



**T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**FİĞÜR-MEKAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA  
FOTOGERÇEKÇİLİK**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

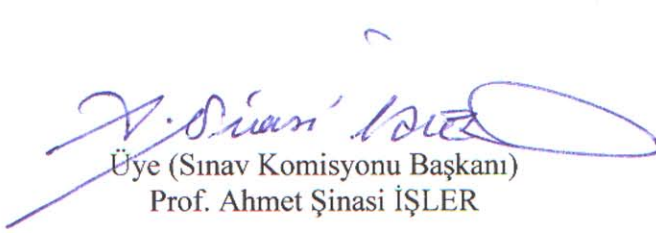
**ONUR KARAALIOĞLU**

**Danışman:  
YRD. DOÇ. NURİ YAVUZ**

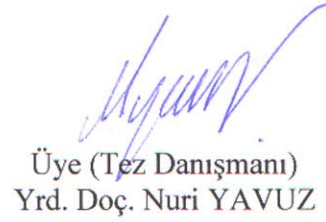
**BURSA - 2013**

**T. C.**  
**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

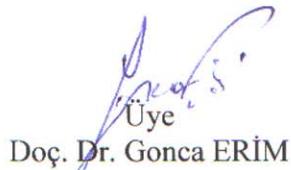
Resim Anasanat Dalında, 700948005 numaralı **Onur Karaalioglu**'nun hazırladığı “**Figür-Mekan İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik**” konulu **Yüksek Lisans Çalışması** ile ilgili tez savunma sınavı, 09/05/2013 günü 16:00 – 17:30 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **başarılı** olduğuna **oybirliği** ile karar verilmiştir.

  
Üye (Sınav Komisyonu Başkanı)  
Prof. Ahmet Şinasi İŞLER

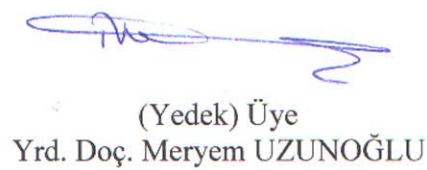
Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi Resim Anasanat Dalı

  
Üye (Tez Danışmanı)  
Yrd. Doç. Nuri YAVUZ

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi Resim Anasanat Dalı

  
Üye  
Doç. Dr. Gonca ERİM

Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi  
Bölümü Resim-iş Eğitimi Öğretmenliği  
Anabilim Dalı

  
(Yedek) Üye  
Yrd. Doç. Meryem UZUNOĞLU

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi Resim Anasanat Dalı

27 / 05 / 2013

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Onur KARAALIOĞLU  
Üniversite : Uludağ Üniversitesi  
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Anasanat Dalı : Resim  
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi  
Sayfa Sayısı : VIII + 112  
Mezuniyet Tarihi : 27 / 05 / 2013  
Tez Danışman(lar)ı : Yrd. Doç. Nuri Yavuz

### **Figür -Mekan İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik**

Varoluşundan günümüze değin mekanla sürekli bir ilişki içerisinde bulunan insan, bir yandan onu biçimlendiren özne; bir yandan da mekan tarafından dönüştürülen nesne olarak etken ve edilgen oluşumları temsil etmektedir. Sanat alanında bir bütünüün ayrılmaz iki parçası olarak tanımlanabilecek figür ve mekan, temsil olarak boşluk-doluluk ilkesi bağlamında ele alınmış, figürü içine alan mekan, ayrıca figürün varoluşuna koşul olarak şekillenmiştir.

Gerçeğe ulaşma çabası içinde olan insan için figür ve mekanın sanat alanındaki temsilleri, tarihsel süreçte, içinde bulunduğu sosyo-kültürel faktörler ve psikolojik etmenler nedeniyle bir çok değişime uğramıştır. Rönesans'tan itibaren bilimsel bilginin önem kazanmasıyla birlikte anatomi araştırmaları sanata da yansımış, mimaride kullanılmaya başlanan perspektif ilkeleri resim sanatındaki mekan algısını bütünüyle değiştirmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte elde edilen mekanik görüntüler fiziksel gerçekliğin betimlenmesine dair yeni sorunsalları ortaya koyarken, sanatçı için araştırılması gereken farklı bir alanı da yaratmıştır. Bilim ve teknolojinin sunduğu olanaklar günümüz sanatında figür ve mekan sorunsalının çeşitli açılardan ele alınmasını sağlamıştır.

Natüralist resim sanatının geçirdiği gelişim süreci üzerine temellenen Fotogerçekçi sanat, teknolojinin yarattığı gerçekliği kendi gerçekliğine dönüştürme çabaları ile postmodern sürecin sanat alanında en dikkat çeken akımlarından biri olmuştur. Figür ve mekânın ilişkisel birlikteliğini kamera objektifinden yansıyan gerçeklikle sunarak algısal değerlerin farklılığını ortaya koyan fotogerçekçi sanatçılar, aynı zamanda izleyiciyi gerçeklikle olan bağını tekrar sorgulamaya davet etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçeklik, Figür, Mekan, Fotogerçekçilik

## ABSTRACT

Name and Surname : Onur KARAALIOGLU  
University : Uludağ University  
Institution : Social Science Institution  
Field : Painting  
Degree Awarded : Master / MFA  
Page Number : VIII + 112  
Degree Date : 27 / 05 / 2013  
Supervisor (s) : Assist. Prof. Dr. Nuri Yavuz

### **Photorealism in the Context of Figure and Place Relationship**

Humankind, who has been in a perpetual relationship with place since its existence, stand for formation which on one hand subject shaping place; on the other hand as object transformed by place. Figure and place, which can be defined as the inseparable parts of a whole within the frame of art, are representatively handled in terms of space and depth principles. Place containing figure, is shaped in figure's existential constitution at the same time.

For humankind, who is in pursuit of new ways to reach reality, representatives of figure and place in art have undergone a remarkable amount of change in historical process and this case has been made visible through psychological and socio-cultural factors that humankind is within. Art movements reflecting this evolutionary continuum, have contained perpetual differences within itself through facilities that science and technology provide and they have dealt with this figure and place problem from various perspectives ranging from earlier ages till recent sense of art. With the discovery of linear perspective, drawing art revealing perpetual differences of spacial values, along with humanism has benefited from scientific data to have an understanding of anatomic structure. As a result of that, artists who have been in pursuit of reaching reality are provided a more objective way in their quest. While mechanic images emerging along with the invention of photography bring along with some problems in description of physical reality, they have also provide a new field to be researched for the artists.

Photorealistic art constituted upon this developmental process in drawing, has become one of the most prominent rebellion of postmodern period, with its attempts to convert the reality that information technology creates to its own reality. Photorealistic artists, revealing the distinctness of perceptual values by presenting figure and place relationship through their lenses' reflection of reality, direct the audience to question their connection with reality at the same time.

**Key Words:** Reality, Figure, Place, Photorealism

## ÖNSÖZ

Yaşanılan çağın algılama biçimlerine bağlı olarak gelişen sanat akımlarında figür ve mekan ilişkilerinin farklı biçimlerde yorumlanması, üslup çeşitlenmesine neden olduğu gibi, üzerine araştırma yapılabilecek önemli bir alanı da yaratmaktadır. Bu bağlamda ele alınan çalışmanın çıkış noktasını oluşturan etmenler ise; geçmişten günümüze farklılaşan figür-mekân algısı, teknolojik gelişmelerin önemli bir örneğini sunan fotoğrafın sanat alanına girmesiyle gerçeklik kavramının yeniden ele alınması ve modern sanat üslubu olan fotogerçekçi yaklaşımla bu etmenlerin tekrardan yorumlanmasıdır. Çalışmanın oluşturulmasına kaynaklık eden, Rönesans'tan günümüze birçok referans sanatçı olduğu gibi, teknik ve içerik yönünden Gottfried Helnwein'in fotogerçekçi yaklaşımla ele aldığı çalışmalarının büyük katkısı olduğu söylenebilir.

Bu amaç doğrultusunda hazırlanan “Figür ve Mekan İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik” adlı çalışmaya katkı sağlayan değerli hocam Prof. Ahmet Şinasi İşler'e, danışman hocam Yrd. Doç. Nuri Yavuz'a ve bütün çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Meryem Uzunoğlu'na, maddi ve manevi destekleriyle her zaman yanımda olan aileme, ayrıca Nusret Karaalioğlu'na (Yapın İnşaat Ltd. Şti.) ve fotoğraflama sürecindeki katkılarından dolayı Foto Merak'tan Şaban Kocacenk'e teşekkür eder, bu çalışmanın resim sanatına ilgi duyan herkese faydalı olmasını dilerim.

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ .....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
KISALTMALAR.....	VII
RESİM LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. FİGÜR .....	3
2. MEKAN.....	6
3. FİGÜR VE MEKAN İLİŞKİSİ .....	9

## İKİNCİ BÖLÜM

1. SOSYO-KÜLTÜREL DURUMUN TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDAKİ FİGÜR-MEKAN İLİŞKİLERİNE YANSIMASI .....	12
--	----

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. FİGÜR VE MEKAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA FOTOGERÇEKÇİLİK.....	32
1.1 Fotoğrafın İcadı.....	32
1.2 Fotoğrafın İcadı Sonrası Yaşanan Tartışmalar ve Resim Sanatına Olan Etkileri..	41
1.3 Fotogerçekçilik Akımının Tarihsel Gelişimi.....	57
1.4 Fotogerçekçik Akımında Figür-Mekan İlişkisi.....	75
ESER METNİ.....	92
SONUÇ.....	101
KAYNAKLAR.....	103
ÖZGEÇMİŞ.....	107



## KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.g.e.	Adı Geçen Eser
çev.	Çeviren
s.	Sayfa
t.ü.y.	Tuval Üzerine Yağlıboya
t.ü.a.	Tuval Üzerine Akrilik
t.ü.y.a.	Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik
p.ü.y.	Panel Üzerine Yağlıboya
s.b.k.	Suluboya ve Kurukalem
k.t.	Karışık Teknik
k.g.b.	Kolaj ve Guvaj Boya
k.ü.m.g.	Kağıt Üzerine Mürekkep ve Grafit

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Masaccio, <i>Kutsal Üçlü</i> , 1427.....	13
<b>Resim 2:</b> Correggio, <i>Meryem'in Göğe Kabulü</i> , 1526-1530.....	14
<b>Resim 3:</b> Bellini Giovanni, <i>Azizler ve Meryem</i> , 1505.....	14
<b>Resim 4:</b> Tiziano Vecellio, <i>Urbino Venüsü</i> , 1538.....	16
<b>Resim 5:</b> Manet Edouard, <i>Olympia</i> , 1863.....	16
<b>Resim 6:</b> Diego Velazquez, <i>X.Innocent</i> , 1650.....	18
<b>Resim 7:</b> Francis Bacon, <i>Papa</i> , 1953.....	19
<b>Resim 8:</b> Raffaello Sanzio, <i>Madonna</i> , 1506.....	20
<b>Resim 9:</b> Edvard Munch, <i>Madonna</i> , 1894-1895.....	21
<b>Resim 10:</b> Egon Schiele, <i>Kırmızı Peştemalle Duran Çıplak</i> , 1914.....	23
<b>Resim 11:</b> Rembrandt Van Rijn, <i>Şapkalı Otoportre</i> , 1632.....	23
<b>Resim 12:</b> Francisco Goya, <i>3 Mayıs 1808 İdamı</i> , 1814.....	24
<b>Resim 13:</b> Jean- Auguste Dominique İngres, <i>Odalık</i> , 1814.....	25
<b>Resim 14:</b> Marcel Duchamp, <i>Veriler-1</i> , 1946.....	26
<b>Resim 15:</b> Hieronymus Bosch, <i>Dünyevi Zevkler Bahçesi</i> , 1480 – 1505.....	27
<b>Resim 16:</b> Salvador Dali, <i>Voltaire'nin Büstü</i> , 1940.....	28
<b>Resim 17:</b> Matthew Ritchie, <i>The Fast Set</i> , 2000.....	30
<b>Resim 18:</b> Camera Obscura.....	32
<b>Resim 19:</b> Sanatçılar tarafından kullanılan 45 derecelik Camera Obscura.....	34
<b>Resim 20:</b> Nicephore Niépce, 1826.....	34
<b>Resim 21:</b> Louis Daguerre, <i>Tapınak Bulvarından Görünüm</i> , Paris, 1833-1839.....	35
<b>Resim 22:</b> Henry Fox Talbot, <i>Kafesli Pencerenin Negatif ve Pozitif</i> , 1835.....	36
<b>Resim 23:</b> Bayer Mozağinin Çalışma Prensibi.....	39
<b>Resim 24:</b> Foveon X3'ün Çalışma Prensibi.....	39
<b>Resim 25:</b> Nadar, <i>Fotoğrafçının Eşi</i> , 1853.....	43
<b>Resim 26:</b> Theodore Gericault, <i>Epsom At Yarışları</i> , 1821.....	44
<b>Resim 27:</b> Eadweard Muybridge, <i>Dörtmala Koşan Atlar</i> , 1878.....	45
<b>Resim 28:</b> Joseph Mallord William Turner, <i>Yağmur, Buhar ve Hız</i> , 1844.....	46
<b>Resim 29:</b> Claude Monet, <i>Saint-Lazare Garı</i> , 1877.....	47
<b>Resim 30:</b> Edgar Degas, <i>Fotoğraf 1</i> , 1896.....	48

<b>Resim 31:</b> Edgar Degas, <i>Fotoğraf 2</i> , 1896 .....	48
<b>Resim 32:</b> Edgar Degas, <i>Mavi Dansçılar</i> , 1899.....	49
<b>Resim 33:</b> Henry Lemasson, <i>Anne ve Kızı</i> , 1890.....	49
<b>Resim 34:</b> Paul Gauguin, <i>İki Kadın</i> , 1890.....	50
<b>Resim 35:</b> Paul Cezanne, 1860-1880 (Fotoğraf) .....	50
<b>Resim 36:</b> Paul Cezanne, <i>Hamama Giden Adam</i> , 1885.....	50
<b>Resim 37:</b> Vincent Van Gogh, 1888.....	51
<b>Resim 38:</b> Vincent Van Gogh, <i>Sanatçının Annesi</i> , 1888.....	51
<b>Resim 39:</b> Sanatçının ismi ve tarihi bilinmiyor.....	51
<b>Resim 40:</b> Henry Toulouse Lautrec, <i>Bardaki Çift</i> , 1891.....	51
<b>Resim 41:</b> Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , 1912.....	52
<b>Resim 42:</b> Hannah Höch, <i>Fotomontaj</i> , 1946.....	53
<b>Resim 43:</b> Raoul Hausmann, <i>Tatlin Evde</i> , 1920.....	54
<b>Resim 44:</b> Rene Magritte, <i>Çoğaltılamaz Değil</i> , 1937.....	55
<b>Resim 45:</b> Thomas Hart Benton, <i>Kesme Hattı</i> , 1944.....	58
<b>Resim 46:</b> Charles Sheeler, <i>Klasik Manzara</i> , 1931.....	59
<b>Resim 47:</b> Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir</i> , 1956.....	60
<b>Resim 48:</b> Chuck Close, <i>Robert-1</i> , 1974.....	66
<b>Resim 49:</b> Chuck Close, <i>Robert-2</i> , 1974.....	66
<b>Resim 50:</b> Chuck Close, <i>Robert-3</i> , 1974.....	66
<b>Resim 51:</b> Chuck Close, <i>Robert /104,072</i> , 1974.....	66
<b>Resim 52:</b> Malcolm Morley, <i>Hipodrom</i> , 1970.....	67
<b>Resim 53:</b> Richard Estes, <i>Lokanta</i> , 1970.....	69
<b>Resim 54:</b> Robert Bechtle, <i>Alameda Nova</i> , 1978.....	70
<b>Resim 55:</b> Richard McLean, <i>Diamond Tinker ve Jet Chex</i> , 1977.....	71
<b>Resim 56:</b> Charles Bell, <i>100 Points When Lit</i> , 1981.....	72
<b>Resim 57:</b> Robert Cottingham, <i>Roxy</i> , 1972.....	73
<b>Resim 58:</b> Nur Koçak, <i>Yeni İnci II</i> , 1997.....	74
<b>Resim 59:</b> Gerhard Richter, <i>I.G.</i> 1993.....	77
<b>Resim 60:</b> Craig Wylie, <i>Ayakta Duran Çıplak</i> , 2001.....	79
<b>Resim 61:</b> Gottfried Henwein, <i>The murmur of the Innocents 8</i> , 2009.....	82

<b>Resim 62:</b> Philip Harris, <i>Siğ dere içinde iki figür</i> , 1992.....	84
<b>Resim 63:</b> Taner Ceylan, <i>Nirvana</i> , 2008.....	86
<b>Resim 64:</b> Yigal Ozeri, <i>Priscilla in Ecstasy</i> , 2007.....	88
<b>Resim 65:</b> Alysia Monks, <i>Steamed</i> , 2009.....	90
<b>Resim 66:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 001</i> , 2010.....	94
<b>Resim 67:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 002</i> , 2012.....	95
<b>Resim 68:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 003</i> , 2012.....	96
<b>Resim 69:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 004</i> , 2012.....	97
<b>Resim 70:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 005</i> , 2011.....	98
<b>Resim 71:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 006</i> , 2012.....	99
<b>Resim 72:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 007</i> , 2011.....	99
<b>Resim 73:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 008</i> , 2011.....	100
<b>Resim 74:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 009</i> , 2011.....	101
<b>Resim 75:</b> Onur Karaalioğlu, <i>Eser 010</i> , 2013.....	101

## GİRİŞ

Figür ve mekan kavramları varlıksal oluşum içinde döngüsel sürekliliği ifade ettiği gibi, birbirini tamamlayan iki zıt kutbun ilişkisel birlikteliğini de tanımlamaktadır. Bu bütünsellik içerisinde mekan, insanı saran, dönüştüren ve sınırlayan etken olarak varlığını sürdürmüştür; mekanı biçimlendiren bilinçli varlık olarak insan ise, ona sığınan ve kendini konumlandıran yapısı ile varlığını tanımlamaya çalışmıştır. Yaşamsal birlikteliğin ayrılmaz bütünü temsil eden bu kavramlar, tarihin en eski çağlarından itibaren mağara duvarlarında vücut bulmuş, sanat alanına girmesiyle temsiliyet boyutunda çeşitli sorunsallarıyla ele alınmıştır. Bu çözümleme sürecinde figür ve mekan, hümanizm düşüncesinin de etkisiyle Rönesans dönemi resim sanatında bilimsel verileriyle ele alınmış, günümüz sanat anlayışına dek çeşitli disiplinler üzerine temellendirilmiştir. Fotoğrafın icadı ve getirdiği mekanik bakış açısıyla birlikte figür ve mekana dair veriler, gerçeğe ulaşmak isteyen sanatçı için yeni araştırma alanları yaratmış, modern çağın yeni bakış açılarıyla, temsillerin çeşitlenmesini sağlamıştır. Modern sanat akımları içerisinde varlık bulan Fotogerçekçi sanat, kamera objektifinden yansıyan gerçekliği yeni bir resim diline dönüştürürken, aynı zamanda, figür-mekan ilişkisini sorgulayan farklı bakış açılarına da olanak sağlamıştır.

Bu çalışmanın amacı, sanat tarihi boyunca gerçeklik algısının biçimlendirdiği figür ve mekan arasındaki ilişkinin, ortaya çıkan yeni sanat biçimleri ve ilerleyen teknolojiyle ilintili değişimini ele almaktır. Ayrıca bu doğrultudan yola çıkarak, fotoğraf teknolojisinin sanatçılara açtığı yeni çıkış yollarını incelemek, fotogerçekçi üslupta objektifin yarattığı gerçekliğin, sanatçının gerçekliğine nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır.

Figürün mekan ile olan ilişkisinin kavramlar üzerinden açıklanarak, konuya uygun bulunan eserlerle örneklendirildiği bu çalışmada, ele alınan eserler, tarihsel bir kronolojiyi takip etmesinin yanı sıra, konu bazlı karşılaştırmalar yapmak amacıyla da kullanılmıştır. Araştırma sürecinde literatür taraması yapılmış, sanatçı katalogları, süreli yayınlar ve internet ortamında araştırmalar yapılmıştır.

Bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, sıkça kullanılan kavramlar açıklanmış ve sanat ile ilişkilendirilmesi bağlamında ele alınmıştır. İkinci bölümde, figür ve mekan ilişkisinin yapıtlar üzerinde karşılaştırılması yapılarak, eserlerin algıda yarattığı farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, fotogerçekçi sanatçıların konu kapsamında yapıt çözümlenmeleri yapılmıştır. Son bölümde ise, çalışma kapsamında üretilen resimlerin teknik ve kavramsal çözümlenmelerine yer verilmiştir.

Konunun kapsamı, tanımlara dair resim sanatındaki örneklerinin verilmesi, karşılaştırılması, fotogerçekçilik akımı ve akımın temelini oluşturan gelişmelerin sunulmasıyla sınırlandırılmıştır. Figür ve mekan ilişkisinin fotogerçekçi üslupta ele alınışı, tarihsel süreçte gerçekliğin temsiline dair değişen bakış açıları ve mekanik verilerin sanat yapıtına dönüşümü sürecini aktarması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca bu çalışma, fotogerçekçi sanatı ve gelişimsel sürecini incelemek isteyen araştırmacılar için, farklı bakış açıları sunmayı hedeflemektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. FIGÜR

Doğada rastlanan ya da düşsel olan her tür varlığı ve nesneyi tanımlayan figür, insanın varolduğu zamandan günümüze, sanatın en önemli aktörlerinden olmuştur. Resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş figürün sanat alanında ele alınışı, onun varoluşsal nedenleriyle birlikte şekillenmiştir.<sup>1</sup>

Doğayı ve doğanın bir parçası olarak kabul edilen insanı ve onu tanımlama çabası, insanlık tarihinin ilk dönemlerinde mağara resimleriyle başlamaktadır. Korkunun üstesinden gelme ya da bir tür işaret bırakma amacıyla yapıldığı kabul edilen mağara resimlerinden sonra yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte, insan bedeni doğayla ilişkilendirilmiş, ona gizli güçler atfedilmiştir. Gerçekliğe ulaşma çabaları ile de figür, sanat alanında görünür kılınmıştır. Antik dönemde ise tanrı ve tanrıça temsillerinde insan bedeninin oranları idealize edilerek mükemmele ulaşma çabası, sanat tarihinin birincil aktörü olarak kabul edilen figür üzerinden şekillenmiştir. Ayrıca dönemin tarihsel değişimine sanat aracılığıyla da tanıklık eden figür, geçmişi bugüne taşıyan bir araç olmuştur. Sürekli değişen ve dönüşen sosyo-kültürel yapının hiyerarşisi içinde sanatın her döneminde farklılaşan figür, ayrıca incelenmesi ve çözümlenmesi gereken bilimsel bir konu haline gelmiştir.

Hümanizmle birlikte insanın merkeze alındığı Rönesans resminde figür, insan vücudunu ideal formlarına ulaştırma çabası ile ele alınmıştır. Bu çabanın, sanatçı ve bilim adamlarını, insan bedeninin sınırlarını açığa çıkartma ve bütünüyle anlama isteğine yönelttiği de söylenebilir. Hristiyan inancının ruh ve bedeni birbirinden ayırması sonucunda, kadavra tiyatroları kurulmuş; ölü beden, incelenen bir nesneye dönüşmüştür. İnsan anatomisi üzerinde çalışmaya başlayan kadavra ressamı yeni bir meslek alanı olarak bilim adamlarıyla birlikte çalışmaya başlamışlardır. Leonardo Da Vinci de kadvralar üzerinde yapmış olduğu çalışmalar sonucunda tıp dünyasında en az hatalı kabul edilen ilk anatomik çizimleri yapmıştır. Sanatçının 'Vitruvian Man' (Vitruvius Adamı) isimli çizimi ise,

---

<sup>1</sup> Sözen M. Taneli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1994, s.84

matematiksel çözümler ile insan bedeninin en mükemmel orantılarını tanımlamaktadır. Ayrıca, anatomik çözümler için yapmış olduğu desen çalışmaları, sonraki dönemlerde birçok sanatçı için öğretici değeri taşımıştır.

Sanat eğitiminin en temel disiplini olarak kabul edilen desen, figür çözümleriyle başlarken, model-sanatçı ilişkisini de gerekli kılmıştır. Figür üzerinden birçok esin kaynağı bulan sanatçı, insan bedeninin kullanımına yönelik sonsuz bir alan yaratmıştır. Bedenin çoğulcu anlatımı ve taşıdığı ruh, sanatçının izleyiciye ulaşma noktasında bağlantıyı kuracak aracı niteliğindedir.

Figürün bu doğrultuda yüklendiği rol, onun ruhaniliği ya da dünyeviliği ile ilgilidir. Gerçekliğin algılanış biçimi, bu bağlamda figürü temsili bir göstergeye dönüştürmüştür. İnsan figürünün sanat alanında temsili, sosyal rollerini ve hiyerarşisini belirleyen cinsiyet ayrımını da oluşturmaktadır. Kadın, erkek, çocuk diye tanımlanabilecek bu ayrım, mekanları da içine katan yapısıyla, toplumsal kültürün, cinsiyetler üzerinden yarattığı biçimlendirmelere sanat aracılığıyla hizmet etmektedir.

Batı resim sanatında, sıkça konu edilen ve tek tanrılı dinlerin yaratılış mitlerini betimleyen cennetten kovulma sahnelerinde, Adem ve Havva'nın çıplak kalmalarıyla birlikte aralarında cinsiyet ayrımı olduğunu farkedişleri ve çıplaklıklarından utanma duygusu bir öğreti olarak temsil edilmektedir.

Cinsiyet farkının figüre yansımaları, kadın ve erkek bedeninin toplumsal gücün göstergesi olarak kullanılmasını da olanaklı kılmıştır. Kadın figürü, John Berger'in 'Görme Biçimleri' adlı kitabında belirttiği gibi, "bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir şeye dönüştürülmüş olur."<sup>2</sup> Nesne olarak kadın figürünün kullanılması, sanat tarihi boyunca, bir gelenek olarak devam etmiştir. Salt beden olarak bakıldığında, erkek figürünün cinselliği ise saklanması gereken bir durum niteliğindedir. Erkek bedeni bir gücün temsili noktasında sosyo-ekonomik ve politik gücün göstergesi olmuştur. John Berger bu konuya ilişkin 'Görme Biçimleri' adlı kitabında şu ifadelerle de yer vermiştir:

---

<sup>2</sup> John Berger , **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 47



“Figüratif resmin kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı hem de birbirine bağımlı iki anlamının sentezinden meydana gelir. Biri temsil edilen şeylerin formel, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamı, diğeri de onların resimsel temsilinin plastik anlamı. Bir figüratif resimde, temsil edilen şeyleri, temsillerinin plastik anlamına göre; temsillerin plastik anlamını ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağılı olarak anlarız, Bir ressam, diğelerinden, temsil edeceği şeyleri ve temsil araçlarını seçişiyle ayırdd edilir. Ama bu farklılık, daha çok resminin, temsil edilen şeyler ve onların temsilleri arasında kurduğı plastik ilişkide ortaya çıkar.”<sup>3</sup>

Figüratif resmin temsil araçları, daima temsille belirlenir ama hiçbir zaman temsilin kesin bir kopyası olamaz. Figüratif resim sadece temsilin bir yanılması sunar, onu hatırlatır. Bu yanılısma bizim görsel algılarımızın, temsili iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Üç boyutlu bir sahneyi iki boyutlu bir yüzeye taşıduğumuzda deformasyonlar kaçınılmazdır. Bu sebeple, figüratif sanat bir bakıma gerçeğin deformasyonu anlamına da gelir. Burada önemli olan nokta ne şekilde temsil edildiğı değil, neyi temsil ettiğidir. Figüratif resmin plastiğı, iyice belirlenmiş deformasyon ile elde edilen plastiktir. Görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, biçim ve renk dilidir.<sup>4</sup>

Figür ile birlikte, onu ortaya çıkartacak kompozisyonun diğere elemanları temsil edeni üslupsal bir ayrıma götürür. Sanatçının kendi yaratım sürecinin izlerine taşıyan bu ayırım, üsluplaşmanın farklı olma, biricik olma ayırımında kimlik kazanır. Diğere yandan figüratif olan bir sanat yapıtı figüratif olmayanı (non-figüratif) karşısına alır. Soyut olanın somut olanla karşılaştırılmasında figürün varlığı, bir peyzaj resminden daha belirleyicidir.

Figüratif sanatın dünyeviliğinin tersine, tamamen içselleştirme çabasında olan ya da salt matematiksel dengeye dayanan soyut sanat, figürasyonu reddettiğı noktada bile izleyiciyle kurduğı bağda figürü aslında resmin dışına atmakla içine katmaktadır.

---

<sup>3</sup> Neşe Erdok, **Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiğı**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1977, s.9

<sup>4</sup> Erdok, a.g.e., s.9

## 2. MEKAN

Uzayın, insan eliyle sınırlandırılmış bir parçası<sup>5</sup> olarak tanımlanabilecek mekan, aynı zamanda sınırsız bir boşluğu da ifade etmektedir. “Arapçadan dilimize geçen ‘kevn’ yani ‘olmak’ kökünden türeyen mekan kavramı genellikle ‘oturulan yer’ anlamında kullanılmakla birlikte ‘bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kainat’ anlamlarını da içermektedir.”<sup>6</sup> İnsanın varoluşuna dair somut verileri de bizlere sunan mekan, aynı zamanda kişinin içinde bulunduğu olay ve eylemler bütünü de temsil etmektedir.

Sanat türlerinin her birinde farklı bir sorun olarak karşımıza çıkan mekanın tanımı, sanatsal olgular arasında da yerini net bir şekilde konumlandırmadığı görülmektedir. Bu sebeple, her şeyi içine alan bir mekan tanımı yapmanın olanaksızdır.<sup>7</sup> Ancak genel anlamıyla mekan bir boşluk olarak ele alınabilir ve bunun üzerinden değerlendirilebilir.

İlk çağlardan beri, insanlar evren içerisinde kendini konumlandırmaya çalışmaktadır. “Alman filozof Immanuel Kant’a göre insanlar dünyaya bir camında zaman, diğer camında mekan kategorileri olan bir gözlükle bakıyorlardı.”<sup>8</sup> Gerçekten de insanlığın dış dünyayı kavrama ve anlamlandırmaya çalışmasında bu iki kavram oldukça büyük önem taşımaktadır. Buna bağlı olarak çeşitli zihinsel hastalıklar sebebiyle zaman ve mekan duygularını yitiren kişiler büyük bir boşluk içine düşmekte ve gerçeklik duygularını da yitirmektedir.<sup>9</sup>

İçinde yaşadığımız sınırsız evrende üç boyutlu dünyamızı şekillendiren iki faktör olduğu söylenebilir. Biri alabildiğine uzanan sınırsız bir boşluk olarak nitelenen uzay, diğeri ise bu varlık oluşumu içinde belli bir yer kaplayan nesnelere topluluğu. Nesnelere dünyasının üç boyutlu düzeni onu biçimlendiren zaman kavramıyla dördüncü bir boyut kazanır. Bu sebeple, mekanın algılanması ve değerlendirilmesinde dördüncü bir boyut olan zamanı da işin içine katmak gerekir.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Nimet Keser, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s.212

<sup>6</sup> Şenol Göka, **İnsan ve Mekan**, Pınar Yayınları, İstanbul, 2001, s.8

<sup>7</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998, s.1193

<sup>8</sup> Şefik Güngör, “Fotoğrafik Görüntüde Uzam”, **Yakındoğu Üniversitesi 4. Fotoğraf Günleri**, Lefkoşa, 2005, <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798> (20.11.2012), s.1

<sup>9</sup> Güngör, a.g.e., s.1

<sup>10</sup> Güngör, a.g.e., s.1

Üç boyutlu dünyamızı kavrayışımızda uzay ve nesne birbirini tamamlayan bir ilişki içindedir. Bunlar ayrılmaz bütünü uyumlu birer çiftidir ve birbirlerini tamamlarlar. Boşluk-doluluk, varlık-yokluk kavramları da bu ilişkiden doğar.

