

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

**FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜDEN RESİMSEL
YENİDENSUNUMA GEÇİŞ SÜRECİNDE 1960 SONRASI
RESİM SANATINDA UZAM-ESPAS İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mine AKCAOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ

TEMMUZ 2010

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ


FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜDEN RESİMSEL
YENİDENSUNUMA GEÇİŞ SÜRECİNDE 1960 SONRASI
RESİM SANATINDA UZAM-ESPAS İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mine AKCAOĞLU


Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Bu tez 06/07/2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.


Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ


Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme


Yrd. Doç. Gülseren İLDEŞ

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme


Yrd. Doç. Buket ACARTÜRK

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 bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Mine AKCAOĞLU

06.05.2010

ÖNSÖZ

Bu araştırma uzam kavramının resim sanatındaki önemini kavramak için yapılmış olup, geçmişten günümüze toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişim ve değişimlerin bu kavramın algılanmasına etkileri göz önüne alınarak, üç boyutlu gerçek dünyanın iki boyutlu yüzeye nasıl yansıtılacağı sorunu ile ilgili resim sanatına genel bir bakışı içermektedir.

“Fotoğrafik Görüntüden Resimsel Yenidensunuma Geçiş Sürecinde 1960 Sonrası Resim Sanatında Uzam-Espas İlişkisi” konusunun çıkış noktası, optik bir göze sahip fotoğrafın gerçeğe en çok yaklaşan yenisunum olduğunun kabulünden sonra gerçeği tuvale yansıtmak isteyen ressamların, fotoğrafik gerçekliğe yansıyan uzamı biçimsel olarak benimsemeleri ile elde ettikleri gerçekliktir.

Bu çalışmayı hazırladığım süreçte yardımlarını ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ’e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tüm başarılarımın kaynağı olan, her türlü destek ile arkamda yer alan, emeklerini asla ödeyemeyeceğim aileme de şükranlarımı sunarım.

Mine AKCAOĞLU

06.05.2010

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	ii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1:RESİM SANATINDA UZAM-ESPAS İLİŞKİSİ.....	5
1.1. Uzam Kavramı	5
1.2. Resim Sanatında Espas	7
1.1.1. Resim ve Fotoğraf Sanatında Uzam	9
1.3. Zaman Kavramı	23
BÖLÜM 2: GERÇEK, GERÇEKLİK VE GÖRÜNTÜ	30
2.1. Fotoğrafik Gerçeklik.....	32
2.2. Yenidensunum Kavramı	36
2.2.1. Yenidensunum ve Gerçeklik.....	38
2.2.2. Bir Yenidensunum Nesnesi: Portre.....	39
BÖLÜM 3: FOTOĞRAFIN SANATA ETKİSİ.....	43
3.1. Fotoğrafik Görüntü İmajlarının Sanata Girişi ve Pop-Art	46
3.2. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Temelli Sanat Çalışmaları ve Fotogerçekçilik.....	50
SONUÇ	54
KAYNAKÇA	58
EKLER	62
ÖZGEÇMİŞ	108

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Giotto di Bondone “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” 1304-1306	62
Resim 2: Masaccio “Kutsal Teslis” 1427	63
Resim 3: Paolo Uccello “San Romano Savaşı” 1450.....	64
Resim 4: Andrea Mantegna “İsa İçin Ağlayanlar” 1480.....	65
Resim 5: Piero della Francesca “Konstantin’in Düşü” 1460.....	66
Resim 6: Leonardo da Vinci “Son Akşam Yemeği” 1495-1498.....	67
Resim 7: Tintoretto “Son Akşam Yemeği” 1591-1594.....	68
Resim 8: Nicolas Poussin “Arkadya Çobanları” 1638-1639.....	69
Resim 9: Jean-Honore Fragonard “Salıncak” 1767.....	70
Resim 10: Thomas Gainsborough “Cornard Köyü ve Manzarası” 18.yy	71
Resim 11: Caspar David Friedrich “Watzmann Tepesi” 1825.....	72
Resim 12: Paul Cezanne “Sainte-Victoire Dağı” 1900	73
Resim 13: Pablo Picasso “In Woman Playing the Mandolin” 1909	74
Resim 14: Georges Braque “Meyve Tabakası” 1909	75
Resim 15: Henri Matisse “Kırmızı Harmonisi” 1908	76
Resim 16: Piet Mondrian “Mavi Sarı Kompozisyon” 1922-1935	77
Resim 17: Kasimir Malevich “Siyah ve Kırmızı Kare” 1915	78
Resim 18: Laszlo Moholy Nagy “Kopmpozisyon Z VIII”	79
Resim 19: Jackson Pollock “Yakınsama” 1952	80
Resim 20: Franz Kline “Untitled” 1957	81
Resim 21: Robert Motherwell “Iyric Suite” 1965	82
Resim 22: Mark Rothko “Turuncu ve Sarı” 1956	83
Resim 23: Jules Olitski “Comprehensi ve Dream” 1965	84
Resim 24: Lucio Fontana “Consetto Spaziale Attese” 1961	85
Resim 25: Gerhard Richter 1986	86
Resim 26: Ben Willikens “Son Akşam Yemeği” 1976-1979.....	87
Resim 27: Richard Hamilton “Just What Is That Makes Today’s Homes so Different, so Appealing”1956	88

Resim 28: Tom Wesselmann “Stil Life No:24” 1962	89
Resim 29: Mel Ramos “Vantage” 1972	90
Resim 30: Robert Rauschenberg “Pledge” 1968	91
Resim 31: Andy Warhol “Marilyn” 1967	92
Resim 32: Peter Blake “Girly Door” 2008	93
Resim 33: Martial Raysse “Made in Japan” 1964	94
Resim 34: David Hockney “Mother I” 1985	95
Resim 35: Chuck Close “Loma Simpson” 2006	96
Resim 36: Gottfried Helnwein “Murmur of The Innocents” 2009.....	97
Resim 37: Gerhard Richter “Betty” 1988.....	98
Resim 38: Denis Peterson “Don’t Shed No Tears” 2006	99
Resim 39: “1975’s” 100-120 cm. 2009	100
Resim 40: “1981’s” 100-120 cm. 2009	101
Resim 41: “Duru” 100-120 cm. 2009.....	102
Resim 42: “Joker” 100-120 cm. 2008	103
Resim 43: “Katalepsi” 100-120 cm. 2010.....	104
Resim 44: “Nadas” 100-120 cm. 2010	105
Resim 45: “İntihar” 100-120 cm. 2010	106
Resim 46: “Sükut-u Huzur” 100-120 cm. 2010	107

Tezin Başlığı: “Fotoğrafik Görüntüden Resimsel Yenidensunuma Geçiş Sürecinde 1960 Sonrası Resim Sanatında Uzam-Espas ilişkisi”	
Tezin Yazarı: Mine AKCAOĞLU	Danışman: Yrd. Doç. Neslihan ÖZGENÇ
Kabul Tarihi: 06.07.2010	Sayfa Sayısı: v(ön kısım) +62 (tez)+46 (ekler)
Anabilimdalı: Resim	Bilimdalı: Resim
<p>İnsanın dünya üzerindeki eylemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yer ve zaman faktörleri, sanat alanında, en fazla biçimsel olarak nasıl ifade edileceği ile ilgili temel sorun oluşturmuştur.</p> <p>Üç boyutlu gerçek dünya uzamının iki boyutlu yüzey üzerindeki yenidensunumu için, ‘gerçek görünüme ne kadar yaklaşırsa o kadar doğrudur’ olarak kabul edilmiş kalıplara uydurmak üzere yapılan çalışmalar, resim sanatında uzamın biçim sorununun sürekli değişimine yol açmıştır. Daha sonra dördüncü boyut olarak katılan zaman ile birlikte değişen ‘gerçek’ ile ilgili görüşler de bu duruma etkili olmuştur.</p> <p>Gerçeğin temsili olan nesne, yer, hareket ve zamanın, birbirini etkileyen bu dört faktörün bir yüzey üzerinde var olma sorunu, fotoğrafın icadı ve bu yöndeki teknolojik gelişmeler sayesinde gerçek algının yarattığı algıya en yakın biçimde sağlanmasıyla, resim sanatında herkes tarafından kabul gören bir gerçekliğin temsil sorunun yerini bireysel görüşler, kişisel tavırlar ve öznel biçimler sonucu elde edilen bir gerçeklik almıştır. Bu araştırma metninde resim sanatındaki bu süreç farklı zamanlara ait eserlerden örnekler verilerek anlatılmaya çalışılmıştır.</p> <p>Zaman ve uzam içindeki nesnenin hareketinin fotoğraf ile yakalanmasının ardından, gerçekliği yansıtmaya görevini fotoğrafa devreden resim, bir süre sonra fotoğraf yardımıyla, gerçeği fotoğrafın yansıttığı şekilde temsil etmeyi kendine amaç edinmiştir. Fotoğrafın sunduğu gerçekliği kendi malzemesiyle yenidensunan resim, bu tavrıyla gerçek algısından yola çıkarak değil, fotoğrafik gerçeklik ile oluşan bir algıdan meydana gelmektedir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Uzam, Zaman, Yenidensunum, Gerçek, Gerçeklik	

Title of the Thesis: "In The Process Of Transition From Photographic Image To Pictorial Representation Extent-Space Relation İn The Pictorial Art After 1960"	
Author: Mine AKCAOĞLU	Supervisor: Assist. Prof.Dr. Neslihan ÖZGENÇ
Date: 06.07.2010	Nu. of pages: : v (pre text) +62 (main bady)+46(appendices)
Department: Picture	Subfield: Picture
<p>Space and time factor that are occurred by the activities of mankind on the earth has caused a main problem mostly about how it will be expressed formally in the area of art.</p> <p>The studies, made to fit them into the model which claims 'the closer to the real appearance, the more correct it is' for the representation on a two-dimensional surface of three-dimensional real world's space, have brought continual change in the form of the space in pictorial art. Later on, the views about "reality", which has changed after the accession of time as the four-dimensional, has an effect on this situation.</p> <p>Because of object, space, movement and time which affects each other and are representation of the reality, the existence problem of these four factors on a single surface, the invention of photograph, and that the real perception is provided with the closest perception created thanks to the technological improvements to this effect; the representation problem of reality which have been accepted by everybody, has left its place to a reality acquired as a result of individual views, personal attitudes and subjective forms. In this research text, this process in the pictorial art has been explained by giving examples from the works of different periods.</p> <p>After the photograph could catch the movement of the object in between time and space, the picture turned over the duty of representing the reality to the photograph. However, after a while, the picture has aimed at representing the reality like photograph, with the help of again photograph. Thus, the picture, representing the reality presented by photograph with its own material, exists not by the means of its reality perception, but is formed by a perception occurred with photographic reality.</p>	
Keywords: Space, Time, Representation, Real, Reality	

GİRİŞ

Çevresinde gördüğü ve gerçek diye adlandırdığı oluşumlar hakkında bilgi sahibi olma, insanın nerede olduğunu sorgulamasıyla başlar. Çünkü kendi konumuyla ilgili bilgilere, ancak çevresinde neler olup olmadığını öğrenmesiyle ulaşabilir. Böylece dışındaki nesnelere öğrenmeye, onlara anlam yüklemeye, işlevsellik kazandırmaya başlar. Onların yerlerini belirleyerek yaşamını kolaylaştırmayı amaçlar. İhtiyaçları doğrultusunda gerekenlerin nerede olduğunu bilmek, kendi ve nesne arasında kurduğu uzamsal ilişkiyi verir.

Duyu organları ile algılayarak hakkında bilgi sahibi olunan nesnenin, uzayda yer kaplama özelliğine uzam denir. Hareketten kaynaklanan uzamdaki değişiklik söz konusu olduğunda, devinime bağlı öncelik ve sonralıktan doğan zaman da konuya dahil olmasıyla, dört boyutlu bir dünya algısı oluşmaktadır.

İnsanın merakla, sorgulayarak öğrenmeye çalıştığı içinde bulunduğu bu dünyanın, insanoğlunun yaşamsal bir ürünü olan sanata yansımaları, onu anlamaya çalışmasının bir kanıtıdır. Bu anlamlandırma da toplumsal, kültürel, bilimsel ve gelişimsel etkilerin rolü büyüktür. Her süreç dünyaya yeni ve farklı bir yerden bakmayı, bakılan yerden görmeyi, görüleni anlayıp yorumlamayı getirmiştir. Aynı zamanda sanata da yeni bir biçimi.

İnsanın dünya üzerindeki eylemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yer ve zaman faktörleri, sanat alanında, en fazla biçimsel olarak nasıl ifade edileceği ile ilgili temel sorun oluşturmuştur. Nesnelere biçimlerin oluşturduğu bu görsel dünyada, onların varlığını ve boyutlarını belirleyen kendi aralarındaki ve çevrelerindeki boşluktur.

Görülenin birebir kopya edilebilmesi için başvuru alan matematik alt yapıyı perspektifsel kurallardan, bireysel algıya dayalı içsel duygulara, renklere, fırça vuruşlara, nesnel gerçekliğin en sade ve yalın biçime indirgenmiş nesne sunumunda ve onun düzenlenmesinde olduğunun savunulmasından, yanılsama yaratmaktan vazgeçip hazır nesne kullanımına kadar birçok biçimsel olanağa başvuran sanatçı, her biçimde farklı bir sorunla yüzleşmiş ve genellikle kalıplaşmış biçimleri yıkarak sorunu çözmüştür.

Gerçek bir olayı ya da durumu işaret ederek gösteren, gerçeği kanıtlarken kendi varoluş nedenini de açıklayan yenedensunum, insanın gerçeği anlamak için oluşturduğu

gerçeklikler olup, tam da bu sebepten ötürü gerçekle arasına koyduğu bir engeldir. Çünkü oluşturduğu bu gerçekliklerden edindiği bilgiler ile gerçeği anlamlandırmaya çalışır. Özellikle fotoğrafın teknik sürecinin getirmiş olduğu nesnel olma varsayımı, onun gerçeğin görüntüsü olarak kabul edilmesi sonucunu doğurmuş ve fotoğrafın belge niteliği kazanmasını sağlamıştır. Fakat diğer yenisunumlar gibi fotoğraf da bir yenisunumdur ve gerçeğin algılanarak yenisunulması ile oluşan resim gibi fotoğrafik gerçeklik de, yenisununun istekleri doğrultusunda aldığı bir takım kararlar sonucu oluşur. Bu kararlar, konu seçiminden konunun yansıtılacağı yüzeye, film seçiminden diyafram ayarına, objektiften banyo ve baskı sürecine kadar, tercih çeşidi bol olan bir süreçtir. Ayrıca fotoğraf görüntüsünün gerçeğin görünümüne olan yakınlığından kaynaklanan benzeşim, insanın fotoğraf ile gerçek arasında kurduğu ilişkinin kaynağı ve aynı zamanda bu yanılgıyı yaratan en büyük sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak benzetmek sözcüğünün sadece görsel boyutu değil, fiziksel boyutu da kapsadığının kavranması ile, yenisunum için ancak bir ölçüt olabileceğinin farkına varılması, sorunu ortadan kaldıracaktır. Aynı zamanda yenisunumun gerçek nesnenin yarattığı algısal duruma yakın bir algı yaratması beklenmektedir, bu nedenle modeline yaklaştığı ölçüde gerçekliği göstermektedir.

Fotoğraf ile, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu yüzeye yansıtılması ile ilgili o güne değin yapılan tüm çalışmalarda aranan ortak özellikler – tek ve sabit bir göz, anlık görünümü kaydedebilecek hız gibi – bir araya gelmiştir. Fotoğrafın gerçeği kaydetme konusunda resim karşısında kazandığı galibiyet, ressamı gerçeği nesnenin ötesinde aramaya yöneltmiştir. Bireysel yaşantı, duygu ve düşüncelerin önem kazandığı bu yeni durum ile sanatta gerçeklik kavramı değişmeye başlamıştır. Özgür renk seçimi, fırça vuruşu ve perspektifsel kuralların olmadığı, tuvalde bir mekan yaratımının yerine, tuval yüzeyinin mekan olarak kullanıldığı bir dönem başlamıştır.

Resim sanatı kendine yeni sorunlar edinirken fotoğraf dünyayı keşfe çıkmış ve gördüğü her nesneyi bir görüntü nesnesine dönüştürmüş ve dönüştürmeye de devam etmektedir. Üstelik görüntünün birden fazla kopyasını yaparak, aynı fotoğrafik imgenin dünyanın her tarafına yayılmasına neden olmuş ve olmaktadır.

1960'lı yıllara gelindiğinde dünyayı saran fotoğrafik imajların insanları etkilemeleri ressamın ilgisini bu görüntü nesnelere yöneltmelerine sebep olmuş yapıtlarında hazır-nesne olarak kullanmaya başlamışlardır. Gündelik eşyalara, her an her yerde

gördüğümüz kitle iletişim araçları tarafından sunulan ürünlere ve popüler imgelere dikkat çeken ve adından pop-art diye bahseden bu akımın sanatçıları, nesneyi bir yanılısama olmadan, kendi bireyselliklerinin dışında var oluşunun altını çizmişlerdir. Fotoğrafik nesnelere tuval yüzeyine yapıştırılmasıyla oluşturulan bu resimlerde mekan artık tuval yüzeyidir ve nesnelere bu yüzeyde birbirleri ile uzamsal ilişki içindedirler.

Pop-art ile birlikte resme geri dönen nesne, artık fotoğrafik süreç sonucu görüntüsü oluşturulan nesne özelliği taşımaktadır. Fotogerçekçiler ise bu fotoğrafik görüntünün gerçekliği yansıtmasına ilgi duymuşlar, klasik resim araçları boya ve fırça ile fotoğraf görüntüsünü tuvale kopyalamışlardır. Kopya ettikleri fotoğraftan bile daha gerçekçi görüntüler üreterek insanların gerçek üzerinde düşünmesini sağlamışlardır.

İnsan gözünün otomatik olarak baktığı her noktayı netleştirmesi ile klasik gerçekçi

resimlerde uzak ya da yakın tüm nesnelere net olarak betimlenmiştir. Tek ve mekanik göz objektife sahip fotoğrafın oluşturduğu teknik görüntülerde ise, tek bir noktanın netliğini sağlayan objektif, bu özelliği ile alan derinliğini oluşturmaktadır. Fotoğrafik gerçekliğin amaç edinildiği resimlerde, objektifsel bu özellik görülmektedir. Fotogerçekçi resimler ile klasik gerçekçi resimler arasındaki temel ayrımı bu uzamsal fark oluşturmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Bu araştırma metni, resim sanatında kendisine biçim aranan uzam kavramının, farklı dönemlerde nasıl ele alındığına dair bir çalışma olup, fotoğrafla birlikte elde edilen görüntünün gerçekle olan yaklaşımının ardından, uzamın iki boyutlu yüzeylerde nasıl yansıtılacağı sorununun, fotoğrafa değin yapılan tüm biçimsel yorumlamaların toplamı olarak, fotoğraf ile nasıl çözümlendiğinin önemini vurgulamaktadır.

Çalışmanın Amacı

Fotoğrafın teknik olanakları ile oluşturulan görüntünün yarattığı algının, gerçeğin yarattığı algıya olan yakınlığı nedeniyle ortaya çıkan fotoğrafın gerçek ve doğru olduğu inancının, fotoğrafik gerçekliğin irdelenmesi ile fotoğrafında bir yenisunum olduğunun açıklanmaya çalışıldığı bu araştırma metninde, üç boyutu iki boyutlu yüzeye yansıtma isteyen ressamın, fotoğrafın bulunuşuna kadar yaptıkları tüm çalışmalardan sonra, gerçeğe çok yaklaşan bu teknik görüntüyü kendilerine amaç

edinerek elde ettikleri gerçekçi resimler ile fotoğraftan önce aradıkları çözüm yolları sayesinde elde ettikleri gerçekçi resimler arasındaki uzamsal farkı ortaya koymak bu tezin amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Yöntem olarak geçmişten günümüze değişen bilimsel, toplumsal, kültürel öğelerden etkilenerek, gerçek hakkında farklı algıların oluşması ile yeni biçimsel arayışlara yönelen resim sanatının uzam kavramını biçimsel olarak ele almasını, dönemlerden örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada Sınırlılıklar

“Fotoğrafik görüntüden resimsel yenedensunuma geçiş sürecinde 1960 sonrası resim sanatında uzam-espas ilişkisi” konulu bu araştırma metni, 1960 ve sonrası batı sanatında fotoğrafik imaj ve fotoğrafik gerçekliğin etkisiyle gelişen resimsel üslupların, uzam-espas ilişkisi bağlamında incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM 1: RESİM SANATINDA UZAM-ESPAS İLİŞKİSİ

1.1.Uzam Kavramı

“Dışımızdaki uzam nesnelere ele geçirir, dile getirir:

Bir ağacı var etmek istiyorsan,

İç uzamla kuşat onu, varlığı sende olan şu uzamla. Zorlamalarla kuşat onu.

Sınırsızdır ağaç ve ancak senin vazgeçişinin bağrında düzene girerse gerçek bir ağaç olur”(Bachelard, 2008:287).

“Nerede” sorusu insan için önemlidir. Uyku sonrası yaşanan kısa bilinçsizlik anı ya da herhangi bir nedenden ötürü yaşanan bilinç kaybı sonrası ilk öğrenilmek istenen, neredeyim sorusunun cevabıdır. Edindiği bilgi insana uzay denilen boşlukta doldurduğu yeri, yani uzamını verir. Bu bilgiyle kendi uzamını belirleyen kişi aynı zamanda etrafındaki diğer şeylerin uzamını da, onlarla kurduğu uzamsal ilişkiyi de belirlemiştir olur.

Uçsuz bucaksız diye nitelediğimiz evrende bulunduğumuz yeri bilmek, kendimizi güvende hissetmenin yanı sıra, varlığımız dışındaki şeyleri doğru algılamamız açısından da önemlidir. Algılanan nesnelere içinde bulunduğu “uzay, nerede”nin apaçıklığıdır. Yönelme, kutupluluk, sarmalama, onda, benim bulunuşuma bağlı türemiş fenomenlerdir.”(Ponty, 2006:52)

Algıladığımız üç boyutlu dünya, nesnelere ve onları çevreleyen uzaydan oluşmaktadır ve bu iki unsur, nesne ve uzay birbirleriyle diyalektik ilişki içerisinde. Uzam, nesnelere uzayda yer kaplama niteliğindedir ve bu kaplanan yer ölçülebilir özelliği olan sınırlandırılmış uzay parçasıdır ve şeylerin var oldukları nesnelere kanıtlar.

“Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir ufuktur dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnelere ve değişmez bir dünya değil: belli bir anda, belli birinin dünyası olmayan dünya yoktur. Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olmuşsa, dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşünülmüş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur: yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan, uzam içindeki her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek, aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirme de uzamsal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır.”(Yücel, 1979:11)

Nesneler algılanabilir özelliklere sahip varlıklardır ve bizim onları algılayışımıza göre biçimlenirler. Algı, duyu organlarımız ile çevremizden aldığımız verilerin bilincimizde yorumlanması, anlamlandırılması yoluyla bilgiye dönüşmesidir, böylece algılama yoluyla şeyler hakkında bilgi ediniriz. Aynı nesne farklı bireylerde farklı algılar oluşturabileceği gibi aynı birey üzerinde zamanla farklı algılar yaratabilir. Bunu, içinde bulunulan ortam ve yargılar da etkiler. Kazanılan her bilgi ile bireyin dünyayı algılama biçimi değişeceğinden, yukarıda Tahsin Yücel'in de belirttiği gibi, üç olgudan birinde olan en küçük bir değişiklik diğer iki olguda da değişikliğe yol açacağından, algılandığı bu değişiklik nedeniyle denilebilir ki zaman gibi uzam da devingen bir yapıya sahiptir. "Hareketim, öznel sığınığın dibinden, uzamda mucizevi bir şekilde gerçekleştirilen bir yer değiştirmeyi buyuran bir zihin kararı, bir mutlak yapma değildir. O, bir görüşün doğal devamı ve olgunlaşmasıdır."(Ponty, 2006:33)

Mekansal algılama şekil ve fon ilişkisine göre biçimlenir ve etrafımızı çevreleyen nesnelerin hareketlerini, şekillerini, büyüklüklerini, kendimizle olan uzaklıklarını göz görür. Görsel algı, algılamanın büyük bölümünü oluştursa da nesnenin sadece bir kısmını içerir. Nesnelerin bu algılanabilen ile algımız dışında kalan nesneye ait özelliklerin oluşturduğu farklılıklar, aynı nesneyi başka bir zamanda farklı algılamamıza neden olur. Yine, vücut hareketlerimizi kısıtlamak olanaklı olsa bile gözümüzün hareketini kısıtlayamayız. Gözün bu hareketliliği ise görsel algımızın, devingen zamanda farklılaşmasına neden olur. Algılayanın devingenliği, algılanan nesne üzerinde sürekli bir değişime yol açmaktadır. Nesnel algıdaki değişiklik uzam ve zamanda da değişikliğe neden olmaktadır.

"Nesneleri kendi başına oldukları gibi değil, duyularımıza göründükleri gibi bilebiliriz. Böylece algılarımıza verildiği biçimiyle dünya "deneysel bir görünüm belirsiz nesnesi" olarak "görünüş" adını alır (Kant 1960: B34). Bu saptama matematikteki sentetik a priori önermelerin olanağını gösterir. Duyusal görünüm biçimini uzam (Raum) ve zaman (Zeit) saf görüleri verir. Geometri uzam "tasarımına" dayanır, aritmetik ise zaman tasarımına. Ama her iki tasarım da "saf görü"dürler (Kant 1995:31). Bu iki saf görü deneysel görüden, yani gerçek nesnelerin algılanmasından önce gelecek tüm duyu algılarının temelini oluştururlar (Kant 1995:33). "Görünüşlerin bütün gerçekliği" bu görüleriyle olanaklı hale gelir (Kant 1960:B46). Nesnel a priori olarak ancak bu saf görüleri göre bilinebilirler"(Kant Felsefesinde Metafizik ve İnsan Doğası, 16.12.2009).

Mekan nesnelere tanımamızın bir ön gereğesidir. Duyu verileriyle algılamaya başladığımız nesnelere mekan sayesinde kavrar, bu sırada mekanı da bilmeye başlarız. Bu bilmenin nesne algısına göre zamansal bir önceliğı yoktur, bir ön gereğedir sadece, algılama yolumuzdur. Mekan bizim dışımızda var olan ve bilgimiz dışında edinilmiş bir bilgi değıldir. Bizim onu bilmeye başlamamızla var olan, nesnelere algılamamıza olanak sağılayan ve onları birbirleriyle ilişkilendirmemiz sonucu oluşturduğumuz zihnimizin yaratisıdır.

