

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

FOTO-GERÇEKÇİ SANAT KAPSAMINDA PORTRE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özlem KURT

**Enstitü Anabilim Dalı: Resim
Enstitü Bilim Dalı : Resim**

Tez Danışmanı: Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA

HAZİRAN – 2011

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FOTO-GERÇEKÇİ SANAT KAPSAMINDA PORTRE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özlem KURT

Enstitü Anabilim Dalı: Resim
Enstitü Bilim Dalı : Resim

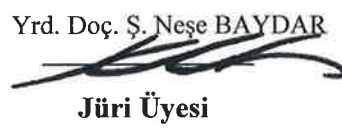
Bu tez 24/06/2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA


Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Yrd. Doç. Ş. Neşe BAYDAR


Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Yrd. Doç. M. Hülya DOĞRU


Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Özlem KURT

24/06/2011

ÖNSÖZ

Her zaman yanımda olan, maddi-manevi desteğini esirgemeyen sevgili aileme; araştırma boyunca kaynakların sağlanması, okumaların değerlendirilmesinde deneyim ve görüşlerinden yararlandığım arkadaşlarıma; tez özetinin İngilizceye çevirisini yapan Serçin HASTÜRK ve Tuğba Fitnat KILIÇ'a; özellikle çalışmalarım sırasında göstermiş olduğu anlayış, güler yüz ve katkıları için tez danışmanım Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA'ya ve tezimin tamamlanmasında büyük katkıları bulunan Yrd. Doç. Ş. Neşe BAYDAR ve Yrd. Doç. M. Hülya DOĞRU'ya desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Özlem KURT

24/06/2011

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	ii
RESİM DİZİNİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TANIM VE KAPSAM OLARAK FOTO-GERÇEKÇİ SANAT	4
1.1. Tanım Olarak Foto-Gerçekçilik.....	4
1.2. Foto-Gerçekçi Sanatta Malzeme Olarak Fotoğrafın Kullanımı.....	5
1.2.1. Fotoğrafın Kısa Tarihçesi.....	7
1.2.1.1. Camera Obscura.....	7
1.3. Foto-Gerçekçi Sanatta Konu Seçimi ve İlk Foto-Gerçekçiler.....	13
1.3.1. Malcolm Morley (d.1931).....	15
1.3.2. Richard Estes (d.1936).....	16
1.3.3. Ralph Goings (d.1928).....	18
1.3.4. Robert Cottingham (d.1935).....	18
1.3.5. Gerhard Richter (d.1932).....	20
1.3.6. Özdemir Altan (d.1931).....	21
1.3.7. Zekai Ormancı (d.1949).....	22
1.3.8. Yusuf Taktak (d.1951).....	22
BÖLÜM 2: ÇAĞDAŞ SANATTA FOTO-GERÇEKÇİLİK	25
2.1. Günümüzde Foto-Gerçekçi Sanat ve Portre Resim.....	25
2.1.1. Portrenin Kısa Tarihçesi.....	26
2.2. Foto-Gerçekçi Sanatta Portre'nin Yeri – (Seçilen Yapıtlar Üzerine İncelemeler)...	31
BÖLÜM 3: UYGULAMALARIN FOTO-GERÇEKÇİ SANAT KAPSAMINDA İNCELENMESİ	51
3.1. Portre Resimler	54
3.1.1. “Yusuf”	54
3.1.2. “Furkan”	55
3.1.3. “Ayşe”	56

3.1.4. “İbrahim”	57
3.1.5. “Menekşe”	58
3.1.6. “M. K. Atatürk”	59
3.1.7. “İsmet İnönü”	60
SONUÇ	63
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ	70

KISALTMALAR

- A.B.D.** : Amerika Birleşik Devletleri
M.E.B. : Milli Eğitim Bakanlığı
YY. : Yüzyıl
M.Ö. : Milattan Önce
M.S. : Milattan Sonra
T.Ü.Y. : Tuval Üzerine Yağlıboya
T.Ü.A. : Tuval Üzerine Akrilik
K.Ü.K.P. : Kağıt Üzerine Kuru Pastel
K.Ü.K.K. : Kağıt Üzerine Kurşun Kalem

RESİM DİZİNİ

Resim 1 : Camera Obscura, X. yy. ait çizim.....	9
Resim 2 : Camera Obscura, 1646 yılına ait çizim.....	9
Resim 3 : Camera Obscura - Taşınabilir Karanlık Kutu.....	10
Resim 4 : Camera Obscura, XVIII yy. ait çizim – İnsan Gözü ve Karanlık Kutu.....	11
Resim 5 : Malcolm Morley, “Ship’s diner party”, 1966, 210 x 160 cm - T.Ü.A.....	15
Resim 6 : Richard Estes, “Bus reflections”, 1972, 101.6 x 132.1 cm - T.Ü.A.....	16
Resim 7 : Richard Estes, “Manhattan”, 1982, 231.1 x 231.1 cm - T.Ü.A.....	17
Resim 8 : Ralph Goings, “Stil life with hot sauce”, 1980, 71.1 x 76.2 cm - T.Ü.Y.....	18
Resim 9 : Robert Cottingham, “Art”, 1971, 212 x 212 cm - T.Ü.Y.....	19
Resim 10 : Gerhard Richter, “Betty”, 1988, 102 x 72cm - T.Ü.Y.....	20
Resim 11 : Özdemir Altan, “Euphorion”, 1974, 130 x 195 cm - T.Ü.A.....	21
Resim 12 : Özdemir Altan, “Gerçek”, 1972, 89×116 cm - T.Ü.A.....	22
Resim 13 : Yusuf Taktak, “Otoportre”, 1973, 100 x 114 cm - T.Ü.A.....	23
Resim 14 : Chuck Close, “Alex”, 1993, 201.4 x 153.2 cm - T.Ü.A.....	33
Resim 15 : Chuck Close, “Otoportre”, 1967-1968, 273 x 212 cm - T.Ü.A.....	33
Resim 16 : Chuck Close, “Cecily Brown”, 1999, 139.7 x 111.8 cm - T.Ü.A.....	36
Resim 17 : Chuck Close, “John”, 1971-1972, 254 x 228.6 cm - T.Ü.A.....	36
Resim 18 : Chuck Close, “James”, 2004, 158.2 x 121.9 cm - T.Ü.A.....	38
Resim 19 : Franz Gertsch, “Irene VIII”, 1981, 48.3 x 61 cm - T.Ü.A.....	39
Resim 20 : Franz Gertsch, “Silvia II”, 2000, 433 x 450 cm - T.Ü.A.....	40
Resim 21 : Alyssa Monks, “Laughing Girl”, 2009, 40 x 60 cm - T.Ü.Y.....	41
Resim 22 : Alyssa Monks, “Stare”, 2010, 64 x 96 cm - T.Ü.Y.....	41
Resim 23 : Richard Philips, “Scout - Crop”, 2009, 76.2 x 92.7 cm - T.Ü.Y.....	42
Resim 24 : Iman Maleki, “Portrait of a young man”, 2004, 88 x 56.50 cm - K.Ü.K.P..	43
Resim 25 : Iman Maleki, “Omens of Hafez”- details, 2003, 134 x 100 cm - K.Ü.K.P..	43
Resim 26 : Nur Koçak, “Kırmızı ve Siyah I”, 1976, 162 x 130 cm - T.Ü.A.....	44
Resim 27 : Nur Koçak, “Annem ve Ben”, 1985, 100 x 120 cm - T.Ü.A.....	45
Resim 28 : Nur Koçak, “Pınar ve Ben”, 1979, 100 x 70 cm - K.Ü.K.K.....	46
Resim 29 : Mustafa Sekban, “Ağ Tamirati”, 2009, 185 x 311 cm - T.Ü.Y.....	47
Resim 30 : Mustafa Sekban, “Kilyos’lu Dede”, 2009, 97 x 130 cm - T.Ü.Y.....	48
Resim 31 : Taner Ceylan, “Ruhani”, 2008, 140 x 200 cm - T.Ü.Y.....	49

Resim 32: Uygulamalar, “Yusuf”, 2006, 88 x 116 cm - T.Ü.Y.....	54
Resim 33: Uygulamalar, “Furkan”, 2007, 88 x 116 cm - T.Ü.Y.....	55
Resim 34: Uygulamalar, “Ayşe”, 2008, 120 x 140 cm - T.Ü.Y.....	56
Resim 35: Uygulamalar, “İbrahim”, 2008, 120 x 140 cm - T.Ü.Y.....	57
Resim 36: Uygulamalar, “Menekşe”, 2008, 140 x 160 cm - T.Ü.Y.....	58
Resim 37: Uygulamalar, “M. K. Atatürk”, 2009, 130 x 160 cm - T.Ü.Y.....	59
Resim 38: Uygulamalar, “İsmet İnönü”, 2009, 130 x 155 cm - T.Ü.Y.....	60
Resim 39: Sergileme I, (2011).....	61
Resim 40: Sergileme II, (2011).....	61
Resim 41: Sergileme III, (2011)	62
Resim 42: Sergileme IV, (2011).....	62

Tezin Başlığı: Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre	
Tezin Yazarı: Özlem KURT	Danışman: Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA
Kabul Tarihi: 24/06/2011	Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 70 (tez)
Anabilimdalı: Resim	Bilimdalı: Resim
<p>Üç boyutlu görüntüyü iki boyutlu yüzeye yansıtan “camera obscura”nın icadından sonra, ışığa duyarlı kimyasal maddeler sayesinde görüntünün resimsel düzlemde sabitlenmesi olarak varlığını bulan fotoğraf; bir yanıyla çoklu baskı ve seri üretim imkanları nedeniyle resmin kendi anlamını sorgulamasına ve sanatçıların farklı arayışlar içerisine girmesine neden olmuştur. Diğer yandan fotoğraf resim sanatında aktif bir eleman olarak da kullanılmıştır. Fotoğrafın bulunuşundan hemen sonra resim sanatıyla aralarında oluşan karşılıklı etkileşim, iki alanın da birbirlerine hem rakip hem de taraf olarak gelişimlerini sürdürmelerini sağlamıştır. Gözle görülemeyen ayrıntıların fotoğraf ile birebir saptanması, gerçeklik olgusunun da sorgulanmasını gündeme getirmiştir ki, mekanik çoğaltım çağında, gerçeklik kendi imajını kopyalaması şeklinde gelişmiştir ve duyularla dünyayı algılamanın yerini mekanik bilgi almıştır. 60’lı yıllarda ortaya çıkan Foto-Gerçekçi Sanat da, fotoğrafın sebep olduğu akımlardan birisidir ve önerdiği şey bu yeni bilgiyi aktaran farklı bir gerçekliktir.</p> <p>Fotoğrafın ilk icat edildiği yıllarda resim sanatında en çok etkilenen tür portre olmuştur. Görüntü daha kolay ve ucuz elde edilebildiğinden o yıllarda portre daha çok fotoğraf olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Fakat Foto-Gerçekçi Sanat’ın ortaya çıkışından sonra şaşkınlık uyandıran benzerlik düzeyi ve el emeğine gösterilen değer, portrenin tekrardan resim sanatında tercih edilen bir tür haline gelmesini sağlamıştır. Foto-Gerçekçi resimde konunun pek bir önemi olmamakla birlikte portre de en az peyzaj -genelde şehir görüntüleri- veya resmedilen diğer türler kadar tercih edilir durumdadır. Tez projesinin ana unsuru olan portre resimlerde sanatçılar genel olarak büyük boyutlar kullanmışlar ve gözün algılayamadığı minik detayları tek başına bir plan olarak görülebilir hale getirmişlerdir. 60’lı yıllardan günümüze kadar olan süreç değerlendirildiğinde görülür ki; seçilen konu ne olursa olsun Foto-Gerçekçi akımda sanatçılar gerçeklik olgusunu problem edinmişlerdir. Gözün algılayamadığı her detayı yakalayan fotoğraf kaynaklığında resimsel düzlemde oluşturulan yeni görüntü ile bu görüntünün doğada var olanına -orijinaline- göndermede bulunmuşlardır.</p>	
Anahtar kelimeler: Camera Obscura, Fotoğraf, Foto-Gerçekçilik, Portre	

Title of the Thesis: The Portrait Within The Photo-Realistic Art	
Author: Özlem KURT	Supervisor: Assoc. Prof. Hayriye KOÇ BAŞARA
Date: 24/06/2011	Nu. Of Pages: vi (pre text) + 70 (main body)
Department: Painting	Subfield: Painting
<p>After the invention of “camera obscura” reflecting the three dimensional image on to two dimensional surface, the photograph, which is known as; sticking the image on the pictorial surface through the light-sensitive substances; in the one hand, because of multiple printing and mass production caused the painting to question the real meaning of itself and also caused painters to look for something else to do. In the other hand, photograph also used as an active element of painting. Right after the invention of photograph, the interaction between photograph and painting caused both to develop themselves by being rivals or being supporters to each other. Determining exactly the invisible details through photograph, brought up sharp relief questioning the reality fact and in the age of mechanical reproduction, reality developed as copying off its own image and mechanical knowledge replaced with perceiving the world with senses. The photo-realist art, arised in 60s, is one of the movements which photograph caused, and actually the thing it proposes is a different reality that transfers this new knowledge.</p> <p>On the years photograph was invented, portrait was the most effected form of painting. Photograph was preferred as portrait mostly on those years because having the image was easier and cheaper also. But after the emergence of photorealism, through the sensational similarity level and worthiness of manual labor, portrait was again preferred form of painting. In photorealistic painting, subject is not important however portrait is still preferential as much as landscape- or other styles. On the portrait paintings which is the main element of thesis project, artists generally used large sizes and made the little details those the human eye can not see, visible as a plan by itself. Assessing the duration from 60's to today, we can understand that in the photorealistic movement, whatever the topic is, the main problem was reality for the artists. By using the photograph which can catch every detail that the eye can not see, artists made reference the original with the new image created on the pictorial plane.</p>	
Keywords: Camera Obscura, Photograph, Photo-realism, Portrait	

GİRİŞ

Teknoloji ve sanatın iç içe olması hali hiçbir zaman birbirini yok etme yönünde ilerlememiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte, resim sanatının bu yeni durumdan daha çok olumsuz yönde etkileneceği düşünülmüş hatta resmin ölümünden bile bahsedilmiştir. Fakat tüm bu söylemlere karşın, bugün hala resim varlığını korumaktadır. Üstelik değerinden de hiçbir şey kaybetmemiş durumdadır ki, bu rekabet sayesinde yeni üsluplar, yeni tanımlamalar belirmiş ve resim dili kendini daha da özgürleştirmiştir. 1960’larda ABD.’ de ortaya çıkan Foto-Gerçekçilik akımı da, fotoğraf ve resmi bir araya getirmiş en önemli akımlarından biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Resmin sonunun geldiği tartışmalarının doruk noktasına ulaştığı sıralarda, bu savı yalanlayarak ortaya çıkan Foto-Gerçekçi akım, bugün varlığını fotoğrafın keşfine borçludur, fotoğrafın keşfi ise “camera obscura” denilen görüntüyü yüzeye geçici olarak yansıtan kutunun icadı ile mümkün olmuştur. Bu kutu, ışığı kontrol ederek, yönlendirerek doğru görüntünün kopyalanabilmesi için kullanılan bir ayardır ve sağladığı kolaylıklar nedeniyle resim sanatında yaygın olarak kullanılan çizime yardımcı bir araç olmuştur. Işığa duyarlı maddelerin bulunmasıyla birlikte de “camera obscura” ile elde edilen görüntünün geçici yansıması kalıcı hale getirilmiş ve yakalanan bu görüntünün pozitif haline fotoğraf denilmiştir. Burada ek olarak belirtmelidir ki, ışığa duyarlı kimyasal maddeler sayesinde saptanan görüntü günümüzde dijital alanda da varlığını sürdürmektedir. Bu aşamadan sonra fotoğraf, resim sanatında aktif bir eleman olarak yer almış ve ressamlarca farklı alanlarda kullanılmıştır. Teknolojik bir buluş olan “camera obscura”nın icadı sayesinde fotoğraf ve dolayısıyla Foto-Gerçekçi resmin de varlığı mümkün olmuş ve süregelen zamanda birbirleriyle etkileşim içinde olan farklı dallar olarak gelişimlerini sürdürmüşlerdir.

19. yy’ın ikinci yarısında fotoğrafın giderek yaygınlaşması sonucunda resimde doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışlarının etkisini yitirdiği bilinmektedir. Daha kolay ve ucuz olarak elde edilen görüntüler dönem insanlarına cazip geldiğinden portre, o yıllarda daha çok fotoğraf olarak tercih edilmiştir. Fakat, 60’lardan sonra malzeme olarak fotoğrafın kullanıldığı Foto-Gerçekçi akımın ortaya çıkmasıyla birlikte -gerçeklik olgusuna getirilen yeni bakış açısı sebebiyle- şaşkınlık uyandıran benzerlik düzeyi

ve el emeğine gösterilen değer, portrenin tekrardan resim sanatında tercih edilen bir tür haline gelmesini sağlamıştır.

Fotogerçekçi akımda işlenen konudan çok resimsel yüzeyde tekrardan oluşturulan gerçekliğin, doğada bulunan modeliyle -maddesel gerçekliği ile- bağlantısı önemlidir. Genel olarak akımın sanatçıları resimlerini oluştururken büyük boyutlar tercih etmişlerdir ve bu devasa resimlerde her küçük plan en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir. Bu sayede izleyici kısmen gerçekliğin içerisine sokulmuş ve -tez projesi portrelerden oluştuğu için portre resimlerden bahsedilirse- resmi yapılan kişinin bütüncül suretinden çok, normal boyutlarda fark edilemeyen dudaklardaki çatlakların, göz altı torbalarının ya da kulaktaki ince bir kıvrımın oluşturduğu girinti ve çıkıntıların etkisini algılaması sağlanmış ve bu sayede izleyici başka bir boyutta yeni bir gerçeklik ile tanıştırılmıştır. Foto-Gerçekçiliğin işaret ettiği şey, işte bu yeni durumdur. Artık simgeler bağlamında gerçekliği anlatan figüratif anlatımın yerini, bilgi aktaran gerçekçilik almıştır. Teknolojinin sanat ile iç içe olması “gerçeklik”e farklı bir açıdan bakılabilmesini sağlamış ve bu olguya yeni tanımlamalar getirmiştir. Her geçen gün Foto-Gerçekçi sanatçılar gerçeğin görüntüsünün yeniden sunumunda daha fazla yetkinleşmişler ve kopya ile gerçek arasındaki farkı neredeyse yok etmişlerdir. Üretilen resmin modeliyle benzerliğinden sonra artık tuvalde et dokusu dahi hissedilir olmuş, resimsel yüzeyde orijinaline meydan okuyan kanlı-canlı portreler var edilmiş ve gerçek ile illüzyon arasındaki fark ortadan kaldırılmıştır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, portreler üzerinde resimsel dil olarak kullanılan Foto-Gerçekçi üslubun kısa tarihçesine değinilerek, teknolojik bir gelişme olan fotoğrafın icadının günümüzde resim sanatına olan etkilerinin -daha çok Foto-Gerçekçi Sanat’ın ortaya çıkmasındaki etkisinin- incelenmesi ve öznel bakış açısının oluşturulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Foto-Gerçekçi Sanat’ın ortaya çıkışının “camera obscura” dolayısıyla fotoğraf ile bağlantılı olması, bu alandaki teknolojik gelişmelerin, sanatı genel olarak olumlu etkilediğini göstermiştir. Proje kapsamında incelenen portre çalışmalarının birbirleri arasında kıyaslanarak günümüz resim sanatı içerisinde konumlandırılması, çalışmaların

Foto-Gerçekçi resim üzerinden değerlendirilmesi açısından “Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre” başlıklı tezin oluşturulması gerekli görülmüştür.

Çalışmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında Foto-Gerçekçi sanatçıların eserleri üzerinde yapılan incelemelere katkıda bulunması amacıyla, gerekli alanlarda literatür taraması yapılarak “Foto-Gerçekçi Sanat” ve “portre resim” hakkında geniş bilgi verilmiş, ek olarak resim sanatında azımsanmayacak kadar büyük etkisi olan -fotoğrafın keşfine zemin hazırlayan- “camera obscura”dan bahsedilmiştir. Eleştirel bir bakışla ve karşılaştırmalı anlatım ile söz konusu akım içerisinde portre resimler üzerinde incelemeler yapılmıştır. Sanat tarihi, felsefe, sosyoloji ve bilimsel alanlarda da araştırmaya katkı sağlayabilecek bilgilere yer verirken sanat temelli bir çalışma olması hedeflenmiştir.

BÖLÜM 1: TANIM VE KAPSAM OLARAK FOTO-GERÇEKÇİ SANAT

1.1. Tanım Olarak Foto-Gerçekçilik

1960'larda ilk kez ABD' de ortaya çıkan, 1970'li yıllarda da Avrupa'ya yayılan, yine aynı yıllarda ülkemizde de etkisini göstermeye başlayan bu akım, fotoğraf kullanarak resim yapan ve resimlerini fotoğrafın saptadığı görüntüye benzeten sanatçıları içeren bir akımdır. İlk belirmeye başladığı zamanlarda Kesin Odak Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik, Süper Gerçekçilik, Köktenci Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik gibi çeşitli isimler almıştır. Aradan geçen süre bu tanım kargaşasını unutturmuş olmalıdır ki günümüzde bu grubu oluşturan sanatçılara “Photo Realist” Foto-Gerçekçi denilmektedir.

“..Süper Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, II. Yeni Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik, Fotoğrafik Gerçekçilik, İmgeci Gerçekçilik ..vs 1970' lerden günümüze bu yeni gerçekçi eğilime iliştilen etiketlerden sadece birkaçıdır. 10 yılı aşkın süreden sonra genel olarak akımı temsil eden sanatçılara Foto-Gerçekçi denilmiştir”(Keloğlu, 1973 :8).

“..Böylece 20. yy'ın sanat tarihinde Realizm tam olarak görülmüş ve 19. yy'ın yarısında kendi okulunu oluşturmuştur. Richard Estes, Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Gringo, Richard Mclean, Robert Cotingham gibi bir çok isimle de temsil edilmiştir”(Meisel, 1989: 23).

Foto-Gerçekçi Sanat'ın önde gelen temsilcileri, Amerika'da; John Baeder, Richard Estes, Robert Bechtle, John Kacere, Jack Mendenhall, Davis Cone, Chuck Close, Ralph Goings, Audrey Flack, Franz Gertsch ve John Salt olarak sıralanabilir. Avrupa'da en tanınan isimleri arasında Rus Foto-Gerçekçi Andrew Abromov ve Don Eddy bulunmaktadır. Foto-Gerçekçi Sanat kapsamında, yüzyılın önemli figüratif heykel sanatçılarına örnek olarak da Duane Hanson, George Segal, Edward Kienholz, John de Andrea gösterilebilir. Türkiye'de ise bu akımın ilk örnekleri Yusuf Taktak, Özdemir Altan ve Zekai Ormancı tarafından verilmiş olup akımın yaygınlaştırılması sağlanmışsa da Foto-Gerçekçi resmi günümüze kadar sürdüren sanatçı, tüketim kültürünün

eleştirisine kadın imge ve eşyalarıyla yönelen 1974'ten sonraki bütün eserleriyle Nur Koçak olmuştur. Koçak haricinde ülkemizde Foto-Gerçekçi akımı temsil eden diğer iki sanatçımız da Mustafa Sekban ve Taner Ceylan'dır.

Pop Sanat sonrasında; Minimalizm, Kavramsal Sanat, Body Art Fluxus, Performans Sanatı .. vb.. sanat akımlarının neredeyse eş zamanlı gelişimiyle birlikte resmin sonunun geldiği tartışmalarının doruk noktasına ulaştığı sıralarda, bu savı yalanlayarak ortaya çıkan Foto-Gerçekçi Sanat'ın gerçekçi figür anlayışını resme yeniden katmış olması ve tuval resmine sanatçı yeteneğini geri getirmiş olması bakımından gerekli ve mantıklı olduğu düşünülmüştür.

1.2. Foto-gerçekçi Sanatta Malzeme Olarak Fotoğrafın Kullanımı

“Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağlantılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır. Ama, sanat 1960'lı yıllara gelinceye kadar hiçbir zaman bu çoğaltma aracının kendisini örnek almamıştır. Gerçeğin sadık -fotoğrafik- kopyasını amaç edinen Hiperrealizm'in doğuşu bu boşluğu doldurmuştur”(Germaner, 1997: 65). Germaner'in de dediği gibi Foto-Gerçekçi Sanat, fotoğrafla resmi birleştiren bir akım olarak yükselişe geçmiştir. Şöyle söyleyebiliriz ki; bu akım maddesel gerçekliği yeni bir düzlem üzerinde tekrardan kurmak ile ilgilenmiştir ve sanatçılar bu evrede fotoğrafın görüntüsünden yararlanmışlardır.

Fotoğrafın kullanımı resim alanında gerçekliğin zengin bir çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur. İnsan gözü farklı uzaklıktaki nesnelere çok hızlı odaklanabilen ve netlik sağlayabilen yapıdadır. Bu nedenle insan gündelik yaşamında görüş alanında bulunan fakat net olmayan alanların varlığını çok fazla algılayamamaktadır. Gözün algılayamadığı anlık hareketlerin ve detayların objektife çok rahat yakalanabilmesi, Foto-Gerçekçi resimde malzeme olarak fotoğrafın tercih edilmesine sebep olmuştur. Çünkü, alan derinliği fotoğrafın ortaya çıkmasıyla görülebilir olmuştur ve fiziksel göz kusurları dışında net olmayan bir görüntü o haliyle ancak bir fotoğrafta uzun süre izlenebilir.

Foto-Gerçekçi Sanatta tekrar tekrar fark edilmesi istenene, gerçek olana dikkat çekmek ve izleyicinin nesneye bakış açısını değiştirmek amaçlanmıştır. Fotoğraf, yeniden gösterilmek istenen bu gerçek yaşamla doğrudan ilişkili sayılmış ve nesnel bir bakışın elde edildiği fotoğraflık resimlerle algılamadaki inandırıcılığın güçleneceği düşünülmüştür. Foto-Gerçekçi bir resmin izleyicide şaşkınlık uyandırması fotoğraf görüntüsünün optik algıyı elle tutulur hale getirme yeteneğini tuval yüzeyine taşıyor olmasındandır. Bu bağlamda Krausse şunları söyler: “Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimleri fark eden izleyici, gerçek dünya hakkında düşünecek, onun yüzeyselliğinin bilincine varacaktır. Bu açıdan bakıldığında kitle kültürünü bir bakıma yüceltmekten geri durmayan Pop sanatçıların tersine - dış dünyayı eleştirmiş ve ona mesafeli yaklaşmışlardır”(Krausse, 2005:115).

Bir çok sanatçı başkalarının fotoğraflarını resmetmektedir. Bu durum az önce bahsettiğimiz nesnel olma, her türlü kişisellikten, yorumdan kaçınma isteği olarak değerlendirilebilir. Fakat “seçim” de kişisel bir edim olduğundan tek başına bile sanatçıyı ele vermeye yetmektedir. Konu ile ilgili olarak Keloğlu makalesinde şöyle söyler: “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 Foto-Gerçekçinin fotoğraf seçimi de seçen kişinin, kişilik özelliklerini belirtmekten kaçamayacağı söylenebilir”(Keloğlu, 1973: 9).

Ayrıca fotoğraf görüntüsünün resimsel düzleme aktarılması esnasında farkında olmadan ya da olarak değişikliğe uğratılması, ya da resme fotoğraftaki halinin dışında ayrıntılar eklenmesi gibi durumlar göz önüne alındığında sanatçının tümüyle soyutlanamayacağını kabul edilmesi gerekir. Giderer’e göre de; “Foto-Gerçekçiler, fotoğraftaki görüntüden daha parlak, göz kamaştırıcı bir etki elde etmişlerdir. Böylece fotoğraf resmin konusuna dönüşmüştür, fakat bu ressamlar fotoğraflık imgeyle yetinmemektedirler. Fotoğrafa en sadık kalanlarda bile ressamın kattığı ayrıntılar bulunmaktadır”(Giderer, 2003:164). Chuck Close’un “Bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğini sananlar var. Oysa doğaya bakılarak ne kadar farklı resim yapılabilirse

fotoğraftan da o kadar yapılabilir” sözleri de bu görüşü destekler niteliktedir(Keloğlu, 1973: 9).

Foto-Gerçekçi resimde konu ne olursa olsun, fotoğraf, kullanılan yegane malzemedir. Bu sebeple “Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre” başlıklı tezin birinci bölümünde Foto-Gerçekçi Sanatı incelerken fotoğrafın tarihçesinden, özellikle de “camera obscura”nın gelişiminden ve resme olan etkilerinden kısaca bahsetmek gerektiği düşünülmüştür.

1.2.1. Fotoğrafın Kısa Tarihçesi

Yunanca ışık anlamına gelen “photos” ve yazı anlamına gelen “graphes” kelimelerinden oluşmuş olup, ışık ile yazma anlamına gelen fotoğraf; doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kağıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir(www.netfotograf.com). Ortaya çıkışı “camera obscura” denilen, görüntüyü yüzeye geçici olarak yansıtan kutunun icadına dayanmaktadır. Işığa duyarlı kimyasal maddelerin bulunmasıyla birlikte bu geçici yansıma kalıcı hale getirilmiş ve saptanan görüntünün pozitif haline fotoğraf denilmiştir.

1.2.1.1. Camera Obscura

Karanlık oda/kutu fotoğrafı, objektifsiz fotoğraftır. Bilinen fotoğraf makinelerindeki objektiflerin yerinde, 0,25-1 mm çapındaki bir delik bulunmaktadır. Işık bu delikten geçer ve karanlık ortam sağlayan kameranın içinde bulunan ışığa duyarlı yüzey üzerinde bir görüntü oluşturur. Basit bir ilke olarak, ışık geçirmeyen her kapalı ortam, bir iğne deliğinden sızan ışıkla camera obscura'ya dönüşebilmektedir(www.fotografya.gen.tr).

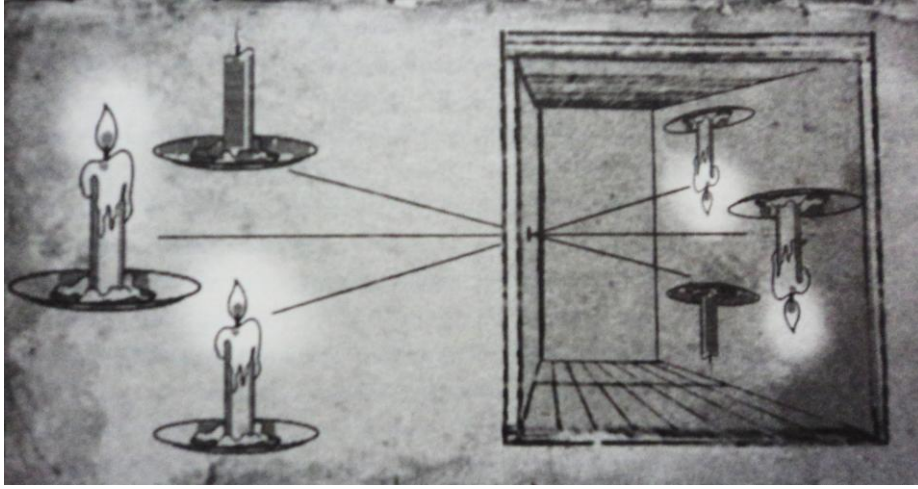
İlk kez M.Ö. 5. yüzyılda, Çinli filozof Mo Ti tarafından küçük bir delik sayesinde görüntünün ters çevrildiği saptanmıştır. Mo Ti oluşan bu görüntünün aygıtına, ışığın toplandığı iğne deliği nedeniyle, “Toplanma Yeri” ya da “Kapalı Değerli Oda” adını vermiştir(Hammond, 1981:1). M.Ö. 4. yüzyılda, Aristoteles “Problem” adlı çalışmasında küçük bir delikten elde edilen görüntünün oluşumunu yorumlamaya çalışarak; güneş tutulmasıyla ilgili sorularına yanıt aramıştır. Kitabında, güneş ışığının kare şeklindeki bir delikten geçtikten sonra, daire şeklinde bir görüntü oluşturması

üzerinde duran Aristoteles, yine kitabın ilerleyen sayfalarında, “Güneş Tutulmasına bir elekten ya da ağaç yapraklarının arasındaki bir açıklıktan bakıldığında neden yuvarlak bir görüntü görülür?” diye sormaktadır. Aynı kuralın, köşeli bir delikten giren ışığın koni biçimli dairesel görüntü olarak görülmesinde de geçerli olduğunu söylemiştir(Aristoteles, 1936: 333-341). Tuan Chheng Shih'nin tavanlarında çeşitli öykülerin anlatıldığı ve görüntülerin yansıtıldığı Budist tapınaklarından (pagoda) söz ederken, bu tapınaklarda oluşan görüntülere dikkat çektiği M.S. 9. yüzyıla kadar Camera Obscura ile ilgili daha fazla kaynağa rastlanılmamıştır(Hammond, 1981: 2).

10. yüzyılda yaşamış, Alhazen adıyla da bilinen Arap fizikçi ve matematikçi İbn Al-Haitam (İbnü'l-Heysen) birbirinden farklı üç mumu belirli bir biçimle düzenleyerek, üzerinde küçük bir delik bulunan bir perdeyi duvarla mumlar arasına yerleştirmiştir. Işıkla düzenek arasındaki etkileşmeyi incelediği deneyin sonunda Alhazen, görüntünün sadece küçük delikten geçen ışık yoluyla biçimlendiğini ve sağdaki mumun, duvarın sol tarafında bir görüntü oluşturduğunu notları arasına kaydetmiştir.

“Işıkların ve renklerin havada ya da benzeri saydam nesnelere karışmadığı açıktır. Işıkların karanlık bir mekana geçip, oradaki bir perde üzerine düştüğü bir aralığın (deliğin) önünde farklı uzaklıkta ve şekilde yerleştirilmiş çok sayıda mumun ışığı, mumların konumuna göre farklı şekilde bu perde üzerinde ortaya çıkarlar. Aralıkta doğrusal bir çizgi boyunca geçen her bir mumun görüntüsü perdede tersi bir konumda ortaya çıkar. Eğer mumlardan birisi örtülürse yalnızca o mumun görüntüsü ortadan kalkar; örtü kaldırılırsa ışık geri gelir...”(Hammond, 1981: 5).

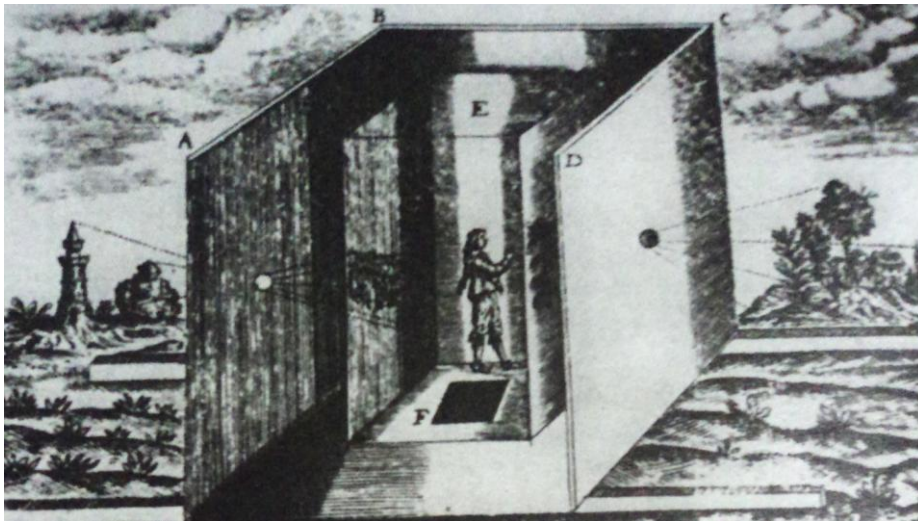
Resim 1 : Camera Obscura. X. yy. İbnü'l Heysen'in ışığın doğrusal olarak hareket ettiğini kanıtlamaya yönelik yaptığı deneyle ilgili çizim.



Kaynak: (Kılıç, 2008:55)

Rönesans'ın büyük ustası Leonardo da Vinci, iğne deliği görüntü oluşumunu perspektifle ilgili çalışmalarında “varsayalım ki, güneş, bir binayı, bir meydanı ya da doğal güzelliğe sahip bir alanı aydınlatsın. Böyle aydınlanan bir mekanın karşısında duran, gölgedeki bir evin duvarına minik bir delik açalım; işte o zaman aydınlatılan tüm nesnelerin görüntüleri ışıkla bu delikten taşınır ve evin iç duvarında ters olacak şekilde belirir” ifadesiyle tanımlamıştır(Eczacıbaşı, 2008: 527).

Resim 2 : Camera Obscura. 1646. Resmedilmek istenilen konunun önüne taşınan büyük karanlık kutu.