Evrenin bu şekilde kavranışı sanat yaratımlarına da yansımaktadır. Görsel sanatlardaki boşluk-doluluk ilkesi sanat eserindeki uzamı tanımlamamızda bize yardımcı olur. Bu şekilde izleyicinin yapıyla, dış dünyayla kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki kurması sağlanarak algılama düzeneğinin temel bir gereksinimi karşılanmış olur.

Görsel sanatlarda nesnelere bunları temsil eden şekiller olarak değerlendirilir. Nesnelere var eden ve sınırlayan ise içlerindeki ya da çevrelerindeki uzaydır. Bu nedenle, nesne ile uzay birbirlerine sıkı sıkıya bağlı bir bütünü parçalarıdır. Dolayısıyla sanatçılar yaratmak istedikleri eserleri sadece nesne faktörüne bağlı değil, uzayı da hesaba katarak oluştururlar.

Mekan, tüm figürler ve nesnelereyle sanatsal evrenin içinde yaşam bulan alan olarak tanımlanabilir. Referanslarını dış dünyadan alır, fakat içeriğindeki formların konumu ve niteliği sanatçının iç dünyasını temsil eder. Nesnelere oluşumuna dair ışık, renk, hacim, oran-orantı, yerçekimi vb. etkenler, evrenin kuralları çerçevesinde şekillenir.

İçinde yaşadığımız evrenin sınırsızlığına karşın sanattaki uzam sınırlıdır. Bu sınırlılık doğanın bir zorunluluğu olduğu kadar, sanatın doğasındaki soyutlamanın da gerekliliğidir. Sanatçı bir görüntünün dış dünyadaki renklerini indirgeyerek, boyutlarını değiştirerek ve üç boyutu iki boyuta dönüştürerek birçok öğeyi bilinçli ya da bilinçsiz olarak dışarıda bırakmış olur. Bu durum sanatçının soyutlama eyleminde sınırlarının belirli bir çerçevede olduğunu göstermektedir. Bu çerçevenin sınırları uzayın belirli parçalarının kesilip atılmasıyla farklı bir soyutlama aracına dönüşürken, sanatçı için de yeni bir anlatım biçimi haline gelir. Gerçek dünyada içinde yaşadığımız uzay, sanatçının zihninde kurduğu evrenle, tasarımlarla sınırları konmuş ama sınırsız özgürlüğün olduğu bir uzama dönüşür. Işık, kurgu ve hareket gibi unsurlar sanatçıya mekanı oluşturmasında sınırsız bir olanak sağlamakta ve sınırlı bir çerçeve içerisinde kendini en iyi biçimde ifade edebilme şansını vermektedir.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Güngör, a.g.e, s.2

Sanat eserindeki mekan hissini büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı söylenebilir. Mekan, nesnelere arasındaki ilişkilerden kaynaklı zihnimizde oluşan soyut bir kavramdır. Nesnelere arasındaki espas, konum ilişkileri, renk, ışık vb. faktörler izleyicinin kafasındaki uzam algısını doğrudan etkiler. Sanatçının görsel öğeleri yatay, dikey ya da diyagonal kullanışı, tonlardaki ve renklerdeki değişimler uzamın yassı ya da derinlemesine algılanmasına sebep olur.

İlk bakışta soyut bir anlam taşıyan mekan, düşünsel süreçler ile sanatçının ya da izleyicinin onu nesnelleştirebildiği ölçüde somutlaşır. Buradaki nesnelleşme, sınırların görsel ya da düşünsel açıdan anlamlandırılması ve insan algısının işin içine girmesiyle kendini bütünleyebilir.

Duyusal olarak kavranabilen boşluk, mekansallığı da ifade etmektedir. Bir resim yüzeyinde ise boşluğun bir mekan halinde algılanması, sanatçının-izleyicinin ilişkileri yorumlayabilme kapasitesine bağlı olarak şekillenir. Bilinç düzeyinde gerçekleşen bu somut nesnelleşme, kütle-mekan ilişkisini de gündeme getirmektedir. Somut bir varlığın özelliği olarak kütle, ışık-gölge ilişkisi sonucu algılanmaktadır. İşin özünde mekan sadece kütlelerin tersidir denilebilir. Bu durum mimaride daha açık bir şekilde fark edilebilir. Örneğin, bir bina, içten duvarlarla sınırlandırılmış mekan, dıştan ise uzayda yer kaplayan kütle olarak algılanır. Buna göre ortada boşluk ve nesne kavramlarının olduğu görülmektedir. Mekanın varlığının bilişsel olarak açıklanabilmesi için görülen bu ön koşulların bulunması şarttır.<sup>12</sup>

“Öte yandan bir sanat eserinde mekan, bir boşluk olmayıp; büyük ölçüde bir varlıktır. Bir sanat eseri, çizgileri, şekilleri, renkleri ve dokularıyla, anlam vermek üzere etkileşim içinde olan dinamik bir görsel öğedir. Bir resmin yüzeyinin alanı, resmin köşeleri ve resim düzleminin iki boyutuyla tanımlanır. Ancak bu sınırlı alanda dahi sonsuz sayıda mekansal özellik yer alabilir.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, çev. Güner İnal, Nurşin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, s. 38

<sup>13</sup> Öztuna H.Yakup, **Görsel İletişimde Temel Tasarım**, Tibyan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.144

### 3. FİGÜR VE MEKAN İLİŞKİSİ

Mekan ve figürün uzamsal ilişkisi, figürün varlık alanını şekillendirmektedir. Bu şekillenme yaşamsal boyutta, hacimsel gerçekliğin yanı sıra duyular ve duygusal etkileşimler de yaratır.

“Günümüzde bilimsel olarak kabul gören tek bir önerme vardır. Önce mekan vardı. Sonra mekanın her türlü özelliğini üzerine toplayan insan var oldu. İlk oluşta nasıl birlikte olduysa daha sonra da öyle birlikte oldu mekan ve insan. Yani birbirinin gerekçesi olan bir bütünün iki farklı görüntüsü...”<sup>14</sup>

Neden-sonuç açısından bakıldığında iç içe geçmiş insan-mekan etkileşiminin neresinde mekan insanı etkiliyor, neresinde insan mekanı düzenleyip kullanıyor bunu kesin bir dille ifade etmek mümkün değildir. Bu etkileşim içinde biri diğerine karşın bazen baskın gelse de çoğu zaman karşılıklı ve iç içe geçmiş bir etkilenme söz konusudur.

İnsan-mekan etkileşiminin insanlar tarafından algılanması genellikle mekan duygusu olarak nitelendirilmektedir. Bu durumda herkes için kendini bir parça açıklayan ve tanınmasına yardımcı olacak bir mekandan söz edilebilir. Başlangıçta çeşitli amaçların gerçekleştirilmesi bakımından önem taşıyan mekan, bireylerin ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra farklı anlamlar da taşıyabilir. İnsan için barınma, iş yeri, para kazanılan ve gıda ihtiyaçlarını karşılayan mekan, belli bir zaman geçtikten sonra bireyin zihinsel süreçlerinin şekillenmesinde rol oynayan ve bu yolla kendini tanımladığı farklı bir anlama bürünür.<sup>15</sup>

İnsan ve mekan ilişkisinin, barınma ihtiyacını karşılama güdüsüyle başladığı kabul edilirse, aitlik duygusu da mekanın tanımlamaları içinde ele alınabilir. Bir kavram olarak mekan, içi dıştan ayırabildiği gibi, bir sınır belirleme, uzay boşluğunu doldurma olarak da algılanabilir.

Birbirini koşulsuz tamamlayan figür ve mekandan birinin varlığı olmadan diğeri anlamsız ve boştur. Ünlü düşünür Farabi'ye göre ikisi de aynıdır, yalnız görünüşleri

---

<sup>14</sup> Göka, a.g.e, s.17

<sup>15</sup> Göka, a.g.e., s.17

farklıdır. Mekanı en geniş biçimde ele alan Farabi, “insan küçük kainattır, kainatsa büyük insan”<sup>16</sup> demektedir. Bu tespit son zamanlarda, evreni makrokozmos, insanı mikrokozmos olarak tanımlayan bilim çevrelerinden de kabul görmeye başlamıştır.<sup>17</sup> Albertus Magnus’a göre ise;

“Biçimler bir mekanda yer almazlar, mekanın koşullarına göre şekillenirler. Bir diğer deyişle, biçimleri etkin bir şekilde üreten uzaydır mekan; onun sunduğu olanaklardan bağımsız bir biçim olamayacağı gibi, farklı mekanlarda yer alan ya da farklı mekanlara uyarlanan biçimlerin, kendine özgü biçimsel özelliklerini koruyarak aynı biçim olma hallerini –sabitliklerini ve hareketsizliklerini– sürdürmeleri, söz konusu bile değildir. Mekan, der Albertus Magnus, varlıksal tasarımda belirleyicidir.”<sup>18</sup>

Albertus Magnus, maddenin içinde yer aldığı mekana göre geçirdiği biçimsel değişikliği bu şekilde dile getirmektedir. Teolojik açıdan da ele alınabilecek kütle ve mekan ilişkisini, 14. yüzyılın din bilimcisi Giovanni di San Gimignano şu şekilde ele almıştır: “Tanrı taşları (nesnelere) şu nedenle sevmektedir: İçinde yer aldıkları mekana göre değişken, kimi zaman gazılaşan (soyutlanan) kimi zaman yanan maddelerdir taşlar; edilebilirler; kendilerini içinde buldukları mekana teslim ederler.”<sup>19</sup> Bu nedenle ortaçağ ikonalarında gözlemlediğimiz perspektif, gözden çıkıp resme yöneleceğine, resimden çıkıp göze yönelmektedir. Buradaki amaç, resmedilen mekan içinde kendini yitirmek, mekanın koordinatlarını alarak onun kendine dönüşmektir.<sup>20</sup>

Sanat alanında ise, mekanın figür ile ilişkisi genel itibariyle figürün sosyo-kültürel, dini, düşünsel, real ya da irreal (gerçek ya da gerçek olmayan) yapısını ortaya çıkartıcı ya da onu tamamıyla örtücü bir görev üstlenir. Mekanın perspektifle birlikte kullanımıyla, figürün gerçeğe olan yakınlığı birbirine paralel bir biçimde şekillenmiştir.

---

<sup>16</sup> Göka, a.g.e., s.7

<sup>17</sup> Göka, a.g.e., s.8

<sup>18</sup> Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, 2011, s.23

<sup>19</sup> Florenski, a.g.e., s.28

<sup>20</sup> Florenski, a.g.e., s.29

Resim yüzeyinin kendisi bir mekan olarak düşünülürken, mekan içinde mekan, iki boyutlu alanda plastik değerleri oluşturan öğeleri organize etmekte ve üç boyutlu mekan yansaması yaratmaktadır. İnsan ile ilişkilendirilen mekan, sanat tarihi boyunca mimari öğeleri de içine katarak, figürün yaşamsal alanlarını belirlemiştir. Dini mekanların figür ile ilişkisi, uhrevi hayatı yüceltirken, gündelik yaşam mekanları ise, insanların sosyal yaşantısını gözler önüne sermektedir. Sosyo-kültürel yapının görünürlüğü, mekan ile figür arasında kurulan ilişki ile güçlenmektedir.

İç ve dış olarak mekanı sınırlandıran ayrıma bağlı kalındığında ise, mimari yapının hacimsel sınırları ve bu sınırların biraradılığı resim sanatında kent yaşamını sıkça konu edilen bir olgu haline getirmiştir. Diğer yönden dış mekan olarak nitelendirilebilecek olan doğa, insanı içine alabildiği gibi onu içten dışarı atan bir mekan olarak sanat alanında yerini almıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. SOSYO-KÜLTÜREL DURUMUN TARİHSEL SÜREÇTE RESİM SANATINDAKİ FİGÜR-MEKAN İLİŞKİLERİNE YANSIMASI

Kavram olarak mekan, boşluğu çerçeveleyen-sınırlayan bir anlamı ifade ettiği gibi, boşluğun kendisi de olabilen ve zaman kavramını içine alabilen yaşamsal bir sürece de işaret etmektedir. Mekansal sınırların yarattığı aidiyet olgusu ise, mekanın anlam bütünlüğünü şekillendirmede en önemli etmendir.

Sanat tarihi boyunca, mekanın figür ile ilişkilendirilmesinde mekan tanımlamaları, insan algısı üzerinde farklı anlamlandırmalara neden olmuştur. Pavel Florenski'ye göre, “mekan ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekandır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir.”<sup>21</sup>

Mağara resimleriyle başlanıldığı kabul edilen sanat, en ilkel haliyle bile figürün mağara duvarları üzerinde karakter kazanmasını sağlamıştır. Doğal bir mekan olan mağaranın barınma amacıyla aidiyet duygusunu yaratması, duvar resimleri için kendiliğinden bir sınırı ve dolayısıyla mekansallaşmayı gerekli kılmıştır. Sonrasında, sanat tarihi bağlamında yüzeyin kendi mekansallığının yanı sıra, mekan içinde mekan yaratma eyleminin, sanatın ve sanatçıların en büyük problemi haline geldiği görülmektedir. Rönesans dönemiyle birlikte, yanılsamacı yapısından sıyrılarak fizik yasalarına uygun şekilde ele alınan mekan, aynı zamanda, figürün sosyo-kültürel konumunu ifade edebilecek paralellikte biçimlenmiştir. Figürün ele alınış biçimi, sanatçının yaratım sürecinde figürü içine alan mekan ile bütünlük içinde anlamını güçlendirmiştir. Dini içerikli resimlerin kutsal mekanları, figürleri daha da kutsarken cinselliği konu alan kadın figürleri, onları içine alan mekanlarda mahremiyetin sınırlarını ortadan kaldırmıştır.

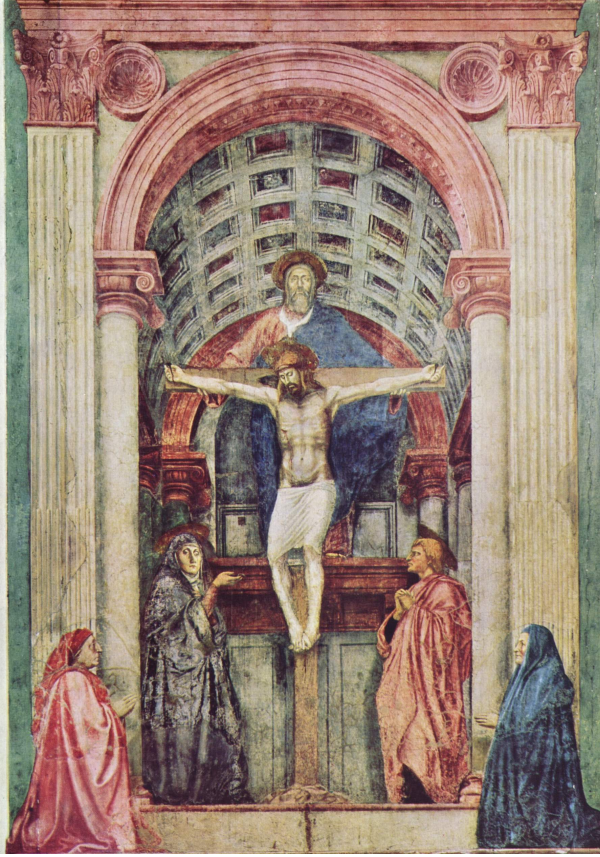
Rönesans döneminde bir devrim niteliğinde olan perspektifin bulunuşuyla sanatçılar, gerçeğe ulaşma çabalarına bilimsel bir yaklaşım getirmişlerdir. İlk kez Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü' adlı resminde kullanıldığı kabul edilen perspektif ile mekan algısı üç boyutlu

---

<sup>21</sup> Florenski, a.g.e., s.70



bir derinlik hissine kavuşmuş, sonrasında sıkça resim yüzeyinde kullanılan mimari mekanların yarattığı üç boyutlu derinlik hissi, gerçeklik algısının da değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla da nesnelerin uzamsal ilişkisi, mekanı zaman boyutunda şekillendirirken resim yüzeyinin sınırları da bu doğrultuda değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklik, resim sanatında açık ya da kapalı kompozisyon olarak algılanan mekanı, plastik çözümlerinin kurgusal yönüyle ilişkilendirmiştir.



**Resim 1:** Masaccio, *Kutsal Üçlü* (1427), fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa

Dini konulu resimlerde figür, tasvir edilen konunun gereğince mekan ile ilişkilendirilir. Rönesans döneminde yapılan, göğe yükselme gibi tasvirlerde figürler, soyutlanmış bir doğa veya gökyüzünde, yani dış mekanda betimlenmişlerdir. ‘Meryem’e Müjde’, ‘İsa’nın Doğum Sahnesi’, ‘Son Akşam Yemeği’ gibi bir olayı tasvir eden dini resimlerde ise figürler genellikle iç mekan içinde betimlenmişlerdir. Mimari mekanların yarattığı etki ile figürler, izleyicisinin algısında, soyutlanmış mekanlarından ve uhreviliklerinden çıkıp dünyevi bir yaşama bürünmektedir.



**Resim 2:** Correggio, *Meryem'in Göğe Kabulü* (1526-1530), fresko, 1093 x 1195 cm, Duomo, Parma

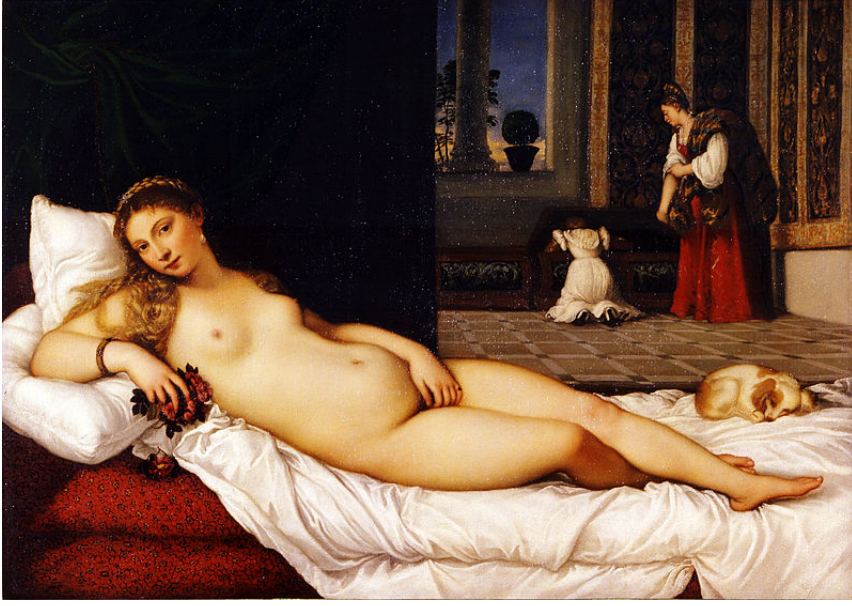


**Resim 3:** Bellini Giovanni, *Azizler ve Meryem* (1505), fresko, 402 x 273 cm, Zaccaria, Venedik

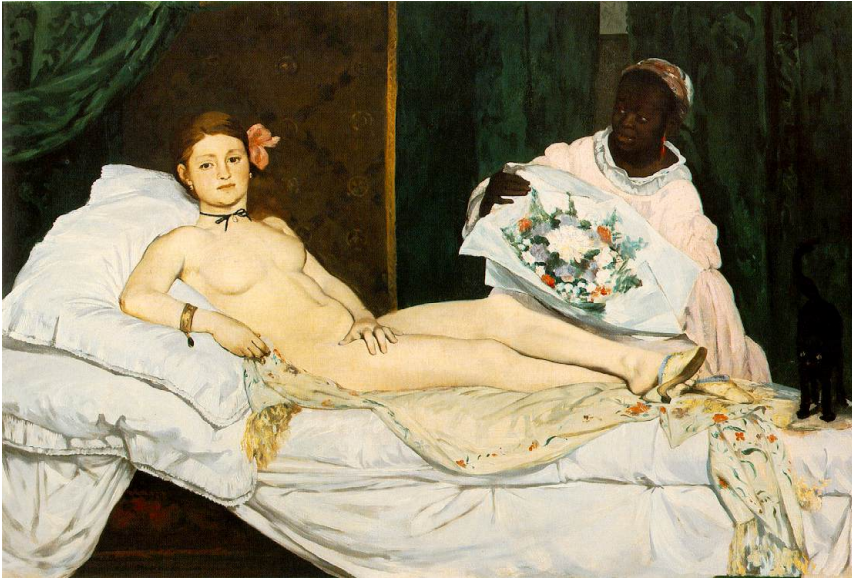
Perspektifin resimde kullanılmasıyla yeni bir boyut kazanan mekanın gerçeklik algısı, figürün içinde bulunduğu mekana izleyicisini de ortak etmeye başlamıştır. Nesnelerin uzamsal ilişkisi, mekanı zaman boyutunda şekillendirirken, resim yüzeyinin sınırları da bu doğrultuda değişikliğe uğramıştır. Uhrevi resimlerin bir çoğunda belirtilmek istenen tanrıya ulaşma çabaları, mekanın açık bir kompozisyon olmasını gerekli kılarken, figür de bu mekanın dokusuna uygun olarak şekillenmiştir. Açık mekanda, tanrıya ulaşma çabası içinde olan figürler, kapalı bir mekana yerleştirildiklerinde uhreviliklerinden çıkıp dünyevileşmek zorunda kalmışlardır. Bu doğrultuda, figürün dünyevileşmesi büyük oranda figürün örtülmesiyle simgeselleştirilmiştir. Örtünen figür dünyeviliğini kapalı mekan ile daha da görünür kılmıştır.

Mekan, figürü içinde konumlandırmasının yanı sıra zamanı da kendi içinde hapseder. Zaman ve mekan, boşluğun el verdiği ölçülerde nesnelerin uzamsal ilişkileriyle sabitlenir. Fakat bu sabitlenme, figürün işin içine girmesi, mekan ve zamanla yeniden anlamlandırılmasıyla yaşamsal bir hale bürünür.

Temsil edilen noktada mekan-figür ilişkisi, resmin sonsuz olasılıkları doğrultusunda izleyiciyi, ruhsal ihtiyaçları ve sanat eserinin amaçlarıyla uygunluk içinde bir eşleştirmeye ya da reddettirmeye yöneltir. Bu doğrultuda, gerçekliğin algılama biçimi ile figüre yüklenen anlam yeniden biçimlenir. Sanat tarihi boyunca ele alınan ‘Venüs’ konulu resimler buna örnek olarak gösterilebilir. Tiziano’nun ‘Urbino Venüsü’ isimli resminde, figüre yüklenen anlam, mitolojik temsiliyle izleyicisine kendini kabul ettirirken, Manet’nin ‘Olympia’ adlı resminde, yapıldığı çağın izleyicisi tarafından reddedilmesine neden olmuştur.



**Resim 4:** Tiziano Vecellio, *Urbino Venüsü* (1538), t.ü.y., 119 x 165 cm, Galleria Degli Uffizi, Floransa



**Resim 5:** Manet Edouard, *Olympia* (1863), t.ü.y., 130.5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris

Yunan ve Roma mitolojisinde farklı isimlere sahip, aynı tanrıçayı betimleyen her iki resimde de diyagonal bir kompozisyon hakimdir. Kadın figürü izleyiciyi aşağıdan yukarıya doğru diyagonal bir seyre yönlendirmektedir. Mekan içindeki yatak, her iki kadının çıplaklığıyla ilişkili olarak algıda biçimlenmektedir. Oysa ki, her iki resimde yatak ve yatak odası tüm gerçekliğiyle mekanı oluşturmaktadır. Venüs, tanrıların dünyasında değil, Olympia'nın yatak odasında ve yatağında olduğu gibi dünyevi bir mekanda bulunmaktadır.

Arka mekandaki figürlerle iki resim birbirinden ayrılmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken ise, benzer kompozisyonlar içine yerleştirilen çıplak kadın figürlerinin temsili farklılıklarıdır. Her iki resimde de sosyo-kültürel yapıya dair farklı göndermeler bulunmaktadır. Tiziano'nun 'Urbina Venüsü', mitolojik karakteriyle dokunulmazlık kazanırken, Manet'nin 'Olympia'sı, tanınmış bir fahişeyi betimleyerek toplumsal rahatsızlık yaratmıştır.<sup>22</sup>

Her iki sanatçı da mitolojik bir figürü betimlemiş olmalarına rağmen, iki resimde de sosyal yaşama göndermeler bulunmaktadır. Tiziano, modelini Venüs adı altında mitolojik bir karaktere kavuşturmuştur. Manet ise, herkes tarafından tanınan ünlü bir fahişeyi betimlemiştir. Arka plandaki zenci hizmetçinin elinde tuttuğu çiçek demeti, kadının toplumsal yaşamdaki rolüne gönderme yapmaktadır. Bugün ise, izleyici bu sanat eserlerini müzelerde, tüm yaşanılmış zamanların yarattığı algıdan farklı olarak tarihselliğinin onlara verdiği değerler bütünüyle izlemektedir. Leppert, 'Sanatta Anlamın Görüntüsü' adlı eserinde konuya ilişkin şunları belirtmektedir:

“Zaman tüm resimlerde dondurulmuştur. Bununla birlikte, dışsal bir anlatıya (mit, hikaye, tarihsel oluşum vb) yapılan doğrudan ya da dolaylı göndermelerle zamanın geçişi anlatılabilir. Bizler bu atıflara bakarak neyin resmedilen zamanın öncesinde vuku bulunduğunu, neyin daha sonra vuku bulacağını saptayabiliriz. Ne var ki portreler, teamül olarak, zamanın askıya alındığı bir durumdaki insanların –hiçbir şey yapmayan, hiçbir şeye tepki vermeyen, sadece varolan (bizzat bu, sanki sadece [sözde] önemli kişilerin hayatlarına özgü bir şeymiş gibi bir tür sihirli “Şimdiliği” ima ediyor)- temsil edildiği resimlerdir.”<sup>23</sup>

Velazquez'in 'Papa X. Innocent' isimli portresi bu bağlamda, zamanı dondurma çabalarının portre üzerindeki temsiline verilebilecek güçlü bir örnektir. Din üzerinden kurulan güç ve iktidarın temsili olan papanın oturduğu taht, figürün mekana kurduğu hakimiyetin göstergesi gibidir. Gelenekselleşmiş portre mantığında kurulan dikey kompozisyon, papanın bakışlarına doğru odaklanmakta ve yüzeyi üçgen kompozisyona

<sup>22</sup> Grant Pooke - Diana Newall. **Art History: The Basics**, Routledge, 2007, ISBN 978-0-415-37308-1, s.150

<sup>23</sup> Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2009, s.140-141

dönüştürmektedir. Burada dikkati çeken bir diğer unsur da, gücün temsili olan kostümlerin, taht ile birlikte yüzeyde mekansallaşmasıdır. İzleyici, yerine yapışmışçasına sağlam oturan bu figür karşısında, kendini otoritenin kontrol alanına girmişçesine tedirgin hissetmektedir.



**Resim 6:** Diego Velázquez, *X. Innocent* (1650), t.ü.y., 114 x 119 cm, Galleria Doria Pamphiji, Roma

Yıllar sonra Francois Bacon ise bu algıdan rahatsız olup, Velázquez'in 'Innocent' isimli portresinin fotoğrafik röprodüksiyonlarını kullanarak seri resimler üretmiştir. Leppert'e göre Bacon'ın bu serisinde Papa;

“kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası- acımasız, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş- bir canavarın resmine dönüşüyor. Bacon için resim, şeylerin örtüsünü kaldırmanın, yüzeylerindeki katı görünümlerini yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin bir yoludur... Bir biçime kilitlemiş duyguyu buradan çıkarmak, Bacon'ın dediği gibi, imgeye şiddet uygular.”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Leppert, a.g.e., s.137



**Resim 7:** Francis Bacon, *Papa* (1953), t.ü.y., 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, Iowa

Bacon'ın 'Papa' serisi, geleneksel portre mantığının karşısında bir anlayışla resmedilmiştir. Resimlerindeki kurgusal çözümler kendi gücünü ya da güzelliğini dondurmak amacıyla yaptırılan portre mantığına getirilen bir eleştiri niteliği taşımaktadır. 'Papa' adlı resminde, eriyen figürün akışkanlığını çizgisel olarak biçimlendirdiği kafesler, uzamsal boşlukta kendine yeni bir mekan alanı yaratmaktadır.

Sanat üretme biçimi kendi zamansallığında geçmişi yaşamaktadır. Fakat bu geçmiş, içinde bulunduğu zamanın ona kattıklarıyla yeni biçimlere ve algılara dönüşmektedir. Din ve dini karakterler dine hizmet etme noktasında, çoğunlukla sanatçının sipariş üzerine yöneldiği konular olmuştur. Klasik dönem 'Madonna' konulu resimlere bakıldığında, 'Meryem' figürü, onun kutsallığını ifade edecek diğer dini karakterle birlikte, dinsel simgelerle donatılmış bir mekan içinde resmedilmiştir. Temsiliyetine bağlı kalınarak onun bakireliğinden kaynaklanan kutsallığı, bedeni örtülerek korunmuştur.

Raffaello'nun sıkça konu edindiği 'Madonna'sında görülen dış mekan, açık kompozisyon kurgusuyla figürleri içine değil de dışına atmaktadır. İki yanında bulunan çocuk İsa ve vaftizci yahya figürleriyle Meryem, resimde, Rönesans'ın klasik kompozisyon anlayışına uygun bir denge yaratmıştır. Sanatçının kullandığı simgeler dini konulu resimlerde izleyicisinin algısını doğrudan biçimlendirme amacı taşımaktadır. Diğer bir deyişle, resimsel bir okuma aracıdır. Simgelerin taşıdığı anlamlar bulunduğu çağın yapısına uygun bir şekilde biçimlenir. Bu durum zamanla değişkenlik gösterebilir. Fakat, bu değişkenlik sadece zamanla değil, simgelerin ve figürlerin mekansal değişiklikleriyle de alâkalıdır. Figüre anlam katan, onu içine alan mekanla ilgilidir. Kutsanan beden, ait olduğu düşünülen mekanından kopartılıp anlam kargaşası yaratabilecek farklı bir mekana yerleştirildiğinde, algı tamamıyla yer değiştirir ve onu kutsallığından bir anda çıkartır.

