

Subject Area
Picture

Year: 2022
Vol: 8 Issue: 103
PP: 3307-3323

Arrival
29 July 2022

Published
26 October 2022

Article ID Number
64801

Article Serial Number
08

Doi Number
<http://dx.doi.org/10.2922/8/sss.64801>

How to Cite This Article
Demir, Z. B. & Gülaçtı, İ. E. (2022). "Deneysel-Kurgusal Fotoğrafın Batı'daki Ve Türkiye'deki Gelişiminin Başat Örnekler Üzerinden İncelenmesi" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:8, Issue:103; pp:3307-3323



Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Research Article

Deneysel-Kurgusal Fotoğrafın Batı'daki Ve Türkiye'deki Gelişiminin Başat Örnekler Üzerinden İncelenmesi

The Analysis of the Development of Experimental-Fictional Photography in the West and Turkey with Prominent Examples

Zeynep Büşra Demir¹ İsmail Erim Gülaçtı²

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ABD, İstanbul, Türkiye
² Dr. Öğr. Üyesi., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye

ÖZET

Teknolojik ve kimyasal bir devrim olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğrafın 'gerçeklik' ile kurduğu güçlü ilişkiden dolayı gerçeklik kavramı sanatçılar tarafından sorgulanmıştır. Çalışmada bu sorgulamaların yapıldığı deneysel-kurgusal fotoğrafın gelişiminin başat örnekleri üzerinden incelenmesi ve geleceğine dair çıkarımlar yapılması amaçlanmıştır. Modernizmin dayattığı 'nesnel gerçeklik' yerini postmodern bir tavır olan ve sanatçının birikimi ve hayal gücü ile şekillenen 'öznel gerçekliğe' bırakmıştır. Dolayısıyla bu tavırda eserler veren sanatçılar fotoğrafik görüntüye müdahale ederek kendilerine alternatif gerçeklikler yaratmıştır. Batı'da postmodernizm, II. Dünya Savaşının sonucunda ortaya çıkan toplumsal ve kültürel değişimler ile 1960'lardan sonra yükselişe geçmiştir ve 1980'den sonra uluslararası bir boyutta etkili olmuştur. Postmodernizm ile birlikte Batı'da ve Türkiye'deki fotoğraf anlayışı kavramsal ve uygulama yönüyle gelişmiş ve salt gerçeği göstermekten öte bir ifade biçimi olarak kabul edilmiştir. Böylece fotoğraf, sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bulgular ışığında analog teknolojiden dijital teknolojiye geçildiğinde çalışmalarını buna göre dönüştüren ve yorum katan deneysel-kurgusal fotoğrafçıların gelişen yeni teknolojilere de geçmişte olduğu gibi gelecekte de yeni yöntemler yaratarak uyum sağlayacağı öngörülmüştür. Bu araştırma, tarihsel literatür çalışmasına bağlı betimsel bir çalışmadır. Nitel araştırma yöntemlerinden olan literatür tarama ve doküman incelemelerden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Deneysel Fotoğraf, Kurgusal Fotoğraf, Çağdaş Fotoğraf, Postmodernizm

ABSTRACT

The concept of reality has been questioned by artists because of the strong relationship between photography, which emerged in the 19th century as a technological and chemical revolution. In this study, it is aimed to examine the development of experimental-fictional photography, in which these inquiries are made, through dominant examples and to make inferences about its future. The 'objective reality' imposed by modernism has left its place to the 'subjective reality', which is a postmodern attitude and shaped by the artist's experience and imagination. Therefore, artists who produced works with this attitude created alternative realities for themselves by interfering with the photographic image. Postmodernism in the West, with the social and cultural changes that emerged as a result of World War II, it started to rise after the 1960s and became effective on an international scale after 1980. Along with postmodernism, the understanding of photography in the West and in Turkey has developed conceptually and practically, and has been accepted as a form of expression beyond merely showing the truth. Thus, photography played an important role in the artist's expression of his feelings and thoughts. In the light of these findings, it is predicted that experimental-fictional photographers, who transform their works and add comments accordingly when switching from analog technology to digital technology will adapt to developing new technologies by creating new methods in the future as they have done in the past. This research is a descriptive study based on the historical literature study. Literature review and document review, which are qualitative research methods, were used.

Keywords: Photography, Experimental Photography, Fictional Photography, Contemporary Photography, Postmodernism

1. GİRİŞ

18. ve 19. yüzyılda Avrupa'daki bilimsel ve teknik gelişmelerin etkisiyle endüstri devrimi yaşanmış ve tarıma, insan gücüne dayalı kültürden sanayileşme, makineleşme ve seri üretim kültürüne geçiş yapılmıştır. Bu yeni kültür birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da değişimler sebep olmuştur ve sanatçılar tarafından 'gerçeklik' kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda bilimsel ilerlemeler ile birlikte kimyasal ve optik bir devrim olan fotoğraf makinesi icat edilmiştir. Bununla beraber sanatta farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır ve beraberindeki toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmeler ile birlikte 20. yüzyıl değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur.

Salt gerçekliği, doğal, doğrudan anlatım yerine sanatçının kendi inançlarını, korkularını, üzerinde uyandırdığı duyguları tasvir etmek resimde Romantizm akımı ile başlamıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte ressamın günlerce üzerinde çalışıp ortaya koyduğu, algılanan fiziksel dünya ile aynı şekilde üretilen resimlerin sanatta kendini tekrar etmesi sebebiyle ressam içine kapanmış ve resim sanatının biçimsel problemlerine yönelerek yeni arayışlar içine girmiştir. Gerçeği olduğu gibi resmetmek modern sanat ile birlikte sorgulanmış, 'temsil' asıl sorun haline gelmiştir. Fotoğrafta ise modernizm tarafından fotoğraf belgeleyici nitelikte görülmektedir.

Fotoğraf, yalınkat ve mekaniktir. Bir anın yalnızca görünüşünü sabitlemesi yerine ona anlam veren ve ‘sanat’ formuna getiren sanatçıdır. Belgeleyici, gerçeğin kopyası olan fotoğraflar bu sayede yerini sanatçının duygularını, görüşlerini ve izlenimlerini aktarma aracı olan deneysel-kurgusal fotoğrafa bırakmıştır. Böylece fotoğrafın ‘sanat’ olarak kabul edilmesine olanak sağlamıştır. II. Dünya Savaşının sonucunda kültürel ve toplumsal değişimler, metropoller ve şehirleşme gibi olgular ile birlikte postmodernizm 1960’lardan sonra ivmelenmiş ve Batı sanatında temeli Duchamp ile atılmıştır. 1980’den sonra ise uluslararası bir boyutta etkili olmuştur. Sanatta montaj ve kolaj gibi deneysel ve kurgusal uygulamalar postmodern sanatın dilini oluşturmuştur.

2. FOTOĞRAFIN AVRUPA’DA VE ÜLKEMİZDEKİ TARİHÇESİNE KISA BİR BAKIŞ

Fransa’da yer alan Lascaux mağarasında ve İspanya’daki Altamira mağarasındaki duvar resimleri başlangıç kabul edilirse, imge yaratımı 15.000 yıl öncesine dayanmaktadır (Turan, 2011). Çevresini gözlemleyen ilk insanlar, gördüklerini hayatta kalabilmek için sığındıkları mağara duvarlarına çizmeye başlamıştır. Bu resimler bizon, at, geyik ve yaban domuzları resimleri olmuştur (Teksoy, 2005). Dolayısıyla ilk olarak ilkel insanlar ‘görüntü’leri saptamış ve onları, zamanı ve mekânı belgeleme arzusu ile bir yüzeye aktarma ihtiyacı duymuştur. ‘Görüntü olgusu’nun ortaya çıkışı bilgi aktarma ve belgeleme dürtüsü ile olmuştur (Serter, 2000). Dolayısıyla çağlar boyunca insanların, gözle görebildikleri varlıkları tespit ederek kaydetme dürtüsü ile yaşadıklarını söyleyebiliriz. Bu dürtü ile resim sanatında 19. yüzyıla kadar natüralist bir sanat anlayışı benimsenmiş ve sanatçılar gördükleri dünyayı olduğu gibi optik bir gerçeklikle aktarmışlardır. İmge üretim teknikleri ve yaklaşımları zamanla değişmiştir.

2.1. Camera Obscura

Modern optiğin öncüsü olarak bilinen Arap bilim insanı İbnü’l-Heysem optik konusunda 1028-1038 yılları arasında yazdığı Kitab El-Menâzir ile optik teorilerini incelemeye almış ve ışığın üzerine matematiksel bir çalışma ortaya koymuştur (Kuleli, 2015). Fotoğrafın tarihsel gelişimine baktığımızda ışık sayesinde nesnenin görüntüsünün yansıtılması ve görüntünün oluşmasına dair teori ve kuramları Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Giovanni Battista della Porta gibi sanatçı, düşünür ve bilim insanları tarafından da ortaya atıldığını görmekteyiz. Sanatçı, mimar ve matematikçi Filippo Brunelleschi yaklaşık 1420’li yıllarda karanlık oda içerisinde oluşan görüntü ile çizgisel perspektif konusunda çalışmalar yapmıştır. Camera obscura’nın boyutlarının küçültülmesi, taşınabilir olması ve ekran ile mercek arasındaki mesafenin ayarlanabilmesi ve dolayısıyla görüntünün odaklanması 17. yüzyılda başarılımıştır (Kanburoğlu, 2021). Dolayısıyla fotoğraf makinesinin icadı kümülatif olarak ilerlemiştir ve fotoğraf endüstri devrimi ile gelişen olay ve değişimlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Rönesans’tan beri kullanılan camera obscura, resim sanatının yüzyıllarca sürdürdüğü ‘natüralist’ anlayışına teknik açıdan yardımcı olmuştur. Çok boyutlu evrende görülen nesne ve figürlerin iki boyuta aktarılırken görüntünün yapısal biçimde sabit kalmasını ve optik görünüşlerine referans olmasını sağlamıştır. Sanatçının gözlemi ve camera obscura’nın ulaştığı görüntü ile perspektif ve mekân derinliği tespit edilmiştir.

