

FOTOĞRAFİN İCADININ RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ VE  
FOTOGERÇEKÇİLİK

Mavi ÇAKMAKÇI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Zeliha AKÇAOĞLU  
Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Haziran,2007

**YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**  
**FOTOĞRAFIN İCADININ RESİM SANATINA OLAN ETKİLERİ VE**  
**FOTOGERÇEKÇİLİK**

**Mavi ÇAKMAKÇI**

**Resim Anasanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan, 2007**

**Danışman: Doç. Zeliha AKÇAOĞLU**

19. yy.ın en büyük buluşlarından biri olan “Fotoğraf Makinası”nın elde ettiği görüntü ile fotoğrafa konu alınan nesne arasındaki benzerlik, fotoğrafı diğer sanat türleri arasında farklı bir konuma yerleştirmiştir. Fotoğraf sonrası süreçte ise sanatçıların yapıtlarında bilinçli olarak kullanılan bir metaryal olarak tercih edilmiştir. Sanat ve fotoğrafın bu ortak yaşamının başlaması, dönemin gerçekçi resim anlayışına paralel olarak, kendine has üslup oluşturabilmesi ile de bir çok ressam ve akımın tercihi olmuştur. Sadece görüntünün kopyalanması için değil, alışılmışın dışında tatlar ve hayret edilecek detayları izleyiciye sunabilmesi için de kullanılmıştır. Fotoğraf ve zamanla geliştirilen fotoğraf tekniklerinin, dönemin resim geleneğine aykırı olan tutumuna rağmen, yeni ve taze görsel tatlar arayan ressamlar ve akımlar (neo-klasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art ve fotogerçekçilik) için yol gösterici nitelikte olduğu görülmüştür. Üstelik sanatçıların önünde bilmedikleri, tanımadıkları ve en önemlisi de görmedikleri bir dünyanın kapıları açılmıştır.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf , Fotoğraf ve Sanata Akımları, Fotogerçekçilik

### **ABSTRACT**

The similarity between the image taken by the 'Photo Machine,' one of the most important revolutions of the 19th century, and the subject of that photograph has installed the photograph in a different position to the other types of art. The period after photography provided material that was inevitably used in a conscious way by artists in their work. Together art and photography paralleled the conception of a new realism in painting, and affected many artists and artistic movements in a special style. Not simply copying the photographic image, but also contributing astonishing detail and new sensations to the visual audience. Photography and photographic techniques affected the pictorial traditions of the era (Neo-Classicism, Romanticism, Realism, Impressionism, Expressionism, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism, Pop Art and Photorealism), providing pioneers of painting new visions and fresh tastes. An unknown door was opened for painters and other visual artists.

Key Words: Photography, Photography and Art, Photo-Realism

**JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI**

Mavi ÇAKMAKÇI'nın "Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik" başlıklı tezi Haziran ,2007 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

**Adı Soyadı İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Zeliha AKÇAOĞLU .....

Üye : Prof. Zeki CEYHAN .....

Üye : Yard. Doç. Rıdvan COŞKUN .....

Prof. Dr. Nurhan AYDIN  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ

Yüksek lisans programı sırasında aldığım seminer dersleri kapsamında hazırlanan ödevlerde konu olarak ele aldığım “Fotogerçekçilik”le başlayan fotoğraf resim ilişkisi merakım bu konuyu tez olarak hazırlamaya itmiştir. Seminer dersi hocamın aynı zamanda tez danışmanım olması “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik” başlığı altında Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Resim Anasanat dalı “Yüksek Lisans Tezi” olarak sunulmasını kolaylaştırmıştır.

Bitirme tez danışmanlığını üstelenerek, gerek konu seçimi, gerekse çalışmaların yürütülmesi ve değerlendirilmesi sırasında ilgisini ve birebir yardımını esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç. Zeliha AKÇAOĞLU’na teşekkür ederim.

Mavi ÇAKMAKÇI

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZ</b> .....	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>JÜRİ VE ENSTITÜ ONAYI</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>vi</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****FOTOĞRAFIN İCADI VE RESİM SANATI**

<b>1. FOTOĞRAFIN İCADI</b> .....	<b>4</b>
<b>1.1- İlkel Fotoğraf Makinası - Camera Obscura</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2- Işığın Duyarlı Bir Yüzey Üzerine Etkileri</b> .....	<b>9</b>
<b>1.2.1- İlk Fotoğraf</b> .....	<b>11</b>
<b>1.2.2- Daguerrotype Tekniği</b> .....	<b>12</b>
<b>1.2.3- Calotype Tekniği</b> .....	<b>15</b>
<b>1.3- Modern Fotoğrafçılığın Doğuşu</b> .....	<b>16</b>
<b>1.4- Nedir “ Fotoğraf” ?</b> .....	<b>18</b>
<b>2. FOTOĞRAF RESİM İLİŞKİSİ</b> <b>21</b>	
<b>2.1- Portre Resmi</b> .....	<b>27</b>
<b>2.2- Manzara Resmi</b> .....	<b>34</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****FOTOĞRAF- SANAT AKIMLARI İLİŞKİSİ**

<b>1- NEO-KLASİZM</b> .....	<b>43</b>
-----------------------------	-----------

2- ROMANTİZM.....	48
3- REALİZM.....	51
4- EMPRESYONİZM.....	59
5- EKSPRESYONİZM .....	69
6- KÜBİZM.....	73
7- FÜTÜRİZM .....	80
8- DADA .....	87
9- SÜRREALİZM .....	99
10- POP ART .....	110

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM FOTOGERÇEKÇİ SANAT

1- FOTOGERÇEKÇİLİKTE FOTOĞRAFIN KULLANIMI.....	126
2- FOTOGERÇEKÇİLİK VE AMERİKAN SANATI .....	128
3- FOTOGERÇEKÇİ KENT İMGELERİ VE AMERİKA'DAKİ OLUŞUMU .....	130
4- FOTOGERÇEKÇİ SANATÇILAR.....	134
SONUÇ.....	152
KAYNAKÇA.....	154

**RESİMLER LİSTESİ :**

- Resim:1** Ebu Ali El Hasan Ibn El Haytam'ın "Optik" çalışması, M.S.10.yy 7
- Resim:2** "Camera Obscurası Karanlık Oda Tasarımı. 8
- Resim:3** "Taşınabilir Camera Obscura Modelleri" 1847 Alphonse Giroux 8
- Resim:4** "Musik Dersi", 1670, Jan Vermeer9
- Resim:5** Joseph Nicéphore Niepce "Chanon Penceresinden Görünen Manzara" 1924  
Niepce 11
- Resim:6** "Hazır Masa" 1824 Niepce 12
- Resim:7** "Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi" 1926 Niepce 12
- Resim:8** "Louis Jacques Mande Daguerre" ve 13
- Resim:9** "Daguerrotype" 1789-
- Resim:10** "Boulevard du Temple,Paris. Dagerotip.1839.LJ.M.Daguerre4
- Resim:11** "Intérieur d'un Cabinet Curiosité 1837Daguerre 14
- Resim:12** "Articles of glass" 1844 Fox Talbot (calotype photograph) 16
- Resim:13** "Paris Katacombu" 1857 Nadar 19
- Resim:14** "The Great Wave" 1857 Gustave Le Gray 20
- Resim:15**"Abson At Yarışları" Theodere 1821 Gericault 22
- Resim:16** "Atelye" 1855 Gustave Coubert 28
- Resim:17** "Nude Study" 1853 Julien Vallou de Villeneuve 28
- Resim:18** "İnci Küpeli Kız" 1665 Vermeer 28
- Resim:19** "Kırmızı Şapkalı Kız" 1666-1667 Vermeer 28
- Resim:20** "Geographer" 1668 Vermeer 29
- Resim:21** "Mademoiselle Rivière" 1806 Ingres J.D.Ingres 30
- Resim:22** "Madam Moitessier" 1857 Ingres J.D.Ingres 30
- Resim:23** "Newhaven" 1843-47 David Octavius Hill& Robert Adamson 31
- Resim:24** "Charles Baudelaire", 1859 Nadar 32
- Resim:25** "Charles Baudelaire'nin yüzü", 1865, Edouard Manet 32
- Resim:26** "Folies Bergère'nin Bari" 1881-1882, Manet ve yararlandığı fotoğraf 33
- Resim:27** Manet ve yararlandığı fotoğraf
- Resim:28** "Mutsuz Ressamlar" 1843 Thedodor Hoseman 33
- Resim:29** "Gemäl de Galerie" 1760 Bernardo Bellotto 34

- Resim:30** “Giovanni Antonio Canal” 1765 Canaletto 34
- Resim:31** “Delft”, 1600, Jan Vermeer van 35
- Resim:32** “Nelson Column” 1843 Henry Fox TALBOT 37
- Resim:33** “Loch katrine” 1845 Talbot 38
- Resim:34** “Monotype” 1841 Taken by Millet 38
- Resim:35** “The Oaks”, 1852, Théodore Rousseau 38
- Resim:36** “My dearest place in Italy” 1858 John Ruskin 39
- Resim:37** “Trees in a Lane” 1847 John Ruskin 39
- Resim:38** “Ophelia” 1852 John Milliais 40
- Resim:39** “Lady Shalott”, 1860-1861 Henry Peach Robinson 41
- Resim:40** “Horace Kardeşler” 1874 Jacques- Louis David 44
- Resim:41** “Bonaparte!ın Bernard Körüsünü Geçışı”, 1800, Jacques-Louis David 45
- Resim:42** “The Execution” 1808 Francisco Goya 45
- Resim:43** “Büyük Odalık” 1814 Ingres ve yararlandığı fotoğraf 46
- Resim:44** “The Young Martyr” 1853, Paul Delaroche (Birden fazla negatiten oluşan fotoğraftan resimlenmiştir.) 47
- Resim:45** “The Refectory of the Imperial Asylum at Vincennes”, 1858–59 Charles Nègre 47
- Resim:46** “Brig on the Water”, 1856Gustave Le Gray (Cam negatiftten gümüş albümine baskı) 47
- Resim:47** “Napoleon” 1812 Théodore Géricault 48
- Resim:48** “Cezayirli Kadınlar” 1834 Eugène Delacroix 49
- Resim:49** Yararlanılan fotoğraf ve“Odalık” 1857 Eugène Delaroix 50
- Resim:50** “Don Quixote", 1868 Honoré Daumier 51
- Resim:51** “Taş Kıranlar” 1849 Gustave Coubert 53
- Resim:52** “Başak Toplayan Kadınlar” 1857 Francois Millet 55
- Resim:53** “İbadet” 1847 Thomas Couture 57
- Resim:54** “Yaşamın İki Yolu”, 1857, Oscar Rejlander 57
- Resim:55** “Son Söz” 1898 Fred Holland Day 58
- Resim:56** “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, Edouard Manet 60
- Resim:57** “Olimpia” 1865 Edouard Manet 61
- Resim:58** “Impression”, 1873 Monet 61

- Resim:59** Saint-Maclou, Rouen, 1852–54 Edmond Bacot 63
- Resim:60** “Rouen Katedral Serisi”, 1894, Claude Mone 63
- Resim:61** “Hayvanın Yürüme Evrimi” 1878 Muybridge 64
- Resim:62** “Yarış atları”, 1885–88 Edgar Degas (Detay) 64
- Resim:63** “Dansçı”,1878, E.. Degas 63
- Resim:64** “Star” 1895 E.. Degas 64
- Resim:65** “Gösteri” 1889-90, Seurat 65
- Resim:66** “Chronophotographs” 1886 Marey 65
- Resim:67** “Kırmızı Yelekli Çocuk” 1888-1890 Paul Cézanne 66
- Resim:68** “Arya”,1892, Paul Gauguin 67
- Resim:69** “Patetes Yiyenler”, 1885, Vincent van Gogh 68
- Resim:70** "Dans", 1910, Henri Matisse “ 69
- Resim:71** “Picking up Deadwood”, 1906, Maurice Vlaminck 69
- Resim:72** “Orman” -, 1906 ,André Derain “ 70
- Resim:73** Modelle Kendi Portresi” 1910 Ernst Kirchner 71
- Resim:74** Blue Fillies” ,1913, Franz Marc 72
- Resim:75** Improvisation Ravine” 1914 Wassily Kandinsky 72
- Resim:76** Avignonlu Genç Kızlar”, 1907, Picasso 74
- Resim:77** “Gitarlı Kadın”,1913, Georges Braque “ 75
- Resim:78** “Formların Kontrastlığı” 1913 Fernand Leger 75
- Resim:79** “Kahvaltı”, 1914, JuanGris 75
- Resim:80** “Bambu Sandalyeli Natüromort” 1912 Pablo Picasso 76
- Resim:81** “Bardak, Tahta ve Gazete”, 1911 Georges Braque 77
- Resim:82** “Ambroise Vollard’ın Potresi”, 1910, Pablo Picasso 78
- Resim:83** “Keman Yayının Ritimleri” 1912 Giacomo Balla 82
- Resim:84** “Balkonda Koşan Bir Kız”, 1912, G iacomo Balla 82
- Resim:85** “Chronophotographs “ 1886 Étienne-Jules Marey 83
- Resim:86** “Göçmen Kuşların Uçuşu” 1913 Giacomo Balla 83
- Resim:87** “Kargaların Uçuşu”, 1886 Étienne-Jules Marey 83
- Resim:88** “Merdivenden İnen Çıplak” 1912 Marcel Duchamp 84
- Resim:89** “Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın Figürü” 1901 Eadweard Muybridge 84

- Resim:90** “Uçuşun Sinematığı” 1931, Étienne-Jules Marey (bronz) 85
- Resim:91** “Mekanda Sürekliliğin Tek Formları” 1887,Umberto Boccioni 85
- Resim:92** “Pozisyon Değişikliği”, 1911, Anton Giulio Bragaglia 86
- Resim:93** “Karavane” adlı şiiri okuyorken, 1916, Hugo Ball Cabaret Voltaire 88
- Resim:94** “Değişen Geleneğin Ardından”. 1916 Jean Hans Arp (Kolaj) 89
- Resim:95** “Hansi” 1918 Kurt Schwitters (Merz) 90
- Resim:96** “Merzbau” 1932 Kurt Schwitters 90
- Resim:97** “Pino Antoni” 1933 Schwitters (Merz) 90
- Resim:98** “Uçma Zamanı” 1916, Hugo Ball fotomontaj 92
- Resim:99** “Hitler Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar” 1932 John Heartfield 92
- Resim:100** “Have No Fear--He's a Vegetarian” 1936 John Heartfield Heartfield 93
- Resim:101** “Anti- Aiz Dergi Kapağı” 1933, John Heartfield j 93
- Resim:102** “Schadograf” 1919, Christian Schad 94
- Resim:103** Vortograf 1917, Alvin Langdon Coburn 94
- Resim:104** “Mit Nabel Monokel 1926 Hans Arp (Kolaj) 95
- Resim:105** “Fıskiye” 1917 Marcel Duchamp 96
- Resim:106** “L.H.O.O.Q.” 1940 Marcel Duchamp 97
- Resim:107** “bisiklet tekeri” 1913 Marcel Duchamp 98
- Resim:108** “Kör” 1917 Alfred Stieglitz 99
- Resim:109** “Haywain” 1500-1502 Hieronymus Bosch 101
- Resim:110** “Saturn’ün Cronus’ü Yemesi” 1829 Francisco Goya 101
- Resim:111** “Fil Kutlması” 1921 Max Ernst 102
- Resim:112** Le Muse inquietanti, 1917 Giorgio de Chiric 102
- Resim:113** “Kişisel Değerler” 1951 Rene Magritte 104
- Resim:114** "Önemsiz Vuruşlar" 1928 Renè Francois Ghislain Magritte 104
- Resim:115** Magritte'nin çalışması için kullandığı fotoğraf 104
- Resim:116** “Terapi”, 1937, Magritte 104
- Resim:117** Magritte'nin çalışması için kullandığı fotoğraf 105
- Resim:118** “Coşkunun Fenomeni”, 1933, Salvador Dali fotomontaj 105
- Resim:119** “Paul Eluard Portresi , 1929,S.Dali ve yararlandığı fotoğraf 105
- Resim:120** “Vapurla NÜ” Rayograph, 1930, Man Ray 106
- Resim:121** “Andre Breton”, Man Ray, 1932 Solarizasion 106

- Resim:122** Kolaj 1927 Moholy-Nagy, László 107
- Resim:123** “Frederick Sommer”, 1946, Max Ernst 108
- Resim:124** “Uden titel”, 1976, Jerry Uelsmann 109
- Resim:125** “Hollanda” 1974 Paul de Nooijer 110
- Resim:126** “Günümüz evlerini böyle farklı ve çekici hale getiren nedir?” 1956  
Richard Hamilton 111
- Resim:127** Bacon sütüdyosunda otururken 1984 112
- Resim:128** “Study for Self- Portrait”, 1985 Francis Bacon 113
- Resim:129** “Gece ve gün” 1976 Allen Jones .113
- Resim:130** “Daha büyük Bir Sıçratma” 1937 David Hockney 114
- Resim:131** “Furstenberg Şehri” 1985, David Hockney, Fotoğraf kolajı 114
- Resim:132** “Üç Bayrak” 1958 Jasper Johns 115
- Resim:133** “Kontrol”, 1964 Robert Rauschenberg 116
- Resim:134** “Aynanın önündeki Venüs” 1613-14 Peter Paul 116
- Resim:135** “Mona Lisa”, 1963 Andy Warhol 117
- Resim:136** “Marilyn Monroe” , 1967, Andy Warhol 118
- Resim:137**“Marylin” 1999 Bernard Pras 119
- Resim:138** “Ünlü Amerik Çıplağı,”1962, Tom Wesselman 119
- Resim:139** Pembe nü”, 1935, Henri Matisse 119
- Resim:140**“Nomad”, 1963 James Rosenquist 120
- Resim:141**“Yer Burger”, 1962, Claes Oldenburg 120
- Resim:142** “Roulette”, 1966, Öyvind Fahlström Kolaj , Bonn 121
- Resim:143** “Balkonda” 1955-7 Peter Blake Kolaj ve yağlıboya 121
- Resim:144** “Anne ve Kızı” 1964, Gerhard Richter yağlıboya 122
- Resim:145** “One and Three Chairs”, 1965, Joseph Kosuth 123
- Resim:146**“Coca Cola Şişeleri”, 1962 Andy Warhol 129
- Resim:147**“Daily News”, 1996, Rey Milici, oil on masonite 131
- Resim:148**“Binghampton Haberi”, 1996, Anthony Brunelli, Yağlıboya 131
- Resim:149** “Kent Yaşamı” 1973 James Doolin, Yağlıboya 132
- Resim:150** “At Yarışı”, 1970, Malcom Morley 132
- Resim:151** “Bu Tatil” 1986 Simon Faibisovich 133
- Resim:152** “Collins Diner”, 1986. Ralph Goings, Oil on canvas 134

- Resim:153** “Blue Chip” 1969, Ralph Goings 136
- Resim:154** “Holland Hotel” 1984 Richard Estes 136
- Resim:155** “Vitrin” 1967; Richard Estes 138
- Resim:156** "Storefront Window, Cinatown, NY", 1993, Don Jacot, oil on linen 139
- Resim:157** “Komşu Evi”, 1975, Robert Bechtle (Suluboya) 139
- Resim:158**“II. Dünya Savaşı” 1976-1977Audrey Flack 140
- Resim:159** Watsonville Patio”, 1977, Robert Bechtle ) 140
- Resim:160** “Light Fuse and Get Away”, 1996, Linda Bacon (Yağlıboya) 141
- Resim:161** “Sihirbaz”, 1998, Glennray Tutor,(Yağlıboya) 141
- Resim:162** “Irene”, 1980, Franz Gertsch (Acrylik) 142
- Resim:163** "Sensazioni" 2003 Roberto Bernardi 142
- Resim:164** “Kendi Portresi”, 1967–68. Chuck Close (Acrylic) 144
- Resim:165** “Close’un “John” adlı resmini tamamlama aşması” 1972–1973, Chuck) 146
- Resim:166** “R. & S. Homer”, 1998 James Valerio, oil on canvas 147
- Resim:167** “Satin Doll”, 1980, Richard McLean, (Fotoğraf-Katherine Wetzel Litografi) 147
- Resim:168**“ Roxy” 1982 Robert Cottingham (Lithograph) 148
- Resim:169** “Radio City Deli” 1980-82, Robert Cottingham (Lithography) 148
- Resim:170** White Rose System 1993, John Baeder 148
- Resim:171** “Genç Alışveriş Tutkunu”, 1978 Duane Honson .... 149
- Resim:172**“Medium Polyester”, 1982, (Yağlıboya ve karışık Media) 149
- Resim:173** “Dust to Dust” 2006 Denis Peterson( Akrilik ve yağlıboya) ... 150
- Resim:174** "There Are No Words", 2006 (Acrylic ve yağlıboya) 150
- Resim:175** “Latvia”, 1970, Vija Celmins, (Çift Renk Litografi 151
- Resim:176**“Başlıksız Galaksi”, 1986, Vija Celmins 151

## GİRİŞ

Görünen dünyanın resmini yapabilmek günümüze kadar uzanan yüzlerce yıllık bir zaman dilimi içinde sanatçıların üzerinde durduğu en önemli konulardan biri olmuştur ve 18. yüzyıla kadar da resim yapmak birçok sanatçı için gerçeğin betimlemesi olarak algılanmış, sanat yapıtı gerçeğe benzediği oranda başarı ve takdir kazanmıştır. Dolayısı ile bu kaygılar, sanatçıları teknolojinin de yardımı ile, benzetim sürecini kolaylaştıracak buluşlara itmiş ve taşınabilir Camera Obscura'larla tanıştırmıştır. Resimle olan bu buluşma, sanat ve fotoğrafın ortak yaşamına atılan bir adım olmuş, sadece görüntünün kopyalanması için değil, alışılmadık dışında tatlar ve hayret edilecek detayları izleyiciye sunabilmesi için alınmış, fotoğrafçıların görüntü içindeki en önemsiz objeleri, ışık-gölge kullanarak yeniden yaratma kabiliyeti, ressamı derinden etkilemiş, fotoğrafın resim sanatı içindeki yeri giderek önem kazanmıştır. “Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik” başlığını taşıyan bu çalışmada; fotoğraf-resim ilişkisinin, tarihi süreç içerisinde geçirdiği etkileşimler araştırılmıştır. Fotoğrafın icadı öncesi ve sonrası, resim sanatı akımları ve tarihi dönemleri de dahil olmak üzere bu ilişkiye cevap verecek sorular araştırmanın temel problemini oluşturmuştur.

*Araştırmanın amacı;* Araştırmanın temel problemini ortaya koyan sorulara yanıt aranması ile birlikte fotoğraf ve resim sanatı ilişkisi bütünlüğünü bozmadan, özellikle tuval resmi üzerine yoğunlaşmak bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

*Bu amaç doğrultusunda, araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;*

1. Fotoğrafın icadı ve tarihsel gelişimi nasıl gerçekleşmiştir?
2. Fotoğrafın sanatla olan ilişkisinin gelişim süreci nasıldır?
3. Fotoğrafın resim sanatına etkisi nelerdir ve etkilenen akımlar hangileridir?
4. Fotoğrafın bir nesne olarak tuval resmine girmesi nasıl olmuştur?
5. Fotoğrafik görüntünün tuval resmine birebir yansımaları hangi akımla gerçekleşmiştir?

*Araştırmanın kapsamı;* Kapsam bağlamında çalışma tuval resmi ve fotoğraf sanatının süreçlerini araştırarak resim ve fotoğraf etkileşimlerini birebir irdelemek, görsel örnekler toplamak olarak belirlenmiştir.

*Araştırmanın sınırlılıkları;*

- 1.“ Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik” başlığı altındaki bu tez, Resim Sanatı Tarihi ve dönemleri içinde yer alan tuval resminin, fotogerçekçi anlayışa kadar olan süreç ile sınırlandırılmıştır.
2. Araştırma, resim ve fotoğraf sanatı ile ilgili yerli ve yabancı kitaplar, tezler, dergi, makale, sözlük, sanat tarihi kitapları ve internetten elde edilen bilgilerle sınırlandırılmıştır.

*Araştırmanın yöntemi;* Araştırmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. Resim ve de fotoğrafa ait kavramlar açıklanmaya çalışılmış, araştırılan konu ve Anadolu Üniversitesi kütüphanesi, araştırmacıya ve danışman hocaya ait kütüphane, internet kaynakları ve arşiv tarama ve incelemesi ile oluşturulmuştur.

*Evren ve Örneklem;* Sanat tarihi içerisinde, fotoğraf ve resim sanatının etkileşiminin en etkin olduğu dönem ile ilgili eserler araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu şekilde incelemeye tabi tutulan kaynaklardan elde edilen bilgi ve resimlerle çalışmanın örnekleme oluşturulmuştur.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **FOTOĞRAFİN İCADI VE RESİM SANATI**

18.yüzyılın sonu ve 19.yüzyılın ilk yarısı icatlar bakımından çok zengin bir dönemdir. Aydınlatma gazı, hidrolik baskı makinesi, buharlı gemi, dokumacılık, elektrikle ilgili yenilikler ve demiryolunun kullanılması makineleşme çağını hızlandıran ve yeni buluşları tetikleyen önemli adımlardır.

Endüstrileşmenin getirdiği bu makineleşme, her alana yansımış ve toplumun yaşam şeklini değiştirmiştir. 19. yüzyılla birlikte fizik ve kimya alanlarındaki gelişmelerin bir sonucu olarak görüntüyü mekanik yolla bir yüzey üzerine düşürüp kalıcı kılmanın yolları aranmaya başlanması sonucu “fotoğraf makinesi” bulunmuştur (Bayhan, 1996 s:59).

1800’lü yıllarda gerçekleşen bu teknolojik gelişmenin, birçok görüşün de kabul ettiği gibi; varolan sanat dallarının biçimlerini değiştirdiği, yeni formlar kazandırdığı ve yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına da yardımcı olduğu açıkça görülür.

Başlangıçta estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen “Fotoğrafçılık” konusunda söylenip yazılanlar; icadının ilanından bugüne kadar geçen 168 yıl içinde kimyasal niteliğinden kaynaklanan gizemini koruması nedeniyle çoğunlukla alanının teknik boyutlarıyla ilgilidir (Özel, 1998, s:10). Bu nedenle gerek bilimsel gerekse sanatsal çevrelerde ve hatta iktidar odaklarında bile büyük ilgi uyandırmış ve belge niteliği taşıması özelliğiyle önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmeyi başarmıştır. Ancak fotoğraf makinesinin bizi ilgilendiren asıl kısmının “sanat” olması nedeniyle, bu yönüne ağırlık verilmesi daha doğru olacaktır.

Teknik arayışlar ardından gelen estetik arayışlar, fotoğrafın toplumsal yönünü ve işlevini gündeme getirmiş, dolayısıyla fotoğraf, toplumun bilgilenmesini, gelişimini, değişimini ve iletişim kurmasını sağlayan bir araç haline de gelmiştir. Böylece; hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim, hem de belgesel niteliği olan bir araç olarak kendine özgü kuralları olan fotoğraf kendini kısa sürede kabul ettirmesi,

toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruması, çağdaş sanatlar içinde de yerini almasını kaçınılmaz olmuştur

## 1- FOTOĞRAFİN İCADI:

Gözle görüleni aynen verme arzu ve çabası insanoğlunu öteden beri uğraştırmıştır. Eski Yunan ve Roma sanatlarının belirgin niteliği olan bu eğilim, Rönesans'tan itibaren Batı uygarlığında büsbütün güçlenmiş, 19.uncu yüzyılda ise doruk noktasına ulaşmıştır.

Resim ve heykel sanatlarının, özellikle son yüzyıl içerisinde, giderek gözle algılananı aynen vermek tutumuna sırt çevirmeleri olayının temelinde pek çok faktör yatar. Ne var ki, fotoğrafçılığın bu işi yetkin bir düzeyde, son derece zahmetsiz, çabuk ve ucuz olarak başarabilmesini de bu olayın etkin nedenlerinden biri saymak gerekecektir.

Fotoğrafın icadından hemen sonra, arzulanın mükemmel doğa sadakatine derhal erişildiği söylenemez. Poz süresinin uzun olması, objektiflerin görüş alanı derinliğinin yetersizliği, kimyasal uyuşmazlıklar gibi hususlar başlangıç yıllarında doğa gerçekçiliği bakımından fotoğrafı daima zor durumda bırakmışlardır.

Fotoğrafın ulaştığı aşamada ise, insanoğlu gözle gördüğü her nesne ve olayı, fotoğraftan yararlanarak şaşırtıcı bir sadakatle tespit edip çoğaltabilme yeteneğine sahiptir. Fotoğrafçılığın başlangıcından günümüze kadar geçirmiş olduğu gelişim sürecinde önce gözle algılanan gerçekliği aynen yansıtmayı, daha sonra ise çoğaltmayı amaç edindiği görülür. Bu da doğacı gerçekliğin resim alanında varmak istediği sonuçları, büyük bir sadakat ve kesinlikle fotoğrafik tekniklerle üretmeye çalışmak demektir.

Doğa gerçekliği doğrultusunda çalışan bir fotoğrafçının çabası ise genellikle klasik anlamda çalışan bir ressaminkine benzer. O da, tespit etmek istediği temadan, resim sanatının klasik kompozisyon kurallarına göre bir kesit almayı arzular. Onu çerçevesine yerleştirir.

Fotoğrafın getirdiği en önemli yeniliklerden biri, aslında var olan ancak gözle algılanamayanın aynen verilmesi faaliyeti olmuştur. Fiziksel açıdan var olan, cereyan eden, oysa duyu yetersizliğinden ötürü gözle algılanamayan pek çok nesne ve olayı fotoğraf sayesinde insanoğlu tespit edip çoğaltma ve saklama olanağına kavuşmuştur. Poz süresinin azaltılmasıyla ressamların işini kolaylaştıran bu süreç farklı tekniklerin bulunmasıyla da görseelliği zenginleştirmiştir.

### 1.1- İlk Fotoğraf Makinesi; Camera Obscura:

Gümüş ve gümüş tuzlarının ışık altında karardıkları 10. yüzyıldan beri hem doğulu hem de batılı simyacılar tarafından bilinmektedir. “Karanlık kutu, popüler adıyla ‘Camera Obscura’ ise çağlar boyunca güneşin hareketlerini izlemekte, özellikle güneş tutulmasını incelemeye ve Orta çağ da ise manzara çizimlerinde kullanılmaktadır” (Algan, 1999, s:5). Orta çağ ressamlarının seri biçimde manzara resmi üretmelerini Camera Obscuraları kullanmalarına borçlu olduklarına da deyinilmektedir.

Çok eski çağlardan beri; bilim adamları, elektromanyetik tayfın dar bir bölümündeki radyasyon formlarını, göz sayesinde algılayabildikleri için merak edip incelemeye almışlar ve bu görüntüye ışık adını vermişlerdir. Önceleri; Antik çağda, Yunanlılar zamanında, gözün, bakılan cisme doğru ışık ışınları yaydığı düşünülmüş, Epikür; “görüntünün gözden kaynaklanan resimlerden oluştuğunu” ileri sürmüş, Platon; “ışığın bakılan cisimlerden göze geldiğini” iddia etmiştir. Gözden fırlayan parçacıklar ile görme sağlandığı gibi garip düşünceler de mevcuttur. Bu düşünceler Antik çağdan başlayarak ışık ve gözün yapısı üzerine birçok çalışmanın önünü açtığı görülür (x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.).

Gözün incelenmesini gerekli kılan en önemli sebeplerden biri de; muhtemelen çöller ve tropik ülkelerde çok rastlanmaları nedeniyle göz hastalıklarının araştırmaları olmuştur. Göz üzerinde yapılan ameliyatlar, gözün yapısı üzerine ilgiyi artırmış, özellikle; 10. yüzyılda Batı’deki Ortaçağ bilgilerin Alhazen olarak anılan Iraklı matematikçi ve gökbilimci İbn El Haytam’ın Optik Sözlüğü konunun bilimsel

olarak ilk ciddi incelemesi ve bütün ortaçağ optiğinin temelini oluşturmuştur ([http://www.atominsan.com/bilimin\\_yukselisi.htm](http://www.atominsan.com/bilimin_yukselisi.htm)). Bu çalışmanın kristal veya cam mercek fikrinin ortaya çıkmasına ve geliştirilmesine sebep olduğu, 17. yy.a dek geçerliliğini yitirmeyip farklı araştırmalarla zenginleştiği görülmektedir.

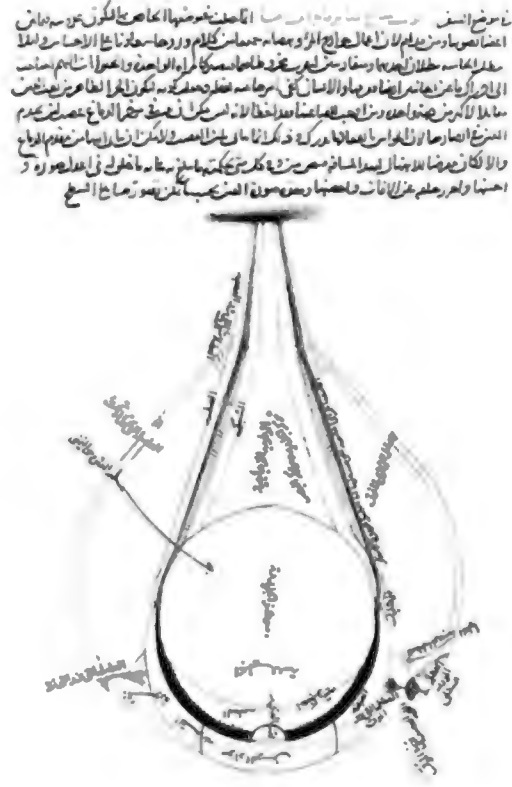
Işık ve gözün yapısı üzerine yapılan bu araştırmalar Camera Obscura'nın mantığının keşfedilme sürecine ve merceğin geliştirdiği teleskop, mikroskop ve fotoğraf makinesinin bulunuşuna katkıda bulunduğu açıkça görülmektedir.

Çinli düşünür Mo Ti'nin de bu amaçlar doğrultusunda yaptığı açıklamanın bugünkü bilgilerimize dayanarak yaklaşık olarak M.Ö.5. yüzyıla rastladığı düşünülmektedir. Bu açıklama karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıda bulunan ışıklı nesnenin, gözün işleviyle paralel olarak, tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getireceğine dairdir.

“Gölgelerin tek başına hareket etmediğini ancak ışık ve objenin hareket etmesi halinde bunun gerçekleşeceğini belirten Mo Ti, bu tespitiyle de, sanal görüntü oluşumunun ilk kıvılcımını oluştururken aynı zamanda Camera Obscura fikrinin biçimsel oluşum sürecinin de başlangıcını meydana getirmiştir” ([x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura](http://x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura)).

Mo Ti ile sınırlı kalmayan bu araştırma, “M.Ö. 4. yüzyılda Aristo, güneş tutulması sırasında güneşin hilal şeklindeki görüntüsünün, bir ağacın yaprakları arasındaki küçük aralıklardan geçerek, zeminde oluştuğunu gözlemlemiştir.” ([www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html](http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html)).

Optik araştırmaları doğrultusunda ışık ışınlarının doğrusal yayılımına ulaşan Ibn El Haytam'ın gerçek anlamda Camera Obscura fikrinin oluşumunu sağladığı, Arap matematikçi İbn- i Haysen' in de, ışığın doğrusallığını ortaya çıkarmak için Camera Obscura' nın prensibini kullandığı bilinmektedir. Öğrenimini İspanya'nın Müslüman üniversitelerinde tamamlayan Roger Bacon da “Opus Majos” adlı perspektif çalışmasının V. Bölümünü, bulguları sonradan değerlendirilen Ibn El Haytam'ın “Optik” ini (Resim:1) kopya ederek tamamladığı açıklanmaktadır. Bu kitabı ile Bacon modern ve deneysel bilimin öncüsü olarak değerlendirilmiştir ([www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html](http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html)).



**Resim:1 Ebu Ali El Hasan Ibn El Haytam'ın "Optik" çalışması, M.S.10.yy**  
[www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html](http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html)

Bu bilgileri geliştirerek onlardan yola çıkan, 16. yüzyılda Leonardo Da Vinci ve Paolo Toscanelli; 17. yüzyılda Sir David Brewster karanlık bir ortama açılan iğne deliğinden sızan ışığın bu görüntüsüyle ilgilenmişlerdir. Leonardo Da Vinci'nin, Camera Obscura düşüncesiyle tasarladığı karanlık oda tasarımı (Resim:2) hakkında kanıt da sayılabilecek şu yorumu yaptığı görülür;

“Oldukça karanlık bir odanın duvarında açılan küçük bir delikten giren aydınlatılmış objelerin görüntüleri, delikten biraz uzak mesafeye konulan beyaz bir kağıtta odanın içerisine geri gelir. Sizler, bütün objeleri doğru form ve renkte kağıdın üzerinde görebilirsiniz. Onlar, ışınlarının kesişmesi dolayısı ile dışarıdakinin tersi görünümünde olacaktır” (Tüfekçi 2000, s:49).

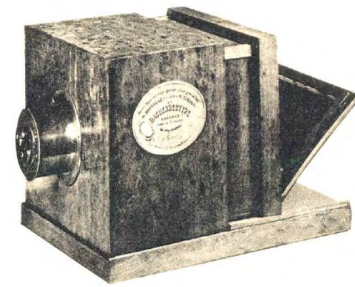
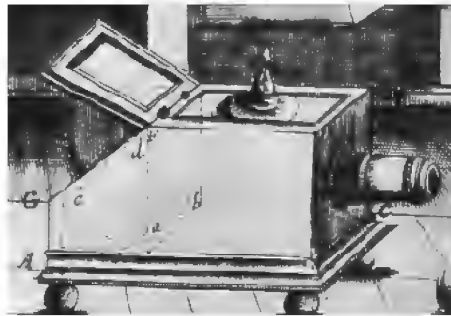


**Resim:2 “Camera Obscurası Karanlık Oda Tasarımı”**  
[www.manovich.net/MEDIA\\_DB/camera-obscura-1.jpg](http://www.manovich.net/MEDIA_DB/camera-obscura-1.jpg)

17. yüzyılın geç dönemlerinde, Jan Vermeer ve Antonio Canaletto gibi sanatçıların da kullandığı bilinen “Camera Obscura’nın ilk tanımı, Giovanni Battista della Porta’nın *Magia Naturalis* adlı kitabında geçmektedir;

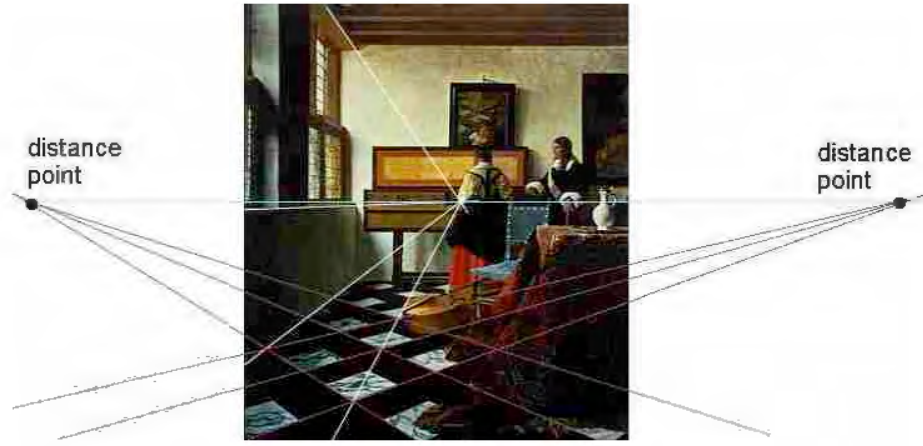
Her tarafı tamamen kapalı, içine rahatça bir insanın girebileceği büyüklükte karanlık, yalnızca bir yüzeyinin ortasında ışığın geçmesini sağlayan bir deliği bulunan oda olarak tanımlanabilir. Çevreden yansıyan ışıklar delikten geçmekte ve odanın içindeki yüzeyde bir görüntü oluşturmakta, odanın içinde bunu kaydedecek olan kişi de, yüzeyde oluşan bu görüntü üstüne bir kağıt koyarak oluşan görüntüyü doğru bir perspektifle çizmektedir. Ancak bu görüntü, tamamen ters bir görüntüdür ([www.fotografya.gen.tr/](http://www.fotografya.gen.tr/)).