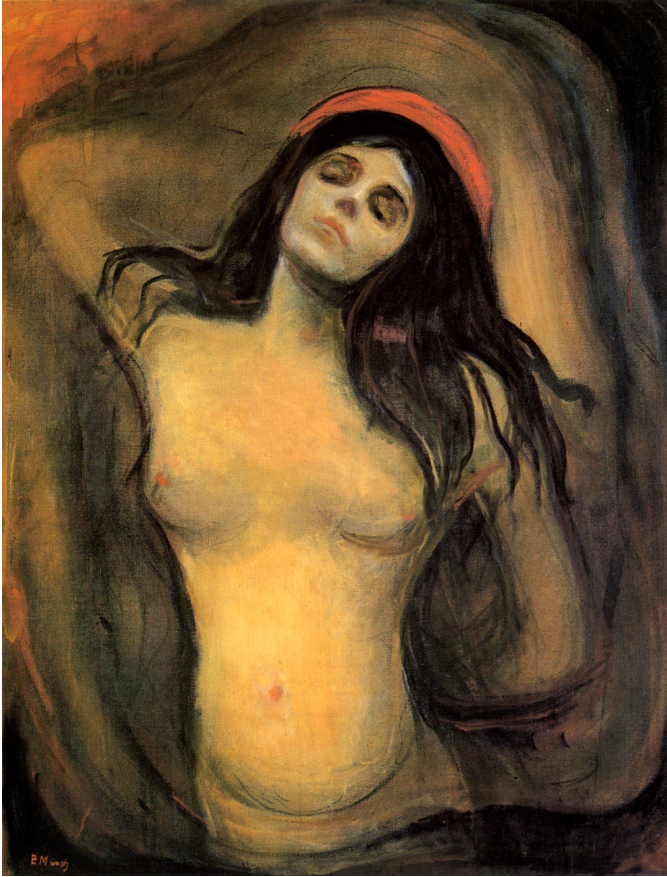


**Resim 8:** Raffaello Sanzio, *Madonna* (1506)  
p.ü.y., 113 cm × 88 cm, Kunsthistorisches  
Museum, Viyana

Klasik dönemin Madonnası, Munch'ın resimlerinde kutsal sayılan mekandan çıkartılıp, aşkın bir mekana yerleştirilir. Bu mekan tasarımında Madonna'nın öte dünyayla, dolayısıyla ruhanilikle bağlarını kopartarak dünyevileştiği, bu dünyaya ait bir idole



dönüştüğü söylenebilir. Raffaello'nun 'Madonna' isimli resminde yer alan dış mekan, figürleri kendi içinde kabullenirken, Munch'ın resminde yer alan soyut mekan, figürü ait olduğu yerden dışarı itmektedir. Meryem'in çıplaklığı ve kendinden geçme eylemi, onu kutsal ve giyinik öncüllerinin ifade ettiği anlamdan uzaklaştırmaktadır. Kendinden geçme eylemi, çıplaklığıyla alışlagelmiş kutsal ve örtünük Meryem figürünü kendi anlamından çıkartmaktadır. Soyut mekanın sonsuz algısı da izleyicisinde farklı anlamlandırmalara neden olmaktadır. Kutsal mekan imgeleriyle birlikte ele alınan 'Madonna' resimlerinden farklı olarak soyut mekan, renklerin ve boşluğun figürü hapseden tavrı içinde düşsel olanı aşkın hale getirmektedir.



**Resim 9:** Edvard Munch, *Madonna* (1894-1895), t.ü.y., 91 x 70.5 cm, National Gallery, Oslo

Uzam ve mekan kavramları, sanatın yaratım sürecinde sanatçının kurgusal dünyasına hükmeder. Sonsuzluğun bir yüzey üzerine hapsedilmesi kendiliğinden bir sınır oluşturmasına rağmen, resim yüzeyinin çerçeve sınırlarını ortadan kaldıracak kadar algısal yanılsamalar yaratabilmiştir. Boşluğun mekan olarak kullanımı ise kurgulanmış bir

uzay parçasını göstermenin ötesinde, psikolojik faktörleri de içine katarak, boşlukta tek başına bırakılmış figür ya da figürleri, bedenen kavramsallaştırmakta ve algıdaki önceliğini figür üzerine çekmektedir. Figürün içinde bulunduğu real ya da irreal (gerçek ya da gerçek olmayan) mekan, yaşamsal bir izi barındırır ve aitlik hissini algıda güçlendirir. Mekanın soyutlanarak boşluğu imlemesi ise, figürü bu aitlik hissinden alıkoyduğu gibi onu zamansızlaştırır. Bu bağlamda Egon Schiele'nin resimleri, boşluğun içinde kendini zamansızlaştırarak figürü yüzeyde tek başına kılan resimlerdir.

Sanatçının resimlerindeki mekanın tek tip tonu tam bir boşluk hissi yaratmaktadır. Klasik portre mantığında kullanılan arka plan, ışığı yansıtma biçimine göre rengin içeriğini de değiştirir. Figürün İdeal ya da gerçek görüntüsü, kendiliğinden izleyicinin algısında onu fiziksel bir mekan içine yerleştirir. Egon Schiele'in portrelerinde ise bu fiziksel mekan ortadan kalkar. Boşluğun içinde figürün kıvrılan uzuvları, özbenliğinin psikolojik ve sosyo-kültürel oluşumlarında ve alışlagelmiş temsillerin dışında bükülmektedir. İçinde olduğu boşluk gibi beden de kendi içini boşaltmaktadır. Figürlerinde kullandığı kontur, içi boşalan figürün çıplaklığına karşı koyarcasına belirgindir. Steiner'e göre;

“Figürler, vurgu oluşturmak üzere boyanmış bir yüzeyin sağladığı koordinatlara yerleştirildikleri için, tabloda pek öyle derinlik yaratacak biçimde yer almazlar. Bu yüzey neredeyse geometrik renk alanlarında ayrılarak Klimt süslemeciliğine sözde- kübist bir yorum katar. Odaksızlık ve yüzey boşluklarının bölünmüşlüğü'nün yarattığı tamamlanmamışlık duygusu figürlere belli bir asılı durma etkisi verir – Sanki yalnızca bu koordinatlar düzeni içinde varolmaları onlara güvenli bir liman sağlamıştır.”<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Steiner Reinhard, **Öncü Ressamlar –Schiele**, çev. Ahu Antmen, Abc Kitapevi, İstanbul, 1997, s.61



**Resim 10:** Egon Schiele, *Kırmızı Peştemalle Duran Çıplak* (1914), s.k.b., 48 x 32 cm, Graphische Sammlung Albertina, Viyana



**Resim 11:** Rembrandt Van Rijn, *Şapkalı Otoportre* (1632), t.ü.y., 47 x 63.5 cm The Burrell Collection, Glasgow

Benzer kurguların algıda yarattığı farklılıkların yanı sıra, figür ve mekan ilişkisi, izleyiciye farklı roller kazandırmaktadır. Figürü içine alan resimsel mekan, dışında bıraktığı izleyiciyi bazen bir röntgenci, bazen bir tanık, bazen de kurgunun bir parçası yapar. Mekanın figürle olan birlikteliği izleyiciyi algısal boyutta sosyo-psikolojik bir ayrıma sokar. Bu ayrı mekanın mahremiyeti, toplumsal mülkiyeti ve tarihsel boyutuyla ilgili olduğu gibi, figürün mekan içinde konumlandırılışıyla da alakalı bir durumdur.

Goya'nın 1808'de İspanya'yı işgal eden Napoleon'un askerlerinin işledikleri vahşiliği betimleyen '3 Mayıs 1808 İdamı' adlı tablosunda "izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır. Manzara bir atmosfer, bir karanlıktır ve ana hatları bile belirgin değildir. Savaş bir savaş malzemesi değildir."<sup>26</sup> Artık bu noktada seyirci, bu korkunç sahneye tanık olmuştur. Susan Sontag'ın

<sup>26</sup> Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s.44

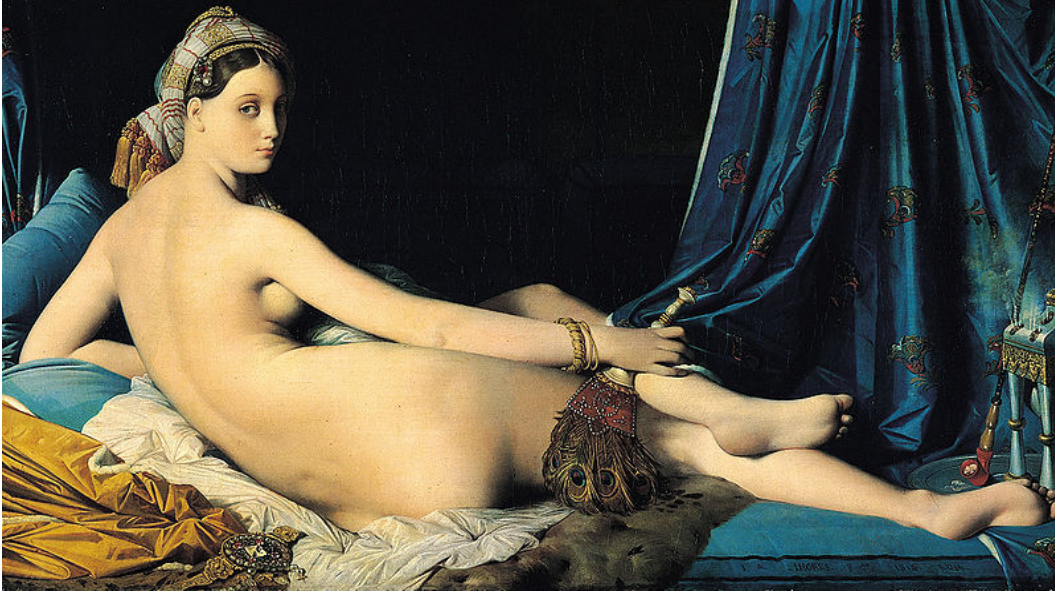
deyimiyle seyirci, başkalarının acısına bakmakla kalmaz ona tepki verme gereğini hisseder. Acının, işkencenin, ölümün resmini yapmanın hedefinde “besbelli ki o görüntülere bakanları uyandırmak, sarsarak şok etmek ve derinden yaralamak”<sup>27</sup> vardır. Diğer yönden burada düşünülmesi gereken sadece tutsak olan İspanyol askerleri değildir. Sanatçı da, tank konumundaki seyirciyi tutsak etmiş ve çift yönlü bir işleyişle resmin etkisini güçlendirmiştir.



**Resim 12:** Francisco Goya, *3 Mayıs 1808 İdamı* (1814), t.ü.y., 268 cm × 347 cm, Museo del Prado, Madrid

Mahrem alanın resmedilmesinde figürün teşhiri ya da gizliliği izleyicinin rolünü belirler. Jean-Auguste Dominique Ingres’in ‘Odalık’ adlı resminde, kadın figürü, cinselliğini güçlendirecek bir mekan içinde izlenildiğinin farkındadır. Arka plandaki resmi ikiye bölen perdenin arkasındaki karanlık, figürün merak duygusu yaratan çıplaklığını vurgulamaktadır. Figürün izleyici ile kurduğu temas, izleyiciyi röntgencilikten çıkartır, onu seyreden durumuna sokar.

<sup>27</sup> Sontag, a.g.e., s.44

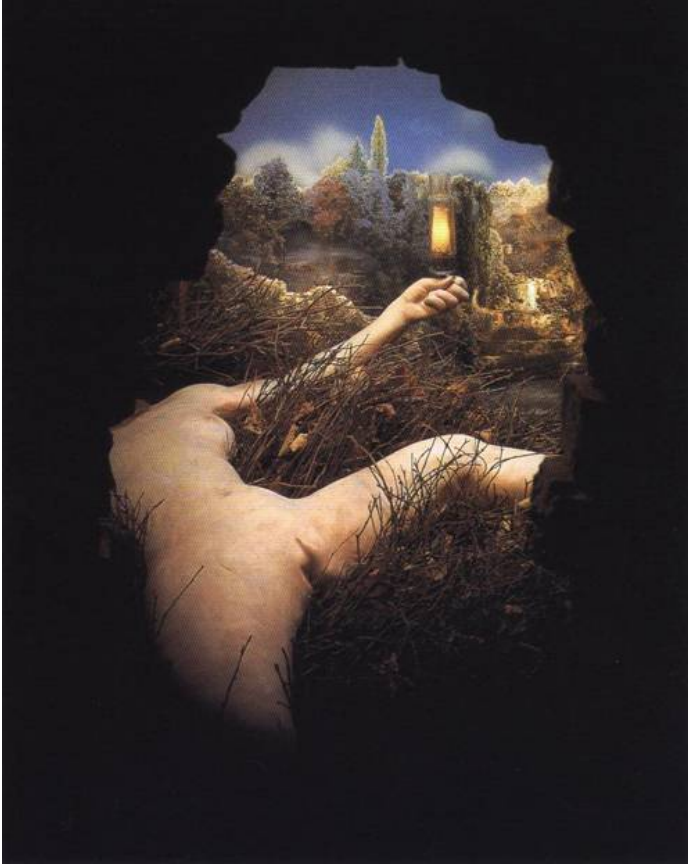


**Resim 13:** Jean- Auguste Dominique İngres, *Odalık* (1814), t.ü.y., 91 × 162 cm, Louvre, Paris

Modern sanat örnekleri arasında sayılan ve Duchamp'ın ölümünden birkaç ay sonra 1969'da sergilenen 'Veriler-1' adlı yapıtı, "içine girilmesi olanaksız bir mekan tasarımıdır."<sup>28</sup> Kompozisyonun ön planı kırık bir duvar tarafından büyük oranda perdelenir ve resmin dışında bulunan seyircinin bu kırık duvar aralığından iki büküm içeri bakmasını gerektirir. Duchamp'ın bu yapıtında görüntüyü ikinci plana iten ve imgelerle izleyen arasında mesafe yaratan bir mekan anlayışı hakimdir. Duvar yarığının ardında uzanan çıplak figür, izleyiciyi röntgenci durumuna sokmaktadır. İzleyici, bu eserde çıplaklığa soyunmuş bir kadının bakışıyla karşılaşmamasına rağmen, resmin mekanı ve duvar yarığının arada mesafe yaratması, izleyiciyi röntgenci durumuna sokmaktadır. Erdişil (çift cinsiyetli) bir bedenle karşılaşan izleyici ansızın bu imgesel bedenle başbaşa kalır. İzleyici, başı betimlenmemiş bu figürün bakışlarıyla karşılaşmamasına rağmen, izleyen değil de izlenilen olduğunu hisseder ve kendi röntgenciliği tersine çevrilmiş olur. "Böyle bir göze gelme isteği imgenin ne kadar iyi bir gözlemci olduğunu göstermek istemesi, utanç vericidir. O da bakışın umarsız düzenine aittir ve anahtar deliğinden bakan yapıtın kendi müstehcenliğidir."<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.211

<sup>29</sup> Sayın, a.g.e., s.214



**Resim 14:** Marcel Duchamp, *Veriler-1* (1946) k.t., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

İzleyiciyi röntgenci durumuna düşüren çalışma, bedeninin tanımsız duruşuyla son derece rahatsız edicidir. Görsel detayların algılanması oldukça güç, fakat figürün elindeki ışığın konumu, simgesel anlamlar içerdiğini düşündürmektedir. Figürün duruşu, izleyicinin röntgencilikini tersine çevirirken, bir suça tanıklık ettiğini de imlemektedir. Burada amaçlanan, sanat alanında sınırları aşma çabası ve teşhirciliği ile izleyiciyi bu duruma katma isteğidir. Bu istek sonucunda yaşanan ise mahrem mekanların gizliliği, sanatçının yaratım sürecinde ve izleyiciyle buluştuğu noktada sonlanmakta ve de kamusal bir mekana dönüşmektedir. Başkalaşan bu mekan karşısında izleyici de, sanatçının eserini üretirken belirlediği konumuyla, öznel algısının boyutunu biçimlendirmektedir.

Diğer yönden, algılamaya bağlı olarak değişen mekan anlayışı, sanat alanında gerçekliğin ifade ediliş biçimine de yön veren bir kurguya neden olmuştur. Mutlak gerçeklik anlayışını yansıtmaya çabalarının karşısında duran Breton, İkinci Sürrealist Bildirisi'nde Salvador Dali'nin resimleri için, "Ölümlerle hayat, gerçekle düşsel, geçmişle

gelecek, iletilebilenle iletilemeyen arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel durumdur”<sup>30</sup> ifadesini kullanmıştır. Sürrealist resimlerde görülen imgeler, bilinçaltının gerçeğini yansıtır. Mekan, ne gözün gördüğü bütünlüğe ulaşır, ne de imgeler o mekana aittir.



**Resim 15:** Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (1480 – 1505), p.ü.y., 220 x 390 cm, Prado Museum, Madrid

Sürrealistleri çok etkileyen ve tarihçiler tarafından sürrealizmin öncüsü olarak kabul edilen Bosch'un resimlerinde, mekan ile figür arasında uyum zıtlığı bulunmadığı söylenebilir. Figürler arasındaki uzam, minyatür resimlerdeki gibidir. Perspektif figürlerin önceliğine göre betimlenir. Mekan ise imgelerin gerçekliğinden ayrılmaz. Sanatçı kendine resimlerinde yeni bir mekan yaratmıştır. Ve o dünyanın insanlarını betimlemiştir. Çarpıcı olan ve sürrealistleri etkileyen, imgelerin biraradalığıdır.

Resimlerinde imgelerin biraradalığını Bosch'dan farklı olarak fotoğrafik bir gerçeklikle vermiş olan Salvador Dali “kendi resimlerine elle yapılmış düşsel fotoğraflar”<sup>31</sup> demektedir. Bu durum ayrıca fotoğrafın sanata yansımalarının ve sanatı kendine çevirmenin başlangıcı sayılmasa bile, kamera objektifinden yansıyan gerçekliğe meydan okumanın başlangıcı sayılabilecek bir yaklaşımdır.

<sup>30</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2004, s.179

<sup>31</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.144

Dali'nin 'Voltaire'nin Büstü' adlı eserinde iç içe mekanlar, belli zaman ve coğrafyalara göndermelerde bulunmaktadır. İlginç olan nokta ise, farklı zaman ve kültürlerin resmin mekanında bir araya gelmesidir. "Gerçekten alışkın bulunulan gerçeğin objesi, eğer alışılmamış sentezler ve diğer şeyler ile bir arada görülürlerse, son derece ender etkiler ortaya çıkarırlar. Novalis: 'En yabancı şeyler bir yer, bir zaman, ender şekilde bir araya getirilirse, acayip bütünler ve kendine özgü bağlantılar doğar' diyordu."<sup>32</sup>



**Resim 16:** Salvador Dalí, *Voltaire'nin Büstü* (1940), t.ü.y., 46.5 x 65.5 cm, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida

Freud'un bilinçaltını çözümleyici psikanalizlerinden etkilenen sürrealist düşünürler ve sanatçılar gibi, Dali de, algının biçimlenmesine yönelik sezginin deneysel ve bilimsel sonuçlarına ulaşma çabası içindedir.

Algıyla oynayan 'Voltaire'nin Büstü' adlı bu resim, tüm gerçekliğiyle gerçek dışıdır. Bakış açısına ya da bakıldığı zamana göre değişkenlik gösterebilecek sihirli bir tarafı bulunmaktadır. İzleyiciyi gerçeğe bağlayan ise resmin sol köşesinde çölün ortasında kurulmuş tiyatral sahneyi izleyen kadın figürüdür. Birbiriyle anlamsal bağlantı kurulması bu kadar güç olan imgeler, izleyicilerin algısında da birbirinden farklı etkiler yaratır.

<sup>32</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, 4. Basım, İstanbul, 1992, s.613



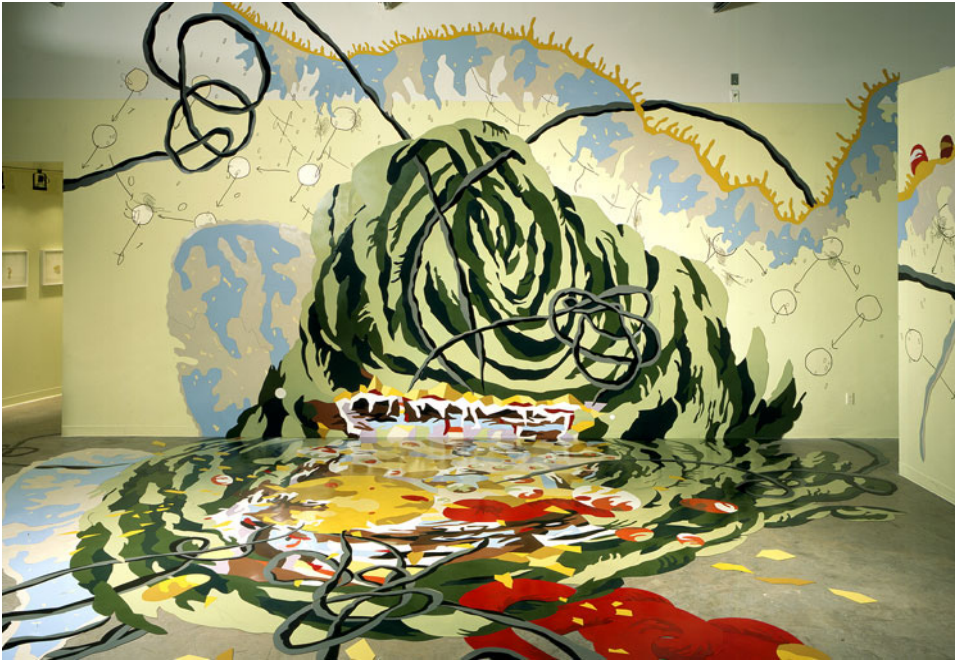
Sanatçının fotoğraflardan yararlanarak oluşturduğu düşünülen bu sahne, fotoğrafik gerçekliğin 'sürreal'e dönüşüm biçimini de temsil etmektedir.

Fotoğrafın icadıyla çeşitlenen gerçeklik algısı, sanatçılara yararlanabilecekleri yeni araştırma alanları yaratmıştır. Diğer yönden, modern çağla birlikte hızla gelişen teknoloji, değişen ihtiyaçları karşılayacak mekanların yaratılmasını da gerekli kılmıştır. Yükselen yeni yapılar, gotik dönemin yüksek mimarilerinin yerini almıştır. Tanrının gücünü yansıtan mimari temsiller, teknolojik çağın yeni yaşam olanaklarıyla biçim ve anlam değiştirmiştir. Yeni mekanlar yeni insan tipini de oluşturmuştur. Hızlı yaşam standartlarına paralel değişen sosyo-kültürel yapı, bireyi mekanların içine hapsetmiştir. Modern yaşamın yeni bireye sunduğu imkanlar, bireyi kalabalığın içinde tek başına bırakmıştır. Kısaca, yeni yaşam biçimi, bireyden beklenen tüketim alışkanlığı üzerine kurgulanmıştır. Buna paralel olarak sanat da, değişen dünyada kendine yeni varlık alanları açmıştır. Değişen dünyanın sanatçısının da sorunsallaştırdığı gerçekleri ve yaratma dürtüleri değişmiştir.

Sanatçı, değişen problemlerinin yanı sıra teknolojinin ona sunduğu imkanlarla ve değişen algısıyla da sanatına yön vermiştir. Artık güzel olanın peşinde olmayan sanatçı, estetik algıyı düşünsel alt yapıyla kavramsallaştırma ya da estetiği tamamen ortadan kaldırarak düşünceyi mekansallaştırma eğilimine gitmiştir denilebilir. Figür-mekan ilişkisindeki dinamikler kullanılarak izleyici de sanat eserine dahil edilmiştir. Sanatçı, insan gözünün algılayamadığı gerçekliği görünür kılmanın, bazen sancılı, bazen onaylayıcı, bazense karşı bir tavırla olanaklı olabileceğini düşünmüştür.

Geleneksel bakış açısından giderek uzaklaşan günümüz sanat anlayışında, figür-mekan ilişkisi tek başına plastik çözümlerle algılanamayacak bir oluşum içindedir. Kavramlar, göstergelerin oluşturduğu anlatım dilinde bir tür tepki aracına dönüşmüştür. Artık figür tek başına bir beden değildir. İçinde bulunduğu mekan ise, anlam olarak resim yüzeyinin boyutlarının dışına taşmıştır ve kavramsal bütünlüğünde, izleyicinin ruhsal boyutuna ulaşmaktadır. Sonsuz malzeme olanaklarının ve dijital teknolojinin sanat alanında kullanılmasıyla da, sergi salonlarının fiziki mekanları, sanat eserinin sınırlı mekanını ortadan kaldırıp, mekanı sanat eserine dönüştürmüştür.

Mekanın sanat eserine dönüşmesi bağlamında ele alınabilecek, Matthew Ritchie'nin 'Hızlı Kurulum' adlı çalışmasında sanatçı, taşınabilir tuval resminin dışına çıkarak, galeri mekanını resim mekanına dönüştürmüştür. Zemin, duvar ve tavanı kaplayan bu çalışma, izleyiciyi ruhsal ve sosyal çözümlenmeleri içinde barındıran iki yönlü düşünceye yönlendirmektedir. Yalnız bir astronotun evren üzerindeki yolculuğunu kaotik bir görsellikle anlatmaktadır. Sanatçının, 'bilimsel illüstrasyon' olarak tanımladığı bu çalışmasında, bilim adamları ve filozoflara gönderme yapılmaktadır. Rokoko'nun dekoratif süslemeye kaçan üslubu gibi sıra dışı görüntüler yaratmak istercesine yüzeyi grafik etkiler ile süslenmiştir. Bütünlüğünde yarattığı kaosa izleyicisini ortak etmektedir. Bir tür yerleştirme olarak da nitelendirilen çalışmada kullanmış olduğu dokularla disiplinlerarası mekanlar yaratmaktadır. İlişkisel estetiğin anlık etkileriyle mekanı bir başka boyuta taşırken, izleyiciyi bu mekanın merkezine yerleştirmektedir.<sup>33</sup>



**Resim 17:** Matthew Ritchie, *Hızlı Kurulum* (2000), enstalasyon, Museum of Contemporary Art, Miami, Florida

21. yüzyıl sanatının seyircisi, klasik dönem seyircisinden farklı algılara, birikimlere ve beklentilere sahiptir. Fotoğrafın icadından sonra gelişen sinema ve ardından dijital teknoloji, görüntünün yansıtılmasına farklı açılar kazandırmıştır. Hızla değişen dünyanın

<sup>33</sup> Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, London, 2003, ISBN 978-1856694230, s.218

sanatçısı, gerçeklik algısı ve onun aktarılması yönünde beklentisi artan izleyici için sanat üretme metodlarını değiştirmiş ve medyumlarını tuvalin dışına taşımış ya da tuvalin yüzeyinde yeni mekansal oluşumlar yaratmak zorunda kalmıştır. Tüm disiplinlerin biraradalığıyla, sanatın boyutlarını hem düşünsel hem de fiziksel açıdan değiştirmiştir.

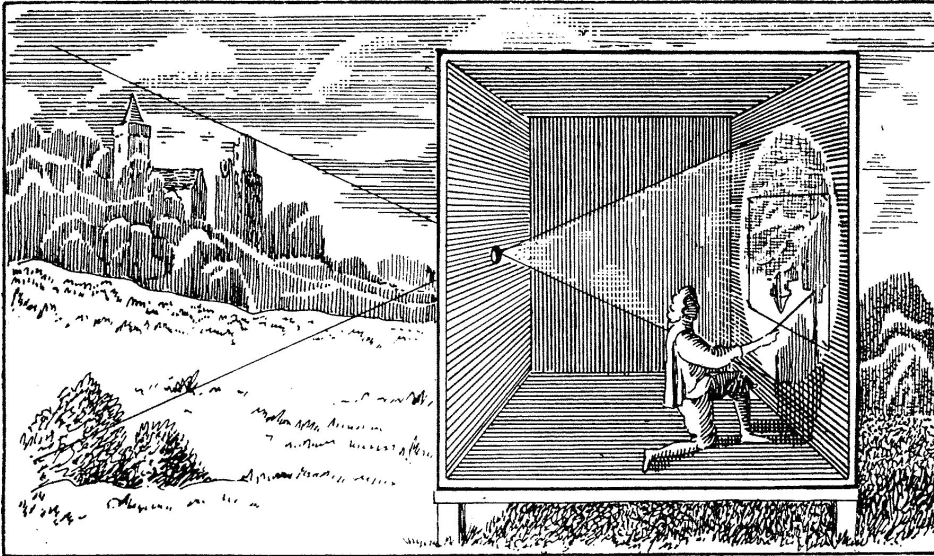
## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. FIGÜR VE MEKAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA FOTGERÇEKÇİLİK

#### 1.1 Fotoğrafın İcadı ve Gelişim Süreci

İçinde yaşadığı çevreyi tanımlama çabası içinde olan insanoğlu, ilk çağlardan beri bu ihtiyacı giderecek girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler somut bir veri olarak mağara duvarlarındaki resimlerle başlamış, resim sanatının gelişimi ile gerçekçi görüntülerin elde edilmesi noktasında ileri bir boyuta taşınmıştır.

Resim sanatında, görünür olanı aktarma konusunda kendine çeşitli teknikler geliştiren sanatçı, bilimsel bulgular ışığında bu teknikleri belirli ölçütlere indirgeme imkânını bulmuştur. İnsan gözünden ve algısından bağımsız salt bir gerçekliğin varolduğu fikri, sanatçının gerçekliğe ulaşma çabasında bilimsel verilerden daha fazla yararlanması gerektiğinin önemini ortaya koymuştur. Resim sanatında yaşanan bu değişim sürecinde, keşfi Antik döneme dayanan camera obscura (karanlık kutu) tekniğinin gelişimi, insan gözünden bağımsız gerçekliğin iki boyutlu yüzeye aktarımının geleceği konusunda önemli ipuçları vermiştir.