2.2. Camera Obscura Sonrası Avrupa’da Fotoğraf

Sanayi Devrimi ile 19. yüzyılda Avrupa’da geleneksel üretim yöntemleri yerini makineleşmeye bırakmış ve teknolojik gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler fotoğrafın gelişmesine katkı sağlamıştır. Fotoğraf ile ilgili önemli gelişmeler de 19. yüzyılda, Avrupa’da, fotoğrafik görüntünün ışığa duyarlı bir yüzeye saptanması ve görüntünün kaydedilmesinin sağlanması ile olmuştur. Fransız Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques M. J. M. Daguerre ve İngiliz William Henry Fox Talbot fotoğrafın tarihi ve ilk fotoğrafik görüntülerin elde edilmesi açısından önemli kişilerdir.

Yansıyan görüntünün saptanabilmesi Niepce sayesinde olmuş ve devamında fotoğrafın kalıcı olarak kaydedilmesi Daguerre ve Talbot gibi pek çok kişinin çalışmaları sonucunda olmuştur. Camera obscura ile denemeler yapan Niepce, 1826 yılında tavan arasındaki penceresinden dışarıdaki manzarayı kaydetmek için yöneltilmiş camera obscura’ya kurşun kalay karışımı kullandığı bir metali yerleştirmiştir. Yaklaşık sekiz saatlik bir pozlamadan sonra metal yüzeyi terebentin yardımı ile temizlemiştir. Güneş ışığı görmeyen yerlerdeki bitüm erimiş ve siyah metal ortaya çıkmıştır. Yansıyan görüntüyü camera obscura’daki metal ve cam plakalara sabitlemiştir (Honour ve Fleming, 2016). Bu çalışma sonucu pozitif ilk görüntü (Şekil 1) elde edilmiş ve duyarlı levha üzerine kaydedilmesi başarılıdır (Gök, 2016). Bunun üzerine 8 Aralık 1827 yılında İngiltere’de bulunan Royal Society adlı akademiye, dünyanın ilk fotoğrafı hakkında bilgi vermiştir.



Şekil 1. Joseph Nicéphore Niepce'nin Kaydettiği İlk Görüntü, 1826

Kaynak: <https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html> (E.T: 12.06.2022)



Şekil 2. Louis Daguerre Tarafından Üretilen İlk Daguerretype, Tapınak Bulvarından Görünüm, 1839

Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Boulevard-du-Temple-This-image-of-the-Boulevard-du-Temple-in-Pariss-3rd_fig3_337007793 (E.T: 12.06.2022)

Yukarıdaki fotoğrafta (Şekil 2) Daguerre tarafından üretilen ilk dagerotipi görmekteyiz. Yaklaşık on dakika süren pozlama süresi sebebiyle kaydedilen görüntüde hareket eden insanlar ve arabalar görülmemektedir. Fakat sol alt köşede görünen ve ayakkabısını boyatan kişi hareket etmeden durduğu için fotoğraflanabilmiştir. Dolayısıyla bu kişi fotoğrafı çekilen ilk kişi olmuştur (Gülaçtı, 2017). Edgar Allen Poe, dagerotipleri, modern bilimin ışığında gerçekleşen en önemli ve belki de en muazzam başarı olarak görmüştür (Hayes, 2013). Bu düşünce doğru ve yerindedir çünkü bir zamanlar 'var olan'lar, iki boyutlu bir yüzeyde sabitlenen görüntüleri ile var olmaya devam edecek ve bu fotoğrafın olağanüstü başarısı olacaktır. Daguerre'in Paris'teki sokak sahnesini gümüş kaplanmış bakır levhaya aktardığı ve ilk dagerotip'i ürettiği sıralarda İngiltere'de bilim insanı ve sanatçı William Henry Fox Talbot (1800-1877) bağımsız olarak çalışmalarına devam etmekteydi. Modern fotoğrafın temelleri ilk negatif ve pozitif işlemleri gerçekleştiren Talbot tarafından atılmıştır (Clarke, 2017). Talbot, 1839'dan önce iki aşamalı yöntemiyle yansıtılan görüntüleri sabitlemiştir ve negatiften birden fazla baskı alınmasına ve fotoğrafların çoğaltılmasına olanak sağlamıştır.

2.3. Osmanlı Devleti'nde Fotoğraf

Avrupa'da Endüstri Devrimi sonrasında yaşanan sosyopolitik değişimler ve kültür-sanat alanındaki gelişmeler Osmanlı Devleti'ni de ticari, askeri, politik ve kültürel olarak etkilemeye başlamıştır. İmparatorluğun son dönemlerinde Osmanlı Devleti'nin yöneticileri gerilemenin sebebinin 'batılaşmamak' olduğu kanısındaydı ve bu sebeple Avrupa'dan yabancı uzmanlar getirilmişti. Bu uzmanlara askeri, ekonomik ve sosyal alanda önemli görevler verilmiştir ve Osmanlı'da bir 'yenilenme' hareketi başlamıştır (Özendes, 2002). Batılılaşmanın ilk somut adımı olarak 'Tanzimat Fermanı' 3 Kasım 1839'da yani fotoğrafın icadının duyurulduğu yıl ilan edilmiştir. Bu dönemde geleneksel sanat, mimari ve müzik yerine Batı tarzı beğenilere yönelinmiştir.



Şekil 3. Vasilaki Kargopoulo, Otoportre, 1870

Kaynak: Öztuncay, Hatıra-i Uhuvvet (Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950)



Şekil 4. Viçen Abdullah, Otoportre, 1875.

Kaynak: Hatıra-i Uhuvvet (Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950)

Osmanlı tebaasından ilk stüdyo açan kişi, yukarıdaki fotoğrafta (Şekil 3) otoportresi görülen Rum kökenli Vasilaki Kargopoulo olmuştur. Fotoğrafçı, Sultan II. Abdülhamid'in tarafından 1878 yılında Saray Fotoğrafçısı görevine atanmış ve bu görev sırasında hânedan üyeleri ve devlet büyüklerinin portrelerini çekmiştir (Öztuncay, 2005). Osmanlı Devleti'nde, fotoğrafçılık alanında ünlenmiş bir diğer isim Viçen Abdullah (Şekil 4), fotoğrafçılığa 1856 yılında Beyoğlu'nda Rabach isimli Alman asıllı dagerotipçinin yanında çalışmasıyla başlamıştır. Viçen Abdullah Rabach'ın stüdyosunu 1858 yılında devralmış ve başlangıçta kendi adıyla çalıştırmıştır. 1860 yılı sonundan itibaren kardeşleri stüdyoya ortak olmuş ve stüdyonun adı 'Abdullah Frères' şekline dönüşmüştür (Öztuncay, 2005). Biraderler, dagerotip yöntemi ile çalıştırdıkları atölyelerini daha çağdaş tekniklerle geliştirmeyi amaçlamışlardır. Bu sebeple fotoğrafçılığın merkezi olmuş Paris'e giderek fotoğraf teknikleri hakkında araştırma yapmış ve yenilikleri stüdyolarına getirmişlerdir. Saray fotoğrafçısı ünvanı alan bu üç Ermeni kardeşin fotoğraf stüdyosu Türk fotoğrafçılık tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Abdullah Biraderler'in yanında fotoğrafçılığı öğrenmiş ve Febüs Efendi olarak tanınan Bogos Tarkulyan Osmanlı tarihindeki bir diğer önemli fotoğrafçıdır. Bu dönem fotoğraflarını incelediğimizde portre fotoğrafçılığının oldukça yaygın olduğu görülmektedir.

2.4. Türkiye Cumhuriyeti'nde Fotoğraf

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla fotoğrafçılar yeni Türkiye'nin tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında da fotoğraf resmi evrak ve belge niteliğinde kullanılmıştır. Ülkemizde fotoğrafın görsel iletişimde kullanım ve uygulama alanı bularak yaygınlık kazanması, görselliğe dayalı bir iletişim biçimine geçildiği Cumhuriyet ile başlayan bir süreçtir. Türkiye'de 1932'de kurulan halkevleri ve düzenlenen fotoğraf

yarışmaları bu alanda önemli bir yere sahip olmuştur. Fotoğraf, Şinasi Barutçu'nun Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü bölümünde fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu kabul ettirmesi ve 1932 yılında ders olarak müfredata aldırması ile akademik olarak kendine yer edinmiştir (Ak, 2001). 1950'li yıllarda ise 'güzeli yansıtma' görevi ile insan ve doğa ilişkilerinin üzerine gidilmiştir. Bu dönemin fotoğrafı, 'güzeli' belgeleyici bir tavırda yansıtma görevi sebebiyle Ahmet Öner Gezgin tarafından 'romantik' olarak adlandırılmıştır (1995). Prof. Dr. Güler Ertan da 1923-1950 yılları arasındaki dönemi ön planda olan duygusallık sebebiyle 'Romantik Dönem' olarak değerlendirmiştir.