17. yüzyılda ise karanlık oda zorunluluğunu ortadan kaldıran taşınabilir Camera Obscura’lar üretilmiştir (Resim:3). Kolaylıkla taşınabilen bu aygıtlar buzlu camları ve görüntülerin üzerine düşürüldüğü düzlemleriyle ressamalara büyük kolaylıklar sağladığı bir gerçektir.



**Resim:3“Taşınabilir Camera Obscura Modelleri” 1847 Alphonse Giroux**  
[www.ringerikes.museum.no.\(2003\)](http://www.ringerikes.museum.no.(2003))

17. yüzyılla birlikte Jan Vermeer, Antonio Caneletto ve Carel Fabritus da yapıtlarını gerçekleştirirken Camera Obscura'dan yararlanmışlardır. 17.yüzyıl sanatçıları arasında Camera Obscura stilini yapıtlarında en yoğun şekilde görüldüğü ressam ise Jan Vermeer'dir. Optik perspektif, ön arka plan arasında optik kaynaklı yaklaştırma, netsizlikler, ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerinin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirmiş olması sanatçının Camera Obscura'yı kullandığının açık bir kanıtıdır (Resim:4). Özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaştığı, optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele aldığı resimlerinde sanatçı Camera Obscura'nın yardımına başvurduğu bilinmektedir (Tüfekçi, 2000, s:50).



**Resim 4: The Music Lesson, 1670, Jan Vermeer**  
<http://www.grand-illusions.com/vermeer/vermeer3.htm>

### 1.2- Işığın Duyarlı Bir Yüzey Üzerine Etkileri:

Camera Obscura kullanımını kronolojik bir çerçevede kısaca özetlersek; önceleri karanlık odalarda iğne deliğinden ışığın geçirilmesiyle görüntü elde edilmiş, 16.yüzyılda berrak ve net görüntünün elde edilmesinden sonra, 17. yüzyılda bu aletin sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılması, bunun portatif olarak kullanımını da beraberinde getirmiştir.

17.yüzyılda gümüş nitrat bilinmektedir fakat ışığın bu maddeler üzerindeki tesiri henüz keşfedilmemiştir. Bu sorun ilk kez,

1694 yılında Wilhelm Homberg' in, Paris kraliyet akademisine, nitrik aside batırılmış öküz kemiğinin gümüş eriyine batırılıp ışığa maruz bırakılınca karardığını açıklamasıyla bilimsel olarak ele alınmıştır. İlk önemli çalışmaların ise Nuremberg yakınında Altdorf Üniversite'sinde anatomi profesörü olan Johan Heinrich Schulse' la başladığı bilinmektedir. Schulse; bir şişeye tebeşir, gümüş ve nitrik asit doldurup sallayınca bu karışımın ışığa gelen yanının karardığını görmüş... Bu kararan maddeye 'scotophore' yani 'karanlıkları getiren'adını vermiştir (www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande).

Fotoğrafın icadına giden yolda ilk çalışmaları yapanlardan biri de İngiliz porselen yapımcısı Thomas Wedgwood olduğu görülür. Desenleri hazırlamak için Camera Obscura'yı kullanan Wedgwood, gümüş nitratla duyarlanmış yüzeylerde optik görüntüyü kalıcı hale getirme çalışmalarıyla tanınan sanatçı 1802'de bu çalışmalarını yayınlayan arkadaşı kimyacı Humphry Davy ile birlikte gümüş nitrat ya da klorürle duyarlaştırılmış kâğıt ve deri üstüne yaprak, böcek gibi cisimler koyup ışıklandırarak kopyalar elde ettiği bilinmektedir (Özendeş, 2000, s:67). Ancak poz süresi kavramını geliştirememeleri ve sabitleştirme işlemini yapamamaları sonuca varmalarını engellemiştir.

Thomas Wedgwood, bir kâğıdı ya da beyaz bir meşin parçasını gümüş nitrat eriyine batırılmış, üzerine de yarı saydam bir resim koyarak ışığın etkisiyle yeni bir resim elde ettiği, bu resme ancak bir şamdan ışığında bakılmaktadır. Aksi halde gün ışığı bu resmi karartıp yok etmektedir (Özendeş, 2000, s:70).

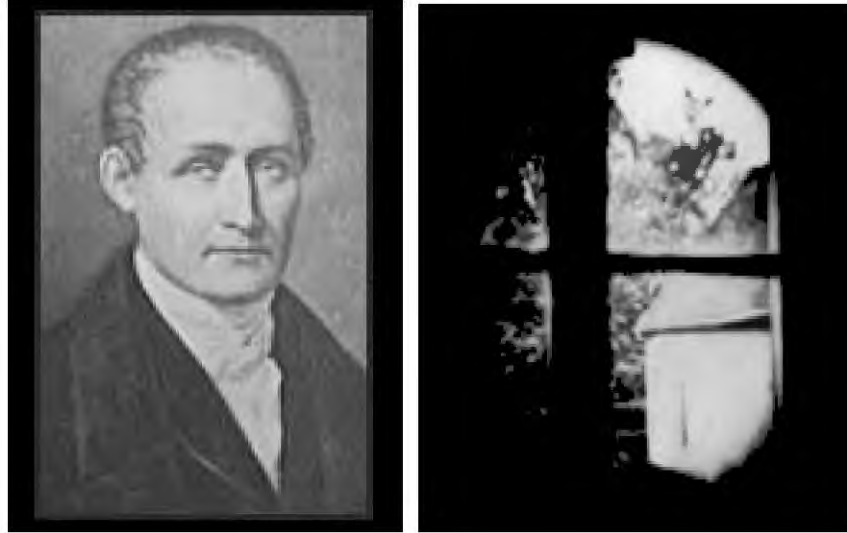
Wedgwood'un cam üstünde çizilmiş tabloları kopya etmek ve ışığın gümüş nitrat üzerindeki etkileri gözlemlemek amacıyla yaptığı denemeleri, ışığa duyarlı yüzey, resmin tespiti gibi fotoğrafçılık için gerekli olan tüm unsurlar yan yana getirilmesine rağmen yaşamının sona ermesi ile yarım kaldığı görülür (Bayhan, 1996, s:602).

Bu dönemde yapılan kimyasal ve optik değerlendirmelerle birlikte Daguerre de, bu kişiler gibi görüntüyü sabitleme sorunu üzerinde çalışmaktadır. Bu dönemde Daguerre kadar önemli bir diğer kişi de, onunla beraber bir süre çalışan ve daha sonra çalışmaları Daguerre tarafından sürdürülen Joseph Nicéphore Niépce'tir (www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande).

### 1.2.1- İlk Fotoğraf:

Joseph Nicéphore Niepce, motorlar, renk veren maddeler, pancar şekeri gibi şeyler üzerinde bilimsel deneyler yapmıştır. Daha sonra gravürleri duyarlı bir maddeye batırılmış satıh üzerine ışık vererek kopya etmeyi denemiştir. Böylece, görüntüyü sabitleyen ilk kişi olarak tarihteki yerini almıştır. Niépce sadece Camera Obscura’da sabit bir görüntü elde etmekle kalmadığı, objektifte oluşabilecek hataları önlemek amacıyla bir diyafram da geliştirdi bilinmektedir. Ancak ilk elde ettiği sonuçların tam anlamıyla bir başarıya ulaştığını söylemek yanlış olur. Çünkü zeminin siyah, nesnelere ise beyaz çıkmıştır, yani ön kısmının zeminden çok daha aydınlıktır. ([www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande](http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande)).

Niepce bir süre sonra gümüş tuzları bırakarak doğrudan doğruya pozitif maddelere el atmıştır. Niepce’nin yıllar süren çalışmaları sonucunda ışıktaki kararan yerine sertleşen maddeleri deneyerek 1822’de kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (Yahuda bitümü) sürüp Camera Obscura’ya yerleştirerek pencereden avluya yönelmiş, sekiz saatlik bir pozlama süresinden sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihinin ilk fotoğrafıdır” 1824 yılında çekimi başarılı olmuş bu fotoğraf “Chanon Penceresinden Gözüken Manzara” (Resim:5) adını almıştır (Bayhan, 1996, s:603).



**Resim:5 Joseph Nicéphore Niepce ve “Chanon Penceresinden Görünen Manzara” (1824)**  
<http://www.geocities.com/perspektifler/fotograf/tarih.html>

Aslında tarihin bilinen ilk fotoğrafı birçok kaynakta “Hazır Masa” (Resim: 6) olarak geçmektedir. Bazı kaynaklarda ise sanatçının ilk çalışması olarak “Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi” (Resim: 7) gösterilir.



**Resim:6“Hazır Masa” (1824) Niepce**  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Photography>



**Resim: 7“Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi” 1826 Niepce**  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Photography>

### 1.2. 3- Daguerrotype Tekniği:

Niépce’in yöntemini esas alarak cıva buharı fikrinden yola çıkarak, birlikte çalıştıkları bilinen, canlı manzaralar ve ışık oyunlarının yer aldığı bir tiyatronun sahibi Daguerre daguerrotype’ı icat etmiştir. Deguerre karanlık oda vasıtasıyla gerçeğe çok yakın tablolar elde etme konusundaki başarıları da bilinmektedir. Daguerre, Niépce’in

tersine görüntüyü sabitleme sorununa odaklanmıştır ve çalışmaları 1837’de son şeklini almıştır.

“Israrla gümüş iyodür yöntemi üzerinde durmuş olan Daguerre, kendisi tarafından icat edilen fotoğraf makinesi Daguerrotype’da (Resim:8-9), civalı ve iyotlu bir gümüşle kaplanmış bakır levha kullanmıştır. Karanlık odadaki beklemeden sonra, levha ısıtılmış civa buharına maruz bırakılmaktadır. Civa madeni gümüşle karışarak gizli resmi meydana getiriyor ve sonunda resim, altın sarısı bir zemin üzerinde güzel bir siyahla belirleniyordu, bu altın sarısı zemin etkilenmemiş gümüş iyodürdü” (Demirbil, 2005, s:43).



**Resim:8 Louis Jacques Mande Daguerre Resim:9 Daguerrotype (1789-1851)**  
<http://www.geocities.com/perspektifler/fotograf/tarih.html>

1838’de resmi çevrelerden destek bulmaya çalışan Daguerre, temasa geçtiği dönemin tanınmış bilim adamlarından François Arago tarafından oldukça olumlu karşılandığı görülmektedir.

1839’da Arago’ nun duyurduğu haber, insanları oldukça heyecanlandığı gibi görüntünün sabitlenmesi üzerinde çalışan diğer kişilerin de çalışmalarını hızlandırmalarına neden olmuştur. “Arago, 7 Ocak 1839’da Paris Bilimler Akademisi’ nde bu yeni ürünü tanıtmış ve Fransa hükümetine bu ürünü satın alması konusunda teklifte bulunmuştur.” (www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande).

Daguerre, dagerrotiple çektiği değişik Paris görüntülerinden biri olan “Boulevard du Temple Paris” (Resim:10), adlı çalışma dagerrotiple çekilmiş Paris bulvarından bir görünümdür. Bu görüntü için en erken tarihli, dereceli tonlardan oluşmuş, kapasiteli detay bilgisi içeren bir kent görünümü olduğu yorumları

yapılmıştır. Üstelik fotoğraf tarihinin, insan görüntüsünün yer aldığı ilk fotoğrafıdır. (www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande).



**Resim:10 “Boulevard du Temple, Paris”, 1839, L.J.M.Daguerre Dagerrotip.**  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hob\\_L.1995.2.40.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hob_L.1995.2.40.htm)

Daguerre tarafından dagerrotype’la çekilen diğer görüntüler ise kendi hazırladığı natürmortlardır. Bunlardan biri, stüdyosunda hazırladığı, 1837 tarihli “Intérieur d’un Cabinet Curiosité” (Resim:11) adlı çalışmadır. Bu çalışmasında Niépce’in çalışmalarına göre, oldukça berrak bir görüntü ve detay elde ettiği görülmektedir.



**Resim:11“Intérieur d’un Cabinet Curiosité 1837Daguerre**  
[www.burburinho.com](http://www.burburinho.com)

Fotoğrafın bulunuşunun ilanıyla birlikte bu yöntemi Daguerre'den önce bulduğunu iddia eden kişiler gündeme geldiği bilinmektedir. Bunlardan biri, İngiltere de kendi yöntemini tanıtan William Henry Fox Talbot olduğu görülür. 1835'te gümüş tuzu sürdüğü bir kâğıdı duyarlı hale getirmiş ve nesnelerin, bitkilerin negatiflerini çıkararak fotojenik desenler elde etmiş olsa da dagerotipin elde ettiği netlikten çok uzakta olduğu görülür ([www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande](http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande)).

Diğer önemli isimler arasında Fransız Hippolyte Bayard ve John Herschel yer alır. Her ikisinin de 1839'un başında doğrudan kâğıt üstüne yaptıkları, güvenilir fotoğraf yöntemleri ile tanınmaktadır. John Herschel'in fotoğraf tarihine yaptığı katkılarla önemli bir yere sahiptir. "Elde ettiği görüntüleri hipo sülfitle sabitleştiren, Royal Academy'de fotoğraf kelimesini ilk kullanan Herschel'dir" ([www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande](http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande)). Bu teknik daha sonra Talbot ve Daguerre gibi önemli isimlerin çalışmalarında da izlenir.

### **1.2. 2- Calotype Tekniği:**

Gündeme gelişinden itibaren benimsenmiş ve piyasadaki yerini almış olan Daguerrotype'ın üretimine ve satışına da hızla geçilmiştir. Üstelik poz verme süresi dakikalardan saniyelere düşmüştür. Aygıtın izlediği bu gelişim, doğudan batıya büyük bir hızla yayılacağına da bir göstergesidir.

Daha sonraki araştırmaların katkısıyla Fox Talbot'un, Calotype sayesinde kâğıt üzerinde yapılabilecek bir basım yöntemini geliştirdiği görülür. 1846 yılından itibaren de kâğıt üzerindeki bu negatif-pozitif yöntemi daguerrotype'ın yerini tamamen alır.

Blanquet Edward Legray, yazar Maxime Du Camp, Negre gibileri kâğıt üzerindeki büyük sayıda klişe (ofset filminin ters olarak çelik levhalar üzerine basılmasıyla oluşan baskı amaçlı kalıpcıklar) elde etmişlerdi. Bu klişeler, tuzlu kâğıda, yani gümüş klorürüne çekilmişti. 26 Ekim 1847 yılında kimyager Chevreuile, Fransız akademisine Niepce'nin kuzeni Abel Niepce de Saint Victor'u takdim etti. Bu zat albüminli cam üzerinde negatifi bulmuştu. Daha sonraları Lagray, "(Wet) Collodion" (Islak levha yöntemi) yöntemini yerine oturtur. Legray 20 saniyede gölgede olsa bile hatırı sayılır negatifler elde eder. Bu buluş Scott Acher tarafından geliştirilir ([Www.Geocities.Com/Perspektifler](http://Www.Geocities.Com/Perspektifler) - Fotoğraf Ve Derinlikler).

Dolayısıyla Talbot için bir negatiften çok sayıda pozitif baskı elde etme yöntemini geliştirerek, gerçek anlamda çoğaltılabilir fotoğrafa, dolayısıyla günümüz fotoğraf mantığına ulaşmış olan ilk kişi diyebiliriz (Resim: 12).



**Resim:12“Articles of glass” 1844 Fox Talbot  
(calotype fotoğraf)**

[www.nga.gov.au/.../IMAGES/SML/106520.jpg](http://www.nga.gov.au/.../IMAGES/SML/106520.jpg)

Collodion tekniği son derece hassas bir teknik olduğu bellidir. Plak, klişenin alınmasından hemen önce hazırlanmalı ve henüz nemli iken fotoğrafı çekmesi gerekir ki dışarıda yani açık havada, uzak noktaların fotoğrafını çekmek söz konusu olduğu zaman, fotoğrafçıyla asistanının plakaları hazırlamak ve film banyo etmek için de karanlık odaya gereksinimleri olacaktır. Bu beceri isteyen işlerin oldukça karmaşık olmasına rağmen yine de fotoğrafçıları yıldırmadığı görülür.

### **1.3- Modern Fotoğrafçılığın Doğuşu:**

Modern kullanımdaki ışık yazısı anlamına gelen “photography” adını ilk olarak 1839’ da Sir John Herschell’ den duyduğumuz fotoğrafçılık; 1871’ de İngiliz Richard Maddox tarafından gümüş bromürün kullanılmasıyla Collodion (ıslak levha) yönteminden kaynaklanan çalışma güçlükleri de aşılmış oldu. Böylelikle ilk duyarlı, kuru cam negatiflerin kullanılmasıyla fotoğrafçılığın etki alanı genişlemiştir ([http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchepter=f\\_egt](http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchepter=f_egt)).

Kuru tabaka yönteminin getirdiği kolaylık ve pratiklik büyük çapta imalatın başlamasına neden olduğu görülmüştür.

George Eastman, 1889'da ilk defa rulo haline getirilmiş filmleri tanıtarak bu filmlerde emülsiyonlar esnek selüloid bir taban üzerine sürülür olarak hazırlar. Eastman, "Kodak" adını verdiği ve 100 poz çekebilen fotoğraf makinelerini piyasaya çıkardığında sloganı "Siz deklanşöre basın, gerisini biz hallederiz" idi. Fotoğraflar çekildikten sonra makine fabrikaya gönderiliyor ve film değiştirilerek yeni film takılarak sahibine iade ediliyordu. Jelâtin film yayılmaya başlayınca gelişim yeniden hızlandı. Driffiel ve Hurter ışığın film üzerindeki etkilerini ölçtüler ve film banyosunda zaman ve ısı yöntemini uygulamaya başladılar. 1873 yılında ise Herman Vogel, emülsiyonların bazı renklere boyandığı zaman başka renklere karşı duyarlı olduğunu buldu (<http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/7.tarihce.php>).

Avrupa'da Agfa, Amerika'da ise Kodak firmaları aynı yıllarda renkli film üzerine araştırmalarını sürdürdüğü ve 1910'da Agfa, 1914'de ise Kodak, üzerinde üç temel rengi taşıyan film tabanını ürettikleri görülür. 1942'de ise Agfa firması, renkli reversal filmi gerçekleştirdiği de bilinmektedir. Çekimin yapıldığı duyarlı taban üzerinde pozitif görüntü oluşturan bu filmlere slide denilmektedir (<http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/7.tarihce.php>).

Teknolojik gelişmenin bir sonucu olan fotoğraf, kendini oluşturacak bilimsel çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yöndeki bilgilerin neredeyse iki bin yıldan fazladır biliniyor olmasına rağmen uygulamaya dökülmesi ve bu günkü baş döndürücü gelişim hızına ulaşması son 168 yılın ürünüdür. Her çalışma, kendini bir adım daha ileriye götüren bir diğer çalışmayı oluşturmuş ve başlangıçta saatler alan pozlama süresi saniyelere kadar indirilmiştir.

Bir süre sonra elde taşınabilen fotoğraf makineleri icad edilmiş ve George Eastman'nin filmleri ticari bir madde haline getirmesiyle de modern fotoğrafçılık doğmuştur. Dolayısıyla insanların kullanımına sunulan bu zaman dondurucu aygıt, bir bakıma yaşamın gözlemcisi haline gelmiştir. Teknik sahadaki yerini sağlamlaştırmış ve sanatsal özelliği ile gelişimini bu sahada sürdürmüştür.

#### 1-4:Fotoğraf:

Fotoğraf aslında en basit anlamıyla, Camera Obscura yardımıyla, görüntünün ışığa karşı duyarlı bir gereç üzerine kaydedildiği mekanik bir süreçtir. Bu süreç içerisinde film denilen duyarlı malzeme yer almaktadır. Film üzerine kaydedilen görüntüler daha sonra birtakım fiziksel ve kimyasal işlemlerden geçirilerek kalıcı hale getirilir. Bu yüzden mekanik bir sürecin, sanat yapıtlarını yönlendirebileceği görüşü, sanat yapıtının oluşturulması gibi yaratıcı bir süreç içinde, sanatçının egosunun ağırlıklı olarak değerlendirildiği Romantik dönemin estetik görüşü ile açıkça çelişir durumda olduğu açıktır (Giderrer, 2003, s:33). Bu görüşe göre;

Fotoğraf, yaşayan, duyan ve hisseden sanatçının izlerinden yoksun bir ortamdır. Aynı doğrultuda, fotoğraf, kökeninin bilimsel temellere ve gerçek nesnelere dayanması nedeniyle, Jean Baudrillard tarafından sanat olmayışının yanı sıra anti-sanat olarak da değerlendirilmiştir (Giderrer, 2003, s:33).

Romantiklerde karşımıza çıkan fotoğrafın bu mekanik süreci içinde bilincin yer almadığı ve söz konusu ortamın ruhsuz ve kişiliksiz olarak nitelendirilmesinin yanı sıra, fotoğraf, görüntüsünün gerçeklikle olan sıkı bağları nedeniyle, Natüralist gerçekçi ressamlar için gerçekliğe yakınlık konusunda değerlendirilebilecekleri önemli bir kıstas olarak görülmüştür.

Aslında bu güvenilirlik durumu, söz konusu ortamın anlatım dilinin yeterince tanınmamış olmasından kaynaklanmaktadır fakat bu dönemde elde edilen fotoğrafik görüntü sonuçlarının istikrarlı olmadığı gözlenmiştir. Nedeni de; değişik tekniklerin farklı görüntüler veriyor olmasıdır. Aynı konunun Daguerrotype'a ve Calotype'a çekilmiş görüntüleri birbirlerinden, farklı ekoldeki ressamın resimleri kadar farklı olduğu gözlenmiştir. Yine bu dönemde kullanılan siyah-beyaz duyarlı malzemenin ton dağılımı açısından önemli sınırlılıklar göstermiştir. Bu durum Paul Nadar'ın yapay ışık kaynağı kullanarak çektiği bilinen yeraltı mezarlığı fotoğraflarında açıkça görülebilir (Resim:13).



**Resim: 13 “Paris Katacombları”,1857, Nadar**  
artifact. trufts. Edu.

Gerçekliğin saptanması konusunda fotoğrafa duyulan güveni sarsan diğer önemli nokta kullanılan malzemenin pozlama toleransının sınırlı oluşundan söz edilebilir. Örneğin; 1850’lerde gökyüzü ve yerin duyarlı malzemenin pozlama değerleri gereksinmesi nedeniyle bulutlu manzara fotoğrafı çekilememiş, ya iki ayrı fotoğraf çekilerek montaj yapılmış ya da bulutlar sonradan fotoğraf üzerine boyanmıştır. Daha sonraları, bu tür fotoğrafların güneş ışığının yere yakın olduğu zamanlar çekilmesiyle başarıya ulaştığı bilinmektedir. Aynı şekilde; Gustave Le Gray’in bulutlu manzara resimleriyle karşılaşılır (Resim:14). Yine aynı dönemde, ressam Delacroix’in de belirttiği gibi; “Fotoğrafın bize doğanın sırlarını aktaran bir çevirmendir ve bu çeviri sırasında da birçok yetersizliği bulunmaktadır” (Derman, 1991, s:22) diyerek elde edilen görüntünün gerçekliği tam olarak temsil edemeyeceğini, sadece resamlara yardımcı bir aygıt olarak kullanılabileceğini belirtmiştir (Derman, 1991, s:22–23).



**Resim:14 The Great Wave, Sète, 1857 Gustave Le Gray**  
<http://it.wikipedia.org/wiki/Immagine:Gustave>

Ancak bulunuşundan günümüze kadar birçok evreden geçmiş olan ve gerçekliği birebir yakalayabilen bir aygıt haline gelen, gerçeklik kavramına döneminin son noktasını koyduğu düşünölen, bir anı başarı ile saptayıp görüntü dilini kullanmakla beraber, çok boyutlu ve karmaşık olan gerçekliği en az çarpıtarak veren aracın fotoğraf makinesi olduğu düşünölmüş ve teknolojiyle birlikte gelişen görsel etkileri nedeniyle bu düşünce sabit kalmıştır.

Önceleri resim sanatından etkilenen fotoğraf uzun yıllar boyunca bu sanatın kuralları ile değeriendirilmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve sözü edilen yüzyılın sonlarına değin teknik anlamdaki olgunluğuna ulaşan fotoğrafın yaşamımızda yer almasından beri, bilim, sanat, basın-yayın, belgesel kullanım, amatör kullanım gibi bir çok alanda karşımıza çıkmıştır. Fotoğraf etkili bir iletişim aracı olarak, estetik ve felsefi boyutu ile toplumları zaman zaman derinden etkilediği görölmüştür. Her fotoğraf çeken kendine özgü bir yorum getirmiştir. Ancak konu gereği üzerinde durulacak olan mesele fotoğrafın gerçekçilikle olan bağıdır.

Fotoğrafın, yapısı gereği inanırlılığa sahip olduğu bir gerçektir. İnsanlar da zaten, pekte sorgulamadan, bu görüntünün gerçek olduğu ya da gerçeği yansıttığı konusunda hemfikirdirler. Susan Sontag'a göre fotoğraflar aslında kanıt oluşturur; "Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiği zaman kanıtlanmış olur ve bu kayıt doğrulayıcıdır" (Sontag, 1993, s:102). Yani

fotoğraf makinesi doğrulayıcıdır ve bir fotoğraf da bir şeyin meydana geldiğinin kanıtıdır, bu yüzden gerçeği bize göstermekte en yetkin araç olarak görülebilir. Roland Bartes'e göre ise;

Fotoğraf kodsuz bir mesajdır. Ancak fotoğrafın içinde barındırdığı anlaşmazlık, araştırma ve deneyler gösterir ki fotoğrafın kültürel bir nesne olması dolayısı ile anlaşılabilirliğinin ve gerçek görüntü olarak adlandırabilmenin kültürlere de bağlı olduğudur" (Derman, 1991, s:12).

Bireyin içinde bulunduğu kültürel ortam bu kodsuz mesajın algılanmasını, anlamını ve gerçekliğini etkileyebilmektedir. Örneğin; ilk kez bir fotoğrafla karşılaşan yerli halkın siyah beyaz fotoğrafları çözemedikleri gözlenmiştir. Yerli bir kabile üzerinde yapılan bir araştırmada ise halk ilk kez gördüğü fotoğraflara anlam verememiş, daha sonra fotoğrafları okumayı öğrenmişlerdir (Derman, 1991, s:12).

Dolayısı ile fotoğraf orada bulunmuş olmanın farkındalığını ve görüntülediği objenin ya da kişinin nasıl olduğunun kanıtını oluşturur. Ayrıca fotoğraf pozlandığı zamanki sahnenin gerçekte var olmuş olduğuna inanmamızı da sağlar.

Fotoğraf; yine de, genel olarak kabul edilen, sergilediği gerçekçi dili ile icadının ilk haftasından başlayarak, geniş halk kitlelerine ulaşmayı başarmış, hemen o hafta Paris'te malzeme satan dükkânlar açılmıştır. Bu durum ressamların hoşuna gitmemiş, dini çevreler de tepkisini göstermekte gecikmemiştir. Güneş de dahil her durağan nesne objektif içine alınmıştır. Böylece, Daguerrotype ve Calotype'in icadından sonra bu yeni gerçeklik anlayışı her alanda olduğu gibi resim sanatında da etkisini göstermiştir. Resim sanatında fotoğrafın gerçeklikle olan bağı, görselliğe getirdiği yeni bakış açısı, çabuk ve gerçeğine uygun bir biçimde gerçekleştirmede kolaylık sağlasa da bu resimle arasında ortaya çıkan rekabeti engelleyememiş, resme olan bakış açısını da değiştirmiştir.

### **FOTOĞRAF RESİM İLİŞKİSİ:**

Birçok sanatçının yapıtlarında görülen, sırf görünenden çok bilinenin tekrar edilmesi biçiminde gelişmiş olan, görünen dünyanın resmini birebir yapma kaygıları,

sanatçıların işini kolaylaştıracak yöntem ve yollar aramaya itmiştir. Böylece fotoğrafın keşfi; görüntülerin gerçeğe uygun biçimde, bir araç yardımıyla kolayca çizebilme kaygısının bir sonucudur.

Resmin, fotoğraf bulunmadan önce yüklendiği görev olan doğanın, yüzlerin, nesnelerin gördüklerimizin gerçeğe uygun kaydı ve fotoğrafın bunu birebir gerçekleştirmiş olması, fotoğrafın resme darbe vurduğu düşüncesi endişelere neden olmuştur. Doğal olarak da; “Resim fotoğraf öncesi gördüklerimizi kaydetmiştir.” (Giderer, 2005, s:57) düşüncesi bu görüşü savunanları haklı göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında resim, fotoğraftan önce görmediklerimizi, inandıklarımızı ve düşündüklerimizi resmetmiştir diyebiliriz.

Farklı tekniklerle üzerinde oynanmış fotoğraflar bu savı çürütebilir ki bu durum fotoğrafın resmin karşısına çıkarttığı belgelemede mükemmellik bağlamının dışındadır. Yine de fotoğrafın, gözle görülemeyecek ayrıntıları görüntülemesini fotoğrafın resim karşısında üstünlüğü olarak bakmak yanlış olur. Çünkü resmin görünmeyeni göstermek gibi bir amacı olmamıştır, ancak gerçekçi resim yapılan dönemler bu duruma dâhil edilip edilmemesi bir soru işareti olarak görülmektedir (Giderer, 2005, s:57).

Örneğin; dörtnala koşan atın ayaklarından birisinin kesin olarak yere basışı, fotoğrafın bulunuşundan sonra ortaya çıkmış bir gerçektir. Ancak fotoğraf öncesi resim örneklerinde koşan atların dört ayağı da havadadır. Bu örneğe bakarak bu resimlerin öldüğünü, fotoğrafın bu resimlerin değersiz olduğunu ortaya çıkardığını söylemek yanlış olacaktır (Resim:15).



**Resim: 15 “Abson At Yarışları” Theodore 1821 Gericault**  
[mages.easyart.com/i/prints/rw/en\\_easyart/sm/...](https://mages.easyart.com/i/prints/rw/en_easyart/sm/...)

“Resmin ölümü” yargısının ardından Jonh Berger’in duruma farklı bir yorum getirdiği görülür. Berger’e göre fotoğraftan önce onun görevini üstlenenin resim değil bellek olduğu doğrudur;

“Herhangi birine ait olan eski bir fotoğraf bize kendini tanıtmaz. Fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bu durumda fotoğraf resmin değil belleğin işini yapmakta fakat yine de resimle kıyaslanmaktadır. Bunun açıklaması resmin sadece gerçeğe benzerlik üzerine çalışan bir sanata indirgeyerek yapılabilir. Her ikisinin de iki boyutlu zemin üzerinde doğadan alınmış imgelerin olması fotoğrafla resmi eşit göstermek için bir başlangıç açıklaması olabilir ancak asıl amaç fotoğrafında bu kulvarda yarışa sokulma isteği olabilir.” (Berger,1986, s:76).

Fotoğrafın kabulü zor görünüp farklı yorumlara neden olsa da yavaş yavaş sindirilmesi gereken ve göz ardı edilemeyecek bir buluştu. Buna hız kazandırmanın tek yolu ise en çok tepki gösteren ressamların onaylaması olacaktı. Aslında bu tepkinin tek sebebi ressamların hala doğayı ve insanı aslına uygun olarak betimlemesiydi.

Resmin başka bir açılımı olmaması ve gerçekliği ondan daha iyi yansıtılabildiği düşüncesine sebep olan bir makinanın icadı, ölüm sözcüğünü kolayca dile getirilmesinin tek sebebi olabilirdi. Doğal olarak dönemin gerçekçi akımı olan Romantizm sadece fotoğraf olarak da görülemeyecek sebeplerden dolayı etkisini yitirmeye başlamıştı. Dolayısı ile güzel, estetik ve eleştiri kuramlarındaki yerini daha teknik, daha betimsel kavramlara bırakmıştı.

Çağdaş estetik bir yandan tarih, sosyoloji, psikoloji gibi somut ve deneysel disiplinlerin, öte yandan da Marksizm, yapısalcılık ve fenomenoloji gibi farklı düşünce akımlarının etkisi altında, felsefi düşüncelerden kurtulmuş görünmektedir. Görünmeyeni anlayabilmek için görünenden yola çıkan sanatçı, doğaya karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanatı, dogmalara karşı çıkışı, varlığa bir meydan okuması olarak tanımlamıştır. Gerçeği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür; ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma etkinliğidir... Sanat insanın kendini tanıma serüvenidir. Bu serüven devam ettikçe sanatın süreceği de bir gerçektir (Fischer, 1995, s:149).

Sanatçılar; Eski Yunan'dan başlayarak, doğaya öykünmüşler ve gerçeği yakalamaya çalışmışlardır. Bunun sonucu olarak doğada görülen şeylere benzer resimsel imgelerin peşinden koşmuşlardır. İki boyutlu görüntüleri düzleme aktarma perspektifin bulunmasıyla ressamın kullandıkları bir metot haline gelmiştir. Tek nokta çizgisel perspektifinde kaçış noktası tektir. İzleyici hareket etmez. Rönesans dönemi sanatçılarının matematikçi bilim adamı olması nedeniyle de araştırmaları sonunda, tek gözün kapatılıp diğeri ile, yani tek bir delikten, bakılarak dünyanın görüldüğünü saptamışlardır. Dolayısı ile bu buluş göze odaklıdır.

Gözü merkeze alma düşüncesinin getirdiği değişim sadece perspektifle sınırlı kalmamıştır. Bu değişimde önemli olan nokta bakışın ve bakışın yöneltildiği nesnenin, eserle etkileşime girmesi ve eserin anlatısına yansımadır. Fotoğrafın yıllar içinde geçirdiği değişimin de bu duruma bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Üstelik üretimin çeşitlenmesinin yanı sıra, bakışın değişmesi sanata da hareketlilik kazandırmıştır.

Görüntünün oluşmasındaki önemli unsurlardan biri de merceğin gördüğü açıdır. Oldukça büyük görüntülerin objektife sığdırılması amacıyla öne arkaya giderek, aşağıya ve yukarıya eğilerek doğru açıyı saptayarak istediği görüntüyü elde etmeye ve belli anlamlar oluşturmaya çalışan fotoğrafçıları görürüz. Bu durum gösterir ki; fotoğraf çekmek, sadece deklanşöre basmak değildir. Objektif bakan gözün belli bir dünya görüşü, belli bir kaygısı olması gerekmektedir. Bu durumda karşımıza 'göz' unsuru çıkmaktadır ki Rönesans'tan beri modern resme dâhil edilmeye çalışılan gözün, merkeze alınma süreci, fotoğrafın varlığıyla kaçınılmaz hale geldiği görülebilir (Dede, 2005, s:52).

Fotoğraf, göz merkezci kartezyen bakış açısı, merkezi perspektif ve bilimselin hükmünü baki kılma sürecini temsil ederken, resim buna direnen çizgiyi oluşturur. Resimdeki merkezi perspektif kurmacılığının bile fotoğrafın örnekleriyle kanıtlanıyor oluşu oldukça önemli bir durumdur... Artık merkezi perspektif, ressamın yorumlarına açık bir şekilde değil ama makinenin şaşmazlığı ile sanat alanına dahil olmuştur (Dede, 2005, s:52).

Gerçeği aramakta artık yetersiz kaldığı düşünülen sanata bakılarak ondaki değişimler saptanmaya çalışılırken 19. yüzyılla birlikte fotoğraf ve sinema, kusursuz

bir biçimde hareketin de görüntüsü dahil olmak üzere görüntünün sunduğu mekanik anlatımı mükemmelleşmiştir. Yani sanatçıların yüzyıllar boyu ardında koştuğu ‘gerçeğe benzetim’ çabasını tüm sanat türlerinden daha iyi hatta mükemmel olarak gerçekleştirildiği görülmüştür ve bu durum “resim bitti” diye düşüncelerin başlamasının yanı sıra, farklı düşünceler, resmin kendine yeni bir yön çizerek devam ettiği ve sanatın kendini tanıma ve tanımlama yoluna girdiği yönündedir (Giderrer, 2003, s:14–25).

### **2.1- Portre Resmi :**

Resim sanatında, fotoğrafın icadının ardından ilk etkilenen alan portre resmi olmuştur. Henüz çok yeni bir buluş olan fotoğraf, çoğaltılabilirliğindeki ekonomikliği ile çabucak kabul görmüştür. Dolayısı ile pahalı olduğu için soyluluğun ve üst sınıfın bir göstergesi olan yağlı boya portre yaptırma eylemine bir alternatif olarak görülmüştür. Bu durumdan ilk etkilenen kesim de portre ressamı olmuştur.

Portre ressamlarının gördüğü olumsuzluğa rağmen, Nemecek ve Paltzer’e göre, fotoğrafın icadı ile birlikte bazı manzara ressamlarının işi kolaylaşmıştır. Portre resmine vurulan bu darbe sonucu fotoğrafın daha fazla para getireceğine inanan birçok ressamın fotoğraf sanatına yöneldiği bir gerçektir. Aslında fotoğraf imgeyi ressama kompozisyon hazırlamada kurmada ve detay vermede kolaylık sağladığını söylemek mümkündür (Derman, 1991, s:12).

Bunun yanında birçok ressamın da fotoğraftan yararlandığı açıkça görülmüştür. Örneğin; ünlü ressam Gustave Courbet, “Atölye” (Resim:16) adlı büyük boyutlu tablosunun en önemli figüründe, Villeneuve’in çıplak kadın fotoğrafından yararlandığı bilinmektedir (Resim:17).

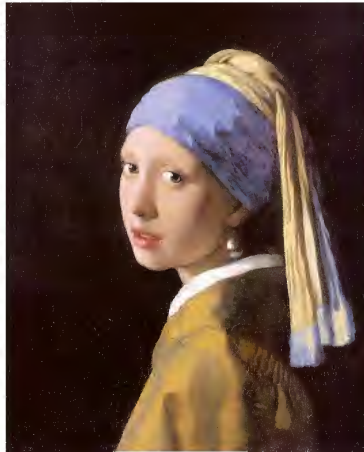


**Resim:16 "Atelye" 1855 Gustave Courbet**  
[www.cnu.edu.ar/users/mycampus](http://www.cnu.edu.ar/users/mycampus)



**Resim:17 "Nude Study" 1853 Julien Vallou de Villeneuve**

Coubert'den 200 yıl önce, Jan Vermeer'in de "İnci Küpeli Kız" (Resim:18) adlı portresini de, ilkel fotoğraf makinesi olan "Camera Obscura"dan yararlanarak renk ayrımlarını yaptığı bilinmektedir. Aslında Vermeer'in diğer çalışmalarını oluştururken "Camera Obscura" dan yararlandığı bir çok kaynakta geçmektedir. Örneğin "Kırmızı Şapkalı Kız" (Resim: 19) adlı portresinde buğulandırılmış (difüze edilmiş) görüntü özelliği arka planda görülebilir.