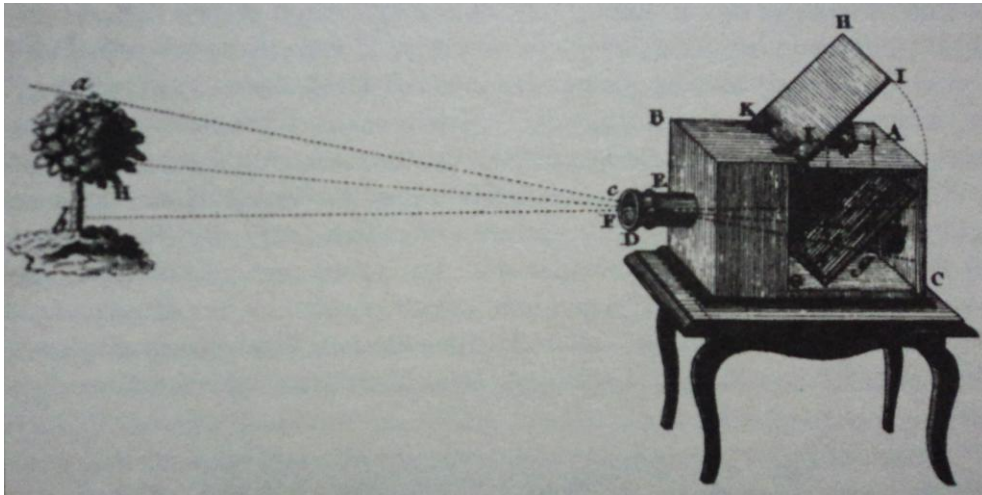


Kaynak: (Kılıç, 2008:58)

1550’de Milanolu fizikçi Girolamo Cardano deliği genişletip ince kenarlı mercek takarak görüntü kalitesini yükseltmiştir. 1568’de Venedikli araştırmacı Daniele Barbaro değişik çapta deliklerden oluşan sürgü diyaframla ışığı denetlemeyi başarmıştır. 1604’de Johannes Kepler, daha sonraki fotoğraf makinelerinde çok kullanılan aynadaki yansıma kuralını bulmuş, 1620’lerde de taşınabilir bir camera obscura yapmıştır(Kanburoğlu, 2007: 23).

Çizimlerinin de yardımıyla kısa sürede farklı biçim ve şekillerde çok sayıda camera obscura üretilmiştir. Bunlar o dönemlerin sanatçı ya da amatör ressamlarınca pek çok alanda yardımcı araç olarak kullanılmıştır. 1636’da ise Alman matematikçi Daniel Schwenter üç mercekli objektifi geliştirmiş; 1676’da da bir başka matematikçi Johann Christoph Sturm kutunun arkasına koyduğu 45 derecelik aynayla görüntünün yukarıdaki buzlu cama düz olarak aktarılmasını sağlamış, cam üstüne saydamlaştırılmış kağıt koyup görüntüyü elle çizmiştir. Böylece, camera obscura yaygın olarak kullanılan ve çizime yardımcı bir araç olmuştur(Eczacıbaşı, 2008: 527).

Resim 3: Camera Obscura. Taşınabilir karanlık kutu.

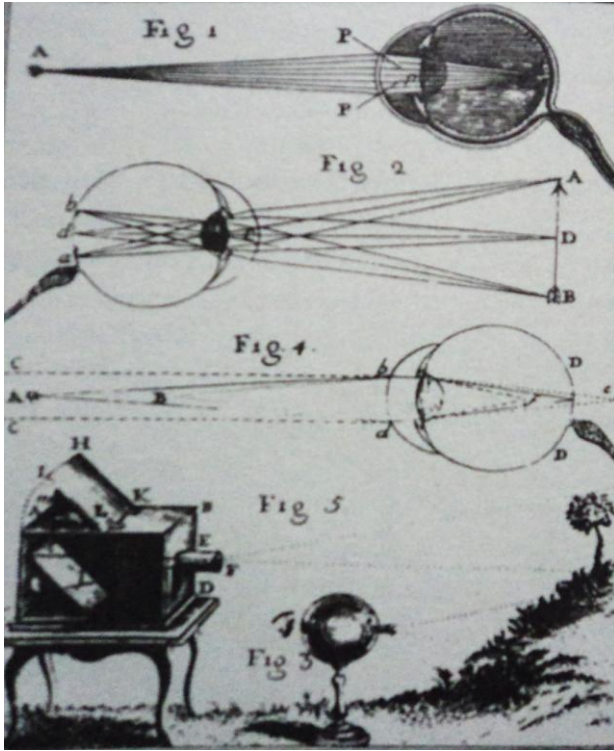


Kaynak: (Kılıç, 2008:59)

Camera obscura, ışığı kontrol ederek, yönlendirerek görüntünün yüzey üzerine yansıtılmasını sağlamıştır. Artık mercek ile (optik ile) çevreye bakmak durumu söz konusudur. Camera obscura keşfedilmeden önce temel öge göz ile görmektir, seçilen konu ya da nesne arasına ışık dışında başka bir belirleyici unsur girmemiştir. Camera

obscura ile birlikte gözün net olarak algılayamadığı birçok ayrıntı mercekten yansıyan görüntü sayesinde kolaylıkla yakalanabilir hale gelmiştir. Bu görüntü -fotoğrafın bulunuşuna kadar- kalıcı değildir. Fakat bu aygıtı sahip olan herkes aynı görüntüyü yakalayabilme şansına sahiptir. O dönemde camera obscura olmaksızın nesnelere renkleriyle, dokularıyla ..vb.. birebir temsil etmek mümkün değildir. Bu aygıt sayesinde elde edilen yansıma en az gerçek görüntü kadar net bir görüntüdür(Kılıç, 2008: 52).

Resim 4: İnsan Gözü ve Karanlık Kutu. XVIII yy. ait çizim.



Kaynak: (Kılıç, 2008:60)

Camera obscura öncesine ve sonrasına bakıldığında zamansal olarak da farklılığın olduğu görülmektedir. Eskiden farklı olarak elde edilen görüntü şimdiki zamana ait olmaktadır. Yani “eylem anı” ve “sonuç anı” aynı zaman diliminde gerçekleşir. Camera obscura’dan önce bu mümkün olmamıştır. Bir tuvale görüntünün kopyalanması işleminde resmetme anı geçer fakat resmetme eylemi devam eder ve belirli bir süreden sonra eylem sonuçlanır. Camera obscura’nın çalışma sisteminden dolayı konunun üzerinden gelen ışığın hızı ve gücü nedeniyle iki farklı zaman dilimi -konudan ışığın geldiği an ve konunun yansıması anı- birbiriyle çakışır. Bu nedenle camera obscura için “şimdiki zamanı sunan aygıt” denilmiştir(Kılıç, 2008: 60).

Camera obscura'nın, 17.yy'da gelişimini tamamlamış olmasına karşın ışığa duyarlı kimyasal maddelerin bulunması için bir yüzyıl beklenmesi gerekmiştir. Fotoğrafın elde edilebilmesi için gerekli kimyasalların keşfinden sonra neredeyse aynı zamanlarda farklı kişilerce bir çok yöntem geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Çeşitli araştırmalardan sonra pozitif -çoğaltılmayan- fotoğrafın haricinde negatif fotoğrafın da elde edilebilmiş olması artık teknik yolla bir görüntünün ya da eserin istenilen sayıda çoğaltılabilmesini mümkün kılmıştır. Aslında camera obscura'dan önce de -maddi kazanç sağlamak amacıyla ya da eserin yaygınlaştırılması amacıyla- baskı teknikleriyle bir çok kopya üretilmiştir. Fakat camera obscura keşfedilmeden önce el ile çizilerek iki boyutlu yüzeye aktarılan görüntü, sanatçının üslubu haricinde gözün algılayış biçiminden dolayı da asla hakiki olanın görüntüsüyle birebir benzer olmamıştır. Camera obscura'dan sonra gözün algılayamadığı bir çok ayrıntının objektife yakalanmasıyla birlikte tıpatıp görüntünün elde edilmesi ve iki boyutlu yüzey üzerine saptanması, çoğaltılan eserin ya da diğer görüntülerin biriciklik niteliği taşıyan varlığını (hakikiliğini) etkilemiştir. Walter Benjamin'in ifadesiyle, hakiki olanın kopyası karşısındaki otoritesi sarsılmıştır ve bu iki nedene dayanmaktadır: "Teknik yolla yeniden üretim elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek noktalarını ön plana çıkarabilir ...insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden budur. İkinci olarak, teknik yolla yeniden üretim özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. ...yapıtın izleyiciye ulaşmasını sağlar. Katedral bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır..." Walter Benjamin'e göre, burada gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi, aurası olmaktadır. Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır ve onun bir defaya özgü varlığının yerine bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir... üretilmiş olanı güncelleştirmektedir(Benjamin, 2009: 53-55). Artık sanat yapıtının tekilliği ortadan kalkmıştır. Yeniden üretim ile sanat yapıtı evlerimize kadar girmiş, sergilenmiş ve orijinalin aurası bu durumdan etkilenmiştir. Orijinal kavramındaki değişimle ilgili olarak kopya kavramının içinde bulunan ikincil olma tanımlaması da önemini yitirmiş, çoğaltma ve seri üretime indirgeme değer kazanmıştır. Kısacası artık her anlamda sınırlar belirsizleşmiştir

denilebilir. Diğer yandan şunu da belirtmemiz gerekir ki; özellikle bilgisayar ortamına giren fotoğraf sayesinde yeniden üretilmiş olan sanat eserlerinin, aynı anda ve en hızlı şekilde milyonlarca kişiye ulaştırılabilmesi mümkün olmuştur. Bugün en çok çoğaltılan aynı zamanda dünyanın en pahalı tablolarından biri olan Van Gogh'un "Ay Çiçekleri" tablosu, mekanik üretim süreci ile defalarca kopyalanmıştır ancak, bu durum o sanat yapıtına olan ilgiyi azaltmamış ve yapıtın aurasının ortadan kalkmasına neden olmamıştır. Görüldüğü üzere teknoloji ve sanatın iç içe olması hali hiçbir zaman birbirini yok etme yönünde ilerlememiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte, resim sanatının bu yeni durumdan daha çok olumsuz yönde etkileneceği düşünülmüş hatta resmin ölümünden bile bahsedilmiştir. Fakat tüm bu söylemlere karşın, bugün hala resim varlığını korumaktadır. Üstelik değerinden de hiçbir şey kaybetmemiş vaziyettedir ki, bu rekabet sayesinde yeni üsluplar, yeni tanımlamalar belirmiş, resim dili kendini daha da özgürleştirmiştir.

1960'larda ABD' de ortaya çıkan Foto-Gerçekçilik akımı da, fotoğraf ve resmi bir araya getirmiş en önemli akımlarından biri olarak sanat tarihindeki yerini almış ve öncekilerine göre oldukça farklı bir söylemle yükselişe geçmiştir. Artık duygu, renk ve şiirsel anlatımın yerini gerçeğin birebir görüntüsü almıştır. Sanatçılar, eserlerini fotoğraf kullanarak gerçek ile yanlısamanın birleştiği noktaya kadar yetkinleştirmişler ve gerçekleşmesi mümkün en katıksız gerçekçi resimleri üretmişlerdir.

1.3. Foto-Gerçekçi Sanatta Konu Seçimi Ve İlk Foto-Gerçekçiler

Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında ilk sıralarda ismi anılanlar Malcolm Morley, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Cottingham, Gerhard Richter ve Chuck Close'dur denilebilir. Türkiye'de ise Yusuf Taktak, Özdemir Altan, Zekai Ormanlı ve Nur Koçak bu akımın ilk temsilcileri olmuşlardır. Fakat Nur Koçak haricindeki diğer sanatçıların zaman içinde yeni teknikler ve üslup arayışlarına girerek Foto-Gerçekçi resimden uzaklaştıklarını belirtmek gerekmektedir. Kısaca şöyle söyleyebiliriz ki; Dünyada Foto-Gerçekçilik ve Kavramsal Sanat hakimken Akademi'de son sınıf öğrencisi olan Yusuf Taktak Foto-Gerçekçiliğe dahil olan resimler üretmiştir. Sanatçının 1975-76 yıllarında Chuck Close'u referans aldığı söylenebilir, o dönemlerde Close'un portrelerini hatırlatan büyük boyutlu resimler yapmıştır. Daha sonraki yıllarda ise fotoğraf görüntüsünü boya ile tuvale aktarmak yerine kolajlar üretmeyi tercih etmiştir(Çalikoğlu,

2002: 140). Özdemir Altan'ın Foto-Gerçekçiliğe yönelmesinde ise sanatçının genel olarak teknoloji ile kurduğu ilişki ve sanat ile teknolojinin bir bütün olduğunu savunan görüşlerinin etkisi bulunmaktadır. Zekai Ormancı da 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Özdemir Altan atölyesinde öğrenim görmüştür. Altan'ın üslubundan etkilendiği için bir süre Foto-Gerçekçiliğe yakın çalışmalar üretmiştir(Özsezgin, 1994).

Bu tezde genel olarak tuval resmi ele alınıyor olsa da, Foto-Gerçekçi Sanat kapsamında eserler üreten yüzyılın önemli figüratif heykel sanatçılarından olan Duane Hanson ve John de Andrea hakkında da kısaca bilgi verip daha sonra belirlenen sanatçıların eser incelemelerine geçilmesinin ve ayrıca günümüzde de Foto-Gerçekçi resimler üretmeye devam eden Chuck Close ve Nur Koçak'dan da -bilgi tekrarı olmaması adına- ikinci bölümün son alt başlığında geniş kapsamlı olarak bahsedilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

İlk olarak Hanson için şunları söyleyebiliriz; sanatçının heykelleri, başta Manken Sanatı olarak nitelendirilen ve Paul McCarthy, John Miller gibi sanatçıların bağlantısının olduğu geç 20. Yüzyıl sanatının doğmasına yol açmıştır. Hanson, çalışmalarıyla sıradan insanların günlük işlerdeki hallerini gözler önüne sermiştir. Heykelleri, bankta oturan emekli çift, duvara yaslanan kovboy, çöp bidonuyla temizlikçi kadın gibi sıradan Amerikalıların, doğal pozlarını içermektedir. Kalıp yöntemiyle çalışan sanatçı, polyester, reçine, fiberglass ve 80'lerin ortaları itibariyle bronz malzemeleri kullanarak figürlerine gerçeklikten bile daha gerçek hissi vermiş, izleyiciyi genel olarak insanın insana bakışındaki önyargı ve hoşgörüsüzlük konusunda farkında olmaya çağırmıştır. Yirminci yüzyılın figüratif heykelinde önemli bir yere sahip olan sanatçı eserleriyle izleyicide şaşkınlık uyandırmıştır. Hanson heykelleriyle ilgili olarak "Hayatı kopya etmiyorum. İnsan değerlerini ifade ediyorum" demiştir. John de Andrea da Hanson gibi kalıp yöntemiyle son derece gerçekçi nü kadın ve erkek figürleri yapmaktadır. Profesyonel modeller kullanarak çalışan sanatçı son derece titiz eserler üretmiştir. Figürleri genelde yere bakarlar ve küçük bir ifade vermeye eğilimlidirler. Figürlerin bilinçli bir şekilde izleyicilerle göz göze getirilmemelerinin nedeni ise, Andrea'nın, dolaysız bakışların izleyiciyi tedirgin edeceği ve heykellere uzunca bakmaktan alıkoyacağına olan düşüncesidir.

1.3.1. Malcolm Morley (d. 1931)

Morley 1965'den başlayarak turizm afişlerini, kartpostalları, takvim görünürlerini beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla, oldukları gibi, karelere bölüp elle büyüterek tuvale aktarır. Her kareyi tek başına ele alıp titizlikle büyütür ve tarafsızca davranabilmek, duygusallıktan kaçınabilmek için bir kare üstünde çalışırken resmin geri kalan bölümlerini kapatmayı tercih eder. Sanatçı için elde edilen sonuç resimlerin içeriğinden daha önemlidir(Koçak, 1983: 27-30).

Resim 5: Malcolm Morley, “Ship’s diner party”, 1966, 210 x 160 cm



Kaynak: <http://picasaweb.google.com/MalcolmMorley>

Yararlandığı afiş ve kartların resimlerinden ayırt edilmemesini istediği için kenar süslerini, alt yazılarını aynen kopya etmiştir. Sanatçının bu tutumu, seyirciye gerçeğin kendisini değil kopyasını izlediklerini fark ettirmek istediğini gösterir. Bu durum, içeriği ile ilgilenilmez ise ressamın soyut bir çalışma yapmayı amaçlandığını, belki de

fotoğrafın gerçek görüntüyü yansıtması, onunla soyut anlamlar üretmeye engel olamayacağını bir göstergesidir(Meisel, 1989: 68–69).

1.3.2. Richard Estes (d. 1936)

Richard Estes, sıradan, kişisiz yerlerin ve nesnelerin ele alındıklarında anlamca büyüdüğünü kanıtlayan bir sanatçıdır. Resimlerinde gelişigüzel bir kent görüntüsünü işlediği halde kurduğu kompozisyon bunun ötesine geçer. Fotoğrafları birleştirerek büyük bir düzenleme yapan Estes, gerçekte var olana daha çok cam, metal, parlak yüzey eklemekten de çekinmez. Bir sokak, sokağın bir tarafında perspektif bir açıyla görülen bir vitrin, sokağın öteki kenarında bir otobüs ve uzakta kent binaları... Estes bu kadar olağan görüntüler içinde insan gözünün çok daha karmaşık bir yaşantıya girdiğini kanıtlamaktadır(20.Yüzyıl Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi,1997: 1440).

Resim 6: Richard Estes, “Bus reflections”, 1972, 101.6 x 132.1 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/richard-estes>

Estes seyirciye çevresini daha başka türlü daha güzel, daha ilginç gösterme çabasında olmadığını söyler. “Elimde olsa resmini yaptığım yerlerin çoğunu yıkardım” diyerek,

her ne kadar dile getirmese de Foto-Gerçekçi tavrını açığa çıkarır. Sanatçı çalışmalarında kinayeli bir şekilde kentsel bozulmayı değil de, bozulmanın aldığı değişik şekilleri, üslupları vurgulamaktadır. Estes'in "Dükân vitrinleri" Jan Van Eyck'in "Aynaları" gibi seyircinin başka türlü fark edemeyeceği sahneleri ve nesnelere yansıtılır. Vitrinlere bakıldığında içgüdüsel olarak camlara yansıyan imgelerle değil sergilenenlerle ilgilenilir. Oysa Estes'in vitrin camlarında izleyicinin dikkati sergilenen nesnelere yerine arkada kalan görüntülere çekilmiştir. Sanatçı bunu yaparken ayrıntıları atlamamak amacıyla aynı yerin birçok fotoğrafını çekerek çalışmıştır(Meisel, 1989: 11–13).

Resim 7: Richard Estes, "Manhattan", 1982, 231.1 x 231.1 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/richard-estes>

1.3.3. Ralph Goings (d. 1928)

İmgeye yaklaşımı çok serin kanlı, çok mesafeli olan, resimlerinde hiç bir duygusallık izi taşımayan bir sanatçı olarak Ralph Goings, vitrinleri, ışıklı reklam panolarını, yapay deri koltukları, kamyonet ve otomobilleri, formika kaplı masalarıyla lokantaları, kafeteryaları, büfeleri, dondurmacı dükkanlarını konu edinir(Koçak, 1983: 27-30). Goings, “Onların resmini yapmayayım da neyin yapayım?” diye sorar ve aynı resmi bundan elli yıl önce yapamayacağını çünkü bu süre içinde Amerika’da kentlerin görünümünün tamamıyla değiştiğini söyler(Meisel, 1989: 11–13).