Türkiye'de 1950'li yıllar toplumsal değişim ve dönüşümlere uğradığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde tarım alanında kapitalist anlamda gelişme yaşanmış ve topraklar büyük işletmelerin elinde toplanmıştır. Marshall planı ile tarımda makineleşme artmıştır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da topraktaki adaletsiz dağılım köyden kente göçe yol açmış ve şehirlerde gecekondulaşma sürecini hızlandırmıştır (Oral, 2011). Bunun yanı sıra 27 Mayıs 1960 askeri darbesi Türkiye'de toplumsal değişimlere sebep olmuş ve yeni anayasa kabul edilmiştir. Bu toplumsal olaylar doğal olarak sanatı etkilemiştir ve sanatta 'sosyal gerçekçi' döneme ortam hazırlamıştır. Edebiyatta kırsal kesime yönelik konulara yer verilmiş ve sinemada 'köy gerçeği' ele alınmıştır. Dolayısıyla bu dönemde de 'belgesel/belgeleyici' nitelikte fotoğraflar üretilmiştir. Türkiye'de bu dönemin öne çıkan fotoğrafçıları olarak Ara Güler ve Fikret Otyam'ı sayabiliriz. 1960'lı yılların başında ağırlık kazanan 'köy gerçeği', 1970'li yıllara kadar gelen süreçte 'büyük kent gerçeğine', 1970-1980 yılları arasında ise, 'kenar mahalle gerçeğine' dönüşmüştür (Gezgin, 1995). 1980 sonrasında ise başlayan ekonomik liberalleşme uygulamaları ve Batı dünyası ile girilen toplumsal ve kültürel entegrasyon ile Türk fotoğrafçılığı postmodernist anlamda ivme kazanmıştır (Gülaçtı, 2021). Bu dönemde Batı'nın postmodern sanat anlayışı ve anlatım dili benimsenmiştir. Sanatta biçimsel sorunların üzerine gidilerek evrensel kültür miraslarından yararlanılmaya başlanmıştır.

3. DENEYSSEL VE KURGUSAL FOTOĞRAF

Fotoğraf gerçekliğin, var olan dünyanın birebir aktarımını ve saptamasını yapabilen bir 'araç' olması yanında, görsel 'kurgu'lar sayesinde doğayı ve yaşamı taklit edebilen veya alternatif gerçeklikler üretebilen bir 'sanat dalı' olma özelliğini de taşımaktadır. Sanatçı; mekanik, optik ve kimyasal yöntemlerle duygulara ve yaşama ilişkin anlamlar kurgulayabilmektedir. Bu kurgulama, doğanın ahengini sanatsal bir düzene aktarma ve "kaybolmaya mahkûm bir anı" (Karadağ, 2016: 91) da anlamlı bir görünüme dönüştürme çabasıdır. Sanatçı tarafından yaratılan bu kurgu ve müdahale fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilmesini sağlayacak bir etken olacaktır.

3.1. Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi

'Temsil' ve 'gerçeklik' kavramları açısından fotoğrafı ele aldığımızda, fotoğrafın sadece belge niteliğinde, var olan görüntünün aktarımı ile gerçeğin kopyalandığı bir ortam değil aynı zamanda fotoğrafı çeken kişinin seçtiği kadraj ile subjektif bir bakış açısı da ortaya koyabildiği bir araç olduğu söylenebilir. Çünkü fotoğrafçı kadrajın dışında kalanları bilinçli bir şekilde bırakır ve gerçeği kendi gözleri ile görmemizi ister. Sontag (2011)'a göre fotoğraf görüntüsü nesnelere yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir ve görüntüde bulunan varlıkların bir zamanlar gerçekten 'var' olduklarına bir atıftır. Dolayısıyla görüntüye müdahale edilmiş de olsa, bu görüntülerin varlıkların 'varlığına' delil olduğunu söyleyerek fotoğrafın gerçeklik ile ilişkisini ifade etmiştir.

Fotoğraf aktardığı görüntü ve seçilen kadraj sayesinde orada olan kişi ve nesnelere birer tanığı olmaktadır. 'Belgeleyici' olarak sunulan görüntü ile fotoğrafçı bu aktarımdan sorumludur çünkü "gözün denetimsiz bakışı fotoğrafçının sorumsuz tutumu ile buluştuğunda" (Karadağ, 2016, 105) ortaya çıkan görüntülerde etik olarak olumsuz sonuçların ortaya çıkması mümkündür. Dolayısıyla fotoğrafın belgeleyici niteliğinde olması için fotoğrafçı seçtiği kadraj, çekim ölçeği ve kamera açısı ile izleyiciye doğru bilgiler verebilmeli ve bir düşünceyi izleyiciye empoze etmekten kaçınmalıdır. Berger (2018)'e göre bir fotoğrafçı, zamanı kendi seçimi doğrultusunda kullanmaz ve onun kararı "tecrit etmek istediği âna" (Berger, 2018: 38) yöneliktir. Fotoğrafın gücü gözle görünen sınırlardan kaynaklanmaktadır ve gösterdiği şey gösterilmemiş olanı akla getirmektedir. Descartes, Dioptrik adlı kitabında (Descartes, 2018: 685'ten aktaran Soulages, 2022: 116) kitaba bulaşmış mürekkepten ibaret olan gravürlerde; ormanları, şehirleri, insanları ve muharebeleri gördüğümüzden söz etmektedir. Dümdüz yüzey üzerinde girinti ve çıkıntılara sahip beden ve nesnelere gördüğümüzden fakat perspektif gereği çoğu zaman bu formların olduğundan farklı şekilde resmedildiğinden bahsetmektedir. Dairelerin daire değil oval, karelerin kare değil baklava şeklinde resmedildiği yani görüntünün daha doğru ve kaliteli olabilmesi ve bir nesneyi daha iyi 'temsil' edebilmesi için resmin o nesneye benzememesi gerektiğini söylemektedir. Dolayısıyla "temsil etmek benzetmek değildir" (Soulages, 2022: 115) ve bu fotoğraf için de geçerlidir. Fotoğraf, fotoğraflanacak nesneye benzemez onu yalnızca temsil eder. (Soulages, 2022) Dolayısıyla iki boyut sınırlamasıyla gördüğümüz nesnelere aslında gerçek hayatta ve fiziksel çok boyutlu dünyada oldukça farklıdır. Kişi yalnızca gerçeğin bir penceresinden bakmaktadır. Gerçek aslında farklıdır ancak fotoğraf ile ilişki halindedir.

Fransız Devrimi ile ortaya çıkan özgürlük hareketi tüm dünyaya yayılmış ve sanat alanını da etkilemiştir. Doğayı taklit eden, ‘gerçekliği’ olduğu gibi tuvallerine yansıtan ressamlar fotoğrafın bulunuşu ile geleneksel resim anlayışından yeni bir sanat diline geçiş yapmışlardır. ‘Natüralist’ anlayıştan arınmışlardır. Döneminde çok tepki çeken İzlenimcilik akımı ile sanatçılar doğadaki ‘görüntüleri’ kendilerinde yarattığı izlenim ile resme aktarmışlardır. Ardından soyut resim akımları doğmuştur. Gerçeklik açısından ele alınacak olduğunda fotoğraf da resim gibi insanların bilgi aktarma, belgeleme, yaşadıklarını kaydetme gibi özelliklerden doğmuştur. Daha sonra kendisine özgü bir dil oluşturarak sanat dalı haline gelmiştir. Sanat dalı olmasındaki en önemli unsur artık fotoğrafın sanatçının kendi üslubu ile kendi duygu ve düşüncelerini aktarabildiği bir form olmasıdır.

Resim ile fotoğraf karşılaştırıldığında fotoğrafın gücü gerçeklikle kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Fransız Yeni Dalga’nın önemli yönetmeni Jean-Luc Godard’a göre fotoğraf ‘gerçek’, sinema ise saniyede yirmi dört kez gerçektir. (Le Petit Soldat, [13.06.2022]) Fotoğraf ve sinemadaki görüntü oluşumunda meydana gelen kimyasal ve fiziksel süreç, gerçekliği izleyiciye sunmada resimden daha etkili olmuştur. Dünyanın algılanışı fotoğrafın bulunuşundan önce gözün görme becerisi ile sınırlıydı ancak fotoğraf ile birlikte merceklerin kullanımları insanları farklı bir gerçeklikle karşı karşıya getirmiştir (Satkın, 2014). Berger (2014: 18)’e göre, fotoğraf makinesi, zaman mefhumunun görünen nesnelerin algılanışından ayıramayacağını göstermiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte imgelerin zamana bağlı olmadıkları düşüncesi değişmiştir ve anlık görüntüler birbirinden ayrılmıştır. Önceden ne gördüğümüz ve nerede gördüğümüz önemliydi ve görüşümüz zaman ve mekân içindeki duruma bağlıydı. Fotoğraf makinesi ile bu olgular değişmiş ve fotoğraf ile birlikte görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başlamıştır. İzlenimcilerin görüşüne göre, nesnelere artık bizim için görülüyordu. Aksine, birbirleriyle ilişkide oldukları için görünenler hareketli şeylerdi. Dolayısıyla fotoğraf makinesi bize fiziksel olarak zaman ve mekândan bağımsız, var olan dünyaya açılan ‘yeni bir göz’ sunmuştur. Konuyu seçiş fotoğrafçının görme biçimini yansıtmaktadır. Mekanik göz ile elde edilen fotoğraflar yalnızca mekanik bir kayıt değildir. Yeniliği nesnelliginde olan fotoğraf, fotoğrafçının kişisel tercihleriyle şekillenen imgenin yaratılmasıdır.

Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisinin temellendiren ve fotoğrafın var olması için gereken ana unsurlar zaman ve mekândır. Heidegger’e göre zaman elle tutulamaz fakat bir şeyin olması için temel olan olgudur. Zamanla fotoğrafçılar tarafından gerçeği yansıtırma işlevi sorgulanmış ve yeni gerçeklikler oluşturulmuştur. Bu fotoğraflarda yeni gerçek kurgudur ve fotoğraflar ‘yalan’ söylemeye başlamıştır. (Süme ve Turan, 2016) Dijital fotoğrafçılığın yaygınlaşması ile manipülasyon kolaylaşmış ve fotoğraf algıların üzerinde oynamaya başlamıştır. Fotoğrafın üzerinde müdahale edilerek yaratılan yeni gerçeklik algı değiştirmeye başlamıştır. Dolayısıyla günümüzde de haber niteliğindeki veya delil olma özelliğindeki fotoğrafların gerçekliği sorgulanmaktadır. Fotoğrafın gerçek ile olan ilişkisi sanatçılar ve izleyiciler tarafından irdelenmektedir.

