T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF İÇERİSİNDE POLİTİK KULLANIM PRATİKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

TOLGA SUBAŞI

İSTANBUL 2017

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF İÇERİSİNDE POLİTİK KULLANIM PRATİKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

TOLGA SUBAŞI

DANIŞMAN: Yrd. Doç. BÜLENT ERUTKU

İSTANBUL 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Tolga SUBAŞI**

Anasanat Dalı : **FOTOĞRAF**

Tezin Adı : **Türkiye'de Çağdaş Fotoğraf İçerisinde Politik Kullanım Pratikleri**

27/02/2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**Kurumu**	**İmza**
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof.Yusuf Murat ŞEN	M.S.G.S.Ü Fotoğraf.	
Doç.Emre İKİZLER	Marmara Üniversitesi G.S.F.	
Yedek Jüri Üyeleri		
Prof.Ergün TURAN	Marmara Üniversitesi G.S.F.	
Doç.Seçkin TERCAN	M.S.G.S.Ü Fotoğraf.	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 27/03/2017 tarih ve 2017/VII-3 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Doç.Oktay ÇOLAK
Müdür V.

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı :Tolga Subaşı

Anasanat Dalı :Fotoğraf

Programı **:**Fotoğraf

Tez Danışmanı :Yrd. Doç. Bülent Erutku

Tez Türü ve Tarihi :Yüksek Lisans – Şubat 2017

Anahtar Kelimeler : Çağdaş Fotoğraf, Fotoğraf Sanatı, Politik Sanat, Postmodernizm

ÖZET

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF İÇERİSİNDE POLİTİK KULLANIM PRATİKLERİ

Bir ifadenin dışavurumu olarak günümüzde etkisini gösteren çağdaş fotoğraf anlayışı, bu tezin genel yapısını oluşturmaktadır. Politik temelli çağdaş fotoğraf çalışmalarının temel alındığı bu tez kapsamında, Türkiye'de yer alan benzer örneklere yer verilmiş, Türkiye'deki durumu ele alınarak farklı ülkelerdeki örneklerle de karşılaştırılması sağlanmıştır. Genel kurallar yerine kişiye has özellikleri barındıran çağdaş fotoğraf anlayışı, özgün biçimsel ve ifadesel anlatımıyla fotoğrafçılara da farklı anlatım dilleri sunabilmektedir. Altı bölümden oluşan bu tezde, öncelikle politik sanat üzerinde durulmuş, bu doğrultuda fotoğraf ile birlikte fotoğraf dışındaki çalışmalardan da bahsedilmiştir. Bölümler içerisinde sanatta propaganda, fotoğraf ideolojisi, avangard sanat anlayışlarındaki politik kullanımlar, deneysel fotoğraf gibi konular tez içerisinde yer almıştır. Politik temelli çağdaş fotoğraf çalışmaları ise uluslararası alanda ve Türkiye'deki örnekler olarak iki ayrı bölümde incelenmiştir. Tezde örnek olarak seçilen çağdaş fotoğraf çalışmalarında politik niteliğe uygun olarak eleştirel bir dil kullanan, sorgulayan, sistem eleştirisi yapan, çevresel etkilerden, sosyal etkilere, sosyal ve dinsel baskılara kadar farklı alanlardan örneklerin seçilmesine özen gösterilmiş, bu anlayıştaki çalışmalara tezde yer verilmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Tolga Subaşı

Field : Photography

Programme : Photography

Supervisor : Assist. Prof. Bülent Erutku

Degree Awarded and Date : Master – February 2017

Keywords :Contemporary photography, Photography art, Political art ,Postmodernism

ABSTRACT

POLITICAL USE PRACTICES WITHIN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY IN TURKEY

As an influential form of expression, the concept of contemporary photography constitutes the general theme of the present study. Similar examples from Turkey are provided and compared with other cases from different countries within the scope of this thesis, which concerns political contemporary photographic works. More concerned with personal features rather than general rules, the concept of contemporary photography present different ways of expression to photographers with its original, formal and expressive function. In this thesis, which consists of six chapters, the primacy was given to political art along with photographical and non-photographical works. Chapters pertain to topics such as propaganda in art, ideology of photography, political uses in avant-garde understandings of art and experimental photography. Political contemporary photographic works are examined in two separate chapters together with examples from Turkey and all over the world. Special attention was given to the examples from different areas employing a critical language in terms of politics, questioning and criticizing the system and pertaining to a range of issues from environmental impacts to social ones, from religious to social oppression in the contemporary photographic works.

ÖNSÖZ

Türkiye'de Çağdaş Fotoğraf İçerisinde Politik Kullanım Pratikleri isimli tez çalışmamda, çağdaş fotoğraf temelinde politik kullanım çalışmalarını değerlendirmeye çalıştım. Bir ifade anlayışı olarak kendisini gösteren çağdaş fotoğraf, hem ifadesel hem de biçimsel olarak günümüz fotoğrafını etkilemektedir. Bu tez çalışması ile bu tarz fotoğraf anlayışının Türkiye'de geldiği yeri ortaya koymak temelinde, politik kullanım pratikleri ele alınmıştır. Çağdaş fotoğrafın Türkiye dışındaki kullanımına da odaklanan bu çalışma ile hem Türkiye hem de uluslararası alanda karşılaştırması sağlanmıştır.

Tez çalışmamın planlamasında, hazırlanmasında değerli birikimini ve katkılarını sunan, yapıcı eleştirileri ile tezimin oluşmasında yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Bülent ERUTKU'ya, çalışmam sürecinde fikirlerini ve desteğini sunan Dr. Feray COŞKUN ve Serap İLİKAY'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca hem manevi hem de maddi katkılarını sunan aileme de sabır ve destekleri için sonsuz teşekkürlerler.

İstanbul 2017 TOLGA SUBAŞI

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

ÖNSÖZ iii

İÇİNDEKİLER iv

GİRİŞ 1

1. POLİTİKA BAĞLAMINDA SANAT 4

1.1. SANAT ve POLİTİKA İLİŞKİSİ 4

1.2. SANATIN PROPAGANDA ARACI OLARAK KULLANILMASI 14

1.3.FOTOĞRAFTA İDEOLOJİ ve FOTOĞRAFIN POLİTİK OLARAK KULLANIMI 31

2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ SÜRECİ İÇERİSİNDE, FOTOĞRAFTA YAŞANAN KIRILMALAR ve POLİTİK KULLANIM ÖRNEKLERİ 35

2.1. AVANGARD ANLAYIŞLAR ve BU ANLAYIŞLARDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR 37

2.1.1 Fütürizmde Fotoğraf ve Politik Kullanımı 37

2.1.2. Dada Hareketinde Fotoğraf ve Politik Kullanımı 45

2.1.3. Gerçeküstü Anlayışta Fotoğraf ve Politik Kullanımı 53

2.1.4. Pop Art Anlayışta Fotoğraf ve Politik Kullanımı 56

2.2. POSTMODERNİZM ve POSTMODERNİZMDE YAPIBOZUMU OLARAK FOTOĞRAFIN KULLANIMI 58

3. ÇAĞDAŞ SANAT ve FOTOĞRAF 67

3.1. ÇAĞDAŞ SANAT ve GÜNCEL SANAT KAVRAMLARI ÜZERİNE TARTIŞMALAR 67

3.2. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF KAVRAMI 70

4. DENEYSEL FOTOĞRAF ve TÜRKİYE'DE ÖNCÜ İSİMLERİ 77

4.1. ŞAHİN KAYGUN 83

4.2. AHMET ÖNER GEZGİN 88

4.3. ORHAN CEM ÇETİN 91

5. ULUSLARARASI ALANDA ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA POLİTİK KULLANIM ÖRNEKLERİ 95

5.1. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ (İSTANBUL) 109

5.2. PHOTOQUAİ DÜNYA İMAJ BİENALİ (FRANSA) 119

5.3.ORGAN VİDA ULUSLARASI FOTOĞRAF FESTİVALİ (HIRVATİSTAN 121

5.4.FOTOİSTANBUL ULUSLARARASI FOTOĞRAF FESTİVALİ (İSTANBUL) 124

5.5. AGENCE VU FOTOĞRAF AJANSI (FRANSA) 130

6. TÜRKİYE'DE SANAT POLİTİKA İLİŞKİSİ ve FOTOĞRAFIN KONUMU ..... .133

6.1. TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF KULLANIMINDA POLİTİK ANLAMDA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR, ÖRNEKLERİ VE SANATÇILARI 136

6.1.1. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Politik Örnekler 137

6.1.2. Türkiye'de Politik Anlatımda Çağdaş Fotoğraf Örnekleri 156

7.SONUÇ ..... .190

EK 1 194

Orhan Cem Çetin İle Röportaj 194

RESİM ve FOTOĞRAF KAYNAKÇASI 222

ÖZGEÇMİŞ 238

GİRİŞ

Fotoğraf sadece bir görüntü nesnesi oluşturmak dışında, sanatsal disiplinlerin de etkisiyle kendi sanatsal kimliğini geliştirmiştir. Türkiye'de fotoğrafın gelişim sürecini incelediğimizde, bu kimliğin oluşma süreci farklı aşamalar göstermektedir. Özellikle 1990 öncesinde geleneksel bir yapı ile gelişen fotoğrafın, zamanla bir kısırdöngüye dönüştüğü söylenebilir. Türkiye'de 1990 sonrasında uluslararası sanatsal etkinliklerin artması ve iletişimin etkisi, fotoğrafın farklılaşma sürecine girmesine olanak sağlamıştır. Özellikle 1987 yılında başlayan Uluslararası İstanbul Sanat Bienali'nin ve son yıllarda sanat çevrelerince ilgi gören Mardin, Sinop, Çanakkale Bienallerinin etkisi de, bu farklılaşma sürecinde önemli bir paya sahiptir.

Sanattaki ifadesel anlamdaki pratiklerin artması ve sanatın politik, toplumsal alanda çalışmalar üretmesi, fotoğrafı da etkilemiştir. Bu anlamda günümüzde politik ve toplumsal sorunların işlendiği birçok fotoğraf çalışması ile karşılaşmaktayız. Toplumsal anlamda belgesel fotoğraf, nerdeyse fotoğrafın tarihi ile eştir diyebiliriz. Dolayısıyla fotoğrafta belgeselin önemli bir işlevi vardır. Çağdaş fotoğrafın anlatım dili üzerinden belgesel fotoğrafta farklı anlatım dilleri oluşmuştur. "Türkiye'de Çağdaş Fotoğraf İçerisinde Politik Kullanım Pratikleri" başlıklı bu tezde, sorgulayıcı eleştirel nitelikli, toplumsal, çevresel, din, sistem ve devlet eleştirisi gibi politik konuların, çağdaş fotoğrafın etkisi ile klasik fotoğraftaki anlatım dilinin nasıl farklılaştığı incelenerek, bu bağlamdaki çalışmalardan örnekler verilecektir.

Bu tez doğrultusunda ulusal ve uluslararası alanda fotoğrafçılar incelenerek, çağdaş fotoğraf temelli çalışmalar ele alınacaktır. Ayrıca ulusal ve uluslararası fotoğraf bienalleri, festivaller ve ajanslar başta olmak üzere fotoğraf temelli etkinlikler ve kurumlar araştırılarak örneklere yer verilecektir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde, sanatın ve politikanın birbirleri ile olan etkileşimleri incelenecektir. Bu bağlamda din, felsefe, sosyoloji gibi toplumsal alanların, devlet ve politika temelinde sanatta yer bulması ve sanatın politika karşısındaki tutumu sanatsal örnekler ile ele alınacaktır. Sanatın bir propaganda aracına

dönüşmesi, yine fotoğrafın ideolojik bir aygıta dönüşerek politik anlamda kullanımı bu bölümde yer alacaktır. Bu doğrultuda tarihsel süreç içerisinde sanat politika ilişkisine değinilerek örnekler verilecek, ilgili resim, afiş, grafik ve fotoğraf örnekleri açısından sanat ve politika ilişkisi ele alınacaktır.

İkinci bölümde sanatın ve fotoğrafın modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde geçirdiği evreler, avangard sanat ve postmodern sanat temelinde incelenecek ve fotoğrafın farklı sanat anlayışlarının, politik anlamda fotoğrafta kullanılması araştırılacaktır. Bu bölüm içerisinde fütürizmden, dada hareketine, sürrealizmden, pop-art anlayışa politik nitelikli çalışmalara yer verileceği gibi, politik olmayan, sanat tarihi açısından önemli çalışmalarda yine bu bölümde yer alacaktır. Bu bölümde fotoğrafın postmodern anlayışta nasıl bir değişime uğradığı da örnekler verilerek aktarılacaktır.

Üçüncü bölümde, çağdaş sanat ve çağdaş fotoğraf kavramlarından bahsedilerek çağdaş sanat ve güncel sanat kavramlarına değinilecek ve bu kavramlar çerçevesinde Türkiye'deki sanat çevreleri tarafından nasıl algılandığı üzerinden konuya yaklaşılacaktır. Yine bu bölümde çağdaş fotoğraf çalışmaları hakkında bazı örneklere yer verilecektir.

Dördüncü bölümde, deneysel fotoğrafın günümüz fotoğrafına katkısı ve çağdaş fotoğrafa etkisi göz önüne alınarak, deneysel fotoğrafa yer verilecektir. Bu amaçla tezin genel konusu bağlamında politik nitelikten bağımsız, Türkiye'deki gelişimi ve kullanımı üzerinden Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin ve Orhan Cem Çetin'in örnekleri üzerinden deneysel fotoğraf çalışmalarına yer verilecektir.

Beşinci bölümde, uluslararası alanda politik nitelikli çağdaş fotoğraf örneklerine yer verilecek, bu bağlamda uluslarası sanat etkinliklerinden, fotoğraf festivallerine, uluslararası fotoğraf ajanslarından, farklı ülkelerdeki politik nitelikli çağdaş fotoğraf çalışmalarından örnekler bu bölümde yer alacaktır. Uluslararası alanda politik nitelikli çalışmaların yer alacağı bu kısımda iklimsel sorunlara değinen çevresel nitelikli politik çalışmalardan, devlet ve sistem eleştirisine, toplumsal temelli eleştiriden toplumsal sorunlara değinen çalışmalara kadar, farklı politik nitelikli fotoğraf

çalışmaları yer alacaktır. Bu bölümde yer verilecek çalışmalar için farklı kıta ve coğrafi bölgelerden örneklerin seçilmesine özen gösterilecektir.

Altıncı bölümde ise Türkiye'den politik nitelikli fotoğraf örneklerine yer verilecektir. Öncelikle çağdaş sanatta fotoğraf kullanımına örnek verilecek bölümde, çağdaş sanatçıların fotoğraf temelli çalışmaları yer alacaktır. Bu kısımda seçilen örnekler, politik temelli, sorgulayan ve eleştiren çalışmalar olarak öncelikle yer alacaktır. Türkiye'de çağdaş sanat içerinde sıkça fotoğrafı kullanan sanatçıların örneklerine yer verilmesine özen gösterilecektir. Yine bu bölüm içerisinde tezin temel konusunu oluşturan Türkiye'de çağdaş fotoğrafta politik kullanım örneklerine yer verilerek, bu amaçla politik nitelikli, sistem eleştirisi, çevresel sorunları konu edinen, devlet eleştirisi yapan, toplumsal sorunları ele alan fotoğrafçıların çalışmaları yer alacaktır. Bu bölüm içerisinde yer alan fotoğrafçılar seçilirken, çalışmaların nitelikleri ve fotoğrafçıların sürekli çalışma üretmeleri dikkate alınacaktır. Ayrıca fotoğrafçıların bireysel olarak ele alınması dışında, politik nitelikli çalışmaların olduğu sergilere de bu bölüm içerisinde yer verilecektir.

1. POLİTİKA BAĞLAMINDA SANAT

Politika, devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünüdür[1]. Politika ile toplumsal yaşamın birçok alanında karşılaşabiliriz. Bir toplumun ekonomik yapısından sınıfsal yapısına, sınıfların ve siyasi partilerin bir devlet içindeki politik çıkarları ve ilişkilerine kadar birçok alanda politika karşımıza çıkmaktadır[2]. Özellikle sanatın toplumdaki iletişimi güçlendirmesi ve toplumun sanatla olan ilişkisi, politikanın da sanatla ilişkilenmesini sağlamıştır. Bu durum, aynı zamanda devlet ve egemen sistem için bir eleştiri ve sorgulama aracına dönüşmüştür.

Sanat ve sanat eseri; din, devlet, politika, sosyoloji ve felsefeye kadar birçok olgu ile ilişki içerisindedir. Sanatın devlet ve iktidarla olan ilişkisi, dolayısıyla politika ile olan ilişkisini birçok dönemde görebiliriz.

1.1. SANAT ve POLİTİKA İLİŞKİSİ

Sanatın, şehir devletlerinden krallıklara ve imparatorluklara uzanan iktidarları güçlendirmek için anıtsal nitelikte heykeller başta olmak üzere, çeşitli politik kullanımlarıyla karşılaşabiliriz. Belirli bir toplumsal düzenin başlamasıyla beraber, devlet gücü de zamanla kutsallaşmaya başlamış, Antik Mısır ve Eski Yunan gibi uygarlıklarda hakim olan tanrı kral anlayışları asırlarca sürmüştür[3]. M.Ö. 3000 yıllarına kadar giden Antik Mısır'da, özellikle anıtsal heykeller öne çıkar. Bu dönemlerde yapılan heykeller, sanatsal amaç taşımaktan ziyade, var olan devlet gücünü ve bunu elinde bulunduran kişinin, kendi iktidarının gücünü göstermek amacıyla yapılmışlardır. Tanrı kral inancı bir başka deyişle, devlet yetkisini elinde tutanın yüceltilerek

[1] Türk Dil Kurumu, "Politika" (t.y) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57209fe9dde696.32282617 (02.02.2016), par.1.
[2] Nedir? "Politika" (t.y) http://politika.nedir.com/#ixzz3wfH2XWAu 02.02.2016, par.2.
[3] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 1.Baskı, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, s.21.

tanrılaştırılmasıdır. Eski Yunan'da tanrılar, insan gibi yaşamaktadırlar ve bunu bir çok mitolojik öyküde özellikle de M.Ö. 850'de yaşadığı varsayılan Homeros'un, İlyada destanında görmekteyiz[4]. I. ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nda da yine para, madalyalar ve anıtsal heykellerde imparatorluğun gücünü göstermek amaçlı politik figürler kullanılmıştır. Özellikle mimari mekanların büyüklüğü ve görkemi, yine imparatorun gücünü göstermek amaçlı yapılmaktadır[5]. Benzer şekilde Hristiyanlığı daha iyi anlatmak için, çeşitli resimlerin ve figürlerin kullanılması, özellikle resmin gelişmesine yol açmıştır. Tabi bu resimler sanatsal bir ifadeden çok, özellikle Ortaçağ Avrupası'nda dinin ve devlet ideolojisinin çıkarlarını yansıtmak amacını taşımaktadır.

Batı Avrupa'da sanat, egemen devlet anlayışı ve egemen güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmaktadır[6]. 18. yüzyılın sanatsal çalışmalarına bakıldığında, eleştirel nitelikte pek örneğe rastlanmamaktadır. Sanat, Fransız İhtilali (1789) öncesinde egemen sınıf için üretilmekteyken, 19. ve 20. yüzyıllarda otoriteye karşı bir başkaldırı aracı olarak kullanılmıştır[7]. Özellikle 19. yüzyıl için, sanatın politik olarak söylemlerinin olduğu, sanatın toplumsal eserler de üretebildiği ve sanatçıların egemen olanın baskıcı müdahalesine karşı direndikleri bir dönemin başlangıcı olduğu söylenebilir. Bu dönemlerde sanatçılar, sanat dışı alanlardan uzak durmalı fikrini benimsemekte ve politik olanın değil, sanatsal olanın üzerinde yoğunlaşmaktaydılar.

Dönemin sanatçıları arasında benimsenen sanat sanat içindir söylemi, politikadan uzak durulması şeklinde anlaşılsa da, yapılmaya çalışılan sanatın iktidar için üretilmesine karşı bir tavır olarak değerlendirilebilir. Sanatçıların bu amaçla politikadan uzaklaşmaları da aslında, politik bir tercih olarak yorumlanabilir. Çünkü sanatçılar, özgün çalışmalar için politikadan uzaklaştıklarında aynı zamanda, dönemin iktidar ve devletlerinin güdümünden de uzaklaşmaktaydılar. Fransız oyun yazarı Théophile Gautier (1811 – 1872) "Mademoiselle de Maupin" adlı romanında sanatın ahlak, din ya da siyasetten bağımsız bir doğası olduğunu, bu yüzden de onlara itaat yerine yalnızca

[4] Homeros, **İlyada**, Azra Erhat ve A. Kadir (çev.), 15. Baskı, İstanbul: Can Yayınları, 2003, s.8.
[5] Osman Odabaş, "1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri", **(Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**, Kocaeli Üniversitesi SBE, 2012), s.46.
[6] Ayşe Nahide Yılmaz, "Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, Kasım, Aralık Sayı 14, Isparta, 2014, s.289.
[7] Odabaş, s.16.

kendi kurallarına uyması gerektiğini yazmıştır[8]. Gautier bu anlatımıyla sanatın özerk olmasını savunmakla beraber bir propaganda aracı olarak da kullanılmasına karşı gelmektedir.



Resim 1: Gustave Courbet "Taşkırıcılar" 1849

19. yüzyıl, sanatta ve özellikle resimde, gerçekçi etkilerinin görüldüğü bir dönem olarak değerlendirilebilir. Francisco Goya'nın toplumsal çelişkileri ele aldığı resimleri, devrim hareketleriyle bir akım halini alacaktı[9]. Realizm (gerçekçilik), o döneme ait toplumsal ve devlet yönetimi eleştirisi üzerine eserlerin üretildiği anlayışın adıdır. Gustave Courbet ise, realizmin öne çıkan sanatçılarından birisidir. Köy hayatını ve halkın yaşantısını konu edinen Courbet'in 1849 yılında yaptığı "Taş Kırıcılar" tablosu, sanatçının resim anlayışını göstermesi bakımından önemli bir yapıttır (Resim 1). Gerçekçi eserleri ile tanınan bir başka ressam ise Fransız Honoré Daumier'dir. Modern karikatürün öncüsü olarak tanınan Daumier, eleştirel ve toplumcu sanatın önemli isimleri arasındadır. Eserlerinde, Paris'in yoksul semtlerinde yaşayan işçileri ve halkı konu almıştır. Siyasi düşüncesini resimlerinde gördüğümüz Daumier, yine gerçekçilik üzerine çizimler yaparken, aynı zamanda çalışmalarında eleştirel bir yorum getirmektedir. Honoré Daumier'in "Otobüsün İçi" adlı çalışması, zengin olduğu belli

[8] Yılmaz, s.289.
[9] Kaya Özsezgin, "Çağının Toplum ve Politika Yaşamına Tanıklık Eden Daumier, Özgün Taşbaskılarıyla Seçkinleşir", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 332, Temmuz 1979, s.18.

olan birisinin, iki kişinin arasında oldukça rahat oturması konu edilir (Resim 2). Yine Daumier'in "Transnonain Sokağı" ise Fransa'da 1834 Halk Ayaklanması sırasında bir ailenin katledilmesini anlatır (Resim 3). Resimde, aralarında bir çocuğun da olduğu, dört ayrı kişinin öldürülmüş halde yerde yattığı görülür. Baudelaire'in deyimiyle ***"Basit ve korkunç bir gerçeklikle"*** ele aldığı çizimde, gerçek bir olayı anlatması dışında, krallık yönetimi tarafından işlenen bir suçu da belgelemesi açısından önemlidir.[10]





Resim 2: Honoré Daumier, "Otobüsün İçi", 1864

Resim 3: Honoré Daumier, "Transnonain Sokağı", 1834

Avrupa resim sanatında olduğu gibi, 19. yüzyıl Çarlık Rusyası'nda da sistemi eleştiren sanat yapıtları üretilmektedir. 19. yüzyıl Çarlık Rusyası'na ait resim sanatında günlük yaşamla beraber, halkın sorunları da resmedilmektedir. Nikolay Bogdanov-Belsky "Okulun Kapısında" (1897) adlı eserinde, bir çocuğun yoksulluğu nedeniyle okula gidememesi ve sınıfın kapısında, yaşıtı çocuklara bakması resmedilmiştir (Resim 4). Bu resimde genel olarak Rusya'da yoksul ailelerin, daha varlıklı ailelerin çocukları gibi eğitim alamamaları anlatılmaktadır. Benzer şekilde bu döneme ait resimlerde bu tarz eleştirel bir dil kullanılarak, bir sistem eleştirisi getirilmektedir[11]. Vasily Perov tarafından yapılan "Manastırda Yemek Zamanı" (1865-1876) adlı eserde, bir yemek sofrasında yemek yiyen ve kendinden de geçmiş bir halde resmedilmiş din adamları bulunmaktadır (Resim 5). Resmin bir tarafında çarmığa gerilmiş İsa heykeli, diğer

[10] Özsezgin, s.18.
[11] Odabaş, s.25.

tarafında ise kucağında bebeği ile dilenen yoksul bir kadın vardır. Bu durumu umursamayan din adamları ise, sadece yiyip içmekle meşguldürler. Rus resmi ile Avrupa resminin o dönem için ortak noktası, sorunlara, gerçeklere eğilen ve halkın sorunlarını dile getirirken de eleştirel bir sanat anlayışını benimsemeleridir.



Resim 4: Nikolay Bogdanov-Belsky – Okulun Kapısında, 1897



Resim 5: Vasily Perov – Manastırda Yemek Zamanı , 1865 - 1876

Sanatın politik olarak kullanımı açısından, özellikle avangard sanat anlayışının etkisi önemlidir. Avangard sanat, 1900'lü yılların başında sanatsal bakışı etkilemiş,

sanata eleştirel ve sorgulayıcı bir boyut katmıştır. Jacques Ranciere'nin tanımıyla ***"Sanat hem bir politik deneyim, hem de ideal toplumun paradigması"*** olmuştur[12]. Özellikle dada hareketinde politik anlamda birçok örnekle karşılaşırız. John Heartfield'in montaj çalışmaları, özellikle Nazi karşıtı politik çalışmalar açısından dada anlayışına uygun örneklerdir. Dada dönemi çalışmalarına, eleştirel sanat ve sanatın politik boyutu açısından ilk örnekler olarak bakabiliriz.

Sanatın toplumsal yanı, sanatın tarihi içerisinde birçok defa karşımıza çıkmaktadır. Birçok örnekte sanat ve siyaset ilişkisini görmekteyiz. Pieter Brueghel'in ve Gustave Courbet'in işçi tasvirleri, Auguste Rodin'in "Calais Köylüleri", Alexandre Rodchenko'nun "Emniyetli Kauçuk Bebek Emzikleri", James Montgomery Flagg'ın "Seni ABD Ordusu için İstiyorum" afişi gibi örnekler sayılabilir[13].



Resim 6: James Montgomery Flagg, "Seni ABD Ordusu için İstiyorum", 1917

Politik sanat aynı zamanda, toplumsal anlamda üretilen sanat olarak da karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyıl ile beraber savaşların ve çatışmaların yoğunlaştığı, ayrıca siyasal ideolojilerin de geliştiği ve değiştiği bir dönemde, eleştirel-politik sanat

[12] Odabaş, s. 15.
[13] Deniz, Merve. "Sanat ve Siyaset Uzerine Bir Deneme", Rh Art Magazine, 2013, Sayı 96, http://cargocollective.com/mervedeniz/Sanat-ve-Siyaset-Uzerine-Bir-Deneme, (15.05.2016), par.2.

bakımından iki ayrı anlayış sanatı etkiler; "Toplumcu Gerçekçilik" ve "Toplumsal Gerçekçilik". Birbiriyle karıştırılan bu iki kavram, birbirinden farklı iki ayrı sanat anlayışıdır. Toplumcu gerçekçilik Sovyetler Birliği'ni temsil ederken, devlet ideolojinin sanata yansıması ön plandadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde etkili olan toplumsal gerçekçilikte ise sistem eleştirisi hakimdir.

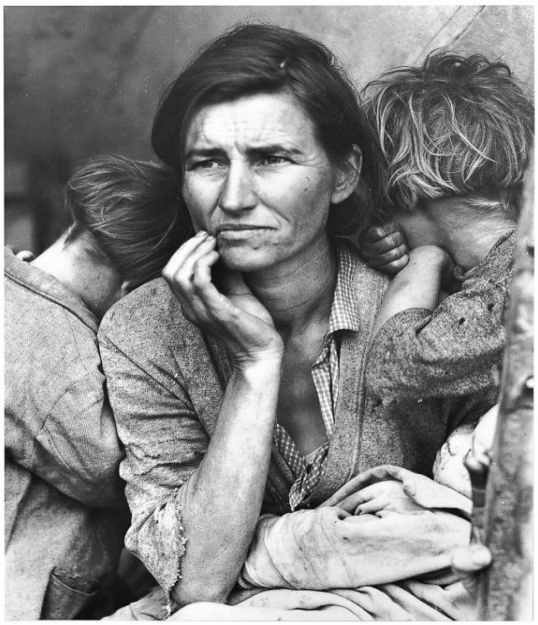
Toplumcu gerçekçilik, 1917 Ekim Devrimi ile başlayan bir devlet ideolojisini desteklerken, toplumcu anlayışta eserler üretilmiştir. "Sosyalist Gerçeklik" olarak da tanımlanabilecek bu anlayışın, toplumsal anlamda sadece yaşamı değiştirmek değil, aynı zamanda onu dönüştürmek gibi bir misyonu da vardır. Ayrıca bu akım, Sovyetler Birliği'nde burjuva eleştirel gerçekliğine, burjuva sanat ve akımlarına da karşı çıkan bir anlayıştır[14]. Birçok sanat eleştirmeni bu dönemi ikiye ayırarak inceler; birinci dönem 1917 – 1934 yıllarını kapsar ve Marx, Engels ve Lenin'in sanat görüşlerinin öne çıktığı, Marksist bir estetik kuramına dayanır. Diğer dönem ise, 1934 sonrasına denk gelen dönemdir. Sanatın tüm yönlerine resmiyet kazandırıldığı bir dönemdir. Toplumcu gerçekçilikte sanatsal eser, ezilenlerin, yoksul köylülerin ve işçi sınıfının eğitimini önemser. Bu eserlerde özellikle içerik ve biçim kaygısı birlikte önemlidir. Burjuva sanat akımlarına göre neredeyse önemli olmayan içerik, toplumcu anlayışta işlevli hale getirilmektedir[15].

Toplumsal gerçekçilik, 1930'larda Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nde baş gösteren ekonomik kriz ve sonrasının toplum üzerindeki etkisini de ele alarak eleştirel bir dil kullanmaktadır. İdeolojik açıdan toplumsal nitelikli gerçekçi eserler, sosyalist sistemlerde sistemi desteklerken, kapitalist ülkelerde ise sistemi eleştirmektedir. Lev Kreft, sanat ve siyaset ilişkisi bakımından bu iki kavram için, ***"Biçimleri değiştirilmiş en azından birbiri içine girmiştir"*** şeklinde ifade etmiştir[16]. Bu dönemin ressamları ve fotoğrafçıları, siyasal ve ekonomik temelde toplumsal sorunlar üzerinde durmaktadır. Ben Shahn, Reginald Marsh Moses, Raphael Soyer, William Gropper, ve İsabel Bishop

[14] Aydın Şimşek, **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, 1.Baskı, İstanbul: Ümit Yayıncılık, 2000, s.212
[15] Şimşek, s.212.

[16] Yılmaz, s.296.

gibi ressamlar ve Dorothea Lange, Walker Evans ve Margaret Bourke-White gibi fotoğrafçılar bu dönemi sorunları ile birlikte ortaya koymaktadırlar[17].



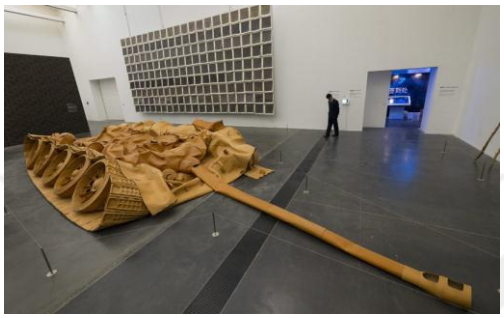
Fotoğraf 1: Dorothe Lange, "Migrant Mother" 1936

Bu dönemde ressamlar, Amerikan hayat tarzını gerçekçi ve birebir anlayışla aktarmışlardır. ABD'de yaşanan grevler, ekmek kuyrukları, yürüyüşler, toplumsal olaylar, hayat standartlarındaki eşitsizlik, siyahi insanlara yapılan ayrımcılık gibi toplumsal sorunlar, eleştirel ve sorgulayıcı bir dille anlatılmıştır. Politik anlamda sanat üretimi, o ülkedeki ya da toplumdaki sorunlar üzerinden hareket eder. ABD'deki büyük buhran ya da Nazi Almanyası'nda, Nazilerin iktidara gelişi ve faşizmin yükselişi, politik tarzda sanatın bu anlayışta eserler vermesine neden olmuştur.

Modernizm sonrasına bakıldığında da, politik sanat anlayışında örneklerle karşılaşmaktayız. Carl Fredrik Reutersward'un namlusu düğümlenmiş tank heykeli, He Xiangyu'nun ezilmiş tank çalışması sistem eleştirisi ve anti militarist yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 2). Pek çok sanatçının farkındalık yaratmak, toplumsal çelişkilere dikkat çekmek amacıyla çalışmalar üretmesi, sanatçıların kendilerini ifade

[17] Odabaş, s.31.

etmek için kullandıkları sanatsal bir yöntem olmuştur[18]. Sermaye, milliyetçilik, iktidar, kamusal sanat eleştirileri başta olmak üzere politik ve eleştirel çalışmaları ile bilinen Hans Haacke'nin 1990 yılı çalışması "Helmsboro Country" ile dev bir sigara enstelasyonu da, siyaset-sermaye ilişkisini eleştirmektedir[19] (Fotoğraf 3). Bu çalışma ile sanat ve sanatçılara uygulanan sansürü eleştirmesi, modernizm sonrası sanat anlayışları açısından dikkat çekicidir.





Fotoğraf 2: He Xiangyu, "Tank Project", 2011-13

Fotoğraf 3: Hans Haacke, "Helmsboro Country", 1990

Günümüzde politik sanat, popüler diyebileceğimiz sanatsal çalışmaların da yer aldığı bir alan oluşturmaktadır. Bu anlamda hem politik sanat, hem de elde ettikleri eserler üzerinden popüler bir konuma da erişmiş olan Eric Drooker ve Banksy, toplumsal sanat açısından politik diyebileceğimiz çalışmalar da üretmektedir. Toplumsal olaylara yaklaşımları ile tanınan ve kazıma tekniği ile çalışmalar ortaya koyan Drooker, kendinden önceki dönem eserleri ile günümüz arasında bir bağlantı kurarak elde ettiği parodilerle, günümüze göndermelerde bulunmaktadır. Drooker'ın, Francisco Goya tarafından yapılan, "Üç Mayıs 1808 Katliamı" adlı tablonun bir parodisi olan "Polise Karşı Müzik" adlı eseri ile bu tabloyu günümüze uyarlamıştır. Bu çalışmada ellerinde müzik aletleri olan göstericilerle, polislerin yer aldığı bir sahne betimlenmektedir (Resim 8). Polislerde silahlar, göz yaşartıcı bombalar gibi gösteriye müdahale edecek ekipmanlar bulunurken, göstericilerde çeşitli müzik aletleri bulunmaktadır. Bu müzik aletleri ise, aynı zamanda bir direnişi sembolize etmektedir.

[18] Sayar, Meral. "Jacques Rancière, Politik Sanat ve Temsil Sorunu", e-Skop Dergi, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-rancièrede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578, (05.02.2016), par.1.
[19] Randay Kennedy, "Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor", e-Skop Dergi, 2014, http://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173 (18.01.2016), par.10.

Goya'nın resminde askerler halka doğru silahlarını yöneltmiş, halkın ise orduya karşı cesurca direnişi görülmektedir (Resim 7). Drooker'ın eserinde ise, yine polislere karşı müzik aletleriyle bir direniş ve duruş yer almaktadır[20]. Goya'nın eserindekine benzer şekilde Drooker'ın eserinde de bir şehir görüntüsü yer alır. Ancak Drooker'ın şehir görüntüsü fantastik bir hal alırken, müzik aletlerinin titreşimleri ile şehir de göstericilere katılmış gibi biçimsel bir ifade bulunur. Drooker eserleriyle dönemin tarihsel olgularını yeniden gündeme getirirken, eserlerine mistik bir hava vermektedir.





Resim 7: Francisco Goya, "Üç Mayıs 1808 Katliamı", 1814

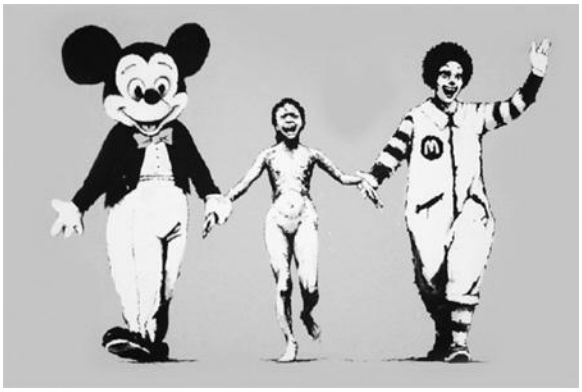
Resim 8: Eric Drooker, "Polise Karşı Müzik", 2000

Duvarlara yaptığı yer yer politik ve sistem eleştirisi içeren resimleriyle, gerilla müdahale çalışma tarzı ile tanınan Banksy, eserlerini şablon ve mekana özgü yerleştirmeler ile elde etmektedir. Onun eserlerinde de Drooker'ın eserlerinde olduğu gibi çeşitli çalışmaların parodisini görebiliriz. Günümüzün toplumsal sorunlarıyla ilgili politik çalışmalar üreten Banksy, ***"Tüketim alanını, kitle toplumunun sosyal örgütlenmesini ve geç kapitalizmin kentsel deneyimdeki sivri uçları törpüleme üzerindeki girişimlerini hedef alan, 1960'ların sitüasyonist müdahalelerinden ve avangardın montaj tekniklerinden yararlanır"***[21]. Çalışmalarında küreselleşme, kapitalizmin yarattığı eşitsizlik, savaşlar, direnişler, isyanlar gibi toplumsal sorunlara

[20] AK Thompson, Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları, Elçin Gen (çev.), 17.10.2013, e-skopdergi Sayı 5, http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588, (05.02.2016), par.20

[21] AK Thompson, Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları, Elçin Gen (çev.), 17.10.2013, e-skopdergi - Sayı 5, http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588, (05.02.2016), par.40.

eğilen Banksy, aynı zamanda duvarlarına resimler yaptığı mekanların özelliği de, gündeme gelen çalışmalarıyla kendisinden söz ettirmektedir. Nick Ut'un 1972'de Napalm bombası saldırısı sonrası, köyünden kaçarken kollarını yana doğru uzatmış halde fotoğrafını çektiği Vietnamlı kızın, Mickey Fare ve McDonald amblemli bir palyaço ile el ele tutuşmuş vaziyette gösteren kolajları (Resim 9), eylemci bir gencin eline molotof atar gibi bir buket çiçek göndermesi (Resim 10) ya da Gazze şeridinde İsrail'in inşa ettiği duvarda balonlar ile uçan Filistinli küçük bir kızın resmedilmesi, bu pratiklere örnek olarak gösterilebilir.





Resim 9. Banksy "Napalm Girl", 2004. **Resim 10.** Banksy

Sanatçının yarattığı imgeler kapitalist tüketim kültürünün ürünü olduğu gibi, eserlerinde popüler kültürü de kullanmaktadır. Çoğaltılabilir bu eserler özgün birer imgeye dönüşürken, avangard hareketin montaj kullanımını yeniden canlandırarak, toplumsal temelde hareket eder.

1.2. SANATIN PROPAGANDA ARACI OLARAK KULLANILMASI

1923 yılında, R. J. R. G. Wreford tarafından sunulan bir tezde yer alan tanımlama, o dönem için yapılan propaganda tanımlamaları için bir başlangıç oluşturabilir. Propaganda kelimesinin çirkin bir kelime olduğunu ifade eden Wreford,

propagandanın ***"İlgi çekici enformasyon ve kanaat yayma işlemi"*** olduğunu ileri sürmüştür. Propagandanın hissiyata hitap ettiğini belirten Wreford, propagandanın ***"ilgi çekici"*** olması yani, bir fikrin satışından bir takım kazançların elde edileceği umudunu uyandırması özelliği üzerinde durmuştur[22].

Sanat ve Propaganda isimli kitabın yazarı Toby Clark:

"Propaganda sözcüğü, etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise, birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre "propaganda sanatı" terim olarak bir çelişki içerir. Yine de olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar XX. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir", şeklinde tanımlamıştır[23].

Propaganda en temel anlatımıyla, inandırmak ve ikna etmektir, ayrıca propaganda ile yapılmak istenen, yazı ya da görselin manipüle edilip yeniden uygulanmasıdır. Devlet yapısı başta olmak üzere iktidarlar, ideolojilerini kitlelere benimsetmek ve öğretmek amacıyla, propagandaya başvurmuşlardır. Sanat, hem demokratik hem de baskıcı rejimlerde sıklıkla kullanılan bir propaganda aracı olmuştur . Sanat ve politika ilişkisi bakımından iktidarda olan sanatı, iktidarını korumak için kullanırken, muhalefet ise sanatı bir direnme ve mücadele alanı olarak öne çıkarmıştır. Çeşitli ideolojik yapılar, kendilerince sanat ve sanatçı modelleri yaratarak; fotoğraf, resim, müzik, sinema, edebiyat gibi alanlarda ideolojilerini yaymak için sanatı ve kültürü bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır[24].

İletişimin günümüze göre düşük olduğu bir dönemde afişler, özellikle halka etkisi bakımından güçlü bir propagandaya dönüşüyordu. Özellikle devletler tarafından üretilen afişler, halkın devlete karşı nasıl bir tutum alacağını da belirlemesi açısından, önemli bir araç oluşturuyordu. Kentlerin gelişmesi ile halkın da bu afişlerle karşılaşması, afişlerin etkisini de arttırıyordu. Bu afişler, halkta dayanışma etkisi yaratırken, savaş cephesini de kentlere, halka kadar yayıyordu. Halkın savaştan uzak

[22] Dr. Terence H. Qualter, Ünsal Oskay (çev.), **Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi**, Waterloo Üniversitesi, s.259.
[23] Toby Clark, **Sanat ve Propaganda Kitle Külturü Çağında Politik İmge**, Esin Hoşcusu (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.11.
[24] Prof. Dr. Ali Yaşar Sarıbay , "Sanat Olarak Politika", Gelenekten Geleceğe Kültür Sanat Dergisi, http://www.gelenektengelecege.com/sanat-olarak-politika-ali-yasar-saribay (17.01.2016), par.13.

kalmasını engellemekle beraber, savaşı da sürekli gündemde tutmaktaydı. 1914 yılında, Alfred Leete tarafından tasarlanan afişte, İngiltere Savaş Bakanı Lord Kitchener'in (1850-1916) grafik bir tasarım haline getirilmiş halde, yüzü ve eliyle işaret ederek "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" sözü ile, halkın askere katılması istenmiştir[25] (Resim 12). Benzer afişler daha sonraları farklı ülkelerde de yapılmıştır. Bu örneklerden biri de, ABD ordusuna destek amaçlı James Montgomery Flagg tarafından yapılan "Seni İstiyorum" (I Want You-1917) adlı afiştir. Benzer bir diğer afiş de, Almanya tarafından yapılmıştır. 1917 yılında Fritz Erler tarafından yapılan "Zafer İçin Yardım Et" afişi de, yine askere katılım için yapılan afişlerdendir (Resim 11). James Montgomery Flagg tarafından tasarlanan afişte dikkat çekici bir nokta ise, afişte kullanılan figürün sert otoriter bir kişiliğe sahip olması dışında, beyaz ve ataerkil bir Amerikalı olması, aranan kişilerin özellikleri bakımından önemlidir. Almanya için Fritz Erler (1868-1940) tarafından yapılan "Zafer için Yardım Et" afişinin ise benzer afişlerden farkı, öncelikle cepheyi anlatan bir çizime sahip olmasıyla beraber, yine halkı manevi değerleri üzerinden etkilemeye çalışmasıdır. Dikkat çekici bir özelliği de, askerin gözlerinin belirginliğidir[26]. Bu afişte tek bir asker vardır, cephededir ve dikenli tellerle beraber çizilmiştir[27].

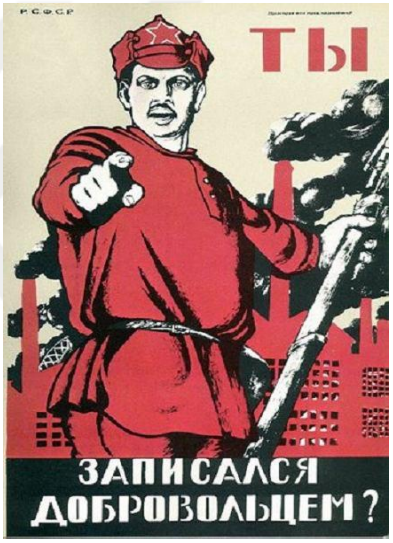


Resim 11. Fritz Erler "Zafer için Yardım Et"

[25] Clark, s.128-129.
[26] Clark, s.128.
[27] Clark, s.131.

1920 tarihli “Gönüllü Yazıldın mı?” başlıklı afişte ise, Rus işçisinin mücadeledeki yeri sorgulanır (Resim 13). Bir fabrikanın önünde duran bir Kızıl Ordu askerinin parmağı Sam Amca’nın “Seni İstiyorum” adlı afişini anımsatmaktadır. İngiltere’de Lord Kitchener ve ABD’de benzerini gördüğümüz Sam Amca afişlerine benzemektedir. Bu afişte de, diğer iki afişteki gibi işaret parmağını yönlendirerek hazırlanan bir afiştir ve halk devrime destek olmaya çağırılmaktadır.





Resim 12. Alfred Leete “Ülkenin Sana İhtiyacı Var” 1914

Resim 13. “Gönüllü Yazıldın mı?” 1920

Sanatın bir propaganda malzemesi olarak kullanımıyla, özellikle 2. Dünya Savaşı döneminde sıklıkla karşılaşmaktayız. Nazi Almanyası, İtalya, ABD, ve SSCB olmak üzere karşılaşabileceğimiz birçok örnek vardır. Özellikle Nazi Almanyası propaganda amacıyla kullanılan yöntemleriyle, propaganda ile neler yapılabileceğini göstermiştir. Yahudi halkını kötüleyen ya da Alman ırkını öven propaganda afişleri dışında, savaşı da öven Nazi rejimi, afişlerle halkı savaşa da hazırlamıştır. Miliyetçi ve militarist öğeleri de kullanan Almanya, Aryan milliyetçiliğine vurgu yapan sarışın,

sağlıklı ve yapılı insan, afiş ve grafikleri ile Nazi Almanyası'nın düşünce biçimi hakkında da fikir vermektedir.

Nazi Almanyası'nda teknik ve yöntemleriyle propaganda açısından adından sıkça söz ettiren ve Nazi Partisi'nin iktidara taşınmasında etkili olan isim Paul Joseph Goebbels'tir. Goebbels, Nazi Partisi'ne katılmış ve kısa zamanda yeteneği ve zekasını kullanarak partinin Berlin bölge liderliğine atanmıştır. Bu görevi sırasında propaganda yeteneklerini, özellikle basını da kullanarak sosyalist ve komünist partilerle mücadele etmiştir. Hitler 1933 yılında iktidarı ele geçirdiği zaman Goebbels'i, "Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı" yapmıştır[28]. Propaganda bakanı Goebbels'in Nazi Partisi'ne katılmasıyla beraber, 13 yıl sürecek Nazi iktidarı öncesi ve sonrasında propaganda ile toplumu ve toplumsal yaşamı etkilemiş, Nazi Partisi'nin ve Adolf Hitler'in iktidarını ve savaş suçlarını meşrulaştırmıştır. Hitler'in, **"*Propaganda sayesinde iktidara geldik, propaganda sayesinde dünyayı fethedeceğiz*"** sözü de propagandanın kitleler üzerindeki etkisini anlatmaktadır[29]. Hitler'in yazdığı "Kavgam" isimli kitabında, propagandanın amacının kanaat ve telkin etmek olduğunu aktarır. İkna edilmesi gereken kitleler olduğu belirten Hitler, bu ikna sürecinin basit ve halkın anlayacağı şekilde olması gerektiğini ifade eder[30]. Hitler döneminde yapılan propagandanın bir özelliğini ise Goebbels, **"*Propagandanın anlamı tekrar ve daha çok tekrardır*"** şeklinde tanımlarken, sürekli tekrarın kitleler üzerindeki etkisini anlatır[31].

Nazilerin iktidarı için propaganda amaçlı filmler, belgeseller, afiş ve fotoğraflar üretilmiştir. Susan Sontag'ın "Büyüleyen Faşizm" olarak bahsettiği, propagandif filmler arasında önemini koruyan "İradenin Zaferi" adlı filmde, Nazilerin ve Hitler'in kitleleri nasıl etkilediği görülür[32]. Leni Riefenstahl tarafından Hitler'in isteği üzerine hazırlanan bu filmde, Hitler'in karizmasının Nazi yanlıları tarafından nasıl karşılandığı, toplumu nasıl etkilediği aktarılırken, görüntülerde tapınırcasına Hitler sevgisi de görülmektedir. Bu filmde, kamera açıları bakımından göz seviyesine göre alt

[28] Yasemin Keskin Yılmaz, "Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Selçuk Üniversitesi SBE, 2007) s.41.
[29] Emre Eldek, "Açık Hava Reklam Mecralarının Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Arel Üniversiyesi, SBE, 2014), s.26.
[30] Adolf Hitler, "Kavgam" https://docviewer.yandex.com.tr/?url=ya-disk- ,s.70-72 (20.04.2016)
[31] Nazım Serhat Fırat, "Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, GSE, 2008) s.81.
[32] Odabaş, s.48.

açılar kullanılarak, Hitler daha abartılı ve uzun boylu gösterilmiş, böylece bir kahramana da benzetilmek istenmiştir. Yine aynı filmde, Hitler ve Nazi Partisi'ne bağlı

üst düzey yetkililerin, gençler ve askeri birlikler başta olmak üzere konuşmaları ve Hitler'in toplumdan beklentileri yer almaktadır. Görsel estetiğin yüksek olduğu filmde, sürekli Hitler'e bağlı ve onun için ölmeye hazır kitleler gösterilmektedir. Özellikle filmde, kalabalık grupların Hitler sevgisi sıkça kullanılmaktadır. Yine hazırlanan propagandif belgesellerde saf Alman ırkından bahsedilerek, ideal Alman kimliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Film ve belgesellerde yapılanlar, fotoğraflarda da yapılmaktadır. Hakim ideoloji üzerinden çekilen fotoğraflarda, ırk farklılıkları ön planda gösterilirken, Alman olmayanların kötü olarak gösterildiği görülmektedir. İdealize Alman ırkının tersine, daha kısa boylu olan Hitler ise, fotoğraflarda alt açıdan çekilmiş, boy fotoğraflarında ise çocuklarla çekilerek yine belli bir abartı verilmeye çalışılmıştır (Fotoğraf 4). Ayrıca çocuklarla çekilen fotoğraflarda, Hitler'in çocuk sevgisi gösterilirken, onun şefkatli biri olduğu izlenimi verilmek istenmiştir. Başka bir deyişle, Hitler milyonlarca çocuk ve yetişkinin gaz odalarında öldürülmesi emrini verirken, Alman toplumuna şefkatli bir lider olarak tanıtılmaya çalışılmıştır. Alman fotoğrafçı August Sander'in Almanya toplumunu anlattığı ve Almanlardan Yahudilere, Çingenelere kadar Almanya toplumunu oluşturan "20. Yüzyılın İnsanları" adlı çalışması, farklı ırkları fotoğraflaması neden gösterilerek engellenmiştir. Bu durumda, Alman ideolojisinin saf ırktan yana propagandif görüntüleri desteklediği anlaşılmaktadır[33]. Hitler'in özel fotoğrafçısı olan Heinrich Hoffmann, bir ajans kurarak Nazi propagandası amacıyla Hitler'in fotoğraflarını çekmiş ve bu görüntüleri dünya basınına dağıtmıştır. Bu fotoğraflarda Hitler olumlu gösterilmeye çalışılarak, halkın etkilenmesi sağlanmıştır[34].

[33] Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:9, İstanbul, 2000, s.40.
[34] Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Şule Demirkol (çev), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, 2.baskı, s.119.



Fotoğraf 4. Heinrich Hoffmann "Bir Baba Figürü Olarak Adolf Hitler", 1933

Afiş açısından da Naziler etkili çalışmalar üretmişlerdir. Özellikle Almanların 2. Dünya Savaşı döneminde SSCB karşıtı afişleri, Sovyetler Birliği'ne karşı yapılan propagandanın temellerini oluşturur. Yine afişlerinde Naziler, Amerika'nın çok kültürlülüğüne vurgu yaparak, bu çok kültürlülüğün toplumu yozlaştırdığını iddia ettikleri afişler hazırlamışlardır. Bu afişlerde yine Aryan ırkını yücelten, farklı etnik yapıları ve düşman olarak gördükleri ülkeleri kötüleyen çalışmalar yer almaktadır.





Resim 14. Alman Aryan ırkını öven bir afis çalışması

Resim 15. Alman militarizmini öven bir afiş çalışması

Anti-faşist propaganda bakımından Nazi Almanya'sını eleştiren John Heartfield (1891-1968) tarafından yapılan grafik temelli afişler, bu dönemin çalışmaları açısından önemlidir. Genellikle Nazi dönemini ele alan Heartfield, Hitler'i konu ettiği grafik ile fotoğrafı birleştirdiği çalışmalar üretmiştir. Hitler dönemine ait politik uygulamaları ve yolsuzlukları özellikle işleyen Heartfield'in Nazi Almanyası'na karşı anti propaganda temelli politik çalışmaları, dada hareketinin önemli çalışmaları arasındadır. Dada hareketine 1917 yılında katılan Heartfield, aynı zamanda Alman Komünist Partisi (KPD) üyesidir[35].



Resim 16. John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", 1932

Heartfield, çalışmalarında ironik bir dil kullanmıştır. "Milyonlar Arkamda" adlı çalışmasında, Hitler'in Nazi selamına karşı verdiği kendine özel selamında, elini hafifçe arkaya götürmektedir (Resim16). Bu selamı afişinde kullanan Heartfield, selam esnasında Hitler'in eline doğru deste halinde milyonlar verildiğini resmederek Hitler'i, yaptığı yolsuzluklarla suçlamaktadır. Yaptığı afişlerle Almanya'nın politik ortamını sorgulayan Heartfield, afişlerini montaj yöntemiyle oluşturmaktadır. Bu montajlarda, portre fotoğraflarını kullanmakta ve portrelerini farklı vücut fotoğraf ya da grafikleri ile birleştirmektedir.

[35] Freund, s.173.

1917 Ekim Devrimi ile Sovyet Rusya'da ise sanat, devrimin hizmetinde olmuş, halka devrimi anlatmak temelinde şekillenmiştir. Sosyalizmi anlatmak ve halkı bilinçlendirmek amaçlı bir kültür devrimi gerçekleştirilmekte ve sanat da burada bu amaçla kullanılmaktadır. Bunun için, ajitasyonu da barındıran propaganda yöntemleri kullanılmaktadır. Yine Sovyetler Birliği'nde toplumcu gerçekçi anlayışla yapılan Sergei Eisenstein'in 1925 yılında yaptığı "Potemkin Zırhlısı" adlı film, 1905 Rus Devrimi'nin 20. yılı kutlamaları çerçevesinde yapılan bir filmdir[36]. Gerçek bir ayaklanmadan yola çıkılarak yapılan bu film, Lenin'in "Devrim bir savaştır" sözü ile başlar. Film, 27 Haziran 1905 tarihinde Potemkin Zırhlısı'nda çıkan bir ayaklanmayı ve sonrasındaki halk desteğini anlatır. Bu ayaklanma, aynı zamanda Ekim Devrimi'nin de bir habercisidir. Bu film bir savaş gemisinde geçmektedir ve gemide kurtlanmış eti yememek için isyan çıkaran denizcileri ve onları destekleyen halkın isyanı anlatılır. Filmde denizcilere destek olmak için gelen halka, filmin çarpıcı sahneleri içerisinde yer alan Odessa Merdivenleri sahnesinde, Çarlık Rusyası askerlerince ateş edilmeleri de gösterilir. Kurgu açısından farklı sahnelerin birleştirilmeleri ile oluşturulan ve sinema tarihine geçen bir filmdir. Filmde gemi içerisindeki çetin çalışma koşulları gösterilir. Hemen ardından denizcilere verilen etli çorbanın içinden kurtlu etlerin çıkması üzerine, çorbayı içmeyi reddeden denizcilerin, kurşuna dizilmek istenmesine karşı bir isyan başlar ve gemiye kızıl bayrak asılır. Film devrimci uyanışı gösteren ve mücadeleye adanmış bir propaganda filmidir. Film, Lenin'in isteği üzerine yapılır. Bu da bize, Hitler'in isteği üzerine yapılan "İradenin Zaferi" filmini hatırlatır. Propaganda amaçlı bu iki filmin karşılaştırılmasında, ideolojik olarak farklar görülür. "İradenin Zaferi" filmi genel itibari ile Hitler propagandasıdır, tek bir kişi üzerinde şekillenir ve bir belgesel anlatımında gerçekleşir. "Potemkin Zırhlısı" filmi ise tek bir kişi üzerinden şekillenmez, bir halkın Çarlık Rusyası'na karşı verdiği bir mücadele vardır. Eisenstein, bu filmde sinema tarihinde ilk kez bir filmin kahramanı olarak bir kişiyi değil, halkı kullanmıştır[37].

1924 yılında Lenin'in ölmesinden sonra Komünist Parti Birinci Sekreteri olan Stalin, 1930'lu yıllara gelindiğinde ülke içinde söz sahibi olmuş ve Stalin iktidarı

[36] Alican Yıldırım, "Dosya: Sergey M. Eisenstein", Ekşi Sinema, 2012, http://eksisinema.com/dosya-sergey-m-eisenstein/, (03.05.2016), par.6.
[37] http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Diğer%20Ülke%20Sinemaları.pdf, s.11 (03.05.2016).

başlamıştır[38]. Sovyetler Birliği'nde afişin bir propaganda aracı olarak kullanılması, Stalin döneminde de devam etmiştir. Sovyetlerdeki afişlerde genel bir yapı göze çarpar; halkı belli değerler ölçüsünde eğitmeyi amaçlayan afişlerdir. Toplumsal ve kültürel değerler sanatsal araçlarla beraber afişlerde uygulanmaktadır. Dönem afişlerinin bir tanesinde Stalin, kendisini dinleyen halka söylev vemektedir (Resim 17). Aynı afişte halk, farklı Sovyet Cumhuriyetlerinin kültürlerini, temsil eden figürler olarak ön plandadır.



Resim 17. Boris Feaktistovich Berezovsky, "Stalin'in Liderliğinde Gelecek Komünizm'in Olacak", 1951

SSCB'de özellikle toplumcu gerçeklik anlayısıyla sanat eserleri üretilmiş ve bu tarz üretilen eserler desteklenmiştir. 1920'li yıllarda Sovyet nüfusunun yüzde 80'den fazlası okuma yazma bilmediği için 1917 Ekim Devrimi'nden sonra, çeşitli yöntemler kullanılarak devrim propagandası yapmayı amaçlayan bir sanat hareketi olan ve politik tiyatro olarak da tanımlanabilecek, binlerce seyirci önünde alanlarda ve meydanlarda sahnelenen ajit-prop (ajitasyon – propaganda) uygulamaları yapılmıştır. Bu uygulamalar doğrultusunda, sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalarda amaç, devrimin halk kitleleri önünde kabul edilmesinin ve kültürel anlamda halkın gelişiminin sağlanmasıdır[39].

[38] Prof. Dr. Mualla Uydu Yücel, "Rusya Tarihi", https://www.academia.edu/11167684/Rusya_Tarihi , s.323 (17.06.2016).
[39] Clark, s.94.

SSCB'de sinema ve fotoğraf önemli bir araç olarak görülmekte ve politik propaganda aracı olarak da kullanılmaktadır. Sovyet fotoğrafı içerisinde Alexander Rodchenko, öne çıkan fotğrafçıların başında gelir. 1891 doğumlu Rodchenko 1926 – 1928 yılları arasında sinema sektöründe çalışmış ve 1929 yılında October grubunun fotoğraf bölümünün kurucuları arasında yer almıştır[40]. Fotoğrafları, Sovyet devriminin inşaasına odaklanmıştır. O'nun için bir fabrika fotoğrafı, sadece bir binanın fotoğrafı değil, Sovyetlerin sanayileşmesinden duyulan gurur ve heyacanın da fotoğrafıdır[41]. Günlük hayatı çeken Rodchenko, fotoğraflarını farklı açı ve perspektif kullanarak elde etmiştir. Rodchenko böylelikle, klasik resim ve fotoğraf kurallarından farklı bir estetik yaratmıştır. Yine propaganda amaçlı çekilmiş bir başka fotoğraf ise, Kızıl Ordu'nun Berlin'e girişini gösteren ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu da simgeleyen Yevgeny Khaldei tarafından çekilen fotoğraftır (Fotoğraf 7). Berlin'de parlamento binasının çatısına askerler tarafından taşınan ve sallanan bayrak fotoğrafı, propaganda amaçlı çekilen bir görüntüdür[42].



Fotoğraf 5. Alexander Rodchenko

[40] Karşı Sanat Çalışmaları, "Alexander Rodchenko Kimdir?, http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=68, (21.05.2016), par.1
[41] Victor Margolin, **Ütopya Mücadelesi Podchenko Lissitzky Moholy Nagy 1917-1946**, Mehmet Emir Uslu, (çev), Espas Yayınları, 2012, s.141.
[42] Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Türkçesi: Osman Akınhay (çev), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, 1.baskı, s.56.

Sovyetler Birliği'nde toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, resmi sanat anlayışı olmuştur. Resim sanatı da Sovyetler'de toplumcu gerçekçilik (Sosyalist Gerçekçilik) doğrultusunda ilerlemiştir. Alexander Gerasimov, Alexander Deineka ve Isaak Brodski, Sovyetlerin günlük yaşantılarını idealize edilmiş biçimde sunmuşlardır. Bir fotoğraf gerçekliği biçiminde sunulan resimler, Sovyet liderlerinin de yer aldığı toplumsal gerçekçi resimlerdir. Bu çalışmalarda işçiler, sporcular gibi halk kitleleri, idealize edilerek resmedilmiştir.



Resim 18. Alexander Gerasimov, 1950

Özellikle 1941 yılında Almanlar tarafından işgale uğrayan SSCB, 1945 yılına kadar neredeyse tüm Sovyet halkının katıldığı savaş ile bu işgali kırmış, ancak çok sayıda insanını da bu savaşta kaybetmiştir. Bu süreçte tüm halkı bir arada tutmak amacıyla, Sovyetler'de propaganda amaçlı afiş çalışmaları yapılmıştır. Özellikle kadınların ön planda olduğu "Rusya Ana" temalı afişlerle savaşa ve üretime destek istenen afişler tasarlanmıştır. Benzer bir biçimde hedef kitlesi kadınlar olan ve bir kadın tarafından yapılan uyarı niteliğindeki afişte ise, "Dedikodu Yapmayın" yazmaktadır. Bu afiş yine ABD'de benzer bir afiş olan "Biri Konuştu" olarak sloganlaştırılan, halkın gizli bilgiler ile ilgili konuşmaması gerektiğini belirten afişleri hatırlatmaktadır.