“Alan, bütünlüğü ve sürekliliğı olan, doğal ve doğal olmayan beş duyumuzla algıladığımız nesnelere doludur. İnsanın alanı şu veya bu şekilde değıştirmesiyle alan uzama dönüşür; böylece uzam oluşturulmuş bir nesne olarak tanımlanır. Diğer bir deyişle uzama anlam yükleyen insandır, aynı şekilde insanın varlığı ve de devinimi uzam çerçevesinde bir anlam kazanmaktadır. Bu durumda uzam, insanın dünya üzerindeki konumunun bir ifadesidir denilebilir. Bu konum doğal, doğal olmayan, canlı, cansız tüm nesnelere belirtilmiştir”(Oral, 2000:111).

Varlığını bize nesnelere ile hissettiren uzam ve yaşanmış anlarla varlığını kabul ettiğimiz zaman bir bütünlüğün ayrılmaz parçalarıdır. Birbirlerini belirleyen iki faktördür. Dördüncü boyut dediğimiz zaman, algılanan nesnelere dünyasını sürekli olarak şekillendirerek üç boyutlu düzene dördüncü bir boyut katar.

Tüm hareketler, oluşumlar, yer değıştirmeler uzayda gerçekleşirken, öncelik ve sonralık ilişkisi içindedirler. Belli bir an içinde gerçekleşen, bir başlangıcı ve sonu olan bu hareket durumları zamansallığı belirtir. Zaman, üç boyutlu uzayda yer kaplayan nesnelere üzerinde çeşitli söylemler geliştirmemize olanak sağılar.

Nesneleredeki en ufak değışikliği dahi zaman boyutunda ele alırız. Dolayısıyla zamandaki herhangi bir değışiklik uzamda da değışikliğe yol açar. Ya da tam tersine uzamdaki herhangi bir yer değıştirme zamanda da değışikliğe neden olur. Bu nedenle zaman ve uzam nesnelere belirleyici en önemli faktörleridir.

1.2. Resim Sanatında Espas

Anlam olarak boşluk, derinlik, genişlik, atmosfer, sonsuzluk, aralık, alan, mekan, uzay gibi kelimelere karşılık gelmesi nedeniyle, nesnelere yer kaplama niteliğı olan uzam ile karıştırılan espas, uzayda yer kaplayan nesnelere arasındaki boşluğu, aralığı ifade eden Fransızca kökenli bir kelimedir. Boşluktaki nesnelere, biçimler ve formlar arasındaki ön-arka ilişkisi de espası oluşturmaktadır. O halde denilebilir ki espas, uzamdaki herhangi bir değışimden etkilenir, dolayısıyla nesnenin yer değıştirmesinden etkilenir.

İki nesne arasındaki aralık, boşluk yani espas, bu iki nesne birbirine yaklaştırıldığında daralır ya da uzaklaştırıldığında genişler. Önceki konuda belirtilen, nesnelerin uzaydaki bu hareketleri onların uzamında değişikliğe neden olduğu savına ek olarak, uzamdaki bu değişiklik ile espasında değişime uğrayabileceği görüşüne bağlanabilir. Kısaca nesnelere arasındaki uzamsal ilişki espası doğurmaktadır.

Resim sanatında espas sanatçının alacağı kararlara bağlıdır. Oluşturduğu biçimleri hangi aralıklarla tuval yüzeyine yerleştireceği alacağı kararlarla belirlenirken, bu karar yapının oluşturulma amacını da yansıtmada etkin rol üstlenecektir. Biçimler arasında kurulan ilişki ile oluşturulan kompozisyonun öncelikle estetiksel beklentilere cevap vermesi, bunu yaparken de anlatımın sağlanması amaçlanmaktadır. Belirli aralıklarla yerleştirilen biçimler yapıtta monotonluk yaratacağından ve zaten bir takım nedenlerden ötürü olması gereken biçimler arası farklı aralıklar, hemen çözümlenebilen yapıtı sıkıcı olmaktan kurtarmakta, hem de izleyicinin ilgisini yapıtın farklı noktalarına kaydırmaktadır.

“Çağdaş resimde mekan kavramı altında kullanılan çok önemli bir kavram. Genellikle nonfigüratif resimde beliren boya ve çizgi katmaları arasındaki uzay boşluğuna verilen isim. Çoğul espas gösterileri şeklinde gelişen resimlerde üst üste ve alt alta gelişimlerle kendini boşluk ya da boşluklar olarak gösterir. Çağdaş resimde, konstrüksiyonu sağlayan en önemli öğelerden birisidir ve itme-çekmeyi değerlendirerek, izleyici gözü resmin yüzeyi üzerinde dolaştırılır“ (Eroğlu, 2003:72).

Rönesans döneminin perspektife özgü resimlerinde espas gösterilmese bile hissettirilir. Kuralları gereği tek noktaya doğru kaçan çizgiler ve bu çizgiler doğrultusunda küçülen biçimler ile yakın olan büyük biçimlerin aralarında ön-arka ilişkisi mevcuttur ve bu ilişki biçimler arasında boşluk hissini doğurur. Çağdaş sanat kavramı içinde ise renklerin sıcak-soğuk, açık-koyu değerlerinin oluşturduğu etkileşim ile espası kavramak mümkündür.

Resim sanatında espas biçimleri, önde ve yakın olan nesnelerin büyük, arkada kalan ve bizden uzak olan nesnelerin küçük betimlenmesiyle oluşturulan klasik espas; merkezi perspektifsel resimlerde izleyicinin bakışını tek bir noktaya hapsederek onu hareketsiz bırakan perspektif espas; çağdaş sanat kavramıyla ortaya çıkan, renkte, tonda, biçimde ve dokuda aranan değerler ile oluşan soyut espas; birbiri üstüne gelerek yada birbiri içine geçerek karmaşık görüntüler oluşturan fakat her bir biçimin kendine özgü oluşturduğu irrasyonel espas; hayal gücümüz ile yarattığımız ve konumlandığımız

nesnelere ile oluşan hayali espas; görüntünün hareketli olması ile herhangi bir anda tüm öğeler arası boşlukların eşitlendiği sistematik espas; biçimlerin uzaklaştıkça değer kaybetmesi, ayrıntılarının kaybolması ile onlar hakkında bir şey söylemenin zorlaşmasını önlemek için oluşturulan kavramsal espas ve öğeler arasındaki aralık ve boşluğun oluşturduğu yüzeyler espası olarak adlandırılabilir.

Yapıtın kendini anlatma ve anlaşılma durumu yapıt üzerinde oluşturulan biçimlerin aralarındaki uzamsal ilişkiler sonucu oluşan espas doğrultusunda açıklık kazanmaktadır. Bundan dolayı özellikle iki boyutlu yüzey üzerinde oluşturulan iki yada üç boyutlu biçimler arasında oluşan espas, resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır.

1.1.1. Resim ve Fotoğraf Sanatında Uzam

“Mekanla yoğun bir ilişki içinde olan estetik, insanın kendini tanımlama biçiminin karmaşık alanlarında belirir. Mekan-nesne ilişkisinin kendine özgü durumuyla yetinilmediği için sanat ortaya çıkar... Sanat eseri hem mekana, hem sıradan nesnelere, hem de sanatçıya boyut kazandırır, giderek farklı anlamlar katar...Çünkü o, sıradan olanın, verili mekan ve nesne gerçekliğinin ötesinde bir estetik gerçekliktir” (Gezgin, 2007:86-87).

Dışımızdaki dünyada yer alan nesnelere, sanatçının özneliği doğrultusunda görsel sanatlara farklı biçimler olarak yansıtılırlar ve bu biçimler kendilerini saran uzay ile varlıklarını korurlar. Dolayısıyla sanatçı yapıtını oluştururken nesnelere gibi uzayı da tasarlamak durumundadır.

Nesnel dünyanın görsel sanatlara yansıtılması ve biçimlendirilmesi sürecinde sanatçı, kendine göre kurallar ve sınırlılıklar geliştirir. Boyut, ışık, renk gibi öğeler bu kurallara göre belirlenir. Bilinçli olarak sınırlarını belirlediği, sınırlı fakat özgür olduğu çerçeve içinde, dış dünyadan alıntılarla oluşturduğu bu soyutlama ile kendi anlatım dilini oluşturan sanatçı, bu davranışıyla içinde yaşadığımız uzayı bir uzama dönüştürmüş olur. Biçim vererek anlam kazandırdığı sanat eseri;

“Var olan gerçekliğe, bilinç atılımı olarak konulmuş; dolayısıyla mekanı ve nesneyi değiştirmiş, dönüştürmüş; hiç değilse onlardan farklı olduğunu ve onlara her zaman için eleştirel bakabileceğini göstermiştir. O, bir biçim aracı, dolayısıyla da anlam gerçekliğidir...O aynı zamanda farklı anlam uzamları da meydana getirmek isteyen bir biçim gerçekliğidir ve sanatçısının iradesine bağlıdır” (Gezgin, 2007:87).

Resim tarihi, sanatçıların gerçeğin ne olduğunu sorgulamalarıyla şekillenmiştir. Görülenin ötesindeki göstermek amacıyla yapılmış ilk dönem ikon resimlerinde,

modeliyle arasında aynılık, tıpkılık gibi hisler yaratan Rönesans resimlerinde ve nesnenin farklı açılardan görünen kısımlarının bir düzlem üzerinde gösterilmesi ile oluşturulmuş resimlerde, ressamın hep gerçeği sorgulamışlardır. Nesnelere görsel sanatlarda farklı biçimlerde tasvir edilirken, onları çevreleyen uzay da bu betimlemeden nasibini almış, betimlenen gerçeğin mekansal özelliğinde de değişimlere neden olmuştur.

Çok merkezli bakış açısına sahip ikonlardan, insanın tek bir gözünü merkez alan, insanı dünyanın merkezi konumuna yerleştiren perspektif geleneğine ve nesnenin farklı bakış açılarından görünebilecek yüzeylerini birbirini izler biçimde verilmesine kadar değişik bir çok şekle girmiştir mekan.

“Bilimin parçalayan ve kategorize eden yaklaşımıyla bakıldığında, diğer görsel öğelerde de olduğu gibi farklı sınıflandırmalar olmakla birlikte, görüntü sanatlarında, yaratıcısının onu oluşturma biçimine bağlı olarak şu türlerini saptamak mümkündür: Açık-Kapalı, Yassı-Derin, Belirsiz-Belirli, Boş-Dolu ...”(Güngör, 2005).

Ortaçağ ikona resimlerinde gözü sürekli tuval yüzeyinde farklı noktalara ulaştıran bir tersten perspektif söz konusuydu. Derinlik algısından yoksun bu resimlerde yassı uzam kullanılırken, figürler dinsel önemliliklerine göre büyüklük ve küçüklükleri belirleniyor ve arka - ön ilişkisi içermiyordu. Genelde figürlerin arkasındaki fon altın yaldız rengine boyanmakta ve böylece ilahi mekanın ihtişamı vurgulanmak istenmekteydi. Yeniçağ anlayışının getirdiği mekan anlatımında kullanılan perspektif bilgilerinin antik çağda Pompei’de bulunduğu düşünülürse, ortaçağda mekandan yoksun resimlerin bilinçli olarak yapıldığı, asıl amacın yanılsama ile kazanılan bir gerçekliktense, ona simgesel yollarla ulaşmanın olduğu ileri sürülebilir. “Tersten perspektifi, tanrı savunusu olarak konumlandırılan Florenski”(Florenski, 2007:13)‘ye göre görünmeyene duyulan aşkınlığa, görüneni ona olabildiğince benzetme yoluyla değil, ancak tüm kurallardan arındırıldığı, sadeleştirildiği zaman ulaşılabileceğidir.

“İkonada temsil edilen Meryem Ana’ya bakılınca Oğul’un, İsa’ya bakılınca Baba’nın ve Kutsal Ruh’un görülmesinin nedeni de adı geçen sudür öğretisidir: İkona Tanrısal ışıktan pay almış olduğu içindir ki, bizler, Tanrısal ışığın çizdiği yolun tersine bir hareketle ancak görüntüye bakma suretiyle onun ötesine uzanabilir, görüntünün ardında yatan aşkınlığa ancak onun yansısını seyrederek dahil olabiliriz. Tanrısal ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir. Onun için aslında amaç, ikona ressamının Tanrı’yı nasıl gördüğünü göze

getirmek değil, ikona önünde duran kişinin Tanrısal ışığa görünür kılınmasını gerçekleştirmektir. Arzulanan, Tanrı'nın insana duhulü değil, insanın Tanrı'ya duhül etmesidir. İkonalarda kullanılan perspektif, bu yüzden tersten bir perspektiftir: Manyetik alan çizgilerini anıştıran görünmez çizgiler, bakan öznenin gözünden resme açılacaklarına – ve resmi göze açılan bir pencereye dönüştüreceklerine –, sonsuzluktan bakan merceğin gözüne doğru yansır; nitekim ikonanın karşısında duran kişi, figürlerin görünmeyen yanlarını da ancak bu şekilde görebilir. İkona, tanrısal ışığı retinada görünür kılacağına, ışığa bakan gözü ışığın içine alır, onu kendi içine çeker; kimi zaman tek değil, çoğul kaçış noktasına sahip olması da bu yüzdendir. İkonanın önünde hareket ettikçe değişen, gözü farklı konumlar almaya zorlayan noktalar. Bunlar; tanrısal arzu, tek bir noktada değil, her zaman her yerdedir”(Florenski, 2007:16).

Florenski'nin sudür öğretisi diye nitelendirdiği ikona resimlerinde yüklü bu anlamın karşılığı Berger'in perspektif açıklamasında karşımıza çıkmaktadır.

“Perspektif geleneğine göre görsel karşılıklılık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir”(Berger, 2007:16).

Çevremizi saran uzay ve nesnelere, birbirleri arasında oluşturdukları uzaklık – yakınlık ilişkilerinden doğan uzamı, tuval yüzeyine yansıtmak için resim sanatı perspektif geleneğini kullanır. John Berger'in de vurguladığı gibi insan merkezli bir yerleştirme düzeni olan perspektif, Rönesans döneminin bir getirisidir. Dünyanın keşfedilmesi gereken bir yer olduğu düşüncesini temel alan bu dönemde, keşifler sonucu ekonomik gücü artan Avrupa, bilim ve sanata değer veren, araştıran, öğrenen bir toplum haline gelmiştir. Rönesans, bilimsel gelişmelerin yakından takip edilmesi ile birlikte insanların gerçek dünya ile ilgili görüşlerinin değişmeye başladığı bir dönemdir. İlginin, içinde yaşanan gerçek dünyaya kaydığı, bireyin öne çıkarak önem kazandığı ve koşulların getirisiyle bir çok buluşun gerçekleştiği bir dönemdir. Bu dönemde dünya artık matematik ve geometri gibi yeni bilimlerin eşliğinde tanımlanıyordu. Bu yeni dünya görüşü resim sanatının da gerçekçiliğin hakim olduğu bir döneme yönelmesine neden olmuştur. Rönesans sanatına nesneyi bir mekan içerisinde betimleyen natüralist anlayış egemen olurken, Ortaçağ'ın sembolist takıntıları sona ermiş ve nesneye atfedilen perspektif, hacim, ışık-gölge yansımaları ile yeni bir dönem başlamıştır. Yeni dünya görüşünün getirdiği görme biçimi olan merkezi perspektif:

“Resim mekanında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta, neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, Kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir”(Florenski, 2007:10).

Floransalı ressam Cimabue, 13.yy'da resmi bir süsleme sanatı olmaktan çıkarıp ikona simgeciliğinden kurtarmaya çalışmıştır. Çağdaşı Cavallini ile birlikte katı biçim anlayışından daha yumuşak biçimselliğe yönelmişlerdir. Yeniçağın getirdiği anlayışı resimlerine ilk yansıtan ressam, Cimabue'nın ve Cavallini'nin öğrencisi Giotto di Bondone, geleneksel betimleme tarzını terk ederek, figürlerini arka-ön ilişkisi ile bir mekan içinde resmetmiştir. İkonalarda görülen altın sarısı zemin yerine gerçekçi bir doğa tasvir eden Giotto'yla birlikte resim sanatı doğaya yaklaşarak görüneni biçimsel olarak benzetme yoluna gitmiştir. (Resim 1)

Giotto'nun resimde yaptığı mekansal özellikler İtalya'nın Floransa kenti dışında Sienalı sanatçılar Simone Martini, Jean ve Paul Limbourg, Ambrogio Lorenzetti gibi sanatçılar tarafından –Giotto gibi geleneksel kuralları birdenbire bırakmalar da- resimlerde uygulanmaya başlanmıştır. Bunlardan Lorenzetti, resimlerinde perspektife özgü kaçış noktasını kullanmıştır.

Bilime duyulan merak ve insanların daha çok şey öğrenmek istemeleri, o güne değin dünya üzerine yapılmış bilimsel deneyimlerin araştırılmasına olanak sağlamıştır. Öklid'in üç boyutlu dünyasının kabul görmeye başlamasıyla, Öklid geometrisinin tanımlamalarına göre görselleştirilmiş bir temsil resmi, doğayı biçimsel olarak taklit etmiş sayılmıştır. “Güzel sanatlarda doğrusal perspektifin ortaya çıkmasına neden olan yaşamsal koşulları anlayabilmek için öncelikle, sanatçı-perspektivistin kalemını her oynatışında gizliden gizliye belirleyici olan kuramsal temelleri”n (Florenski, 2007:126) başında “reel dünya uzayının Öklid uzayı olduğu inancı”nı (Florenski, 2007:126) savunur Florenski Tersten Perspektif adlı metninde.

“Bu, izotrop, eştürden, sonsuz ve sınırsız, eğriliği sıfır olan üç boyutlu bir uzaydır. Gelişigüzel herhangi bir noktadan herhangi bir doğru çizgiye paralellerin (ve aslında tek bir paralelin) çizilebileceği düşünülür. Sanatçı-perspektivist çocukluğunda öğrendiği ve sonrasında büyük bir başarıyla unuttuğu biçimiyle bütün geometrik konstrüksiyonların doğası gereği soyut bir şema olmadığına, üstelik reel olarak var olduğuna, hatta somut olarak kavranabilir olduğuna ikna olmuştur. İncelediğimiz bu düşünsel eğilime dahil olan bir sanatçı, bir demet halinde çıkararak nesnelerin konturlarına yönelen ışınların var olduğuna ve bunların doğrusallığına inanır. Öte yandan da eski anlayışa uygun olarak ışığın nesneden çıkarak göze değil de, gözden çıkarak nesneye yöneldiğini düşünür. Buna ek olarak, bir yerden başka bir yere taşındığında ya da bir yönden başka bir yöne çevrildiğinde nesnenin ölçütünün değişmez olduğuna inanır. Kısaca söylemek gerekirse: Dünyanın Öklidci anlamda bir yapısı olduğuna ve onun Kantçı anlayışıyla kavranabileceğine inanır” (Florenski, 2007:126).

Giotto döneminde ustadan çırağa aktarılan perspektif bilgilerini, 15. yy'da Filippo Brunelleschi resme uygulama yollarını bulmuş ve Leon Battista Alberti tarafından matematiksel formüllerle desteklenerek geliştirmiştir. Bu bilgileri kullanarak perspektifin resim sanatı için önemini yeniden keşfetmesiyle birlikte Perspektif ilkelerini, tam anlamıyla resme uygulamayı başarabilen sanatçı Masaccio, kaçış çizgileri ve figürlerine ışık-gölge yardımıyla kazandırdığı heykelimsi üç boyutluluk ile resimde gerçek bir derinlik yaratmış, yarattığı bu derinlik yanılsaması figürlerin gerçekçiliğini artırmıştır. Masaccio'nun figürleri ete kemiğe bürünmüş, fani izleyiciden farksız oluşlarıyla öne çıkmıştır. (Resim 2)

“Eski aziz resimlerinde figürler bedensel hacimlerini ortaya çıkaran bir niş veya taht ile ‘giydirilmiş’ken, Masaccio'nun figürleri böyle üç boyutluluk çağrıştıracı bir mimariye ihtiyaç duymazlar. Kesintisiz tasarlanmış bir mekanın içinde serbest ve bağımsız dururlar. Resimde gerçek derinlik yanılsaması yaratan da budur. Keza, bir yenilik olan, yumuşak bir ‘ışık ayarı’yla doğal bir üç boyutluluğa ulaşan figürler, o zamana kadar hiç görülmemiş bir varlık, bağımsızlık ve bireysellik kazanmışlardı”(Krausse, 2005:10).

15.yy'da perspektif hayranı olan bir başka sanatçı da Paolo Uccello'dur. Tamamen dünyevi konulara yönelen sanatçı, betimlediği savaş sahnelerinde hareketli figürleriyle karmaşık kompozisyonlar kurmuş fakat bu karmaşayı perspektif kuralları içerisinde oluşturmuştur. (Resim 3) Masaccio'nun perspektifle sağlanmış ağır sahne deneyimlerini örnek alan Mantegna ise, figürlerin hareketlerini ve canlılıklarını koruyabilmek için mekana önem vermiştir. (Resim 4) Mantegna ve Masaccio gibi sert, yalın ve açık betimlemeleriyle Piero della Francesca'da mekansallığı oluşturabilmek için perspektifin bütün yöntemlerini kullanmış, figürleri hacimlendirmek için ışığı kullanan diğer sanatçılardan farklı olarak, derinlik yanılsamasını yaratmada da, ışığın da önemli rolü olduğunu keşfetmiştir. (Resim 5)

Rönesans döneminin ileriki safhalarında ve bu dönemin en büyük ressamı diye nitelenecek olan Leonardo da Vinci, nesnelere uzaklaştıkça atmosferin onlar üzerinde yarattığı etkiyi fark etmiş ve geliştirdiği sfumato tekniği ile iki boyutlu yüzeyde renklerle bu atmosferik etkiyi göstermeyi başarmıştır. Gölgenin ve ışığın derinsellik yaratmadaki önemini kavrayan sanatçı, formlar arasında olabildiğince yumuşak bir geçiş sağlayarak, biçimi gölgede kayboluyormuş gibi belirsiz bırakarak nesnelere ya da bedenleri çok daha canlı görünür kılmayı başarmıştır. (Resim 6)

16. yy'da Reform hareketlerinin sanata yansması yeni gerçeklik arayışına sebep olmuştur. Dönemin sanatçıları, ustaların ulaştıkları mükemmeliyetin ötesinde yapacak bir şey olmadığını düşünerek gerçekliği taklit etmekten vazgeçmişler ve bir nevi kendi içsel dünyalarını yansıtmaya yoluna gitmişlerdir. Manierist adı verilen bu dönemin sanatçılarından Tintoretto'nun son akşam yemeği tablosu ile Leonardo'nun bir yüzyıl önce yapmış olduğu aynı isimli tablosu iki dönem arasındaki farkı gösteriyor. Perspektifle oluşturduğu resimsel mekanı gerçek mekanın devamı gibi göstermeyi başaran iki dünya arasında geçirgenlik sağlayan Leonardo'nun figürleri de bu dünyaya aitlermiş gibi durur. "İsa'nın başının üstündeki hale, mimari bir unsura dönüşerek, arka plandaki üç pencereden ortadakinin üstünde mimari bir kemer haline gelmiştir." (Krausse, 2005:14). Leonardo'nun yarattığı mekan tamamen dünyevi bir mekan olmasına karşın, Tintoretto'nun mekanı ruhani bir mekan özelliği taşır. Masanın perspektif açısıyla yarattığı uzam bilinmez bir karanlığa doğru uzanırken diğer alem varlıkları bize eşlik eder. (Resim 7)

Rönesans Avrupa'da yayılırken doğayı kusursuzca tasvir etmek isteyen ressamlar, yapıtlarını üretirken camera obscura'dan yararlanmışlardır. Leonardo da Vinci perspektif ile ilgili çalışmalarında camera obscura'yı, objelerden yansıyan ışığın küçük bir delikten geçmesi ve deliğin karşısında bulunan yüzey üzerine ışığın düşmesi ile objenin ters görüntüsü olduğu şeklinde tanımlanmıştır. Yani camera obscura sayesinde doğanın nesnel bir görüntüsü oluşmaktadır.

"18. yüzyılda Camera Obscura öyle yeterli düzeyde iyileştirildi ki sanatçıların sıradan aletleri arasındaki yerini aldı. Çalışmalarında Camera Obscura'nın en belirgin özelliklerinin gözlemlendiği ressam Jan Vermeer'dir (1632-1675). Resimlerindeki; merceklerin sağladığı optik perspektif, ön ve arka plân arasındaki optikten kaynaklanan yaklaştırma, fluluklar dikkat çekicidir. Ayrıca, ışığın bir noktadan dağılması ve gölgelerin o güne değin olmadığı kadar başarılı yansıtılması bir Camera Obscura yardımıyla çizildiğini ortaya koymaktadır... Perspektif ve flulukların kullanımı, ön plân ile arka plân arasındaki sıkıştırılmış hava boşluğu Camera Obscura'yı ortaya çıkaran tipik özelliklerdir. Vermeer, bugün fotoğrafçıların derinlik etkisini artırmak için kullandıkları yer karoları, tavan kirişleri, ön plâna konulan elemanları, yakın ve uzak figürler arasındaki boyut farklılıklarını başarıyla uygulamıştır. Optik perspektifin (tek noktalı perspektif) gözle görülebilir bir deformasyon yarattığını ve bunun anlatımı güçlendirmek için kullanılabileceğini düşünmüştür. 17. yüzyılda yaşayan bazı ressamlar aynalar yardımıyla yapılan düzenekler ve Camera Obscura'dan fazlasıyla etkilenmiş ve bu araçlar sanatçılara yeni ufuklar açmıştır."(Uğur, 24.01.2010).