Resim 18: Camera Obscura (Temsili Çizim)

Dört tarafı kapalı karanlık bir mekan içerisine açılan bir delik vasıtasıyla, dışarıdaki görüntülerin deliğin karşısında paralel duran yüzeye ters olarak yansıdığı ilk olarak M.Ö. 5. yüzyılda Çinli filozof Mo Ti tarafından kayda geçtiği bilinmektedir. Platon ve Aristoteles'in eserlerinde de izleri görülebilen, antik çağlardan beri bilinen bu basit doğa ilkesi 11. yüzyılda Arap astronomi bilginlerince, güneş ve ay tutulmalarını incelemek için de kullanılmıştır.<sup>34</sup>

Camera obscura'nın işleyişi ile ilgili deneysel çalışmalar yapan Arap bilim adamı İbnü'l-Heyssem, güneş ışığı, ateş ışığı ya da aynadan yansıyan ışık, kaynağı ne olursa olsun temelde aynı doğal özellikleri taşıdığını belirtmiştir. Heyssem yaptığı deneylerde camera obscura'nın nasıl çalıştığını doğru olarak açıklayan ilk bilim adamı olmuş ve ışığın doğrusal olarak hareket ettiğini kanıtlamıştır.<sup>35</sup>

16. yüzyıla kadar camera obscura'ya gelen ışık, net ve keskin bir görüntü oluşturmuyordu. 16. yüzyılın ortalarında camera obscura'ya mercek eklenmesiyle bu sorun aşılmış, camera obscura sanatçılar tarafından da kullanılmaya başlanılmıştır.<sup>36</sup> Leonardo Da Vinci de notlarında bu aracın, çizimlerde kullanılabileceği ile ilgili bilgilere yer vermiştir.<sup>37</sup>

Merceklerle birleştirilen camera obscura'nın kullanımı hızla yaygınlaşmaya başlamış, doğayı resmetmek isteyen sanatçılar için de önemli bir araç haline gelmiştir. Sanatçı, resmetmek istediği görüntüleri mercek vasıtasıyla buzlu cam üzerine yansıtmış ve buzlu cam üzerine koyduğu kağıda, görüntünün kopyasını almaya çalışmıştır. Camera obscura'ya mercek eklenmesini takiben, günümüz refleks fotoğraf makinelerinde de kullanılan 45 derecelik açıyla duran bir ayna eklenerek görüntüyü merceğin arkası yerine yukarıya yansıtılması sağlanmıştır. Zamanla camera obscura'ya eklenen mercekler geliştirilmiş, farklı odak uzaklıklarına sahip objektifler kullanılmaya başlanmıştır.<sup>38</sup>

---

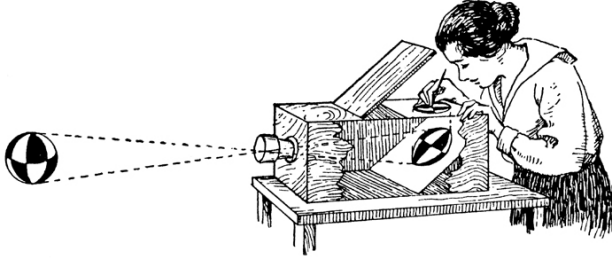
<sup>34</sup> Levend Kılıç, **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s.14

<sup>35</sup> Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008 s.54-55

<sup>36</sup> Kılıç, a.g.e., **Fotoğrafa Başlarken**, s.14

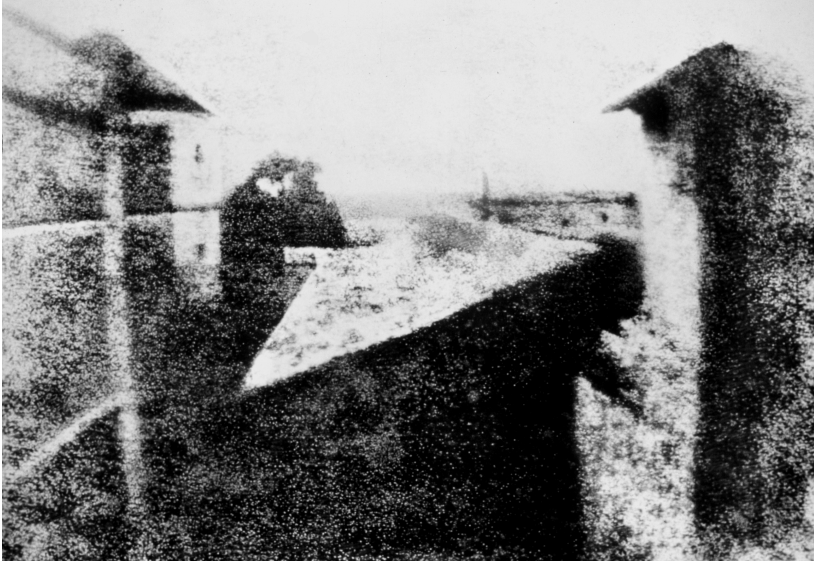
<sup>37</sup> Wolfgang Lefevre, "Inside the Camera Obscura – Optics and Art Under The Spell of The Projected Image", **Max Planck Institute for the History of Science**, Berlin, 2007, s.24, <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P333.PDF>

<sup>38</sup> Kılıç, a.g.e., **Fotoğrafa Başlarken**, s.14



**Resim 19:** Sanatçılar tarafından kullanılan 45 derecelik Camera Obscura (Temsili Çizim)

19. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde camera obscura'nın elde ettiği görüntülerin bir yüzeye sabitlenmesi ilk olarak Joseph Nicephore Niépce tarafından gerçekleştirilmiştir. Görüntüyü hassas gümüş klorür yüzeye sabitlemeyi başaran Niepce'nin, evinin penceresinden kaydettiği görüntü tarihe, çekilen ilk fotoğraf olarak geçmiştir.<sup>39</sup>



**Resim 20:** Nicephore Niépce, (1826) Fotoğraf

Niepce'nin not aldığı bilgilere göre, elde ettiği görüntüler negatif olarak tabir edilen birbirine zıt tonlardan oluşuyordu ve pozlama süresi sekiz saat gibi uzun bir süreyi kapsıyordu. Bu olumsuz faktörlerin üstesinden gelmeye çalışan Niepce, kısa süre içerisinde, görüntüyü pozitif bir biçimde yüzeye aktarmak için, ışığa duyarlı farklı maddelerin arayışına girmiştir.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Michael Langford, **Story of Photography**, Second Edition, Library of Congress Cataloguing in Publication Data, Great Britain, 1997, ISBN 0240 51483 1 s.3

<sup>40</sup> Kılıç a.g.e, **Fotoğrafa Başlarken**, s.14

Niepce'nin geliştirdiği bu tekniği işiten az kişiden biri, manzara resimleri yapan sanatçı Louis Daguerre'dir. Yaptığı dioram\* gosterileriyle de belli bir une kavuşmuş olan sanatçı bu gosterilerde camera obscura'dan, doğru gortuntuleri elde etmek amacıyla yararlanmuştır. Niepce'nin yaptığı deneyleri yakından takip eden Dagourre, Niepce'yle tanışma fırsatı bulmuş, bir sure sonra bu ikili camera obscura'nın geliştirilmesi iwin bilgi paylaşımı konusunda anlaşmaya varmuştır.<sup>41</sup>

Niepce'den aldığı bilgilerle çalışmalarına yon veren Daguerre, Niepce'nin kullandığı gümüş alaşımların işığa yeterince duyarlı olmadığını duişunmuş ve farklı arayışlara yonelmıştır. 1835'te civa buharından geliştirdiği yonemle, doğrudan pozitif gortuntuyu elde eden Dagourre, 1837 yılında sabit nesnelere detaylı bir biwimde yuzeye aktarmayı başarmıştır. Bunun yanında sekiz saatlik pozlama suresi bir kaç dakikaya duişmuştur. Dagourre yaptığı bu buluşuna 'daguerreotype' adını vermiş, ilk tanıtım aşamalarında Nicephore Niépce'in anılacağını belirtmiştir.<sup>42</sup>



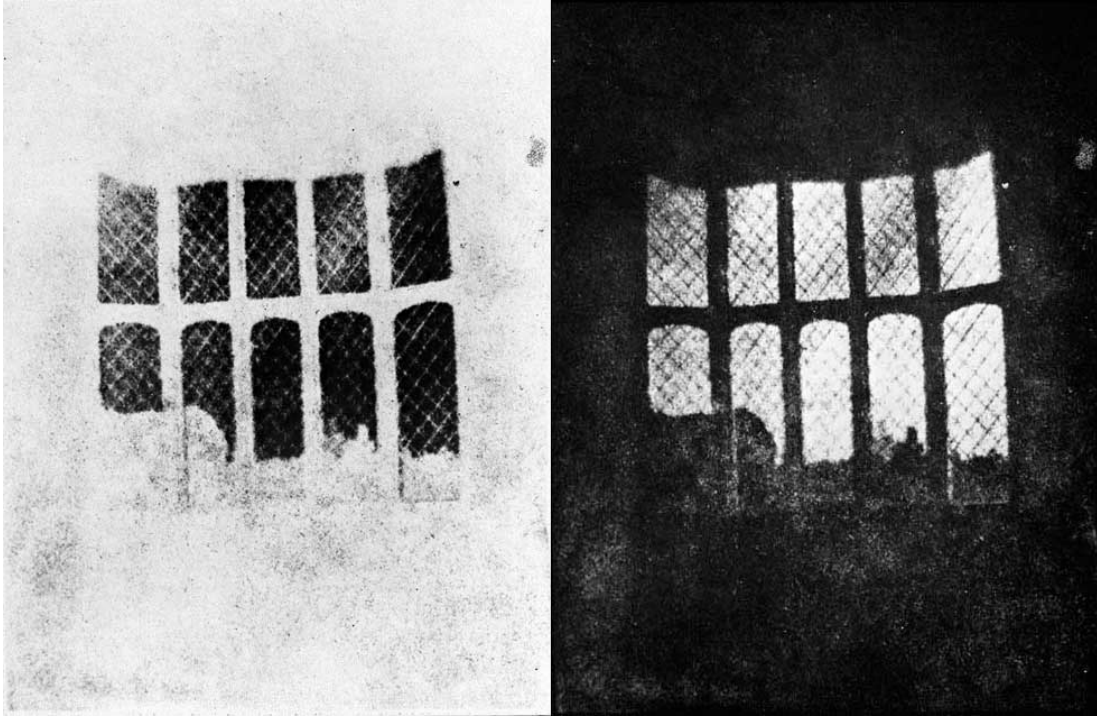
**Resim 21:** Louis Daguerre, *Tapınak Bulvarından Gortunim*, Paris, (1833-1839) Fotoğraf

<sup>41</sup> Langford, a.g.e., s.3

<sup>42</sup> Kılıç, a.g.e., **Fotoğrafa Başlarken**, s.20

\* Dioram, Bir gortuntunun, sahnenin doğru oleklerde kucultulmuş minyatir uc boyutlu betimlemesidir. (Keser, Nimet, Sanat Sözlüğü, Utopya Yayınları, 2.Baskı, 2009, s.96 )

Bu gelişmelerin yaşandığı sırada Henry Fox Talbot, camera obscura üzerinde geliştirmiş olduğu teknikle, nitelikli görüntüler elde etmeye çalışmıştır. İlk dönemlerde camera obscura'dan çizim yapmak için yararlanan Talbot, sonraları doğadan topladığı yaprak ve çiçeklerin fotogramlarını yapmıştır. Oluşturduğu bu fotogramlara 1834 yılında 'fotojenik çizimler' adını veren Talbot<sup>43</sup>, yüzey olarak basit bir kağıttan yararlanmıştır. Kağıt metale göre hem hafif hem de daha kullanışlı bir malzemedir. Işığa duyarlı madde olarak ise gümüş tuzu kullanmıştır.<sup>44</sup> Bu yöntemle, ilk aşamada Dagouretype'a göre daha ilkel görüntüler elde edilmiştir. Talbot, en önemli buluşunu 21 Eylül 1840 tarihinde yapmıştır. Bu buluşun özelliği gizli görüntünün oluşumu ve bunun geliştirilmesidir. Bu teknikle elde edilen görüntülerin yüzeye sabitleme süresi birkaç dakikaya inmiş, portre fotoğraflarının çekilmesine olanak sağlamıştır. Talbot geliştirdiği bu yönteme 'calotype' adını vermiş, 8 Şubat 1841 tarihinde ise patentini almıştır.<sup>45</sup>



**Resim 22:** Henry Fox Talbot, *Kafesli Pencerenin Negatif ve Pozitif*, (1835) Fotoğraf

<sup>43</sup> Yusuf Murat Şen, "Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı", Mimar Sinan Üniversitesi, Fotoğraf Anasanat Dalı, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), İstanbul, 2000, s.3

<sup>44</sup> Kılıç, a.g.e., **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, s.92

<sup>45</sup> Özer Kanburoğlu, **A'dan Z'ye Fotoğraf**, Say Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, 2010, s.30



Talbot, calotype'la elde ettiği negatif görüntüleri yağlayıp kontakt baskı yaparak, pozitif görüntüler elde etmeyi başarmıştır. Bu yöntem birden fazla kopyanın da alınmasını olanaklı kılmıştır. Bu süreçte, görüntülerin sabitlenmesini sağlayan hiposülfid kimyasalı da keşfedilmiştir.<sup>46</sup> Talbot'un görüntülerin sabitlenmesinde elde ettiği bu veriler, fotoğrafın gelişiminde kimyasal bileşenlerin ne denli önemli olduğunu ortaya koymuştur. Bu aşamadan sonra birçok kimyasal ve fiziksel deney yapılmış, fotoğrafın gelişim süreci hızlandırılmıştır.

Görüntülerin yüzey üzerine kalıcı olarak aktarımı gerçekleştirildikten sonra fotoğraf teknolojisinin gelişimine dair yeni sorular sorulmaya başlanmıştır. Bu soruların en önemlisi, renkli fotoğrafın nasıl elde edileceğidir. Bu sorunun üzerine giden bilim adamları 17. yüzyıldan beri bilinen üç pigment bileşimiyle tüm nüansların elde edilebileceğinden haberdardır. Fakat 19. yüzyıla gelinceye dek bu kuram üzerine yapılan deneylerden tatmin edici sonuçlar alınamamıştır.

1861 yılında, üç renkli fotoğrafın keşfine götüreceği en önemli deneyler James Clerk Maxwell tarafından yapılmıştır. Bu deneyleri Thomas Young'un teorilerini referans alarak gerçekleştiren Maxwell, gözün retina tabakasında üç sinir tipinin bulunduğunu, bunların her birinin farkı bir temel renge duyarlı olduğu tezini öne sürmüştür.<sup>47</sup> Renk sorununa kesin çözüm ise iki yıl sonra Charles Cros ve Louis Ducos Du Hauron tarafından gelmiştir. Birbirinden habersiz bir biçimde çalışan Charles Cros ve Louis Ducos Du Hauron ilginç bir biçimde renklerin fotoğrafik kopyası üzerine aynı yöntemi bulmuşlardır.<sup>48</sup>

Bu yönteme göre, konunun üçer klişesi alınıyor bu amaçla yeşil, mor ve turuncu filtreler kullanılıyordu. Alınan klişeler fotoğrafın negatif halleridir. Negatif klişelerin pozitifleri boyanarak, saydam bir cam üzerine çakıştırılıyordu. İlk durumda saydam bir fotoğraf elde ediliyor, ikinci durumda ise yansıma yoluyla bakılan bir kopya elde ediliyordu. Modern bir fotoğraf makinası da aynı çalışma mantığına sahiptir fakat yaşanan bu uzun süreli çakıştırma işlemi geliştirme aşamasında çözülmektedir.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Şen, a.g.e., s.3

<sup>47</sup> Roger Belone, **Fotoğraf**, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitapevi, Ankara, 2010, s.25

<sup>48</sup> Belone, a.g.e. s. 28

<sup>49</sup> Belone, a.g.e. s. 29

Yaşanan bu gelişmeleri takiben Louis Lumiere'in 1904 yılında geliştirdiği bir diğer yöntem renkleri daha detaylı olarak yakalama olanağı sağlamıştır. Rengin dalga boylarının toplanması ve oranların değiştirilmesi mantığına dayanan bu yöntemle renkli fotoğraf elde edilmesi, siyah-beyaz fotoğraf elde edilmesi kadar basite indirgenmiştir. Yöntemin işleyişinde;

“Otokrom levhada siyah-beyaz, duyarlı bir plaka vardır ve bu plaka üç renkli (kırmızı-yeşil, mavi-mor) patates fekülü tanelerinden oluşan bir mikroskopik filtreler mozaığıyla donatılmıştır. Bu filtreler karıştırılmış ve emülsiyon üstünde raslantısal bir biçimde baskı uygulamasına tabi tutulmuştur. Böylece, her filtrede siyah ve beyaz görüntü bir birinci renk ayırımına olanak veriyordu. Pozitif gelişimi yapılan plaka saydam ya da yansımali bir biçimde görülüyordu. Görüntü üstüne uygulanan ayırma göre ışık her filtreden geçiyordu ve göz de rengini algılıyordu. Ama bu göz retina üzerinde bu mikroskopik filtreleri ayıramıyordu. Dolayısıyla, binlerce renkli nokta eriyerek konunun renklerini oluşturuyordu.”<sup>50</sup>

19. yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf kimyasında George Eastman ile büyük gelişim yaşanmış, fotoğraf makineleri endüstriyel tüketim malzemesi olarak seri üretime geçmiştir.

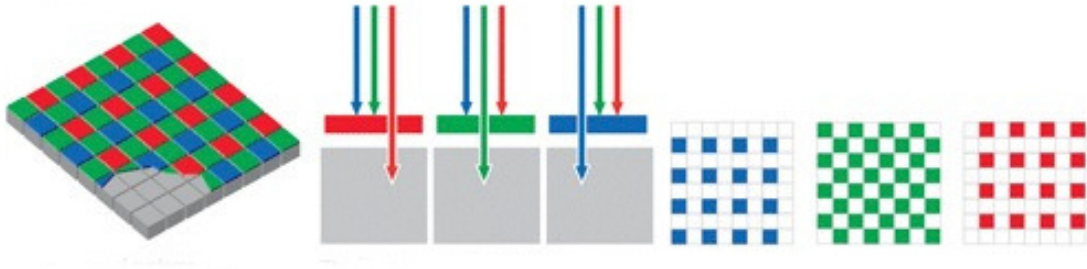
“Eastman selüloid rulo filmin patentini alarak yüzyılın sonuna kadar dünya tekeli elinde tutmayı başardı. Başlangıçta kendi üretmiş olduğu kutu makineleri için yaptığı filmlerde, üzerine duyarkat sürülmüş 100 pozluk rulo kağıt film kullanılıyordu. Fotoğraf makinesi, içinde film ile satılıyor, kullanımdan sonra fabrikaya geri getiriliyor ve burada banyo ediliyordu. Banyo işleminden sonra, kağıt üzerinden ayrılan duyarkat katmanı saydam bir altlık üzerine aktarılıyordu. 1889'da kağıt yerine nitroselüloz filmi kullanılmaya başlandı ve gerçek anlamda amatör fotoğrafçılık dönemi başladı. İzleyen yıllarda Kodak firmasının ‘Siz çekin, gerisini biz hallederiz’ söylemi ile yola çıkışı ve daha küçük ebatlardaki fotoğraf makinelerini üretmesiyle, sistem hızla halk tabanına yayıldı.”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Belone, a.g.e. s.31

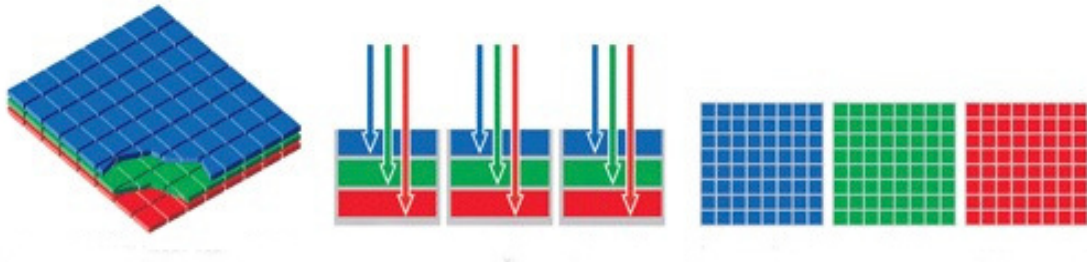
<sup>51</sup> Kanburoğlu, a.g.e., s.31

Fotoğraf alanındaki dijital devrimle beraber, ışığa duyarlı gümüş bileşiklerin yerini üzerinde renkli filtre bulunan (RGB) fotosentetif transistörler almıştır. İkisinin arasındaki temel fark, konvansiyonel renkli filtrelerde renk oluşumu renk katmanının üst üste gelmesiyle oluşurken, dijital görüntünün oluşması sırasında üç katman yerine tek düzlem üzerindeki her biri (RGB) duyarlı olan bayer mozaiği adı verilen transistörlerden oluşmaktadır.<sup>52</sup>



**Resim 23:** Bayer Mozaiğinin Çalışma Prensibi (Grafik)

Bunun yanında ‘Foveon X3’ denilen bir sistem, dijital fotoğrafta da üç katmanlı görüntü oluşturma sisteminin kullanılmasına rağmen çok tercih edilen bir sistem olmamıştır.<sup>53</sup> Tek düzlem üzerinde gerçekleştirilen ilk yöntem günümüzde daha yaygın olarak kullanılmaktadır.



**Resim 24:** Foveon X3'ün Çalışma Prensibi (Grafik)

Sayısal sistemle çalışan makineler fotoğrafın her alanına girerek yaygınlaşırken, film teknolojisinin kullanımı hala sürmektedir. Sayısal sisteme dayalı fotoğraf makineleri bilgisayar desteği ile kullanıcıya birçok imkan sunarken<sup>54</sup>, film bazlı fotoğraf makinaları

<sup>52</sup> Simon Che’Rose, “E-Paper”, **Framos GmbH**, Issue 07/10, Germany, 2010, <http://www.framos.eu/> (18.12.2012) s.1

<sup>53</sup> Che’Rose, a.g.e., s.2

<sup>54</sup> Kılıç, a.g.e, **Fotoğrafa Başlarken**, s.20

birçok kişi için de tutku halini almıştır. Analog mu, dijital görüntü m diye başlayan tartışmalarda taraf olmak neredeyse imkansızdır. Çünkü her iki tarafın da kendine özgü gerekçeleri vardır. Fakat bu çalışmanın kapsamında sorgulanması gereken, fotoğrafın sanatla olan ilişkisidir.

## 1.2 Fotoğrafın İcadı Sonrası Yaşanan Tartışmalar ve Resim Sanatına Olan Etkileri

Teknolojik açıdan yaşanan gelişmeler her zaman krizlere ve tartışmalara gebe olmuştur. Yaşanan tartışmaların gölgesinde birçok köklü meslek kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış, yenileri kendini göstermeye başlamıştır. Ortaya çıkan bu yeni meslekler başlı başına gelişmenin göstergesi olmuş, bu sebeple tehdit ettikleri alanlar da yok olmaya karşı koyamamıştır.<sup>55</sup> Bu gelişmelerden sanat da nasibini almış, fotoğrafın icadı sonrası başlayan tartışmalar sanat alanında köklü değişimlere neden olmuştur.

Eskiden beri üst düzey bir yetenekle eş değer tutulan ressamlık ve heykeltıraşlık gibi meslekler, fotoğrafın icadı sonrası değerini kaybetmeye başlamış, bu alanlar karşı direniş olarak varolma mücadelesine girişmiştir. Yaşanan bu evrimsel süreç öylesine hızlı ilerlemiştir ki, yeni sanat biçimleri üzerine çalışan sanatçılar bile, hemen hemen tüm yaşam kaynaklarını yitirmiştir.<sup>56</sup>

Fotoğrafın sanat üzerindeki olumsuz etkilerine rağmen, fotoğrafçılığı meslek edinenler büyük oranda sanatçılardan oluşmuştur. Fotoğraf makinesini sanatla alakası olmayan ruhsuz ve duygusuz bir mesleğin aracı olarak görenler, ekonomik olarak düşüş yaşadıklarının farkına vardıklarında, gösterdikleri karşı tavrı değiştirmek zorunda kalmış, fotoğrafı hem para kazandıran bir araç hem de amaçlarına yönelik uygulamalar yapabilecekleri alan olarak kabul etmişlerdir. Fotoğrafçılık konusunda kendini geliştiren kişiler, bu alandaki olanakların farkına kısa sürede varmıştır. Bu doğrultuda, fotoğraf alanındaki beklentiler çoğalmış, fotoğraf bir ilham kaynağı olarak sanata yön verecek bir misyon üstlenmiştir.<sup>57</sup> Diğer yünden, geleneksel üslupta çalışan sanatçılar fotoğrafçılık mesleğini değersizleştirme politikasını izlemiş, kendilerine bahşedilen sonsuz yaratım gücünün asla mekanik bir aracın elinde olamayacağı konusunda hemfikir olmuşlardır.

Yaşanan bu tartışmalar kabaca iki konuda düğümlenmiştir: Birincisi, görüntüler mekanik bir aygıt tarafından elde ediliyordu. İkincisi de, elde edilen negatif sayesinde birden fazla kopya elde edilebiliyordu ki, bu da sanat eserinden beklenen biricikliğin

---

<sup>55</sup> Gisele Freud, **Fotoğraf ve Toplum**, çev. Şule Demirkol, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.33

<sup>56</sup> Freud, a.g.e. s.33

<sup>57</sup> Freud, a.g.e. s.33

kaybolması anlamını taşımaktaydı. Bu durum, fotoğrafın sanat boyutunda uzun süre ikinci plana atılmasına neden olmuştur. Diğer yönden klasik sanat, sarsılan otoritesini korumaya çalışırken, fotoğraf geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Halk tabanında da ulaşılması kolay bir alan haline gelen fotoğrafın öncelikli tercih olma sebebi çok daha ucuz olması ve kısa sürede görüntü elde edebilmesidir. Bu konuda, resim sanatındaki portre anlayışına ciddi bir rakip olan fotoğraf, ancak müzelerde görülebilen sanat eserlerini kopya edebilmesi yönüyle de tercih sebebi olmaya başlamıştır.<sup>58</sup>

Geleneksel inanişaya göre, üstün bir yetenek olan sanatçının meydana getirdiği yapıt tektir. Sanat eserinin kopyalanması ne onun otoritesinden birşey kaybettirmekte ne de biricikliğini yok edebilmektedir. Fakat Walter Benjamin'e göre:

“Hakiki yapıtın geleneksel varlığı, kopyaları yüzünden kaçınılmaz bir şekilde sarsıntıya uğrar –büyüsü bozulur.(...)Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. (...) Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. (...) Bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenileşini dile getirmektedir.”<sup>59</sup>

Fotoğraf, aynı zamanda etkisinden bir türlü kurtulunamayan Rönesans'ı ve tanrıya inanişin görsel dili olan sanatın kutsal alanını sarsmaya başlamıştır. Fotoğrafın çoğaltım tekniği sayesinde, tek örneği ibadet alanlarında görülen ikonalar bile dekoratif birer obje olarak günlük hayatın bir parçası olmuş, ailevi kutsallığı simgeleyen araç olarak evin bir parçası haline gelmeye başlamıştır.<sup>60</sup> Elbette bu değişim kolay kabul edilmemiştir. Sanatın uhrevi boyutunu da irdeleyen birçok yeni tartışma gün yüzüne çıkmıştır. Konunun çerçevesi içinde çözümlenmesi gereken nokta, fotoğrafın sanat eserini kopyalayabilir özelliğe sahip olması değil, bir sanat alanı olarak fotoğrafın kendini ispatlama eğilimleridir.

---

<sup>58</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 28

<sup>59</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 28-29

<sup>60</sup> M. Sıtkı Erinç, **Sanatın Boyutları**, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004, s.153

Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte ilk dönem fotoğrafları uzun süreli pozlama gerektirdiğinden sabit nesnelere ve manzaralardan oluşuyordu. Teknik gelişmeler ışığında pozlama sürelerinin düşmesi fotoğrafı daha işlevsel bir hale dönüştürmüştür. Fotoğrafın yaşadığı bu gelişim sürecinde, geleneksel üslupta çalışan sanatçılar hem müşterilerinin portre siparişlerine yetişemiyor, hem de pahalı olması sebebiyle portrecilik anlayışı halk tabanına ulaşamıyordu. Doğaldır ki, kişisel portre yaptırmak isteyen kişilerin sığındığı liman olarak portre fotoğrafçılığı giderek yaygınlaşmış, bu sayede kısa süre içinde binlerce fotoğraf atölyesi açılmıştır.<sup>61</sup> Açılan bu işlikler, portre sanatçılarının üzerindeki yükü kaldırdığı gibi, ucuz olması yönüyle de sanat piyasasının parasal yönden değer kaybetmesine ve portre ressamlığındaki yetenek boyutunun tekrar irdelenmesine neden olmuştur.

Bu tartışmalar bir yana, fotoğraf teknolojisinin gelişimine katkıda bulunanlar bile resim alanını bu denli tehdit edebileceğini kestirememiştir. Örneğin, karikatürist Gaspar Felix Tournachon ya da bilinen adıyla Nadar, kimyasal yollarla elde ettiği görüntüleri çizim yapacağı çalışmalara örnek teşkil etmesi amacıyla elde etmiş fakat sanatçı, çizimleriyle değil çektiği fotoğraflarla ün salmıştır.



**Resim 25:** Nadar, *Fotoğrafçının Eşi*, (1853) Fotoğraf

<sup>61</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 308

Fotoğraf makinasının icadıyla birlikte ilk portre çekimlerini gerçekleştiren Nadar, modelinin fiziksel detaylarını ortaya çıkarmak için bir hayli uğraş vermiştir. Fakat Nadar'ın asıl peşine düştüğü şey, modelin dış güzelliği değil, kişisel özelliklerini yansıtacak ifadeyi bulup çıkartmaktır.<sup>62</sup> Sanatçının kısa bir sürede elde ettiği görüntüler aynı zamanda fotoğraf alanında sanatsal bir duyarlılığın da olabileceğinin ilk sinyallerini vermiştir.

Diğer yönden, fotoğrafın kullanım alanları stüdyonun dışına çıktıkça 'görünen gerçeklik' kavramına karşı geliştirilen tartışmalar da artmaya başlamıştır. İnsanın duyuşsal algısının sınırları doğrultusunda bilinen gerçek, fotoğrafın anı dondurabilmesiyle birlikte değişmeye başlamıştır. Örneğın Theodore Gericault'ın 'Epsom at yarışları' adlı çalışmasında olduğu gibi bazı sanatçılar,



**Resim 26:** Theodore Gericault, *Epsom At Yarışları*, (1821), t.ü.y., 122.5 x 92 cm, Louvre, Paris

“atları her zaman, sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinesi, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşıncı, çekilen resimler hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıklarını çıkardı ortaya. Çünkü dörtlüde koşan hiçbir at, hiçbir zaman, bize 'doğal'mış gibi görüldüğü biçimde

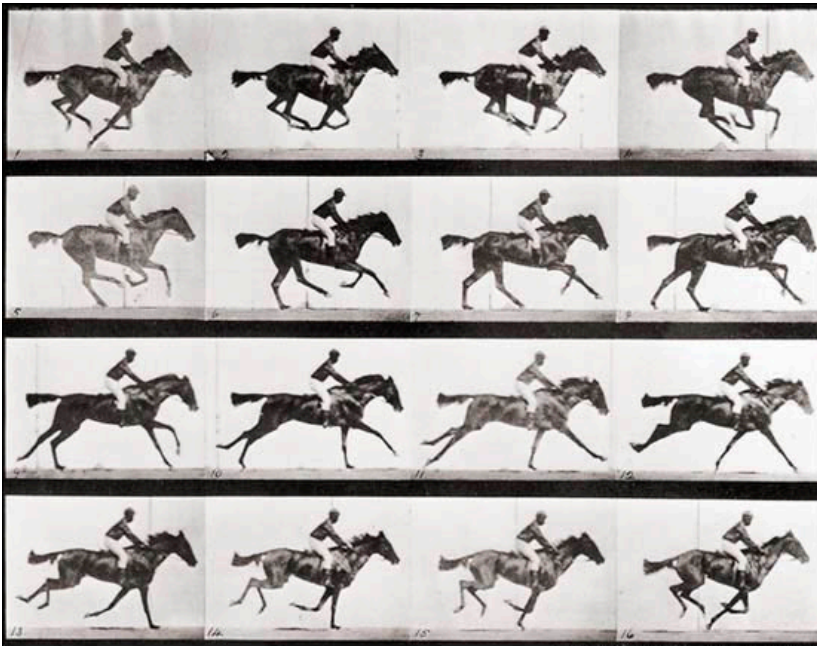
---

<sup>62</sup> Freud, a.g.e., s.41



hareket etmez. Aslında, bacaklarını yerden birbiri ardına kaldırır. Bir an düşünürsek, bunun başka türlü olamayacağını anlarız.”<sup>63</sup>

Ulaşılan bu bilgi sayesinde sanatçılar atları gerçekte olduğu gibi çizmeye başlamış, fotoğrafın gerçekliğe ulaşma konusundaki bu becerisi onu daha önemli bir yere konumlandırmıştır. Artık gözün gördüğü gerçeklikle mekanik bir cihazın elde ettiği gerçeklik arasında önemli farklılıklar göze çarpmaya başlamıştır. Bu durum, sanatçılar için de, fotoğrafın sağlam bir veri kaynağı olduğu inancını güçlendirmiştir.



**Resim 27:** Eadweard Muybridge, *Dörtmala Koşan Atlar*, (1878) Fotoğraf

Bilimsel bir veri kaynağı olarak da kullanılmaya başlanan fotoğraf, ressamların yüzyıllar boyunca elde etmeye çalıştığı gerçeklik kavramını sorgulatmaya ve sonrasında fotoğrafın elde ettiği gerçeklik ile sanatçı, yaratım sürecinde fotoğrafı bir araç olarak kullanmaya başlamıştır.

Fotoğraf teknolojisinde yaşanan bu gelişim süreci resim sanatının alanını iyice sarsmış ve sanatçılar bu hıza yetişemeyeceğini anladıklarında farklı anlayışlara yönelmek zorunda

<sup>63</sup> Ernst Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, 5. Basım, İstanbul, 2007, s.28

olduklarını farketmişlerdir. Fakat bu zorunlu yöneliş sanatçının ufkunu iyice genişletmiş, bir anlamda sanatın dönüşümünü sağlamıştır.

Öteden beri dış gerçekliği kusursuz bir şekilde yüzeye yansıtma mantığıyla birlikte şekillenen resim sanatı artık kişisel yorumları da içeren bir düşünsel boyuta adım atmıştır. Bu boyutta hakimiyet, artık dış gerçeklikten kurtularak, sanatçının yaratım sürecinde düşsel alana geçmiş, sanatın sınırları da sanatçının yorumcu tavrıyla her defasında yeniden biçimlenmiştir. Eğer fotoğraf keşfedilmeseydi, sanatçı dışsal gerçeklikten asla kurtulamayacaktı şeklindeki bir yanılgıya da düşülmemesi gerekir. Çünkü İngiliz ressam William Turner, fotoğraftan önce sanatın özgürlük alanını keşfetmiş, geleneksel bakış açısından sıyrılmıştır. İzlenimcilik anlayışına geçişi de hazırlayan bu tavır, fotoğraf makinesinin elde ettiği görüntüler ve salt zihinsel bir süreç sonrası elde edilen görüntüler olarak iki yönlü gelişmiştir.<sup>64</sup>



**Resim 28:** Joseph Mallord William Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız* (1844), 90.8 x 121.9 cm, T.ü.y., National Gallery, Londra

Endüstri devrimi sonrası hızla gelişen makineleşme süreci sanatçılar için aynı zamanda geleneksel peyzaj anlayışı dışındaki sahnelerin yansıtılması için gerekli olanakları da sağlıyordu.