Soulages (2022: 47)’e göre fotoğrafik edim, hakikatin yapı ve gerçek olgular aracılığıyla ortaya çıkarılmasıdır çünkü bu eylem “mananın taşıyıcısı ve mananın kendisi”dir (Soulages, 2022: 47). Buradan yola çıkarak fotoğraf çekme eylemini gerçekleştiren kişinin, bir olgunun ve o olguyu anlamlandıran formların farkına varması, fotoğrafa bakan kişinin de bu göstergeleri analiz ederek çözümlemesi ve anlamların farkına varması beklenmektedir. Işık, gözle görülebilir varlıklar ve zaman fotoğrafı oluşturan etmenlerdendir. ‘Pante rhei’ yani ‘her şey akar’. Heraklitos’a göre aynı nehirde iki defa yıkanılmaz. Dolayısıyla fotoğrafı oluşturan ‘an’lar bir daha geri gelmemekte, dönüşüme ve değişime uğrayan her varlığın sadece bir kez, fotoğraf sayesinde, görüntüsü nesnel bir gerçeklikte sabitlenmektedir. Her fotoğraf, bir daha geri gelemeyecek olan ‘gerçekliğin’ çekildiği anın kayıdır. Bu bağlamda ‘karar anı’ kavramını ortaya atan Henri Cartier-Bresson’dan söz edebiliriz. Bu kavrama göre fotoğraflanacak ‘an’ın peşinden gidilir fakat bu yalnızca nesnelerin o anki görünümünün değil, tarihsel bağlamı içindeki anlamıyla olan ilişkisinin arayışıdır (Clarke, 2017). Dolayısıyla bu ‘karar anı’ gerçekliği yakalama peşindeki fotoğraflarda söz konusudur çünkü alternatif gerçeklik yaratan fotoğraflar bir mizansen içindedir ve o tavırdaki fotoğraflar için ‘karar anı’ çoktan belirlenmiştir.

3.2. Kurgunun Tanımı ve Fotoğraf ile İlişkisi

Karşılaştığımız gerçekler “ham bir nesnellik” (Karadağ, 2016: 83) ile karşımıza çıktığı için tasnif edici bir gözün varlığına ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla bu görünüşlerin ayrıştırılarak müdahale edilmesi gerekir. Bu müdahaleler ‘deneysel’ veya ‘kurgusal’ olabilir. Fotoğraf gerçeğe alternatif gerçekler meydana getiren bir sanat biçimidir. ‘Kurgu’ terimine Batı dillerinde karşılık gelen ‘fiction, fiktion, ficcion, fictio’ gibi sözcükler, Latince’de ‘oluşturmak, icat etmek, yaratmak’ gibi anlamlara gelen ‘fingere’ kelimesinden türemiştir. Kurgu; insan faktörü ile bir senaryo çerçevesinde, belirli bir amaca yönelik olarak sanatçının hayal gücü ile şekillenen bir anlam bütünüdür. Kurgusal bir yapıt, sanatçının düzenlenmesi ile oluşmuş eserdir. Doğal yolla olmayan veya doğala insan eliyle müdahale edilen bu eser gerçeği temsil etmez, sanatçının hayal gücünü yansıtır. Kurgulama, yaratıcı becerilere dayanan tercihlerin görselleştirilmesine uygun ortam hazırlamaktır. (Karadağ, 2016) ‘Kurgu’ kavramına karşılık gelen ‘kurmaca’ terimi sinemada, edebiyatta ve tiyatrodaki sıklıkla kullanılmaktadır. Fotoğrafta kurgu kavramı ile

sanatçı özgür bir şekilde kendini ifade etmekte ve eserini herhangi bir sınırlama olmadan ortaya koymaktadır. Sanatsal olarak nitelendirilerek oluşturulan kompozisyonlar ile sanatçı duygu ve düşüncelerini izleyiciye aktarmaktadır. Bu kompozisyonları oluşturmada kullanılan yöntemlerden biri ‘görsel kurgulama’dır. Kurgulanmış fotoğraf; sanatçının müdahalesi ile oluşturulan sahnenin hazırlanarak fotoğraflanmasıdır. Hayal gücü ile şekillenmiş konunun, konuya uygun malzeme ve mekân ile çerçeveye alınmasıdır. Oluşan fotoğraf ile hikâyeyi, karakteri veya belli bir fikri izleyiciye aktarmak amaçlanmaktadır.

Fotoğrafın kullanım alanlarını incelediğimizde iki farklı yaklaşım görmekteyiz. İlki, pozitivist kanıtı gerçeklik ile eş gören ve fotoğrafik görüntüyü hakikatin temsili olarak gören yaklaşımdır. İkincisi ise bir duygunun dışı vurumu ve öznel bir görüşü ortaya atan yaklaşımdır. Kimileri bu iki yaklaşımı ‘işlevsel’ ve ‘sanatsal’ olarak ikiye ayırmaktadır. İzleyici fotoğrafın ‘sanatsal’ yönü sayesinde günlük hayattan uzaklaşarak başka ihtimalleri görmekte ve imgeler düşünceleri üretmektedir. Fotoğrafçılar hikayelerini görselleştirmek amacıyla zihinlerindeki imgeler ile gerçek hayatı birleştirir. Karanlık oda veya bilgisayar programlarında kullanılan ‘deneysel-kurgusal’ uygulamalar ile fotoğrafçı kendi gerçekliğini, gerçek hayata alternatif oluşturacak şekilde kurgulamaktadır.

3.3. Fotoğrafta Deneysel Yaklaşımlar

20. yüzyıl ile birlikte resimdeki modernist düşünceler, yeni yöntemlerin ve uygulamaların gelişmesini sağlamıştır. Geleneksel sanat anlayışı geride bırakılmış ve avangard eğilimler ortaya çıkmıştır. Gezin (1995)’e göre deneysel fotoğraf başlangıçta belli bir kurama dayanmaksızın oyun olarak kullanılmış, teknolojik gelişmeler ile birlikte değerlendirilmeye başlanmış ve 1920’li yıllarda Christian Schad’ın ‘Schadografi’lerinde, Man Ray’ın ‘Rayogram’larında, Moholy-Nagy’in ‘Fotogram’larında uyguladıkları yöntemler ile kendini göstermiştir.

Talbot’un çiçek, ip, yaprak ve dantel ile görüntüleri sabitleme çalışmalarında olduğu gibi Man Ray de fotoğraf makinesi kullanmadan cisimleri duyarlı kâğıt üzerine yerleştirip ışığa tutarak pozlandırmalar yapmıştır. Bu deneysel teknikler, fotoğrafın ‘sanatsal ifade aracı’ olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Var olanı olduğu gibi gösterme yerine sanatçının duygu ve düşüncelerini aktarma aracı olarak kullanılan deneysel fotoğraf yöntemleri olarak ‘fotogram, solarizasyon, kâğıt üzerinde çizme, yakma, deformasyon, fotomontaj, kolaj, tonlara ayırma ve boyama’ uygulanmaktadır.

4. DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAFIN BATI’DAKİ GELİŞİMİ VE BAŞAT ÖRNEKLERİ

İcadıyla birlikte fotoğraf 19. yüzyılda kısa sürede yaygınlaşmış ve sanatçılar fotoğrafın anlamı sorgulamıştır. Modernizm, fotoğrafın ‘gerçekliği yansıtması’ gerektiğini savunmuştur ancak sanatçılar bu dönemde de deneysel-kurgusal uygulamalar yapıp gerçekliğe müdahale etmiştir. Sanat fotoğrafı üzerine yazan C. Jabez Hughes, 1861 yılında fotoğrafı üçe ayırmıştır. Birincisi, objektife doğrultulan nesnelerin temsili amaçlayan mekanik fotoğraflardan oluşan “gerçekçi fotoğraf”tır (Clarke, 2017: 49). Gerçekçi fotoğraflarda her şey olduğu gibi, gerçek hayatla birebir örtüşmektedir. İkinci olarak “sanat fotoğrafı” (Clarke, 2017: 49) vardır ve fotoğrafçı estetik açıdan güzel ve uygun gördüğü nesnelere düzenlemekte, değiştirmekte veya uygun bulmadıklarını ortadan kaldırmaktadır. Sanatçı fikirleri fotoğrafı etkilemekte, dönüştürmektedir. Üçüncü olarak ise “yüksek sanat fotoğrafı” (Clarke, 2017: 50) kavramını ortaya koymaktadır. Bu fotoğraflar, sanat fotoğraflarından daha yüce bir amacı hedeflemekte ve izleyiciyi eğitmeyi, ‘arındırmayı’ ve yüceltmeyi amaçlamaktadır. (Clarke, 2017) Aristoteles’in ‘Poetika’ adlı eserinde ‘katarsis’ kavramı yer almaktadır. Ona göre tragedyanın amacı uyandırdığı duygularla “ruhu kendi tutkularından arındırmak” (Aristoteles, 2011: 44) ve ihtirastan temizlemektir. Bu açıdan ‘yüksek sanat fotoğrafı’ adı verilen türdeki eserlerde de izleyicinin üzerinde ‘katarsis’ yaşatılması gerektiği düşünülmüştür.