**Resim:18 "İnci Küpeli Kız" 1665 Vermeer**  
[www.southern.com/wm/paint/auth/vermeer/](http://www.southern.com/wm/paint/auth/vermeer/)



**Resim:19 "Kırmızı Şapkalı Kız" 1667 Vermeer**

Camera obscura, insanın görmesi ile ilgili olduğu kadar, insanın bilme yetisi ile ilgili de en sık başvurulan modellerden biri olmuştur. Görme duyusu bize gerekli verileri sağlamakta, gözlemci ise bu kendi halindeki dünyaya hiç bulaşmadan, olduğu gibi, kapalı bir odanın içinde de olsa, her şeye ulaşabileceğini göstermektedir. Örneğin; Vermeer'in bir astronomi ve coğrafya bilginini doğaya ya da gökyüzüne bakarken değil, odalarında sırtı pencereye dönük bir dünya atlasını incelerken resmetmesi de bir rastlantı değildir (Resim:20). Üstelik burada, yalnızca dış dünya ile gözlemci arasında yüksek bir duvar çekilmekle kalmamış; göz de gözlemciden koparılmış, soyut ve bağımsız bir mertebeye yerleştirilmiştir ([www.grand-illusions.com/articles/mystery\\_in\\_the\\_mirror/](http://www.grand-illusions.com/articles/mystery_in_the_mirror/)).



**Resim:20“Geographer” 1668 Vermeer**  
[www.southern.com/wm/paint/auth/vermeer/](http://www.southern.com/wm/paint/auth/vermeer/)

Fotoğraf makinesine giden yolda en önemli adımlardan biri olan ilkel fotoğraf çekme yöntemi; Daguerrotype'ı portre resimlerinde ilk kullananlar arasında göze çarpan en önemli isim Jean Dominique Ingres'dir.

Fransız Bilimler Akademisi'nin müdürü ve dönemin ünlü ressamı olan Ingres, 1841 yılında Daguerrotype'la tanışmasının hemen ardından, daha erken dönemlerinde gerçekleştirdiği “Rothschild Baronesi (Resim:21) ve Houssonville Kontesi (Resim:22) ” gibi portre resimlerini artık yetersiz bulmaya başlar. Ingres'in “Riviere Ailesi” gibi erken dönem portre resimleri, Deguerrotype ile tanışmasından sonra gerçekleştirdiği yapıtlarıyla renk açısından çok büyük farklılıklar göstermektedir. Daguerre mantığı ile tanışmadan önceki resimlerinde renkler soğuk ve porselen bir

figür kadar cansızken, 1841 yılından sonraki portrelerinde daha sıcak, metalik ve renklendirilmiş Daguerretype yüzeylere benzer tonlara rastlanır (Scharf, 1986, s:49–50).



**Resim:21“Mademoiselle Rivière” 1806  
J.D.Ingres**



**Resim:22“Madam Moitessier” 1857 Ingres  
[www.msu.edu/course/ha/445/j\\_\\_d\\_\\_ingres.htm](http://www.msu.edu/course/ha/445/j__d__ingres.htm)**

Üstelik geliştirdiği yeni bir poz verdirmeye yöntemi olan figürün elinin yüzle teması, portre resimlerindeki yeni stilin habercisidir. Portre resimlerinde görülen bu sıra dışı tarzı ve ayna objesinin bulunduğu yapıtlarında yansımaya gerçekte hiç olmayacak bir perspektifle vermesi resimde kaçınılmaz olan fotoğrafın etkisi ve portre resmine karşı olan talep Ingres’i de Daguerrotype kullanımına yönelttiğini düşündürmektedir.

Fotoğraf makinesini, resim sanatı açısından yararlı görmemesine karşın, 19. yüzyılın sıra dışı ressam ve fotoğrafçılarından biri olarak tanınan ve resimlerinde fotoğrafa özgü tarzın tüm yeniliklerinden yararlanan David Octavius Hill de, kullanımı açısından Calotype’ın Daguerrotype’a göre daha kolay olması ve yapıtlarında bir tür fotolitografi etkisini ve de ton efektlerini en iyi biçimde verebilmesi nedeniyle Calotype’tan yararlandığına daha önce değinilmiştir (Resim:23). Fotolitografiyi açmak gerekirse;

Işığa duyarlı bir kimyasalla kaplanmış bir yüzeye (fotoğraf filmi gibi) tıpkı gölge oyunu mantığıyla ışık (bildiğimiz ışık, ultraviyole ışık, x ışını) kullanarak şekil işleme biçimidir. Bir

kaynaktan elde edilen ışık bir maskeden geçerek aydınlık ve karanlık bölgeler oluşturur ve ışığa duyarlı kimyasal madde üzerinde, asitlere dayanıklı ve dayanıksız bölgeler yaratır, daha sonra o film banyo edilir, ışıkla etkileşim sonucunda istenen şekil elde edilir...(http://www.verkac.org/error404.html).

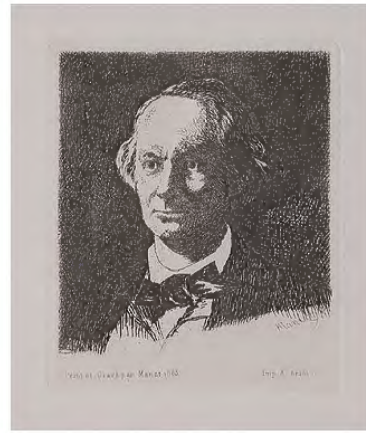


**Resim:23 “Newhaven”1843-47David Octavius Hill Robert Adamson**  
Scottish Nationaly Galery [www.nls.uk/.../photograph/david\\_oct.htm](http://www.nls.uk/.../photograph/david_oct.htm)

Fotoğrafi doğrudan kullandığı kesin olarak bilinmese de Fransız Ressam Edouard Manet'nin, yapıtlarında da fotoğrafın etkisinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Manet özellikle Nadar'ın yapay ışık kullanarak gerçekleştirdiği fotoğraflarından etkilendiği düşünülmektedir. Nadar'ın 1859'da görüntülendiği Charles Baudelaire'in portresi 1865 yılında Manet tarafından resmedilmiştir (Resim:24-25).



**Resim:24”Charles Baudelaire”, 1859**  
Nadar  
<http://www.allposters.com/-sp/Charles-Baudelaire-French-...>



**Resim:25 “Charles Baudelaire'nin yüzü”**  
Manet, Edouard ( (Paris, France, 1865)

Manet eserlerinde, siyah beyaz kontrastıyla, Japon baskı sanatının özelliklerini ve yapay ışık altındaki fotoğrafın sunduğu kontrast etkilerini harmanlayarak kullandığı görülmektedir. Ayrıca portresini yapmak istediği Isabella Hemannier'den, daha iyi bir taslak hazırlamak amacıyla fotoğrafını istediği bilinmektedir. Aynı zamanda 1881–1882 yıllarında gerçekleştirdiği Mery Laurent portrelerinde (Resim:26–27-28) kullandığı fotoğrafa özgü tonlama, Manet'nin yapıtlarındaki etkisini ortaya koyar (Scharf, 1986, s:64–65).



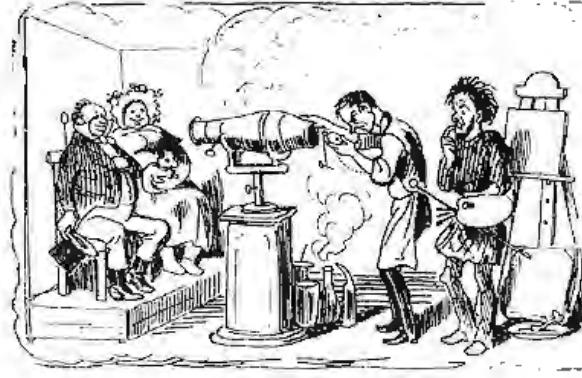
**Resim 26: "Mery Laurent Nü Portresi", 1881, Resim 27:Manet ve yararlandığı fotoğraf**  
[www.petroz.com/Mery.htm](http://www.petroz.com/Mery.htm)



**Resim:28 "Folies Bergère'nin Barı", 1881–1882, Manet ve yararlandığı fotoğraf**  
[www.petroz.com/Mery.htm](http://www.petroz.com/Mery.htm) \_\_\_\_

Ancak fotoğrafın icadını takip eden ilk beş yıllık süreç içinde dönemin karikatürist sanatçıların yapıtlarında en çok değindiği konu resim ve portre sanatçısının resimleri olmuştur. Nedeni ise portre çalışmalarında Camera Obscuranın ya da fotoğrafının geleneksel resim sanatı anlayışına karşı tehdit oluşturduğunu, gözün görme yeteneğini sınırlandırdığını düşünmeleridir.

Karikatür sanatçısı Theodor Hosemann 1843 yılında gerçekleştirdiği “Mutsuz Ressamlar” (Resim: 29) adlı traji-komik yapıtında ele aldığı bir Daguerretype stüdyosunun içini betimlediği çizimiyle tepkisini belirtmiştir. Yine de fotoğrafın, ressamın ayrıntıyı kolaylıkla seçebilmesini sağladığı ve zaman kazandırdığı bir gerçektir (Scharf, 1986, s: 48–49)



**Resim: 29“Mutsuz Ressamlar”, 1843, Theodor Hoseman** webhost. ua. ac. Be/.../History\_Photoğrafy. htm

## 2. 2- Manzara Resmi:

İlkel adıyla Camera Obscura aslında çağlar boyunca güneşin hareketini izlemede, özellikle güneş tutulmasını incelemeye ve Ortaçağda da manzara çizimlerinde kullanıldığı bilinmektedir.

17.yüzyıl ile birlikte Camera Obscura’yı kullanmaya başlayan ressamlar, karanlık odaya girmeden de resim yapabilmeyi yollarını arayarak Camera Obscura’yı taşınabilir hale getirmişlerdir. 17. yüzyılda Vermeer, 18. yüzyılda da Canaletto, fotoğraf makinesine giden yolun başlangıcı olan Camera Obscura’yı resimlerine yardımcı bir araç olarak kullandığından bahsedilmiştir. Resim sanatında

kullanılan Camera Obscura aynı zamanda mimari çizimlerde, iç ve dış mekan röprodüksiyonlarında da kullanıldığı görülmüştür.

1568’de ünlü mimar ve yazar Venedikli Daniello Barbaro’nun, Camera Obscura’yı sanatçılara çalışmalarında yardımcı olabilecek bir araç olarak önerdiği, Venedikli sanatçılar Antonio Canaletto (Resim:30) ve Bernardo Bellotto’nun da (Resim:31) manzara resimleri ve perspektif konusundaki çalışmalarında bu aleti pek çok kez kullandığı kaynaklarda geçmektedir (Scharf, 1986, s:19–20).



**Resim:30**“Gemäl de Galerie” 1760 Bellotto  
www.kunsthhaus.ch/cgi-bin/kunsthhaus?ID=yQhyr38



**Resim:31** “Giovanni Antonio Canal” 1765  
Canaletto

Hollanda’da 18. yüzyıl burjuva yaşamının bazı ipuçlarını yağlı boyalarında bulduğumuz, “Delft’ten Görünüm” adlı eseri ile Vermeer’in, doğduğu kenti pırıl pırıl bir ışık altında bir belge niteliğinde sunmuştur.

Fotoğraftan yararlandığı kesin olarak bilinmese de, bu resmini fotoğraflık bir gerçeklikle sunduğu açıkça görülmektedir. Vermeer’in bu manzara resminde, kentin duvarlarındaki ışık oyunları dikkati çeken diğer önemli bir unsurdur (Resim:32). Bu altın zerrecikler bize iki asır öncesinden Empresyonist Ressamları da haberini vermektedir. Fotoğrafın yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmasının ardından ise,

manzara ressamaları da fotoğrafın gerçeği olduğu gibi yansıtmada sağladığı başarıyı göz ardı etmemişlerdir (Yücel, 2000, s:24).



**Resim: 32 “Delft”, 1600, Vermeer**  
[www.glyphs.com/art/vermeer/](http://www.glyphs.com/art/vermeer/)

Mimari görüntüleri resimlerine konu alan manzara ressamaları, gördüklerini gerçeğe en yakın şekliyle tuvallerine aktarmak zorunda olmaları nedeniyle fotoğrafın nesnel ve objektif gözünden yararlandıkları düşünülmektedir.

19. yüzyılla birlikte fotoğraf, gerçeği yansıtmadaki başarısı özellikle manzara ressamaları için önemli bir kaynak haline gelmiş, doğanın anlık görüntülerinin izlenimleri kamera tarafından yakalanmış ve böylece doğal formların gerçek şekilleri açıkça tasvir edilebilmiştir. Courbet, Lautrec, Cezanne, gibi büyük ustalar da fotoğraftan yararlanmaktan çekinmediği hatta bu durumun onların işlerini dahi kolaylaştırdığına değindikleri bilinmektedir. Cezanne, kar yağarken resim yapmak için dışarıda üşümekten, Courbet de model masrafından kurtulmuştur denilebilir (Giderer, 2005, s:57).

Fotoğraf görüntüsünün ikna edici gücü ve büyüyen otoritesi, doğanın mecazi anlatımlarıyla ilgili fikirleri yıkmaya başlamıştır. Böylece ressamalar gibi fotoğrafçıların da sert, keskin ve belirgin kontur çizgilerini iyi verebilecek bir yöntem bularak, tüm detayları titiz bir hassasiyetle yansıtmayı amaç edindikleri görülür. Bu durum zamanla kişiselliğe dönüşmüş ve bazı fotoğrafçılar görüntüyü aktarma da daha

serbest davranarak, ışığı kullanma tarzlarına bağlı olarak ele aldıkları objeleri yansıtıran sert kontur çizgilerinden kaçınmışlardır.

Aslında manzara fotoğrafçılığının geçmişi tam anlamıyla 1860'lardan çok daha öncelere dayanmaktaydı. Henri Fox Talbot'un 1842'li gerçekleştirdiği Calotype'ları manzara fotoğrafçılığının ilk örnekleri sayılabilir. 1842'lerden 1846 yıllarına kadar Talbot birçok kent ve doğa manzarasını fotoğraflamıştır (İnankur, 2001, s:61). (Resim:33–34).



**Resim: 33** "The Nelson Column" 1843 Talbot  
[pup.pupress.princeton.edu/titles/6930.html](http://pup.pupress.princeton.edu/titles/6930.html)

**Resim:34** "Loch katrine" 1845 Talbot

Resimlerinde fotoğraftan yararlanan bir diğer önemli isim de Jean François Millet olmuştur. Dönemin ünlü fotoğrafçıları Felix Tournachon Nadar, Etienne Carjat ve Felix Feuardant ile olan yakın arkadaşlığı sayesinde fotoğraf teknikleri konusunda da tecrübe kazandığına deyinilmektedir. Ancak, fotoğraf makinesinin görüntüleri ölümsüzleştirme becerisine olan hayranlığına rağmen fotoğrafı hiçbir zaman resimlerinde direkt olarak kullanmamıştır. "Fotoğraflar, hiçbir zaman iyi bir heykele eşit olmasa da, doğadan alınmış verilere benzetmekte, dolayısıyla, hiçbir mekanizma kabiliyet ve yaratıcılığın yerini alamayacağını düşünülmektedir" (İnankur, 2001, s:61). Kısacası Millet de; fotoğrafın sanatçı için sadece önemli bir yardım kaynağı olması gerektiğini düşünmüş ve böyle bir tavır sergilemiştir (Resim:35).



**Resim:35 “Monotype” 1841 Taken by Millet**  
[home.earthlink.net/~klavir/mono\\_9b.html](http://home.earthlink.net/~klavir/mono_9b.html)

Suluboya ressamı olarak da bilinen John Ruskin’in de fotoğrafı kullanma amacı daha kesin bir gerçekliğe ulaşmaktır. Özellikle mimari konuların üzerine duran sanatçı detay ve tonlamalar konusunda Daguerrotype’den yararlanmışır (Resim:36–37).



**Resim:36 “My dearest place in Italy”**  
**1858 John Ruskin**



**Resim:37“Trees in a Lane” 1847 John Ruskin**  
[www.iub.edu/~iuam/provenance/search.php?a=Rou...](http://www.iub.edu/~iuam/provenance/search.php?a=Rou...)

1848 yıllarına bakıldığında ise; ciddi ve önemli, anlamlı konuları direkt olarak doğadan ve yaşamdan kesit alarak olabildiğince gerçekçi bir şekilde resmettiği

görülen William Holman Hont, John Everett Milliaıs ve Dante Rosetti tarafından ön-Raphaelciler adında bir grup kurulduğu bilinmektedir. Örneğin; “Ophelia” John Milliaıs’in Hamlet’ten bir sahneyi yorumlayışında, ayrıntıya verdiği önem, parlak renkler, kalın konturlar görölmektedir (Resim:38). Bunlar High-Art fotoğrafçılardan etkilenen Ön-Rafaelci ressamların tipik özellikleri olarak görölmektedir.

High-Art fotoğrafçılık Akımı ise, fotoğrafın günün geçerli değer sanatları ile aynı statüye sahip olmasını isteyen bir grup İngiliz fotoğrafçı tarafından kurulmuştur. Fotoğrafın sanat olarak tanımlanmasını ve galerilerde resim gibi sergilenmesini istemişlerdir.



**Resim: 38 “Ophelia” 1852 John Milliaıs**  
[trashotron.com/agony/columns/2004/10-15-04.htm](http://trashotron.com/agony/columns/2004/10-15-04.htm)

Bu dönemde ayrıntı ve kusursuzluk o denli önemlidir ki, bir çok ressam manzara ve figür çalışmalarında kopya etmek üzere profesyonel fotoğrafçıların çektiği fotoğraflardan yararlandıkları bilinmektedir. Ressamların çalışma yöntemleri ve oluşturduğu kompozisyonlar fotoğrafçıları etkilemiştir. Stüdyolarında oluşturdukları görüntüleri fotoğraflarına yansıtmışlardır.

Sanat eleştirmenleri ise fotoğrafçılara çağdaşları olan ressamların konularını kopya etmekten kaçınmaları ve günlük olayları yansıtma larını ön gördüler. Buna rağmen bir High- Art fotoğrafçısı olan Henry Peach Robinson’ un da, Tennyson’ un

şiiirlerinden esinlendiği bilinmektedir (Resim:39). Gerçek hayatta böyle sahneleri yakalamak imkânsız olduğu için, fotoğrafçılar setleri kendileri kurmak zorundadırlar (comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc). Böylece fotoğrafçıları sütüdyo için model, kıyafet ve aksesuar hazırlamakta ustalaştırdığı söylenebilir.



**Resim:39“The Lady of Shalott”, 1860–1861 Henry Peach Robinson (3 negatiften oluşmuştur)**

[www.hrc.utexas.edu/.../nr091301robinson.html](http://www.hrc.utexas.edu/.../nr091301robinson.html)

Gözün gördüğü gerçekliğin en ince ayrıntılarını bile içeren doğanın mükemmel taklidi olarak yüceltmeye başlanan fotoğraf, aslında sanatçının da böyle en ince ayrıntıları bile göz ardı etmeden, hiçbir şeyi reddetmeden ve hiçbir şeyi küçük görmeden doğadan yararlanmaya, iyi bir gözlemci ve kaydedici olmaya yönelmiştir.

Ön-Raphaelci tarzın da doğadaki her şeyi aslına uygun olarak tuvale yansıtma isteği, fotoğraf sanatının mantığıyla benzerlik göstermektedir. Fotoğrafçılara göre doğanın betimlemesinde resim sanatının yetki alanı fotoğrafinkinden fazla değildir.

Görülen o ki hizmetlerinden yararlanılmaya ve daha iyisinin istendiği bir konuma gelen fotoğraf sanatçıların önce yardımcısı, doğanın incelenmesinde bir araç; gelişim sürecinde ise, kendisi de bir imge makinesi olarak diğer sanatları ve insanların algı güçlerini etkilemeyi başarmıştır. Bundan sonraki süreçte ise teknik olarak gelişimini sürdürmüş sanat akımları içindeki konumunu da artırdığı görülür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAF- SANAT AKIMLARI İLİŞKİSİ:

Resim sanatı, görünen dünyayı resmetmesi sonucunda doğmuştur. İnsanlar gerçekliği sadece resimde değil edebiyat, tiyatro, heykel gibi diğer sanat dallarında da ortaya koymuşlardır.

Sanat tarihine bakıldığında da, bu sanat alanlarının görüşleri ve estetik kavramların birbirleriyle etkileşim içine girdiğini, bunun sonucu olarak çeşitli üslup ve akımların (neo-klasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art ve fotogerçekçilik) doğmasına sebep olduğu söylenebilir. Fotoğraf'ın keşfinden sonra ise, fotoğraf dünyayı en ince detaylarına kadar bir ayna gibi görüntüleyen pencere olarak kabul görmüştür.

1839 yılında fotoğraf ilk kez tanıtıldığı zaman onun, bu gerçeği görüntüleme özelliğine “faksimile (tıpkıbasım) adı verilmiştir. Gerçeğin damgası ya da nakli olarak tanımlanabilecek fotoğrafın bu özelliği için şunlar söylenir; “Fotoğraf, gerçek dünyadaki göstergesine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi... Fotoğraflar göstergelerdir.” (Marien, 1997, s:41).

Gerçeğin aynası olma işleviyle birlikte doğan fotoğrafın, resim sanatının katı kurallarından kurtulmasını sağladığını söyleyebiliriz. Ancak fotoğrafın gerçeğin tekrardan üretilmesi olarak görülmesi ve bir sanatçının üretimi olarak anlaşılmaması, fotoğrafın uzun zaman sanat dışında kalmasına neden olmuştur.

Fotoğrafın yıllar içinde geçirdiği evrim, sanat alanı içine girmesi ve kendini bağımsız bir dal olarak var etmeye çalışma sürecinden itibaren, çok önemli birçok hareketi tetiklemiş, sanat sistemine dâhil olan bu farklı yapı, sanat içine teknolojik öğeleri katışıyla, resimle arasında kuvvetli bir bağ oluşturmuştur. Fotoğrafik imgeyi işlerinde kullanan sanatçılar tarafından resmin içinde yer alan fotoğraf soyut sanat, dadaizm, sürrealizm, pop art gibi öncü akımların sıkça kullandığı bir materyal haline gelmiştir.

Çağdaş sanatın amaçlarından biri olan “sanat ile hayat ayrımını ortadan kaldırma” fikri ile fotoğrafın gerçeklikle olan bağı düşünüldüğünde, fotoğraf kendini çağdaş sanat içinde önemli bir araç konumuna getirmiştir. Böylece hayatın sanata teneffüs ettiği en önemli alanlardan biri de fotoğraf olmuştur. Fotoğrafi ilk görenlerin de onu resim sanması bunun bir göstergesi olabilir. Çünkü ilk fotoğrafta karşılaşılan şey, resimdeki perspektif ve çerçevelemenin aynısı olduğudur. İki tarafın birbirine yaklaşmasında bu önemli bir etkidir (Barthes, 1992, s:39).

Alfred Nemecek ve Rolf Allan Paltzer, resim ve fotoğraf ilişkisini ölümcül bir ilişki olarak yorumlasa da Fotoğrafın icadıyla birlikte resimle arasında hem bir yarış hem de işbirliği söz konusu olmuştur. Bu yarışta fotoğrafın kazandığı bile söylenmektedir ki bu böyle olsa da olmasa da resmin kaderini değiştirdiği bir gerçektir (Nemecek, Paltzer, 1988, s:53). Hatta Fotoğrafik görüntü ve fotoğraf teknikleri sadece modern sanat sonrası sanat akımlarını değil, geçmişte Neo-Klasik döneme kadar dayanan ressamı da etkisinde bıraktığı görülür.

### **1- NEO-KLASİZM:**

Klasik sanat ülküsünün yeniden canlandırılışı olan bu akımın doğuşu iki önemli etkene bağlanabilir. Bunlardan ilki, arkeoloji biliminin temellerini atan Winckelmann'ın eski Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabalarıdır. Winckelmann'ın giderek çözülmüş, saflığını ve soyluluğunu yitirmiş Avrupa sanatını, kendi öz kaynağı antikiteye bağlama konusundaki görüşleri sanat çevrelerinde geniş yankılar uyandırmıştır.

Jacques Louis David, Neo-Klasizm'den önce yaşanan Rokoko döneminin şatafatlı yaşamını gösteren belge niteliğindeki resimlerinin tam tersi olarak, geçmişi resmetmeyi tercih etmiştir. Devrimden hemen önce yaptığı “Horace Kardeşlerin Yemini” (Resim:40) adlı ünlü tablosunda da Roma tarihinden alınmış bir konuyu işlemiştir. Horace ailesinin üç oğlu ülkelerini düşman saldırısına karşı savunmak için ölüncüye kadar çarpışacakları üzerine babalarına and içmektedir. Vatansever baba da genç oğullarını yitirme korkusundan uzak onlara silahlarını vermektedir (Özandes, 2000, s:14).



**Resim:40 “Horace Kardeşler” 1784 Jacques- Louis David**  
Paris, musée du Louvre [www.bc.edu/.../CoreArt/art/neocl\\_dav\\_oath.html](http://www.bc.edu/.../CoreArt/art/neocl_dav_oath.html)

Bu resimde yine Rokoko'nun yumuşak, cicili bicili üslubuna karşı, sert ve yalın bir üslup görülmektedir. Bu üslubu doğuran ikinci etken, bu tabloda da tanık olduğu gibi, o yıllarda esen devrim rüzgârları, vatanseverlik ve özgürlük duygularıdır. David yapıtın dramatik etkisini arttırmak için bir karşıtlıktan da yararlanmıştır. Tablonun solunda erkeklik ve gözü peklik duygusunu vurgularken, sağdaki ayrıntıda kadınsı zayıflık ve şefkat duygularını dile getirmiştir. Tüm bunların yanı sıra görülen o ki tarihi gerçeklik ve yaşanmışlık belgelenerek gözler önüne serilmiştir.

Fransız Devrimi'nin yarattığı ulusal coşkunluk dinmeyen karışıklıklarla sönmeye yüz tutmuşken, bu kez Fransız halkı Napoleone'un başarılarıyla yeniden canlanmıştır. Napoleone zaferden zafere koşan ulusal bir kahramandır. David de kendi üslubuna en yaraşır konu olarak onu seçmiştir. Sanatçı, “Napoleone Sainte Bernard Geçitinde” (Resim:41) adlı yapıtında kahramanını şahlanan atı ve rüzgârda savrulan peleriniyle görkemli bir biçimde resimlemiştir (Özendes, 2000, s:14 -15).



**Resim:41“Bonaparte’ın Bernard Köprüsünü Geçişi” 1800, Jacques-Louis David**  
[Rueilwww.bc.edu/.../CoreArt/art/neocl\\_dav\\_oath.html](http://www.bc.edu/CoreArt/art/neocl_dav_oath.html)

Napoleone’un başarıları komşu ülkelerde karşıt duygulara neden olmuş, Fransız ordusunun İspanya’yı işgali, işgalcilerin Madrid’de birçok masum kişiyi kurşuna dizmesi, İspanyol ressamı Goya’yı da derinden etkilemiştir. Goya, bu toplu kıyımı konu alan “3 Mayıs 1808” (Resim:42) adlı yapıtında zafer sarhoşu Fransızların aksine, savaşın neden olduğu felaket ve haksızlıklara parmak basmaktadır.



**Resim:42 “The Execution” 1808 Francisco Goya**  
[www.diacenter.org/kos/images/goya.html](http://www.diacenter.org/kos/images/goya.html)

Bu dönemde yapılan resimlerin konuları genelde eski Yunan ve Roma ozanlarının, tarihçilerinin eserlerinden aktarılmıştır. Eski heykeltıraşlıktan

esinlenerek, doğayı ya düzelterek ya da idealleştirerek ifade etmişlerdir. Aynı zamanda harekete önem vermişlerdir. Onlara göre gerçek resim sanatçısı tarihsel konuları değişik boyutlardaki tuvallerine gerçekçi biçimde aktararak yücelten kişilerdir.

Yeni klasik üslubun öteki büyük ustası ise Dominique Ingres'dir. Ingres, David'den farklı konuların ve ilgilerin insanı olarak bilinir. Bu üslubun klasik ölçülerini, saflığını ve yalınlığını, daha çok insan vücutlarında dile getirmeyi amaçlamıştır.

Ingres' in, 1841 yılında Daguerrotype' la tanışmasıyla daha erken dönemlerinde gerçekleştirdiği resimlerini artık yetersiz bulmaya başladığını belirtmiştir. Daha sonra gerçekleştirdiği yapıtlarıyla renk açısından farklılıklar göstermesi de fotoğrafı kullandığına bir işaret olarak gösterilmiştir. Buna bağlı olarak; Ingres' in Ünlü "Odalık" (Resim: 43) adlı resimlerini de fotoğraftan yaptığı konusunda düşünceler yer almaktadır. Zaten Paul Delaroche (Resim: 44) ve Jean Auguste Dominique Ingres fotoğrafı en çok kullanan ressam olarak bilinir. Bu ressamlar fotoğrafçılara albümler hazırlatır ve desenlerini bu fotoğraflardan yaptıkları hatta modellerini görmeden fotoğraftan çalıştıkları da bilinmektedir. (<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/batisanati.htm>).



**Resim:43 "Büyük Odalık" 1841 Ingres ve yararlandığı fotoğraf**  
<http://www.augustana.ca/files/group/317/19Clec3ORIENTALISM.htm>



**Resim:44 “Genç Martyr” 1853, Paul Delaroche**  
[www.victorianweb.org/art/crisis/ch2n3.html](http://www.victorianweb.org/art/crisis/ch2n3.html)

Atölyelerinde resim çalışmaları yapan Charles Negre'nin de resim ve fotoğrafı bir arada sürdürdüğüne yer verilmesi, bu atölyelerden yetişecek sanatçılara bir anlamda öncülük yapmıştır denilebilir. (Resim:45) Daha sonra Delaroche'un yetiştirdiği öğrencilerinden Gustav le Gray (Resim:46), Henri le Secq, Roger Fenton'un da ünlü birer fotoğrafçı olarak yaşamlarını sürdürmeleri hocalarının üzerlerinde bıraktığı fotoğraf etkisinin bir kanıtı olarak gösterilebilir (Scharf, 1986, s:49–50).



**Resim:45 “The Refectory of the Imperial Asylum at Vincennes”, 1858 Charles Nègre**      **Resim:46 “Brig on the Water”, 1856 Gustave Le Gray**  
[www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/viewOne.asp?de...](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?de...)

Kuramsal temelleri Almanya' da atılan Neo-klasizm akımı, ortamın elverişliliği nedeniyle daha çok Fransa' da uygulanma olanağı bulmuştur. Bu yüzden bir bakıma Fransız ulusal üslubu sayılabilir. Aynı dönemde yine aynı toplumsal

çalkantı ve değişimler, bu kez Avrupa' nın dört yanına hızla yayılan bir başka akımın doğmasına yol açmıştır. Bu akım Romantisizm'dir.

## 2- ROMANTİZM:

Romantisizm, 18. yüzyıl Avrupa'sının heyecan ve coşkusunu, özgürlük tutkularını dile getiren bir akımdır. Akıldan çok duyguya seslenen bir sanattır. Ama Romantisizm' in de karşısındaki tehlike sanatçının dizginlenmemiş bir coşkuya, gözü yaşlı bir duygusallığa kapılmasıdır. Sanatçı hem heyecanlarını bütün içtenliği ile ortaya koymalı hem de onu sanatsal bir düzeyde dizginlemeyi bilmelidir. Romantik resmin öncülerinden Gericault' nun Napoleone Ordusundan Bir Süvari' yi gösteren yapıtı ile David' in Napoleone' u karşılaştırıldığında da aradaki üslup farkı açıkça görülür (Resim:47).



**Resim:47 "Napoleon" 1812 Théodore Géricault**  
[www.artunframed.com/theodore\\_gericault.htm](http://www.artunframed.com/theodore_gericault.htm)

David'in resmindeki görkemli anıtsallığa karşı, Gericault'un resminde atla binicisini kaynaştıran ve fondaki renklerin katılımıyla bütünleşen bir heyecan boşalımı söz konusudur. Sanatçının böyle bir anı yakalamaya çalışması, dizginlenemeyen heyecanlarını, ruhsal çalkantılarını en etkili biçimde dile getirebilmek içindir

Romantik sanatçının özgürlüğü savunmasında, sarayın, soyluların ve kilisenin sanatçıdan koruyucu elini çekmesi kadar, Fransız Devrimi' nin özgürlükçü tutumu da önemli rol oynamıştır. Alıcısının buyruğundan kurtulan sanatçı, artık istediği gibi yaratabileceği bir ortama kavuşmuştur ama aynı zamanda da yalnızlığa ve geçim sıkıntısına itilmiştir. Bir yandan özgür duyarlıklar arayan sanatçının öte yandan ruhsal bunalımlara uğradığı, sanatında günün katı gerçeklerinden kaçıp, geçmişe, geleceğe, düşsel ya da fantezi konulara sığındığı görülür.

Romantik dönemin en büyük ilgi alanlarından biri fotoğrafları çekilen Doğu ve doğu yaşantısıdır. Bu “Oriyantalizm” hayranlığının da resimlere konu olduğu görülmektedir. Delacroix, “Cezayirli Kadınlar” (Resim:48) adlı yapıtında böyle bir ilgi ve duyarlılığı dile getirdiği düşünmek kaçınılmazdır. Doğu hayranlığıyla ve fotoğrafın gerçekliği yansıttığı düşüncesiyle yola çıkıp, yapıtlarında ondan faydalandığı bilinen sanatçılardan biri olan Delacroix hakkında Herbert Read (1979, s:18) şöyle söz eder;



**Resim:48 “Cezayirli Kadınlar” 1834 Eugène Delacroix**  
discipline.free.fr/delacroix.htm

“Tabiat sadece bir sözlüktür... Tabiata gerçek tonu, esas şekli bulmak için başvururuz, tıpkı bir kelimenin esas anlamını, yazılışı ve kökü için sözlüğe başvurduğu gibi; fakat sözlüğü; kopya etmemiz gereken ideal bir edebi kompozisyon olarak kabul etmediğimiz gibi, tabiatı da ressamın kopya edeceği bir model olarak kabul etmemeliyiz... Ressam tabiattan fikir alır, bilhassa ana fikrini alır; fakat bu temele dayanan ahenk sadece kendi hayal gücünün eseridir.”

Bu dönemin katı toplumsal gerçekliklerinden kaçıp, tarihi ya da fantezi konulara yönelen sanatçıların, başka gerçeklikler arama isteğine, fotoğrafik görüntünün inandırıcılığı yardımcı olmuştur. Delacroix da fotoğrafı bu yönde kullandığı bilinen bir ressamdır, ama tümüyle onun esiri de olmamıştır. Gerçekleştirdiği “Odalık” adlı eserle de fotoğraftan yararlandığına fakat tamamen onun esiri olmadığına dair kanıtıyla karşımıza çıkar (Resim:49).



**Resim:49 Yararlanılan fotoğraf ve “Odalık” 1857 Eugène Delacroix**  
<http://discipline.free.fr/delacroix.htm>

Doğu'nun düşsel çekiciliğini ya da mistik bir doğa anlayışını resimleriyle belgeleştirme isteğine kayan bu tutumların yanı sıra, 18. yüzyıl ortalarına doğru, günün katı gerçeklerine, toplumsal sorunlara eğilen sanatçılara da tanık olunur. Bu sanatçıların en ünlüsü Fransız ressamı, karikatürün babası olarak bilinen Daumier'dir. Yapıtlarında yoksul insanların yaşantısını, siyasetçilerin ikiyüzlülüğünü, adalet örgütünün acımasızlığını, işsiz halkın oradan oraya savruluşunu işlemiştir. Daumier'nin bıkmadan işlediği bir başka konu da Don Kişot'tur. Ama onun Don Kişot'u (Resim:50) yel değirmenlerine saldıran güldürücü akıl hastası değil, haksızlıklara başkaldıran gözü pek bir ülkü insanıdır. Bir bakıma Daumier'in kendi kişiliğidir. Daumier'nin bu gerçekçi yaklaşımı, bir başka Fransız ressamı ve “Realizm Akımı”nın öncüsü olan Gustave Courbet'de derin yankılar bulur.



**Resim:50 "Don Quixote", 1868 Honoré Daumier**  
[www.weltchronik.de/bio/cethegus/d/daumier.jpg](http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/d/daumier.jpg)

### 3- REALİZM:

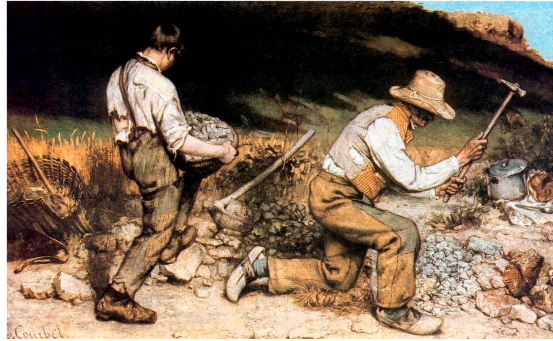
19. yüzyılın ortalarına doğru Fransa’da ortaya çıkan bu akım, günlük yaşamın hallerini ve sorunlarını olduğu gibi aktaran bir sanat akımıdır. Avrupa sanatına Rönesans ile birlikte giren bu anlayış 20.yüzyılın başına kadar etkilerini sürdürmüştür. Akım, manzara ve tarihî tabloların yerine yaşanan gerçeği, köylü ve işçilerin yani sıradan insanların yaşamlarına ilişkin kesitleri tuvale aktarır.

Courbet, Realizm akımının öncüsü ve kurucusu olarak bilinmektedir. Gerçek dışı, düşsel konuların resimde yeri olmadığını savunmuş, eserlerinde yorum yapmadan gerçeği olduğu gibi abartmadan vermiştir. Çıplak gerçek kendi başına yeterince etkileyici olduğunu düşünerek yoruma gerek duymadığı düşünülebilir (Coşkun, 2003, s:25). Bu akımın öncüleri arasında Courbet, Corot, Millet ve Honore Daumier olarak sıralanabilir.

Realizm önderi ve en önemli ismi olan Gustave Courbet’nin öngörülere, Fotoğrafik görüntüye özenmenin sonucu olan realizmi ve fotoğrafı, aynı şey olarak görenlerin görüşlerini kuvvetlendirmiştir. Courbet’nin; “Sizi temin ederim ki bir ata, bir ağaca veya doğadaki diğer objelere baktığım gibi insana da aynı gözle bakarım, yaşamın içinde olduğum her yer benim için aynıdır.” (Scharf, 1986, s:37)

sözleriyle günlük yaşamın şimdiye kadar bu denli doğrudan ve olanca kabalığı ile işlenmediğini, fotoğrafla olan bu doğrudan veya dolaylı benzerlik nedeniyle, bu resimler de fotoğraf makinesinin meydana getirdiği kaba, çirkin ve sanattan yoksun görüntüleri olarak nitelendirilmiştir.

“Taş Kıranlar” (Resim:51) adlı yapıtında kızgın güneş altında gün boyu çekiç sallayan, taş taşıyan kişileri betimlemiş olması Courbet’in ne yapmak istediğini bize gösterir ki bu durum onun eleştirilmesinin nedeni olmuştur. Üstelik gerçeği olduğu gibi aktarmadaki başarısı fotoğraftan yararlanmış olmasına bağlanır.