Bu dönemde Barok sanatının çeşitliliği içinde özellikle Hollanda'da atmosfer yüklü uçsuz bucaksız derinlikleriyle sağlanan uzamsal etkisiyle karşımıza manzara resimleri

çıkılmaktadır. Bu zamana kadar doğa tasvirleri bir öyküyü anlatmak için yapılan figürlerin arkasında fon olarak kullanılmakta idi. Bir önceki yüzyılın başlarında manzaranın ilk örneklerinden sayılabilecek olan Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in belirsiz uzama örnek teşkil eden, simgeselliğin ağır bastığı resimler betimlediğini, fakat aynı yıllarda Albrecht Altdorfer'in bir öykü anlatmadan ve içinde figüre yer vermeden sadece bir manzara resmettiğini, ancak 17.yy'da Puossin ile birlikte manzara resimlerinin ilgi çekici hale geldiğini söyleyebiliriz. (Resim 8) Aynı dönem ressamlarından Claude Lorrain ve Jacop van Ruisdael'de bu ilgiyi görmek mümkündür. Rokoko'nun ünlü ressamı Jean-Honore Fragonard'ın süslü manzaralarından (Resim 9), Thomas Gainsborough'un doğal gerçekçi - aynı zamanda belirli uzam diye nitelendirebileceğimiz - manzara resimlerine geçiş, resim sanatında nesneliliğin varoluşunun gerektirdiği mekan olgusunun ne denli dikkat çektiği ve hangi dönem olursa olsun, nasıl bir gerçeklik yaratma peşine düşülürse düşülsün ressamların yarattıkları sahnelerde, uzam konusuna ne kadar önem verdiklerinin önemli bir kanıtı olarak gösterilebilir. (Resim 10)

Aynı şekilde insanın öznel duygularının öne çıktığı, dünya gerçekliğini kavramak için aklın dışında hayal gücüne ve sezgiye ihtiyaç olduğunu savunan ve bu düşünceyle betimledikleri doğa resimlerinde kendi içsel duygularına yer veren romantizm sanatçıları Casper David Friedrich, John Constable, William Turner, Jean-Baptiste Camille Corot, Arnold Böcklin, kendilerinden sonra gelecek olan sanatçılara "doğalcı yansımaları reddeden ama gerçeklere de bağlı kalan yeni bir sanat oluştur"malarına (Krausse, 2005:69) yol açmışlardır. (Resim 11) Ayrıca aynı döneme denk gelen fotoğrafın icadı ile görünen dünyanın bire bir kopya edilmesi, resim sanatında yanılısama yaratmayı önemsiz hale getirmiş ve 'modern sanat' olarak adlandırılacak yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur.

Resim gerçek yaşamdan görüntülerle elde edilebileceği gibi, tamamen hayal dünyasıyla da yaratılabilir fakat bir fotoğraf görüntüsü varlığını gerçek yaşamdan nesnelere borçludur. Teknik bir göz sahibi olan fotoğraf makinesi, bir görüntüyü kaydetmede en nesnel olabilecek aygıttır. Bu nedenle fotoğrafın, dünyayı gözümüzle gördüğümüze en yakın haliyle yansıttığını söyleyebiliriz. Fotoğrafın görüntüsünün uzamı, zaman faktörüyle birlikte dördüncü bir boyut kazanan üç boyutlu gerçek dünya uzamının iki boyuta taşınmasıyla elde edilmiş uzamdır. Dolayısıyla gerçek dünyayı soyutlayan

fotoğraf görüntüsü bu işlevi sırasında sürekli devinim halinde olan zamandan bir anı da dondurur.

“Hiçbir şekilde anlaşılmasa da, bir fotoğraf görüntüsünde yer alan herhangi bir mekan, fotoğraflar sayesinde her yere taşınan mekandır... Birçok nesnenin bir arada bulunduğu bir mekan, bir görüntü yüzeyinde iki boyuta dönüştüğünde , bu mekan artık kendi gerçekliğinden tümüyle ayrılmıştır. Mekan, gözün gördüğü değil, görsel yepyeni bir ortam olmuştur. Yaşanan gerçeklik, görüntü yüzeyi üzerinde bir surete dönüşerek nesnellikten ayrılmıştır. Görüntü hem temel aldığı mekanı, hem de yeni bir mekânın varlığını bize işaret eder. Bu da, bir anlamda düşünle gerçek arasında bir köprünün kurulmuş olduğunu gösterir. Fotoğraftaki mekân, somut bir görmeden, soyut bir göstergeye dönüşmüş ve temsil ettiği yaşamı bize sadece anımsatmakla yükümlü olmuştur”(Karadağ, 2004:35).

Daha önce de belirtildiği gibi sanatçı yapıtını oluştururken nesnelere gibi uzayı da tasarlamak durumundadır. Nesnelere durumlarına göre uzam farklı niteliklere bürünebilir. “Uzamın tanımlanabilmesi için görsel referanslara yani nesnelere gereksinim vardır.”(Güngör, 2005) Bir fotoğraf çerçevesine dahil edilen nesnelere yarattığı koşullar itibari ile, izleyicinin ya hayal gücünü kullanarak uzam hakkında bilgi edinmesini ya da zaten açıkça verilmiş olan bilgiler doğrultusunda gördüğünü açıklaması istenmiştir.

Fotoğraf görüntüsü dış gerçekliği kaydederken sanatçısı tarafından belirlenen çerçeve içinde, ya gereken tüm nesnelere içine tam anlamıyla dahil olduğu, anlatılacak tüm olay ve olguların yer aldığı (kapalı uzam) ya da görüntü alanına yarım olarak dahil edilmiş nesnelere, bakışımızı çerçeve dışına yönlendiren bir uzantı ya da hareket gibi olguların bulunduğu (açık uzam) bir görüntü olarak tasarlanabilir. Aynı zamanda bu görsel verilerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler sonucu tanımlanan uzam, izleyicinin bu ilişkileri kavrayıp mekân hakkında fikir sahibi olmasını ve anlatılan olayı daha iyi anlamasını (belirli uzam) ya da bilinçli olarak sanatçının bazı bilgileri kısıtlaması ile oluşturduğu uzamsal bilgi eksikliği (belirsiz uzam) ile izleyicinin yine hayal gücünü kullanmasını sağlamıştır. Belirlenen çerçeve içerisindeki nesnelere yoğunlukları boş ve dolu uzamı belirlerken fon ile girdikleri ilişki sonucu derinlik algısına yol açarlar.

“Derinlik algısı, bilindiği gibi binoküler ve monoküler ipuçlarının yorumlanması sonucu gerçekleşir. Binoküler ipuçları, aynı yere küçük bir açı farkıyla bakan iki gözden gelen iki ayrı görüntünün üst üste çakıştırılması sırasında aralarındaki küçük farklılıkların yorumlanması sonucu elde edilir. Monoküler ipuçları için ise tek bir görüntü yeterlidir. Buradaki hava ve çizgi perspektifi, nesnelere birbirini örtmesi, görüntü düzleminin altında ya da üstünde yer alma, nesnelere ya da görüntüyü algılayanın hareketi, ayrıntılardaki değişimler, büyüklük farkları, nesnelere birden çok yüzeylerinin görünmesine olanak sağlayan bir bakış açısı ve

bunların ayırt edilmesine yarayan farklı şiddet ve yöndeki aydınlatılma biçimi, buna bağlı olarak oluşan bağlı ve atılmış gölgeler, gruplandırma, figür-fon, net-flu alanlar v.b. çeşitli nedenlerle ayırt edilen farklı görüntü katmanları (ön-orta-arka plan) gibi ipuçları, yaşam deneyimlerimizle öğrendiğimiz ve bizde derinlik algısı yaratan diğer etkenlerdir”(Güngör, 2005).

Tek bir gözü merkez yapan perspektif geleneğinin körlüğü, mekanik bir göz olan fotoğrafın bulunmasıyla başlamıştır. İnsan gözünün ayırt edemeyeceği incelikleri bile görebilen bu göz, resim sanatını bir daha geri dönülemez bir yola sokmuştur.

“Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmanın bütün bu nesnelere tam olarak gerçek varlıklar değildir: onların, hayaletler gibi, yalnızca görsel bir varoluşu bulunur. Hatta onlar alışlagelmiş görüşün eşliğindedirler ancak, alışlageldiği şekilde görülmemektedirler. Ressamın bakışı onlara, aniden bir şeyin, ve bu şeyin, olmasını sağlamak için, bu dünya tılsımını meydana getirmek için, bize görünürü göstermek için nasıl etkili olduklarını sormaktadır...Alışlagelmiş anlamda görünür, öncüllerini unutmaktadır; yeniden yaratılması gereken ve içinde tutsak hayaletleri serbest bırakan tam bir görünürlüğe dayanmaktadır. Modernler, bilindiği gibi, daha başka nice hayaleti özgür kılmışlardır, görme araçlarımızın resmi gamına nice gizli nota eklemişlerdir. Resmin sorgulaması, herhalde şeylerin vücudumuzdaki bu gizli ve ateşli oluşumunu hedeflemektedir”(Ponty, 2002:40-41).

Rönesans dönemi ressamlarının renkleri arası yumuşak geçişleri ile sağladıkları atmosferik etki yerini empresyonistlerin fırça vuruşlarıyla sağladıkları parlak yansımalar almıştır.

“ ‘Bence yaşamı boyunca derinliği aramıştır Cezanne,’ der Giacometti ve Robert Delaunay: ‘Derinlik yeni esindir.’ der. Rönesans’ın ‘çözümleri’nden dört yüzyıl sonra ve Descartes’tan üç yüzyıl sonra, hep yenidir derinlik ve ‘yaşamında bir kez’ değil de bütün bir yaşam boyunca araştırılmayı gerektirir. Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de söz konusu değildir: Bu iki görme de çok bellidirler ve hiçbir soru sormazlar. Bilmeceyi oluşturan, onların bağıdır, onların arasında olandır – tam da birbirini örttükleri için şeyleri, her biri kendi yerinde olarak görmemdir –, tam da her biri kendi mekanında olduğu için bakışını karşısında rakip olmalarıdır. Sarılmalarında tanınan dışsallıkları ve bağımsızlıklarında birbirine bağımlılıklarıdır. Böyle anlaşılan derinlik konusunda, artık bir ‘üçüncü boyut’ olduğu söylenemez. İlk önce, eğer bir boyut olsaydı, daha çok birinci boyut olurdu: Değişik kısımlarının benden hangi uzaklıkta olduğu belirtilirse tanımlanmış biçimler, düzlemler vardır ancak. Ama birincil olan ve diğerlerini içeren bir boyut, boyut değildir, hiç değilse ona göre ölçtüğümüz belli bir ilişki anlamında. Böyle anlaşılan derinlik, daha çok boyutların bir tersine çevrilebilirliğinin; her şeyin aynı anda olduğu, yükseklik, genişlik ve uzaklığın ondan çıkarıldığı toptan bir ‘yerelliğin’; bir sözcükle, bir şeyin burada olduğunu söyleyerek ifade edilen bir hacimliliğin deneyimidir. Cezanne derinliği aradığında, aradığı Varlık’ın bu patlamasıdır ve bu uzayın bütün kiplerinde vardır, aynı zamanda biçiminde de”(Ponty, 2006:63-64).

Çizgisel perspektifi önemsemeyen ressam Cezanne, istediği hacim ve derinlik duygusunu renklerle vermeye çalışmış, kontur çizgisi kullanmadan biçimler arasındaki geçişi farklı fırça darbeleriyle sağlamıştır. Fakat;

“sanatçının renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma yolunda verdiği müthiş mücadelede, gerektiğinde feda etmeye hazır olduğu bir şey vardı: Dış hatların alışılacılığı ‘doğruluğu’”(Gombrich, 2002:543-544).

Dışımızdaki dünyanın varlığının ancak bizim varlığımızla kavranabileceğini fark eden Cezanne, betimlemeye çalıştığı her nesneyi diğer nesnelere bağımsız, tek tek incelemiştir. Sanatçının, “bir nesneyi resmetmek, çözümlenmek için onu kendi kişiliğinde benimsemesi ve o nesneyle diyalog halinde olması gerekir.”(Kaplanoğlu, 2008:94) Böylece her nesnenin algısının bizimle, bizim her hareketimizle değiştiğini gözlemlemiştir.

“Bütün yer değiştirmelerim ilke olarak karşıdaki manzaranın bir köşesinde bulunurlar, görünürün haritasına taşınırlar. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, ‘yapabilirim’in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarımlarının dünyası aynı Varlık’ın bütüncül bölümleridir”(Ponty, 2002:32,33).

Ne dış dünyanın bize kendini görsel veri olarak sunmasını, ne de onu bir veri olarak kabul etmeyen Cezanne “onları, aynı uzamın parçası olduğumuz bir dünyanın içinde ele alır. Kimin kime önceliği meselesi değil, birbirine bağlılığı, bir devinimdir söz konusu olan.” (Burtek, 2010:55) Hareketsiz, sabit bir bakış söz konusu değildir, dolayısıyla eylem olarak belirtebileceğimiz görme eylemi, bakılan ve bakılanı aynı uzamda bir araya getirir. (Resim 12)

“Cezanne’in tuvallerinde şeylerin, doğanın, ne bir taklit ne de bir tanıdıklık değil gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında bir kesişimde yer aldığını kabul edersek, bu aynı kumaştan yapılma meselesi, şeylerin katmanlı yapısı içinde bir açılmanın olanağını da verir. Ressam, gördüğüne, dokunduğuna eylemlerin el verdiği ölçüde değil bu eylemleri aşan, bazen eylemlerin yer değiştirdiği olanaklarla ulaşır. Saint Victorie Dağı uzaklarda, elinin altında her an yanbaşıda gidilecek bir noktada dururken, ressamın görüşü dağın büyüklüğü ve uzaklığı karşısında ürkmüş değil, vücudun görüşünün şeylerde gerçekleşmesi, onların belirgin görünürlüğünün vücuda dahil olması doğanın nerede olduğu sorusunu düşündürür. Doğa içeride mi yoksa dışarıda mıdır sorusuna Cezanne ‘Doğa içeridedir’ yanıtını verir. İçerisi ve dışarısi meselesinde, şeylerin içerisi ve dışarısi Cezanne’in resimlerinde şeylerin yüzeylerinden başlayan çözümlenim ardından, uzamsal olanın anlamı içi ve dışı birbirine katar”(Burtek, 2010:55).

19.yy'ın bilim dünyasındaki gelişmeler sanatın biçiminde değişmeler yaşanmasını etkilemiştir. Yüzyılın başında Albert Einstein tarafından savunulan 'Özel Görelilik Kuramı' ile uzay ve zamanın bireyin algısına göre değişebileceğinin ortaya atılması, atomun parçalanması ile bilimin değişebileceğinin ve hiçbir şeyin aynı kalmayacağını anlaşılması ve Bergson'un dünyayı kavrayışımızda akıldan çok sezgilerimizin rol oynadığını ileri sürmesi gibi nedenler, sanatçıları farklı tepkimelere sokmuştur.

“Sezginin bize gösterdiği gerçeklik nedir? Bergson bu konuda aradığı ipucunu kişinin kendi doğasına ilişkin sezgide bulur. Ona göre, kendi içimize dönüp baktığımızda tecrübe ettiğimiz şey, değişen haller veya özellikleri değişen şeyler değil de, değişimin bizzat kendisi, süre ve yaşamdır. Sezgi yoluyla bilinen benden hareket eden Bergson, burada kalmayıp daha sonra dünyanın aynı süreden meydana geldiğini iddia etmiştir. Başka bir deyişle, gerçekliğin bilimin varsaydığı gibi, madde olmadığını göstermeye çalışan, doğanın, bilimin söylediği gibi, yalnızca mekan içindeki maddi cisimlerden oluşmadığını savunan Bergson, insanların mekanla düşünmeye çalıştıkları için, maddeciliğe eğilimli olduklarını iddia etmiştir. Oysa, zaman mekandan daha temel olup, bütün gerçekliğin özü zamandır, süredir”(19.yy. Filozofları Henri Bergson, 2010).

Bergson'un zaman kavramını birinci sıraya yerleştirdiği bu görüşüne karşın, zaman ve mekan birbirlerini etkilerken aynı zamanda bütünü karşılıklı varoluşlarıyla oluşturan oluşumlardır.

“Bizi köşelerde yaşamaya iten düşüme, o da, bazen basit bir resmin zaferinden doğar. Ne var ki, bir eğrinin zarafeti, eğilip bükülmeleri tam yerini bulmuş basit bir Bergson'cu hareket değildir. Bu eğri kendini kat kat açan bir zaman değildir yalnız. Uyum içinde oluşan, içinde oturup yaşanılabilir bir uzamdır da.” (Bachelard, 2008:217).

Ressamlar gördüklerini temsil yoluyla resmetmiyorlardı artık. Gerçeği anlamanın değişik yollarıyla birlikte ressamlar kendilerine gerçeği yansıtmak için yeni sorunlar edinmişler ve bunların üstesinden gelebilmek için vazgeçmekten çekinmedikleri benzeme yoluyla gerçeklik yerine daha çok heyecan uyandıran duygusal tepkimelerine yer veriyorlardı. “Sanki görünürün yoğunlaşması ve kendine ulaşması yoluyla yansıması ressamdır şeyler içinde doğan” der Maurice Merleau Ponty Göz ve Tin adlı kitabında ve bu görüşü Gaston Bachelard, Uzamın Poetikası'nda “resim, dışarı vurduklarından çok, içine aldıklarıyla etkindir” diye destekler.

“Bir süs resmi olup çıktım sonunda

Duygusal kıvrımlar

Sarmalların sarılışı

Siyah beyaz örgütlenmiş yüzeyler

Kendi soluğumu duyuyorum yine de

Bir resim mi bu

Yoksa ben miyim?" (Bachelard, 2008:217).

Cezanne'ı takip eden başta Picasso ve Braque gibi bazı sanatçılar nesnelere farklı bakış açılarından görmeye ve farklı kübik şekiller olarak biçimlendirmeye başlamışlar ve düz bir yüzey gibi boyadıkları bu biçimleri üst üste getirerek ön-arka ilişkisi oluşturmaya çalışmışlardır. (Resim 13-14)

Worringer insanın iki içtepisi soyutlama ve özdeşleşim'den, soyutlama içtepisini şöyle açıklamaktadır:

"Soyutlama içtepesi, nesnelere bir uzay içinde tasvirini yadsır; çünkü uzay derinlik, derinlik ise korku demektir. Bu yüzden, ilkel insan huzur bulabilmek için geometrik bir soyutlamaya – süsleme sanatına – gitmiştir. 'Geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir olan biricik mutlak biçimdir.' Worringer, tarihsel olarak, soyut sanatın doğalcı sanattan daha önce başladığı işte buna dayandırır. Perspektif ise evren hakkında bilgi sahibi oldukça keşfedilmiş ve bu da doğalcılığa yol açmıştır. Doğalcılığı aşmak ve maddi dünyanın sınırlamalarından kurtulmak için uzaysal perspektiften tekrar vazgeçmek gerekiyordu. Worringer, 20.yüzyıldaki soyut sanatın Rönesans perspektifinden uzaklaşmasının nedenini büyük ölçüde buna bağlar"(Yılmaz, 2006:60-61).

Dönemin renkçi ressamlarından Matisse ise;

"Özellikle mekan yaratma tekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanmış. Kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerle boyadığı tuval üzerinde sanal bir mekan yaratmış, üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekanın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır"(Orhan, 2007) (Resim 15).

Çözümsel kübizmden etkilenen Piet Mondrian, resmin unsurları olan renk, biçim ve çizgi kompozisyonlarından oluşturduğu yatay ve dikey düzlemler ile derinliksiz yassı bir uzam yaratmıştır. Onu soyut sanatta böyle ileri götüren kübist ressamları incelemeden önce;

"Hollanda manzaraları, onun dikey ve yatay unsurları vurgulamaya; böylece elde ettiği iki boyutlu yapının, yine Hollanda manzaralarına özgü derinlik özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi"(Lynton, 2004:74).

Doğacı bir ressam olma özelliğini kübizmi inceleyip renklerini aza indirgediği zaman da devam ettiren Mondrian'ın yaptığı doğa eskizleri, onun soyut düzenlemelerinin temelini oluşturmuştur. (Resim 16)

Kübizm'in etkilediği bir diğer isim Kasimir Malevich ise sanatı doğadan tamamen uzaklaştırmaya, herhangi bir şeyin temsili ya da herhangi bir şeyin soyutlaması

olmaktan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Süprematizm adını verdiği sanat anlayışında doğada olmayan geometrik şekillere yer vermiş, zıt renklere boyadığı kareler ve daha sonra resimlerine hareketlilik kazandıracak daha karmaşık şekillere yönelmiştir. “Bu sanat nesnesizdi; doğaya ait bir görüntü ya da uzay (derinlik) yanılması ihtiyacı yoktu; betimlemeci ya da yansıtmacı değildi; sadece kendini temsil ediyordu; kendisi için, kendi ayakları üstünde durabiliyordu.”(Yılmaz, 2006:198) Her ne kadar derinlik yanılmasıyla kaçılacak olsa da, bu şekiller beyaz zemin üzerinde uzam yanılması yaratırlar. (Resim 17)

“Uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını getir”en (Lynton, 2004:115) Elementarizm ve Elementarist kavramları, Konstruktivizm’in yeni sanat için bulduğu sözcüklerdir. Süprematizm ile aynı zamanda çıkan, El Lissitzky ve Theo van Doesburg tarafından kurulan Konstruktivizm sanat grubu, Mondrian ve Doesburg tarafından kurulan De Stijl grubunun görüşüyle birleşmektedir. Laszlo Moholy-Nagy’de Mondrian’dan farklı olarak saydam renkli geometrik şekillerle kurduğu kompozisyonlarına, derin mekan duygusunu eklemiştir. (Resim 18) Bunun tersine Ben Nicholson, Mondrian gibi doğa izlenimlerini aza indirgeyerek yaptığı resim ve kabartmalarıyla elementarist sanatın temsilcilerinden sayılmıştır. Charles Biederman ise, tek renkli zemin üzerine rölyef çalışmalarıyla istediği resimsel öğeleri - boyut, renk, ritim - yakalamaya çalışmıştır.

Kandinski, Miro ve Klee gibi sanatçıların oluşturdukları farklı yapıtlardan etkilenen Amerikan soyut ekspresyonist sanatçıları, tuval yüzeyini eylemlerini gerçekleştirdikleri bir yüzey olarak görmüşlerdir. Bu nedenle;

“Harold Rosenberg’in kaleme aldığı yeni Amerikan resmini tanıtan bir yazıdan ötürü, soyut dışavurumcu resme zaman zaman eylem resmi de denmiştir. Rosenberg’e göre, Pollock için tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği uzaysal bir mekan değil, eylemde bulunan bir saha idi. Tuvalde olup biten şey, bir resim değil, bir olaydı”(Yılmaz, 2006:164).

Ernst ve Tobey’nin boyayı tuval yüzeyine akıtarak ya da damlatarak yaptıkları işleri bilen ve bu tekniğin üzerine giderek geliştiren Jackson Pollock, Franz Kline ve Robert Motherwell birer eylem sanatçılarıdır. Tuval yüzeyine belli bir zamanda yaptıkları hareketlerden izler bırakan sanatçıların eylemsel izlerini takip eden izleyicinin uzamsal algısı da bu süreç içerisinde sürekli devinim halinde olacaktır.

(Resim 19-20-21) Bununla birlikte;

“Tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş boyalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kayıtlarıydı bu resimler”(Yılmaz, 2006:163).

Bu sanatçıların yapıtlarındaki boyanın tüm hareketliliğine rağmen “en iyi Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır.”(Lynton, 2004:239) Oysa Mark Rothko’nun resimleri iki üç farklı renklerden oluşmaktadır. Fakat bu renkler arasındaki geçişler belirsiz olduğu için, sanki görülen renk her an değişime uğrayacakmış izlenimi uyandırmakta, böylece izleyici, zemin ile renk alanı arasında gelgitler yaşamakta ve ön arka ilişkisinden doğan algısı değişime uğramaktadır. (Resim 22) Aynı türden algı değişikliğini Clifford Still, Morris Louis, Jules Olitski’nin yapıtlarında da görmek mümkündür. (Resim 23)

Bu konunun başlarında da belirtilen, sanatçılar sürekli gerçek nedir sorusuna cevap aramışlar ve değişen dünyanın getirdiği yeni düşünceler doğrultusunda, gerçeğin ne olduğu ile ilgili savları ve bunu dile getiriş tarzlarında farklı yorumlar ortaya çıkartmışlardır. 1960’lı yıllara gelindiğinde sanatçılar artık nesnel gerçekliği tasvir etmekten ya da ona çağrışım yapacak her türlü betimlemeden uzaklaşmaya başlamışlardır. Yapıtın kendisinin nesne olduğu çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılardan biri olan Lucio Fontana, tuval yüzeyinde derin yarıklar açmış, kesiklerin arasından görünür hale gelen duvar ile, tuval gerçek bir mekana dönüştürülmüştür. (Resim 24) “Bu tablo kesilmiş bir yüzeyi temsil etmez; artık o, yüzeyin kendisidir.”(Lynton, 2004:272) Fontana bu çalışmasıyla minimalist tavrın yolunu açmıştır. Çünkü “soyut dışavurumcu biçimde, tavrın kendisi anlam demektir; tavr, sanatçının keyfi serbestliği; düşünülmeden gerçekleşen devinim ve bunun tuvaldeki iziydi önemli olan.”(Yılmaz, 2006:203-204) Soyut dışavurumcuların ürettikleri renkli yüzey resimlerinin herhangi bir betimlemeden uzak oluşları soyut sanatı daha de ileri götürmüş, ressamca soyutlama sonrası ve minimalist eğilimlere yol açmıştır. Bu ressamlar arasında başta Ad Reinhardt olmak üzere Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland’ı sayabiliriz.

“Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin üzerinde bir ayırım yapmak mümkün değildir. Derinlik yanılısamasını veren bir nitelik de yoktur”(Lynton, 2004:246-247).