Şekil 5. Henry Peach Robinson, Sönüp Gitmek, 1858

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289> (E.T: 25.06.2022)

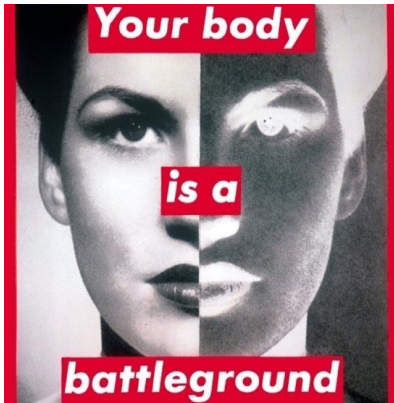
Robinson’un yukarıda görülen Sönüp Gitmek adlı çalışması ilk yayınlandığında büyük bir tepki çekmiştir çünkü gerçek bir sahnenin gerçek bir fotoğrafı olduğu sanılmıştır (Clarke, 2017). Fakat Robinson bu fotoğrafı, farklı fotoğrafları birleştirerek elde etmiştir. Gerçek anlamda figürler aynı ortamda bulunmadığı için fotoğrafın gerçekliği

izleyici tarafından sorgulanmıştır. Bu eserde, genç bir tüberküloz hastası kızın son anlarını görmekteyiz. Ailesinin etrafını sardığı kızın ölüm ile yaşam arasındaki hali tasvir edilmiştir. Genç bir kızın ölümü üzerine yaşanan trajediyi ele alan ve kurgulanmış bu sahne ile fotoğrafçı, ressamların yapmış olduğu gibi acı, ölüm, keder ve çaresizlik gibi duyguları izleyici üzerinde uyandırmayı amaçlamıştır. Fotoğrafçı bir hikâye anlatıcısı gibi yaşanan dramı izleyiciye görsel olarak anlatmayı amaçlamış ve bir mizansen yaratmıştır. Dolayısıyla bu fotoğrafın bilgi vermesi veya gerçeği temsil etmesi söz konusu değildir. Ancak fotoğrafta yer alan figür, nesnelere ve mekân konudan bağımsız olarak da fiziksel dünyada bir zamanlar gerçekten ‘var olduğu’ için gerçeklik ile ilişkilidir.

Piktoryalizm (Resimsel) akımı fotoğrafın doğayı olduğu gibi taklit etme tavrından sıyrılarak kendi dilini oluşturmasını ve fotoğrafçının öznel dilini geliştirmesini hedeflemiştir. 19. yüzyıl izleyicileri için tüberküloz hastası genç bir kız imgesi, o dönemde tehlikeli olan hastalığın gerçekliğinin önemini göstermektedir. Döneminde toplumsal bağlamdaki bir konunun kurgulanarak gerçekliğinin sorgulanması manipülasyon olarak görülmüş ve fotoğrafın ‘yalan söyleme’ durumu açısından tepki çekmiştir. Konunun çok ciddi olması sebebiyle gerçekliğinin tartışılması seyirciyi rahatsız etmiştir. Kompozisyonun sahne düzeni, fotoğrafın kurgusal yapısını belli etmiştir (Tercan, 2012). Solda görülen kadının elinde tuttuğu kutsal kitap ile son anlarındaki kızın ve ailesinin teskin edilme ihtiyacı ve inanç yapıları gösterilmiştir. Camdan dışarı bakan erkek figür ile çaresizlik duygusu açık bir şekilde izleyiciye verilmiştir. Batı fotoğrafında ilk deneysel-kurgusal uygulamaları kullanan bir diğer sanatçı Camille Silvy olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın sonucunda kültürel ve toplumsal değişimler, metropoller ve şehirleşme gibi olgular ile birlikte Batı sanatında 1960'lardan sonra ivmelenen postmodernist anlayışın temeli ‘kavramsal sanat’ ile Duchamp tarafından atılmıştır. Sanatsal kaygı güdülmeyen üretilen herhangi bir nesne sanatın malzemesi haline gelmiş ve tüketim objeleri -gerek sanat nesnesi olarak gerekse kapitalizme bir eleştiri olarak- sanat eserlerinde yer almıştır. Sanatta montaj ve kolaj gibi deneysel-kurgusal uygulamalar postmodern sanatın dili olmuştur. 1980'den sonra uluslararası bir boyutta etkili olmuştur. Dolayısıyla bu dönem fotoğrafı incelerken metinlerarasılık, kendine mal etme ve tekrarlama gibi kavramlardan; disiplinlerarası ilişkilerden, buluntu nesne ve imajların sanat nesnesi olarak kullanılmasından söz edilebilir. Bu bağlamda sanatı incelediğimizde karşımıza Barbara Kruger gelmektedir.

Kruger'ın başkalarının çekmiş olduğu fotoğrafları kullanması postmodern tavrın bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Topçuoğlu, 1992). Bu çalışmalar postmodern dönemin ‘yeniden üretim (reproduksiyon)’ tanımlamasına bir örnektir. Yeniden üretim; metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarının özelliği olan yansılama ve öykünme yöntemleri içerisinde incelenmektedir (Çulha, 2019). Kruger kullandığı imgeleri bağlamlarından kopararak kendi düşüncelerini içeren metinler ile birlikte kurgulamıştır. Sanatçı, eserlerini yalnızca çağdaş sanat sergilerinde değil, kamusal alanlarda afiş ve billboardlar ile sergilemiştir.



Şekil 6. Barbara Kruger, İsimli, Bedenin Bir Savaş Alanı, 1989

Kaynak: <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground> (E.T: 26.06.2022)

‘Bedenin Bir Savaş Alanı’ (Şekil 6) adıyla da bilinen isimli eserinde görüntü dikey olarak simetrik bir biçimde ikiye bölünmüştür. İki parça arasında ‘negatife karşı pozitif ve beyaza karşı siyah’ fikirlerinin zıtlığının ilişkisi vardır (Calak, 2008). Bu çalışma 1989'da Washington'da yapılan kürtaj karşıtı yasaları protesto etmek amacıyla kullanılmıştır. Kruger yapılan bu yürüyüşe destek olmak amacıyla ‘Bedeniniz Bir Savaş Alanı’ cümlesini sayfanın ortasına yerleştirmiştir. Bu slogan ile sanatçı, erkeklerin kadın bedeni üzerinde kurmaya çalıştıkları tahakküme karşı çıkmakta ve kadına kendi bedeni için savaşma hakkını vermektedir (Çulha, 2019). Görseldeki figürün saçları ve makyajı 1950’li yıllarında tarzını yansıtmaktadır. Bakışlarını bize doğrultmuştur ve izleyiciyle göz teması kurmaktadır. Bu çalışmada bedeni ve özgürlüğü için savaşan kadın ile göz göze gelmemiz amaçlanmış ve izleyici ile bu kadın imgesini yüzleştirmiştir.

Postmodern dönemin bir başka kurgusal fotoğraf temsilcisi olarak karşımıza Jeff Wall çıkmaktadır. Sanatçı resimsel referanslarıyla döneminin en etkin fotoğrafçılarından. Wall'un fotoğraflarına baktığımızda bir sinema filmindeki gibi incelikli bir sanat yönetmenliği, sahne tasarımı ve oyuncu yönetimi görmekteyiz.



Şekil 7. Jeff Wall, Su Basmış Mezar, 1998-2000

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/157160/the-flooded-grave> (E.T: 5.07.2022)

Wall'un 'Su Basmış Mezar' (Şekil 7) adlı fotoğrafında bulutlu ve kasvetli bir havada, Vancouver şehrinin mezarlığı görülmektedir. Fotoğrafın ön planında yeni kazılmış mezarın su basmış zemini dikkat çekmektedir. Dikkatli bakıldığında bu biriken suyun içinde deniz canlılarının olduğu fark edilmektedir. Bu fotoğraf, el değmemiş bir görüntü gibi görünse de çalışma aslında üç ayrı fotoğrafın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Arka plan mezarlıkta, ön plan başka bir mezarlıkta çekilmiş ve mezar çukurunun içindeki deniz yaşamı, Wall'un atölyesinde hazırlanmıştır (Honour ve Fleming, 2016). Deniz hayatı çeşitliliğini yansıtabilecek öğeleri atölyesinde hazırlayarak sahneyi kurgulamıştır. Wall bu fotoğraf ile su basmış bir çukurun okyanus tabanı olarak hayal edilmesini amaçlamıştır. Fotoğrafın doğrudan gerçekliği göstereceği kurgusal-deneysel fotoğraflar ile geçerliliğini yitirmektedir. Bu fotoğrafta da bilinçli bir şekilde absürd bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Hugh Honour ve John Fleming'e göre (2016) Wall'un çalışması tarihi resim geleneği ile uyumludur ve "gerçeklik ile fanteziyi, ölüm ile yaşamı" (Honour, Fleming, 2016: 901) işleminde 'Su Basmış Mezar' akla Courbet'nin 'Ornans'ta Cenaze' tablosunu getirmektedir. Wall'un, "fotoğrafın yapısı itibariyle 'çoklu dünya' estetiğinde erişim sağlayacak sanatsal bakımdan meşru yollarının olduğunu düşünüyorum" (Honour ve Fleming, 2016: 901) diyerek bahsettiği meşru yollardan biri çalışmada uygulanan kurgusal-deneysel fotoğraftır. Bu postmodern tavır; metropollerin, kaosun ve medyanın bilgi bombardımanının içinde kaybolan 'modern' insanın kendisini ifade etme biçimlerinden biridir. Gelişen dünya ile sosyolojik ve psikolojik yapı çok 'katmanlı' bir hale gelmiştir. Bu olguların sanatta kendine yer bulma çabası sonucu kurgusal-deneysel uygulamaların sayısı ve çalışmalarda oluşturulan 'katman' sayısı artmıştır.