Resim 19. Rusya Ana Temalı Afişler



Resim 20. Rusya Ana Temalı Afişler

ABD de, 2. Dünya Savaşı sırasında özellikle propagandaya başvuran devletler arasındaydı. ABD'de, sadece 2. Dünya Savaşı değil, sonrasında da sıklıkla propagandaya başvurulmuştur. Vietnam Savaşı, Körfez Savaşı, Irak İşgali gibi ABD'nin gerçekleştirdiği, çeşitli savaşlarda, halkı ikna etmek ve destek sağlamak amacıyla propaganda kullanmıştır. Pearl Harbor saldırısı sonrası Japonya karşıtı posterler bunlara örnektir. Özellikle, Japonları bir fareye benzeten ve aşağılayan afişler üretmişlerdir. Afişlerle, halkın savaşa desteği istenmiştir. "Biri Konuştu" anlamına gelen, ABD'nin savaşla ilgili gizli bilgilerin konuşulmasını önlemek için "Someone Talked" sloganı ile afişler ürettiler. Bu afişler, biri konuştuğu için torpille batırılmış Amerikan gemi ve mürettabatını gösteren afişlerdendir[43] (Resim 21) .

[43] Harp Sanatı "Ikinci Dünya Savaşı Propaganda Posterleri, Müttefiklerin Duraumu", 2012, http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html, (08.05.2016), par.4.



Resim 21. "Biri Konuştu" Afişi

ABD'nin 2. Dünya Savaşı'na girmesiyle, Amerikan kamuoyu bolca video ve fotoğraf görseliyle karşı karşıya kalmıştır. Görüntülerin Amerikan halkını olumsuz etkilememesi için, Amerikan yönetimince sansüre başvurulmuştur. Ölü asker ve sivillerin olmadığı görüntüler, sansürlenerek halka sunulmuştur. Buradaki amaç, halkın savaşa olan desteğinin sürdürülmek istenmesidir. Amerikan basını da, savaş süresince objektif haber anlayışı yerine propagandif haber anlayışını benimsemiştir[44]. Öte yandan ABD'de basılan Life Dergisi, savaş bölgesine gönderdiği fotoğrafçılarla 2. Dünya Savaşı'nı gözler önüne sermiştir. 1947 yılında kurulan Magnum Fotoğraf Kolektifi'nin kurucuları arasında olan fotoğrafçıları da, savaş bölgelerine göndererek var olan sansür yer yer delinmiş ve savaşın yarattığı yıkım gösterilmiştir[45]**.** Propaganda fotoğrafları açısından ABD'nin Pasifik Cephesi'nde 23 Şubat 1945 tarihinde, Iwo Jima adasında çekilen ve ABD'nin zaferini sembolize eden fotoğraf, 1954 yılında Washington'da dikilen kahramanlık anıtına dönüştürülmüştür. Joe Rosenthal tarafından çekilen fotoğrafta, dört Amerikan askeri, adadaki Suribachi Dağı'nda, ABD bayrağını dikerken gösterilmektedir (Fotoğraf 6). Bu fotoğraf Sovyetler Birliği askerlerinin Berlin'e girdikten sonra, Sovyet bayrağının Berlin parlamentosunda sallandırılırken Jewgeni Chaldej tarafından çekilen fotoğrafa benzemektedir. Bu fotoğraf aynı zamanda Türk Ordusu'nun 2015 yılında Suriye'den, Süleyman Şah Türbesi'nin taşınması sırasında

[44] Clark, s.137.
[45] Sontag, s.71.

çekilen fotoğrafı da anımsatmaktadır (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 6. Joe Rosenthal, Raising the Flag On İwo Jima (1945)

Fotoğraf 7. Yevgeni Khaldei, Reichstag Berlin (1945)

Fotoğraf 8. Fırat Yurdakul, Süleyman Şah Türbesi'nin Türk Silahlı Kuvvetleri Tarafından Taşınması Sırasında Çekilen Fotoğraf (2015)

Devletler tarafından yapılan propagandalar ne kadar etkili olsa da bazı görseller, devletlerin yaptığı propagandaya, karşı propaganda oluşturacak kadar etkili olup, savaşların dahi gidişatını değiştirme konusunda başarılı olmuştur. Vietnam Savaşı sırasında Amerika tarafından atılan Napalm bombasından kaçan ve büyük bir acı ile koşan çocukların olduğu fotoğraf, Vietnam Savaşı'nın tüm gerçekliğini göstermesi açısından etkili olmuş ve savaş karşıtı protestoların yükselmesine sebep olmuştur. Ancak günümüzde o kadar çok savaş ve benzeri görseller vardır ki, zamanla bu savaş ve vahşet görselleri sıradanlaşmakta ve tepkilerin çok etkili olmamasına ya da hiç bir etki yaratmamasına neden olmaktadır. Yine yakın tarihimiz içerisinde Körfez Savaşı, Irak İşgali sırasında yayınlanan bazı fotoğraflar, savaşın gidişatını yavaşlatmış ancak sıradanlaşan fotoğraflar etkisini kaybetmiştir. Benzer şekilde Suriye'de 2011 yıllında başlayan ve özellikle Suriye'nin kuzeyinde yoğunlaşan savaşta yer alan vahşet görüntüleri, sıradan günlük görüntülere dönüşmüştür. Bunun yanında dijital teknolojinin gelişmesiyle de özellikle belli bir gerçekliği olmayan ya da farklı yerlerde yaşanmış görüntüler, gerçekmiş gibi gösterilerek yine propaganda amacıyla kullanılmaktadır.

Sanatın propaganda malzemesi olarak kullanılmasına, Mussolini dönemi İtalyası'nda da rastlayabiliriz. Mussolini her fırsatta sanat ve sanatçının öneminden bahsederken, devlet bütçesinden bu tarz sanat çalışmaları desteklenmiş ve halka politik ya da anti politik bir yapıda sunulmuştur[46]. İtalya, 1.Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra, ekonominin getirdiği olumsuzluklarla birlikte faşist bir yönetimin altına girmiştir. Özellikle savaşın yarattığı yıkım, savaş bittiğinde kendisini daha fazla ortaya çıkarmış ve o dönemin hükümeti, borç, büyüyen dış ticaret açığı, enflasyon gibi nedenlerle başetmek zorunda kalmıştır. Yapılan protesto ve grevler de kontrol edilemeyince İtalya halkı, yeni bir arayış içerisinde Benito Mussolini'yi ve Ulusal Faşist Partisi'yi iktidar yapmış ve bu durum İtalya'nın kaderini 1943 yılına kadar etkilemiştir[47].

Mussolini İtalyasına benzer durumlar, savaş sonrasında farklı Avrupa ülkelerini de etkilemiş ve ekonomik nedenlerle birlikte, Avrupa'nın milliyetçiliğe doğru sürüklenmesine ve faşizmin güçlenmesine neden olmuştur. Almanya'da Hitler, İspanya'da Franco gibi faşist yönetimler etkili olmuştur[48].

1922 yılında başa gelen Mussolini, ***"Sinemayı bir silah olarak görür ve sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlar"***[49]. İtalyan sineması, sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Lumiére Kardeşlerin sinema tarihinin ilk filmlerini gösterdikleri 1895 yılından kısa bir süre sonra, 1905 yılında Filoteo Alberini'nin çektiği tarihsel film, İtalyan sinemasının ilk örneğidir. "Roma'nın Fethi 20 Eylül 1870" (La presa di Roma, 20 settembre 1870) Roma'nın fethini anlatan bir filmdir. Bunun devamındaki filmler, yine İtalya tarihi ile ilgili filmler ya da belgesellerdir. Yine 1911-1919 yıllarında, İtalya'da etkili olan fütürist harekete yakın filmler yapılır. Ancak, 1. Dünya Savaşı'na girilmesi ile İtalyan Sineması da bir duraklama dönemine girer ve bu dönem, "Silent Era" denilen sessiz dönem olarak

[46] Aygün Şen, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar, Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması, https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar, (10 mayıs 2016), 6.
[47] Aygün Şen, Italyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar, https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar , (10 mayıs 2016), par.3.
[48] Aygün Şen, Italyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar, https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar, (10 mayıs 2016), par.4.
[49] Dönem Dönem Italyan Sineması, 2013, http://kadrajsinema.blogspot.com.tr/2013/11/donem-donem-italya-sinemas.html, (02.05.2016), par.3.

adlandırılır[50]. Yine bu dönemde Hollywood tarzı müzikal ve komediyi de içeren filmler üretilir ve desteklenir. "Telefoni Bianchi" olarak bilinen, "Beyaz Telefon" olarak adlandırılan bu filmler için hükümet, sinema okulları açarak parasal ve teknik açıdan sinema filmleri için bir çok destek sağladı. Buradaki amaç da, ulusal bir İtalyan sineması yaratmaktı. Bu filmlerde zengin aileler, ihtişamlı mekanlarda gösterilerek, İtalya'da sanki bu şekilde bir yaşam tarzı varmış gibi aktarılmaktaydı. Bu filmlerin Beyaz Telefon olarak adlandırılması, bir türe verilen kavramdan çok küçümseme amacı içermesi ve filmlerde görülen beyaz telefondur. Dönemin önemli Telefoni Bianchi filmleri arasında, Guido Brignone'nin "Paradiso" (1932), Carlo Bragaglia'nın "O La Vita" (1933) ve Gennaro Righelli'nin "Together in the Dark" (1935) filmleri sayılabilir. 1930 ile 1944 yılları arasında çekilen 639 filmin neredeyse yarısı Telefoni Bianchi filmiydi[51].

2. Dünya Savaşı sonrası Mussolini'nin desteklediği propaganda amaçlı sinema, yerini "Yeni Gerçekçi (Neorealism)" sinemaya bırakmıştır[52]. İtalya'da etkisini gösteren Yeni Gerçekçi akım ile yönetmenler, filmlerini sokaktaki gerçeklere yöneltmiş ve İtalya gerçekçiliğini filmlerde konu edinmişlerdir. Bu tarz filmler devlet tarafından desteklenmeyeceği ve aksine sansürlenmelerinden dolayı yönetmenler, filmlerini devlet desteğinin olduğu stüdyolarda çekmek yerine, gerçek mekanlarda amatör oyuncular ve çeşitli zorluklar altında çekmişlerdir. Savaş ve işgallere rağmen İtalya sineması gelişmeye devam etmiştir. Mussolini döneminde de film yapan Roberto Rosselini'nin yönettiği "Yeni Gerçekçi" akımın en önemli filmlerinden birisi olan "Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta)" filmi, 1944 yılında İtalya işgal altındayken yapılır[53]. "Kaldırım Çocukları" (1946), "Hemşire" (1946), "Almanya Yıl Sıfır" (1948), "Bisiklet Hırsızları" (1948) yine bu tür filmlerin birkaçına örnektir. Yeni gerçekçi filmler, konuları dışında biçimsel özellikleriyle de Mussolini döneminde yapılan burjuva komedileri, beyaz

[50] Dönem Dönem İtalyan Sineması (08.11.2016) http://kadrajsinema.blogspot.com.tr/2013/11/donem-donem-italya-sinemas.html,(02.05.2016), par.2.
[51] Dönem Dönem İtalyan Sineması, 2013, http://kadrajsinema.blogspot.com.tr/2013/11/donem-donem-italya-sinemas.html,(02.05.2016), par.3.
[52] Dönem Dönem İtalyan Sineması, 2013, http://kadrajsinema.blogspot.com.tr/2013/11/donem-donem-italya-sinemas.html,(02.05.2016), par.4.
[53] Aygün Şen, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar, (02.05.2016), s.4.

telefon olarak anılan ya da faşist kahramanlıkları anlatan filmlerden ayrılmaktadır[54]. Bu filmler, halkın içinde bulunduğu zorlukları anlatan filmlerdir.

1.3. FOTOĞRAFTA İDEOLOJİ ve FOTOĞRAFIN POLİTİK OLARAK KULLANIMI

İdeoloji, insan ya da toplumun geliştirdiği, insan, toplum ve evrene ilişkin kapsamlı bilişsel ve ahlaksal inanç sistemlerinin bir biçimidir. Kültürel bir olgu olan ideoloji küçük bir topluluğun bireyleri tarafından benimsenebileceği gibi, büyük bir topluluğun bireyleri tarafından da benimsenebilir. Aynı zamanda bugün geçerliliğini koruyan bir ideoloji, farklı bir zamanda geçerliliğini kaybedebilir[55]. İdeoloji; ***"Politik, felsefi, etik, ahlaksal, inançsal, kütürel, sanatsal üst yapıya ilişkin tüm düşünce alanlarının bilgisel düzenidir"*** şeklinde tanımlanırken, ideolojinin aynı zamanda sınıfsal bir karakteri vardır. İdeoloji, bir sınıf üzerinden belirleyici bir güç oluştururken, egemen olarak sınıfın ideolojisini de belirler. Günümüzde de kapitalizm, kendisinden önceki egemen sınıflar gibi kendi ideolojisini dayatmaktadır. Yine günümüz için geçerli postmodern ideoloji, sanatı biçimlendirirken, fotoğrafı da etkilemekte ve yer yer biçimlendirmektedir[56]. İdeoloji kavramı, genel anlamda politik düşüncelerden meydana gelmiş dünya görüşlerini de tanımlamada kulanılmaktadır. Marksizm'e göre ideoloji, ekonomik ilişkilerden bağımsız bir hakikat alanının olduğunu iddia etmek, gerçekliğin üzerini ideolojik bir üst yapı olarak örtmekten başka bir şey değildir.

Dr. Arslan Topakkaya Marksizm'in ideolojiye bakışı ile ilgili;

"İdeolojiler, çok zaman insanların ve toplumların pratik hayatlarına da yön vermişlerdir. Bunu en iyi açıklayan olgu, Marksizm'in ideoloji kavramına yüklediği anlam ve bunun pratikteki yansımalarıdır. Marksist felsefe, bu düşünce tarihinde bu kavramın sistemleştirilmesinde ve yaygınlaştırılmasında önemli bir role sahiptir. Marx ideolojiyi, soyut felsefi bir refleksiyon olmaktan kurtarmış, onu ekonomi, politika, toplum ve tarihle içiçe sokmuştur. Yani Marksizmle birlikte bu kavram, kendi

[54] Aygün Şen, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar, s.3.
[55] Doğu Ergil, Kavram Olarak İdeoloji "İdeoloji Üzerine Düşünceler", http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/38/1/dogu_ergil.pdf, (15.05.2016), s.69.
[56] Faruk Atalayer, "İdeolojik Fotoğraf ve Fotoğrafın İdeolojisi", **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, Ocak 2014, Sayı 151, s.18-19.

uygulanabilirlik imkânına kavuşmuştur. Marx ideolojiyi olumsuz bir anlamda kullanmakla beraber, bu kavrama kalıcılık kazandırmıştır"[57].

"Marx ve Engels'in ideoloji kavramı, yönetici sınıfın fikirlerine, yani sınıflı toplumu desteklemeye ve sömürüyü devam ettirmeye katkıda bulunan fikirlerdi"[58]. Bir başka anlatımla, sermayeyi elinde bulunduran güçler ideolojik yapıyı da belirliyordu. İdeolojinin farklı tanımları olsa da, genel itibari ile ideoloji, siyasi ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi, olarak tanımlayabiliriz. İdeoloji, "idea" (düşünce) ve "logy" (bilim) sözcüklerinin birleşiminden ortaya çıkmıştır. Bu kavram, ilk ifade edildiğinde anlamı "düşüncelerin bilimi" şeklindeydi. Bu kavramı ilk olarak Destutt de Tracy 1796 yılında verdiği bir konferansta kullanmıştır[59]. "Destutt de Tracy, ideoloji fikrinin öncü ismidir. Ona göre ideoloji ***"Bilimsel bir disiplindir. Doğru ile yanlışı, yanılsama ile gerçekliği, safsata ile bilimsel olanı ayırmaya dönük bir fikirler bilimidir"*** olarak ifade edilmektedir[60].

Fotoğraf, teknik ve teknolojinin bireysel olarak kullanıldığı bir gerçeklik sunumudur. Aynı zamanda bireysel olarak gerçekleştirilen bir eylem olmanın yanında fotoğraf, bireyin kendi ideolojisini de yansıttığı bir aktivitedir. Dolayısıyla fotoğrafçı, elde ettiği fotografik bir çalışmada, kendi ideolojik düşüncesinden de bağımsız değildir. Herhangi bir protesto gösterisinden, toplumsal olaylara yaklaşımına ve ya toplumsal olan ya da olmayan, siyasal olan ya da olmayan, düşünsel (kavramsal) bir yaklaşımla ya da bir manzara fotoğrafına kadar fotoğrafçının elde ettiği her görüntü, fotoğrafçının ideolojisini gösterir. Estetik kuramlar nasıl ki ideolojiye bağlı olarak biçimleniyorsa, fotografik görüntüler de bu etkileşimden bağımsız olarak düşünülemez. Bir fotoğraf görüntüsü onu çeken kişinin, ideolojisini ya da karşı ideolojisini barındırabilir[61].

Politik ve ideolojik inançları bağlamında politik bir özne olarak fotoğrafçının, savaşın hangi cephesinden savaşa dahil olduğu, onun savaşa ve savaşanlara olan

[57] Dr. Arslan Topakkaya, Erzincan Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış,2007, http://hukukdergi.erzincan.edu.tr/ideoloji-kavraminin-tarihsel-gelisim-surecine-kisa-bir-bakis-dr-arslan-topakkaya/, (15.05.2016), s.177.
[58] Abdulvahap Coşkun, "Ulus – Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu", (**Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Ankara Üniversitesi, SBE, 2007), s.86-87.
[59] Dr. Arslan Topakkaya, "İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış, http://eski.erzincan.edu.tr/birim/HukukDergi/makale/2007-1-9.pdf (15.05.2016), s.165.
[60] Destutt de Tracy, http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/destutt_de_tracy_kimdir.asp , (15.05.2016), par.2.
[61] Atalayer, s.22.

yaklaşımını da belirler. Hatta fotoğrafçının savaşa ve savaşan taraflara dair fikirleri ne olursa olsun, savaş bölgesinde geçirdiği zaman sonucunda, aynı Stockholm Sendromu'nda* olduğu gibi, fikirleri değişime uğrayabilir ve savaşı bulunduğu tarafın gözünden görmeye başlayabilir.

Fotoğraf bir görsellik barındırması ile birlikte bir dil olarak da karşımıza çıkar. Bu dil, fotoğrafçısına göre farklılık göstermesi ile birlikte, ciddi bir politik söyleme sahip, muhalif siyasal bir dil de oluşturabilir. Yaşantının içinde yer alan fotoğraf aynı zamanda toplum karşısına herhangi bir savaş, çatışma hali, doğal afet gibi gündelik hal dışında da yer alabilir. Bununla beraber bir muhalefet etme biçimi olurken, egemen olan için de propaganda aracına dönüşebilir. Dolayısıyla toplumu birçok açıdan etkileyebilme durumuna girebildiği gibi, zamanla bir toplum için sıradanlaşma, tepkisizlik hali olarak da karşımıza çıkmaktadır[62]. Dünyaca önemli fotoğraflar dünyayı etkileme gücüne sahip olabilirken, Vietnam Savaşı'nda çekilen fotoğraflar gibi savaşın gidişatını da değiştirebilen görüntülerle karşılaşabiliriz. Özellikle günümüzde fotografik görüntülerin artması fotoğrafı sıradanlaştırırken, fotoğrafın etkisinin de zayıfladığı söylenebilir.

Sanatın genel biçimiyle sorgulatıcı olma özelliği, fotoğraf için de gerçerlidir. Fotoğrafçının ideolojisinde oluşan politik fotoğraf, bize de bir muhalefet etme etkisi verebilir. Elbette bu politik bakış, zamanla propagandaya da dönüşebiir. Hatta bu amaçla fotoğraf da üretilebilir. Naziler görüntüyü propaganda gücü olarak göstermişlerdir. Hitler'in çocuklarla ve gençlerle beraber çekilen fotoğrafları ya da doğayı koruyan lider imgesi bunlara örnektir. Burada fotoğraf bir propaganda malzemesi haline getirilmiş, bu amaçla da güçlü devlet görüntüsü verilmiştir. Yine günümüzde devlet başkanlarının çocukları severken elde edilen görüntüleri, herhangi bir askeri birliğin halk karşısında halka yardım etme görüntüleri ya da halkla bütünleşme görüntüleri bunlara örnek olarak verilebilir. Fotoğrafın politik bir malzeme olarak kullanılması dışında, apolitik bir kullanım malzemesi olarak yer alması, hem var

[62] Ali İhsan Ökten, "Politika İdeoloji Sanat ve Fotoğraf", **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, Sayı 151, Ocak 2014, s.23-24.

* Birileri tarafından rehin tutulan kişilerin, kendilerini rehin alan bireylerin duygularını anlama seviyesine gelmeleri ve rehin alan bireylerle geçirdikleri zamanın sürecinde, bu bireylere yardımcı olmaya çalışması ve onlarla özdeşim kurma istemlerine verilen sendromun adı.

olan politik durumun, hem de fotoğrafın içini boşaltmaktadır, bu durum da fotoğrafı sıradan hale getirmektedir[63].

Fotoğrafta belgesel çalışmalar, Sovyetler Birliği'nde Ekim 1917 devrimi ile beraber ortaya çıkan ve zamanla resmi sanat ideolojisi halini alan toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, ideolojik-estetik bir güç halini almıştır. Belgesel fotoğraf anlayışı, bir anlatım biçimi olmakla beraber, imgesel bir bilinç de oluşturur[64]. Fotoğraf içerdiği zıtlık, ironi ve hicivle hem fotojurnalizm alanında toplumsal gerçekçi sayılmakta, hem de eleştirel bakış açısını öne sürmektedir. Bu tarz ironik yaklaşımlar günümüz eleştirel sanatında da sıkça kullanılmaktadır. Bir fotojurnalist olan Margaret Bourke-White'ın dönemin Amerika'sıyla ilgili buna benzer birçok fotoğrafı bulunmaktadır. (Fotoğraf 9). Sel baskını sonrası yardım kuyruğunda bekleyen siyahi vatantaşların arkasındaki duvardaki afişte ise, bir Amerikan ailesi görülmektedir. Bu afişte en göze batan görüntü ise arabası olan mutlu bir Amerikan ailesidir. Afişte yer alan sloganda ise, ***"Dünyanın en yüksek yaşam standardı. Amerikan tarzı gibisi yoktur***" ifadesi yer almaktadır**.**



Fotoğraf 9. Margaret Bourke-White, " Kentucky Flood" 1937

[63] Ökten, s.26.
[64] Şimşek, s.227.

2. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ SÜRECİ İÇERİSİNDE, FOTOĞRAFTA YAŞANAN KIRILMALAR ve POLİTİK KULLANIM ÖRNEKLERİ

Modern kelimesi çoğunlukla yeni, güncel ve çağdaş olan anlamında kullanılmakla birlikte bir dünya görüşünü de tanımlar. Tarihsel süreç içerisinde, kelimenin tanımında değişikler olsa da, genellikle kendini eskiden ayırıp, yeni olana geçişin bir sonucu olarak görmektedir. Modernin temelinde aydınlanma ve gelişmenin merkezinde akıl vardır. Modernizm ise, zaman bakımından karşımıza çıkar. Çoğunlukla da yeni ve günümüze ait olan anlamındadır. Akıl, bilim, demokrasi gibi kavramlar, modern düşüncenin temelinde yer alan kavramlardır. Bu kavramları toplum, devlet, ekonomi, sanat, siyaset üzerinden aldığımızda ise modernizmin anlayışını oluştururlar. Temel olarak da modernizm, bilim ve tekniğe dayalı kültür ve düşünce biçiminin oluşum sürecidir. Aynı zamanda modernizmin temelinde yer alan akıl ve bilim, her zaman daha iyi olanı arar ve yeniye açıktır. Charles Baudelaire 1863'te yayınlaığı "Modern Hayatın Ressamı" adlı eserinde, moderniteyi ***"Anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir"*** şeklinde ifade etmektedir[65].

Geleneksel yaşam ve düşünce yapılarının yerini edebiyattan, felsefeye, sanattan mimariye, müziğe kadar yeni anlatım biçimlerine bırakmaya başladığı modernist anlayışın alması, birçok alanda biçim ve estetiğin yeni anlatım yolları arayışının da başlangıcı sayılabilir. Dolayısıyla modern süreç aynı zamanda sorgulama çağının da bir başlangıcıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle beraber Avrupa'da etkisini gösteren ekonomik ve siyasal değişimler, sanat dünyasında etkili olan düşüncelerle beraber "Modernist" kavramı da etkili olmaya başlamıştır. Sanatta klasik dönemle birlikte var olan estetik ve biçimsel kurallar, modernizmle birlikte yerini yeni biçimsel arayışlara

[65] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), 4. Basım, İstanbul: 2006, s.23.

bırakmıştır.[66] Modernliğin temelinde var olan bilim ve akıl, modernizmin biçim ve estetik algı arayışı ile beraber kendine özgü bir kültür oluşmasını sağlamıştır[67].

Modernizm, Kübizm ile birlikte 20. yüzyılın başında birçok akımın doğuşunu sağlayacaktır. Kübizm, doğayı birebir taklit etmeden, doğayı göründüğünden farklı yorumlamıştır. Bu da sanatta kırılmalara yol açmış ve farklı anlayışların gelişmesini sağlamıştır. Avangard anlayışlarla beraber sanat kendini farklı alanlarda anlatmaya başlamakta ve değişik sanat hareketleri ortaya çıkmaktadır. Dada hareketi, onu izleyen gerçeküstü anlayış bu döneme örnek olarak verilebilir.

Sanatın alışılagelmiş anlatım biçimlerinden farklı olarak, politik, kültürel, toplumsal anlamda yenilikçi tavrı ile 20. yüzyılın sanatına yön vermiş olan, dolayısıyla da ilerici sanat anlamına gelen "Avangard Sanat", popüler kültüre ve kitle kültürüne karşı çıkmış, bir diğer adıyla da "Öncü Sanat" olarak anılmıştır. İlk olarak 1820'lerde Fransız ütopyacı sosyalist Henri de Sait-Simon tarafından kullanılan avangard terimi, öncü birlik anlamında askeri bir çağrışımı anımsatırken, zamanla sosyo-politik gelişmeyi ve modern sanatın temellerini oluşturan öncü sanat anlamında kullanılmaya başlanmıştır[68]. Geleneksel, yerel ve ulusal olana karşı uluslararası kimliği savunur. Theodor W. Adorno'ya göre avangardist sanat, ***"Mevcut bir durumla her türlü sahte uzlaşmaya karşı koyan radikal bir isyan, tarihsel meşruluğa sahip yegane sanat formudur"*** şeklinde ifade edilir. Georg Lukács ise avangard sanatın isyankâr özelliğini kabul eder, ama bu isyan ona göre tarihsel perspektiften yoksun, kapitalizmi alt etmeye çalışan güçlere karşı kör soyut bir isyandır[69].

Avangard, her alanda yenilikçi ve deneysel olanı kapsar. Bu türden her ilerlemeci öncü sanat yapıtı, avangard olarak tanımlanabilir. Avangardın temelinde, sürekli eski yerine yeniyi aramak vardır. Bu akımlar 20. yüzyılının ilk çeyreğinde etkisini göstermiş ve bu dönemde Avrupa'da var olan savaşlar ve bunun sonucunda baş gösteren yıkım ve sefaletler, sanatçıları farklı arayışlara yöneltmiş; sanatın sorgulayıcı,

[66] Zuhal Özel, "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme", Fotoğrafya Dergi, 2008, Sayı.20, http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,524,1,1,1,0, (05.05.2015), par.2.
[67] Nazan İpşiroğlu,Sebahattin Eyüpoğlu**, Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu**, 2. Basım, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 1972, s.92.
[68] David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Suat Kemel Angı (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1.basım, 2006, s.18.
[69] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek, (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Basım, 2007, s. 165.

eleştirel, politik yönü ağır basmış ve bu yönde çalışmalar sanatın yönünü belirlemiştir. Peter Bürger'in kuramına göre avangard, ***"Sanatın kurumsallaşmasına karşı bir saldırıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir, hayatın devrimcileştirilmesidir, estetik haz nesneleri olmaya mahkum formlar değildir***"[70] şeklinde tanımlamıştır.

2.1. AVANGARD ANLAYIŞLAR ve BU ANLAYIŞLARDA POLİTİK YAKLAŞIMLAR

Avangard anlayışlarla beraber sanat, kendini farklı alanlarda anlatmaya başlamakta ve değişik sanat hareketleri ortaya çıkmaktadır. Bu anlayışlar içerisinde fotoğrafın kullanımı önemli bir yer tutar. Fotoğrafın sunduğu gerçeklik ve çoğaltma özelliği ile birlikte anlatım kolaylığı, fotoğrafın bu dönemde etkin olarak kullanılmasını sağlamıştır. Avangard anlayışlar içerisinde sayılan kübizm, dada, fütürizm ve sürrealizm yer yer fotoğrafı da kullanmıştır. Farklı sanat disiplinlerinin birbirlerini etkilemesi, fotoğrafta da yeni arayışların oluşmasını sağlamış; montaj ve kolaj gibi anlatım olanakları, avangard sanat içinde fotoğraf kullanımı açısından önemli bir araç olmuştur. Fotoğraf, sanata yeni anlatım olanakları getirmiş ve sanatın işlevini değiştirmiştir. Fotoğraf sayesinde hem bu tarz çalışmalar etkisini arttırarak sürdürmüş, hem de sanat eserinin yayılmasını sağlayarak, temsilin temsili bir durum ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fotoğraf bir çoğaltım aracı olarak, farklı avangard çalışmalarda etkili bir araç olarak kullanılmıştır.

2.1.1. Fütürizmde Fotoğraf ve Politik Kullanımı

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'da Le Figaro gazetesinde yayımlanan "Fütürizm Manifestosu" ile

[70] Bürger, s.21.

fütürizm, 20. yüzyılın önemli akımlarından biri olmuştur[71]. Temelde gelecekçilik olarak tanımlanır ve bu anlamda gelenekselliği ve geçmişi reddeder. Teknolojik gelişmelerin sunduğu dinamizmi ve hızı kullanır. Fütüristler resimlerinde, fotoğrafın getirdiği yenilikleri ve teknik olanakları kullanmışlardır. Kronofotoğraf tekniği ile düşük enstantane ya da uzun pozlamayı kullanarak, fotoğrafın yarattığı etki, resimlere de aktarılmıştır. Marinetti 1909'da Le Figaro gazetesinde yayımlanan bildirisinde, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlamakta ve geçmişin bütün bağlarıyla koparılmasını savunmaktaydı. Hızı, saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yücelten Marinetti, geçmişin saklandığını iddia ettiği kitaplıkları ve müzeleri yıkacağını belirtiyordu. Metnin devamında, ***"Güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği"*** ifade edilmekteydi[72]. Bu manifesto, bir nevi İtalya'nın geleceğidir. İtalya'nın geleceğini militarizmde ve vatanseverlikte bulan bu anlayış, İtalya'da bir çağrı niteliğindedir.

1900'lerin başları bilimsel ve teknik gelişmelerin kendisini gösterdiği bir dönemdir. Fütürizm ise bu döneme dikkat çekerken, toplumların gelişiminin mekanik ve teknolojik gelişmelerle olabileceğini, bunun içinde geleneksel yapının çözülmesi ve reddedilmesini savunmaktadır. 1909 yılında yayınladığı "Fütürizm Manifestosu" ile Marinetti'nin savaşı ve şiddeti savunması, Mussolini ile olan yakınlığı bu akımın faşizm ile ilişkilendirilmesine, faşizmin sanatı olarak algılanmasına yol açmıştır. Siyasi görüş olarak faşizm ile benzerlikleri olması ile birlikte fütürizmin faşizm ile ilişkilendirilmesi pek mümkün değildir[73].

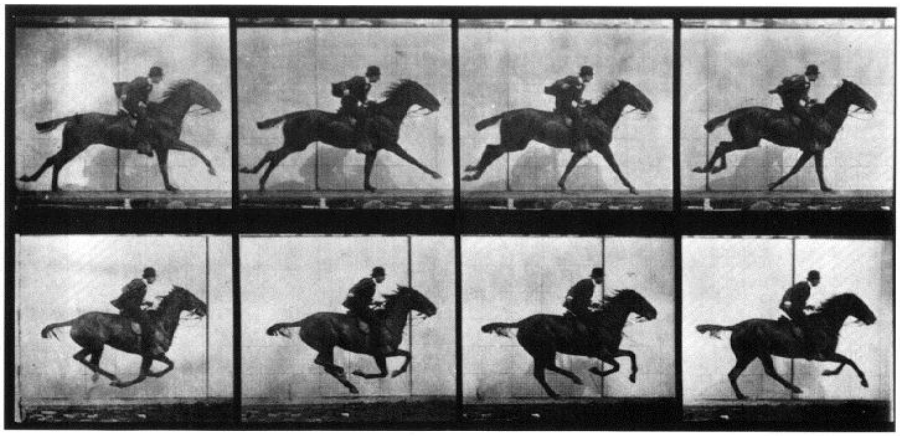
Yazdığı manifesto ile savaşı bir temizlik aracı olarak gören Marinetti, yine aynı manifestoda: ***"Artık mücadelenin dışında bir yerde güzellik yoktur. Saldırgan karakteri bulunmayan başyapıt olamaz. Savaşı anarşistlerin yıkıcı hamlelerini saygıyla anmak…. bak Müzeleri ve kütüphaneleri yıkmak istiyoruz… Sanat, şiddetten, zulüm ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz"***[74] ifadesini kullanmıştır.

[71] Fütürizm, http://www.edebibilgiler.com/documents/futurizm.html, (12.04.2016), par.1.
[72] Nobert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr.Sadi Öziş, (çev.), 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s.87.
[73] Antmen, s. 70.
[74] Ali Artun, "9/11: Yıkıntı Estetiği, Yıkımın Yüceliği", http://www.aliartun.com/content/detail/66, (02.05.2015), par.1.

Fütürizmin İtalya'da çıkmasının nedenleri arasında, 19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın diğer ülkelerindeki gelişmeleri yakalayamamış olmasına duyulan tepkinin etkisi vardır. Bu durumdan kaynaklanan saldırganlık ve sabırsızlık içinde olan Marinetti'nin, söylemlerinden de anlaşılacağı gibi fütürizmi, sadece bir sanat hareketi olarak düşünmek mümkün değildir. Modern sanat akımları içerisinde kendine özgü biçimsel bir ifade oluşturan fütürizm, Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrá (1881-1966), Giacomo Balla (1887-1958), Gino Severini (1883-1966) gibi genç İtalyan sanatçıların katılımı ve imzalarıyla sanatsal bir niteliğe kavuşmuştur. Bu akımda manifesto yazımı geleneği oluşturarak şairler, yazarlar, heykeltraşların yazdığı sanatçı manifestoları, biçimsel bir ifadeye kavuşturmuştur. Özellikle "Fütürist Kadınlar" manifestosu dikkat çekici manifestolar arasındadır. Bu manifestoda kadınlara; **"*Erkeklerinizi sıkıcı, duygusal gereksinimlerinizle boğmayın. Erkeklerinizi ve oğullarınızı kendilerini aşmaları için yüreklendirin. Unutmayın onları sizler yaratıyorsunuz. İnsanlığa borcunuz, kahramanlar yaratmaktır. Hadi yaratın onları*",** gibi öğütler veren manifesto, Fransız yazar ve ressam, Valantine de Saint-Point'in (1875-1953) imzasını taşır[75].

Fütürizm ile ilgili sanat manifestolarında yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Geleneksel yapıdan, dolayısıyla geçmişin sanatı yerine yeni sanat önerilir. İtalyan Fütüristler bir hız estetiğinden, bir devinimden bahsederler. Bunun için de fotoğrafın bazı tekniklerinden faydalanmışlar, Eadweard Muybridge ve Étienne-Jules Marey gibi isimlerin, hareketin görünümünü yakalamak için denedikleri tekniklerden esinlenmişlerdir[76].

[75] Antmen, s.66.
[76] Antmen, s.66.



Fotoğraf 10. Eadweard Muybridge "Galloping Horse" 1887

Fütüristler sanatta armoni ve iyi olan da dahil bir çok şeye karşı çıktılar ve bir çok şeye başkaldırdılar. Şiir, mimarlık, edebiyat, resim, fotoğraf gibi alanları kapsayan bir akım olan fütürizmde, bu alanların kendine has biçimciliği yerine sürekli değişken bir dünyada hareketin ön plana çıkmasını sağladılar[77]. Konularını, kentsel ve endüstriyel çevrelerden seçen fütüristlerin devinim olarak yorumladıkları hız kavramı, temel olarak yapıtlarına yansımıştır. Resimlerinde canlılık ve saldırganlık arayan ressamlar, eserlerini çoğaltılmış ve parçalanmış olarak betimlemekteydiler. Bunun için de belirli bir hareketi resmederken, üst üste çizimlerle bu nesnelere hareket olgusunu vermekteydiler. Umberto Boccioni'nin 1910 tarihli "Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri"de anlayışlarını, **"*Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir*"** şeklinde ifade etmektedirler[78]. Yine aynı manifestoda, **"*Resimler, duyuşlarımız bir mırıltı gibi çıkmamalı, tuvallerimizin üzerine şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edercesine gürlemeli*"** şeklinde ifade edilmektedir[79]. **"*Şöyle bir bakın etrafınıza, her şey hareket ediyor, her şey bir koşuşturmaca içerisinde hızla değişiyor*"**, bu ifade ile nesnelerin sürekli hareket halinde olmasına ve nesnelerin değişmesi, dönüşmesi dolayısıyla hiçbir şeyin sabit

[77] Aydın Şimşek, **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, 1.Baskı, İstanbul: Ümit Yayıncılık, 2000, s.161.
[78] Antmen, s.73.
[79] Lynton, s.87.

durmamasına vurgu yapılmaktadır[80]. Bu değişim, **"*Bakıyorsunuz koşan bir atın dört bacağı değil, yirmi bacağı oluveriyor. Koştukça üçgenimsi bir hareket görünüveriyor*** cümlesi ile aktarılmaktadır**"**[81]. Fütüristler sanatın geleneklerle ölçülmesine karşı olurken, dönemler arası sanata bakışı eleştirmektedirler. Bir dönem resimde geçerli olanın, bir başka dönem yanlış olması eleştirilmiştir. "Resimde hiçbir şey mutlak değildir" ifadesi ile sanatın da değişebileceğini belirtmekteydiler. Yine hız ile ilgili, **"*Hızla giden bir otobüste etrafınızda bulunan on altı kişi, aynı anda hem bir, hem on, hem dört, hem üç kişiymiş gibi görünürler, hem gidiyormuş hem duruyormuş gibidirler*"** şeklinde hız olgusu anlatılmaktadır[82].

Fütürist resim çalışmaları ile öne çıkan Giacomo Balla, fotoğrafta kronofotoğraf tekniğini resim çalışmalarında gösterir. Uzun süre fotoğrafçılıkla da uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin, hareketi çözümleyişini resimlerinde kullanmıştır. "Kemancının Eli" (1912) çalışmasını, kronofotoğraf tekniğindeki gibi yansıtır (Resim 22). Bu çalışmada sol el ve yay farklı konumlarda resmedilirken, arka plan değişmez[83]. Bu çalışma, Anton Giulio Bragaglia'nın fotoğraf çalışması "Violin" (1913) yapıtını anımsatır (Fotoğraf 11). Bu fotoğrafta yay ve enstrümanın sap bölgesindeki el farklı konumlar içerisinde fotoğraflanırken, yüz, gövde ve arka plan durağandır. Yine Balla'nın "Bir Otomobilin Hızı + Işıklar" (1913) çalışması da üst üste bindirmelerden oluşmuş soyutlanmış bir tablodur.

[80] Antmen, s.73.
[81] Antmen,s.73.
[82] Antmen, s.74.
[83] Lynton, s.92.



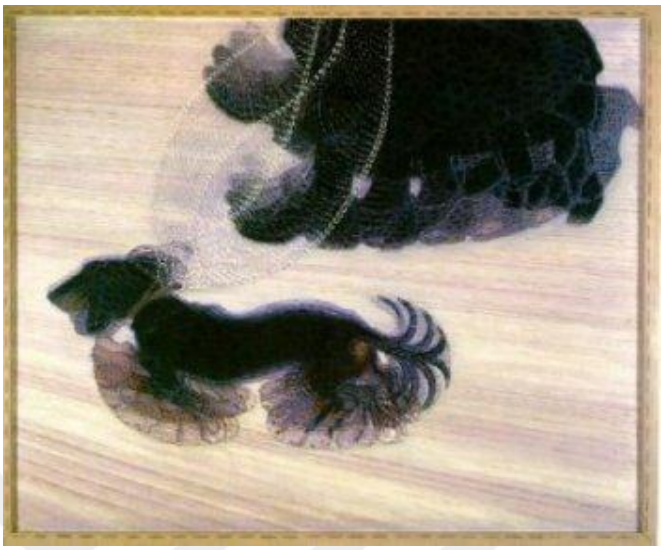
Resim 22. Giacomo Balla "Kemancının Eli" 1912



Fotoğraf 11. Anton Giulio Baragaglia *"Violin"* 1913

Giacomo Balla, bir başka resim çalışması olan "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" (Dynamism Of a Dog on a Leash, 1912) adlı yapıtında da bir köpeği ve yanındaki sahibini belli bir an içerisindeki farklı evreleri ile resmetmiştir. Bu çalışmasında

fotoğrafın evrelerinden yararlanılmıştır. Yine, Balla'nın diğer çalışmalarında da benzer etkiler kullanılmıştır.



Resim 23. Giacomo Balla "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" 1912



Fotoğraf 12. Anton Giulio Bragaglia "Man Playing the Double Bass", Kontrbas Çalan Adam, 1912

Fütürizm içerisinde yaptığı fotoğraf çalışmaları ile anılan Anton Giulio Bragaglia, çalışmalarını hareketin belli bir zamansal süreç içerisinde algılanması üzerinde kurmuştur. "Fotodynamic Portraits" (Fotodinamik Portreler) isimli serisinde, diğer çalışmaları gibi çoğunlukla siyah bir fon önünde çalışır. Netsizlik hakimdir ve belirli bir süre içerisinde hareket devam etmekte ve bu süreci fotoğraflamaktadır.

Hareket netsiz, ritmik ve bir belirsizlik halindedir. Bu tarz fotodinamizm çalışmalarında Bragaglia, hareketin karmaşıklığını ve hareketler arası aşamaları kaydetmiştir. Fotodinamizm olarak nitelendirdiği çalışmalarında hareketi belirli bir süreç içerisinde ele alarak vermeye çalışır. "Fotodinamik Portreler" olarak adlandırdığı çalışmalarında hareketin sürekliliğini yansıtarak hareketin biçimini tanımlamaya çalışır[84]. Fotoğraf içerisinde ise hız ve devinimi yakalamak için, elde edilen pozlandırmalar ile gözün algılayamadığı hareket öğeleri ortaya çıkartılmaya çalışılmaktadır.

Fütürizm ile birlikte geleneksel olandan farklı arayışlara gidilmesi estetik olarak da farklılaşma göstermiştir. Bu durumda deneysel ve farklı biçimsel çalışmalar etkisini göstermeye başlamıştır. Sanayinin gelişmesi, kentleşmenin artması bir hız ve devinim içerisinde çalışmaların yer alması ile sonuçlanıyordu. Biçimsel önem, yerini konunun önceliğine bırakıyordu. Konular içerisinde de hız, hareket, ışık gibi kavramlar kendisini göstermektedir.

Fütüristlerin açtıkları ilk serginin, 1912 yılında Paris'te gerçekleştirildiği sanılmaktadır. Bu serginin ardından Londra, Berlin, Amsterdam, Zürih, Viyana ve Budapeşte'yi gezen bu sergi büyük ölçüde Marinetti'nin renkli kişiliği sayesinde yoğun bir ilgi ile karşılanmış, fütürizm akımının Avrupa'da tanınmasını sağlamıştır. Fütürizm görsel sanatlarda edebiyat ve diğer sanatlar arasında kurduğu ilişki dışında, toplum ve siyaset konusunda da bir takım aşırı görüşleri dile getirmiştir[85]. Marinetti'nin tiyatro tarzı oyunlar sergilediği, "Fütürist Akşamları" isimli performans, milliyetçiliği ve militarizmi körüklemiş, 12 Ocak 1910 tarihinde 1. Dünya Savaşı öncesi İtalya - Avusturya sınırındaki Trieste'de düzenlenmesi Avusturya polisinin dikkatini çekmiş ve bu gösterilerde Avusturya polisi eksik olmamıştır. Fütüristler halkla en kolay kaynaşma yolu olarak gördükleri tiyatro sahnesinde, her türlü deliliği yapmaya çalışmışlardır. Seyirciyi aşağılamışlar, tahrik etmişler, hatta Avusturya bayrağını dahi yaktıkları bu tür performanslar polis baskınıyla sonuçlanmıştır. Fütüristler, gürültü müziği dedikleri ve

[84] Nükhet Kınlı, "Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, 2011), s.56.
[85] Lynton, s.88.

yeniçağın müziği olarak da gürültü çağı olduğu, tren, arabalar, ilginç aletlerle sesleri kayıt altına alınmasını sağlayarak, yeniçağın müziğini ilan etmişlerdir[86].

İtalya'da fütürizm, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte son bulmuştur. Bazı fütüristlerin bu savaşta ölmesi ya da yaralanmasının bunda etkisi büyüktür. 1914 yılında Londra'da ortaya çıkan makine estetiğini öven ve yeni sanatı dinamizm ile özdeşleşmesi gerektiğini savunan "vortisizm" akımı, fütürizmin bir yansıması olarak nitelendirilebilir[87].

2.1.2. Dada Hareketinde Fotoğraf ve Politik Kullanımı

1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve çatışma ortamının etkisiyle ortaya çıkan "Dada Hareketi", politik tavrının yanı sıra sanat karşıtı eğilimi, sanatı dönüştürücü gücü ile 20. yüzyılın hem önemli ve etkili anlayışlarından biri, hem de 1960 sonrasında gelişen ve sanatta gördüğümüz birçok yaklaşımın da öncülü konumunda olmuştur[88]. Dada anlayışı birçok deneysel sanat çalışmasının ortaya konmasını sağlamıştır[89]. Bir sanat akımdan çok bir sanat hareketi, aynı zamanda da yazarların ve sanatçıların yarattığı bir anlayıştır. E. H. Gombrich "Sanatın Öyküsü" kitabında bu anlayışı **"*Gerçekte sanat diye bir şey yoktur, sadece sanatçı vardır*"** şeklinde ifade etmektedir[90]. Andre Breton kübizmin bir resim okulu, fütürizmin siyasal bir hareket olduğunu belirtir. Aynı zamanda dadanın da bir anlayış olduğunu söylerken, sanatın da özgür düşünce olduğunu ekler[91]. Dadacılar, yeni yöntem ve üsluplar getirmek yerine, yeni anlam ve yöntemler kazandıran bir anlayışla yerleşik değerlerle hesaplaşmaktadırlar. Ortak noktaları, sanatın "ne olması" konusunda yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. **"*Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*"** diyen Kurt Schwitters'e (1887-1948) göre, bir yapıtı sanat yapan; biçimi, konusu, içeriği, türü, yansıttığı ustalığı değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesi olarak belirtmektedir[92]. Estetik değerlere, düzene, geleneksel

[86] Antmen, s.68-69.
[87] Antmen, s.71.
[88] Antmen, s.126.
[89] Şimşek, s.175.
[90] Lynton, s. 126.
[91] Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, 8.Basım, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2009, s.319.
[92] Lynton, s.127.

kurallara karşı bir tavır alan dada hareketi sanatsal anlamda bir kırılma başlatmış, günümüz sanatının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

1916 yılında Alman düşünür ve şair Hugo Ball'ın Zürih'te açtığı Cabaret Voltaire adlı kafe, dada hareketinin başladığı yer olarak kabul edilir. Hugo Ball 1916 Mayıs ayında yazdığı kitapçıkta, Cabaret Voltaire'yi açma nedeni için, kendi bağımsızlıklarının tadını çıkartan birkaç genç olabileceğini düşünerek açtığını ve amacının savaşın ve milliyetçiliğin ötesinde, başka idealler için yaşayan birkaç bağımsız ruhtan, haberdar etmek olduğunu belirtir[93]. Alışılmış biçim ve geleneklere karşı bir tavır olarak ortaya çıkan bu anlayış, 1916 yılında Zürih'te bir manifesto ile adını duyurur. Eleştirel, anarşist ve aynı zamanda avangard olan dada, 1. Dünya Savaşı'na karşı, bu savaşın yarattığı bunalım, umutsuzluk ve çaresizlik ortamında gelişir[94]. Savaşın yarattığı olumsuzluklar ve sanayi devriminin yarattığı emek sermaye çatışması, dada hareketinin önemli etkenleridir. Sanata yeni bir ifade olanağı katan dada hareketi, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde baş gösteren paylaşım savaşlarında, saflara bölünen dünyanın anlamsızlığını dile getiren sanatçıların birleşmesiyle, 1916 Şubat'ında savaşa katılmayıp tarafsızlığını ilan eden İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkmıştır[95].

Dada'nın kelime olarak karşılığı bilinmemekle birlikte, 1918 tarihli "Dada Manifestosunun" yazarı Tristan Tzara'nın sözlükten rastgele seçtiği ya da bir bebek sesi olabileceği gibi farklı anlamlar yüklenmektedir. Burada anlamındaki önemden ziyade, sanat tarihinde ne ifade ettiğidir ki, ***"Dada bir protesto, yıkıcı bir eylem, mantığın yerle bir edilmesi, özgürlük, zıtların birlikteliği, tutarsızlıkların ifadesi, yaşamın kendisidir"*** şeklinde de tanımlanabilir[96].

Tzara'ya göre dada:

"Sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkmış protesto dada'dır. Yaratamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımıdır.

[93] Batur, s. 321.
[94] Dişli, s.111.
[95] Lynton, s.123.
[96] Antmen, s.122.

Hizmetkarlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler dada'dır. Peygamberlerin lağvedilmesi dada'dır. Geleceğin lağvedilmesi dada'dır"[97].

Andre Breton'un yayınladığı bildirisinde, dada karşıtlığını savaş döneminde ***"Ne olursa olsun barış"***, barış döneminde ise ***"Ne olursa olsun savaş"*** cümleleriyle, bu hareketin parolasını belirtir[98].

Aynı bildiride Breton, dada hareketinin var olma mantığını şu ifadelerle aktarmıştır:

"Dada size karşı sizin düşünme biçiminizi kullanarak savaşır. Eğer biz sizlerin bütün güzellik, sevgi gerçeklik ve adalet dinlerinin öğrettiklerine inanmanın inanmamaktan çok daha yararlı olduğunu iddia etmeye zorluyorsak, bunu kendi seçtiğimiz alanda, yani kuşku alanında, bizimle karşılaşmayı kabul ederek dadaya bütünüyle bağlı olmaktan korkmadığımız için yapıyoruz" [99].

Dadayı diğer farklı akım ve hareketlerden ayıran en önemli özelliği, sanat karşıtı tavrıdır. Fütürizm, dışavurum, kübizm gibi akımlarda sanat karşıtı anlayış yoktur[100]. Tristan Tzara ise yine dadayı fütürizm ve kübizminden ayırarak onların biçimsel olma durumlarına atıfta bulunarak hiçbir kuram tanımadığını belirtir. Sanatın burjuvalar ve para kazanmak için yapılamayacağını belirtir[101]. Tzara dadanın, hiyerarşinin oluşturduğu değerler ve toplumsal denklemin ortadan kaldırılması olduğunu belirtir. Tzara, dadanın belleğin ve geleceğin ortadan kaldırılması olduğunu söylerken, doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç dadadır, olarak aktarmaktadır[102].

Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi anti-sanat kavramını ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1967) hazır nesneleridir. Sanatın estetik ölçütlerini sorgulayan Duchamp, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden ifade eylemine dönüştürmüştür[103]. Estetiğe karşı iradi bir kayıtsızlık içinde olan Duchamp, estetiğin

[97] Antmen, s.129.
[98] Batur s.320.
[99] Batur, s.320.
[100] Antmen, s.124.
[101] Batur, s.317.
[102] Batur, s.318.
[103] Antmen, s.125.

gerçekliğini de yadsımaktadır[104]. Duchamp'ın hazır-nesneler kullanması, bilinen sanat pratiklerinden farklı olarak, resmin tuvalden uzaklaştırılması olarak da değerlendirilmiştir[105]. Duchamp ilk Hazır-Nesne (redy-made) çalışmasına, 1913 yılında "Bicycle Wheel" (Bisiklet Tekerleği) adlı eseri ile başlar. Bu çalışma bir tabureye yerleştirilen bisiklet tekerleğinden oluşmaktadır. 1917 yılında da Grand Central Gallery'de düzenlenen bir sergiye, Duchamp kimliğini gizliyerek "Richard Mutt" adıyla imzaladığı Mott Works firması tarafından üretilmiş porselen bir pisuar ile katılmıştır (Fotoğraf 13). "Çeşme" isimli bu hazır nesne çalışması, sergi kurulu tarafından bir sanat eseri olarak görülmediği için sergilenmemiştir. Kurulda bulunan W.C. Arensberg'e göre, bir yapıtın sanat eseri sayılabilmesi için sanatçısının onu sanat eseri olarak tanımlaması yeterliydi. Duchamp'ın da bu çalışmasını sanat eseri olarak sergilemesi ve sanat olarak belirtmesi, sanatın düşünsel değişimi açısından önemli kırılma noktalarından olmuştur**.**





Fotoğraf 13. Marcel Duchamp "Çeşme"1917

Resim 24. Marcel Duchamp "L.H.O.O.Q", 1919

Duchamp'ın bir başka çalışması ise, Leonardo da Vinci'nin tablosu Mona Lisa'nın "L.H.O.O.Q" adını verdiği reprodüksiyon çalışmasıdır (Resim 24). Bu

[104] Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), 3.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.45.
[105] Ebru Ceren Uzun, "Dönemin Sanat Akımları İçinde, Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, 2007), s.29.

çalışmada Duchamp, sanat tarihinin en önemli yapıtları arasında sayılan "Mona Lisa" tablosuyla bir parodi ortaya çıkarmıştır. Verdiği isim "L.H.O.O.Q" harfleri argoda Fransızca "Elle a chaund au cul" olarak kullanılan "Kız Azmış" anlamına gelen cümleden alınmıştır. Bu parodide Duchamp, yaptığı Mona Lisa'yı bıyıklı göstererek bu tabloya verilen önemi irdelemiştir[106].

1920'lerde 1. Dünya Savaşı'nın bitimiyle dadacılar, 35mm film kullanılan küçük fotoğraf makinelerinden elde ettikleri fotoğrafları, kendi yapıtlarında kullandılar. Böylece yağlı boya ve akademik sanat karşıtı tavırlarına uygun bir araç bulmuşlardı[107]. Hannah Höch ve Raoul Hausmann gibi dadacılar da, yapıtlarında fotoğrafı kullandılar. Amacı sanatta geleneksel değerleri yıkmak olan dada hareketi, yeni malzeme ve tekniklerle sanata yeni bir yön vermiştir. Kübizm ile kolaj, asamblaj, montaj gibi teknikleri kullanarak, çalışmalarında yer verdikleri objeleri de anlam olarak değiştirmişler ve günümüzde kavramsal sanatta sıkça kullanılan hazır nesne kavramının gelişmesini sağlamışlardır. Özellikle siyasi amaçlı kullananlar arasında John Heartfield'in çalışmaları dönemin anlayışını, sanatın politik ve toplumsal rolünü anlatmak açısından önemli yapıtlardır. 1930'lu yıllarda gelişmeye başlayan faşizm ve Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım, sanatçılar açısından sanatın sorgulanması ve sanatın yeri bakımından tartışmaların da yükseldiği bir dönemdir. 1930'lu yıllarda Almanya'da Nazi döneminin yarattığı faşizm, sanatçıların anti-faşist işleri üreteceği bir dönemi de beraberinde getirmiştir. Dada, karşıtlığını yeni ve güçlü yöntemlerle, özellikle de fotomontajlarla ortaya koymaktadır. Özelikle fotoğraf ile yapılan kolaj, foto-montaj gibi teknikler, dadacılar tarafından sıkça kullanılmakta, böylece hem anlatım pekiştirilmekte hem de bir dışavurum olarak fotoğrafın verdiği gerçeklik anlatımı kolaylaştırılmaktadır.

Heartfield'in ürettiği Nazi karşıtı çalışmalar, dönemin önemli politik yapıtlarıdır. Bu yapıtlar gerçeklik duygusunu pekiştirmekte ve sanatın propaganda amaçlı olarak da kullanılabileceğini göstermektedir. Bu anti faşist ve Nazi karşıtı işlerde, Adolf Hitler hemen hemen bütün yapıtlarda yer almakta, faşizmin getirdiği ve

[106] Kader Sürmeli, "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata", **İnönü Üniversitesi sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt 2, Sayı 6, 2012, s. 340.
[107] Nazif Topcuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, 3. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.132.

getireceği sonuçlar fotografik malzemelerle anlatılmaktadır. Adolf Hitler'in kursağında kapitalizmin altınlarının olduğu gerçeğini açığa çıkaran John Heartfield'in fotomontajı, dönemin politik çalışmaları açısından önemli bir çalışmadır[108] (Resim 25). Aynı zamanda Alman Komünist Parti (KPD) üyesi de olan Heartfield, politik kolajlarıyla ön plana çıkarken, anlayış olarak Berlin Dada hareketine bağlıydı. Bu hareketi, aynı dönem içinde Zürih Dada hareketine göre daha politik niteliktedir. Özellikle Berlin Dada hareketi, "Weimar Cumhuriyetine" yönelik aktivist muhalefetin temelini oluşturmuştur[109].



Resim 25. John Heartfield "Hitlerin Kursağından Geçen Altınlar", 1932

Zürih'te 1916-1919 yılları arasında etkili olan dadanın ABD'de gelişen ayağında, Marcel Duchamp'la birlikte Man Ray ve Francis Picabia vardır. 1917 yılında Picabia tarafından "291" adlı galeriye atfen "391" adlı bir dada dergisi yayımlanmıştır. Dergicilik, bu hareketin yaygınlaşma biçimlerinden birisi haline gelmiştir. Berlin (1917-1920), Köln (1919-1920) ve Paris'te (1920-1922) etkili olan bu dergiler 1-2 sayı gibi

[108] Jacques Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.50.
[109] Meral Bostancı, "John Heartfield ve Nesne Yorumu", e-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergi, 2014, http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-john-heartfield-ve-nesne-yorumu/1756, (20.06.2014), par.2.

kısa süreli çıkan dergiler olmuştur. Trizan Tzara'nın 1917-1921 yılları arasında yayımlanan ilk dadacı anlayıştaki dergisi, aynı zamanda uzun süreli yayımlanan bu anlayıştaki tek dergidir[110]. Zürih, Berlin, Moskova, New York, Köln şehirlerinde yayınlanan bu dergilerde amaç okura seslenmekti. Berlin ve Köln gibi Alman şehirlerinde gelişen dada hareketi, diğer şehirler olan New York, Zürih, Paris gibi farklı ülkelerin farklı şehirlerindekine göre daha politikti. Bunun nedeni olarak, bu kentlerde savaşın, yoksulluğun ve baskının yoğun olmasına bağlanabilir. Bu durumda Berlin Dada Hareketi'nde önde gelen sanatçıların, ülkesine duyduğu tepkiyi ortaya koyan John Heartfield (1891-1968), Hannah Höch (1889-1978) ve Raoul Hausmann (1886-1971) gibi isimlerin önemli rolü vardır.

Birçok sanatçı çalışmalarını dadaya uyarlarken kendilerine göre bir yol seçmişlerdir[111]. Bazı sanatçılar için bu anlayış, siyasi görüşlerini açıklamak, sanatı siyasi bir eyleme bağımlı kılmak için kullanılan bir anlatım aracıydı. Çeşitli gösteriler ve sergiler düzenleyerek siyasi ve kültürel nutuklar atan dadacılar, bu etkinliklerde anlamsız şiir ve metin okumaları da yapıyorlardı. Baader'in, Berlin Katedrali'ndeki ayin sırasında İsa'ya saldırması, 1919'da Alman Cumhuriyeti'nin kuruluş töreninde Weimar'da el ilanları dağıtarak kendisini cumhurbaşkanlığı için aday ilan etmesi, dadacı bir nitelik taşıyordu[112]. Huelsenbeck'in 1918'de öncülük ettiği Berlin Dada grubu, açıkça sol eğilimliydi ve sanat karşıtı etkinliğini propaganda ile birleştiriyordu.

John Heartfield'in çalışmaları içerisinde, Almanya'da çıkan İşçi Gazetesi (Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung/AIZ) sanatçının çalışmasını yayımlar. Bu çalışma, dönemin gazeteleri, Tempo (Tempo) ve İleri (Vorwaerts) adlı gazetelere sarılmış bir kafayı gösterir (Fotoğraf 14). 9 Şubat 1930 tarihli gazetede çıkan bu çalışma "Burjuva gazetelerini okuyanlar kör ve sağır olur" sloganıyla çıkar. Yapay bir kafaya sarılan bu gazeteler Alman Sosyal Demokrat Partisi SPD'nin yayın organlarıdır. Bu gazeteler burjuva devletini desteklemekte, Komünist Parti'ye muhalefetle suçlanmaktadır. Bu durumda halkı kör ve sağır ettikleri anlatılmaktadır. Heartfield bu çalışmasında dönemin burjuva gazeteleri olarak belirtilen gazetelerini kullanır. Bu gazeteleri kişinin tüm

[110] Antmen, s.125.
[111] Lynton, s. 129.
[112] Lynton, s.134.

kafasını saracak biçimde sarmalar. Bu durumda kişi artık ne görebilecek, ne duyabilecek ne de konuşabilecektir. Buradan Heartfield, basının kitleler üzerindeki etkisini anlatırken, aynı zamanda okuduğunu eleştirmediği, olduğu gibi kabul ettiği için de izleyiciyi eleştirmektedir[113].



Fotoğraf 14. John Heartfield "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan" 1930

Bu dönem, çalışmalarında politik bir dil kullanan sanatçılar arasında, Kaethe Kollwitz (1867-1945), George Grosz (1893-1959), Rudolf Schlichter (1890-1955), Alexandr Rodçenko (1891-1956), László Moholy-Nagy (1895-1946), El-Lissitzki (1890-1941), Gustav Klutsis (1895-1938), Herbert Bayer (1900-1985), Gottfried Kirchbach (1888-1842), Otto Baumberger (1889-1961), Mihaly Biro (1886-1949) ve Willibald Krain (1886-1945) örnek olarak verilebilir[114].

[113] Meral Bostancı, Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur": John Heartfield'ın Politik Fotomontajı e-skop Sanat tarhi ve Eleştiri Dergi, 2013 http://www.e-skop.com/skopbulten/burjuva -gazetelerini-okuyanlar-kor-ve-sagir-olur-john-heartfieldin-politik-fotomontaji/1116, (20.06.2014), par.3.

[114] Meral Bostancı, John Heartfield ve Nesne Yorumu, (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Işık Üniversitesi SBE, 2012), s.386.