Aynı düşünce doğrultusunda gelişen Pop Art sanatı ile çevrede hazır halde bulunan nesnelere bir araya getirilerek, bir yüzey üzerinde mekan tasarımı olmadan, gerçek nesnelere gerçek uzamı oluşturmuşlardır. Bir Pop Art sanatçısı olan ve hem fotoğraflardan bire bir çalıştığı yapıtları, hem de soyut düzenlemeleri ile birbirine karşı iki resim türünde de yapıtlar üreten Gerhard Richter, soyut resimlerinde “muhtemelen püskürtme boyayla renklendirdiği pürüzsüz zemin üzerine sürdüğü kalın boya ile, eşine az rastlanan bir derinlik yanılması yaratmış”tır. (Yılmaz, 2006:352) (Resim 25)

Kendini konstruktivist bir sanatçı olarak belirten Ben Willikens ise, modern sanatta önemsenmeyen iki boyutlu düzlemde mekan oluşturma olgusunu, kendi perspektif ve ışık değerleriyle kurgulamıştır. Yapıtlarında “mekansal labirentler biçimindeki konstruktif düzenlemeleri, dikkat ettiğimizde, ışık yardımıyla birbirleriyle sanki görünmez bir el aracılığıyla ilintilendirdiğini gözlemleriz...Sanatçının bu noktada, artık klasik bir emprestyonist ışık yorumundan çok, sürrealizm çağrıştıran, fantastik vurgulamalar yapan ve bir ‘ışık’tan çok ‘ışımaya’yı andıran alan tonlamaları yaptığı”(Kaynak, 2007:16) fark edilir. (Resim 26)

1.3. Zaman Kavramı

Varolmanın koşulluğu içinde, şimdilik, şu an’dalık olarak belirlenen zaman, devinimden ya da değişimden bağımsız bir şey değildir. Aristoteles’e göre, önce ve sonra diye belirlediğimiz devinim veya değişim ile algılanan zaman, “önce ile sonraya göre devinim sayısı” (Aristoteles ve diğ., 2007) olarak tanımlanır. Buna göre devinimin azlığını ya da çokluğunu belirleyen zaman bir sayma aracıdır denilebilir. “Hareketin hızı zamanın da hızıdır.” (Bal, 2002) O halde öncelik ve sonralık sayılabilir özelliğe sahiptir. Öyleyse zamanı öncelik ve sonralık açısından belirleyen an, önce ve sonranın sayılabilir oluşuyla vardır.

“ ‘An’ zamanın hiçbir parçası değil, devinimin kesintisi de değil; nasıl ki nokta, çizginin parçası değil; çünkü çizginin parçaları / çizginin bölünmesiyle elde edilen / iki çizgidir. Öyleyse ‘an’ bir sınır olduğundan ötürü zaman değil, zamanın bir ilineği, ama sayı oluşturduğundan ötürü de bir sayı.”(Aristoteles ve diğ., 2007).

Aristoteles’in zaman hakkındaki bu düşüncesine Heidegger’in açıklamasıyla bakalım olursak;

“Zaman, hep iki değişik andan biri önce, öteki sonra olacak şekilde, içinde herhangi bir an saptanabilen bir şey. Demek, hiçbir zaman anı ötekenden üstün

değil. O ‘şimdi’ olarak, bir sonranın olanaklı öncesi, ‘sonra’ olarak da bir öncenin sonrası”(Aristoteles ve diğ., 2007).

Aristo’nun zamanı hareketlerin sayısı olarak tanımlamasına karşı çıkan Plotinus’a göre, hareket dursa bile zaman geçmeye devam eder. Hareket ve hareketsizlik zaman içinde var olur.

Geçmiş, gelecek ve şimdi olarak sınıflandırılan zamanı Augustinus ise şu şekilde sorguluyor;

“Hiçbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı. O halde şu iki zaman, – geçmiş ve gelecek – geçmiş artık olmadığına göre, gelecek de henüz olmadığına göre, ne biçimde vardır?”(Aristoteles ve diğ., 2007).

Augustinus buradan, geçmiş zamanın artık varolmadığı, gelecek zamanın ise henüz varolmadığı için varlıklarından söz edildiğine ve bunun ise şimdiki zamanda yapıldığına dikkati çeker. Geçmiş dediğimiz anılar, gelecek dediğimiz olasılıklar birer imge olarak ‘şimdi’ de vardırırlar, şimdiki zamanda anılır ya da planlanırlar sonucuna varmaktadır.

Kant’ın saf görü olarak nitelediği zaman ve uzam, doğuştan gelen bir bilgidir ve herkes de öznel sezgiler olarak bulunur. Bu a priori bilgi ile nesnelere algılayabileceğimizi ve dış dünya düzenini anlamlandırabileceğimizi savunur. Bu nedenle “uzay ve zaman, öznenen ayrılmayan ve özne olmadan bir anlam ifade etmeyen kavramlar haline gelir.”(Kant, Einstein, Fizik ve Felsefe, 2008) Kant’ın insanın kavrayışına bağlı a priori bilgi olan bu zaman ve uzay görüşü ile Einstein’ın görecelilik kuramı ilişkilendirilebilir. Bu kurama göre uzay ve zaman, Newton fiziğindeki gibi birbirinden ayrı, her yerde geçerli ve mutlak uzay/zaman kavramlarından farklı olarak, algılayana göre değişebilen, dolayısıyla göreceli ve bir bütünün ayrılmaz parçaları olarak varolurlar.

Bergson’a göre “zaman insan bilincinin bir oluşumu ve yaratıcı gelişimidir. Bu nedenle insan bilincinin dışında değil, gelişim süreci içindedir.” (Bergson’un Felsefesi, 2003) Bu görüşü ile Bergson, hem Kant’ın saf görü olarak nitelediği savunusuna hem de Heidegger’in tin ve zaman ile ilgili teoremine yaklaşmış olur.

Zamanın varlığının insanın kendi varoluşuyla koşut olduğunu ve “Varolma şu andalıktadır; o olabildiği şey olduğu sürece hep benimkidir”(Aristoteles ve diğ., 2007) diyerek varolmanın şimdide yer aldığını, o halde ‘şimdi’nin ne olduğunun sorgulamasını yapan Heidegger, sonunda zamanı tin ile özdeşleştirmiştir.

“Sende, tinim, zamanları ölçüyorum; seni ölçüyorum, böylece zamanı ölçüyorum. Şu soruyla karşıma çıkma: Nasıl oluyor bu? Yanlış bir soruyla gözlerimi senden başka yere çevirmem için yoldan çıkarma beni. Sana ilişkin olanların karışıklığı ile kendi yolunu tıkama. Sende, hep yeniden söylüyorum, sende ölçüyorum ben zamanı. Karşımızdaki gelip geçici nesnelere kendileri yitip giderken seni kalıcılık taşıyan bir duruma getiriyorlar. Ben şimdiki varolmada bu durumun ortaya çıkabilmesi için gelip geçen nesnelere değil, durumun kendisini ölçüyorum. Yineliyorum, zamanı ölçtüğümde kendi bulunduğum durumu ölçüyorum”(Aristoteles ve diğ., 2007).

Sanatta zaman kavramının ifade biçimi, “gerçek dünyanın devinim halindeyken, üretilmiş yapıtların durağan ve değişmez şeyler olmasından kaynaklanmaktadır.” (Bilgiseren, 2005:1) Zaman kavramının görsel sanatlarda sunumu, aslında ilkçağlardan beri bilinen zaman/uzam ikiliğine göre şekillenmiştir.

“Çünkü, her ne vakit zamanın resim yoluyla temsili söz konusu olsa, bunun gitgide bir biçim sorununa dönüşmüş olması nedeniyle, gündemdeki ilk sırayı mekan almıştır hep. Buna göre, resimde zamanın ancak devinim aracılığıyla (yanılsama) temsil edilmesi, önce figür ile dipyüzey arasındaki ilişkide ortaya çıkan mekanın zahiri mevcudiyetini kendiliğinden zorunlu hale getirmiştir – mekan, zamanın önkoşuludur burada”(Ergüven, 2007:170-171).

İkona resimlerinde geçerli olan fondaki altın sarısı düz yüzeydeki hareketsizlik ve dolayısıyla değişimden yoksun oluşu ile ebedi öte dünyanın zaman dışılığı vurgulanır. Rönesans’ın perspektif kuralı ile figüre eklenen üç boyutluluk ve onun mekanla girdiği ilişki sayesinde kazandığı devinimle ifade kazanan zaman, bununla birlikte merkezi perspektifin tek bakış açılı konumunun mekana kazandırdığı derinsellik ve sabit noktanın, izleyen bakışı izlendiği zamanla birlikte içine alması ile gerçek dünyadaki zaman da resmin zamanına dahil olmuştur.

Öte yandan Barok sanatının çeşitliliği içinde ortaya çıkan natürmort çalışmalarında gerçekçi bir biçimde betimlenen ölü doğa objeleri – kafatası, saat, solmaya başlayan çiçekler, sönmüş mum, sabun köpüğü, çürüyen meyveler – faniliği ve bu dünyanın geçiciliğini ifade etmektedir. Bu tür resimlerde özellikle resmedilen kurukafa imgesi zamanı simgeleyen bir obje olmuştur.

“Natürmortlarda sık sık kurukafalar, içilip bırakılmış boş bardaklar, yanmış mumlar ya da kopmuş enstrüman telleri de bulunur. ‘Vanitas objeleri’ adı verilen bu nesnelere amacı, varoluşun geçiciliğini hatırlatmaktır insanlara” (Krause, 2005:44).

Bilim dünyasındaki gelişmelerin zaman ve uzam kavramlarının yeniden tanımlanmasına yol açması, sanatçıları da etkilemiş, yeni anlayışla kavranan bu olguları biçimsel olarak nasıl ifade edebilecekleri hakkında düşünmeye itmiştir. İlk belirtilerinin empresyonist

resimlerde ortaya çıktığı bu algısal durumu açıkça Cezanne'ın resimlerinde görmek mümkündür.

“Kübizmin doğuşunda, perspektif kurallarını araştıran Cezanne'ın arkitektonik formlara olan (geometrik biçimler) ilgisinin yanı sıra, fizikteki gelişmelerin etkili olduğu ve özellikle de, atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı ve onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğunu ileri süren Einstein'ın 'görelilik' kuramının, kitle ve enerji denkleminin kübizmin sanatsal ifade aracı olduğu söylenebilir. Bu, kübizmin zaman ve mekanın bölünmezliğini kurcalayarak benimsediği ilkeler olarak karşımıza çıkar”(Kaplanoğlu, 2008:96).

Kübist akımın öncü ressamlarından Picasso ve Braque, perspektifi bir kenara bırakıp, yapıtlarına konu edindikleri nesnelere bir çok farklı açıdan görerek, her görüntüyü tek bir yüzey üzerinde üst üste gelecek biçimde betimlemiş ve nesnenin farklı açılardan görülebilecek görüntülerini aynı anda göstermeyi amaçlamışlardır.

“Rönesans temelli perspektifin resim sanatındaki egemenliğinin sona ermesi ve modern fiziğin maddeye bakış açısı arasında, İsmail Tunali'ya göre bir koşutluk vardır. Rönesans'tan beri katı bir varlık olarak ele alınan madde, atomun parçalanmasından sonra, kuvvet alanlarından meydana gelen bir enerji yumağına dönüşmüştür. Madde, artık enerji demektir; ki bu da bir soyutlamadır. Madde denen şeyin böyle soyut bir tasarım olarak kavranması, durağan perspektifli bakış açısının yıkılarak bunun yerine devinimli ve perspektifsiz bir evren tablosunun yaratılmasına yol açmıştır. Buna koşut olarak, modern fizikte zaman kavramı da değişmiştir. Zaman denen şey, artık 'geçmiş', 'şimdi' ve 'gelecek' diye üç bölünen bir süreç değildir. Gelecek, şimdi başlar; geçmiş, şimdi'nin içindedir. Fizikte buna eşanlılık denmiş; kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de, fizikteki bu eşanlılığın sanattaki karşılığı olarak yorumlanmıştır”(Yılmaz, 2006:61).

Bununla birlikte bir noktadan başlayarak çizgiye ve resmin bütününe yayılan hareketle birlikte zaman, resmin oluşumuna tanıklık eder. O halde sanat eserinin oluşumu da bir devinimdir ve bu devinim zamana yayılır. “Devinimden doğan sanat eserinin bizzat kendisi belirlenmiş devinim olduğu gibi, alımlanması da (göz kaslarıyla) devinimde gerçekleşir.” (Ergüven, 2007:172) Yanılsamayla yaratılan devinimden, çizgi, renk, ışıkla oluşturulan hareketliliğe kayış, resim sanatında zamanı algılama sürecine dönüştürmüştür. “Resimde fiilen yaşayabildiğimiz tek zaman algı zamanıdır, bu da tamamıyla sentaksın ilgi alanı içine girer.” (Ergüven, 2007:186) Kübist ressamların nesneyi farklı açılardan görerek resmetmeleri sonucu, nesnenin her bir görüntüsüyle kurduğu ilişki ile onu algılamaya çalışan izleyici, algısal zamanı oluşturarak yapıta aktif olarak dahil olmuştur.

Kübizmle birlikte mekansal değişim yaşayan resim sanatında artık zamanı onun dışında betimlenmesi gereken bir olgu olarak düşünmek imkansız hale gelmiştir. Dönemin teknolojik gelişmeleriyle artan hız ve buna bağlı olarak zamanın da hızlı algılanmaya başlanmasının sonucu olarak, ardı ardına gelen görüntülerden oluşturdukları resimleriyle fütürizm sanatçıları hareketliliği ve ona bağlı olarak da zamanı yakalamaya çalışmışlardır.

“Öte yandan günümüzde mekan tanımının köklü bir değişime uğraması ve zamanın yükseklik, genişlik ve derinliğe dördüncü boyut olarak eklenmesi çağdaş resim düşüncesini büyük ölçüde etkilemiştir. Ayrıca bilim ve teknoloji alınındaki gelişmelere koşut olarak gitgide hızlanan hareketin yanı sıra, 20.yüzyıla kimliğini veren yeni tinsel atmosferin de bütün değişimlerde önemli katkısı olduğu açıkça ortadadır. Özellikle hız olgusu, tuvalde sorgulanan zaman deneyimi için yepyeni bir ipucudur. Bu aşamada: ‘Çağdaş ressamın ilgisini çeken şey, devinimin resmedilmesi değil, dolaysız ifade edilmesidir; bu da zamanın mekana önceliğiyle eşanlamlıdır.’ 20. yüzyıl resminde mekan, geçmişin aksine, derinlik etkisiyle mesafeye bağımlı olmak yerine yüzeye çekilip sığlaşarak, oradaki yüzeysel titreşimlerin (sentetik ilişkiler) ardına düşmüştür. Bütün bunlar ‘katı bir perspektiften ‘vision in motion’a geçiş’in (Mohol-Nagy) doğal sonucudur aslında. Devinim nedenli zaman tarafından belirleniyorsa, mekana ilişkin yüzey etkisiyle derinlik arasındaki sürtüşme de o ölçüde artmıştır. Böylece – ve 20. yüzyıl resmine damgasını vuran Kübizm, bir bakıma bu doğurgan gerilimin (sürtüşme) öyküsüdür son tahlilde”(Ergüven, 2007:173-174).

Picasso ve Braque sanatlarının ileriki dönemlerinde yapıtlarında gerçek nesnelere kullanmışlardır. Kolajın bu hazır nesnelere varoluş zamanından yoksun olsalar da ona anlam yükleyen düşüncenin oluşum zamanını yok saymak mümkün değildir.

Gerçekçi bir üslupla gerçekdışı dünyalar yaratan sürrealist iki ressam Dali ve Magritte zamanı gerçekten kopardıkları öğe ve durumların gerçeküstü bir durumda betimleyerek anlatmışlardır. Dali, soyut bir kavram olan zamanı ve onun akışkanlığını anlattığı resminde, zamanın tek somut nesnesi saati gerçeküstü bir şekilde betimlemiştir. Magritte ise gece ve gündüzü aynı anda sunarak, zamanı gerçeküstü bir boyuta taşımıştır.

Bir eylem mekanına dönüştürdükleri tuval yüzeyine, resimlerini oluştururken yaptıkları hareketleri kaydeden soyut ekspresyonist sanatçılar bu şekilde, hem resmin oluş sürecini hem de izleyicinin algılama sürecini zamanda olanaklı kılmayı başarmışlardır.

Teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkarak sanatı etkileyen ve ilerleyen zamanlarında bir sanat dalı olan ve özellikle resim sanatında yukarıda bahsedilen değişimlere neden olan etkenlerden biri de fotoğrafın icadıdır ve bu icadın anı

yakalaması, zamanı dondurması ve bu zamanın başka zamanlara taşınması, izlenmesi ve anlamlandırılması, her iki zamanı – çekilme zamanı ve izlenme zamanı – bir araya getirerek geçmiş ve bugün arasında bağlar kurması, aynı zamanda geleceğe gönderme yapması açısından zamanla ilişkisi vardır.

“Hiçbir plastik sanatlar dalı zamanı, fotoğraf gibi kendi varlığının başköşesine oturtmamıştır. Fotoğraf ile zaman arasında, çekilen şeylerin hem öncesini, hem de sonrasını birbiriyle çakıştıran kuvvetli bir ilişki mevcuttur. Fotoğrafi izleyiciyle buluşturan da, kesinlikle nesnelere duruşları değil, fotoğrafçının ışık yardımıyla zamana yaptığı bu ve benzeri katkıdır. Her fotoğraf söyleyeceklerini doğrudan ve açıklıkla ortaya koyacak derecede belirgin bir göstergedir. Bu belirginlik, aynı zamanda onun geçmiş ile gelecek arasında ayrılmaz bağlar kurmasına yol açar, bir bakıma hem geleceğin, hem de geçmişin gerçekliğini eşit şekilde onaylar. Geçmiş bugüne bağlarken, izleyiciyi de fotoğrafın zaman boyutuna taşır. Zaman, fotoğrafın çekilme an’ında somutlaşır. An, fotoğrafın izlendiği her yerde bu kesinleştirmenin hedeflediği gerçeği göstererek yeniden ön plana çıkar” (Karadağ, 2004:130-131).

Fotoğrafta görülen an, tüm zaman çekimlerini neden ve sonuç ilişkisi ile ‘şimdi’de yaptığımız andır. Oluşumu resimdeki gibi zamana yayılmaz, anlıktır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, görüntüye dönüştürülecek o anı yakalamak için yapılan hazırlık aşamasına zaman eşlik eder. “Her an; aynı zamanda bir görüşün açısını, dünya görüşünü, kararlılığı, yapılan görsel seçimi ve sanatsal yansıtma biçimini içerir.”(Karadağ, 2004:123)

Fotoğraf, akıp giden zaman içinden bir anı dondurarak somutlaştırır ve gerçeğin içinden çıkardığı bu gerçeklik, anlamlar yükleyebileceğimiz bir görüntüye dönüşür. “Fotoğrafın onu alımlayana gönderdiği en çarpıcı ileti, sürekliliğin ortadan kalkışının oluşturduğu kopukluktur. Fotoğraf belli bir anı, süreklilik içinden soyutlar ve sonraki anların getireceği değişimlerden korur.” (Derman, 2009:92) Kaydedilen bu anı değişimlerden koruyan fotoğraf, sonraki anların dolayısıyla zamanın görüntüdeki nesnelere farklı anlamlar kazandırmasına yol açar. Böylelikle fotoğraf, gerçeği – gerçek zamanı, nesnelere – yorumlanabilen bir nesneliğe dönüştürürken, zamanı da yorumlamalara açık tutar.

“Zaman, hareketin bir ölçümüdür. Fotoğraf görüntüsü ise, hareketsizdir. Dolayısıyla, fotoğraf görüntüsü tek başına bir zamana sahip değildir. Ancak hep ‘şimdiki – çekildiği zamana’ işaret eder. Fotoğrafın hareketlenmesi için, öncesi ve sonrasının da bilinmesi gerekir bu yüzden, alımlayan ile birlikte değerlendirilmesi gerekir. Bir anlamda durağan görüntüye hareket veren, onun izleyenle birlikte oluşturduğu etkileşimdir. Zaman içinde yer kaplamayan bu soyut kesit, karşısındakinin düşünce ve çağrışımları ile belli bir harekete kavuşur” (Derman, 2009:93).

Fotoğraf tarihin görsel bir kanıtıdır ve fotoğrafçı tarihin tanığı olarak görsel belge üretir. “Biz tarihçiyiz, aslında tarih yazıyoruz. Görsel tarih yazıyoruz. Devir görsellik devridir. Yazı, edebiyat devri bitmiştir.” (Kalay, 2010:<http://www.fotograf.net/araguler/roportaj/roportaj.htm>). Zaman ve onu var eden nesnelere, fotoğraf yüzeyinde bir zamanlar var olduklarının kanıtlarını oluştururlar ve kaydedildikleri döneme ait olduklarını vurgulayarak, kaydedildikleri zamanı izleyiciye hakim kılarlar.

“Zaman kavramını, görüntüde iki şekilde açıklayabiliriz: Birincisi, fotoğrafın çekilmiş olduğu zaman, yani çekim an’ı. Bu an, tümüyle fotoğrafçının kontrolü altındadır ve onun kişisel tercihleri doğrultusunda seçilir. İkincisi de, nesnelere kendi durumlarını yansıtan görüntü çerçevesinde kalıcılaşan zaman. Bu da herkesin görüşlerine açık olan, okunan, yorumlanan ve farklı açılımlara yol açan zamandır”(Karadağ, 2004:133).

Fotoğraf, kaydettiği görüntünün artık geçmiş zaman olmasından dolayı değer kazanır ve görüntü kaydedildiği andan itibaren artık geçmiş zamandır. Fotoğraf, gerçek zamanı kaydedip somutlaştırırken, kendisi de gerçek zamanda bir nesneye dönüşür. Bu nedenle de fotoğraf zamanla şekillenen, değişen ve anlam kazanan bir olgudur.

BÖLÜM 2: GERÇEK, GERÇEKLİK VE GÖRÜNTÜ

Birçok felsefe düşünürünün sorguladığı, sanatçıların aradığı ve bilim dünyasının bulgulamaya çalıştığı ‘gerçek’ kavramı, “bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan”(Gürkan, 2009) diye tanımlanmaktadır.

Öncelikle kavram olarak doğru olabilmesi, doğru olabilmesi için ise nesneye bağlı olarak “bir olguya karşılık düşmesi, mantıksal çıkarımlardan geçmiş olması, yararlı iş görmesi ve pratikle denetlenmiş olması” (Gürkan, 2009) gereklidir.

Metaryalizm ve İdealizm’i karşı karşıya getiren gerçek kavramı, Antik dönemde daha çok soyut bir kavram olarak savunulmuş, Ortaçağda inançlar doğrultusunda gelişen görüşler ile tek ve asıl gerçeğin Tanrı olduğu öne sürülmüştür. Rönesansla birlikte gelişen bilimsel düşünce, akli gerçeğin ölçütü olarak öne çıkarmıştır. Descartes’in analiz yöntemi, Kant’ın görüngü bilimi ya da Hegel’in sentezi ile gerçeğe ulaşmak, gerçeğin tanımlarına girmiştir. Descartes’in kartezyen yönteminin aksine kuantum kuramının belirsizlik ve olasılık ilkeleri ile doğadaki hiçbir şeyin kesin olamayacağı belirlenmiş olmaktadır. “Nesnel gerçek, gerçek yaşamın kendi yasalarının geçerli olduğu çok bilinmeyenli ilişkiler düzenidir.”(Karadağ, 2004:119) Aynı zamanda, “Gerçek; sınırsız, sonsuz, dönülmez ve çok boyutlu bir kavramdır, bu nedenle de görecelidir. Çünkü gerçek de, zamana ve zemine göre farklı algılanır.”(Karadağ, 2004:117)

Newton’un saltık teoreminden sonra Leibniz’in ortaya attığı ve Einstein’ın geliştirdiği, bağıntılılık kuramına göre,

“Ne saltık zaman, ne de saltık mekan vardır. Evren, ayrılmazca birleşmiş zaman, uzay, hareket, madde birlikteliğinden ibarettir. Eytışimsel özdekçilik, bu fiziksel tanıtı da kapsayan bağıntılılık anlayışına evrensel bütünlük ya da bağımlılık adını verir”(Düşünce Tarihi, 2009).

Eytışimsel özdekçiliğe göre,

“Soyut gerçek yoktur, gerçek daima bilinçten bağımsız, somut ve nesnelidir. Bu anlamda ‘gerçek’ deyimini, özdek ve nesne deyimleriyle de ilişkilidir. Bu öğretiyeye göre, ‘özdek bize duyularla verilen nesnel gerçekliktir’ ve ‘gerçek’ deyince; bilincimiz dışında, nesnel olarak ortaya çıkmış bulunan nesne, nitelik, koşul, durum ve bu gibi olgu ve olayları anlarız”(Gürkan, 2009).

Bu olgu ve olaylar aralarındaki ilişkiler gerçekliği oluştururlar.

“Gerçeklik hiç bir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiç bir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut ‘şey’ bütün öbür somut ‘şeyler’e

bağlıdır; nesnelar arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesnelar ölçüsünde gerçektir ve nesnelar ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler”(Fischer, 2003:33).

Gerçek bilinçten bağımsız var olan olgular, gerçeklik ise bu olgulardan duyu verilerimiz ile edindiğimiz bilgilerdir. Bu bilgiler kişiye, zamana ve mekana göre değişebilen bilgilerdir. Bu nedenle gerçek gibi gerçeklik de göreceli bir kavramdır.

“Gerçeklik, görüntülerin bizzat kendisidir! Yani nesneların görüntüde göründükleri ve kavrandıkları durumdur. İnsan gözünün ayrıştırıcı süzgecinden geçmiş; duygusal, düşünsel ve algısal müdahaleler görmüş, bir bakıma kişiselleştirilmiş gerçektir. Aynı zamanda dinamizm kazanan, değişkenlik gösteren ve insanın görme biçimine bağlı olarak içine dahil olduğu gerçektir”(Karadağ, 2004:121).

Bu durumda sanatsal yaratılara yansıyan gerçeklik, sanatçının algısına göre biçimlenen gerçekliktir. Algı içinde bulunduğu ortama göre şekillenir. O halde sanatın gerçekliği sanatçının içinde bulunduğu toplum ve sanatçının kendi deneyimleri doğrultusunda edindiği bilgiler ile oluşmaktadır.

“Sanatta gerçeklik kavramı, ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçeklik kimi zaman nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini ayıran çizgi de her zaman kesin değildir. Sanatta gerçekliğin özünü belli nesnel bir gerçekliğin tanınması sayacaksak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar...Bu gerçekliği az çok, sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, hayallerin toplamıdır.” (Fischer, 2003:103).