1980'li yıllarda postmodern kuramların yaygınlık kazanmasıyla başlayan Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanmıştır. Medya, sanat kurumlarını eleştiren; cinsiyet, ırk ayrımcılığı gibi toplumsal meseleleri irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. (Antmen, 2019). Bu akımın bir üyesi olarak karşımıza Amerikalı sanatçı Cindy Sherman çıkmaktadır. Sherman, tüketim ve gösterge kültürünün cinsiyet rollerini belirlemedeki etkisini irdelemiştir (Antmen, 2019). Amerikalı Gregory Crewdson, Jeff Wall ve Cindy Sherman'ın yolundan ilerleyen bir başka fotoğrafçıdır. Crewdson sinematografik referansları kullanmakta ve fotoğraflarını film setlerine benzer setlerde oluşturmaktadır. Alacakaranlık ve banliyöyü birleştiren kompozisyonları ile fotoğraflarında dramatik atmosferler yaratılmıştır. Yaratığı bu 'kurgusal' atmosferler ile fotoğrafın anlatım gücünden yararlanmış ve anlatımcı bir tarz benimsemiştir. Dolayısıyla Crewdson, postmodern dönemin 'hikâye anlatıcılarından' kabul edilmektedir. Fotoğraf ile modern insanları ele almakta ve bu şehirli insanların endişelerini, korkularını dile getirmektedir. Kurgulayarak anlattığı bu hikâyeleri oyuncuların ve set çalışanlarının olduğu bir ekiple oluşturmaktadır. Çalışmalarında plastik değerler ve estetik hassasiyetler dikkat çekmektedir.



Şekil 8. John Everett Millais, Ophelia, 1851-1852.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> (E.T: 18.06.2022)



Şekil 9. Gregory Crewdson, İsimli, 2001.

Kaynak: <https://arthur.io/art/gregory-crewdson/untitled-ophelia> (E.T: 18.06.2022)

Yukarıda görülen (Şekil 9) Crewdson'ın 2001'de fotoğraflamış olduğu İsimli adlı çalışması Shakespeare'in Ophelia isimli karakterine göndermedir. Daha önce bu karakteri Britanyalı ön-Raffaellocu sanatçı Sir John Everett Millais'ın ele aldığını 1851-1852 yılları arasında yapmış olduğu yağlı boya tablosunda (Şekil 8) görmekteyiz. Hikâyeye göre babası, sevgilisi Hamlet tarafından öldürülünce Ophelia büyük bir üzüntü ile deliye dönmüştür. Ölümü hakkında iki farklı yorum yapılmıştır. Birincisi, çiçek toplarken suya düşmüş olduğudur. Diğer düşünce ise delirdikten sonra kendisini nehre attığıdır. Crewdson da bu hikâyeyi referans alarak çağdaş bir uyarlamasını gerçekleştirmiştir. Bu fotoğrafta Amerikan film ve dizilerinde gördüğümüz tipik banliyö evlerinin bir örneğini görmekteyiz. İki katlı bir evin zeminine su basmış ve geceliği üstünde bir kadının suyun yüzeyinde uzanmış olduğu görülmektedir. Higgins (2014)'e göre, bu sahnedeki dehşet, David Lynch'in filmlerini çağırır ve yayılan ışık Steven Spielberg'ün bilim kurgu fantezilerini hatırlatır. Crewdson'un dediğine göre "arada kalmışlık hissi" (Higgins, 2014: 133) onu ilgilendirmektedir ve alacakaranlığın "sıradan olanı sihirli bir şey haline getirme" (Higgins, 2014: 133) gücünden faydalanır. Bu sahnede alacakaranlığın verdiği loş ışık ve kompozisyon ile birlikte endişe ve psikolojik bir gerilim söz konusudur.

Batı sanatında günümüze gelindiğinde ise yapay zekânın imge üretebildiği algoritmaların geliştirildiği görülmektedir. Tüm dünyada yaygınlaşan Midjourney, Dall E gibi programlar ile saniyeler içinde görsel üretmek mümkün olmuştur. Görselin günümüzde bu kadar kolay üretilmesi sanatçının rolünün sorgulanmasına sebep olmaktadır. Gündelik hayatta şiddetli manipülasyon ve yanıltıcı görsel bombardımana uğradığımız günümüzde 'gerçeklik' her geçen gün daha fazla sorgulanmaktadır. Dolayısıyla Viktorya döneminde, insanların 'arındığı' yani 'katarsis' yaşadığı düşünülen yüksek sanat fotoğrafında olduğu gibi izleyiciler gelecekte de sanata arınmak için sığınmaya devam edecektir. Sanata anlam verenin 'insan bilinci' olması sebebiyle sanatçı gelişen araç-gereçleri kullanarak onları 'ehlileştirecek' ve anlam katarak sanat eserine dönüştürecektir.



Şekil 10. Yapay Zekâ (Zeynep Büşra Demir tarafından), Gregory Crewdson, 2022
Kaynak: Midjourney (E.T: 13.06.2022)



Şekil 11. Yapay Zekâ (Zeynep Büşra Demir tarafından), Jeff Wall, 2022
Kaynak: Midjourney (E.T: 14.06.2022)

Bu çalışmada kullanılmak üzere yapay zekâ ile yukarıdaki görseller oluşturulmuştur. Yapay zekâ uygulamasına ‘Gregory Crewdson, deneysel-kurgusal fotoğraf, alacakaranlık, insan’ ve ‘Jeff Wall, kurgusal fotoğraf, su dolu boş mezar’ gibi kelimeler yazılarak yapay zekâ saniyeler içinde belleğindeki sayısız referansı gözden geçirerek bu görseli yaratmıştır. Görselin günümüzde bu kadar kolay üretilmesi sanatçının rolünün sorgulanmasına sebep olmaktadır.

Görüldüğü üzere algoritmaya girilen kelimeler ile Crewdson’un ve Wall’un tarzında ancak daha önce ‘var olmamış’ bir şekilde bu imgeler (Şekil 10, Şekil 11) yaratılmıştır. Dolayısıyla oluşturulan bu imgelerin gerçeklik ile ilişkisi, fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişki kadar güçlü değildir. Ancak alacakaranlık, banliyö evleri ve görülen figür Crewdson’un fotoğraflarındaki tavrda oluşturulmuştur. Detaya indiğimizde ise deformasyonlar görülmektedir ve bu bozulmalar görseli adeta bir ‘kolaj’ formuna sokmaktadır. Aynı şekilde yapay zekâ Jeff Wall’un ‘Su Basılmış Mezar’ adlı fotoğrafını bu şekilde yorumlayarak yeniden üretmiştir. Yapay zekâ, kelimeler ile görsel oluşturduğu sürece sanatçının malzemelerinden biri de sözcükler olacaktır.

5. DENEYSEL-KURGUSAL FOTOĞRAFIN TÜRKİYE’DEKİ GELİŞİMİ VE BAŞAT ÖRNEKLERİ

Türkiye’de deneysel-kurgusal fotoğrafın uygulamaları 1980’li yıllarda hız kazanmış olsa da akademik altyapısı 1940’lı yıllarda atılmıştır. Ülkemizde deneysel fotoğrafın ilk örneklerinden biri Zeki Faik İzer’in solarizasyon tekniği ile elde ettiği portre çalışmalarıdır. İzer’in aşağıda görülen (Şekil 12), Paris’te öğrendiği fotoğraf hakkındaki bilgilerin ışığında uyguladığı ‘deneysel’ çalışması ile Türkiye’deki ilk solarizasyon örneklerindedir. Sanatçı, deneysel fotoğrafın Batı’daki öncülerinden Macar sanatçı Moholy-Nagy ve Amerikalı Man Ray sayesinde solarizasyon tekniği ile tanıştığını belirtmiştir (Ak, 2001). İzer’in Paris’te bir fotoğraf stüdyosunda artistik rötuş bölümünde çalışması sanatçının deneysel yaklaşımını geliştirmiştir. Aşağıda görülen solarizasyon portre çalışmasında detayların kaybı söz konusudur ve fotoğrafta kontrast hakimdir. Figürün yüzünde detaylar yoktur bununla birlikte renk ve doku gibi değerler de bu tekniğin getirdiği bir özellik olarak kaybolmuştur. İzer, Türkiye’deki geleneksel fotoğraf anlayışın kırılmasında ve kendinden sonraki sanatçıların bu deneysel uygulamaları tecrübe etmesi açısından bir öncü olmuştur.



Şekil 12. Zeki Faik İzer, Solarizasyon, 1939.

Kaynak: Siyah-Beyaz İzler' Fotoğrafçılığıyla Zeki Faik İzer

Deneyisel fotoğrafın bir özelliği izleyicinin zihninde beliren imgeler ve çok boyutlu fiziksel dünyanın iki boyutlu görüntüsünün tutarlı olmamasıdır. Bu iki boyutlu görüntüyü tahrip eden sanatçı, sanatsal anlamda yeni bir şey söylemeyi ve kendini ifade etmeyi amaçlamaktadır. Bir anlatım biçimi olarak gördüğü bu deneyisel tavrı nesnel biçimler üzerinde müdahaleler yaparak elde etmektedir. Fotoğrafçı soyut ve somut imgeleri bir araya getirerek karanlık odada veya dijital ortamda bir anlatım ortaya koyabilmektedir. Soyut Dışavurumcu Dönem'in öncülerinden olan Ahmet Öner Gezgin'in deneyisel fotoğraflarında da böyle bir anlatım görmekteyiz.



Şekil 13. Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1979.