**Resim:51 “Taş Kıranlar” 1849 Gustave Courbet**  
[www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History](http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History)

“Realizmin en önemli özelliği, gerçek olanı, gözle görülüp elle tutulana tıpkı bir ayna gibi ifade etmesidir” (Coşkun, 2003, s:25). Eserlerinde soylu sınıf dışındaki toplumsal sınıflara da yer vermişler, sıradan insanların günlük yaşamından kesitleri ayrıntılarıyla göstermişler, ayrıca doğayı tüm gerçekliğiyle betimlemeyi amaçlamışlardır. Gerçekçilik, tarihin çoğu döneminde yaygın olarak kabul gören sanatsal anlayış olmuştur. Tarih öncesinin mağara resimlerinden, Antik Yunan ve Roma sanatına kadar egemen olan gerçekçi tutumdan ortaçağda uzaklaşmış ve ekspresyonist bir tutum ağırlık kazanmıştır. Rönesans’ la birlikte gerçekçi yaklaşımlar tekrar kendini göstermeye başlamışsa da, Fransız Devrimi’nden sonra realizm (gerçekçilik) bir akım olarak ortaya çıkmayı başarmıştır (Coşkun, 2003, s:25).

Bilim insanları, sanatçılar ve felsefeciler binlerce yıldır “gerçek” kavramının ne olduğu ve nasıl yansıtılması gerektiği konusunda çözümlenmelere gitmişler, fakat ortak bir görüşe varamadıkları gibi ne olduğu konusunda da bir sonuca ulaşamamışlardır. Sanat kavramları ise her ne kadar birbirleri ile çelişiyor gibi görünse de içlerinde “gerçek” ve “gerçekçilik” kavramlarını günümüzde de taşımaktadır. Yapılan her şey gerçeklik adınadır. İnsanların sergilerde birbirlerine hala ne kadar “gerçek” diye göstermesi bunun bir işareti olsa gerek. Natüralizmden, toplumsal gerçekliğe, gerçeküstücülerden yeni gerçekliğe dek ulaşan çok geniş bir yelpaze içinde gerçekliğin çeşitli yansımaları izlenmektedir.

Realizm akımı, gerçeklik ölçütlerini doğa bilimlerinden alır. Psikolojik gerçek kavramını, nedensellik ilkesine; bir olayın düzgün olarak gelişmesine, rastlantı ve mucizelerden arınmış olmasına, ortamların betimlenmesine, her doğal olan olgunun sonsuz bir koşullar ve güdüler zincirinin bir parçası olduğu düşüncesine, özellikleri olan ayrıntıları kullanmasına, önemsiz de olsa hiçbir yönünü ihmal etmediği bilimsel gözlemcilik yöntemine; arı ve tamamlanmamış biçime duyduğu ilgisizliği, bilimsel araştırmaların sonu gelmeyeceği inancına bağlıdır.

Coubert, resminin kompozisyonunu kurmada fotoğraftan yararlanmasının yanı sıra, fotoğrafı portre resmindeki avantajından yararlandığı da “Portre Resmi” bölümünde de belirtilmiştir. Realistler için sanat kaybolmuş zamanları ve sürekli olarak eriyip elimizden kaçan bir yaşamı arayan araçtır. Realizm dönemleri, insanın sağlam bir gerçeğe sahip olduğunu sandığı dönemlerdir. Bu yüzden 19. yüzyıl gerçekçiliğin klasik çağıdır denilebilir. Bu dönemde, önemli ile önemsizi, yani gerçekliğin belirleyicisi ile olmayanı ayırt edememesi, gerçekliği yansıtmak ayrıntıları sayıca çoğaltmakla mümkün olacağı düşünülmesi, uzun ayrıntılı betimlemeler, kişinin, nesnenin ya da bir olayın ayrıntıyla anlatılması, denildiği gibi, bir fotoğrafın doğruluğuna özenmenin sonucudur.

Realizmde, toplumun günlük hayatında rastladığımız sıradan adam ve onun günlük yaşantısı yer alır. Gerçekçiliğin bu yüzey gerçekliği yansıtması, sonunda hayattan bir görünüm sunmaya kadar gider ki, bu dilim kendi başına ne kadar doğru olursa olsun, tarihsel özden kopuk yüzeyi yansıtan bir fotoğraftır. Fotoğrafın bu

dönemdeki teknik eksikliğinin gerçekliği yansıtmadaki yetersizliğinden dolayı, fotoğrafla bir sanat ortamı oluşturulup oluşturulamayacağı tartışması da gündeme gelmiştir. Ancak bu süreç içinde bireysel müdahalenin yer alıp almadığı sorgulamasıyla son bulacağı inancına varılmaya başlanmasıyla; ışık, görüntü düzenlenmesi ve çekilen konunun belirginlik kazanması veya gizlenmesi gereken yönleri konusunda, fotoğrafı çeken kimse tarafından ne ölçülerde denetim sağlaya bileceği sorusu da kendiliğinden gündeme gelmiştir.

Renkli duyarkatların kullanılmaya başlaması da 19.yy. resim sanatı ve fotoğraf arasında, çift yönlü olduğu sonra ortaya çıkacak, bir ilişki başlatmıştır. Bu ilişkiye; gerçekçilik adına fotoğraftan yararlanarak yaptıkları eserleriyle; Delacroix, Coubert, Eakins, Gaugin, Corot, Degas ve D.C.Rosetti gibi birçok ressamı örnek gösterebiliriz. İlişkinin diğer yönü ise, fotoğrafın aşağı yukarı günümüze kadar resim sanatının estetik kuralları içinde değerlendirilmesi olarak düşünülebilir. Jean Francois Millet de “Başak Toplayan Kadınlar” (Resim:52) adlı eserinde üç köylü kadını hasattan geri kalanları toplarken, fotoğrafın yakaladığı anın gerçekliğini sunarcasına resimlemiştir.



**Resim:52 “Başak Toplayan Kadınlar” 1857 Francois Millet**  
[www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History](http://www.rpi.edu/~turcoj/Timeline/Art%20History)

Millet, fotoğrafın elde ettiği görüntüyü ölümsüzleştirme becerisini takdir etmiş ancak direkt olarak resimlerinde kullandığına dair bir kanıt bulunamamıştır (Derman, 1991, s:11–12).

Realist düşüncede en büyük gelişme, mekanik yeniden üretim tekniği olan fotoğrafın bulunmasıyla gerçekleşmiştir. Dış dünyanın olduğu gibi saptanması ya da görüntülenmesi bir

ölçüde daha kolay mümkün olmuştur. Realist akımda toplumsal yaşamdan seçilen ve gerçek dünyadan alınan konuları, fotoğraflar da gerçek dünyadaki ilişkiler düzenine uygun biçimde betimlenmekte ve gerçekte var olan bir nesne ya da canlı varlık olarak tanınabilmektedir. Nesnel gerçekliği temel alan fotoğrafik gerçekçilik, doğal gelişimi içinde, yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya koymaktadır (Önay, 1977, s:34).

Dünyadaki fotoğraf tarihine bakıldığında, realist fotoğrafın konusunu tıpkı realist resmin konuları gibi, doğal ve tarihi görünümünün yanı sıra genellikle toplumsal sorunların oluşturduğu görülmektedir. Bu da karşılıklı var olan ilişkinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Gerçekçi fotoğraf sanatçıları da, toplumdaki haksızlıklara, yoksulluklara, baskılara fotoğrafları ile tanıklık etmişler ve sorunları belgelemişlerdir. Realist akım, fotoğrafın bulunuşundan günümüze kadar önemli bir yaklaşım olarak her zaman etkinliğini sürdürdüğü bilinmektedir. Bu yaklaşımın fotoğraf tarihi boyunca etkinliğini devam ettirmesine rağmen, fotoğrafçılık her zaman diğer sanat türlerinden ve akımlarından etkilenerek resim sanatında olduğu gibi yeni fotoğraf akımlarının doğmasına neden olmuş, gerçekliğin aktarılmasında farklı yaklaşımlar görülmüştür. Fotoğraf, gerçekliği belgeme özelliği nedeniyle diğer sanatlardan farklı bir yol izlemesine rağmen, resimle fotoğraf arasındaki başlangıçtaki yakın ilişki, High-art (yüksek sanat) akımını doğurduğu görülür.

Fotoğrafın diğer sanat türleriyle aynı değere sahip olmasını isteyen bir grup İngiliz fotoğrafçı, 1850–1870 yılları arasında, çoklu baskı sistemini kullanarak resme benzer eserler üretmişlerdir... Farklı negatiflerden tek görüntü, montaj veya aynı kâğıdın birden fazla pozlanması gibi yöntemlerle görüntülerin gerçekliğini bozarak, yeni öyküler oluşturmak adına fotoğrafları çeşitli şekillerde kurgulamışlardır. Günlük hayattan kesitler sunan, ancak gerçekliği yeniden kuran duygulu yüklü sembollere ve ayrıntılara yer veren bu eserlerle, diğer sanatçılara fotoğrafın sadece teknik bir araç olmadığı, estetik kaygılarının var olduğu anlatılmaya çalışılmıştır (comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakımları).

Özellikle, Thomas Couture tarafından yapılan “İbadet” resmine benzerliğiyle bilinen, Oscar Rejlander’in 25 modeli ayrı gruplamalar yaparak çektiği ve 40x79 cm’lik bir kâğıt üzerine 30 ayrı negatiften baskıyla yaptığı birleşik fotoğrafı “Yaşamın İki Yolu” resim ve heykellerle birlikte sergilenerek dikkatleri üzerinde

toplamiş ve fotoğrafik gerçekliğin bozulması anlamında tepki çekmiştir (Resim:53–54).



**Resim:53 "İbadet" 1847 Thomas Couture**  
www47.homepage.villanova.edu/seth.koven/Victo...



**Resim:54 "Yaşamın İki Yolu", 1857, Oscar Rejlander**  
www47.homepage.villanova.edu/seth.koven/Victo...

Rejlander, önceleri sadece portre ressamı olarak çalışmasına rağmen "Yaşamın İki Yolu" isimli fotoğrafıyla fotoğrafçı olarak da ünlendiği görülmektedir.

1853'te, resimlerinde referans olarak kullanmak için fotoğrafa başlar. İki sene sonra mesleği değiştirerek, bir fotoğraf stüdyosu açar. Ressamların resimlerinde kullanmaları için fotoğraflar çeken sanatçının asıl amacı, diğer sanatçılara, fotoğrafın sadece teknik bir araç olmadığını anlatmaktır... Bu dönemde, önemli eserler üreten diğer önemli fotoğrafçılar arasında, şiirsel konuları benimsemiş William Lake Price ve Julia Margaret Cameron, konusu İncil'den alınmış ve İsa'nın hayatı üzerine çok sayıda fotoğraf hazırlamış Fred Holland Day (Resim:55), fotoğrafın duyguları resim kadar iyi bir şekilde aktarabileceğini göstermeyi amaçlayan Henry Peach Robinson sayılmaktadır. Çoğunluk sanatçısının, sanat hayatına ressam olarak başlayıp fotoğrafa geçmesi sonucu oluşan, resim sanatını eskiye bağlı taklitçi yapısı high-art akımının sonunu getirmiştir (comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakımları).



**Resim:55“Son Söz” 1898 Fred Holland Day**  
**(Bu fotoğrafı çekebilmek için, bir sene aç kalmış ve saçlarını omuzlarına kadar uzatmıştır.)**

[www.artfacts.net/.../newsInfo/newsID/1907](http://www.artfacts.net/.../newsInfo/newsID/1907)

Bu akımının dışladığı, sanatın katı geleneksel kurallarını kullanmayıp, kendi yetenekleri ve bakış açılarıyla fotoğrafa yeni bir kişilik ve gerçeklik kazandırmaya çalıştığı fotoğrafçılar, sonunda pictorialist akım içinde yerlerini aldıkları görülür. Eserlerinden de anlaşılacağı gibi Pictorializm resimselliğin içerikten, fotoğraf içindeki uyum ve dengenin gerçeklikten daha önemli olduğu bir akım olarak tanımlanabilir. Fotoğraflarda yumuşak tonlamalar ve ışık oyunları ile elde edilen dramatik ve şiirsel çalışmaları ile dikkati çeken Pictorialistler, fotoğrafın kendi kuralları olan güzel sanatların bir dalı olduğunu savundukları da bilinmektedir (Kulaksız, 1990, s:12). Pictorializmin, natüralizm ve empresyonizm gibi çeşitli kavram ve disiplinleri içeren kapsamlı bir akım olarak kendini ispat ettiği görülür.

Resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin estetik ve görsel özelliklerini kullanmıştır. Fotoğrafta renk, çizgilerin dengesi, içerik ve estetik önemli hale gelirken, konu seçimi, gerçek görüntülerden yola çıkarak fotoğrafik öğeler arasında yaratılan uyum, çekim ve baskı aşamasında kullanılan teknik ve estetik müdahale yöntemleri resimsel ifadeyi kuvvetlendirmiştir. Pictorialistler, gerçek sanatın amacının, gerçeğin ve doğanın yeniden üretilmesi olduğunu, gerçekte oldukları gibi değil, insan gözünün algıladığı gibi sanat ürünlerinde verilmesi gerektiğini söyleyerek bu akımın mantığını açıklamışlardır

#### 4- EMPRESYONİZM:

1860'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akım gerçekçi anlayışın resimdeki son halkası olarak değerlendirilmiştir. Doğanın Empresyonistler tarafından keşfi ve yakalamaya çalışılan belli bir an, resimlerinde yansıtılmaya başlandığında, sanatın gerçek yaşamla ilişkisi de başlamış, ayrıca ışığın nesnelere üzerinde yapmış olduğu değişiklikler ve nesnelere görünüşlerinin ışık ile sürekli değişikliğe uğradığı gerçeği fotoğrafın ortaya çıkışıyla beraber somut temellere oturmuştur. Empresyonist düşüncenin temelini oluşturan da bu gerçek olmuştur (Kılıç, 2000, s:27).

Empresyonist resim bir açık hava resmidir ve temelini Theodore Rousseau ve Camille Corot gibi Barbizon okulunun sanatçılarının attığı söylenebilir. Kuşkusuz bu yeni doğa anlayışı, yeni bir obje anlayışı ile belli bir bilimsel çalışma ile temellenir. Empresyonist olarak görmek, öncelikle bir renk ve yüzey görme olarak anlaşılması gerekmektedir. Özellikle optik ve renklerle ilgilidir. Empresyonist sanatçı bu kurallar çerçevesinde resmini yapmakta, dolayısıyla optik ve renk araştırmalarına gitmektedir. Büyük fizikçilerden Helmholtz'un ve Chevreul'ün optik araştırmaları ve renk yasaları bu konuda onlara çıkış noktası olduğu görülür. Helmholtz da bunu şöyle bir deneyle tespit eder;

“Bir mavi ve bir yeşil yüzey yan yana konursa, yeşilin maviye bitişik kenarı ortaya oranla biraz daha sarı görünür mavinin yeşile bitişik kenarı ise, yine ortaya göre daha violet görünür; çünkü birincisinde maviye, onun tamamlayıcısı olan sarı katılır; ikincisinde ise, yeşile onun tamamlayıcısı olan purpur kırmızısı katılır” Görüldüğü gibi, burada karşıtlık fenomeni “aynı zamanda” olarak meydana geliyor. Her iki rengin tamamlayıcısı yani karşıt renkleri birbirlerine etki ederek, normal duyumları bozuyor ve bir renk karışımı meydana geliyor (Tunalı, 1983, s:76-77).

Beyaz ışık, güneş ışığı nesnelere üzerine kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert, mor (tayf) renkleri halinde, spektral olarak düşer ve böylece doğadaki renkler ortaya çıkar. Bu renklerin doğada belli renk karşıtlıkları içinde dağıldığı görülür. Buradaki karşıtlık durumu her iki rengin tamamlayıcısı, yani karşıt renklerin birbirlerine etki ederek normal duyumları bozmasıyla yeni karışımlar elde edilmesi durumudur. Böylece empresyonistlerde, gelenekselin siyah beyaz ya da koyu kahve ile oluşturulan gölgelerin yerini mavi ve yeşilin oluşturduğu renk karşıtlıkları almıştır.

Empresyonistlerin de doğayı izlemek için açık havada güneş ışığının oluşturduğu renk etkileri ile resim yaptığı görülür. Renk ışıkla değişmekte, empresyonistler ise anı resmetmeye çalışmaktadır. Bu ışık değişimi nesnelerin de farklı noktalarından ışık almasına sebep olmakta, bu da nesnelerin ışıkla değişen bir renge sahip olduğunu, belli bir forma sahip olmadığını göstermektedir. Böylece resmin varolma sebebi de ışıktan ışığa değişen renk olduğu görülmektedir. Renk geleneksel sanatta olduğu gibi biçime değil ona ait görülmektedir.

Empresyonizmin geleneksel renk anlayışı ve kompozisyonlarından kopuşunun ilk temsilcisi olarak Manet'yi görebiliriz. Sanatçının büyük bir tepkiyle karşılanan “Kırda Öğle Yemeği” (Resim: 56) adlı eseri ile yansıtmaya çalıştığı, biçimden çok, renkli izlenimlerdir. Işığın etkilerini daha iyi verebilmek için geleneksel sanattan ayrılarak yeni tekniklere başvurmuş, renkleri analiz etmeğe, çeşitli nüanslara ayırmaya çalışmıştır. Bunları tuvalinde birbiri ardından fırça darbeleriyle üst üste getirmesi de izlenimci tavrının bir göstergesidir.



**Resim:56 “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, Edouard Manet**  
[www.frankreich-experte.de/fr/6/622/622505.html](http://www.frankreich-experte.de/fr/6/622/622505.html)

Dönemin yeni buluşu olan fotoğrafla bir yarış içinde olduğu fark edilen empresyonistlerin anı yakalama tavrı bu sanatçı içinde geçerli görünmektedir. Üstelik objektife bakan gözler dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Ayrıca resim yeteneğini daha önceki sergilerde kanıtlamış olan Manet'nin bu resminde yadırganan şey, konunun ele alınış biçimidir. Ciddi giyimli erkeklerin arasında yer alan çıplak bir kadını görülmektedir.

Manet'nin aynı yıl yapıp, ertesi yıl sergilediği "Olympia" (Resim:57) sı da aynı sert tepkiyle karşılaşmıştır. Sanatçı geleneksel "Venüs" temasını yine saygısızca ele almış, üstelik bir genelev kadını model tutup resimlemiştir. Bu olaylar yenilikçi genç sanatçıların Empresyonizm çevresinde birleşmesini sağlamıştır. Empresyonizm akımına adını kazandırmış olan sanatçı ise, "İzlenim: Gündoğumu" (Resim: 58) isimli yağlı boya çalışması ile Claude Monet'dir. Rahat fırça vuruşlarıyla oluşturduğu resminde, gün doğumunun bir anını bize yansıtmıştır.



**Resim:57 "Olympia" 1865 Edouard Manet**  
[www.film101.de/ImpressionismustohneHP.htm](http://www.film101.de/ImpressionismustohneHP.htm)



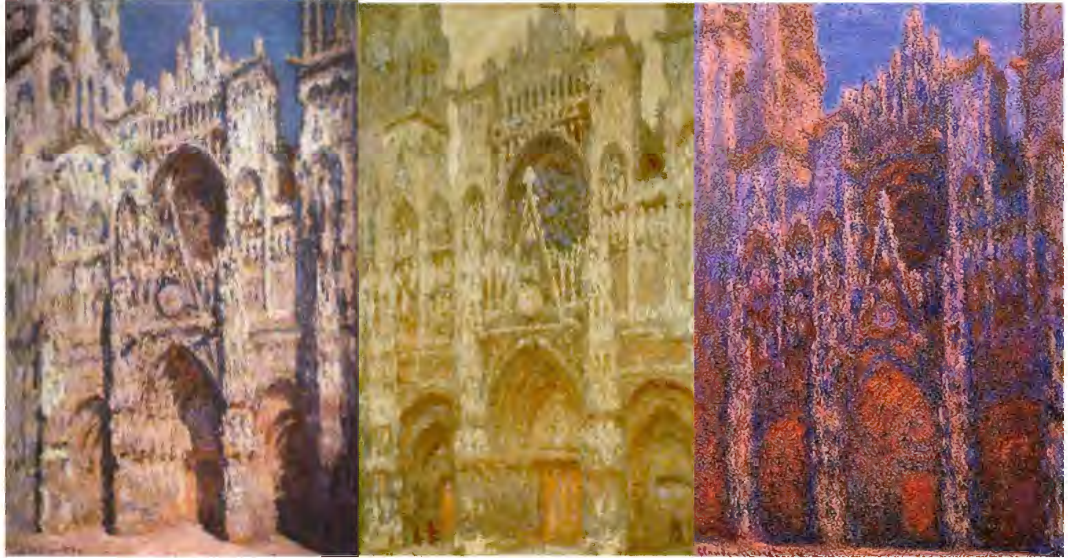
**Resim:58 "Impression", 1873 Claude Monet**  
[www.marmottan.com/fr/collections/monet](http://www.marmottan.com/fr/collections/monet)

Monet'nin bu yapıtında olduğu gibi, açık havaya çıkan ressamalar, artık gün ışığının nesnelere üzerindeki titreşimlerini, o değişken, uçucu izlenimleri saptamak amacındadırlar. Böylece paletleri aydınlanmış, tabloları göz alıcı bir ışık ve renk cümbüşüyle dolmuştur. Gün ışığını oluşturan yedi rengi, gölge vereceğiz diye siyahla kirletmeden olduğu gibi tuvaline aktarmışlardır. Çünkü doğada siyah rengin olmadığını ve gölgenin de aslında bir renk tonu olduğunu keşfetmişlerdir. Nesnelere de kendi değişmez renkleri yoktur. Aldıkları ışığa göre deniz kırmızıya, bir katedral cephesi ya da ot yığını mavimsi-kavuniçi bir görünüme bürünebilmektedir. Ancak doğanın anlık görüntüsünü saptamak için çok hızlı çalışılması, görüntü değişirse de, ertesi gün yine aynı saatte yakalayıp sürdürmesi gerekmektedir. Bunlar Empresyonistlerin ortak düşünceleridir. Ama her birinin de bu ortak ilkeler çerçevesinde kendi üsluplarını bulmakta gecikmediği görülür (Serullaz 1991, s:13-15).

Görünenin olduğundan farklı ortaya konularak, farklı bir biçimde algılanabilmesini sağlayan ışık kaynağını odaktan uzaklaştırarak elde edilen fotoğrafın out of focus (netlik bozulması) özelliğinin kullanılması Empresyonist ressamların dikkatini çeken önemli bir nokta olmuştur. Örneğin; Claude Monet'nin farklı zamanlarda ve saatlerde resimlediği ve gün ışığını yakalaması nedeniyle Edmond Bacot'ın (Resim:59) çalışmasından yararlanıldığı düşünülen "Katedraller" (Resim: 60) adlı serisinde bu etki çok iyi görülmektedir.



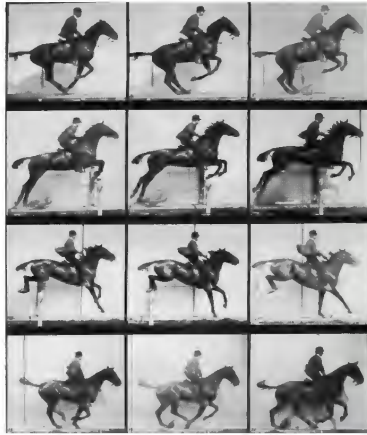
**Resim :59 Saint-Maclou, Rouen, 1852–54 Edmond Bacot**  
[www.metmuseum.org/](http://www.metmuseum.org/)



**Resim:60 "Rouen Katedral Serisi", 1894, Claude Monet**  
[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/)

Empresyonistler içinde yer aldığı halde daha çok figüre yer veren Edgar Degas fotoğrafı bir araç olarak kullanarak kapalı mekânda Degas'ın fotoğrafı kullanmadaki amacı, kameranın yakaladığı anlık görünümlere halkın anlayabileceği bir şekilde modern anlamlar yüklemektir. Degas kamera görüntülerinin taklitçisi olmaktan kaçınarak resmine yeni anlamlar kazanmıştır. Hareketli anları tercih eden Degas'ın resimlerinde sık sık yarışan atları ve balerinleri görmekteyiz. Yakalamaya çalıştığı devinim, titreşen görüntü ise bize anlık bir fotoğraf görüntüsü verir ama fotoğrafın donup kalmış hareketi yerine, titreşip duran bir canlılığa tanık olunur.

Hareket eden objelerin anlık durumlarını resmederken Degas, Muybridge'in "Hayvanın Yürüme Evrimi" (Resim: 61) isimli çalışmasından yararlanarak, insan gözünün daha önce yakalamayı başaramadığı hareketlerin görünümlerini "Yarış Atları" (Resim: 62) adlı eserinde gözler önüne sermiştir.



**Resim:61 "Hayvanın Yürüme Evrimi" Resim: 62 "Yarış Atları", 1885–88, Edgar Degas (Detay 1878 Muybridge**

[www.digitaljournalist.org/.../life/muybridge.jpg](http://www.digitaljournalist.org/.../life/muybridge.jpg) [www.metmuseum.org/collections/view1zoomasp?d](http://www.metmuseum.org/collections/view1zoomasp?d)

Ayrıca Degas'ın "Balerinler" (Resim:63–64) serisini tamamlamak amacıyla görüntüsünden yararlandığını düşündüren, kendi çektiği fotoğraflarına da rastlanır. Sanatsal kariyeri fotoğrafın gelişim süresiyle paralellik göstermesi Degas'ın fotoğraftan yararlandığının açık bir kanıtıdır diyebiliriz (Kulaksız, 1991, s:79).



**Resim:63 "Dansçı", 1878, E. Degas**

[www.metmuseum.org/collections/view?zoomasp?d](http://www.metmuseum.org/collections/view?zoomasp?d)



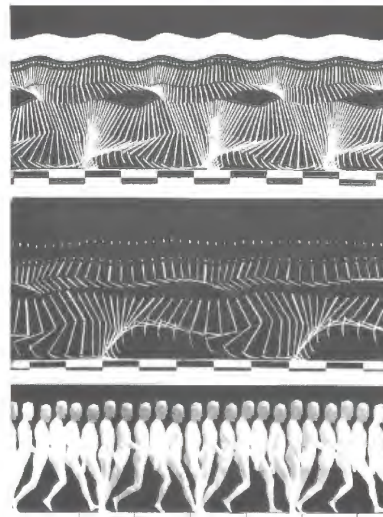
**Resim:64 "The Star" 1895 E. Degas**

Fotoğrafi anlık hareketi yakalama bakımından sağladığı kolaylıklar nedeniyle kullanan bir diğer sanatçı da Georges Seurat'dır. Örneğin; "Gösteri" (Resim:65) adlı yapıtını gerçekleştirirken Marey'in 1880'de gerçekleştirdiği "Zıplayan Bir Figürün Grafiği" (Resim:66) isimli kronofotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Seurat'nın hareketi gösteren yeni sembolik formlarının izleri sonraki dönemlerde Marcel Duchamp ve İtalyan Fütüristlerin yapıtlarında görülür (Lynton, 1982, s:43).



**Resim:65 "Gösteri" 1889-90, Seurat**

[www.superballo.it/museo/artisti/seurat.jpg](http://www.superballo.it/museo/artisti/seurat.jpg)



**Resim:66 "Chronophotographs" 1886 Marey**

[www.metmuseum.org/collections/1zoomasp?d](http://www.metmuseum.org/collections/1zoomasp?d)

“Gösteri” adlı bu yapıtında, renkli alanları yatay-dikey karşıtlığına dayanan sıkı bir geometrik düzen içine alan sanatçı, böylece resmine mimari bir sağlamlık kazandırmaya çalışmıştır.

Görüneni sağlam bir yapıya dayandırarak resim yapan modern sanatın da babası sayılan Cezanne izlenimcilerden ayrılarak, resmin dağılan yapısını yeniden kurmaya yönelmiştir. Ama bu yapıya gölge-ışık kullanmadan, salt renk tonlarıyla varmak istediği görülmektedir. Amacı resimsel denge ve uyumdur; bu uğurda insan anatomisini bile kolaylıkla bozabilmiştir. Onun için figürlerin anatomisindeki bozukluk önemli değildir, önemli olan resmin renk ve form dengesidir (Resim:67). Cezanne, kısaca doğanın ve nesnelerin yapısal çözümlemesini yaparak, doğada varolan biçimleri silindir, koni ve küre gibi geometrik biçimlere indirgemıştır.



**Resim:67 “Kırmızı Yelekli Çocuk” 1888-1890 Paul Cézanne**  
[paul-cezanne.gemaelde-webkatalog.de/](http://paul-cezanne.gemaelde-webkatalog.de/)

Empresyonizm sonrası ressamalar, bir grup oluşturmamakla birlikte Empresyonizmin etkisinin paylaştıkları ancak bu akımın kesin nesnellikinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak istemişlerdir. Zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine heyecan verici, yalın renkler ve akılcı yorumun dışında görüntüler sunmuşlardır. Bunların içinde ilkelci tavrıyla öne çıkan sanatçı Paul Gauguin’dir. Empresyonizm sanatını, bir başka mekanik ortam olan kamera görüntüsüne karşı bir panzehir ve sanatın yeniden canlanması olarak görmektedir. Empresyonizm’in, bir bütün olarak fotoğraf gibi mekanik olandan uzaklaşmış bir ayırım noktası olduğuna inanır. “Makineler geldi, sanat gitti... Fotoğrafın bizim lehimize olduğunu

düşünmekten çok uzağım....” (Scharf, 1986, s:178) diyerek karşı çıkışını belirtir. Dolayısıyla Gauguin’in sanatta hayal gücünün gerekliliğine inandığı ve makinenin elde ettiği görüntüyü reddettiği görülür (Resim:68).



**Resim: 68 “Arya” 1892 Paul Gauguin**  
[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin)

1889 yılında Paris’in sanat ortamından uzakta yaşayan genç ressam Edward Munch ise Gauguin’in fikirlerinden etkilenerek kameranın görselliğinden yararlanmadan bir şeyler yaratmak isteğinde olduğunu şu sözleriyle belirtmiştir;

“Cennette veya cehennemde fotoğrafın kullanılıp kullanılmayacağından hiç korkmuyorum. Bugün veya yarın er geç, örgü ören kadınlar ile kitap okuyan adamların resimlerinin yapılmasına bir son verilecektir. Ben nefes alan, hisseden, seven, ıstırap duyan, çeken insanların resimlerini yapacağım. Biliyorum eninde sonunda insanlar bunun kutsallığını anlayacaklardır ve kilisede yaptıkları gibi saygıyla şapkalarını çıkaracaklar.” (Scharf, 1986, s: 177).

Empresyonizm sonrası dönemin sanatçısı olarak bilinen, fotoğrafın gözünden kaçan ve farklı bir yol izleyen kuzeyli sanatçı Van Gogh’un da anlatımcı, dışavurumcu yanının ağır bastığı görülür. Empresyonistlerle tanışması ile paleti aydınlanan ressamın bu renk değişimi daha çok, onu akıl hastalığına kadar götürecek iç bunalımların dışavurumuyla ilgilidir. Van Gogh resimlerinde anlatılan nesnelere çok bir ruh halini dile getirmeye çalışmıştır.

Van Gogh yapıtlarında ki fırça vuruşlarını da Empresyonistlerin ışık etkilerine göre nesnelere değişik renkler aldığı inancından geldiği, rengin anlatımcı

niteliğinden yararlandığı için buna başvurduğu bilinmektedir. “Patates Yiyen İşçiler” (Resim:69) adlı yapıtında da insanların iç dünyalarını vermeye çalışmıştır.



**Resim:69 “Patates Yiyenler”, 1885, Vincent van Gogh**  
[www.paideyg.ee/.../gogh/pildileht/pilt1.html](http://www.paideyg.ee/.../gogh/pildileht/pilt1.html)

Yaşamdan bir kesiti sunan bu resim bu özelliği ile fotoğrafa yaklaştığı düşünülse de, amaç anlatımcı renktir. Vincent Van Gogh’un da fotoğrafla olan ayrımını ya da ayrılması gereken yeri şöyle dile getirir; “...Siz renklerin meydana getirdiği uyumun yansımalarını cesurca abartmalısınız. Bu, gerçeğe uygun çizim ve renkte varolanla aynıdır. Eğer aynadaki bir görüntünün gerçek yansıması bütün renk ve detaylarıyla yakalanırsa bu resim olmaz, böyle bir resmin fotoğraftan farkı kalmaz.” (Scharf, 1986, s:17819).

Sanatın hayal gücü ve yaratıcılığa değil, optik gerçekliğe bağlı olduğu düşüncesinin önem kazanmış olması, fotoğraf ve resim sanatını konu alan tartışmalarda yeniden hayat bularak yüzyılın son çeyreğinde tekrar gündeme geldiği görülür. Sanatta hayal gücü ve yaratıcılığın önemini savunan sanatçılar doğanın artık içsel yansıma olduğunu belirtmişlerdir. Böylece kamera tarafından yeniden sunulan nesnelere dünyasının ruhsuzluğuna karşı çıkmışlardır.

Fotoğraf makinesi günlük yaşamın mekanik ve hayal gücünden yoksun tespitlerinden dolayı edebiyat ve sanat çevrelerince de eleştirilmiştir. Edebiyat ve sanatta fotoğrafa özgü realizmin kabalığına olan karşı çıkış, nesnel temsilin yasaklanması ve görüntülenen nesnenin olduğu gibi yansıtılması gerektiği üzerinde düşünülmesine yol açmıştır. Sanatçı yapıtını meydana getirirken kendi kişisel

yorumlarını eklediğinde, fotoğrafçının ya da kameranın yardımı olmadan da ele aldığı nesnelere açıklayabileceğinin bilincine varmıştır.

## 5- EKSPRESYONİZM:

20. y.y. ilk yarısında özellikle Almanya ve Fransa’da gelişen bir modern sanat akımı olan Ekspresyonizm “Dışavurumculuk” anlamına gelir. “Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle dile getirilmesi olarak tanımlanabilir” (Richard,1984,s:7). Duygusal ve öznel dünya görüşlerini belirlenen bireysel ilişkilerin en güç, en kaygılı, en acılı ya da trajik yanlarıyla resimlerine işlemişlerdir. Bu akım, tümüyle bir dünya görüşünü ve dünyevi hayatı ifade etmektedir diyebiliriz. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, ölümün karamsarlıklarından bunalan insanın yaşamını dile getirmeye çalışır ve sanatçının kişisel yaşamı ile sanatının özdeşleştiği görülür.

Doğaya bağlı olduğu için Naturalizm ve Ekspresyonizme bir tepki olarak ortaya çıkmış bir akım olan Ekspresyonist sanat, rengi nesnenin biçiminden kurtarmak için ışık tayfının katışıksız renklerini kullanmıştır. Resimlerindeki renklerin gerçek dışılığı, çarpıtmalar, insan yüzünün ve manzaraların çarpıcı bir stilizasyonla vermeleri ekspresyonistler için bir yöntem olmuştur denilebilir. Aslında ekspresyonizm akımında “ekspresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler ekspresyonist sayılıyordu” (Richard, 1984, s:9). Bu nedenle Fransa’da fovlar 1905’te Henri Matisse çevresinde kendilerince resimler yapmaya başladılar. Amaçları tamamıyla akademik ve ekspresyonist geleneğe karşı biçimler yaratmaktı. Bu nedenle hepsi kendi içinde çok özgün işler ortaya koydular. Örneğin; “Matisse dengeli, yalın sanat yaratmayı düşlerken, Vilaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu” (Richard, 1984, s:26).

Matisse’nin, dengeli, yalın ve dingin, ruhu okşayan “Dans” isimli büyük tablosu stilinin karakteristiklerini açıkça yansıtmaktadır. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, sema alabildiğine mavidir. Figürler geniş kontur çizgileriyle

sınırlandırılmıştır. Vücut parçaları, sanki birbirine eklenmiştir. Hareket çok canlıdır (Resim:70).



**Resim:70" Dans" 1910 Henri Matisse**  
[www.canvaz.com/matisse/matisse-54.jpg](http://www.canvaz.com/matisse/matisse-54.jpg)

Fovistler resimde gerek ışık alan yerleri, gerek mesafe bakımından uzaklıkları, sadece renk değişimi ile göstermektedirler. Kontrast ve yalın renkler kullanarak sade ve temiz boyanmış olan bu resimler, düz bir yüzeye yapıldığı için derinlemesine bir arayıştan ibarettir olduğu söylenebilir. Grubun başlıca sanatçıları Henri Matisse, Albert Marquet, Maurice Vlaminck ve Vlaminck'in etkisiyle, Ekspresyonizm yoluyla katışıksız renkler kullanmaya yönelten André Derain, (Resim:71–72) Othon Friesz, Raoul Dufy, Van Dongen'dir (Tuncay, 1994, s:39–46).

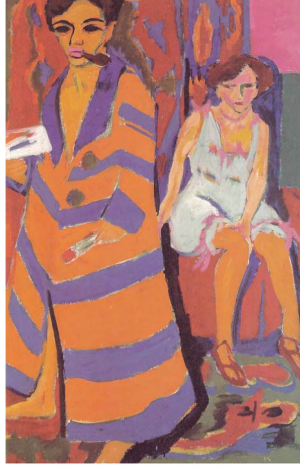


**Resim:71 "Picking up Deadwood", 1906**  
**Maurice Vlaminck**



**Resim:72"Orman" - 1906 André Derain**  
[www.sanderhome.com/Fauves/fvumd.htm](http://www.sanderhome.com/Fauves/fvumd.htm)

Duygusal ve öznel dünya görüşlerini resimleriyle buluşturan diğer iki ayrı ekspresyonist grup sanatçıları “Die Brücke” (Köprü) ve “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) akımı ile adlarını duyurmuşlardır.



**Resim: 73 “Modelle Kendi Portresi” 1910 Ernst Kirchner**  
[www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/cr/ha/seculo\\_2...](http://www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/cr/ha/seculo_2...)

Dört genç Alman ressam (Erich Hechel, Karl Rottluff, Eanst Ludwing Kirchner ve fritz Bleyl) ...Dresten’de Die Brücke (Köprü) diye adlandıracakları bir sanat hareketi başlattılar... gerici eğitime ve atölyelerin karanlık resmine tepki gösteren Fransız fovlarınkinden farklıydılar. Ama buna karşılık, düşler, heyecanlar, ve fikirlerden oluşmuş; hem karmaşık hem de ezici bir içeriğin, bunaltıcı yüzyıllık resim sanatının ağırlığına da katlanmak zorundaydılar; üstelik plastik buluştan tamamıyla yoksun olan bu içeriğin sahte estetizmi de iddialı ve hantal olan tarihsel-yazınsal temalarla doluydu (Batur, 2002 ,s:230), (Resim: 73)

Die Brücke grubu için de geçerli olduğu görülen duygusal anlatımda oldukça bağlı oldukları diğer unsur renktir. Parlak renklerin en şiddetli biçimini üst seviyelere çıkararak yalın üslupları ile verdikleri görülür. Rengin nesneyi tanımlama özelliğinden uzaklaştırarak dışavurum için kullanılması bu grup için de geçerli bir unsurdur. Alman fovları olarak da değerlendirilen bu grup Alman ruhunun sarsıntılarını dile getirmişlerdir. Resimlerini yaparken ilkel sanatın insan elinden çıkma yapısını kullanarak nesnelere ve figürleri biçimsiz sayılabilecek bir görümler resmetmişlerdir.