2.1.3. Gerçeküstü Anlayışta Fotoğraf ve Politik Kullanımı

Evrensel adıyla sürrealizmin ilk kuramcılarından Andre Breton, ilk Gerçeküstü Manifestosu'nda "Ruhsal Otomatizm" diye anılan kavramı kullanarak, **"*Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edilebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik, ya da ahlaki bir önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır*"**[115] şeklinde sürrealizmi ifade eder. Breton'a göre bu akım, bilinç ile bilinç dışını birleştirir. Bir anlamıyla gerçeğin sanatçıdaki yansımasıdır. Gerçeküstücülük terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire olurken, Breton'da 1924 yılında "Gerçeküstü Manifesto"yu yayımlar**.** Gerçeküstücülük, dada hareketinden ortaya çıkan bir akım olmuştur[116]. Gerçeküstücülük, dada hareketi gibi, sanatın geleneksel değerlerine karşı olduğu politik bir sanat hareketidir ve rastlantısallık ilkesi doğrultusunda, gerçekliğin sorgulandığı ve gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı bir sanat anlayışıdır. Gerçeküstücüler biçimsel bozulmadan nesneye, kolaja kadar yeni arayış ve yöntemleri benimsemişlerdir.

Gerçeküstücüler, bir baskı unsuru olarak gördükleri toplumsal düzenin eleştirilmesinde, Sigmund Freud'un düşüncelerinden etkilenmişlerdir. Aynı zamanda da Fransız Komünist Partisine üye olan gerçeküstücüler, bir eylem alanı olarak gördükleri bu anlayışla çalışmalar üretmişlerdir. Gerçeküstücülüğün çıkış noktası Sigmund Freud'un psikanalitik kuramı olmuştur. Duygularımız, düşüncelerimiz ve bu doğrultuda davranışlarımız bilinçaltımızın doğrultusunda şekillenir[117]. Breton'a göre, gerçeküstücü sanatın hiçbir zaman uyanık bir aklın ürünü olamayacağını belirtirken, gerçeküstücülere göre aklın ancak bilimi verebileceği, sanatın ise ancak akıldışının bir ürünü olabileceğini belirtmektedir[118]. Yine Breton bu anlayışı dış etkenlerle ilişkili olmayan tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır[119]. Breton sürrealizmi, insanlık için bir kurtuluş yolu olarak görmekte, bütün kötülüklerin ise içinde yaşadığımız burjuva toplumunun akıl ve ahlak kurallarından ileri geldiğini belirtiyordu. Bu kalıpların kırılmasıyla insanlar, özgürlüklerine kavuşacaklardır. Sanatın görevi insanı

[115] Antmen, s.136.
[116] Antmen, s.135.
[117] Uzun, s. 35.
[118] Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Bedrettin Çömert (çev.), 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.471
[119] Antmen, s.135.

tedirgin etmek, sarsmak ve uyandırmaktı. Bunun için de sanatın, bilinçaltındaki güç birikimi ile ilişki kurarak harekete geçirmesi gerekmekteydi[120].

Bu akımın en önemli temsilcileri Salvador Dali, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Alberto Giacometti ve René Magritte gibi ressam ve heykeltıraşlardan oluşuyordu. Bu sanatçıların ortak özelliği iç dünyalarını temsil etme biçimleridir. ***"Gerçeküstücüler için bilinç ötesine uzanmak, sanatsal yaratının bir uzantısıdır"***[121].



Resim 26. René Magritte "Bu Bir Pipo Değildir" 1929

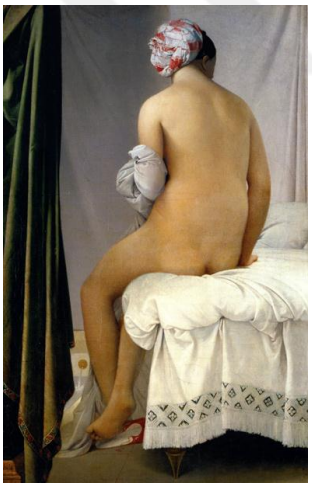
René Magritte'in 1929 yılında yaptığı "Sözcüklerin Kullanılışı" adlı resimde bir 'Pipo' imgesinden yola çıkarak, "Bu Bir Pipo Değildir" (Ceci n'est pas une pipe) adlı çalışması ile resmin gerçekliğini sorgulamıştır (Resim 26). Bu resimde yer alan bir pipo resmidir. Pipo denildiğinde de kafamızda bir pipo kavramı oluşacaktır[122]. Pipo resminin altında ise Fransızca "Bu bir pipo değildir" yazmaktadır. Hayatında pipo görmemiş ama Fransızca bilen birisi için anlamı farklı, pipo gören ama Fransızca bilmeyen için anlamı farklı olacaktır. Hem pipo gören hem de Fransızca bilen birisi içinse bir şüphe uyanacaktır. Bir başka çalışmasında ise Magritte yine sözcüklerle oynamaktadır. "Düşler Anahtarı" adlı resminde dört ayrı nesneyi betimleyerek altlarına isimlerini yazmıştır. Çanta'nın altına "gökyüzü", çakının altına "kuş", yaprağın altına "masa", süngerin altına ise "sünger" yazmıştır. Bizi asıl şaşırtan ise altlarına yanlış yazılanlar değil, sünger resminin altına "sünger" yazılmasıdır. Dolayısıyla sanatçı bu

[120] İpşiroğlu, İpşiroğlu, s.186.
[121] Antmen, s.136.
[122] Lynton, s.181.

anlayışıyla bizi düşünmeye sevk eder[123]. Her iki çalışmada da Magritte, görüntülerle sözcükler arasındaki ilişkisi üzerinden hareket etmiştir. Gerçeklikle yanılsama, nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdelemiştir[124].

Sürrealizmin farklı alanlarında olduğu gibi, fotografik üretimlerde de bilinçaltının ortaya çıktığı çalışmalar yer alır. Solarizasyon, üst üste baskı, kolaj, üst üste pozlandırma gibi teknikler bu tarz fotoğraflar için uygulanan bazı tekniklerdir. Bu teknikleri kullanan önemli isimler arasında sayabileceğimiz Man Ray ve Laszlo Mohaly-Nagy'dir. Bu iki sanatçı, solarizasyon, rayograf, fotogram teknikleriyle gerçeküstü çalışmalar üretmişlerdir. Yaptığı çalışmalar ile Man Ray, dada tarzı çalışmalar üretse de, kendisini herhangi bir sanat akımına yakın görmemiş ve dadaist olarak tanımlamamıştır. Rayogramları, Tristan Tzara tarafından dada yapıtları olarak tanımlansa da, Breton'a göre gerçeküstücülüğün öncüsü olarak gösterilmiştir. Andre Breton'a göre Man Ray'in birleştirmeleri ve rayogramları sıradan gerçeklik alanından çıkarıp ona zihnin peyzajlarını yaratma imkânı sağlıyordu[125].





Fotoğraf 15. Man Ray "Ingres'in Kemanı", 1924

Resim 27. Jean Auguste Dominique Ingres, "Valpinçon'un Banyosu" 1808

Man Ray'in en tanınmış yapıtlarından olan "Ingres'in Kemanı" adlı yapıtında yer alan modelinin verdiği poz (Fotoğraf 15), 1808 yılında Jean Auguste Dominique

[123] Lynton, s.181.
[124] Antmen, s.138.
[125] Uzun, s.66.

Ingres'in çalışması "Baigneuse de Valpinçon" (Valpinçon'un Banyosu) adlı resmi hatırlatır[126] (Resim 27). Man Ray'in 1930 tarihli bir başka çalışması da, Fransız bir dansçı kadının yer aldığı "Larmes" (Gözyaşları) adlı fotoğrafıdır. Bir duyguyu ifade etmeyen sahte gözyaşları ile çalışmasını aktarır.

Macar ressam ve fotoğraf sanatçısı Laszlo Moholy – Nagy'in çalışmalarında da, Man Ray'e benzer teknikleri görmekteyiz. Nagy de fotoğraflamak istediği cismi fotoğraf kağıdına yerleştirerek görüntüleri elde etmekteydi (Fotoğraf 16). Yapıtlarının büyük bir bölümü zaman ve mekân üzerine olan çalışmalarından oluşmaktadır[127].



Fotoğraf 16. Moholy-Nagy, Laszlo, "Fotogram" 1922

2.1.4. Pop Art Anlayışta Fotoğraf ve Politik Kullanımı

1960'larda ABD'de Pop Art'ın gelişimi, fotoğraf için değişimin de habercisi olacaktır. 2. Dünya Savaşı sonrası toplumsal yaşamın politik, ekonomik olarak değiştiği ve modernizm olgusunun sorgulanmaya başladığı bir dönemdir. Pop Art, gelişimini kitle kültüründen alıyordu ve Richard Hamilton'a göre toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtıyordu[128]. Tüketim nesnelerini sanatsal bir bağlam

[126] Uzun, s. 71.
[127] Kınlı, s.64.
[128] Antmen, s.159.

içerisinde yeniden değerlendiren ve popüler kültür öğelerini kullanan pop art, uzun bir geçmişi ve geleneksel bir yapısı olan resim ve heykelden çok, fotografik görüntüleri kullanacaktır. İnsanların fotoğraf gibi görsel sunuları daha ilgiyle ve anlaşılır karşılamaları, aynı zamanda sanatçılar açısından da fotoğrafın bir dışavurum olarak kullanılmasına neden olacaktır. Anlaşılırlığı ve elde edilme sürecinin daha kolay olması ve modern fotoğrafta yer alan biçimsel ve teknik özelliklere pek dikkat edilmemesi ile birlikte anlatım, baskı ve kullanılışı açısından çok daha çeşitli olanaklar sunması gibi nedenler, fotoğrafı tercih sebebi yapmaktadır. Pop Art'ın öncü ismi Andy Warhol, çalışmalarında popüler kültür nesnelerini sanatsal nesnelere çevirmekte ve bunun için de fotoğrafı kullanmaktadır. Bunu yaparken Warhol, gördüğümüz imajları düzeltmek yerine, görme biçimini değiştirmektedir[129]. Elde ettiği çalışmalarında tek bir görüntüyü çoklu nesneler haline getirmektedir. İmgeleri çoğaltma yolu ile tuval üzerine aktarması, niteliksel olarak zayıf olan imgeleri de güçlendirmiştir. Eserlerinin fabrikasyon üretimi gibi elde edilmesinden kaynaklı, Warhol'un üretiminin adı Fabrika'dır. Aynı zamanda fabrika üretiminin, emek-sermaye çelişkisine dikkat çekmesi gibi, faşizm ve sanat ilişkisi de kitle iletişim araçlarının halkı manipüle etmesine işaret etmektedir[130]. Hazır nesneleri fotografik görsellerle kullanan Warhol, sanatı bir meta haline getirerek, kapitalizmin bir parçası haline sokmuştur. Eserlerinde kullandığı nesneleri kapitalizmin bir değeri haline getirmiş, Manrilyn Monroe ile bir Cambell konserve kutusunu aynı düzlemde buluşturabilmiştir[131]. Aynı zamanda Warhol yaşadığımız dünyanın görsel yapısını değiştirmiştir[132]. Pop Art, tüketim toplumu için sanat üreten endüstriyel bir alan oluşturmuştur. Estetik değerlerden çok, popüler özellikleri bakımından tüketilmektedir.

[129] Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, 1.Basım, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.27.
[130] E. Çiğdem Artan, "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Walter Benjamin**, 2. Basım, Sayı 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, Ocak 2009, s.95.
[131] Artan, s.97.
[132] Şahiner, s.17.



Resim 28. Andy Warhol "Marilyn Diptych" 1962

Pop-art, sanatın biricikliğini yıkıp, onu seri üretim mantığında çoğaltılabilir bir duruma getirmiştir[133]. Pop Art, modernizmin biçimci anlayışının sonunu hazırlayan akımlar arasında anıldığı gibi, postmodernizmin de başlangıcını hazırlayan akımlardan olacaktır. Dadacıların görselleri gibi farklı görsellere sahip pop art, aynı zamanda postmodern fotoğrafın da habercisi konumundadır. 1960'lı yılları modern anlayışın, postmodern bir anlayışa doğru evrileceği bir dönemin başlangıcı olarak sayabileceğimiz gibi, sanatın modernizmde var olan tek biçimciliğine karşı, postmodernizmde yapıbozucu tavrı ile sanatta farklılaşmaya doğru gidildiği bir anlayışın başlangıcı da sayabiliriz.

2.2. POSTMODERNİZM ve POSTMODERNİZMDE YAPIBOZUMU OLARAK FOTOĞRAFIN KULLANIMI

Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında "Postmodern Durum" adlı kitabının yayınlanması ile felsefi anlamda tartışmaların başladığını söylebileceğimiz postmodernizm, temel olarak modernizmin sorgulandığı, modernizmin yeniden tanımlandığı bir dönemdir[134]. Farklı yorumlar olmasına ve kesin tanımlamalardan uzak bir terim olmasına karşın postmodernizm, modernizmin tek biçimcilik anlayışına karşı

[133] Şahiner, s.146.
[134] Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2.Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002, s.6.

yapıbozucu bir tavır içerisinde tanımlanabilir. Lyotard'a göre postmodernizm, modernizmin bir parçası ve modernin geldiği son noktadır. Adından da anlaşılacağı üzere "post" ön eki "sonra" anlamına gelmekte, kısaca, modernizm sonrası olarak tanımlanmaktadır. Modernizmin biçimciliğine, kuralcılığına karşı bir tavır olarak düzensizlik ve yapıbozucu durumu ön plandadır. Bu yapıbozucu ve kuralsızlık durumu, biçimi de ikinci plana atmaktadır. Simetriyi reddeden postmodernizm, geleneksel olandan farklı olan duruşu ve farklı sanat disiplinleri ile olan ilişkisiyle birlikte avangard sonrası ile bağdaşır. Rıfat Şahiner'in "Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu" adlı kitabında modernizmle ilgili ***"Modernizmin yansız, soğuk ve mesafeli anlayışıyla, gündelik yaşamın farklılıklarını, karmaşasını ve karşıtlıklarını yansıtması mümkün değildir"***[135] şeklinde ifade etmektedir. Yine aynı kitapta Şahiner, ***"Postmodernistler, modernist ütopyaya başkaldırmışlar ve bu arada kendilerini de eleştirmişlerdir"*** şeklinde, postmodernizmi ifade etnektedir[136]. Postmodernistler, modernizmin fazlaca akademik düzeyli ve yüksek sanat anlayışı yerine "alçak" ve "gündelik" kavramlarını kullanmayı tercih ediyordu. Postmodern metinler ve imgeler de radikal dönüşümü yansıtmaktadır. 1960'ların Fransız yapısalcı ve post-yapısalcı teorisyenleri Michel Foucault, Roland Barthes ve Jean François Lyotard, nesnellik kavramına etkili bir biçimde saldırıyor, özellikle dildeki anlam karmaşası üzerinde duruyorlardı[137]. Modernist yaklaşımlar lineer bir gelişime dayanırken, postmodernist yaklaşım böylesi bir evrimin olanaksızlığı üzerine temelleniyordu[138]. Postmodernizm, kuralsızlığın kural, ilkesizliğin ilke olduğuna dikkat çeker. Böylelikle modernizmin üst anlatılara dayalı geliştirdiği anlayışı reddeder[139]. Postmodernizmin genel anlayış biçimine bakıldığında, yeni bir akım olarak tanımlanmadığı, daha çok modernizmin sonuçlarına göre biçimlendiği ya da meydana geldiği düşünülür. Paul Feyerabend'in "her şey olur" ilkesinden yola çıkılarak, postmodernizm, modernitenin bir karşıtı olarak modern olan her şeyin olumsuzlanmasıdır. 1940'lı yılların sonlarına doğru, modernizmin hemen tüm içeriklerine karşı mimarlıkta sonrasında, sanat, politika gibi toplumun farklı alanlarını

[135] Şahiner, s. 194.
[136] Şahiner, s.192.
[137] Şahiner, s.194.
[138] Şahiner, s.195.
[139] Kınlı, s.23.

da etkiler biçimde 1980'lerin başında yaygın biçimde kullanılmaya başlanan bir kavram haline gelir[140]. Postmodernizm "Aydınlanma Çağına" ilişkin düşüncelerin temelinde olan akıl, bilim, felsefe, sanat gibi kavramları sorgular, bunları yeniden tartışmaya açar ve buradan anlam belirsizliği, karmaşayı ve parçalı bir yapıyı görürüz.

Modernizm sonrası, farklı üslupları bir arada bulunduran ve bireyi ön plana çıkartan yapısıyla kolayca tüketilebilen bir düşünce yapısı ortaya çıktı[141]. Postmodernizmin temelinde modernizmin eleştirisi ve sorgulanmasına dair bir tutum vardır. Modernistlerin eleştirisinde, modernizmin temelinde yatan aydınlanmacı tutumu, bilimsel, akılcı, evrensel, gerçeklik yapısını yıkıp, yerine popüler kültürü ve popüler olanı koyması, bunun da bir yozlaşmaya yol açtığından bahsedilse de, yeni kavramlarla günümüz düşünce yapısını ve modernizmi sorgulamaya açması nedeniyle değerlendirmek önemlidir[142]. Postmodernizm içerisinde farklı tanımlar da ortaya çıkar. Lyotard'ın üst anlatıların sonu olarak tanımladığı postmodernizmi Francis Fukuyama, tarihin sonu olarak tanımlamıştır. Jürgen Habermas ise, modernizmin tamamlanmamış bir proje olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda modernizm ve postmodernizm her ne kadar farklı tanımlarla aktarılsa da postmodernizmin modernizmin devamı olduğu ve aralarında bir kopukluk olmadığı görüşü de belirtilen düşünceler arasında sayılabilir[143]. 2. Dünya Savaşı'nın, aydınlanma teorisini çürüterek modern sonrası dönemi başlattığı söylenebilir. Aydınlanma düşüncesinin ilerleme fikri nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku sanatın kendi iç mantıkları temelinde geliştirme konusunda düşünsel bir çabadan ibaretti. Amaç özgür ve yaratıcı bireylerin katkı sunduğu bilgi birikiminin, insanlığı özgürleştirmesi için kullanılmaktır[144]. 20. yüzyılın ölüm kampları, iki dünya savaşında militarizmin yükselmesi, aydınlanma projesinin amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi adına bir baskı sistemine dönüştürmeye başlaması bir tedirginlik yaratmıştı[145].

---

[140] Kınlı, s.27.
[141] M. Çağatay Göktan, "Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Fotoğraf Sanatı", Yrd. Doç. Dr. Feyyaz Bodur (Ed.), **Fotoğraf Tarihi** içinde (143-165), 1. Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012, s.143.
[142] Göktan, s.144.
[143] Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2.Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002, s.95.
[144] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.25.
[145] Harvey s.26.

Rıfat Şahiner, modernizmle ilgili olarak,

"Modernizmin biçimci, pürist estetik yönelimlerini yadsıyan ya da bu estetik dilin yarattığı şiddeti anlamaya çalışan bir perspektiften baktığımızda, fotografik olarak tescil edilen dünyanın, tümüyle farklı bir ifade ortamına dönüştüğünü görüyoruz. İronik olan; fotoğrafın ilkin sanatsal kalıplarını kabullenirken, giderek onun yapı-sökümüne yönelmesidir. Kitle iletişim araçları, ironik pop imajlarını orijinal bağlamlarından sökerek, onları yeni ve politik bir dolayımda ele almaktadır"[146].

Postmodernizm, bir anlamda modernizmin bir eleştirisi ve yeniden tanımlandığı bir anlayış olarak yorumlanmaktadır**.** Aynı zamanda sanatta ve fotoğrafçılıkta modernizm, aydınlanmadan (1687-1789) günümüze kadar büyük bir dönemin küçük bir parçasıdır[147]. Postmodernistler fotoğraf da dâhil her şeyi eleştirel okunması gerektiğini söylerler[148]. Terry Barrett "Fotoğrafı Eleştirmek" kitabında fotoğraftaki modernizm geleneği ile güzel sanatlardaki modernizm geleneğinin farklı olduğunu ve fotoğrafın kendi başına bir gelenek oluşturduğunu savunur[149]. Fotoğrafın tarihsel sürecine bakıldığında, fotoğrafın ilk yıllarında resim ile birlikte hareket ettiği ve klasik sanat kurallarına göre çalışmaların oluştuğu, ancak 1800'lerin sonlarına doğru fotoğrafın kendi kurallarını ilettiği ve farklı sanatlara yön verdiği görülmektedir. Ancak pop art'ın gelişimi, kavramsal sanatın oluşması ve çağdaş sanatın etkilerinin fotoğrafın da diğer sanat dalları ile birlikte hareket ettiğini göstermektedir. Yine Barrett'e göre fotoğraf postmodernizmin merkezindedir. Eleştirmen Woodward'dan yaptığı alıntı ile fotoğrafın postmodernist pratiğe yaptığı en büyük katkının reprodüksiyon olduğunu aktarmaktadır[150]. Postmodernist anlayışta tek bir doğrudan bahsetmek pek mümkün değildir, çünkü postmodern bir anlayışta doğru, göreceli bir kavram olup kişisel birikim ve tecrübelere göre değişmektedir. Modernizmde var olan biçimsellik ve estetik yapı postmodernizm ile alt üst olmuştur**.**

1960'larda "Antiform" adı altında gelişen sanatsal sunum, sanat yapıtını duygusal mantıktan düşünsel alana çekmiş, sözcük ve dil alanında belirlenen düşünsel

[146] Şahiner, s.197.
[147] Terry Barret, **Fotoğrafı Eleştirmek**, Yeşim Harcanoğlu (çev.), 1.Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, s.211.
[148] Barret, s.213.
[149] Barret, s.218.
[150] Barret, s.220.

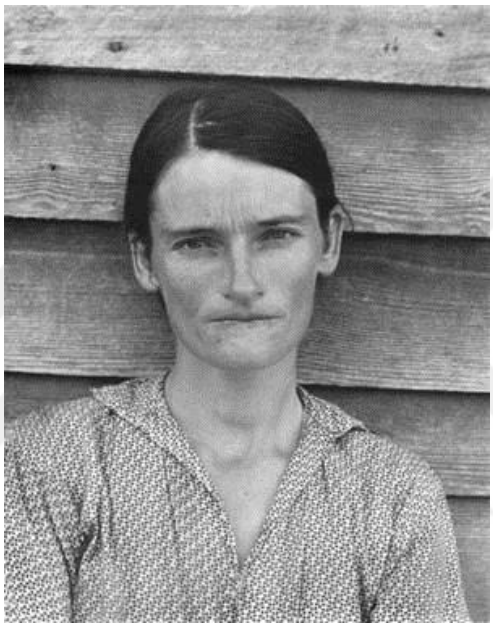
alanlarda bir sanatsal anlayışa yönelinmiştir[151]. Dolayısıyla sanat içerisinde estetik ve sanat olma özelliği artık teknik ölçütler değil, belli bir duyusal alımlanma biçimine dönüşmüştür[152]. Daha özgürce yapılan sanatsal çalışmalarda sınırsız bir anlatım dili kullanılırken, bu anlatım içerisinde postmodernizm, fotografik görsellerin ön planda olduğu farklı disiplinleri birleştiren bir konumdadır.

Fotoğrafın, toplum tarafından daha gerçekçi ve kolay anlaşılır bulunması ve dışavurumcu özelliği ile birlikte gerçekçiliği kolay verebilmesi, farklı disiplinlerin de fotoğrafı tercih etmesinin sebepleri arasında sayılabilir. Özellikle postmodernist anlayışın sonucu, biçimsel önemin yerini yapı bozuculuğun alması, estetik ve teknik kaygıların önemini yitirmesi, farklı disiplinlerden sanatçıların neredeyse sanatın temel kullanım araçlarından biri olarak fotoğrafı kullanmasına yol açmıştır.

Pop Art dönemiyle birlikte bazı sanatçılar, üretileni yeniden üreterek kendilerine mal etmişlerdir. Böylece farklı koşullarda esere yeniden anlam buldular. Özellikle bu süreçte kopya sanatçılar olarak adlandırılan bir grup sanatçı, sanat nesnelerinin orijinalliklerini ve aidiyetlik konumlarını sorgularken, bir yandan da sanatın oluşum biçimi içerisinde erkek egemen bakışa karşı, feminist duyarlılıkla yeniden sanatı biçimlendirmeye yöneldiler[153]. Burada feminist sanatçıların yapmaya çalıştığı, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerler, sanatsal ölçütleri ve tarihsel uygulamaları sorgulamaktı[154]. Bu doğrultuda Sherrie Levine'nin çalışmaları sanatın rolünü tartışmaya açarak, kurallarla kuşatılmış biçimci estetiği sorgulamaktadır[155]. Levine, tanınmış sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflamakta ve bunları yeniden orijinal bir çalışma gibi sunmaktadır (Fotoğraf 17). Bu yapısöküme en uygun araç olarak da fotoğrafı kullanmıştır. Walker Evans, Rodhchenko gibi fotoğrafçıların da yer aldığı birçok sanatçının eserlerini fotoğraflamış ve bu çalışmaların altına, kendi imzasını atarak kendine mal etmiştir. Neo-Dada olarak nitelenebilecek bu işler, kopyalananın ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin gücünü vurgulamaktadır. Bu yeniden bir üretim olmamakta, onun yerine geçen bir benzeri olmaktadır. Böylece fotoğraf, bir sanatsal yapıtı sıradanlaştırmakta ve seri bir üretim haline getirerek sanatsal

[151] Şahiner, s.146.
[152] Ranciere, s.33.
[153] Şahiner, s.119.
[154] Şahiner, s.120.
[155] Şahiner, s.130.

değeri alaşağı etmektedir[156]. Sanat nesnesinin sıradanlaştırılması, elbette ki ona atfedilen değerin alaşağı edilmesi ve pazardaki değerinin sorgulanmasıdır. Paradoksal olan, bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızca çoğaltılabildikleri için, giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır[157].



Fotoğraf 17. Sherrie Levine (Walker Evans), 1981

Kendine maletme üzerine bir başka sanatçı Mike Bidlo'dur. Bidlo, Picasso'nun Guernica, Gertrude, Sistein'in Portresi ve Avingnonlu Kızlar'ının da dâhil olduğu çok sayıda resimin fotoğrafından oluşan sergiye Bidlo Picasso'ları adını vermiştir.

Bidlo şu soruyu akıllara getirmiştir:

"Bir kopya ne zaman orijinalinin yerini tutar ve orijinali ile olan ilişkisinden ötürü bir kopyanın değeri ne olmalıdır? Bidlo ile Levine, yaratıcı eylemin sahiciliyle, sanatçının bir usta ya da deha olarak nitelenmesi düşüncesi ile mücadele etmekteydi. Walter Benjamin'in "Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek mümkün

[156] Şahiner, s.199.
[157] Şahiner, s.199.

görünmemektedir. Sanatın işlevi tümüyle değişti. Ritüele dayalı bir sanat yok artık. Politik bir uygulama olarak sanat var"[158].

Modernizm ile var olan gerçeğe bağlı kalma, belgeleme ile ifade edilen fotoğraf, süreç içerisinde soyutlamaya doğru yönelme eğilimi göstermiştir. Fotoğrafın temelinde var olan gerçekliğin sunumu ile birlikte biçimsel özellikler farklılaşmaya başlamış, biçimsel bozulmalar, soyutlamalar, doku, detay gibi teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Postmodenizm bir anlamda görüntüdür. Postmodern dönemde fotografik üretimin orjinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü yer etmeye başlamıştır.



Resim 29. Mike Bidlo "Not Picasso" 1987

Fotoğraf, postmodernist düşüncenin önemli bir aracıdır. Özellikle modernizmin temel unsurlarının kesintiye uğraması, farklı sanat alanlarından sanatçıların fotoğrafı daha rahat kullanmalarını sağladı. Fotoğraf bir ifadenin bir sanat eserinde daha rahat kullanılmasını sağlamıştır. Fotoğraf bir gerçekliğin sunumu ya da yorumu olarak aktarılsa da, postmodern bir fotoğraf, sadece gerçekliği kullanmak için değil, manipülasyonu da içermektedir. Postmodern fotoğrafın örnekleri arasında değerlendirilen Cindy Sherman'ın fotoğrafları, basit bir kurgu gibi gözükse de daha derin bir anlam barındırıyordu. Bunun için de fotoğrafların daha ötesine bakmak

[158] Şahiner, s. 201.

gerekmektedir. Sadece Cindy Sherman'ın kendisini çektiği ya da çektirdiği farklı kadın kimlikleri ile çekilmiş fotoğraflarının ötesine, kadının neyi temsil ettiği ve ettirildiği üzerinden bakılmalıdır. Yine 1980'lerin başlarında Nan Goldin'in fotoğraflarını incelediğimizde, kendimizi bir belgeselin içerisinde buluruz. Bu belgesel Sebastiao Salgado, Robert Frank, Ken Light gibi olaylara ve konulara dışarıdan bakan birinin fotoğrafları ile değil, içeriden birinin fotoğraflarıdır. Kendi arkadaş çevresini fotoğraflayan Goldin, çevresindeki insanların fotoğraflarını yalın bir dürüstlükle sergilemekte, o güne kadarki belgesel anlatımını ve biçimsel özelliklerini alt üst etmektedir. Hiçbir eleştiride bulunmadan, günlük olayları aktarır gibi sunarak bir nevi kendi hayatının belgeselini gerçekleştirmekte ve toplum için anlaşılmaz ve kabul edilmeyen olanı yine topluma sunmaktadır. Bu fotoğrafları farklı kılan bir yönde acının, anlatılan hayatın, kendisini yaşayan biri tarafından fotoğraflanmasıdır.



Fotoğraf 18. Cindy Sherman "İsimsiz Film Kareleri" 1978

Kanada'lı fotoğrafçı Jeff Wall, kurguladığı fotoğraflarla bir fotomuhabiri gibi, an'ın belgelenmesine yönelik fotoğraf çalışmaları yapmaktadır. Kurgulayarak gerçekleştirdiği çalışmaları ile belgeselin dilini de sorgulayan Wall, böylece karar anını benimseyerek bir sanat fotoğrafını belgesel fotoğrafa dönüştürür, böylece belgesel fotoğrafı da kendi sanatına mal etmiş olur[159]. İlk bakışta belgesel gibi görünen ancak, her türlü ayrıntıya dikkat edilerek stüdyo gibi ortamlarda da hazırlanan çalışmalarında,

[159] Çağatay Gökbakır, "Yirmibirinci Yüyıla Doğru Fotoğraf Sanatı", Yrd. Doç. Dr. Feyyaz Bodur (Ed.),**Fotoğraf Tarihi** içinde (143-165), 1.Basım: Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, Temmuz 2012, s.158.

medyada yer alan her türlü görüntünün kullanımına işaret ederek göndermede bulunmaktadır. Fotoğraflarında bir belgesel gerçekliği sunan, ancak tamamen kurgusal olan Jeff Wall, fotoğrafların da gerçekte görünenin, aslında göründüğü gibi olmayabileceğini anlatması açısından farklı çalışmaları yer alır. Fotoğraflarında haber fotoğraflarını taklit ederek stüdyoda sahneler hazırlamaktadır. Gerçek bir haber ortamında o ortama ait olan gerçek materyaller kullanılarak, kurgusal ortamda çalışmalarını gerçekleştiren Jeff Wall, "Ölü Askerlerin Konuşması, Kızıl Ordu Birliği'ne Kurulan Pusu Sonrası Görünüm, Moğor Yakınları, Afganistan, Kış 1986" adlı çalışmasında savaş ortamında çekilebilecek bir fotoğrafı taklit ederek, stüdyo ortamında gerçekleştirmiştir. Wall'ın bu kurgu fotoğrafında her şey gerçekçidir. Gerçek bir çatışma sonrası çekilmiş bir fotoğraf izlenimi veren bu fotoğrafa dikkatli bakıldığında, sıra dışı bazı sahneler göze çarpar. Birçok askerin ölmesine rağmen gülümseyen bir asker ve bir çocuğun ölü askerlerin arasında çantaları karıştırması dikkat çeker. Fotoğrafta yer alan askerler ölü olmalarına rağmen birbirleri ile şakalaşmakta ve birbirleri ile sohbet etmektedirler. Savaş ortamı olmasına rağmen, dostane, sıcak ve kardeşçesine bir an'dan söz edilebilir[160]. Gerçeklik algısı burada farklılaşmış bir haber ya da belge niteliğindeki fotoğraf, trajikomik bir duruma dönüşmüştür. Jeff Wall'ın fotoğrafları an'lık fotoğraflar olsa da fotoğraflarında "o an" içinde çekilmiş değil, sonradan kurgulanmış sahneleri oluşturmasıdır. Wall fotoğraflarında kurgu ile gerçeği sorgulamaktadır.

[160] Sontag, s. 124.

3. ÇAĞDAŞ SANAT ve FOTOĞRAF

Modern fotoğraftan farklı bir üslup ile ele alınan çağdaş fotoğraf, fotoğraftaki farklı biçimsel ve ifade olanaklarına yer vermektedir. Özellikle bu anlayışta ele alınan fotoğraf çalışmalarında, biçimsel özelliklerin yerine ifadesel özelliklerin ön plana çıktığı görülmektedir. Çağdaş fotoğrafın oluşma sürecinde, deneysel fotoğrafın verdiği anlamsal ve biçimsel örneklerin gelişimi, fotoğrafın farklı kulvarlarda ilerlemesine olanak sağlamıştır. Fotoğraf dilinde farklı bir üslup geliştiren deneysel fotoğraf, çağdaş fotoğrafın oluşmasında bir süreç oluşturmuştur. Çağdaş sanat içerisinde fotoğraf kullanan sanatçılar, fotoğraf temelli çalışmalar üreten fotoğrafçılar açısından, fotoğrafı yeniden tanımlamalarına neden olmuştur. Dolayısıyla, çağdaş fotoğrafın oluşum sürecinde çağdaş sanatta fotoğraf kullanımı ve deneysel fotoğraf, bir dil ve üslup oluşturması bakımından etikili bir süreç ve alandır.

3.1. ÇAĞDAŞ SANAT ve GÜNCEL SANAT KAVRAMLARI ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Türkiye'de sanat çevreleri açısından iki kavram "Çağdaş Sanat" ve "Güncel Sanat" kavramları tartışmalara neden olmaktadır. Avrupa ve "Batı" olarak adlandırılan sanat çevrelerinde ise "Contemporary Art", çağdaş sanat ve güncel sanat kavramlarına karşılık gelmektedir. Türkiye'de Contemporary güncel mi, yoksa çağdaş mı diye çevrilmeli sorusu halen etkisini korumaktadır. Contemporary'in İngilizce karşılığı çağdaş, yaşıt olarak çevrilmektedir.[161] "Çağdaş" kavramının karşılığı ise, Türkçe sözlüklerde, aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır olarak tanımlanmaktadır[162]. "Güncel" kavramı ise, günün konusu olan, şimdiki, bugünkü ve Avrupa sanat çevrelerinde de kullanılan aktüel kavramı olarak kullanılmaktadır[163]. "Güncel", bugüne ait olan, şimdiki zamanı kapsarken, "güncel sanat" şimdi üretilen anlamına gelmektedir.

[161] "Contemporary", (t.y.),http://www.redhouse.com.tr, (16.06.2014), par.1.
[162] "Çağdaş", Türk Dil Kurumu, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr, (16.06.204), par.1.
[163] "Güncel", Türk Dil Kurumu, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr, (16.06.2014), par.1.

Güncel olan daha çok gündelik olanla tanımlanmakla beraber, aynı zamanda gelip geçici olanla da ilişkilendirilmektedir[164].

Türkiye'deki sanat çevreleri açısından farklı tercihler yapılmaktadır. Çağdaş sanatın daha kapsayıcı ve ideolojik olduğu, modern kavramı ile beraber kullanılmasından kaynaklı Kemalizm'i çağrıştırdığını belirtenler vardır. Vasıf Kortun, çağdaş sanat ile "modern cumhuriyet projesini sürükleyen" sanatı algıladığını aktarırken, içinin devletçilik, elitizm ve zoraki laiklik koktuğunu, ayrıca İngilizce'de contemporary ve actual gibi kavramları karşılamadığından "Güncel"i tercih edenlerdendir[165]. Ali Akay ise, "Çağdaş Sanat" kavramı ile "bürokratik devlet merkezli" sanatı algıladığını belirtmektedir[166].

Mehmet Yılmaz "Güncelin Sanatı Sanatın Günceli" isimli kitabında, güncel sanata karşı çıkanların, küreselleşmenin sanatı çokuluslu sermaye sayesinde piyasalaştırdığı küresel bir olgu haline getirdiğinden bahsetmektedir.[167] Nusret Polat ise, Artist Actual Dergisinde yer alan yazısında sanatı, para+yetenek+kültür=sanat olarak tanımlarken, çağdaş sanatı ayıran en önemli faktörün kavram bilgisine ihtiyaç duymamızdır şeklinde belirtmiştir.[168] Çağdaş sanat, özellikle modern sanattan ayırmak amaçlı kullanılmaktadır. Ali Akay ise "Güncel Sanat" ile ilgili Radikal Gazetesine verdiği röportajında, çağdaş kavramına karşı güncel kavramının kullanılmasını, çağdaşın bürokratik merkezi devletçi yapısına karşı, güncelin bu ideolojiden sıyrılmış bir anlamda kamusal bir alana taşıdığından söz etmektedir[169]. Aynı gazete röportajında küratör Övül Durmuşoğlu ise, bugünün sanat üretimi için, konusunu günün kendisinden alması ve farklı yollarla yeniden bir üretim haline dönüşüp gün ile beraber güncellenmesinden dolayı "Güncel Sanat" kavramının kullanılması gerektiğini söyleyenlerdendir. Beral Madra ise, güncel sanatın, günümüze ait olanı ifade etmesi yani bugün var yarın yok gibi bir nedenle geçicilik çağrışımı barındırdığını, "çağdaş"

---

[164] Barış Acar, Türkiye'de Güncel Sanatçı Güncel mi?, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Mehmet Yılmaz (drl), 1.Basım, İstanbul; Ütopya Yayınevi, 2012, s.73.
[165] Yılmaz, s.40.
[166] Elçin Gen, "Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi", 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847, (16.07.2014), par.1.
[167] Yılmaz, s.48.
[168] Nusret Polat, "Çağdaş Üzerine", **Artist Actual**, Aralık 2010, s.61.
[169] Müjde Yazıcı ,"Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?", Radikal Gazetesi, 21.10.2007 http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333, (08.11.2013), par.2.

kavramının daha kapsayıcı olduğunu söyler. Küratör Levent Çalıkoğlu ise, güncel sanatın şimdiye, şu an'a değindiği ve kendine ait sosyo-politik problemleri açık bir ifade ile aktardığı ve hızlı tepkiler verebilen bir işleve sahip olduğundan bahsederken, çağdaş sanatın ise daha geniş bir dönemi kapsaması ile sanatı tekrar eden değil, dönüştüren bir izlenim sunduğu görüşünü belirtir. Ömer Uluç ise "Güncel" kavramının Türkiye'ye has bir kavram olduğunu ve güncelin son kullanma tarihini sormak lazım, demesiyle de sınırları olduğunu aktarır.[170]

Orhan Cem Çetin Contemporary Art'ı, sanatın içeriğini ve formatını tanımlamaktan uzak, sadece üzerinde uzlaşılmış bir kavram olarak tarif etmektedir. Çağdaş sanat kavramı üzerinden ise Çetin, bir estetik eğiliminden çok, sanatçının ve izleyicinin deneyimi olduğunu belirtir. Çetin, çağdaş sanatta sanatçının bir sosyal bilimci, araştırmacı gibi davranmasını ve elde edilen çalışmanın işçiliğinden çok, anlamsal yönünün ön planda olmasını, çağdaş sanatın ortak bir özelliği olarak tanımlamaktadır[171].

1980'lere kadar beraber anılan "Modern Sanat" ve Çağdaş Sanat" kavramları, postmodernizmin etkisiyle farklı algılanmaya başlandı. Modern sanatın kuralcı yapısının, çağdaş sanatla beraber kuralların dışına çıkmaya başlaması, çağdaş sanatın da muğlaklık ve melezliği farklı bir ayrımında oluşmasını sağladı [172]. 1990'larla daha yaygın bir biçimde kullanılan "Güncel", Türkiye'de görsel alanlarda daha sık karşılaştığımız bir kavram olmaktadır. Güncel sanat kavramının Fransızca'da ArtActual kavramına karşılık geldiği düşünülse de, Fransızca'da çağdaş anlamında kullanılan "contemporain" ile güncel olarak çevrilen "actual" arasında bir ayrım olmadığı görülmektedir[173].

Evrensel anlamda "Çağdaş Sanat" olarak tarif edilen, daha çok 1960 sonrası sanatta ortaya çıkan kırılma ve ayrışmaları temsil etmektedir. Bu cümleden yola çıkarak

[170] Müjde Yazıcı Sanat Çağdaş mı, Güncel mi? 21.10.2007, http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333 (08.11.2013), par.7.
[171]Orhan Cem Çetin, Fotoğraf Sanatçısı, "Çağdaş Fotoğraf ve Orhan Cem Çetin'in Fotoğraf Çalışmaları" konulu görüşme, İstanbul: 04.11. 2014, s.259.
[172] Yılmaz, s.52.
[173] Elçin Gen, Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi, skop bülten, 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847/ *skopbülten* ,(16.07.2014), par.3.

Elçin Gen, Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikâyesi isimli Skopbülten'de yer alan yazısında, Türkiye'de çağdaş sanattan güncel sanata doğru bir kopuş yaşandığının öne sürülmesini, neredeyse bir sanat tarihi yazımı olarak tarif etmektedir.[174]

Çağdaş sanatın modern sanattan ayrı olarak anılması, kendi içinde barındırdığı ideolojik yapı ile birlikte, modern sanatın keskinleşmiş çizgi ve kurallarına karşın, daha esnek ve özgün bir biçimde farklı disiplinlerde var olabilmesidir. Daha biçimsel bir kavramdan, daha ifadesel bir yoruma dayanan bir anlama sahip olmasıdır. Mehmet Yılmaz kitabında, postmodernizmin ortaya çıkmasına neden olarak, çağdaş olanın yetersizliğinden kaynaklandığını belirtmektedir[175]. Çağdaş sanatın daha ideolojik görülmesi ve daha kapsayıcı olması da, güncel sanat kavramının kullanılmasının ve güncel sanatın tercih edilmesinin nedenleri olarak belirtilebilir.

3.2. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF KAVRAMI

Çağdaş sanat yapıtlarında elde edilen sanat eserlerinde, fikrin biçimsel yönden daha önemli olması gibi, çağdaş fotoğrafta da fotoğrafa ait fikrin ön planda olması, bu tarz anlayışın en temel özelliklerinden olduğu söylenebilir. Çağdaş fotoğraf olarak nitelendirilen bir fotoğrafta, fotoğrafçının aynı zamanda fotoğrafçı olması dışında, bir sosyal bilimci ya da bir araştırmacı olarak davranması da, fotoğrafı klasik fotoğraf anlayışlarından farklı kılmaktadır. Çağdaş fotoğrafı belirleyen bir başka özellik ise, modern yapıdaki bir fotoğraftan farklı olarak belirlenen biçimsel özelliklerin yerine, bir fikrin oluşturulup bu fikrin savunulmasıdır. Fotoğrafın anlatımının verdiği gerçeklik ve elde edilmesinin gösterdiği göreceli kolaylık, farklı disiplinlerde sanatçıların çalışmaları için fotoğraf kullanmalarına neden olabilmektedir. Dolayısıyla fotoğraf, sadece fotoğrafçıların kullandığı bir alan olmasından da çıkmaktadır. Çağdaş fotoğraf, bir dil ve ifade olanağı sağlamakla beraber, günümüz sanat piyasalarında da önemli bir alanı doldurarak, kendi piyasasını oluşturmaktadır. Bu alanda bazı sanatçıların yaklaşım

[174] Elçin Gen, Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi, skop bülten, 2012 http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847 (16.07.2014), par.6.
[175] Yılmaz, s.53.

tarzları, biçimsel ve ifadesel yönleriyle bazı örnekler bu bölümde yer alacaktır. Politik anlamda çağdaş fotoğraf örneklerine ise, 5. ve 6. bölümlerde yer verilecektir.

Genelleşmiş bir biçimde modern dünyayı fotoğraflayan Andreas Gursky, devasa boyutta baskısını aldığı fotoğraflarında ortaya koyduğu detayları ile tanınır[176]. Fotoğraflarını vinç, helikopter gibi araçlarla farklı perspektif ve açılarla sunan Gursky, çalışmalarında devasa boyutlar sunarak farklı bir algı yaratır. Düsseldorf Akedemisi mezunu olan Gursky'in çalışmalarında, bu akademinin özellikleri görülür. Thomas Ruff, Thomas Struth ve Axel Hütte gibi bu geleneğin temsilcilerinin çalışmaları gibi, Gursky'in çalışmalarında da büyük ebat fotoğraflarla karşılaşmaktayız. Düsseldorf Akademisi'nde dersler vermiş olan ve bir gelenek oluşturan Bernd ve Hilla Becher'in endüstriyel nesneleri bir anlamda belgesel fotoğraf anlayışıyla doğrudan bir kompozisyonla fotoğraflaması gibi, Gursky'de doğrudan bir kompozisyonla konularını fotoğraflamaktadır. Bu fotoğrafarda Becher'lerin benzer özelliklerini görsek de, yeniden bir tanımlama yoluna gitmiştir[177]. Çoğunlukla topografik katmanlaşmayı gördüğümüz çevresel faktördeki fotoğraflarının yanı sıra büyük alışveriş merkezleri, mekanların iç kısımları, büyük yapıları fotoğraflarında görmekteyiz. Bu fotoğrafların en belirgin özellikleri ise fotoğrafların birkaç metre boyutundaki baskıları ve bu baskılar sayesinde detaylarını görmekteyiz.



Fotoğraf 19. Andreas Gursky "99 Cent" 2001

[176] Çağatay Göktay, Cağdaş Fotoğraf Sanatçılarından Örnekler Andreas Gursky, 2009, www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilerindan -ornekler-andreagursky (16.08.2014), par.2.
[177] Çağatay Göktay, Andreas Gursky ,2009, http://www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan–cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler–andreas-gursky, (16.08.2014), par.7.

Klasik belgesel yöntemlerinden hayli farklı yöntemleri olan Nan Goldin, birçok belgeselcinin tersine, yaşanan durumu dışarıdan biri yerine kendi hayatını konu edindiği fotoğraflarıyla bilinir. Çektiği basit sayılabilecek karelerle kendi ve kendisinin de dahil olduğu hayatları fotoğraflamıştır. Estetik anlayışta biçimsel bir düzenlemeye girmeden, çoğunlukla müdahale etmeden olduğu gibi anlatmak istediğini göstermiştir. Yapıtlarında estetik tercihten çok, duygusal bir mantıkla yola çıkmış, kendi çevresini olduğu gibi kaydetmiştir. Duygusal bir ihtiyaçtan yola çıkan Goldin, çevresinin ne yaptığını herkesin bilmesini istediğini belirtir. Anlattığı tamamen kendi hayatıdır. Küçük yaşta ablası intihar eden Goldin için fotoğraf, sevdiklerini kaydetme ve hayata tutunma çabasıdır[178].



Fotoğraf 20. Nan Goldin "Nan and Brian in Bed", NYC, 1983

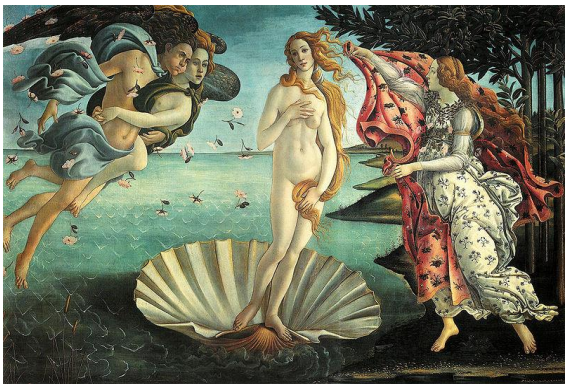
Fotoğraf 21. Nan Goldin "Nan One Month After Being Battered" 1984

Yatakta çekilmiş, büyük olasılıkla da uyanış anından hemen sonra çekilmiş fotoğraf gibi, günlük hayattan sıradan fotoğraflar, Goldin'in fotoğraf anlayışına hakimdir. Goldin, çalışmalarında biçimsel özellikleri aramasa da, fotoğrafta yer alan iki kişiden sağ tarafta bulunan erkek figüre sol taraftan gelen ışık, adamda kontur çizgileri oluşturmuştur. Erkek ile kadının duruşlarına baktığımızda, poz verdikleri anlaşılmaktadır. Odaya vuran ışık ise, tek bir yönden gelerek, fotoğrafa sinemasal bir hava katmıştır (Fotoğraf 20). Diğer bir fotoğrafında ise, Nan Goldin'in uğradığı bir şiddet sonrası, kendi fotoğrafını çektiği ya da çektirdiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 21).

[178] Sena Çakırkaya, "Benim Hikayem Benim Gerçeğim", **RH Sanart Türkiye Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı 135, s.8.

Sıradan, flaş ışığı kullanarak çekilmiş bir portre fotoğrafı ortaya çıkmıştır. Arkadaki perde ve oturduğu kanepe ile bir estetik yön değil, o anın acısını yansıtmıştır.

Fantastik bir anlayışta stüdyo düzenlemeleriyle sıra dışı haliyle, normal algısı dışında fotoğraflar çeken Joel-Peter Witkin'in fotoğraflarına baktığımızda, üst düzeyde yer alan bir biçimcilik ortaya çıkar. Bir tablo fotoğrafı karşılığında, Rönesans dönemi resimlerine benzer. Ölü bedenler, deforme olmuş vücutlar üzerinde yaptığı çekimlerde her sahneye dikkat etmiştir. İtalyan ressam Sandro Botticelli tarafında yapılan "Venüs'ün Doğuşu" adlı resmi canlandıran Witkin (Resim 30), resmin neredeyse birebir parodisini gerçekleştirmiş ancak, burada trans bireyleri kullanarak bir yaklaşım geliştirmiştir (Fotoğraf 22). Botticelli'nin resminde istiridye kabuğu içinde yer alan kadın figürü cinsel organını saçları ile kapatarak resmedilirken, Witkin'in trans birey olarak kullandığı kişinin erkek cinsel organını belirgin bir biçimde göstermiştir. Resimde istiridye kabuğunun içinde yer alan kadın figürünün sağında yer alan diğer bir kadını tüm vücüdu ile giyinik durumdayken, Witkin'in fotoğrafında aynı yerde yer alan trans bireyin cinsel organı belirgin ve kendisi de hemen hemen çıplaktır. Resimde sol tarafta yer alan iki kişi ise bu fotoğrafta iki erkek olarak ve resimdeki figürün tarzına yakın bir biçimde fotoğrafta yer almıştır.





Resim 30. Sandro Botticelli "Venüs'ün Doğuşu" 1482-1486

Fotoğraf 22. Joel P. Witkin "The birth of Venus", Joel Peter Witkin - 1988



Fotoğraf 23. Joel P. Witkin, "Apollo and Daphne in the Garden of Olives"

Bir başka çalışmasında ise bir keçi ve cüce bir kadın vardır (Fotoğraf 23). Yine Rönesans dönemi resmine benzer bir biçimde gönderme yapmıştır. Fotoğrafın arkasında yer alan fon, ön plandaki keçi ve kadının duruşu ile bir resmin, fotoğraf haline dönüşme durumu vardır. Keçiye kanat takılarak melekleştirilmesi, kadını da ellerine taktığı bıçaklarla şeytanlaştırması, resimde sıkça kullanılan, şeytan melek savaşımını hatırlatır. Ancak burada figürler değişmiş, şeytan ve melek yer değiştirmiş şekilde sunulmuştur. Melek şeytana saldırmak üzeredir.

Günümüzde çağdaş fotoğraf sanatının örnekleri arasında Türkiye'den de örneklere sıkça rastlarız. Özellikle son yıllarda çağdaş fotoğraf çalışmaları açısından bir çok çalışmayı gerek festival, gerek sergilerden ya da sosyal medyada görebilmekteyiz. Aralık 2008 – Şubat 2009 tarihleri arasında sergilenen ve İstanbul Bilgi Üniversitesi öğrencilerinin çalışmalarından oluşan "Untitled" isimli fotoğraf sergisi, özellikle çağdaş fotoğraf açısından öğrenci sergisi olması bakımından önemlidir. Üniversitenin Görsel İletişim Tasarımı ile Fotoğraf ve Video lisans ve yüksek lisans öğrencileri ve mezunlarının çalışmalarının yer aldığı fotoğraf temelli sergi, genç kuşak fotoğrafçıların çağdaş fotoğraf sanatına yaklaşımları açısından önemli sayılabilecek bir sergidir. Bu sergide yar alan seçkiler "Öteki", "İsimsiz", "Çok Cinsiyetli", "Cinsiyetsiz", "Kimliksiz" işlerden oluşmakta ve yine bu fotoğraflar için, kültürel kodların ve kodlar hiyerarşisinin sorgulandığı günümüzde, gündelik ve kültürler arası kodlarla kendilerini ifade eden, görüntü estetiği ve üretim biçimi açısından foto-grafik evrenini

zorlamaktadır, şeklinde ifade edilmektedir[179]. Fotoğraf açısından klasik ve geleneksel bir anlayıştan farklı, ifadesel anlatımın biçimsel özeliklerden önemli olabileceğini, aynı zamanda fotoğrafçının daha özgün bir estetik ve ifadesel yöntemler ve tarzlarla fotoğraf çalışması üretebileceği bir sergi olması açısından önemlidir.



Fotoğraf 24. Süleyman Gezgin "Untitled" Sergisi" 2008

Kerem Ozan Bayraktar'ın fotoğraf çalışmaları Türkiye'deki çağdaş fotoğrafın kullanımı hakkında bilgi verebilir. Farklı disiplinlerden çalışmalar üreten Bayraktar çalışmalarında kavramlar üzerinden elde ettiği eserler üretir. Fotoğraf çalışmaları da benzer kavram arayışından ortaya çıkar. Çalışmalarında kurgusal olanın tarihsel, kültürel ve psikolojik olanla ilişkisi üzerine hareket eder[180]. Çalışmalarında bilgisayar, fotograf ve animasyonu da bir arada kullanır. Dolayısıyla elde ettiği gerçekçi fotoğraf karelerinde gerceküstü görüntüler de hakimdir. Bayraktar'ın çağdaş fotoğraf örnekleri Türkiye'de genç kuşak fotoğrafçıların da fotoğraf anlayışı hakkında da fikir verebilmektedir.

[179] İstanbul Bilgi Üniversitesi, Unlited Fotoğraf Sergisi Sergi Kataloğu, İstanbul, 2008.
[180] http://pgartgallery.com/filter/sanatçılar/Kerem-Ozan-Bayraktar, (01.02.2017), par.1.



Fotoğraf 25. Kerem Ozan Bayraktar “Av” 2010

4. DENEYSEL FOTOĞRAF ve TÜRKİYE'DE ÖNCÜ İSİMLERİ

Deneysel fotoğraf, doğrudan ve geleneksel bir anlatım dili yerine, geleneksel sürecin dışında her türlü yeniliği ve denemeyi içine alan bir anlayışın hakim olduğu bir alandır. Fotoğrafa farklı bir bakış açısı ve anlatım dili sunmakla beraber, fotoğrafın gelişmesinin de önünü açmış bir dışavurumdur. Fotoğrafın başlangıç noktası, aslında deneysel fotoğrafın da başlangıç noktası sayılabilir, dolayısıyla fotoğrafın doğuşu da, deneysel bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Her yeni yöntem bir sonraki yöntemin doğuşunu getirirken, Joseph Nicéphore Niepce ve Louis-Jacques-Mandé Daguerre'in fotoğrafın bulunuş sürecinde elde ettikleri yöntem ve kimyasallar, aslında birer deneysel fotoğraf örnekleridir. Güneş baskılarından, ıslak plaka yöntemlerine kadar yapılanlar, fotoğraf kullanımının tarihsel sürecinde, deneysel çalışma yöntemleri içerisinde kullanılacaktır. Fotoğrafın zamanla kendi dilini ve sanat anlayışını oluşturması ile birlikte, gerçeklik ve belgeleyici özelliğinin çok fazla ön planda kullanılması, zamanla fotoğrafı geleneksel bir yapıya büründürecektir. Bu durum, birbirine benzeyen fotoğrafların oluşmasına yol açmıştır. Ancak geleneksel anlamda ilerleyen fotoğrafa, deneysel fotoğraf bir öncü rolü oluşturmuş, geleneksel süreçlerin dışında farklı yöntemler geliştirilerek, anlatım dili zenginleştirilmiştir. Objektif bir bakış açısı yerine, sübjektif bir anlayış ile üretilen deneysel fotoğraflar, fotoğraf kullanımında sınırların olmadığını göstermiştir. Üretim sürecinde kullanılan rayogram, solarizasyon gibi teknikler, fotoğrafta soyutlamayı da oluşturmuş, doğrudan fotoğrafın üretimini etkilemiştir. Farklı sanat alanlarından, özellikle resim kökenli sanatçıların fotoğrafla uğraşmaları deneysel fotoğrafta resimsel etkileri de kuvvetlendirmiş, gerçekçilik ve fotoğraf olgusu tartışılmaya açılmıştır. Bu durum, fotoğrafın sürekli bir gelişim içerisinde olmasını ve farklı sanat disiplinlerinin de fotoğrafı kullanmalarını sağlamıştır. Çalışmalarında deneysel yöntemleri kullanan ve yasak olan her şeyi yaptım diyen Man Ray'in bu sözünden de anlaşıldığı gibi deneysel fotoğrafta kuralların olmadığı, tesadüflere dayalı yöntemlerle ve bu yöntemleri geliştirerek oluşturulmuş bir anlayışı olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye'de deneysel fotoğrafın öncülerinden Ahmet Öner Gezgin, 2002 yılında gerçekleştirilen 6. AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) Fotoğraf Sempozyumu'nda sunduğu bildirisinde, **"*Belli bir konuyu belli bir yöntemle, belli bir amaca ulaşmak için, araştırmak ve işlemek, hemen hemen tüm bilimlerin ortak niteliğidir. Bilim, bilinenden yola çıkarak, bilinmeyeni araştırır*"** şeklinde ifade etmektedir[181]. Yine Gezgin, Deneysel Fotoğrafı tanımlarken, öncelikle deneyi tanımlamakta ve deney yolu ile koşulların değiştirilmesi, değişimlerin etkilerinin gözlemlenmesi ve sürecin deneye dayanmasından bahsetmektedir[182]. Buradan yola çıkarak, deneysel fotoğrafın temelinde doğru olandan ziyade, deneysel yöntemlerle farklı fotografik sonuçlara ulaşmaktır. Geleneksel tavrın karşısında fotoğrafın sınırlarını zorlayan deneysel fotoğraf, fotoğrafın başlangıcıyla birlikte var olmuş ve fotoğraf için bir öncü rol üstlenmiştir[183].

Fotoğraf, icat edildiği 19. yüzyıl ikinci çeyreği içerisinde, bir sanat olma iddiasıyla geliştirilmemiştir. Fotoğraf bir kayıt aracıydı ve nesneleri doğru olarak kaydetmesi önemliydi. Ancak yine aynı dönem içerisinde fotoğrafın bir kayıt cihazı olma özelliğini kullanan ressamlar, fotoğrafın görüntü algılamasını kendi resimsel teknikleri içerisinde kullandılar. Farklı fotografik baskı türleri, çinko gibi baskı yüzeyleri ve kimyasallarla farklı denemelere girişerek fotoğrafın sanatsal olarak kullanılmasını sağladılar. High-Art, Pictorializm gibi sanatsal anlayışlar fotoğrafın sanatsal olarak ilerlemesini sağladı. Bir başka ifade ile fotoğraf, ilk dönemlerinden itibaren deneysel yöntemlerle kendisini geliştirmiş ve ilerlemiştir. Henry Fox Talbot'un ürettiği güneş baskıları, fotoğraf kimyası ve üretimini geliştirirken, Muybridge'nin bir hareketin sürekliliğini bir seri fotoğraf mantığı ile çekmesi sinema mantığının gelişmesini sağlamıştır. Dadaizm ve sürrealizmin ortaya çıkışı fotoğrafı etkilemiş, Man Ray ve László Moholy-Nagy'in rayogramları, yaratıcı işlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

[181] Ahmet Öner Gezgin, **6.AFSAD Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi**, 2002.
[182] Ahmet Öner Gezgin, "Kavram Olarak Deneysel Fotoğrafın Tanımı", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 394, Ekim 1996 s.35.
[183] Gezgin, s.36.



Fotoğraf 26. Man Ray "Rayograph" 1922

Ahmet Öner Gezgin fotoğrafta deney yapabilmek için üç şeye gereksinim olduğunu aktarır; Bilgi, Yaratıcılık ve Gereç.

•Bilgi; bilimsel çalışma ve günlük yaşamdan çıkartılan sonuçların bileşkesi,

•Yaratıcılık; yetenek ve bu yeteneğin estetiğe dönüştürülmesi,

•Gereç; her sanat dalının kendi öznel koşullarına göre değişim gösteren kuralları. Fotoğraf içinse ışık, duyarlı malzeme, kimyasallar[184].

Doğrudan ve geleneksel bir fotoğraf çalışmasında kişi, görsel imgeye belli bir açıdan bakarken, deneysel bir fotoğraf çalışmasında anlatımlar izleyiciyi keşfetmeye yönlendirir. Fotoğrafın varlığını sürdürebilmesi, diğer birçok sanat alanında olduğu gibi yeni anlatım olanaklarına kavuşması ve görsel dilinin zenginleşmesi ile olmaktadır. Deneysel fotoğraf, kişisel bir yorum ve bir dışavurumdur.[185]

[184] Ahmet Öner Gezgin, Fotoğrafta Deneysel Tasarım, 1999, http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/13.rtf, (06.11.2013).
[185] Gezgin, s. 35.

Türkiye'de fotoğrafın tarihsel süreçlerine bakıldığında, 1960 ve 1980 dönemleri daha çok toplumsal gerçekliğin ön planda olduğu, belgeci yaklaşımların ve köy, kent gerçeği üzerine fotoğrafların hâkim olduğu, modernist yaklaşımlı fotoğraf anlayışının kabul gördüğü bir dönemdir. 1980 dönemine girildiğinde toplumsal gerçekçiliğin bir kısır döngü içerisinde, aynı anlatım tarzları içerisinde yer aldığı görülür**.** Türkiye'de sosyal gerçekçilik içerisinde belgesel fotoğrafın daha fazla hâkim olduğu ve birbirine benzer çalışmaların olduğu bir dönemde, deneysel fotoğraf bu kısır döngüyü kırmış ve fotoğrafı farklı yaklaşımlarla tanıştırmıştır. Özellikle Şahin Kaygun'un fotografik temelli çalışmaları buna örnek teşkil eder. Ahmet Öner Gezgin'e göre deneysellik, iki farklı düzlemde gerçekleşmektetir.

Ahmet Öner Gezgin bu konu ile ilgili ifadesinde:

"Birinci düzlemde fotoğrafi, nesnel görüntünün nesnelliği aşarak, aracın tüm teknik, estetik, semantik ve pragmatik olanaklarının kullanılması, ikinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin tümüyle aşıldığı, konsepte dayalı kavramsal düzlemdir. Burada amaç fotoğrafiye ulaşmak değil; onu, yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır"[186]**.**

Ahmet Öner Gezgin, deneysel fotoğraf üzerine geliştirilebilecek ve eğitiminde yer alacak yöntemleri de sıralamaktadır. Öncelikle, deneysel fotoğrafın eğitim sürecini içerik olarak 5 ayrı madde de toplamaktadır.

1- Araştırma ağırlıklı görüşlere yer verilir.

2- Kesin yargı ve değerlendirmelerden kaçınılır.

3- Belli bir plana bağlı kalınmaz.

4- Belli bir düşünce veya anlayış kabul ettirilmeye çalışılmaz.

5- Ulaşılmak istenilen sanatsal dilin temel ilkesi, tez/hipotez veya düşünü olarak belirlenmiş yaratıcı fikirdir.[187]

Tüm bu yöntemlere bakılarak şu sonuçları çıkabiliriz;

[186] Gezgin, s.36.
[187] Gezgin, s. 37.