Kaynak: <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/> (E.T: 26.06.2022)

Gezgin'in yukarıda görülen deneyisel-kurgusal fotoğrafında (Şekil 13) beyaz elbisesi içinde bir kadının omuzlarından itibaren silikleştiğini görmekteyiz. Silinen yerin arkasında kapı belirmiştir. Yerde fotoğraftaki kadının mı yoksa başka birine mi ait olduğu bilemediğimiz yakın plan bir göz fotoğrafı görmekteyiz. Sanatçı bu imgeyi fotoğrafı çektikten sonra görüntünün üzerine eklememiş fotoğrafı çekmeden önce sahneye eklemiştir. Dolayısıyla Bresson'ın bahsettiği 'karar anı' fotoğrafçının deklanşöre bastığı an değil bunu zihninde kurgularken gerçekleşmiştir. Boş bir ev, boş bir çerçeve, yerdeki göz fotoğrafı ve yarısı silinen bir kadın ile sanatçı bize 'unutulanlar'ı hatırlatmak istemiş olabilir. Fotoğraf unutulmaya karşı savaş veren bir sanat dalıdır. Ölümler fotoğraflar ile bize kendilerini hatırlatmaktadır. Fotoğrafın melankolisi buradadır; öldüğünü bildiğimiz insanları fotoğraf sayesinde tekrar tekrar görebilmekteyiz. Burada da sanatçı bize fotoğrafın kaybolacak 'an'larla verdiği savaşı göstermek istemiş olabilir. Silinen hatıralara karşı bir çift gören göz daima vardır. Fotoğraf görevini yapacak ve 'silinip gidilen an'ları sabitleyecektir.

Türkiye tarihinde deneyisel-kurgusal fotoğraf anlayışında eserler veren bir diğer sanatçı Nazif Topçuoğlu'dur. Topçuoğlu, kimi çalışmalarında postmodern batı fotoğrafında Jeff Wall'un çalışmalarında gördüğümüz

reprodüksiyonlar gibi özellikle Avrupa sanatına ait imge ve görüntüleri temel alarak yeniden üretmekte ve kendine mal etmektedir. Postmodernizm, sanatsal ifade biçimi olarak kullanılan bir yöntem olarak kendine mal etme ile halihazırda bulunan görüntülerin yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır.

Topçuoğlu'nun aşağıda görülen fotoğrafına (Şekil 15) baktığımızda sanatçının fotoğraf yoluyla resim sanatına gönderme yaparak Barok akımının önemli temsilcilerinden biri olan İtalyan ressam Caravaggio'nun Şüpheli Thomas adlı eserini (Şekil 14) kurgulayarak yeniden üretmiştir. Resimde İsa'nın havarilerinden biri olan Aziz Thomas'ın, İsa'nın çarmıha gerilmesinden üç gün sonra dirilmesine inanamayarak şüphe etmesi ve yaralarına dokunarak ikna olmasını konu almaktadır. Topçuoğlu, İncil'de geçen ve Caravaggio'nun daha önce resimlemiş olduğu sahneyi günümüze uyarlamış ve sadece kadınların bulunduğu bir kompozisyonla yeniden 'kurgulamıştır'. Fotoğrafta görülen figürler, günlük kıyafetler ile gösterişten uzak bir şekilde 'rol' yapmaktadır. Resimsel referansların; ışık, dekor, kostüm gibi sinematografik öğelerle birleştirilerek sanat yönetmenliği ve sahne tasarımı yapıldığını görmekteyiz.



Şekil 14. Caravaggio, Şüpheli Thomas, 1601-1602.

Kaynak: <https://www.caravaggio.org/the-incredulity-of-saint-thomas.jsp> (E.T: 28.06.2022)



Şekil 15. Nazif Topçuoğlu, Bu gerçek mi? 2006.

Kaynak: <http://naziftopcuoglu.com/works/tableaux/> (E.T: 28.06.2022)

Günümüzde deneysel-kurgusal fotoğraf anlayışında eser veren bir diğer önemli isim Orhan Cem Çetin'dir. Çetin (2022)'e göre fotoğraf bir süreçtir ve fotoğrafın çekildiği 'an' bu süreçlerden biridir. Çetin, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği Çağdaş Fotoğraf Serileri söyleşisinde (2009) sanatı kısaca şöyle tanımlamaktadır: "Sanat bir şeyi başka bir şey gibi göstermektir". Geleneksel fotoğrafın görüneni esas alan yaklaşımına karşı, sanatçı görünenden farklı bir şeyi söylemektedir. Görünenden farklı bir şey söylemek, deneysel-kurgusal fotoğrafın amaçlarından biridir. Sanatçı'nın erken dönem çalışmalarından olan Renkarnasyon isimli serisi analog teknoloji ile dijitali birleştiren ve özgün tekniğiyle Türk fotoğrafçılığında önemli bir deneysel-kurgusal çalışmadır. Çetin, bu çalışmada analog fotoğrafları siyah beyaz tarayıcı ile dijital ortama aktarmış ve renklendirmiştir. Daha sonra film kayıt cihazı ile 35mm diapozitif film üzerine çıktı almıştır (Çetin, 1993). Çetin'in bu olağandışı tekniği ile gerçeklik tekrar bedenlenmiş ve renkler serinin isminin referans verdiği gibi adeta renkarnasyon geçirmiştir.



Şekil 16. Orhan Cem Çetin, Müziğe ve Müzisyenlere Dair 03, 2022.

Kaynak: <https://www.orhancemcetin.com/muzik-huzun-nese> (E.T: 29.06.2022)

Sanatçının son dönem eserlerinden olan Müziğe ve Müzisyenlere Dair adlı serinin tekniği kâğıt negatiflerin örtücü boyalar ve negatif renklerle boyanmasıdır. Sanatçı, farklı tarihlerde çektiği fotoğrafların ayrıntılarından oluşturduğu bu çalışmalara ‘foto-illüstrasyon’ tabirini kullanmıştır (Çetin, 2022). Müziği ve müzisyenleri konu aldığı eserlerinde fotoğrafın yalınkat doğasını dönüştürmüş ve resim sanatında olduğu gibi katmanlar ile derinlik yaratmıştır. Sanatçı, çalışmalarının üzerinde bir spektrum elde etmiş, renkleri optik bir devrim olan fotoğrafın büyümlü kimyası ile buluşturmuştur. Negatifler üzerinde dağılan boyalar soyut bir form oluşturmuş ve diğer deneysel fotoğraflarında olduğu gibi suluboya etkisi vermiştir. Fotoğrafik görüntü ve resimsel değerlerin birleşimi ile kabartmalı bir doku ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın gerçeklik ile bağları yapıbozucu bir yaklaşımla kırılmış dolayısıyla var olan gerçekliğin görüntüsü sökülüp yeniden yapılandırılmıştır. Müzik ile görsel sanatların birleşimi ile alternatif bir evren yaratılmıştır. Çetin’in çalışmalarında kimya, irade, tesadüf ve yapay zekâ gibi kavramlarla yoğurulan deneysel-kurgusal fotoğraflar ile dijital teknoloji ve analog teknolojinin iş birliği görülmektedir. Ayrıca yapay zekâyâ karşı insan iradesi gibi konuların sorgulamaları yapılmıştır.



Şekil 17. Yapay Zekâ (Zeynep Büşra Demir tarafından), Şahin Kaygun, 2022

Kaynak: Midjourney (E.T: 21.06.2022)



Şekil 18. Yapay Zekâ (Zeynep Büşra Demir tarafından), Ahmet Öner Gezgin, 2022

Kaynak: Midjourney (E.T: 21.06.2022)

Yapay zekâya karşı insan iradesi konusunu irdelemek amacıyla bu çalışmada kullanılmak üzere yukarıdaki görseller (Şekil 17, Şekil 18) oluşturulmuştur. Sanatçıların hayal gücü ile şekillenen fotoğraflarda kullanılan öğeler uygulamaya yazılınca Şahin Kaygun ve Ahmet Öner Gezgin'in deneysel-kurgusal fotoğraf anlayışlarına benzer bir şekilde bu imgeler ortaya çıkmıştır. Şekil 17'de görülen görselde bir portre üzerine boya ile manipülasyon söz konusudur ve oluşan imgede fotoğrafik görüntüden öte resimsel nitelik göze çarpmaktadır. Şahin Kaygun'un çalışmalarında uyguladığı deneysel tekniği yapay zekâ bu şekilde yorumlamıştır. Diğer çalışma ise Ahmet Öner Gezgin'in çalışmalarındaki öğelerin yapay zekâya girilerek yeniden üretilmesi sonucu oluşmuştur.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

II. Dünya Savaşının sonucunda ortaya çıkan kültürel ve toplumsal değişimler ile birlikte Batı'da, 1960'larda ivmelenen postmodernist anlayış, 1980'den sonra uluslararası bir boyutta etkili olmuştur. Bu dönüşümler sanatı da etkilemiştir. Modernizm'in fotoğrafın her zaman gerçekliği yansıtması gerektiği düşüncesi ile benimsenen fotoğraf (Gülaçtı, 2021), 'deneysel ve kurgusal' müdahaleler ile postmodernist fotoğraf anlayışının ifade biçimini oluşturmuştur. Ancak Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), Henry Peach Robinson (1830-1901) ve Camille Silvy (1834-1910) gibi sanatçılar ilk kurgusal örnekleri modern fotoğrafta vermişlerdir. Kendilerinden sonraki postmodernist deneysel-kurgusal anlayışı kabul eden Robert Rauschenberg (1925-2008), Barbara Kruger (1975-), Jeff Wall (1946-), Cindy Sherman (1964-) ve Gergory Crewdson (1962-) gibi sanatçılara öncülük etmişlerdir.