---

<sup>64</sup> Yılmaz, a.g.e., s.308

“19. yüzyılda Avrupa kentlerinde inşa edilen görkemli tren istasyonları, Robert Hughes’in deyimiyle, modern çağın katedralleri haline gelmişlerdi. Bu sıralarda, Turner (1844) ve Monet’nin (1877) tren resimleri yapmaları raslantı değildi. Böylece empresyonistlerin pastel renkli manzaralarında insan yapısı makinelerin izleri görülmeye başlamıştı. Onlar stüdyolarını terkedip resim yapmak için tuvaleriyle açık havaya çıktıkları zaman, sadece doğayı değil, kentleri, sokakları, görkemli yeni yapıları da resimlerine konu ettiler ve tabii ki bu sokaklarda yer alan insanları da. İlk başlarda bir manzaranın içinde yer alan bir tren, o resimdeki durağan ve ikinci planda herhangi bir öge gibiydi. Kısa zamanda bu yeni makineler ve onların etkileri resimlerin ana konuları haline geldiler.”<sup>65</sup>

Endüstri devrimiyle birlikte değişen yeni yaşam biçimleri, sanatçıların ilgi alanlarını ve yaratma güdülerini etkilemiştir. Sipariş resim mantığından ve alıcısının beklentilerine göre şekillenmekten kurtulan sanatçı, özgürleştikçe kendine yeni bir oluşumun içinde bulmuştur. Makinelerin kent yaşamına getirdiği değişiklikler sonucunda hızla değişen kent yapısı o dönemin birçok sanatçısına ilham kaynağı olmuştur. Monet’in ‘Saint-Lazere Garı’ adlı serisi, bu değişime verilebilecek örneklerdendir. Defalarca, günün farklı zamanlarında Saint-Lazere Garı’nı resimleyen sanatçı resimlerinde, fotoğraf makinesinin anı dondurma mantığıyla yarışsacasına, makinelerin yaşama getirdiği ‘hız’ kavramını yansıtmaya çalışmıştır.



**Resim 29:** Claude Monet, *Saint-Lazare Garı* (1877) t.ü.y., 54.3 x 73.6 cm, T.ü.y., National Gallery, Londra

<sup>65</sup> Topçuoğlu Nazif, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 90, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.134-135

Degas ise, empresyonist ressamilar arasında yer almasına karşın, atölyeden çıkıp açık havada, anı yakalama amacıyla hızlı fırça darbeleriyle resimlerini oluşturan empresyonistlerden farklı olarak atölye içinde çalışmıştır. 'Balerinler' ve 'Yıkananlar' serisiyle ün kazanan sanatçının kullandığı modellerin fotoğrafları, sanatçının canlı modele bağlı kalarak çalışmadığının bir kanıtı niteliğindedir. Fotoğrafın sunduğu bu kolaylık, aslında çağdaşlarının ve sonrasında gelen sanatçıların tercih ettiği bir yöntemdir. Böylelikle uzun süre modele bağlı kalma zorunluluğu ortadan kalkan sanatçılar, mekanik görüntüyü kullanarak, yeniden sunumla resimlerini oluşturmuşlardır.



**Resim 30:** Edgar Degas, *Fotoğraf 1* (1896) Fotoğraf **Resim 31:** Edgar Degas, *Fotoğraf 2* (1896) Fotoğraf

Anı yakalamak adına hızlı fırça darbeleriyle çalışan empresyonist sanatçılar, görünen gerçeği fotoğraf makinesinden farklı bir bakış açısıyla yansıtmaya çalışsalar da fotoğraf makinasının onlara sunduğu kolaylığı reddetmemişlerdir. Post-empresyonizmin temsilcileri olan Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Lautrec gibi birçok sanatçı da fotoğraftan yararlanarak canlı modelden çalışmak yerine modelin fotoğrafı üzerinden çalışmayı tercih etmiştir.



**Resim 32:** Edgar Degas, *Mavi Dansçılar* (1899) Pastel, 65x65 cm, The Pushkin Museum of Fine Art, Moskova



**Resim 33:** Henry Lemasson, *Anne ve Kızı* (1890) Fotoğraf



**Resim 34:** Paul Gauguin, *İki Kadın* (1890) t.ü.y., 73.7 x 92.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



**Resim 35:** Paul Cezanne, (1860-1880) Fotoğraf



**Resim 36:** Paul Cezanne, *Hamama Giden Adam* (1885) t.ü.y., 38.2 x 50 cm, Museum of Modern Art, New York



**Resim 37:** Vincent Van Gogh, (1888) (Fotoğraf)



**Resim 38:** Vincent Van Gogh, *Sanatçının Annesi* (1888) t.ü.y., 40.5 x 32.5 cm



**Resim 39:** Sanatçının ismi ve tarihi bilinmiyor, (Fotoğraf)



**Resim 40:** Henry Toulouse Lautrec, *Bardaki Çift* (1891) t.ü.y., 53.5 x 68 cm

20. yüzyılla birlikte sanayi ve teknoloji alanında yapılan sayısız icatlar hayata yepyeni bir dinamizm kazandırmıştır.

“Bu yeni bulgular, ‘gerçeğin’ salt gözle görülenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı artık kökünden sarsılmıştı. Dünyayı tek bir ‘an’a sığdırabileceklerini düşünen izlenimcilerin yüzeysel realizmi artık genç sanatçıları tatmin etmez oldu. Gençler gerçekliğin önündeki, o görüntülerden oluşan örtüyü yırtmak ve kendi deyişleriyle ‘şeylerin ardına bakmak’ istiyorlardı. Dünyanın sahici, inandırıcı bir resmini yapmak ancak böyle mümkün olabilecekti. Ve bunun için de yeni bir resim dili bulmak lazımdı.”<sup>66</sup>

Hızın kent yaşamına getirdiği hareketten etkilenen Fütürist sanatçılar, fotoğraf makinesinin pozlama süresi özelliğinden yararlanarak, yakaladıkları anlık hareketleri tuvale aktarmayı hedeflemişlerdir. “Bugün bize çizgi filmleri hatırlatan bu üslubun arkasında, durağan resim sanatını zamanın hızına ulaştırma, resimleri harekete geçirme arzusu yatar. Birkaç on yıl önce nasıl fotoğrafın icadı ve gelişimi İzlenimcileri resimde yeni üslup arayışlarına ittiyse, şimdi de durağan resimlerin hareketli bir biçimde ard arda gelmesinden oluşan film sanatı resminde yeni buluşlara zorluyordu.”<sup>67</sup>



**Resim 41:** Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak* (1912)  
t.ü.y., 147 x 89.2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

<sup>66</sup> Anna- Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005, s.86

<sup>67</sup> Krausse, A.g.e. s.95-96



Fütürizmden esinlenmiş, savaş karşıtı çalışmalarıyla ve 'anti-sanat' sloganıyla çıkış yapan Dadaistler, zamanın sanatsal ve kültürel değerlerini sorgulamışlardır. Hazır nesne kullanımının yanı sıra Dadaist sanatçılar, klasik anlamda tuval resmi mantığını da reddetmişler ve çalışmalarında 'fotomontaj' adını verdikleri bir teknik kullanmışlardır. Kolaj tekniğinden farklı olarak, raslantıya izin vermeden kullandıkları fotoğraf, resim yüzeyinde boyayla yapılmış figürün yerine kullanılmıştır. Anti-sanat üretme amacıyla yola çıktıkları provokatif duruş sonrasında 1920'lerde Hollanda'da yapısalcı sanata, Fransa'da ise Sürrealizm'e dönüşmüştür.



**Resim 42:** Hannah Höch, *Fotomontaj* (1946) kolaj

Dada hareketinden sonra gelişip, modern sanat akımlarından biri haline gelen sürrealizm, bilinçaltının kurgularına fotoğrafik gerçeklikle ulaşmayı hedeflemişlerdir. Örneğin, Sürrealizm'in en önemli temsilcileri olarak kabul edilen Salvador Dali ve Rene Magrite'in resimlerinde nedensellik aranmaz. Sanatçıların resimlerinde, birbiri ile ilişki kurmakta zorlanılan imgeler, fotoğrafik gerçeklikle yansıtılarak, gerçek imgelerden düşsel olana doğru geçiş sağlanmaktadır. Fotoğraf baskısında yaşanan gelişim, Sürrealist

sanatçıları yeni teknikler geliştirmeleri açısından da yüreklendirmiştir. ‘Fotoğrafın sanat olup olmadığına’ dair soruları anlamsızlaştıran kolaj ve fotomontaj tekniği, fotoğrafı tuval ya da yüzey üzerinde kullanılan, sanat üretme nesnesine dönüştürmüştür.



**Resim 43:** Raoul Hausmann, *Tatlin Evde* (1920) k.g.b., 41 x 28 cm, National Museum, Stockholm

Geleneksel sanat biçimlerine karşı olan Dada ve Kavramsal Sanat gibi yaklaşımlar ise fotoğrafı sanat üretme aracı olarak kullanmışlardır. Fotoğraf ve resim alanlarını iç içe geçmesi, sanatın kapsamı konusunda yeni tartışmalara yol açarken her iki alanda aslında sanata ulaşma çabasında, önemli bir yol kat etmiştir.

Tüm bu gelişmeler sonucu, yeni sanat üretme biçimi olarak sanat alanına girmeye başlayan fotoğraf, dikkatleri kendi üzerinde toplamaya başlamıştır.

“Yeni teknik sayesinde sanatçının yakalamak arzusunda olduğu doğanın nesnellliğini bir anda elde etmek mümkün olamaz mıydı? Yani fotoğraf da yeni bir sanat biçimi değil miydi? Bu kuramın gayretli savunucuları, fotoğraf makinesini

paletle bir tutarak, fotoğrafı çekme işinin makine tarafından yapılıyor olmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin sanatsal beğenisinin de, fotoğrafı çekilen nesne üzerinde, özgünlük, kompozisyon ve aydınlatma bakımından çok etkili olduğunu ileri sürüyordu.”<sup>68</sup>



**Resim 44:** Rene Magritte, *Çoğaltılamaz Değil* (1937) t.ü.y., 81.3 x 65 cm, Courtesy Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam

Fotoğrafın 20. yüzyıl sanatçısına kazandırdığı sadece gerçeklik kavramı üzerine değildi. Fotoğrafın sanat üretme aracı olarak kullanılmasının da dışında fotoğrafı “kübik ve gerçeküstücülerin yaptıkları gibi resmin ortasına bir fotoğrafın yapıştırılmasının ötesinde, fotoğraf makinesinin gözüyle resim yapmak söz konusuydu artık. İzleyicilerin bu yapıtları, fotoğraftan kopya sanmaları şaşırtıcı değil (Bu ekol, fotoğrafı yeni bir anlatım aracı olarak kullanan ama bütünüyle farklı eğilimlerini, bütünüyle farklı tekniklerle sergileyen kavramsal sanatçılardan ayırır). Ressamlar, fotoğrafı bir belge olarak her zaman

<sup>68</sup> Freud, a.g.e., s.68

kullanmışlardır; ama fotoğraf makinesinin bakışını taklit etmeleri ilk defa yaşanmaktadır. Hatta hipergerçekçilerle başlayan bu resim ekolünün, fotoğrafa büyük katkıda bulunduğu söylenebilir.”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Freud, a.g.e., s.176

### 1.3 Fotogerçekçilik Akımının Tarihsel Gelişimi

Fotoğraf makinasının objektifinden yansıyan gerçekliği birebir tuval yüzeyine aktarma eylemi olarak tanımlanabilecek olan Fotogerçekçilik akımı, 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkmıştır. Konularını genellikle günlük yaşamın anlık görüntülerinden alan fotogerçekçi sanatçılar, tüketim kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekanları tüm gerçekliğiyle tuval yüzeyine aktarmayı hedeflemişlerdir.

Fotogerçekçi sanat, klasik gerçekçi yaklaşımın ve bu yönde elde edilen birikimin bir sonucu olarak kökleri Rönesans'a kadar uzanan bir akımdır. Bu nedenle, Fotogerçekçi sanatın kapsamına değinmeden önce bugünkü konumuna ulaşana dek geçirdiği tarihsel süreci ele almak gerekir.

Fotogerçekçilik akımının temel taşı olan gerçekçi yaklaşım, dış dünyanın betimlenmesi için nesnel ve gerçeklere dayalı<sup>70</sup> anlatım biçimi olarak Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Rönesans'tan 19. yüzyılın sonlarına dek popülerliğini sürdürmüş olan Gerçekçilik akımı, özgürlükçü bir yapısı olan modernizmin getirdiği enerji ile birlikte 20. yüzyılın başlarında genç sanatçılar tarafından değersiz bir uğraş olarak görülmeye başlanmıştır.

Modernist estetik anlayışın Amerika'da hakim olduğu 20. yüzyılda gerçekçi sanatçılar gerçekçi üslubun kaybettiği itibarını tekrardan geri kazanmak için birçok girişimde bulunmuşlardır. Bu girişimlerin ilkini, 1930'lu yıllarda sosyal içerikli sahneleri tuvallerine taşımış olan ressamlar oluşturmaktadır. Amerika'nın sosyal yaşamına dair anlık imgeleri tuval yüzeyine taşımış olan bu sanatçılar, figüratif resmi modern sanat ortamında tekrardan gündeme getirmeye çalışmışlardır. İlerleyen yıllarda ağırlıklı olarak Amerika'nın şehir manzaralarını ele alan grubun öncülüğünü Thomas Hart Benton, John Roger Cox, Grant Wood gibi sanatçılar yapmıştır.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Nimet Keser, **Sanat sözlüğü**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s.269

<sup>71</sup> Rural America, **Thomas Hart Benton- Cut The Line**, <https://www.boundless.com/art-history/europe-and-america-1900-1950/america-1930-1945/rural-america/>, (03.01.2013)



**Resim 45:** Thomas Hart Benton, *Kesme Hattı* (1944) t.ü.y. Public Collection

Bu gelişmelerin yaşandığı sırada, hatırı sayılır bir çoğunlukta olan farklı bir grup gerçekçi ressam da soyut resmin hüküm sürdüğü çağın estetik anlayışından bağımsız gerçekçi çalışmalar üretmişlerdir. 1930'lu yıllarda Amerikan modernizminin içinde gelişen ve Precisionistler olarak anılan bu bağımsız grubun sanatçıları, endüstriyel nesnelerin formlarını hassas bir biçimde işleyen gerçekçi işler yapmışlardır. Precisionistler, stüdyo ortamında deneylenen (yapılan araştırmalarda fotoğraf kullanımının birincil rol üstlendiği anlaşılmıştır), boyanın akıllıca kullanımına dair teknikler geliştirmiş ve formların idealize edilmesi üzerine çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Charles Sheeler, Ralston Crawford, Preston Dickinson, Niles Spencer ve Charles Demuth gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen Precisionist sanat, yıllar sonra gün yüzüne çıkacak olan Fotogerçekçi akımla birçok benzerlik taşımaktadır.<sup>72</sup>

Gerçekçi yaklaşım üzerine alternatiflerin çoğaldığı 2. Dünya Savaşı sonrası sanat ortamında, gerçekçilik üzerine yayınlanan birçok bildirinin, Amerikan gerçekçiliği üzerine fazla etkisi olamamıştır. Amerika'da varlık bulmaya çalışan gerçekçi sanat anlayışının 1940 ve 1950'li yıllarda duraklama dönemine girdiğini ve ilk dönem Precisionist sanatçıların tutucu tavırlarını devam ettirmesi sebebiyle çok az sayıda destekçisi olduğunu

<sup>72</sup> Goodyear, a.g.e., s.15

söylemek mümkündür. Dahası, gerçekçi tarzda çalışan sanatçılar popüler olandan uzaklaşması sebebiyle dışlanmışlardır. Bir çok kişiye göre, gerçekçi yaklaşımın ne amacı ne de estetik anlayışı vardı, sadece çok yönlü mücadele eden duygudan uzak bir hedef belirlemişti kendine.<sup>73</sup>



**Resim 46:** Charles Sheeler, *Klasik Manzara*, (1931) t.ü.y., 63,5 x 81 cm, The Collection of the Mr. and Mrs. Barney Ebsworth Foundation

Özellikle, Amerika’da soyut dışavurumculuğun hüküm sürdüğü 1940’lı yıllarda, gerçekçi üslup, dönemin sanatçıları tarafından son derece tutucu, eski moda ve sıkıcı olarak nitelendirilmiştir.<sup>74</sup> Bu tutumun sebeplerinden biri, ard arda yaşanan dünya savaşları nedeniyle karamsarlığa kapılmış insanların, savaşın korkunç görüntülerini artık görmek istememesidir. Diğer önemli bir sebebi ise, soğuk savaş döneminde Amerikan hükümetinin yürüttüğü bilinçli politikaya bağlanabilir. Bu süreçte Amerika, Sovyetler Birliği’nin desteklediği sosyalist gerçekçi sanat anlayışının karşısında, soyut dışavurumculuğu bir devlet politikası olarak desteklemiştir.<sup>75</sup> Böylece sanat, elitist bir

<sup>73</sup> Frank H. Goodyear, *Contemporary American Realism Since 1960*, Little, Brown and Company, Canada, 1981, ISBN 0-8212-1126-9s.16

<sup>74</sup> Goodyear, a.g.e., s.13

<sup>75</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 3. Baskı, 2010, s.146

anlayışla kitlelerden uzaklaştırılırken, sanatçının da gündelik meselelerle bağlarını koparması hedeflenmiştir denilebilir.

2. dünya savaşı sonrası ortalığı kasıp kavurmaya devam eden soyut sanat eğilimi, gerçeğe ulaşmak için neredeyse tüm somut verilerden vazgeçmiş gibi görünmekteydi. Fakat 1950'li yıllarda ortaya çıkan Pop Art sanatçıları bu süreçte soyut sanatın gizlediği nesnelere gün yüzüne çıkarmış ve akla gelebilecek her biçimde sanat yapıtlarına sokmuşlardır. Popüler Sanat'ın kısaltılmış hali olan "Pop Sanat, İngiltere ve Amerika'da aynı yıllarda ancak birbirinden habersiz bir şekilde çıkmıştır. Ancak, popüler imge ve araçların asıl kaynağı Amerika olduğu için, bu hareket özellikle orada gelişmiş ve dünyaya da oradan yayılmıştır."<sup>76</sup>



**Resim 47:** Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir* (1956) kolaj, 26 x 24,8 cm

Batıda ekonomik gelişmelerin yaşandığı 1950'li yıllarda modern yaşamın sıradan tüketim nesnelere Pop Art ile birlikte sanat nesnesi haline dönüşmeye başlamıştır.

<sup>76</sup> Yılmaz, a.g.e., s.186



“Sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundaydı. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almak istediler. Ortaya çıkan yeni eserler artık sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çok ‘resme bakarak yapılmış resim’lerdi.”<sup>77</sup>

Genel olarak reklam dünyası, magazin dergileri, sinema ve ürün ambalajlarından yararlanarak yaptıkları çalışmalarla tüketim objelerini kopya eden Richard Hamilton, Jasper Johns, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi Pop Art sanatçıları, ulaşılabilir olanı yansıtmaya eğilimleriyle, fotogerçekçi sanatçılarla benzerlik göstermektedir.

Modernizmle birlikte sanat bağlamından çıkarılmak istenen ‘figür’, Pop Art’la birlikte yine sanatta kendini göstermeye başlamıştır. Birçok eleştirmene göre, ilişki kurulması kültür düzeyi ile ilintili olan soyut sanat ortamında figüratif sanat, herkese rahat bir nefes aldırıştır. Bu gelişmede Pop Art sanatçılarının da payı oldukça büyüktür. Pop Art’ın önemli figürlerinden biri olan Roy Lichtenstein figüratif sanatın geri dönüşüyle ilgili şu cümleyi sarf etmiştir: “Dışarısı dünyanın ta kendisidir ve Pop Art dünyadaki dışarıya bakmaktadır.”<sup>78</sup> Pop Art’ın açtığı yolda giden birçok sanatçı, nesne ve görüntü yanılmasıyla dayalı çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bunların büyük bir bölümü fotogerçekçi sanatçılardan oluşmaktadır.

Fotoğrafın icadı ve sanat alanına girmesi ile yaşanan devrim 20. yüzyıl sanatında birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlisi fotoğrafın ‘gerçeklik’ algısı üzerinde yarattığı değişimlerdir. Bu bağlamda, insan gözü her fenomeni görebilen fakat belirli ölçüde algılayan, fotoğraf ise insan algısından bağımsız gerçekliği yansıtan bir araçtır denilebilir. Ayrıca, fotoğrafın insan algısından bağımsız, mekanik verilerle elde ettiği görüntüler kanıt niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, fotoğraftan önce ‘gerçekçi’ olarak nitelendirilen resimler fotoğraftan sonra artık ‘fotoğraf kadar gerçekçi’ olarak adlandırılmaya başlanmış, gerçeklik olgusuna dair değerlendirmeler bu iki yaklaşımla ele alınmıştır. Gerçekliği, gözün algıladığı kadarıyla sınırlayan bakış açısı, resimde temsiliyet

---

<sup>77</sup> Krausse, a.g.e., s.114

<sup>78</sup> David Britt, **Modern Art Impressionism to Post-Modernism**, Thames and Hudson, London, 1999, ISBN 0-500-28126-2, s.305

boyutunda fotoğraflık gerçekliği de hesaba katmaya başlamıştır.<sup>79</sup>

Fotoğraf sayesinde kendi varoluşunu ve çevresindekileri yeni bakış açısıyla görmeye başlayan insan için sanat, gerçekliğin detaylı bir biçimde sorgulandığı alanı da temsil etmektedir. Bu sorgulama alanı, sanatçının algıladığı biçimde yansıtılmış imgelerden çok, fotoğraf gerçekliğinin kopyalanması ve üzerine yüklenen anlamlandırmalarla karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye alınmasıdır. Modernist eğilimlerle yeniden şekillenen sanat algısı, gerçekliğ boyutunda Fotogerçekçi yaklaşımı bir anlamda gerekli kılmıştır.

Fotogerçekçi sanatçıların yapmak istedikleri prensip olarak klasik dönem ressamlarının yapmak istediklerine çok benzemektedir. Fakat üzerinde çalıştıkları temsiller modern çağın izleyicileriyle buluşacağından en az fotoğraf kadar gerçekçi etkiler taşımalıdır. Konu edindiği görünümüleri insan gözünden bağımsız, fotoğraf makinasının lensinin mekanik bakış açısıyla tuvale aktarma yöntemine dayanan fotogerçekçi sanat, ele aldığı sorunsallar ve soyut sanata olan yaklaşımı nedeniyle Pop Art'ın devamı olarak da kabul edilmektedir.

Fotoğrafın 19. yüzyılda icadıyla birlikte sanat alanına etkileri ve bu alandaki kullanımına dördüncü bölümde değinilmişti. Bunun ilk örneklerini izlenimciler oluşturmaktaydı, fakat fotoğrafın resim alanında kullanımına yönelik farklılıkları da belirtmek gerekir. Bunlardan birincisi, 19. yüzyıl sanat akımlarının fotoğraftan yararlanma amacının gerçekçi çalışmalar elde etme amacı gütmemesidir. Bir diğeri ise bu dönemin sanatçıları için fotoğraf, hiçbir zaman konu değil, dönüştürmek istedikleri figürlerin geçici kopyaları olmuştur. Kısacası, ulaşmak istedikleri nokta, fotoğrafın gerçekliğ boyutunu başka bir yüzeye aktarmanın aksine, kendi gerçekliğ algılarını fotoğraf gerçekliğiyle yarıştırmaktır.

Fotogerçekçi sanatçılar için önemli bir unsur olan fotoğraf gerçekliğine ulaşmak, çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İlk modernist akımların fotoğrafı dönüştürme eğiliminden kaynaklanan üslupsal yaklaşım, fotoğraf kullanımını akıllara getirmemektedir. Fakat, fotogerçekçi sanatçıların resimleriyle ilk kez karşılaştıran biri, bunların resimden öte fotoğraf olduğunu düşünür. “Bu resimler aslında gösterdikleri figürlerin değil, fotoğrafların

---

<sup>79</sup> Ebru Kurbak, “Fotogerçekçilik: Gerçekliğ Algısının Evrimi”, **Gölge Fanzin Dergisi**, Sayı 11, 2010, s.113

ya da ofset baskı tekniğinin kopyalarıdır”<sup>80</sup> Bu sebeple izleyici iki kez yanılır; birincisi, resmin fotoğraf sanılması, diğeri ise resimdeki figürlerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Ancak yine de fotogerçekçi resimlerde geleneksel bir özne-nesne ilişkisinin varlığından bahsetmek mümkündür.<sup>81</sup>

Fotogerçekçi sanatçılar için yapılacak çalışmanın fotoğraflarının başka bir kişi tarafından çekilmiş olup olmadığı sonucu etkileyecek bir nitelik değildir. Çünkü, herhangi birinin fotoğrafına konu olan sahne, sanatçının isteği doğrultusunda sanat nesnesine dönüştürülebilir. Ancak, başkası tarafından çekilen fotoğraf sanatsal içerik taşımamalıdır. Yoksa sanatsal amaçlarla elde edilen bir fotoğrafı tuvale aktarmak, sanat eserini kopya etmekten öteye gidemeyecektir.

Gözün görme yeteneğinin ötesinde verileri bünyesinde toplayan fotoğraf, bilimsel veri kaynağı olarak sanatçılar tarafından son derece güvenilir bir araç halini almıştır. Bu nedenle, fotogerçekçiler için birincil unsur, çalışmaya konu olan fotoğrafın, aynı nitelikte, öznel yargılarından uzak ve duygusuz fırça vuruşlarıyla tuval yüzeyine aktarılmasıdır. Bu durum, yapılan işin sanat mı, yoksa zanaat mı olduğu sorularını da akla getirmektedir. Ne var ki, sanatçı tüm bu süreçleri başarıyla gerçekleştirse bile farkında olmadan aktarılan imgeyi birçok değişikliğe uğratmaktadır. En azından, seçtiği konu ve fotoğrafın bakış açısı, sanatçının tutumunu açığa vurmaktadır.

Fotogerçekçi sanatçıların uzun süreçler sonucunda oluşturduğu son derece detaylı çalışmalara, geçmiş dönem sanatında da rastlayabiliriz. Fakat geçmiş dönem resimlerindeki gerçekliğin ele alınış biçimi mekanik bir araca bağlı kalmadığı için, fotogerçekçi çalışmalar ile yanılısamaya dayalı farklılıkları bulunmaktadır. Bu durumda önemli olan, gerçekliğin en ince ayrıntısına kadar işlenmesi değildir. Çünkü çok net olmayan fotoğrafik bir çalışma bile bugüne ait izler taşıyabilmektedir. “O halde, netlik ve fotoğraf gibilik birbirinden ayrı şeyler”dir.<sup>82</sup> Önemli olan nokta, fotoğrafın gerçekliği kaydetme şekli değil, insanların çevresine bakma ediminde yarattığı algısal devrimdir.

Teknolojik gelişmelerin sanat alanına girdiği süreçte sanatçılar da kendilerine yeni yöntemler geliştirmeye başlamış ve sonuca en kısa yoldan ulaşmaya çalışmışlardır. Bu

---

<sup>80</sup> Yılmaz, a.g.e., s.193

<sup>81</sup> Yılmaz, a.g.e., s.193

<sup>82</sup> Yılmaz, a.g.e., s.194

yöntemler fotogerçekçi sanatçılar için kuşkusuz büyük öneme sahiptir. İlk dönem fotogerçekçi sanatçılar konularını genellikle kartpostal, dergi, gazete vb. basılı materyallerden seçtikleri için bunları büyük tuvalere aktarmak uzun süreli çalışmaları gerektirmekteydi. En yaygın teknik olan kareleme yöntemi fotogerçekçi sanatçıların başvurdukları ilk seçenek olmuştur. Tuvalini aktarmak istedikleri görselle aynı eşit parçalara bölen sanatçılar oluşan kare formların içine birebir renk transferi gerçekleştirmektedir. Bu yöntem oldukça geleneksel olmasıyla birlikte uzun zaman gerektiren bir süreçtir. Bir diğer yöntem, teknolojik imkanlar dahilinde sanatçıların işini kolaylaştıran projeksiyon kullanımınıdır. Bu yöntemde sanatçı, tuvaline projeksiyon vasıtasıyla yansıttığı görselin referans noktalarını belirlemekte ve elde ettiği sonuçları kontrol edebilmektedir.

Fotogerçekçi sanatçılar için önemli bir diğer unsur ise çalışmanın sonucunu etkileyecek olan boya ve yüzey kullanımınıdır. Fotoğraf gerçekliğine ulaşma çabası içinde olan sanatçı için boyama tekniği, üzerinde çalıştığı görsel ifadeye göre çeşitlilik göstermektedir. Fotogerçekçi çalışmaların yapım sürecinin uzun olmasından dolayı, hızlı kuruyan boya çeşitlerinin kullanılması tercih sebebidir. Genel olarak bu ihtiyacı akrilik boya ile karşılayan sanatçılar, daha fazla detaya girebilecekleri üst katman olarak yağlı boyayı tercih etmektedir. Bu sayede gerçeğe yakın, daha canlı alanlar elde edilebilmektedir. Kullanımı yaygın olan bir diğer yöntem ise airbrush ile yapılan boyamalardır. Airbrush'ın boyayı ufak noktacıklar şeklinde püskürtmesi, insan fizyolojisini zorlayacak detayların daha kolay verilebilmesini sağlamaktadır. Bu teknikle, fotogerçekçi çalışma neredeyse, 'teknoloji ürünü sanat' haline dönüşmektedir. Çalışılan tuval yüzeyinin pürüzsüz bir yapıya sahip olması da, girilmesi gereken detayların çeşitlendirilebilmesi için ayrı bir öneme sahiptir.