Resim 8: Ralph Goings, “Stil life with hot sauce”, 1980, 71.1 x 76.2 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/ralph-goings>

1.3.4. Robert Cottingham (d. 1935)

Resimlerde fotoğraftan yararlanan ama ona sınıksız bağlı kalmayan başka bir sanatçı da Robert Cottingham’dır. Sanatçı, tek bir resim için birçok fotoğraftan yararlanmakta ve

toz, leke, kir, pas, kırışık gibi fotoğraf kusurlarını yok ederek görüntüyü tuvale geçirmektedir. Amacı konuyu sadeleştirerek belirli bir gerilime ulaşmak; fotoğrafı çıkış noktası, bilgi kaynağı olarak ele alıp resimlerini dilediğinde düzenleyebilmektir. Genellikle renkli dükkan tabelaları ya da ışıklı reklam panolarını konu olarak seçen Cottingham, Goings gibi konuya tam cepheden yaklaşmak yerine biraz yana çekilerek ya da aşağıdan yukarıya doğru bakarak; dramatik etkiler yaratan gösterişli kompozisyonlar kurmuştur. Resimlediği tabelalarla reklam panolarının genelinde şekiller ve üstlerindeki yazılar açık seçik olsa da okunanlardan bir anlam çıkartmak mümkün değildir. Yalnızca maddesel varlıkları -neon, plastik, bez.. vb.- hissedilir durumdadır(Koçak, 1983: 30). Aslında sanatçının resimleri incelendiğinde, ilk anda son derece olağan bir gerçeği banal bir biçimde sunuyormuş gibi görünse de daha sonra çok daha soyut biçim ilişkileriyle, renkler ve kompozisyonlarla ilgilendiği anlaşılır. Cottingham genellikle bu reklamların oldukça açılı görünen bir noktadan fotoğraflarını çeker ve reklamların bir kısmını da resminde sunar(20.Yüzyıl Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi, 1997: 1441).

Resim 9: Robert Cottingham, “Art”, 1971, 212 x 212 cm



Kaynak: <http://www.cowhousestudios.com/RobertCottingham>

1.3.5. Gerhard Richter (d. 1932)

Alman sanatçı Gerhard Richter, 1962'den beri resimsel bir nesnellige ulaşabilmek için fotoğraftan yararlanmaktadır. Titiz bir biçimde gerçek ve illüzyon, tuval ve fotoğraf arasındaki ilişkileri araştıran sanatçı, duygusallıktan arındırılmış resimler yapar ve aileler, kentler, manzaralar, bulutlar, ormanlar gibi çeşitli konuları ele alır. 1971-1972 arasında, bir seri halinde tarihteki büyük adamların portrelerini yapmıştır. Eski fotoğraflardan elde edilmiş, siyah beyaz ve silik görünümlü bu resimler hiperrealist yapıtların net görünümleriyle çelişirler. Portreleri eş değerde ve tek bir bakış açısından ele alan Richter, bu portrelerdeki bireysel nitelikleri silmiştir(Yılmaz, 2005: 352).

Resim 10: Gerhard Richter, “Betty”, 1988, 102 x 72 cm



Kaynak: (Yılmaz, 2005, 353), www.gerhard-richter.com

1.3.6. Özdemir Altan (d. 1931)

Sanatçı, 1972-1981 yılları arasında birbirinden farklı kavram, köken ve yapıları bir araya getirerek oluşturduğu kolajlardan eskizler yapmış ve gerçekleştirdiği bu eskizleri tuvale aktarmıştır. Aktarım sırasında zaman zaman farklı sonuçlar ortaya çıkabilmiştir. Altan bu dönemi için şöyle söyler; “Arka arkaya gelen vurulmuş, paniğe uğramış, sancılar içinde kıvranan insancıklar bir durulma noktasında olayların baskısından çıktığım zaman ansızın 1972-73’te mekanik kullanım eşyalarına benzemeye başladılar. İlk anda daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet vs. ile birleştiler. Hep kompozisyon yataydı, üst bölüm derin bir boşluktu ve bu boşlukta baştan beri soluk bir umut güneşi vardı”(Altan, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 1989).

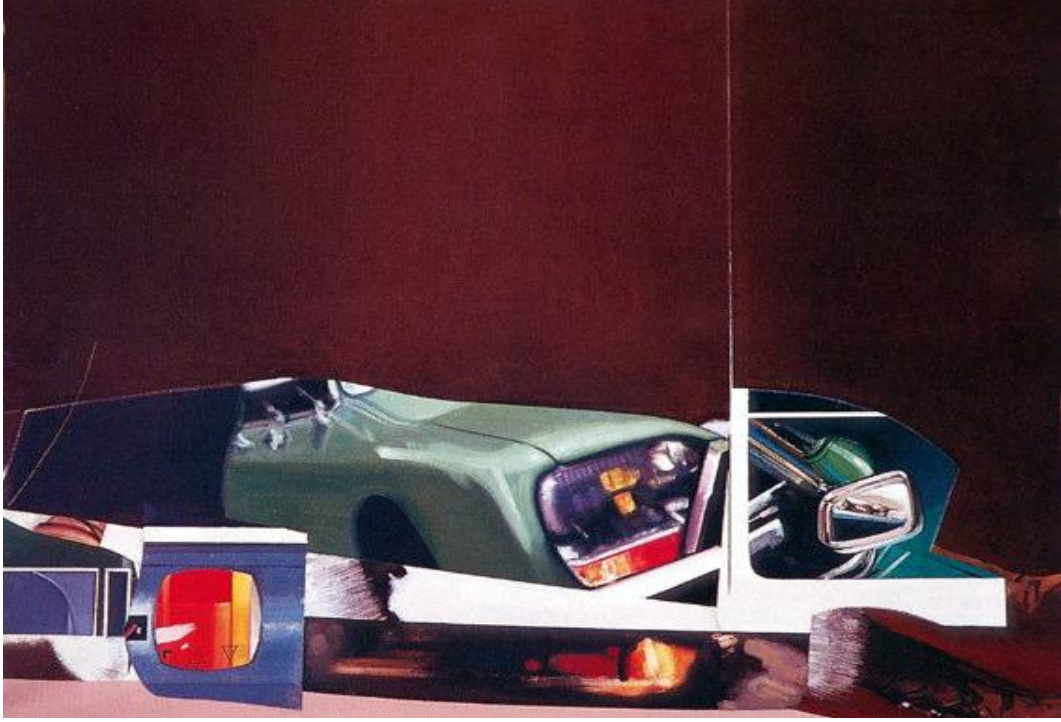
Sanatçı çalışmalarını air brush(tabanca ile boya atan alet) kullanarak yapmaktadır. Harici durumlarda fırça sürüşleri hızlı ve dinamik olan sanatçının resimlerinde zıt etkili renkler genellikle siyah-beyaz değerde olup derin hacimler oluşturmaktadır. 1981’den sonraki dönemde kolajları ve üç boyutlu malzemeleri kullanarak eserlerine derinlik ve espas duygusunu daha yoğun bir şekilde katmıştır. Bu sanat elemanları genellikle güncel hayatta kullanılan eşya, oyuncak, atık malzeme vb. şeylerdir.

Resim 11: Özdemir Altan, “Euphorion”, 1974, 130 x 195 cm



Kaynak: <http://www.ozdemiraltan.com/euphorion.html>

Resim 12: Özdemir Altan, “Gerçek”, 1972, 89×116 cm



Kaynak: <http://www.ozdemiraltan.com/gercek.html>

1.3.7. Zekai Ormancı (1949)

1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve Özdemir Altan atölyesinde öğrenim görmüş olan Zekai Ormancı, Altan'ın üslubunun etkisiyle bir süre Foto-Gerçekçiliğe yakın çalışmalar üretmiştir. 1974'ten sonra konu ağırlıklı tasarım olgusunu, endüstri ürünü kumaşın organik formu üzerinde, insanı nesneleştiren görüntüsünü, devinimli ve renkli nesnel ayrıntılarla, deformasyonla, teknolojik çağın yarattığı nesne insanla bu çağ insanının iç ve dış gerçeğinin derin çatışmasını yansıtmıştır. 1990'larda koyu lekeli, soyut, sonsuz mekânda biçimin yansıttığı ışıklı, küçük dinamik vurgu ile gizemli bir atmosfer yaratmıştır.

(<http://www.afyonkultur.gov.tr>)

1.3.8. Yusuf Taktak (d. 1951)

Yusuf Taktak, Akademi son sınıfta iken Foto-Gerçekçi tarzda resimler üretmeye başlamıştır. Otoportresi Foto-Gerçekçi akımın bir örneğidir. Görünenin -hiçbir eksiltme

ya da katkıya başvurulmadan- olduğu gibi yansıtılması anlamıyla gerçeklik ve boyayı fotoğrafi dokuya ulaşan sürüş tekniği, sanatçının büyük ebatta çalıştığı oto-portresinde dikkati çeken özelliklerdir.

Figür temelli ve Foto-Gerçekçi resim anlayışı zaman içerisinde değişen Yusuf Taktak'ın renk lekeleri formuna dönüştürdüğü nesne ve figürleri (çadır, üçgen bisiklet ve dikilitaş) tuval üzerindeki yeni biçim arayış çabalarını gösterir(Eczacıbaşı Sanal Müzesi, Sergi Kataloğu, 2002: 140).

Resim 13: Yusuf Taktak, “Otopotre”, 1973, 100 x 114 cm



Kaynak: <http://www.yusuftaktak.com>

10. 12. 2006 tarihinde yapılan görüşmede sanatçı şöyle söyler: “Kendi portremi yaptığım yılda, yani 1973’ün dünya sanatında gündemde olan sanat anlayışı, Amerikalı sanatçıların önderliğinde “Hyper Realizm” akımı tüm sanatçıları etkilemişti. Avrupa’daki yansıması ise “Foto Realizm” olarak kendini buldu. Bende genç bir sanatçı

adayı olarak söz konusu akımdan çok etkilendim. Yöntem olarak Foto-Gerçekçilerin yolunu izlediğimi söyleyebilirim. Özellikle, geleneksel portre yapma ilkelerinden farklı olarak “ben” aynada görünen ya da çıplak gözle algıladığımız biri değil bir makine, fotoğraf gözü aracılığıyla kendimi görmeye çalıştım. Fotoğraf makinesinin karşısında donuklaşan, kimlik değiştiren kendimin resmini yaptım. Kısacası fotoğrafın resmini tuvale döktüm. Aslında o dönemde, sanatçılar, kişiliklerinden uzaklaşıp kendilerini “makine” gibi görmeye çalışsalar da belli bir zaman sonra her Foto-Gerçekçinin kişilikleri ve farklı yöntemleri olduğu ortaya çıktı. Fotoğraftaki kendimi bulmaya çalışırken elbette kendi kişiliğimi de eklediğimi, şimdi resmime baktığımda görüyorum.”

BÖLÜM 2: ÇAĞDAŞ SANATTA FOTO-GERÇEKÇİLİK

2.1. Günümüzde Foto-Gerçekçi Sanat ve Portre Resim

Amerika'da 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve 1968'de New York'taki Realism Now sergisiyle kendini kabul ettiren Foto-Gerçekçilik akımı, -birinci bölümde açıkladığımız gibi- maddesel gerçeğin fotoğraftan yararlanılarak son derece mükemmeliyetçi bir estetik anlayışıyla iki boyutlu yüzey üzerinde yeniden oluşturulduğu, fotoğrafı temel alan bir akımdır. Sanatçılar, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuvale aktarmakta ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlamakta; vurgularını toplum içinde sıklıkla kullanılan fotoğraflık imajlarla yapmaktadırlar. Foto-Gerçekçi akımda sanatçıların gerçeklikle ilişkileri korunmuştur. Mekanik çoğaltım çağında, gerçeklik kendi imajını kopyalaması şeklinde gelişmiştir artık. Duyularla dünyayı algılamanın yerini mekanik, ayrı bilgi almıştır. Foto-Gerçekçiliğin önerdiği şey, işte bu yeni bilgidir. Yani, simgeler bağlamında gerçekliği anlatan figüratif anlatımın yerini, bilgi aktaran gerçekçilik almıştır. Bu durum teknik ilerlemesiyle ve kısmen duygusal içtenliğinin eksikliğiyle; dünyanın eleştirel ve değişim içinde olan görüntüsünü ifade etmektedir. Günümüz sanatçıları tuval üzerindeki gerçekliği izleyiciye aktarırken, bazen kendi kadrajlarını bazen de fotoğrafçı ve sinemacıların kadrajlarını kullanmış aynı zamanda reklamcıların tekniklerinden de yararlanabilmişlerdir.

İlk Foto-Gerçekçilerden bazıları zaman içinde yeni arayışlar içerisine girmişlerse de genel olarak 60'larda akımı temsil eden sanatçılar günümüzde de Foto-Gerçekçi resme dahil eserler üretmektedirler. Bu bölümde, Foto-Gerçekçi tarzda çalışan resamlara örnek olarak; Chuck Close, Franz Gertsch, Alyssa Monks, Richard Philips, Iman Maleki, Nur Koçak, Mustafa Sekban ve Taner Ceylan'dan bahsedilecektir. Referans sanatçılar olarak seçilen bu sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Ancak, günümüz Foto-Gerçekçileri üzerinden portre resmini irdelemen önce portre tanımlamasının yapılması ve portrenin tarihsel süreç içerisinde gelişiminden kısaca bahsedilmesi uygun görülmüştür.

2.1.1. Portrenin Kısa Tarihçesi

“Portre en geniş anlamıyla, yaşayan veya ölü, gerçek veya hayal ürünü bir insanın, kişisel, fiziksel veya ruhsal özelliklerini ya da tümünü birden anlatan, yalnızca başı kapsadığı gibi, yarım ya da tam boy olabilen, desen, yağlıboya veya heykelle yapılan surettir. “Pourtraict”den gelen bu sözcüğün eski anlamı oldukça genişti ve bir şeyin sunulduğu, özellikle de resmetmek, resmini yapmak anlamına geliyordu”(La Grande Encyclopedie: 375). Yalnızca yüzlerin vurgulandığı portrelerin dışında yarım ya da tam boy olan portreler de vardır. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimleyen ve bu özellikleri idealize etmek amacını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı vardır. İlk anlayış portreciliğin doğmasına neden olmuştur.

En eski zamanlardan beri portreye, ölümsüzlük tutkusu, özellikle soylu sınıfı işaret eden ayrıcalıklı duruma sahip olma isteği ya da dini inanışlarla bağlantılı olarak bazı törenlerde kullanılmak üzere ve benzer birçok nedenlerle de ihtiyaç duyulmuştur. O zamanlarda da günümüzde de portrenin genel olarak tercih edilmesinin sebebi üretilen resmin modelini en mükemmel şekilde temsil ediyor olmasıdır denilebilir.

Portrenin gelişimi, insanlar arasındaki farklılıklara verilen önemin artmasıyla ilişkilidir. Örneğin, idealin bireysel özelliklerden daha üstün olduğu Klasik Yunan'da portrenin yeri yokken Roma döneminde ölü kültürle ilişkili olarak portre, önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple portrenin ilk olarak Roma döneminde belirginlik kazandığı söylenir. O dönemin büyük soylu ailelerinin, bazı törenlerle atalarının görüntüsünü halka açma alışkanlıklarının zamanla zenginlik ve güç gösterisi ile birleşmesiyle daha çok tercih edilir olmuş ve bu sayede Roma sanatının özgün anlatım biçimi haline gelmiştir. Ölülerle ilgili kültürler ve portrecilik arasındaki bağ, antik sanata kadar dayanmaktadır. Roma İmparatorluğu dönemlerinde ölülerin yüzünden balmumu maskeler alınmış ve bunlar soyluların villalarındaki atrium¹larda yer alan kutsal mekanlarda muhafaza edilmiştir. Anma amacıyla yapılan ve bu nedenle sanat yapıtı olarak değerlendirilmeyen bu maskeler, balmumu dayanıksız bir malzeme olduğu için, M.Ö. 1. yüzyılda mermer olarak yapılmaya başlanmıştır. En yaygın şekli ile modeli

¹ Atrium: Eski Roma evlerinde avlu ya da giriş yeri.

gerçeğe en yakın benzetme sanatı denebilecek olan portre, Roma'da bu en bilindik anlamı taşımamış, yaratılan görüntü her zaman kişinin hatlarına sadık kalmamıştır. Roma portresi sahibine benzemek istemiş ancak aynı zamanda temsil edilen kişinin gösterilmek istenen özelliklerinin altını çizmek zorunda kalmıştır(Barette, 1993: 170). Şöyle söylenebilir ki; fiziksel benzerlik yöneticinin talep ettiği ya da içinde bulunmak istediği sosyal konumdan daha az önemlidir. Örneğin egemenliğin bir sembolü olan paranın üzerindeki portre, yönetici sınıfın halklar üzerindeki etkilerini arttırmak için başvurduğu bir yöntem olmuştur. Bu portreler zamanla gerçek çehrelere dönüşmüştür. İfade etme, sunma, sergileme özelliklerine sahip olan portre sanatı, zaman içinde soyluların haricinde diğer sosyal gruplara ait insanlara da hitap etmeye başlamıştır. Bu yeni süreç ile beraber halktan kişilerin betimlemesi olan kişisel portreler ek olarak grup portreleri de, sanatsal gelenek olarak işlenmiştir. Aynı şekilde diğer sosyal birimlerin portreleri, örneğin aile portreleri çağa uygun olarak görüntülenmiştir. Bu tür portreler; kitlelerin kendi içlerindeki farklı rolleri belirtirken, aynı zamanda bu toplulukların statü sembolü haline de gelmiştir(Barette, 1993: 171).

M.Ö. I. ile III. yüzyıl arasında Roma Dönemi Mısır'ında yapılmış olan Fayyum Portreleri, Yunan kültür mirasının, siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada var olduğu ürünler olarak ve Antik Çağ resmi ile Bizans resmi arasında bir bağ oluşturduklarından sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadırlar(Konstrzewa, 1999: 6-17). Portre sanatının faniliğe karşı koyma, ölümsüzlüğe ulaştırma gücü, Fayyum Portrelerinde doruk noktasına ulaşmış gibidir. Ahşap panolara ya da keten kefenlerin üzerine çizilen bu portrelerin, geçiş dönemindeki kozmopolit bir toplumun farklı gelenekleri, kültürleri, dinsel törenleri ve giyim kuşam tarzlarının bir karışımını yansıttığı söylenebilir(Konstrzewa, 1999: 6-8).