Ülkemizde, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında fotoğraf kayıt-belge-arşiv anlayışı ile benimsenmiştir. Batı ve Türkiye'deki deneysel-kurgusal fotoğrafı karşılaştırdığımızda Türkiye'nin Batı'ya nazaran daha geç bir tarihte bu anlayışı benimsediğini görmekteyiz. Cumhuriyet'in ilanından sonra fotoğraf konusunda ilk çalışmalar Şinasi Barutçu ve Zeki Faik İzer gibi isimlerin yurtdışında eğitim alıp edindikleri fotoğraf bilgilerini aktarmalarıyla başlamıştır (Özandes, 2014). Türk Fotoğrafında 1923-1960 Yılları arasındaki dönemin özelliklerine baktığımızda, fotoğrafın Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yeni Türkiye'nin ve ülke güzelliklerinin tanıtımı işlevi ile kullandığı görülmektedir. 1960-1980 arasındaki döneme baktığımızda ise 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin sonucunda sosyopolitik ve sosyokültürel etkileri ile değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Bu olgular fotoğrafta sosyal gerçekçi dönemin yaşanmasına sebep olmuştur.

Türk fotoğrafı dünyadaki postmodernist akımların ve Türkiye'deki 1980 darbesinin etkileriyle dönüşmüştür. Bu yıllarda, akademik bir altyapı kurulmasıyla Türk fotoğrafçılığı kavramsal açıdan gelişmiştir. Teknik ve kuramsal açıdan gelişen Türk fotoğrafında, geleneksel anlayıştan uzaklaşarak bireysellik ön plana çıkmış ve yeni anlatım biçimleri geliştirilmiştir. Günümüze gelindiğinde ise teknolojik gelişmelerin yaşanmasıyla meydana gelen dijital devrim sanatı etkilemiş olduğu görülmüştür. Gelişen yazılım programları sanatçılara yeni bakış açıları getirmiştir ve sanatçılar dijital ve analog teknolojileri birlikte kullanılarak deneysel-kurgusal uygulamalar yapmıştır.

Batı ve Türkiye'deki deneysel-kurgusal fotoğrafın özelliklerini karşılaştırdığımızda; var olan çok boyutlu dünyayı iki boyutlu düzleme aktaran işlevsel fotoğrafın sanatçının tercihleri ile değiştiğini, bireyselliğin ön plana çıktığını, sanatçılar tarafından gerçeklik kavramının sorgulandığını, alternatif gerçekler yaratıldığını, görünüre dair sanatçılar tarafından kuramsal bir çerçeve çizildiğini ve uygulamada postmodern anlatı olanaklarının ortaya çıktığını görmekteyiz. Ayrıca geleneksel fotoğraf anlayışının terk edildiği ancak analog teknolojinin sanatçının amacına hizmet ettiği sürece kullanılmaya devam edildiği görülmüştür. Bununla birlikte resimsel müdahaleler ile fotoğrafik görüntülerin birleştirildiği, grafik yorumlar ile deneysel uygulamaların yapıldığı, bir senaryo dahilinde sanatçının belirlediği konu ile kurgusal fotoğraflar oluşturulduğu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, fotoğrafın Batı'daki ve ülkemizdeki gelişimi incelenmiş ve deneysel-kurgusal fotoğrafın başat örnekleriyle değerlendirilmesi yapılmıştır. Ayrıca deneysel-kurgusal fotoğrafın geleceğine dair çıkarımlar yapmak hedeflenmiştir.

Günümüze gelindiğinde daha önce var olmamış 'görünümlerin' yapay zekânın geliştirdiği algoritmalar ile birlikte üretilmesinin mümkün olduğu görülmüştür. Bu görüntüler her ne kadar 'gerçekçi' görünse de aslında var olmayan şeylerdir. Fotoğraf görüntüsünde bulunan varlıkların bir zamanlar gerçekten 'var' oldukları olgusu fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi daha önemli kılmaktadır. Gerçekliğe müdahale edilen deneysel-kurgusal fotoğraflarda bile bir zamanlar 'var olmuş' varlıkların üzerinde müdahale yapıldığı görülmüştür. Bu sebeple de fotoğrafın varlığı varlıklara bağlı kılınmıştır. Çünkü fotoğraf, görüngülere ve zamana bağlı olarak oluşmaktadır. Bu sebeple geleceğin sanatında kimi sanatçıların yaygınlaşması öngörülen 'sanal ve yapay sanattan' uzaklaşıp alışlagelmiş yöntemleri kullanmaya devam edeceği ve sanat eseri yaratma sürecinde malzemelere dokunmayı, hissetmeyi tercih edeceği muhtemeldir. Ancak kimilerinin de gelişen teknoloji ile ortaya çıkan sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, metaverse, nft ve yapay zekâ gibi uygulamaları kullanarak sanata yön vereceği öngörülebilmektedir. Bu teknolojilere yön verecek olan ve sanal ve yapay araçları 'bilinç' ve 'irade' gibi özelliklerle geliştirecek olan insandır. Bu sebeple analog teknolojiye dijital teknolojiye geçildiğinde çalışmalarını buna göre dönüştüren ve

yorum katan sanatçılar, gelişen yeni teknolojilere de geçmişte olduğu gibi yeni yöntemler yaratarak uyum sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

1. Ak, S. A. (2001). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı, İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul.
2. Antmen, A. (2019). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
3. Aristoteles (2011). 'Poetika' Şiir Sanatı Üzerine, (Çev. Furkan Akderin). İstanbul, Say Yayınları.
4. Berger, J. (2014). Görme Biçimleri. (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayıncılık, İstanbul.
5. Berger, J. (2018). Bir fotoğrafı anlamak, Metis Yayınları, İstanbul.
6. Birinci, G. (2017). "Deneyisel Bir Yaklaşım Olarak Kolaj ve Karışık Teknik Uygulamasının Fotoğraf Sanatına Yansımaları", Art-e Sanat Dergisi, 10(20): 666-690.
7. Calak, K. (2008). "Barbara Kruger, your body is a battleground", https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/43953/Barbara_Kruger_Your_Body_Is_a_Battleground.pdf?sequence=1&isAllowed=y/ Erişim Tarihi: 12.5.2022
8. Clarke, G. (2017) Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf. Hayalperest Yayınları, İstanbul.
9. Çetin, O. C. (1993). "Renkarnasyon", <https://www.orhancemcetin.com/renkarnasyon>
10. Çetin, O. C. (2009) Özlem Şimşek'in Orhan Cem Çetin ve Murat Germen ile Milliyet Sanat dergisi için yaptığı söyleşi. <https://muratgermen.wordpress.com/2009/10/25/turkiye-cagdas-sanatının-yukselen-yildizi-fotograf-ozlem-simsekin-orhan-cem-cetin-ve-murat-germen-ile-milliyet-sanat-dergisi-icin-yaptigi-soylesi/> [29.06.2022]
11. Çetin, O. C. (2022) Akbank Sanat Konuşmaları, https://www.youtube.com/watch?v=HxwAg_sHhbA Erişim Tarihi: 27.05.2022
12. Çetin, O. C. (2022). "Müzik, Hüzün, Neşe", <https://www.orhancemcetin.com/muzik-huzun-nese>
13. Çulha, D. (2019). "Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak", IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 38-52.
14. Gezgin, A. Ö. (1995). "Cumhuriyetten Günümüze Fotoğrafi 1923-1995", <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyetten-gunumuze-fotograf-1923-1995/> Erişim Tarihi: 20.06.2022
15. Gezgin, A. Ö. (1995). Deneyisel Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/deneyisel.html>, Erişim tarihi: 25.06.2022.
16. Gülaçtı, İ. E. (2017). "Fotoğraf ve Propaganda İlişkisi Bağlamında Batılılaşmanın Propagandası Olarak II. Abdülhamid Armağan Albümleri", Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
17. Gülaçtı, İ. E. (2021). "Postmodernizm Bağlamında Batı Fotoğrafçılığında Yeniden Üretim-Kendine Mal Etme ve Türk Fotoğrafçılığında Deneyisel-Kurgusal Fotoğraf", Social Sciences Studies Journal, 7(86).
18. Hayes, K. J. (2013). Edgar Allan Poe in Context. Cambridge University Press. Cambridge.
19. Higgins, J. (2014). Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir: Açıklamalı Modern Fotoğraf, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
20. Honour, H., & Fleming, J. (2016). Dünya Sanat Tarihi, Alfa Yayınları, İstanbul.
21. Kanburoğlu, Ö. (2021). A'dan Z'ye Fotoğraf, Say Yayınları, İstanbul.
22. Karadağ, Ç. (2016). Fotoğrafın Yüzyılı, Öteki Yayınevi, İstanbul.
23. Gök, K. (2016). "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler", Yıldız Journal of Art and Design, 3(1): 43-66.
24. Kuleli, Z. (2015). "Kitab El-Menazir'in Temel Prensiplerinin Bilim Felsefesi Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
25. Le Petit Soldat (1963). <https://kultfilmler.com/le-petit-soldat-kucuk-asker-izle/> Erişim Tarihi: 13.06.2022

26. Oral, M. (2011). Toplumsal belgeci fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
27. Özendes, E. (2002). “Osmanlı'da Fotoğraf Sanatı” *Türkler*, (15): 507-517, Ankara.
28. Özendes, E. (2014). “Fotoğrafta Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi”, *AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi*, (43), s:13.
29. Öztuncay, B. (2005). *Hatıra-i Uhuvvet: Portre Fotoğrafların Cazibesi 1846-1950*, Aygaz, İstanbul.
30. Satkın, M. B. (2014). “Fotoğraf, Gerçeklik ve İdeoloji”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, (5): 7-13.
31. Serter, S. S. (2000). “Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü”, *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 17(17), 81-97.
32. Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı, İstanbul.
33. Soulages, F. (2022). *Fotoğrafın Estetiği*, Espas Yayınları, İstanbul.
34. Süme, S. & Turan, E. (2016). “Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(6):27-32.
35. Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
36. Tercan, S. (2012). “Fadindg Away Kararma”, *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, (146): 54
37. Topçuoğlu, N. (1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, YKY, İstanbul.
38. Turan, E. (2011). “Fotoğraf: Belleği Olan Ayna”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(2), 19-24.