Görüntüler, gerçeğin içinden çıkarılan gerçekliği yeniden yaratırlar. Yaşadığı gerçekliği anlayabilmenin derdine düşen insan, bunun için kendi ürettiği görüntülere başvurur fakat görüntüler gerçekliği yeniden ürettikleri için, insanı daha çok bir yanılsamanın içine sokarlar. “Görüntü, zaman ve mekanda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik ‘düzeneği’dir.”(Leppert, 2002:16)

Görüntü yüzeyine kaydedilen şeyler için zaman durmuştur, biçimleri herhangi bir değişime uğramazlar. Bu nedenle, “Görüntüdeki zaman ve mekan hiçbir şekilde gerçek zaman ve mekanın özelliklerini taşımaz. Çünkü, değişen an’la birlikte zaman ve mekan da farklılaşmakta ve giderek gerçekten ayrışmaktadır.(Karadağ, 2004:88)

Değişen zamanla farklı algılanmalara yol açan, bununla birlikte anlamlarında da değişiklikler olan görüntüler, kendi nesnelliklerinin dışındaki bir nesnellığe işaret ederler.

“Birçok nesnenin bir arada bulunduğu bir mekan, bir görüntü yüzeyinde iki boyuta dönüştüğünde, bu mekan artık kendi gerçekliğinden tümüyle ayrılmıştır. Mekan, gözün gördüğü değil, görsel yepyeni bir ortam olmuştur. Yaşanan gerçeklik, görüntü yüzeyi üzerinde bir surete dönüşerek nesnellikten ayrılmıştır. Görüntü hem temel aldığı mekanı, hem de yeni bir mekanın varlığını bize işaret eder”(Karadağ, 2004:35).

Görüntüler iletişim sağlayabilen evrensel özelliğe sahip nesnelere sahiptir. Teknik görüntülerin üretilebilme kolaylığı, onu herkesin üretebileceği ve iletişime katkıda bulunabileceği bir yere oturtmuştur. Teknik görüntüler üretilebilmeleri için gerçekliğe ihtiyaç duyan görüntüler olmakla, gerçekliği ele geçiren görüntülerdir denilebilir. Bu nedenle teknik görüntüler izleyicide gerçeklik yanılsaması oluşturarak, gerçeklik ile aynı anlamsal sonuçlara ulaşmalarına neden olurlar.

“Teknik görüntülerin bir aygıt tarafından üretilmeleri, onlara diğer görüntülerden çok farklı özellikler kazandırmaktadır. Bilimsel metinlerin bir ürünü olan aygıt da, teknik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirir. Bu özellikler teknik görüntüleri tarihsel ve ontolojik bağlamda, geleneksel görüntülerden çok farklı bir konuma oturtmaktadır. Teknik görüntülerin çözümlenmesi her zaman zordur. Çünkü birçok kimse tarafından ilk bakışta böyle bir sürece (okunma/kod açma) gerek olmadığı düşünülür. Çünkü bu tür görüntülerin anlamının, onların yüzeyinde ve çabası bir alımlamaya açık beklediği düşüncesi yaygındır”(Derman, 2009:54).

2.1. Fotoğrafik Gerçeklik

Gerçeklik, bireysel olarak algılarımız ile edindiğimiz bilgiler sonucu onu yorumlayışımız olduğuna göre, fotoğraf her ne kadar varolmak için gerçeğe ihtiyaç duysa da sonuç olarak öznel kararlar ile birtakım teknik süreçten geçerek oluşan bir gerçekliktir. “Fotoğraf, içerik kazandırılmış görünümdür. Yani, fotoğrafçı tarafından yeni bir amacı ortaya koymak için yaratılmış bir gerçekliktir.” (Karadağ, 2004:24)

Fotoğraf nesneden yansıyan ışığın duyarlı kart üzerine düşmesiyle oluşur. Bu durum, fotoğrafın varlığını nesnel gerçeğe borçlu olduğunun bir kanıtıdır. Aynı zamanda aygıt tarafından oluşturulan teknik bir görüntü olduğu içindir ki, diğer görüntü türlerinden daha nesnel bir yapıya sahiptir. Bu nesnellik onu meydana getiren teknik sürecin insan müdahalesinden yoksun olduğu düşüncesiyle anlam kazanmıştır. İşte fotoğraf bu oluşum nedenlerinden – gerek sağladığı görüntü türünden, gerek bu görüntüyü üreten

aygıt tarafından, gerek görüntülerin saptandığı ve meydana geldiği yüzeyin özelliklerinden, gerekse mekanik bir süreçten ibaret oluşundan – dolayı gerçekte bağdaştırılır, konu aldığı model ile özdeşleştirilir. Fakat tüm görüntüler gibi, fotoğraf da oluşum aşamasında sanatçının öznel bir takım kararlarıyla, fotoğrafçının davranışlarını kendi programları doğrultusunda yönlendiren aygıtın özelliklerine mahkumdur ve gerçeğin nasıl yansıtılacağını da fotoğrafçının bu kararları belirler. Bu kararlar fotoğrafın çekim öncesinden başlayan teknik ve olgusal kararlardır.

“Her görme biçimi, bize fotoğrafçının estetik ve teknik yetkinliğini de yansıtır. Fotoğraf sayesinde yapılan her dönüşüm ve bu dönüşümün yetkinliğini sağlayan teknik her uygulama – kameradan ışığa, filmlerden fotoğraf baskılarına kadar – farklı aşamalarda farklı müdahaleler gerektirdiği için, görünüşler hiçbir zaman fotoğrafçının ilk çıkış noktasında göründükleri gibi saptanamazlar. Fotoğrafın her aşaması, aynı zamanda fotoğraf gerçekliğinin birtakım müdahalelerle yüz yüze gelmesine yol açar. Bu nedenle hiçbir fotoğraf, gerçek ve doğru tanımına kesin bir karşılık gibi sunulamaz!” (Karadağ, 2004:25-26).

Fotoğrafçının konuya uzaklığı, konunun özellikleri, makinenin konuya göre konumu ve değişik görüş açılarına sahip objektifler fotoğrafik görüntünün çerçevesini belirler ve bunların hepsi bir seçim yapmayı gerektirir, dolayısıyla fotoğrafik görüntü, fotoğrafçının seçimleri sonucu oluşan bir görüntüdür. Her şeyden önce fotoğrafı çekilecek olan görüntünün içine nelerin dahil edilip edilmeyeceğine sanatçının kendisi karar verir. Çünkü görüntü çerçevesi içinde yer alacak olan nesnelere sanatçının anlatmak istediği düşüncesini içeren nesnelere olmalıdır. Fotoğrafçının anlatmak istediği düşünce, yapısı gereği içinde bulunduğu kültürel ortama göre şekillenir. Fakat görüntüye bakarak bunu anlamak zordur çünkü bu durum aygıtın sınıflandırma özelliğine bağlı bir durumdur. Dolayısıyla, “fotoğraf çekme davranışı içinde, makinenin fotoğrafçının istekleri doğrultusunda, fotoğrafçının ise, makine programının çizdiği sınırlar içinde hareket ettiği söylenebilir.” (Flusser, 2009:36)

Bilimsel metinlerin bir sonucu olan aygıt sanayinin bir ürünü olmakla birlikte, diğer sanayi ürünü olan makineler gibi nesneyi dönüştürmez. “Aygıtın amacı dünyayı değiştirmek değil, dünyanın anlamını değiştirmektir. Bu bakımdan da, niyetlerinin simgesel olduğu söylenebilir.” (Flusser, 2009:24) Aygıtın bir parçası olan objektifler çeşitlilikleri ile, sanatçının görüntü üzerinde etkili olmasına olanak sağlayan gereçlerdir. Geniş, dar ve tele olmak üzere üç ayrı türü bulunan objektifler, mekanda ve nesnelere deformasyon yaratırlar, bu da gerçeğin fotoğraf görüntüsüne görüldüğünden çok farklı yansımalarına neden olur.

Belirlenen görüntünün fotoğrafa dönüştüğü, karar anı olarak nitelenen an fotoğrafçının deklanşöre bastığı andır ve bu an'a fotoğrafçı karar verir. Bu anla birlikte fotoğrafçı gerçeği soyutlamış, kişisel kararları ve müdahaleleri sonucunda fikirlerini yansıtan aynı zamanda izleyenin yorumlandırıp yeni anlamlar kazandırabileceği zamanda değişmeyecek bir gerçeklik yaratmış olur.

“Fotoğraf makinasının deklanşörüne her basıldığında bir “kurgu” yaratılır. Yaşamı oluşturan gerçekliğin içinden bazı şeyler, kaynağından ve çevresinden kopararak, soyutlanır. Sonuç görüntünün çoğu kez tanımlanabilir olmasına karşın, söz konusu soyutlama ve görüntünün gerçekliğinin yeni bir bağlam içinde devam etmesinden de “yanılsama” (iilusion) kaynaklanır. Gerçekliğin içindeki bir bölüm zaman ve mekan açısından seçilerek fotoğraf görüntüsünün konusunu oluşturur. Daha sonra bu fotoğrafik görüntü, farklı zaman ve mekanlarda karşımıza çıkar. Sonuç olarak, görüntünün olduğu anki zaman ve mekan ile izlendiği zaman ve mekan arasında farklar vardır. Bu bağlamsal farklılık fotoğraf görüntüsü hakkındaki en belirgin yanılsamaya neden olur ve görüntünün kendi içindeki gerçekçiliği arttıkça söz konusu yanılsama da (iç içe izlenen zaman ve mekanlar) artar”(Derman, 2009:83).

Fotoğrafçının fotoğrafik görüntüyü oluşturmada yapacağı seçimlerden biri de pozlama değeridir. Görüntü ögesinin ton değerlerine göre pozlama sürecini uzatabilir ya da kısa tutabilir. Böylece görüntü içinde bulunan bazı nesnelere görünürliğini yitirirken, bazıları daha da ortaya çıkar. Hareketli ya da hareketsiz konu çekimlerinde belirleyeceği örtücü hızı da gerçek görüntünün duyarlı karta yansımada değişiklikler yaratabilir.

İçinde bulunduğumuz gerçekte nesnelere bize farklı uzaklıklarda bulunurlar ve bizim konumumuza göre boyutlarında değişiklikler olur. Etrafında dolaşabilir, arkasına geçebiliriz. Bu hareketliliğimiz ile perspektif algımızda sürekli olarak değişir. Oysa, fotoğraf görüntüsüne konu olan gerçekte algıladığımız bu üç boyutlu nesnelere, gerçek nesne özelliklerinden yalıtılmış, iki boyuta dönüşmüş yüzeyler olarak görünürler. Bundan dolayıdır ki, fotoğraf görüntüsündeki nesnelere etrafında dolaşamayız ve farklı açılardan onları algılayamayız. Ayrıca görüntünün perspektifi tek bir noktadan bakıldığında doğru algılanır. O nokta ise fotoğraf makinesinin görüntüyü oluştururken bulunduğu uzaklık ve açıdır. Burada objektifin optik niteliklerinin oluşturacağı perspektifsel açıları da unutmamak gerekir. Tüm bunlara dayanarak fotoğrafın gerçeği değil, gerçekliği yansıttığını, sadece varolmak için gerçeğe ihtiyacı olduğunu yineleyebiliriz.

Fotoğrafın mekanı yoktur. Çünkü iki boyutludur. Alımlayan bir fotoğraf görüntüsündeki her şeye eşit uzaklıktadır. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Dolayısıyla içinde yaşadığımız gerçeklik gibi incelemeye açık değildir. Bu anlamda Roland Barthes fotoğrafın “dokunulamayacak” bir gerçekliği

sahip olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf görüntüsünün içine dahil olunamaz, gösterdiği olaya karışamaz. İçine dahil olunamayan bir gerçeklikten de söz edemeyiz. Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içindeki bir parça, nesne oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya istenen bir kimseye hediye edilebilir. Kendisi farklı gerçeklik boyutlarına sahip değildir ancak, fiziksel yapısı nedeniyle içinde bulunan gerçekliğin, diğer nesnelere gibi bir parçasıdır” (Derman, 2009:98).

Işığa duyarlı kart denilen malzeme, üzerine fotoğraf görüntüsünün kaydedildiği, görüntünün nesnelleştiği yüzeydir. Bu malzemenin farklı içeriği ile siyah-beyaz ya da renkli olarak incelenebilen fotoğraf görüntüsü, bu farklılıktan etkilenir. Renkli fotoğraflar gerçek dünya görüntüsüne daha yakın görünseler de, siyah-beyaz fotoğraflar gibi renkli fotoğrafları da kuramsal bulan Flusser bu durumun gerçeklik ile olan ilişkisini bir örnekle şöyle anlatmaktadır:

“Bir fotoğraf görüntüsündeki çimenin ‘yeşil’i, kimyasal kuramdaki yeşil (çıkarımsal renge karşı toplamsal vb.) kavramının karşılığıdır. Fotoğraf makinesi (veya içine beslenen film) ‘yeşil’ kavramını, ‘yeşil’in görüntüsüne dönüştürmek için programlanmıştır. Doğal olarak da, fotoğrafik ‘yeşil’ ve ‘orada’ki çimenin yeşili arasında dolaylı ve döngüsel bir ilişki vardı. Çünkü ‘yeşil’ kavramı, ‘orada’ki dünyanın görüntüsüne dayanır. Ancak fotoğrafik ‘yeşil’ ve ‘orada’ki (gerçek) yeşil arasında, gerçek çimen ve siyah-beyaz fotoğraftaki ‘gri’ çimen arasındakine oranlar daha karmaşık bir dizi kodlama süreci söz konusudur. Renkli bir fotoğraftaki çimen görüntüsü siyah- beyaz bir fotoğraftaki çimen görüntüsüne oranla daha soyut bir görüntüdür. Bu nedenle, renkli fotoğrafların siyah-beyaz olanlardan daha yüksek bir soyutlama düzeyine sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda siyah-beyaz fotoğraflar, renklilere oranla daha somut ve ‘doğru’durlar. Başka bir deyişle, fotoğrafın renkleri gerçeğe yaklaştıkça daha fazla yalan söyler hale gelmektedir. Çünkü kökenleri olan kuramları daha iyi gizleyebilmektedirler”(Flusser, 2009:46).

Fotoğrafik görüntünün oluşum aşamasındaki son süreç olan karanlık oda işlemleri fotoğrafçının, görüntü üzerindeki etkinliğinin en fazla olduğu aşamadır. Fotoğrafik görüntünün basıldığı kart ve bu kartın banyo süresi, banyo ısı gibi işlemler sırasında verilen kararlar görüntüde değişikliklere neden olur. Pozlama sürecinde yapılan müdahaleler ile görüntüdeki ayrıntılar azaltılabilir ya da çoğaltılabilir.

Ayrıca baskı sırasında görüntü çerçevesi hakkında yeni kararlara varılabilir ve sonuçta yeni bir görüntü oluşur, bu da yeni anlamlar demektir.

“Ait olduğu zaman ile ortaklaşa akan görüntü, bunun dışına çıktığı andan itibaren hayatiyetini (gerçek) yitirmesi nedeniyle, her şeye sıfırdan başlayarak, kendisine yeni anlamlar atfedebileceğimiz bir ‘gerçeklik’e teslim olmuştur esasen. Her suret, aslında arda kalanın zekice toparlandığı buluntudur ilk önce” (Ergüven, 2007:177).

Bütün bu teknik süreç sonunda ortaya çıkan fotoğrafik görüntü, bireysel kararlar ile yapılmış işlemler ile gerçekleşmiştir ve bu durum fotoğrafik görüntünün gerçeği yansıttığına dair güvenilirliği sarsmaktadır. “Fotoğrafta başvurulan her teknik, fotoğrafçının bir tutumunu ölçü alır. Doğanın ve yaşamın nasıl bir görsellikle yansıtılacağını da bu tutum ortaya koyar.” (Karadağ, 2004:90) Tüm bu sebeplerden dolayıdır ki, gerçek nesnelere oluşturduğu algılarla bir fotoğraf görüntüsünden edindiğimiz algılar arasında farklılıklar vardır.

Gerçekliği yansıtan fotoğrafın tek gerçeği ışıktır. Işık ile görünürlük kazanan nesnelere, kendi varolduğu gerçekliğe taşıyarak onların simgelerini oluşturmaktadır. “ ‘Fotoğrafik gönderge’ görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir.”(Barthes, 2008:95) Dolayısıyla her şeyden önce fotoğraf gerçekliğinin oluşabilmesi için objektif önünde bir gerçeğin olması gerekir.

2.2. Yenidensunum Kavramı

“ ‘Yenidensunum’ sözcüğü anlam olarak ‘tasvir etme, ifade etme, temsil etme, benzerlik, eşdeğer olma, yerine geçme ve işaret etme, vb.’ kavramları içermektedir”(Derman, 2009:39).

Tanımlamak istersek;

“Yenidensunum, gerçek dünyada var olan bir durumun resim, dil gibi bir gösterge ya da gösterge grubu yardımı ile farklı bir dünyada (örneğin dil dünyasında) yeniden oluşturulmasını belirtir. Yenidensunumla belirtilmek istenen, aslında gerçek dünyada var olan bir nesnenin olduğu gibi yeniden yansıtılmasıdır”(Günay ve Uzdu, 2008).

Kendi dışında somut ve nesnel olarak var olan gerçeği tanımaya çalışan insan, bu çalışmada kendine yardımcı olacak araçlar üretir. Üretilen bu araçlar, gerçekliğin yeniden sunulmuş birer göstergeleridir. “Bir nesnenin, olgunun ya da durumun gösterge yoluyla belirtilmesi onun yenidensunumu demektir.”(Günay ve Uzdu, 2008) Bu araçlar gerçekliği tanımlamaya yardımcı olacakları yerde insanla gerçeklik arasında engel oluştururlar. Bunun için;

“Yenidensunum ile simgeleştirme arasındaki ilişkiyi de incelemek gerekir. Aslında yenidensunum ile simgeleştirme birbirine karşıt ve birbirini tamamlar nitelikteki iki durumdur. Kişi gerçekliği simgeleştirerek, onun yenidensunumunu (göstergesini) oluşturur. Gerçek dünyadaki nesneyi anlatımda kullanmak için onun bir göstergesini oluşturmak gerekir. Oluşturulan bu gösterge bir simgeleştirme sürecini belirtir. Aynı gösterge bir iletişim ortamında ilgili nesneyi belirtmek için

kullanılması durumunda anlamlandırmadan söz edilebilir. Yani gerçek dünyadaki nesneyi önce iletişimimizde kullanmak için simgeleştiriyoruz. Sonra bu simgeyi iletişimimizde kullanıyoruz. İletişimde kullandığımız bu imge, gerçek dünyadaki ilgili nesneyi belirtir. Bu süreç de anlamlandırma sürecidir. Nesneyi (s)imgeleştirerek ondan uzaklaşıyoruz, sonra da imgeyi nesneyle ilişkilendirerek nesneye yaklaşıyoruz”(Günay ve Uzdu, 2008).

Yeniden sunulan, başka bir nesnenin varlığını bize haykırırken, onsuz var olamayacağını da söyler. Yeniden sunulan, benzeşme türünden işaret ettiği nesneye yaklaştıkça kendi nesnel özelliklerinden uzaklaşır. Bu nedenle gerçek nesnenin yarattığı türden bir algı yaratır. Yeniden sunularak yaratılan;

“İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklik”te olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir”(Leppert, 2002:14).

Bir resim ya da fotoğraf görüntüsünde yeniden sunulan nesne, kendisini çağrıştıran bir imgeye dönüşürken, sanatçının öznel biçimlendirme süzgecinden geçer.

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan – birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için-kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar”(Berger, 2007:10).

Bununla birlikte;

“Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize bağlıdır”(Berger, 2007:10).

Bu görme biçimleri, insan gözünün nesnelere sadece belli bölümlerini görebilmesi gibi zorunluluğa bağlı olarak oluşmakla birlikte, bu zorunluluğu iki boyutlu bir yeniden sunuma yansıtma için kullanılacak yöntemi belirlemek ya da var olan yöntemler arasından seçmek tamamen özgür bir durumdur. “Görme dediğimiz şey, istisnasız, gördüğümüz şeye dair bilgimiz (ya da inancımız) tarafından renklendirilip biçimlendiriliyor.”(Leppert, 2002:18) Bununla birlikte bir resim ya da fotoğraf görüntüsündeki yeniden sunulmuş nesnelere birbirleriyle olan uzamsal ilişkileri ya da bizim ile olan uzamsal ilişkileri, gerçek nesnelere ile olan ilişkilerimize oranla daha

kısıtlıdır. İki boyutlu yüzeydeki tüm nesnelere uzaklığımız eşittir, oysa gerçekte durum farklıdır. Ancak yenedensunumun yarattığı gerçeklik yanılgısının farkına vardığımızda zihnimiz tarafından düzeltilen bu algısal durum, yenedensunumun “nesnelere ‘taklit etme’ gibi, pasif bir eylemi içermediğini, aksine, nesnelere sahip oldukları özelliklerin sınıflandırılması gibi öznel bir süreci kapsadığını gösterir.” (Derman, 2009:46). Aynı zamanda bu durum, renk, hacim, boyut gibi görsel yenedensunumların diğer biçimsel nitelikleri için de geçerlidir.

Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte resimler çoğaltılabilir özellikler kazanmış, böylece resmin taşıdığı imgeye birçok anlam yüklenir olmuştur. Berger’in “yeneden canlandırma” dediği bu olay, sanatta biriciklik kavramını değiştirmiş ve biriciklik resmin anlattıklarından, resmin kendi oluşuna kaymıştır. Yeneden canlandırılan resim farklı yerlerde farklı amaçlar için kullanılmaya, kendi söyleminden farklı söylemlere hizmet etmeye başlamıştır.

“Sonuç olarak yeneden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır” (Berger, 2007:29).

2.2.1. Yenedensunum ve Gerçeklik

Bir yenedensunum konu aldığı nesneye benzeşme türünden ne kadar çok yaklaşırsa, kendi özelliklerinden o kadar çok uzaklaşır. Burada benzeşme sözcüğünden kastımız alışılmış, kanıksanmış, belli bir çaba gerektirmeden elde edilen görüşlerimize, duyumlarımıza kısaca algılarımıza en yakın olanıdır. Algı öznel olduğu kadar, bu özelliğin içinde bulunduğu yapısal özelliklere de bağlıdır. Dolayısıyla yenedensunumun gerçekçilik ölçütü, içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel yapıya göre değişebilir.

“Gerçekçilik ölçütü yenedensunumun iletmediği bilgilerin niceliğinden çok, ‘kullanılmış’ simgelerin ne kadar çabuk okunup okunmadığına bağlıdır. Bu da o yenedensunum biçiminin ne kadar stereotipleştigiğine, kanıksandığına ve yaygın olarak paylaşıldığı ile ilgilidir. Böylelikle gerçekçiliğin, yenedensunum içinde geliştiği kültüre, zamana ve onu üreten ve yorumlayan bireylere bağlı olarak, görelî bir yapı gösterdiği söylenebilir. Bu konuda, yenedensunum sistemlerine başka açılardan bakıldığına, yeni, eski veya yabancı olmalarına göre, yapay veya yetersiz olarak değerlendirilebilirler. Dolayısıyla bu tür farklılıkların karşı kültürden bireyler tarafından anlamlandırılması için söz konusu yenedensunum biçiminin açıklanmasına yönelik bazı kuralların öğrenilmesini gerekli kılmaktadır. Böylelikle ‘gerçekçilik’ bir tür yenedensunum dizgesi haline dönüşmektedir. Gerçekçilik, yenedensunum ve konusu arasındaki sabit bir ilişkidir çok, genel

olarak kabul edilmiş yenedensunum dizgelerinin, ‘o’ yenedensunum için kullanılmış olanla ilişkisini içerir. Standart olarak kabul edilen ise, çoğunlukla, gelenekselleşmiş yenedensunum dizgeleridir”(Derman, 2008:49-50).

Bir toplum içinde gelenekselleşen yenedensunum dizgeleri, bir başka yenedensunumu açıklayıcı görevler üstlenebilir. Böylece açıklanan yenedensunumun gerçekçiliği, açıklayıcı yenedensunum dizgelerine göre belirlenir. (Ya da belli bir toplumun sistemleştirdiği dizgelere göre belirlenir.) Bu durum ise yenedensunumun gerçekçiliğinin oluşturduğu yeni bir sistemden sisteme doğru ya da yanlış olarak değişmesine neden olur. Buna göre “Benzeşme ve aldaticılık, yenedensunum sürecinin sabit ve bağımsız ölçütleri olmaktan çok, onun ürünleri olan olgulardır.”(Derman, 2008:51) Öyleyse;

“Temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece işaret ederek gösterebilir ya da ima ederek anlatabilir...Gerçeklik ve resim arasında benzerlik anlamında bir köprü yoktur. Burada, önce sanatçının yaratıcı ruhu, ardından da yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılan bir yarık vardır sadece”(Florenski, 2007:125).

Buna göre yenedensunulan, aslına işaret ediyorsa ya da imada bulunuyorsa ancak onun göstereni olabilir, gerçek nesne ise gösterilendir. O halde yenedensunum ve nesnesi arasında gösteren ve gösterilen ilişkisi mevcuttur. Bu nedenle gösteren ve gösterilen aynı algıları oluşturmaz.

2.2.2. Bir Yenedensunum Nesnesi: Portre

Yüzü oluşturan parçalar, genel olarak bakıldığında onu ifadeye dönüştürür ve ifadenin yarattığı etki bu genel bakışın neticesidir. Portre bir karakter yansımasıdır ve bu da tüm ifade biçimlerinin ortalamasıdır.

“Portreler, tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli bir takım insanlara ‘dair’dir. Ne var ki, genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı-ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma – aslında nesnel olarak somutlaştırma – göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak ‘istihdam’ etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel-olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir” (Leppert, 2002:200-201).

Bundan ötürüdür ki portre insan yaşamında ve bu yaşamın ürünü olan sanatta önemli bir yer tutar.

Geçiciyi temellendirmek – anlık varoluşu daimileştirmek – yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey resim, mezarda çürüyüp gidene yaşatıyorsun!...

Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere” (Leppert, 2002:200).