Fotogerçekçi sanatın teknik boyutuna ve gelişim sürecine dair verilebilecek en önemli örneklerden biri Chuck Close olacaktır. Ele aldığı problemler ve uyguladığı teknik bakımından Close, resim sanatına getirdiği farklı yaklaşımlarla akımın ana figürü haline gelmiştir. Close'u, çağdaşı diğer fotogerçekçi sanatçılardan ayıran, fotoğrafın gerçekliğine birebir ulaşma çabasından ziyade, fotogerçekçiliği, ulaşmak istediği gerçekliği kavramsallaştırmak adına kullanmasıdır. Fotogerçekçi akımın entellektüel desteğini kaybettiği sırada, teorisyenler tarafından çalışmaları kaybolmaktan kurtarılan ve gün

yüzüne çıkartılan sanatçının, anlık çekilmiş fotoğraflardan yaptığı devasa büyüklükteki portre çalışmaları onu büyük bir üne kavuşturmuştur.<sup>83</sup>

Sanatçının ilk fotogerçekçi çalışması siyah–beyaz yapmış olduğu otoportresidir. Close’a göre orjinal fotoğraf üzerindeki teknik sapmalar örneğin –odak noktası dışındaki alanlar– çözülmesi gereken problemleri oluşturmaktadır. Close’un siyah beyaz çalışmalardan renkli çalışmalara geçtiği zamanki tekniği baskı tekniğiyle yakınlık göstermektedir. Çalıştığı bu teknikle, bir rengi diğer rengin üzerine bindirerek tatmin edici sonuçlar elde etmeye çalışmıştır. Close’un bu tekniği kuşkusuz figürasyonun bir çeşididir fakat bu figürasyon en yapay cinsten olanıdır. Close’un portreleri aynı zamanda kendi içinde soyut sanat biçimleri barındırmaktadır. Bunu karelere böldüğü çalışmanın her bölümüne farklı renk ve biçim çeşitlemeleri uygulayarak elde eder. Bu sebeple sanatçının çalışmaları ele aldığı konudan öte uyguladığı tekniği vurgulamaktadır.<sup>84</sup>

Fotoğraftan çalışan diğer sanatçılar gibi Close’da fotoğraf makinesinin algıladığı gerçeklikle, insan gözünün algıladığı gerçeklik arasındaki farklılıkları incelemiştir. Bu algısal farklılıkların keşfi ve fotoğrafik bilgiyi tuval yüzeyine taşıma süreci Close gibi bir çok sanatçıyı meşgul etmiştir. Close bu ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir:

“Şunu netleştirmeye çalışıyorum; resimlerimi fotoğraftan yapıyorum fakat bu imgeler insan gözünün görebileceğinden daha farklı yollardan elde ediliyor. Yakın noktaya odaklandığımda net, uzak noktaya odaklandığımda da net. Göz çok esnek fakat fotoğraf makinesi dünyaya tek gözle bakıyor, sanırım odaklanma sınırı dışındaki kayıp alanların neye benzediğini fotoğraftan öğrendik. Fotoğraf makinasından edindiğimiz bilgilerle bu etkiyi yakalayabiliyoruz, aksi halde bununla başa çıkmamız çok zor olurdu.”<sup>85</sup>

Close, yapmış olduğu bir dizi çalışmada insan gözünün odaklanmasına dair saptamalarda bulunmuştur. ‘Robert’ adı altında oluşturduğu seride sanatçı, benzer görüntüleri kullanarak oluşturduğu çalışmaların boyutlarının aynı anda büyütüldüğü zaman, içerdiği görsel bilgilerin daha da detaylı hale geldiğini saptamaya çalışmıştır.

<sup>83</sup> Edward Lucie Smith, **Art Today**, Phaidon Press Inc., London, 1995, ISBN 0 7148 3888 8, s.206-207

<sup>84</sup> Smith, a.g.e., s.206-207

<sup>85</sup> Goodyear, a.g.e., s.26

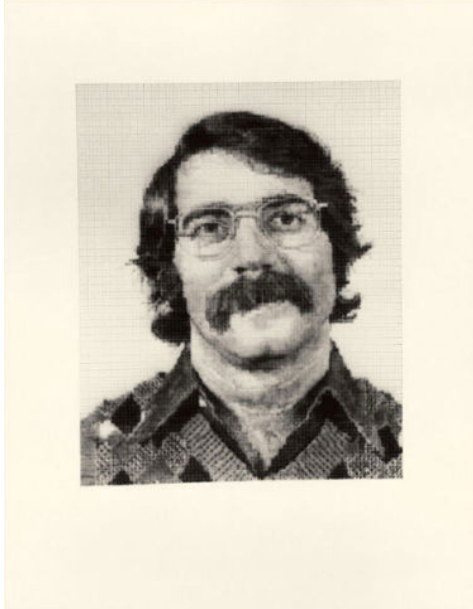
Kullanılan kare sayısı azaldığı zaman görsel bilgi minimize edilmiş olur. Bu sayı çoğaldığı zaman algı yeteneğimiz gelişir, daha fazla detayı görebiliriz fakat bu sefer seyirci daha büyük alana odaklanmaya çalıştığı için çıkmaza girer. İşte bu çıkmaz Close'un çalışmalarının merkezinde yer alır.<sup>86</sup>



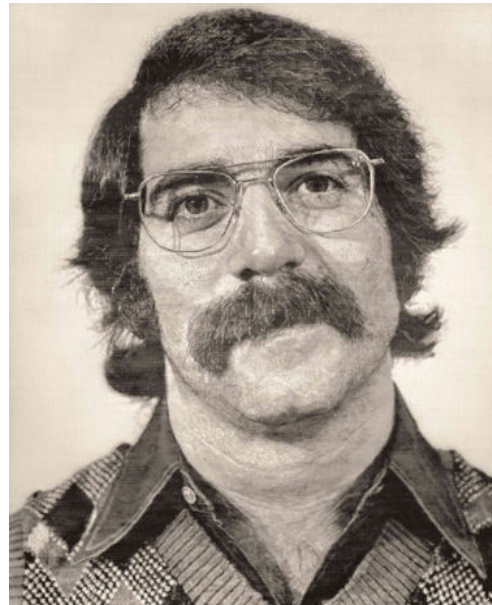
**Resim 48:** Chuck Close, *Robert-1* (1974)  
k.ü.m.g, 76.2 x 55.9 cm



**Resim 49:** Chuck Close, *Robert-2* (1974)  
k.ü.m.g, 76.2 x 55.9 cm



**Resim 50:** Chuck Close, *Robert-3* (1974)  
k.ü.m.g, 76.2 x 55.9 cm



**Resim 51:** Chuck Close, *Robert /104,072* (1974)  
k.ü.m.g., 274.3 x 213.4 cm

<sup>86</sup> Goodyear, s.26

Fotogerçekçilik akımının bir diğer önemli ismi, fotoğraf gerçekliğini tuvaline aktarmaya çalışan ilk sanatçı olarak kabul edilen Malcolm Morley'dir. Çevremizde rastlayabileceğimiz herhangi bir basılı materyali, sanatının konusu haline dönüştürmeye çalışan Morley için önemli olan, güncel hayatta gözden kaçırdığımız ufak ayrıntıları büyük boyutlu tuvalerde bize tekrardan sunmaktır.

Çalışmalarında genellikle ufak boyutlarda basılmış görüntülerden yararlanan sanatçı, bunları tuvale aktarırken kareleme yönteminden yararlanmıştır. Kullandığı renkleri gelişigüzel seçen sanatçı, çalıştığı kare içinde yaptığı renk çeşitlendirmeleriyle genele yayılan gerçekçi etkiler elde etmeye çalışmıştır. Çalışmalarında çokça kullandığı beyaz çerçeve, sanatçıya göre oluşturmaya çalıştığı 'illüzyonu' muhafaza etmektedir. Bu sayede seyircinin gözü her zaman çalışmanın odak noktasına dönmekte ve mekanın illüzyonu varlığını sürdürebilmektedir. Kullanılan bu beyaz çerçeve ile hedeflenen, sahte olanla doğal olanın ayrışması ve izleyicinin kendisini mekanın gerçekliğine kaptırmasıdır.<sup>87</sup>



**Resim 52:** Malcolm Morley, *Hipodrom* (1970) t.ü.a., 177.5 x 233.3 cm, Ludwig Museum, Budapeşte

<sup>87</sup> Gregory Battcock, *Super Realism A Critical Anthology*, E. P. Dutton Publishing, New York, 1975, ISBN 0-525-47377-7, s.176 -177

Sanatçının çalışmalarında kullandığı beyaz çerçeve boşluğu mekansallaştırdığı gibi, illüzyonun bir parçası haline de dönüşmektedir. Genel görüşe göre fotogerçekçi sanat, doğanın ucuz imitasyonunun muazzam kopyasını sunmaktadır. Sanatçı bu durumu “sanat yapmak tekrarlanamaz çünkü o geldiği kaynağa geri dönmektedir”<sup>88</sup>, sözüyle doğrulamaktadır. Çünkü, iki kez yok edilen gerçeklik, fotoğrafla elde edilmesi gereken gerçekliğin iki boyutlu halidir. Yüzeydeki üçüncü boyut bilinçli bir aldatma sonucu var olmaktadır. Morley’e göre gerçeklik, yumuşak, geçirgen ve görünmeyen bir yüzeydir. Bu gerçeklik anlayışını açığa vurmak onun ana hedefidir.<sup>89</sup>

Yaşamın anlık görüntülerini tuvale katıksız bir biçimde yansıtmaya çalışan fotogerçekçi sanatçılar, yaratım sürecinde kendilerine özgü yargıları da işin içine katmakta, bununla birlikte çalışmanın içeriği daha da zenginleşmektedir. Fotoğraf makinesinin görsel verileri mekanik yollarla kaydetme biçimi objektifin bakış açısıyla sınırlıdır. Bu yüzden, en nesnel sanatçı bile bu verileri tuvale aktarırken, kişisel yargılarından tamamen uzak bir çizgiyi koruyamaz. Sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak vardığı bu yargılar, ele alınan sahnenin karmaşıklığını koruyan imgelerle bütünleşmektedir. Bu nedenle, resim yaparken fotoğraftan yararlanan sanatçı, istemese de fotoğrafı yorumlar ve ona kendinden bir şeyler katmış olur.<sup>90</sup>

Fotoğraftan yararlanarak resim yapan sanatçılar için, ışığın etkisiyle algılanan gerçeği tuval yüzeyinde tekrardan renkle oluşturmak ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Sanatçıların gerçekçi betimleme biçimi izleyiciye pek çok haz vaat ettiği gibi, üzerine düşünülmesi gereken noktaları da çoğaltmaktadır.<sup>91</sup> İzleyiciyi bu tarz bir sorgulamaya götüren önemli fotogerçekçi sanatçılardan biri de Richard Estes’tir. Çalışmalarını ağırlıklı olarak Amerika’nın şehir görünümleri ve post modernist bakış olarak modern ile klasiğin iç içe geçmiş yapıları üzerine gerçekleştirmiş olan sanatçı, günlük yaşamın göz ardı edilmiş sahnelerinin yeniden irdelenmesini hedeflemiştir.

Fotogerçekçilik akımının öncü sanatçılarından biri olan Estes, modern kültürün öğeleri olan parlak vitrin camları ve neon ışıkların yer aldığı bir dizi çalışma yapmıştır. Bu çalışmalardan en ilgi çekici olanlardan biri sanatçının ‘Lokanta’ adlı resmidir. Bu resimde

---

<sup>88</sup> Battcock, a.g.e., s.177

<sup>89</sup> Battcock, a.g.e., s.177

<sup>90</sup> Lynton, a.g.e., s. 303-304

<sup>91</sup> Lynton, a.g.e., s.304



sanatçının, dışarıdan, vitrin camına yönelmiş bir göz olarak ele aldığı bakış açısı, izleyicide ‘oradaymış’ hissini yaratmaya yöneliktir. Kompozisyon, karşıda bulunan binaların vitrin camına yansıyan görüntüleri ve iç içe geçmiş çeşitli yüzey ve düzlemlerden oluşmaktadır. Çalışmada hem üzerine pek fazla durulmamış geniş alanlar hem de son derece titizlikle işlenmiş ayrıntılar bulmak mümkündür. Ticari amaçlarla düzenlenmiş bu vitrin klasik üsluba sahip binayla iç içe geçmesiyle bir zıtlık yaratmış, binanın ağırbaşlı görünümünü gölgede bırakmıştır. Post modernist yaklaşım olarak da ele alınabilecek bu sahne ile sanatçı, toplumsal zıtlıklara dair bilgiler vermeyi amaçlamıştır.<sup>92</sup> Estes’in yapmış olduğu bu çalışma ile fotogerçekçi sanatın tek başına üslup ve bakış açısıyla ilgilenmediğini aynı zamanda toplumsal mesajlar veren bir misyon da yüklediğini söyleyebiliriz.

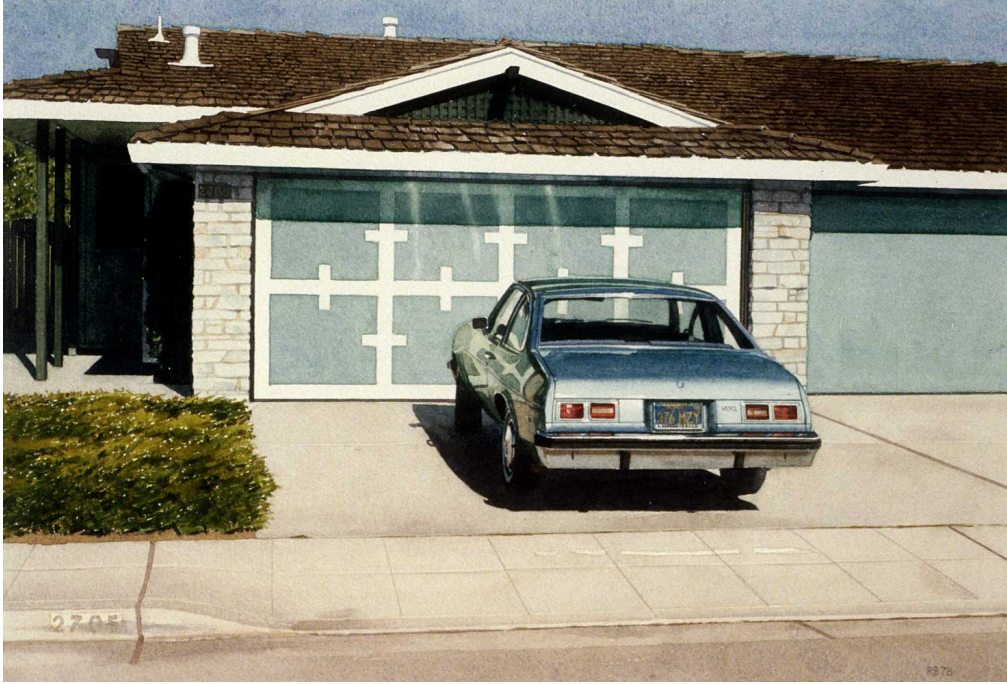


**Resim 53:** Richard Estes, *Lokanta* (1970)  
t.ü.a., 167 x 123,5 cm, Ludwig Museum,  
Köln

Fotogerçekçiler, tuvallerine genellikle ulusal ölçekte ele aldıkları konuları yansıtmaya çalışmışlardır. Malcolm Morley, Ralph Goings ve Richard Estes gibi sanatçıların şehir görünümleri, ulaşım araçları vb. günlük yaşam nesnelarini betimleyen resimlerinde, konu

<sup>92</sup> Lynton, a.g.e., s.304

olan mekana dair bilgiler yer almıştır, fakat coğrafi koşullarını betimleyen imgelere pek yer verilmemiştir. Robert Bechtle, çokça kullanılmayan bu imgeleri tuvaline yansıtmaya çalışmıştır. California manzaralarını resmederken, içinde bölgenin karakteristik özelliklerini belirten evlerin ve ağaçların da bulunduğu fotoğraflardan yararlanan sanatçı, coğrafi koşulları da işin içine katarak daha gerçekçi izlenimler yakalamayı amaçlamıştır. Fakat betimlenen bu manzalar sanatçının asıl konusu olan arabalar için sadece arka plan görevi görmektedir. Bechtle'in resimlerine konu olan arabalar ya yol kenarında park halinde ya da garaj önünde bulunurken fotoğraflanmıştır. Duygusal ifade aracı olarak kullanılan bu arabalar, sahip olduğu hacim, hareketsiz duruşu ve eskimiş çehresi ile yalnızlık hissi uyandırmaktadır.<sup>93</sup>



**Resim 54:** Robert Bechtle, *Alameda Nova* (1978) suluboya, 24,5 x 40 cm

Richard McLean ve Robert Bechtle, birçok fotogerçekçi sanatçının üzerine düşmediği konuları ele almışlardır. Çalışmalarını Oakland'da bulunan atölyesinde sürdüren McLean, duyguların gizli yönlerini iletmek için olağan figür ve objeleri resmeden Bechtle'in aksine, duygusal imgeleri kusursuz bir doğallıkla resmetmeyi tercih etmiştir. McLean resimlerini ulusal binicilik dergilerinde bulunan gösteri ve yetiştiricilikle ilgili, sahiplerinin, yetiştiricilerinin ve ahırların bulunduğu siyah-beyaz fotoğraflardan yararlanarak yapmıştır.

<sup>93</sup> Battcock, a.g.e., s.28

Ele alınan bu sahneler sanatçının yaşam tarzıyla ya da onlara karşı tutumuyla ilintili değildir. Fakat uzun uğraşlar gerektiren bu imgelerin betimlenmesi, sanatçı için çözümlenmesi gereken sorunları ifade etmektedir. Tuval yüzeyine kusursuzca resmedilen bu sahneler California'ya has özellikleri yansıtmaya çalışan sanatçı için ulaşılması gereken hedefleri de görünür kılmıştır.<sup>94</sup>



**Resim 55:** Richard McLean, *Diamond Tinker ve Jet Chex* (1977) t.ü.y., 142,2 x 160 cm

Fotoğraf makinasının mekanik algı biçimi, insan algısına oranla verileri daha nesnel bir biçimde yüzeye sabitleyebilmektedir. İnsan gözünün bir bakışta kaydedemediği detaylı görüntüleri tek bir kare içerisine sığdırabilen fotoğraf makinası, sanatçılar için ulaşılması hedeflenen gerçekliğin organize edilmiş sonucunu sunmaktadır. Adı fotogerçekçilikle ilişkilendirilen birçok sanatçı için fotoğrafın en nesnel biçimde tuvale aktarılması ve bunu ustalıkla gerçekleştirmek şüphesiz büyük bir önem taşımaktadır. Bu türden ustalıklı işler yapan, cam misket ve pin-ball gibi objeleri tuvaline taşıyan Charles Bell, izleyiciye insan gözünün ulaşamayacağı detayları, fotoğraf makinesinin bakış açısıyla sunmaya çalışmıştır.

<sup>94</sup> Battcock, a.g.e., s.28

Eğlence kültürünün parlıtlı gerçekliğini tuvallerine taşıyan Bell, kendine has bakış açısıyla olağan ayrıntıları kompozisyonun ana figürleri haline dönüştürmektedir. Bell'in ele aldığı bu sahneler, klasizm üzerine yaptığı araştırmalar ve kompozisyonu oluşturan unsurların kontrolü üzerine olan ilgisinden kaynaklıdır. Bell, konu seçimindeki tutumunu zihinsel süreçten ziyade duygusal bir sürece bağlamaktadır.<sup>95</sup> Resimlerine konu olan parlak objeler, ışığın etkisiyle ilgi çekici bir illüzyon halini almaktadır. Oluşturulan bu illüzyon, gerçekliğin objektif verileri olarak mekanik süreci gerekli kılmaktadır. Özellikle, ışığın yoğun olduğu detaylara ulaşmak için filtre mekanizması gerektiren bu süreç, fotoğraf makinasının sunduğu olanaklar dahilinde çözümlenmektedir. Ele alınan bu çözümlenme yöntemiyle sanatçı, göz ardı edilen ayrıntıların yeniden sunumunu gerçekleştirmektedir.



**Resim 56:** Charles Bell, *100 Points When Lit* (1981) t.ü.y., 152,4 x 274,3 cm

Amerika'da yaşanan popüler kültürün bir parçası olarak 'reklam', Pop Art sanatçılarının ilgi alanına girdiği kadar bazı fotogerçekçi sanatçıların da konusu haline gelmiştir. Reklam sektörünün televizyon, radyo, dergi gibi alanlarda hızla yayıldığı süreçte, dış mekanların reklam yazıları, şehir silüetlerinin de zamanla değişmesine neden olmuştur. Önceleri tek başına tanım niteliği taşıyan şirket yazıları, reklam sektöründe yaşanan rekabet ile daha ilgi çekici, renkli ve büyük boyutlu olmaya başlamıştır. Her

<sup>95</sup> Louis K Meisel, **Photorealism**, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1989, ISBN 978-0810980921, s. 55-56

birinin kendine has özellikleri bulunan bu yazılar tek başına bir kısım fotogerçekçi sanatçının da ilgisini çekmiştir. Kendine has yazı stili, parlak renkleri ve neon ışıklarıyla modern Amerika'nın simgesi haline dönüşen reklam panolarını betimleyen Robert Cottingham, popüler kültürün içinde bulunduğu manzarayla, seyircinin tekrardan yüzleşmesini sağlamıştır. Grafikselleşmiş öğelerin fotoğraf gerçekliğiyle ele alınışı ve belirli bir uyum içerisinde sanatsal imgelere dönüşmesi bu çalışmaların ana düsturunu oluşturmaktadır. Sanatçının farklı bakış açılarıyla izleyiciye sunduğu 'reklam' gerçekliği, Amerika'nın kültürel yapısına dair temsilleri de betimlemektedir.



**Resim 57:** Robert Cottingham, *Roxy* (1972) t.ü.y., 199.5 x 199.5 cm

Fotogerçekçilik akımının Avrupa ve Amerika'da hızla yayıldığı 1960-70'li yıllarda Türkiye'deki etkileri de görülmeye başlamış ve ilk örnekleri Nur Koçak tarafından verilmiştir. İlk dönemlerinde, kadına özgü tüketim malzemelerini betimleyen sanatçı, popüler kültürle beraber biçimlenen tüketim toplumunun gerçeklerini gözler önüne sermektedir. Genellikle, fantazi iç giyim, ruj ve parfüm şişeleri gibi lüks tüketim

malzemelerini resmeden sanatçı, kendine has yorumuyla kadının toplumdaki yerine değinerek feminist bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir. Feminist yaklaşımla ele aldığı bu objeleri fotoğraf gerçekliğiyle büyük yüzeylere taşıyan sanatçı, kadının varlığına dair sorgulanması gereken noktaları da açığa vurmaktadır.<sup>96</sup>

Orta doğulu, Müslüman bir toplumunun cinselliğe bakışını yansıtan ‘vitrinler’ serisi ile sanatçı, kadının dışlandığı toplumda yaşanan çelişkileri gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Kadın iç çamaşırı satan herhangi bir dükkanın vitrininden çekilmiş olduğu anlaşılan fotoğrafla yansıtılan gerçeklik, vitrine bakan müşterinin içinde yaşadığı toplumsal yapıyı da betimlemektedir. Vitrinlerin toplumun aynası olduğunu düşünen sanatçı, ele aldığı bu vitrinleri galeri mekanında tekrardan kurarak izleyiciyi sorgulamaya yöneltmek istemektedir.<sup>97</sup>



**Resim 58:** Nur Koçak, *Yeni İnci II* (1997) t.ü.y., 50x50 cm

<sup>96</sup> Yıldız Öztürk, “Sanatta Feminist Eleştiri”, **Rh + Artmagazin**, 97. Sayı, 2013, s.88-89

<sup>97</sup> Küpçüoğlu Hülya, “‘Vitrinler’ üzerine söyleşi”, Sayı 22, 2010, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) (03.03.2013)

#### 1.4 Fotogerçekçilik Akımında Figür-Mekan İlişkisi

20. yüzyılın son çeyreğinde varolan sanatsal dinamikler yerini teknolojinin ve dolayısıyla buna bağlı pazarların yarattığı küresel etkilerine bırakmıştır. Postmodern bunalım olarak da değerlendirilecek bu sürecin sancılı sanatçısı 21. yüzyıla girerken felsefik ve sosyolojik boyutlarıyla ele alınabilecek disiplinlerarası sanatsal pratikleri beraberinde getirmiştir. Bilgiye hızla ulaşabilme ve aynı hızla onu tüketebilme olgusu, küreselleşen dünyanın yeni bireylerini yaratmıştır.

“Yeni bireycilik hem kişisel özerklik hem de ütöpik özlemdir, postmodernizm olasılığı ve ‘her şeyin mübah olduğu’ radikal olarak çoğulcu dünyada yaşama gerçekliğidir, itirafa değgin kültürün bir unsuru, öz-sorgulama ve kişisel dönüşüm değeridir. Manipüle edilmiş bireycilik ve yalıtılmış özalcilik teorilerinin aksine, bugün bir araya gelen yeni bireycilik biçimleri toplum tarafından zorla kabul ettirilemez ve benlik dahilinde savunmacı tepkiler de değildir; öz-gelişim kaynakları, küreselleşen süreçlerin ve toplumda bireycileşen eğilimlerin öznel tanımlamalarının esrarengiz karışımından meydana gelir.”<sup>98</sup>

Ayrıca yeni bireyciliğin kültür, iletişim ve kimlik tanımlamalarının hızla değişimi yaşamdan beklentileri değiştirirken, sanatçının da yaşama karşı duruşunda ya da ifade biçimlerinde değişikliğe neden olmuştur. Düşünsel boyutta kavramlar, geleneksel estetik kaygılarından arınmakta, Baudrillard’ın dediği gibi bir tür ‘simülasyon’a dönüşmektedir.

Anlatım aracı olarak fotogerçekçi üslubu seçen sanatçının, bilişim teknolojisinin yarattığı gerçekliği kendi gerçekliğine dönüştürme çabaları belki de postmodern sürecin sanat alanında en dikkati çeken başkaldırılarından biri olmuştur. Yeni fotogerçekçi sanatçılar, öncü fotogerçekçi sanatçıların salt fotoğraf gerçekliğini iki boyutlu yüzeye yansıtma kaygısının ötesinde, kavramın gerçekliğini fotoğrafik bir gözle yansıtmayı hedeflemişlerdir. Rastgele seçilmiş bir anı temsil eden fotoğraf karesinin temsilinin yanı sıra, kurgu da yeni gerçeklik olarak sanat alanına girmiştir. Sorgulanan kavramı ya da düşünümselliğin göstergelerini, gerilimli bir gerçeklikle sunan fotogerçekçi sanatçılar bu

---

<sup>98</sup> Anthony Elliot – Charles Lemert, **Yeni Bireycilik - Küreselleşmenin Duygusal Bedelleri**, çev. Başak Kıcır, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.98

iki türlü algıyı karşıt güç olarak kullanmışlardır. Genellikle çağdaş dönemin kaygılarını konu alan sanatçılar sosyoloji ve psikanaliz sentezine varılabilecek çalışmalar üretmişlerdir.

Yeniçağın getirdiği hız ve dinamizmle birlikte hızla tüketilen gerçeklik olgusu, bireyin içinde yaşadığı mekansal faktörleri de ele alan sorgulama biçimine dönüşmüştür. Bu türden sorgulamalara sıkça başvuran sanatçı için mekan, üzerine yeni önermelerin getirilmesi gereken alanı temsil etmektedir. Bireyin içinde yaşadığı mekan, onu var eden ve biçimlendiren unsur olarak, fotogerçekçi sanatçılar tarafından sosyolojik ve psikolojik etmenleriyle birlikte ele alınmış, iki taraflı yaşanan bu ilişkiyel varoluş objektif bir biçimde betimlenmeye çalışılmıştır. Figür ve mekan ilişkisini farklı yönleriyle ele alan fotogerçekçi sanatçılar, gerçekliğin plastik çözümlmelerini sunmakla beraber, izleyiciyi de içinde yaşadığı mekana ilişkin faktörleri sorgulamaya yöneltmektedir.

Fotogerçekçi sanatçılar için fotoğraf gerçekliğini tüm değişkenleriyle birlikte tuval yüzeyine aktarmak şüphesiz önemli bir uğraşın sonucudur. Fakat fotoğraf gerçekliğini nesnel bir biçimde sanat biçimine dönüştürmenin yanında, fotoğrafın ötesine geçmek, kusurlu yanlarını dönüştürmek ve eksik olduğu düşünülen detayları da çalışmaya katmak fotogerçekçi yaklaşımın yeni boyutlarını ortaya koymaktadır. Bu türden bir uğraş, postmodern toplumun gerçeğin ötesine geçme ve onu tüm detaylarıyla algılama isteğini karşılayacak yeni bir eğilimi de temsil etmektedir.

Çalışmalarındaki gerçeklik vurgusunu dikkatlice seçen ve amaçları doğrultusunda onu tekrar dönüştüren fotogerçekçi sanatçılar, fotoğrafın ötesindeki gerçekliğe ulaşmak uğruna birçok çalışma gerçekleştirmişlerdir. 20. yüzyılın son çeyreğinde bu konunun üzerine gitmiş sanatçılar arasında bulunan Gerhard Richter, fotoğraf gerçekliğini temel alan yapıbozumlarına gitmiş ve eş zamanlı olarak soyut çalışmalar da üretmiştir.<sup>99</sup>

Tutarsızlığı bir biçem olarak benimseyen “Richter’e resmin bütün hilelerini bilen ya da en azından 20. yüzyıl sanat dünyasının tamamının sanki büyük ve alaycı bir retrospektifini yapan bir

---

<sup>99</sup> Yılmaz, a.g.e, s.350



ressam olarak bakanlar vardır”<sup>100</sup> Richter’in resimleriyle ilk kez karşılaşan biri geçici bir başdönmesi yaşayabilmektedir. Bu durum, sanatçının izleyiciyi sadece ulaşılmaz objeleri sonuçsuz bir aramaya zorlamasından değil, aynı zamanda büyük boyutlu yüzeylerde, fotoğrafın kesin kopyalarını kapsayan ve soyut kavramları görünür kılan şaşırtıcı farklılığından kaynaklanır. Fakat algıda yaşanan bu kontrastlık, çalışmaların temelini oluşturan faktörlerin irdelenmesi ve birarada izlenmesiyle ilginç bir şekilde azalmakta, her şey daha da netleşmektedir.<sup>101</sup>

Kullandığı fotoğraflara diğer fotogerçekçi sanatçılar kadar bağlı kalmayan Richter, netliği kendi üslubuna göre bozmuş, onları fotoğraf olmaktan çıkartabilmiştir. Bu durum, gerçekçi çalışmalarla eş zamanlı çalıştığı soyut resimlerin etkileşim içerisinde olduğuna işaret etmektedir. ‘I.G.’ adlı çalışması bu geçiş sürecinin bir örneğidir.



**Resim 59:** Gerhard Richter, *I.G.* (1993) t.ü.y., 51 cm x 71 cm

<sup>100</sup> Yılmaz, a.g.e., s.350

<sup>101</sup> Julian Stallabrass, “Gerhard Richter. Painting and Mass Media”, **The Courtauld Institute of Art**, Valencia, No. 8, Semestre II, 1992, s.1, [http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass\\_julian/writings.shtml](http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/writings.shtml), (02.03.2013)

Bu resim (Resim 59) lokal renk geçişleriyle çoklu planlara bölünmüştür. Figürü ikinci plana iten ve resmi fotoğraf olmaktan çıkartan yüzeye enlemesine sürülmüş lekeler, izleyicinin figür ile arasına uzamsal bir mesafe koymaktadır. Buzlu bir camın arkasından izleniyormuş hissini yaratan ve netliğiyle oynanmış resmin mekanı, figür ve gölgesi sayesinde soyut bir mekan olmaktan kurtarılmıştır. Resim yüzeyini enlemesine kesen koyu lekeler mekan algısında ikileme yol açmaktadır. Sadece açık ve koyu lekelerin organize edilmesiyle yaratılan mekan figür ile ilişkilendirildiğinde resmin mekanı gerçekliğine kavuşmaktadır. Sanatçının, fotoğrafik gerçekliği sunduğu resimlerindeki soyut havanın ve soyut resimlerindeki figüratif eğilimin sırrı da bu ilişkide yatmaktadır.<sup>102</sup>

Resimdeki gölgenin figür ile açısı ışığın geldiği yönü belirlerken, figürün karşısında duran lekenin de düz bir duvar olacağı düşüncesini biçimlendirmektedir. Bu durum resim yüzeyinde çoklu mesafeler yaratmaktadır. Yatay bir kompozisyona sahip resmin arka planındaki açık ve koyu lekelerin dikey inişlerine paralellik oluşturan figürün, boş bir duvara bakışı ise, izleyiciyi çeşitli sorgulamalara yöneltmektedir.

Resim mekanındaki figür, yatay lekelerin arasından belli belirsiz algılanmaktadır. Fakat, resmin bütününde hakim olan figürün gerçekliği zihinde tamamlamaktadır. Bu yaklaşım, Richter'i diğer fotogerçekçilerden ayıran en önemli özelliklerden biridir. Sanatçının resimlerinde yaşanan zihinsel süreç, fotogerçekçi sanatçıların yakalamaya çalıştığı 'anı' temsil eden gerçeklik ile elde edilebilecek bir süreç değildir. Çünkü resmin mekanında kullandığı katmanlar elde edilen gerçekliği bozmaya yöneliktir. Aslında Richter'in resimlerindeki mekan, gerçek olanla bir çeşit hesaplaşma alanıdır.