Eski Mısır'da, Mısır'ın Bahçesi olarak adlandırılan Fayyum bölgesinde yer altı mezarlarından çıkartılan bu portreler, geçmişten günümüze ulaşabilen en erken tarihli portreler olarak bilinmektedir. Yerli gömme törenlerinde kullanılan üç boyutlu mezar maskalarının yerini almışlardır. Mumyaların yüz kısmını örtecek şekilde lahitlerin üzerine yerleştirilen portreler, ıhlamur ağacından ahşap panolar ya da keten kefenler

üzerine işlenmiş olup, çoğunlukla tempera ya da ankostik resim tekniği ile doğalcı bir üslupla yapılmıştır(Berger, 1999: 5-8).

“Fayyum Portrelerini yapan ressamın Grek soyundan geldikleri düşünülmektedir. Bu ressamın M.Ö. 4.yüzyılda yaşamış olan Grek ressam Apelles'den etkilendikleri portrelerde ağır basan ‘doğalcı’ üsluptan anlaşılmaktadır”(Konstrzewa, 1999: 6-17). Ayrıca ressamın kullandıkları tempera² ve ankostik³ resim teknikleri de Grek resmine ait olan tekniklerdir. Ankostik resim tekniği, esneklik sağladığı ve daha parlak renkler verdiği için çoğu zaman temperaya yeğlenmiştir. Fayyum portrelerinde genelde; tenin, yüz hatlarının ve saçların betimlenmesinde beyaz, koyu sarı, kırmızı ve siyah kullanılmış; buna karşın, giysiler ve mücevherler için daha başka renkler ve yaldız kullanılmıştır.

Fayyum Portreleri, kentlerde yaşayan orta sınıfa ve sıradan insanlara ait resimlerdir ve bazıları çarpıcı bir dirilik taşır, bize bakan yüzler canlı gibidir. Çünkü gözler normalde olduğundan daha büyük resmedilmiştir. Bu da portreleri daha etkileyici kılmış ve gözlere yaşam dolu bir çekim gücü kazandırmıştır ki Andre Malraux'a göre de bu portreler ölümsüzlüğün pırıltısının yansıdığı portrelerdir. Fayyum bölgesinde çok az sayıda insan 35 yaşına kadar yaşayabildiği için genellikle çocuklar ve genç insanlar resmedilmiştir. Ölümle ve gömme törenleriyle ilgili olan Fayyum Portreleri, portresi yapılan kişinin öteki dünyadaki yolculuğunda adeta bir kimlik belgesi olarak ona eşlik etmesi amacıyla, ölüyle birlikte gömülmek üzere yapılmışlardır. Yitip gitmiş bir dünyanın bir anlık da olsa gözümüzde canlanmasını olanaklı kılan bu portreler, bizden binlerce yıl önce yaşamış olan bu farklı ulus, kültür ve inançlardan insanların, artık yaşamıyor olsalar da bir zamanlar bu dünyada tıpkı bizler gibi yaşamış olduklarını kavramamızı sağlar; yaşamın bizlere bir armağan olduğunu ve her zaman da öyle olacağını doğrularlar. O nedenle ki portreleri yapılan kişilerin bakışları günün birinde yitip gideceği bilinen hayat üzerinde yoğunlaşır(Berger, 1999: 5-8).

² Tempera: 13. yy ile 15. yy arasında çokça kullanılan bir boya elde etme tekniğidir. Toprakten elde edilmiş toz halindeki boyaların bezir yağı, yumurta gibi maddeler ile karıştırılmasıyla oluşturulur.

³ Ankostik: Boyanın erimiş balmumuyla karıştırılıp, ütü yada benzer bir araçla yüzeye uygulanmasıyla gerçekleştirilen bir resim tekniğidir.

Sanatçının doğalcı anlayışta gördüğünü betimlemesi ve portreciliğin gelişmesi asıl olarak Rönesans'la başlamıştır. Ortaçağda portre resmi görülmeyip, simgesel anlatımın ağır basmasına karşın, Rönesans modelini acımasızca inceleyen biçimciliğiyle belirginlik kazanmıştır. 14. yy'da geçmişten kalan metal paralarla madalyonların incelenmesi ve doğalcılığın gelişmesi, devlet büyükleriyle toplumun ileri gelenlerinin resmi büst ve portrelerinin yapılmasının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır(Eczacıbaşı, 2008: 1277).

Portreciliğin güçlüğü sanatçının yaratma özgürlüğüyle modelin bireysel özelliklerini yansıtma zorunluluğu arasındaki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır. Rönesans genelde, bu iki karşıt işlemi bütünleştirmekte büyük bir aşama olmasına karşın, kendi içinde çeşitli doğrultudaki portrecilik anlayışlarının yer aldığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu kapsam içinde Leonardo Da Vinci, bireysel özelliklere, Alberti, idealize edilmiş portreciliğe ağırlık veren anlayışları temsil eden sanatçılara örnektir. Giovanni Paolo Lomazzo ise bu iki türü de bütünleştiren bir düşünceyi savunmuştur denilebilir. Michelangelo, Yeni-Platoncu bir tutumdan hareketle bireysel özelliklerin temsil edilmesine bütünüyle karşı olduğu için yalnızca düşsel portreler yapmakla yetinmiştir. 15. yy ideal, edebi ve dekoratif nitelikler taşıyan portrelerin büyük bir ustalıklarla işlendiği bir dönemi kapsamaktadır. Çağ ilerledikçe gerçekçiliği, idealize etmek adına gözden çıkaran davranış büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Bu anıtsallık eğilimi Roma Okulu ve Floransa Okulu gibi genel eğitimlerde bazı ayrıntı ve bireysel özelliklerin göz ardı edilmesiyle sonuçlanan bir üslupçuluğa yol açmıştır. Öte yandan Venedik Okulu bireysel özellikleri belli bir düzeyde ele alan bir tutumu benimsemiştir. Teknik açıdan izlenimci bir boyut içeren fırça işçiliği ressamların elinde en kanlı canlı ve dünyasal portre özellikleriyle sonuçlanmıştır. 16. yy'da alegorik portre giderek artan bir yaygınlık kazanmış; El Greco, ortaçağ tinselliğini portrede yeniden canlandırırken, Bronzino, durağan ve soğuk bir etki yapan soylu portrelerini büyük bir ustalıklarla işlemiştir. 17. yy'da Bernini, Rubens ve Van Dyck, portreciliğe egemen anlayışların başlıca biçimleyicileri olmuşlardır. Bu sanatçılar idealleştirme ve dekoratifleştirme eğilimlerinin yanı sıra bireyselliklerin betimlenmesini de eşine ender rastlanır bir başarıyla gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemin en yetkin portrecilerinden biri olan Velazquez'in gözlemci tutumu gerek genel özelliklere, gerek tipik ve olağandışı niteliklere aynı oranda ilgi göstermiştir. Rembrand ise her biri ruhsal bir belge sayılabilecek kendi portreleri ve grup portrelerinde ışığı tüm

bireysel özellikleri yansıtacak bir araç olarak kullanmıştır. Dönemin bir başka usta ressamı da Hals'tır. 18. yy'da Yeni-Klasikçilik öncesinde üç tür portrecilik eğilimi gelişmiştir. Birincisi, törensel ve resmi bir hava taşıyan Barok portre; ikincisi, Alegorik portre; üçüncüsü de, burjuva sınıfının ilgi gösterdiği Gerçekçi portredir. İdealleştirme eğilimi Yeni-Klasikçiler'de antik ve alegorik, Romantikler'de ise dramatik ve melankolik görüntülerle sonuçlanmıştır. Ingres, modelin özelliklerine bağlı kalmakla idealleştirmeyi bir arada gerçekleştirebilen büyük ustaların sonuncusudur demek yanlış olmaz. 19. yy.'a gelindiğinde Van Gogh için de büyük bir insan sevgisi ve kişisel boyut sergileyen kendi portreleriyle bu türün son ve en büyük temsilcilerinden biridir denilebilir(Eczacıbaşı, 2008: 1277).

19. yy'ın ikinci yarısında fotoğrafın giderek yaygınlaşması sonucunda doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışları yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Çünkü, fotoğrafın icadından sonra sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmişler, fotoğraf yoluyla elde edilen görüntüden farklı olanı bulmaya çalışarak varlıklarını tekrardan kanıtlamak istemişler ve bu sayede resim sanatının özgürleşmesine de katkıda bulunmuşlardır. Diğer yandan fotoğrafın icadıyla birlikte natüremort, peyzaj gibi türler ile portre de geliştirilen fotoğraf tekniklerinin denemelerine konu olmuştur. Daha kolay ve ucuz olarak elde edilen görüntüler dönem insanlarına cazip geldiğinden ötürü portre, o yıllarda daha çok fotoğraf olarak tercih edilmiştir. Fakat, 60'lardan sonra fotoğraf ve resmi birleştiren Foto-Gerçekçi akımın ortaya çıkmasıyla birlikte -gerçeklik olgusuna getirilen yeni bakış açısı sebebiyle- şaşkınlık uyandıran benzerlik düzeyi ve el emeğine gösterilen değer, portrenin tekrardan resim sanatında tercih edilen bir tür haline gelmesini sağlamıştır. Ayrıca belirtmelidir ki; portreye atfedilen temsil etme gücü, tercih edilir olmasında her zaman etkili olan bir unsurdur, zira bu akımda genel olarak konunun pek bir önemi yoktur, fakat temsil işlevi Foto-Gerçekçi tarzda üretilmiş resimlerde daha hissedilir vaziyettedir ki, bunun sebebi; resmi yapılan kişi ve üretilen resim arasındaki farklılığın yok denecek kadar az olmasıdır, bu nedenle Foto-Gerçekçilikte portrenin tercih edilme sebebi benzerlik niteliğinin güçlülüğüdür denilebilir.

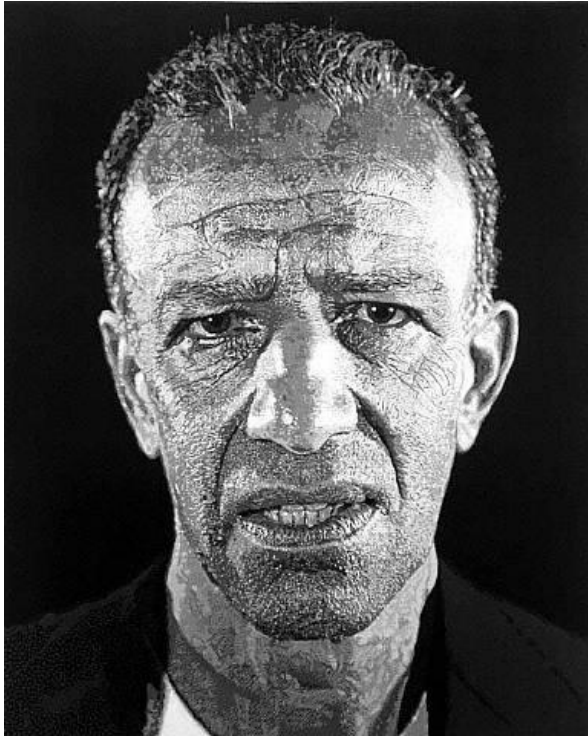
2.2. Foto-gerçekçi Sanatta Portre'nin Yeri –(Seçilen Yapıtlar Üzerine İncelemeler)

Foto-Gerçekçi Sanat kapsamında portre resimler üreten ve dikkat çekici boyutlardaki resimleriyle adından en çok söz ettiren sanatçılardan birisi olmayı başaran Chuck Close(d.1940), resimlerinde özellikle yakın çekim fotoğraflardan yararlanmış ve genel olarak arkadaşlarının portrelerini yapmayı tercih etmiştir. Yalnızca fotoğraf makinesinin dondurduğu anlık pozun yakalandığı bu portrelerde poz veren kişiler hakkında psikolojik, sosyal, vb. en ufak bir bilgi iletilmemektedir(Meisel 89: 13). En ince ayrıntısına kadar resimlenen portreler, izleyiciyi konunun içine sokarak sağladıkları yakınlıkla bir yerde gerçekliği yok edip insanı fizyolojik bir cisim haline getirmiştir(Eczacıbaşı, 1997: 353). İlk resimlerini çizgilerle siyah-beyaz yapan sanatçı, daha sonraki renkli resimlerini noktalama yöntemiyle oluşturmuştur. “Bir biçim ne kadar ilginç olursa olsun eğer fotoğraftaki biçim değilse yanlış demektir, kullanmam.” diyerek fotoğrafa olan bağlılığını dile getiren sanatçının yararlandığı fotoğraf ile yaptığı resim yan yana bulunduğu ikisini birbirinden ayırmanın neredeyse olanaksız olduğu görülür. Çok dikkat edince bazı gölgeleri yok ettiği, bazı ayrıntıları ise keskinleştirdiği fark edilir(Koçak, 1983: 24). Sanatçı genellikle aynı boyutta tuvalere 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 yapabilmesini sağlamıştır. Başka bir buluşu da özellikle siyah beyaz portrelerinde gri tonları kazıyıp, alttaki beyaz astar boyayı çıkarmaktır. Saç tellerini, ışık yansıtan yüzeyleri beyaz boya püskürtmeden tuvali jilette kazıyarak gerçekleştirmiştir. Renkli portrelerinde ise geleneksel saydam renk ayrımı yöntemini izlemiştir. Yani, fotoğrafı üç ana renge (kırmızı, mavi, sarı) ayırarak, renkleri kat kat birbiri üstüne püskürtmüş ve tam renk etkisi elde etmiştir(Meisel, 1989, s:14).

Sanatçı, 1970 yılında Cindy Nemser ile yaptığı röportajda neden fotoğraftan çalıştığı, özellikle büyük boyutları tercih ederek yaptığı portrelerinin ne amaca hizmet ettiği, neden sadelikten yana olduğu gibi.. konularla ilgili olarak önemli bilgiler vermiştir. İlk olarak sanatçı, yaşamın kendisi yerine yaşamdan fotoğraflar üzerine odaklanmaya karar vermesinin nedenini şöyle açıklar: “Bir natürmorta bakarken gözlerimi resim üzerine

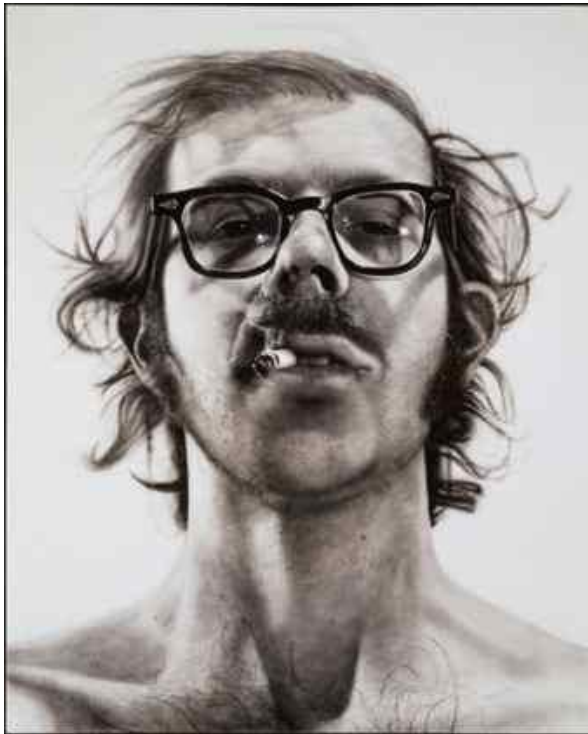
nasıl odakladığım sorunundan kaynaklanan bir karardır bu. Gözlerimi ön plandaki sürahiye odakladığımda, görüntü son derece netti. Sonra bakışımı sürahinin arkasındaki perdeye odaklamaya çalışmışım, görüntü yine netliğini koruyordu. Sonra bir baktım resmin neresine bakarsam bakayım, görüntü aynı netlikte. Çevresel bakış her zaman biraz bulanık olduğuna göre bu durumun doğal bir durum olmadığını farkına vardım. İşte o zaman aklıma geldi: odak sorunu bana bu kadar ilginç geldiğine göre, her türlü bilginin dondurulduğu fotoğrafla çalışmalıyım – fotoğrafta hem bulanık hem çok keskin bilgi üzerine odaklanmak mümkün”(Antmen, 2008: 170). Sanatçı bu açıklamasından sonra neden özellikle yüz fotoğrafları seçtiğiyle ilgili olarak gelen soru için şunları söyler: “Bir kere size önce bazı kararlarımın ardında, varsayılan nedenlerin olmadığını söyleyeyim. Örneğin ben fotoğrafların kopyasını çıkartmaya çalışmıyorum. Ayrıca bütüncül bir imge olarak baş görüntüsünü seçmiş olmamın da özel bir nedeni yok. İzleyicinin resimlerimdeki kafalara bakıp, bunu sanatımın en önemli boyutu gibi algılamasını istemiyorum. Village’de sattıkları gibi Pop kişiliklerin afişlerini yapmıyorum ben. Arkadaşlarımın portrelerini yapmamın nedeni de budur – onlar, çoğu kimsenin tanımadığı kişilerdir. Resimlerimi gören izleyicinin orada Castro’nun kafasını görüp, sanatımı anladığını sanmasını istemiyorum”(Antmen, 2008: 171). Portre resimler yapmasının özel bir nedeni olmadığını söyleyen sanatçı için yaptığı resimler, gözün nasıl gördüğünden ziyade fotoğraf makinesinin nasıl gördüğüyle ilgili, küçük bir fotoğrafın ne görmüş olduğuyla ilgili resimlerdir. Close, yapılan röportajda bu konuya istinaden esas amacının ‘fotoğrafik veriyi resim verisine dönüştürebilmek’ olduğunu söylemiştir ve şöyle devam etmiştir; “Fotoğraf makinesi neseldir. Bir yüzü kaydederken, yanağın mı burnun mu daha önemli olduğu yolunda hiyerarşik kararlar veremez. Fotoğraf makinesi baktığı şeyin bilincinde değildir. Yalnızca kaydeder. Ben fotoğraf makinesinin kaydettiği bu siyah-beyaz, iki boyutlu ve yüzeysel ayrıntılarla dolu imgeleri irdelemek istiyorum”(Antmen, 2008: 171). (Burada ek olarak belirtilmelidir ki, sanatçı daha sonra renkli fotoğraflardan yararlanıp renkli resimlerde yapmıştır.) Nemser’a göre; fotoğraf makinesi istediğimiz şekilde yönlendirilebilir. Lensler değiştirilebilir, ışıkla oynanabilir... Chuck Close, Nemser’ın bu düşüncesi üzerine fotoğraf makinesinin hakikati kaydettiğini söylemediğini hatırlatarak, elde edilen görüntünün görmek eyleminin daha kesin ve nesnel bir biçimi olduğunu söylemiştir.