Eski çağlardan beri insanoğlunun karşı koyamadığı ölümsüzlük içgüdü, onda bedenini sonsuza taşıyacak ve kimliğini kendinden sonra gelen nesillere tanıttak olan portre anlayışını doğurmuştur. Eski mısırlılarda Tanrı krallara has olan, Rönesans döneminde yöneticilerin, üst düzey soylu sınıfın ve varlıklıların vazgeçemedikleri arasında yerini alırken, fotoğrafın keşfiyle günümüzde herkesin kendi portresine sahip olabileceği bir konuma gelmiştir. Başlarda bir statü ve gücün belirlediği yüzde neyin yansıtılması gerektiğinin önceliği ile, temsil olmanın önemini benzerliği dışlamasına, benzerliğin eşitlik arz etmesinden insan resminin ‘portre’ adını almasına ve yeniçağla birlikte gelen birey kavramıyla her yüzün farklı olduğunun benimsenmesine kadar, yaşanan her değişim portre sanatında farklı sorunların oluşmasında etkili olmuştur. Günümüzde de etkisi süren her yüzün farklılığı ve bir ifadeye sahip oluşu ile benzerliğin önemini yitirdiği ve ifadenin seçiminin sorun olduğu bir dönem başlamıştır.

“Portrenin temel şartlarından biri şudur: Portresi yapılan kişi orijinal ve hedeflenen seyirci kitesince tanınmalıdır. On altıncı yüzyıl ile yirminci yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, mimesis, yani portrelenen kişilerin özgül ‘görünüm’lerinin temel yönlerini benzetme yada yaklaştırma yoluyla sağlanmaya çalışılmıştır tanınma” (Leppert, 2002:217).

Bununla birlikte perspektif ya da boya kullanımı ile yanılısama yaratmanın olmadığı zamanlarda profil görünümü anlatım için yeterli olurken, daha sonraları yüzü tanımlamak cepheden görünümün etkisi ile fizyonominin önem kazanmasına doğru bir süreç yaşamıştır. Böylece portreler sayesinde insanlar atalarını tanıma fırsatı bulmuş ve bir aile arşivi oluşturabilmişlerdir.

Daha önemli bir duruş olarak “her portre bir propagandadır; portresini gördüğümüz kişinin pahalı ve çok özel bir reklamı olarak iş görür ve bu reklam için yapılan masraflara haklılık kazandırır.(Leppert, 2002:220)

Portreler bir kişiyi göstermekten çok onu anlatmak için yapılırlar. Bu nedenle geçici ifadelerden kaçınılır. İzleyici ve imge arasına sanatçı unsurunun girdiği resmi ve gayri resmi portrelerde kişinin kimliğini en iyi tanımlayan karakteri temel alınır ve statüsünü belirleyecek olan kıyafet, nesne ve harekete yer verilir.

“Poz verenlerin duruşları ve mimikleri ile çevrelerinde bulunan aksesuarlar belli bir kalıp içinde ve çoğu kez muhtelif anlamlarla yüklüdürler. Bu anlamda, portre simgesel bir biçimdir” (Burke, 2003).

Oto-portreler de ise durum biraz daha farklıdır. Burada tamamen kişisel bir durum söz konusu olmakla birlikte, herhangi bir sipariş söz konusu olmadığından dolayı ressam herhangi bir kalıba girmek zorunda da değildir.

“Otoportrede ise çok daha farklı ve hassas bir sorun ortaya çıkar; günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna sanatçının kendisi de dahil olmak üzere kimse doyurucu bir yanıt veremez – asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. Otoportrede kendini görmenin yerini bakmak almıştır; ‘görünmek istediği gibi’nin büyüğü çoktan sipariş resimdeki beklentiyi (buyuru?) aşır, örtülü bir narsisizmin eşiğine getirmiştir sanatçıyı” (Ergüven, 2007:194).

Bu nedenle oto-portrelerde ressamın ressamca kaygılarını da görmek mümkündür. “Portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamın sanatına tanıklık eden bir şeydir. Özportre de ise durum en başından itibaren böyledir.”(Leppert, 2002:216)

Bir yenisunum nesnesi olan portre, yenisunum ürünü olan benzeşme olgusu ile ölçülmeye çalışılır hep, oysa yenisunum işaret eder, ima eder.

“Portre, özünde yatan kaygının peşinen belirlenmiş olmasından ötürü, kendisiyle hesaplaşan resim için gizli bir tuzaktır çoğun. Nitekim, tartışmanın odak noktasını oluşturan resim ile model arasındaki benzerlik sorunu aşılmış olsa bile, bu kez tek yönlü yorum alışkanlığı karşımıza çıkar: İzleyici, modelin yüzünden ruhunu okumaya çalışmaktadır hep; çünkü yüzün kişiliği ele verdiği yolundaki yaygın inanç iliklerimize kadar işlemiştir. Portre yorumunu bekleyen en büyük tehlike, resmi irdelemeye çalışan kişinin çok geçmeden resmi bırakıp, kimlik tahliline kalkmış olmasıdır. Yorumlama sürecinde yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur; öyle ki, sadece bakıştan hareketle resmedilen kişi hakkında yeterince fikir sahibi olmamız mümkündür”(Ergüven, 1995:201).

Zaten model olan kişi ile sanatçının yarattığı imgesi arasında, araya sanatçı unsurunun girmesiyle farklılığın olması kaçınılmazdır. Bu, tabloyu yapan ressam içinde, fotoğrafı çeken fotoğrafçı içinde aynıdır. Her ikisi de modele yön vermeye çalışırlar ve sonuçta sanatçıya ait yaratı oluşur. “Yenisunumun anlamı kendindedir, ona konu olan modelden bağımsızdır.”(Derman, 2009:45) Ayrıca poz veren model, tam da bu sebepten dolayı asıl karakterinden uzaklaşır. Çünkü insan olduğu gibi değil, olmak istediği gibi görünmek ister. Hareketleri, mimikleri ve yanında bulunan nesnelere onun bu amacına hizmet etmesi içindir.

“Bu kalıpların bazıları korundu ve 19. yüzyıl ortalarından itibaren stüdyolarda çekilen portre fotoğrafları döneminde demokratikleşti. Toplumsal sınıflar arasındaki farkları örten fotoğrafçılar, müşterilerine ‘gerçeğe karşı geçici başışıklık’ diye tabir edilen şeyi sunuyorlardı. Portreler ister fotoğraf olsun ister tablo, toplumun gerçeğini değil hayallerini, sıradan hayatlardan ziyade özel gösterileri kaydederler. İşte bu yüzden de değişen umutların, değerlerin ya da

zihniyetlerin tarihi ile ilgilenenler için paha biçilmez birer kanıt sunarlar” (Burke, 2003:28-29).

Resim ve fotoğrafın oluşum süreçlerinin farklı oluşu, portredeki ifadelendirme süreçlerinin de farklı olmasına neden olur. Her iki sanatta da izleyicinin alımlama zamanı mevcuttur fakat, fotoğraf izleyicisinin “üretmekle yükümlü olduğu zamana dayalı ifade, resimde daha başlangıçta yaratma sürecinin kendisinden ortaya çıkar.” (Ergüven, 2007:189)

Daha öncede değinilen fotoğrafın belge olma ve aslına benzeme niteliği, portre konusunda yoruma kapalı bir durum oluşturmaktadır. Çünkü fotoğraf daha nesneldir, her ne kadar öznel belirleyicileri olsa da, zaman ve mekan açısından orada olmuş olanın duyarlı kart üzerine yansması ile oluşan kanıtsal durum, izleyiciyi yorumsuz bırakmaktadır. Fakat resimde öznel etkiler daha çok duyumsanmakta ve belge olma özelliğini yitirmektedir. Çünkü resimde, ressamın gördüğü model, modelin görüldüğü ressam ilişkisi mevcuttur. Ressamın kendi öznel bakışı ile yansıttığı model, yoruma davetiye çıkartmaktadır.

“Burada altı çizilmesi gereken nokta, kimi kez portresini yaptığı kişiyi yeterince tanıma fırsatından yoksun ressamın, yine de kendi sezgi ve deneyiminden hareketle o şahsa öznel bir geçmiş (zaman) atfederek tuval başına geçmesidir; ve kişiliğin göstergesi olarak, geçmişe ilişkin bu tasavvur, resmin oluşum süreci için gereken reel zamana yayılıp, her bir uğrak noktasında (moment) kendisini kanıtlamaya çalışmaktadır. Portre özü gereği bir ilk yorum’dur hep” (Ergüven, 2007:189-190).

Diğer taraftan model ile sanatçı arasındaki ilişki, ifade söz konusu olduğunda çok daha önemli hale gelir. Çünkü sanatçı ile model arasındaki ilişki ‘sanatçı-model’ olmanın ötesine geçtiğinde, ortaya çıkan sanatçının hayal gücünün ürünüdür.

BÖLÜM 3: FOTOĞRAFIN SANATA ETKİSİ

Nesnel gerçekliği yansıtmak amacıyla ortaya çıkan sanatsal biçimler, dönemsel değişimlerin getirmiş olduğu farklı görüş açılarından etkilenmiştir. Özellikle Rönesans sanatında takıntı haline gelmiş olan biçimsel olarak gerçekliği yansıtma sorunu, onu izleyen akımlardan 19.yy'da fotoğrafın bulunuşuna kadar devam etmiştir. Lakin fotoğrafın icat edilmesi ve gerçekliğin mekanik yollarla üretilmeye başlanması başta resim olmak üzere edebiyat, heykel, tiyatro gibi sanatları da etkilemiştir.

Fotoğrafın bir aygıt tarafından çok kısa sürede üretilmesi onun gerçeği birebir yansıttığı görüşünü doğurmakla birlikte, bu görüntülerin üretilme kolaylığı ve çoğaltılabilir oluşu sayesinde, birçok görünüm görüntüye dönüştürülmüş ve uzun zamandır hikaye, roman gibi edebiyat türleri sadece yazı ile anlatılırken, bu yazılar fotoğrafla desteklenmeye başlamıştır. Hatta günümüzde fotoroman gibi türlerin çıkmasına neden olmuştur.

“Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına ele alınmaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir materyaldir. Yani malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler” (İmançer, 2009: http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm).

Öte yandan fotoğrafın en çok etkilediği ve etkilendiği sanat dalı olan resim ile girdiği ilişki de, fotoğrafın üretim özelliklerinin doğurduğu sonuç, resmin imajla anlatım görevini fotoğrafa devretmesine neden olmuştur.

“Fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir”(Lynton, 2004:56).

Fotoğrafın ortaya çıktığı dönemde etkili olan realist tavır, onun daha çok benimsenmesine olanak sağlamıştır. Resim sanatı ise öncelikle fotoğrafın zamanla olan mücadelesini kendine örnek almıştır. ‘An’ın görüntüsünü elde etmek isteyen ressamlar, mümkün olduğunca ellerini hızlı kullanmaya başlamışlar, bu durum da özenli çalışmayı olanaksız hale getirmiş ve böylece geleneksel el becerisinin sanatçıya yüklediği ‘dahi’ sıfatı önemsiz hale gelmiştir.

Resim, fotoğrafın başlattığı gerçeklikte üstün olma yarışında, bu işi fotoğrafa bırakarak kendine yeni alanlar ararken, Cezanne’ın açtığı yoldan ilerleyen kübist ressamlar, görünen dünyanın resimsel bir dille betimlenmesi gerektiğini ileri sürerek, kendilerine sanatta yeni bir yol açmıştır. Gerçekliği nesnenin görüntüsünde değil, onu öznel içsellikte arayan ressamlar, nesnelerin biçimlerini sadeleştirerek gerçekte olmayan biçimler yaratmışlardır. Fotoğrafın ardı ardına görüntüleme tekniğinden etkilenerek gelişen ve kübizmin biçimleriyle benzerlik gösteren Fütürist akım, resmin fotoğraftan, fotoğrafın da resimden etkilendiği bir akım olmuştur. Gerçek nesnelere bağlamından kopararak farklı kimliklere dönüştüren Dadaizm ve onun yol açtığı düşsel gerçeklik diye nitelendirilen sürrealizm ve içsel duyguların dışa vurulduğu ekspresyonizm gibi akımların doğmasında etkili olan fotoğraf aynı zamanda bu akımlardan etkilenmiştir.

“Fotoğrafçılık ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları değerlendirmemizi de değiştirmiştir. Çevremizde gördüğümüz yığınlarla fotoğraf, görüntünün büyük olasılıkla doğüstü bir gücü barındıran değerli bir nesne olduğuna dair antik inancı da bizim için büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu görüntüler aynı zamanda bizim görsel gerçekliği değerlendirmemiz için de bilinçaltı bir ölçüt niteliği kazanmıştır. İnsanın iki gözüyle bakmasına ve gördüğü şeyler arasında bir seçme yapmasına, fotoğraf makinesinin ise tek gözlü bir bakışı olup herhangi bir seçme yapmamasına rağmen, bu böyle olmuştur. Kaldı ki, fotoğraf makinesine özgü bu seçip değerlendiremeyen, tek gözlü bakış, sadece görsel bir sonuç alır. İnsan gözü ise algıladığı şeylerle her türlü önbilgiyi birleştirir. Başka bir deyişle, insan hem uzağı, hem yakını; hem sert, hem yumuşağı; hem sıcak, hem soğuk; hem rahatlık vereni, hem korkutanı; hem güzeli, hem çirkin; hem hızlı, hem yavaş, hem de durağan nesnelere görünürken görsel verilerle, kavramsal yorumlar arasında bir ayırım yapmaz. İnsan gözünün özellikle dokunma duyusuyla yakın bir bağı vardır; sanatçının görmesi – ve – yapması gözüyle elinin yakın bir işbirliğini gerektirir. Duyularımız arasındaki bu iş birliği sürekli olarak fotoğrafçılıktan yaralanmamız yüzünden zayıflamıştır. Bu da, bir şeyi doğrudan doğruya yaşamak yerine onunla aramıza araçlar koyma – sadece fotoğraf makinesi ve sinema kamerası değil, ses kayıt aygıtları, ışık, ısı ve ulaşım için kullandığımız görünmeyen enerji, hatta belki de barut ve matbaa makinesi – eğilimimizin bir sonucudur. Bu durumda kazancımız ve kaybımız ne olursa olsun, bu araçlar yüzünden, doğrudan yaşanan bir deneyim olma rolü sanata bırakılmış; bazı sanatçılar görünen dünyayla ilgisi olmayan nesnelere yaratırlarken, bazı başka sanatçılar da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslına bağlı bir biçimde betimlemeyi başarmışlardır” (Lynton, 2004:56).

Güzel sanatlar alanını işgal eden fotoğrafın sanat sayılıp sayılmayacağı tartışması, onunda diğer sanatlar gibi güzeli aradığına ve yalan söyleyebildiğine göre bir sanat olarak kabul edilmeli görüşüyle, fotoğrafın bir makine tarafından üretilmesi ve çok sayıda baskı alınabilmesinin sonucu olarak bir sanat yapıtına ait biriciklik özelliğinin olmaması görüşünden kaynaklanıyordu. Bugün ise kimi sanatçılar tarafından

benimsenen, fotoğrafın sanat eserinden daha öte bir iş olduğu ve bu yüzden de sanat olamayacağı görüşüyle, tartışma önemini yitirmeye başlamıştır.

“Fakat fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesi, özünde yanıltıcı bir meseledir. Fotoğraf sanat diye adlandırılabilir eserler ortaya koymasına (özellik gerektirmesine, yalan söyleyebilmesine, estetik haz vermesine) rağmen, fotoğraf – her şeyden önce – bir sanat formu değildir. Dil gibi fotoğraf da, (başka şeylerin yanı sıra) sanat eserlerinin üretildiği bir araçtır (medium)” (Sontag, 2008:177).

Fotoğraftan önce bir sanat yapıtını görebilmek için bulunduğu yere gidip görmek gerekirken, fotoğraflar sayesinde en azından görsel merakımızı giderebiliyoruz. Fotoğrafların her yere taşınabilen görüntüler olma özelliği ile bir sanat yapıtı fotoğrafı çekilerek veya çoğaltılarak başka bir yere taşınabilmekte ya da bir kitap ya da dergi sayfasında yer alabilmektedir. Bu nedenle sanat yapıtı özgün anlamından farklı anlamlar kazanmakta, dolayısıyla anlamı çoğalmaktadır. Fotoğraf, sanat imgesinin biricik olma özelliğini elinden alarak onun bu özelliği ile oluşturduğu anlamı değiştirmiştir.

“Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü” (Berger, 2007:19).

Sanat yapıtının biricikliği, hem yapılma nedeni ve anlamı olan dinsel boyutundan, hem de yetenekli sanatçısı tarafından yapılmış olmaktan kaynaklanırken, teknik yollarla yeniden üretilmesi sonucu bu iki durum da önemini yitirmiştir. Biriciklik ise yapıtın anlattıklarından, teknik yolla üretilmiş olanın aslı olmasına kaymıştır.

“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır -bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir.” (Benjamin, 2010: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/benjamindata/Bolum1-3.htm>).

Benjamin’e göre teknik yoldan yeniden üretilen sanat yapıtı, ona yüklenen dinsel sorumluluğun dışına çıkmış ve bu anlamından kurtulmuştur. Anlatımının biricikliğinden arınan yapıt hakiki olmanın önemini yitirmesiyle toplumsal işlevi de değişime uğramış, kutsallığının yerini politikaya bırakmıştır.

Sanat imgesinin taşıdığı anlamın kaybolması ile yapıtın değeri de değişmiştir. Çünkü anlattığının bir önemi yoktur artık, nesne olarak değer kazanması gereklidir. Bu da onun üretildiği zamanın değerlerine karşı ilgi uyandırılması, dolayısıyla gerçek olmayan bir kutsallık atfedilmesi ile manevi değer oluşturulması ve satış değerine göre belirlenen bir değer kazandırılması ile olmaktadır.

“Kapitalizmle birlikte parçalanmış gerçeklik içerisinde bizi zamana bağımlılığın dışına çıkararak bir anı yakalama (*carpe diem*) serüvenine sürükleyen fotoğrafik imge hızla belleğimizin yerini almaya başladı. Belleğin yerine konulan fotoğraf ise, zamanı belirsiz bir yerinden keserek gerçekliği geçmişinden ve geleceğinden koparıp önümüze koyar. Gerçekliğin yeniden üretimi yoluyla bize sunulan yalnızca “o an” ve sonrasında belirsiz, yoruma açık gerçekliği ile “anılan”dır. Pozitivistlerin ve sosyologların ayrıcalıklı bir yere koydukları fotoğrafın da gerçeği örtebileceği olasılığı açıktır artık. Ayrıca çoğaltılabilir özelliğiyle fotoğraf, geleneksel estetik anlayışı da değişime zorlayarak onun üstyapısal bir çekim noktası olma niteliğini de sarsar. Sanatın toplumsal bilinci yükseltme özelliği gitgide yitmektedir. Bu dönemde, sanat mallaşmakla kalmamış, özerkliğinden de vazgeçerek diğer tüketim nesnelere içindeki yerini alarak onlarla kaynaşmıştır. Oysa sanat, toplumsallığı içinde bulunduğu toplumu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve sorgulama potansiyelini canlı tutarak kazanır. Böyle bir yapı içerisinde kültür teknolojidir, teknoloji siyasettir, siyaset de kültürdür. Bu paradoks içerisinde fotoğrafın da bir imge durumunda dönüşmeye başlamasıyla fotoğrafik gerçeklik çok daha tartışılır duruma gelir. Bu da imgenin okus-pokus yanına anlamlı bir katkı sağlar ve onu bir gösteri aracına dönüştürerek sistemin hizmetine sokar. Aslında, imgenin içi hızla boşalmaktadır. Görsellikteki bu patlama gitgide imge fetişizmine dönüşür” (Ün, 2007).

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen yapıtlar sanat nosyonunda değişiklikler yaratmakla birlikte beğeni ölçütlerinde de farklı durumlar yaratmıştır. Sonuç olarak fotoğraf bir sanat olmasa bile, ona yön veren bir olgu durumuna gelmiştir ve sanat meta unsuruna dönüşmeye başlamıştır.

3.1. Fotoğrafik Görüntü İmajlarının Sanata Girişi ve Pop-Art

Teknolojinin ve ekonominin gelişmesiyle üretimi kolaylaşan ve modern hayatın sıradan nesnelere olan tüketim ürünlerini sanat eserine dönüştüren Pop-art, herkes tarafından tanınan, bilinen, yaygın anlamına gelen ‘popüler’ sözcüğünün kısaltılmış halidir. Gündelik hayatın içine bomba gibi düşen popüler kültür imajlarının, toplumu etkileyen her olayı kendine konu edinen sanatın ilgi alanına girmemesi beklenemezdi.

1956 yılında Richter Hamilton “Günümüzün evlerini bu kadar farklı ve çekici yapan nedir” isimli yapıştırmasında, piyasa ürünü olarak sunulan sanat dışı kaynaklardan edinilmiş fotoğrafik imgeleri kullanmıştır. Fotoğraflar vasıtasıyla fotoğrafik imgeye dönüşen nesnelere, yine fotoğrafların çoğaltılabilir özelliği ile gazete, dergi, kitap, el

ilanı, afiş gibi iletişim ürünlerinde yer alarak bir çok insana ulaşmış ve insanları etkisi altına almıştır. İnsanlar fotoğraflar sayesinde dünyanın farklı yerlerini görme imkanı bulmuş, sevdiği ünlülerin posterlerine sahip olabilmış ve böylece onları kendi mekanında istediği zaman görebilmiştir. İşte İngiltere’de Pop-Art, sanat adına yapılmayan fakat sanatın ulaşamadığı kadar geniş kitleye ulaşabilen bu görselliğin insanları nasıl etkilediği konusundaki sorgulamalar ile başlamıştır.

Richter Hamilton evlerin içine kadar giren bu imgeleri, hazır nesne mantığı ile yapıtında kullanmış, dönemin ev yaşantısını anlatan bir kompozisyon oluşturarak bir araya getirmiştir. Sportmen bir erkek, seksi ve çekici bir kadın, arka tarafta elektrikli süpürgeyle temizlik yapan temizlikçi kadın, evin olmazsa olmazlarından olan televizyon, müzik çalar, büyüklüğü ile yanındaki aile büyüğü bir kişinin resmini gölgede bırakan bir afiş ve dışarıda canlı, hareketli, insanı çağıran bir hayat. Her şeyin gayet açık şekilde anlatıldığı bir iç mekan resmi olan bu çalışmadaki hazır nesnelere ‘işte yaşamamız gereken hayat bu, böyle yaşayın, hayatın tadını çıkartın’ dercesine bir araya getirilmişler. Gerçek bağlamından koparılan imgeler bir tuval yüzeyine aralarında belli bir uzamsal ilişki kurularak yerleştirilmiş ve bu ilişki anlam bütünlüğünün oluşmasında etkili olmuştur. Diğer taraftan yerleştirilen her imgeye tek tek göz gezdiren seyirci, gözünün her hareketinde imgeyle arasındaki uzamı yeniden kurma durumunda kalmıştır. (Resim 27)

Benzer tarzda çalışmayı Amerika’da Tom Wesselmann’ın “Still Life” adlı çalışmalarında da görmek mümkündür. Yaşamın vazgeçilmezlerine dönüşen tüketim maddelerinin fotoğrafları ya da gerçekçi betimlemeleri bir yüzey üzerinde bir araya getirilip ilişkilendirilerek, yaşamın bu ürünler ile zevkli ve eğlenceli olduğu anlatılmak istenmiştir. Yapıştırılmaların arkasında bulunan manzara betimlemesi de bunu destekler niteliktedir. (Resim 28)

Reklam imgelerini kullanarak kolajlar yapan Tom Wesselmann, özellikle kullandığı kadın imgesiyle, kadını da bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür.

“Tom Wesselmann’ın yarattığı imgeler de Batılı İnsan’ın düşlerinin resimleridir. Bu tablolar, sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur. Siluet ve boşluktan dikkatli bir şekilde yararlanmak konusunda, on dokuzuncu yüzyıl başında Ingres’in portre sanatına kazandırdığı niteliklerin, Wesselmann’ın bu yapıtlarında yankılandığını görürüz” (Yılmaz, 2006:296).

Mel Ramos da çalışmalarında kadını tüketim nesnesi haline getirir fakat Wesselmann gibi bu imgeye biçimsel olarak fazla müdahalede bulunmaz, onun imgeleri daha çok 'pin-up girls' estetiğindedirler. Bu durum onu hiper-realist kimliğe yaklaştırır. Çalışmalarına genel olarak bakıldığında tüketim ürününün imgesi ile kadın imgesinin yer aldığı boş mekan, imgeye kazandırdığı üç boyutlu görünüm ile derinlik yanılsaması yaratılmış bir mekandır. (Resim 29)

Amerika'da soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkan bu sanat akımı, soyut dışavurumculardan etkilenmiş fakat onun nesnesizliğinden sıkılmış Robert Rauschenberg'in bu duruma, bir nesneyi yenedensunarak değil, çevrede bulunan gerçek nesnelere ve fotoğraflık görüntüleri yapıta sokarak müdahalede bulunmuştur. (Resim 30)

Gerçekte birbirleri ile herhangi bir ilişki içinde olmayan ve herhangi bir anlam oluşturmayacak şekilde bir araya getirilen fotoğraf görüntüleri, nesnesizliğe karşı bir amaç için bir araya gelmişler ve bir araya geldikleri yüzeyde en azından uzamsal bir ilişki içinde olmuşlardır. 1968 yılında yaptığı "Pledge" adlı çalışmasında bu durum açıkça görülmektedir. Resimdeki tüm dikkati toplayan imge, nasıl bir ifadeye sahip olduğunu tam olarak anlayamadığımız bir yüzün yarısını gösteren kadın portresi, diğerleri ise, camından bir at kafasının çıktığı araba, ayrı ayrı üç karede beysbol oyuncuları, tren kazası, çok net olmasa da bir çiftçi fotoğrafı, eğitim gören askerler, bir ampulün duya yerleştirilen bölümü, zenciler ve bir gökdelen görüntülerinden oluşmaktadır. Tüm bunlar beyaz bir fon üzerine rastgele – yan ya da ters çevrilmiş – ve aralarında herhangi bir anlam ilişkisi oluşturulmadan alakasız bir şekilde yerleştirmiştir.