Die Brücke'nin yanı sıra Kandinsky, Franz Marc, Macke, Jawlensky gibi önemli ressamlardan meydana gelen Blaue Reiter (Mavi Atlılar) topluluğu da aynı ölçüde “renkli, fakat daha akılcı, daha az kötümser ve kısa bir süre sonra da soyut araştırmalara yönelecek olan bir sanat anlayışından yana olmuştur” (<http://ibrahimkayabey.sitemynet.com/akimlar/ekspresyonizm.htm>), (Resim:74–75). Onların resimlerinde nesnelere ışık çizgilerine ve renk demetlerine dönüşmüştür.



**Resim:74 “Blue Fillies” 1913 Franz Marc**    **Resim:75“Improvisation Ravine” 1914 Kandinsky**  
<http://www.the-artfile.com/ArtFile/styles/expressionism/brucke.htm>

Sanatçının ruhsal yapısının bir kesitini, fiziksel heyecanı, zihnin rahatsızlığını umutsuzluğunu resme yansıtan ve bu duygularını da renk düzeninde oluşturdukları keskin zıtlıklarla vermeye çalışan ekspresyonist resim sanatında dış gerçekliği sadakatle yansıtmayı yadsıyarak bir anlamda fotoğrafik görüntüden bilinçli olarak uzaklaştığı söylenebilir. Bu sanat anlayışı sanatçının ruhsal durumlarına, amaçlarına, hatta düşünce tarzına göre istediği betileri deformasyona uğratmasına olanak vermiştir. Matisse'e göre;

“Bir yapıt doğayı öykünmemelidir; yapıt tüm zorlamaların yadsınmasıdır; yapıt usdışıdır ve olguların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırgan bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir.” ([ibrahimkayabey.sitemynet.com/akimlar/ekspresyonizm.htm](http://ibrahimkayabey.sitemynet.com/akimlar/ekspresyonizm.htm)).

Ekspresyonistler resimlerini insana ait duygularla yorumlarken biçim bozmaları, güzellikten uzaklaştıkları düşünülmüştür. Dolayısı ile onlar için de resim

daha önce değinildiği gibi bire bir yansıtıldığı ya da bir fotoğrafa bağlı kalındığı sürece resim olmaktan çıkacağı düşünülmektedir. Gerçekçiliğin tersine, toplumda gözlenen koşullar karşısında, kendilerince bir tavır aldıkları görülür. Çağdaş toplumun makineleşmesi, savaflara yol açan adaletsizliği değiştirmek istediğinden de bahsedilebilir. Dolayısı ile her türlü makineleşme düzenine karşıdırlar.

Ekspresyonizm terimi, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamıyla kübizm ile arasında ilişki olduğu söylenebilir. Artık sanatçılar güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı bulmakta ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmemektedirler.

## **6- KÜBİZM:**

20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan modern sanat anlayışıdır. Kısaca nesne yüzeylelerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamak isteğinden doğmuştur (tr.wikipedia.org/wiki/Kübizm - 28k -). Kübizm ile beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk bir durum haline gelmiş, sanat doğanın boyunduruğunda kurtulmuştur denilebilir. Nesnelerin yapısal ve hacimsel yapısını çözümlenmek amacıyla parçalara ayırırken kapalı formu kırdığı için nesne ve mekân hemen hemen tanınmayacak görüntüler arz eder.

Önemli sanatçıları Pablo Picasso, George Brague, daha sonra akıma katılan Fernand Leger, Juann Gris, Robert Deleunay, Albert Gleizes, Diego Rivera, Lyonel Feninger'dir. Kübizm kendi içinde üç döneme ayrılır. Hazırlık dönemi, Analitik dönem ve Sentetik dönem.

Hazırlık döneminde Cezanne'nın doğayı kübik silindirik ve koni biçiminde geometrik olarak algılamaya dayanan resim anlayışı yer almıştır. Doğayı farklı şekilde yorumlanmaya çalışıldığı bu dönemde Picasso'nun "Avignonlu Kızlarını" görmek mümkündür (Resim: 76).

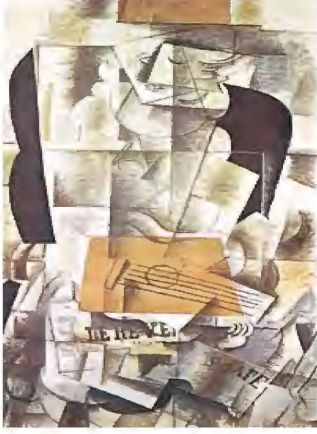


**Resim:76 “Avignonlu Kızları”1912 Paplo Picasso**  
users.telenet.be

Bu başlangıç döneminden sonra sanatçılar renklerin temsil edilmesi sorununu bir kenara bırakıp, her türlü resimsel yanıltıcı algılamayı ve hacimsel-mekansal düzene ilişkin sorunlara odaklanan ilginin dağılmasını önlemek için gri-koyu renkli nötr tonlar kullanmayı tercih etmişlerdir. Aşırı biçimsel çözümlemenin yanı sıra nötr renk kullanımı da anlaşılabilir imgeler yaratarak desenin algılanma yoluyla tanınmasını zorlaştıran diğer etmen olmuştur. Picasso ve Braque ise bu duruma çözüm olarak yanılsatıcı uyuma başvurmadan objelerin gerekli özelliklerini saptayabilen yeni betim teknikleri benimsemeye başladıkları görülür.

Biçime ulaşmanın yolu biçimi çözümlenmekten geçtiği düşüncesiyle yola çıktıkları görülür. Nesnelerin analizi ile de biçim serbest kalır. Bu analitik yöntemin, yeni ifade resmini tüm ön biçimsel, ve geleneksel niteliklerden kurtardığı düşünülmektedir. Bu yöntem daha sonra “Analitik Kübizm” adı verilmiştir (Tunalı, 1983, s:185).

Analitik kübizmin doruk noktası ise, 1911 yılı Sonbahar Salonu olduğu söylenebilir. Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp gibi sanatçıların yer aldığı ortak çalışmanın görüldüğü bu sergi iki boyut içinde üç boyut analizinin yapıldığı analitik bir program olarak görülmüştür (Resim:77). Fernand Leger’in de 1910 yılında Picasso ve Braque ile karşılaşp, bu etki altında kübizmi ilk benimseyenlerden biri olarak bilinir (Resim:78).



**Resim:77**“Gitarlı Kadın”,1913, **Resim:78** “Formların Kontrastlığı” 1913 Fernand Leger  
**Georges Braque**  
[www.answers.com/topic/analytic-cubism](http://www.answers.com/topic/analytic-cubism) [siteimages.guggenheim.org/gpc\\_work\\_midsized\\_53...](http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_midsized_53...)

Kübizmin doğayı dışlayan tavrının yanında analitik kübizm doğayı bir çıkış noktası olarak ele almıştır. Ancak konstrüktivist bir anlayışla doğadaki varlığı, doğadaki yapısından uzaklaştırıp bir anlamda soyutlaştırarak üç boyutlu bir şekilde tasvir etmeye çalışmıştır. Daha sonra ise analitik kübizmden farklı olarak doğanın ve nesnelerin tamamen dışarıda bırakıldığı, çıkış noktalarını düşünce dünyasından ve geometriden alarak çalışmaların konstrüktiv (inşaacı) elemanlarla gerçekleştirildiği “Sentetik Kübizm” evresine geçilmektedir (Resim: 79).



**Resim:79**“Kahvaltı”, 1914, **Juan Gris**  
[orum.arkitera.com/mimarlik-ve-sanat/7929-kubizm.html](http://orum.arkitera.com/mimarlik-ve-sanat/7929-kubizm.html)

Leger ile birlikte, Picasso'nun arayışlarına ilk katılanlardan biri olan Gris tarafından adı verilen "Sentetik Kübizm", soyut ve genel bir fikirden yola çıkarak sağlam ve gerçek bir resim verisi bulgulamak için kullanılan tündengelem süreci anlamına gelir. İmge, objelerin genel özelliklerini kavramsal bir simgeye dönüştürür. Seyreden, tuval üzerinde üretilmiş olan şeyi duyumsayabilir, gerçekle arasında ilişki kurabilir, çünkü ressam taklit etmez ama objenin tanınması için işaretlerini verir (Turanı, 1999, s:12).

Picasso'nun 'Bambu Sandalyeli Natürmort' (Resim:80) adlı eserinde kompozisyon değerine sahip tipografi, iskemle hasırının ve tabloyu çevreleyen halatın izinin çıktığı mumlu kâğıtlı çalışması Sentetik kübizmin birçok ögesini içerir.



**Resim: 80“Bambu Sandalyeli Natürmort” 1912 Pablo Picasso**  
[www.ruf.rice.edu/~fellows/hart206/answers.htm](http://www.ruf.rice.edu/~fellows/hart206/answers.htm)

Tuvale boyanın dışında resme farklı malzemeler sokarak 'yapıştırma resim' olarak da anılan; birbiri ile ilgisi olmayan nesnelerin yan yana gelip kendi değerlerinin dışında yeni bir değer oluşturmak amacıyla bir araya gelip, tek bir anlatıma hizmet etmesi mantığı olan kolaj tekniğinin, uygulanmasıyla gerçekleşen bu yöntem ilk kez bu dönemde karşımıza çıkmıştır. Tümünden parçaya değil, parçadan tüme varım yöntemi bu dönemin oluşumları arasında yer aldığı görülür. Bu tekniğe yapıştırılmış kâğıtlar adını veren sanatçı ise Georges Braque'dır. "Bardak, Tahta ve Gazete" (Resim:81) adlı eserinde de görüldüğü gibi sanatçının tablolarında rasgele eşya kullanmağa başlaması 1911 yılına rastlar.



**Resim:81 “Bardak, Tahta ve Gazete”, 1911, Georges Braque**  
tife.org.uk

Dış görüntülerin, nesnelere ait yapısal iç gerçekleri vermemeleri yüzünden, onların gerçek değerlerini araştırmış olan kübistler, bu yapıyı çözümlmek için de nesnelere parçaladıkları düşünülebilir.

Nesne biçimlerinin parçalanması yeni sanat öğelerinin oluşumuna ulaşmada yol gösterici olduğu görülür. Parçalamanın önemini kavrayınca nesnelere görünüş bütünlüğünü terk edilip parçalanmış öğelerin kompozisyonu söz konusu olunca kendiliğinden bir montaj ve bir kolaj, yeniden kurma gereği duyulmuştur. Montaj olarak nitelendirilen bu sanat kısaca nesnelere parçalanışı ile ortaya çıkan öğelerin birbirlerine yabancılaştırılmasından oluşan kompozisyon olarak değerlendirilmiştir. Ancak burada söz konusu olan şey nesnelere montaj sırasında gerçek fonksiyonlarından uzaklaşma durumudur. Bu nedenle kübistler görüntü gerçeğinden ilk uzaklaşanlar olarak değerlendirilir. Böylece nesnelere optik görüntüleri ile değil, bizzat kendi varlıkları ile sanata sokmakla, somut yeni bir anlayış doğmuştur (Turanı, 1999, s:112–113).

Kolaj tekniğinin ardından gelişen montaj tekniğinde de belli resimsel kompozisyonlar için rölyef objeleri canlandırmak amacıyla resim dışı materyallerden yararlanılır. Tel, karton, teneke gibi birçok madde üç boyutlu kolaj ve heykel yapmak için kullanılır. Yanılsamaya düşmemek için resim ve heykelerde ahşap, kumaş, halat, kâğıt ve tel gibi hiçbir resimsel dönüşüme uğramayan gerçek nesnelere yararlanılır. Bu materyaller, mekânsal niteliğe sahip oldukları takdirde kompozisyon

amacıyla kullanılır, gerçekte hiçbir estetik değere sahip olmayan objelerdir. Montajın 20. yüzyıl öncü akımlarının ve çağdaş sanatı derinden etkilediği görülür.

“Kübizmle birlikte doğayı görme ve ona öykünme biçimi tamamıyla nesnelleşmiştir. Sanatta yaratma eylemi, tam anlamıyla özerk bir olay haline kübistlerce getirilmiştir” (Erutku, 1999, s:33). Tuval resmine getirdikleri yeniliği, farklı nesnelere tuvallerine yerleştirme şeklinde açık bir şekilde gördüğümüz akımın dikkatli bir şekilde incelenildiğinde, 20. yüzyıl başlarındaki büyük teknolojik gelişmelere kayıtsız kalmayıp nesneye bakış biçimlerini fotoğraf makinesinin geliştirdiği tekniklerin görselliğiyle de zenginleştirdiğine tanık olunur.

Kübistler klasik perspektifi parçalayarak, objelere analitik bir bakış açısıyla yaklaşması, geniş açılı objektiflerle bilinçli olarak yaratılan perspektif bozukluklardan etkilendiklerini düşündürmektedir. Bu durumun en açık ispatı Pablo Picasso, George Braque ve Juan Gris’in 1915 yılından önce gerçekleştirdiği resimleri (Resim:82) ile krono-fotoğrafların büyük benzerlik göstermesi olarak düşünülebilir. Biçimlerin üst üste binmesi krono-fotoğraflardaki üst üste veya seri çekim özellikleri ile yakınlık gösterir (Kınay, 1993, s:23).



**Resim:82“Ambroise Vollard’ın Potresi”, 1910, Pablo Picasso**  
[www.answers.com/topic/appropriation-art](http://www.answers.com/topic/appropriation-art)

Objeler düz veya iki boyutlu bir yüzeyde bütün yüzeyleri görülecek şekilde geometrik parçalara ayırtmışlar, bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönlerini gösterecek şekilde kompoze edilmiştir. Sanatçı mekândaki üç boyutlu bir heykelin etrafını dolaştırıyor hissini oluşturmaktadır (Ertan, 1994, s:58).

Kübizmin yaptığı bu geometrik parçalamalar, objenin ya da figürün farklı yerlerden görünüşünü saptama isteği, kuşkusuz anı değil de anları yakalama isteğinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafta görülen anı yakalama isteği Kübistlerle anları saptama isteğine dönüşmüştür. Fütüristlerle de farklı bir boyut kazanarak devam etmiştir. Sanat, bu nedenle adeta bir endüstri üslubunun yaratıcısı da olmuştur. Bu yüzden de sanatı sanki sanatçı değil de, makine yönlendiriyor gibi bir durum cereyan etmiştir (Turanî, 2003, s:113).

Bauhaus okulu öğretileri kapsamında yayınladığı “Yeni Bakış Açısı” da Kübizm’in fotoğrafla olan ilişkisini samimi bir dille açıklanmış, fotoğraf tekniğinin ve ruhunun doğrudan veya dolaylı olarak Kübizm’i etkilediğini dile getirilmiştir. Ayrıca Picasso da, bazı abartılı perspektife sahip fotoğraflardan yararlandığını bizzat açıklamıştır (Scharf, 1986, s:270).

Kübistler, objeyi analiz etmek ve değişik açılardan yaklaşıldığını düşündürmek için parçalamalara gitmişlerdir. Bu da fotoğrafın bilinçli biçim bozmalarından yararlandığını düşündürmektedir. Kübistler fotoğrafın görselliğini bu başkalaştırıp tuvale aktarmanın yanı sıra, onu kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle tualin içinde bir materyal olarak da kullanma ilkinde sahiptir. Fotomontajın en ilgi çekici örneklerine Dada akımında rastlandığı için bu tekniğe Dada bölümünde daha ayrıntılı yer verilmiştir.

Diğer yandan buna paralel olarak gelişen, kübizmin ardından yeni deneyler yapan fotoğrafçılar, gerçeğin dışında soyut çalışmalar üretmeye başlamışlardır.

Soyut sanat, gerçekliğe bağlı kalmayı aşarak, zihinsel bilgiyi temel alan ya da bilgiyi tümüyle dışlayan bir yaklaşımdır. Nesnel gerçekliğin bulunup, çıkarılması, işlenmesi ve sergilenmesi toplumcu gerçekçiliği savunan her sanatçının doğrusal yönü olarak kabul edilmiştir. İnsan aklında çağrışımlar oluşturan, düşündürücü, bakan kişiyi kendisine çeken fotoğraflar üretmeye çalışarak kübizmin ardından yeni deneyler yapan fotoğrafçılar da artık gerçeğin dışında soyut çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Fransa’da doğan non-figüratif, non-objektif gibi isimlerle de anılan soyut sanat, fotoğrafta doğada rastlanan gerçek varlıkları

betimlemeyen bir anlayış olarak kabul edilmiştir. Bu anlayışla üretilen fotoğrafta genelde fiziksel gerçekliklere gönderme yapılmamakta, dolayısıyla da, fotoğrafın içerdiği görsel öğelerin gerçek varlıklar olma zorunluluğu bulunmamaktadır (Arat, 1989, s:162).

19. yüzyılın sonlarında sanat ve fotoğrafçılığın birbirleri üzerinde dikkate değer etkileri olduğu görülür. Üstelik kâğıda geçirilmiş fotoğrafik görüntü de bilgi aktarımı konusunda resimle zorlu bir yarış içindedir. Gözle algıladığımız dünyanın olduğu gibi aktarıldığı resimlerden uzaklaşmış, iki boyutlu resimler yapılmaya başlanmış, resmi meydana getiren boyanın niteliği, çerçevenin boyutu gibi öğeler, işlenen konu kadar önem kazanmıştır.

Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deneylerden ve denemelerden geçirilmiş, ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik ve estetik düşüncelerle bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretmişlerdir. Bu amaçla sanatçılar, görsel deney yapmak fikrinden yola çıkarak fotogram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaj, frotaj, fotomontaj gibi yöntemler ve diğer müdahale teknikleri geliştirmişlerdir.

## 7- FÜTÜRİZM:

Fütürizm, 20. yüzyıl başlarında bir grup İtalyan sanatçısının “filozofik, politik ve artistik ilkelere ve kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketidir”(tr.wikipedia.org/wiki/Fütürizm - 52k.).

Kelime anlamı “gelecekçilik” olan bu akım, 1909’da Paris’te, şair, oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti tarafından Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında yayınlanan ilk manifesto ile doğmuştur. Fütürizm, İtalya’dan hareketle 20. yüzyıl sanatına önemli bir atılım kazandırmıştır. Akımın kuramıyla ilgili çok sayıda yapıt; plastik sanatları, şiir, müzik, sinema, tiyatro ve siyaseti kapsar. İtalya’da çok güçlü olan geçmişçilikten vazgeçilmesi ve geleceği içinde taşıyan çağdaş dünyanın (sokak, fabrika, makineler, hız ve hatta şiddet) yüceltilmesi bu akımın temel kavramlarından. 1909 yılında kadar Fütürizm, tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdır ve kutsal kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içermektedir. 1909’da ise bir kültür akımının adı olmuştur. Kısa bir süre sonra da, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı herşey için kullanılan bir gazetecilik deyiimi olarak kullanılmaya başlamıştır (Rosenthal, 1975, s: 258).

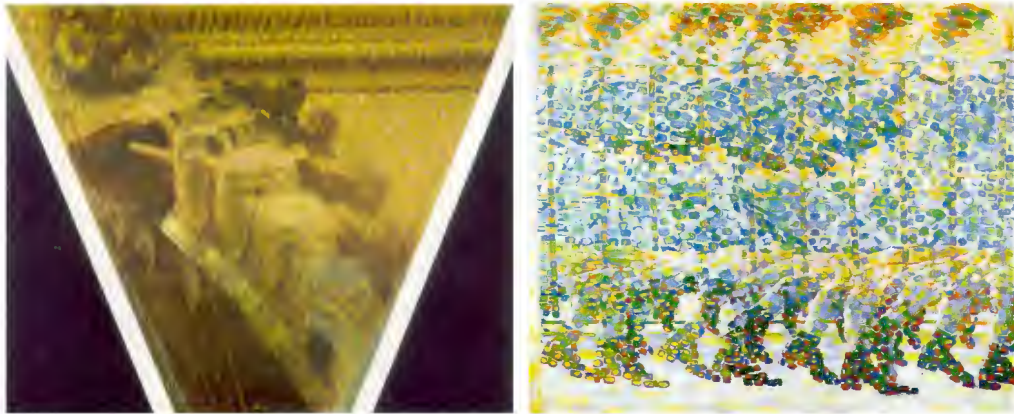
1900'lü yılların başındaki teknolojik gelişimin ve toplumsal değişimin sonucu olarak; insanlar bu ilerlemeye ve gelişmeye karşı mücadeleci, saldırgan, etken ve devingen bir kişiliğe bürünmeye başlamışlardır. Evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon, gramafon, radyo ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş resimlerle süslü dergiler bulunmaya başladı. Sokaklarda tramvay, otobüs, elektrikle aydınlatma, yeraltı trenleri görüldü. Hızla gelişen uçak sanayii, tıptaki gelişmelerle birlikte röntgen ışınlarının kullanılması gibi hızlı ilerlemeler, batı dünyasındaki insanların maddi hayatında rahatlama sağlayan olanaklar sundu. Fütürizm ise geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramları olan dinamizm, hız ve makineleşme gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan bir sanat akımı olarak kendini bu ortam içersinde var etmiştir.

Kaleme aldığı fütürist manifestoyla da Marinetti etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı olumlu karşılamasıyla, geçmişle bütün bağları koparmış görünmektedir.

Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yücelten, geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair sözlere yer vermiştir. Bütün bu sözler arasında yer alan “güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği”ni övücü sözleri ile Marinetti; modern Avrupa kültürünün gereklerini yerine getirerek, ülkesini ve kendisini sanatın ön saflarına geçirmek için istekli oluşunu gösterir. Manifesto’da modern makina dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanmış, etkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemi olarak gösterilmiştir. Etkinlik, devinim ve hız teknik dünyada doğadaki ölçülerin sınırını aşmış, dev boyutlar kazanmıştır Manifesto’da natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yenedünyanın verilemeyeceğine işaret edilmiş ve bu yenedünyanın yaşantılarını sanata eşzamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim-dilinin uygulanması istenmiştir (Lynton, 1982, s: 19).

Konularını açıkça, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekmektedir. Devinim olarak yorumladıkları hız kavramına yer vermişlerdir. Yaşantılarının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi de söz konusudur. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması olarak değerlendirilebilir (İpşiroğlu, 1991,s:47).

Fütürist bir sanatçı olan Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanmaktadır. Fotoğrafçılıkla uğraştığı açıkça görülen Balla, bir olayın ardı ardına gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğinin, hareketi çözümleyebilme yetisini, hareketi ve hızı görselliğe dönüştürmek için açıkça kullandığı görülür. Balla, resmin içinde geçmiş ve geleceği aynı anda göstermek için, devinim ve birdenbire oluşun yardımıyla gerçeğin en ayrıntılı tabakalarını bir araya getirmeyi başarmıştır. Örneğin; "Keman Yayının Ritimleri" (Resim:83) adlı tabloda, herşey kronofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Fütürist ressamlar da fotoğrafik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak birçok yapıt vermişlerdir. Balla'nın "Balkonda Koşan Bir Kız" (Resim:84) adlı yapıt da Étienne-Jules Marey'in fotoğraflarından (Resim:85) esinlenerek gerçekleştirdiği bilinmektedir. (Richard, 1991, s.39).



**Resim:83“Keman Yayının Ritimleri”1912 Balla** **Resim:84 “Balkonda Koşan Bir Kız”Balla**  
[tife.org.uk/imart/futurism/futureart.html](http://tife.org.uk/imart/futurism/futureart.html)



**Resim:85Chronophotographs July 1886 Étienne-Jules Marey**  
[www.digischool.nl/.../marey/marey.htm](http://www.digischool.nl/.../marey/marey.htm)

Balla'nın "Göçmen Kuşların Uçuşu" (Resim:86) isimli eserinde de; uçan kuşların hareketlerinin incelendiği Marey'in (Resim:87) fotoğraflarından yararlanmıştır (Ertan, 1994, s:57). Bu durum gösterir ki fütüristler; çağın değişim ve hızını dile getirmek için fotoğrafın teknik olanaklarından faydalanmışlardır.



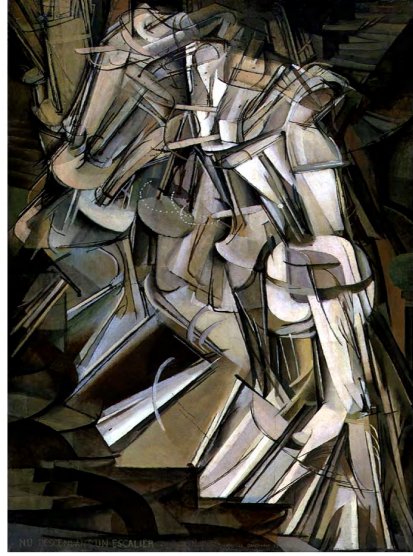
**Resim:86 "Göçmen Kuşların Uçuşu"**  
1913 Giacomo Balla  
[tffe.org.uk/imart/futurism/futureart.html](http://tffe.org.uk/imart/futurism/futureart.html)



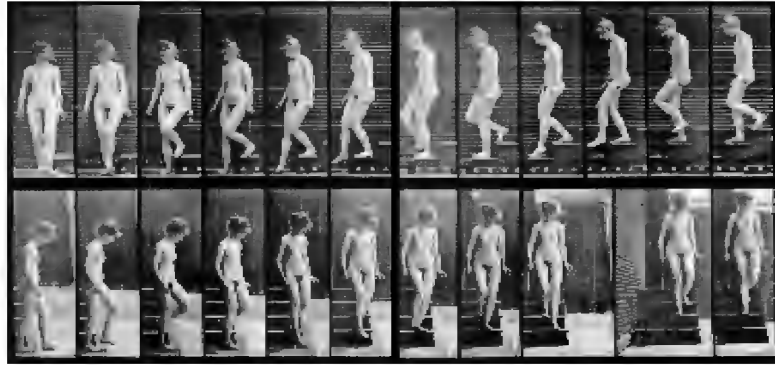
**Resim:87 "Kargaların Uçuşu", 1886 Étienne-Jules Marey**  
[www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html](http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html)

1930' u yıllarda fütürizme bağlı sanatçıların sayısı 500' ü bulmuş olmasına karşın fütürizmin etkinliği, Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ya da Boccioni'nin 1916 yılında ölmesiyle sürekli olmamıştır. "Vortisizm", "Constructivism" ve "Süprematizm" gibi akımlardan başka dada hareketlerine kaynaklık eden bir iletişim tekniği ve felsefesi olması açısından fütürizmin ayrı bir önemi vardır. Örneğin, Fransa'da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay'ın resimde devrimin yansısının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Duchamp'ın 1912 yıllarında gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında makine konstrüksiyonlarına canlı varlıklar gibi kişilik veren resimlerine bir örnektir. (Ertan, 1994, s:30).

"Merdivenden İnen Çıplak" (Resim:88) adlı bu yapıt Marey ve Muybridge'in, belli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğraflarının etkisi de açıkça görülmektedir (Resim:89).



**Resim:88 “Merdivenden İnen Çıplak” 1912 Marcel Duchamp**  
[www.artchive.com/artchive/D/duchamp.html](http://www.artchive.com/artchive/D/duchamp.html)

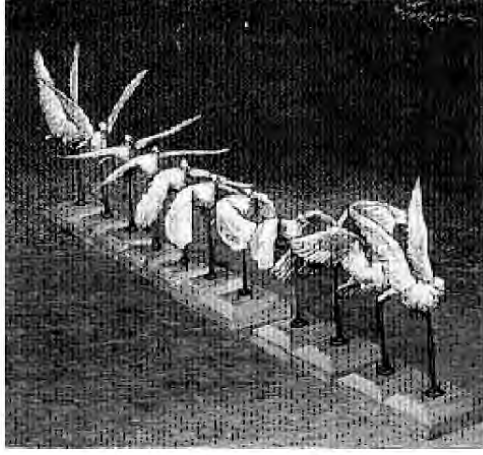


**Resim: 89“Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın Figürü” 1901 Eadweard Muybridg**  
[www.divus.cz/.../umelec.php?id=78&roc=2001&cis=3](http://www.divus.cz/.../umelec.php?id=78&roc=2001&cis=3)

Kronofotoğlarda görülen hareket eden figürlerin uzuvlarının bükülmesi, salınma hareketleri, çizgilerle ve kıvrımlarla kaydedilen yörüngeler bu eserde görsel başlangıç noktası olmuştur.

Fütürist sanatçılar zamanın duyarlılığını, sadece kronofotoğrafların düzenli sürekliliği ile değil aynı resim karesinde varolan nesnenin birbirinden bağımsız iki veya daha fazla anı bir araya kaydedilmesinde gösterdikleri yetenekleri ile de elde etmişlerdir. E.J. Marey’in hareket konusunda yaptığı çalışmalarının bazıları heykellere dönüştürüldüğü görülür. Uçan martının kanat hareketlerinin başarılı bir gösterimi olan tunçtan heykel “Uçuşun Sinematığı” (Resim:90) adıyla sergi almıştır.

Marey'in bu yapıtı, Bacconi'nin "Mekânda Sürekliliğin Tek Formları" (Resim:91) adlı eserini etkilediği düşünülmektedir.



**Resim:90**"Uçuşun Sinematigi" 1931, E.J. Marey  
www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html



**Resim:91** Mekanda Sürekliliğin Tek Formları"1887 Umberto Boccioni

Fotoğraf çalışmaları ile bilinen ve Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Anton Giulio Bragaglia, yöntemi ve adı kendine ait olan; hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanarak izli görüntü oluşturma yöntemi olan "Blur yöntemi" (Resim:92) ile önem kazanmıştır. Amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmektir. Bragaglia'nın fotoğraflarında insanlar, iç mekânlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. Bragaglia'nın fotoğrafları "insan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur." sözleriyle özetlenebilir (Özdemir, 1999, s:27).

Bragaglia, hareketin mekân içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istemektedir. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucudur denilebilir.



**Resim:92“Pozisyon Değişikliği”, 1911, Anton Giulio Bragaglia**  
[www.futur-ism.it/.../Esp2001/ESP20010518\\_ROV.htm](http://www.futur-ism.it/.../Esp2001/ESP20010518_ROV.htm)

Nesnelerin, edebi kimliklerini saklamak için uğraşan, doğanın soyut gerçeklerine öncelik vermek isteyen Fütürist ressamlar için, hareketin kendisi hareket eden objelerden daha önemli olmaya başladığı görülür. Evrenin temel ritim ve düzeni 20. yüzyılın başlarına rastlayan bu dönemlerde, fotoğrafların da etkisiyle sanatçıların zihinlerinde meşguliyet kazandığı görülür.

Marey ve Balla'dan farklı olarak devinim dolayısıyla bozulan biçimlerin devinimi elde etmek üzere bir nesneyi çoğaltmak yerine, sürekli bir biçimde birbirini izleyen ardıl pozisyonları aynı görüntü üzerinde elde etmek üzere biçimleri azalttığı görülür. Hareket ve dinamizmi elde etmek için kübizm tekniği olan formun, elemanlara, planlara ayrılmasında bulmuşlardır. Böylece görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da insan bedeni değişik açılardan görülerek, üstüste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekan ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir ([www.ifod.org/ifod/index.php?option=-](http://www.ifod.org/ifod/index.php?option=-)).

Önceki akımları hareketsiz bulduklarını, aksine gerçek hayatın hareketli ve dinamik olduğunu söyleyen fütüristler, soyut bir anlayışla, hareketin bir süreç içindeki eşzamanlı değişik görüntülerini, bir araya getirmeye çalışmışlardır. Fütürizmi geleceğin sanatı olarak görmüşler ve yaratıcılığı boğan geleneğe karşı olmuşlardır. Durağan ve donmuş görüntülerin hiçbir zaman doğal olmadıklarını söylemişler ve fotoğrafta hareketin karmaşıklığı, gerçeği ve ritmini vermeyi amaçlamışlardır. Fütürist akımın etkileri Andy Earl, Eric Staller, Jhon Starr, Jacques Henri Lartiques, Barbara Morgan gibi ünlü fotoğrafçıların çalışmalarında da görülmektedir (Özdemir, 1999, s:15).

Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçtedir. Sanatın estetik öğeleri olan “ahenk” ve “güzel”i gereksiz saymışlardır.

Her türlü taklit formları hor görmüş, özgün formlar yaratmaya çalışmışlardır. Amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğrafik tekniklerle elde ettikleri görüntüleri, tuvallerine aktarmakta da bir sakınca görmemişlerdir. Rembrand, Goya ve Rodin’in eserlerinin kolaylıkla yapılabileceğini, bütün eski sanat konularının terk edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Yeniyi gerçekleştirmek için yakıştıran “deli” sıfatının da bir şeref unvanını olarak görmüşlerdir.

## 8- DADA:

Dada hareketi 1. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dünya Savaşının barbarlığının, sanat alanında ve gündelik hayatta yaptığı yıkımı protesto niteliğindeki “bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek yada bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıtıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştır” (Lynton, 1982, s:125).

Bir sanat kabaresi kurma amacıyla toplanma yeri olarak seçilen Cabaret Voltaire’ de;

“Her türlü sanat, bu arada dönün öncü sanatı ve özellikle Ekspresyonizm savaş çarkının bir parçası olmakla suçlanıyordu. Kabare, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüşmüştü” (Lynton, 1982, s:124), (Resim:93).

Gerçek anlamda uluslararası özelliğe de sahip ilk sanat hareketi olarak görülebilecek Dadaizm her türlü sanat ve estetiğe karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmaların, sanatı zenginleştirdiği görülmüştür. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır. Şans

eseri olarak bilinçsizce yapılanın önemi anlaşılınca, dadaistler kendiliğinden olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlardır. Bu sentez sayesinde yazı anlayışı geleneksel kısıtlamalardan kurtulmuştur



**KARAWANE**  
 jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula hujü  
 hollaka hollala  
*anlogo bung*  
*blago bung*  
 blago bung  
**bossö fataka**  
 ü üü ü  
 schampa wulla wussa ölobo  
*hej tatta görem*  
 eschige zunbada  
 wulubu ssubudu uluw ssubudu  
 tumba ba- umf  
*kusagauma*  
 ba - umf

**Resim:93 “Karavane” adlı şiiri okuyorken, 1916, Hugo Ball Cabaret Voltaire**  
[www.i71.photobucket.com/.../BFda\\_HugoBallLG.jpg](http://www.i71.photobucket.com/.../BFda_HugoBallLG.jpg)

Biçim ise artık doğaya öykünmekten daha da uzaklaştırılarak sadece Jean Hans Arp’ın çalışmalarındaki gibi insan elinden çıkma nesnelerin biçimlerini kullanmış, dörtgene benzeyen biçimleri bile bir sanat yapıtı olarak değerlendirmiştir (Resim:94). Geleneksel artistik biçimlere ve malzemeye karşı çıkıp, bilinen sanat kurallarını ve geleneklerini kırdığı görülen Dada hareketi, devrimci bir karşı sanat hareketi olarak kabul edilmiştir.



**Resim:94 “Değişen Geleneğin Ardından”1916 Jean Hans Arp**  
[www.kunstikeskus.ee/.../nr\\_3/arp\\_collage.JPG](http://www.kunstikeskus.ee/.../nr_3/arp_collage.JPG)

1920’li yıllarda çeşitli sanat akımları içerisinde kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlayan Dada akımı, yayınlanan dergi ve yapıtlar aracılığıyla da dönemin geçerli olan estetik kurallarını yıkmaya çalışmıştır. Çıkarılan 291 adlı dadacı dergi ile hareketin aynı zamanlarda Zürich, Berlin, Köln, Paris, New York ve Hannover kentlerinde zeminini oluşmaya başladığı görülmektedir ([www.odevsitesi.com/odevler/arsiv1/25719-dadaizm.htm](http://www.odevsitesi.com/odevler/arsiv1/25719-dadaizm.htm)).

Zürih Dada grubunda dikkati çeken ilk isim mevcut materyallerin birleştirilmesine dayanan kolajın 20.yy’da yaşamış en büyük ustalarından biri olarak tanınan Kurt Schwitters’dır. Schwitters’ı, bir başka kolajın öncülerinden Hans Arp olmuştur. Sanatçının bilinen ilk kolajı, “Hansi” (Resim:95), Arp’ın çalışmalarını anımsatmaktadır.



**Resim:95“Hansi“ 1918 Kurt Schwitters**  
[www.moma.org/.../FullSizes/00243064.jpg](http://www.moma.org/.../FullSizes/00243064.jpg)

Artıkları bir araya getirerek kolaj yapmaya başlayan Schwitters bu çalışmalarından ilkinde de “Merz” olarak adlandırdığı ve bütün kolajlarını “Merz” kapsamına aldığı görülür. Daha sonraları yapısalcılığı açığa vurarak çalışma kapsamını değiştirmiştir. Merzlerin yerini onların kompozisyonlarından daha keskin çizgili, tekil elemanlar almaya başladığı görülür. “Merzbau” (Resim:96) adında çalışması bunlara iyi bir örnektir. Fakat Schwitters’in, Merz kurallarını terk etmediği görülür. Daha sonra üzerinde çalıştığı, “Pino Antoni”nin de kasvetli sınırları, Merz’in çöşkun dönemleriyle tam bir tezat içindedir (Resim:97).



**Resim96 “Merzbau” 1932 Kurt Schwitters**  
[www.kurt-schwitters.org/img/page/2400050.jpg](http://www.kurt-schwitters.org/img/page/2400050.jpg)



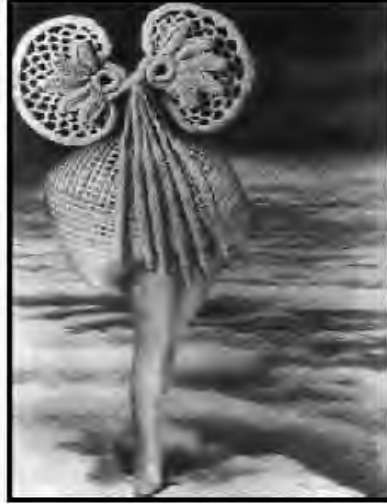
**Resim:97 “Pino Antoni” 1933 Schwitters (Merz)**

Dada Akımı sanatçılarının her birinin resme yeni bir yöntem katarak, o zamana kadar yapılan tüm sanat eserlerine karşı bir tutum içinde oldukları görülür. Bunun nedeni bu eserlerin tek olması biricik olmasıdır. Bu değeri yıkmak amacıyla da yağlı boyaya yani tuval resmine alternatif olarak kolaj ve fotomontaj ürettikleri görülür. Örneğin; “Kurt Schwitters kolajlarının ve fotomontajlarının yağlı boya resimden bir adım daha ileride olduğunu savunur. Nedenini ise malzemeye karşı malzeme kullanmasına ve iki tekniğin bir anlamda birbiriyle çatışmasına bağlar” (Giderrer, 2003, s:113).

Politik hareketin en belirgin olduğu şehir olan Berlin, bir dönem Dada hareketinin merkezi olarak kabul edilmiştir. Bunun nedeni; manifesto, propagandalar, taşlamalar, büyük gösteriler ve açık politik aktivitelerle izlenen Almanya’daki grupların faaliyetleri ve sanat yaklaşımlarıyla daha siyasi ve sosyal bir gelişim izlemesi olarak düşünülebilir. Bu dönemde fotoğrafın, kolaj, fotomontaj gibi tekniklerin tuval üzerine eklenerek, resim ile olan bağlarının daha da arttığı görülmektedir. Kolaj ya da montaj tekniğinde nesnelere birbirinden konu ve zaman olarak bağımsız, bir eşzaman anlayışına hizmet edecek şekilde bir araya getirilmektedir.

Fotomontaj, belli bir hedefe ulaşmak amacı ile, çoğunlukla sanatçının kendisi tarafından çekilmiş olan fotoğraflardan oluşur. Fotomontaj, kimyasal temele yaslı fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle, 1920'lerden sonra, gerçek bir fotoğraftan ayrılması güç “gerçeksi” fotoğraf çalışmalarına dönüşmeye başladı ise de, montaj özelliği, zor da olsa yine de gerçeğinden ayrılabilir. Ancak gelişmeler bununla son bulmamış ve günümüze kadar sürmüştür. Bugün, bilgi teknolojileri sayesinde, standart bir bilgisayar ve ücretsiz bir görüntü işleme yazılımı ile gerçek ile sanalın birbirinden ayrılması adeta imkânsız olan “gerçeksi” fotomontajlar yapılabilmektedir (Sözen 2003 s:76–77).