Fotogerçekçi akımın günümüzdeki temsilcilerinden biri olan Craig Wylie, resimlerinde figür-mekan ilişkisini kendine has yöntemlerle çözümlenmeye çalışmaktadır. Wylie, illüzyonun temel bileşenleri olan renk ve dokuya oldukça önem vermektedir. Figürlerin açıkça tanımlanmış formlarını dış hatların sert kullanımıyla açığa vuran sanatçı, kompozisyona katkı sağlayan gerilimi de kendine has renk kullanımıyla elde etmektedir.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Yılmaz, a.g.e., s.352

<sup>103</sup> John Russell Taylor, **Exactitude Hyperrealist Art Today**, Thames and Hudson Publishing, London, 2009, ISBN 978-0-500-23863-9, s. 342

Sanatçının, izleyicinin algısında çelişki oluşturmayı hedefleyen ‘Ayakta Duran Çıplak’ isimli çalışması, günümüz fotogerçekçi yapıtlara örnek olarak ele alınabilir.

Mekan ve figürün ilişkisel çözümlenmelerini içeren ‘Ayakta Duran Çıplak’ isimli çalışma, çelişkiler üzerine kurgulanmıştır. Durağanlığı ifade eden katı biçimler, yenilikçi kompozisyon anlayışıyla bertaraf edilmeye çalışılmış, içinde yer alan öğeler arasındaki içsel sürtüşme, çalışmaya daha fazla dinamizm katmıştır.<sup>104</sup> Mekanın varlığı tüm gerçekliğiyle hissedilirken, figürün izleyici üzerinde kurmak istediği otorite, mekanın çözümlenme sürecini güçleştirmektedir. Figürün ifadesindeki ağırbaşlılık, bilinçli olarak kurgulanan ışığın yansımalarıyla geliştirilmiştir.



**Resim 60:** Craig Wylie, *Ayakta Duran Çıplak* (2001) t.ü.y., 135 x 80 cm

---

<sup>104</sup> Taylor, a.g.e., s.344

Görsel çekim alanında yaşanan içsel çatışmalar modelin tutumunu açığa vuran çalışmanın ana yapısını oluşturmaktadır.<sup>105</sup> Sanatçı, figür ve mekana bakışın olağan hallerinden sıyrılarak algıda şok etkisi yaratmaya çalışmış, figürün mekanla kurduğu psikolojik bağı çıplaklığın verdiği aidiyet duygusuyla güçlendirmiştir. Modelin arkasında duran yıpranmış yatak ve rutubetli tavan yaşanmışlığı temsil etmektedir. İlk bakışta çıplaklığından çekinmeyen yetişkin bir erkeğin psikolojik hallerini yansıtan çalışma karşısında izleyici, bir yandan mekansal öğeleri kavramaya çalışırken bir yandan da zorlu bir sorgulama sürecine girmektedir. Rengin ustalıkla kullanımı ile oluşturulan mekanın atmosferik yapısı, kurgulanmış bu gerçekliği, tüm detaylarıyla tamamlayacak bütünlüğü niteliğe sahiptir.

Çağdaş yaklaşımlarıyla birlikte, fotogerçekçi sanatta değişen konu ve bakış açıları, sanatçının topluma karşı sorumlu birer birey olarak ele alması gereken sorunsalları da biçimlendirmiştir. Bu hissiyatla hareket eden fotogerçekçi sanatçılar, irdelenmesi gereken konuları, oluşturdukları kurgusal sahnelerle görünür kılmaya çalışmışlardır. Bu türden çalışmalar yapan, fotogerçekçi sanatçılar arasındaki en önemli isim, çocuk istismarı ve savaşın çocuklar üzerindeki etkilerini konu alan çalışmalarıyla tanınan Gottfried Helnwein'dir. Sanatçının çalışmaları, bedensel ve ideali, ulaşılabilir ve uzak olanı, kırılğan ve sağlam olanı içeren karşıtlıklardan oluşmaktadır. Sevgi ve nefretin, varlık ve yokluğun evrensel fenomenleri, yüksek optik duyarlılıkla güçlendirilmiş, fiziksel formlar soğukkanlılıkla ayrıştırılmıştır.<sup>106</sup> Sanatçı kendisini bu konulara yönelten etmenlerin bazılarını şu şekilde açıklamaktadır:

“Maddeciliğin sonunda zafer kazandığı bir dönemde yaşıyoruz. Dünya perilerden, cadılardan, elflerden, meleklerden, büyülü kalelerden ve saklı hazinelerden arındı. Hayal kurmak bugünlerde çocukların beyni için kimyasal bir dengesizlik olarak görülüyor.

Milli güvenlik sebebiyle artık kaçacak hayal alanları yok. Çocuklar, yetişkinlere ait acımasız konularda ve genel bir delilik hali içinde boğuluyor: Dünya artık borsa, tecavüz, savaş, zehirlenme, televizyon salaklığı, prozak,

<sup>105</sup> Taylor, a.g.e., s.344

<sup>106</sup> “Helnwein”, **The State Russian Museum St. Petersburg Sergi Kataloğu**, Konemann Publishing, London, 1999, ISBN 978-3829016506, s. 12

hapisane kampları, kainat güzeli yarışmaları, genetik mühendislik, çocuk pornosu, Ronald McDonald, akıl hastaneleri ve işkence dünyası.”<sup>107</sup>

Dondurulmuş bir sinema sahnesini çağrıştıran Helnwein'in resimleri, kurgunun çarpıcı ve düşünsel kontrastlıklarıyla oluşturulmuştur ve psikolojik gerilimler üst düzeydedir. Sanatçının bir kavramdan ya da olaya karşı gösterdiği tepkiden yola çıkarak oluşturduğu resimler önce sahnelenmiş, fotoğraflanmış ve sonra da kendi sürecinde sonlandırılmıştır. Daha doğrusu bu sahneler sonlandığı yüzeyde yeniden canlanmaktadır. Sanatçının ele aldığı 'Küçük Kızlar' serisi, neredeyse görsel algının fiziksel kalitesini sunmaktadır. İzleyenin algısını biçimlendiren duyuşal güç, tüm resim alanına yayılmaktadır. Aynı zamanda etkinin bu yeni düzeyi piktoral-plastik yüzeyde açıkça görülmektedir. Ustaca elde edilmiş piktoral dokular, soğukkanlı bir biçimde oluşturulmuş mekanik yüzeyde yaşamakta ve nefes almaktadır.<sup>108</sup>

Sanatçının 'Küçük Kızlar' serisine ait 'Innocents 8' adlı çalışması, teknik ve konuya yaklaşım bağlamında ele alınabilecek önemli bir örnektir. Yaşanılan dramı tüm gerçekliğiyle aktarmak isteyen sanatçı için ışık, bu resimde anlatılan konunun etkisini güçlendirmek amacıyla kullanılan bir yardımcı unsurdur. Karanlıkta kalmış beyazlığın hakim olduğu mekanda küçük bir kız figürü, resmin ortasında kıpırdamadan durmakta ve izleyeni yaşadığı duruma tanıklık etmeye davet etmektedir. Figürün arkasında yer alan yatak ve iki duvarı birleştiren dikey çizgi resimdeki mekan hissini oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Yatak imgesinden başka bir ipucu vermeyen mekan, tüm belirsizliği ile birlikte bu dramatik figüre anlamlar yüklemektedir. Figürün üstüne yansıyan ışık çok kuvvetli olmasına rağmen sadece vurgulanmak istenen yüzeyleri aydınlatmaktadır. Sanatçı Barok dönemde gerçekleştirilen resimlerdeki gibi tek kaynaklı bir ışığın aydınlattığı yüzeylere dikkati çekmektedir. Fakat barok dönem sanatçılarından farklı olarak figürü ön plana çıkartır, ancak mekanı tamamen karanlığa gömmez.

Gözleri bağlı figürün başından aşağıya doğru akan kanın kırmızı rengi, resmi monokrom halinden kurtarıırken, izleyenin gözünde ışık ile görünür kılınan kırmızı rene

<sup>107</sup> Ozan Karakoç, "Gottfried Helnwein Röportajı", çev. Işıl Oral, **Bak Görsel Sanatlar Dergisi**, Sayı 5, 2009, s. 32

<sup>108</sup> The State Russian Museum St. Petersburg Sergi Kataloğu, a.g.e., s. 11

bulaşmış formlar, çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Figürün içinde bulunduğu mekan izleyiciye pek fazla ipucu vermez. Dahası, figürün arkasında yer alan yatağın boyutları ve figürle olan mesafesi göz önüne alınırsa, figürün aşırı gerçekçi bir tutumla ele alındığı bu resimde mekanın imgesel olduğu düşünülebilir. Yukarıdan gelen ışık figürle birlikte arka plandaki yatağı da kısmen aydınlatırken, yarı karanlık mekan yalnızlık ve çaresizlik duygusunu güçlendirmektedir. Yarı karanlık mekandaki ışıktan kaynaklı ‘bir suççu açığa çıkarmayı mı’, yoksa ‘kurtuluşu mu’ ifade etmektedir soruları düşünsel kontrastlıklara da neden olabilmektedir.



**Resim 61:** Gottfried Henwein, *The murmur of the Innocents 8* (2009) t.ü.y.a., 183 cm x 295 cm

Resim yüzeyinde kullanılan boşluk mekansal değerlerin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Mekanla buluşan ışığın, figürü belli bir zaman dilimi içine hapsettiği söylenebilir. Diğer yönden ise mekan, çocuk figürünü derinliği ile içinde yutacakmış gibi bir algıya neden olur. Oysa ki, ne ışığın geldiği kaynağın kendisi sezilebilmekte ne de mekanın bütünlüğü... Figürün üzerine ve ellerine bulaşmış kan onu edilgen bir hale sokarken, resimdeki gerilimi de sağlamaktadır. Figürün beyaz giysiyi ve arkasında yer alan yatağın işaret ettiği kavramlar ile izleyicinin yapması gereken, çocuklara karşı işlenen suça

tanıklık etmek olacaktır. İzleyiciyle girilen bu etkileşimin tüm stratejisi, yaşamın ontolojik anlamına dair meselelerin karşılıklı reaksiyonları üzerinde temellenmiştir.<sup>109</sup>

Fotogerçekçi sanatçılar arasında ürettiği özgün çalışmalarla öne çıkan bir diğer önemli sanatçı Philip Harris'tir. Fotogerçekçiliği, kurguların en üst düzeydeki gerçekliğine ulaşmak amacıyla kullanan Harris'in resimlerindeki kurgu, genellikle ahlaki değerlere gönderme niteliğindedir. Fotoğraf makinesinin teknolojik özellikleri sayesinde mekanı figürden bağımsız olarak kurgulayabilen ve farklı açıları kullanarak mekanı düşsel olana dönüştürebilen sanatçı, aslında kendi gerçekliğini makinenin gerçekliğine dönüştürmektedir.

Sanatçı, diğer fotogerçekçilerin aksine çalışmalarının fotoğrafik olmadığını, çalışmalarının gücünün fotoğrafik gerçekliğin ötesine geçen gizli etkilerden kaynaklandığını savunmaktadır. Harris'e göre, izleyici, çalışmayla 'gerçek'miş duygusuna kapılarak ilişki kurmaktadır. Eğer izleyici, yüzeydeki gerçekliğe güvenirse, çalışmanın etkisine daha çok kapılmaktadır. İzleyicinin hissettikleri, görünen gerçekliğin ötesine ulaştığı zaman ise sanatçının amaçladığı süreç tamamlanmaktadır. Sanatçının, ele aldığı karakterler ve onları çevreleyen bağımsız mekan, fotoğraf tarafından bir bütün olarak elde edilemediğinden, fotoğrafın yasalarına tamamen bağlı kalmadığı görülmektedir.<sup>110</sup>

Sanatçının yarattığı mekansal özelliklere sahip 'Sığ Dere İçinde İki Figür' adlı resminde ilk dikkati çeken unsur, figürlerin sosyolojik ve psikolojik durumunu yansıtmasıdır. Dikey kompozisyona yerleştirilmiş biri kadın diğeri çıplak erkek figürünün yarattığı, hem cinsiyet hem de çıplak olma hallerindeki karşıtlık, resmin genel algısını oluşturmaktadır. Birbirinden bağımsız figürlerin kendinden geçme halleri, sığ bir derenin içindeki artıklarla birlikte bilinç düzeyinden uzaklaşmıştır. Yüzeye yakın atık maddeler sıradan atıklar gibi durmazlar. Aksine, figürlerin yaşamlarına dair simgeler gibidirler.

---

<sup>109</sup> The State Russian Museum St. Petersburg Sergi Kataloğu, a.g.e., s.11

<sup>110</sup> Philip Harris, <http://www.artnet.com/> (30.03.2012)



**Resim 62:** Philip Harris, *Sığ dere içinde iki figür* (1992) t.ü.y. 183 x 107 cm

Erkek figürü, kadın figürüne göre resim yüzeyine daha yakın bir mesafede uzanmaktadır. Erkek figürünün sol kolu kadın bedeni üzerinde bir çatı oluşturur. Bu açı dikey kompozisyona bir denge getirdiği gibi mekana yönelik de iki figür arasında uzamsal bir boşluk yaratır. Suyun parlaklığı bedenlere yansımaz, tam tersine, gölgeler sayesinde figürlerin ağırlığı mekanda hissedilir. Figürlerin konturla belirginleştirilmesi klasik dönem resimlerini anımsatmasının yanı sıra, yüzeyde kolaj etkisi de yaratmaktadır. Sanatçının oluşturduğu bu dilin, William Holman Hunt ve John Everett Millais'in erken dönem resimleriyle de yakınlık gösterdiği söylenebilir.<sup>111</sup>

Kompozisyonda yer alan iki figürün birbiri ve mekana arasında beliren kopukluk, sosyal yaşamda bireyin yalnızlaşması, içe kapanması ve bunalımını da imlemektedir. Figürlerin gerçekliğine karşıt suyun üslupsal etkilerle ve sürreal bir bakış açısıyla

<sup>111</sup> Smith, a.g.e., s.258



çizilmesi, mekan ile figürler arasındaki kontrastlığı güçlendirmektedir. İki figür arasındaki mesafe erkek figürünü yukarıya çekerken, suya karışmayan bedenlerle oluşturulan mekan kurgusu, figürleri yüzeyin dışına atmaktadır. Mekan ile bir aidiyet hissi yaratmayan figürler diğer atıklara karışmamakta, ancak atıklar figürlerin yaşamına ortak olmaktadır. Vücudunda yara izleri bulunan erkek figürü öldürülüp terk edilmiş hissi yaratırken, kadın figürü kendi sonunu hazırlamışçasına psikolojik bir gerilim içinde beklemektedir. Toplum içindeki sosyal rollerin birey üzerinde yarattığı çelişkiler yeni bireyin çevresini yalnızlaştırmasına ve dolayısıyla yalnızlaşmasına da neden olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sanatçı da bu resiminde tüm gerilimiyle ve çıplaklığıyla mekanı figüre dahil etmektedir. Suyun dibini atıklarıyla birlikte toplumsal bir belleği de oluşturmakta ve bu bellek bireylerin geleceğine yön vermektedir. Yaşanılan ve sonlanan her şey, sığ bir suyun dibinde, yani toplumsal belleklerde yer edinmektedir. Tıpkı bu resimdeki sığ yaşamların yarattığı etkinin, izleyicinin beğeninde bir yer edineceği gibi.

Fotogerçekçi akımın çağdaş yorumları adına Türkiye’den de örnek vermek mümkündür. Homoerotik içerikli çalışmalarıyla tanınan Taner Ceylan konularını ezber bozan, görmek, duymak ya da tanık olunmak istenilmeyen yaşamdan seçmiştir. Sanatçı, resimlerinde pornografinin sınırlarında ya da tam ortasında durmaktadır. Bunu sanatçının şiddet ve kanın teşhirini yaptığı ‘Nirvana’ adlı çalışmasında gözlemlemek mümkündür.

Ölümüne savaşmış iki bedenin kanlı görüntüsü sanatçının homoerotik içerikli diğer resimlerinden daha erotiktir. Çünkü resimdeki dehşetle yüzleşme sonucunda, imgeler birbirine dönüştürülmektedir. Birbiri üzerine yığılmış iki erkek figürünün birbiriyle olan savaşının mutlak sonu arzusunun temsili gibidir. Diğer yandan sanatçının izleyicide yaratmak istediği, şiddetin estetiğidir. Sanat tarihinde yüzyıllar boyunca şiddet ve kan resmedilmiştir. Fakat bu resimler Carravaggio’nun ‘Vaftizci Yahya’ resmindeki kan, ya da birçok sanatçıya bir çok kere konu olmuş ‘Salome’ gibi dini konulu resimlerdeki kan ve şiddetten farklı olarak yaşamdan bir ‘an’dır. Resimdeki bedensel acının ve kanın pornografisi, yüzyıllardır güzelliğin peşinde olan alışılmış estetik algısına bir tür gönderme niteliğindedir. İzleyicisini bu savaştan alınabilecek zevke ortak eden boksun finali, yenilgiyi her iki figürün bedenlerine yansıtmıştır. Figürlerin çıplaklığı, pornografik imgelerden farklı olarak, eşcinseller arasındaki ilişkiye duyulan hayranlığı, onu örnek

almayı ve arzulamayı içermektedir.<sup>112</sup> Buna bağı olarak cinsel ilişki sonrası yaşanan orgazm halinin iki erkek bedeni üzerinde kanla temsili, gösterilenle görünen arasındaki ayrımı belirgin kılmaktadır.



**Resim 63:** Taner Ceylan, *Nirvana* (2008) t.ü.y., 140 x 200 cm

Genellikle, kendi çektiği fotoğrafları kendi gerçekleriyle birleştiren sanatçı, yaşam alanlarının altını çizerek, onları tuval üzerine yansıtmaktadır. Bu yansıtma biçimiyle sanatçı fotoğraf gerçekliğini tam anlamıyla aktarmaz. ‘Nirvana’ adlı çalışmasında da görüldüğü üzere fotoğrafik gerçeklik resmin sadece belirli yüzeylerinde tüm netliğiyle hissedilir. Resmin mekanını oluşturan, pistin arkasında bulunan seyirciler netsizleştirilmiş, resmin odak noktası iki figür üzerinde toplanmıştır. Figürlerin saçlarında ve yüzlerinde, arka plandaki görsel etkiler ile uyumlu dokular, sanatçının kendi görsel gerçekliğini kurma çabasıyla ilgilidir. Fotoğrafik bakışın etkilerini azaltan bu gerçeklik aslında, odaksal bir netlik ayarını anımsatan başka bir optik gerçekliktir.

Yatay bir kompozisyon üzerine kurgulanan bu resimde, yakın plandaki ellerin fotoğrafik gerçekliği, netliği kaybolmuş bedenler üzerinde de bir mekansallaşmaya neden

<sup>112</sup> Taner Ceylan, <http://www.out-cut.com/tanerceylan.html> (21.02.2013)

olmaktadır. Pistin yatay bir düzlem olarak ağırlığı, figürlerin yansıyan gölgeleri ve akan kan ile hissedilirken, ışıkların yansımasıyla renklenmiş siyah fonda kaybolmaktadır. Açık-koyu değerlerin yarattığı kontrastlıkla da resmin çarpıcı etkisi artırılmıştır.

Seçilen kadraj ve figürlerin mekan ile ilişkisi, figürleri birer kütsel nesneye dönüştürmektedir. Böylelikle sanatçı, resmin ilk varoluş nedenini öte bir mekana taşımaktadır. Arka plandaki ışıklar uzaklığı yakına, bedenler üzerindeki koyu değerler ise yakındakini uzağa ötelemektedir. Bu türden derinlik algısı, resim mekanının göze yönlendirilen bağıntılarıyla, çok zamanlı bir bütünlük taşımaktadır. Bu resim için sanatçının, insan gözünü makina objektifinden ayıran en önemli özelliğini yakalayabildiği söylenebilir.

Geçmiş dönem sanat eserlerine getirdiği fotogerçekçi yorumlamalarıyla tanınan bir diğere önemli sanatçı Yigal Ozeri'dir. Ozeri'nin resimleri ve seçtiği konular Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt ve John Everett Millais gibi 19. yüzyıl Ön-Rafaelocularının resimlerini çağrıştırmaktadır. Doğanın güzelliği ve karmaşıklığı üzerine kurulan, bir diğere adı ile 'resimdeki eko-sistem' olarak tanımlanan bu yaklaşım, Ozeri'nin kendi resimleri içinde kullandığı bir tanımlamadır. Resimlerinde ekolojik sistemin yarattığı maneviyatı kadın imgesiyle birleştiren sanatçı, ayrıca doğanın sembollerle anlatımını seçmiştir.

Sanatçının geçmişle kurduğu ilişki bağlamında ele alınabilecek 'Priscilla In Ecstasy' adlı çalışması ilk bakışta Millias'ın 'Ophelia' adlı resmini çağrıştırmaktadır. Daha doğrusu bu çalışma için Ophelia'nın görsel gerçekliğinin değiştirilmiş şeklidir de denilebilir. Resimde, kendinden geçmiş haldeki kadın, doğanın dokusuna dönüşmektedir. Kadının güçlü, saf ve derin hallerini sembolleştiren sanatçı bu resminde de su imgesiyle kadını ayırt edilemeyecek bir dönüşüme sokma çabasındadır. Doğa ile kadın imgesinin biraradalığı, kadına yüklenen doğa ana, ana tanrıça gibi kadının doğurganlığına bağlı tanrılaşmalarından kaynaklanmaktadır. Kadının doğurganlığıyla bir tür ekolojik dönüşüme gönderme yapan sanatçı kadın bedeninin cinselliğini, çıplaklığı ön plana çıkartmadan vermeyi başarabilmiştir. Kadın bedeni sanatçının resimlerinde çıplak olarak kullanıldığında ise erotik bir imge olmaktan çok dişiliğini doğaya sunmasını simgeler.



**Resim 64:** Yigal Ozeri, *Priscilla in Ecstasy* (2007) t.ü.y., 60,69 x 91,44 cm, Courtesy of Mike Weiss Gallery, New York

Yatay kompozisyonu diyagonal kesen kadın figürü, birbirine paralel gelen yaprakların oluşturduğu dokunun monotonluğunu bozmaktadır. Resimde yaprakların renkleri öylesine canlı tonlarda kullanılmıştır ki, kadın figürü suyla birlikte doğanın içinde kaybolmaktadır. Suyun, durağan saf ve berrak yapısı kadın figürünü de içine almaya başladıkça suyun derinliği hissedilmeye başlanmaktadır. Resimde kullanılan ışık, resim mekanını gizemli doğaüstü mekana dönüştürmektedir. Mekanın yukarıdan bakılıyormuşçasına kurgulanması, havanın yarattığı boşluğun da resmin ayrı bir katmanı olarak algılanmasına neden olmaktadır. Resimde kurgulanan bu gizem, nemli bir canlılığın her an yukarıdan gelebilecek bir sisle bozulacağını hissettiren, görünmeyen bir gerçekliği taşımasından kaynaklanmaktadır. Resimdeki mekanın katmanlı zamanları, görünen gerçekliğe görünmeyen bir gerçeklik katarak resmi sembolik bir anlatıma dönüştürmektedir.

Simgelerle anlatım, resim mekanı üzerinde düşsel alanlar yaratıp okunması gereken yeni bir dil oluşturmaktadır. Su ve kadın figürünü bu denli simgeleştirmenin görünen etkisi, sadece fotoğrafik gerçekliğin algıda yarattığı etkiden çok fazlasını gerekli kılar. Resimdeki iki kolu yana açık kadın figürünün kendinden geçme hali, suyun haz ilkesiyle birlikte ruhunu doğaya teslim etme anlamını içinde barındırmaktadır. Her ne kadar

fotoğrafik bir gerçeklikle resmedilse de, resim yüzeyinin etkileri, açık-koyu değerler arasındaki kontrastlıklar, fantastik kompozisyonu ve simgesel anlatımıyla resim izleyenleri çağlar öncesine götürmektedir. Bu resim fotoğraftan tuval yüzeyine aktarılmadan kalsaydı bile bu fotoğraf için ‘resimdir’ denilebilirdi. Fotoğraf makinesiyle resim yapabilmek ya da resim ile fotoğraf yapabilmek arasındaki ince ayrım, sanatçının tercihinde nihai sonucuna ulaşmaktadır. Fotoğrafın sağladığı olanaklarla, odaklanılmış detayların vurgulanması ve illizyonik alanların derinliğin de işin içine katılmasıyla sanatçının, fotogerçekçi resim anlayışına yeni bakış açıları sunduğu söylenebilir.<sup>113</sup>

Çağdaş fotogerçekçi yaklaşımlarıyla ele alınabilecek bir diğer önemli sanatçı olan Alysia Monks, klasik portre mantığının dışına çıkmış portre betimlemeleriyle tanınmaktadır. Kendisini çoğunlukla model olarak kullandığı resimlerinde, figürün temsilinden ziyade, zamanın akışını ve sürekliliğini ifade eden bir anlayış hakimdir. Bunu da figür ve izleyici arasında kurduğu buğulu, ıslak bir cam ya da su imgesiyle vermektedir.

Sanatçının ‘Steamed’ adlı çalışmasında görüldüğü üzere, buğulu cam resim mekanının ilk yakın planını oluşturur. Figürün nefesi ve mekanın nemi camın netliğini bozmaktadır. Oluşan doku, figürü geri plana ittiği gibi yüzeyin netliğini de yok etmiştir. Bu resimde görünmeyen bir görüntünün gerçekliği söz konusudur. Sanatçının yaklaşımı Richter’in resimlerini anımsatmaktadır. Ancak, Richter görünen gerçekliği bozarken Monks, bozulan görüntünün gerçekliğini yansıtır. Buğulanmış camın arkasında duran figür resimdeki mekan algısının en birinci ögesidir. Camın arkasında bir boşluğun yer aldığı ve cam üzerindeki dokuların ön planda olduğu algısını figürün cam ile kurduğu yakınlık belirlemektedir. Bir tür esaret imgesi olarak da algılanabilecek camın, aslında kırılğan ve şeffaf bir yapısı vardır. Resimde, bilincin insana kurduğu esaret, camın arkasında duran figürü çaresiz kılmaktadır. Resimdeki figürün tek gözünün algıladığı dünya, her an netliği değiştirebilecek kendi nefesinin şekillendirebileceği bir gerçekliktir. Sanatçıya göre, bu gerçeklik, görünür olanla soyut olanın bileşiminden meydana gelmektedir. Gerçeklik algılayışımızda da soyut olanla, nesnel verilerin eşzamanlı olarak belleğe işlenmesiyle, algılanan gerçekliğe anlamlar yüklenmektedir. Dolayısıyla bu resimde de iki türlü

---

<sup>113</sup> Yigal Ozeri, <http://www.nyartbeat.com/> (27.02.2012)

gerçeklik algısından söz edilebilir.<sup>114</sup> Biri, buğulu camın arkasından bakan figürün soyut ve somut etmenlerle oluşturulmuş gerçekliği, diğeri ise buğulu camın arkasındaki figürü izleyen gerçekliğidir. Aslında birbirini izleyen iki figürün de algıladığı gerçeklik, buğulu camın izin verdiği ölçüde değişen gerçekliktir.



**Resim 65:** Alysia Monks, *Steamed* (2009) t.ü.y., 162.5 x 218.4 cm

Resimdeki esaret, hapsolme düşsel bir durumdur. O nedenle de resimdeki fotoğrafik gerçeklik, algıda imgenin yarattığı sonsuz düşünle görünen gerçekliğini kaybetmektedir ve takıntılı düşlerin kabusuna dönüşmektedir. Dolayısıyla da resimdeki mekanın gerçekliği camın kırılgenlığıyla birlikte parçalanmaktadır.

Fotogerçekçilerin amaçladıkları şey, görüntünün gerçekliği üzerinde ulaşabilecekleri kavramsallığın algıda yarattığı zıtlıklardır. Fotogerçekçi sanatçılar, görünen üzerinden görünmeyeni anlatmayı, ikna etme yöntemi olarak seçtikleri fotoğrafik bir gözle yapmaktadır. Çünkü fotoğrafın bir veri kaynağı olarak kullanımı, yaşanan anların bir kanıtı

<sup>114</sup> Alysia Monks, <http://www.thebroadstreetstudio.com/> (07.03.2013)

niteliğindedir. Kurgunun ya da bir kavramın resim yüzeyine yansması ve sanata dönüşmesi, fotogerçekçi sanatçı için, görüntünün gerçekliğiyle izleyicinin gerçekliğini sorgulatabilmesi doğrultusunda başarı kazanmaktadır. Aksi halde birer fotoğraf taklidi olmaktan öteye gidemezler. Bunun en başından beri farkında olan sanatçılar, fotoğrafa birebir sadık kalsalar bile seçtikleri kadrajlar ya da kurguladıkları sahneler ile kendilerinden çokça izler barındırmışlar ve fotoğrafı sanat nesnesi haline dönüştürmüşlerdir.

## ESER METNİ

Kurgusal bağlamda ele alınan figüratif çalışmalar, mekanla sürekli bir ilişki içerisinde bulunan bireyin varoluşuna dair sorgulamaları görünür kılmaya yöneliktir. Çalışmaların temelinde yer alan fotoğraf gerçekliği, fotogerçekçi yaklaşımın anlık görüntüleri tuval yüzeyine aktarma fikrinin aksine, kurgusal sahnelerin yanlısamalarını sunmaktadır. Anlatım biçimi olarak ele alınan bu yöntemle, görsel algı sürecinde kavranamayan olguların mekanik bakış açısıyla amaca yönelik görsel verilere dönüştürülmesi hedeflenmektedir.

Çalışmaların yaratım süreci beş aşamadan oluşmaktadır. İşe öncelikle çalışmaya temel olarak kavramın tespitiyle başlanmaktadır. Ele alınan kavramı görselleştirmeye yönelik olarak figür ve mekân düzenlemeleri yapılmakta ve yapay olarak oluşturulan bu sahneler, çeşitli ışık kaynaklarıyla desteklenmektedir. İkinci aşama ise, kavramla ilişkili düzenlenen mekanda fotoğrafların çekim sürecidir. Çekilen yüzlerce kare arasından seçilmiş bir örneğin bilgisayar vasıtasıyla son rötuşlamalarının yapılmasıyla birlikte, yaratım sürecinin üçüncü aşaması sonuçlanmaktadır. Sürecin dördüncü kısmını oluşturan fotoğrafın tuvale aktarımında, projeksiyon vasıtasıyla tuvale yansıtılan fotoğraftan referans noktaları alınmaktadır. Sürecin son bölümü ise, fotoğraf baskısıyla elde edilen görüntünün, yağlıboya tekniğiyle tuval yüzeyine aktarılmasıyla sonuçlanmaktadır.

Bireyin sosyo-kültürel, psikolojik etmenlerle şekillenen mekan algısını görünür kılmaya yönelik oluşturulan sahneler, figürün çevresini saran naylon ile simgesel bir ifade aracına dönüşmektedir. Modern yaşamın tüketim nesnesi olarak naylon, figürü saran yapısıyla, mekanın varlık oluşumu arasında değişken bir set görevi görmektedir. Figürü geçirgen yapısıyla çevreleyen naylon, dışarıdan sosyo-kültürel ve fiziksel etmenlerin baskısıyla düşünsel kütleyi, içeriden figürün öznel reaksiyonlarıyla biçimlenen psikolojik bir mekanını ifade etmektedir.