Resim 14: Chuck Close, “Alex”, 1993, 201.4 x 153.2 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/chuck-close>

Resim 15: Chuck Close, “Otoportre”, 1967-1968, 273 x 212 cm



Kaynak: <http://www.artsconnected.org/artsnetmn/identity/close.html>

Açıklamaların devamında gelen, ‘Temel meseleniz özellikle küçük fotoğraflardaki fotoğraflık verilerin irdelenmesiye, resimleriniz neden bu kadar büyük?’ sorusu için ise Chuck Close şunları söyler: “Büyük boyutlarda çalıştığım zaman 20x25 cm bir fotoğrafta görmezlikten gelinen verileri de -aşırı titizlenmeden- değerlendirebiliyorum. Büyük boyutlar, izleyicinin resim yüzeyini farklı bir biçimde okumasına yol açıyor. Resmi kaplayan başı bir bütün olarak görene kadar görüntüyü parçalara bölerek bakmak durumunda kalıyor. Bu kadar büyük olduğunda, resimdeki kafaları bütüncül tek bir imge olarak görmek zorlaşıyor. Ben aslında bir bakıma insanlar arasındaki belli farklılıkları abartan karikatüristler gibi çalışıyorum – benim resimlerimde de tek bir başın kendine özgü özelliklerini görmezden gelmek olanaksızlaşıyor”(Antmen, 2008: 171). Fotoğraflık verilerin kesin bir aktarımını amaçlayan sanatçı sözlerine devam ederken ‘görüntüleri bu denli büyüterek aslında doğrudan bir aktarım düşüncesiyle de bir tür çelişki yaratıyorum. Dediğim gibi resimler o kadar büyük ki, bu yüzlerdeki belli özellikleri fark etmemek mümkün değil’ der ve şöyle devam eder: “Söz gelimi bir burun artık bir santimin bilmem kaçta kaç değil de, onlarca santim. 15-20 santime yayıldığında, sivilceleri görmezlikten gelemiyorsunuz mesela. Büyük boyutlar, izleyicinin her defasında farklı bir alana odaklanmasına yol açıyor. Böylece çevresel bakışla bulanıklaşan alanlarında farkına varılabiliyor. Genelde o bulanık noktaları hiç görmeyiz. Bir alana odaklandığımız zaman orası nettir. Bakışımızı öteki alanlara yönelttiğimizde oralar da netleşir. Benim yapıtlarımda bulanık alanlara gözünüzü odakladığımızda onları net göremezsiniz ve bu tür alanlar, görmezlikten gelinemeyecek kadar da büyüktür”(Antmen, 2008: 172).

Nemser röportajında, Anton Ehrenzweig’in algısal deformasyonlar ve ışık-gölgenin neden olduğu ton deformasyonlarından kaynaklanan bugünkü sınırlı farkındalığımızı geçmişin ve günümüzün sanatçılarına (tabii ki günümüzde fotoğraf sanatı da buna dahil) borçlu olduğumuzu söylediğini hatırlatmıştır ve Close’a ‘Sizce resimleriniz algısal bilincimize katkıda bulunuyor mu?’ diye sormuştur. Sanatçının bu soruya verdiği yanıt şöyledir: “Tümüyle yeni bir bilgi mi veriyorum yoksa var olan bir bilginin yeni bir boyutuna mı dikkat çekiyorum, bilmiyorum. Bir ormanın üzerinden uçakla geçtiğinizde o ormana dair bir bilginiz olur ama ormana girip ağaçlara çarpmaya başladığınız zaman edineceğiniz bilgiden oldukça farklıdır bu. Benim resimlerime bakarken, birkaç adım geri atıp baktığınızda bir başın bütüncül bir imge olarak nasıl görüldüğüne dair fikir

sahibi olursunuz. Ama öte yandan resim yüzeyindeki bütün küçük ayrıntılara bakmaya başladığınızda, ister istemez o resmin üzerinden teker teker farklı alanlara bakarak geçmek durumunda kalırsınız. Yani o ormana dair daha ayrıntılı bilgi edinebilmekten, tek tek ağaçların neye benzediğinin bilincine varabilmekten söz ediyorum”(Antmen, 2008: 172). Nemser’a göre de, fotoğrafik imgenin resimsel imgeye aktarımında boyut önemli bir faktör. Sanatçıya, ‘Bu dönüşümü sağlayabilmek için kullandığınız diğer yöntemler nedir?’ diye soran Nemser, şu cevabı alır:“Resimsel veriyi fotoğrafik imgeyle karşılaştırabileceğimiz özgün bir teknik yaratabilmek adına resimlerimi geleneksel portre resmi anlayışından olabildiğince soyutlamaya çalıştım. Resimsel fırça darbelerinin yüzey görüntüsünden uzaklaşabilmek için jilet, elektrikli matkap ve pistole gibi bir sürü alışlagelmemiş şey kullandım. Elimden geldiğince ince bir yüzey katmanı yaratarak çalıştım, tebeşirimsi ve mat bir görüntü oluşturduğu için beyaz boyadan uzak durdum. Hatta çok büyük bir resimde, bütün bir tuvali kaplamak için yalnızca iki kaşık kadar siyah boya kullanıyorum. Resmimden rengi atmamın nedeni de rengin, geleneksel batı sanatıyla olan yakın bağıdır. Ama gelecekte renkli fotoğrafları da konu etmeyi düşünüyorum”(Antmen, 2008: 173). Röportajın devamında sanatçı, resimlerinden bu kadar çok öğeyi neden çıkardığını hakkında şunları söyler: “Resmedilmiş bir başın nasıl olması gerektiğine dair kendimin ve izleyicinin düşüncelerinin ötesine geçmek istedim. Geçmişten gelen geleneksel kavramların yapıtlarımın içeriğini etkilemesini istemiyorum”(Antmen, 2008: 173). Nemser’ın, -tuvallerin boyutlarını göz önünde bulundurarak sorduğu, resimlerde bir odak noktası sağlamanın ne derece zorluk çıkardığı hakkındaki sorusuna ise Chuck Close, şu şekilde cevap verir: “Çok keskin netliği olan bir şey üzerine odaklanarak başlıyorum resme. O bölüm, yapıtın diğer kalan bölümleri için odağı sağlayan bölüm oluyor. Oradan, öteki taraflara geçerek bir netlik sağlamaya çalışıyorum. Netliği sağlamak için önce griyle başlıyorum, sonra daha koyu tonlara geçiyorum. Pistole kullanmamın avantajlarından biri de bu – küçük atlamalarla giderek daha koyu alanlar elde edebiliyorsun. Bu teknik tonal açıdan giderek açıktan koyuya ulaşan bir geçişlilik sağlıyor”(Antmen, 2008: 173). Bu kadar büyük resimlerde tonal değerler ve yüzey dokusunu sabitlemek, dengede tutmak zordur. Ne olup bittiğini görebilmek için ara sıra birkaç adım uzaklaşıp uzaklaşmadığını merak eden Nemser’a sanatçı şu açıklamayı yapar: “Resim yüzeyine çok yakın çalışıyorum ve pek geri adım atıp resmin geneline bakmıyorum – beni ilgilendiren bütün olarak kafanın gestalt’ı değil

ki. Ben bir görüntünün fotoğraflık kesitlerini boyayla resme aktarmak ve büyötmek süreciyle ilgileniyorum. Yani çok küçük bir takım noktaları okunabilecek büyük noktalar haline getirebilmek derdindeyim”(Antmen, 2008: 173).

Resim 16: Chuck Close, “Cecily Brown”, 1999, 139.7 x 111.8 cm



Kaynak : <http://chuckclose.com>

Resim 17: Chuck Close, “John”, 1971-1972, 254 x 228.6 cm

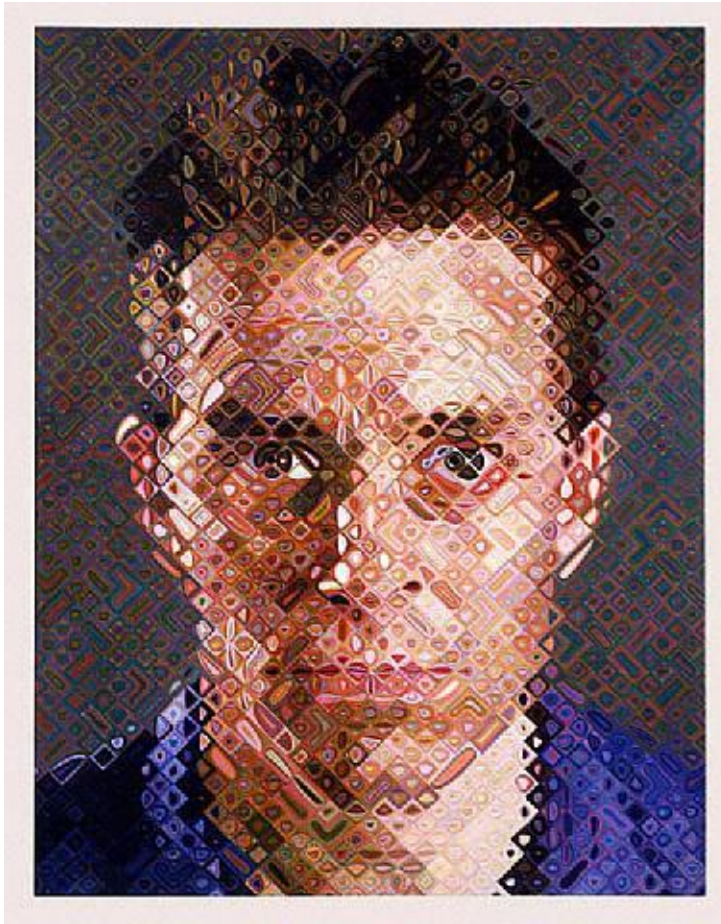


Kaynak: <http://chuckclose.com>

Bu açıklamadan sonra Close'un çok büyük boyutlarda çalışan noktacı bir ressam olduğunu söyleyen Nemser, sanatçıdan şu cevabı alır: "Evet. Ama ben Seurat'ın noktacılığıyla ortaya çıkan bir imgenin nasıl görüldüğüyle değil, fotoğrafik baskı sürecinin nasıl bir imge yarattığıyla ilgileniyorum. Fotoğrafik bir imgenin yüzeyi o kadar tutarlı olmasına karşın, o görüntüyü meydana getiren noktaların, yansıttıkları imgeyle hiçbir ilgisi yok"(Antmen, 2008: 171). Peki Close için yüzeyin tutarlılığı neden bu kadar önemli? Sanatçı bu soruyu şöyle açıklar: "Yüzeydeki veriler yeterince tutarlıysa, resim yüzeyi yok olur. Tutarsızlık, resim yüzeyinin kendisine dikkat çekiyor ve resmin içeriğini de etkiliyor. Söz gelimi çok iyi olmayan Soyut Dışavurumcu ressamlar, Soyut Dışavurumcu resimlerin yüzeyini, renk lekeleri ve damlalarını taklit ettikleri için boyanın yarattığı yüzeyin ötesine hiç geçemediler. Daha önemli Soyut Dışavurumcu ressamların yapıtlarında ise resmin yüzeyine bakmazsınız, boyayı görmezsiniz. Onların resimlerinde lekeler öyle bir etki bırakır ki başka bir anlam ararsınız."(Antmen, 2008: 174). Aldığı bu yanıtın sonra Nemser, Close'un fotoğraftan çalışan başka sanatçılar hakkındaki düşüncelerini merak ediyor. Close'un açıklaması şöyle: "Çoğu benzer sorunlar yaşıyor. İki boyutlu bir yüzeyi başka bir yüzeye aktarma meselesine daldıkları için bunun ötesine geçemiyorlar. Mesela benim fotoğrafları baş aşağı koyup resimleri kare kare tamamlayan ressamlar gibi çalışmam mümkün değil. Onların resimleri sonuçta keskin bir yüzey aktarımı oluyor. Yalnızca yüzey üzerine odaklı bir çalışmada aynı aktarımı tutarlı bir biçimde sürdürmek zor olduğu için, bazı alanlar birbirinden farklı oluyor. Bu tür resimler yalnızca resim yüzeyine dikkat çekiyor. 'Bana bakın, ne güzel resmedilmişim değil mi?' gibi bir tavır yansıtıyorlar"(Antmen, 2008: 174). Nemser sanatçının kendisinin de bütüncül imgeyle ilgili olmadığını, parça parça çalıştığını, yapıtı böyle bir süreçte tamamladığını dile getirince Close şöyle söyler: "Bitmiş resmin neye benzeyeceğini tam olarak bilmesem de resimdeki verinin pek fazla dışına çıkmıyorum. Ne de olsa o büyük kafalar, fotoğraf makinesinin kaydetmiş olduğu gerçek kişilerdir"(Antmen, 2008: 174). Gombrich'in, 'yanılsamacı sanatta sorun, dünyaya dair bildiklerimizi unutmak değil, inandırıcı kompozisyonlar yaratmaktır' sözlerine katılan sanatçı açıklamasına şöyle devam eder: "Mesela bir burnun, bir şekil olarak da bana ilginç geliyor. Bir burnun kenarında ve üzerindeki veriler de bana ilginç geliyor. Ama yine de o şekil ya da o ton ne kadar güzel olursa olsun, o verinin eşit dağılımı ne kadar başarıyla sağlanırsa sağlansın, bir burna, üstelik bir

kişinin burnuna benzemiyorsa yine de yanlış olmuş demektir. Arkadaşlarımın yüzlerinin resmini yapmamın bir nedeni de bu. Benim lekelerimin nasıl görüldüğünü, ne kadar başarılı olduğunu onların yüzünden okuyabiliyorum”(Antmen, 2008: 174). Bu röportajdan anlıyoruz ki, benzerlik yakalayabilmek, Close’un yapıtlarının önemli temellerinden birini oluşturuyor. Sanatçının ‘sonuçta ben bir aktarımda bulunuyorum, çeviri yapıyorum, onun için olabildiğince doğru olmasını istiyorum.’ sözleri de bu durumu destekliyor.

Resim 18: Chuck Close, “James”, 2004, 158.2 x 121.9 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/chuck-close>

Önceki sayfalarda siyah-beyaz resimlerle tanınan sanatçının daha sonra renkli resimlerde yapacağından bahsedilmişti. Chuck Close’un bu çalışmasında ise, yeni bir durum daha söz konusudur, renkler piksel piksel ayrıştırılarak tuval yüzeyine

işlenmiştir. Baktığımızda anlıyoruz ki, ancak uzaktan izlendiğinde renk lekeleri bir bütün oluşturmakta ve resim bu sayede net olarak görülebilmektedir.

1930 doğumlu İsviçreli sanatçı Franz Gertsch'de Chuck Close gibi titizlikle işlenmiş portreleriyle adından söz ettiren Foto-Gerçekçilerdendir. Resimde gerçeklik olgusu onun için sadece görüntüden ibaret değil aynı zamanda kavramsal olarak bir meydan okuma anlamındadır. Bu resimler fotoğraf ve slayt projeksiyonların kaynaklık ettiği resimler olsalar da sanatçı üretim aşamasında kendine has mantığını kullanmakta, resimler üzerinde değişiklikler yapmaktadır. Fırça yerine tabanca kullanmayı tercih eden sanatçılardan olan Gertsch, resimlerini büyük bir hassasiyetle işlemektedir. Genellikle tuval ya da el yapımı Japon kağıtlarını kullanarak, resimlerini lacivert taşı, malakit ve azurit gibi minerallerden yapılmış boya larla renklendirmektedir.

Resim 19: Franz Gertsch, "Irene VIII", 1981, 48.3 x 61 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/franz-gertsch>

Close'dan farklı olarak Gertsch, resmin her karesini aynı oranda netlemiştir. Close resimlerinde net olarak algılayamadığı alanları olduğu şekilde bırakmayı tercih etmiştir

fakat, görüntünün net olduğu kısımları da kusursuzca tuvale aktarmaktan çekinmemiştir. Gertsch'in resimlerine bakıldığında yüzler bir filtreden geçirilmiş gibidir, istenmeyen görüntüler gözenekler, sivilceler sanki yok edilmiştir.

Resim 20: Franz Gertsch, "Silvia II", 2000, 433 x 450 cm



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/franz-gertsch>

Günümüzde portre resimler yapan diğer bir sanatçı da Alyssa Monks'dur. 1977 doğumlu olan Monks, çocuk yaşta yağlıboya yapmaya başlamıştır. Asıl amacı et dokusunu taklit etmek olan sanatçı resimlerinde renk geçişleri yaptığı kısımlarda olabildiğince kalın boya tabakası oluşturmuştur. Yakın çekim fotoğraflardan yararlandığı resimlerini yaparken farklı filtreler kullanmış böylelikle soyutlama ve gerçeklik arasında görsel bir gerilim yaratmıştır. Sanatçı Chuck Close gibi Monks içinde portrelerin özel bir anlamı yoktur. Kurduğu kompozisyonlarda da görüldüğü gibi su, cam ve teni en ince ayrıntısına kadar kopyalayarak gerçekliği yeni bir düzlemde sunmuştur.

Resim 21: Alyssa Monks, “Laughing Girl”, 2009, 40 x 60 cm



Kaynak: <http://www.alyssamonks.com>

Resim 22: Alyssa Monks, “Stare” 2010, 64 x 96 cm



Kaynak: <http://www.alyssamonks.com>

Richard Philips de Monks, Close ve Gertsch gibi yakın çekim fotoğraflardan yararlanmıştır. Fakat, bu üç Foto-Gerçekçinin resimlerine oranla Philips'in resimleri daha grafikselidir. Sanatçı, ten dokusuna Monks kadar önem vermemiş ve görüntüyü iki boyutlu yüzeye aktarırken Close kadar ayrıntılı çalışmamıştır. Yani üslubu diğer sanatçılara göre daha ön plandadır. Resimlediği yüzler yapay bir görünüm sergilemektedir. Ayrıca sanatçı, Gertsch gibi fotoğrafta görülebilir olan -sivilce, ben, gözenek vs..- küçük cilt kusurlarını resmetmekten de kaçınmıştır.

Resim 23: Richard Philips, “Scout - Crop”, 2009, 76.2 x 92.7 cm



Kaynak: http://www.gagosian.com/editions/2009_richard-phillips_scout-crop

Foto-Gerçekçi Sanat kapsamında portre resimler üreten diğer bir sanatçı da İman Maleki'dir. İran doğumlu sanatçı, fotoğraf seçimi ve malzeme tercihi bakımından bu bölümde bahsedilen diğer ressamlardan ayrılmaktadır. Genelde kağıt üzerine kuru pastel ile çalışan sanatçı, uzak çekim fotoğrafları kullanmakta ve fotoğraftaki hiçbir ayrıntıyı es geçmemektedir. Close'un yaptığı gibi fotoğrafları sadeleştirmekten yana olmamış üstelik mekanı da resme dahil etmiştir. Ayrıca portreleri yaparken ışık sebebiyetiyle yüze yansıyan renkleri de resimlerine eklemekten çekinmemiştir. Bu da Maleki'nin resimlerine Philips'in resimlerindeki durağanlıktan farklı olarak Monks'un resimlerindeki gibi bir canlılık ve doğallık getirmiştir.