Fotoğraf ve fotoğraf parçalarının birleştirilmesi temeline dayanan fotomontaj, tekniği temellerinin ise, Dadaizm akımının öncülerinden Hugo Ball'a (Resim:98) dayandırılmaktadır. Fotomontajlarında dikkat çeken unsur sanal mekânlar ve gerçeküstü görüntülerle gerçek yaşam fotoğraflarının birleştirilmesidir.



**Resim:98“Uçma Zamanı” 1916, Hugo Ball fotomontaj**  
[www.paraethos.com/library/flight.htm](http://www.paraethos.com/library/flight.htm)

“Christian Schad, Marcel Duchamp, Man Ray ve John Heartfield, fotoğrafın olanaklarını işlerinde kullanabileceklerini keşfeden ilk Dadaistler olarak bilinir” (Özsezgin, 1975, s:23). John Heartfield fotomontajın önde gelen temsilcilerinden biri olarak bilinmektedir. Çalışmalarını gerçekte estetik kaygıları olmayan parçaların ve fotoğrafların birleşmesiyle oluşturmuştur. Konu olarak ise siyasal kimlikleri tercih ettiği ve bunlara eleştirel biçimde ele aldığı görülür. Örneğin; Hitler konuşurken, göğüs kafesi, yemek borusunu metal paralardan göstermektedir (Resim:99).



**Resim:99“Hitler Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar” 1932 John Heartfield**  
[www.towson.edu/heartfield/artarchive.html](http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html)

‘Adolf -üst insan... altın yutup içi boş teneke gibi saçma sapan konuşuyor?... Veya Alman Sosyal Demokrat Partisi; “Sosyalleşme büyük adımlarla ilerliyor!”, “Almanya henüz yitirilmedi!”; “Sosyalleşme ilerliyor!” diye afişe edilen kolaj ve montajlarla, Sosyal Demokratların ve aynı zamanda sosyalistlerin katledildiklerine karar veriyorlar (Bürger, 2003, s: 43).

Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla oluşturduğu kolajları ile oldukça tanınır. Bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılarak bir başka fotoğrafa yapıştırılır, böylece yeni bir fotoğraf görüntüsü elde edilmiş olur. Sanatçılar, yan yana ve üst üste getirme yöntemiyle elde ettiği görüntülerin içeriğinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarmayı başarmışlardır.

Terim olarak çalışmayı bir araya getirme, yapılandırma anlamında “fotomontaj” sözcüğünde birleştiren John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann fotomontajı reklâmlardan ve gazetelerden elde edip, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirerek dadaist sanat içinde en çok kullanılan fotoğraf tekniği haline getiren sanatçı konumuna geçiyorlar. Amaçları ise hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmektir. Fotomontaj, izleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak için de kullanılmaktadır. Örneğin; Heartfield, özenle yaptığı fotomontajlarıyla (Resim:100–101) Nazi Almanya’sında tırmanan terörü kınarken alanın da ilk örneklerini vermiştir (İnce, 1975, s:14).



**Resim:100 “Have No Fear--He's a Vegetarian”**  
**1933 John Heartfield**  
[www.towson.edu/heartfield/artarchive.html](http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html)



**Resim:101 “Anti- Aiz Dergi Kapağı”**  
**1936 John Heartfield**

Fotomontaj Dada'nın provokatif betimlemeleri için son derece uygun bir araç olmuş, gelişigüzel düzenlemelerinde ve yan yana konmalarında Dada'nın amaçları ile birebir uyum sağlamıştır.

Resim dışı arayışların ürünleridir bunlar, anlatılmak istenenler için tuvali yetersiz bir araç olarak kabul edip onun dışında çalışmak; ya da tuval yüzeyi olmayan ve boya dışı malzemeler kullanarak onu başka bir araç haline dönüştürmek, Dada hareketinin özellikleridir. Dada ressamı, geleneksel anlamdaki resmi eleştirmek ve onun dışına çıkıp, ondan kurtulmak istemişlerdir. Bu yeni bir ruh için yeni bir beden aramaya benzetilebilir... Dada resmi değil geleneksel anlamdaki burjuva resim sanatını ve kurumlarını öldürmek istemiştir (Lynton, 1982, s:132). Ancak bu sanat ürünleri hala resim olarak adlandırılmaktadır.

Zürih'te çalışan bir başka fotoğrafçı-ressam Schad atık malzemeler kullanmakla kalmamış, bu tür nesnelere fotogramlar yapmıştır. Onun anısına dadaistler kamera kullanmadan yapılan bu fotoğraf biçimini “Schadograph” (Resim:102) olarak adlandırmışlardır. “Opak ve yarı geçirgen (saydam) nesnelere pozlandırmada tecrübe kazanan Schad'ın fotoğraflarındaki ters tonlar ve sert konturlar, fotoğraftaki gerçekliğin göreceli olduğunu göstermeye yöneliktir” (Özdemir, 1999, s:17). “Geleneksel resim teknikleri, perspektif kavramları ve

kompozisyondan uzak bu negatif görüntüler (Dadaistlerin) felsefelerine tamamen uymaktadır” (Özsezgin, 1975, s:23). Sanatçının bazı çalışmaları ise Alvin Langdon Coburn’un vortograflarına (Resim:103) benzediği görülür. Coburn tasarladığı vortograf (ucgen saydam prizma bir tüp içine yerleştirilmiş aynalardan yansıma) ile ilginç görüntüler meydana getirmiştir.



**Resim:102 “Schadograf”, 1919, Christian Schad**  
www.intermedia.c3.hu/.../images/schad.gif

**Resim: 103 Vortograf, 1917, Coburn**  
www.ncf.ca/~ek867/2005\_06\_16-30\_archives

Dada’nın Köln grubunu ise esas olarak sürrealizme kayan işleri ile bilinen Max Ernst, yazar Johannes Baargeld ve heykeltıraş, ressam ve şair Hans Arp oluşturmuştur. Hans Arp, “Sosyal Estetik’ten Zamanla Daha Fazla Uzaklaştım” isimli yazısında Dada hareketini çok iyi bir şekilde özetlemiştir. Gelişim zamanlarında büyük bir karışıklığın olduğu düşünüldüğünde kesinlikle doğduğu zamanın özel koşulları göz önüne alınarak incelenmesi gereken Dada hareketi (Resim:104);

“İnsanın akla uygun aldanişlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. büyük dünya liderlerine bıraktığı felsefeler Dada için eski bir diş fırçasından daha az değerlidir” (Bürger, 2003, s:30).

Hans Arp düşünceleri gereği şiirlerinde olduğu gibi kolajlarında da resmin biricikliğine karşı bir tutum içinde olduğu görülür. Arp, yağlı boya resim dışında da çalışırken bilinen yöntemlerin dışına çıkmakta, kolaj ve baskı yöntemlerini bir araya getirip, kendi çizim ve baskılarını kolajın içine kattığı bilinmektedir. Gerçekliği

yansıtmak kaygısı olmaksızın, sanatçının yaratıcılık payının önemini sorguladığı görülmektedir (Giderer, 2003, s:114).



**Resim: 104“Mit Nabel-Monokel” 1926 Hans Arp (Kolaj)**  
[www.repubblica.it/2006/05/sezioni/arte/galler](http://www.repubblica.it/2006/05/sezioni/arte/galler)

Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise dadacı tavra en uygun dil olan kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerin uygulanmasını olanaklı kılmıştır. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur.

Dada'nın New York ayağı da Marcel Duchamp ile olduğu bilinmektedir. Duchamp diğer dadacılardan farklı olarak “dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir objeyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu”(Lynton,1982, s:132). Bu obje artık bir fotoğrafın kolajın ya da fotomontajın parçası olmaktan çıkmış, sanatçının üzerine koyduğu ressamca bir imza ve objenin kendisinden ibaret olmuştur.

Örneğin; Duchamp'ın “Ready made” kapsamında yaptığı ilgi çekici yapıtını “R. Mutt (Fıskiye)” (Resim:105) diye imzalamış ve bir pisuarın amacından nasıl

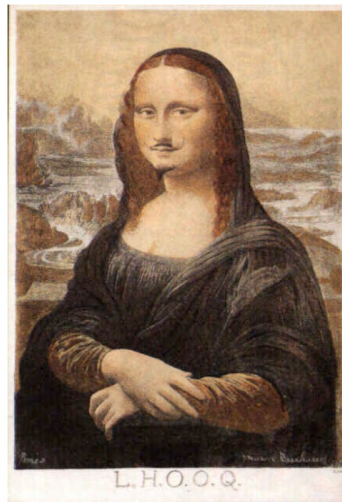
çıkabileceğini göstermiştir. “Modern sanatı en çok etkileyen iş olarak ilan edilen “R. Mutt” için önemli olan onun bir sanat eseri olarak görülüp seçilmesi işidir” (Batur, 2002, s:332).



**Resim:105 “Fıskiye” 1917 Marcel Duchamp**  
[www.flakmag.com/tv/iconoclasts.html](http://www.flakmag.com/tv/iconoclasts.html)

Duchamp’ın ready madeleri sadece sanat eseri kategorisinde anlam ifade etmekle kalmayıp, biricikliğini koruyan sanat eserinin bireysel ve tekrarlanamaz tanımının dışına çıkarılarak bir anlamda seri üretimle karşı karşıya bırakılmaktadır denilebilir.

Duchamp’ın biricikliğe karşı çıkış hareketlerini, Leonardo Da Vinci’nin ünlü tablosu “Mona Lisa”ya bıyık çizip, “L.H.O.O.Q (Onun da ateşli bir kıç var.)” diye adlandırması ile sürdürdüğü görülür (Resim:106).



**Resim:106 “L.H.O.O.Q. (Elle a chaud au cul)” 1940 Marcel Duchamp**  
[http://www.lentos.at/img/Duchamp1\\_1.jpg](http://www.lentos.at/img/Duchamp1_1.jpg)

Modernizm için geleneksel olan resim, yine moderniteden kopuş olarak değerlendirilmekte ve her açıdan yeniden ele alınmakta olduğu görülür. Bu yolda da; özellikle tuval resminin konuları, fiziksel özellikleri, sergileme biçimleri, izleyicinin tutum ve de davranışları “sanat” olarak görülebilmektedir.

Günlük eşyalar da yeni ve alışılmadık etkiler yaratılması için kullanılmış, fotoğrafik görüntünün getirdiği değişik etkiler de, ressamların çalışmalarında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sürecin sanatla gündelik yaşam arasındaki ayrımın silinme isteğinden doğduğu söylenebilir. Bu durum hızla değişen toplum sanatçısını da hızla değiştirmekte, sanatın hızla tüketilmekte olduğunu düşündürmektedir.

Sanat artık reklâmcılığın, endüstriyel tasarımın, kitle iletişim araçlarının arasındaki uzaklığın kapatılmasını gerekli bulan bir anlayışı gerekli kılar. Modernizm bu bağlamda, sanatın kitleselleşmesini ve kitleselleşirken de endüstriyelleşmesini ve devamında kitlelerce para karşısında tüketilmesi anlamına da gelmektedir (Sarup, 1995, s:58).

Resmin kitleler ve fotoğraf gibi kitle iletişim araçları yoluyla bir metaya dönüştürülmesinin olumsuzluklarına karşı, dada hareketi için önemli bir yardımcı araç olmuştur. Dadacılara göre amaç, makine ve endüstri ve endüstri dünyasındaki objeleri sanat dünyasıyla bütünleştirmektir. Bu amaç doğrultusunda sıradan atık nesnelere gerçek kimliklerini kaybederek yeni ve farklı yapılara dönüştürülmüştür. Marcel Duchamp'ın yapıtlarında bir bisiklet tekerleğini, bir iskemlenin üstüne yerleştirdiği “Bisiklet Teker” (Resim:107) adlı yapıtı amaca yönelik iyi bir örnektir.



**Resim:107“Bisiklet Teker” 1913 Marcel Duchamp**  
<http://www.madsci.org/~lynn/juju/surr/images/surr-imagery.html>

Dada hareketleri, New York'ta, fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in gerçekliği olduğu gibi kaydetmenin ötesinde birtakım girişimleriyle de kendini tanıtmıştır. Yeni ve devrimsel olan her şeye karşı büyük duyarlılığı olan Stieglitz dadaya ait bir hazır nesneyi kendi sanatına ait bir sanat nesnesi olarak tekrar ele almasıyla da dadacı tavrını bize açıkça gösterir (Özdemir, 1999, s:17), (Resim:108).



**Resim:108 "Kör" 1917 Alfred Stieglitz**  
[www.toutfait.com/.../Collections/rrs/shearer.htm](http://www.toutfait.com/.../Collections/rrs/shearer.htm)

Tüm bu örneklerden de anlaşılacağı gibi "sanata tükürmek" tabiri ile sanata ve geleneksel resme karşı aldığı tavır ile Dada akımı mantıksal düzene alternatif bir sanat yaratmak ve de mantık dışı bir düzen oluşturmak yoluyla yeni bir gerçekliğe ulaşmaya çalışmaktadır. Bu yönü ile dadaizm Sürrealizme zemin hazırlamakta olduğu düşünülebilir (Gombrich, 1980, s:53). Hayali olanla gerçek olanı biraraya getirerek oluşturan Dadaizm, sürrealizmin habercisi olarak, insanoğlunun bilinçaltındaki gerçekleri gün yüzüne çıkarmıştır demek doğru olacaktır.

## 9- SÜRREALİZM:

Sürrealizm, 20.yy.'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan yeni alışım formlar elde etmek için montajın yaratıcı olanaklarını keşfedildiği, temellerini akılcılığı

yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadacıların eserlerinden almış bir sanat akımıdır. “Bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yol olarak görülen ve bu bütünleşme içinde hayali dünya ile gerçek yaşam mutlak gerçek ya da gerçeküstü bir anlamda iç içe geçmektedir” (Langford 1982, s:378).

Psikiyatrist Sigmund Freud’un başlattığı psikanaliz verilerine dayanan sürrealizme göre sanatın içeriği;

“Cinsel güdülerle ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu öne sürer; mantıksal, ahlaksal ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. İnsanın bir anlamda anlık ruhsal çelişkilerini, karşı çıkmaları ve buna benzer tepkilerini sanata yansımaktadır. Sürrealist sanatçı, dünyayı kendi iç dünyasında yeniden kurarak dışarıya yansıtmaktadır ve bu akıma göre her şey mümkün görülmektedir, herkes sanatçı olabilmektedir” (Özdemir, 1999, s:18).

Sürrealistler Freud’un etkisi altında olması nedeni ile yapıtlarında seksüel elemanları açığa vurdukları görülür. Bu yüzden sürrealist eserlerde ön plana çıkmış bir erotik karakter görülmektedir. Bu dönemin cinsel tabularına karşı bir tepki olarak da ortaya çıkan sürrealizm cinselliği o döneme kadar en ön plana çıkararak en niteliğini de kazandığı görülmektedir (Ertan, 1994, s:21-22). Dolayısı ile sürrealizm devrimci görüşleri ile bilinçdışı bir teknik benimsemiş, yerleşmiş değerlerle bağını kopararak, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik her çeşit sanat faaliyetini benimsemiştir denilebilir.

Sürrealist Akımının önde gelen sanatçıları arasında Max Ernst, , Juan Miro, Salvador Dali, René Magritte, Paul Klee, Yves Tanguy ve Giorgia De Chirico’nun yer aldığı görülmektedir.

Sürrealizm akımının gelişmesinde de 1910’larda ortaya çıkan soyut ve tüm kuralları reddeden dadacılığın yanı sıra Hieronymus Bosch (Resim:109) ve Francisco Goya (Resim:110) gibi daha eski dönemlerin ressamlarının da etkili olduğu düşünülebilir. Gerçeküstücü bu ressamlar insanların ruhsal durumlarını ve davranışlarını akıl, mantık, töre, din ve toplumsal baskılardan özgür kılarak tuvale yansıtmışlardır. Sürrealizm’in resim alanında yer alan sanatçılar, bir uçta ne olduğu tam olarak anlaşılmayan ancak sezilebilen biyomorfik biçimler kullanmalarına

rağmen, bir diğer uçta ayrıntılarının tümü inceden inceye tanımlanmış; ancak yine de mantıkçı anlamı bozarak düşsel bir dünya yaratmışlardır denilebilir.



**Resim: 109 "Haywain" 1500-1502 Bosch**  
www.postmodern.com/~fi/morbid/doc/g



**Resim:110 "Saturn'ün Cronus'ü Yemesi"**  
1829 Francisco Goya

Sürrealizm'in özelliği; öncelikle "olağanüstü bir düş kurma makinesi" olmasıdır (Turani, 2003, s:78). Bu düş kurma, her gün gördüğümüz şeylerin anlamını açacak güçte başka şeyler yaratma isteği olarak görülebilir. Dolayısı ile sürrealist sanatın dünyası, bir anlamda bilinçaltı dünyası olarak da değerlendirilebilir.

Örneğin; Max Ernst'ün gerçekleştirdiği donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları, makine insanlar, Dali ve de Chirico'nun yapıtlarında yer alan manken ve heykeller ile sürrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıttıkları düşünülmektedir. Ancak geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmedikleri de görülmektedir. Nedeni ise bilinçaltı dünyasının, gerçek imgeleri kullanması olarak değerlendirilebilir (Resim:111–112).



**Resim: 111 "Fil Kutlaması" 1921 Max Ernst**  
www.tate.org.uk



**Resim: 112 "Le Muse inquietanti", 1917, Giorgio de Chirico**

Sürrealist akımın, resimdeki önemli temsilcilerinden olan Magritte de yapıtlarında ağaç, sandalye, kapı, pencere, ayakkabı gibi çok sıradan gerçek nesnelere kullanmasına rağmen, eserlerinde uykudan uyanma evresindeki bilinçdışı durumu yansıtmaktadır. Sanatçı, gerçekçi ve doğrucu bir yaklaşımla betimlenmiş, kolayca tanınan bu sıradan nesnelere görüntülerini, kendi doğal çevrelerinden çıkartıp, mantığa ters düşen, şaşırtıcı, düşsel bir ortam içinde vermiştir.

Gerçeklik duygusu yaratan ipuçlarını bilerek yanlış ya da farklı biçimde kullandığı görülmektedir. Görünen dünyanın gizeminden kaynaklanan şok ve sürprizleriyle bizi geleneksel görme alışkanlıklarımızdan uzaklaştırdığı görülür. Örneğin; "Kişisel Değerler" (Resim: 113) isimli yapıtında nesnelere birebir gerçek ancak uzaydaki yerleriyle uyumsuz büyüklüktedir.



**Resim: 113 "Kişisel Değerler" 1951 Rene Magritte**  
www.schaefer-westerhofen.de/Eva/magritte2.jpg

Yine Magritte'in fotoğraf çalışmaları yaptığı ve bu çalışmaları resimlerine paralellik gösterdiği görülür. Daha az keskin, daha az tiyatral ve gerçek hayatta olabilecek olaylara oldukça uzak olsa da düşün gerçekliğini birebir vermek ve röprodüksiyonlarını almak amacıyla kullandıkları fotoğrafı düşünsel anlamda kullandığı açıktır (Resim:114–115/ 116–117).



**Resim:114 Renè Francois Ghislain Magritte "Önemsiz Vuruşlar" 1928**



**Resim:115 Magritte'nin çalışması için kullandığı fotoğraf**



**Resim:116 "Terapi", 1937, Magritte**  
[www.seminaire-sherbrooke.qc.ca/secondaire/mat...](http://www.seminaire-sherbrooke.qc.ca/secondaire/mat...)



**Resim:117 Magritte'nin çalışması için kullandığı fotoğraf**

Sürrealist sanatçılar fotoğrafı modern görüntünün gerçekçi yansıması olarak nitelendirmiş, yapay ve endüstriyel bir dil olarak geleneksel resmin özelliklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünmüşlerdir. Sürrealistler, “Sürrealist Devrim” adı altında yayınlanan dergi ile dergi fotoğrafın diğer sanat tekniklerine oranla daha rahat sergilenebileceğini göstermeye çalıştıkları düşünülebilir. Dolayısı ile fotoğraf sanatını destekledikleri görülür.

Bu dergideki görsel ve teorik üreticiler arasında her zaman büyük bir dayanışma olmuştur. Bu dergi dışındaki çalışmalarında da Sürrealistler her zaman bir derginin etrafında toplanmışlardır. Bu dergilerin, çalışmalarını daha mükemmel yapmalarını ve seslerini duyurmalarını sağlamıştır. Sonuçta Sürrealist dergilerde fotoğrafa çok önemli bir yer verilmiştir (Ertan, 1994, s:21–22).

Sürrealist resamlardan Dali de fotoğrafı resimlerinde kullanmanın yanı sıra fotoğrafla birebir ilgilenen isimlerden biri olmuştur. Dali “Coşkunun Fenomeni” (Resim:118) adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir.



**Resim: 118 “Coşkunun Fenomeni”, 1933, Salvador Dali fotomontaj**  
<http://www.english.upenn.edu/~sharzews/large%20Dali.jpg>

Bu fotoğraflar çok farklı kadınlardan çekilmiş ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır. Bu fotoğrafların çoğu

Gyula Halász Brassai tarafından çekildiği bilinmektedir, fakat yansıyan şeyin Dali'nin ihtirasları ve cinsel duygulara olan eğilimden kaynaklandığı düşünülebilir.

Sürrealizmde, fotoğrafçılık resimle her zaman iç içe olmuş ve Sürrealizm Duchamp'ın yapıtlarından büyük destek almıştır. Bunun yanında otomatizmden ve rüyaların incelenmesinden çıkan fantastik meyil cinselliğin önde olduğu, fetişist bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu fikirler, dönemdeki fotoğrafçıların kolajlar, birleştirilmiş görüntüler, montajlar gibi teknikler ortaya koymalarını sağlamıştır. Bunun sonucunda, 20. yy sanatı ve fotoğrafında çok yeni düşünceler ve fikirler doğmuş, büyük etkileşimler gerçekleşmiştir (www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html - 13k).

Dali'nin anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı resimlerinde de fotoğrafın etkisi görülmektedir. 1929'dan sonra ayrıntıyı fotoğraf yardımıyla elde ettiği hayal ürünü resimler yapmış ve bunlara "Elişi renkli fotoğraf" adını vererek, bu metotla halüsinasyonla düşünceyi ve fanteziyi resme taşımıştır (Resim:119).



**Resim:119 "Paul Eluard", 1929,S.Dali ve yararlandığı fotoğraf**  
www.grupaphp.com/phpspiskiiplotki/img/eluard.jpg

Kimi zaman alışılmadık olaylara kapılıp umulmadık araştırmalara atılan ressam ve fotoğrafçı Man Ray'in de, 1920'lerin sonunda Paris'te geçerli olan Sürrealist akımdan etkilendiği görülür. Kubist, Dadaist sanat akımlarına da dâhil olan

Ray, fotoğrafa yeni teknikler kazandırmayı başarmıştır. Ancak asıl çalışması sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaydedip yeni yapı ve şekillerle dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir.

Çok yönlü bir sanatçı olan Man Ray'in, fotoğraftan resme, heykelden sinemaya neredeyse ürün vermediği alan kalmamıştır. İlk sanatsal ürünlerini resim alanında veren Man Ray'in portrelerinde, Galeri 291'de tanıştığı Dada sanatçısı Alfred Stieglitz'in izleri görülür. Sık sık ziyaret ettiği Galeri 291'de modern ekolden fotoğrafçılar ve ressamlarla tanışan Man Ray, kendi resimlerinin fotoğrafını çekerken, 1917'de resim ve fotoğrafı kendi buluşu olan bir teknikle birleştirir. Cam negatif üzerindeki jelâtin emülsiyonu oymacılıkta kullanılan aletlerle kazır. Bunlardan kontakt baskılar yaptığı zaman fotoğrafta çok keskin siyah konturlar oluşmaktadır. Ray, 1921'de Paris'e gider ve Avrupalı Dadaistlerden etkilenir. Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ray'in çalışmaları o sırada sanat dünyasında geçerli eğilimlerin dışına çıkmayan ve bu tür görüntüleri "puzzle" veya "hileli fotoğraf" olarak niteleyen fotoğrafçılardan çok ressamların ilgisini çekmiştir (comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc), (Resim:120–121).



**Resim.120“Vapurla NÜ” Rayograph,  
1930, Man Ray**

[www.cndp.fr/themadoc/manray/images/ray\\_breton.jpg](http://www.cndp.fr/themadoc/manray/images/ray_breton.jpg)

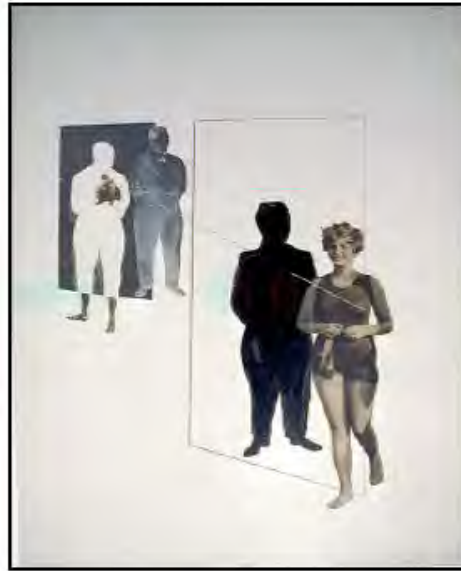


**Resim:121 “Andre Breton”, Man Ray,  
1932, Solarizzazion**

Sonuç olarak Ray fotoğraf ve Dadanın kullandığı kolaj diliyle, biçimsel sınırını belirlemiş ve yeni bir akımın, sürrealizmin dilini oluşturmuştur. Zaten Sürrealizm, Dada'nın sanat nesnesi fikrinden fırlamış olup fotoğrafı düşünsel

anlamda ve birbiri ile ilişkisiz öğelerin yan yana kompozisyonu ya da temanın ortadan kalkışı ile montaj tekniğine bağlı filmin, zaman ve mekânın yeni anlamına göre düzenlenmesinde kullanmış bir akımdır.

Laszlo Moholy-Nagy de Man Ray gibi, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist sanatçılardan olduğu, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme akımın özelliklerini taşıyan birçok çalışma yaptığı görülür (Resim:122).



**Resim: 122 Kolaj 1927 Moholy-Nagy, László**  
[www.geh.org/fm/amico99/m198121630011.jpg](http://www.geh.org/fm/amico99/m198121630011.jpg)

Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üst üste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj ve solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları "Pop Sanat" la da alay edercesine soyut işler üretmek amacındadır. Bu bir anlamda fotoğrafın gerçekliğine karşı, gerçeküstücü bir ressam tavrıdır (Karadağ, 1989:172).

Max Ernst de fotomontajları ile oldukça dışavurumcu, sürrealist sayılabilecek görüntüler üretmiştir. Önemli bir dadacı olan Max Ernst de, sürrealist resmin köklerinin bir kısmının dadadan, bir kısmının da metafizik resimden beslenmesi nedeniyle daha sonra sürrealist bir sanatçı olarak görülmüştür. Bu nedenle de belirtildiği gibi dadacı sanatçıların sürrealizme önemli katkısı olduğu düşünülmektedir. Birçoğu da kendilerini sürrealizmin içinde bulup bu yönde sanat eserleri vermişlerdir (Resim:123).



**Resim:123“Frederick Sommer”, 1946, Max Ernst**  
[www.geh.org/fm/amico99/m198121630011.jpg](http://www.geh.org/fm/amico99/m198121630011.jpg)

Sürrealizmde, her şeyin sanat ve sanat objesi olduğunu ilan etmesiyle, yalın fotoğraf tekniklerinden yararlandıkları, günlük yaşamın içinde sürrealist görüntüler yakalayıp soyutlamada kullandıkları görülmektedir. Akımın ideolojisinin dışına çıkmadan figürleri veya cansız nesnelere çerçeve içine yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak bile sürrealizme konu yaratabilmektedir.

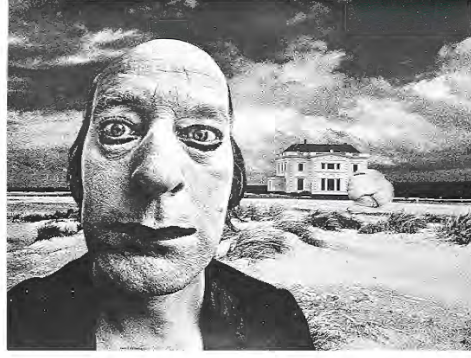
Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp, gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirilmeye çalışılırken, bu ifadelendirme biçimi, fotoğrafı en uygun meteryal haline getirmiştir denilebilir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneğiyle sağlanan inandırıcılık ile doğruluk etkisi oluşturulup fanteziler gerçekmiş gibi algılatılır.

Gerçek ve fanteziyi birleştiren sürrealizmde her şey mümkün sayılmakta, sürrealist fotoğraflar, şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkânsızı bile gerçek gibi göstermektedir. Bir arada bulunması imkânsız görüntüleri aynı yüzey üzerinde birleştirilerek başarılı bir aldatmaca gerçekleştirilir. Bunun için kâğıda birden fazla negatiften baskı yaparak fotoğrafları oluşturacak elemanları birleştirebilmek iyi bir yöntemdir. Bu yöntemi kullandığı bilinen sanatçısının Jerry Uelsmann olduğu görülmektedir (Resim:124).



**Resim:124 “Uden titel”, 1976, Jerry Uelsmann**  
[www.textanalyse.dk/.../Jerry%20Uelsmann%204.jp](http://www.textanalyse.dk/.../Jerry%20Uelsmann%204.jp)

İki veya daha fazla görüntüyü birleştirmenin bir diğer yolu da, bazı yüzeylere projeksiyon yapmaktır. Örneğin, bir yumurta kabuğu üzerine bir cismin görüntüsünü düşürmek, bir binanın iki yüzünde de güneş batışının görüntüsünü elde etmek mümkün olabilir. İki projeksiyon cihazından direkt olarak ortak bir perde üzerine yapılacak projeksiyondan da kopya alınabilir. Böyle bir teknikle iki ışık kaynağından gelen ışınlar birbiri içinde belirsiz bir biçimde eridiğinden doğal görüntüler elde edilir. Örneğin; Paul de Nooijer, “ geniş açı kullanır. Bu yolla boyut farklarını abartarak derinliği artırır. Baskılarını ise kondansör mercekli agrandizörle yıkanan negatiflerin büyütülerek basılması için fotoğrafçılıkta kullanılan büyüteç yapar” (comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc), (Resim:125).



**Resim:125“Hollanda” 1974 Paul de Nooijer**  
[www.artnet.com/picture.asp?date=20010613&cata...](http://www.artnet.com/picture.asp?date=20010613&cata...)

Düşleri görselleştiren sürrealistler, yapıtlarını oluştururken, görüntüleri bir montaj gibi vermiş, kısalmış anlam ve imgelerle eserlerini oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca endüstri çağının tüketim kültürü nesnelere göstermeye dönüştürülmek amacıyla, bunlar gibi birçok yeni akım fotoğrafik imgeyi tuvallerine yerleştirmekte bir sakınca görmemiştir. Bunu başaran ve birçok akımı içinde besleyerek büyüyen, geleneksele karşı diğer bir tepki akımı da Pop Art olmuştur denilebilir.

### **10-POP ART:**

II. Dünya savaşı sırasında zenginleşerek ulusal gelirini kat kat artıran ABD, endüstriyel gelişim ile birlikte endüstri ürünlerine çeşitlilik kazandırmış, endüstri toplumu insanı da isteklerini buna bağlı olarak artırmıştır. Bu artışın hızını tetikleyen en önemli araçlardan biri de görsel medya olmuştur. Reklam yapılan tüketim nesnelere; renkli, çarpıcı, en vurucu renklerle hazırlanıp sunulmuştur. Fotoğraf tekniklerinden yararlanılarak oluşturulan bu reklam görüntüleri gündelik ve olağan nesnelere gerçek görünümünün en görkemli biçimlerine ulaştırdığı bir gerçektir. Bütün bu nesne yoğunluğu Pop Art bünyesinde sanata dönüşmüş; böylece Amerikan sanatı olarak bilinen Pop Art sanat dünyasındaki yerini almıştır.

Ayrıca teknolojinin getirdiği hızlı ve sürekli gelişim karşısında ezilen ve kendilerince bunalımda çıkış yolu arayan gençler hem inanmak hem de durmadan yıkmak eğilimi içine girmiş, bireyci özgürlükte sınır tanımamışlardır. Amerika’da yeni seslerin yükselmeye başladığı bu dönem, önceleri “Yeni Gerçekçilik” ve “Yeni Dadacılık” gibi isimlerle

tanımlanmış daha sonra ise “Pop” ismine tutulmuş ve Pop Sanat modern olan çağdaş gerçekliğin tümünü kapsayan bir anlayışa dönüşmüştür (Lynton, 1982, s:27).

Soyut dışavurumcu resme bir karşı çıkış olarak da nitelenen pop art, tarihsel açıdan ele alındığında, önce İngiltere’de ortaya çıktığı görülmektedir. Hatta Richard Hamilton’ın yaptığı “Bugünün iç mekânlarını bu kadar farklı, bu kadar sempatik kılan nedir?” (Resim:126) adlı kolaj çalışması İngiliz pop art’ının ilk örneği olarak gösterilebilir. Hamilton’un bu kolajında mimaride mekanın cephelerinin, kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmış olduğu görülmektedir. “Pop Art’a konu olan bir çok malzeme ve aracın bir çerçeve içerisinde bu eserde tasvir edilmesi tüketim toplumunun gerçek bir envanteri” olarak değerlendirilebilir (Kınay, 1993, s:324). Dolayısı ile genç Amerikalı ve İngiliz sanatçıların etkisiyle yeni bir akım olarak sanat dünyasına giren pop art, sanatta günlük yaşama dönüş isteği etkisinde kaldığı söylenebilir.



**Resim:126**“Günümüz evlerini böyle farklı ve çekici hale getiren nedir?”

**1956 Richard Hamilton**

[kingfishers.ednet.ns.ca/art/gallery/exhibit/p](http://kingfishers.ednet.ns.ca/art/gallery/exhibit/p).

Genç sanatçılar yaşamın içine dalmak için de iletişim araçlarının imgelerini kullandıkları görülmektedir. Bu yeni akım soyut anlayışın egemenliğine bir tepki olarak sanatçının gördüğünü resme aktarmasını ve günlük yaşamın hala günlük yaşantının ressamına vereceği esinler olacağı görüşünde oldukları söylenebilir.

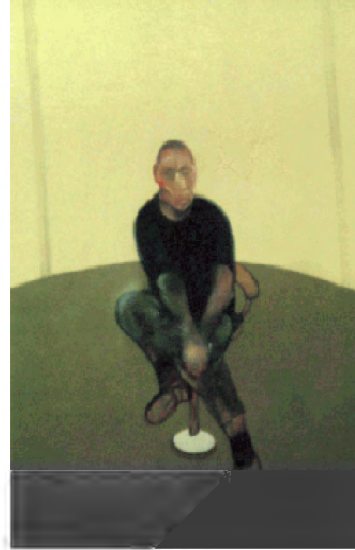
Dönemin, konuya farklı yaklaşımlarıyla izlediğimiz, insanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya gerçeği ile yorumlayan, savaş sonrası sanatın

en güçlü modern ressamlarından Francis Bacon'un da yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Bu etkiden dolayı yapıtları, tümüyle yıkım damgasını taşıdığı düşünülebilir.

İlk bakışta gerçek dışı görünen, sınırsızca şeytansı düşlemeye kendini kaptıran bu ressam, aslında belirliliği saplantı edinmiştir. Hareketlerin incelenmesinde ve biçimleri iyice çarpıtılmış resimleri gerçekleştirirken fotoğrafı en iyi araç olarak görür. Sanatçının dünyası panik içinde bir dünyadır. Bacon'un çalışmalarında gününün getirdiği görünmez yıkımın yalnız bıraktığı insanların dünyasını göstermektedir... Soyut dekor ise kişilerin yalnızlığını daha da artırır (Ragon,1987, s:98), (Resim: 127-128).



**Resim:127 Bacon Stüdyosunda Otururken  
1984**  
[www.cs.ucl.ac.uk/.../SocialPhobias/bacon.gif](http://www.cs.ucl.ac.uk/.../SocialPhobias/bacon.gif)



**Resim:1128, "Study for Self- Portrait",  
1985 Francis Bacon**

Pop Art'ın insan ve iletişim araçları medya tasvirleri arasındaki ilişkinin vurgulandığı bu dönemde pop sanatçıları toplumun çelişkilerini, bunalımlarını oluşturan mekanik ilişkileri bireysel bir tavırla protesto ettikleri görülür.

1960'lı yıllarda ise pop artın etkisi geniş bir alanda, özellikle genç kuşak üzerine hızla yayıldığı görülmektedir. Toplumsal sorunları resimlerine taşımalarıyla tanınan pop art sanatçıları R.B.Kitaj, Richard Smith, Allen Jones ve Peter Blake'in çalışmalarında figür ön plana çıkmaktadır. Özellikle Jones'un tabloları bu dönemin

ağırlıklı konularında seksüelliği ve kadın imgesini içerir. Bu imgeler dönemin tekniği olarak görülen gazete, dergi, afiş ve fotoğraflardan alındığı bilinmektedir (Resim:129), (Germaner, 1997, s: 12).



**Resim:129“Gece ve gün” 1976 Allen Jones**  
[www.comune.modena.it/.../1996/jones/night.gif](http://www.comune.modena.it/.../1996/jones/night.gif)

David Hockney de grafiksel bir yaklaşımla işlediği resimlerini rulo yardımıyla yapmış, konularını ise modern dünyanın pahalı ve rahat yaşamından almıştır. Resimlerinde bir anın hızla geçişini saptamaya çalıştığı görülmektedir. Örneğin; “Daha büyük Bir Sıçratma” adlı eserde havuza atlanması ardından havaya çıkan su sıçraması anının yakalanmaya çalışılması bu durumun kanıtı olarak sunulabilir (Resim:130).



**Resim:130 “Daha büyük Bir Sıçratma” 1967 David Hockney**  
[blog.doctissimo.fr/php/blog/Exponentiel/image](http://blog.doctissimo.fr/php/blog/Exponentiel/image).

Görüntüler ve yaşam, sanatçı için önemlidir. Böylece pop art kapsamı içinde billboard, magazin, komik görüntülerden fotokopi ve poloroid fotoğraf gibi olanaklardan yararlanmışır. Sanatçıyı modern sanat içinde en çok Matisse ve Picasso etkilemiştir. Kübizm ise, çalışmalarını yönlendirmeye yarayan akım olmuştur. Ayrıca M.C Escher'in grafik işlerinden de çok esinlenmiş ve Warhol'ü kendine yakın hissetmiştir (Resim:131), (Eroğlu, 1997, s:60-69).



**Resim: 131 “Furstenberg Şehri” 1985, David Hockney, Fotoğraf kolajı**  
[\\_www.mcs.csu Hayward.edu/~malek/Small/shockney7.jpg](http://www.mcs.csu Hayward.edu/~malek/Small/shockney7.jpg)

Amerikalı pop art sanatçılarının ortak yönlerinden en önemlisi grafik açılımlara değer vermeleridir. Mekân ve figür ilişkisini bir hayli benimsemiş görünen bu sanatçılar, gündelik yaşam nesnelere sanatsal kılmaya çalıştıkları düşünülebilir. Çizgi film, afiş, reklâm panoları, moda, gazete illüstrasyonlarından yararlanan Amerikalı pop art sanatçıları, kavramsal sanatın açılımlarından yararlandıkları da bilinmektedir.