Öncelikle deneysel fotoğraf için en temel özelliklerden birisi nesnelliğin yerini daha fazla öznelliğin ve dolayısıyla yorumun almasıdır. Deneysel fotoğrafın bir plana bağlı kalmaması, kesin yargılardan uzaklaşarak tüm özgünlüğü ile yer alması, günümüz fotoğrafının da geldiği nokta açısından önemlidir. Deneysel fotoğrafta kullanılan kavramların da etkisi, günümüz çağdaş fotoğrafının temelini oluşturmaktadır. Gezgin'in fotoğrafı bir sanat olarak görmemesinin, fotoğraf ve sanat fotoğrafı diye bir ikilemin oluşmasında fotoğrafın verdiği gerçeklik ve bu gerçekliğin yorumu önemlidir. Gezgin fotoğrafı estetik olarak değil teknolojik olarak betimlemektedir. Fotoğrafın bir sanat değil bir belge olduğunu aktaran Gezgin için fotoğraf, gerçek değil yeniden üretimdir. Sanatın an'lık değil, bir süreci gerektirdiğini söylerken, sanatın belgesel olmayacağını, deneysel olabileceğini "fotoğrafi"nin ise sanat değil, sanata aracı olabileceğini belirtir[188]

Deneysel fotoğraf ve çağdaş sanatın, fotoğrafa etkisi bazı fotoğrafçıların tepkisine neden olmuştur. Tahir Ün bu durumu, ressamların fotoğraf karşısındaki endişelerine benzetmektedir[189]. Gültekin Çizgen ise, "Yeni Fotoğraf Dergisi"nde yer alan yazısında, fotoğrafta anı dondurma etkisinin kaybolduğu ve bu durumu da kasıtlı olarak kaldırıldığını belirtir. Çizgen bu durumu da tiyatral bir düzmece olarak tanımlarken, bu yazısından 14 yıl sonraki "Hürriyet Gösteri" dergisinin Aralık 1994 yılındaki makalesinde ise, fotoğrafın dijital ortama taşınmasını, fotoğrafı öldürdüğünden bahsederek kaygısını dile getirmektedir[190].

Türkiye'de fotoğraf içerisinde belgeselci - gerçekçi ya da toplumsal - gerçekçi fotoğrafların hâkim olduğu 1950 ve sonrasında, farklı yaklaşımların sergilendiği, araştırıldığı 1970 ve 1980'ler deneysel fotoğrafın ortaya çıkışında önemli dönemler olacaktır. Belgesel fotoğraflardan farklı olarak, deneysel fotoğrafta ifade ve bu ifadeyi güçlendirecek semboller ön plandadır. Teknik anlamda ise, sürekli araştırma ve fotoğrafta sınırları aşma isteği vardır. Ahmet Öner Gezgin'e göre ***"1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlanma çabalarında, geleneksel***

[188] Ahmet Öner Gezgin, "Portfolio", **Fotoğraf Dergisi**, Sayı 4, Aralık 1995-Ocak 1996, s. 29.
[189] Tahir Ün, Fotoğrafya e-dergi, "Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi", sayı 3, (t.y.) http://www.fotografya.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html(20.12.2011), par.25.
[190] Tahir Ün, Fotoğrafya e-dergi, "Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi", sayı 3, (t.y.) http://www.fotografya.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html(20.12.2011), par.25.

kalıpları kıran alternatif bir çizginin oluştuğu dönemdir".[191] Gezgin deneysel fotoğrafın oluşma süreci ile ilgili olarak, ***"1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, karamsarlık ve sefaleti toplumsal bir suç olarak görüp çalışmalara yansıtan, sosyal gerçekçi fotoğrafın klişeleri arasında sıkışıp kalan tepki olarak doğdu"*** şeklinde aktarmaktadır[192]. Üniversitelerde kurulan fotoğraf bölümleri, 1980'lere kadar belli bir altyapı kazanan fotoğrafı şekillendirmiş ve akademik bir ortamda fotoğrafın incelenmesini sağlamıştır. 22 Aralık 1987 – 02 Ocak 1988 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Türk Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar" sergisi, 1990'lara doğru Türkiye'de fotoğrafın geleceği noktalar açısından önemli sergilerden birisini oluşturmuştur. Yıldız Teknik Üniversitesi Şevket Sabancı Kitaplığı'nda açılan sergiye, kırk dört sanatçı çalışmalarıyla katılmıştır. Bu çalışmalar yine aynı dönemde yer alan gerçekçi belgesel yaklaşımlardan farklı özgün ve deneyselci yaklaşımlardır. Günümüzde de çağdaş fotoğraf örnekleri olarak deneysel ve kurgusal anlamda örneklerini görebileceğimiz sanatçıların katıldığı "Yeni Yaklaşımlar" sergisi, 1980'ler için birçok fotoğraf sanatçısının çeşitli arayışlar içerisinde olduğunu da göstermektedir. Bu sergide, Baha Gelenbevi, Maggie Dannon, Ömer Orhun, Nazif Topçuoğlu, Şahin Kaygun, Cengiz Karlıova, Merih Akoğul gibi sanatçıların çalışmaları yer almıştır.

1990'ların getirdiği değişim, bununla beraber toplumsal muhalefetin yeniden kendini göstermeye başlaması, Dünya ve Avrupa ile bütünleşme çabaları, Avrupa Birliği süreci ve bunların devamında İstanbul Bienali'nin etkisiyle, özellikle İstanbul'da sanat ortamı hareketlenmeye ve sanatçılar için yeni olanaklar oluşmaya başlamıştır. Elbette bunda kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve üniversitelerde Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin yaygınlaşmasının da etkisi vardır. 1990'larda "Günümüz Sanatçıları Sergileri", "Genç Etkinlik" gibi sergilerde hem çağdaş sanatçıların hem de fotoğraf sanatçılarının çalışmaları yer almaya başlar. Daha çok sosyal belgeselin kabul gördüğü bir ortamda, fotoğraf çağdaş sanattan uzaktır. Böyle bir ortamda deneysel fotoğraf çalışmaları, çağdaş fotoğraf yaklaşımında etkili olacaktır. Türkiye'de deneysel fotoğraf sadece biçimsel anlam dışında ifadesel anlam olarak da gelişimine katkı sunmaktadır. Deneysel fotoğrafın verdiği anlam farklılıkları fotoğrafa da farklı anlam yüklenmesini

[191] Ahmet Öner Gezgin, **Deneysel Fotoğrafi 3. Öğrenci Çalışmaları Sergisi**, İstanbul, MSÜ, GSF Fotoğraf Bölümü, 1996, s.12.
[192] Gezgin, s.12.

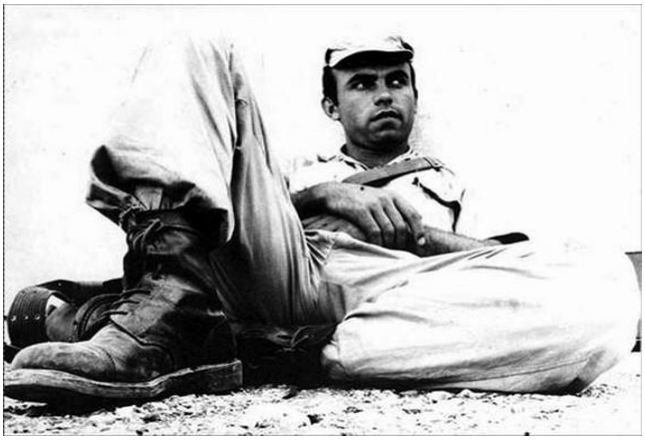
sağlamıştır. Bu bölüm içerisinde Türkiye'de deneysel fotoğraf anlayışında üretimleri olan ve bu anlayışta öncü olabilecek Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin ve Orhan Cem Çetin' çalışmalarına yer verilmiştir.

4.1. ŞAHİN KAYGUN

Şahin Kaygun, doğrudan bir anlatımla müdahalesiz elde edilen belgeci gerçekçi fotoğraftan farklı olarak, yer yer kurguladığı, müdahale ettiği fotoğrafları ile bir anlamda Türkiye'de fotoğrafa yeni bir yaklaşım getirmiştir. 1969 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Grafik bölümüne giren Kaygun, 1973 yılında eğitimini bitirerek aynı okulda öğretim görevlisi olarak çalışır. Kaygun'un çalışmaları grafik ağırlıklıdır, ancak temel malzemesi fotoğraftır. Şahin Kaygun için fotoğraf bir anlatım dili oluşturmuş ve fotoğrafın tüm olanaklarını zorlamıştır. Renkli ya da Siyah-beyaz fotoğraflardan, grafiksel fotoğraflara, portrelerden belgesellere kadar farklı alanlarda fotoğraflar üretmiştir. Farklı sanat alanlarıyla da ilgilenmiş ve eserlerinde bu sanatların birleşimi söz konusudur.

Fotoğraflarını dönemlerine ayırırsak gerçeklikten, soyutlamaya doğru bir anlayış içinde geliştiği görülür. Şahin Kaygun Asker ve İşçi fotoğraflarındaki gerçeklikten, "Polaroid" serisinde yer alan resimsel gerçeküstü fotoğraflarına kadar, geleneksel kalıpların içinde kalmayan, sürekli bir yenilik içerisindedir.

Şahin Kaygun'un fotoğraflarına, salt fotografik bir nesne olarak bakmak yeterli olmayacaktır. Çalışmalarında ve fotoğrafa yaklaşımında kullandığı kurgusal betimlemeler, simgesel ve gerçeküstü anlatımlar günümüz fotoğrafının gelişimi hakkında da bize ipuçları verecektir.



Fotoğraf 27. Şahin Kaygun "Yalnızlık" 1977

1977 yılında kurucuları arasında bulunduğu Fotos isimli derneğin karma sergisine katılır. Bu sergi derneğin ilk toplu sergisidir ve konusu da "Yalnızlık"tır. Şahin Kaygun bu sergide, askerleri çektiği "Yalnızlık" serisi adlı fotoğraflarında, kurgudan uzak, doğrudan belgeci bir fotoğraf anlayışı vardır (Fotoğraf 27). Bu fotoğraf serisinde, herhangi bir talimden sonra dinlenen askerleri konu alır. Talim esnasında askerler, bir bütün gibi aynı hareket ve davranışları gösterirler. Oysa talim bitip askerler dinlenmeye çekildiğinde, her bir asker ayrı bir dünyayı tanımlamaktadır. Askerler kendi dünyalarında ise talim halindeki o bütünlüğün tersine, ayrı davranışlar gösterirler. İnsani özellikleri ile yığınlar içerisindeki kendi dünyalarındaki insanlar görülür[193]. Kaygun "Yalnızlık" serisi ile askerlik durumuna da dikkati çekmiş ve olayı sosyolojik ve psikolojik boyutu ile de ele almıştır[194]. Bu fotoğrafları ile Kaygun askerlik yaptığı döneme belgeci bir tavırla yaklaşır[195].

Şahin Kaygun'un "Anadolu Fotoğrafları", 1970'ler Türkiye'sinde toplumsal gerçekliğin ön planda olduğu, toplumcu fotoğraf anlayışında fotoğrafların üretildiği bir dönemdir. Bu dönemde Kaygun, duygusal sömürüye yer vermeden güçlü toplumcu fotoğraflarıyla Anadolu'yu fotoğraflar. Kaygun'un çektiği fotoğraflar, dönemin diğer

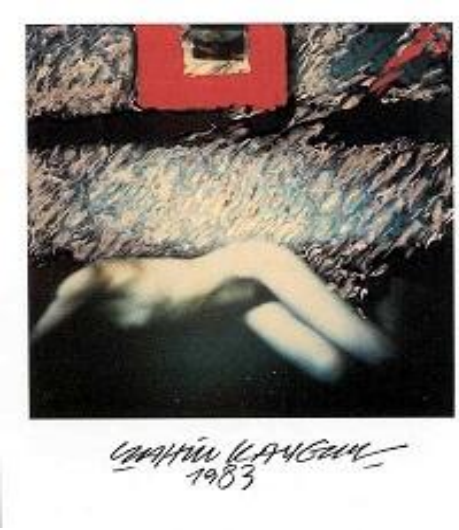
[193] Kaya Özsezgin, Pürizmden Deneyselciliğe,Fotoğrafya Dergi, (t.y.) http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm, (25.01.2011), par.1.
[194] Merih Akoğul, "Şahin Kaygun'da Belgeci Fotoğraf Anlayışı", **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**, Sayı. 6, 1999, s. 56.
[195] Engin Çizgen, "Şahin Kaygun Üstüne", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı. 2, Mart 1980, s.81.

fotoğraflarından farklı biçimsel özelliklere sahiptir[196]. Anadolu fotoğraflarında da portre, ağırlıklı olarak yer alır. Engin Çizgen bu fotoğrafla ilgili yorumunda, ***"Biraz alttan bakılarak çekildiği için, giysinin kıvrımları ile yeleğin örgüsü, ona yüce bir görünüm kazandırıyor. Buradaki küçük ayrıntılar gözünden kaçmamış Kaygun'un. Yorumdaki ustalığını böylesi küçük ayrıntılarla koyuvermiş ortaya"***[197] diyerek Kaygun'un portrelerindeki farklılığı belirtmiştir.

1980 yılında Avusturya'nın Salzburg kentine giden Kaygun, burada yaz akademisinde çalışmalara katılır. Buradaki çalışmaları, fotoğraflarında kullandığı anlatım biçimlerini etkileyecektir[198]. Salzburg Yaz Akademisi döneminde çektiği fotoğraflarında, kendi bakış açısı görülür. Bu dönemden sonra fotoğraflarında soyutlama etkileri görülen Kaygun, fotoğraflarında kullandığı nesnelere anlatımcılık ve gerçeküstü bağlamında farklı yorumlarla yaklaşmıştır[199]. 1982 yılında Ankara'da açtığı sergide, sonsuzluk duygusunu barındırdığı çalışmalarını sergiler. Fotoğraflarında ölüm temasını işleyen Kaygun "Ölü Kuş" dizisi ile ölüm-yaşam-insan üçgenine parantez açar.

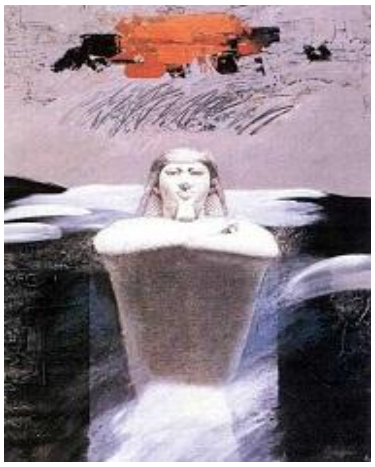
Sürekli bir arayış içinde olan Şahin Kaygun, deneysel yöntemler ile anlatımlarını geliştirmektedir. 1982 yılı sonrasında yaptığı çalışmaları, bu döneme kadar olan çalışmalarından ayrılacaktır. ***"Alıştığımız fotoğraf, alıştığımız resim değil ama ne oldukları beni ilgilendirmiyor. Önemli olan iyi bir şey olması. Sanatçı çalışırken onu ne olarak adlandırılacağını pek hesaba katmaz***"[200] ifadesiyle, kendisine yönelen eleştirilere de cevap veren Kaygun için fotoğraf, farklı bir anlatım diline ve teknik yapıya dönüşmüştür. "Polaroid" ve "Boyamalar" serisi ile fotoğrafın sınırlarını zorlayan Şahin Kaygun, fotoğraf disiplininin dışına taşarak, çalışmalarını farklılaştıracaktır.

[196] Akoğul, s.56.
[197] Çizgen, s.81.
[198] Yayıntaş, s.43.
[199] Akoğul, s.59.
[200] Şahin Kaygun, Fotoğrafya, "Polaroidler", (t.y.) http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Polaroidler/polaroidler.htm, (27.01.2011), par.1.



Fotoğraf 28. Şahin Kaygun "Polaroid" Serisinden 1983

Kaygun 1990 yılında son dönem çalışmalarından biri olan "Eski Zaman Denizleri" isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir (Fotoğraf 29). Fantastik ve gerçeküstü bir yaklaşımla British Museum'da gerçekleştirdiği çekimlerde, müzedeki eserleri yine kendi kafasında kurduğu fantastik bir dünyaya yerleştirir. Müzede belgeci bir anlayışla çektiği heykel fotoğraflarını, sanatsal objelere dönüştürür. British Museum'daki heykelleri renklendirip kolaj tekniği ile yeniden oluştururken, aynı zamanda bir sanat yapıtına dönüştürmüştür.[201]



Fotoğraf 29. Şahin Kaygun "Eski Zaman Denizlerinde" serisinden

[201] Şahin Kaygun, Fotoğrafya, (t.y.), http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Eskizamandenizlerinde/eskizaman.htm, (27.01.2011), par.1.

Kaygun'un farklı yaklaşımda olan fotoğrafları kabul görür ancak, fotoğraflarına bazı fotoğrafçılar biraz temkinli yaklaşır. Gültekin Çizgen Sanat Olayı dergisinde, Kaygun'un polaroidlerinden oluşan "Polaroid Serisi" sergisini eleştirdiği yazısında fotoğrafın, gerçekçilik ve belge yanına vurgu yapmaktadır. Çizgen yazısında, ***"Son yıllarda fotoğraf sanatının bu yönlerine boş verilip, diğer sanatlara özenme ve yaslanma çabaları, tüm dünyada ve şimdilerde Türkiye'de bazı kişilerce sürdürülmeye çalışılıyor"***[202] şeklinde ifade ederek, fotoğrafa olan yaklaşımını Kaygun'un sergisi üzerinden eleştirmektedir. Bu eleştirisini yaparken Türkiyeli bazı sanatçıların, başka ülke sanatçılarının kendi ülkelerindeki sanatsal gelişim ve kültür birikimlerinden ürettikleri sanatsal yapıtları, araştırmadan özenmeleri üzerine temellendirmektedir[203]. Bu eleştiriden yola çıkan Çizgen, Kaygun'un çalışmalarını İsviçreli fotoğrafçı Adrien Sien'in, polaroid çekimlerindeki oluşum aşamasında, üzerine çizimler yaparak elde ettiği çalışmaları ile bir benzerlik kurmaktadır. Bu benzerlikten kaynaklı da Kaygun'un "Polaroid Serisi" için, ***"Bu sergi ile hızlanan polaroid popülizmi Şahin Kaygun'u nereye çıkarır. Bu çıkmaz bir yoldur, Şahin Kaygun çıkmazına"***[204] diyerek bir eleştiri getirmektedir. Kaygun'un çalışmalarına sert eleştiriler gelirken Ara Güler, Kaygun'un fotoğraflarının farklı şeyler düşündürdüğünü, çağrışımlar yarattığını belirtir. Çalışmalarının sadece fotoğraf değil, sanatçının kendi dünyasını sergilemesi olarak nitelerken, alışılmamış görüntüler olduğunu aktarır. Ara Güler, makinenin onun için sadece bir araç olduğunu savunur [205]. Şahin Kaygun'un deneysel fotoğrafa olan ilgisi, çalışmalarını sürekli yenilemiş ve şekillendirmiştir. Kaya Özsezgin Fotoğraf Dergisi'ndeki yazısında, ***"Deneysel fotoğrafın, Şahin Kaygun ile yaşamın içine yöneldiği, Türkiye'de bu tür işlere ilginin, Şahin Kaygun'la kesin bir biçimlenme aşamasına girdiği söylenebilir"***[206] şeklindeki açıklaması, Kaygun'un günümüz fotoğrafının şekillenmesindeki bakışını göstermesi açısından önemlidir.

[202] Gültekin Çizgen, "Şahin Kaygun Çıkmazı", **Sanat Olayı Dergisi**, Sayı 23, Nisan 1984, s.60.
[203] Çizgen, s.61.
[204] Çizgen, s.61.
[205] Ara Güler, "Şahin Kaygun Sergisinin Düşündürdükleri", **Hürriyet Gazetesi**, 23 Mart 1984.
[206] Özsezgin, s.11.

4.2. AHMET ÖNER GEZGİN

Fotoğraflarla çoklu anlatım biçimlerini geliştiren ve akademisyen kimliği ile deneysel fotoğrafın Türkiye'de gelişmesini sağlayan Ahmet Öner Gezgin, fotoğrafın önemli isimleri arasındadır. 1965-1970 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde Tekstil öğrenimi gören Gezgin, Almanya'da "Deneysel Fotoğrafi ve "Grafik Tasarım" eğitimi alır[207]. Burada aldığı eğitimin, Ahmet Öner Gezgin'in hem sanata, hem de fotoğrafa yaklaşımı açısından önemli bir yeri olacaktır. Gezgin, Türkiye fotoğrafına "Deneysel Fotoğrafi" yaklaşımını getiren önemli öncülerindendir. Fotoğraftaki nesnel gerçekliği, kurgusal betimlemelerle kırılmasını sağlayan Gezgin, fotoğrafta uyguladığı çoklu baskı, kolaj, rölyef yöntemleriyle gerçeküstü betimlemeler oluşturmuştur. 1980'ler Türkiye'sinde, çağdaş sanat ortamı içerisinde farklı sanat disiplini ve ifade araçlarının kullanılmaya başlandığı bir dönemde, Gezgin bu durumu fotoğrafta uygulayarak, fotoğrafın verdiği nesnel gerçekliği düşünsel bir ortama aktarmış ve anlatım dilini farklılaştırmıştır. Fotoğrafta çoğu zaman söylenen 'an'ı yakalamak, Gezgin'in çalışmalarında gerçeküstü bir zamanda soyut bir 'an'a ve "an'ı kurgulamaya yönelmiştir. Çoklu baskı ve kolaj yöntemiyle elde ettiği fotografik çalışmalarında, insan figürü ile birlikte sık sık doğa figürlerine de başvurur. Gezgin'in çalışmalarında fotoğrafın sınırlarının aşıldığı hatta heykelin de anlatım alanına giren çalışmaları ile fotoğrafta bir üçüncü boyutu görebiliriz. Gezgin, "***Fotografi, mekanı doldurmalı ve insan çalışmalar karşısında nesnel gerçeklikle mümkün olduğu kadar ilişki kurabilmelidir***" ifadesiyle, sanatın salt bir görüntü kaydının olmadığını, yeni bir nesnelliğe açılım göstermesini ve sanatın yeni anlatım yolları bulabilmesi için başka sanatlarla ilişkisini kurabilmelidir"[208] şeklinde ifadesi ile, fotoğrafın anlatım diline dikkat çeker.

[207] Ahmet Öner Gezgin, , "Portfolio", **Fotoğraf Dergisi**, Sayı. 4, Aralık 1995-Ocak 1996, s.28.
[208] Serhat Reşat Özşen, "Türk Fotoğrafında Farklı Yaklaşımlar", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi G.S.E, 2006), s.59.



Fotoğraf 30. Ahmet Öner Gezgin "Mavi" Renkli Baskı Film Montajı 1983

1980 sonrası günümüz fotoğrafının şekillenmesinde önemli bir rolü olan Gezgin, fotoğrafın kuramsal alt yapısına katkı sunarak birbirini tekrar eden fotoğraf anlayışına, yeni anlatımlar sunmuştur. 1978 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde başlatılan fotoğraf eğitimi programı içerisine, deneysel fotoğraf dersleri de dâhil edilir. Ahmet Öner Gezgin bu ders ile amaçlananın "***fotoğrafinin ve diğer plastik sanatların tüm teknolojik ve estetik olanaklarını kullanarak "özgün" mesaja ulaşmaktır***" demek olduğunu belirtir[209]. Gezgin, deneysel fotoğrafın şekillerini çizerek, katı, baskıcı, aşırı biçimci fotoğraf anlayışının tektipliliği ve kısırdöngüsünden sıyrılmakta ve öğrencilerinin de fotoğrafa bakışını farklılaştırarak, onları özgünleştirmektedir.

Çalışmalarında an'ı yakalamak yerine izlemeyi tercih eden Gezgin, düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, kendi deyimi ile "***Öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yolu olarak; kendi öznel gerçekliğimi yaratmayı"*** çalışmalarına yansıtmıştır. 1989 sonrası oluşturduğu

[209] Ahmet Öner Gezgin, "Kavram Olarak Deneysel Fotoğrafinin Tanımı", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı.394, Ekim 1996, s.37.

fotoplastik çalışmalarında kolaj tekniğinin yaratıcı ve yeni bir anlatıma ulaşmaya çalışmıştır[210].



Fotoğraf 31. Ahmet Öner Gezgin, **"**Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu", 1990

Ahmet Öner Gezgin, yapıtlarını iki ana eksen etrafında toplar. ***"Birincisi; Fotoğrafi ile diğer plastik sanatlar arasında belirgin bir diyalog başlatmak; ikincisi: bu diyalog ortamını hazırlarken fotoğrafinin ve diğer plastik sanatların tüm teknolojik ve estetik olanaklarını sonuna kadar kullanmaktır"***[211]. Gezgin bu bağlamda üretimlerini iki döneme ayırıyor. Başlangıçtan 1989 yılına kadarki birinci dönem çalışmalarında, fotoğrafın tüm olanakları kullanılarak elde edilen avangard ya da deneysel düzlem; ikinci dönem olarak belirlediği 1989 sonrası dönem ise fotoğrafın farklı disiplinlerden gelen nesnelerle bütünlük içerisinde kullanıldığı kavramsal düzlem[212]. Gezgin fotoğrafı estetik olarak değil teknolojik olarak betimliyor. Fotoğrafın bir sanat değil bir belge olduğunu aktaran Gezgin için fotoğraf, gerçek değil yeniden üretimdir. Sanatın an'lık değil, bir süreci gerektirdiğini söylerken, sanatın belgesel olamayacağını, deneysel olabileceğini "fotoğrafi"nin ise sanat değil, sanata aracı olabileceğini belirtmektedir[213]. Böylece Gezgin için fotoğraf sanatsal üretimleri için bir araca dönüşmektedir. Gezgin, an'ı fotoğraflamak yerine "***İzlemeyi; zaman içinde düş***

[210] Ahmet Öner Gezgin, "Fotoğrafın Bittiği Yer", **RH Sanart Dergisi**, Sayı 34, Kasım 2006, s.23.
[211] Gezgin, s.29.
[212] Gezgin, s.29.
[213] Gezgin, s.29.

gücünden, bir düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yolu olarak; tıpkı tiyatroda olduğu gibi, kendi öznel gerçekliğini" yaratmayı ve yansıtmayı denemiştir[214]. Gezgin, çağdaş sanat ile ilgili olarak da ***"çağdaş sanat pratiğinde fotoğrafi artık diğer sanat dalları gibi sadece bir araçtır; modern fotoğrafinin vazgeçilmez gördüğü biçimsel değerler ve teknik nitelik önemini yitirir"***[215] şeklindeki açıklaması ile de çağdaş fotoğrafın biçimsel ve ifadesel anlatımdan bahsetmektedir.

4.3. ORHAN CEM ÇETİN

Geliştirdiği deneysel yaklaşımlarıyla fotoğrafı disiplinlerarası bir anlayışla sunan ve akademik kimliğiyle tanınan Orhan Cem Çetin, 1982 yılında Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümünden mezun olmuştur. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Görsel İletişim Tasarım Bölümünde yüksek lisans yapan Orhan Cem Çetin, ***"Fotoğraf esasen, ancak ona bakan birey tarafından, oldukça karmaşık ve çoğunlukla bilinçaltı süreçler sonucunda anlamlandırılan, kendisi kör ve anlamdan yoksun bir görsel imgedir"*** şeklinde fotoğrafı tanımlamaktadır. Fotoğrafı üreten kişi tarafından belli anlamlar yüklenmesi ve karmaşık bir süreci barındırması, fotoğrafta da net ifadeler oluşturmanın neredeyse imkansız olması ve bu süreçte de fotoğraf dışında başka malzemelere, başka yapıtaşlarına, ek ifade olanaklarına ve metinlere başvurması, Çetin'in fotoğrafa disiplinler arası baktığının bir göstergesidir[216].

Fotoğrafı çeşitli disiplinlerle birleştiren Orhan Cem Çetin'in çalışmalarında, sürekli farklı tarz ve değişimlere tanık olmaktayız. Bu da Çetin'in birbirinden farklı anlam ve malzemelerle fotoğraf üretmesine ve dolayısıyla, farklı teknik ve formatları da denemesine yol açmıştır. Fotoğrafta düşüncel yapının önemine vurgu yapan Çetin, çalışmalarında teknik yapının yanında, ifadesel yanın önemine dikkat çekmektedir. 1988 tarihli "Tanıdık Şeyler" gibi ilk dönem yapıtlarında görselliğin daha ön planda olduğu çalışmaları ile dikkat çeken Çetin, zamanla fotoğraflarında anlamın öne çıktığını

[214] Ahmet Öner Gezgin, http://ahmetonergezgin.com.tr, (13.01.2017), par.1.
[215] Ahmet Öner Gezgin, "Deneysel Fotoğrafi Üzerine", http://ahmetonergezgin.com.tr, (13.01.2017), par.1.
[216] Orhan Cem Çetin, 2014, http://www.orhancemcetin.com/cv-ve-beyan-cv-and-artist-statement, (21.03.2015), par.1.

ve görselliğin ikinci plana düştüğünü belirtmektedir. Orhan Cem Çetin, bir seri oluştururken, öncelikle bir önerme üzerinden hareket etmekte, çalışmanın teknik kısmını ise bu önermeye uygun biçimde geliştirmektedir[217]. Bu yöntemle de Orhan Cem Çetin'in oluşturduğu serilerinde, birbirlerinden farklı, kendine has bir estetik bütünlüğü görmekteyiz. Ancak estetik anlamda farklı olsalar da temalar; yalnızlık, ölüm, farklı bilinç ve algı halleri gibi konular fotoğraf bütünlüğünü oluşturmaktadır.

Çetin için fotoğrafta deneysellik, bir arayış sürecidir ve bu sürecin sonucunda tamamlanmış olan fotoğraf artık deneysel değil, birer sonuçtur. Deneysel çalışmaları da birer tamamlanmamışlık, rastlantısallık ve irade dışı süreç olarak tanımlanmaktadır[218]. Çetin'e göre deneysel tavır bir risk alma sürecidir ve deneyselden uzak bir tutumun yeni yollar bulması ve aşamalar kaydetmesinin yavaş olacağını belirtirken, klasik bir üslubun risk almayan ve sonucu bilinen bir süreç olacağını savunmaktadır[219].

Orhan Cem Çetin, Türkiye'de hâkim eğitim anlayışının kurallarının çizilmesi, yoruma kapalı ve değişmez olarak sunulmasının, eğitiminde hem eğitimci hem de öğrenci için kolay olduğunu savunmakta ve kendi sanat hayatında bir çok kuralı sorgulayarak "Neden olmasın?" sorusuyla yol aldığını belirtmektedir. Gerekçelendirildiği sürece her kuralın sorgulanabileceği, şüpheyle bakılabileceğini savunmaktadır[220]. Günümüz sanatçısının, psikoloji, sosyoloji, felsefe ve politika birikiminin olması gerekliliğini savunan Çetin, sanatçının, birer toplumsal araştırmacı, sosyal bilimci, köşe yazarı gibi yorumlamalarının öneminden bahsetmektedir. Çetin sanat üretimi için ***"Artık güzel değil, anlamlı sanat üretme zamanıdır"*** ifadesiyle, sanatın konumunu belirtmektedir[221].

Orhan Cem Çetin 1988 yılında açtığı ilk sergi olan "Tanıdık Şeylerden" 2014 yılında sergilenen "Gümüş Gezegen" adlı sergisine kadarki süreçte, sanatsal anlayışını ve günümüze kadarki evrelerini görebiliriz.

---

[217] Orhan Cem Çetin, Fotoğraf Sanatçısı, "Çağdaş Fotoğraf ve Örhan Cem Çetin'in Fotoğraf Çalışmaları" konulu görüşme, İstanbul: 04.11. 2014 Ek 1. s.263.
[218] Çetin, Ek 1. s.263.
[219] Çetin, Ek 1. s.263.
[220] Çetin, Ek 1. s.264.
[221] Çetin, Ek 1. s.266.

Çalışmalarında kavramın birinci sırada, estetik yönün ise ikinci planda kaldığını söyleyen Çetin'in ilk dönem çalışmalarında, bu etki pek görülmez. Çalışmalarındaki sürece baktığımızda, giderek kavramsallaşan ve disiplinlerarası bir tavır sergileyen Çetin'in çalışmalarının birbirine benzemediği görülür**.**

İlk sergisi "Tanıdık Şeyler" serisinde (1988) Çetin, kendi geliştirdiği bir karanlık oda yöntemi ile çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu seride yer alan fotoğraflar, diapozitif filmden siyah/beyaz kağıda agrandizör baskısı yapılarak elde edilmiş kağıt negatiflerin, transparan ve negatif renklerle boyanmasından sonra renkli kağıda kontakt baskı yöntemiyle elde edilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır[222].



Fotoğraf 32. Orhan Cem Çetin "Tanıdık Şeyler / Familiaria" 1988

Orhan Cem Çetin'in "Renk'arnasyon" (1993) adlı serisi de Türkiye'deki ilk dijital fotoğraf sergisidir[223]. Bu seri ile Çetin, siyah beyaz taranmış fotoğraf baskılarını, bilgisayarda dönüştürerek renklendirmiştir. 2011 yılında "Kusursuzluk Zaman Alır" ve "Yeni Çağ" isimli seriyi birlikte sergileyen Çetin, her iki seride de bir değişimi ve başkalaşmayı aktarmaktadır. Serginin ilk bölümü olan "Yeni Çağ"da, toplumun dönüşüm sürecine tanık olunurken, "Kusursuzluk Zaman Alır" adlı seride ise çürümüş, küflenmiş yiyeceklerin görsel biçimde estetik değişimine tanık olunmaktadır. Bu seride sanatçı, çürümüş ve küflenmiş gıda detaylarını sunmaktadır (Fotoğraf 33). Benzer bir

[222] Çetin, Ek 1. s.263.
[223] Çetin, Ek 1. s.265.

dönüşümün yer aldığı bu fotoğraflarda, gıdalar üzerinden ve gıdaların çürüme sonrası geçirdiği estetik dönüşüm dikkat çekmektedir. Gıdalarda yer alan küf ve çürüme durumu yeni bir başlangıcı da ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının anlatımıyla bu çürüme, yeni bir hayatın da başlangıcını oluşturmaktadır. Çöp olarak da kabul gören bu gıdalardaki bu estetik dönüşüm ve kusursuz yapının, bir başka kusursuz yapıya dönüşmesi aktarılmaktadır[224]. Bu çalışma yine deneysel bir süreç gibi işlemektedir. Çıkacak bir sonucun nasıl olduğu bilinmeyen ve gözlenen bir süreci sunmaktadır.



Fotoğraf 33. Orhan Cem Çetin "Kusursuzluk Zaman Alır" 2011

2014 yılında gerçekleştirilen serisi "Gümüş Gezegen" ile Orhan Cem Çetin'in deneysel yaklaşımları ile elde ettiği bir seri karşımıza çıkıyor. Son dönem çalışmalarındaki yalın anlatımla karşılaştırıldığında, ilk dönem çalışmalarını hatırlatan bir çalışma ile karşılaşılmaktadır. Çalışmalarında son üç yılın gündemi ile bir "hafıza dökümü" ile karşılaşmaktayız. Fotoğraflar belli belirsiz bir anlayışla, ifadesel yönün gizemi ile teknik olarak yine Çetin'in, kendi özgünlüğünde grenli bir doku ile teknik ve ifadenin bir karışımı ortaya çıkar[225].

[224] Semercioğlu, Yasemin. Architecture of Life "Orhan Cem Çetin'in Son Fotoğraf Serisi: Yeni Çağ", 2012, http://www.architectureoflife.net/fotograf-serisi-orhan-cem-cetin-yeni-cag-new-age/, (10.04.2015), par.6.

[225] "Gümüş Gezegen", 2014, http://www.orhancemcetin.com/gumus-gezegen-silver-planet-2014, (22.03.2015), par.1.

5. ULUSLARARASI ALANDA ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA POLİTİK KULLANIM ÖRNEKLERİ

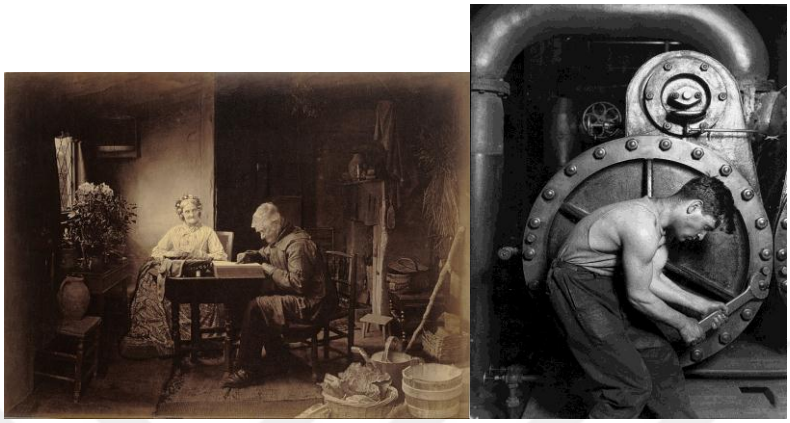
Uluslararası alanda iletişimin gelişmesiyle beraber sanatta yer alan ilerlemeler, fotoğrafta da benzer bir süreci göstermektedir. İnternetin gelişimi, uluslararası festival ve etkinlikler, dünyanın farklı bölgelerinde üretim yapan sanatçıları bir araya getirmiş, birbirleriyle etkileşimleri de arttırmıştır. Çağdaş fotoğrafın etkisi ile günümüzde bir çok fotoğraf çalışması, politik temelli çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş sanatın biçimsel özellikleri ve anlamsal yönünü ele aldığımızda benzer bir süreci, çağdaş fotoğraf içinde kullanabiliriz. Çağdaş sanatta bir estetik anlayıştan çok, sanatçının eğilimi ve davranışı çalışmayı belirliyorsa, benzer bir süreç fotoğraf içinde söylenebilir. Çağdaş sanatın geleneksel sanat tanımından farklı, içerisinde deneyselliği de barındıran süreçler, çağdaş fotoğrafta da görülebilmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat içerisindeki anlamsal özellikler, çağdaş fotoğraf içinde geçerli olabilmektedir. Çağdaş fotoğrafta, ifadesel yön bir başka deyişle anlamsal yön, fotoğrafta önem kazanmaktadır. Klasik üsluptaki fotoğraf anlayışında, fotoğrafın teknik detayları ve nasıl çekildiği üzerinden bir çözümleme yapılırken, çağdaş fotoğraf anlayışında bu durum nedensellik üzerinden yoğunlaşmaktadır. Bu durumda da fotoğrafın estetik yönü, anlatılmak istenen kavramla beraber değişmekte, anlamsal yön, biçimsel yönden daha önemde olmaktadır. Jean Baudrillard, "Kötülüğün Şeffaflığı" kitabında, günümüzde her türlü estetik değerlendirmenin olanaksız olduğunu belirtir. Devamında ise Baudrillard, ***"Birkaç yüzyıl içersinde hızla gelişen şeyler bir anda donup kalmış, çağdaş sanatta da böyle bir durgunluk, kendini aşamayan, tekrar edilme"*** durumundan bahsetmektedir[226].

Fotoğrafın icat edildiği ve bir kopyalama aracı olarak görüldüğü 1840'lardan günümüze kadar geldiğimizde, biçimsel ve ifadesel anlamda sürekli değişiklik geçirdiğini görürüz. Fotoğrafın ilk dönemleri olarak gösterebileceğimiz 19. yüzyılın

[226] Birsel Matara, "80'den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Genel Bir Bakış", **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Murat Karagöz, (hzl.) İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, s.190-191.

ikinci yarısında, kendisini kabul ettirmek kaygısıyla resimsel anlamda (High-Art – Pictorializm) çalışmalar üretilmesi, fotoğrafı o dönemin sanat anlayışı içerisinde oldukça biçimsel bir yere yerleştirir (Fotoğraf 34).



Fotoğraf 34. Henri P. Robinsom "When The Day's Work is Done" 1877

Fotoğraf 35. Lewis Hine "Buhar Makinesinde Çalınan Bir Makinist" 1920

Sürekli bir arayış içerisinde kendi biçimsel ve ifadesel dilini arayan fotoğraf, 20. yüzyıl ile birlikte, Jacop Riis (1849-1914), Lewis Hine (1874-1940), Walker Ewans (1903-1975), Paul Strand (1890-1976) gibi isimler sayesinde kendi dilini oluşturmuş, başlı başına bir alan haline gelmiştir. Yine Henri Cartier Bresson (1908-2004), Robert Frank (1924) gibi fotoğrafçıların çalışmalarına bakıldığında, fotoğrafın modern dönemi açısından biçimsel oluşumlara oldukça önem verildiğini görmekteyiz. 1960 ile kendisini gösteren pop art ve sonrasında yer alan postmodernizmin etkisiyle, fotoğrafta da biçimsel öğelerin yerini daha çok ifadesel olanakların ve arayışların aldığı görülür. Özellikle 1990 sonrası fotoğrafları incelediğimizde, biçimsel olarak bir kategoriye koyamayacağımız fotoğrafçıların, kendi özgünlüğünde çalışmalar ortaya çıkardıklarını görebiliriz.

Bertolt Brecht'in eski biçimlere bağlı kalmanın asıl biçimcilik olduğunu belirtmesi gibi, günümüzde de sürekli farklı anlatım ve biçimsel yolların arayışı günümüz fotoğrafında görülmektedir[227]. Ancak bu arayışlarda kimi zaman, içerikten yoksun çalışmalarda ortaya çıkmaktadır. 1980'lerin ikinci yarısıyla beraber, belgesel

[227] Matara, s.194.

fotoğraf çalışmalarının yanında, deneysel fotoğraf çalışmalarının artması, günümüz fotoğrafı içinde bir altyapı oluşturmaktadır. Ancak Birsel Matara'nın belirttiği gibi günümüz fotoğraf sanatının sorunu, biçimsel değil özdedir. Anlam itibari ile eksik olan fotoğraf, biçimsel olarak da pek fazla bir şey ifade etmeyecektir[228].

Sanatsal çalışmalarda sanatçı, özgünlüğe ulaşmak için uzun bir sürece ihtiyacı vardır. Bu sürecin ise yaratıcı bir biçimde gerçekleşmesi, ortaya çıkan yapıtı daha anlamlı kılacaktır. Sanatsal bir yapıtta her şeyin biçimsel düzeyde yer alması, içerik olarak eksikliğe yol açabilir. Bu durumda nedensellikten çok, nasıl bir sanat yapıtı üretebilirim kaygısı ortaya çıkabilir, bu da sanatsal üretim yerine, tüketimi ortaya koyabilmektedir. Biçim, konunun nasıl sunulduğunu gösterir. Sade bir kompozisyon, konuya odaklanan bir sunum, fotoğrafı da anlaşılır kılacaktır. Fotoğrafın görsel sunumu, ışık, renk, ton, gibi öğelerin ustaca kullanılması, fotoğrafı tasarımsal olarak iyi bir fotoğraf yaparken, salt biçime odaklanmak fotoğrafta anlam kaybına yol açabilir. John Szarkowski'nin dediği gibi, ***"Fotoğrafın basitliği, resim çekmenin bu denli kolay olmasına dayandırılıyor. Karmaşıklığı ise, aynı konuyu içeren binlerce başka fotoğrafı çekmenin o denli kolay olmasından ileri geliyor,"***[229] ifadesinden de anlaşılacağı üzere, benzer birçok fotoğraf ile karşılaşabilmekteyiz. Bu durumda da objelerin ve kişilerin fotoğrafa yerleştirilmesi, arka planın durumu, objelerin oranları bütün bir fotoğrafı etkisi altına alırken, özgünlüğün yeterli olmadığı görülebilir.

Hazır nesne kullanımı ile sanatta çığır açan Marcel Duchamp ise, estetiği sadece biçimsel özellikleri ile değil, aynı zamanda duyumsal algılama ile de anlaşılması gerektiğini savunurken[230], sanat eserinin sadece estetik açıdan değerlendirilmesine karşı çıkar ve zihinsel olarak da sanatçı ile aynı doğrultuda olmayı savunur[231]. Duchamp, estetik yargıyı kabul ederken aynı zamanda ondan kurtulmayı da hedefler. Hatta Duchamp, sanat eserinin estetik çekiciliğinin olmaması gerektiğini savunurken, sanatçının kendisini kısıtlamaması gerektiğini de ekler[232]. Aynı zamanda Duchamp,

[228] Matara, s.197.
[229] Barret, s. 51.
[230] Ranciere, s.33.
[231] Ranciere, s.35.
[232] Kuspet, s.36.

Thomas Stearns Eliot deyimiyle sanatı ***"Zihinsel bir olgunun, nesnel karşılığı"*** olarak görür[233].

Çağdaş fotoğrafın verdiği ifadesel anlatım zenginliği, politik anlatımda bir çok fotoğrafçının çalışmalarına da yansımaktadır. İfadesel anlatımın ön planda olduğu çağdaş fotoğraf çalışmalarında politik bir dil kullanan fotografçılar, fotoğrafı bir ifade aracı olarak da kullanabilmektedirler. Uluslararası alanda politik nitelikli çağdaş fotoğraf çalışmalarının ele alındığı bu bölümde, farklı coğrafya ve ülkelerdeki çağdaş fotoğraf çalışmaları incelenmiş ve bunlardan bir kısmı derlenerek ele alınmıştır. Çevresel, toplumsal nitelikli, sistem ve devlet eleştirisi üzerinden konulara değinen ve bu tarz konularda çalışmalar üreten sanatçıların yapıtları bu bölümde yer almaktadır.

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın bir üyesi de olan Martin Parr, gündelik yaşam içerisinde sıradan olana yaklaşarak, kapitalist kültür eleştirisi yapmaktadır. Martin Parr oldukça basit, konuya odaklanan ve konuya biçimsel yaklaşmayan anlayışıyla bir durum eleştirisi yapmaktadır. Kapitalist tüketim eleştirisi üzerinden konularını ele almakta, bir eleştiri getirirken çok basit anlatımlarla konusunu politikleştirmektedir. Herhangi bir alışveriş merkezinde, plajda ya da bir eğlence yeri, fotoğraflarının konusunu oluşturmaktadır. Buralarda oldukça sıradan ve estetik kaygının ön planda olmadığı bir biçimde konularına yaklaşan Parr, Magnum ajansının günümüz fotoğrafına yaklaşımı hakkında da fikir vermektedir. Bir eğlence yerinde çekilmiş sıradan bir anı fotoğrafı niteliğinde olan karede, bulundukları mekanda bir eğlence ortamında telefonları ile ilgilenen kişiler fotoğrafta yer alır (Fotoğraf 36). Bu fotoğrafta yer alan kişilere baktığımızda solda bulunan kişinin fotoğrafta yarısı çıkmıştır, bu da fotoğrafçının kadrajında göstermek istediğini aldıktan sonra genel itibari ile önemsemediğini göstermektedir. Bir kültür eleştirisi üzerinden konularına yaklaşan Martin Parr'a göre de sanatçı, ne çekmek istediğini bilen ve ona göre konularını elde eden birisidir. Martin Parr'ın fotoğraflarında perspektifler sıra dışıdır ve temel konusu sıradan insanlardır. Sıradan insanın nasıl yaşadığını yine bizi, bize göstermektedir. Eğlence ve tüketim alışkanlıkları fotoğraflarının temelini oluşturur. Bize tanıdık olanı Parr, yeniden kendi üslubu ve mizahı ile yansıtır. Fotoğraf çalışmalarında Magnum'a bağlı birçok

[233] Kuspet, s.36.

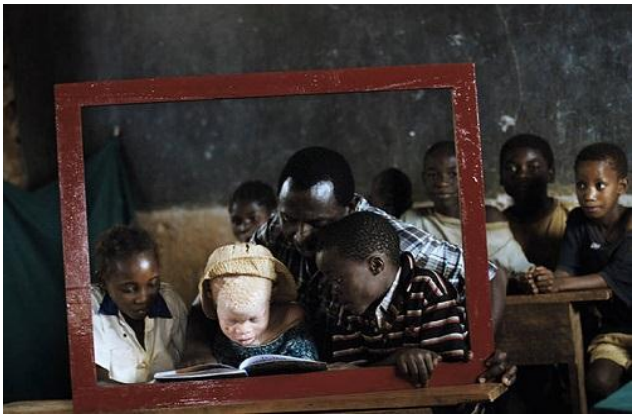
fotoğrafçıda görülen toplumsal öncelik yine vardır, ancak şehir hayatı ve onun yarattığı kültür üzerinden hareket eder. Magnum fotoğrafçılarının gidilmesi zor bölgelerde elde ettikleri görüntülerle, Parr'ın görüntülerini mukayese ettiğimizde, herkesin ulaşabildiği, hatta kapısının önü ya da sokağından, şehrinden sahneler olduğu en bariz şekilde göze çarpar.[234]



Fotoğraf 36. Martin Parr "Black Country Stories" 2011

1967 doğumlu Mwanzo Millinga, yaşadığı toprakların bir sorununa dikkat çekmektedir. Afrika'da yaşayan ve doğuştan gelen genetik bir hastalığa maruz kalan albino hastalarını fotoğraflamıştır. Tanzanya'da yer alan albino hastalarının da kaldığı merkezlerde fotoğraf çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Albino hastalığı Afrika kıtasının bazı ülkelerinde uğursuzluk göstergesi olarak adlandırılır. Bu nedenle bazı aileler, bu hastalığa sahip çocuklarını terk ederler ya da bazı merkezlere yerleştirirler. Ayrıca Afrika'nın bazı ülkelerinde albino hastası olan özellikle de çocukların uzuvları, çeşitli büyü ya da hastalıklara karşı ilaç olarak kullanılmalarından dolayı hayatları tehlikededirler. Bu yüzden bazı Afrika ülkelerinde albinoların güvenlikleri için merkezler açılmıştır. Fotoğrafçı Millinga ise, bu merkezlerin bazılarında fotoğraflar çekerek bu konuyu kamuoyunun dikkatini çekmesini amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda Tanzanya'da bulunan bazı merkezlerde albino hastası çocukların yaşantılarını fotoğraflamıştır[235].

[234] Thomas Weski, "Martin Parr", (t.y.), http://www.martinparr.com/introduction/ (08.07.2013), par.1.
[235] Photoquai, "Mvanzo Milinga", 2010, http://www.photoquai.fr/2015/en/photographes/mwanzo-millingaen/ (25.02.2013), par.1.



Fotoğraf 37. Mwanzo Millinga

Fotoğrafçı konuya bir belgesel havası katarak yaklaşmış, onların merkezlerdeki yaşantılarını fotoğraflamıştır. Çocukları ahşap bir çerçeve içerisine yerleştirerek çalışmasını gerçekleştirmiştir. (Fotoğraf 37).

Kendisini JR olarak tanıtan Fransalı sanatçı, kentlere yerleştirdiği büyük boy fotoğrafları ile tanınmaktadır. Sergi alanı olarak sokakları kullanan sanatçı, Fransa'dan Brezilya'ya, Afrika'dan, Hindistan'a, Ortadoğu'ya kadar geniş bir coğrafyada sokakları birer sergi alanına çevirmektedir. Bu çalışmaları yaparken asıl derdinin "***Sıradan insanlarla paylaşmak ve onlarla iletişim kurmak olduğunu"*** belirtmektedir[236]. Gittiği bölgelerdeki yerleşim yerlerindeki insanların fotoğraflarını çeken sanatçı, bu çalışmaları kimi zaman o bölgede duvarlarda, merdivenlerde ya da çatılarda sergileyerek, bu yerleri bir sergi mekanı haline getirmektedir. Dolayısıyla yaptığı çalışma bir fotoğraf sergisi olması dışında, bir performansa ve aktiviteye de dönüşmektedir. Kentlerin, varoşları ve gecekonduları gibi bölgelerinde çalışmalar yapan sanatçı, bu çalışmalarını bu tarz yerlerde sergileyerek, kimi sanatçıların eleştirdiği kapalı sergi mekanlarına bir alternatif de sunmuş olması açısından, dikkat çekicidir. Çalışmalarından bir tanesi olan "Women Are Heroes" (Kadınlar Kahramandır), Kenya Kibera'da gerçekleştirilen bir projedir. Bu proje, Kenya'da JR tarafından çekilen kadın portrelerinden oluşmaktadır. Fotoğraflar, dev muşambalara kaplanmış ve gecekonduların üzerlerini örtmüştür[237]. JR'ın bir başka

---

[236] Milliyet Sanat, 13.05.2015, http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/sokak-sanatinin-jr-i-yeniden-istanbul-da/5195. (13.05.2015), par.3.
[237] Ekin Sanaç,"JR", 2015, http://bantmag.com/dunyanin-dort-bir-yanini-sergi-alani-olarak-kullanan-jr-yeniden-istanbulda/, (10.01.2017), par.2.

çalışması da İsrail ve Filistin'de iki arkadaşı ile gerçekleştirdiği "Face to Face" (Yüz Yüze) adlı çalışmasıdır (Fotoğraf 38). İsrail ve Filistin arasında süren çatışmaların etkisiyle bu bölgenin insanlarını tanımak amacıyla iki arkadaşı ile bu iki ülkeye giden sanatçı, hem İsrail'de hem de Filistin'de yaşayan insanların portrelerini çekerek sergilenmesini sağlamıştır. Medyada izlediği algıdan farklı bir durum olduğunu keşfeden sanatçı, iki ülkede de aynı meslek gruplarıyla uğraşan insanların fotoğraflarını çekmiştir. ***"Acaba Filistinli ve İsrailli birbirinden çok mu farklı?"***[238] sorusuyla başlayan bu proje, her iki ülkede çektiği fotoğrafları, yine büyük boy baskılarla bu iki ülkenin sokaklarına asar. Sergilenen bu fotoğraflarda hem İsrailli hem de Filistinli yan yanadır ve aralarında bir fark da yoktur. Bu JR'ın gerçekleştirdiği ***"Dünyanın en büyük yasadışı sergisidir."***[239] Politika kelimesinden uzak durduğunu belirten sanatçı, kendisini tanımlarken ***"Ben ne sokak sanatçısıyım ne de bir fotoğrafçı. Ben imaj yapıştırıyorum. Projelerimi yürütebilmek için fotoğraf da, video da, kağıt baskı da, muşamba baskı da, şehir mekanları da, kitaplar da ve özellikle de sosyal kontaklar da kullanıyorum"*** şeklinde ifade etmektedir[240].



Fotoğraf 38. JR, Filistin ve İsrail Sınırı

Hai Bo fotoğraflarında eski ile yeniyi, kültürel sosyolojik ve politik boyutuyla konuya yaklaşarak, Çin'de yaşanan değişimi ele alır. Sanatçı, herhangi bir kişiden aldığı yıllar önce çekilmiş eski bir aile ya da arkadaşlarla çekilmiş bir fotoğrafın benzerini,

---

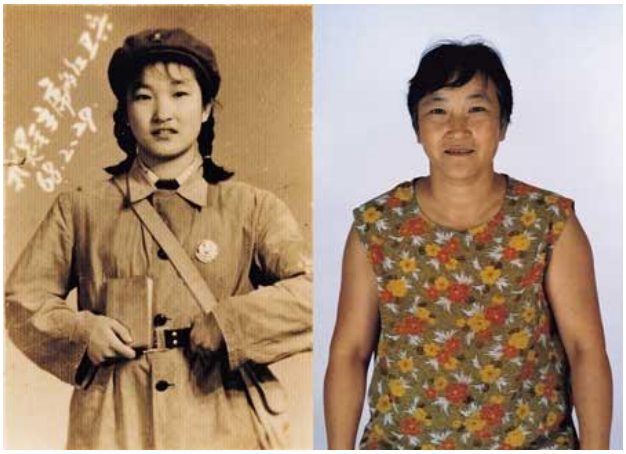
[238] Pelin Özkan, "Filistin ve İsraillilere Dair: Durun Siz Kardeşsiniz", Radikal Gazetesi, 25.07.2014, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/pelin-ozkan/filistin-ve-israillilere-dair-durun-siz-kardessiniz-1203731/, (16.01.2017), par.4.
[239] Pelin Özkan, "Filistin ve İsraillilere Dair: Durun Siz Kardeşsiniz", Radikal Gazetesi, 25.07.2014, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/pelin-ozkan/filistin-ve-israillilere-dair-durun-siz-kardessiniz-1203731/, (16.01.2017), par.7.
[240] Ekin Sanaç"JR", 2015 http://bantmag.com/dunyanin-dort-bir-yanini-sergi-alani-olarak-kullanan-jr-yeniden-istanbulda/, (10.01.2017), par.8.

aynı sahne ve yerleştirme içerisinde yeniden sunmaktadır. Fotoğrafta yer alan kişileri, yıllar önce çekilen eski fotoğraftaki gibi yerleştiren sanatçı, burada geçen zamana ve kişilerin değişimine yer vermektedir. Çalışmalarından bir tanesini incelediğimizde, soldaki fotoğrafta 14 kişi varken, sağdaki fotoğrafta ise 8 kişi yer almaktadır (Fotoğraf 39). Sağdaki fotoğrafta, bu 6 kişi eksiktir. Ya o gün için orada yoklardır ya da hayatta değillerdir. Fotoğraf içerisinde yer alanlar, eski fotoğrafta nerde yer alıyorlarsa, yeni çekilen fotoğrafta da aynı yerlerde durmaktadırlar. Sağdaki fotoğrafta yer alan 4 boş sandalye, eksikliği de vermektedir. Bu fotoğrafta yer alan kıyafetlere baktığımızda, kıyafet türünün tektipçiliği kendisini gösterirken, Çin devriminin gerçekleştiği Ekim 1949 tarihinden sonra, 1966 yılında Mao Zedong tarafından başlatılan Çin Kültür Devriminin de kıyafetlerdeki yansımasını görmekteyiz. Yıllar sonra çekilen diğer fotoğrafta ise daha farklı ve serbest kıyafetler dikkat çekmektedir. Diğer bir fotoğrafta da benzer bir durum vardır (Fotoğraf 40). Benzer bir biçimde iki ayrı karenin bulunduğu çalışmada, aynı kişi iki ayrı karede yer almaktadır. Soldaki fotoğrata yer alan kıyafette Kültür Devriminin ve Çin'deki Komünist yapının etkisi görülürken, sağdaki fotoğrafta yer alan kıyafette, aynı kişinin daha serbest ve renkli kıyafetleri ile Çin'in yaşadığı kültürel ve politik değişimi de görülmektedir.[241]



Fotoğraf 39. Hoi Bo 2000

[241] Schoeni Sanat Galerisi, "Hai Bo" (t.y.) http://www.schoeniartgallery.com/artists/149-hai-bo/overview/ (19.02.2012), par.1.



Fotoğraf 40. Hai Bo "I am Chairman Mao's Red Guard" 2000

1966 yılında Çin'in Pekin kentinde doğan Wang Qingsong, kapitalizm ve küreselleşme karşıtı büyük boy fotoğrafları ile tanınmaktadır. Çalışmalarında Çin'in kapitalizm karşısındaki durumunu konu alır. Büyük boy renkli baskıları genellikle Çin'de kapitalizm temelli gelişmeleri, bunun dogrultusunda tüketim kültürü, küreselleşme gibi konulara dikkati çeker[242]. Çalışmalarında, Çin'deki eğitim sisteminden, sanat piyasalarına, tüketim kültürüne ve bu durumun Çin'deki etkisini ele aldığı eleştirilerde bulunur. 2013 yılında İstanbul Bienali'ne "Beni Takip Et" (2003), "Onu Takip Et" (2010) ve "Kendini Takip Et" (2013) adlı çalışmaları ile katılmıştır[243]. Qingsong'un bienalde yer alan bu çalışmalarında, Çin'deki eğitim sistemi eleştirilmektedir. Qingsong, çalışmalarında sıkça kapitalist tüketim ürünlerine yönelik eleştirel bir dil kulanır. McDonalds, Coca Cola gibi küresel ölçekte ürünleri konu alan sanatçı, bu ürünlerin Çin'e girmesine ve bir hayat tarzı oluşturmasına karşı eleştirel yaklaşımını fotoğraflarında görebiliriz. "Look Up, Look Up" çalışmasında yine kapitalizmi simgeleyen bir Coca Cola şişesi vardır (Fotoğraf 41). Bu çalışmada bir grup Çinli, "gökten gelen" bir Coca Cola şişesine dokunmaya çalışır. Bu çalışma aynı zamanda bir parodi niteliğindedir ve izleyiciye İtalyan Rönesans dönemi sanatçısı Michelangelo'nun 1511 yılında Sistine Şapeli'ne yaptığı "Ademin Yaratılışı" freskini hatırlatır[244]. Bu freskte Tanrı, Adem'e dokunarak hayat vermektedir ve insanın

[242] Theodor Ringborg, İKSV Sanatçılar "Wang Qingsong", 2013, http://13b.iksv.org/tr, (18.01.2017), par.1.
[243] Theodor Ringborg, İKSV,Sanatçılar "Wang Qingsong", 2013, http://13b.iksv.org/tr, (18.01.2017), par.2.
[244] Solak Kedi, Michalengelo "Adem'in Yaratılışı", (t.y), http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/037.html (29.01.2017), par.1.

yaşamının Adem ile başladığı aktarılmaktadır. Benzer bir şekilde Qingsong'da Coca Cola şişesini tanrılaştırılarak, tanrılaştırılan bir marka imgesine dokunmaya çalışan insanları gösterir. Aynı zamanda bu Coca Cola şişesi insanlara da yaşam vermektedir.



Fotoğraf 41. Wang Qingsong. Look up! Look up!, *2000*

İranlı sanatçı Shadi Ghadirian ise 1974 Tahran doğumludur. Sanatçı "Like Everday" serisi ile İran'da kadına bakışı eleştirmiştir. Bir İslam devletinde kadının rollerine yönelik yaptığı çalışmada sanatçı, ev içerisinde kullanılan gündelik eşyalarla kadınları ironik bir biçimde birleştirmiştir. Bir örtü ile bütün vücudu kapanmış kadınların yüz kısmı, tencere, tava, elbezi, çaydanlık, cezve gibi çoğunlukla mutfakta kullanılan eşyalarla kapanacak şekilde kullanılmıştır (Fotoğraf 42). Sanatçı burada kadına bakışı, hem tüm vücudu kapatacak şekilde masa örtüsü ile örterek, hem de ev eşyalarını sadece kadınların zorunlu bir hizmetiymiş gibi kadınlarla örtüştürerek kullanmıştır. Aynı zamanda mutfak gereçlerini kullanarak da kadınların erkekler tarafından nasıl göründüğünü de aktarmıştır.[245].

[245] "Shadi Ghadiran", (t.y.), http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-7, (14.04.2015), par.1.



Fotoğraf 42. Shadi Ghadirian "Like EverDay" 2000

Shirin Neshat ise, Ortadoğu'da ve özellikle İran'da kadınların yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin yarattığı ortamda kadın bedeninin maruz kaldığı hegomonya mücadelesini anlatmaktadır[246]. İran doğumlu Neshat, İran'da Şah döneminin yıkılıp İslam Devrimi'nin yerini aldığı bir dönemde, bulunduğu ABD'den devrim sonrası ülkesine döndüğündeki değişimin şaşkınlığını, çalışmalarına aktarır. Bu çalışma ile ilgili tanıtımdaki ***"İslami rejimin kadın üzerindeki etkisi siyah çarşaftır ve kadın ancak bu siyah çarşaf altında kamusal alanda var olabilmektedir"***[247] ifadesi de, çalışmanın amacı hakkında fikir vermektedir. Bunun sanatçıda yarattığı etkiyi 1993 ve 1997 yıllarında gerçekleştirdiği "Allahın Kadınları" isimli çalışmada görebilmekteyiz. Bu çalışmada sanatçı, kendisini model alarak siyah çarşaflar içerisinde bir imaj olarak göstermektedir. Bir performans da diyebileceğimiz bu çalışmada çarşaf dışında el, yüz gibi bedenin görünen yerlerinde, Arapça yazılar yer almaktadır. El, yüz, ayak gibi sınırlı görülebilen yerler, kadının var olabilmesi için sınırlı alanlara benzetilmektedir. Yine bu alanlara Arapça harflerle yazılanlar ise, Tanrı'nın buyruklarına benzetilir ve bu durum

[246] Kubilay Akman, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", İzinsiz Gösteri, 2006, sayı. 71, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, (26.01.2017), par.3.
[247] Kubilay Akman, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", İzinsiz Gösteri, 2006, sayı. 71, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, (26.01.2017), par.5.

da yine kadının değil, Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket etmesi istenmektedir[248]. Burada aynı zamanda kadının, dini hukuk açısından nasıl davranması gerektiği de ifade edilmektedir.