Iman Maleki'nin resimlerine bakıldığında Chuck Close'un resimlerine farkla, portresi yapılan kişinin şu anda yaşıyormuş olduğuna inanılabilir. Çünkü, Close fotoğraf ile dondurulan ve artık geçmişte kaldığı bilinen zamanı resmeder, onun resimlerinde anı dondurma etkisi çok belirgindir. Maleki'nin resimlerinde ise bu durumun tam tersi olduğunu görülür. Dikkatle incelenirse resim 24 ve 25' te sanki modelin ani bir harekette bulunacağı izlenimine kapılmak mümkündür. Burada belirtmemiz gerekir ki, bu etkiyi güçlendiren unsur sanatçının boyayı kullanım şekli ve titiz çalışması haricinde tercih ettiği uzak çekim fotoğraflardır.

Resim 24: Iman Maleki, "Portrait of a young man", 2004, 88 x 56.50 cm

Resim 25: Iman Maleki, "Omens of Hafez" - details, 2003, 134 x 100 cm



Kaynak: <http://imanmaleki.com>

Kaynak: <http://imanmaleki.com>

Türkiye'de Foto-Gerçekçi tarzda resimler yapan 1942 doğumlu sanatçı Nur Koçak, ülkemizde bu akımın en belirgin örneğidir. Sanatçı, gerçekçi ve eleştirel bir tavrı resimsel dil olarak kullanmaktadır. Toplumsal temalardan hareket edip, özellikle kadın

teması üzerinden giderek, figüratif dil üzerinden sorgulamalara ve eleştirel yaklaşımlara ilgi duyan Nur Koçak, kadın ve kadının kullandığı nesnelere fetiş hale getirilmesine göndermeleri olan yorumlar resimlemektedir. Objeleri (ruj ve oje şişeleri v.b) simetrik çoğaltmalarla fetiş nesnelere dönüştürmekte, bir bakıma fetişleştirme eleştirisini yapmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında toplumsal eleştiri yaparken, toplumu, toplum içinde oluşmuş düşsellikten kurtarmak ve asıl gerçeği göstermek amacındadır.

Koçak, “kullandığı figürleri resim yüzeyine taşıırken simgesel hale dönüştürür ve resimlediği figür (insan) görüntülerin gerçek yasadaki yerlerine göndermelerde bulunur” (Ersoy, 1998).

Resim 26: Nur Koçak, “Kırmızı ve Siyah I”, 1976, 162 x 130 cm



Kaynak: <http://nurkocak.com>

Nur Koçak bu resminin konusunu bir reklam fotoğrafından almıştır. İç çamaşırları ile resimlenmiş iki kadın figürü görülmektedir. Resmin kurgusu direkt olarak kadın vücuduna gönderme yapmaktadır. Mekan yok denecek kadar belirsizdir. Nesne olarak

ancak figürlerin üzerindeki çamaşırlar algılanabilmektedir. Ama burada söylenmek istenen asıl mesaj genel Koçak tavrının devamıdır. İçselleştirilmiş eleştirel konu figürün varlığından ortaya çıkmaktadır. Nesnel olan figürün ne etrafında ne de üzerindeki kıyafetle sınırlıdır. Eleştiri figürün üzerinden yapılır. Figür figürlüğünden fetiş nesne olma konumuyla çıkartılmış nesnel kimliğe büründürülmüş, kendi kimliğinden uzaklaştırılıp gösterilmek istenen anlama dönüştürülmüştür.

Nur Koçak ülkemizde Foto-Gerçekçi akımı temsil eden ilk ressamlardan birisidir ve günümüzde de hala bu akıma dair eserler üretmektedir. Seri halinde pek çok resim yapan sanatçı az sayıda da olsa portre resimler de yapmıştır.

Resim 27: Nur Koçak, “Annem ve Ben”, 1985, 100 x 120 cm



Kaynak: <http://nurkocak.com>

Nur Koçak “Aile Albümünden” isimli ilk dönem çalışmalarını kapsayan bu serisine 1979’da başlamıştır. Yakın çevresini konu edinen sanatçı, dönemin sosyo-kültürel ortamını işaret ederek şunları söylemiştir: “Tüm işlerimde belgesel bir yön vardır. “Aile

Albümü” isimli işimde bu yön daha belirgindir. Çocukluğumun bu fotoğrafları o dönemin tipik orta sınıf Türk ailesini çok iyi yansıtır. Giysiler, karakterler, duruşlar hepsi o döneme, bize özgüdür, hemen herkesin albümünde yer alan türden fotoğraflardır, bunlar.” (Yılmaz, 2008: 208)

Resim 28: Nur Koçak, “Pınar ve Ben”, 1979, 100 x 70 cm

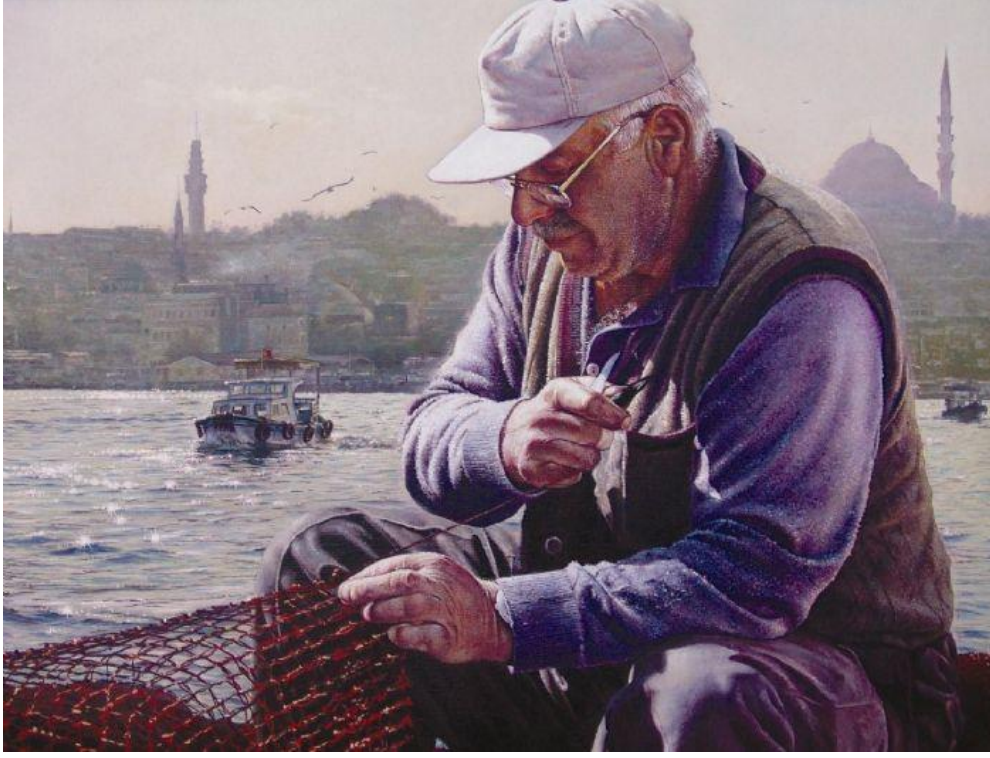


Kaynak: <http://nurkocak.com>

Kağıt üzerine karakalem ile yapılan bu resimde açık koyu değerlerin abartılarak işlenmesi sayesinde ortaya çıkan ışığın etkisiyle grafiksel bir etki oluşmuştur. Philips’den farklı olarak daha keskin renk geçişleri kullanan sanatçı yağlıboya resimlerinde de bu etkiyi barındırmaktadır.

1950 doğumlu sanatçı Mustafa Sekban da ülkemizde en başından beri ve günümüzde de olmak üzere Foto-Gerçekçi tarzda resimler üreten sanatçılarımızdan birisidir. Sekban, klasik Foto-Gerçekçilerin hedeflediği gibi tuval kurgulanırken temanın kurgu adına bahane edilmesi eylemini tersyüz ederek daha çok resimlenecek olan konunun vurgulanmasına önem vermiştir. Daha çok İstanbul kentinin doğasını ve insanlarını resimleyen sanatçı için konu kadar kompozisyonda önem taşımaktadır.

Resim 29: Mustafa Sekban, “Ağ Tamirâtı”, 2009, 185 x 311 cm



Kaynak: <http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/mustafa-sekban>

Sanatçı için resim aşamasında üç dinamik öge estetik yapının temel yapı taşlarını oluşturur. Resimsel birinci ilke, düşünülen konunun tüm detaylarıyla tıpkı bir fotoğrafçı gibi kadraja alınmasıdır. Sanatçının resimlerinde kompozisyonun ilk aşamasında fotoğrafçı mantığıyla hareket edilmiş; nasıl fotoğraf çekilirken çevredeki nesnelere tümünün birden fotoğraf karesine girmesi ya da girmemesi mümkünse, yarım kalan bir insan bedeni ya da bir kısmı gözükken bir ağaç ya da uçan bir kuşun tam olmayan görüntüsü de fotoğraf mantığının ve Foto-Gerçekçi estetik yaklaşımın ilk gerçekliğini oluşturmuştur. İkinci resimsel ilke ise espasın oluşturulmasıdır. Mustafa Sekban, estetik betiminde her ne kadar çizgisel yolla kompozisyonu elde ediyorsa da her yapıtında hava perspektifine başvurmuştur. Ancak bir farkla ki hava perspektifi yöntemine ışığın hacimlerini katarak kompozisyonda ilerlemeyi seçmiştir. Onun resimlerinde ışık bir aracı olmaktan çıkarak dolaysız olarak resimsel kompozisyonun aktif bir elemanı haline gelmiştir. Sanatçı hem hava perspektifi kullanmış hem de ışığın yarattığı hacimleri tuvalinde yeni bir olgu gibi işlemiştir. Sanatçının tuvalde yarattığı estetiğin üçüncü

ilkesi ise yaratmış olduğu espasın yarı boşluklar, tam yansımalar dolayında kurgulanmış olan kompozisyonun üzerinde ince bir titizlikle bir nakkaş gibi çalışmasıdır.

Resim 30: Mustafa Sekban, “Kilyos’lu Dede”, 2009, 97 x 130 cm



Kaynak: <http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/mustafa-sekban>

Sanatçı portre resimlerinde -ve diğer resimlerinde de- İranlı sanatçı İman Maleki gibi uzak çekim fotoğraflarını tercih etmiştir. İşlediği konular sebebiyetiyle genelde dış mekanda çekilmiş fotoğraflardan faydalanan Sekban, güneş ışığının etkisini grafiksel açıdan kullanmayı tercih etmiş bu yüzden açık koyu değerleri resimsel düzlemde yoğun ve keskin bir şekilde oluşturmuştur(İnal, 2009:2-3).

Ayrıntıya önem veren sanatçılardan olsa da Monks’un portrelerinde hissedilen ten dokusunu Sekban’ın portrelerinde hissetmek mümkün değildir. Chuck Close’un resimlerindeki gerçeğin illüzyonuna bu tablolarla rastlanmamaktadır. Philips’de olduğu gibi - resimsel etkileri her ne kadar benzerlik taşıyor olsa da - sanatçının üslubu daha ön planda denilebilir. Zaten başlangıçta söylenildiği gibi, Sekban için resimsel gerçeklik, dönemin gerçeklik algısına bir gönderi olarak ya da başka bir deyişle gerçekliği yeni bir düzlemde tekrar oluşturarak kendi tanımına saldırıda bulunmak

amaçlı değil; seçtiği konuları izleyiciye aktarmasına yardımcı olan yalın bir üslup olarak tanımlanmaktadır.

Taner Ceylan da, ülkemizde Foto-Gerçekçi akıma dair eserler üreten ve bu tavrı iddialı bir şekilde sürdüren önemli sanatçılarımızdandır. “Ruhani” adlı çalışmasına kadar olan eserleri marjinal ve pornografik bulunduğundan sanatçı, birçok olumsuz durumla karşılaşmış; hatta Yeditepe Üniversitesinde öğretim üyesiyken sırf ürettiği resimler nedeniyle istifa etmeye zorlanmış, nitekim etmiştir de... Bu resimden önceki çalışmaları romantik bir düzlem üzerine oturtulmuştur denilebilir. Şimdi ise resimlerde nefreti, şiddeti görmek mümkündür. Önceki resimleri için; “Resimlerim şiirsel, güzel ve sessiz bir yaşamın yansımasıydı” diyen sanatçı, hayatındaki değişikliklerden sonra nefret duygusunu öğrendiğini söylüyor ve şöyle devam ediyor : “...Ben de kanatmak istedim... Kızını döven bir annenin kızının, büyüüp doğurunca yine kendi kızını dövmesi gibi bir şey oldu. Tamamen o resim bu resme kusarak dışarı çıktı. Yani şiddet, öfke, nefret, kan...”(Sönmez, 2009: 19).

Resim 31: Taner Ceylan, ‘Ruhani’, (2008), 140 x 200 cm



Kaynak: <http://www.tanerceylan.com>

Ressam, eserlerinin üretim süreci üzerine konuşurken şunları söylüyor: “Direkt olarak elimden, ruhumdan tuvale gitmesi, enerjinin aktarılması çok önemli. Çünkü klasik bir resmin karşısına geçtiğimde, ben onu hissedebiliyorum; örneğin Leonardo da Vinci gibi esaslı bir ruhtan çıkmış olan bir tabloyu birebir hissedebiliyorsun. Güncel sanatın aksine, güncel sanatın teması ile birlikte klasik sanatın zanaatkar kısmının iç içe geçmiş olması aslında çok da olmayan, rastlanmadık bir durum. Tüm bunlar birleştiği zaman, duygusal bir gerçeklik ortaya çıkıyor.” Ceylan için görünen gerçeklikten ziyade, üretilen iş üzerinden duygusal bir iletişime geçebilmek çok önemli. Sanatçı, “Aksi halde mobilyacıdan bir farkımız kalmaz diyerek bu konu üzerindeki hassasiyetini açıkça belli ediyor(Altuğ, 2009: 5). Resimde duygusal gerçeklik ile ilgilendiğini sürekli dile getiren sanatçı, kendisine yöneltilen “peki ozaman bunu neden fotoğrafın dili üzerinden yapmayı tercih ediyorsun?” sorusuna şöyle cevap veriyor: “Çünkü fotoğraf, görüntüyü resme aktarmadan önce kullandığım bir araç. Yani çizim yerine fotoğraf çekiyorum bol bol. Rönesans’ta da mercek kullanılırdı, sonra “camera obscura”... Elle aktarmak, karşımda modeli saatlerce oturtmak... Günümüz buna çok elverişli değil. Karşımdaki figürü on saat oturtmam”, diyor ve fotoğrafın insan gözünün yakalayamadığı ayrıntıları gösterdiğini söyleyerek kendi çalışmalarında bu ayrıntıları değiştirerek kullandığını belirtiyor(Sönmez, 2009: 19).

BÖLÜM 3: UYGULAMALARIN FOTO-GERÇEKÇİ SANAT KAPSAMINDA İNCELENMESİ

Portre resimler üzerine oluşturulan bu tez projesinin uygulamasında yedi ayrı çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalara eskiz olarak çekilen çocuk fotoğraflarıyla başlanmıştır. Kullanılan fotoğraflarda, güneş ışığının etkisi ve yüzlerdeki saçlardan veya başka etkenlerden kaynaklanan gölgeler dikkat çekici unsurlardır. Mekanın çıkarıldığı resimlerde “sadeleştirme” izleyicinin dikkatini direkt olarak ifadeye çekmek ve görsel etkiyi arttırmak adına uygun görülmüştür. Fotoğraftaki gibi resimsel düzlemde de merkez dışındaki alanlar flu olarak saptanmış, resimlerin her noktası aynı oranda netlenmemiştir. Tez projesine dahil olan bu resimlerde odak noktası portre olduğundan flu olan kısımlar yüzün haricindeki diğer bölgelerdedir. Sanatçı Chuck Close da resimlerinde fotoğrafın bu etkisini kullanmış, odak noktasını diğer alanlardan daha belirgin kılmıştır.

Çalışmalarda çocuk imgesi “masumiyet”i temsilen kullanılmış, çocuğun henüz çevreye ayak uyduramamış, değişime uğramamış saflığı resmedilmek istenmiştir. Proje oluşturulurken, ikinci bölümde bahsedilen sanatçılardan Philips, Monks, Chuck Close ve Franz Gertsch’te de olduğu gibi yakın çekim fotoğraflardan yararlanılmıştır. Genel olarak da önden izleyiciye yönelmiş bakışlar tercih edilmiştir.