Pop-art denildiğinde akla ilk gelen isimlerden birisi olan Andy Warhol ise yaptığı serigraf baskılarıyla tanınmıştır. Fabrika ismini verdiği atölyesinde özellikle dönemin ünlü simalarını kendine konu edinerek bir fabrika gibi seri üretimler yapmıştır. Bunlardan biri olan Marilyn Monroe'nun fotoğraf imgesinden yola çıktığı çalışmasında, aynı imgeyi serigraf baskı tekniği ile farklı renklerde yenedensunmuştur. Her karede kullandığı renklerin farklı oluşu bir taraftan resmi monoton olmaktan kurtarmış ve imgenin de değişiyormuş gibi algılanmasına neden olmuş, diğer taraftan imge üzerinde yapılan bu yüzeysel değişiklik ile farklı bölgelerde hacimsel değerler ortaya çıkmıştır. Genel olarak fon renginin göz kapaklarında da kullanılması, yüzün bu bölgesini zemin ile eşdeğerde algılanmasına neden olmuştur. Serigraf baskı sırasında sanatçı boyanın beze sürülüşüne çok fazla müdahalede bulunamaz, o sadece rengi belirler, belli bir

miktar koyar. İpek bezin boyayı geçirgenliği her baskı esnasında farklılaşabilir. Bu durum boyanın basıldığı yüzeydeki etkisini de değiştirebilir. (Resim 31)

“Baskı kalıbı tek, ama bereket versin alta atılan zemin renklerinde, keyfi bir şekilde sürülen boya kalınlıklarındaki farklılıklar zenginlik yaratıyor. Buna, baskı sırasında boyanın yer yer azalmasıyla ortaya çıkan ve monotonluğu bozan teknik hataları da ekleyebiliriz” (Yılmaz, 2006: 189).

Sonuç olarak Warhol’un bu çalışmasında boyanın azalması ile oluşan şeffaf görüntü ile boya fazlalığının oluşturduğu koyu görünüm, resimdeki espası etkileyen durumlara dönüşmüştür.

Ünlü ikonların fotoğraflarını resimlerinde kullanan tek kişi Warhol değildir. Peter Blake’de ‘Girly Door’ adlı yapıtını Marliyn Monroe ve Sophia Loren gibi film yıldızlarının imgeleriyle oluşturulmuştur. Aynı zamanda bir heykeltıraş olan Blake ‘in bu çalışmasında gerçek üç boyuta sahip olan kapı tokmağı ile üç boyutu iki boyuta indirgeyen fotoğraf, gerçeklik çelişmesini vurgulamaktadır. (Resim 32)

Fotoğrafın sanatı en çok etkileyen özelliği, onun biricik oluşuna yaptığı etkidir. Fotoğraflarla çoğaltılan sanat imgeleri farklı anlamlar kazandırılarak ve yeni bir görsel sunumla yeniden sanatın kullanım alanına dahil olabilmıştır. Pop-art akımı içinde bu duruma örnek olarak Martial Raysse’i gösterebiliriz. Raysse bu akımın araçlarını kullanarak bazı Fransız resimlerin parodisini yapmıştır. Çalışmalarında özellikle fotoğraftan sıkça yararlandığını bildiğimiz Ingres’in Büyük Odalık isimli tablosunu Pop-art’ın canlı renkleriyle yeniden sunarak, resimdeki derinliği de bu renklerle oluşturmuştur. (Resim 33)

David Hockney ise bir bütünü fotoğraf yoluyla parçaladıktan sonra kurgulayarak yeniden bir araya getirmiştir. Nesnenin ayrıntılarının farklı açılardan çekilmiş fotoğraflarını bir araya getirerek, nesnenin imgesini bu farklı görüntülerle yeniden oluşturmuştur. Aynı anda bir çok farklı açıdan görebildiğimiz annesinin portresinde ardı ardına sıralanan her görüntü bir diğeriyle hem fotoğraf olarak hem görüntünün nesnesi olarak ilişki içerisindedir. Ayrıca üst üste gelen görüntülere her bakış imgeyle olan uzaklığı yeniden sorgulanmasını da gerektiriyor. (Resim 34)

Hazır nesne kullanımıyla Dada'ya benzetilen Pop-art akımının içindeki bu çeşitlilik ve çok yönlülük 1950 ve sonrası sanatını etkilemiştir. Soyut ekspresyonizme karşı başlayan bu akım ile figür, yeniden resmin alanına dahil olmuştur ve gerçekçilik hiç olmadığı kadar önemli olmaya başlamıştır.

3.2. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Temelli Sanat Çalışmaları ve Fotogerçekçilik

Soyut sanatın nesnesiz oluşuna bir tepki olarak doğan Pop-art'ın figürü yeniden sanatın içine dahil etmesiyle, gerçekliğin yansıtılma sorunu tekrar gündeme gelmiştir. Soyut dışavurumun özgün olarak nitelendirilen yapıtlarının, sanatçının kendini tekrar etmesine neden olduğu ve bu nedenle birbirine benzer eserler üretildiği, yine içsel duygularla ortaya çıktığından dolayı sanatçıyı dış dünyadan koparma noktasına getirdiği gerekçesiyle, 1960 ve sonrasında ortaya çıkan yapıtlar genellikle konularını dış dünya nesnelere almıştır.

Fotoğrafın sanatla olan ilişkisi bir tarafa, ilk defa bu teknik yolla üretimi ressamlar kendilerine örnek almaya başlamışlardır. Daha öncesinde fotoğraftan yararlanan ressamlar – Delacroix, Courbet, Eakins, Gauguin, Corot, Degas, D.C.Rosetti, Ingres – olmuşsa da, bunlar fotoğrafı bir araç olarak kullanmışlardır. Fotogerçekçiler ise fotoğrafı amaç edinmişlerdir. İşte fotogerçekçilik, gerçeği yansıttığı düşünülen fotoğrafın birebir kopyasını yapmayı amaç edinmiş sanatçılar tarafından ortaya çıkartılmıştır. Fotoğrafın yarattığı 'doğru ve güvenilir' imajının altındaki öznelliği görerek, fotoğrafın yanlıcılığının ötesine geçmek ve gerçeği yansıtma görevini yeniden devralmak fotogerçekçi sanatçıların endişesi olmuştur.

Herhangi bir farklılığa yer vermemek için fotoğrafı projeksiyon ya da başka yöntemlerle tuval yüzeyine yansıtarak büyüten ve çalışmalarını gerçekleştiren fotogerçekçilerin büyük çoğunluğu, kendi çekmedikleri fotoğrafları kullanmışlardır. Diğer gerçekçi ressamlar gibi gerçek nesnelere birebir ilişkiye girmemişler, fotoğrafı çeken kişinin, fotoğrafının nesnel gerçekliğini yansıtmışlardır. Yani gerçekliğin gerçekliğini ya da görüntünün görüntüsünü yansıtmışlardır.

“Bir ressam için fotoğrafı model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üstüne taşır ve böylece 'gerçeğin görüntüsünün görüntüsü'nü yaratmış olur. Tablo ve tabloda betimlenen nesne yani fotoğraf arasında var olan plan benzerliği hatta özdeşliği, nesne ile onun imgesi arasındaki farkı en aza indirir. Bundan emin olmak için pek çok hiperrealist sanatçı, çalıştıkları tuval üzerine resmini yapacakları fotoğrafın

diapozitifini yansıtarak resmin doğruluğunu (ya da istenilen abartıları) denetlerler. Çoğu kez kaeroğraf kullanımıyla ya da üzerine ışığa duyarlı emülsiyon sürülmüş tuvallerden yararlanılarak “ince “ ve “düz” bir yüzeye sahip resimler elde edilir. Yapıtların tamamlanması haftalar hatta aylar almaktadır. Ressamın mesleki becerisini ön plana çıkartan bu işler de, “klasik” fırça sürüşü yüceltilir, sanatçıların Ingres’a hayranlık duymaları bu yüzdendir. Hiperrealistlerin çoğu kendi çekmedikleri fotoğraflardan yararlanırlar. Bunun nedeni her tür kişisellik ve duygusallık belirtisinden kaçma isteğidir. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla ele alınışı, duygusuz fırça sürüşleri ya da aroğraf kullanımıyla —boya püskürtülerek— sağlanan parlak ve kontrast renkler, reklam fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük boyutlar, hiperrealist resimlerin başlıca özelliklerini oluşturmaktadır” (Fotogerçekçilik, 2007).

Kişisellikten tamamen uzaklaşmak için kendi çekmedikleri fotoğrafları kullanan fotogerçekçi ressamların bu davranışlarını, John Baudrillard’ın fotoğraf tanımı ile özdeşleştirebiliriz.

“J. Baudrillard, fotoğrafın tanımını Roland Barthes’ın ‘bir fotoğrafa bakmak demek, o anda fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamaktadır’ tanımıyla yakınlık kurmaktadır. Ona göre ‘Fotoğrafı biz görüntü nesnesi olarak göreceğiz ve onu bir zamanlar orada birisinin ya da bir şeyin varolmuş olduğuna tanıklık eden bir şey olarak özleyeceğiz...’ (Estetik, Gerçeklik ve Jean Baudrillard, 2008).

Baudrillard’ın fotoğraftan istediği, “ideolojiden uzaklaşmak. Yorumdan uzaklaşmak. Dünyayı gerçek olmadan önceki aşamada yakalayabilmek...İnsanın, dünya eylemini askıya almak, görüntünün özünü bulmak” (Kitap Hayalbaz Fotoğraf 1, 2009:141). Baudrillard’a göre gerçek, “tarihsel, toplumsal ve politik olarak insanın nesnel gerçeklikle olan ilişkisi ve bu ilişkinin sonucunda temsil sistemleri aracılığıyla elde ettiği her tür yanılsamadır” (Kitap Hayalbaz Fotoğraf 1, 2009:141). Bu yolla üretilmiş bir fotoğrafa başka anlamların yüklenemeyeceğini, çünkü hiçbir zaman görüntüdeki nesne ile fotoğrafçının kurduğu gibi bir ilişki kurulamayacağını ifade etmektedir.

“Fotoğraf çektiğiniz zaman ne olur? Siz hiçbir şey göremezsiniz, objektif görür. Fotoğrafçı gerçekliği içinde, nesneyle real anlamda asla ilişki içinde olmayız. Fotoğraf (onun arzuladığı anlamda) kendi açısından saf gerçekliğe yöneltilmiş sorudur. Ötekine yöneltilmiş ve yanıt beklemeyen bir sorudur...”(Kitap Hayalbaz Fotoğraf 1, 2009:144).

Fotoğraftan çalışılan resimlerde, bu görüntülerin görüntülerinin yapılması, bu oluşum anına, orada olana üçüncü elden bakmak demektir. Bu da Baudrillard’ın ‘ortaya çıkış estetiği’ olarak adlandırdığı tanıma, bir fotoğraftan değil belki ama fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulmuş bir resimle yaklaşmak demektir.

İnsan gözünün baktığı noktayı otomatik olarak netleştirmesi sonucu klasik resimlerde tüm nesnelere net bir şekilde betimlenmiştir. Bir fotoğraf görüntüsünü temel alan resimlerde ise, fotoğrafçının net olmasını istediği düzlemin optik kurallara gereği net, diğer alanların ise netliğinin az olması, fotogerçekçi ressamın netliği, objektifin yakaladığı biçimiyle betimlemelerine neden olmuştur. Fotoğrafta net olarak algılanan bu bölüme alan derinliği denmektedir ve alan derinliği fotogerçekçi resimleri diğer gerçekçi resimlerden ayıran en önemli özelliktir.

“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. Alan derinliği, fotoğrafın ortaya çıkmasıyla görülebilir olmuştur; fiziksel göz kusurları dışında net olmayan bir görüntü o haliyle ancak bir fotoğrafta uzun süre izlenebilir. Fotogerçekçi resimlerde, konu klasik gerçekçi resimlerdeki gibi bir portre bile olsa, çoğunlukla alan derinliği kavramının tuvale aynen yansıtıldığı görülmektedir. Klasik fotogerçekçi ressamın resimlerinde yer alan her detayı en net haliyle resmetmişlerdir, çünkü o anda üzerinde çalıştıkları alanı tuvale aktarırken gözlerini o alana odaklamak durumunda kalmışlardır. Fotogerçekçi ressamın ise çoğunlukla doğrudan bir fotoğrafın üzerinden çalıştıklarından, netliği gerçekte olduğu biçimiyle değil fotoğrafta yakalandığı biçimiyle aktarmışlardır” (Fotorealizm, 2010).

İnsan yüzünü konu edinmiş Chuck Close, Gottfried Helnwein, Gerhard Richter ve Denis Petersen’in eserlerinde alan derinliğini açıkça görmek mümkündür. Chuck Close’un ‘Loma Simpson’ isimli portre çalışmasında, kadının yüzündeki kırışıklara varıncaya kadar tüm ayrıntıları seçebiliyorken, çenenin alt kısmından itibaren boyun bölgesine ve alından saçlara doğru gidildikçe netliği azalan bir durum mevcuttur. Yüz bölgesindeki netliğin sağladığı belirgin hatların kalıcılığı ve arka fonla girdiği ilişki maddesel varlığı öne çıkarırken, özellikle boyun bölgesinde net olmaktan kaynaklanan uçucu görünümün fon ile girdiği varlık mücadelesindeki belirsizlik, izleyicinin bu bölgeye odaklanmasına neden olmaktadır (Resim 35). Helnwein’in portrelerinde ise alan derinliğinin getirisi olan netsizlikten kaynaklanan bu tarz bir belirsizlik yoktur. ‘Murmur Of The Innocents’ isimli çalışmasında figür fon üzerindeki varlığını tüm bedeniyle hissettirmektedir (Resim 36). Tıpkı Gerhard Richter’ın ‘Betty’ adlı eserinde olduğu gibi. Bir karşı-portre çalışması olan bu resimde figürün yüzünün görülememesi izleyicinin dikkatini de figürün baktığı yöne, yani fona çekmektedir. Böylece figür karşıdan izleyene bakıp kendisinin oraya ait olduğunu söylemek yerine, izleyici ile birlikte aynı yöne bakarak, izleyenin dünyasına dahil olmuş izlenimi yaratmaktadır (Resim 37).

Fotoğrafta objektifin odaklandığı net olan alan, yaklaştıkça ya da uzaklaştıkça netliği bozulur. Buna göre bu net alan ile net olmayan arasındaki uzaklık hakkında tahmin yürütülebilir. Denis Peterson'ın 'Don't Shed No Tears' adlı çalışmasında figürün arkasında görülen alan ile figürün eli net değildir. Fakat el, figürün net olan yüzüne yakın bir mesafede durduğundan, figüre arkadaki alandan daha yakındır (Resim 38).

Sonuç olarak belirtilmesi gereken, insan bilincinden yoksun bir gerçekliğin ve temsil sisteminin mümkün olamayacağıdır. Bu nedenle, ne Baudrillard'ın dile getirmek istediği gibi bir fotoğrafın gerçekleşebileceğinden ve her ne kadar kişisellikten kaçmak için kendi çekmedikleri fotoğrafları kullansalar da, binlerce fotoğraf arasından seçim yapmalarının da bir tür kişisel karar olacağından, fotogerçekçilerin kişisellikten kaçamadıkları söz konusudur.

SONUÇ

Algılarımız sayesinde kavradığımız özne – nesne ve bulunulan yer ilişkisinden doğan üç boyutlu dünya, kendisini değiştiren, dönüştüren zaman faktörü ile dördüncü boyuta ulaşır. Algılayanın hareketinden kaynaklanan ve bulunulan yerdeki değişiklik sonucu, algılanan nesnenin algısı değişmekte ve bu durum bir sürecin varlığını doğurmaktadır. Bizim dışımızda var olan bu gerçek olgularla algısal olarak kurulan ilişki sonucu oluşan gerçekliğin, bir yüzey üzerine yansıtılmak istenmesi sonucu ortaya çıkan biçimsel sorunların ele alındığı bu metinde sonuç olarak, gerçek ile kurulan ilişki ile gerçeğin öznel ya da mekanik yollarla yansıtılmış bir yüzey üzerindeki gerçekliği ile kurulan ilişkiler arasındaki uzamsal farklılıklar gösterilmeye çalışılmıştır.

Gerçeğin nasıl yansıtılacağına dair çalışmalar, onun görünene en yakın şekilde betimlenmesi ile içte uyandırdığı duyguların ya da düşsel dünyanın dışa vurulması ile oluşan irrasyonel bir şekilde betimlenmesi arasında gelgitler yaşanmış ve bu gelgitler esnasında gerçeği kanıtlayan öğelerden olan ve gerçek dünyada nesnelere algılamamızın bir yolu olan üç boyutlu uzamı, iki boyutlu yüzey üzerine yansıtmak için kullanılan yöntemler, uzamın resim sanatının her döneminde farklı biçimde betimlenmesine neden olmuştur. Bu durum araştırma metninde, resim sanatının farklı dönemlerinden seçilen eserler örnek gösterilerek konuya değinilmiştir. Perspektif kurallarıyla çıkılan görünen dünyayı doğru yansıtma yoluna, gerek toplumsal olaylar sonucu oluşan görüş ayrılıkları, gerekse teknoloji ve bilimin getirileri sonucu gerçek ile ilgili algısal değişimler, sanatçıyı farklı biçim arayışlarına yöneltmiş ve bulduğu her yeni biçim neticesinde başka sorunlarla uğraşmak zorunda kalmış ve görünen dünyayı yansıtma doğru kabul edilmiş kimi kalıplardan isteyerek ya da istemeyerek vazgeçmek durumuna düşmüştür.

Matematiksel formüllere dayalı perspektif yöntemi ile nesnelere uzaklaştıkça küçülmesi ve böylece de aralarındaki mesafenin (boşluğun, espasın) hissettirilmesi, özellikle merkezi perspektifle tek bir noktada birleşen hayali çizgiler üzerinden yapılan orantısız küçültme ve dünyanın bu katı kurulla betimlenmesinin ardından, sıcak soğuk renk özelliklerinin arka-ön ilişkisi yaratmak için kullanılması ve renkler arası geçişin kaldırılması ile tuvalde yüzey etkisinin yaratılması ile sonuçlanan biçimsel arayışlara en büyük etkiyi mekanik göz olan fotoğraf makinasının icadı yapmıştır.

Zamana karşı sürekli yarış içerisinde olan insanın, anlık izlenimlerinde gördüğü olayları ya da durumları kayıt altına alma arzusunun gerçekleştirilen fotoğrafın, teknik süreci, bu sürecin kısıllığı ve herhangi bir insan müdahalesinin olmadığı, gerçek nesnenin yansıttığı ışığın duyarlı bir kağıt üzerine düşmesiyle oluştuğu bu görüntünün, gerçeğin birebir kopyası olduğu ve doğru bir şekilde yansıttığının kabul edilmemesi imkansızdı. Fakat bir yenisunum olan fotoğrafın, yenisunum özelliklerini taşıması kaçınılmaz başka bir gerçektir.

Bir fotoğraf ya da resim olsun, kendisini üreten tarafından verilen kararlar sonucu oluşan yenisunum, bir gerçeğin varlığını ve o gerçek olmadan kendisinin de var olamayacağını haykırırsa da, yenisunun gerçek ile girdiği ilişkinin sonucu oluşan bir gerçekliktir ve yenisunun algılanması ile elde edilen bilgi, yenisunun gerçekle ilişkisinden doğan gerçeklikten edinilmiş bilgidir. Bu nedenle yenisunumlar, gerçek ile insan arasında engel oluşturmaktadır. Ayrıca yenisunum kendi nesnel gerçeğinden başka bir nesnel gerçeğe gönderme yapmaktadır. Örneğin kişinin yenisunulmuş portresi o kişiyi işaret etmekte, biz ise işaret edilen gerçeklik ile ilişkiler kurarak gerçek hakkında fikir sahibi olmaya çalışırız.

Ancak görsel sanatlarda izleyicinin doğruluk kriterini belirleyen, ne yazık ki yenisunulan nesne ile gerçek nesne arasında aranan benzerlik olgusudur. İzleyici bir resim ya da fotoğrafın gerçeğe benzediğini söylemekle, yenisunun gerçekliğinin gerçek olduğunu iddia etmektedir. Oysa daha önce metin içerisinde de değinildiği gibi gerçek, göreceli bir kavramdır.

Benzerliğin bir ölçüt olduğu yenisunumlar olan fotoğraf ve resmin karşılıklı ilişkisinde fotoğrafın, resmin gerçekle olan benzerlik ölçüsünün tüm olumlu ve olumsuz yanlarını üstlenmesinin ardından, resmin çıkış yolunu her bireyin kendi gerçekliğinde bulmasıyla gelişen soyut sanatta önem, benzerlik ölçütünden tek ve eşsiz olana kaymıştır. Bu sonucun doğurduğu yapıtlarda uzam, sanatçıların eylemlerini gerçekleştirdiği tuval üzerinde yüzeysel bir biçime dönüşmüştür.

Diğer taraftan kolay ve ucuz yoldan elde edilen fotoğrafik gerçekliğin çoğaltılabilmesi ile her yere taşınan fotoğrafik imgelerin insanların gerçeğin oluşturduğu algıya çok yakın bir algı oluşturması ve bu nedenle gerçeği gösteren bir belge niteliği oluşturan fotoğraftan etkilenmeleri, tüketim nesnelere çekici kılmak için fotoğraftan

yararlanmaya başlanmasına neden olmuştur. Bu sayede günlük sıradan nesnelerin bile fotoğraflarının çekilmesi ile bir imgeler dünyasının oluşması, ressamların bu duruma kayıtsız kalamamalarıyla ve nesnenin resim sanatında yeniden konu edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Tüketim nesnelere oluşan fotoğrafik imgeleri bünyesine hazır nesne olarak sokan ve fotoğrafı oluşumunda araç olarak kullanan pop-art ve fotoğrafik gerçekliği kendine amaç edinmiş ressamlardan oluşan fotogerçekçilik akımı, resim sanatının ve ressamların fotoğrafı kabullenişinin birer göstergesi sayabiliriz.

Ancak resmin nesneyi yeniden konu edinmesinin tek bir şartı vardı, oda gerçeğe çok yaklaşan fotoğraf görüntüsündeki nesne olması idi. Gerçek gözün göremediği ayrıntıları kaydeden optik gözün oluşturduğu alan derinliği ile, iki boyutlu yüzeyde nesnelerin birbirlerine olan uzaklıklarının nasıl betimleneceği konusu açıklık kazanmış olmaktadır.

Gerçekçi diye nitelendirdiğimiz resimler ile fotoğraf temelli resimler arasındaki temel fark, insanın iki boyutlu fotoğrafik gerçekliği algılayarak edindiği bilgi ile üç boyutlu gerçeği algılayarak edindiği bilgi arasındaki uzamsal farktır.

Araştırma metninde elde edilen bulgular sonucu varılan bu sonuca dayalı olarak yapılan çalışmalar incelendiğinde, fotoğrafik gerçekliğin oluşumunda önemli olan ışığın portre üzerindeki etkileri dikkate alınarak tuval yüzeyinde lekesele bir biçime dönüştürülmüştür (Resim 39). Başta çeşitli dergilerden edinilmiş, yaşam ve kültür tarzları açısından ilgimi çeken etnik insan gruplarının portreleriyle, daha çok zenci insanların portrelerinin tercih edilmesi ile başlayan çalışmalarda ışığın şiddetine bağlı olarak ten renginin tonları üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Işığı eşit şekilde alarak eşit şekilde yansıtan gri rengin bu özelliği dolayısıyla arka fonda kullanılması uygun görülmüştür. Böylelikle kullanılan renklerin bu fon üzerinde daha canlı ve parlak olması istenilen sonuca ulaşılmasını sağlamıştır. Çalışmanın ileriki safhalarında kendi çekmiş olduğum ve yakın çevremden edindiğim fotoğrafları kaynak edindim ve iki boyutlu düzlemde ışığı oluşturan rengi tek renge indirgedim (Resim 40). Tek rengin hakim olduğu boş bir alan olan tuval yüzeyinde dolu alanlara karşılık gelen ışığın lekesele biçimlerini oluşturan bu renk alanları nesne görevi üstlenerek aralarında uzamsal bir ilişki yaratmaktadır (Resim 41). Sonuç olarak, portredeki lekelerin nesnelleşmesi üzerine renkler birbiri arasında bir

ilişkiye girmektedir (Resim 42). Espasın içindeki bu etkileşim uzamsal bir boyut yaratmaktadır (Resim 43).

Fotoğrafik gerçeklikten yola çıkılarak yapılan çalışmalarda, fon ile nesnelleşen lekelerin arka – ön, açık – koyu gibi ilişkilerinden ötürü oluşan üç boyutlu yanılsama, fonun figür oluşumuna hizmet ettiğinin anlaşılması üzerine son buluyor. (Resim 44) Figür ve fon ilişkisi gözlemlenmesine rağmen boş ve dolu alanların birbiri içine girmişliği aslında tek bir alanın varlığını işaret etmektedir (Resim 45).

Yapılan çalışmalarda kişiliği yansıtan portre konusu ele alınmış olup, her portre ayrı tuval üzerinde yeniden sunulmuş, her bireyin gerçek dünyadaki yeri, uzamı vurgulanmak istenmiştir. Diğer taraftan tuvaldeki izleyici ile göz göze gelerek izleyici ile arasındaki uzamı bakışlar ile belirleyen bir figürdür (Resim 46).

KAYNAKÇA

- ALP ORAL, Zeynep (2000) “Tahsin Yücel’in Komşular Adlı Öyküsünde Uzam”,
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,
<http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/icindekiler.asp?y=2000&s=1,09.12.2009>
- ARİSTOTELES, Augustinus, M. Heidegger (2007), *Zaman Kavramı*, Çev., Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara
- BACHELARD, Gaston (2008), *Uzamın Poetikası*, Çev., Tümertekin Alp, İthaki Yayınları, İstanbul.
- BAL Çetin (2002), “Zaman Nedir” ,
<http://www.zamandayolculuk.com/cetinbal/zamannedir.htm>, 19.03.2010
- BARTHES Roland (2008), *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev., Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul
- BENJAMİN Walter (2010), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”,
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-14/benjaminidata/Bolum1-3.htm>, 05.11.2010
- BERGER John (2007), *Görme Biçimleri*, Çev., Salman Yurdanur, Metis Yayınları, İstanbul
- “Bergson’un Felsefesi” <http://www.felsefeekibi.com/>, 19.03.2010
- BİLGİSEREN Ozan (2005), “Fotoğrafta Zaman ve Hareket”, Sanatta Yeterlik Tezi,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- BURTEK Zeliha (2010), “Cezanne Ne Düşünmüştü?”, *Artist Modern*, Şubat
- DERMAN İhsan (2009), *Fotoğraf ve Gerçeklik*, Hayalbaz Kitap, İstanbul
- “Düşünce Tarihi”, <http://www.textara.com/dusunce-tarihi-felsefe?page=0%2C58>, 15.05.2010
- ERGÜVEN Mehmet (2007), *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul
- EROĞLU Özkan (2003), *Resim Sanatı Sözlüğü*, Öke Yayınevi, İstanbul

“Estetik, Gerçeklik ve Jean Baudrillard”

<http://www.bilgininadresi.net/Madde/32631/Estetik-,Ger%C3%A7eklik-ve-Jean-Baudrillard>, 11.05.2010

FISCHER Ernst (2003), *Sanatın Gerekliliği*, Çev., Payel Yayınları

FLORENSKİ Pavel (2007), *Tersten Perspektif*, Çev., Tükel Yeşim, Metis Yayınları, İstanbul.