Fotoğraf 43. Shirin Neshat "Allah'ın Kadınları"

1967 Pekin doğumlu sanatçı Yao Lu, Çin resim sanatına göndermede bulunarak bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı uzaktan bakıldığında Çin resmini andıracak şekilde yer alan bir resmi, çok farklı bir anlayışla göstermeye çalışmaktadır. Yakından ve dikkatlice bakıldığında bir resim değil, kolaj halinde fotoğraf ile karşılaşmaktayız (Fotoğraf 44). Toz geçirmez yeşil ağlarla kaplı inşaat artıklarının dijital uyarlamaları bir Çin resmine benzemektedir[249]. Kentleşme ile beraber sanayileşmenin artması ve bunun sonucu çevrenin tahrip ve değişimi ile Çin'de birçok şeyin kaybolduğunu belirten sanatçı, bu durumu fotoğraflarına yansıtmıştır[250]. Bir grafik çalışması gibi karşımıza çıkan fotografik çalışmalarda inşaatlarda kullanılan moloz yığınları, inşaatların üzerini örten yeşil tenteler, kirli akarsular göze çarpmaktadır. Bir derede gözüken sis tabakası kirliliği, yeşil bir bitki örtüsünü andıran örtü yeşil bir tenteyi göstermektedir. Bu

[248] Kubilay Akman, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", İzinsiz Gösteri, 2006, sayı. 71, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, (26.01.2017), par.6.
[249] İstanbul Modern, " Yao Lu'nun Yeni Manzaraları, 2011, http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/yao-lunun-yeni-manzaralari_271.html, (28.02.2013), par.1.
[250] Pahaidon, Yao Lu'nun Yeni Manzaraları, 2011,http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/march/08/the-new-landscapes-of-yao-lu/, (03.04.2015), par.2.

fotoğraflarda Çin'in küreselleşme ile birlikte kapitalist değişimini ve bunun sonucunda geldiği noktayı göstermiştir.



Fotoğraf 44. Yao Lu "Mountain and Straw Houses in the Summer", 2008

Bangladeşli sanatçı Shumon Ahmed'in fotoğraflarında, ABD'nin Guantanamo Kampında terör şüphelisi olarak tutulan Mubarak Hussain Bin Abul Hashem'in hikayesi anlatılmaktadır. Yapılan bir saldırı ile bağlantılı olabileceği şüphesi ile 5 yıl boyunca götürüldüğü Guantanamo hapishanesinde tutuklu olarak kalmıştır. Hussain, orada kendi adı ile değil kendisine verilen 151 numara ile anılmaktadır. Shumon Ahmed ise bu yaşananları, benzer sahnelerle kurgu yolu ile fotoğraflayarak Hussain'in fotoğraflarını çekmiştir (Fotoğraf 45). Gerekli kanıtlar bulunamadığı için Hussain serbest bırakılmış, ancak bu durum kendisinde onarılamayacak derin yaralar bırakmıştır. Fotoğraflarda ise değişik mizansenler görülmektedir. Sanatçı bu çalışmada, çıplak yapılan işkenceler, köpekle korkutma, başa çuval geçirmek gibi türlü işkence yöntemlerini kurgulayarak çekmiştir[251].

[251] Shumon Ahmed, (t.y.), http://www.shumonahmed.com/new_gallery/land_of_free.html, (09.12.2014).



Fotoğraf 45. Shumon Ahmed "Land Of The Free"

Kore doğumlu Daesung Lee ise Hindistan'daki bir çevresel soruna dikkat çekmektedir. Çalışmasında, Hindistan'ın Bengal Körfezi içerisinde Sundarman Deltasında yer alan Ghoramara Adasını konu edinmiştir. Burası, iklim değişikliklerinin etkisiyle toprağının yaklaşık olarak %50'sini erozyon sonucu kaybetmiş ve denize karışmış bir ada parçasıdır. Bu adada yaşayanlar ise bu nedenle göç etmek zorunda kalmıştır. Ada halkı özellikle çiftçilik ve balıkçılık ile geçinmektedir. Hindistan hükümeti ise, ada halkını Sagar isimli bir başka adaya taşımak için proje geliştirmiş, ancak finans sorunundan dolayı pek mümkün olamamıştır. Fotoğrafçı Daesung Lee, bu adada fotoğraflar çekerek bu duruma dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu fotoğraflar için ada çevresinde küçük adacıkları ve tepecikleri seçerek, adada yaşayanları buralara yerleştirerek fotoğraflar çekmiştir[252] (Fotoğraf 46).

[252] Daesung Lee, (t.y.), http://www.indiphoto.net/#!ghoramara/ckwk, (09.12.2014).



Fotoğraf 46. Daesung Lee "On The Shore Of A Vanishing İsland"

5.1. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ (İSTANBUL)

İlk defa 1987 yılında gerçekleştirilen, 1989 yılında da aynı isimle adlandırılan Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1992 yılında Uluslararası İstanbul Bienali olarak değiştirilerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır[253]. Türkiye sanat ortamını uluslararası bir konuma getirmeyi sağlamış olan Uluslararası İstanbul Bienali, dünyanın önde gelen sanat etkilikleri arasında sayılmaktadır. Türkiye'de sanatı uluslararası bir konuma getirmeyi amaçlamış olan bienal, ilk yıllarında daha çok Türkiyeli sanatçıların katıldığı bir etkinlik konumundadır. İlk iki etkinliğin küratörlüğünü yapan Beral Madra'nın "İki yılda bir sanat yazıları" adı ile çıkan kitabında belirttiği üzere, Türkiye sanat ortamı, devletin de bir çok destekten yoksun bıraktığı, sergi mekanları ve sanatsal etkinlikler açısından eksikleri olan bir sanat ortamının durumunu değiştirmek amacıyla gerçekleştirilen bir yerinde müdahale olarak, bienali tanımlamaktadır[254]. Bianel bünyesinde gerçekleştirilen sergilerde yer alan politik söylemler, bienali önemli sanatsal etkilikler arasına getirmektedir. Bienal bünyesindeki politik nitelikli çalışmalar dışında, bienali destekleyici kurumların sermaye piyasası ile olan ilişkisi, bienalinde bağımsız sanat söylemi açısından eleştirilere neden olmaktadır. Bu tarz eleştirilerden ve akılda

[253] İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) Bienal Tarihçe, (t.y.), http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce , (07.12.2014), par.1.

[254] Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**, 1.Basım, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003, s.44.

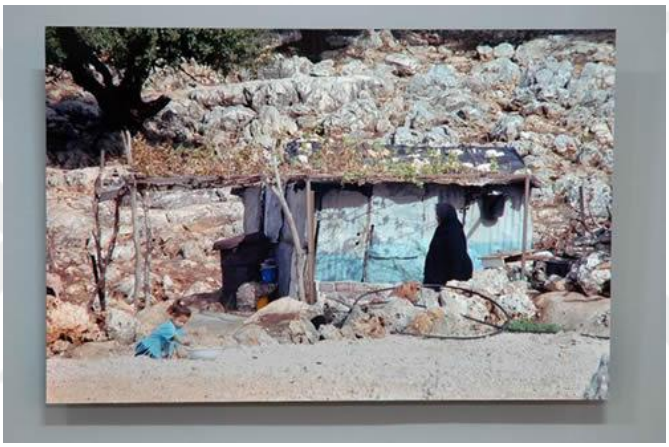
kalan bir performansta, 1980 askeri darbesi sonrasında askeri yönetime Vehbi Koç tarafından kaleme alınan mektup ile ilgili gerçekleştirilen performans, bienale damgasını vurmuş, tartışmalara neden olmuştur. Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın 12. İstanbul Bienalinde sergiledikleri 'İsimsiz Mektup" performansı, bienali eleştirir niteliktedir. 12 Eylül dönemiyle hesaplaşmamız gerektiğini hatırlatan bu performans, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi de sorgulaması bakımından önemlidir[255]. Performansta kazınabilen özellikteki kartlar, sergi konuklarına dağıltılmış ve kartta kazıyınız ibaresi yer almaktadır. Kazındığında ise bienal sponsorları arasında olan Koç Holding'in kurucusu Vehbi Koç'un, 12 Eylül askeri darbesi sonrası Kenan Evren'e yazdığı ve darbe sürecini destekleyen mektup ortaya çıkmaktadır. Performansı gerçekleştirenlerden biri olan sanatçı Niyazi Selçuk performansı, ***"Tarihsel bir travmayla hesaplaşma ve politik bir duruş"*** olarak niteliyor; ***"Liberal sermayedarların 12 Eylül cuntasıyla yaptıkları işbirliğine ilişkin bir hatırlatma, bir yüze vurma"*** olarak bu performansı gerçekleştirdiğini aktarmaktadır[256].

Her bienalde farklı bir kavramsal çerçeve ile gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Sanat Bienali, Türkiye'nin çağdaş sanat ortamının oluşmasını sağlamakla beraber, Türkiye sanatını uluslararası bir konuma taşımıştır. Özellikle bienal çerçevesinden çağdaş sanat çalışmalarında yer alan fotoğrafik düzenlemeler ve fotoğraf temelli çalışmalar, günümüz Türkiye fotoğrafı açısından geleneksel yapıdan farklı biçimsel ve ifade olanaklarının yer aldığı fotoğrafik çalışmaların oluşturulmasına büyük bir katkı sunmuştur. Bienal aynı zamanda siyasal, çevresel kentsel düzlemde çalışmaları ile politik anlamda bir çok çalışmaya da olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda, İstanbul Bienali kapsamında, çeşitli sanatçıların fotoğraf temelli politik bir söylem içindeki çalışmaları bu kısımda derlenerek ele alınmıştır.

2005 yılında gerçekleştirilen ve konusu "İstanbul" olan 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Hayfa'dan katılan Ahlam Shibli, İsrail devletinin yok ettiği 149 köyden birinde gerçekleştirdiği çalışması ile bienalde yer almıştır. Bu çalışmasında Shibli, politik-belgesel bir anlayış ile konuya yaklaşmıştır. Bunun için bu 149 köyden biri olan

[255] İlke Yılmaz, "İstanbul Bienali'nden Geriye Kalan", 2012, e-skop, / http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486, (23.01.2017), par.1.
[256] İlke Yılmaz, İstanbul Bienali'nden Geriye Kalan, 2012, e-skop, / http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486, (23.01.2017), par.9.

ve Ebu Kırad Tepesi'nde yer alan Arap El-Naim köyünü fotoğraflamıştır (Fotoğraf 47). Bu köyün özelliği, yok edilen diğer köylerde olduğu gibi, İsrail'in Yahudi bölgesini genişletmek için bu bölgede yaşayan Filistinlileri taşınmaya zorlamaktadır. Ancak taşınmak istemeyen köylülere yönelik 1957 yılında, İsrail hükümetinin baskı politikaları uygulanır. 1964 yılında İsrail, bu bölgeyi yasadışı ilan eder ve bölgeyi boşaltır. Eğitim, sağlık, elektrik, su gibi hizmetler verilmez ve engellenir. Burada yaşayanlar, bu şartlarda derme çatma, tenekeden bozma evlerde yaşamaktadırlar[257]. Sanatçı bu köydeki bu duruma dikkat çekerek, belgesel bir anlayışla burayı fotoğraflar. Fotoğraflarda kurgu yoktur, tüm gerçeklik fotoğraflarda yer almaktadır.



Fotoğraf 47. Ahlam Shibli

Çağdaş-belgesel özelliklerin hakim olduğu çalışma ise, 2007 yılında gerçekleştirilen 10. İstanbul Bienali'ne Ermenistan'dan katılmış Vahram Aghasyan'ın "Hayalet Şehir" çalışmasıdır. Modernleşmeye bir gönderme olarak sunduğu çalışması ile Aghasyan, 1988 yılında Ermenistan'da meydana gelen büyük bir can ve mal kaybına yol açan deprem sonrası yapılan binaları konu edinmiştir (Fotoğraf 48). Sovyet yönetimi tarafından 1989 yılında yapımına başlanan ancak bitirilememiş binalarla, modernizm karşılaştırması yapmıştır. Aghasyan, Ermenistan'ın 149 bin nüfuslu, Gümrü kenti yakınlarında inşa edilmiş Mush adlı şehirde, çalışmasını gerçekleştirmiştir. Burası, yapımı 1989 yılında başlamış ancak sanatçının çalışmasını bitirdiği döneme kadar da tamamlanamamış bir bölgedir. Sanatçı, burasını bir modernite projesi olarak

[257] İKSV, "Ahlam Shibli", 2005, http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Ahlam_Shibli (13.04.2013), par.12.

görmektedir ve tamamlanamamasını da Ermenistan'a modernizmin tam olarak gelmediğinin bir işareti sayarak, projenin bitirilememesini bu nedene bağlamaktadır. Aynı zamanda Aghasyan bu yapıları, modernizmin hayaletimsi ortağı olarak tarif etmektedir. Konutların şehrin dışında yer alması, unutulmasına; zamanla doğa olayları gibi nedenlerle yıpranmasını da, bir gün yok olacaklarının göstergesi olarak aktarılmaktadır. Modernizmin bir ürünü olarak ütopyacı bir geleceği olabileceği, ancak binalara bakıldığında böyle bir geleceğin görülmediği aktarılmaktadır. Sanatçı binaların farklı açılarda görüntülerini ele almış, su baskını gibi etkenler ekleyerek, boş ve yıpranmış göstermekte, böylece de modernizme bir gönderme yaparak, dolaylı bir yaklaşımla modernizm eleştirisi getirmiştir[258].



Fotoğraf 48. Vahram Aghasyan "Hayalet Şehir" 2005-2007

Malezya'dan bienale katılan Wong Hoy-Cheong ise, 10. İstanbul Bienali'nde Sulukule'de kentsel dönüşüm sonucu, mahallerini terk edecek olan Romanlar'la yaptığı çalışma ile bienalde yer almıştır. Müzik ve dans temelinde hayatları şekillenen ve geçim kaynaklarını yine müzik üzerinden yapan Romanları fotoğraflayan sanatçı, Sulukule'ye belgesel çekim mantığı ile yaklaşmaktadır. Bir belgesel çalışmanın temelinde, belli bir süreci de kapsayan sistemli bir çalışma gerektirmektedir. Sanatçı bu çalışmasını oluşturduğu mahallede bir kültür oluşturan Romanların, kentsel dönüşüm ile kendileri üzerinde nasıl bir etki bırakabileceği kapsamında çalışmaktadır. Burada sanatçı, rantsal bir sonuç üzerinde de durmaktadır. Fotoğraflarda, Romanların günlük yaşantıları yer

[258]İKSV, "Vahram Aghasyan Hayalet Şehir", 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=4, (09.04.2013), par.1.

almakta ve konuya sosyolojik bir boyut da getirmektedir. Dolayısıyla mahalle sakinleri ile doğrudan bir iletişim sonucu, bu fotoğraflar elde edilmiştir[259].



Fotoğraf 49. Wong Hoy-Cheong

2009 yılında gerçekleştirilen ve "İnsan Neyle Yaşar ?" kavramsal çerçevesi ile 11. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali'ne katılan Rena Effendi, Bakü-Tiflis-Ceyhan boru hattı üzerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışması ile bienalde yer almıştır. "Boş Hayaller: Boru Hattı Boyunca Yaşanan Hayatların Bir Tarihi" (2002-2007) adlı çalışmasında, bu hattın çevresinde yaşayan insanlara nasıl bir etki yaptığı üzerinden yaklaşmıştır. 1700 km'lik boru hattını çevreleyen bölgelerin fotoğraflarını çekerek, kapitalizmin gündelik hayata etkileri üzerinden yola çıktığı belgesel temelli bir çalışma oluşturmuştur[260].

[259] İKSV, "Wong Hoy-Cheong Aman Sulukule Canım Sulukule, 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=87 (21.04.2013), par.2.
[260] İKSV "Rena Effendi", 2009, http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=19, (15.04.2013), par.1-2-3.



Fotoğraf 50. Rena Effendi (2002-2007)

Paris'te yaşayan Filistin doğumlu Taysir Batniji'nin "Babalar" (2006) isimli serisi ise, Gazze'de çektiği dükkan, fabrika, kahve gibi yerlerden oluşturduğu 34 porte fotoğrafından oluşmaktadır. Kavramsal çerçevesi "İsimsiz" olan 12. İstanbul Bienal'inde yer alan sanatçı, fotoğraflarla Walker Evans'tan alıntı yaparak "bilinç dışı kompozisyonları", tezgah arkalarında duvarlarda ya da raflar arasında sergilemektedir (Fotoğraf 51). Baba imgesi ile oluşturduğu bu seride sanatçı, kaybolma durumunu temsil eden, mevcut yokluk ya da yokluğun varlığı gibi arada kalmışlık durumuna olan kişisel ilgisinin bir parçasını vurgulamaktadır. Baba imgesi ile fotoğraf içinde bir fotoğraf oluşturulmakta, böylece ortam, tarih, güncel olaylar ile bir bağ kurulması sağlanmaktadır. Gerçekleştirmek istediği bir diğer nokta ise, kişisel ve kamusal alan arasında bir etkileşim oluşturmaya çalışmaktadır. Bir anıt ve baba figürü ile aileye göndermeler yapan çalışmada sanatçı, baba figürünün toplumsal anlamda önemi ile birlikte, işyerinin soyuna ait bir bellek oluşumunu da sağlamaktadır. Burada yer alan fotoğraflar, hiçbir müdahaleye yer verilmeksizin ele alınmış, buradan sosyolojik bir boyut irdelenmiştir[261].

Taysir Batniji'ninin bir diğer çalışması ise, "Gözcü Kuleleri"dir. Bernd ve Hilla Becher'in fotoğraf serisinden yola çıkarak yaptığı çalışmada yer alan kuleler, İsrail'in gözetleme kuleleridir. Bu kuleleri Batniji, Bernd ve Hilla Becher'in su kulelerine

[261] İKSV, Taysir Batniji", 2011, http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=12&c=2&show=metin, (07.11.2013), par.1-2.

benzetmektedir. Becher'in sanayi sonrası kuleleri ile Batniji'nin savaşı anlatan kuleleri ile bir yanılsama yapmaya çalışmıştır. İsrail'e ait olan kulelerin fotoğraf çekimini, sanatçının Gazze'ye girişi yasak olduğu için bir başkasına çektirdiği ve estetik, ışık gibi biçimsel özelliklerin olmadığı fotoğraflar ile mimari özelikleri kullanılmış Becher'in kulelerinin karşılaştırılması yapılmaktadır. Çünkü İsrail'e ait kuleleri çok çabuk, belki de gizli çekmesi gerekmektedir. Çünkü bunlar birer miras değil askeri binalardır. Sanatçıya göre, Becher'lerin kuleleri ile tarih ve kültürel mirastan bahsetmekte, ancak diğeri ise, acımasızlığı aktarmaktadır. Her iki kule anlatımında ortak nokta, her iki çalışmayı da sanatçının çekmemiş olmasıdır. Her iki çalışma da aracı ile elde edilmiştir. Batniji bunların karşılaştırmasını yapmaktadır. Sanatçı bu çalışması ile politik bir soruna göndermede bulunmuştur. Sanatçı her iki çalışmada da kendisince müdahalede bulunulmamış, fotoğrafları kullanarak sosyolojik, ekonomik ve politik bir çalışma yapmıştır.



Fotoğraf 51. Taysir Batniji " Babalar" 2006

12. İstanbul Bienaline katılan bir diğer sanatçı ise, Akram Zaarati'dir. Lübnanlı sanatçı Zaarati, Lübnanlı fotoğrafçı Haşim El Madani'nin fotoğraf arşivinden yararlanarak bir çalışma elde etmiştir. 60 yıl boyunca binlerce insanı fotoğraflayan Madani'yi seçen Zaarati, bu çalışma ile fotoğraflarda yer alan kişiler hakkında fikirler oluşturmaktadır. Bu portrelerde, tek başına vesikalık poz verenler olduğu gibi, çift olarak da poz verenler yer almaktadır. Bu pozlar, çiftler hakkında fikirler de vermektedir. Fotoğraflardaki duruşlar, yaşa, cinsiyete, kıyafete göre değişebilmektedir. Bu çalışmada yer alan fotoğraflar da çift olarak poz verenlerin eşcinsel olmaları, özellikle doğu toplumlarında eşcinselliğe bakış açısından oldukça cesur ve bir o kadar

da politik diyebileceğimiz karelerdir. Bu noktada bu seride yer alan stüdyo fotoğrafları, toplumun yarattığı bedensel duruşların imgeleri olmaya başlıyor.[262].



Fotoğraf 52. Akram Zaarati, Haşim El Madani'nin Arşivinden 2007

Fotoğraf 53. Akram Zaarati, Haşim El Madani'nin Arşivinden 2007

Bir başka sanatçı, Catherine Opie ise bienale ABD'de çektiği portre fotoğrafları ile katılmaktadır (Fotoğraf 54). Biçimci bir portre anlayışını savunan Opie, resim sanatına gönderme yaparak manzara ya da ev içlerini, renkleri yoğun bir biçimde kullanarak arka planlar elde etmektedir. Bu planların Amerikan temsil hali olduğunu savunmaktadır. Portrelerde bir cemaat oluşturma biçimi yer almaktadır. Farklı kimlikleri oluşturan bireyler, bir cemaatin parçası olarak kullanmaktadır. Mesela, bir Amerikan futbolu oyuncusunu, kimlik olarak vücutlarının ele vermekte, yine eşcinsel porteleri de bir başka kimliği ele vermektedir. Burada sanatçının kullandığı porteler, farklı kişiler bile olsa vücutsal biçimleri kimlik olarak benzerlik göstermektedir[263].

[262] İKSV, Akram Zaatari, 2011, http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=54&c=4&show=gorsel&photo_no=2 (14.04.2013), par.2.
[263]IKSV, "Catherine Opie", 2011, http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=40&c=4&show=gorsel&photo_no=1 (14.04.2013), par.2.



Fotoğraf 54. Catherine Opie "Frankie" 1995

Konusu, "Küresel Savaş Çağında İyimserlik" olarak belirlenen 10. İstanbul Bienali'nde yer alan AES+F grubunun çalışması, günümüzde küreselleşmenin oluşturduğu distopik bir durumu eleştirel yaklaşımla ele aldığı "Son Ayaklanma", 20. yüzyılın gerçek dünyası ile üretilen sanal dünyaya göndermede bulunmaktadır. 1987 yılında, Moskova doğumlu üç sanatçı tarafından kurulan sanat grubu AES+F, Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich ve Evgeny Svyatsky tarafından kurulmuştur. Vladimir Fridkes'in 1995 yılında gruba katılmasıyla AES+F ismini alan grubun adının oluşturan harfler, sanatçıların soyisimlerinin ilk harflerinden oluşmaktadır. Grup çalışmalarına fotoğraf, bilgisayar, video temelli çalışmalar üzerinden odaklanmaktadır. Burada yer alan çalışmada gösterilen savaş, bilgisayar oyunlarında yer alan savaş oyunlarına benzemektedir. İşkence ve savaş sahneleri, modern sadist eylemlere benzemektedir. Burada bir dönüşüm gerçekleşmekte ve bu dönüşüm ile dünya bir mutasyona uğramaktadır. Fotoğraflarda yer alan figürlere baktığımızda bir ütopya ile gelişmiş, modern bir dünya ile karşılaşmaktayız. Ancak fotoğraflarda yer alan insanlara baktığımızda, ütopya bir distopyaya dönüşmektedir. Yine fotoğraflarda yer alan gençler ve çocuklar ise, cinsiyetsiz ve ifadesiz bir yüz haline sahiplerdir. Burada yer alan insanların tek bir kimliği oluşmuştur; kendileri için ve ötekiler için savaşan, kurban ya da saldırgan, erkek ya da kadın arasındaki farkın kalmadığı bu dünyanın ahlakının, ideolojisinin ve tarihin sonunu kutlamaktadırlar. Fotoğraflar bilgisayar ortamında

oluşturulmuş bir fonda kurgusal yöntemlerle çekilmiştir. Herhangi bir hareketin dondurularak elde edilmesinden ziyade modellere pozlar verilerek elde edilmiştir[264].



Fotoğraf 55. AES+F "Son Ayaklanma" Last Riot 2, 2007

12. İstanbul Bienalinde yer alan bir başka çalışma ise, ABD'li Martha Rosler'in "Savaşı Eve Taşımak – Güzelim Ev" (1967-1972) isimli Vietnam Savaşı ile ABD'de yayınlanan iç mimarlık dergilerindeki fotoğrafları ve görselleri birleştirdiği fotomontaj çalışmasıdır (Fotoğraf 56). Bu savaş karşıtı çalışmada, Amerika'dan oldukça uzakta olan bir savaşın Amerika'da yaşayanların evlerinde yer alması ve Amerikan rüyası ile savaşın dehşetinin evlere kadar getirilmesi işlenmektedir. İç mimarlık dergilerinde, mekan fotoğraflarını savaşlarda yer alan görüntülerle birleştirmiş, odalarda iç mekanlarda savaşlarda yaralanmış ya da ölen insan fotoğrafları ile kolaj haline getirmiştir. Kolaj haline getirmesi hem ayrıştırmayı, hem de birleştirmeyi anlatmakta, hem ölümü hem de yaşamı bir arada sunmasına yardımcı olmaktadır. Kurgusal bir yöntem kullanarak fotoğrafın verdiği gerçeklik ve çarpıcılığı kullanmaktadır. Bir savaş sahnesi etkisini farklılaştırmaktadır. Sıradan bir mekan görüntüsüyle, dekoratif amaçlı sektörel bir dergide yayınlanan mekan fotoğrafı bir tezatlık ortaya çıkarmaktadır. Mekan oldukça güzel, etkileyici, estetik, ancak savaş mağduru bir çocuk ve onu

[264] İKSV, "AES+F Son Ayaklanma", 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=3, (15.04.2013), par.1.

kucaklayan adam bir o kadar ters etki yaparak fotoğrafı çarpıcı hale getirirken, merak duygusu da uyandırmaktadır. Gerçekliği ise sorgulatmaktadır[265].



Fotoğraf 56. Martha Rosler "Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev" 1967-72 serisinden

5.2. PHOTOQUAİ DÜNYA İMAJ BİENALİ (FRANSA)

2007 yılında Fransa'da ilki gerçekleştirilen Photoquai Dünya İmaj Bienali (Photoquai Biennale des İmages du Monde) sırasıyla, 2009, 2011, 2013 ve 2015 yıllarında Paris'te gerçekletirilmiştir. Özellikle Avrupa dışından fotoğrafçıların çalışmalarının görüldüğü ve sergilendiği bir bienal olarak da öne çıkmaktadır. Fotoğraflar aynı zamanda o ülke ve topluma ait kültürel ekonomoik ve politik özellikleri de yansıtmaktadır. 2011 yılında gerçekleştirilen Photoquai 2011 bienaliden birkaç örnek bu çalışmada derlenmiştir.

Nijeryalı fotoğrafçı Andrew Esiebo kadın futbol takımındaki kadınların fotoğrafını çekmiştir (Fotoğraf 57). Fotoğraflarda yer alan kadınların büyük çoğunluğu anne, hatta büyükannelerden oluşmaktadır. Burada kadınların portrelerine iki farklı karede yer verilmiştir. Birinci karede futbol sahası içinde futbol kıyafetleri ile, ikinci karede ise kadınların ev kıyafetleri ile evlerinde çoğunlukla torunları ile çekilmiş

[265] İKSV, "Martha Rosler", 2011, http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=45&c=2&show=gorsel, (14.04..2013), par.1.

fotoğrafları yer almaktadır. Evde çekilen görüntülerle ev düzeni, kültürü ve yaşantısı üzerine de fikir sahibi olabilmekteyiz[266]. Bir belgesel anlayış ile ortaya çıkan fotoğraflarda, evdeki sıradan bir hayattan alınan karelerle, sıradışı bir futbol takımı gösterilmektedir. Bu fotoğraflarla hayatın her alanında olmak isteyen kadınları görmekteyiz. Sadece evlerinde değil futbol sahalarında da başarılı olabilen kadınlar, toplumunsal anlamda öncü bir rol üstlenmektedirler.



Fotoğraf 57. Andrew Esiebo

Jim Allen Abel, Endonezya'nın Sulewesi adasında Makkassar'da doğmuştur. Fotoğraflarında üniformaları üstünde yer alan kişileri, değişik maskeleri ile kullanmıştır. Abel bu çalışmasında, üniformaların kişinin özelliklerini gizlediği görüşünü savunmakla beraber, kişilerin üstlerindeki formaları sosyal bir sembolün parçası olarak görmektedir[267]. Fotoğraflarda yer alan portrelerde, yüzleri tamamen kapatan maskeler, sigara izmariti, çiçek ya da kumaş gibi tek tip malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Sanatçı, üniformaları bir sosyal statü olarak görmekte ve bir güç olgusuna karşılık gelmesiyle politik olarak da egemen bir gücü savunmaktadır. Burada yer alan fotoğraflarda, üniformalarda yer alan kişiler gözükmemekte, onları var eden olgu ve gücün, üniformaları olduğu belirtilmektedir.

[266] Photoquai, "Andrew Esiebo", 2011, http://www.photoquai.fr/fr/2011/photographies.html, (21.05.2013), par.1.
[267] Jim Allen Abel, 2015, http://www.cryptic.org.uk/jim-allen-abel/, (11.08.2015), par.2.



Fotoğraf 58-59. Jim Allen Abel

5.3. ORGAN VİDA ULUSLARARASI FOTOĞRAF FESTİVALİ (HIRVATİSTAN)

İlki 2009 yılında Hırvatistan'da gerçekleştirilen Organ Vida Uluslararası Fotoğraf Festivali, katılımcıların çalışmaları ile çağdaş fotoğraf örnekleri vermektedir. Sırasıyla, 2009 yılında siyah-beyaz fotoğrafların yer aldığı ve festival konusunun yine "Siyah Beyaz" olduğu festivalin 2010 yılındaki konusu ise "Hareket". 2011 yılında "İnsan Hakları", 2012 yılında "Documentary Photograpy" çağrısıyla belgesel fotoğraf örneklerinin yer aldığı fotoğraflar, 2013 yılında "Aralıklar", 2014 yılında "Yansımalar", 2015 yılında 7.si düzenlenen festivalde " Ülke Sınırları" temaları gerçekleştirilmiştir[268].

Lek Kiatsirikajorn "Lost in Paradise" adlı çalışması ile 2014 yılında 6.sı düzenlenen festivalde yer almaktadır. Tayland'ın Bangkok şehrinde yaşayan fotoğrafçı Lek Kiatsirikajorn bu seride yer alan çalışması, Bangkok'ta çekilen kent temelinde fotoğraflardan oluşmaktadır (Fotoğraf 60). Şehrin oluşturduğu yüksek binaların çevresinde yerleşime açılmamış boş araziler, şehir görüntüleri ile yer alır. Fotoğraflarda

[268] Organ Vida Uluslararası Fotoğraf Festivali, 2014, http://organvida.com/about/, (23.12.2014).

yeşil mekanlar dikkat çekmektedir. Bu yeşil mekanlar aynı zamanda göletler, dereler gibi alanlardan da oluşmaktadır. Fotoğraflarda yer alan mekanlar kentleşmenin yoğun olduğu şehirde, bir nevi cenneti andırmaktadır. Bu mekanların çevresinde yüksek binalar ya da yol ve köprüler görülmektedir. Fotoğraflarda dikkat çeken bir başka unsur ise, fotoğraflarda yer alan insanların şehrin farklı bölümlerinden, şehrin yükselen binalarına bakmalarıdır[269].



Fotoğraf 60. Lek Kiatsirikajorn "Lost in Paradise"

Alnis Stakle'nin Shangri-La fotoğraf serisi ile 2014 Organ Vida Uluslararası Fotoğraf Festivali'nde yer almaktadır (Fotoğraf 61). Bu fotoğraflar, Çin'de kent merkezlerine yakın bölgelerde şu an için boş olan ya da şehrin kalabalık halinin ve yüksekçe binalarının ulaşamadığı, ancak yakında yeni binalarla dolacak olan bölgelerinde çekilmiştir. Sanatçı bu çalışması ile Çin'deki sanayi ve kentleşmenin geleceği boyutları aktarmaya çalışmaktadır. Kente yaşayan nüfusun 2030 yılında bir milyarı bulacağı tahmin edilmektedir. Bu fotoğraflarda, kentin yoğun yerleşimine teslim edilecek bölgeler, gece hali ile fotoğraflanmıştır.

[269] Organ Vida 6. Uluslarası Fotoğraf Festivali Festival Kataloğu, 2014, http://issuu.com/organvidafestival/docs/ov6_katalog_dig/1, (25.12.2014), s.34-35



Fotoğraf 61. Alnis Stakle "Shangri-la" Serisinden

Kai Löffelbein Hidden'in çalışması da, 2013 yılında 5.si düzenlenen festivalde yer almıştır. Bu çalışma, Hong Kong'da çekilen fotoğraflardan oluşmaktadır (Fotoğraf 62). Burası, dünyanın kilometrekareye düşen insan sayısının, en yoğun olduğu bir şehirdir ve bu fotoğraflarda Hong Kong'un bir başka tarafını gösterir. Yoksul insanların yaşam yerlerini fotoğraflayan Hidden, küçük evler, küçük pansiyon ve odalarda yaşayan insanları konu edinir[270]. Sanayileşme ile birlikte insanların şehirlerde yoğun olarak yaşaması, bunun sonucunda da ucuz iş gücü haline gelmesi ve nüfusun az gelir ile birlikte, küçücük mekanlarda yaşamaya zorlanması, çalışmanın temelini oluşturur.

[270] Organ Vida 6. Uluslarası Fotoğraf Festivali Festival Kataloğu, 2014, http://issuu.com/organvidafestival/docs/ov6_katalog_dig/1, (25.12.2014).



Fotoğraf 62. Kai Löffelbein Hidden

5.4. FOTOİSTANBUL ULUSLARARASI FOTOĞRAF FESTİVALİ (İSTANBUL)

İstanbul'un Beşiktaş ilçesinde yapılan fotoğraf festivali Fotoist, 2014 yılında "Şehirler ve Hikayeler" temasıyla ilki gerçekleştirilirken, 2015 yılında da "Başka Hayatlar" konusu ile ikincisi gerçekleştirilmiştir. FotoİstanbulUluslararası Fotoğraf Festivali'nde yer alan fotoğraf çalışmalarında, kavramsal temelde çağdaş belgesel nitelikli fotoğrafların ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Bu festivalde yer alan sanatçıların çalışmaları özellikle dokümanter olarak da tanımlanan belge fotoğrafı temelinde yer almaktadır. Bununla beraber, sanatçıların kendi ülkelerinin de, hem kültürel hem de ekonomik yapıları, ülkelerine ait politik durumları da fotoğrafların temel konusunu oluşturmaktadır.

Ukrayna doğumlu sanatçı Mila Teshaieva "Umut Veren Sular" isimli çalışması ile bu festivade yer almaktadır (Fotoğraf 63). Çalişmalarında, eski SSCB ülkelerinde kimlik ve bellek inşası konularına yoğunlaşmaktadır. Festivalde yer alan çalışmasında, eski SSCB'ye bağlı ve Hazar Denizi kıyısında yer alan Azarbaycan, Kazakistan ve Türkmenistan'daki devlet yapılarının geçirdikleri süreç ele alınmaktadır. Bu bölgenin

bir özelliği de, gaz, petrol gibi enerji rezervleri açısından zengin bir bölgedir. Bu seride yer alan fotoğrafların temelinde, Hazar Denizi'nde kıyısı olan eski Sovyet Cumhuriyeti'ne bağlı üç ülkenin devlet yapılarının geçirdiği süreçler ele alınıyor. Bu ülkeler ise, Azerbaycan, Kazakistan ve Türkmenistan'dır. Fotoğraflar ile, eski ve yeni arasında yer alan değerlerin arasında kaybolan halkların ve öykülerin iz bıraktığı toprakların sessiz gerilimi keşfediliyor. Fotoğrafların temelinde, Hazar Denizi'nin çevresi yer alsa da, devlet ve birey arasındaki kimliksel ilişki, geçmiş, gelecek ve şimdi arasındaki sınırları aktarıyor[271].



Fotoğraf 63. Mila Teshaieva "Umut Veren Sular"

Bir diğrer fotoğrafçı Lela Ahmadzai ise, Afganistan'dan katılmaktadır. Çalışmalarının temelini, Afganistan'ın toplumsal ve siyasal yönü üzerinden ele alan Ahmadzai, Kabil'de yaşayan farklı kimlik ve hayatları, kadınların yaşamları üzerinden ele almaktadır (Fotoğraf 64). "Korkusuz: Kabil'de Dört Kadın" isimli çalışmasında, milletvekili Shinkai Karokhail; fırın işlemecisi Reza Guel; polis memuru ve polisiye film yapımcısı Saba Sahar ile şarkıcı Pary Kholamy yer almaktadır. Taliban rejiminden sonra, kendilerine yaşam kuran kadınların günlük yaşamlarından fotoğraflar ile bu çalışmada yer almaktadır. Afganistan'da yıllardır süren savaş, Taliban rejiminin dinsel baskılarıyla birlikte özellikle kadınlar açısından olumsuz bir durum oluşturmaktadır. Taliban rejiminin 2001 yılında düşmesi ile birlikte, kadınlar açısından toplumsal ve siyasal açıdan gelişmelere katılmak, hem riskli ve tehlikeli, hem de oldukça yavaş

[271] FotoİstanbuI, "Mila Teshaieva, Umut Veren Sular", 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio (16.04.2016), par.1.

ilerleyen bir durumdur. Ahmadzai çalışmasında, kadınların davaları uğruna verdiği mücadele ile birlikte Afganistan'ın güncel halini de görebilmekteyiz[272].



Fotoğraf 64. Lela Ahmadzai "Korkusuz: Kabil'de Dört Kadın"

Festivalde yer alan bir başka çalışma da, Sinan Kılıç ve Serkan Çolak'a ait "Suriye'den Sonra" isimli çalışmadır (Fotoğraf 65). Suriye'de yaşanan savaştan dolayı ülkelerini terketmek zorunda kalmış çocuklarla yapılan bir fotoğraf çalışmasıdır. İzmir'de Suriyeli mültecilerin yoğun olarak kaldığı semtlerde çocuklarla gerçekleştirilen çalışmada, çeşitli temalarda fotoğraflar üretilmiş ve bu üretim sürecinde çocukların gündelik hayatları fotoğraflanmıştır. Süreç sonunda Kılıç ve Çolak'ın fotoğrafları, çalışmada yer alan çocukların fotoğrafları ile yanyana yer almıştır[273].



Fotoğraf 65. Sinan Kılıç ve Serkan Çolak "Suriye'den Sonra" 2014-2015

[272] FotoİstanbuI, " Lela Ahmadzai, Korkusuz: Kabil'de Dört Kadın" 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio (16.04.2016), par.1-2.
[273] FotoİstanbuI, "Sinan Kılıç ve Serkan Çolak Suriye'den Sonra", 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio, (16.04.2016), par.2

Diğer bir sanatçı Diana Markosian "1915" isimli çalışması ile festivalde yer alan sanatçılar arasındadır. Sanatçı bu çalışması ile 1915 yılında Osmanlı Devleti'nde yaşayan ve bir buçuk milyona yakın Ermeni'nin hayatını kaybettiği tehcir sonrasına odaklanmaktadır. Bu proje ile hayatını kaybedenlerin anısına, bir sonraki yüzyılda hayatta kalanları aramak amacıyla Ermenistan'da gerçekleştirdiği çalışması ile festivalde yer almaktadır (Fotoğraf 66). Bu çalışma, hayatta kalan üç kişinin öyküsüdür. Bunun içinde, iletişim kurduğu bu üç kişiden, doğdukları yer olan Türkiye topraklarından neler istedikleri üzerinden dileklerini sorar. Movses, Kars'ta bir harebe halindeki kiliseseyi bularak bir fotoğrafını merdivenlerine bırakmasını ister. Yeprkasia ise, 1915 yılında izini kaybettiği ağabeyini bulmasını ister. Sason'dan Mariam ise, bir avuç Anadolu toprağı ister. Bu istekler üzerinden Türkiye'ye giden Markosian, Yeprkasia'nın isteği dışındakileri gerçekleştirir. Fotoğraflar, bu süreç sonrasında dilekleri olan kişilerle buluşması ve onları fotoğraflaması ile devam eder[274].



Fotoğraf 66. Diana Markosian "1915"

Tanya Habjouga ise, yine kendi ülkesi üzerinden konuya ironik bir biçimde yaklaşmaktadır (Fotoğraf 67). Fotoğraflarında Orta Doğu'daki cinsel, toplumsal ve insan hakları konularına eğilen Habjouga, tamamı kadınlardan oluşan bir kolektif olan, Rawia'nın da kurucuları arasında yer almaktadır. İsrail Devleti tarafından Filistinlilere

[274] FotoİstanbuI, "Diana Markosian 1915", 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio,(16.04.2016), par.1-2.

yönelik baskıyı ve direnişi farklı bir açıdan aldığı çalışmasında, bu sefer işgal altındaki topraklara yine insan temelinden ironik olarak yaklaşmıştır. "İşgal Edilmiş Zevkler" adını verdiği çalışmasında, işgalin ortaya çıkardığı zorlukları gündelik hayat içerisinde farklı bir şekilde ele aldığı fotoğraflardan oluşmaktadır[275].



Fotoğraf 67 Tanya Habjouga "İşgal Edilmiş Zevkler

2016 yılında gerçekleştirilen festivalde yer alan Barbaros Kayan, Suriyeli mültecileri konu almıştır. "Hareket Eden Bedenler" isimli serisinde, savaş nedeniyle Türkiye sınırına oldukça yakın olan Kobane'den gelen mültecileri konu alan Kayan'ın çalışması, iki ayrı katmandan oluşmaktadır (Fotoğraf 68). Katmanlardan birisi, mültecilerin evlerinin bulunduğu ve geldikleri yer olan Kobane'de çekilen fotoğraflar; diğer katmanda yer alan fotoğraflar ise, mültecilerin Türkiye'de kaldığı kamplardır. Kayan kamplarda çektiği fotoğraflarda, mültecilerin görüntülerini keserek Kobane'de çekilen ve dönecekleri kentin fotoğraflarını yerleştirir[276]. Mültecilerin büyük boyutlarda elde edilen fotoğraflarına, geldikleri kentte çekilen görüntüler yerleştirildikten sonra, Türkiye'de yaşadıkları kampta sergilenir.

[275] FotoİstanbuI, "Tanya Hobjourga, İşgal Edilmiş Zevkler", 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio (16.04.2016), par.1-2.
[276] FotoİstanbuI "Barbaros Kayan", 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,(10.01.2017), par.1.



Fotoğraf 68. Barbaros Kayan, Hareket Eden Portreler

2016 yılında festivalde yer alan çalışma, Mathias Braschler ve Monika Fischer adlı iki kişi tarafından gercekleştirilmiştir. "İklim Değişikliğinin İnsan Yüzü" adlı çalışma ile ilgili sanatçı açıklamasında, "***Gezegenimizin iklimi değişmektedir. Uzmanlar gelecekte sıcaklıkların hangi derecede olacağını tartışır, siyasetçiler ise konu hakkında çaresiz iken, pek çok insan iklim değişikliklerinin etkilerini hissetmeye başlamış durumdadır"*** şeklinde ifade edilmektedir[277]. Tüm kıtalarda 16 ülkede iklim değişiklikleri ile mücadele eden insanlarla röportajlar yapan sanatçıların çalışmalarında, portreler ve röportajlar yer almaktadır. Çalışmada, iklim değişikliklerinin insanlık için bir tehdit oluşturduğu kavramı üzerinden hareket edilmekte ve gelecek nesiller için, harekete geçilmesi vurgulanmaktadır. Çalışmada fotoğraflarla birlikte, yaşanan sorunlara ilişkin bilgiler de yer almaktadır. Fotoğraflar, portrelerle birlikte yaşanılan mekanlarda çekilmiştir.

[277] FotoİstanbuI, "Mathias Braschler ve Monika Fischer", (2016), http://www.fotoistanbul.org/#portfolio, (10.01.2017), par.1.



Fotoğraf 69. Mathias Braschler ve Monika Fischer 'İklim Değişikliğinin İnsan Yüzü"

5.5. AGENCE VU FOTOĞRAF AJANSI

1986 yılında Fransa'da kurulan Agence Vu, çok farklı fotoğraf anlayışında fotoğrafçıları buluşturan, dünyanın önemli fotoğraf temelli ajanslarından birisidir[278]. Agence Vu fotoğrafçılarından Manit Sriwanichpoom, ilginç bir yaklaşımla kendisine ait olmayan fotoğraflarda, kendi fotoğrafını yerleştirerek bir seri oluşturmuştur. Pink Man ismi ile yaptığı seri, pembe kıyafetleri ve pembe bir alışveriş arabası ile çekilen fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar çekilmiş ya da çekilen bir kareye yerleştirilen pembe adam figürü ile kurgulanan karelerden oluşmaktadır. Bu çalışmada, günümüz tüketim kültürünü eleştiren fotoğraflarının yanında, ülkesi için önemli siyasal olayların yer aldığı fotoğraflar da yer almaktadır. Politik nitelikli fotoğraflarında Manit Sriwanichpoom yapmaya çalıştığı durumun, geçmişte yaşadadıklarımızın unutulmaması adına yaptığını belirtmektedir. Serisine 1997 yılında "Pink Man Begin" (Pembe Adam Başlıyor) ismi ile başlamış, en son 2008 yılında tüketim ile ilgili "The Icon Of Consumerisim" adlı çalışmasını oluşturmuştur. Hemen hemen her sene bir seri oluşturan Manit Sriwanichpoom, 2001 yılında gerçekleştirdiği "Horror in Pink" isimli seride 6 Ekim 1976 tarihinde, Tayland'da gerçekleştirilen darbeye bir gönderme yaparak, o dönem içinde çekilen fotoğraflara pembe kıyafet ve pembe alışveriş arabası

[278] Agence Vu, (t.y.), http://www.agencevu.com/about/index.php, (24.01.2015), par.1.

ile kendisini eklemiştir (Fotoğraf 70). Bu fotoğrafarın en önemli özeliklerinden birisisi de, fotoğrafların politik bir ortamı yansıtması ve bunu bir parodi biçiminde ele alarak aynı fotoğrafta sadece kendisini eklemesidir[279].



Fotoğraf 70. Manit Sriwanichpoom "Horror Pink" 2001

Marin Hock, şehir içerisinde kamusal hizmetlerde bulunanları ve bu anlamda makineleri bir vücudun işleyişine benzetmektedir. İşçileri, temizleme araçları, bahçevanları, şehir hayatını birbirine bağlayan ana arterler gibi görmektedir. Bu anlamda, ünüformalar içerisinde işçilerin boy portrelerini çekmiştir. Oldukça sıradan fotoğraflardır ve burada işçiler herhangi müdahale olmadan üstlerindeki kıyafet ile poz vermişlerdir[280].

[279] Agence Vu, Manit Sriwanichpoom, (t.y.), https://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=197, (16.11.2014), par.1-2.
[280] Agence Vu, Marin Hock, (t.y.), https://www.agencevu.com/stories/index.php?id=1338&p=282 , (11.08.2014), par.1.





Fotoğraf 71 – 72. Marin Hock Trabalhadores, Sao Paulo 2011

Dünyanın farklı bölgelerinden çağdaş fotoğraf çalışmalarına bakıldığında, çoğunlukla sanatçının kendi ülkesi ya da kendi yakın coğrafyasına ait konulara yoğunlaştığı görülür. Bu temelde de ele aldığı konu üzerinden, sorgulama ve eleştirinin de sıkça kullanıldığı o ülkeye ve coğrafyaya ait ekonomik, çevresel, siyasal sorunlara dikkat çektiği birçok örnek ile karşılaşmaktayız.

6. TÜRKİYE'DE SANAT POLİTİKA İLİŞKİSİ ve FOTOĞRAFIN KONUMU

Türkiye'nin bulunduğu jeopolitik konum ve bunun getirdiği sonuçlar, sanatçıların sık sık politikayı konularına dahil etmesini gerekli kılmaktadır. Dinin toplumsal bir baskı aracına dönüşmesi, Türkiye toprakları içerisinde farklı etnik ve dinsel kökenlerin yer alması, kutuplaştırıcı siyasetin varlığı, kapitalistleşme yönünde toplumun değişime uğraması, yıllardır süren etnik ve mezhepsel tartışma ve yer yer çatışmalar, laik ve laik olmayan toplum arasında süren tartışmalar, Ortadoğu'da süren çatışmaların ülkeyi etkilemesi, muhaliflere yönelik baskılar gibi sorunlar, sanatçıların da çalışmalarında sıklıkla yer almaktadır. Sadece görsel sanatsal üretimlerde değil, edebiyattan, müziğe kadar da geniş bir yelpazede ülke sorunları ile konuları, sanatçıların üretimlerinde görebilmekteyiz.

1980'lerle beraber dünya genelinde neoliberal politikaların artması, Türkiye'yi de etkilemiş, özelleştirilmeler ve çokuluslu şirketlerin Türkiye'ye girmesi, özel televizyon kanallarının açılması, tüketim toplumunun oluşmasında ve birçok şeyin de piyasalaşmasının başlangıcı olduğu bir döneme işaret eder. Zamanla sanat da, bu piyasalaşmadan etkilenen alanlardan olacaktır[281]. Cengiz Çekil, darbe döneminde politik eserler üreten sanatçılardan birisidir. Sanatsal bakışı, politik ifadenin ön planda olduğu bir anlayışla eserler üretmesine neden olmuştur. Altan Gürman'ın militarizm ve otorite kavramlarını tuval üzerinde sözcüklere yer vererek göstermesi, nesneyi resimde kullanması, bu dönemin politik olarak örnek verilebilecek eserleri arasındadır[282].

1990'lar Türkiye açısından, sanatçıların politika ile ilgilenme sürecinin hız kazandığı bir döneme işaret eder. Ülkede yaşanan siyasal sorunlar ve ülkenin siyasal yapısı, sanatçıların da eleştirel ve sorgulayıcı çalışmalar üretmesine zemin hazırlamıştır. Devlet yapısının sorgulandığı çalışmalara bu dönemde sıkça rastlanır. 90'lı yıllar erkek egemen yapısının etkisi, militarist ve devletçi yapının sanat eserlerinde eleştirildiği, kimlik ve etnik temelli politikaların sorgulandığı ve sanatçıların da muhalif kimlikleri

[281] Odabaş, s.115.
[282] Yrd. Doç. Düriye Kozlu, "Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış", **Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Resim Bölümü Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2, Isparta, 2011, s.148.

ile kendilerini tanımladığı bir dönemdir. Neoliberal politikalar sanat ortamanı da etkilemiş, sosyolojik ve ekonomik dönüşümlerle sanatta da değişimler gerçekleşmiştir. Hale Tenger'in eserlerinde ele aldığı konular arasında cinsiyet ayrımcılığının önemli bir yeri vardır. Eserlerinde, cinsiyet ayrımcılığını bir uygarlık sorunu olarak gören ve kültürel yansımaları, toplumsal olguların kadını ötekileştirmesini sorgulamıştır. "Bir Kadının Portresi" adlı çalışmasında, kadının edilgenliğini ele alırken, "Mütakabiliyet Üzerine" adlı çalışmasında ise, ***"Kadını doğayla (şemsiye / yağmur), erkeği kültürle (vites kolu / makine) özdeşleştiren bir anlayış içinde, cinsellik ve erotizmi simgesellleştirmektedir"***[283]. Aydan Murtezaoğlu'nun 1995 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi "Tur Sergisi"nde, eril iktidar anlayışına eleştirel göndermelerde bulunur. "Stadyum" adlı çalışmasında, stadyum çimleri üzerinde kadın yumurtalığı şeklinde dizilmiş 19 Mayıs kıyafetleri içerisinde genç kadınlar gözükmektedir. Bu çalışma ile eril bir arena olarak futbol maçlarına ev sahipliği yapmış bir mekanda, bu durumu cinsleştirmektedir[284].

1990'lar aynı zamanda Türkiye'de, sanatçıların uluslararası düzeyde iletişiminin etkili olmaya başladığı bir dönemdir. Bununla beraber sanatsal çalışmaların uluslararası düzeyde kabul görmeye başladığı, bu anlamda da dikkat çekmeye başladığı bir süreçtir. 1990'lar, kent kültürü açısından sanatçıların da ilgisini çekmiş, kentli olma ya da olamama üzerinden çalışmaların ele alındığı yapıtlarla karşılaştığımız bir dönemdir. Bu durumdan Uluslararası İstanbul Sanat Bienali'nin etkisi elbette önemlidir. 1990'lı yılar, aynı zamanda kavramsal çerçevede disiplinlerarası sanatında etkin olduğu ve özellikle felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi konuların da bu çerçevede irdelendiği görülür. 1990'lar ile birlikte postmoden anlayışın kendisini gösterdiği, bunun da sanatsal çalışmalarda etkisinin görüldüğü bir dönemdir. Dolayısıyla, modern diye tabir edebileceğimiz çalışmalar, yerini postmodern etkilerin görüldüğü bir anlayışın etkili olmaya başladığı, farklı görsel değerler ve disiplinlararası sanatsal çalışmalarla karşılaşıldığı görülür[285].

[283] Odabaş, s.198.
[284] Kosava, s.40.
[285] Kozlu, s.149.

Bununla beraber 90'lı yıllar kimlik, etnik köken, farklılık gibi sorunların tartışıldığı ve sorgulandığı yıllardır. Ayrıca devlet iktidar yapısının, toplum ve birey üzerindeki etkisinin de eleştirilmeye başlandığı ve bu durumun da, sanatçılar tarafından eserlerinde konu olarak kullanılmaya ve sorgulanmaya başladığı söylenebilir[286]. Bu tarz sorunlar ve sanatçıların, bu konularda yapıtlar üretmesi de bir çok sanatçı girişiminin ortaya çıkmasına ve bazı kolektif çalışmalara neden olmuştur. 1990'lı ve 2000'li yıllar birçok sanatçı girişiminin ve sergilerinin arttığı dönemlerdir. Hafriyat, Oda Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Apartman Projesi, Mental Klinik, K2 Sanat Merkezi, Anadolu Kültür A.Ş., MASA Projesi gibi pek çok sanatçı inisiyatifi oluşmuştur.

2000'li yıllar aynı zamanda Türkiye sanat piyasası açısından, politik nitelikli çalışmaların daha yaygın olarak kullanılmaya başlandığı yıllara denk gelmektedir. Uluslararası İstanbul Bienali'nin önceki yıllara göre daha fazla politik hale geldiği bienal konuları, sergilenen çalışmalar ve küratörlerinin sunumlarından da anlaşılabilir. Hatta bu durum son zamanlarda bir trend haline geldiği söylenebilir[287]. 9. Uluslararası İstanbul Bienali, özellikle kent bağlamında sosyolojik ve politik tartışmaları da ateşlemiştir. Koç Holding'in bienale sponsor olmasıyla beraber, sanatın piyasallaşması ve bağımsızlığı da gündeme gelmeye başlamış özellikle, kapitalizm eleştirilerinin yer aldığı sanatsal çalışmaların kapitalizmin bir simgesi durumundaki Koç Holding bünyesinde yer alması, farklı eleştirilere yol açmıştır. Küratör Chin-tao Wu, "Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor Mu?" başlıklı yazısında, bienallerin Batı merkezli otoriter yapı altından çıkıp, başka bir otoriter denetim mekanizması altına girdiğini belirtir. Bienalin, sömürgeciliği kırma ve demokratik olma iddialarına rağmen, hâlâ çağdaş Batılı sanat dünyasının geleneksel iktidar ilişkilerini bünyesinde barındırdığı görülmektedir[288].

[286] Kozlu, s.150.
[287] Ali Akay, **Sanatın Durumları**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005. s. 118.
[288] Chin-tao Wu, "Küreselleşme Çağında yeni Kolonyalizm: Avrupa'da Çağdaş Arap Sanatı", e-Skop Dergi, 2011, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390, (10.11.2011), par.14.

6.1. TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF KULLANIMINDA POLİTİK ANLAMDA ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR, ÖRNEKLERİ ve SANATÇILARI

Fotoğraf açısından, politik anlatımda bir belgesel ve sosyal gerçekçilik anlayışının gerçekleştirdiği dil ve üslup anlayışı, bu anlatımlarda farklılaşmaya yol açacaktır. 1980'ler, sosyal gerçekçi anlayışla hareket eden fotoğrafın zamanla kendisini tekrar etmesi ve bir kısırdöngü oluşturması, postmodern ve deneysel yaklaşımların etkisiyle fotoğrafta farklı yaklaşımların oluşmasına neden olmuştur. Bu dönem aynı zamanda çağdaş sanatın da kendisini önceki süreçlere göre daha fazla göstermeye başladığı, sergilerin açıldığı bir zamana denk düşmektedir. Kavramsal anlatımda eserlerin üretildiği, fotoğrafçıların ise çağdaş sanata pek de yaklaşmadıkları, kendilerini ayrı bulundurdukları bir dönemdir. Zamanla çağdaş sanatın çoklu ifade sunması, geleneksel olandan ayrılması, fotoğrafçıların da dikkatini çekerek çalışmalarında farklı yaklaşımlar kullanmalarını sağlamıştır. Bu yaklaşım tarzında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin, ardından Yıldız Teknik Üniversitesi ve Marmara Üniversiteleri'nde fotoğraf bölümlerinin açılmasında, fotoğrafın gelişimi açısından etkisi büyük olmuştur.

Çağdaş fotoğraf kavramı, fotoğrafa yeni bir dil sunmakla beraber, en temel ayrımı geleneksel fotoğraftan farklı yeni bir üslup, yeni bir anlatım sunmaktadır. Bu tarz çağdaş fotoğraf çalışmalarında, biçimsel özelliklerden ziyade fotoğrafın ifade yönü de ön plandadır. Aynı zamanda kavramsal anlatımlarla üretilen çalışmalarda, geleneksel fotoğrafın verdiği direkt anlatımlardan farklı, dolaylı anlatımlar hakimdir. Geleneksel fotoğrafı "iyi" yapan ölçütler arasında, kusursuz ışıklandırma, düzenleme yeteneği (kompozisyon), konunun açıklığı, netlik, baskı kalitesi çoğu zaman önemli olmuştur. Günümüz çağdaş fotoğraf yapıtlarında, fotoğraf sanatı teknik ölçütlerin belirlediği kıstaslar yerine, ifadenin ön planda olduğu çalışmalar ortaya çıkmaktadır[289]. Özelikle son yıllarda çağdaş fotoğraf temelli üretilen çalışmalar, birçok sergide, sosyal medyada ya da dergilerde yer bulabilmektedir.

[289] İhsan Derman, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, 1. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 1999, s.17.

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi bünyesinde fotoğraf galerisinin açılması, özel fotoğraf galerilerinin ya da genel sanat galerilerinin çağdaş fotoğraf sanatına yer vermesi, bu tarz fotoğraf çalışmalarının artmasının nedenleri arasındadır.

6.1.1. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Politik Örnekler

Çağdaş sanat içerisinde fotoğrafı kullanan sanatçılar, fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullanmayı tercih etmektelerdir. Özellikle fotoğrafın basit bir biçimde elde edilmesi ve anlatıma kattığı kolaylık ile anlatımı sadeleştirmesi, fotoğrafı kullanan çağdaş sanatçıların tercih sebebi olmaktadır. 1980 sonrası başlayan süreçte özellikle de 1990 sonrası çağdaş sanatçıların fotoğraf kullanması, belli bir dönem fotoğrafçılar tarafından kabul görmeyip eleştirilse de günümüzde kabul görmektedir. Hatta günümüzde, disiplinlerarası sanat çerçevesinde, çağdaş sanat ve çağdaş fotoğraf ayrımının dahi kesin çizgilerle ayrılmadığı söylenebilir. Çağdaş sanatta fotoğraftan yararlanan sanatçılar arasında Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Ferhat Özgür en başta akla gelen isimlerdir.

Aydan Murtezaoğlu'nun serigrafik baskı ve yerleştirmeleriyle çalışmalar üretirken, 1990'ların ikinci yarısından sonra fotoğrafı da kullanmaya başlamıştır. 1993-1994 yıllarında gerçekleştirdiği "Nekroloji, Nekromansi, Nekrofoli" adlı serideki çalışmaları, toplumsal yaşamın canlılığı ile cansızlığı arasındaki mesafe üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışmadır[290]. Nekroz kelimesi ölü beden, nekrofoli ise ölü sevicilik anlamına gelmektedir. Murtezaoğlu bu kelimeyi, geçmişe ısrarla tutunmanın, geçmişin ikonlaştırılması üzerine yaklaşmış ve ikonik değerlere sahip görüntüleri kullanmıştır[291]. Günümüzde ikonik bir değere sahip Marilyn Monroe'yu, günümüz figür, gösterge ve güncel olayları ile kullanmaktadır. Serigrafik baskı tekniği ile kullandığı Marilyn Monroe görüntüleri, Türkiye Cumhuriyeti'ne ait cumhurbaşkanlığı forsuna benzemektedir. Andy Warhol'un Marilyn Monroe fotoğraflarını çoğaltması gibi Murtezaoğlu da, Marilyn Monroe'yu çoğaltarak cumhurbaşkanlığı forsuna benzetmesi

[290] Erden Kosova ve Aydan Murtezaoğlu, **Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.27.
[291] Kosova, s.27.

gibi, bu serideki farklı çalışmalarında da yine Monroe'yu görmekteyiz. Yine dikenli teller, tüfek gibi askeri unsurları kullanarak politik göndermeler yapmıştır. Devlet unsuru, askeri unsurlar genellikle erkekliği çağrıştıran unsurlardır. Burada Marilyn Monroe'yu kullanarak bir nevi erkekliği 'kadın-adam'a dönüştürmektedir[292]. Kendisinin yer aldığı aile albümünden fotoğrafları da kullanan Aydan Murtezaoğlu'nun çalışmalarından birisi olan "Top/Less" (1999) adlı çalışmada, klasik bir aile fotoğrafını kullanmıştır. Bu fotoğrafta kendisinin olduğu küçük kızdan başlayarak, büyükannede biten bir çember görüyoruz. Arkada duran erkek figürünün yanında, diğer kişilerin kadın olduğu görülmektedir. Diğer çalışmalarında da genellikle kadın figürleri hakimdir. Bu fotoğrafta orjinalinde olmayan bir figür eklenmiş. Küçük kızın, yani fotoğraftaki Aydan Murtezaoğlu'nun göğsünün üzerine, ironik bir anlatımla iki küçük top ekleniyor. Bir nevi küçük yaşlarda toplumun bir cinsiyet üzerine tahakkümü belirtiliyor. Benzer bir biçimde, aile fotoğrafı ile 2001 yılına ait dört fotoğraftan oluşan bir seri ile karşılaşıyoruz. Bu fotoğrafı Top/Less'ten ayıran, bu çalışmanın kurgu oluşudur. Yine bir dairesel biçimde el ele tutuşmuş aile bireyleri yer almaktadır. Aile bireyleri ile çembere dahil olmuş köpek ve kuzu ile beraber, çember tuhaf bir görünüme kavuşuyor. İki ayağı üzerinde zor duran bu canlılar karşısında, insanların doğa üzerine yaptırımlarını okuyoruz. Top/Less çalışmasında küçük bir kıza dönük cinsiyetçi bir tahakküm varken, "İsimsiz" adlı bu çalışmada, insanlardan daha güçsüz olan canlılara yönelik bir zorlama vardır.