Ani çıkışlarıyla tanınmaya başlayan bu sanatçılar resimde birleştirme olayına hayır diyememişler... Hatta Warhol, bu yönde sağlıklı olacağına inandığı serigrafik tekniğini kullanmıştır. Lichtenstein ise çalışmalarında noktacı bir teknikle karşı karşıya kalmıştır. Sonuçta, Amerikan pop art'ı da medyanın yöntemleriyle etkileşim içine girmiştir (Bahar, 1995, s. 90).

Pop art Amerika'daki gelişimini özellikle Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e borçlu olduğu düşünülebilir. Bu sanatçılar bir köprü görevi görerek kendilerinden önceki fırça vuruşları ve akıtmaları koruyarak günlük yaşamın imge ve nesnelereyle birleştirmişlerdir.

Jasper Johns da günlük yaşamdan alınan bir konu için bayraktan daha iyi tanınan bir nesne olamayacağını düşünerek, yapıta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırarak gerçeğinden farklı göstermeye çalışmıştır. Toplum dilinde önceden var olan sıradan imge ve nesnelerin eserlerinde kullanması yoluyla nesnenin gerçekten sanat eseri olup olmadığı fikrini seyircinin ayırım gücüne bıraktığı görülür. (Resim: 132).



**Resim:132 “Üç Bayrak” 1958 Jasper Johns**  
[www.manteca.usd.net/.../MantecaMurals11.html](http://www.manteca.usd.net/.../MantecaMurals11.html)

Rauschenberg de genelde tuval üzerine yağlı boya ile gazetelerden aldığı fotoğrafları kolaj ve serigrafî tekniklerini kullanarak bir araya getirmiş ve yapıtlarına sembolik anlamlar yüklemiştir. Sanatçı bu yöntemi kullanırken toplumsal bir iletiyi verme amaçlı kullanması ile değil, geleneksel resim anlayışı düşüncesinden kopmasıyla dikkati çekmiştir. Sanatçının varlığını ortaya koyan fırça darbeleriyle bir araya getirdiği popüler kültür nesnelere pop art geleneği haline gelmiştir. Örneğin; Modernist hareketin erken döneminin resimlerinden biri olan Manet’in “Olimpia”sı, Tiziano’nun “Venüsü” modernite ile gelenek arasında bir kopuşa işaret etmek için kullanıldığını bize düşündürür. Bu durum Rauschenberg’in resminde de kendini göstermektedir.

1960’lı yıllarda Rubens’in bir dizi resminde de, Velazquez’in, “Rokeby Venüsü”nden ve Rubens’in, “Aynanın önündeki Venüs”nden de imgeler kullanmıştır. Bir sürü başka görüntüyü içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklediği bu resimlerle oluşturduğu eserlerinde vurgulamak istediği, Rubens’in yalnızca üretmekte, kendisinin ise yeniden üretmekte olduğudur (Resim: 133–134), (Harvey, 1997, s:71).



**Resim: 133 "Kontrol", 1964 Rauschenberg**  
[www.march.es/arte/imagenes\\_arte/obras/248\\_3.jpg](http://www.march.es/arte/imagenes_arte/obras/248_3.jpg)



**Resim: 134 "Aynanın önündeki Venüs"**  
**1613 Peter Paul Rubens**

Andy Warhol da Rauschenberg gibi "Mona Lisa" (Resim:135) adlı ünlü bir yapıtın röprodüksiyonlarını bile popüler kültürün bir nesnesi olarak göstergeleştirmeyi başarmıştır.

Hem uyguladığı teknik hem de çok sayıda görüntünün yan yana kullanılması sanatçının önceki reklâmcılık alanına özgü bir anlatım unsurudur. Yapıtlarını endüstriyel serigrafik tekniğiyle yapan Warhol bu alanda uzmanlaşmış kişilerle "Fabrika" isimli atölyesinde çalışmıştır. Bu tarz bir işbirliği bir yandan, sanatçı ve yapıtı arasına bir mesafe koyarken, öte yandan yapıtının oluşumunda diğer kişilerin katkısına da yer vermiştir. Böylece Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur. Onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin de habercisi olarak değerlendirilebilir (Germaner, 1997, s:16).



**Resim:135 "Mona Lisa", 1963 Andy Warhol**  
[www.march.es/arte/imagenes\\_arte/obras/248\\_3.jpg](http://www.march.es/arte/imagenes_arte/obras/248_3.jpg)

Halk tarafından beğenilen her şeyin yeniden üretilerek sanat olabileceği anlayışına inandığı anlaşılan Warhol'un, tüketim toplumunun nesnelere sanatsal bir tavırla tekrar tüketime sunan pop art akımı içinde önemli bir yere sahip olduğu görülür. Resimlerin konuları içeriğine göre biraz kolay tanımlanabilen çoğunluğu da seri üretim ürünü olan nesnelere tekrarlanan resimleridir.

Çorba ve coca-cola kutuları, Elvis Presley ve Marilyn Monroe gibi film yıldızları, suikasta uğrayan kişilerin fotoğrafları, araba kazaları ile elektrikli sandalye konuları arasında yer almaktadır (Resim:136). Andy Warhol bu konuları işlerken fotoğrafı simgeler oluşturmak için tıpkı Rausenberg'in yaptığı gibi serigrafik yöntemiyle resimlerinde kullanmış, ancak Raushenberg'den farklı olarak daha direkt anlatımları tercih ettiği görülmektedir.



**Resim:136 “Marilyn Monroe” , 1967, Andy Warhol**  
[www.francescomorante.it/images/316a2.jpg](http://www.francescomorante.it/images/316a2.jpg)

El emeğini ortadan kaldıran ve kendi kişiselliğini ele vermeyen elek baskı yöntemiyle on ayrı renk kullanarak basılmış çok renkli yüzeyle, pop artın ve Warhol'un tekrar tekrar ele alıp yeniden ürettiği ve pazarladığı, Marilyn Monroe görüntüsünü, çarpıcı bir parlaklıkla, üstelik evrensel gücünü daha da güçlendirerek bir reklâm fotoğrafını kullanarak seyirciye sunmuştur.

Aynı zamanda fotoğrafçı da olan Warhol; “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır.” (Lynton, 1982, s:302) demiştir.

2000’li yıllara gelindiğinde hala görsel sanatların vazgeçilmezi olarak, belki de pop art’a atıfta bulunma amacını güderek, “Marylin Monroe” (Resim:137) görüntüsü çok şaşırtıcı bir biçimde tekrar izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bernard Pras’ın pop art’ın çöp olarak değerlendirdiği çeşitli malzemeleri tuval yüzeyinin sınırlarını aşarak gerçekleştirdiği assemblajları ile farklı bir yaklaşım sergiler. Amerikan kültürünün yansıması olan fotoğrafik görüntüleri, ünlü ressamların röprodüksiyonlarını, özgürlük anıtını yada çizgi roman kahramanlarını kısaca pop art’ın gerek teknik gerekse görüntü açısından geçmişten bu güne gelen birikimini onun eserlerinde görmemiz mümkündür.



**Resim: 137 “Marylin” 1999 Bernard Pras**  
www.galeriekandler.com

Tom Wesselman ise konu edindiği Amerikan beğenisini yansıtan nesnelere çevrili seksüaliteyi içeren çıplak kadın figürlerini kesin çizgilerle yansıtmakta olduğu görülür. Bir dizi olarak ele aldığı “Ünlü Amerikan Çıplağı” (Resim:138) nı parçalayıcı, alanlara ayırıcı, hatta kimi zaman color-field (renk alanı) mantığıyla yani büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatmasıyla oluşturur. Wesselmann; Manet’in “Olimpia” sı İngres’in “Odalık”ı, Matisse’nin “Pembe Çıplak” (Resim:139) ı, Rubens’in “Ayna Önündeki Venüs” ü gibi bir çok örneğini sunulabilen resimlerde olduğu gibi popüler yaşamın bu çıplakları da cinsel imgeyi ön planda göstermiştir.



**Resim:138“Ünlü Amerikan Çıplağı,”1962  
Tom Wesselman**  
www.artamerica.com



**Resim:139 “Pembe nü”, 1935, Henri Matisse**  
http://sunsite.unc.edu/wm/paint/auth/manet/

Pop sanatçılarından James Rosenquist reklâm panolarının içerdiği resimsel olanaklardan yararlanarak çağdaş kent yaşamının görünümünü büyük boyutlu kolajları ile çoğu kez gerçeküstücü bir tavırla sergilemiştir denilebilir (Resim:140).



**Resim: 140 Nomad, 1963 James Rosenquist**  
www.museothyssen.org/.../coleccion/ficha527.htm

Claes Oldenburg da, Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger, dondurma, pasta gibi popüler tüketim maddelerini; diş macunu, traş sabunu, hardal, vazelin vb. gibi tüpleri; ruj, mandal, sigara izmaritlerine kadar çeşitli günlük kullanım nesnelerini çalışmalarına konu ettiği görülür (Resim:141). “Bunları diğer pop sanatçılarından farklı olarak renkli ve üç boyutlu çalışan sanatçı nesnelerin doğal yapısını ve boyutunu değiştirerek abartılı büyüklükteki saçma uyarlaması sanki açık havada sergilenen bir anıt gibi izleyiciye sunulmuştur” (Lynton, 1982, s: 304). Bu

çalışmalar da reklâm fotoğraflarından ve reklâm afişlerinden yararlanılarak yapılmıştır.



**Resim:141 "Yer Burger", 1962, Claes Oldenburg**  
[www2.skolenettet.no/.../kunstnere/oldenburg.html](http://www2.skolenettet.no/.../kunstnere/oldenburg.html)

Pop sanatının klasik sanatçılarında Öyvind Fahlström ise, Amerikan kültürünü ve yaşamını yansıtan çizgi roman, dergi, fotoğraf parçalarından oluşan kolajları ile dikkati çeken bir isim olmuştur. Sıkıntı havası verdiği düşünülebilecek kolajları ile çağdaş temaları işlediği görülmektedir (Resim:142).



**Resim:142 "Roulette", 1966, Öyvind Fahlström**  
[ballongmagasinet.com/htm/archive/oyvind\\_fahlstrom/bilder/fahl](http://ballongmagasinet.com/htm/archive/oyvind_fahlstrom/bilder/fahl)



**Resim:143 "Balkonda" 1955-7 Blake**

Pop sanatçısı Peter Blake'in de fotoğraflar, dergi ve yemek paketleri gibi değişik ticari ürünler ile kolajlar gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu eserlerde dikkati çeken, yer verdiği figürlerin ellerinde tuttıkları ve üzerlerinde taşıdıkları şeyleri seyirciye gösterme isteğinde olduklarına değinilebilir. Örneğin; "Balkonda" adlı eserin ortalarında tuvale paralel yerleştirilmiş olan film şeridi üzerinde İngiliz kraliyet ailesi giyim kuşamlarıyla kendi reklâmlarını yaptığını düşündürmektedir. Bu tablo, yapıldığı yıllarda, görsel etkisiyle Blake'nin en önemli yapıtı olarak değerlendirilmiştir (Resim:143). Popüler imgelerin böyle düzensiz yerleşimi popüler kültürün bir yansıması olarak görülebilir.

Kapitalist yaşamın günlük yaşantılarını, gündelik tüketim alışkanlıkları, pornografi, reklâm öğeleri gibi olguları olduğu gibi fotoğraf karelerinden birebir yansıtan, dolayısı ile fotoğrafın, çalışmalarında önemli yer tuttuğu görülen Gerhard Richter ise 1960'ların başında "Kapitalist Realizm" (Resim:144) adı verdiği resimlerini oluşturur. Fotoğraf bu sanatçı için bilgi veren bir araç olmuştur denilebilir.



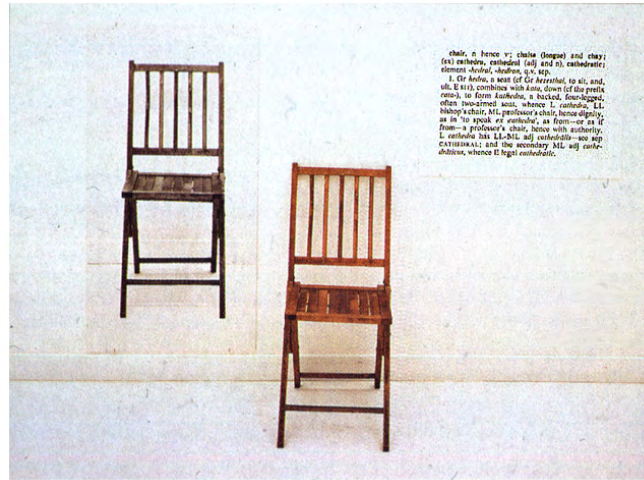
**Resim:144 "Anne ve Kızı" 1964, Gerhard Richter (yağlıboya)**  
[www.gerhard-richter.com/](http://www.gerhard-richter.com/)

Fotoğrafın bu özelliğini kullanarak, perdeye yansıttığı slâytlar yardımıyla çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, bunlar üzerinde gerçek renkleri ve yapısına ilişkin bazı değişiklikler yaparak, objeleri duygularından arındırmış olur ve renkleri her şeyi kişisizleştiren,

belirsizleştiren gri bir örtüye dönüşür. Tıpkı miyop bir göz gibi olaylar bir perde arkasında izlenir (Osterworld, 1999, s:122–123).

Resimle, geleneksel resme yabancı bir malzeme olan “fotoğrafik imgenin” buluşmasına izin verilmesi durumu resimden insan dokunuşunun çıkarılma çabası olarak değerlendirilebilir.

Artık sanatın imgelerle hareket ettiği görülmekte imge yerini mantık çerçevesi içinde bulduğu düşünülmektedir. Bunu dil sayesinde bile gerçekleştirdiği görülmektedir. Örneğin; Kosuth, nesnenin kendisi, fotoğrafı ve nesnenin tanımını yapan bir yazıdan oluşan, “Bir ve Üç Sandalye” (Resim:145) adlı çalışmasıyla nesne ve onun dolaylı anlamları arasında bağlantıyı açıklarken, sanki görsel imgenin kavramsal ve nesnel bağlantılarının ansiklopedik bir derlemesini yapar. İmgenin görüntüsü ile sözel anlamının arasına da yer aldığı düşünülen bu üretim yine akıllı insan ürünü olarak düşünülmektedir.



**Resim:145 “One and Three Chairs”, 1965, Joseph Kosuth**  
www.vrc.iastate.edu

Modern zaman insanı, her yer ağzına kadar görülecek şeylerle dolu olduğundan, seçimlerin de son derece bol seçenekli bir dünya içinde yapmaktadır. Modern çağın gerçekliğini en iyi yansıtan şey ise görsel medya ürünleri olmuştur. Gelişen teknolojinin getirdiği bu gösterge ürünlerinin tüm duyguları insanın gerçeği

olmuştur denilebilir. Dolayısıyla fotoğraf da artık modern bir dünyası olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle fotoğraf teknolojisinin sanata yüklediği anlamı çözmeye üzerinde yoğunlukla çalışmışlar ve bunun üzerine ürettikleri çalışmaları ile izleyicilerinin şaşkınlıkla izleyecekleri, geleneksel resim anlayışından oldukça uzak eserler sunmuşlardır.

Kaybolmuş belleğin kalıntılarının izinde, bilginin yalıtılmış parçalarıyla, fotoğrafın kendisini kullanarak, onları tekrarlayarak, ölçülerini, renklerini, ışıklarını değiştirerek oynamışlar, video film ve moda fotoğrafçılığıyla uğraşanlar eleştirmenlerden ilgi görmüşlerdir. Bu çalışmalarda belirsizlik, gerçekten rahatsız edici bir şüphenin büyümesini taklit etmiştir. “O mükemmel bir kamuflajdır”. Dolayısıyla, fotoğrafın gerçekliği temsil etmediğini, ona saklandığını anlatılmak istenir (Giderer, 2003,s:71).

Tüm bu söylemlerin dışında; 1960’larda soyut çıkmazına ya da değinildiği gibi fotoğrafın resmin kaderini değiştirmesine bir tepki olarak da, fotoğrafın gerçekliğini el emeği ile gerçekleştirmeyi amaç edinen bir grup sanatçıyla karşılaşılır. Üstelik bu; yaratıcı ve tepkisel bir kuram üzerine oturabilmeyi, hem de geçmişe dönme isteğinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmayı başaran bir akım olmuştur: Fotogerçekçilik.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FOTOGERÇEKÇİ SANAT

1960’larda ABD’de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başladığı bilinen Fotogerçekçilik, fotoğraftan yararlanarak resim yapan ve resimlerini olduğu gibi kullandıkları fotoğraflara birebir benzeten sanatçıları içeren bir akım olarak kendini göstermektedir. Genel olarak fotoğraf kullanmanın yanı sıra, tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere, ayrıntıya önem vermeleri açısından ortaklıkları olduğu söylenebilir.

Figüratif resme geri dönüşü gerçekleştiren bu yeni gerçekçi üslupla, Avrupalı sanatseverlerle ilk karşılaşması ise 1971 yılına rastladığı görülmektedir.

“Yedinci Paris Bienali “Hyperrealizme” başlığı altında John Salt, Don Eddy, Paul Staiger, John de Narea’nın resimlerini Avrupalı gerçekçilerle birlikte sergilenir. Süper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Fotoğrafik Gerçekçilik, Keskin Odak Gerçekçiliği, Hiper Gerçekçilik, Köktenci Gerçekçilik, II. Yeni Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik 1970’lerden günümüze bu yeni gerçekçi eğilime iliştirilen etiketlerden yalnızca birkaçıdır.” Ama aradan geçen on yılı aşkın süre başlangıçta yaşanan tanım kargaşasını unutturmuş gibidir ve günümüzde grubu oluşturan sanatçılara kısaca “Photo-Realist” (Fotogerçekçi) denilmektedir (Keloğlu, 1973, s:8).

Çalışmalarında fotoğraf gerçeğini odak noktası olarak aldıklarını açıkça görülen akım bu tavrıyla oldukça dikkat çektiği ve eleştirildiği bilinmektedir. Başlangıçta fotogerçekçiliğin entelektüel değil, geçici olduğu düşünülse de daha sonradan mantıklı ve gerekli olduğu anlaşılmıştır. Çünkü pop artın, sanatçının yeteneğinden uzak eserler üreten tavrının karşısında ortaya çıkarak gerçekçi figür anlayışını resme yeniden katmış ve tuval resmine sanatçı yeteneğini geri getirmiştir. “Böylece 20.yy.ın sanat tarihinde Realizm tam olarak görünmüş ve 19.yy.ın yarısında kendi okulunu oluşturmuştur. Richard Estes, Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Gringo, Richard McLean, Robert Cottingham gibi isimlerle de temsil edilmiştir” (Meisel, 1989, s:23).

## 1-FOTOGERÇEKÇİLİKTE FOTOĞRAFIN KULLANIMI:

Teknolojinin sağladığı olanakları kullanan fotogerçekçiler, objektifin sunduğu verileri resim diline uygulamıştır. Bir fotoğrafa bakarak onu birebir tuvale geçirmek, bu işi yaparken de yorumdan kaçmak fotogerçekçilere özgü ortak niteliklerdir. Fotogerçekçilerin fotoğrafa başvurma nedeni ise gözün görme yeteneğinin ötesinde bir iş yapmasından kaynaklanır. Gerçeğin fotoğrafik görünümünü verirken bazı fotorealistler için konu bahaneden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Önemli olan betimlenen nesnenin fotoğrafla ilgili yanı ve yansıttığının gerçeklik olarak görülmesidir.

Fotogerçekçilerin çoğunun başkalarının fotoğraflardan yararlandığı görülmektedir. Bu durum her türlü kişisellik ve duygusallıktan kaçınma isteği olarak değerlendirilebilir. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla ele alınışı, duygusuz fırça sürüşleri, aerograf kullanımıyla sağlanan parlak renkler, reklâm fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük boyutlu resimler fotogerçekçi resmin başlıca özelliklerini oluşturduğu görülür.

Resmi yapılacak olan fotoğrafın çekilmesi ya da seçilmesi ile ilgili olan bu seçim fotogerçekçi sanatçıyı ele veren bir neden olarak görülebilir. Ancak bu; başkalarının çektiği fotoğraflar sanatsal amaçlar içermemesi gerekir. Eğer sanatsal bir fotoğrafsa, bu fotoğraftan yapılan resmin yapılış nedenini kendi içinde açıklayan unsurları görsel olarak barındırması gerekir. Bu bakımdan sanatçının kendi çektiği fotoğraf ile bir başkasının çektiği fotoğrafı kullanması arasında büyük bir fark olduğu görülür. Çünkü,

Hangi fotoğrafın resme geçirileceği bir seçme sonucunda belirlenmektedir. Bu türden bir seçimde üslupsal bir işaretin sürekliliğinin sağlanması için yeterli görülebilmektedir. Bu durumda bir kimsenin seçtiği giyim tarzı bir anlamda kişiliğinin ya da tutumunun ne olduğu konusunda bazı ipuçları veriyorsa, aynı şekilde bir fotogerçekçinin fotoğraf seçimi de seçen kişinin, kişilik özelliklerini belirtmekten kaçamayacağı söylenebilir (Keloğlu, 1973, s:9).

Çağdaş teknolojinin kendisine sağladığı olanakları sonuna kadar kullanan sanatçı objektifin sunduğu verileri resim diline uyarladığı görülmektedir. Asıl ilgilenilen kısmının bu aktarma işlemi olduğu söylenebilir. Fotoğrafa bakmakla,

gördüklerini olduğu gibi tuvale geçiren geleneksel gerçekçi ressamın aksine; işlediği konuları yüceltme çabasında olmadığı görülür. Ama her türlü duygusallıktan, kişisel üsluptan, ressamca tavır takınmaktan kaçınan sanatçıyı seçtiği fotoğrafın konuları ele vermeye yetmektedir. Kaldı ki fotoğrafı büyük şaşmazlıkla tuvale aktardığını öne sürerken farkında olmadan ya da olarak değişikliğe uğratmakta oldukları görülmektedir.

Fotogerçekçi sanatçı Chuck Close'un "Bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğini sananlar var. Oysa doğaya bakarak ne kadar farklı resimler yapılabilirse, fotoğraftan da o kadar yapılabilir." (Keloğlu, 1973, s:9) sözleri de sanatçının tümüyle soyutlanamayacağını bir göstergesi olabilir.

Konuları ne olursa olsun, kim tarafından çekilirse çekilsin, çeşitli fotoğrafların bu türden bir işleminden geçmesi bile sanatçıya ait bir üslup, kişilik ya da tanıma işaretini bizlere veriyorsa, bunları yansıtmaktan ya da vermekten kaçınan fotogerçekçi ressamın çabası boşa çıkmış olacaktır.

Fotoğrafı öznellik süzgecinden geçirmeden, aslına çok yakın biçimde tuvale aktarma çabası fotogerçekçileri haftalar hatta aylar boyu aynı resim üstünde çok sıkı ve çoğu kez sıkıcı bir çalışmaya iter. Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işleminden geçirip, önce basit bir taslak çizip, çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamışlardır. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçısı bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmasında ilerlemiştir (Giray, 1993, s:66).

Fotogerçekçi sanatçılar bir bildirisi olmadan resim yaptığını öne sürmesine karşın, çalışma tarzı ve çalışma süresi kendiliğinden bir bildiri oluşturduğunu düşündürmektedir. Fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay elde ettiği görüntüyü çok yavaş ve eziyet çekerek yeniden üretmek, sanatçı ne kadar karşı çıkarsa çıksın mecazi anlamlar taşımaktadır. Dolayısı ile resimle fotoğraf arasındaki farklar göz önüne serilmiştir.

## 2-FOTOGERÇEKÇİLİK VE AMERİKAN SANATI:

Amerikan sanat yaşamına, 1950'lerden sonra soyut sanat akımları egemen olduğu bilinmektedir. Fotogerçekçiliğin figüratif resme geri dönüşün bu beklenmedik zamanlarına denk geldiği görülür. Âmâları; kendinden önceki akımların etkisini içinde barındırmasına karşın bir tepki gösterisi olarak değerlendirilebilir.

Fotogerçekçilik, yeni gerçekçi bir üslup olarak soyuta karşı nesnelliği yeğlediği görülmüştür. Özgünlüğünü fotoğraf kullanarak sınırlandırmasına rağmen, çalışmasını disiplin altına alan fotoğrafın kendisine pek çok yeni görsel olanaklar sağladığı söylenebilir. Öte yandan, sanatçının fotoğrafta gördüklerini değiştirmeden, yorum yapmamaya özen göstermesi, resminden kişiliğini uzak tutma çabası, kendinden önceki soyut akımların etkisini taşıdığına dair bir ipucu olarak görülebilir. “Resimlerini büyük boyutlu tuvalere yapmaları ile de iki boyutluluğu vurguladıkları düşünülebilir. Resimlerini; büyük boyutlu tuvalere yapmakla iki boyutluluğu sürekli vurguladıkları görülür. Resme yalnızca resim olarak yaklaşma; tuval dokusunun bütünselliğini koruyuş; anlatımcı fırça darbelerinden kaçınma gibi özellikler fotogerçekçiliği çağdaş soyut resme yaklaştıran özellikler” (Giray, 1993, s:373) dir diyebiliriz.

Fotogerçekçi akım ve fotogerçekçiliğe olan etkisinin kolayca yadsınamayacağı, son otuz yıl içinde ortaya çıkıp gerçekçi eğilim sergileyen önemli sanat üsluplarından biri olan pop artın konuları ve görüntüleri birbiriyle büyük oranda benzeşmektedir (Giray, 1995, s:63).

Ayrıca, pop sanatçılarının figüratif resmi geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edindikleri görülmektedir. Sinema afişi, moda fotoğrafları, çizgi romanlar gibi alıntı imgelere resimlerinde yer vererek fotogerçekçilere önderlik ettikleri de düşünülebilir. Ancak bu gündelik yaşam olgularını doğrudan betimleme yoluna gitmemişlerdir. Örneğin; Andy Warhol'un “Coca Cola Şişeleri” (Resim:146) resmi aslında bir meşrubat şişesini göstermekten çok, markasını göstererek çağdaş paketleme teknolojisine bir gönderme yapmaktadır. Yani pop sanatçıların önce

anlaşılacak istediği düşünülebilir ki, resimleri onlar için anlaşılır oldukları oranda gerçekçidir.



**Resim:146“Coca Cola Şişeleri”, 1962 Andy Warhol**  
www.allposters.co

Pop sanatçı gündelik konulara el attığı zaman onun bayağılığı üzerine durdukları bilinmektedir. Fotogerçekçilerde ise seyirciye neler duyması gerektiği açıkça söylenmemektedir. Sadece seçtiği konunun var olduğunu, var olduğu için de bakılmaya deyinildiğini belirtmek istediğine deyinile bilinir. Pop sanatçıyı bakılan nesnelere çok o nesnelere nasıl bakıldığı, Fotogerçekçiyi ise tam tersi ilgilendirmiştir.

Fotogerçekçi akım, dış görünüş ve görsel gerçekçi ayrıntının betimlenmesine bağımlı bir akımdır, konu olarak resmine seçtiği fotoğrafın kadrajında yer alan tüm görünümeler rastlantısal tek bir bakış açısı ve bu açının katışıksız görsel etkileriyle sınırlarken, pop, gerçekte birbiri ile ilgisi olmayan imgelerin bir konu ya da bir içerik bağlamında bir araya getirilmesiyle bilinçli bir çağrışımsal harekete hizmet eder. Yani pop olan, görüş oluşturmayı amaçlarken, fotogerçekçiler baktırmakla ilgilenmiştir denilebilir.

Fotogerçekçi sanatçının kişisel yorumlayıcı bakış açısını makinenin görsel bakış açısıyla değişerek sanatçının seçtiği konuyla ilişkisini de bütünüyle değiştirmiştir. Fotoğraf kullanımı hem bu değişikliği saptamış, hem de elde edilmesini sağlamıştır. Fotogerçekçi insanların yorum yapmaya hakkı yoktur ya da

sanatçının bakış açısı önemsizdir demek istememiş ama ressamın yorumunun betimlenen nesneye eşit olamayacağını savunmuştur denilebilir.

Fotogerçekçileri etkileyen “Yeni Roman” akımının ustalarından Allain Robbe Grillet boş bir iskemlenin bir insanı anımsatabileceğini, ama onu böyle görmenin salt iskemle olarak görmemizi engellememesi gerektiğini belirtmiştir. Sanatta mecaz ve simgenin işlevi yadsımamak gereklidir; ancak, Fotogerçekçiliğin karşı çıktığı da tam olarak bu olmamıştır. Gerçeği her zaman insana uydurmak, her şeyi insan boyutlarında ele alma isteği, nesnelere “İnsan-Tanrıculuğun” romantik gözlükleriyle bakma eğilimi, çevredeki nesnelere anlam depoları olarak görüldüğü sürece, her şeyi her fırsatta kültür bulamacına batırdıkça, gerçeklikler tam olarak algılanamayacaktır (Meisel, 1989, s:10).

Burada söz konusu insanın yorumlama yetisi değil de bu yetinin dışında ve ondan bağımsız olarak gerçekliğin varolma durumu olduğu söylenebilir. Bu durumda fotogerçekçiler yorumdan kaçınan tutumları ile de sanatçının rolünü büsbütün küçümsemiş, sanki tüm sanatsal gelenekleri alt üst etmişlerdir. Ama onlar, çevremize yeniden ve daha dikkatli bakmamızı, sanatçı-sanat ürünü ilişkisini yeniden ve daha dikkatli sorgulamamızı önermiş görünmektedir.

Fotogerçekçiliğin ilk kez Amerika’da ortaya çıkmasının Amerikan yaşamı ile ilgili nedenlerine geçmeden önce; fotogerçekçilerin özellikle kent kökeni, konu ve görüntülere yönelmesinin nedenleri üzerine durmak gerekmektedir.

### **3-FOTGERÇEKÇİ KENT İMGELERİ VE AMERİKA’DAKİ OLUŞUMU:**

Fotogerçekçi sanatçının geliştiği yer ve akımın temellerini oluşturan sebepler doğal olarak köy değil kenttir. Elbette kırsal kesimde de bu amaçlara ulaşılabilir ama sanat ürünlerinin sunulduğu yer karmaşık ve sıradan kent ve kent görüntüleridir. Sanatçıların kentlerde yaşaması ve kendi çevrelerinden etkilenmeleri ve söyleyeceklerinin de bu çevre ile ilgili olmaması doğal bir durumdur. James Doolin, Rey Milici, Anthony Brunelli de kent ve şehir görünümüleriyle bilinen fotogerçekçilerden bazılarıdır (Resim:147–148–149).



**Resim:147 "Daily News", 1996, Rey Milici**  
[www.artincontext.org](http://www.artincontext.org)



**Resim:148 "Binghamton Haberi", 1996, Anthony Brunelli (Yağlıboya)**  
[www.globosapiens.net](http://www.globosapiens.net)



**Resim:149“Kent Yaşamı” 1973 James Doolin (Yağlıboya)**  
[www.usc.edu/.../comm544/library/images/805bg.jpg](http://www.usc.edu/.../comm544/library/images/805bg.jpg)

Bir diğer nedeni ise resimsel gelenekle ilgilidir. Gelenekte resme yatkın konularla, resme aykırı düşen konuların gördükleri işlem arasında yadsınamayacak kadar büyük bir ayırım olduğu görülür. Bu bakımdan pastoral, rural ve pitoresk diye tanımlanabilecek konu ve görüntülerin birkaç yüzyıl gerilere giden bir geleneği vardır denilebilir.

Eğer fotogerçekçi bir sanatçı modern dünyaya ait hiçbir öğenin yer almadığı bir doğa görüntüsünün ya da peyzajın resmini yaparsa, ne kadar fotogerçekçi bir teknik uygularsa uygularsın, eski olmaktan ya da eski görünmekten kurtulamayacaktır. Çünkü sanat tarihinde gerçekçi bir ressamın peyzajı bunlardan ayırt etmek hiç de zannedildiği kadar kolay olmayacaktır. Dolayısı ile geçmişte örnekleri görülmemiş kentsel konulara ve modern yaşama yönelmek bu eski görünme özrünü kendiliğinden ortadan kaldıracak ve otomatik olarak çağdaş bir sonuç üretecektir. Ve bu da fotogerçekçiliğin yenilikçilik iddialarının önüne geçen bir engel olmayacaktır (Giray, 1993, s:373).

Fotogerçekçiliğin ilk kez Amerika’da ortaya çıkışının belli bazı nedenleri sıralanabilir. Bu nedenlerin en başında yer alabilecek Dünya Sanat Merkezinin II. Dünya Savaşı’ndan sonra New York olmasıdır. Dolayısı ile 1950’lerden bu yana birçok sanat akımı ilk kez Amerika’da başlamıştır. Başka bir deyişle son elli yılda Avrupa’nın Amerika’dan önce geliştirdiği yeni bir sanat akımının da olmadığı görülmektedir. Hatta Pop Sanat gibi ilk ürünlerini İngiltere’de gördüğümüz bir

anlayış bile kısa bir sürede Amerikanlaştırılmış ve sanat tarihine Amerika ile özdeşleşen bir anlayış olarak geçmiştir.

Her akımın ilk önce Amerika’da ortaya çıkışı, Fotogerçekçiliğin de niye burada doğduğunu kendiliğinden açıklıyor olsa bile bunun başka nedenleri de vardır. Amerikalı sanatçılar Avrupalılara oranla çok daha keskin dönüşler yapmak eğilimi gösterirler. Bu da Amerikan sanatının Avrupa’nınki gibi köklü bir geleneğinin olmayışı ile açıklanabilir.

Avrupa’da yüzyıllar boyu süregelen estetikleşme geleneği ve arındırılmış, yetkin sonuçlar üretme tutkusu sanatçının ani ve çabuk değişimlerinin önündeki en büyük engeldir. Oysa Amerikalı sanatçının kendisini karşısında sınavacağı böyle bir geleneği yoktur. Dolayısı ile Amerikan resminin tarihini, Amerikan resminin kendi karakterini, yani ünlü Amerikan eleştirmeni Clement Grenberg’in deyimiyle “Amerikan Tipi Resim”i bulduktan sonra, Amerikan yaşamının gelgitleriyle özdeşleşmiş, hatta bu gelgitlerin en aşırı biçimlerini de içermiş bir tarihtir. Buna bağlı olarak da Avrupalı meslektaşlarına oranla güzel yerine doğruyu, estetik yerine yaşamı, arındırılmışlık yerine de gerçeği yeğleyen Amerikalı sanatçı bu tarihin bir döneminde bilinçaltının bedensel uzantısı anlamındaki, akıl denetiminden bağımsız otomatik hareketlere yönelmişken; bir başka dönemde ya da özetle, ...Fotogerçekçilikte bunun tam tersi bir nitelikteki gösterişli fırça oyunlarından kaçma, ayrıntı tutkusu, özenli işçilik, soğukkanlı bakış açısı gibi özelliklere doğru ve keskin bir dönüş yapabilmektedir (Giray, 1993, s:375).

Fotogerçekçilerin büyük bir çoğunluğunun sanat hayatına soyut resim ile başladığı görülürken, sonunda soyuta taban tabana zıt bir anlayışta bütünleşmiş oldukları görülür. Oysa ilk özgün Amerikan sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuk, hiçbir anlam ve kural tanımayan, sanatsal ifadeyi alabildiğine yücelten ve tuval üzerindeki fırça darbesini neredeyse kutsal sayan bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yönüyle de bütünüyle öznel bir davranış akımı olarak değerlendirilebilir. Hatta bazı eleştirmenlerce de böyle değerlendirilmiştir. Oysa Soyut Dışavurumcular Sürrealizmden devraldıkları bir yaklaşımla, otomatik yöntem kullanarak, insanın bilinçaltı gerçeğini sergilediklerine inandıkları düşünüle bilinir.

Soyut Dışavurumcuların gerçek anlayışına rağmen, geneldeki çizgilerinin ya da sonuç ürünlerinin öznel olmasından hareketle, başka en son akımı bir öncekine ya da daha öncekilere gösterilen bir tepkiyle açıklamamın kolaycı tuzağına düşmekle bir olacağından, Fotogerçekçiliği bu öznelliğe karşı duyulan bir tepki olarak değerlendirmek ya da açıklamak doğru olmayabilir. Fotogerçekçilikte ressamın kendi bireysel ifade özgürlüğünü fotoğraftan hareketle sınırlaması, fotoğrafın gerçeği yorum yapmaksızın tuvale aktarmaya çalışması, resimlerine simgesel ya da yazınsal olsun herhangi bir anlam yüklemekten ısrarla kaçınması; bu akımın sadece Soyut Dışavurumculuğa karşı geliştirilmiş bir tepki olarak değil de gene kendinden önceki bir başka akımın, yani Pop Sanat'ın belli özelliklerini keskinleştirerek sürdüren bir anlayış olarak değerlendirilmek daha mümkün görülmektedir.

#### 4-FOTOGERÇEKÇİ SANATÇILAR:

İlk Fotogerçekçileri belirlemek kolay değildir, ama yeni bir üslubun doğmasını sağlayan en önemli kararları Malcom Morley'in aldığı öne sürmek yanlış olmaz. Morley 1965'ten başlayarak turizm afişleri, kartpostallar, takvim görüntüleri, beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla, oldukları gibi, hiçbir öznellik katmadan elle büyütürken tuvale aktararak çalışmalarını tamamladığı bilinmektedir (Resim:150). Resimleri çok büyütülmüş röprodüksiyonlara benzemektedir.



**Resim: 150 “At Yarışı”, 1970, Malcom Morley**  
[www.ludwigmuseum.hu/.../kortarsunk/morley\\_70.jpg](http://www.ludwigmuseum.hu/.../kortarsunk/morley_70.jpg)

Bunlar, gerçek üç boyutlu nesnelere bakılarak yapılmış özgün plastik yaratılar değil; yani, yoktan var edilmemişler, zaten var olan, gerçeğin iki boyutlu röprodüksiyonundan yola çıkarak yapılmış resimlerdir.

Morley çalışmalarını fotoğrafı ters çevirip karelere böldükten sonra, her kareyi tek tek ele alıp büyük titizlik ve şaşmazlıkla büyüttüğü bilinmektedir. Bir kare üstünde çalışırken de, tarafsızca davranabilmek ve duygusallıktan kaçınmak için, diğer kareleri örtmeyi ihmal etmediğine de değinilmektedir.

Resim yaparken yararlanılan afiş ve kartların onlardan ayırt edilmemesini istediği için resimleri beyaz çerçevelmeleri, kenar süsleri, alt yazılarıyla aynen kopya etmiştir. Sanatçı bu tutumu seyircinin dikkatini gerçeğin kendisinin değil kopyasını izlediklerini fark ettirmek istediğini gösterir. Bu durum, içeriği ile ilgilenilmez ise ressamın soyut bir çalışma yapmayı amaçlandığını, beklide fotoğrafın gerçek görüntüyü yansıtması, onunla soyut anlamlar üretmeye engel olamayacağını bir göstergesidir. Simon Faibisovich de Morley'den çok sonra Morley gibi bir yaklaşımla seçtiği fotoğrafları pozlama hatalarıyla birebir resimleyen Fotogerçekçi isim olmuştur (Resim:151), (Meisel, 1989, s:68-69).