Çalışmaların geneline hakim olan sınırsız mekan ilk bakışta gerçek dışı bir alanı anımsattığı gibi içinde barındırdığı nesnel verilerle fiziksel gerçeklik arasında köprü görevi görmektedir. Figür ve mekan arasında sınır görevi gören naylon, iç içe geçmiş



mekansallığı ifade etmesinin yanı sıra, algısal boyutta gerçekliği, düşünsel boyutta da kavramı imlemektedir. Esere konu olan figürün, mekanla girdiği çok boyutlu etkileşim süreci, naylon tabakanın değişimleriyle görselleştirilmiştir. Geçirilen bu değişim sürecinde naylon tabakanın renk aracılığıyla algılanan fiziksel varlığı, dıştan bakan bir göz için figürün tüm bedenine yayılmıştır. Ele alınan bu dıştan bakış, çevresel faktörlerin biçimlendirdiği bireye ait, izleyenin algısında varılan yargıları ifade ettiği gibi, sahneye konu olan figürün içinde bulunduğu psikolojik değişkenlere gösterdiği tepkileri de görünür kılmaktadır. Diğer yönden naylonun yarattığı mekansallık figürü içine alırken, resim yüzeyinde iç ve dış kavramını da oluşturmaktadır. Naylonun şeffaf görünüşü sayesinde figür, mekanda yeniden kütleli bir forma sokulmuştur.

Mekanla bilinçli ya da bilinçsiz bir ilişki içerisinde bulunan birey çevresel faktörler tarafından sürekli bir biçimde baskılanmaktadır. Bu baskılanma döngüsü, evrenin kökeninde yatan kütle-boşluk dengesiyle sonsuzlaştırılmıştır. Her anını, çevresinde yaşanan değişimleri algılama süreciyle geçiren birey için bu faktörlerin farkına varmak güç olmakla birlikte, olgulara dair yeni tanımlamaları gerekli kılmıştır. Gerçekliğin bilimsel verilerden bağımsız bir şekilde ulaşılan öznel tanımlamalar, resimlerin kavramsal yapısıyla görünür kılınmakta ve psikolojik reaksiyonları içinde barındıran mekanik gerçekliğe dönüşmektedir.

Fotoğraf gerçekliğine dönüştürülen soyut kavramlar fotogerçekçi yaklaşım içinde farklı bir alanı oluşturmaktadır. Bu alan, fotogerçekçi sanatçıların sıkça konu edindiği, algılanan gerçekliğin fotoğrafik yanılsamalarının aksine, soyut kavramların fotoğrafik yanılsamalarını barındırmaktadır. Her iki ele alış biçimi de nihayetinde fiziksel gerçekliği betimlemektedir. Fakat olağan sahnelerin betimlenmesine karşılık, kavramları tanımlayacak yapay sahnelerin mekanik bir bakış açısıyla ele alınması iki alanın da amaçları doğrultusunda ayrıştığını ortaya koymaktadır.



**Resim 66:** Onur Karaalioğlu, *Eser 001* (2010)  
t.ü.y. 120x80 cm

Eser 001’de (Resim 66) ele alınan anne karnındaki yedi aylık fetüs figürü, dikey pozisyonda kurgulanmış açık forma sahiptir. Mekanın sezilmesine olanak sağlaması amacıyla kompozisyonun sağ tarafında konumlandırılan figür, çalışmanın ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Figürün arka planını oluşturan naylon, rahim zarını imlerken, anne karnı kendi oluşumu içinde mekansallaşmaktadır. Anne karnının koruyucu etkisi ile bütünselleşen fetüs figürünün içinde bulunduğu güvenli alan, mavi naylon ile görselleştirilmiştir. Resmin diğer çalışmaların aksine renkli oluşu, figürün kendi gerçekliğiyle oluşan psikolojik mekanını içeriden bir bakışla ele alınmasından kaynaklıdır. Figür ile naylon arasındaki mesafenin belirsizleştirilmesi, mekanın boyutlarına dair verileri izleyicinin algılama sürecine bırakırken, izleyiciyi de mekana dahil etme hedefindedir. Doğumuyla birlikte kimlik kazanacak olan fetüs, varoluşunun farkındalığı ile sükunetini vücut hareketleriyle açığa vurmaktadır. Sonsuz bir uyku halinden her an uyanacakmış gibi

bir bekleyişi yansıtan resimde, figürün yüzey sınırlarına sıkışmış bir biçimde betimlenişi, izleyicinin algısında gerilimli bir havanın yaratılmasına yöneliktir.



**Resim 67:** Onur Karaalioglu, *Eser 002* (2012) t.ü.y., 120x65 cm

Eser 002’de (Resim 67) yer alan 6 aylık fetüs figürü yatay kompozisyonda ele alınmış, mekân ile olan bağları neredeyse koparılmıştır. Figürün ve kordonun yönünü belirleyen iki diyagonal çizginin kesiştiği nokta, yüzey üzerinde odaksal bir etki yaratmaktadır. Figürün açık-koyu kontrastlığına dayalı hacimselliği, resim mekanının yarattığı boşluk hissini dengelemektedir. Figürün renginde oluşturulan koyu ve açık değerler, resim mekanının yarattığı boşluk hissine karşın figüre hacim katmaktadır. Figürün gerçekçi görünümünün aksine, mekanın gerçeklikten uzak sınırsız bir alan olarak betimlenmesi, insanın yalnızlaştırılmasına vurgu yapmaktadır. Kordon bağının zayıf bir şekilde resmin sağ tarafına tutunması figürün gerçeklikle tam olarak bağını koparmadığını imlemektedir. Figürün diğer çalışmalardaki gibi naylonun içinde ele alınmayışı, buna karşın mavi rengin figürün tüm vücudunda hakim renk olarak kullanımı, bedenın mekansallaşmasına gönderme niteliğindedir. Geçirgen ve parlak yapısıyla tüketim kültürünün bir parçası olan naylon gibi fetüs figürünün teni de plastik bir dokuya kavuşturularak, tüketilmişliğin beden üzerindeki etkilerine değinilmiştir.



**Resim 68:** Onur Karaaliolu, *Eser 003* (2012) t.ü.y., 150x100 cm

Eser 003'e (Resim 68) konu olan küçük kız figürü mekanın gerçeklikten uzaklaştığı yatay kompozisyonda, kapalı form olarak ele alınmıştır. Sahne, olağanın dışında, günlük yaşamda ulaşılması zor bir bakış açısıyla sunulmuştur. Konu çerçevesinde oluşturulan diğer çalışmalar gibi mavi naylon içerisine yerleştirilen figürün cenin pozisyonunda duruşu, varoluşa dair göndermeler yapmaktadır. Cenin pozisyonundaki figür, edilgen hali hissettirecek vücut hareketleriyle ele alınırken, içinde bulunduğu mekana karşı gösterdiği güveni temsil edecek durgun bir görünüme kavuşturulmuştur. Figürü saran naylon, çevresel etmenlerle şekillenen psikolojik mekanı temsil ederek, figürün mekanla yaşadığı gerilimi de görünür kılmaktadır. Günümüz tüketim nesnelерinin naylonla birlikte vakumlanarak marketlerde yer alması gibi figür de bu şekliyle, içi boşaltılmış tüketim nesnesi ya da seyirlik bir metaya dönüştürülmekte, çalışmanın genelinde hakim olan sıkışmışlık hissi güçlendirilmektedir.



**Resim 69:** Onur Karaalioğlu, *Eser 004* (2012) t.ü.y., 100x100 cm

Eser 004'de (Resim 69) yer alan küçük kız figürünün belden yukarısının resmedilişi açık kompozisyonun getirdiği 'devam ediyormuş' hissini güçlendirmektedir. Çalışmaya dinamizm katması amacıyla figürün zemin üzerinde diyagonal şekilde betimlenişi, baş aşağı duruyormuş etkisi de yaratmaktadır. Figür dışındaki mekanın tek ton olarak ele alınışı barok dönemin karanlık alanlardan ışık ile forma kavuşan bedenlerle karşıit bir ilişki kurarak, bu resimde ışığın yoğun olduğu mekanda karanlık alanları ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonda mekanın büyük bir alanı kaplaması, geleneksel figüratif çalışma anlayışının dışına çıkma isteğine yöneliktir. Kompozisyonda boşluğun doluluğa göre oranı daha çok yer kaplamaktadır. Bu durum boşluğu resmin ana elemanı haline getirmektedir. Bir çeşit boşluğun nesnelleştirilmesi çabasıdır. Fotogerçekçi üslupta ele alınan figürle, gerçeklik adına pek ipucu vermeyen mekan arasındaki bağı kuran tek unsur figürün zemin üzerine düşen gölgesidir. Figürün üzerinde bulunan beyaz renkli elbise masumiyeti simgelerken, iç huzura işaret etmek amacıyla eller göğüs üzerinde birleştirilmiştir. Figürün

psikolojik mekanını temsil eden naylon son derece gergindir ve figürün başı tarafından neredeyse yırtılmak üzeredir. Bu durum, kendi gerçekliğinden sıyrılmaya çalışan figürün hallerini simgelemektedir.



**Resim 70:** Onur Karaalioğlu, *Eser 005* (2011) t.ü.y., 120x80 cm

Eser 005’de (Resim 70) figür mekan tarafından ötelenmekte ve diğer çalışmaların aksine neredeyse bir tanıma kavuşturulmaktadır. Sol alt kısımdan figürün bedenine doğru oluşturulan diyagonal yöndeki kesişim çizgisi, izleyiciye mekanın varlığına dair ipuçları vermektedir. Fakat figüre kadar uzanan mekân hissi figürle beraber yok olmakta ve zamansızlaştırılmaktadır. Mekanın tanımı figürün varlığıyla birlikte belirsizliğe uğratılmakta, figür ise mekanın çekim gücüyle kimliksizleştirilmektedir. Figürün vücut

hareketleriyle görselleştirilen kurtuluş arzusu, içinde bulunulan çevrenin sıkıntı ve karmaşasına dair mesajlar da taşımaktadır. Kompozisyonun üst kısmında figürle iç içe geçirilen tanımsız mekan, ayna görüntüsü gibi derinliksiz bir yüzeyi sonsuz bir derinliğe sürüklerken, mekanın derinliğine dair illüzyonu da oluşturmaktadır. Yaratılan bu algıyla günlük yaşamda karşılaşılabilecek görünümünden her haliyle sıyrılan çalışmanın mekanı, seyirci için içine girilmesi olanaksız hale getirilmektedir.



**Resim 71:** Onur Karaalioğlu, *Eser 006* (2012) t.ü.y., 100x80 cm

Yatay düzlem üzerine dikey kompozisyon olarak kurgulanan Eser 006'da (Resim 71), mekânı oluşturan boşluk figürü tamamen içine hapsedilmektedir. Klasik portre anlayışının dışında ele alınan resim, naylonun figürü saran yapısıyla türdeşlerinden ayrılmakta ve figürün kimliğine dair bir bilgileri gizli tutmaktadır. Mavi rengin kullanımıyla figür gerçekliğinden çıkartılırken, figürün yaşam ile mücadelesindeki zaman şimdiki andan geride bırakılmaktadır. Oluşturan boşluk ile figür mekânına kavuşurken ve figürün boşluğa doğru bakışıyla izleyicinin algısında sonsuz bir imgelem yaratılmaya çalışılmıştır. Klasik portre anlayışında figürün yüzüne yönelen izleyicinin bakışına karşıt bu resim, izleyiciyi figürün baktığı yöne yöneltmeye çalışmaktadır. Figürle mekanda yaratılan merkezi odaklanma küteselliğini hissettirerek, izleyici ile çalışmanın mekanı arasında engel

oluşturmaktadır. Bununla birlikte, izleyicinin çalışmanın gizemini çözmeye yönelik bir sürece girmesi hedeflenmektedir.



**Resim 72:** Onur Karaalioğlu, *Eser 007* (2011) t.ü.y., 100x50 cm

Yatay kompozisyon olarak kurgulanan *Eser 007*'de (Resim 72) figürün yatay olarak ele alınışı ve vücudunun 1/3 lik bölümünün çalışmaya dahil edilmesiyle mekanda iki kutuplu bir denge yakalanmıştır. Bu dengeyi oluşturan iki etmenden biri figürün kütleli ağırlığıyken, diğeri figürü saran boşluktur. Figürün içinde bulunduğu boşluk, kompozisyonu ikiye bölen çizgiyle gerçek bir mekana dönüştürülmektedir. Ayrıca, mekanda bulunan yerçekiminin varlığı, figürün uzandığı zeminde oluşan gölge ve naylonun aşağıya doğru yönelişiyle temsil edilmektedir. Figürün açık kompozisyonda ele alınışı izleyiciyi çalışmanın devamıyla ilişkili merakla sürüklemeye yöneliktir. Figürün bulunduğu mekânın morg izlenimi verecek şekilde ele alınışı, oluşturulan kurgusal mekanda kadrajın dar tutulmasıyla yeni gerçekliğine dönüşürken, figürün yüzünde yaratılan soğuk ifade mekân hakkındaki soru işaretlerine cevap niteliğindedir. Figürün bedenini saran naylon katman, olayın nedensellikleriyle birlikte adeta bir ceset torbasına dönüşürken, izleyicinin zihninde oluşan sıkışmışlık hissi mavi rengin etkisiyle ölümün soğuk yüzünü imlemektedir.





**Resim 73:** Onur Karaaliolu, *Eser 008* (2011) t.ü.y., 100x70 cm

Yatay düzlem üzerine dikey kompozisyon olarak kurgulanan Eser 008 (Resim 73), bakış açısı olarak klasik portre anlayışıyla yakınlık göstermektedir. Figürün çalışmanın merkezine konumlandırılışı ana odak noktasını oluşturmaktadır. Mekanı simgeleyen boşluk kompozisyonda büyük alanı oluşturmasına karşın, figürün gerçekçi yapısı karşısında ikinci plana atılmaktadır. Detaycı bir anlayışla oluşturulan portrenin ayrıntıları naylonun parlak dokusuyla algılanması zor hale dönüşmektedir. Geleneksel gerçekçi portrelerin detaycı tavrına karşıt, bu çalışmada, gerçekçi detayların ikinci katman naylonun detaylarıyla iç içe sunulması, gerçekliğin illüzyonik bir yapıya dönüştürülmesine yöneliktir. Figür izleyiciye gözlerini dikerek bakmaktadır, fakat bu bakış, içi boşaltılmış ve duygusuz bir ifadedir. Konusu olan kişinin bulunduğu statü ve kimliğini açığa vuran geleneksel portre anlayışının aksine bu çalışma, modelin kişiliğiyle ilgili bilgi vermemekle birlikte, resmin konusunu neredeyse kütle mekân ilişkisine indirgemektedir.



**Resim 74:** Onur Karaaliolu, *Eser 009* (2011) t.ü.y., 100x70 cm

Yatay düzlemde dikey kompozisyon olarak ele alınan Eser 009 (Resim 74), ayakları konu edinen farklı bir yaklaşımı sunmaktadır. Kompozisyonun merkezine konumlandırılan ayaklar portre resmin bakış açısıyla ele alınmıştır. Çalışmayı ikiye ayıran yatay düzlem ve ayakların bastığı zeminle arasında oluşturulan gölge sayesinde figür, olması gereken uzamına, yani gerçek mekanına kavuşturulmaktadır. Naylon katmanla ayaklar üzerinde oluşturulan yansıtıcı etkilerle birlikte bu çalışma, figüratif resimlerin ifadeci yapısına karşılık sadece ayakların ifadesiz görünümünü sunmaktadır. İzleyiciyi yarıda kesilen görüntüyü tamamlama güdüsüne yöneltecek olan bu durum, aynı zamanda yarıda kesilmiş diğer çalışmalarla bağlantılar kurulmasına olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla, arayışa geçen gözle resimlerarası bir ilişki başlatılmış olacaktır.



**Resim 75:** Onur Karaaliolu, *Eser 010* (2013) t.ü.y., 140x100 cm

Eser 010 (Resim 75) Yatay düzlemi diyagonal olarak kesen kompozisyonda figürün açık kompozisyon olarak ele alınışı algıda yanılığa yol açmaya yöneliktir. Figürün baş aşağı duracak şekilde kurgulanışı, üzerinde bulunduğu düzlemden her an aşağıya düşecekmiş etkisi yaratırken, zemin üzerine düşen gölge figürün mekanla kurduğu ilişkinin tek göstergesi haline dönüşmektedir. Kompozisyonun dar bir yüzey üzerine tasarlanması 7. çalışmayla benzerlik oluşturmaktadır. Fakat, diğer çalışmanın algıda yarattığı sıkışmışlık hissine karşı bu çalışmada figürün bulunduğu düzlem sınırsız mekanı imlemektedir. Figürün elinin izleyiciye doğru yöneltilmesi, resim yüzeyi ile figürün vücudunun bulunduğu yüzey arasındaki mesafenin tanımlanmasına yardımcı olmaktadır. Figürün naylona eliyle yaptığı müdahale, yırtılma sınırına yaklaşmakta, el ve beden arasında yaratılan bu mesafeyle de yüzeyde oluşan hareket, figürü neredeyse resim yüzeyine müdahale edecek düzeye ulaştırmaktadır. Naylonla girilen bu türden bir mücadele, içinden çıkılmaz bir durumu anımsattığı gibi sıkışmışlığı da simgelemektedir.

## SONUÇ

Varoluşunun gerekliliği olarak, doğayla sürekli bir ilişki içerisinde bulunan birey, evren ve onun iç içe geçmiş mekansal değerleri kapsamında kendini konumlandırmış ve tanımlamaya çalışmıştır. İnsan ile mekan arasında yaşanan bu karşılıklı etkileşim biçiminin sanat alanındaki temsilleri, izleyenin kendini tanımlama güdüsünü güçlendirdiği gibi yaşadığı çevreye karşı farkındalıklarını da zenginleştirmektedir. Yaşanan bu gelişimsel süreç, büyük oranda görsel algılar dahilinde şekillendiği için, gerçekliğin yüzeye aktarılma biçimi, izleyenin algısal sürecini yönlendiren sanatçının öznel yargılarına dönüşmektedir. Fiziksel gerçekliğin mekanik bakış açısını sunan fotoğraf ile çeşitlenen görsel veriler, sanatçının öznel yargılarını içeren yapıtına kaynaklık ettiği gibi gerçekliğin objektif bakışı olarak, sanat nesnesine de dönüşebilmektedir. Fotoğrafik gerçekliğin en yakın betimlemelerini sunan sanat biçimi olarak fotogerçekçi üslubun mekanik verileri bireysel yargılardan uzak ele alış biçimi, sanatçının fotoğrafik gerçekliği hedefleri doğrultusunda dönüştürmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda ele alınan uygulama çalışmaları, fotogerçekçi akımın mekanik verilerden yararlanma özelliğiyle, gerçekliğin en kabul edilebilir betimlemelerini sunmakta ve figürün mekanla olan ilişkisini nesnel sonuçlarıyla ortaya koymaktadır.

Geçmişten günümüze çeşitlenen ve birbirleriyle karşıtlıklar yaratarak varlık kazanan sanat hareketleri figür-mekan ilişkisini kendine has bakış açılarıyla ele alırken, işin plastiğine yönelik pratikler de sanat eğilimlerinin ve akımların karakteristik yapılarını belirlemektedir. Işık ve gölge karşıtlığının hakim olduğu Barok dönemi resimlerinde kullanılan chiaroscuro üslubu ve bu üslupla elde edilen gerçekçi görüntüler, konunun sınırları dahilinde incelenmiş, benzer ve karşıt yönleriyle irdelenmiştir. Barok dönemin kompozisyon anlayışı olarak karşımıza çıkan belli belirsiz mekan tasarımı ve figürün gerçekçi betimlenişi, konu kapsamında ele alınan çalışmalarla benzerlikler taşımaktadır. Fakat, barok resim sanatında karanlık alanların mekanda baskın unsur olması ve figürlerin ışık sayesinde forma kavuşmasına karşıt, ele alınan çalışmaların mekanı, ışığın en yoğun olduğu bölgelerdir. Bu nedenle mekan, ışık ile figürün gerçekliğinden ayrıştırılarak, kendi gerçekliğinden de uzaklaştırılmaktadır. Bu yönüyle de barok dönemi sanat anlayışından

ayrışan çalışmalar, figür ve mekan ilişkisinin betimlenişine dair yeni önermeler sunmaktadır.

Fotoğrafik gerekliğın birebir betimlemelerini sunan yapısının yanı sıra kurgusal yönü ve kavramsal içeriğiyile fotogerçekçilik akımına ilişkin yeni yaklaşımlar sunan uygulama çalışmaları, izleyicinin zihinsel süreçlerinde yeni keşif alanları yaratma amacındadır. Figür ve mekan ilişkisinin gerçekçi bir yaklaşımla ele alınışı ve farklı bakış açılarının ortaya konulmasıyla birlikte sorgulama sürecine yöneltilen izleyicinin, bu resimler aracılığiyile kendi varlığını sorgulaması hedeflenmektedir. Bu yönüyle, özümlemesi hedeflenen sorunsalların nesnel sonuçlarına ulaşan çalışmalar, izleyiciyi de işin içerisine katmakta ve ikna edici gerekliğiyile bireyin çevresiyle yaşadığı ilişkiye yeni tanımlamalar getirmektedir.

Fotogerçekçilik akımının ilk dönemlerinden günümüze değın olan süreçte üretilen eserlerdeki figür-mekan ilişkisi farklı sanat üsluplarındaki figür-mekan ilişkisiyle karşılaştırılarak incelenmiştir. Kavramların tanımlanmasından resim sanatındaki etkilerine, uygulanan teknikten algısal süreçlere değın çok yönlü bir incelemeyi gerektiren bu çalışmada karşılaşılan olguların bilimsel temelli nedensellikleri sanatsal çözümlemeler kapsamında değıerlendirilmiştir. Bu bağlamda Türkçe ve yabancı kaynaklardaki bilgiler, konu kapsamında yalın bir şekilde aktarılarak yorumlanmıştır.

Figür üzerinden gündelik yaşamın sorgulanmasını ele alınan kompozisyonlarda bireyin sıkışmışlığınaya dair simgesel bir anlatım kullanılmıştır. Teknolojiye koşut olarak kişinin yalnızlaşması ya da hissettiğiyi durumunun birer göstergesine dönüşen bu çalışmalar günümüz tüketim kültürünün içerisinde bulunduğuyi durumu da kendi bakış açısıyla yorumlamaktadır. Hem dışarıdan gelen baskılarla, hem de öznel yargılarla biçimlenen bedenın ele alınış biçimi aynı zamanda insan bedeni üzerinden yürütölen politikalara da birer gönderme niteliğindedir. Bu resimlerde, baskılanan beden ya da gerilim içindeki beden gibi kavramlar somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Her zaman daha yeni gerekliğın peşinden koşan sanatçının, teknolojiyi ağlar boyunca güvenilir bir kaynak olarak kullandığiyi bilinmektedir. Camera obscura'nın keşfinden

itibaren başlayan bu serüven, fotoğraf makinesinin bulunuşuyla yeni bir döneme girmiş, günümüz teknolojisiyle de tahmin edilemeyecek noktalara ulaşmıştır. İnsan gözünün algılayamayacağı gerçekliğin peşine düşen fotogerçekçi sanatçılar günümüzde dijital çağın gerçekliğini, algılanabilen gerçekliğin üstüne taşıyarak yeni yaklaşımlar geliştirmektedir. Gelecekte, teknolojinin yarattığı gerçekliğin, teknolojinin sunduğu olanaklarla değişeceği söylenebilir. Dolayısıyla iki boyutlu resim yüzeyinin yarattığı mekansallık, kendine yeni bir dijital boyutta, figür ve mekanı içine alabilecek kurgusal bir gerçekliğe dönüşecektir.

## KAYNAKLAR

### Kitaplar

ANTMEN Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 3. Baskı, 2010

BATTCKOCK Gregory, **Super Realism A Critical Anthology**, E. P. Dutton Publishing, New York, 1975, ISBN 0-525-47377-7

BERGER John, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, 2005

BRITT David, **Modern Art İmpressionism to Post-Modernism**, Thames and Hudson, London, 1999, ISBN 0-500-28126-2

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1998

ELLIOT Anthony – Charles Lemert, **Yeni Bireycilik - Küreselleşmenin Duygusal Bedelleri**, çev. Başak Kıcır, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011

ERDOK Neşe, **Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul, 1977

ERİNÇ Sıtkı M., **Sanatın Boyutları**, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004

FLORENSKI Pavel, **Tersten Perspektif**, çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2011

FREUD Gisele, **Fotoğraf ve Toplum**, çev. Şule Demirkol, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008

GOODYEAR Frank H., **Contemporary American Realism Since 1960**, Little, Brown and Company, Canada, 1981, ISBN 0-8212-1126-9

GOMBRICH Ernst, **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol-Ömer Erduran Remzi Kitapevi, 5. Basım, İstanbul, 2007

GİDERER Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003

GÖKA Şenol, **İnsan ve Mekan**, Pınar Yayınları, 2001

- KESER Nimet, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005
- KILIÇ Levend, **Fotoğrafa Başlarken**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007
- KILIÇ Levend, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008
- KRAUSSE Carola-Anna, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, , Almanya, 2005
- LANGFORD Michael, **Story of Photography**, Second Edition, Library of Congress Cataloguing in Publication Data, Great Britain, 1997, ISBN 0240 51483
- LEPPERT Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2009
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, 2004
- MEISEL Louis K, **Photorealism**, Harry N. Abrams, Incorporated, New York,1989, ISBN 978-0810980921
- ÖZTUNA H.Yakup, **Görsel İletişimde Temel Tasarım**, Tibyan Yayıncılık, İstanbul, 2007
- POOKE Grant–Newall Diana. **Art History: the basics**, Routledge, 2007, ISBN 978-0-415-37308-1
- READ Herbert, **Sanatın Anlamı**, çev. Güner İnal, Nurşin Asgari, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974
- SAYIN Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- SONTAG Susan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004
- SÖZEN M. Taneli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1994



STEINER Reinhard, **Öncü Ressamlar –Schiele**, çev. Ahu Antmen, Abc Kitapevi, İstanbul, 1997

TAYLOR Brandon, **Art Today**, Laurence King Publishing, London, 2003, ISBN 978-1856694230

TAYLOR John Russell, **Exactitude Hyperrealist Art Today**, Thames and Hudson Publishing, London, 2009, ISBN 978-0-500-23863-9

TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, 4. Basım, İstanbul, 1992

YILMAZ Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

### **Sürelî Yayınlar**

KURBAK Ebru, “Fotogerçekçilik: Gerçeklik Algısının Evrimi”, **Gölge Fanzin Dergisi**, Sayı 11, 2010

ÖZTÜRK Yıldız, “Sanatta Feminist Eleştiri”, **Rh + Artmagazin**, Sayı 97, 2013

TOPÇUOĞLU Nazif, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 90, Yapı Kredi Yayınları, 2004

### **Diğer Kaynaklar**

ŞEN Yusuf Murat, “Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı”, Mimar Sinan Üniversitesi, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul, 2000

GÜNGÖR Şefik, “Fotoğrafik Görüntüde Uzam”, **Yakındoğu Üniversitesi 4. Fotoğraf Günleri**, Lefkoşa, 2005, <http://ilef.ankara.edu.tr/> ( 20.11.2012)

KÜPÇÜOĞLU Hülya, “‘Vitrinler’ üzerine söyleşi”, Sayı 22, 2010, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) ( 03.03.2013)

STALLABRASS Julian, “Gerhard Richter. Painting and Mass Media”, **The Courtauld Institute of Art**, Valencia, No. 8, Semestre II, 1992, s.1 <http://www.courtauld.ac.uk> (02.03.2013)

KARAKOÇ Ozan, “Gottfried Helnwein Röportajı”, Çev. Işıl Oral, **Bak Görsel Sanatlar Dergisi**, Sayı 5, 2009, <http://www.bakdergisi.com> (24.03.2012)

LEFEVRE Wolfgang, “Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image”, **Max Planck Institute for the History of Science**, Berlin, 2007, <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/> (03.04.2013)

CHE’ROSE Simon, E-Paper, Issue 07/10, **Framos GmbH**, Germany, 2010, <http://www.framos.eu/> (18.12.2012)

“Helnwein”, **The State Russian Museum St. Petersburg Sergi Kataloğu**, Konemann Publishing, London, 1999, ISBN 978-3829016506

“Thomas Hart Benton-Cut The Line”, **Rural America**, <https://www.boundless.com/> (19.02.2013)

Philip Harris, <http://www.artnet.com/> (30.03.2012)

Taner Ceylan, <http://www.out-cut.com/tanerceylan.html> (21.02.2013)

Yigal Ozeri, <http://www.nyartbeat.com/> (27.02.2012)

Alysia Monks, <http://www.thebroadstreetstudio.com/> (07.03.2013)

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı:** Onur Karaalioğlu

**Doğum Tarihi:** 14 Mart 1985

**Öğrenim Durumu:** Yüksek Lisans (Tez Aşaması)

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim-iş Öğretmenliği	Uludağ Üniversitesi	2008
Y. Lisans	Resim Anasanat Dalı	Uludağ Üniversitesi	2012
Doktora/S.Yeterlik/ Tıpta Uzmanlık			

### **Yüksek Lisans Tez Başığı :**

Figür-Mekan İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik

**Tez Danışmanı:** Yrd.Doç. Nuri YAVUZ

**Ödüller :** Uludağ Üniversitesi 5. Kültür Sanat Yarışması, Jüri Özel Ödülü, 2007

## ETKİNLİKLER

### **Kişisel Sergiler:**

2008 - Tayyare Kültür Merkezi Kişisel Yağlıboya Sergisi, BURSA

### **Uluslararası Etkinlikler:**

2012 – Summart 2012 Resim Çalıştay ve Sergileme, MOLDOVA / KİŞİNEV

### **Yarışma Kapsamındaki Sergiler :**

2011 – TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü – Kurumsal Logo ve Afiş Yarışması, Afiş Dalında Sergileme.

2010 – İMMİB Endüstriyel Tasarım Yarışması, Konsept Tasarım Dalında Sergileme, İSTANBUL

2010 - 70.Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi, Resim Dalında Sergileme, Cer Modern, ANKARA

2008 - 1.Ulusal Esere ve Emeğe Saygı Resim, Afiş, Logo ve Karikatür Yarışması, Afiş Dalında Sergileme, İSTANBUL, ANKARA, İZMİR, KONYA

**2007** - Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi 5. Kültür Sanat Yarışması, Jüri Özel Ödülü ve Afiş Dalında Sergileme, BURSA

**Ortak Sergiler :**

**2009** - Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Yağlıboya Resim Sergisi, BURSA

**2008** - Barış Manço Kültür Merkezi Yağlıboya Resim Sergisi, İSTANBUL

**2008** - İspirtohane Kültür Merkezi Yağlıboya Resim Sergisi, İSTANBUL

**2008** - Karizma İş Merkezi Belediye Sergi Salonu Yağlıboya Resim Sergisi, YALOVA

**Karma Sergiler :**

**2011** - İstidat Grubu Resim Sergisi, Zafer Plaza Sanat Galerisi, BURSA

**2010** - Show Art Centre Karma Teknik Resim Sergisi , Zafer Plaza, BURSA

**2010** - Show Art Centre Karma Teknik Resim Sergisi, Art Gallery Taksim , İSTANBUL

**2010** - İstidat Grubu Resim Sergisi, Tayyare Kültür Merkezi, BURSA

**2008** - Uludağ Üniversitesi Karma Teknik Sergisi, Grafik Dalında Sergileme, Rektörlük Sanat Galerisi, BURSA

**2008** - Uludağ Üniversitesi Öğrencileri Mezuniyet Sergisi, Resim Dalında Sergileme, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, BURSA

**2007** - Uludağ Üniversitesi “Doku” Konulu Karma Yağlıboya Sergisi, Eğitim Fakültesi Kampüsü, BURSA

**2007** – Uludağ Üniveristesi Karma Yağlıboya Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, BURSA

**2006** - Yar. Doç. Merih Ercan Atölyesi Öğrencileri Resim Sergisi, Tayyare Kültür Merkezi, BURSA

**2005** - GÜSAD Karma Karakalem Resim Sergisi, Belediye Sergi Salonu, YALOVA

**2005** - Uludağ Üniversitesi Temel Tasarım Karma Sergisi, Eğitim Fakültesi Kampüsü, BURSA