Aydan Murtezağlu'nun bir başka çalışması da bir kent manzarası karşısında çekilen bir fotoğraf karesidir. En bilindik İstanbul manzaralarının birinde çekilmiş bu çalışmada, bir bankta oturan tek bir kadının, Galata Kulesi ve çevresini izleyişine şahit olmaktayız (Fotoğraf 73). Fotoğrafta yer alan kadın, başını sol tarafa doğru yaslamış bir şekilde manzaraya bakmaktadır, manzara ise sola doğru yatık bir biçimdedir ve kadın izlediği manzaranın karşısındaki kıyıda yer almaktadır. Kadının bulunduğu kısmın düzgün bir perspektifte olduğu, karşı kıyının yani Pera ve Galata Kulesi çevresinin sola yattığı görülmektedir. Karşı tarafın sola yatışı kadın tarafından gerçekleştirildiği izlenimi uyandırmaktadır. En başta bir denge problemi ve deprem üzerinden bu çalışmanın yapıldığı düşünülmekle beraber, çağdaş sanatın kişisel birikim ve

[292] Kosova, s.30.

algılamalara göre de farklı algılar üzerine sonuçları olabilmekte ve değerlendirilmeler yapılabilmektedir. Vasıf Kortun ve Erden Kosava bu fotoğraf üzerine geliştirdikleri yorumda, Türkiye Parlamentosu'nun tamamen soldan arınmışlığına ve sağa kaymış yapısını, bir anlamda sola kaydırma niyetiyle ilgisini kurmuşlardır[293]. Erden Kosava'nın, Aydan Murtezaoğlu'nun çalışmalarını anlattığı kitabında, bu çalışma ile ilgili daha net bilgilere ulaşabiliyoruz. Ailevi sorunların yarattığı sıkıntılar ve otoriteyi sorgular biçimde büyük bir toprak parçasını yana çevirebilme iddiasının verdiği kararlılık, yine bu çalışmanın çözümlemesi hakkında fikir verebilmektedir.[294] Bu çalışmadaki çözümlemeler de gösteriyor ki tek bir yapıt farklı anlamlar ve anlatımlar sunabilir. Yine Murtezaoğlu'nun bir kent manzarası önünde, yüzü manzaraya sırtı izleyiciye dönük bir biçimde kim olduğunu bilmediğimiz bir kadın fotoğrafının olduğu bir çalışmada, rüzgar nedeniyle sağa doğru yatmış bir kadın figürü görürüz (Fotoğraf 74). Bir binanın çatısında duran kadının elinde bir televizyon anteni vardır. Rüzgarın etkisiyle kadın, antenle birlikte sağa doğru savrulmaktadır. Bir önceki fotoğrafa gönderme yapıldığı izlenimi veren bu çalışma, bir önceki çalışmadan bir yıl sonrasına 2000 yılına rastlamaktadır. Bu sefer sağa doğru yatması ve bunu engeller gibi bir tavır sergiler gibi durması şeklinde ya da şehirle bir iletişim hali olarak da bu sahneyi yorumlayabiliriz.



Fotoğraf 73. Aydan Murtezaoğlu "İsimsiz" 1999

[293] Kosova,s.87.
[294] Kosova, s.89.



Fotoğraf 74. Aydan Murtezaoğlu

2001-2003 yıllarına ait "Pilot" serisinde, Kadıköy İskele Meydanı'nda Roman kökenli bir grup kadınla birlikte duran siyah-beyaz kıyafetleri içerisinde bir kadın bulunmaktadır. Resmi kıyafetli bu kadından, diğerleri hiç de tedirginmiş gibi durmamaktadır. Tam tersine, oldukça rahat tavırları ile dikkat çekmekteler. Kültürel farklılığın yansıtıldığı bu fotoğrafta ortak nokta, fotoğraftaki herkesin kadın oluşudur. Belki de kadınları rahatlatan, herkesin kadın oluşu olabilir. "Hip Aktiviteler" isimli çalışmalarında ise, yürüyüşü izleyen ama oraya ait değil gibi duran insanları görürüz. "Savaşa Hayır, Eskortlar" isimli fotoğraflarında, izleyiciler arasındaki tek bir erkek dışında fotoğraflar yine kadınlardan oluşmaktadır. Yürüyüşün dışındaymış gibi dursalar da sanki fotoğrafta yürüyenlere katılacakmış gibi bir izlenim vermektedir. Bir örgütlülükleri yoktur, ancak bir hak talebi olan yürüyüşe de katılmak ister gibi, toplumsal bir dönüşüm görülmektedir.

Bülent Şangar, kurgusal müdahalelerle elde ettiği fotografik görüntülerle, anlatım dili olarak fotoğrafın gerçekliğinden yararlanır. Çoğunlukla seri halde elde ettiği fotoğraflar, bir film karesiymişçesine ilerler. Belgesel bir yaklaşımla konularına politik argümanlar yerleştiren Şangar, elde ettiği fotoğraflarında şiddet anlatımı ön plandadır. Şangar, ifade aracı arayışı içerisinde fotoğrafı sıkça kullanmıştır.

Çalışmaları içerisinde yer alan "Kurban" temasıyla aile, toplum, din ve devlet olgusunu vurgulamıştır. Batılılaşan bir toplumda dinin etkisini "Kurban" temelinde adlandırdığı çalışmalarıyla, modernleşen toplumdaki çelişkileri anlatır. Kurguladığı

fotoğrafları ile kurban teması üzerinden aile içi şiddete, dinin toplum üzerindeki etkisine eleştirel bir bakış yansıtır. Bu seride kurban, namaz hocası, kurban bayramı olarak adlandırdığı çalışmaları ile dinin toplum üzerindeki etkisi anlatılır.

Günümüzde modernleşen bir toplumun, dinin etkisiyle dogmatik bir anlayışla hareketi ve din olgusunun toplumu nasıl şekillendirdiği kurban teması ile ifade edilir. Bülent Şangar "Kurban", "Namaz Hocası", "Suret", "Kurban Bayramı", "Kurban Bayramı (Arka Bahçe)" gibi işlerle, günümüzdeki belli sorunlara göndermelerde bulunur. Çalışmalarında, toplumsal yapının etkisiyle dışlananın kurban edildiği bir toplumda, kurban temasının oldukça normal karşılanmasını göstermektedir. Bu süreçte aile içi şiddetten, töre ve namus cinayetlerine kadar dinin etkisini aktarmaktadır. Kan akıtma gibi bir durum söz konusudur. Namusun ancak kan akıtılarak düzeltildiğine dair ilkel bir görüş yani kurban etmek, yine kan akıtmak ve bu durumda bir şeylerin düzeleceği inancı yaygındır. Kurban bir nevi kirlinin temizlenme ve arınma halidir. Bunun içinde Bülent Şangar "Kurban" temasını birkaç çalışma ile anlatmıştır. 1994 yılında "İsimsiz"(Kurban) adlı çalışmasında, Türkiye tarihi içerisinde önemli bir yere sahip Taksim Meydanı'nı kullanmıştır (Fotoğraf 75). Bu serigrafik ve fotografik işin bileşiminde, Şangar elinde bir bıçak olan adam ile Şangar'ın kendisi olarak kullandığı bir genci kurban etmek istemesi gösterilmektedir. Gözleri bağlı genç üzerinde bir kot pantolon ve tişörtle kurban edilmek üzeridir. Arka planda bir tramvay, bir kilise bulunmakta ve kapitalizmi temsilen Philips marka bir reklam bulunmaktadır. Kurban, İslam dinini, kilise ise Hıristiyan dinini temsilen bulunmaktadır. Philips marka ise, sermayeyi temsil etmekte ve onun etkisini belirtmektedir[295]. Meydan ise bir toplumun ortak bir belleğini gösterir. Taksim Meydanı Türkiye tarihi içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. 1960 ve 1970'ledeki öğrenci eylemlerinin yoğunlaştığı, 1977 1 Mayıs'ında 30'dan fazla insanın hayatını kaybettiği bir katliama sahne olmuş bir meydandır. 1978'den sonra yasaklanan ve en ufak bir hak mücadelesinde bile devlet müdahalesine tanık olan bir meydandır. Türkiye tarihinde demokrasi mücadelesine tanık olan bir meydanda, Bülent Şangar bu kurban ayinini gerçekleştirmektedir. Burada, dinin ve dolayısıyla kurban etmenin meşruiyetini devlet ve toplum üzerideki etkisini

[295] Ali Akay, **Gerilim İmgeleri**, 1.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.34.

aktarmaktadır. Bu, fotoğrafla serigrafinin birleştiği çalışmada, herkese açık olan bir meydanda, kurban ayininin ne kadar normal karşılandığıdır. Bu da bizi bu meydanda, devlet otoritesinin bu şiddeti ne kadar normal karşılandığı üzerinedir.



Fotoğraf 75. Bülent Şangar "Kurban" 1999

Bülent Şangar'ın "Kurban" isimli çalışmasında gün ortasında bir cinayet işlenmektedir ve yaşam her şeye rağmen devam etmekle beraber, bu durum kutsaldır ve bir cinayet olarak nitelendirilmemiştir[296]. Şangar, Taksim Meydanı'nı temel aldığı çalışmasında, kurban teması dışında farklı temalar üzerinde de hareket ederek Taksim Meydanı'nı kullanmaya devam etmiştir.

1995 tarihli "Namaz Hocası" adlı on iki fotoğraftan oluşan seride, namaz kitaplarında bulunan ve namaz kılmayı öğreten fotoğraflardan oluşur. 1997-1999 tarihli "Kurban Bayramı" adlı 6 fotoğraftan oluşan seride ise kent manzarası içinde kurban kesimi görülmektedir (Fotoğraf 76). Kurban kesimi gösterilirken arka planda modern yapılardan oluşmuş kent gözükmektedir. Fotoğrafta, burasının bir çevreyolunun yanı olduğu anlaşılmaktadır. Bu fotoğraflarda kurgu yoktur ve hiçbir olaya müdahale edilmeden kurban edilmiş bir hayvanın çevresinde toplanılmış, etlerini parçalara ayırmış insanlar bulunmaktadır. Buranın kentle birlikte gösterilmesi aynı zamanda bir kent tasviri de sunmaktadır. Kentli olmak kavramını çürütmekte, şehirciliğin ortaya çıkardığı geleneğin tuhaf karışımlarında yeniden kültürlere bakmaktadır. Ali Akay,

[296] Emre Zeytinoğlu, "Kanıksanmış Yaşamın Resimleri", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı.170, Ocak 1995, s. 36.

Gerilim İmgeleri isimli Bülent Şangar'ın çalışmalarını ele aldığı kitapta "Antropolojik Belgesel" kavramını kullanarak bu durumun toplumsal yönüne dikkat çekmektedir[297].



Fotoğraf 76. Bülent Şangar "Kurban Bayramı" 1997-1999

1998 tarihli "İsimsiz (Kapılar)" adlı 16 fotoğraftan oluşan seride kesilen kurban, evde bir oda içerisinde parçalara ayrılmaktadır ve odanın içinin bir kısmı da çok az açılmış kapı aralığından görülmektedir. Etleri parçalara ayıran kadının arkasındaki yatakta, yaşlı bir kadın yatmaktadır ve aile bireylerinden baba, yatakta yaşlı kadının yanındadır. Yanında oturan adam, bir başka karede yerde halının üstünde yatmakta ya da yatağın etrafında dolaşmaktadır. Bir başka karede, genç bir adam ortaya çıkar. Adam ve ondan daha genç olan kişi, serinin diğer fotoğraflarında gördüğümüz "kurban" teması içerisinde yer alan baba-oğuldur. Baba ve oğlu, yatakta ölmek üzere olan kadını bir battaniye ile yataktan alırlar ve sonrasında oğlan bu yatakta yatar. Ardındaki son iki karede ise evin oğlu genç adam, yarı aralık olan kapıya doğru gelmektedir. Fotoğraflardaki bakış açısı ise, hiç değişmeden anahtar deliğinin alt kısmındadır. Ailenin kurban, ölüm ve yaşam temalarıyla birlikte kullanıldığı bu kareler kurgu içermektedir.

[297] Akay, s.43.

Resim kökenli sanatçı Ferhat Özgür'de, anlatım dili olarak fotoğrafı kullanmıştır. Kent ve insan ilişkisine yer verdiği fotoğraflarında tamamen kurgu vardır. Kentsel dönüşümün yarattığı tahribat ve değişimi fotoğraflarında anlatan Özgür, gerçek mekanları ve orada yaşayan insanları kullanır. Fotoğraflarda kurgu vardır, ancak bu kurgu, bir gerçeklikten yola çıkılarak hazırlanmıştır. "Şehir Defteri" isimli serisinde, kent – birey ilişkisine yönelmiş ve Ankara'nın Altındağ ilçesinde kentsel dönüşüm adına yapılan yıkımları ve birey üzerindeki etkisini fotoğraflamıştır. Özgür, eserlerinde göç olgusunu ve bunun bireylerde yarattığı sıkıntıya yer vermiştir. Yine yıkımı anlatan fotoğraflarında bir anne, annenin kucağına yatan bir çocuk ve yıkılmış evlerin arkasında yeni kurulan binalar bulunmaktadır. Sanki bir canavarın yavaş yavaş yayılarak, bir şeyleri ele geçirmesi gibi bir görüntü fotoğrafa hakimdir. Aynı zamanda fotoğraflarda modernleşmenin bir eleştirisi vardır. Modernleşme insanlara belki yeni, kaliteli bir yaşam sunmaktadır, ancak bir şeyleri de yok etmektedir. Bu modern binalar tek tipleşme sürecini de beraberinde getirmekle birlikte insanın fark etmediği, başkalarının tasarladığı ve iyi olduğunu düşündüğü modern bir yaşamın içerisine, istemi dışında sokulmaktadır. Ayrıca fotoğrafta Rönesans resmine benzer bir aktarımla anne ve onun kucağına oturmuş çocuğu, sanki Meryem Ana'nın kucağındaki çocuk İsa figürüne benzemektedir. Bu durum, fotografa dinsel bir etki de yaratmaktadır (Fotoğraf 77).



Fotoğraf 77. Ferhat Özgür "Pieta" 2006

Ferhat Özgür'ün kent-birey ilişkisine değinmesi, fotoğrafta sıkça kullanılan kent gerçeği ile birey arasındaki belgesel tarzda fotoğrafları anımsatmaktadır. Bir sorunu,

sosyal gerçekçi bir anlayışa doğrudan fotoğraflama yöntemi ile değil, sorundan ortaya çıkan ifade temelinde, dolaylı bir yöntemle konuya yaklaşmaktadır.

Pınar Yolaçan'da tarihsel bir süreç içerisinde yaşanmış ve yaşanmakta olan bir sorunu, sembolik anlatımla ifade eden sanatçılardandır. Pınar Yolaçan, fotoğraflarında sömürgeciliğe, köleliğe, asimilasyona göndermelerde bulunarak tarih içerisinde bir halkın uğratıldığı değişimi sergilemektedir. Moda tasarımcısı olan sanatçı**,** 2007 yılında İstanbul'da sergilenen "Faniler" isimli çalışması, işkembeden tavuk derisine kadar elbiselerle birlikte tasarlanmış buruşuk kıyafetleri giyen kadınların portrelerinden oluşmaktadır (Fotoğraf 78). Bu kıyafetler 60 yaş üstü beyaz tenli kadınlara giydirilmesi, 19. yüzyıl İngiltere'sinde Kraliçe Victorya dönemini anımsatmaktadır. Kıyafetlerdeki kırışıklıklar insan kırışıklarına dönüştürülmüştür. Yolaçan bu çalışma ile güzelleşme üzerine tüketim tarzına eleştiriler getirmekte, buradan da insanların kendilerini genç kılmak ve güzelleştirmek uğruna yapılanların anlamsızlığa göndermede bulunmaktadır. Sanatçı bunun bir ölümsüzlük arayışı olduğunu ve her şeyin mutlaka tükeneceğini yok olacağını aktarmaktadır. Oluşturduğu kıyafetlerdeki işkembe ve deri, bir ikinci deriyi, bir başka kültür aktarımını sağlamaktadır[298]. Ahu Antmen, Pınar Yolaçan'ın derileri kullanarak gelip geçiciliği anlatmasını "Vanitas"a benzetmektedir. İnsan hayatının gelip geçiciliğini simgeleyen ve çoğunlukla natürmortlarda kullanılan simgeler, özellikle 17. yüzyıl resminde sıkça kullanılmıştır. Ölümün kaçınılmazlığını, dünyasal hazların geçiciliği vurgulanır. Antmen "Vanitas" kullanımını örneklerken, taze çiçeklerin arasında karasineğin varlığı ya da bir sofranın kenarındaki saati örnek vermektedir[299]. Buradan yola çıkan Antmen, "Faniler" serisinde yer alan sakatat ve yaşlı insanları kullanmasını "Vanitas" boyutu ile ilişkilendirmektedir. Bu çalışmada Pınar Yolaçan, natürmort kullanmak yerine portreyi kullanmaktadır. Viktoryan tarzı kıyafetleri, beyaz atmosfer içinde sunumu ve kadınların beyaz olması meleksi ve saflık bir izlenim yaratmıştır[300].

[298] Şule Çizmeci, Tasarımın Fanileri, Radikal Gazetesi, 13.11.2004, http://www.radikal.com.tr/hayat/tasarimin-fanileri-728592/ (21.03.2013), par.3-4.
[299] Ahu Antmen, Yaşlılık ve Ölüme Dair, Radikal Gazetesi, 14.03.2007, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/yaslilik-ve-olume-dair-808570/(21.03,2013), par.2.
[300] Ahu Antmen, Yaşlılık ve Ölüme Dair, Radikal Gazetesi, 14.03.2007, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/yaslilik-ve-olume-dair-808570/, (21.03.2012), par.4.



Fotoğraf 78. Pınar Yolaçan "Faniler" Serisi 2004

Yine büyük boy fotoğraflarından oluşan ve 2008 yılında İstanbul'da Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde sergilenen "Meryem/Maria" isimli çalışması ile Pınar Yolaçan, moda, güzellik, kadın bedeni, sömürgecilik ve ölümü birbirine bağlamaktadır[301] (Fotoğraf 79). "Meryem/Maria" isimli çalışmasında ye alan fotoğraflar, Brezilya'nın kuzeydoğusunda bir zamanlar köle ticaretinin yapıldığı Bahia'daki Itaparica Adası'nda çekilmiştir. Portrelerde yer alan kadınların yaşları, 27 ile 90 yaş arasındadır. Bu portreler, klasik ressamların portrelerini hatırlatan resimsel özeliklere sahiptir. Projenin isminin "Meryem" olması, kölelerin Brezilya'ya getirildiklerinde zorla Katolik yapılmalarına bir gönderme içermektedir[302]. Kadınların giydiği kıyafetlerde yer alan plasentalar, etler, sakatatlar yine kıyafetlerle sanatçı tarafından tasarlanmıştır. Yolaçan'ın fotoğraflarında yer alan kıyafetler, Afrika kökenli Brezilyalı kadınlar, kıyafetlere yerleştirilen sakatatlar her biri birer sembol konumunda anlatımı zenginleştirmektedir. 19. yüzyıl sömürge Avrupası'nda aristokrat kadınların giydiği kıyafetleri fotoğraflarda yer alan Afrika kökenli Brezilyalı kadınlara giydirilerek, 19. yüzyıl Avrupa'sına bir gönderme de bulunmakla birlikte, bir kültürün bir başka kültür üzerindeki baskısını anlatmaktadır. Kendi tasarladığı kıyafetlere etler, hayvan sakatatları ekleyerek bu asimilasyonu ve yarattığı değişimi etkileyici olarak

[301] Priya Bhatnagor, **Pınar Yolaçan Meryem Maria Sergi Kataloğu**, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.7.
[302] Bhatnagor, s.7.

göstermektedir. Fotoğraflarda yer alan etkileyiciliği Antmen, imgelerde yer alan korku ve ürküntü verebilen duyguya rağmen güzel ve anlamlı görünmesine bağlamaktadır[303]. Yolaçan'ın portrelerinde yer alan Afrika kökenli kadınlardan, giydikleri kıyafetler ve kıyafetlere iliştirilen sakatat ve etlere kadar kullanılan sembollerle, tarihsel bir sürece de dikkat çekmektedir. Portre kullanması 18. ve 19. yüzyıl portre geleneğini anımsatırken, kullanılan etler de 19. yüzyıl resimlerinde kullanılan vanitas ile ölü doğaya gönderme de bulunmaktadır. Bununla birlikte fotoğraflar tarihsel süreci aktarmakla birlikte hegemonya, asimilasyon, kültürel emperyalizm gibi kavramları birer portre fotoğrafında anlatması da fotoğraflardaki etkileyiciliği arttırmaktadır. Bu portrelerdeki fotoğraflardan yola çıkarak Yolaçan, fotoğraflarda yer alan Afrika kökenli kadınlara, onları sömürgeleştiren beyaz insanların giydiği kıyafetleri giydirerek bir hegemonyayı ve onlara zorla verilmek istenen kültürü aktarmaktadır. Etler ve sakatatlar ise birer yabancılaşma imgesi olarak verilmektedir. Sanatçı bu durumu, bu tarz sembolik anlatımlara yönelerek aktarmıştır.



Fotoğraf 79. Pınar Yolaçan "Maria" 2007

Pınar Yolaçan "Faniler" ve Meryem/Maria" serileri ile portre geleneğine göndermeler de bulunarak, Batı sanatı tarihinde yer alan portrelerde rastlanılan dini

[303] Ahu Antmen, Siyah ve Dehşetli Meryemler, Radikal Gazetesi, 26.03.2008. http://www.radikal.com.tr/kultur/siyah-ve-dehsetli-meryemler-844038/, (22.03.2013), par.2.

kişiliklerin, sınıfsal anlamda daha üst sınıfta bulunan insanların portrelerine benzetmektedir. 19. yüzyıl ve daha önceki dönemlerde yer alan portreler incelendiğinde, siyah tenli insanların portrelerine pek rastlanmamaktadır.

Çalışmalarında politik bir ifade kullanan bir başka sanatçı ise Halil Altındere'dir. Kurgusal yöntemlerle çoğu zaman fotografik olarak düzenlediği çalışmalarında, başta kimlik olmak üzere devlet ve devletin kurumlarına yönelik eleştirel yaklaşımlar sergiler. İronik bir yaklaşımla, aktarmak istediğini net bir ifade yolu seçerek anlatır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal sembollerini de kimi zaman kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında milliyetçi, ırkçı ve şoven anlayışlar üzerine eleştiriler getirir. Devlet ideolojisi üzerinden getirdiği eleştirilerde, temel hedef milliyetçilik doğrultusunda şoven ve ırkçı yaklaşımlardır.

Bir başka çalışmada ise Altındere'nin kendisini görürüz. Önünde bir masa ve masada kurşunların dizilmesi ile oluşturulmuş bir "Seni Seviyorum" yazısı yer almaktadır. Yazı dışında kurşunlardan bir de kalp oluşturulmuş ve bu kalbin iki yanında ise iki adet gül bulunmaktadır. Özellikle 1980 ve 1990'larda sıkça televizyonlarda yayınlanan bir görüntüyü anımsatmakta olan bu fotoğraf ile Altındere, çalışmasını sergilemektedir. Yasadışı örgüt üyesi suçlaması ile yakalanan ve televizyon vasıtası ile teşhir edilen kişilerin, herhangi bir yargılama yapılmadan evlerinde bulunduğu söylenen kitap, kaset, cd, silah ve kurşunların sergilenmesini anımsatır. Bu çalışma, neyin ne kadar doğru olduğunu bilmediğimiz görüntüler üzerinden, eleştiri niteliğindedir. Aynı zamanda milliyetçilik eleştirisi de olan bu serinin bir başka fotoğrafında ise, yine sanatçının kendisinin yer aldığı karede, yazılan yazı "Bugün de Ölmedim Anne" yazısıdır. 1998 yılına ait bu çalışması, militarist anlayışın bir eleştirisidir. Politik nitelikte yer alan işlerinde gösterdiği ironi, Altındere'nin birçok işinde karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 80. Halil Altındere "Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz" 1998

Halil Altındere'nin bazı işleri kendi ülkesinde sergilenememiştir[304]. Bazı konuların halen tabu olarak anıldığı ve dokunulamadığı, tartışılamadığı bir ortamda, Halil Altındere'nin bazı çalışmaları Türkiye'de sergilenemeden farklı ülkelerdeki sergilerde yer almıştır. Bu çalışmalardan birisi de, özellikle 1990'larda yaşanan ve ülkenin gündeminde yer eden gözaltında kayıplardır. Halil Altındere bu kayıplar doğrultusunda yaptığı 1998 yılı çalışması ironik bir biçimde "Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz" olarak adlandırmıştır. Gözaltında kaybedilmiş on iki kişi, Hasan Ocak, Rıdvan Karakoç, Fehmi Tosun, Fahrettin Eren gibi isimlerin dahil olduğu kayıp kişilerin anısına gerçekleştirilen bir çalışmadır. Bu çalışmada sanatçı, özellikle 1990'lı yılların ortalarında, halen de devam etmekte olan İstanbul'da İstiklal Caddesi üzerinde yer alan ve Galatasaray Lisesi önünde gerçekleştirilen, gözaltında ya da farklı siyasal nedenlerle kaybedilen ve öldürülen kişilerin yakınlarının oluşturduğu, "Cumartesi Anneleri"nin eylemlerine dikkati çeker. Cumartesi Anneleri'nin yaptığı eylemlilik ile yakınındaki postane binası arasında bir bağ kuran Altındere, bu durumu posta pulları ile ilişkilendirerek ifade etme gereğini duymakta ve kayıp olan kişilerin fotoğraflarını, posta pullarına baskısının yer aldığı bir çalışma ortaya koymaktadır (Fotoğraf 80).

[304] Süreyya Evren, **Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.46.

Kayıpları, adresi belli olmasına rağmen ulaştırılamayan postaya benzetiyor[305]. Aynı zamanda devletin ve kimi zamanda ulusal değerlerle temsil edilen pul, yeniden yapılıyor. Yüceltilmiş olanı alıyor, yerine kaybedileni, dışlananı yine resmi olanın içerisine yerleştiriyor[306]. Halil Altındere, bu çalışmasında fotoğrafları sürekli tekrarlayarak, çalışmanın hem pul imgesini, hem de fotoğraflarla anlatmak istediği ifadeyi güçlendiriyor. İşin fotoğraf kısmı Halil Altındere'ye ait değildir. Ancak Altındere, fotoğraflı pulları kullanarak, gerçekliği birebir vermekte ve hiçbir yorumda bulunmamaktadır. Fotoğraflar zaten çalışmayı anlatmaya yetmektedir. Tabi çağdaş sanat içerisinde sıkça kullanılan çalışmanın ifadesi ve anlamı, bu seri içinde geçerlidir. Fotoğraflar birebir anlatsa da, Türkiye'nin siyasal ortamına yabancı birisi için bu anlatım doğrudan bir anlatım olmayabilir. Halil Altındere'nin gerçekleştirdiği çalışmalar, aslında birer performans niteliğinde işlerdir. Elbette bunun sürekliliği açısından Altındere birçok işinde fotoğrafı kullanmakta, dolaysız, düz ve basit anlatımlarla çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda küratörlük de yapan sanatçı, küratörlüğünü üstlendiği sergilerde yine politik yaklaşımları ön planda olan sergiler düzenlemektedir. 2010 yılında gerçekleştirilen "Fikirler Suça Dönüşünce" isimli sergi militarizm, cinsel ayrımcılık, milliyetçilik, iktidar, hiyerarşi gibi kavramların ön plana çıktığı bir sergidir.

15 Eylül - 12 Kasım 2011 tarihleri arasında İstanbul'da Pilot Galeri'de gerçekleştirdiği "Dans Edemediğim Devrim, Benim Değildir" başlıklı sergisinde Altındere, fotoğraf, video, resim, heykel, yerleştirme gibi disiplinlerde, 2007 sonrası 5 yılda ürettiği 30'a yakın çalışmasından oluşmaktadır. Anarşizmin önemli isimlerinden Kızıl Emma olarak da anılan Emma Goldman'ın önemli sözü, bu sergiye ismini vermiştir. Sergi özellikle Türkiye'nin yakın politik tarihine yoğunlaşan bir içerik oluşturmaktadır. 80'ler, 90'lar ve 2000'lerden önemli fotoğrafların yağlıboya çalışmaları da yer almaktadır. Üç fotoğrafın yağlıboya çalışmasından oluşan bu resimlerde, bu dönemlere ait figürlerin toplumsal belleklerde kalan yansımalarından farklı ortak bir anlatım içerisinde yoğunlaşılmıştır. Ecevitli "President" tablosunda Ecevit'in yanındaki silahlı korumaları, Semra Özallı tabloda ise elinde silahını

[305] Evren, s.47.
[306] Evren, s.47.

görmekteyiz. Recep Tayyip Erdoğanlı tabloda ise top ve tüfekle görülmektedir. Bu üç tablonun ortak özelliği ise silah formunun yer almasıdır[307]. Bu çalışmalarda fotoğrafın anlık durumları ve gerçeklik ifadesi resimlerle ifade edilmiştir.

Sergide yer alan fotografik çalışmalar içerisinde yer alan 2004 tarihli travesti fotoğrafının yer aldığı "İsimsiz", 2010 tarihli "Miss Understood" ve "Hemşire" (Fotoğraf 81) fotoğrafları ile Türkiye'deki haksız, adaletsiz kimlik politikalarından söz edilmektedir[308].

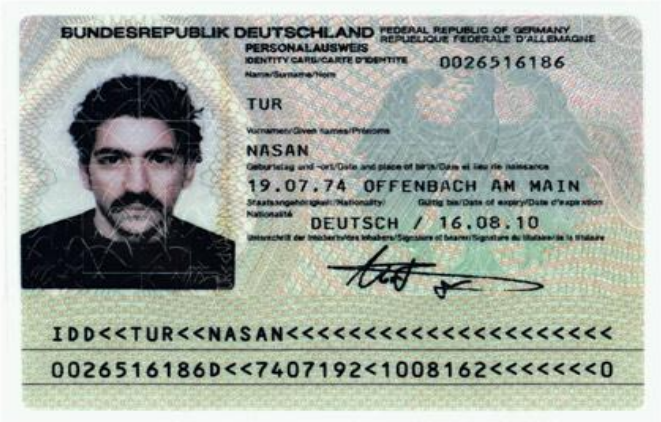


Fotoğraf 81. Halil Altındere "Hemşire" 2011

Nasan Tur, Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli bir sanatçıdır. Özellikle kimlik sorunu üzerine çalışmalarında iki kültür arasında, hem Almanya hem de Türkiye kültürü arasında kalmayı anlatmaktadır. Çalışmalarında sıkça video, fotoğraf gibi görsel araçları kullanmaktadır. Politik yanı ağır basan çalışmalar üreten Nasan Tur, aile bireyleri arasındaki ilişkileri, yaşanan çevre ile olan ilişkiler, politika, aşk gibi toplumun ortak yönlerinin ağır bastığı konulara değinmektedir. Ön yargılar üzerine hareket

[307] Merve Arkunlar, 2011, http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2363/Halil-Alt 2011 (12.12.1014).
[308] Evrim Altuğ, "Yaparken Öğrenen ve Dans Edebilen Bir Devrimci Halil Altındere", **Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi**, Sayı. 124, Eylül - Ekim 2011 s.33.

etmekte, ön yargıların ve kültürler arası arada kalmışlığın toplum üzerindeki etkisini dile getirmektedir.



Fotoğraf 82. Nasan Tur "Kimlik (Self Portrait)" 2000

Tur, 2000 yılına ait "Kimlik" çalışması ile iki kültür arasında kalmış bir kuşağı anlatmaktadır (Fotoğraf 82). Otoportre (Self-Portrait) isimli çalışmasında, kendi pasaportundaki kimliğini ve fotoğrafını kullanmaktadır. Ve bu kimliği tutarken çekilmiş bir fotoğrafla çalışmasını sergilemektedir. Kimlikte yer alan fotoğraftaki bıyık ise, çalışmanın ana temasını oluşturacak biçimde dikkat çekicidir. Çünkü bıyık, Almanya'da yaşayan ve Türkiye'den gelen göçmenleri simgelemektedir. Bu bıyıkla birlikte dış görünüşe göre harekete geçen, ön yargılar üzerine bir gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda Almanların ön yargısına karşılık bu seferde, Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli vatandaşların davranışına gönderme yapmaktadır. Bir taraftan bıyıkla birlikte dışlanırken, diğer taraftan yakınlaşma doğuruyor. Dış görünüş bir sosyal çevreye adapte etmek ve bir kalıba sokma çabası olarak algılanıyor[309]. Nasan Tur burada "Kimlik" çalışması ile taraf olma, ait olma ve kendisini bir kuşağa ait olma durumunu eleştiriyor. Burada kullanılan fotoğrafta hiçbir kurguya gereksinme duymadan, birebir anlatma eğilimi sergiliyor.

İnsel İnal'ın küratörlüğünü yaptığı ve 19 sanatçının katılımı ile 2011 yılında İstanbul Kargart adlı mekanda gerçekleştirilen "Manipüle Demokrasi Hikayeleri" sergisi, demokrasi tanımı üzerinden eleştirel bir dil sunmaktadır. Bu sergi ile

[309] Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, **Nasan Tur Sergi Kataloğu**, 1. Basım, İstanbul: 2009, s.9.

demokrasiye, günümüz değerleri açısından bakışı görebilmekteyiz. Sergide demokrasi tanımının farklı ***"Sosyal sınıf ve ideolojilere göre manipülatif bir durum olabileceği"***[310] sorgulatılırken**,** serginin tanıtım kitapçığında ***"Türkiye'de siyasi gelişmelerden uzak durmak şu günlerde daha zor"*** ifadesi ile sanatın siyaset karşısındaki durumunu aktarmaktadır[311]. Bu sergi ile ***"...demokrasi kavramının da kişinin yaşadığı yere, ideolojisine, hatta cinsiyetine göre değişkenlik gösterebileceği"*** ifade edilmektedir[312].

Sergide yer alan Yusuf Murat Şen'in "Yatay Başkan, Dikey Başkan" isimli dijital çalışmasında, yatay ve dikey olarak üst üste bindirilen görüntüler, şeffaf birer filtreye dönüştürülerek, alttaki diğer görsellerin de görülmesi sağlanır (Fotoğraf 83). Çalışmada tek bir kişinin internette yer alan fotoğrafları, tek imgeye dönüştürülürken, metinde yer alan ***"...tekil demokratik ortamın içinde rakipsiz tek başkan"*** ifadesi de bir sistem eleştirisi olarak yer almaktadır[313].



Fotoğraf 83. Yusuf Murat Şen, "Yatay Başkan, Dikey Başkan"

[310] İnsel İnal, **Manipüle Demokrasi Hikayeleri,** KargArt Sergi Kataloğu, 1.Basım, İstanbul:2011, s.2.
[311] İnal, s.2.
[312] Manipüle Demokrasi Hikayeleri, 2011, http://manipuledemokrasihikayeleri.blogspot.com.tr/2012/01/manipule-demokrasi-hikayeleri.html(25.01.2017), par.2.
[313] Yusuf Murat Şen, **"Yatay Başkan, Dikey Başkan" Manipüle Demokrasi Hikayeleri**, KargArt Sergi Kataloğu, 1.Basım, İstanbul:2011.

Seçkin Tercan'ın "Heteronormatiflik" adlı çalışması da ***"Demokrasilerde heteroseksüel normatif yaklaşımların dışındaki bireylerin sıkıntılarına dair"*** toplumun bir kesimini ilgilendiren bir konu ile bu sergide yer almaktadır.[314] Toplum içinde heteroseksüel davranış dışındaki cinsiyetçi davranışların normal olarak karşılanmaması üzerinden, çalışmasını gerçekleştiren Tercan, konuya normal nedir algısı üzerinden de yaklaşmaktadır. Demokrasilerde tüm bireylerin eşit yurttaş olması gerekirken, heteroseksüel yaklaşımlar dışındaki bireylere hem devlet hem de toplum tarafından baskı uygulanmakta ve dışlanmaktadır. Tercan bu dışlanmayı, bir travesti bireye, polis tarafından kesilen ceza makbuzları ile göstermektedir (Fotoğraf 84). Çalışmayı ise bir erkek bedeni üzerinden, feminen bir form ile sergilemektedir.



Fotoğraf 84. Seçkin Tercan "Heteronormatiflik"

Fırat Bingöl'ün 'İsimsiz" adlı çalışması, Türkiye'deki tektipleşmeyi ve Kemalist ideolojinin biçimlendirdiği sınıflaşmayı eleştirmektedir. Çalışmada yer alan fotoğrafta, bir çocuğun yüzünde tuttuğu Atatürk maskı yer almaktadır (Fotoğraf 85). Bu çalışma ile sanatçı,"***Tektipleşmeyi ve eğitim yaşamının başlangıcından sonuna bu "anıt" mantığının yol açtığı dilsizlik durumunu görünür"*** kılmaktadır. İbrahim Halil Şimşek bu çalışma ile ilgili ***"...otorite, demokrasi, eğitim anlayışı ve birey sorunsalından yola çıkarak ortaya koyduğu eserde kullandığı ironi de, "manipüle edilmiş demokrasi"ye verilebilecek en güzel örneklerdendir"*** şeklinde ifade etmektedir[315].

[314] Seçkin Tercan, **"Heteronormatiflik" Manipüle Demokrasi Hikayeleri,** KargArt Sergi Kataloğu, 1.Basım, İstanbul:2011.
[315] Fırat Bingöl, **"İsimsiz" Manipüle Demokrasi Hikayeleri**, KargArt Sergi Broşürü, 1.Basım, İstanbul:2011.



Fotoğraf 85. Fırat Bingöl "İsimsiz"

Sergi katılımcılarından Itır Demir ise, "Her Gün And" isimli çalışma ile sergide yer alamaktadır (Fotoğraf 86). Çalışmasında demokrasi kavramını sorgulayan Demir, demokrasinin birarada yaşama temelinden çalışmasına odaklanmaktadır. Demir, birarada yaşamanın farklı kültür ve etnik köken farkının bir anlaşma ve anlaşamama durumuna dikkat çekmektedir. Bu farklılığa rağmen belirli bir yere, bir ulusa ve kültüre göre yetiştirilme durumundan, okullarda okutulmuş olan and üzerinden demokrasi eleştirisi getirmektedir.[316].

[316] Itır Demir, **"Her Gün And" Manipüle Demokrasi Hikayeleri"**, KargArt Sergi Kataloğu,1.Basım,İstanbul: 2011.



Fotoğraf 86. Itır Demir "Her Gün And" 2011

6.1.2. Türkiye'de Politik Anlatımda Çağdaş Fotoğraf Örnekleri

Fotoğraf birebir gerçekliği verirken, aktarmak istenilen ifadeye göre, gerçekliğin kendisi, yorumu ya da soyutlanması şeklinde aktarılabilir. 1980'lere kadar sosyal belgesel gerçekliğinin çoğu zaman hakim olduğu Türkiye fotoğrafı içerisinde, 1980'lerle birlikte belgesel gerçekliğin yanında deneysel fotoğraflar da yer almaya başlamıştır. Deneysel fotoğraflarda gerçekliğin farklı yorumlarını görmekte, belgesel fotoğraftan oldukça farklı düzenlemelerle karşılaşmaktayız. Çağdaş sanatın çeşitli sanat alanlarındaki etkisi, özellikle 1990'larda fotoğrafı da etkilemeye başlamış, bu yaklaşıma örnek olarak da Nazif Topçuoğlu'nun kurgusal fotoğraflarını, çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde ilk örnekler olarak gösterebiliriz. Anlatılmak istenen bir ifade, kurgusal yöntemlerle bilgisayar müdahalesi olmadan, Topçuoğlu'nun fotoğraflarında işlenmektedir. Yine Pınar Yolaçan'ın fotoğraf çalışmalarında, tarihsel bir süreci bir belgesel ciddiyeti ile kurgusal ancak gerçeklikten kopmadan, çalışmanın temelinde yer alan insanların yaşadığı bölgeye gidilerek o gerçekliği kendi bağlamından koparmadan, ifadeler ve sembollerle güçlendirilerek fotoğraflar elde edilmiştir. Yolaçan'ın klasik bir

belgesel anlayışından farklı olarak, sembolleri kurgu yöntemiyle kullanarak kendince bir dil oluşturmuştur.

Nazif Topçuoğlu eril hegemonyaya karşı, iktidar savaşımını anlattığı çalışmalarında, genç kızlar ile birlikte et ve sakatat kullanır. Kullandığı fotoğraflar bir tablo anlayışında, Rönesans dönemi ya da 18 ve 19. yüzyıl'a ait figüratif geleneği ile ilgili fotoğraflardır. Anlamı güçlendiren tablo fotoğrafçılığı, tarihsel bir çerçeve ve yeni bir görünüm oluşturmaktadır. İlk dönem çalışmaları, "Sebzeli Natürmort (1997-1998), Siyah-Beyaz Sakatat (1997), Renkli Sakatat (1997-1998)" serilerinde hafıza, yaşam, ölüm, cinsellik ve direniş kavramları etrafında, masallara, hikayelere, sanat tarihine göndermeler yapan eserler üretmiştir. Natürmort tarzı bir yaklaşımla elde ettiği fotoğraflar, birer düzenleme içerir. Bu çalışmalarında sebze ve sakatat kullanan Topçuoğlu, kendi deyimiyle "kontrollü fotoğraf"lar çeker. Burada bir şeyi yakalamak değil, bir şeyi inşa etmek ve onu fotoğraflamak olarak bir teatral mizansen içinde konuya yaklaşır[317]. 1997-1998 yılı çalışması "Renkli Sakatat" içerisinde yer alan bir koyun başı, sanatsal portre geleneğine uygun bir biçimde örnek oluşturur (Fotoğraf 87). Topçuoğlu bu portreyi dantel, çiçek gibi kitsch öğeleri ile süsler. Ahu Antmen bu çalışma ile ilgili, ***"Kitsch olgusuna, başyapıt konusuna ve müzecilik pratiklerine göndermede bulunarak, sanat ortamının tartıştığı birçok konunun altını çiziyor ve tartışmaya açıyor"***[318] şeklinde yorumlamaktadır.

[317] Özgen Baykan, "Genç Kızlar Ölüm ve de Goblin", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 16, Mart-Nisan 2001, s. 24.
[318] Ahu Antmen, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Murat Karagöz (drl), 1. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, S.176.



Fotoğraf 87. Nazif Topçuoğlu "Renkli Sakatat" 1997-1998

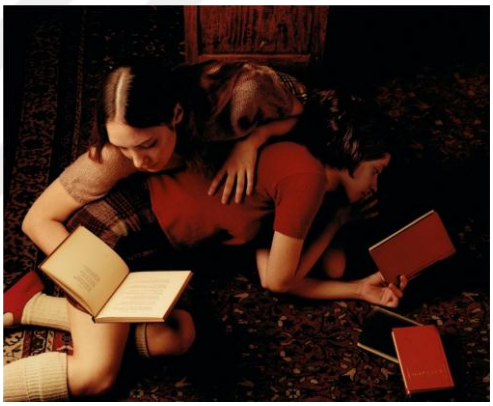
Topçuoğlu, genç kızları sebzelerle birlikte fotoğrafladığı "Sebzeli Kız" isimli çalışmasını 1990 yılında yapar. Bu çalışmalar, sonrasında genç kızları kullanacağı teatral fotoğrafların ilk örnekleri olarak da sayabiliriz. 2000-2001 yılı çalışmaları "Sakatatlı Kızlar" serisinde ise, bu kez genç kızlarla birlikte sakatatları kullanır. Burada et, bir genç kızın oyuncağına dönüşerek, bir nevi oyun olur. Aynı zamanda et, kurban ve ölüm kavramlarını simgelemesiyle ölümle bir çeşit oyuna dönüşür[319].

Nazif Topçuoğlu, 2002 yılında "İlk Okuyucular", 2003 yılında ise "Yeni Okuyucular" ile yine genç kızları teatral bir kompozisyon ile kullandığı çalışmasını yapar. Bu serilerinde iktidarı paylaşmaya talip genç kızların, iktidarı güçlendirmek için bilgiye olan ihtiyaçlarını fotoğraflar. "İlk Okuyucular" ve "Yeni Okuyucular"da genç kadınlar sürekli kitap okurken görselleştirilir.

[319] Özlem Şimşek, "Nazif Topçuoğlu'nun Fotoğrafları: Eril Hegemonyaya Karşı Savrulan Tehditler ya da Genç Kız Erotizmi ve İktidar", **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dünyamız**, Sayı 118, Eylül 2010, s.63.

2004-2005 yılında “Çeşitli” serisini hazırlar. Genç kadınları ikili biçimde görselleştirdiği “İkililer” serisini 2004-2006 yılları arasında gerçekleştirir. 2004-2006 yılında gerçekleştirdiği “Merak ve Tecrübe – Deneyim” ile öğrenme isteği devam eder. Kendi bedenlerine olan ilgi başka bedenlere yönelir. Bu merakın giderilmesi için herkes, diğerlerine belirli sınırlarda izin verir[320]. Bu sayede dünyayı da anlamaya çalışırlar. 2006 yılında gerçekleştirdiği “Yeni Dünya” adlı serisinde iktidar yolunda ilerleyişinde konu, rekabettir. Kadınlar arasındaki bu mücadeleyi görselleştirir. Bu çekişme içerisinde genç kadınlar birbirlerini sorgular, meydan okur, yargılar ve yok etme devam eder[321].





Fotoğraf 88. Nazif Topçuoğlu "Merak ve Tecrübe - Deneyim" 2004-2006

Fotoğraf 89. Nazif Topçuoğlu "İlk Okuyucular" 2002

2010 yılı sergisinde yer alan “Triptik” adlı çalışmasını gerçekleştirir (Fotoğraf 90). Bir mahkeme salonunu anımsatırcasına yerleştirilmiş olanlar, bu kez izleyenler ve izlenenler olarak birbirlerinden ayrı olarak gruplanmışlardır[322]. Serinin önceki fotoğraflarına bakıldığında, uyum içerisinde hareket edenler yer alırken, bu üç ayrı fotoğraf karesinde bu uyumu göremeyiz. Uyumlularla, isyankârlar arasında bir çekişme görülür[323]. Burada uyum yerini işbirlikçiler ve asiler olarak bir bölünmeye bırakmıştır.

[320] Şimşek, s.64.
[321] Şimşek, s.64.
[322] Cenk Pekcanattı, “Nazif Topçuoğlu Sergisi”, Fotoritim, 2010, www.fotoritim.com/yazi/cenk-pekcanatti--nazif-topcuoglu-sergisi, (10.01.2012), par.9.
[323] Şimşek, s.64.

Topçuoğlu bu çalışmaların özeti olarak, genç kızların önce okuyarak eğitimlerini gerçekleştirdiğini, sonrasında dünyayı anlamaya çalıştıklarını ve bu aşama ile de ayrışmaya başladıklarını belirterek, hayatla yüzleşmeye başlamalarıyla da bir kısmı uslu ve işbirlikçi, bir kısmı asi ve isyankardır.



Fotoğraf 90. Nazif Topçuoğlu "Triptik"

Fotoğraflara genç kızların direnişi hakimdir. Erkek egemen toplumda kadınlara yönelik empoze edilene karşı çıkan genç kızlar, bu fotoğraflarda bir gücü temsil etmektedir. Fotoğraflara hakim ifadelerde kendine güven, sağlam durma ve teslim olmama durumu hakimdir[324]. Mekanlarda kurduğu ışık düzenlemesi, asistanlar, oyuncular, kurgusu ile fotoğraflarına bir yönetmen tavrı ile yaklaşır. Nazif Topçuoğlu bu yaklaşıma ***"gösteri sanatı olarak fotoğrafçılıkta yönetmensel tavır"***[325] olarak belirtir.

2007 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde yer alan Fotoğraf Galerisi'nde açılan Galata Fotoğrafları üzerine gerçekleştirilen "Köprü 6 Galata Fotoğrafları" isimli sergide yer alan 6 sanatçının fotoğraf temelli çalışmaları, İstanbul fotoğraflarına farklı bir bakış getiren bir sergi olmuştur. Murat Germen, Orhan Cem Çetin, Ahmet Elhan, Merih Akoğul, Cemal Emden ve Ömer Orhun'un beraber gerçekleştirdikleri ve her birinin farklı yaklaşım ve açılardan fotoğraflarının yer aldığı sergi, Türkiye'de fotoğrafın geldiği nokta açısından önemlidir. Bu fotoğraflarda her bir sanatçı, Galata

[324] Alis Hatipoğlu, Boğaziçinde Sadaş Sanata Röportaj Dizisi, 2010, www.istanbulmuseum.org/artists/naziftopcuoglu, (10.01.2012), par.2.
[325] Topçuoğlu, S.39.

Köprüsünü konu almıştır. Ancak fotoğraflara bakıldığında doğrudan bir bakışla köprüyü görebilmek pek mümkün olmamaktadır. Bu sergi Galata Köprüsü'nün farklı dönemlerini, çok kültürlü geçmişini, mimari niteliklerini ve farklı kentsel gerçeklikler arasında bir bağlantı noktası olma konumunu gözler önüne sermektedir[326]. Ele alınan konunun Galata Köprüsü olması ve köprünün geçmişine bir gönderme yapılarak aynı zamanda ülkenin politik ve sosyal anlamda bir sürecine de işaret etmektedir. Orhan Cem Çetin'e göre köprü, karşıtlığı ve gerilimi temsil etmektedir. Çetin, fotoğraflarında mektuplar üzerinden köprüyü ele alırken, Murat Germen, Haliç'in iki yakasının Karaköy ve Eminönü üzerinden farklı kültürel anlayışları üzerinde durmuştur. Murat Germen Köprü 6 adlı, altı fotoğrafçının katıldığı sergide yer alan çalışmalarında, Haliç'in her iki yakasını fotoğraflayarak iki yakanın kültürel farklılıklarını ortaya koymaktadır. Burada köprünün birleşmeme özelliğinden yola çıkarak, doğu ve batı ayrımını aktarmıştır. Böylece köprünün iki yakası olan Eminönü ve Karaköy tarafının fotoğraflarını çekerek bu ayrımı fotoğraflamış ve bunu sergi mekanında köprü ile değil, doğayı temel alarak bulut temsili ile göstermiştir. Fotoğraflarındaki kompozisyona grafiksel açıdan bakıldığında yapıbozucu bir tavır sergilediği görülmektedir. Biçimsel özelliklerinden çok, fotoğraflarda iki ayrı yakanın kültürel farklılıkları ve özellikleri ön plandadır. Merih Akoğul için köprü birleştirici değil ayırıcı bir özelliğe sahiptir ve köprü üzerinde özellikle insan hallerini fotoğraflamıştır. Sıradan ve belgesel tarzda çekimler elde eden Akoğul, fotoğraflarını sunum açısından ilgi çekici hale getirmiştir. Bir ev ortamı tarzında bu fotoğrafları sunan Akoğul, köprünün şimdiki halinin verdiği soğukluğu bir ev ortamında sıcaklaştırmıştır. Cemal Emden ise, köprünün birleştirici yönünden yola çıkmış, köprüyü farklı açılardan gördüğü fotoğraflarla anlatmıştır (Fotoğraf 92). Ömer Orhun ise, Galata Köprüsü'nü, köprülerin varlığı ve yokluğu üzerinden aktarmıştır (Fotoğraf 91). "***Bizi birleştiren köprü, yokluğunda bizi ayıran şey***" tarifinden yola çıkarak, köprünün iki anlamı üzerinden farklı açıları ile fotoğraflar elde etmiştir. Ahmet Elhan'da köprünün belli parçalarının fotoğrafını çekerek, birleştirmeler yapmıştır. Bu çalışması 2007-2009 yılları arasında gerçekleştirdiği "Yerler" isimli serisine benzer, çok parçalı bir çalışmadır. Her biri binyediyüz civarında fotoğraf karesinden oluşmaktadır. Her bir parça, tek bir zaman mekan aralığına işaret

[326] İstanbul Modern Sanat Müzesi, **Köprü 6 Galata Fotoğrafları**, Sergi Dizisi 1.Basım, İstanbul:2007, s.6.

etmektedir. Bunları bir araya getirdiğimizde, köprünün belli bir zaman ve mekanda, tek bir merkeziliğin olmadığı, farklı bakış açılarına sahip fotoğrafik bir görüntü ortaya çıkmaktadır[327].

Sergide yer alan fotoğraflarda, Galata Köprüsü doğrudan fotoğraflanırken bazı çalışmalarda köprü hiç gözükmemekte ve köprüden ziyade köprünün ve şehrin yarattığı kültürel özellikler ön planda olmuştur. Bu sayede şehrin, kültürel ve sosyolojik değişimi de sergilenmektedir. Bu tamamıyla çekim öncesi sanatçıların ifadeleri ve köprüye biçtikleri anlam sonucu fotoğraflar elde edilmiştir. Dolayısıyla köprü bu sergide yer alan fotoğraflar içerisinde, farklı bakışların bir yansıması olarak, sanatçılar açısından neyi ifade ettiği üzerine yaklaşılmıştır.



Fotoğraf 91. Ömer Orhun "Köprü 6" Serisinden

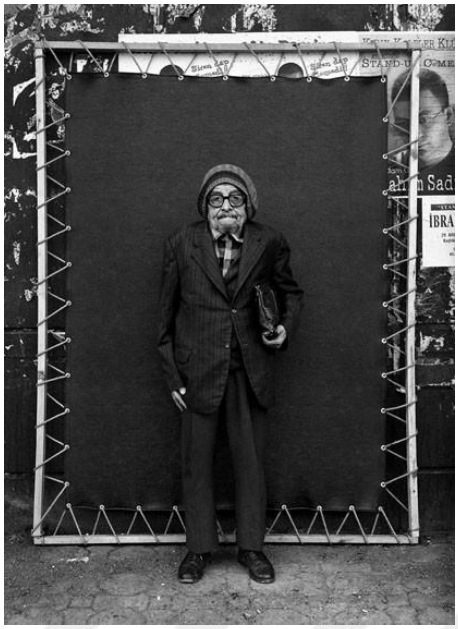
[327] İstanbul Modern Sanat Müzesi, **Köprü 6 Galata Fotoğrafları**, Sergi Dizisi, 1.Basım, İstanbul:2007, s.14.



Fotoğraf 92. Cemal Endem "Köprü 6" Serisinden

İnsanın temel konu olduğu bir çalışma Süreyya Yılmaz Dernek ile Ergün Turan'ın gerçekleştirdiği "Biz" (2008) adlı çalışmalarıdır. August Sander'in "Yüzyılın İnsanları" adlı çalışmasında, farklı meslek grupları ve farklı etnik yapı ile Almanya'yı oluşturan halkın fotoğraflarının yer aldığı çalışması, hem belgesel hem de sosyolojik açıdan günümüz Almanya'sını da tanımlayabileceğimiz bir fotoğraf dizisi oluşturmaktadır. Süreyya Y. Dernek ile Ergün Turan'ın "Biz" olarak adlandırdıkları çalışması da, Türkiye toplumunu anlatan bir çalışmadır. Bu seride yer alan fotoğraflar, portre fotoğrafının ötesinde fotoğraflardır. Türkiye toplumunun farklı kesimlerini oluşturan kişilerdir. Bu fotoğraflardaki farklılıklar yaşamın bir zenginliği gibidir[328]. Zaten bize bu fotoğraflarda aktarılmak istenen de "Biz" olgusudur. Bu fotoğraflarda ancak farklı meslek gruplarını seçebiliriz. Bu fotoğraflar "İstanbul Hatırası" fotoğraflarını anımsatır. Bir siyah perde gerdirilerek çekilen bu fotoğraflar, farklı mekanlarda farklı insanların fotoğraflarıdır.

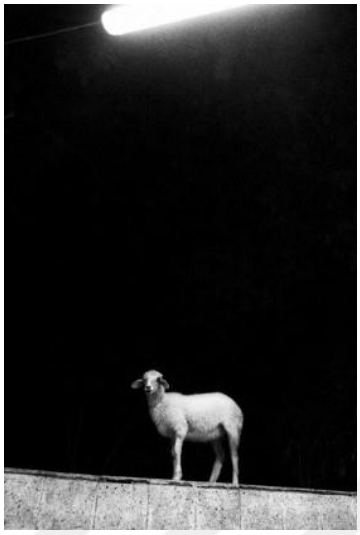
[328] Şebnem Aykol, Ergün Turan ile Fotoğraf Üzerine: Biz, Fotoritim Dergi, 2009, http://www.arsivfotoritim.com /yazi/ergun-turan-ile-fotograf-uzerine-biz/, (11.11.2013), par.12.



Fotoğraf 93. Ergün Turan-Süreyya Yılmaz Dernek "İnsan Halleri"

İlk kişisel sergisini 2002 yılında İstanbul'da "Ramora" ismiyle açan Alp Sime, 2006 yılında ikinci sergisi "İstanbullu" ve 2009 tarihli 3. Kişisel sergisi "Paralaks"ı açar. İstanbullu ve Paralaks serileri İstanbul üzerine fotoğraflardır. Fotoğraflarında klasik İstanbul manzaraları yerine, farklı bir kadraj ve bakış açısı ile yansıttığı fotoğraflarında, sıradan görünenin sıra dışı görüntüleri yer almaktadır. Her gün görmeye alışık olduğumuz İstanbul yerine, farklı bir İstanbul vardır. Bu fotoğraflar, sanatçının kafasındaki İstanbul'dur. Sıradan yerlerin sıra dışı fotoğraflarını çeker. Alp Sime'nin "Rüya Günlüğü" diyerek tanımladığı fotoğraflarında, rüyalarındaki gibi kesik görüntülerdir, fakat kendi içerisinde anlamlar barındırır. Her iki seride de İstanbul'un bilinçaltı ve yine İstanbul'un makyajlanmamış, sınırda yaşayan, pis işlerini yapan hayattan koparılmış insanların fotoğrafları vardır[329].

[329] Ahu Antmen, Damardan Fotoğraflar, Radikal Gazetesi, 04.02.2009, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/damardan-fotograflar-919964/ ,13.10.2012), par.4



Fotoğraf 94. Alp Sime "Paralaks"

Kent olgusunu fotoğrafla aktaran Ali Taptık'ın fotoğraflarında doğrudan bir yaklaşım vardır. Kentin farklı noktalarını seçer, buralar şehrin bilindik yerleri değildir. Klasik kentin görüntüsü dışında yerler arar. Kent ile birlikte kentte yaşayan bireyi konu alır. Bu kişiler şehre dahil olmuş bireylerdir. Fotoğraflarda yer alan bireyler, şehre meydan okur gibi dururlar.

Ali Taptık'ın "Familars Strangers" serisi içerisinde yer alan bir fotoğrafında genç bir çocuk, koyun sürüsüyle beraber şehrin bir meydanında durmaktadır (Fotoğraf 95). Belki bir kurban bayramı öncesi olabilir. Fakat burada şehrin meydanında yer alan koyunlar, koyunların yanında duran genç ve arka planda şehirden bir kesit, aynı zamanda tezatlık da belirtmektedir. Yine bu fotoğrafta şehrin ilgi çeken bir mekanı değil, sıradan bir mekanıdır. Belgesel fotoğraflarda yer alan tezatlık, burada Taptık tarafından kullanılmıştır. Koyun sürüsü ve şehirden bir görüntü, iki figürün buluştuğu nokta sanatçının kent tasviridir. Şehirlerdeki nüfus yoğunluğunun köy nüfus yoğunluğundan fazla olduğu günümüzde, kentleşememe olgusu üzerine politik bir gönderme yapmıştır.



Fotoğraf 95. Ali Taptık "Familar Strangers" Serisinden



Fotoğraf 96. Ali Taptık "Familar Strangers" Serisinden

Bir başka fotoğrafı "Familiars Strangers" çalışması içerisinde yer alan 2007 yılı çalışmasında ise Taptık, elinde koltuk değnekleriyle duran bir adam ve arkasında fon oluşturan bir görüntü vardır (Fotoğraf 96). Bu görüntünün İstanbul olup olmadığı belli değildir. Aslında bu da pek önemli değildir. Bir şehir vardır ve bu şehir diğer şehirler gibi sıkıntılı, bireyi ezebilen bir şehir tasviridir. Bireyin arkasından gelen bir ışık ve bu ışığın oluşturduğu gölge, fotoğraftaki bireyden daha heybetlidir. Sanki görünür olan dışında, görünür olmayanı gösteriyor gibidir. Bu fotoğraf ve diğer örnek fotoğraflarında Ali Taptık, doğrudan var olan görüntüye müdahale etmeden fotoğrafa yaklaşır. Fotoğrafta kurgu vardır, ancak bu kurgu sınırlı bir kurgu, bireyin yerleştirildiği yer anlamıyla bir kurgudur.

Genellikle kentleşme, ev, aidiyet gibi konuları inceleyen ve bu konularda fotoğraf serileri üreten Serkan Taycan, fotoğraf çekme süreci ile bu sürecin sonucunda ortaya çıkan, belgesel ile kurgu arasında çalışmalar üretmektedir.

Memleket (2009), Kabuk (2010-2012) ve İki Deniz Arası (2013) adlı fotoğraflarında belgesel ve kurgu arasındaki etkileşimi görebiliriz. 2009 yılında geçekleştirdiği "Memleket (Homeland)" çalışması ile coğrafi ve kültürel olarak aidiyetlik durumu, Kabuk ve İki Deniz Arası çalışması ile yaşadığı kentin geçirdiği dönüşüme tanık olma durumu yer almaktadır.

2009 yılında Elipsis Galeri'de gerçekleştirdiği "Memleket" isimli sergide yer alan seri, Anadolu'nun farklı mekanların fotoğraflarından oluşmaktadır. Bu mekanlarda yer alan fotoğraflar, Taycan'ın çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Doğu Anadolu'dan başlayarak, Anadolu'nun çeşitli yerlerine yaptığı yolculuklarda çektiği fotoğraflardır. "Memleket Nedir?" sorusuyla başladığı bu fotoğraf serisinde, memleket üzerine kendisine ifade edeni aktarmaya çalışır. Bu seri için çektiği ilk fotoğraflarda, sisli-puslu havalar hakimdir ve bir bilinmezi anlatır gibidir. Diğer fotoğraflarında ise, bu sisin dağıldığını ve havanın berraklaştığını görürüz. Bu aynı zamanda Doğu'dan Batı'ya bir değişim ve algının anlatımı gibidir. Doğu'nun bilinmezi ve gizemi, Batı'ya gidildikçe belirmeye başlar. Bu aynı zamanda politik havayı da yansıtır. Doğu'daki politik ortam ve bakış Batı'ya gidildikçe farklılaşır. Sanki Doğu'daki sis bir şeyleri saklar gibidir. Serkan Taycan fotoğraflarında güzeli, ilgi çekici olanı aramaz. Fotoğraflar birer manzara fotoğrafıdır ancak, bu manzaralar yine klasik anlamda etkileyici manzaralar değil, sıradan basit görüntülerdir. Bu fotoğraflar aslında birçok yerde karşılaştığımız fotoğraflara benzer. Sıradan fotoğraflardır, fotoğraflarda abartı yoktur, birçoğumuzun belki de çektirdiği ya da gördüğü basit fotoğraflardır. Doğu'dan Batı'ya yaptığı yolculukların bir belgesi niteliğindedir. Oryantalizmden uzak bu fotoğraflarda ister manzara, ister portre olsun, kültürel bir doku da bulamayız. Bu fotoğraflar, "Memleket"in herhangi bir yeri olabilir. Bu açıdan da, neresi olduğu hakkında bir fikir edinmek pek mümkün değildir. Ancak iklimsel ya da bölgesel yapılar üzerine bir fikir edinilebilir. Bu fotoğraflarda, buraların neresi ya da fotoğrafta yer alanların kimler olduğu önemli değildir. Buradan yola çıkarak genel anlamda çekilen

portre ve manzara fotoğrafları ile karşılaştırıldığında, Serkan Taycan'ın fotoğraflarında yer alan ifadelerden farklıdır. Bir manzara fotoğrafında önemli olan iyi bir manzara, etkileyici bir görselliktir. Yine bir portre fotoğrafına baktığımızda portrenin verdiği ifade, kültürel özellikler ve karakterin ön planda olduğu, doğu ile batı'nın karşılaştırılması ile de politik bir nitelik kazandırdığını görürüz. Taycan'ın fotoğraflarında ise bu etki olmadan doğrudan, müdahalesiz fotoğraflar vardır. Bu fotoğraflardan yola çıkarak belgesel fotoğrafın yine aynı amaçla yer aldığını görebilmekteyiz. Bir yerleri belgeler, aktarır ve ifade eder. Günümüz çağdaş fotoğrafında nasıl ki 1920'lerden 1960'lara belgesel fotoğrafta değişimler olduysa, 2000 sonrası belgesel fotoğrafta çağdaş yaklaşımların etkisi altında kendine bir yol çizmektedir.