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

“Fotogerçekçilik”,

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_foto_gercekcilik.html, 11.05.2010

“Fotorealizm”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Fotorealizm>, 11.05.2010

GEZGİN Ümit (2007), “Mekan, Nesne ve Estetik Gerçeklik”, *Artist Modern*, Eylül

GOMBRICH E.H. (2002), *Sanatın Öyküsü*, Çev., Erduran Erol, Erduran Ömer, Remzi Ktabevi, Çin.

GÜNAY Doğan ve Funda Uzdu (2008), “Kitap İle Kapağı Arasındaki Göstergeler Arası Serüven” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, http://art-e.sdu.edu.tr/docs/gunay_2.pdf, 02.03.2010

GÜNGÖR Şefik (2005) “Fotoğrafik Görüntüde Uzam”,

<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>, 10.02.2010

GÜRKAN M.Bülent (2009), “Gerçek Kavramı Üzerine”

<http://www.genbilim.com/content/view/7475/90/>, 11.02.2010

İMANÇER Ahmet (2009), “Fotoğraf Sanat İlişkileri – Fotoğraf ve Sanat İlişkisi”,

http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm, 05.11.2009

KALAY Aramis, (2010)“Aramis Kalay’ın Ara Güler Röportajı’ndan”,

<http://www.fotograf.net/araguler/roportaj/roportaj.htm>, 15.04.2010

“Kant, Einstein, Fizik ve Felsefe”, <http://sefalet.blogspot.com/2008/10/kant-einstein-fizik-ve-felsefe.html>, 19.03.2010

“Kant Felsefesinde Metafizik ve İnsan Doğası”

<http://www.dusuncekahvesi.net/2009/04/kant-felsefesinde-metafizik-ve-insan.html>,
16.12. 2009

KAPLANOĞLU Lütü (2008), “Cezanne: Alman İdealist Felsefesi, Bilimsel Gelişmeler ve Kübizm”, *Artist Modern*, Eylül

KARADAĞ Çerkes (2004), *Görme Kültürü 1 – Görüntüler Evreni*, Doruk Yayınları, Ankara.

KAYNAK Tuğray (2007), “Ben Willikens ve Mekanın Metafizik Estetiği”, *Artist Güncel*, Haziran

KİTAP Hayalbaz Fotoğraf 1 (2009), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Haz.Murat Karagöz, Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul

KRAUSSE Anna-Carolla (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev., Zaptcıoğlu Dilek, Literatür Yayıncılık, Almanya.

LEPPERT Richard (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev., İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

LYNTON Norbert (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev., Çapan Cevat, Öziş Sadi, Remzi Kitabevi, Çin.

ORHAN A. Hande (2007), “Henri Matisse’in Sanatında Zaman ve Mekan Kavramı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47, 1, 77-93
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:U4YLYt71k0wJ:dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11466.pdf+henri+matisse+nin+sanat%C4%B1nda+zaman+ve+mekan&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>, 15.05.2010

PONTY, Maurice Merleau (2006), *Göz ve Tin*, Çev., Soysal Ahmet, Metis Yayınları, İstanbul.

UĞUR Onur (2008) “Camera Obscura’dan Fotoğraf Makinesine”,
http://uguronur.com/fotografcilik/camera_obscura, 24.01.2010

ÜN Tahir (2007), “Sayısal Görsel Üretim Çağında Belgesel Fotoğrafa Etik bir Yaklaşım”, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi İlef Dergisi*,

<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=10807>, 25.03.2010

YILMAZ Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara

YÜCEL, Tahsin (1979), *Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam*, 1.Baskı, Ada Yayınları, Belçika

“19.yy. Filozofları Henri Bergson”, <http://felsefetarihi.net/bergson.htm>, 02.02.2010

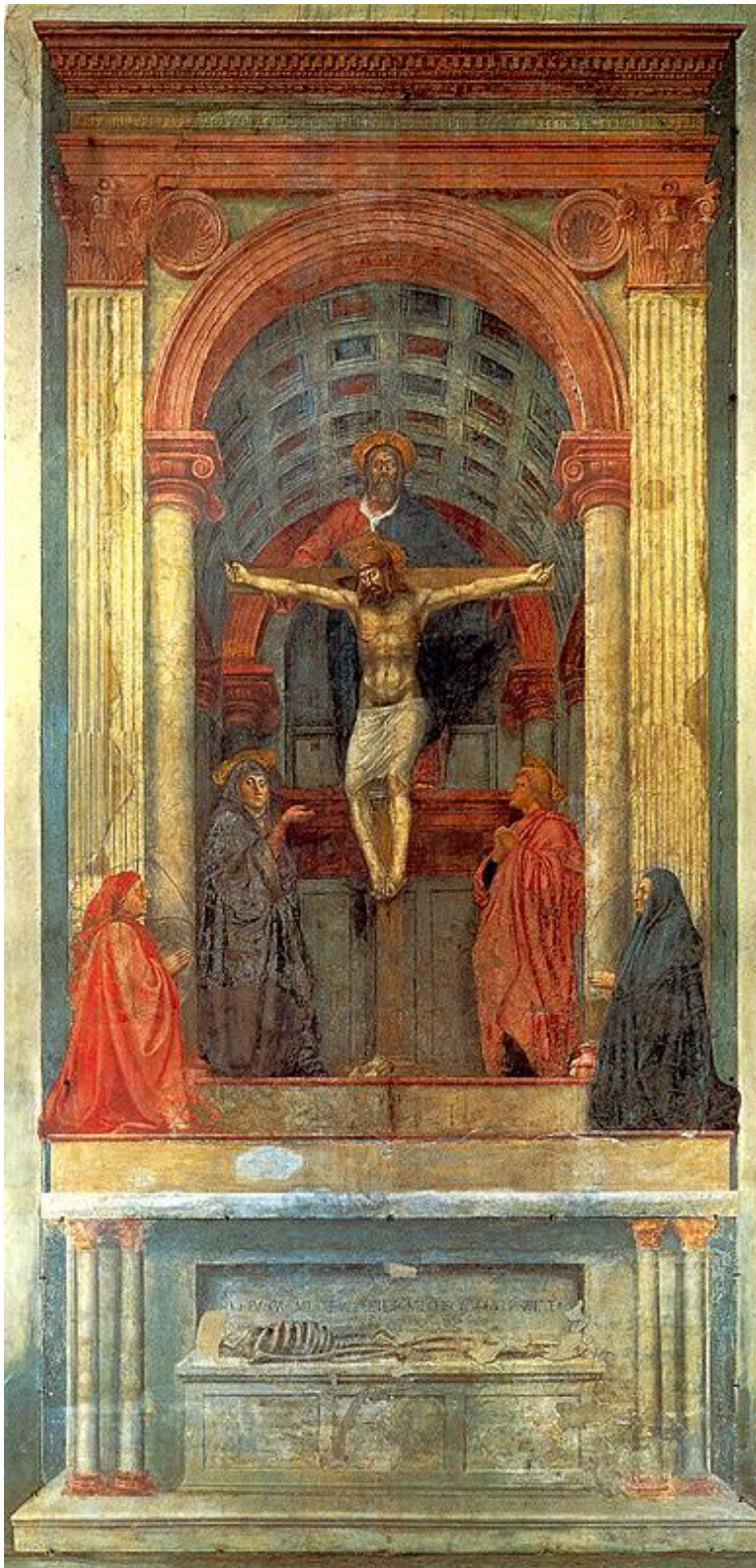
EKLER

Resim 1



Giotto di Bondone "İsa Mesih İçin Ağlayanlar" 1304-1306

Resim 2



Masaccio "Kutsal Teslis" 1427

Resim 3



Paolo Uccello "San Romano Savaşı" 1450

Resim 4



Andrea Mantegna "İsa İçin Ağlayanlar" 1480

Resim 5



Piero della Francesca "Konstantin'in Düşü" 1460

Resim 6



Leonardo da Vinci "Son Akşam Yemeği" 1495-1498

Resim 7



Tintoretto "Son Akşam Yemeği" 1591-1594

Resim 8



Nicolas Poussin "Arkadya obanları" 1638-1639

Resim 9



Jean-Honore Fragonard "Salıncak" 1767

Resim 10



Thomas Gainsborough "Cornard Köyü ve Manzarası" 18.yy

Resim 11



Caspar David Friedrich "Watzmann Tepesi" 1825

Resim 12



Paul Cezanne "Sainte-Victoire Dağı" 1900

Resim 13



Pablo Picasso "In Woman Playing the Mandolin" 1909

Resim 14



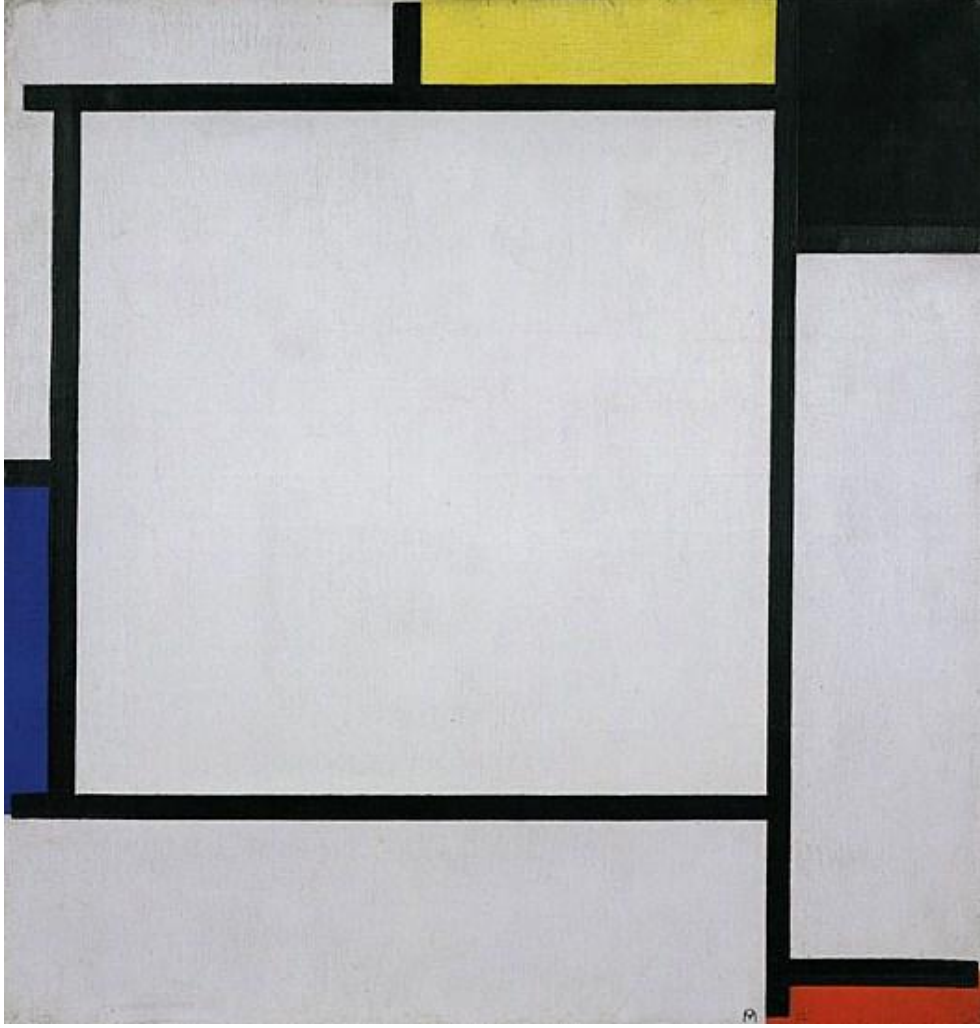
Georges Braque "Meyve Tabagi" 1909

Resim 15



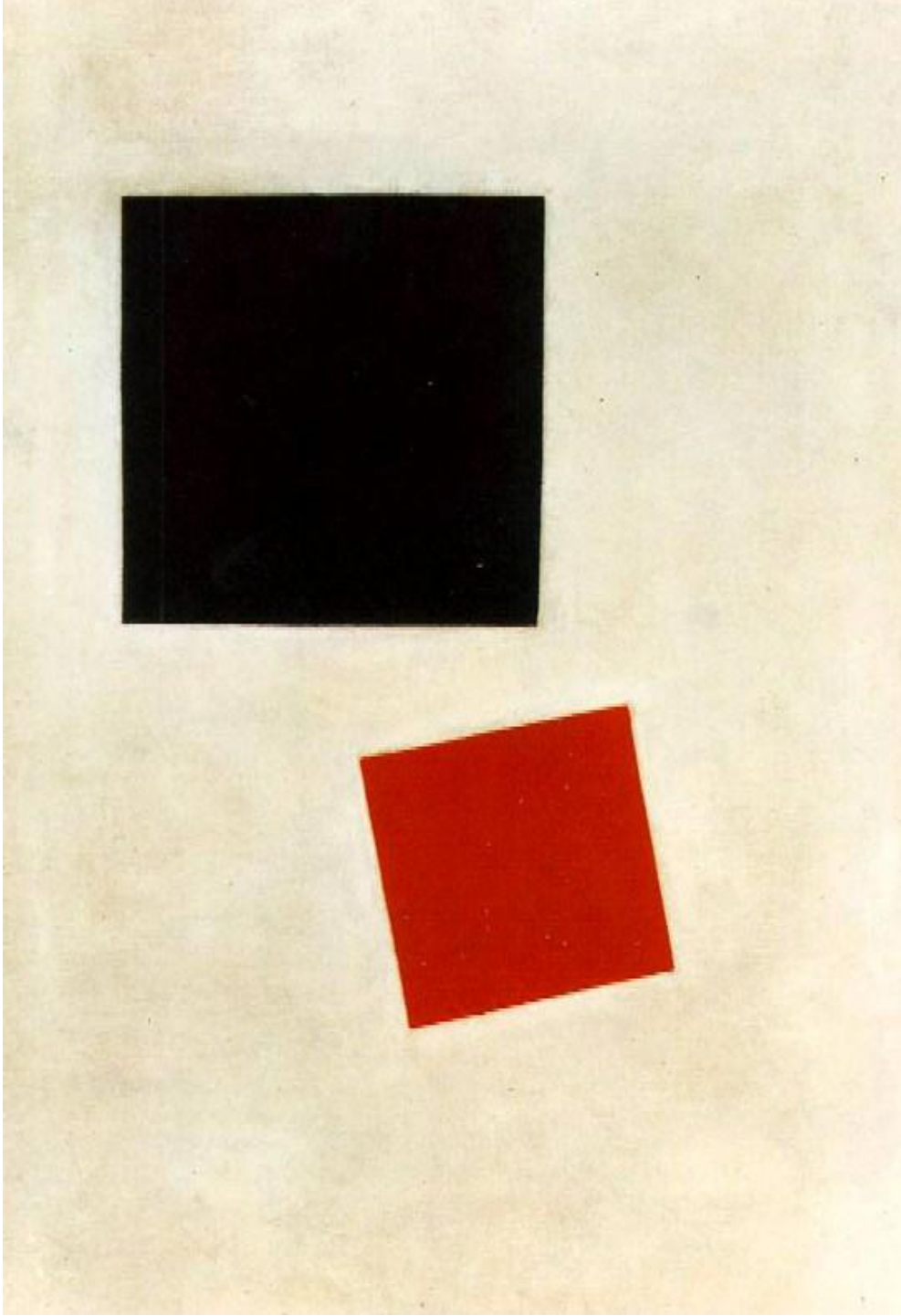
Henri Matisse "Kırmızı Harmonisi" 1908

Resim 16



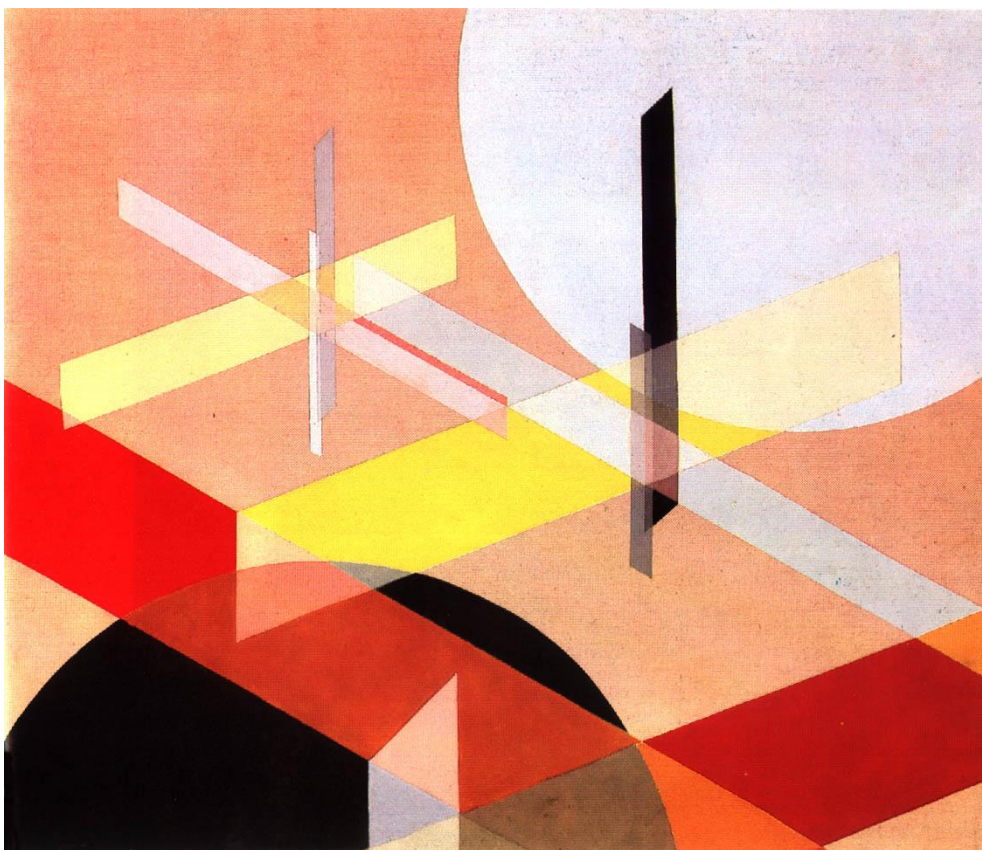
Piet Mondrian "Mavi Sarı Kompozisyon" 1922-1935

Resim 17



Kasimir Malevich "Siyah ve Kırmızı Kare" 1915

Resim 18



Laszlo Moholy Nagy "Kompozisyon Z VIII"

Resim 19



Jackson Pollock "Yakinsama" 1952

Resim 20



Franz Kline "Untitled" 1957

Resim 21



Robert Motherwell "Iyric Suite" 1965

Resim 22



Mark Rothko "Turuncu ve Sarı" 1956

Resim 23



Jules Olitski "Comprehensi ve Dream" 1965

Resim 24



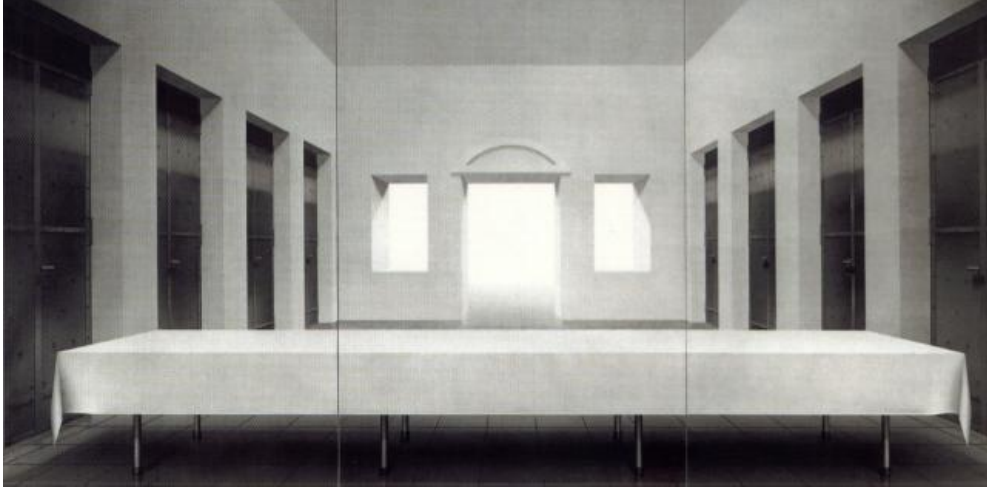
Lucio Fontana "Consetto Spaziale Attese" 1961

Resim 25



Gerhard Richter 1986

Resim 26



Ben Willikens "Son Akşam Yemeği" 1976-1979

Resim 27



Richard Hamilton "Just What Is That Makes Today's Homes so Different, so Appealing"
1956

Resim 28



Tom Wesselmann "Stil Life No:24" 1962

Resim 29



Mel Ramos "Vantage" 1972

Resim 30



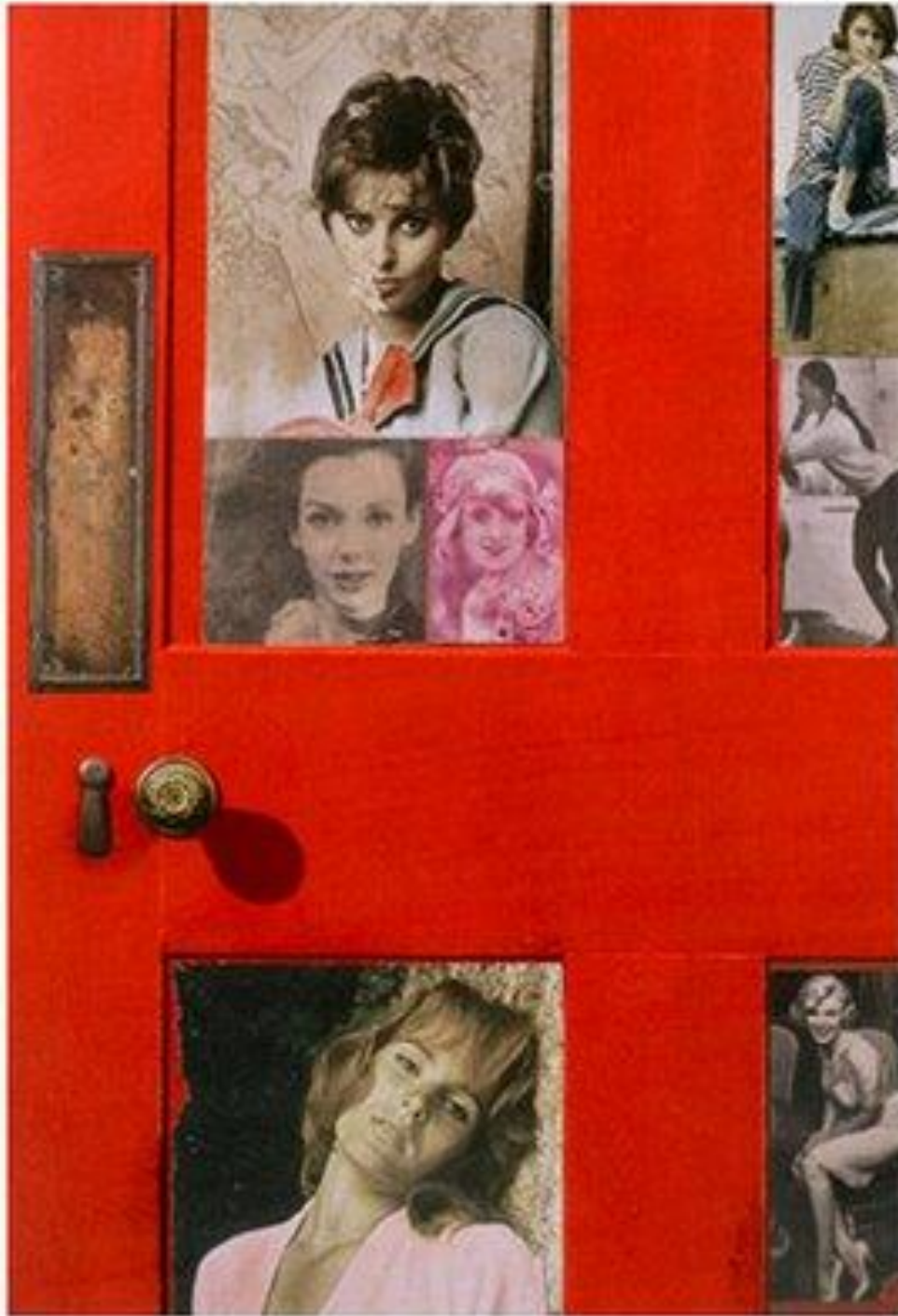
Robert Rauschenberg "Pledge" 1968

Resim 31



Andy Warhol "Marilyn" 1967

Resim 32



Peter Blake "Girly Door" 2008

Resim 33



Martial Raysse "Made in Japan" 1964

Resim 34



David Hockney "Mother I" 1985

Resim 35



Chuck Close "Loma Simpson" 2006

Resim 36



Gottfried Helnwein "Murmur of The Innocents" 2009

Resim 37



Gerhard Richter "Betty" 1988

Resim 38



Denis Peterson "Don't Shed No Tears" 2006

UYGULAMALAR

Resim 39



“1975’s” 100-120 cm. 2009

Resim 40



“1981’s” 100-120 cm. 2009

Resim 41



“Duru” 100-120 cm. 2009

Resim 42



“Joker” 100-120 cm. 2008

Resim 43



“Katalepsi” 100-120 cm. 2010

Resim 44



“Nadas” 100-120 cm. 2010

Resim 45



“İntihar” 100-120 cm. 2010

Resim 46



“Sükut-u Huzur” 100-120 cm. 2010

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Kastamonu'da doğdu. Lise ikiye kadar burada eğitimine devam ettikten sonra Bartın'a gelerek lise öğrenimini burada sürdürdü. 2003 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne giren Mine AKCAOĞLU, 2007 yılında mezun olduktan sonra aynı yıl Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında yüksek lisansa başladı ve halen burada öğrenimine devam etmektedir.