“Yusuf” isimli ilk çalışmada başka kaynaklardan ulaşılan, iç mekanda çekilmiş bir fotoğraf malzeme olarak kullanılmıştır. Çocuk imgesinin ön plana çıkması için siyah fon tercih edilmiş ve ışık-gölge etkisiyle de ifade en dikkat çekici unsur haline getirilmiştir. “Furkan” isimli ikinci çalışmada, önceki çalışmadan farklı olarak dış mekanda çekilmiş bir fotoğraf eskizinden faydalanılmış ve en küçük detay atlanmadan görüntü tuvale aktarılmıştır. Gölgelerin gözler, burun, dudak ve boyun arasındaki ön-arka planları belirgin hale getirmesi daha hacimsel bir görüntü yakalanmasını sağlamış bu sayede iki boyutlu yüzeyde heykelsi bir etki elde edilmiştir. (Son çalışmalarda, sanatçı Monks’ta olduğu gibi, kütleli - heykelsi etkinin, kalın ve katmanlı boya kullanılarak verildiği ve bu sayede de et dokusunun daha ön plana çıkarıldığı görülecektir.) “Ayşe” isimli üçüncü çalışmada, ikinci çalışmadan farklı olan unsurlar bulunmaktadır. İlk olarak kullanılan tuvalin boyutu büyümüştür. Diğer bir farklılık da

modelin hırkasının yeni bir teknik ile işlenmiş olmasıdır. Görüntü, resimsel yüzeye daha üslupsal bir şekilde geçirilmiştir. Yine gölgelerin kullanımıyla heykelsi etki elde edilmiş ve resimde ten dokusuna ilgi artmıştır. “İbrahim” isimli dördüncü çalışmada öncekilere nazaran yeni bir durum daha söz konusudur. Arka fonda renk perspektifi yerine çizgi perspektifi kullanılmış, tek renk fon yerine zemin gösterilmiştir. Ek olarak bu resimde ters ışık kullanıldığını da belirtmek gerekmektedir. “Menekşe” isimli aynı zamanda “kişilik analizi” grup projesinin parçası olan diğer çalışmada ise, çekimsiz, sessiz ve uyumlu bir karakter resmedilmiştir. (Burada belirtmek gerekir ki; “kişilik analizi” grup projesinde, kişinin kendisini karşısındaki kişiyle eşleştirerek duruma göre yeni tavır takınması ve farklı bir kişiliğe bürünebilmesi sonucuna ulaşılmış olup diğer iki çalışmada genel olarak ben merkezci ve popüler olma isteği ön planda olan farklı bir karakter keşfedilmiştir.) “Menekşe” adlı resimde model diğer çalışmalara nazaran hafif yana dönük oturtularak fotoğraflanmış ve resimsel yüzeyde tekrardan oluşturulmuştur. Son resimlerde başka kaynaklardan elde edilen ve stüdyoda çekildiği bariz olan ayrıca çözünürlüğü düşük olan fotoğraflar kullanılmıştır. Bu resimlerde, modellerin ifadelerinden sonra et dokusunun da tuvale birebir aktarılması amaçlanmış bu yüzden önceki resimlerden farklı olarak daha kalın, katmanlı boya tabakasının kullanılması tercih edilmiş ve fotoğrafı tuvale geçirme esnasında bazı net olmayan kısımlar olması gerektiği şekilde tamamlanmıştır. İlk beş çalışmadan sonraki resimlerde geçmişe hapsolmuş şu anda var olmayan bir gerçeklik -var olmayan modeller- resmedilmiştir ki zamanın dondurulması fotoğrafın en belirgin özelliğidir. Heykelsi belki de daha çok hamurumsu etkisi olan bu resimlerde başlangıç olarak Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü model olarak seçilmiştir. Bunun sebebi; yaşanan süreç uzadıkça kişiye has olan tavrın daha belirgin hale gelmesidir. Tarihimize yön veren bu iki kişi de toplumun kesinlikle çok iyi tanıdığı ve fotoğraf, heykel gibi imajlar sayesinde genel tavırlarının, mimiklerinin -dondurulmuş imajlarının- bilindiği kişilerdir. Tez projesine dahil olan bu portre serisine Mustafa Kemal’in insan sevgisinin koşulsuz hissedilebileceği en genel ifadesi, İsmet İnönü’nün de kendine has otoriter tavrı eklenmiştir denilebilir. (Burada ek olarak portre serisinin henüz tamamlanmamış olduğunu ve devamının geleceğini belirtmek uygun olacaktır. Modellerin, kendine has tavırlarının çok bariz olduğu kişiler arasından ve özellikle birçok kişinin görüp tanıdığı kişiler olmasına özen gösterilerek

seçilmesi uygun bulunmuştur. Bir çok farklı karakterin resmedilebilmesi için de aynı zamanda bu düşünce değişebilirliği üzerine esnekliğini korumaktadır.)

Çalışmaların hepsi gözden geçirilecek olursa, resimlerin kişinin evrimleşen karakterini dönem dönem gözler önüne serdiği fark edilir. Bilinir ki; çocukken sahip olunan, kişiye doğduğunda kodlanan karakter, zamanla değişip törpülenir, koşullara uyum sağlar ve yeni-farklı bir karakter olarak kendisini deşifre eder. İlk dört resimde birinci evrenin işlendiği kabul edilirse, “Menekşe” isimli resimde kişinin aniden ve duruma göre defalarca farklı karaktere bürünebildiği, asıl kişiliğin bulunmaya çalışıldığı ara dönemin temsil edildiği varsayılabilir. Son çalışmalarda ise özellikle genel tavrın saptanabilmesi adına tanınmış kişilerin kullanılması uygun bulunmuştur ve bu resimler kişinin zamana ve döneme uyum sağlamış karakterini - insanın oturmuş kişiliğini temsil etmektedir denilebilir.

Tez projesine dahil olan portre serisinde, gerek teknik olarak gerek renk bilgisi ve dokuların aktarımındaki değişim olarak gelişme kat edildiği görülebilmektedir. Fakat bir özeleştirici yapmak gerekirse, özellikle son iki çalışmada -Mustafa Kemal ve İsmet İnönü- tuvallerin boyutları ile fotoğrafların çözünürlüğü arasındaki dengenin iyi kurulamamış olması çalışmaların iki boyutlu resimsel yüzeyde netlenebilirliğini güçleştirmiştir. Bu da olması gereken görüntü kalitesine ulaşılmasını engelleyici bir durum yaratmıştır.

3.1. PORTRE RESİMLER

Resim 32: Özlem Kurt, Uygulamalar, “Yusuf”, 2006, 88 x 116 cm



Resim 33: Özlem Kurt, Uygulamalar, “Furkan” 2007, 88 x 116 cm



Resim 34: Özlem Kurt, Uygulamalar, “Ayşe”, 2008, 120 x 140 cm



Resim 35: Özlem Kurt, Uygulamalar, “İbrahim”, 2008, 120 x 140 cm



Resim 36: Özlem Kurt, Uygulamalar, “Menekşe”, 2008, 140 x 160 cm



Resim 37: Özlem Kurt, Uygulamalar, “M. K. Atatürk”, 2009, 130 x 160 cm



Resim 38: Özlem Kurt, Uygulamalar, “İsmet İnönü”, 2009, 130 x 155 cm



Resim 39: Sergileme I - (2011)



Resim 40: Sergileme II - (2011)



Resim 41: Sergileme III - (2011)



Resim 42: Sergileme IV - (2011)



SONUÇ

Fotoğrafın icadının; sanat tarihini, özellikle de resim sanatını azımsanamayacak şekilde etkilediği bilinmektedir. Walter Benjamin'in sanatın aurasının kaybolmasına ya da yokolmasına dair düşüncelerine karşın, fotoğrafın icadı ile birlikte sanatın anlamının yeniden sorgulanması söz konusu olmuş ve bu durum yeni üslupların gelişmesine neden olmuştur.

Camera obscura isimli, görüntüyü yüzeye yansıtan aygıt sayesinde bulunan fotoğraf tekniğinden sonra artık görüntünün kolay yolla birebir saptanabilir olması dönemin sanatçıları, fotoğrafın yaptığından farklı olanı bulmaya yöneltmiştir. Çünkü fotoğraf görüntüsünün ucuz ve kolay elde edilebilir olması o dönemlerde resme olan talebi düşürmüştü ve bu yeni durumdan da en çok portre resmi etkilenmiştir. 60'lı yıllarda, fotoğrafın bulunuşundan sonra tam da sanatın yeni anlamlar aradığı dönemde farklı bir söylemle, fotoğrafın görüntüsünü resimsel düzlemde tekrardan oluşturan Foto-Gerçekçi Sanat ortaya çıkmıştır. Bu akım için kapsamlı bir tanımlama yapılacak olursa; gerçeğin görüntüsünün, iki boyutlu resim yüzeyine mekanik aygıtla sabitlenmiş ikinci görüntüsünün -yani fotoğrafın-, resimsel düzlemde birebir olarak sanatçılar tarafından tekrardan oluşturulduğu ve üretilmiş olan bu resimler ile görüntünün doğada bulunan ilk haline -orijinaline- göndermede bulunulduğu bir sanat akımıdır; denilebilir. Araştırmalar sonucunda akım kapsamında üretilen devasa resimlerin her karesinin özveriyle işlenmesiyle normalde fark edilemeyen kısımların da algılanmasının sağlandığı ve bu sayede bilgi aktaran yeni gerçeklik ile izleyicinin nesneye bakış açısının değiştirildiği saptanmıştır. Günümüz Foto-Gerçekçilerinin eserleri incelenirse Foto-Gerçekçi akımda portrenin en az diğer türler -peyzaj, natüremort vb.- kadar tercih edilir olduğu görülür. Bunun sebebi Foto-Gerçekçi akımın sanatçıları, asıl problematiğinin, gerçekliğin resimsel düzlemde yeniden sunumu olmasıdır. Sanatçılar seçilen konudan çok onun iki boyutlu yüzeye en iyi ve doğru şekilde aktarımıyla ilgilenmişler, işledikleri konulara başkaca anlamlar yüklememişlerdir.

Portre resimler üzerine oluşturulan bu tez projesinin uygulamasında yapılan yedi çalışma, geçmişten günümüze Foto-gerçekçi portre ressamlarının eserleriyle kıyaslanarak değerlendirilmiş ve benzer-farklı yönler tespit edilmiştir. Resimler incelendiğinde gerek teknik olarak gerek renk bilgisi ve dokuların aktarımındaki

değişim olarak gelişme kat edildiği görülebilmektedir. Ek olarak belirtilmelidir ki; özellikle son iki çalışmada -Mustafa Kemal ve İsmet İnönü- tuvallerin boyutları ile fotoğrafların çözünürlüğü arasındaki dengenin iyi kurulamamış olması çalışmaların iki boyutlu resimsel yüzeyde netlenebilirliğini güçleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- ALTAN, Özdemir, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, (1989)
- ALTUĞ, Evrim, (2009), **Taner Ceylan Sotheby's ve New York Yolcusu**, Sabah Gazetesi
- ANTMEN, Ahu, (2008), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık
- ARİSTOTELES (1936), **Problems**, çev. W. S. Hett, William Heinemann Ltd.
- BARRETT, Terry, (2009), **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev. HARCANOĞLU, Yeşim, Hayalbaz Kitap
- BARETTE, Francois, (1993), **Roma Sanatı ve İnsan**, Milliyet Yayıncılık
- BARTHES, Ronald, (2008), **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. YÜCEL, Tahsin, Y.K.Y.
- BATUR, Enis, (2000), **Modernizmin Serüveni**, Y.K.Y.
- BOUBAT, Edouard, (1974), **Fotoğraf Sanatı - La Photographie**, Çev. ÖZCAN, M. Nejat, İnkılap Kitabevi Yayınları
- BAUDRILLARD, Jean, (2010), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. ADANIR, Oğuz, Doğubatı Yayınları
- BAUDRILLARD, Jean, (1992), **Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar**, Çev. ADANIR, Oğuz, İzmir G.S. F. Yayınları
- BENJAMIN, Walter, (2007), **Pasajlar**, Çev. CEMAL, Ahmet, Y.K.Y.
- BERGER, John, (1986), **Görme Biçimleri**, Çev. SALMAN, Yurdanur, Metis Yayınları
- BERGER, John, (1999), **Fayyum'un Gizemli Portreleri**, Sanat Dünyamız
- BURKE, Peter, (2003), **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. YELÇE, Zeynep, Kitap Yayınevi
- Camera Obscura** / <http://www.fotografya.gen.tr/issue2/obscura1.html>
- CEVİZCİ, Ahmet, (2005), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları
- ÇİZGEN, Gültekin (2009), **Fotoğrafın Kalın Sesi**, Fototrek Yayınları
- CRARY, Jonathan, (2010), **Gözlemcinin Teknikleri- On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite**, Çev. Daldeniz, Elif, Metis Yayınları

ÇALIKOĞLU, Levent, (2002), **60 Yıl 60 Sanatçı**, Literatür Yayıncılık

DERMAN, İhsan, (2009), **Fotoğraf Ve Gerçeklik**, Hayalbaz Kitap

DOĞAN, Mehmet, (1975), **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi

DUBEN, Yıldız, (2008), **Nur Koçak ile Söyleşi**

ECO, Umberto, (2000), **Açık Yapıt**, Çev. DALAY, Nilüfer Uğur, Can Yayınları

ECZACIBAŞI, Nejat F. (2008), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayın

ECZACIBAŞI, Nejat F. (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayıncılık

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-Kolektif, (2008), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Eczacıbaşı Sanal Müzesi, (2002), **Sergi Kataloğu**

ENGELS Friedrich, (1996), **Doğanın Diyalektiği**, Aktaran, DOĞAN, Mehmet

ERGÜVEN, Mehmet, (1998), **Görmece**, Metis Yayınları

EROĞLU, Özkan, (2006), **Resim Sanatı Sözlüğü**, Nelli Sanat Evi Yayınları

ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı – Plastik Sanatlar**, Altın Kitaplar Yayınevi

ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı**, Bilim Sanat Galerisi Yayınları

ERSOY, Ayla, (1984), **Nur Koçak Yeniliklere Açık Bir Ressam**, Sanat Çevresi

ERZEN, Jale N., (2004), **Fotoğraf Notları**, Say Yayınları

EYÜPOĞLU, Sabahattin- İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, (1952), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

FISCHER, Ernst, (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. ÇAPAN, Cevat, Payel Yayınları

FLUSSER, Vilem, (2009), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. DERMAN, İhsan, Hayalbaz Kitap

FREUND, Gisele (2006), **Fotoğraf ve Toplum**, Sel Yayıncılık

GERMANER, Semra, (1997), **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi

GİDERER, Hakkı Engin, (2003), **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınları

GOMBRICH, Ernst, (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. ERDURAN, Erol- ERDURAN, Ömer, Remzi Kitabevi Yayınları

Görüntünün Tarihi / <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=116283>

GÜNGÖR, Nazife, (1997), **Görsel 20.Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi**, Görsel Yayınları

HAMMOND, H. John, (1981), **The Camera Obscura: A Chronicle**, Adam Hilger Ltd.

<http://www.netfotograf.com>

<http://www.afyonkultur.gov.tr/belge/1-23903/eski2yeni.html>

<http://www.artnet.com/artists/franz-gertsch>

<http://www.artsconnected.org/artsnetmn/identity/close.html>

<http://chuckclose.com>

<http://www.artnet.com/artists/chuck-close>

<http://imanmaleki.com/en/Galery>

<http://nurkocak.com>

<http://www.ozdemiraltan.com/gercek.html>

<http://www.ozdemiraltan.com/euphorion.html>

<http://www.tanerceylan.com>

<http://www.alyssamonks.com>

<http://www.gerhard-richter.com>

<http://www.artnet.com/artists/richard-estes>

http://www.gagosian.com/editions/2009_richard-phillips_scout-crop

<http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/mustafa-sekban-1737.htm>

<http://picasaweb.google.com/MalcolmMorley>

<http://www.artnet.com/artists/ralph-goings>

<http://www.cowhousestudios.com/RobertCottingham>

<http://www.yusuftaktak.com>

İNAL, Gülseli, (2009), **Foto-Pentür**, Casa Dell'arte Gallery

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim**

<http://www.felsefeekibi.com>

KANBUROĞLU, Özer (2007), **A' dan Z' ye Fotoğraf**, Say Yayınları

KARAGÖZ, Murat, (2009), **Fotoğraf Neyi Anlatır** –(Derleme), Hayalbaz Kitap

KELOĞLU, Orhan (1973), **Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği**

Yansıtmak İstiyor, Milliyet Sanat (Mart)

KILIÇ, Levent (2008), **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi

Yayınları

KOÇAK, Nur (1983 Ocak), **Foto-gerçekçilik**, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,
s.1/4, Torunoğlu Ofset

KONSTRZEWA, Tessa, (1999), **Fayyum Portreleri**, P Dergisi

KUSPIT, Donald, (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. TEZGİDEN, Yasemin, Metis Yayınları,

KRAUSSE, Anna Carola, (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının**

Öyküsü, Çev. ZAPTCIOĞLU, Dilek, Literatür Yayınları

LAMİRAULT, Henry, (1992), **La Grande Encyclopedie**, Paris

LENOIR, Beatrice, (2003), **Sanat Yapıtı**, Çev. DERMAN, Aykut, Y.K.Y.

LEPPERT, Richard, (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yayınları

LHOTE, Andre, (2000), **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. ÖZSEZGİN,
Kaya, İmge Kitabevi

LYNTON, Norbert, (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. ÇAPAN, Cevat- ÖZİŞ,
Sadi, Remzi Kitabevi Yayınları

MEISEL, Louis, (1989), **Photo-Realism (Foto-Gerçekçilik)**, Abdraek Pres

ÖZSEZGİN, Kaya (1994), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, Yapı Kredi
Yayınları

ÖZKÖK, Ertuğrul, **Bu İki Fotoğraf Aynı Mı?** Fotoğraf Dergisi, Sayı.18

PRİCE, Mary, (2004), **Fotoğraf-Çerçevdeki Gizem**, Çev. KOŞ, Ayşenaz-Kubilay,
Ayrıntı Yayınları

Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter, (2009), Y.K.Y. Sayı 84

Sanat Kitabı - 500 Sanatçı, 500 Sanat Eseri, (2000), Yem Yayınları (Yapı Endüstri
Merkezi Yayınları)

SAYIN, Zeynep, (2003), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları

SONTAG, Susan, (2008), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. AKINHAY, Osman, Agora Kitaplığı
Yayınları

SÖNMEZ, Ayşegül, (2009), **Görüntünün Gerçekliğiyle Değil Ruhuyla Alakayım**,
Radikal Gazetesi – Kültür Sanat Eki

ŞAHİNER, Rıfat, (2008), **Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**,
Yeni İnsan Yayınevi

SHINER, Larry, (2004), **Sanatın İcadı**, Çev. TÜRKMEN, İsmail, Ayrıntı Yayınları
TAKTAK, Yusuf, **Röportaj**, (2006), <http://www.yusuftaktak.com>

TANYELİ, Uğur, (1996), **Sanat Kavramı Ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi
Yayınları

WOLFFLIN, Heinrich, (1995), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. ÖRS,
Hayrullah, Remzi Kitabevi Yayınları

YILMAZ, Mehmet, (2001), **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Ütopya
Yayınları, Sanat Dizisi

YILMAZ, Mehmet, (2005), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya
Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Çanakkale-Çan'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Atatürk İlköğretim Okulu'nda, Lise öğrenimini ise Çan Lisesi'nde tamamladı. 2004 yılında girdiği Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden 2008 yılında mezun oldu. 2009 yılında M.E.B.'liğine bağlı Nurettin Tepe İlköğretim Okulu'nda İlkokul Öğretmenliği yaptı. 2010 yılında Sami Kırmış Sanat Atölyesinde Resim Öğretmenliği yaptı. 2011 yılında M.E.B.'liğine bağlı Murtaza Erdoğan İlköğretim Okulu'nda İlkokul Öğretmenliği yaptı.

Katılmış olduğu sergi ve yarışmalar şunlardır:

Sergiler:

2008 ADA SANAT Karma Resim ve Seramik Sergisi (Adapazarı)

2008 SAÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Resim Sergisi (Adapazarı)

2007 TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı Karma Resim Sergisi (İstanbul)

2005 SAÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Resim Sergisi (Adapazarı)

2004 SAÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Grafik Sergisi (Adapazarı)

2004 Çan Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi (Çanakkale)

Ödüller:

2009 69. Devlet Resim ve Heykel Yarışması – (Sergileme)

Devlet Güzel Sanatlar Galerisi - Resim ve Heykel Müzesi / Ankara

2008 Marmara Üniversitesi Diploma Birincileri Yarışmalı Sergi – (Sergileme)

M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi / Acıbadem – İstanbul

2002 Uluslararası Resim ve Grafik Yarışması – (Sergileme)

Varşova – Polonya