**Resim:151 “Bu Tatil” 1986 Simon Faibisovich**  
[www.feldmangallery.com/.../holiday-01.jpg](http://www.feldmangallery.com/.../holiday-01.jpg)

Fotogerçekçiler arasında imgeye yaklaşımı çok serinkanlı ve mesafeli olan hiçbir duygusallık izi taşımayan bir başka sanatçı da Ralph Goings'dir (Resim:152).

Pırıl pırıl vitrinleri, ışıklı reklâm panoları, yapay deri koltukları, formika kaplı masalarıyla lokantalar, kafeteryalar, büfeler, dondurma dükkânları, tüm bunlar çekilmiş fotoğrafları ile tuvallere birebir yansımış görüntülerdir. Ayrıca kamyon, kamyonet ve otomobiller, cilalı ve parlak yüzeyler fotogerçekçilerin ilgi alanı olduğu görülür.



**Resim: 152 “Collins Diner”, 1986. Ralph Goings (Yağlıboya)**  
formartepura.fo.ohost.de/.../bluechipgoings.jpg

Goings seçtiği konuları nesnel bakış açısı konunun güzelliğini ortaya çıkarmıştır. Sıradan bir piliç satan büfeye bozuk kentleşmenin bir ürünü olarak bakılabilir oysa aynı yere fotogerçekçi sanatçı göz alıcı yapaylığı, dokuların çeşitliliği, bunların sağladığı değişik ışık gölge oyunları ve yansımalar nedeniyle inanılmaz çekicilik ve büyüleyici bir bilgi odağı olduğu için bakmıştır.

Fotogerçekçilerin üslubu ulusal bir nitelik taşımaktan çok bölgesel özellikleri yansıtmakta olduğu görülür. Yararlandıkları fotoğraflar, yerleri ve nesnelere betimlemekte ama coğrafyanın imzasını da iletmektedir. Örneğin; Birleşik Devletlerin batısında yaşayan Goings’in bazı resimlerinde görülen kamyon, kamyonet ve otomobiller pırıl pırıl yanan metal yüzeylerinden dolayı kızgın California güneşini yansıtır (Resim:153). Burada gözden kaçırılmaması gereken konu ise fotoğrafın belgeli tavrını el becerisiyle yansıtıldığını da bu resimlerde çok net görmekteyiz.



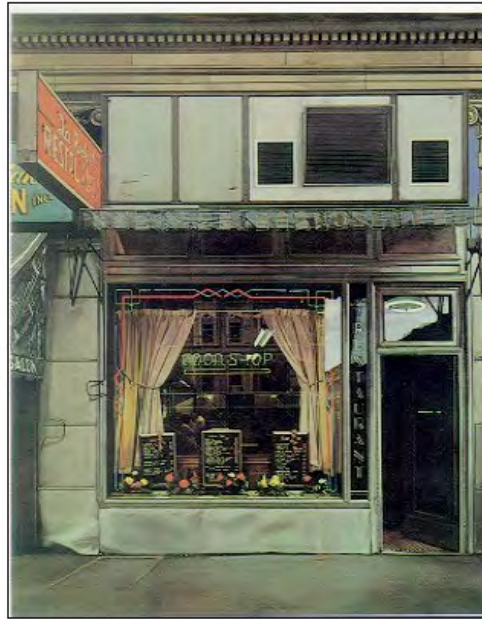
**Resim:153“Blue Chip” 1969, Ralph Goings**  
[formartepura.fo.ohost.de/.../bluechipgoings.jpg](http://formartepura.fo.ohost.de/.../bluechipgoings.jpg)

Richard Estes de Goings gibi en sıradan en basmakalıp en kişiliksiz yerlerin ve nesnelerin ele alındıklarında anlamca büyüdüğünü kanıtlayan Fotogerçekçi bir ustadır. Goings Birleşik Devletlerin batısında yaşayıp resimlerinde çeşitli yönleri ile California’yı yansıtırken, Estes’in fotoğrafa yaklaşımı daha özgürdür. Estes birkaç fotoğrafı birleştirerek büyük bir düzenleme yaparak, gerçekte var olana daha çok cam, metal, parlak yansıtıcı yüzey eklemekten çekinmez (Resim: 154).



**Resim:154 “Holland Hotel” 1984 Richard Estes**  
[www.artelibre.net/ARTELIBRE1/ESTES/ESTES%203.jpg](http://www.artelibre.net/ARTELIBRE1/ESTES/ESTES%203.jpg)

Hem Estes hem de Goings aynı resmi bundan elli yıl önce yapamayacaklarını çünkü bu süre içinde Amerika’da kentlerin görünümünün bütünüyle değiştiğini söylüyorlar. Goings çevresinde ağaçtan çok eczane gördüğüne değinerek; “Onların resmini yapmayayım da neyin yapayım?” diye sorar. Estes ise seyirciye çevresini daha başka türlü daha güzel, daha ilginç gösterme çabasında olmadığını, “Elimde olsa resmini yaptığım yerlerin çoğunu yıkardım” diyerek, her ne kadar dile getirmeseler de fotogerçekçi tavrı açığa çıkarırlar. Oysa Estes çalışmalarında kinayeli bir şekilde kentsel bozulmayı değil de, bozulmanın aldığı değişik şekilleri, üslupları vurgulamaktadır. Estes’in “Dükkân vitrinleri” (Resim:155) Jan Van Eyck’in “Aynaları” gibi seyircinin başka türlü fark edemeyeceği sahneleri ve nesnelere yansıtırlar. Sokakta vitrinlere baktığımızda içgüdüsel olarak camlara yansıyan imgeleri görmezlikten gelir, vitrinlerdeki sergilenenlerle ilgileniriz, Estes, vitrin camlarına bakarak önümüzdekilerle değil de arkamızdakilerle ilgilenmeye zorlar bizleri, bunu yaparken ayrıntıları atlamamak amacıyla aynı yerin birçok fotoğrafını çeker (Meisel, 1989, s:11–13).



**Resim:155 “Vitrin” 1967; Richard Estes**

[www.artelibre.net/ARTELIBRE1/ESTES/ESTES%203.jpg](http://www.artelibre.net/ARTELIBRE1/ESTES/ESTES%203.jpg)

Don Jacot da Richard Estes gibi Amerikan kültür ve yaşamının vitrinlerden geçtiğini göstergeleştirmek istercesine tüm şatafatlığı ve göz alıcılığı ile sunarak,

seyirciye dikkat etmediği sahnelerle yada arkasındakilerle ilgilenmeye zorlar (Resim:156).



**Resim:156 "Storefront Window, Cinatown, NY", 1993, Don Jacot (Yağlıboya)**  
[www.artnet.de/artwork\\_images\\_737\\_26735\\_don-ja...](http://www.artnet.de/artwork_images_737_26735_don-ja...)

Pop Sanat reklâm dünyasının şiddeti ve saldırganlığı ile ön plana çıkan nesnel değerlerini vurgulayarak insanlara tanıtmayı amaçlar. Bir başka deyişle çevreyi, kentleri ve insanları ezen ve kirleten reklâm dünyasına açılan bir penceredir. Fotogerçekçilik de büyük bir hızla insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümüleriyle sunar. Bu yolla otomobilleri, evleri, turizm tanıtım afişleri, eşyaları ve sex dürtüsü oluşturan sunuşlarıyla reklâmları kapsamına alan tüketim ekonomisine açıkça saldırır. John Salt hurda otomobilleri, Ralph Goings Amerikan yaşamının vazgeçilmez nesnelere, Churck Close portreleri, Malcom Morley kartpostalları, Richard Estes kent yaşamı ve kent görünümünü yansıtan yapıtlarıyla bu akıma değer kazandırdıkları görülür (Lynton, 1982, s:312).

Adrey Flack de, 1970 yılında Fotogerçekçi resim yapan sanatçılar grubuna giren bir başka isimdir. Çağdaş Amerikan kent yaşamının bir sanatçısı olan Flack Fotogerçekçi natürmort resimlerine imza atmıştır. Bu konuya yaklaşımı onu diğer Fotogerçekçilerden ayırır. Modern renkler, kompozisyonlar ve çağdaş bir teknik olarak kullanılır. Flack'ın ölü doğaları, onun idealize edilmiş gerçekliğini ve





**Resim:160 "Sihirbaz", 1998, Glennray Tutor (Yağlıboya)**  
[www.twinhouse.com/.../T203-tutor4.jpg](http://www.twinhouse.com/.../T203-tutor4.jpg)

Bir başka Fotogerçekçi natürmort ustası ise farklı yaklaşımıyla Roberto Bernardi'dir. Sanatçı camın orijinal görüntüsünü izleyicilere mükemmel bir gerçeklikle sunmuştur. Zaten parlak ve şeffaf yüzeyler fotorealist sanatçıların vazgeçilmezlerinden olduğu görülür. Birebir yansıtılması çok zor olan bu görüntülerin ustaca aktarmadaki yeteneklerini kanıtlama, bu durumun gerekçesi olarak sunulabilir. Rönesans'tan bu yana ressamların uzak kaldığı bir tutumu yeniden canlandırarak yaşadıkları dönemi zihinlere kazırlar (Resim:161).



**Resim:161 "Sensazioni" 2003 Roberto Bernardi**  
[www.artincontext.org](http://www.artincontext.org)

Chuck Close, Fotogerçekçiler arasında yararlandığı fotoğrafa en sadık kalan kişi olarak bilinmektedir. İnsan figürü ve özellikle portre Fotogerçekçilerin sıkça

işledikleri konular değildir, ama Close önceleri siyah/beyaz, sonraları çok renkli, devasa portreler yaptığı görülür (Resim:162).



**Resim: 162“Kendi Portresi”, 1967-68. Chuck Close (Acrylic)**  
www.geofffox.com

Sanatçı poz veren kişiler hakkında psikolojik, sosyal, ekonomik... Vb. bilgiler iletmeyen, yalnızca fotoğraf makinesinin dondurduğu bir anlık pozu yakalayan, seçtiği konudan bütünüyle soyutlayan sanatçı, yüzleri insancıl bir açıdan değil de harita inceleyen bir coğrafyacı gibi ele almıştır.

“Fotoğraf makinesi, burnun yanaktan daha önde olduğu gibi hiyerarşik kararlar veremez.” diyen Close için alın, burun, dudaklar, çene eşit oranda ilginç tepeler, düzlükler yada çukurlar oluşturmakta, resimlerin anıtsal boyutları seyircinin onu yavaş yavaş keşfetmesine, bölüm bölüm ilerlemesine neden olmuştur. Ay yüzeyi kraterlerinin çok büyütülmüş fotoğrafları karşısında duyulan şaşkınlığı Close’un resimlerinin onlara çok benzeyen soyut ayrıntıları karşısında da duyulmaktadır. Çok dikkat edince bazı gölgeleri yok ettiğini, bazı ayrıntıları ise keskinleştirdiğini fark edilir. Sanatçı; “Bir biçim ne kadar ilginç olursa olsun eğer fotoğraftaki biçim değilse

yanlış demektir, kullanmam.” diyerek de fotoğrafa olan bağlılığını belirtmiştir (Meisel, 1989, s: 13).

Close’a poz verenler yakın arkadaşlarıdır. Bir fotoğrafçının tam cepheden görüntülediği yüzler, yandan, dramatik olmayan bir biçimde aydınlatılmaktadır. Sanatçı genellikle aynı boyutta tuvallere çalışmayı tercih etmiştir. Fotoğrafi kareleyerek büyütmüş; fırça kullanmak yerine boyayı tabancayla püskürtmeyi yeğlemiştir. Önce fotoğrafın net olmayan bölümlerini boyayan, ardından daha az net planlara geçen Close, tonları açıktan koyuya giderek püskürtmüştür. Fırça yerine boya tabancası kullanması, açık/koyu değerler arasında daha yumuşak geçişler yapabilmemesini sağlamıştır. Başka bir buluşu da siyah ve gri tonları kazıyıp, alttaki beyaz astar boyayı çıkarmaktır. Saç tellerini, ışık yansıtan yüzeyleri beyaz boya püskürtmeden tuvali jilette kazıyarak gerçekleştirmiştir. Siyah beyaz portrelerinde, yalnızca üç çorba kaşığı kadar siyah boya kullanması dikkati çeken diğer bir yönüdür. Renkli portrelerinde ise geleneksel saydam renk ayrımı yöntemini izlemiştir. Yani, fotoğrafı üç ana renge (kırmızı, mavi, sarı) ayırmakta, bu renkleri kat kat birbiri üstüne püskürterek tam renk etkisi elde etmiştir (Resim:163), (Meisel, 1989, s:14).



**Resim: 163** “Close’un “John” adlı resmini tamamlama aşaması” 1972–1973, Chuck Close  
www.tate.org.uk

New York'ta bilinen ilk önemli Fotogerçekçilerden olan ve Robert Bechtle (Resim:164–65) de Close gibi Fotoğraf kadrajlarında kendine özel seçtiği ayrıntılarla komşularını ve evlerini, arkadaşlarını, sokağını, yaşadığı San Fransisko çevresini yağlıboya ve akrilikle tamamladığı resimleri ile tanınmıştır. Resimlerinde Dikkati çeken en önemli husus ise çizimlerinin perspektiflerini onlara nasıl bakılmasını istiyorsa öyle resmetmesidir.



**Resim: 164“Komşu Evi”, 1975, Robert Bechtle (Suluboya)**  
[www.museumca.org](http://www.museumca.org)



**Resim: 165 "Watsonville Patio", 1977, Robert Bechtle**  
<http://www.artincontext.org/LISTINGS/IMAGES>

Franz Gertsch (Resim:166) ve James Valerio (Resim:167) da Amerikan yaşantısını sıradan görüntülerde yer verdiği arkadaş ve komşu çevresiyle yansıtır.



**Resim:166 "Irene", 1980, Franz Gertsch (Acrylik)**  
[www.artincontext.org/.../FULL/B/LBTQMZIB.htm](http://www.artincontext.org/.../FULL/B/LBTQMZIB.htm)



**Resim:167"R. & S. Homer", 1998 James Valerio (Yağlıboya)**  
[www.georgeadamsgallery.com/artists/painting.p...](http://www.georgeadamsgallery.com/artists/painting.p...)

Richard McLean de resimlerinde insan figürüne eğilen az sayıda Fotogerçekçilerden biridir. Yalnız, konuları duygusal bir biçimde işlemekten çekinmeyen McLean bu tutumuyla Close'un katı nesnel tavrının karşısında yer alanlardan biridir. Sanatçı at yetiştiren ve yarışanlara seslenen binicilik dergilerinin fotoğraflarından yararlanmaktadır (Resim:168). Çeşitli at cinslerini, sahiplerini bakıcılarını, ahırları ve yarış ekiplerini gösteren bu fotoğrafların asılları

siyah/beyazdır. McLean onları keyfince renklendirerek yapay bir canlılık kazandırmıştır.



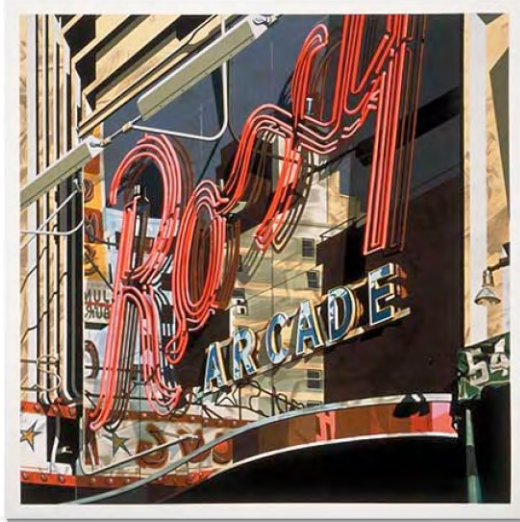
**Resim:168 “Satin Doll”, 1980, Richard McLean (Fotoğraf-Katherine Wetzel Litografi)**  
www.courthousegalleries.com

Öteki Fotogerçekçilerin aksine özenle poz verdirilmiş fotoğraflardan yararlanarak daha başlangıçta gerçeği resmileştiren McLean zaten gülünç olan konuları daha da gülünçleştirmiş, Hollywood’a özgü çığırkan renklerle seyircileri şaşırtmakta bir sakınca görmemiştir. Bir sinema filmi “gerçek” yaşamı ne kadar doğru yakalayabilirse, McLean de gerçek imgeleri tuvalinde o kadar doğru yakalamıştır. Tuval yüzeyinin iki boyutluluğunu koruyarak ön plandaki nesnelere arka plandakileri birbiri üstüne bindirmek resimlerinin önemli bir özelliğidir. Birleşik Devletleri’nin Batısında yaşayan McLean resimlerinde California’yı yansıttığı söylenemez, yalnız yine de açık/koyu karşıtlığını artıran yakıcı güneş ışınları yaşadığı yöreyi ele vermektedir.

Resimlerinde fotoğraftan yararlanan ama ona sınıksız bağlı kalmayan başka bir sanatçı da Robert Cottingham’dır. O da McLean ve Estes gibi farklı bilgileri tek bir resimde toplayıp, fotoğrafa çıkmış olsalar bile insanları, ilgiyi üstlerine çektikleri; çöpleri, pislik resmi yapmayı beceremediği gerekçesiyle ayıklamıştır. Amacı konuyu sadeleştirerek belirli bir gerilime ulaşmak; fotoğrafı çıkış noktası, bilgi kaynağı olarak ele alıp resimlerini dilediğince düzenleyebilmektir. Genellikle renkli dükkan tabelaları yada ışıklı reklam panolarını konu olarak seçmiş ve bu görüntülerle soyuta

yakın, arı, duru düzenlemeler yapmıştır. Close, Goings, McLean gibi Fotogerçekçiler konularına tam cepheden yaklaşırken, Cottingham biraz yana çekilerek yada aşağıdan yukarı doğru bakmış; dramatik etkiler yaratan çok gösterişli kompozisyon oyunlarına girişmekten de çekinmemiştir.

Resimlediği tabelalarla reklâm panolarının şekilleri ve üstlerindeki yazılar 1950’lerin göz üslubunu yansıtmaktadır. Yani Cottingham her şeyi öylesine özenle kesip biçerek tuvale yerleştirir ki resimleri o dönemin zevksizliğini taşır. Yazılar çok açık seçik ve çok okunaklıdır ama okuduklarımızdan bir anlam çıkartmamız da imkânsızdır. Yalnızca maddesel varlıklarını yani; neon, yelken bezi, plastik, gün ışığı, gölge ve dondurulmuş zaman olarak yaşamlarını tuval üstünde sürdürürler (Resim: 169–70).



**Resim: 169 “Roxy” 1982 Robert Cottingham**  
www.openeyegallery.co.uk

**Resim:170“Radio City Deli” 1980-82, Robert Cottingham (Lithograpy)**

Cottingham’ın tersine beş yaşından beri seyahat eden ve John Baeder resmi bir transfer aracı olarak görmüş ve yaşadığı zamanları ve gördüğü yerleri tekrar yaşaya bilmek için fotoğrafları hiçbir değişikliğe uğratmadan birebir aktarmıştır. Resmi bir geçiş aracı olarak gören sanatçı bu işi başarıyla gerçekleştirecek olan belgeci ve yaşanan anın ve yerin kanıtcısı olan fotoğrafa bırakmıştır (Resim:171).



**Resim: 171 White Rose System 1993, John Baeder**  
[www.plusonegallery.com/.../BaederJuliosLunch](http://www.plusonegallery.com/.../BaederJuliosLunch).

Duane Hanson'un (Resim:172) yaşamdan bir anı dondurup bir anlamda fotoğrafın yaptığı işi farklı bir şekilde gerçekleştirdiği çalışmaları ise üçboyutlu mekân içersinde, John Deandrea'in (Resim:173) çalışmalarında da karşılaştığımız polyester figürlerden oluşur. Gerçek Amerikan yaşantısını tüm detaylarıyla başarılı bir şekilde aktardığı görülen bu çalışmalarda kaçınılmaz olarak yer verdiği kişilerin özel yaşantısını; ikinci el kıyafetinden, aksesuarlarına ve çevre kompozisyonuna kadar varan ayrıntılarıyla izleyiciye aktarmaktadır.



**Resim:172 “Genç Alışveriş Tutkunu”, 1978, Duane Hanson**  
[www.artfacts.net](http://www.artfacts.net)



**Resim:173 "Medium Polyester", 1981 John Deandrea**  
[www.askart.com/AskART/photos/CNY5142003/22.jpg](http://www.askart.com/AskART/photos/CNY5142003/22.jpg)

Fotogerçekçi üslubu seçenler arasında yer alan Denis Peterson (Resim:174–175) bu seçimi sosyal ve siyasal dünya yaşamının gerçekliğini yansıtarak ders verme niyetinde olarak yapmıştır. Dolayısı ile Peterson'ın çalışmaları değişen ve gelişen global dünyanın getirdiği sosyal çöküntünün ve politik değişimlerin topluma ve kişilerin yaşantısına nasıl yansıdığını hipergerçekçi bir tavırla sergilemektedir. Sanatçı totaliter rejimlerin, politik baskıların, terörün, üçüncü dünya devletlerinde yaşanan fakirliğin, açlığın, hastalıkların gösterdiği dünya gerçekliğini ancak hipergerçekçi bir tavırla yakalanabileceğine inanarak, fotogerçekçi akımı benimsemiştir. Görünüşte bir şeyleri güzel ve gerçek yapmak mümkündür, ancak sanatçının asıl vurgulamak istediği o insanların tavsiye ve yardıma ihtiyaçlarının olduğudur.



**Resim:174 "Dust to Dust" 2006 Denis Peterson (Acrylic ve yağlıboya)**  
[tn3-2.deviantart.com/fs11/300W/i/2006/223/4/7...](http://tn3-2.deviantart.com/fs11/300W/i/2006/223/4/7...)

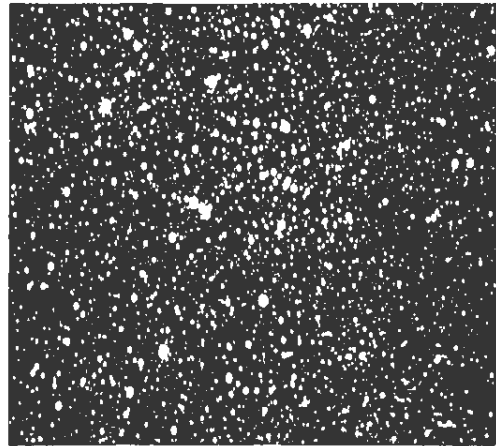


**Resim: 175 "There Are No Words", 2006 (Acrylic ve yağlıboya)**  
[tn3-2.deviantart.com/fs11/300W/i/2006/223/4/7...](http://tn3-2.deviantart.com/fs11/300W/i/2006/223/4/7...)

Fotogerçekçilerin amacı fotoğrafın yansıttığı gerçekliği birebir yansıtarak hayatın gerçekliğine ulaşmakken, bazı fotogerçekçi sanatçılar ise aynı şekilde birebir yansıttıkları fotoğraf görüntüleri ile soyut görüntüler elde etmeyi başarmışlar, insanlara ilk anda “bu ne ?” sorusunu sordurmuşlardır. Bu bir gökyüzü bir asfalt ya da bir deniz dalgası olabilmektedir. Yine de fotogerçekçilerin asıl amaçlarının dışına çıkmadığı görülür. Amaç sadece gerçek görüntü içinde de soyut sanata ulaşabileceğini göstermektir (Resim:176–177).



**Resim:176 “Latvia”, 1970, Vija Celmins**  
[www.metmuseum.org/.../images/3.R.jpg](http://www.metmuseum.org/.../images/3.R.jpg),



**Resim:177 “Başlıksız Galaksi”, 1986**  
**Vija Celmins,**

Fotogerçekçilik sanatçının kişisel bakış açısını makinenin bakış açısıyla, ressam gözünün öznelliğini, kameranın merceklerinin nesneliliğiyle değiştirerek

sanatçının konuyla ilişkisini tamamıyla değiştirmiş görünmektedir ki bu bakış açısı fotoğrafı çeken kişinin ve resmi yapan kişinin aynı göze sahip olduğunu düşünmeden yapılması gerekir, üstelik fotoğrafın yaratıcılık yönü 1925'lere "Fotoğraf çağdaş sanattır." sözleri ile yansımışken. Fotoğrafçılar ile sanatçılar arasında "Fotoğraf sanat mıdır?" tartışması, sorunun ortaya yanlış konmasından kaynaklanmıştır (Baudrillard, 2002, s:25-27).

Fotogerçekçi akım sanatının içindeki gerçeklik olgusu, her gün pek çok olayın yaşandığı hayatın ve doğanın gerçeğinden, zaman içerisinde sanatçının öznel yorumu ön plana çıkarak soyutlanmıştır. Günümüzde ise fotoğraf ile yaratılan görüntüler, fotoğrafın özü olan "O vardı; o oradaydı" esprisi buluşundan bu güne kadar sorgulanmış, fotoğrafa bir katarsis olduğu iddiasıyla karşı çıkılsa da bahsi geçen akımların belki de yeniden yeni bir teknoloji ile ve teknik ile hayat bulmasına olanak sağlamıştır.

## SONUÇ

Fotoğrafın yıllar içinde geçirdiği evrim, sanat alanı içine girmesi ve kendini var etmeye çalışma sürecinden itibaren çok önemli birçok hareketi tetiklemiştir. Fotoğrafın mekanik tavrı nedeniyle üretimindeki el emeğinin sınırlılığı onu sanat olma konusunda tartışmalara soksa da, fotoğrafın nesnel tavrı, çoğaltılabilir oluşu, sanat alanlarını başta da resmin tüm görsel kültürünü etkileyerek sanat sistemi içinde varlığını kabul ettirmeyi başarmıştır. Artık sanat dalları arasındaki sınırlar giderek yok olmaya başlamış, farklı sanat dallarının kaynaşmasından da yeni sanat alanları ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın, zamanla geliştirilen fotoğraf teknikleri ile de, dönemin resim geleneğine aykırı olarak çıkan yeni akım ve üsluplar (neo-klasizm, romantizm, realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art ve fotogerçekçilik) için yol gösterici nitelikte olduğu görülmüştür.

Fotoğrafın icadıyla birlikte çalışmalarında müdahale yöntemlerini olabildiğince kullanan ressamalar, fotoğraf sanatı ile resim sanatı arasında hep bir ilişki kurmuşlar ve resim sanatıyla bütünleşmeye en yatkın araçlardan birinin fotoğraf olduğunu göstermişlerdir. Fotoğrafa müdahaleyi teknik, ideolojik ve estetik yönleriyle uygulayan sanatçılar, yapıtlarında kullandıkları yöntemlerle, fotoğraf dilinin yeni biçimler kazanmasını sağlamış ve klasik “fotoğraf çekmek” eylemini “fotoğraf yapmak” kavramına dönüştürmüşlerdir. Bugün bile geçerliliğini koruyan bu yaklaşım, fotoğraf yapanların fotoğraf çekenlere göre daha farklı bir konumda olduklarını hissettirir.

Bu araştırmanın sonucunda, günümüze kadar uzanan tual resmine bakıldığında, sanat sistemine dâhil olan bu farklılık, sanatın içine teknolojik öğeleri katışıyla, resimle arasında yeni akımlar oluşturacak kadar kuvvetli etkileşim ve değiş tokuşlar yaratması, sanatta odağı nesneden özneye çekişi, sanattaki yeni başlangıçlar için de hazırlıkların oluşmasına sebep olduğu görülmüştür. Bu ilişki sanatçının tualine birebir fotoğrafik görüntüyü aktarmasına ile fotoğraf imgesini amaçları doğrultusunda kullanan birçok sanatçının ortaya çıkmasına kadar devam etmiştir.

“Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik” adlı bu çalışmada araştırmacı fotoğrafın icadından günümüze kadarki sürede fotoğrafın sanatçılara ve akımların oluşum süresine olan etkilerinin neler olduğu ya da onları nasıl yönlendirdiği konusu üzerine bir fikir vermeye çalışmıştır.

Bu araştırmada elde edilen sonuçlar daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalara kaynak oluşturması umulmaktadır. Bölüm başlıkları da tez konusu belirleme aşamasında araştırmacılara fikir vereceği, kaynak bölümü de bu konuyla ilgili bilgi elde edinmek isteyenlere yardımcı olacağı düşünölmektedir.

**KAYNAKÇA:**

Algan Ertuğrul. “ **Fotoğraf Okuma**” Görüntü Çözümlemelerine Giriş, Eskişehir, 1999.

Arat, R. “Fotoğraftaki Yaklaşımlar Üzerine Bir Deneme”, **Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu**, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Ankara, Mayıs 1989.

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

“Avant-Garde 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Sanat Dünyamız”, **Bahar**, Sayı: 59, 1995.

Bartes, Roland. **Camera Lucida** [Fotoğraf Üzerine] (İng:1981), Çev: Reha Akçakaya, İstanbul, Altınbaş Yayınları, 1992.

Batur, Enis: **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Baudrillard, Jean. “**Simulakrlar ve Simülasyon**” ( İng:1981) Çev: Oğuz Adanır Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.

Baudelaire, Charles. “Fotoğraf Sanat mı?”, **Modernizmin Serüveni**. Haz: Enis Batur, Çev: Turhan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

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

Berger, John. **O Ana Adanmış**. Çev: Y. Salman-M. Gürsoy, Metis Yayınları, 1986.

Berke, İnel. “Gerçekçilikten Kübizm’e Objeye Bakışın Değişimi”, **Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi**, Eylül-Ekim, Sayı :4, 2000.

Bürger, Peter. **Avangard Kuramı** (İng:1974) çev. Erol Özbek, Ali Artun (önsöz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Coşkun, E. **Dünya Sinemasında Akımlar**, İzdüşüm Yay., İstanbul. 2003.

Dede, Volkan. "Sınır Deneyimleri.", **Akbank Sanat**. 11/ Kasım,15 Aralık 2005.

Demir, Abdullah. **Temel Plastik SanatlarEğitimi**, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1993.

Derman, İhsan. **Fotoğraf ve Gerçeklik**. İstanbul, Ağaç Yayınları, 1991.

Ertan, Güler. "Fütürizm", **Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü**. İstanbul, Afa Yayınları, 1994.

"Sürrealizm", **Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü**. İstanbul, Afa Yayınları, 1994.

\_\_\_\_\_ "Sembolizm", **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 26. 1999.

Erutku, B. **Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler**, M.Ü.G.S.F., İstanbul, Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları 1999.

Eroğlu, Özkan. "Vedute", **Arkitekt Dergisi**, Sayı. 442, Ekim 1996.

\_\_\_\_\_ "M.C.Escher'in Resmettikleri", **Arkitekt dergisi**, Sayı. 452, Ağustos 1997.

Eroğlu Özkan "bir karşı duruş olarak pop art". **Yapı Dergisi**, Sayı: 194, Ocak 1998.

Erzen, J.N. **Fotoğraf Notları**, Say Yayınları, İstanbul. 2004.

Fischer, Earnst. **Sanatın Gerekliliği**. Çev:Cevat Çapan, İstanbul, Payal Yayınları, 1995.

Genç; Adem **Dada**, İzmir, 1983.

Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.

Giderer, Hakkı Engin. “Fotoğraf Resmi Öldürür mü?”, Sınır Deneyimleri, **Akbank Sanat**, 11/ Kasım, 15 Aralık 2005.

\_\_\_\_\_ **Resmin Sonu**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2003.

Giray, Kıymet. “1970’lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı”, **Thema Lorraine Ansiklopedisi**. cilt:6, İstanbul, 1993.

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1980.

Gökgöz, Aydemir. **Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık**. AFA Matbaası, İstanbul, 1977.

Halis, K. **Fotoğraf Sanatında Gerçeklik Sorunsalı**, Afsad 2. Fotoğraf Sempozyumu, 17-18 Ocak 1987, Ankara. 1987.

Hervey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çev: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1997 .

İnankur, Zeynep. **19. yy. Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**. İstanbul, Kobalı Yayınları, 2001.

İpşiroğlu Nazan- Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

Karadağ, Ç. “Sanat Fotoğrafında Üsluplar”, **Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu**, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara. 1989.

Kaufmann, Walter. **Fotoğraf Gerçek Yaşamı mı Yansıtır?**, -Türkçesi:Yusuf Atılgan, **Gösteri Dergisi**-Mart, 1981.

Keloğlu, Orhan. “Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtacak İstiyor.”, **Milliyet Sanat**. 23 Mart 1973.

Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**, İnkılap Kitabevi, Karton, 2000.

Kınay, Cahit. **Sanat Tarihi**. Ankara kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

(Kulaksız. A. Halim) “Fotoğraf Akımları”, **Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi**, İstanbul, Ekim 1991.

Lionel, Richard. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Uzmanbaş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991.

Lynton, Nobert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1982.

Marien, M.W. **Photography and Its Critics-A Cultural History** [Fotoğraf ve Onun Kitiği- Kültürel tarihi]1839–1900 Cambridge: Cambridge Un. Pres.1997.

Meisel, Louis. **Photo-Realizm [Foto-Gerçekçilik]** Newyork, Abdraek Pres, 1989.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Müren, B. **Sanat Kitabı**, Çev: Mine Haydaroğlu, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1996.

Nemezeck, Alfred- Rolf Allan Paltzer. “Fotoğraf Yoksa Resim de Yok”, **Adam Dergisi**. Sayı:28, Mart 1988.

Osterworld, Tilman. **Pop Art** TASCHEN America Llc, Amozon, 1999.

Önay, A. “20. Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 11. 1977.

Özendeş, Engin. **Merhaba Atina Here İstanbul**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000.

\_\_\_\_\_ **Türkiye’de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul. 1992.

Özer, Prof. Bülent, Fotoğrafın Dünü ve Bugünü, **Yapı Dergisi** Sayı: 20, Eylül-Ekim 1976.

Özdemir, A.Beyhan **Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık**, Papirüs Dergisi, 24. 1999.

\_\_\_\_\_ Bayhan. **Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı**, İzmir DEÜ, SBÜ Yayınlanmış Lisans Tezi, 1996.

\_\_\_\_\_ İnce. “Dada Akımının Amacı Ve Serüveni”, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 161,5 Aralık 1975.

Özel, Zühal. “Kitle İletişiminde Reklâm Fotoğrafçılığının Önemi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir EÜ, SBE 1998.

Özsezgin, Kaya. “Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 161 5 Aralık 1975.

Passeron, Rene **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

Ragon, Michel. **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Cem yayınevi, İstanbul, 1987.

Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**, Çev: Güler İnal- N.Asgari, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1979.

Restany, Pierre. “Pop Art”, **Modernizmin Serüveni**, Çev. S. Rifat İstanbul, 1997.

Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Sinem GÜRSOY-Beral MADRA, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Rosenthal M. - P.Yudin, **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, Çev. Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, İst.1975.

Sarup, Madan. **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev: Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1998.

Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991.

Scharf, Aaron. **Art and Photography [Sanat ve Fotoğraf]** Paperback, London, Pequin Bades, 1986.

Shiner, Larry. **Sanatın İcadi**. Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**. Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 1993.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul. 2003.

Tanaltay, Erdoğan. **Söyleşiler**, Sanat Çevresi Yayınları, No:4, . İstanbul 1989.

Tansuğ, Sezen. **Çağdaş Tür Sanatı**., Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1996.

Timuçin, Afşar. **Estetik Sanat Felsefesi** Bulut Yayınları, İstanbul, 2005.

Tuncay, Yiğit. Öznelci – İdealist Bir Çılgılık:"Dışavurumculuk", **Yeni İnsan Dergisi** 26. sayı, Kasım–1994.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

Turani, Adnan. **Sanat Felsefesi**, remzi kitabevi, İstanbul, 1999.

\_\_\_\_\_ **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Tüfekçi, Tuna. "Fotoğrafta Resim Etkileri", **Fotoğraf Dergisi**, sayı:31, İstanbul, 2001.

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

### **İnternet Kaynakları:**

A.Beyhan Özdemir, “**Fotoğraf ve Fantazy**”,

<http://www.fotografya.gen.tr /issue-5/beyhan.html>. [Son güncelleştirme: 8 Kasım 2006].

Ahmet Selim Sabuncu “**Camera Obscura Hakkında**”,

[x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.html](http://x-hall.ada.net.tr/sabuncu/obscura.html) [Songüncelleştirme: 15 Şubat 2007].

Çelek, T. “**İşık**”,

<http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/temel sanat/isik.html> [Son Güncelleştirme:15 Nisan 2005].

Çınar, S. “**Fotoğraf Sanatının 'Beyaz Atlı Prensi**”,

<http://www.sabah.com.tr/2004/10/23/cp/yas103-20041023-101.html>. , [Son güncelleştirme: 23 Ekim 2004].

### **“Dadaizm”**

[www.odevsitesi.com/odevler/arsiv1/25719-dadaizm.htm](http://www.odevsitesi.com/odevler/arsiv1/25719-dadaizm.htm) [Son güncelleştirme:18 Mart 2007].

Güçlü Atamer. “**Perspektifler**”,

<http://www.geocities.com/perspektifler/index.html>[Son güncelleştirme: 4 Mart 2006].

Hakan Küçükefe, “**Fotoğraf Tarihine Giriş**”,

<http://www.fotokritik.com/dokuman/fotoegitim/7.tarihce.php> [Son güncelleştirme:18 Mart 2007].

“**İşık**” <http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html> [Son

güncelleştirme: 23 Şubat 2007]

### **“İslam Biliminin Yükselişi”**

([http://www.atominsan.com/bilimin\\_yukselisi.htm](http://www.atominsan.com/bilimin_yukselisi.htm)). [Son güncelleştirme: 22 Şubat 2007].

İsmail Yiğit **“Kübizm”**,

[www.bilgiler.com/makale/sanat/genel/kubizm-odev.html](http://www.bilgiler.com/makale/sanat/genel/kubizm-odev.html). [Son güncelleştirme: 18 Aralık 2006].

İbrahim Kayabey, **“Ekspresyonizm”**,

<http://ibrahimkayabey.sitemynet.com/akimlar/ekspresyonizm.htm> [Son güncelleştirme: 12 Kasım 2006].

Koray Karakaya, **“Nanoteknoloji delikanlıyı bozar mı?”**,

<http://www.verkac.com/otium/icerik/?p=82>, [Son güncelleştirme: 27 Ekim 2006].

**“Fotoğraf Ve Derinlikler”**,

[www.geocities.com/Perspektifler - Fotoğraf Ve Derinlikler](http://www.geocities.com/Perspektifler-Fotoğraf-Ve-Derinlikler) [Son güncelleştirme: 5 Mart 2007].

N. Elif Vargı, **“Louis Jaques Mande Daguerre”**,

[www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande](http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande) [Son güncelleştirme: 28 Şubat 2007].

Özer Kanburoğlu, **“Güzel Sanatlar Fakültesinin Fotoğraf Bölümleri için Hazırlık Sınıfını Önemi”**,

[http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchepter=f\\_egt7](http://fotosiz.mevsimsiz.com/detail.asp?StrID=13&Strchepter=f_egt7) [Son güncelleştirme: Şubat 2007].

**“Philip Steadman's Discovery”**,

<http://www.grand-illusions.com/vermeer/vermeer3.htm> [Son güncelleştirme: 16 Mar 2007].

Tolga Hepdinçler, **“Teknolojik Gelişmelerle Dönüşen Fotoğraf Kavramı”**,

<http://members.tripod.com/tolgason/digital.htm> [Son güncelleştirme: 4 Kasım 2006].

Ünsal Yücel. **“18. Ve 19. Yüzyıl Batı Sanatı”**,

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/batisanati.htm> [Son güncelleştirme: 7 Ocak 2007].

Ufuk Murat Duygun **“Fotoğraf Akımları”**,

[comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc](http://comufot.comu.edu.tr/notlar/fotografakimlari.doc) [Son güncelleştirme: 20 Kasım 2006]