Fotoğraf 97. Serkan Taycan "Memleket"

Memleket serisinin bir devamı olarak "Kabuk" çalışmasında, Serkan Taycan şehrin katmanlarına yolculuk etmiş ve kendi deyimiyle bir belgesel olarak düşünülebilecek ancak, kurgusal ve kavramsal bir çalışma ortaya çıkmaktadır[330].

Serkan Taycan bu çalışma ile, kentsel dönüşüme merkez çevre tartışmaları doğrultusunda yaklaşmaktadır. 2009 yılında gerçekleştirdiği "Memleket" serisinde, taşradan bakarken bu seri ile kaldığı yerden taşradan şehre bakmaktadır. Kabuk

[330] Serkan Taycan İle Bitmeyecek Söyleşi, 2011, http://ortaformatdergi.tumblr.com/post/44397300219/serkan-taycan-ile-bitmeyecek-soylesi, (21.05.2015), par.11.

serisinde yer alan fotoğraflarda ise Küçükçekmece civarından, kentin bir şantiyeye dönüşünü ve kent çeperlerindeki değişimle beraber kabuk değiştirmesini anlatmaktadır.



Fotoğraf 98. Serkan Taycan "Kabuk" Serisinden

Serkan Taycan'ın 2014 yılında gerçekleştirilen 13. İstanbul Sanat Bienali'nde sergilenen ve bir performans çalışmasını da barındıran "İki Deniz Arası" isimli fotoğraf serisi, Karadeniz ile Marmara Denizi arasında kalan yaklaşık 65 km'lik bölgeyi yürüyerek tamamladığı fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu çalışma 13. İstanbul Bienali için hazırlanmış ve yürüyüş güzergahlarını da içeren bölgenin haritasının da çıkarıldığı, dört günlük bir yürüyüşten oluşmaktadır. Yürüyüş, Karadeniz'den Marmara Denizine kadarki alanda İstanbul'un coğrafik ve sosyolojik katmanları arasında bir yolculuktan oluşmaktadır[331] . İstanbul'un, Karadeniz sahilinde yer alan Yeniköy'den başlayarak, Marmara Denizi sahilinde yer alan Menekşe plajına kadarki bir alan yürüyerek fotoğraflanmıştır. Bu rota içerisinde tarlalar, maden yatakları, dereler, baraj gölü, köyler, toplu konutlar, güvenlikli siteler, yoksul göçmen semtleri yer almaktadır.

Serkan Taycan'ın bir yürüme eylemine dönüşen bu fotoğraf çalışmasını oluşturma nedenlerinden biri de, güncelliğini koruyan "Çılgın Proje" olarak da anılan İstanbul'a yapay boğaz oluşturması planlanan, "Kanal İstanbul" projesidir. Bu proje ile Taycan, Karadeniz'den Marmara Denizi'ne açılması planlanan "Kanal İstanbul"

[331] Bahar Çuhadar "İki deniz Arasında İstanbul'u Yürümek", Radikal Gazetesi, (08.10.2014) http://www.radikal.com.tr/hayat/iki_deniz_arasinda_istanbulu_yurumek, 1154530 ,(21.05.2015), par.2.

projesine yakından bakıyor ve bu durumu yürüyerek deneyimlemektedir[332]. Bu yürüme eylemini gerçekleştirirken de Taycan, fotoğrafı çevresel anlamda politik bir niteliğe dönüştürmektedir. Bu çalışma aynı zamanda yine Taycan'ın "Kabuk" adlı çalışmasının da bir devamı niteliğinde.

Kabuk adlı çalışmasını hazırlarken, yanından inşaat için geçen hafriyat kamyonlarını toprağı bir yerden bir başka yere taşımasını İstanbul'un yer değiştirmesi olarak niteleyen Taycan, bu çalışmanın bir parçasını oluşturan yürüme eylemini de, "en naif protesto" diyerek adlandırmaktadır[333].

Bu rota içerisinde barajlar, yükselen toplu konutlar, eski köprü gibi yerlerin olduğu bölgede, ayrıca paleolitik çağdan kalma "Yarımburgaz" mağarası da yer almaktadır. Bu mağaranın özelliği İstanbul'un ilk yerleşim yerlerinden birini oluşturmasıdır. Bu çalışmanın bir başka boyutu ile Taycan kendi çalışmasını kendinden çıkararak bu rotayı bir harita ile farklı kişiler içinde bir aktivite haline getirmesidir. Bu çalışmada temel olarak, İstanbul'un ekolojik ve sosyal dengelerinin gözetilmeden bir dönüşüm içerisine sokulması gözlemlenmektedir. Kentin dışından kente bakan Taycan, bir nevi içeride ve dışarıda olma halinin temsili gibi bu çalışmayı aktarmaktadır[334].

Islak Kent çalışması ile İstanbul'un hızlı dönüşüm ve değişimini eleştiren Yusuf Murat Şen, bu çalışması ile ***"19. Yüzyıldan kalma "yavaş" bir fotoğraf üretim tekniğini kullanarak"*** İstanbul'daki hızlı dönüşüm ve değişimi eleştirmektedir[335]. Şen bu çalışması ile, kentsel dönüşüm projeleri sonucu oluşan, yeni yapıların ve yerleşim alanlarının sunduğu çelişkilere dikkat çekerken "…***bu olgunun toplumun çöküşünde ve bireylerdeki psikolojik semptomların belirişinde nasıl meydana geldiğini, deşifre etmeye"*** çalışmaktadır[336]. Islak Kent projesi yapay ve mekanik yaşam biçimlerine sanatçının yaptığı manipülatif müdahalelerden oluşmaktadır**.** Bu çalışma mutlu bir yaşam vaadiyle pazarlanan kentsel dönüşümün, birey ve toplum üzerinde olumsuz

[332] İKSV, "Serkan Taycan", 2013, http://13b.iksv.org/tr/sanatcilar#art283 ,(22.05.2015), par.4.
[333] Bahar Çuhadar, "İki Deniz Arasında İstanbul'u Yürümek", Radikal Gazetesi, (08.10.2013), http://www.radikal.com.tr/hayat/iki_deniz_arasinda_istanbulu_yurumek-1154530,(21.05.2015), par.4.
[334] Anıl Olcan "İki Deniz Arası", (t.y.), http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/82/208,(22.05.2015), par.19.
[335] FotoİstanbuI, Yusuf Murat Şen, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,(15.01.2016), par.1.
[336] FotoİstanbuI, Yusuf Murat Şen, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,(15.01.2016), par.1.

yönde oluşturduğu yansımalarını göstermeyi amaçlamaktadır[337]. Çalışmasını, kentsel dönüşümle yaşanan deformasyonlar üzerinden kurgulayan Şen'in çalışması ile ilgili İnsel İnal, ***"Kentin profilini, müdahale edilmiş fotoğraflarını, anti estetik politize diliyle önümüze seriyor"*** şeklinde ifade etmektedir[338]. Islak Kent serisi aynı zamanda kent politikalarının yarattığı kaosu da gözler önüne sermektedir. İnal bu seri ile ilgili, ***"Kaosla beslenen ve bir isyanın, karşı duruşun, mücadelenin çağrısını kulaklara fısıldayan bu sergi, tıpkı Dadaistler gibi burjuva sınıfına, tasarladıkları karanlık dünyada ne kadar suçlu hatırlatır niteliktedir[339]"*** şeklinde ifade ederken, aynı zamanda kentlerin yarattığı sınıfsal ayrıma da dikkat cekmektedir



Fotoğraf 99. Yusuf Murat Şen "Islak Kent"

Yusuf Murat Şen bu çalışmasını kentsel dönüşüm ve "soylulaştırma projeleri" (gentrification) olarak tanımlayarak, aslında bir yerinden edilme ve göçe zorlanma açısından, toplumsal ve bireysel düzeyde etkilerini de "deşifre" etmeye çalışmaktadır[340]. Fırat Arapoğlu, Şen'in çalışması ile ilgili kültürel bir peyzaj örneği de sunduğunu aktarırken ***"İstanbul'un farklı biçimlerini mekanlarını ve tarihsel izlerini de kayıt altına aldığını ve yorumladığını"*** belirtmektedir. Arapoğlu bu çalışmada yer alan fotoğraflar için ***"Özelde İstanbul'da olsa, fotoğrafların dünyanın bir yorumu olduğunu ve kentsel dönüşüm konusuna hem kanıt olduğu hem de onları manipüle***

[337] FotoİstanbuI, Yusuf Murat Şen, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,(15.01.2016), par.1.
[338] İnsel İnal, "Kent Politikaları ve Kaos", **Islak Kent**, FUAM FotoKitap.
[339] İnal, FUAM FotoKitap.
[340] Yusuf Murat Şen, Islak Kent, FotoİIst, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,(15.01.2016), par.1.

ederek, görmenin ve algının sınırlarını açtığını" ifade etmektedir[341]. İ.Begüm Kösemen ise Islak Kent çalışmasının fotoğraf kitabında yer alan "Ölüm Vadisi" isimli yazısında ise, Yusuf Murat Şen'in "kopkoyu kenti"ne odaklanırken, bunun ***"...bilinçli bir renksizlik ve ışıksızlık hali"*** olduğunu ifade etmektedir[342]. Bu çalışmanın bir parçası olan "Ölüm Vadisi" ve "Doğaya Dönüş" çalışmalarına da yine Islak Kent çalışması içerisinde bir bütün olarak bakılabilir. Ölüm Vadisi çalışması ile mimarinin doğaya yaptığı müdahaleyi görebilmekteyiz. Yeni kent mimarileri için açılan alanlar, kesilen ağaçlar bu seride yer almaktadır. Doğaya Dönüş çalışmasında ise "yeni kent" mimarisinin yok ettiği ve yükselen gökdelenlerle yok olan doğanın, yapay olarak yaşatma ironisi yer almaktadır[343].

Fotoğrafta doğrusal bir anlatım ile verilen ifade, o andaki görüntüye müdahaleden uzak bir biçimde fotoğraflanarak elde edilir. Kurgusal yaklaşım fotoğraftaki anlatımı çoğullaştırır ve fotografik çalışmaya müdahale ederek anlatımı istenilen yöne çevirebilir. Kurgusal yaklaşımla elde edilen fotoğraf çalışmaları sanatçının yönlendirmesi, farklı objelerle anlatımın zenginleştirilmesi ve bilgisayarlı müdahalelerle günümüzde bilgisayar ve dijital fotoğrafın gelişimi, özellikle kurgusal çalışmalar, bilgisayar müdahalesini kolaylaştırmakla birlikte çok fazla üretimin yapılmasına da neden olmaktadır.

Kurgusal bir yaklaşımla fotoğraf üreten Orhan Alptürk, fotoğrafın görsel bir dil olduğunu ve çalışmalarına da bu yaklaşımın hakim olduğunu belirtmektedir[344]. Fotoğraflarını bir sanatsal söylem aracı olarak kullanan ve bunun içinde dil olgusu üzerinde duran Alptürk'ün çalışmalarında kullandığı "dil"in sanatçı için toplumsal, tarihsel ve politik bir işlevi bulunmaktadır[345]. Fotoğraflarında yer alan kurgusal çalışmalarında bir gerçeklik vardır ve buradan yola çıkarak, kendi söylemleri içerisinde yeniden bir yorumlamaya ve anlamlandırmaya gider.

---

[341] Fırat Arapoğlu, "Yusuf Murat Şen, İslak Kent ya da Mükemmel Cinayet", **Islak Kent,** FUAM FotoKitap.
[342] İ.Begüm Kösemen, "Yusuf Murat Şen, Islak Kent Ölüm Vadisi", **Islak Kent**, FUAM FotoKitap.
[343] Rana Kelleci, "The Artsy Blog", 2016, https://ranakelleci.wordpress.com/2016/04/15/versus-art-project-locus, (03.02.2017), par.9.
[344] Orhan Alpltürk, Portfolyolar, Fotoğrafya e-dergi, Sayı 20, 2008, http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index, (16.12.2013), par.1.
[345] Orhan Alpltürk, Portfolyolar, Fotoğrafya e-dergi, Sayı 20, 2008, http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index, (16.12.2013), par.1.

Sanatçının gerçekleştirdiği “Düş Bozan”, “Çalınmış Portreler”, “Kartpostal Bedenler”, “Öteki Denizler” isimli çalışmaları belirli mekanlarda gerçekleştirilen kurgusal planlardır. Fotoğraflarında kadın figürü temel olarak kullanılmış ve kadın figürü çerçevesinde farklı semboller fotoğraflarında yer almıştır. “Çalınmış Portreler”de, kadın bedenine giydirilmiş yine bir kadın bedenini andıran kıyafetlerle, kadının günlük hayattaki yaşamı fotoğraflarda yer almaktadır. “Öteki Denizler” isimli çalışmasında da yine kadın figürünü ön planda kullanmaktadır. Kurgusal planın deniz figürleriyle tamamlandığı çalışmada, küçük bir akvaryumdan, balık figürlerine, can simidine kadar sembolik objeler mevcuttur. Seride yer alan birçok karede, küçük bir akvaryum ya da bir kapta su bulunmaktadır. Denizin sınırlı bir akvaryuma benzetildiği bir ortamda, kadının ise tek başına bir yaşam mücadelesini sürdürdüğü, simgesel bir anlatım hakimdir. Çağdaş sanat içerisinde yer alan semboller, çalışmanın içeriği hakkında bilgiler vermektedir. Ancak bu kişisel bilgi ve yorumlara göre değişebilir, sanatçının anlatımından farklı bir anlatıma da dönüşebilir. Bu sembollerden yola çıktığımızda, akvaryumu, sınırlı bir yaşam alanına, can simidini ise kadının kurtuluş mücadelesine, benzetebiliriz (Fotoğraf 100).



Fotoğraf 100. Orhan Alptürk, “Öteki Denizler”

Kent Planlaması ve mimarlık üzerine eğitimini tamamlayan Murat Germen, fotoğraflara da mimari ve grafiksel açıdan yaklaşmış ve bu da özellikle geometrik planda fotoğraflara yansımıştır.

Murat Germen'in 2010-2011 yılı "Muta-Morfoz" çalışmasında kenti yeniden yorumlar. Dijital ortamda yatay ve panoramik bir düzenleme ile çekilmiş ve yeniden düzenlenmiş bir biçimde kente dair bakışını sunar. Bu çalışması "mutasyon" ve "metamorfoz" kavramlarının birleştirilmesinden oluşmaktadır. Mutasyon, biyolojik açıdan canlıların DNA'sında meydana gelen değişim olarak tanımlanırken[346], metamorfoz ise başkalaşım olarak tanımlanır[347]. Murat Germen ise, bu iki kavramdan tek bir kavram ortaya çıkartarak "muta-morfoz" diye bir kavram üretmiştir. Bu iki kavramın temelinde değişim, başkalaşım oluşmaktadır. Germen ise özellikle canlılar için geçerli olan bu kavramı, kent dokusu için kullanmaktadır. Aslında burada şehri bir canlı organizmaya benzetmektedir. Bu çalışmanın teknik boyutunda Germen, dikey olarak çektiği şehir panoramalarını panoramik bir fotoğraf düzenlemesi olarak birleştirmekte ve sonrasında bilgisayar ile dijital ortamda bu birkaç fotoğrafı sıkıştırmaktadır. Bu şekilde fotoğraflar iç içe geçmekte, sıkışmakta, bunun sonucunda da fotoğraflarda yer alan binalar değişik bir görünüm kazanmaktadır. Bu teknik anlatım, Germenin fotoğraf çalışmasındaki ifadesini güçlendirmekte ve anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.



Fotoğraf 101. Murat Germen "Muta-Morfoz" 2010-2011

[346] Evrimi Anlamak, "Mutasyonlar", http://evrimianlamak.org/e/Evrim101:Mutasyonlar, (13.03.2012), par.1.
[347] Mutasyon, Metamorfoz, Türk Dil Kurumu,
(t.y.), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TD, (13.03.2012), par.1.

Germen, "mutasyon ve metamorfoz"un kentsel yapı üzerindeki etkisini aktarırken, aynı zamanda bir ülkenin ekonomik, siyasal, kültürel yapısının da o şehri etkilediğini gözlemlemektedir[348]. Germen bu sıkıştırma eylemi ile şehri etkisi altına alan gökdelenler ile ranta karşı dayanabilen ya da dayanamayan daha küçük ölçekli bileşenlerin mücadelesine de dikkat çekiyor. Bu sıkıştırma eyleminde Germen, farklı kent bileşenlerinin nasıl bir tepki verdiğine de dikkat etmekte ve bunun sonucunda gökdelenler gibi insan ölçeğine uygun olmayan yapılar fazla bozulma ve kırılmalara maruz kalmakta, daha küçük ve insani ölçekte yapıların fazla bozulmadığını bu çalışma ile gözlemlemektedir[349]. Kentin çarpıklığını bu şekilde dijital düzenleme ile birlikte gösteren Germen, göremediğimiz bir kent tasviri sunmaktadır.

Germen sürekli yenilik içeren, hem teknik hem de ifade olarak çalışmalar yapmaktadır. Bir başka çalışması da "İnşa Hal(l)i" isimli çalışmasıdır (Fotoğraf 102). Yine mekansal temelli bu çalışmada Germen, Muta-Morfoz isimli çalışması gibi kentin yapısını ele alarak sistemin durumunu sorgulamaktadır. Bu çalışmada yer alan "İnşa" kelimesi fiziki bir durum olarak anlaşılsa da, anlatılmak istenen yaşadığımız toplumun gelenek, kimlik, kültür gibi unsurlarının inşa süreci ele alınmaktadır[350]. Germen bu çalışmasında, sistemin toplum üzerindeki inşa sürecini, kentin inşa süreci ile aktarmaktadır. Sistemin toplumu nasıl şekillendirdiği, inşanın sistemin izin verdiği oranda devam ettiği ve sistemin tehlikeli olduğunu gördüğü anda inşaya da izin vermediğini aktarıyor[351]. Germen bu fotoğraflarda inşaat alanlarını tercih etmekte, bu tercihin sebebini de "tamamlanamamışlığın dinamizmi" olarak tanımlayarak, bu bitmemişliğin insanları hayal kurmaya olanak verdiğini, ancak tamamlanan yapının da büyüsünün bozulduğunu, öykü kurma potansiyelinin azaldığını aktarmaktadır[352].

[348] Belgin Balanoğlu Alagöz, "Muta-Morfoz Kentler", **RH Sanart Dergisi**, Sayı 87, şubat 2012, s.78.
[349] Ekin Sanaç, "Bildik Yerler Bilmedik Şekiller ve Olmadık Zamanlar", **Babylon Dergi**, Sayı 6, Kış 2010, s. 36.
[350] Murat Germen, "İnşa Ha(l)i, 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/insa-hal-li/482,(28.03.2012), par.1.
[351] Murat Germen, "İnşa Ha(l)i, 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/insa-hal-li/482,(28.03.2012), par.1.
[352] Murat Germen, "İnşa Ha(l)i, 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/insa-hal-li/482,(28.03.2012), par.3.



Fotoğraf 102. Murat Germen "İnşa Hal(l)i" 2007

Bir başka politik - belgesel anlatım tarzını kullanan "Makine Grubu", fotoğraflarında yer alan kişilerin kafaları olmadan, sadece boyunlarından aşağısını çektiği farklı meslek gruplarını "Yedek Parça" isimli portre fotoğrafları ile anlatılmıştır

Bu çalışma için Karl Marx'ın, ***"İktisadi gelişimin önceki aşamalarında, işçi aleti kullanırken, fabrikada makine işçiyi kullanır. İmalatta işçiler yaşayan bir mekanizmanın parçalarıdır. Fabrikada, işçiden bağımsız bir mekanizmayla karşı karşıyayız; işçi ise bu ölü mekanizmanın canlı bir uzantısıdır sadece"***[353] sözünden yola çıkan Makine Grubu, kapitalizmin insanı sadece bir mekanizmanın parçaları olarak gördüğünü, bu makinelerle senkronize hareket edebilen, sorun çıkarmayan yedek parçaları olduğunu fotoğraflarıyla anlatmaktadır. Fotoğraflarda yer alan insanlar kafaları olmayan, sadece gövdeleri ve kol gücü ile var olan ve gerektiğinde bir başkası ile değiştirilebilen yedek parça ile sembolize edilmektedir. Kafaları olmadığı için düşünemeyen bu insanların, sorun da çıkartamayacağı ve zamanla birer makineye dönüşeceği, sistemin bir yedek parçası haline geleceği anlatılıyor.

[353] İFSAK, "**22. İstanbul Fotoğraf Günleri" Sergi Kataloğu**, 1. Basım, İstanbul:2011, s.30.





Fotoğraf 103 - 104. Makine Grubu "Yedek Parça" 2009

Cengiz Tekin, ülke bağlamında Türkiye'nin politik sorunlarına göndermeler yapmaktadır. Çalışmalarında bir tekinsizlik hali, belirsiz ve gizli durumlar vardır. Fotoğraflarında bir sessizlik hakimdir. 2007 tarihli "Panorama" adlı fotoğraf çalışmasında ise, bir kaya üzerinde sırtı kameraya dönük bir şekilde duran ve Diyarbakır'a doğru bakan sanatçının kendisini görürüz. Cengiz Tekin bir ayağı ile de belli belirsiz yatan birinin üzerine basmaktadır. Yine 2007 tarihli çalışması "Natürmort" ise, yine fotoğrafın kullanıldığı bir başka çalışmadır. Bu çalışmada bir tarlanın ortasında kimliği belirsiz bir kişinin elinde silahı ile sarı başakların ortasında yattığını görmekteyiz (Fotoğraf 105). 2009 tarihli "Normalizasyon" adlı fotoğrafında, bir evin oturma odası ve bu odada gerçekleştirilen bir kazı çalışması vardır. Aile bireylerinin de yer aldığı bu fotoğrafta, aile bireylerinin kayıtsız bakışları altında yine belirsiz bir durum ortaya çıkar.

2009 tarihli "Orada Bir Köy Var" isimli çalışmasında ise, sırtı izleyiciye dönük ve uzakta yer alan dumana bakan iki çocuk vardır. Çocuklar yanmış bir tarlada durmaktadır ve çocuklardan birisi uzaktaki dumanı göstermektedir. Bu duman bir savaş halini hatırlamakta ve sıradanlaşmış, kanıksanmış bir durumu ifade etmektedir. Bir başka çalışma "Burada Çok Fazla Kaya Var" isimli 2010 yılı çalışmasıdır. Kayaların ve taşların bulunduğu bir alan, fotoğraflarda gözükmektedir. Fotoğrafa dikkatlice bakıldığında ise, kayaların arasında saklanmış çocuklar fark edilmektedir. Burası bir oyun alanına hiç benzememektedir. Sanki bir tehlikeden kurtulmak istenircesine,

kayaların ardına gizlenmiş çocuklar gözükmektedir. Taş ve çocuk kavramları, Türkiye'nin farklı bölgelerinde farklı anlamlar kazanabilir. Bir bölgede sadece oyun anlamı taşırken, farklı bir bölge için daha farklı bir şeyler ifade edebilir. Kayaların arasına saklanmış çocukları tehdit eden bir şeyler var ki, kendilerini bu tehlikeden korunmak için kayaları siper etmişler. Bu çalışmayı Türkiye'nin güncel politik gündemi ile değerlendirdiğimizde, taş ve çocuk ilişkisi yeniden yorumlanmaktadır[354]. Tüm bu çalışmalara bakıldığında kurgulanmış sahneler içerisinde bir belirsizlik ve sessizlik hali vardır. Fotoğraflara tek tek değil de, bir bütün halinde baktığımızda, anlamlar birbirine uymaya başlamaktadır. Özellikle sanatçının yaşadığı bölge açısından da değerlendirildiğinde politik bir gerçekle ilişkilendiği görülür. Uzun süredir yaşanan iç çatışmalar ve savaş hali, fotoğraflarda kendini dile getirmiştir. Fotoğraflarda var olan belirsizlik, sessizlik, gizlenen bir şeylerin varlığı sessiz bir çığlığı anımsatırcasına bir direniş ve mücadeleyi anlatan sanatsal bir yapıta dönüşüyor. Kurgusal bir anlatımın tercih edildiği bu çalışmada, hiçbir manipülasyon ya da dijital müdahale olmadan gerçekleştirilerek, anlatılmak istenen ifadeler bir çok fotoğrafın arka arkaya dizilmesi ile anlam bulmaktadır.



Fotoğraf 105. Cengiz Tekin "Naturmort" 2007

Fotoğraf 106. Cengiz Tekin "Orada Bir Köy Var Uzakta" 2009

Bilgisayar destekli eserler, günümüzde Türkiye sanat ortamında da oldukça sık rastladığımız çalışma tarzıdır. Özellikle günümüzde dijital kamera ve fotoğraf

[354]Arter Galeri, **İkinci Sergi**, 1.Basım, İstanbul:2010,s.160.

makinelerinin artması ve kolay yöntemlerle bilgisayara aktarılması, bilgisayar müdahalelerinin de çoğalmasını sağlamıştır. Jerry Uelsmann'ın ya da Saygun Dura'nın karanlık oda teknikleriyle yaptığı çalışmalar, çok daha kısa sürelerde bilgisayar ortamında da yapılabilmektedir. Günümüz Türkiye fotoğrafı içerisinde bu tarz yaklaşımlarda, oldukça fazla çalışmalar üretilmektedir.

Saygun Dura, dijital düzenleme kullanmadan elde ettiği fotoğraflarında, kurgusal yöntemlerle kolajlar yapmaktadır. Kendine özgü bir dil geliştirdiği fotoğraflarında, bu dili balık meteforu ile görmekteyiz. Fotoğraflarını tasarlarken mantık kuralları dışına çıkması, yaratıcılığını da pekiştirmektedir. Fotoğraflarında yer alan kurguları 4x5 inç film ve büyük format makine kullanarak elde ettiği fotoğrafları stüdyo ortamında hazırlayan sanatçı, özellikle sualtı çekimlerini dijital makine ile gerçekleştirmektedir. Düzenlemelerinde balığı bir metafor olarak kullanmaktadır. Fotoğraflarda yer alan balık figürü ile birlikte stüdyo ortamında hazırladığı mekanlar, bir sualtı havası da vermekte, bu durumda fotoğraflarına sürreal etkileri güçlendirmektedir. Fotoğraflarda yer alan balık, dış mekana uyarlanmakta, bu da balık figürünü bir yabancılaşma nesnesi olarak karşımıza çıkarmaktadır. Balık figürünün su dışında yer alması, nefes alamayan, boğulmakta olan yabancılaşmış bireyi temsil etmektedir[355]. Fotoğraflarda yer alan balık figürleri yanında, yer yer insan figürü de yer almaktadır. Bu fotoğraflarda balığı insanlaştırmaktadır. Kadının cinsel konumunun ağırlık kazandığı düzenlemelerinde, Saygun Dura kadının çaresizliğine de göndermede bulunmaktadır.

[355] Saygun Dura, "Benim Gerçeğim", Fotoğrafya Dergi, Sayı. 21, 2009, http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php, (21.03.2014), par.9.



Fotoğraf 107. Saygun Dura "Benim Gerçeğim"

Bilgisayarda manipülasyon yöntemiyle fotoğrafa yaklaşan isimlerden birisi de, Ali Alışır'dır. Ali Alışır'ın 2010 yılında sergilediği "Sanal Bedenler" serisi de, bilgisayar teknolojisinin sanat yapıtları üzerine kullanımının yer aldığı bir seridir. Farklı bedenlerin bir arada, bir değişim geçirmişçesine sergilendiği çalışmalarda Alışır, bedenlerin uğradığı değişimi aktarmaktadır. Burada bedenlerin uğradığı değişim bir ironi gibi anlatılmakta ve bunu kültürel ve zihinsel bir klonlama ile birlikte, bizlerin birbirine benzeyen kopyalara dönüşmemizi sağlayan, sanatsal bir eleştiriyi dile getiriyor.[356] Farklı bedenler, tek bir beden içerisindedir. Gerçek yer değiştirmektedir. Gerçek bedenler yerine sanal bedenlerin yer aldığı, asıl ile kopyanın iç içe geçtiği, bireyin cinsel, dinsel, siyasi manipülasyonlara tabi tutularak bireyin çaresizliği ele alınmaktadır.[357]

Alışır, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının birey üzerindeki etkilerini, "Sanal Bedenler" üzerinden eleştirir. Televizyonun ve kitle iletişim araçlarının, bireyler üzerinde tek tip birey yaratmak gibi bir sonucu olduğunu anlatmaya çalışır. Varlığını sorgulayan bireyler yerine, her şeyi kabul etmiş bir birey tipi ortaya çıkmıştır. Bireyler farklı özellikleriyle tek bir beden içerisindedir. Bir bedeni 5-6 kimlik oluşturmaktadır.

[356] Ali Alışır, "Sanal Bedenler", **Psikeart Dergisi**, sayı 5, Eylül-Ekim 2009, s.137.

[357] Hüseyin Usta, "Sanal Bedenler", **Photoshop Magazine**, Sayı. 52, Aralık 2009, s. 48.

Bu seriyi Alışır bilgisayar manipülasyonu ile gerçekleştirmiş ve bir bedenin ne kadar farklı kimliği temsil edebileceğini göstermiştir.



Fotoğraf 108. Ali Alışır "Sanal Bedenler"

Çalışmalarında toplumsal sorunları ve politik yaklaşımları ele aldığı konuları ile tanınan Şener Özmen, otoriter yapıların ve hayatımıza hüküm süren tabuları sorgulamaktadır. Bununla beraber konularını mizahi bir dille de ele alan Özmen, toplumsal gerçeklik çerçevesinde eleştirel bir bakış açısını da kullanmaktadır. Özellikle konularını fotoğraf ve video kullanarak elde etmektedir. Resim kökenli sanatçı, Kürt ve bölge gerçeği üzerinden çalışmaları ile de bilinmektedir[358].

Sanatçının 2012 yılında sergilediği "Sıfır Tolerans" adlı sergisi, sorgulayıcı bir dille ele aldığı konulardan oluşmaktadır. Serginin içeriğini, yaşadığı ve ürettiği coğrafyasının kalıtsal imgeleriyle ele alırken, kendi bakış açısı ile yeniden yorumluyor. Bu seri ile Özmen, sanat dünyası içerisinde herşeyi anlayışla karşılayan eleşirelliğini yitiren, hoş görme halini sorgulamakta ve buradan umursamazlık olarak ortaya çıkan son durumun, bir orta yolu işaret edip etmediğini tolerans ve sıfır tolerans kavramları üzerinden sorgulamaktadır. Bu süreç doğrultusunda çıkış noktası hoş görmek, bağışlamak, katlanmak, tahammül etmek, sıkıntı çekmek ve izin vermek anlamında

[358] Pilot Galeri, "Sıfır Tolerans Şener Özmen", 2012, http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24,(22.04.2016), par.4.

tolerans sözcüğünün tarihsel ve felsefi arka planını oluşturmakta, bu sözcüğün düşünce özgürlüğünü de içeren kısmını kendi bakış açısı ile yorumlamaktadır[359].



Fotoğraf 109. Şener Özmen "Yolda, Detay", 2012

Erhan Arık tarafından gerçekleştirilen "Gayan" fotoğraf projesi, 1915 yılında gerçekleştirilen tehcir sonrası Anadolu'dan göç etmeye zorlanan Ermeniler'in, gittikleri yerlerdeki yaşama tutunmalarını konu almaktadır. Irak, Lübnan, İran, İsrail, Filistin, Ürdün'ün yanı sıra Türkiye ve Ermenistan'daki Ermenilerin izini sürmüştür. Erhan Arık'ın bu çalışması ***"Geçmişle bugünün iç içeliğine ve Ermeniler'in 1915 hafızasına dayanıyor"***[360] ifadesi ile projenin temel kavramını açıklar. 2014 ile 2016 yılı arasında gerçekleştirilen çalışma Tahran, İsfahan, Duhok, Beyrut, Cubeyl, Ancar, Amman, Kudüs, Erivan, Antakya, Aştarak ve İstanbul'daki Ermeni mahalleri ve köylerinden oluşmaktadır[361]. Tehcir sonrası hayatta kalan Ermenilerin yaşadığı teneke damlı kulübeler ve sonrasında dönüşen kamplara "Gayan" denilmektedir. Fotoğraflar bu

[359]Pilot Galeri, "Sıfır Tolerans Şener Özmen", 2012, http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24 (02.05.2016), par.1.
[360] Bekir Avcı, "Gayan Sergisi", Bianet Bağımsız İletişim Ağı, 2016, http://bianet.org/bianet/sanat/178902-gayan-sergisi-depo-istanbul-da?bia_source=rss, (20.01.2017), par.2.
[361] Bekir Avcı, "Gayan Sergisi", Bianet Bağımsız İletişim Ağı, 2016, http://bianet.org/bianet/sanat/178902-gayan-sergisi-depo-istanbul-da?bia_source=rss, (20.01.2017), par.3.

kamplarda bulunan mekanlarda ve bu mekanlarda yaşayanlardan oluşmaktadır[362]. Bu çalışma, Ermeni halkının Ermenistan dışında, Ortadoğu'da yaşadıkları yerleri görebilmek açısından, bir belge ve hafıza çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Arık bu çalışmayı gerçekleştirmek için, Ermenilerin yaşadığı farklı ülkelere giderek yasadıkları mekanlarda fotoğraflamıştır. Kimi karelerde yaşadıkları mekanlarla birlikte çekilen fotoğraflarda, aynı zamanda kişilerin anılarını da görebilmekteyiz. Çağdaş belgesel de diyebileceğimiz bir anlayışla ele alınan fotoğraflarda, doğrudan bir anlatım vardır.



Fotoğraf 110. Erhan Arık "Gayan"

Çağdaş fotoğraf çalışmalarına sıkça yer veren İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde yer alan Aralık 2015 – Mayıs 2016 tarihli "Habitat" sergisi, yaşamsal alanlar üzerinden 13 sanatçının fotoğrafları ile eleştirel ve politik bir dille konuya yaklaşmaktadır.

Serginin ismini oluşturan "Habitat" kavramı çerçevesinde şekillenen sergi tanıtımında, serginin temel mantığı anlatılmaktadır:

"Metropollerin bitki örtüsü ve kırsal alanlar üzerindeki iktidarı, değişen politikalar ve nüfus dengeleriyle sürekli geri dönüşüme maruz kalan şehir hafızası,

[362] Depo, **Sergi: Gayan, Erhan Arık**, 2016, http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=152, (20.01.2017), par.3.

barınma hakkı için verilen yaratıcı mücadele gibi konular, var olabilmek için gereken temel ihtiyaçlara dikkat çekiyor"[363].

Bir organizmanın yaşadığı ve geliştiği yer anlamına gelen "Habitat" kavramı üzerinden gerçekleştirilen sergi, tüm canlıların yaşamda kalabilmek ve soylarını sürdürebilmek için bulunduğu ortama uyum sağlamaları temelinde şekillenmektedir. Sergide yer alan fotoğraf çalışmaları, yaşamda kalışın mücadelesi olarak mekan ve yaşam temelinde karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraflar bu anlamda bu durumun bir karşılığı olarak, eleştirel ve sorgulayıcı bir dil kullanılarak ele alınmıştır. Kent, iktidar, çevre ve yaşam gibi kavramlara politik bir bakış açısı sağlamıştır. Elde edilen çalışmalar açısından katılımcı sanatçıların hem kişisel, hem de sosyal bakış açılarını görebildiğimiz sergi, ***"Barınma hakkı, kentsel dönüşüm, göç gibi sosyal konulardan hafızayla şekillenen mekanlara, distopik görüntülere ve türler arası tahakküm örneklerine uzanan farklı yaklaşımları"*** bir araya getirmektedir[364].



Habitat 111. Barbaros Kayan, "Ayazma Projesi", 2008

Serginin küratörlerinden Sena Çakırkaya, verdiği röportajda sergideki Habitat kavramı ile ***"Biz Habitat'ta eşit söz sahipleri arasındaki çatışma ve denge arayışlarını da ortaya koymayı amaçlıyoruz"*** şeklindeki açıklaması ile serginin amacını ortaya koymaktadır[365].

Sergide yer alan sanatçılardan Barbaros Kayan "Ayazma" çalışması ile kentsel

[363] İstanbul Modern "Habitat" 2015, http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/habitat_1744.html (07.05.2016), par.3.
[364] Deniz Çınar, "Değişen Mekan Tanımlarının İzinden", 2015, https://www.xxi.com.tr/soylesiler/degisen-mekan-tanimlarinin-izinden, (21.01.2017), par.2.
[365] Deniz Çınar, "Değişen Mekan Tanımlarının İzinden", 2015, https://www.xxi.com.tr/soylesiler/degisen-mekan-tanimlarinin-izinden, (21.01.2017), par.3.

dönüşümün ilk bölgelerinden Ayazma'da, kendilerine kalacak yer sunulmayan 15 ailenin barınma mücadelesine odaklanırken, Kürşat Bayhan'ın 'Evden Uzakta" projesi ile Türkiye'nin doğusundan İstanbul'a göç eden insanların, Eminönü'nde ve göç ettikleri bölgelerdeki yaşamlarını karşılaştırıyor. Sergi katılımcılarından Ali Taptık, kent ve bitki örtüsü arasındaki yaşamların iç içe gecen sınırlarını aktarırken, Serkan Taycan ise kentin çeperlerindeki kentin yeni sınırları ile bir İstanbul manzarası sunmaktadır[366]. Bu sergi Türkiye'de fotoğrafçıların, fotoğrafın oluşum sürecinde konuya yaklaşımları, eleştirel bir dil oluşturmaları, bütünlüklü bir bakışı göstermesi açısından önemli sayılabilecek bir sergidir.

Diyarbakır, İzmir, İstanbul gibi farklı şehirlerde sergilenen "Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre Bak" isimli proje sergisi, yaşadıkları coğrafyaları keşfetmek üzere bir araya gelen 24 gencin gözünden fotoğraf ve video çalışmalarından oluşmaktadır. Bu çalışma ile ***"...yaşadığımız ülkeye, şehirlere, insanlara, mekanlara, dönüşüme, bugüne, geçmişe, hafızaya, uzaklıklara ve yakınlıklara dair hikayeler"*** anlatılmaktadır[367]. Aynı zamanda bir proje çalışmasının sonucu da olan bu sergi , Türkiye'nin politik durumunu da yansıtmaktadır. ***"Türkiye'nin batısından doğusuna farklılıkların derinleştiği ve ortak yaşam umudunun gölgelendiği bir dönemde, fotoğraf ve video ile barışın görsel dilini konuşmak mümkün mü?"*** gibi sorulara cevaplar aramaktadır[368]. Yine bu proje ile ilgili, ***"Şehirlerde yaşanan dönüşümler, meydanların gizli özneleri, Batı'ya sürgün edilen kuşakların toplumsal hafızası, Doğu'da çatışmasız dönemlerde gündelik hayat, alternatif yaşam alanı yaratan kadınlar, bedeniyle farklı hikayeler anlatanlar, şehrin kültürel eşiklerinde yaşayanlar"*** şeklindeki sergi tanıtım açıklamasında, serginin amacı ifade edilmektedir[369]. Bu seride yer alan gençler ise, hikayeleri ile bir tartışma imkanı sunmaktadır.

Bu sergi içerinde yer alan Meliknaz Yalçın ve Recep Seyhan'ın ortak çalışması olan "Son Bakkal" adlı çalışma, Diyarbakır ve İzmir şehir merkezlerinde kentsel

[366] Deniz Çınar, "Değişen Mekan Tanımlarının İzinden", 2015, https://www.xxi.com.tr/soylesiler/degisen-mekan-tanimlarinin-izinden, (21.01.2017), par.4.
[367] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, **Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre Bak**, 2016 Sergi Kitapçığı, 1. Basım, İstanbul:2016, s.3.
[368] Ekin Bozkurt, Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre Bak, Diyarbakır Sergisi, 2016, http://www.arkitera.com/etkinlik/3550/hatirlamak-ve-anlatmak-icin-sehre-bak-2016--diyarbakir-sergisi, (21.01.2017), par.5.
[369] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, s.3.

dönüşüm sebebiyle yıkıma maruz kalan mahallelerde değişen hayatı bakkallar üzerinden anlatıyor[370]. Çalışma, Diyarbakır'ın Sur ilçesi ve İzmir'in Konak ilçesine bağlı mahallelerde yaşanan deneyimlere odaklanmaktadır. Farklı bölgelerde çekilen bu fotoğraflar, aynı zamanda mahallenin belleğini oluşturan "son bakkallar" da yerel dayanışma kültürüne tanıklık etmektedir. Bu çalışma ile, ***"Bir belirsizlikle yaşama ve mücadele deneyiminin de yansıması"*** aktarılmaktadır[371].



Fotoğraf 112. Meliknaz Yalçın ve Recep Seyhan "Son Bakkal"

"Olağan Haller" çalışması ise, Osman Sadi Temizel ve Özlem Avunç tarafından gerçekleştirilmiş ve bir coğrafya üzerinden hayatlar anlatılmaktadır. Türkiye'de çatışma ile anılan coğrafyalarda gündelik hayatlar, çatışmasızlık devam ederken elde edilmiş görüntülerden oluşmaktadır. Su kenarları, kafeler, festivaller, parklar bu fotoğraflarda yer alan mekanlardandır. Bu fotoğraflarda insanların boş zamanlarında vakitlerini geçirdikleri, eğlendikleri, dinlendikleri yerleri görmekteyiz[372]. Ancak 2015 yılı ile birlikte yaşanan çatışmalar, buradaki hayatı bütünüyle durdurmuş ve bu bölgede yaşayan insanları etkilemiştir. İnsanların arkadaşları ve aileleri ile güzel vakitler geçirdiği bu mekanlar yaşanan çatışmalarla birlikte tahrip olmuştur. Bu seri, "***Şehirlere ve insanlarına bakmanın bütünlüklü yollarını fotoğrafla araştırırken, çatışmasız***

[370] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, s.13.
[371] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, s.13.
[372] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, s.23.

dönemlerdeki olağan hayata devam etme arzusunun bir ifadesini" yansıtmaktadır[373]. Bu çalışmada yer alan fotoğraflarda kentlerin farklı yerlerinde ve kamusal alanlarda, halkın gündelik yaşamı yer almaktadır. Bu projede yer alan videolar da, benzer bir anlatımla yine Türkiye'nin sorunlarına eleştirel dille yaklaşmaktadır. Özellikle bu projenin farklı coğrafyalarda, yani Batı ile Doğu'da yaşayan gençlerin gözünden aktarılması ve bir ortak çalışma olması, Türkiye'de yaşayan gençlerin, ülke sorunları üzerinden var olan bir demokrasi eleştirisi olarak da algılanabilir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde oluşturulan Fotoğraf Uygulama Araştırma Merkezi (FUAM), fotoğraf kitabı üretimine odaklanan "Fotoğraf Tasarım, Geliştirme ve Üretim Laboratuvarı"dır. Fotoğraf kitabı üretimi bağlamında bir tartışma platformu oluşturarak, sanatçıların kitap üretimlerini desteklemek ve yeni bakış açıları geliştirilmesini sağlamak amacıyla kurulmuştur[374]. Türkiye başta olmak üzere çağdaş fotoğraf alanında çalışmaları olan sanatçıları, bir araya getirerek kitaplaştırmaya çalışmaktadır. 2015 yılında çalışmalara başlayan FUAM, şimdiye kadar yurtiçi ve yurtdışından birçok fotoğrafçının projelerini kitaplaştırmıştır. Yabancı ve Türkiye'den fotoğrafçıların yer aldığı çalışmada özellikle, Türkiye'deki çağdaş fotoğraf ve yeni dönem fotoğrafçıların çalışmalarının derlenmesi ve arşivi açısından önemli bir eksikliği kapatmaktadır.

FUAM bünyesinde kitaplaştırılan çalışmalardan bir tanesi Özlem Şimşek'e ait "İdeal Kadın Atlası" adlı çalışmadır. Bu çalışma, ***"Türkiyeli kadın stereotipleri üzerine bir performans, farklı sınıflardan ve sosyal pozisyonlardan kadın kimliklerine dair kostüm ve jest oyunu"*** [375] olarak tarif edilmektedir. Yine bu seri ile ilgili Şimşek, ***"Cariye, bacı, yurttaş, bakire ya da femme üzerinden beden ve kimlikler birer inşa ise, olduğumuzu sandığımız kişiden başka biri olma ihtimalimiz olabilir mi?"*** sorusu üzerinde durmaktadır. Sanatçı bu çalışması ile, bir kadının farklı kıyafetlerini ele alarak farklı kimlik modelleri üzerinde durmuştur (Fotoğraf 113). Tek bir kadın imgesinden yola çıkan Şimşek, kadının tüm bedenini örten bir kara çarşaftan, çıplak bir kadına kadar farklı kimlikleri temsil eden bir kadın formu yer alır[376]. Çalışmasında aynı kadının farklı kıyafetler ile yer alması aslında iktidarların değiştiğine, bu değişim üzerinden

[373] Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, s.3.
[374] http://fuamproject.com/tr/?page_id=288, (04.02.2017), par.2.
[375] Özlem Şimşek, **İdeal Kadın Atlası**, FUAM FotoKitap
[376] Şimşek,FUAM FotoKitap

kadın kimliğinin değişim ve oluşum sürecini görebilmekteyiz. Şimşek bu çalışmasını, ***"Belirlenmiş kalıpların dışında nasıl bir kadınlık olabilir? Bu arayışı yansıtmak istedim çalışmamla. Ve belirli rolleri reddetmek önemli***[377]***"*** şeklinde ifade etmektedir.



Fotoğraf 113. Özlem Şimşek " İdeal Kadın Atlası"

Fuam bünyesinde oluşturulan bir başka fotoğraf kitabı da Bekir Dindar'ın fotoğraflarından oluşan "Oyuk" isimli çalışmadır. Dindar bu çalışma ile, "***Kentin yükselmesi ve bir tarafının düzenlenmesi güzelleşmesi adına, bozulan patlatılan oyulan kısmı"*** konu almıştır[378]. Dindar'ın anlatımıyla, "***Kentin ham maddesidir taş. Kaynağı, kentin büyümesiyle artan ihtiyacın şekillendirdiği yeryüzü, örtüsü ise topraktır. İnsan yapımı krateler, dikilecek yapıları vaat ederken bizi küresel ekonominin tozlu yüzüyle tanıştırır. Binalar yükselirken, oyuklar derinleşir"*** ifadesiyle de insan kenti inşa ederken yeryüzünü de şekillendirdiğini ifade etmektedir[379]. Coğrafi bir terim ve oluşum olan krater, bu çalışmada dikilecek yapılar için oluşturulan oyuklara benzetilmektedir. Kentin şekillenmesinde büyük payı olan ve bu çalışmanın temelini de oluşturan ***"kentin ham maddesi taş"*** sözcüğü de çalışmanın

[377] Elif Ekin Saltık, "İflah Olmayan Kadınların Sergisi", 08.05.2016, https://www.evrensel.net/haber/279536/iflah-olmayan-kadinlarin-sergisi, (27.01.2017), par.6.
[378] Bekir Dindar, **Oyuk**, FUAM FotoKitap
[379] Bekir Dindar ile Kişisel Görüşme, "Oyuk Çalışması", 19.01.2017.

taş ocaklarında oluşturulmasına neden olmuştur[380]. Dindar, çalışmasını İstanbul'un çevresindeki taş ocaklarında ve bu ocakların çevresinde yapmıştır.



Fotoğraf 114 . Bekir Dindar "Oyuk"

Fotoğraf 115. M.Cevahir Akbaş "İstanbul Express Ways"

FUAM bünyesinde gerçekleştirilen bir başka çalışma da patikalara odaklanan M. Cevahir Akbaş tarafından gerçekleştirilen "İstanbul Express Ways" isimli çalışmadır. Çalışmanın yer aldığı kitap metninde, ***"Patikalar, istek ve süreklilik üzerine oluşur ve patikalarla insanlar, hızlı ve kestirme bir şekilde ilerler"*** ifadesi ile patikalar tarif edilmektedir[381]. Kitabın metninde yer alan ***"Patikaların oluşumuna hiçbir şey engel olamaz. Bu yollar alternatifler sunarken, var olan düzenin içerisinde aykırı durur. "Burayı kullanınız" otoritesine karşı tepkisel bir duruştur"*** ifadesi de çalışmanın temelini oluşturmaktadır[382]. Bir yaşam alışkanlığı olarak bu çalışmaya konu olan patikalar, İstanbul temelinde incelenmiştir. Bu proje ile, "***Konuyu demagojik unsurlar açısından farklılıklar gösteren kesimlerden örneklem yaparak, alışkanlığın belli bir kesimin değil, aslında toplum kültürünün bir parçası olduğunu da gözler önüne sermeye çalışmıştır[383]"*** ifadesiyle, çalışmanın temeli hakkında bilgi verilmiştir.

[380] Dindar, FUAM FotoKitap
[381] M. Cevahir Akbaş, **İstanbul Express Ways**, FUAM FotoKitap
[382] Akbaş, FUAM Fotokitap
[383] Behance, "Patika: Şehrin Damarları", 2016, https://www.behance.net/gallery/35800165/Foothpath-Veins-of-the-City, (27.01.2017), par.4.

7. SONUÇ

Çağdaş fotoğraf yeni bir anlatım dili sunmakla beraber, fotoğrafı tek biçimci bir anlayıştan, farklı biçimsel ifadelerin alabileceği, fotoğrafçıya da kendisini anlatabildiği bir alan sunmaktadır. Politik bir eleştiriden, bireysel sorunlara kadar farklı anlatımların etkin olduğu bu fotoğraf anlayışı, günümüz fotoğrafının da belirgin özelliklerinden birisini oluşturmaktadır. Bu tez kapsamında çağdaş fotoğraf temelinde Türkiye'de politik kullanım pratikleri anlatılmıştır. Türkiye dışında uluslararası çağdaş fotoğrafta politik kullanım pratiklerine de yer verilerek, hem Türkiye'deki hem de uluslararası alandaki örneklerin karşılaştırılması ve bu doğrultuda derlenmesi sağlanmıştır.

Çağdaş fotoğrafın verdiği içerik zenginliği ve ifade çeşitliliği çağdaş fotoğrafı, kuralcı yapısıyla var olan modern fotoğraftan ayırmaktadır. 1990'larla beraber Türkiye fotoğrafını da etkileyen çağdaş temelli fotoğraflar bellirli bir dönem eleştirilse de, günümüzde kabul görmüş bir anlayıştır. Deneysel fotoğraf ise bu süreçte fotoğrafın biçimsel zenginliği ve ifadesel anlatımı açısından çağdaş fotoğraf için önemli bir basamak olmuştur. 1970'lerin ikinci yarısına denk gelen bir süreçte, Şahin Kaygun'un çalışmaları, fotoğrafta geleneksel diyebileceğimiz çalışmaların farklılaşmasını sağlarken, Türkiye'de yer alan fotoğraf anlayışı açısından da, farklı arayış yollarına giden bir kapının aralanmasına yol açmıştır. Ahmet Öner Gezgin, Orhan Cem Çetin gibi sanatçıların farklı arayışları ve deneysel fotoğrafa katkıları, çağdaş fotoğraf çalışmaları adına günümüz fotoğraf anlayışlarının habercisi ve öncüsü konumunda olmuştur. Yine üniversitelerin fotoğraf bölümlerindeki deneysel fotoğraf dersleri ve deneysel fotoğraf temelinde öğrenci sergileri, çağdaş fotoğraf açısından önemli bir sürecin başlangıcı sayılabilir.

1987 yılında uluslararası alanda düzenlenen İstanbul Sanat Bienali'nin başlaması ve farklı sanat disiplinlerine sahip çağdaş sanat örneklerinden çalışmaların sergilenmesi, Avrupa merkezli sanat sergilerinin İstanbul'da açılması ve iletişimin gelişmesi, fotoğrafçıları da etkilemiştir. Çağdaş sanat örnekleri içerisinde farklı sanat disiplinlerinden sanatçıların fotoğrafı kullanması, çağdaş sanatın ifade olanakları, fotoğrafa da bakışı yeniden tanımlamıştır.

İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin sergileri ve bu müzede yer alan fotoğraf galerisinde dünyanın farklı bölgelerinden fotoğrafçıların ve grupların çağdaş fotoğraf örneklerinin yer alması, özel fotoğraf galerilerinin açılması ya da sanat galerilerinde çağdaş fotoğraf çalışmalarının sergilenmesi, çağdaş fotoğrafın gelişmesi bakımından olumlu bir katkı sağlamaktadır. Yine son dönemlerde çeşitli fotoğraf ajansları, kolektif ve inisiyatiflerinin kurulması, basın fotoğrafçılığı ve çeşitli konular üzerinde yoğunlaşan fotoğrafçılar için yeni çalışma olanakları sağlamaktadır. Türkiye'de gerçekleştirilen fotoğraf festivalleri, fotoğraf günleri, fotoğraf çalıştayları, fotoğrafçıların çalışmalarının sergileyebildiği, fotoğraf üzerine tartışmaların yapılabildiği yeni alanları oluşturmaktadır. Bu alanlar aynı zamanda fotoğrafçıların birbirleri ile olan etkileşimlerini arttırmalarını sağlamakla beraber, fotoğraf dilini de farklılaştırmak açısından olumlu açılımlar sunmaktadır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünivesitesi bünyesinde kurulan FUAM (Fotoğraf Uygulama Araştırma Merkezi)'da yer alan çalışmalar ise, günümüz fotoğraf çalışmaları hakkında hem bilgi vermek hem de çağdaş fotoğraf alanında oluşan birikimi gözler önüne sermek açısından, önemli bir eksikliği de kapatmaktadır. Özellikle ulusal ve uluslararası alanda çağdaş fotoğraf çalışmalarının kitaplaştırılması da, fotoğrafın sergi salonları dışında yer almasını sağlamak beraber, aynı zamanda Türkiye'nin fotoğraf arşivini de oluşturmaktadır. Çeşitli fotoğraf inisiyatifleri, fotoğraf ajansları ya da kolektifler gibi oluşumlar, özellikle genç fotoğrafçılar başta olmak üzere, fotoğrafçıların çalışmaları açısından yeni olanak, fikir ve mekanlar sunmaktadır.

Türkiye'deki çağdaş fotoğraf örneklerine, özellikle son yıllarda gerek festival, gerekse de sergiler bazında sıkça rastlanmaktadır. Ülkenin politik sorunları, iklimsel ve çevresel etkiler, kentsel değişimler, toplumsal baskı ve şiddet, yine devlet temelinde baskı, şiddet, otorite kavramlarının sorgulanması, fotoğraflarda sıkça işlenen konular arasındadır. Belgesel temelli konularda da yaklaşımların farklılaştığı, çağdaş belgesel diyebileceğimiz türden yaklaşımların fotoğraflarda hakim olduğu görülebilmektedir. Çağdaş fotoğrafın verdiği ifade ve anlatım olanakları son dönemlerde bu tarz fotoğraf üretimlerini de arttırmakta olduğu söylenebilir. Özellikle Türkiye'nin jeopolitik konumu, Ortadoğu'da ve ülke içerisinde var olan politik ortam, fotoğrafçıların da konularına yansımaktadır. Bu tarz yaklaşımlar, hem fotoğrafçının ideolojik olarak

fotoğraf çalışmalarında yer almasına, hem de bir düşünme biçimi ve kendini ifade açısından bir dışavurum olmaktadır. Özellikle politikayla ilgilenen, ülkenin sorunlarına duyarlı, çevre bilinci ile hareket eden bir fotoğrafçı içinde bu durum, kendini ifade alanına dönüşebilmektedir.

Çağdaş fotoğraf çalışmaları üreten yabancı ve Türkiyeli fotoğrafçıları karşılaştırdığımızda benzer konulardan etkilendikleri çalışmalarından anlaşılmaktadır. Çağdaş fotoğraf üreten Türkiye dışından fotoğrafçıların çalışmalarında da kendi ülkelerindeki sorunlar başta olmak üzere, toplumsal temelli sorunlar, cinsiyet kimlik eleştirileri, ülkelerin siyasal durumlarına kadar çeşitli konular üzerinden çalışmalar yapmaktadırlar. Özellikle Ortadoğu, Afrika ve Asya ülkelerindeki çağdaş fotoğraf çalışmaları incelendiğinde, çalışmalarda demokrasi eleştirileri, ülkelerdeki çatışma durumları, iklimsel konular üzerinden ya da toplumsal baskı temelli çalışmaların ön planda olduğu görülür. Bu tez içerisinde yer alan, İranlı sanatçılar Shirin Neshat ve Shadi Ghadirian'ın çalışmaları, İran temelinde kadına baskı ve kadın kimliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Bangladeşli sanatçı Shumon Ahmed'in fotoğraf çalışmasında, Mubarak Hussain Bin Abul Hashem'e ABD'nin Guantanamo Üssü'nde yapılmış olan işkencelerin yeniden canlandırılmasıyla karşılaşırız. Bir başka çalışma ise Mwanzo Millinga tarafından Tanzanya'da gerçekleştirilen çalışmada, ülkesindeki Albino hastası çocuklara toplumsal bakışı ve şiddeti gündeme getirmektedir. Türkiye'deki çağdaş fotoğraf temelinde örnekleri incelediğimizde ise, özellikle sistemsel eleştirilerin hakim olduğu gözlenebilir. Kolektif bir çalışmayla gerçekleştirilen "Hatırlama ve Anlatmak için Şehre Bak" adlı çalışmada, ülkenin doğusu ve batısı temelinde sistemsel eleştirilerle karşılaşmaktayız. Benzer bir ifade ile Serkan Taycan'ın "Memleket" çalışması da Türkiye'nin doğusu ile batısı arasındaki farktan bahsetmektedir. Özlem Şimşek'in "İdeal Kadın Atlası" çalışması Türkiye'de kadına verilen farklı kimlik modelleri üzerinden şekillenmektedir. Erhan Arık'ın "Gayan" çalışması Ermeniler üzerinedir ve Türkiye'den göç etmek zorunda kalmış Ermenilerin çocuklarının şimdi yaşadıkları yerler üzerinden konuya odaklanmaktadır. Bu gibi örnekler genelinden baktığımızda, yaşanılan coğrafya üzeriden konulara yaklaşıldığı ve bu sorunların ortaya konulduğu görülmektedir. Dolayısıyla fotoğrafçı politikayla ilgilendiği gibi aynı zamanda konuya bir sosyal bilimci ya da araştırmacı gibi yaklaşmaktadır. Bir belgesel

fotoğraf çalışması için geçerli aşamalar, çağdaş fotoğraf çalışmaları içinde geçerli olabilmektedir. Bu tez içerisinde yer alan fotoğraf çalışmalarına bakıldığında, çalışma için bir ön araştırma yapıldığı bu doğrultuda konuların fotoğraflandığı gözlenmektedir. Fotoğrafların estetik durumları ele alındığında, her bir fotoğrafçının farklı bir estetik anlayışla konularına yaklaştığı, estetiğe önem verildiği, hatta ifade kadar estetiğinde ön planda olduğu görülmektedir. Özellikle çağdaş sanatçıların fotoğraf çalışmaları ile çağdaş fotoğrafçıların fotoğraf yaklaşımları arasında estetik olarak fotoğraf temelinde fark olduğu görülmektedir.

Türkiye'deki fotoğraf sanatçılarının uluslararası fotoğraf festivallerine katılımı incelendiğinde, son yıllarda bu katılımının arttığı gözlenebilir. Ancak, bu daha çok Türkiye'de düzenlenen fotoğraf festivallerinde görülmektedir. Yurt dışı katılımlar araştırıldığında, katılımların daha düşük olduğu görülmektedir. 2016 yılında Hırvatistan'da düzenlenen ve her yıl farklı bir kavramla düzenlenen Organ Vida Fotoğraf Festivali'nde Cemre Yeşil'in Maria Sturm ile birlikte yer alması, çağdaş fotoğraf çalışmaları yapan fotoğrafçıların da bu tarz festivallerde yer alabildiğini göstermesi bakımından önemli bir gelişmedir.

Çağdaş fotoğraf çalışmalarının gösterdiği bir başka nokta ise, Türkiye'de geleneksel fotoğraf eğitiminin ve anlayışının değişmeye başladığı, fotoğrafçıların "neden" fotoğraf çekiyorum sorusu üzerinden fotoğrafa yaklaştıkları, bu durumunda fotoğraf çalışmalarında kendisini gösterdiği gözlenebilmektedir. Özellikle genç kuşak fotoğrafçıların çağdaş fotoğraf anlayışında üretimlerinin artması da bunun bir göstergesini oluşturmaktadır.

EK 1 : ORHAN CEM ÇETİN İLE RÖPORTAJ 04.11.2014, İstanbul

"Çağdaş Fotoğraf ve Orhan Cem Çetin'in Fotoğraf Çalışmaları"

Tolga Subaşı: Çağdaş fotoğraf kavramı sizce neyi ifade etmektedir?

Orhan Cem Çetin: Günümüzde sanat akımlarını ya da sanatın geçirdiği evreleri isimlendirmek pek kolay olmamaya başladı. Şu anda Günümüz Sanatı, Güncel Sanat ya da Çağdaş Sanat ifadeleri ile Türkçeleştirilen "Contemporary Art", dünya sanat sahnesinde hakim. Bu ifade, sanatın içeriğini ya da formatını tarif etmekten uzak. Sadece üzerinde uzlaşılmış bir isim. Çağdaş sanat tanımı, belli bir estetik eğilimi değil daha çok sanatçının davranış biçimini ve izleyici deneyimini ima ediyor. Ele alınan konular, malzeme çeşitliliği, disiplinlerarasılık, özgün imge sözlüklerinin kullanılışı, Sanatçının kendisini disiplini ile tanımlamıyor olması, fikrin işçiliğin önünde olması, kişisellik, sanatçının kimi zaman bir sosyal bilimci, bir araştırmacı gibi davranıyor olması, çağdaş sanat yapıtlarının ortak özellikleri arasında sayılabilir.

Bu bağlamda, aynı özelliklerin çağdaş fotoğraf için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Çağdaş sanatın malzeme çeşitliliği içinde, fotoğraf da gerçeklikle ve gündelik hayattaki yoğun kullanımı nedeniyle kendisine önemli bir yer bulmuştur. Bu nedenle, fotoğraf displininden gelmeyen birçok sanatçı da ağırlıklı olarak fotoğraf kullanabilmekte, hatta kendi üretmedikleri, buluntu veya sipariş üzerine çektirilmiş fotoğraflarla yapıtlar üretebilmektedir.

Bu anlamda çağdaş fotoğrafın önemli bir özelliği de bana kalırsa fotoğrafçıların malı olmaktan, fotoğrafçıların tekelinde olmaktan çıkmış olmasıdır. Tıpkı sesin artık müzisyenlere ait olmaması, nesnelerin ya da üç boyutlu yapıtların artık sadece heykeltraşlara ait olmaması gibi.

T.Subaşı: Modern fotoğraf ve çağdaş fotoğraf ayrımı size neyi ifade etmektedir, bu ayrım hakkında ne düşünüyorsunuz?

O.C.Çetin: Bu ayrım hakkında fazla bir fikrim yok. Çağdaş fotoğrafı yukarıda tanımlamaya çalıştım. Modern fotoğrafı ise ben daha çok, 1970'lerden itibaren analog fotoğraf teknolojisinin doyma noktasına gelişi, teorisinin ve mecrasının oluşması ve bir sanat disiplini olarak bağımsızlaşması ile birlikte ortaya çıkan bir estetik platformu olarak tanımlardım. Çağdaş fotoğrafın çağdaş sanat ile ilişkisinin bir benzerinin modern fotoğraf ile modern sanat arasında da olduğunu söyleyemem. Sanatçılar ve entellektüeller arasındaki dönemsel paslaşmalar nedeniyle kaçınılmaz olarak karşılıklı yansımalar görülecektir ama burada, yani modern sanat ve modern fotoğraf tanımlarında modern sözcüğü bana kalırsa iki farklı bağlamda kullanılmıştır.

T.Subaşı: Şahin Kaygun'un fotoğraf anlayışının Türkiye fotoğrafı açısından nasıl bir etkisi olmuştur?

O.C.Çetin: Şahin Kaygun'un olağanüstü cesaretli disiplinlerarası ve deneysel tavrı, özellikle 1980'lerde bir üslup geliştirmeye çabalayan genç kuşak fotoğrafçılar (kendimi de katarak) üzerinde olağanüstü etkili olmuştur. Bu süreçte Kaygun'un doğrudan doğruya işlerinden ziyade, cesareti, kararlılığı, inatçılığı, kural tanımazlığı ve entellektüel derinliği örnek alındı. Şahin Kaygun'un sanat eğitimi almış olması, onun plastik sanatlar çevresi içinde daha kolay kabul görmesine ve görünürlüğüne katkıda bulunmuştur. Daha tutucu fotoğraf çevreleri ise kendi klasik üsluplarını korunaklı kılma refleksi ile Kaygun'u dışlamayı, çalışmalarının fotoğrafın sınırları içinde olduğunu reddetmeyi daha kolay buldu. Son yıllarda yeniden hatırlanan Kaygun'un günümüz kurmaca ve disiplinlerarası fotoğraf çalışmaları üzerindeki etkisi açıkça görülür. Erken ölümü, Türkiye çağdaş sanatı için tarifi mümkün olmayan bir kayıptır.

T.Subaşı: Deneysel fotoğraftan çağdaş fotoğrafa geldiğimizde, deneysel fotoğrafın etkisini nasıl değerlendirirsiniz? Kendi çalışmalarınızı deneysel olarak tanımlıyor musunuz?

O.C.Çetin: Deneysel fotoğraf tanımını erken dönem işlerimde bilinçsizce kullandığımı düşünüyorum ve bu tanımı artık reddediyorum. "Deneysel" sözcüğü, kendi

içinde bir tamamlanmamışlığı ve rastlantısallığı, irade dışı süreçleri çağrıştırıyor. Sanatta deneyler tabii ki yaparız ama bunları sergilemeyiz. Sergileme noktasına gelen bir deney ise artık deney olmaktan çıkmış, sonuç olmuştur. Ben klasik sanat savunucularının "deneysel" sözcüğünü, gizli bir değersizleştirme hamlesi olarak kullandıklarını düşünüyorum. Ters yönden bakınca da, klasik üslup risk almayan, sonucu bilinen süreçlerle ilgilenen bir anlayıştır. Deneysellikten uzak bir tutumun da yeni yollar bulması, aşamalar kaydetmesi haliyle çok daha yavaş olacaktır. Bu anlamda, deneysellik çağdaşlığın ön koşuludur. Kendimi de bu anlamda deneysel diye tanımlarım ama sergilediğim işleri deneysel diye adlandırmak istemem. Onlar birer deney değil, birer sonuçtur. Deneylerime pek az kişi tanık olabiliyor.

T.Subaşı: Fotoğraf çalışmalarınızda temel olarak belirlediğiniz ortak bir kavram var mıdır? İlk seriniz "Tanıdık Şeylerden" günümüzde yaptığınız çalışmalarınıza kısaca nasıl bir değişim görmektesiniz?

O.C.Çetin: 2013 sonunda Plato Sanat'ta gerçekleşen retrospektif sergimde ve öncesindeki süreçte, benim bu sorunun yanıtını ayrıntılı bir biçimde arama ve bulma şansım oldu. Tanıdık Şeyler 1988 tarihlidir. O noktada çarpıcı ve özgün bir görselliğin benim için yeterli olduğunu görüyorum. Tanıdık Şeyler ya da Yumuşak Şeyler serilerinde herhangi bir önerme, bir alt metin yoktur, görsellik öndedir. Zamanla konsept, anlam önem kazandı ve görsellik ikinci plana düşerek daha işlevsel oldu. Yani bugün herhangi bir seri üretirken önerme önce geliyor, teknik ise bu önermeye uygun düşecek biçimde gelişiyor. Böylece serilerimin her birinin kendi estetik bütünlüğü oluşur. Öte yanda, aynı nedenle serilerim birbirinden görsel çözüm anlamında çok farklı olabilmektedir. Tekrar eden temalar yalnızlık, ölüm, akıl dışı (farklı bilinç ve algı halleri) ve gerçekliğin kişisel algı ile inşa edilişidir.

T.Subaşı: Mesleğiniz olan psikolojinin ve çeşitli dergilerde yazdığınız yazıların fotoğraf anlayışınıza nasıl bir bağlantısı ve katkısı olmuştur?

O.C.Çetin: Psikoloji eğitimi aldım ama meslek olarak icra ettiğimi söyleyemem. Sahada çok kısa bir süre için çocuklarla ve zeka gelişimi üzerinde çalıştım. Sonrasında mesleğim fotoğrafçılık oldu. Yanlış anlaşılmasın; seçerek ve

isteyerek psikoloji okudum. Hayatımda verdiğim en iyi kararlardan biridir. Ne var ki, fotoğrafçılık daha eskiydi ve hayata atıldığım noktada baskın geldi. Aldığım eğitim ise boşa gitmedi. Sonuçta sanat büyük ölçüde akıl oyunlarından oluşur. Bir iletişimdir ve yaşamı yorumlama yoludur. Psikoloji ise, insan aklını ve davranışlarını araştırdığından, edindiğim ve içselleştirdiğim bu birikimi hayatımın her alanında, sanat üretirken, yazarken ve yaşarken, tabii ki kullanıyorum ve dönüştürmeye çalışıyorum. Sanatla uğraşan herkesin sosyal bilimlerle ilgilenmesi, temel okumaları yapması gerekir bana kalırsa.

T.Subaşı: Bir röportajınızda "Bir öğrencime tek bir şeyi öğretmem gerekseydi, şüpheci olmayı öğretirdim, ışık ayarını değil" derken, Türkiye'deki fotoğraf eğitimine nasıl bir eleştiri sunmaktasınız?

O.C.Çetin: Bu eleştirinin hedefi Türkiye'deki hakim eğitim sisteminin bütünüdür. Özellikle de esasen birer bilim olmayan "beşeri bilimler" (humanities) ve sanat eğitimi, birçok konu adeta kuralları çoktan çizilmiş, yoruma kapalı, değişmesi olanaksızmış gibi sunuluyor. Bu hem eğitici için hem de öğrenci için fazlasıyla kolay ve konforlu bir tutum olduğundan sürüp gidiyor. Ben kendi sanat hayatımda, varmış gibi görünen çoğu kuralı sorgulayarak "neden olmasın?" sorusunu sıkça sorarak yol aldım. Öğrencilerime de aynısını öneriyorum. Gerekçelendirebildikleri sürece her kuralı çiğneyebilirler. Buna benim koyduğum kurallar dahildir. Ayrıca inanıyorum ki şüphecilik, kendinden şüphe etmek, kişisel gelişim için de çok gereklidir. Zira özgüveni fazla yüksek, kendinden tümüyle emin bir insanın, gelişim göstermesi için hiçbir motivasyonu kalmamış demektir.

T.Subaşı: Bir akademisyen olarak Türkiye fotoğrafında sanatsal ifade yönü öğrencilerde nasıl bir karşılık bulmaktadır?

O.C.Çetin: Bu soruyu çok iyi anlayamadım. Anladığım kadarıyla şöyle yanıtlayabilirim. Esasen her birey yaratıcıdır ve söyleyecek sözü mutlaka vardır. Bunu yapabilmesine fırsat verildiği oranda yaratıcılığı ve kişisel ifadesi açığa çıkar. Bu nedenle, öğrencilerin sanatsal ifade potansiyeli hocaların ve kurumların sağladığı

özgürlük ile doğru orantılı olarak açığa çıkabiliyor. Geçmişe kıyasla çok daha "geveze" bir kuşak olduğunu söyleyebilirim. Buna tanık olmaktan da çok mutluyum.

T.Subaşı: Bir röportajınızda "Şahin Kaygun'un açtığı yoldan yürüdüğümü söyleyebilirim" demektesiniz. Kaygun ilk deneysel çalışmalarını sergilediğinde, olumsuz ve olumlu eleştiriler almış ve günümüz fotoğrafı için bir kırılma yaşanmasına büyük ve olumlu yönde katkısı olmuştu. Özellikle sizin de ilk dönem çalışmalarınıza baktığımızda benzer tepkiler oldu mu? Özellikle dijital fotoğrafın ilk zamanlarına "öcü" olarak bakıldığı dönemlerde yaptığınız çalışmalar ve özellikle İlk dijital fotoğraf serginiz "Renk'arnasyon" sergilendiğinde nasıl bir tepkiyle karşılandınız?

O.C.Çetin: Evet Renk'arnasyon Türkiye'deki ilk dijital fotoğraf çalışmasıdır (mesleki / teknik uygulamaları hariç tutarak). Çok büyük bir tepki ile karşılandı. İnsanların o güne dek gördükleri hiçbir şeye benzemiyordu ve çok güçlü önyargılar vardı. Düşünün ki, bugün bile dijital / analog kavgaları yapılıyor. O tarihlerde, yani 90'ların başlarında dijital fotoğraf henüz emekleme çağındaydı. Bu işlere fotoğraf bile denemeyeceği söylendi. 1988 tarihli Tanıdık Şeyler sergimde de benzer tepkiler almıştım. "Bunlar fotoğraf değil" diyenlerin sayısı hayli fazlaydı. Ben de daha genç ve daha hırçındım, deneyimsizdim. Kendimi anlatmakta doğru dili ve doğru yolları seçememiş olabilirim.Takip eden yıllarda bir fotoğrafçı olduğumu ve yaptıklarımın da fotoğraf tanımının içinde olduğunu kanıtlayabildim. Bugün o işlere dönülüp yeniden bakılıyor.

T.Subaşı: Bir röportajınızda estetiği hep ikinci planda tuttuğunuzu ve fikrin önemli olduğundan bahsediyorsunuz. Türkiye fotoğrafına baktığımızda ise, son dönemlere kadar biçimsel özelliklerin ön planda olduğu, daha estetize edilmiş planların fotoğrafın anlam ilişkisinden önce geldiğini söyleyebiliriz. Ancak bu durum son birkaç yıldır değişmekte özellikle biçimsel özelliklerden ziyade anlamsal özelliklerin ya da kavramsal çalışmaların daha ön planda olduğu fotoğraf çalışmaları ile karşılaşmaktayız. Bu değişimi neye bağlamaktasınız? (Ya da böyle bir değişim olduğunu düşünüyor musunuz?)

O.C.Çetin: Evet, böyle bir değişim kesinlikle var. Estetize edilmiş ancak anlamca fakir fotoğrafların amatör kesimde hala baştacı edilmesine karşın, sanat alanında değişim var. Sözü olan, düşünülmüş, entellektüel derinliğe sahip işler üretiliyor. Bunu tabii ki fotoğrafın akademik çehre kazanmış olmasına, fotoğrafçıların sanat kurumları ve diğer sanatçılarla daha fazla içli dışlı olmasına, galerilerin ve müzelerin tutumlarındaki değişime, uluslararası sanat ile giderek daha fazla yüzleşebiliyor olmamıza yormak gerek.

T.Subaşı: Yine bir röportajınızda Matin Parr'dan örnek vererek kendisinin fotoğrafçıdan ziyade bir antropolog gibi konulara yaklaştığını belirtiyorsunuz. Bundan yola çıkarsak günümüz fotoğrafını nasıl tanımlıyorsunuz?

O.C.Çetin: Sadece günümüz fotoğrafı değil, günümüz sanatı için söylenebilecek bir söz. Sanat, dünya gündemine her zaman koşut gider. Her zaman politik olmuştur. Bugünün sanatçıları da tüm toplumsal konuları birer araştırmacı, birer sosyal bilimci, birer köşe yazarı gibi kendi kişisel perspektiflerinden görmek, yorumlamak, muhalefet etmek, haykırmak istiyorlar ve bunu yapıyorlar da. Sergilerde istatistik tablolarının yapıt olarak duvarlara asıldığını görüyoruz. Yukarıda başka bir soruya verdiğim yanıtı tekrarlamak gerekirse, günümüz sanatçısının psikoloji, sosyoloji, felsefe ve politika birikimi olmak zorunda. Artık "güzel" değil, "anlamlı" sanat üretme zamanı.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Acar, Barış. **Türkiye'de Güncel Sanatçı Güncel mi?** Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Mehmet Yılmaz (drl), 1.Basım, İstanbul; Ütopya Yayınevi, 2012, s.58-78

Akay, Ali. **Gerilim İmgeleri**. 1.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Akay, Ali. **Postmodern Görüntü**. 2.Basım. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.

Antmen, Ahu. **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 1. Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Akay, Ali. ***Sanatın Durumları*.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Antmen, Ahu. "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", Murat Karagöz (drl), **Fotoğraf Neyi Anlatır** içinde, 1. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, S.171-186.

Artun Ali, **Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce, "Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş",** İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

Barret, Terry. **Fotoğrafı Eleştirmek**. Yeşim Harcanoğlu (çev.). 1.Basım. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009.

Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni**. 8.Basım. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2009.

Berger, John. **O Ana Adanmış.** Müge Gürsor Sökmen (çev.). 7.Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2016.

Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.). 4. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda Kitle Külturü Çağında Politik İmge**, Esin Hoşcusu (çev.). 2. Baskı İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, 1. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 1999.

Evren, Süreyya. **Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans**. 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Freund, Gisele. **Fotoğraf ve Toplum**, Şule Demirkol (çev.). 2.baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Gombrich, Ernst H. **Sanatın Öyküsü**. Bedrettin Cömert (çev.). 4. Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Göktan, M, Çağatay. "Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Fotoğraf Sanatı", Yrd. Doç. Dr. Feyyaz Bodur (Ed.). **Fotoğraf Tarihi**. 1. Basım. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012, s.s.143-165

Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Sungur Savran (çev.). 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2006.

Homeros. **ilyada Destanı**, Azra Erhat ve A. Kadir (çev.). 15. Basım. İstanbul: Can Yayınları, 2003, s.8

Hopkins, David. **Dada ve Gerçeküstücülük**. Suat Kemel Angı (çev.). 1.basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006

İpşiroğlu, Nazan ve Eyüpoğlu, Sebahattin. **Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu. .** Basım. İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 1972.

İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi.** 1.Basım. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009.

Jameson, Fredric, Lyotard, Jean François ve Habermas, Jürgen. **Postmodernizm.** Necmi Zeka (hzl.). Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan (çev.). 2. Basım. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.

Kosova, Erden ve Murtezaoğlu, Aydan. **Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**. 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Kuspit,Donald. **Sanatın Sonu**. Yasemin Tezgiden (çev.). 3.Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Lynton, Nobert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr.Sadi Öziş (çev.). 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Madra, Beral. **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**. 1.Basım. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003.

Margolin, Victor. **Ütopya Mücadelesi Podchenko Lissitzky Moholy Nagy 1917-1946**. Mehmet Emir Uslu (çev.). İstanbul: Espas Yayınları. 2012.

Matara, Birsel. "80'den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Genel Bir Bakış", Murat Karagöz, (drl.). **Fotoğraf Neyi Anlatır**, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009. s.s.189-201.

Nazan, İpşiroğlu ve Mazhar, İpşiroğlu. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**. 1.Basım. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010.

Ranciere, Jacques. **Estetiğin Huzursuzluğu**. Aziz Ufuk Kılıç (çev.). 1. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Sontag, Susan. **Başkalarının Acısına Bakmak**. Osman Akınhay (çev.). 1.baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**. 1.Basım. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

Şimşek, Aydın. **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve Iktidar**,.1.Baskı. İstanbul: Ümit Yayıncılık, 2000.

Topcuoğlu, Nazif. **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**. 3. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Yılmaz,Mehmet. **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**. 1. Basım. İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2012.

Süreli Yayınlar

Akoğul, Merih. "Şahin Kaygun'da Belgeci Fotoğraf Anlayışı". **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**. Sayı. 6, 1999, ss. 52-59

Akoğul, Merih. "Bir Fotoğrafçının Düşleri". **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**. Sayı. 157, Aralık 1993, ss.44-45

Alagöz, Belgin Balanoğlu. "Muta-Morfoz Kentler", **RH Sanart Dergisi**, Sayı 87, 2012, s.78

Alışır, Ali. "Sanal Bedenler". **Psikeart Dergisi**. Sayı 5, Eylül-Ekim 2009, ss.137

Altuğ, Evrim. "Yaparken Öğrenen ve Dans Edebilen Bir Devrimci Halil Altındere". **Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi**. Sayı. 124, Eylül - Ekim 2011 ss.32-46

Artan, E. Çiğdem. "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", **Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Walter Benjamin**, 2. Basım, Sayı 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2009, ss.87-99

Atalayer, Faruk. "İdeolojik Fotoğraf ve Fotoğrafın İdeolojisi". **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, Sayı 151, Ocak 2014, ss.18-22.

Baykan, Özgen. "Genç Kızlar Ölüm ve de Goblin"**, Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**. Sayı 16, Mart-Nisan 2001, ss. 24-28

Çakırkaya, Sena. "Benim Hikayem Benim Gerçeğim", **RH Sanart Türkiye Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı 135, ss.7-13

Çizgen, Engin. "Şahin Kaygun Üstüne". **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı. 2, Mart 1980, ss.79-81

Çizgen, Gültekin. "Şahin Kaygun Çıkmazı". **Sanat Olayı Dergisi**. Sayı 23, Nisan 1984, ss.60-61

Dede, Volkan ve Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:9, İstanbul, 2000, ss.35-44

Gezgin, Ahmet Öner. "Kavram Olarak Deneysel Fotoğrafinin Tanımı". **Milliyet Sanat Dergisi**. Sayı.394, Ekim 1996, ss.-35-37

Gezgin, Ahmet Öner, "Fotoğrafın Bittiği Yer", **RH Sanart Dergisi**, Sayı 34, Kasım 2006, ss.20-23

Gezgin, Ahmet Öner. "Portfolio". **Fotoğraf Dergisi**. Sayı 4, Aralık 1995-Ocak 1996, ss.28-35

Güler, Ara. "Şahin Kaygun Sergisinin Düşündürdükleri". **Hürriyet Gazetesi.** 23 Mart 1984

Özsezgin,Kaya. "Çağının Toplum ve Politika Yaşamına Tanıklık Eden Daumier, Özgün Taşbaskılarıyla Seçkinleşir", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 332, Temmuz 1979, ss.18-20

Ökten, Ali İhsan. "Politika İdeoloji Sanat ve Fotoğraf, İdeolojik Fotoğraf ve Fotoğrafın İdeolojisi" **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**. Sayı 151, Ocak 2014, ss.23-26.

Polat, Nusret. "Çağdaş Üzerine". **Artist Actual**. Aralık 2010, ss.60-63.

Özsezgin, Kaya. "Şahin Kaygun ve Fotoğrafa Bütünsel Bakış", **Fotoğraf Dergisi**, Sayı 56, Mayıs 1993, ss.10-23.

Yrd. Doç. Kozlu, Düriye. "Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış". **Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Resim Bölümü Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi**. Cilt 1, Sayı 2, Isparta, 2011,, ss.147-160

Sanaç, Ekin. "Bildik Yerler Bilmedik Şekiller ve Olmadık Zamanlar". **Babylon Dergi**. Sayı 6, Kış 2010, ss. 36

Sürmeli, Kader. "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata". **İnönü Üniversitesi sanat ve Tasarım Dergisi**. Cilt 2, Sayı 6, 2012, ss. 337-345.

Şimşek, Özlem. “Nazif Topçuoğlu’nun Fotoğrafları: Eril Hegemonyaya Karşı Savrulan Tehditler ya da Genç Kız Erotizmi ve İktidar”. **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dünyamız,**. Sayı 118, Eylül 2010, ss. 60-64

Yayıntaş, Arzu. “Şahin Kaygun’un Hayat Hikayesi”. **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**. Sayı 6, 1999, ss. 37-47

Yılmaz, AyşeNahide. “Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü”. **SüleymanDemirelÜniversitesiGüzelSanatlarFakültesiHakemliDergisiART-E**, Kasım, Aralık 2014, Sayı 14, ss. 285-309

Usta, Hüseyin. “Sanal Bedenler”. **Photoshop Magazine**. Sayı. 52, Aralık 2009, ss. 48

Zeytinoğlu, Emre. “Kanıksanmış Yaşamın Resimleri”. **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**. Sayı. 170, Ocak 1995, ss. 36-37

İnternet Yayınları

Agence Vu, (t.y.) http://www.agencevu.com/about/index.php, (24.01.2015).

Agence Vu, Manit Sriwanichpoom,

https://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=197, (16.11.2014).

Agence Vu, Marin Hock, (t.y.),

https://www.agencevu.com/stories/index.php?id=1338&p=282, (11.08.2014).

Ak, Thompson, "Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları", Elçin Gen (çev.), e-skopdergi, 2013, Sayı 5, http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588, 05.02.2016

Akman, Kubilay. "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", İzinsiz Gösteri, 2006, sayı. 71, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html (26.01.2017).

Alpltürk, O. Portfolyolar, Fotoğrafya e-dergi, Sayı 20, 2008, http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=258,480,0,0,1,0 (16.12.2013).

Anıl, Olcan. "İki Deniz Arası", (t.y) http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/82/208 (22.05.2015).

Antmen, A. Damardan Fotoğraflar, Radikal Gazetesi, 04.02.2009, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/damardan-fotograflar-919964/, (13.10.2012)

Antmen, Ahu. "Yaşlılık ve Ölüme Dair", Radikal Gazetesi, 14.03.2007, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/yaslilik-ve-olume-dair-808570/, (21.03.2013).

Antmen, Ahu. "Siyah ve Dehşetli Meryemler", Radikal Gazetesi, 26.03.2008, http://www.radikal.com.tr/kultur/siyah-ve-dehsetli-meryemler-844038/ 26.03.2008 (22.03.2013).

Arkunlar, Merve. 2011, http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2363/Halil-Alt, 2011 (12.12.1014).

Artun, Ali. 9/11: Yıkıntı Estetiği, (t.y.) http://www.aliartun.com/content/detail/66 (02.05.2015).

Avcı, Bekir. "Gayan Sergisi", Bianet Bağımsız İletişim Ağı, 2016, http://bianet.org/bianet/sanat/178902-gayan-sergisi-depo-istanbul-da?bia_source=rss, (20.01.2017).

Ayaydın, Abdullah. Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi, 2015, Cilt 3, Sayı 2, s. 85 http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1447567516.pdf.

Aykol, Şebnem. "Ergün Turan ile Fotoğraf Üzerine: Biz", Fotoritim Dergi, 2009, http://www.arsivfotoritim.com /yazi/ergun-turan-ile-fotograf-uzerine-biz/, (11.11.2013).

Behance, "Patika: Şehrin Damarları", 2016, https://www.behance.net/gallery/35800165/Foothpath-Veins-of-the-City (27.01.2017).

Belleğin Fotoğrafçısı Jeff Wall, 2011, http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-29620-12-bellegin-fotografcisi-jeff-wall.html, (25 Kasım 2014).

Benim Gerçeğim Saygun Dura. Fotoğrafya, Sayı. 21 ,Benim Gerçeğim, 2009 http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php 21.03.2014.

Bozkurt, Ekin. Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre Bak, Diyarbakır Sergisi, 2016, http://www.arkitera.com/etkinlik/3550/hatirlamak-ve-anlatmak-icin-sehre-bak-2016--diyarbakir-sergisi, (21.01.2017)

Bostancı, Meral. "John Heartfield ve Nesne Yorumu", e-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergi, 2014,

http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-john-heartfield-ve-nesne-yorumu/1756 (20.06.2014).

Bostancı, Meral. "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur": John Heartfield'ın Politik Fotomontajı, e-skop Sanat Tarhi ve Eleştiri Dergi, 2013, http://www.e-skop.com/skopyazar/meral-bostanci/24500skopbulten/ (20.06.2014).

Braschler Mathias. Fischer, Monika. FotoİstanbuI, "ve", (2016) http://www.fotoistanbul.org/#portfolio, 10.01.2017.

Şangar, Bülent. "Resmi Görüş", Broşür Metni, 1999, http://www.anibellek.org (03.01.2014).

Chin-tao Wu, "Küreselleşme Çağında yeni Kolonyalizm: Avrupa'da Çağdaş Arap Sanatı", e-Skop Dergi 2011, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390, (10.11.2011).

"Contemporary", (t.y) http://www.redhouse.com.tr (16.06.2014).

"Çağdaş", Türk Dil Kurumu, (t.y) http://www.tdk.gov.tr (16.06.204).

Çalıkoğlu, Levent. "Büyüsel Anlam", Fotoritim Dergi, 2009, http://www.fotoritim.com/yazi/alp-sime--paralaks (10.08.2012).

Çınar, Deniz. "Değişen Mekan Tanımlarının İzinden", 2015, https://www.xxi.com.tr/soylesiler/degisen-mekan-tanimlarinin-izinden, (21.01.2017).

Çizmeci, Şule, "Tasarımın Fanileri", Radikal Gazetesi, 13.11.2004, http://www.radikal.com.tr/hayat/tasarimin-fanileri-728592/, (21.03.2013).

Çuhadar, Bahar. "İki Deniz Arasında İstanbul'u Yürümek", 08. 10.2013, http://www.radikal.com.tr/hayat/iki_deniz_arasinda_istanbulu_yurumek-1154530 (21.05.2015).

Deniz, Merve. "Sanat ve Siyaset Uzerine Bir Deneme", Rh Art Magazine, 2013, Sayı 96,http://cargocollective.com/mervedeniz/Sanat-ve-Siyaset-Uzerine-Bir-Deneme (15.05.2016).

Daesung Lee, (t.y) http://www.indiphoto.net/#!ghoramara/ckwk (09.12.2014).

Destutt deTracy Kimdir?

http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/destutt_de_tracy_kimdir.asp (15.05.2016).

Dönem Dönem İtalyan Sineması, 2013, http://kadrajsinema.blogspot.com.tr/2013/11/donem-donem-italya-sinemas.html (02.05.2016).

Depo, "Sergi: Gayan, Erhan Arık", 2016, http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=152, (20.01.2017).

Ergil, Doğu. "Kavram Olarak Ideoloji", İdeoloji Üzerine Düşünceler, s.s. 69-76, http://www.politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/38/1/dogu_ergil.pdf, (15.05.2016).

Evrimi Anlamak, "Mutasyonlar" http://evrimianlamak.org/e/Evrim101:Mutasyonlar (13.03.2012).

Fütürizm, (t.y.) http://www.edebibilgiler.com/documents/futurizm.html (12.04.2016).

Germen, Murat. "Yeni Yerler", Fotoritim, 2008, www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--yeni (28.03.2012) Germen, Murat. "İnşa Ha(l)i, 2012, http://www.e

skop.com/skopbulten/insa-hal-li/482 (28.03.2012).

Gen, Elçin. "Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi", 2012, http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847 (16.07.2014).

Gezgin, Ahmet Öner. "Fotoğrafta Deneysel Tasarım", 1999, http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/13.rtf, (06.11.2013).

Göktay, Çağatay. "Çağdaş Fotoğraf Sanatçılarından Örnekler **Andreas Gursky", 2009,** www.fotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilerindan -ornekler-andreagursky (16.08.2014).

Harp Sanatı "Ikinci Dünya Savaşı Propaganda Posterleri", 2012, http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html (08.05.2016).

Hatipoğlu, Alis. Boğaziçinde Sadaş Sanata Röportaj Dizisi, 2010, www.istanbulmuseum.org/artists/naziftopcuoglu (10.01.2012).

Hitler, A. "Kavgam" https://docviewer.yandex.com.tr/?url=ya-disk- page=72, s.70-72 (20.04.2016).

Işık, Özdal. "Ahmet Elhan'ın Portreleri", Fotoğrafya, (t.y) www.fotografya.com/issue-4/isik.html(08.11.2010).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), "Bienal Tarihçe",(t.y) http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce, (07.12.2014).

İKSV, "Ahlam Shibli", 2005,

http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Ahlam_Shibli(13.04.2013).

İKSV, "Hau Hanru",2007, www.10b.iksv.org/detail.asp?cid=3&ac=kavramsal (13.04.2013).

İKSV, "Vahram Aghasyan Hayalet Şehir", 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=4 (09.04.2013).

İKSV, "Wong Hoy-Cheong Aman Sulukule Canım Sulukule, 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=87 (21.04.2013).

İKSV, "Banu Cennetoğlu Korkutan Asyalı Adamlar", 2007 http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=17 (09.04.2013).

İKSV "Rena Effendi", 2009, http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=19 (15.04.2013).

İKSV, Taysir Batniji", 2011,

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=12&c=2&show=metin (07.11.2013)

İKSV, "Letizia Battaglia", 2011,

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=13&c=2&show=metin (07.11.2013).

İKSV, “Rosengela Rennoo”2011,

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=43&c=4&show=gorsel (07.11.2013).

İKSV, Akram Zaatari, 2011

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=54&c=4&show=gorsel&photo_no=2, (14.04.2013).

İKSV, “Catherine Opie”, 2011,

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=40&c=4&show=gorsel&photo_no=1, (14.04.2013).

İKSV, “AES+F Son Ayaklanma”, 2007, http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=3, (15.04.2013).

İKSV, “Kavramsal Çerçeve: İnsan Neyle Yasar”, 2009, http://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal (05.06.2013).

İKSV, Micel Journiac”, 2009 http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=36 (15.04.2013).

İKSV, “Martha Rosler”, 2011, http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=45&c=2&show=gorsel (14.04..2013).

İKSV, “Serkan Taycan”, 2013, http://13b.iksv.org/tr/sanatcilar#art283 (22.05.2015).

İKSV, Theodor Ringborg, “Wang Qingsong”, 2013, http://13b.iksv.org/tr, (18.01.2017).

İstanbul Fotoğraf festivali, 2015, http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio, (16.04.2016).

İstanbul Modern, " Yao Lu'nun Yeni Manzaraları, (2011) http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/yao-lunun-yeni-manzaralari_271.html, (28.02.2013).

İstanbul Modern, "Habitat", 2015, http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/habitat_1744.html, (07.05.2016).

Jim Allen Abel, http://www.cryptic.org.uk/jim-allen-abel/, (11.08.2015).

Kayan, Barbaros. FotoİstanbuI, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio, (10.01.2017).

Kelleci, Rana. "The Artsy Blog", 2016, https://ranakelleci.wordpress.com/2016/04/15/versus-art-project-locus/, (03.02.2017).

Manipüle Demokrasi Hikayeleri, 2011, http://manipuledemokrasihikayeleri.blogspot.com.tr/2012/01/manipule-demokrasi-hikayeleri.html, (25.01.2017).

Mutasyon, Metamorfoz, Türk Dil Kurumu, (t.y.)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TD (13.03.2012)

Nazif Topçuoğlu Sergisi, 2010, www.artimetre.com/2010/04/28/nazif-topcuoglu-sergisi-galeri-nevde, (07.04.2011).

Nedir, "Politika", (t.y) http://politika.nedir.com/#ixzz3wfH2XWAu, (02.02.2016).

Organ Vida Uluslararası Fotoğraf Festivali, (t.y.)

http://organvida.com/about/,(23.12.2014).

Organ Vida 6. Uluslarası Fotoğraf Festivali Festival Kataloğu, 2014 http://issuu.com/organvidafestival/docs/ov6_katalog_dig/1, (25.12.2014).

Orhan Cem Çetin, (t.y) http://www.orhancemcetin.com/cv-ve-beyan-cv-and-artist-statement**,** (21.03.2015).

Orhan Cem Çetin "Plato Sanat Retrospektif Sergisi Hakkında", 2013, http://www.orhancemcetin.com/platosanat-sergisi-hakkinda, (21.03.2015).

Orhan Cem Çetin "Gümüş Gezegen" 2014, http://www.orhancemcetin.com/gumus-gezegen-silver-planet-2014, (22.03.2015).

Özer, Zuhal. "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme", Fotoğrafya, 2008, Sayı.20, http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,524,1,1,1,0, (05.05.2015).

Özkan, Pelin. "Filistin ve İsraillilere Dair: Durun Siz Kardeşsiniz", Radikal Gazetesi, 25.07.2014, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/pelin-ozkan/filistin-ve-israillilere-dair-durun-siz-kardessiniz-1203731/, (16.01.2017).

Phaidon, "The New Landscapes of Yao Lu (t.y) http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/march/08/the-new-landscapes-of-yao-lu/, (03.04.2015).

Pekcanattı, Cenk. Nazif Topçuoğlu Sergisi, Fotoritim, 2010 www.fotoritim.com/yazi/cenk-pekcanatti--nazif-topcuoglu-sergisi, (10.01.2012).

Pilot Galeri, "Sıfır Tolerans Şener Özmen", 2012, http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24, (22.04.2016).

Photoquai, “Mvanzo Milinga”, 2010,

http://www.photoquai.fr/2015/en/photographes/mwanzo-millingaen/, (25.02.2013).

Photoquai, “Andrew Esiebo”, 2011,

http://www.photoquai.fr/fr/2011/photographies.html, (21.05.2013).

Radchenko, Alexander,.2006,

http://www.karsi.com/sergi_detay.php?id=68, (21.05.2016).

Saltık, Elif Ekin. “İflah Olmayan Kadınların Sergisi”, 08.05.2016, https://www.evrensel.net/haber/279536/iflah-olmayan-kadinlarin-sergisi, (27.01.2017).

Sanaç, Ekin,”JR”, 2015, http://bantmag.com/dunyanin-dort-bir-yanini-sergi-alani-olarak-kullanan-jr-yeniden-istanbulda/, (10.01.2017).

Sarıbay, Ali Yaşar. “Sanat Olarak Politika”, Gelenekten Geleceğe Kültür Sanat Dergisi, http://www.gelenektengelecege.com/sanat-olarak-politika-ali-yasar-saribay, (17.01.2016).

Sayar, Meral. “Jacques Rancière, Politik Sanat ve Temsil Sorunu”, e-Skop Dergi, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-rancièrede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578, (05.02.2016).

Schoeni Sanat Galerisi, “Hai Bo”, (t.y) http://www.schoeniartgallery.com/artists/149-hai-bo/overview/ (19.02.2012).

Semercioğlu, Yasemin. Architecture of Life “Orhan Cem Çetin’in Son Fotoğraf Serisi: Yeni Çağ” 2012, http://www.architectureoflife.net/fotograf-serisi-orhan-cem-cetin-yeni-cag-new-age/, (10.04.2015).

Serkan Taycan İle Bitmeyecek Söyleşi, 2011, http://ortaformatdergi.tumblr.com/post/44397300219/serkan-taycan-ile-bitmeyecek-soylesi, (21.05.2015).

Shadi Ghadiran, (t.y) http://shadighadirian.com/index.php?do=photography#item-7, (14.04.2015).

Shumon Ahmed, (t.y) http://www.shumonahmed.com/new_gallery/land_of_free.html, (09.12.2014).

Solak Kedi, Michalengelo "Adem'in Yaratılışı", (t.y) http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/037.html, (29.01.2017).

Şahin Kaygun, "Polaroidler", Fotoğrafya, sayı 13, (t.y) http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Polaroidler/polaroidler.htm, (27.01.2011).

Şen, Aygün. "İtalyan Yeni Gerçekçiliğini Hazırlayan Sosyo Politik Koşullar, Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması", ss.1-13,

https://www.academia.edu/12312550/İtalyan_Yeni_Gerçekçiliğini_Hazırlayan_Sosyo-Politik_Koşullar, (10 mayıs 2016).

Şen, Yusuf Murat. Islak Kent, Fotoİst, 2016, http://www.fotoistanbul.org/#portfolio (15.01.2016).

Türk Dil Kurumu, (t.y), "Politika", 02.02.2016

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57209fe9dde696.32282617, (02.02.2016).

Topakkaya, Arslan. “İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış”, 2007, s.s.164-180

http://eski.erzincan.edu.tr/birim/HukukDergi/makale/2007-1-9.pdf, (15.05.2016).

Topçuoğlu, Nazif. “Sunum”, (t.y.) http://www.naziftopcuoglu.com/turk_statement.html, (21.05.2013).

Ün, Tahir. Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi, Fotoğrafya, sayı 3, (t.y) http://www.fotografya.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html (20.12.2011).

Weski, Thomas “Martin Parr”, (t.y) http://www.martinparr.com/introduction/ (08.07.2013).

Wu, C. “Küreselleşme Çağında yeni Kolonyalizm: Avrupa’da Çağdaş Arap Sanatı”, Elçin Gen (çev.) e-Skop Dergi, 2011, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390, (10.11.2011).

Yazıcı, Müjde. “Sanat Çağdaş mı, Güncel mi ?”, Radikal Gazetesi, (21.10.2007) http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333, (08.11.2013).

Yıldırım, Alican. “Dosya: Sergey M. Eisenstein”, Ekşi Sinema, 2012, http://eksisinema.com/dosya-sergey-m-eisenstein/ (03.05.2016).

Yılmaz, İlke . “İstanbul Bienali’nden Geriye Kalan”, 2012, skopbülten, / http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-bienalinden-geriye-kalan/486 (23.01.2017).

Yücel, Mualla Uydu. “Rusya Tarihi”, (t.y)

https://www.academia.edu/11167684/Rusya_Tarihi , s.323 (17.06.2016).

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Diğer%20Ülke%20Sinemaları.pdf, s.11, (03.05.2016).

http://www.angelfire.com/zine/hipo1/aelhan.html,1999, (10.01.2012).

http://fuamproject.com/tr/?page_id=288, (04.02.2017).

Tezler

Bostancı, Meral. John Heartfield ve Nesne Yorumu, (**Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Işık Üniversitesi SBE, 2012).

Dişli,Sinem. "20.yy'da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, GSE, 2007).

Eldek, Emre. "Açık Hava Reklam Mecralarının Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Arel Üniversiyesi, SBE, 2014).

Fırat, Nazım Serhat. "Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi, GSE, 2008).

Kınlı, Nükhet. (**Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi,** Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, GSE, 2011).

Odabaş, Osman. "1990 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri", (**Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**, Kocaeli Üniversitesi SBE, 2012).

Özşen, Serhat Reşat. "Türk Fotoğrafında Farklı Yaklaşımlar", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)**, Marmara Üniversitesi G.S.E, 2006).

Uzun,Ayşe. "1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Atatürk Üniversitesi, SBE, 2014).

Uzun, Ebru Ceren. "Dönemin Sanat Akımları İçinde, Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği", (**Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, 2007).

Diğer Yayınlar

Akbaş, M. Cevahir. FUAM (Fotoğraf Uygulama Araştırma Merkezi) FotoKitap.

Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, "BAK 2016 Sergi Kataloğu, 1. Baskı, 2016.

Arter Galeri, İkinci Sergi,1.Basım, 2010,s.160.

Bhatnagor, Priya. Pınar Yolaçan Meryem Maria Sergi Kataloğu, YKY 2008, s.7.

Cevizci, A. :Felsefe Ansiklopedisi, Paradigma yayınları, İstanbul 2002, s. 533

Şen, Yusuf Murat. "Islak Kent", FUAM FotoKitap.

Şimşek, Özlem. "İdeal Kadın Atlası", FUAM FotoKitap.

Gezgin, Ahmet Öner. 6.AFSAD Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, 2002.

İFSAK, 22. İstanbul Fotoğraf Günleri Sergi Kataloğu, 1. Basım, 2011, s.30.

İstanbul Bilgi Üniversitesi, Unlited Fotoğraf Sergisi Sergi Kataloğu, İstanbul, 2008.

İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sergi Dizisi, Köprü 6 Galata Fotoğrafları, 1.Basım, İstanbul, 2007.

KargArt Sergi Kataloğu, "Manipüle Demokrasi Hikayeleri", 1. Baskı, 2011.

Sözen Metin ve Tanyeli Uğur (2003) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul. S.164.

Tur, Nasan. Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul: 2009, s.9.

Resim ve Fotoğraf Kaynakçası

Resim Listesi

Resim 1. Gustave Courbet- Taşkırıcılar, 1849

http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2016/03/gustave-courbetnin-gercekci-resimleri.html

Resim 2. Honore Daumiere- "Otobüsün İçi" 1864

http://www.wikiart.org/en/honore-daumier/in-the-omnibus-1864

Resim 3. Honore Daumier - Transonian Sokağı, 1834

http://www.e-skop.com/skopbulten/honoré-daumierin-politik-tasbaskilari/2764

Resim 4. Nikolay Bogdanov-Belsky – Okulun Kapısında, 1897 http://fineartamerica.com/featured/belsky-nikolai-bogdanov.html

Resim 5. Vasily Perov – Manastırda Yemek Zamanı , 1865 – 1876

http://www.forumgercek.com/yabanci-ressamlarin-biyografileri/96508-vasily-grigorevich-perov-1834-1882-rus-ressam.html

Resim 6. James Montgomery Flagg, "Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum", 1917.

http://www.slideshare.net/berky7/berky Resim 7 James Montgomery Flagg, "Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum", 1917.

Resim 7. Francisco Goya, "Üç Mayıs 1808 Katliamı, 1814

http://www.arsivbelge.com/yaz.php?sc=2947

Resim 8. Eric Drooker, Polise Karşı Müzik, 2000

http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588

Resim 9. Banksy "Napalm Girl", 2004.

http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588

Resim 10. Bansky

http://www.e-skop.com/skopdergi/romantizmin-yankisi-eylemci-sanat-ve-burjuva-hayat-deneyiminin-sinirlari/1588

Resim 11. Fritz Erler "Zafer İçin Yardım Et"

http://www.artnet.com/artists/fritz-erler/past-auction-results

Resim 12. Alfred Leete "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" 1914

http://www.birgun.net/haber-detay/barisin-sana-ihtiyaci-var-88300.html

Resim 13 "Gönüllü Yazıldın mı?" 1920

https://aysetatileciksin.wordpress.com/2012/06/07/yeni-insanin-sanatla-insasi/

Resim 14. Alman Aryan ırkını öven bir afis çalışması

http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html

Resim 15. Alman militarizmini öven bir afiş çalışması

http://jadonceld.blogspot.com.tr/2012/11/la-propaganda-nazi-y-los-medios-de.html

Resim 16. John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda", 1932

https://tr.pinterest.com/pin/219832025535969660

Fotoğraf 17 Boris Berezovsky,“Stalin’in Liderliğinde Gelecek Komünizm’in Olacak”, 1951

http://www.haaretz.com/israel-news/left-out-1.358819

Resim18. Alexander Gerasimov, 1950

http://www.mutualart.com/Artwork/Arrival-of-Lenin-to-Vilna/301B57DF7BAB00B0

Resim 19 Rusya Ana Temalı Afişler

http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html

Resim 20. Rusya Ana Temalı Afişler

http://harpsanati.blogspot.com.tr/2012/02/propaganda-posterleri.html

Resim 21. *“Biri Konuştu”* Afişi

http://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/hes_watching_you/images_html/someone_talked.html

Resim 22. Giacomo Balla "Kemancının Eli" 1912

http://www.tfo.upm.es/docencia/ArtDeco/Balla.htm 20.04.2015

Resim 23. Giacomo Balla "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" 1912

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatci-biyografileri/giacomo-balla-biyografi/20.04.2015

Resim 24. Marcel Duchamp "L.H.O.O.Q", 1919

http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/marcel-duchamp-lhooq-5371967-details.aspx 20.04.2015

Resim 25. John Heartfield "Hitlerin Kursağından Geçen Altınlar", 1932

http://abduzeedo.com/design-history-photo-manipulation-pioneer-john-heartfield 20.04.2015

Resim 26 René Magritte "Bu Bir Pipo Değildir" 1929

https://kirmizibisiklet.wordpress.com/2011/04/29/bu-bir-pipo-degildir-mavi-yesil-66-sayi/ 21.24.2015

Resim 27. Jean Auguste Dominique Ingres, "Valpinçon'un Banyosu" 1808

http://www.martinesalzmann.com/dapres-la-grande-baigneuse-dite-la-baigneuse-valpincon-jean-dominique-ingres-1808/ 21.04.2015

Resim 28. Andy Warhol "Marilyn Diptych" 1962

http://totallyhistory.com/marilyn-diptych/ 21.04.2015

Resim 29. Mike Bidlo "Not Picasso" 1987

http://www.artnet.com/artists/mike-bidlo/not-picasso-t%C3%AAtes-1929-a-veDCSX1mLUtfBEOhkLzuag2 11.04.2015

Resim 30. Sandro Botticelli "Venüs'ün Doğuşu" 1482-1486

http://www.delinetciler.org/sanat-akimlari/151446-venusun-dogusu-sandro-botticelli.html 14.04.2015

Fotoğraf Listesi

Fotoğraf 1. Dorothe Lange, "Migrant Mother"

1943http://rogercatlin.com/2014/08/29/friday-tv-the-woman-behind-the-image/

Fotoğraf 2. He Xiangyu, *Tank Project*

http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-rancièrede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578

Fotoğraf 3. Hans Haacke, "Helmsboro Country", 1990

http://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173

Fotoğraf 4. Heinrich Hoffmann "Bir Baba Figürü Olarak Adolf Hitler", 1933

http://barnesreview.org/adolf-hitler-an-overlooked-candidate-for-the-nobel-prize/

Fotoğraf 5. Alexander Rodchenko

http://www.studiogaia.com.br/sobre.html

Fotoğraf 6. Joe Rosenthal, Raising the On İwo Jima (1945)

http://www.military-history.org/articles/world-war-2/raising-the-flag-on-iwo-jima-joe-rosenthal.htm

Fotoğraf 7. Jewgeni Chaldej 2nd May 1945, Reichstag Berlin

http://berlin-fotofestival.de/exhibition/jewgeni-chaldej-en/

Fotoğraf 8. Fırat Yurdakul Süleyman Şah Türbesinin TSK tarafından Taşınması Sırasında Cekilen Fotoğraf (2015)

http://www.aljazeera.com.tr/haber/adim-adim-sah-firat-operasyonu

9. Fotoğraf. Margaret Bourke-White, " Kentucky Flood" 1937

https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Bourke-White#/media/File:Kentucky_Flood_by_Margaret_Bourke-White.jpg

Fotoğraf 10. Edward Muybridge "Galloping Horse" 1887

http://pablogarcia.org/projects/profilograph-after-muybridge/ 20.04.2015

Fotoğraf 11. Anton Giulio Baragaglia "Violin" 1913

http://www.lpwalliance.com/publication/15/ 20.04.2015

Fotoğraf 12. Anton Gulio Bragaglia "Man playing the double bass", Kontrbas Çalan Adam 1912

http://org.noemalab.eu/sections/specials/tetcm/2003-04/dinamismo_futurismo/Bragaglia_fotodinamica.html 20.04.2015

Fotoğraf 13. Marcel Duchamp "Çeşme" 1912

http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp#/media/File:Duchamp_Fountaine.jpg 20.04.2015

Fotoğraf 14. John Heartfield "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan" 1930

http://www.e-skop.com/skopbulten/burjuva-gazetelerini-okuyanlar-kor-ve-sagir-olur-john-heartfieldin-politik-fotomontaji/1116 20.02.2014

Fotoğraf 15. Man Ray "Ingres'in Kemanı" 1924

http://www.getty.edu/art/collection/objects/54733/man-ray-le-violon-d%27ingres-ingres%27s-violin-american-1924/ 21.04.2015

Fotoğraf 16 . Moholy-Nagy, Laszlo, "Fotogram" 1922

http://www.geh.org/fm/Amico99/HTMLSRC2/m198121630004_ful.html 08.042015

Fotoğraf 17: Sherrie Levine (Walker Avans) After Walker Avans

http://www.afterwalkerevans.com/ 03.03.2015

Fotoğraf 18: Cindy Sherman "İsimsiz Film Kareleri" 1978 http://okumag.com/postmodern-cindy-sherman/11.04.20158

Fotoğraf 19. Andreas Gursky "99 Cent" 2001

http://www.atoa.org/Fall2007/gursky1.jpg 14.04.2015

Fotoğraf 20. Nan Goldin Nan and Brian in bed, NYC, 1983

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.627/

Fotoğraf 21. Nan Goldin "Nan One Month After Being Battered" 1984

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A7532&page_number=12&template_id=1&sort_order=1 14.04.2015

Fotoğraf 22. Joel P. Witkin "The birth of Venus", Joel Peter Witkin – 1988

https://www.pinterest.com/gallego76/joel-peter-witkin/ 14.04.2014

Fotoğraf 23. Joel P. Witkin Apollo and Daphne in the Garden of Olives

http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/3 14.04.2015

Fotoğraf 24 . Süleyman Gezgin

Untitled Fotoğraf Sergisi Sergi Kataloğu, İstanbul Bilgi Üniversitesi

Fotoğraf 25. Kerem Ozan Bayraktar

http://keremozan.com/tr/av/

Fotoğraf 26. Man Ray "Rayograph" 1922

http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265487 21.04.2015

Fotoğraf 27. Şahin Kaygun "Yalnızlık" 1977

https://www.google.com.tr/search?q=%C5%9Fahin+kaygun+anadolu+insanlar 10.09.2012

Fotoğraf 28. Şahin Kaygun "Poladoid" Serisi 1984

http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Polaroidler/polaroidler.htm 27.02.2012

Fotoğraf 29. Şahin Kaygun "Eski Zaman Denizlerinde"

http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Eskizamandenizlerinde/eskizaman.htm 27.02.2012

Fotoğraf 30. Ahmet Öner Gezgin "Mavi" Renkli Baskı Film Montajı 1983

http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/ 27.02.2012

Fotoğraf 31. Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu, 1990

http://ahmetonergezgin.com.tr/portfolio-filter/kavramsal/

Fotoğraf 32. Orhan Cem Çetin "Tanıdık Şeyler / Familiaria" 1988

https://www.google.com.tr/search?q=orhan+cem 21.03.2015

Fotoğraf 33. Orhan Cem Çetin "Kusursuzluk Zaman Alır" 2011

https://www.google.com.tr/search?q=orhan+cem+çetin+kusursuzluk+zaman+alır 23.03.2015

Fotoğraf 34. Henri P. Robinsom "When The Day's Work is Done" 1877

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson 14.04.2015

Fotoğraf 35. "Buhar Makinesinde Çalınan Bir Makisit" 1920 http://tr.wikipedia.org/wiki/Lewis_Hine#/media/File:Lewis_Hine_Power_house_mechanic_working_on_steam_pump.jpg 14.04.2015

Fotoğraf 36. Martin Parr "Black Country Stories" 2011

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL5357TF 14.04.2015

Fotoğraf 37. Mwanzo Millinga

http://outandaboutafrica.blogspot.com.tr/2011/11/through-lens-mwanzo-millinga.html 25.02.2013

Fotoğraf 38. JR

http://sanatkaravani.com/sokakta-insanlara-ulasilir-muzelerde-asla-jr/

Fotoğraf 39. Hoi Bo, 2000

http://www.canvas-art.nl/nederlands/galerie/exposities/id/198/foto/1733/status/3/ 19.02.2012

Fotoğraf 40. Hoi BO "I am Chairman Mao's Red Guard" 2000

http://artradarjournal.com/2010/11/23/aw-asias-larry-warsh-on-who-to-collect-and-why-in-chinese-art-interview-119/ 19.02.2012

Fotoğraf 41. Wang Qingsong. Look up! Look up! , 180x115cm, *2000*

http://www.artnet.com/artists/wang-qingsong

Fotoğraf 42. Shadi Ghadirian "Like EveryDay", 2000

http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=11#item-6 14.04.2015

Fotoğraf 43. Shirin Neshat "Allah'ın Kadınları"

http://signsjournal.org/shirin-neshat/

Fotoğraf 44: Yao Lu "Mountain and Straw Houses in the Summer", 2008

http://potd.pdnonline.com/2009/11/2627 28.02.2013

Fotoğraf 45. Shumon Ahmed "Land Of The Free"

http://www.shumonahmed.com/new_gallery/land_of_free.html 09.12.2014

Fotoğraf 46: Daesung Lee "On The Shore Of A Vanishing İsland"

http://www.indiphoto.net/#!ghoramara/ckwk 09.12.201

Fotoğraf 47. Ahlam Shibli

http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Gallery&b=2&i=Ahlam_Shibli 12.04.2013

Fotoğraf 48. Vahram Aghasyan

http://10b.iksv.org/galeri.asp?sid=4&foto_id=2 09.04.2013

Fotoğraf 49. Wong Hoy-Cheong

http://10b.iksv.org/galeri.asp?sid=4&foto_id=110b.iksv.org/galeri.asp?sid=87&foto_id=2 11.04.2013

Fotoğraf 50. Rena Effendi

http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=19 04.04.2013

Fotoğraf 51. Taysir Batniji " Babalar" 2006

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=12&c=4&show=gorsel&photo_no=2 28.03.2013

Fotoğraf 52-53. Akram Zaarati, Haşim El Madani'nin Arşivinden 2007

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=54&c=4&show=gorsel&photo_no=2 28.03.2013

Fotoğraf 54. Catherine Opie “Frankie” 1995

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=40&c=4&show=gorsel&photo_no=1 28.03.2013

Fotoğraf 55. AES+F "Son Ayaklanma" Last Riot 2 2007

http://10b.iksv.org/galeri.asp?sid=3&foto_id=1 11.04.2013

Fotoğraf 56 . Martha Rosler "Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev" 1967-72 Serisinden

http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=45&c=3&show=gorsel&photo_no=1
28.03.2013

Fotoğraf 57. Andrew Esiebo

http://www.photoquai.fr/en/2011/photographs/select-by-photographers/picture/photo/alter-gogo-getters-1.html 26.04.2013

Fotoğraf 58-59. Jim Allen Abel

http://www.photoquai.fr/en/2011/photographs/select-by-photographers/picture/photo/indonesia-uniform-1.html 12.04.2015

Fotoğraf 60: Lek Kiatsirikajorn "Lost in Paradise"

http://organvida.com/past-editions/6th-international-photography-festival/ 14.04.2015

Fotoğraf 61. Alnis Stakle "Shangri-la" serisinden

http://organvida.com/past-editions/6th-international-photography-festival/ 14.04.2015

Fotoğraf 62. Kai Löffelbein Hidden

http://organvida.com/past-editions/5th-international-photography-festival-ov/
14.02.2015

Fotoğraf 63. MilaTeshaieva

http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio

Fotoğraf 64. Lela Ahmadzai "Korkusuz: Kabil'de Dört Kadın"

http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio

Fotoğraf 65. Sinan Kılıç ve Serkan Çolak "Suriye'den Sonra" 2014-2015

http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio

Fotoğraf 66. Diana Markosian "1915"

http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio

Fotoğraf 67. Tanya Habjourga "İşgal Edilmiş Zevkler"

http://www.fotoistanbul.org/2015.html#portfolio

Fotoğraf 68. Barbaros Kayan, Hareket Eden Portreler
http://www.fotoistanbul.org/#portfolio,
Fotoğraf 69. Mathias Braschler ve Monika Fischer 'İklim Değişikliğinin İnsan Yüzü"

Fotoğraf 70: Manit Sriwanichpoom horror in pink 2001 http://www.rama9art.org/manit_s/hor01.html 14.04.205

Fotoğraf 71 – 72. Marin Hock Trabalhadores, Sao Paulo 2011

Fotoğraf 73. Aydan Murtezaoğlu "İsimsiz" 1999

http://spaceandpapercraft.tumblr.com/ 14.04.2015

Fotoğraf 74. Aydan Murtezaoğlu

https://www.google.com.tr/search?q=aydan+murtezao 14.04.2015

Fotoğraf 75. Ali Akay, Bülent Şangar Gerilim İmgeleri, 1. Baskı: İstanbul, Bülent Şangar "Kurban" 1999, Yapı Kredi Yayınları, 2009 s.33

Fotoğraf 76. Ali Akay, Bülent Şangar Gerilim İmgeleri, 1. ßaskı: İstanbul, Bülent Şangar "Kurban Bayramı", Yapı Kredi Yayınkları, 2009, s.56

Fotoğraf 77. Ferhat Özgür "Pieta" 2006

http://ferhatozgur.com/pieta 14.04.2015

Fotoğraf 78. Pınar Yolaçan "Faniler" Serisi 2004

http://arkaarkaya.blogspot.com.tr/2010_01_01_archive.html 14.04.2015

Fotoğraf 79. Pınar Yolaçan "Maria" 2007

http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/9439 14.04.2015

Fotoğraf 80. Süreyya Evren, Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans, 1.Baskı: İstanbul, Halil Altındere "Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz", Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.48

Fotoğraf 81. Halil Altındere "Hemşire" 2011

https://www.google.com.tr/search?q=halil+alt 14.05.2014

Fotoğraf 82. Nasan Tur "Kimlik (Self Portreit)" Sergi Kataloğu, 1. Baskı: İstanbul, 2000, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009, s.4

Fotoğraf 83. Yusuf Murat Şen, "Yatay Başkan, Dikey Başkan"

http://manipuledemokrasihikayeleri.blogspot.com.tr/2012/01/yusuf-murat-sen.html

Fotoğraf 84. Seçkin Tercan "Heteronormatiflik"

"Manipüle Demokrasi Hikayeleri" Sergi Kataloğu

Fotoğraf 85. Fırat Bingöl "İsimsiz"

"Manipüle Demokrasi Hikayeleri" Sergi Kataloğu

Fotoğraf 86. Itır Demir “Her Gün And” 2011

http://manipuledemokrasihikayeleri.blogspot.com.tr/2012/01/itir-demir.html

Fotoğraf 87.. Nazif Topçuoğlu "Renkli Sakatat" 1997-1998

http://naziftopcuoglu.com/works/offal-still-lifes/ 27.02.2012

Fotoğraf 88. Nazif Topçuoğlu "Merak ve Tecrübe - Deneyim" 2004-2006

http://v3.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=678018.04.2015

Fotoğraf 89. Nazif Topçuoğlu "İlk Okuyucular" 2002

http://naziftopcuoglu.com/works/readers/ 21.04.2015

Fotoğraf 90. Nazif Topçuoğlu "Triptik"

http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cenk-pekcanatti-nazif-topcuoglu-sergisi-galeri-nevdeydi/ 27.02.2012

Fotoğraf 91: Ömer Orhun "Köprü 6" Serisinden

http://omerorhun.com/kopru6-bridge6/ 13.03. 2013

Fotoğraf 92: Cemal Endem "Köprü 6" Serisinden

https://www.google.com.tr/search?q=Cemal+Emdem 13.03. 2013

Fotoğraf 93: Ergün Turan-Süreyya Yılmaz Dernek “İnsan Halleri” http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ergun-turan-ile-fotograf-uzerine-biz/ 11.09.2

Fotoğraf 94: Alp Sime "Paralaks"

http://theempireproject.com/lang-EN/artists/0-17/ 17.04.2015

Fotoğraf 95: Ali Taptık "Familar Strangers" Serisinden

http://www.alitaptik.com/index.php?/works/familiar-strangers/ 17.04.2015

Fotoğraf 96: Ali Taptık "Familar Strangers" Serisinden http://www.alitaptik.com/index.php?/works/familiar-strangers/ 17.04.2015

Fotoğraf 97. Serkan Taycan "Memleket" http://www.arsivfotoritim.com/yazi/serkan-taycan-memleket/ 17.04.2015

Fotoğraf 98: Serkan Taycan "Kabuk" Serisinden http://ortaformat.org/articles/10-serkan-taycan-ile-bitmeyecek-soylesi/ 18.04.2015

Fotoğraf 99: Yusuf Murat Şen

Yusuf Murat Şen, "Islak Kent" FUAM FotoKıtap

Fotoğraf 100: Orhan Alptürk, "Öteki Denizler" http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=260,483,0,0,1,0 (25.16.2015)

Fotoğraf 101: Murat Germen "Muta-Morfoz" 2010-2011 http://muratgermen.com/artworks/aura/#image-10 18.04.2015

Fotoğraf 102: Murat Germen "İnşa Hal(l)i" 2007

http://www.e-skop.com/skopbulten/insa-hal-li/482 18.04.2015

Fotoğraf 103-104: Makine Grubu "Yedek Parça" 2009

Sanatçının Kendisinden Alınmıştır

Fotoğraf 105: Cengiz Tekin "Naturmort" 2007

http://blog.art21.org/2011/07/12/turkish-and-other-delights-cengiz-tekin/175x100-_copy_copy/ 18.04.2015

Fotoğraf 106: Cengiz Tekin ""Orada Bir Köy Var Uzakta" 2009

http://blog.art21.org/2011/07/12/turkish-and-other-delights-cengiz-tekin/b/ 18.04.2015

Fotoğraf 107: Saygun Dura "Benim Gerçeğim" http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0 18.04.2015

Fotoğraf 108: Ali Alışır "Sanal Bedenler"

http://www.alialisir.com/virtual-bodies-2009 20.04.2015

Fotoğraf 109. Şener Özmen Yolda, detay, 2012,

http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24, 02.05.2016

Fotoğraf 110. Erhan Arık, Gayan"

http://postdergi.com/tag/erhan-arik/

Fotoğraf 111. Barbaros Kayan, "Ayazma Projesi", 2008 http://vesaire.org/yersiz-yurtsuz-kalmanin-farkli-temsilleri-habitat/ 07.05.2016

Fotoğraf 112. Meliknaz Yalçın ve Recep Seyhan "Son Bakkal"

Anadolu Kültür ve Diyarbakır Sanat Merkezi, "BAK 2016 Sergi Kitapçığı", 1. Baskı, 2016,

Fotoğraf 113. Özlem Şimşek "İdeal Kadın Atlası"

FUAM FotoKitap

Fotoğraf 114. Bekir Dindar "Oyuk"

FUAM FotoKitap

Fotoğraf 115. M.Cevahir Akbaş "The İstanbul Express Ways"

FUAM" FotoKitap

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Tolga Subaşı

Doğum Tarihi : 04.11.1974

Doğum Yeri : Fethiye

Eğitim

2017 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Bölümü

2006 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

1999 Çanakkale 18 Mart Üniversitesi M.Y.O. Fotoğraf Programı

İş Tecrübesi

2016-2017 Okan Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu konuk öğretim görevlisi

2007-2015 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Meslek Edindirme Kurs Merkezleri (İSMEK)

CURRICULUM VITAE

Name and Surname : Tolga Subaşı

Date of Birth : 04.11.1974

Place of Birth : Fethiye

Education

2017 M.A. Marmara University, Fine Arts Institute, Department of Photography.

2006 B.A. Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Photography

1999 A.A. Canakkale 18 Mart University, Vocational High School, Program of Photography

Work Experience

2016-2017 Lecturer in Okan University, Vocational High School

2007-2015 Lecturer in photography in Istanbul Metropolitan Municipality, Vocational Course Centers (ISMEK)