

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

FOTOĞRAF RESİMDİR

MEHMET YILMAZ



ÜTÖPYA

Ütopya Yayınları: 235

Sanat Dizisi

© 2013 Ütopya Yayınevi

Redaktör

Mustafa Çoban

1. Baskı

Kasım 2013

Kapak Resmi,

Mehmet Yılmaz

Kapak Tasarımı,

İlknur Açıkıllı

Teknik Hazırlık

Ütopya

Baskı ve Cilt

Sözkesen Matbaası

İvedik Org. San. Matbaacılar Sitesi

1518. Sok. No: 2/40 Yenimahalle - Ankara

Tel: (0 312) 395 21 10

ISBN 978-605-5580-54-4

Ütopya Yayınevi

Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara

Tel – Fax: (0 312) 433 88 28

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr

E-Posta: utopya@utopyayayinevi.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

MEHMET YILMAZ

FOTOĞRAF RESİMDİR

Mehmet Yılmaz Babasına göre 06.06.1962'de; resmî kayıtlara göre 14.06.1963'te Mersin/Mut'ta doğdu.

1987'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun oldu; Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında 1989'da Yüksek Lisans ve 1993'te Sanatta Yeterlik dereceleri aldı.

1990'da ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde yarı zamanlı Öğretim Görevlisi; 1991'de Araştırma Görevlisi ve 1995'te Öğretim Görevlisi oldu; 1998'de Doçent unvanı aldı. 2003'e kadar adı geçen kurumda Resim, Heykel ve Çağdaş Sanat dersleri verdi. 2003'te Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne atandı; 2004'te Profesör oldu. 2006'da Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışmaya başladı.

Resim ve heykellerinden oluşan ilk kişisel sergisini, sanat eğitimi almaya başlamadan önce 1982'de açtı. 1982-2013 arasında on dokuzu yurt içinde ve biri Almanya'da olmak üzere yirmi kişisel sergi açtı; ulusal ve uluslararası grup etkinliklerine katıldı.

1981-98 arasında yurt içindeki resim yarışmalarında 14 kez ödüllendirildi.

1980'lerden 2000'lerin başlarına kadar *Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler*, *Belleğimdeki Parçalar*, *Pencere* ve *Bir Yanım İçerde* gibi adlar altında siyasal içerikli diziler yaptı. Sonrasında, biçim ve kavramların karşılıklı çağrışımları üzerine yoğunlaştığı, özyaşamsal nitelikli *İçine Yabancı Dış* ve *Cin.s.el Şeyler* gibi dizilere yöneldi. 2006-2011 arasında *Sakıncalı Çünkü Edepsiz* adlı resim ve videolar yaptı. 2011'de resmin neliğini sorguladığı *İkizler* adlı bir dizi üzerinde çalışmaya başladı.

Halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve yarı zamanlı olarak ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümünde ders vermektedir.

Kitapları: *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi (1999, 2006, 2013); *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınevi (2006, 2013); *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi (2004, 2009); *Sakıncalı, Çünkü Edepsiz*, Ütopya Yayınevi, 2011; *Fotoğraf Resimdir*, Ütopya Yayınevi, 2013.

Yayına Hazırladıkları: *Kuşaklararası Söyleşiler*, UPSD Ankara Şubesi Yayını (2000); *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınevi (2004, 2009); *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi (2012).

Çevirileri: *Estetik Üzerine Denemeler*, J.P. Sartre, Doruk Yayınevi (1997); *Picasso Konuşuyor*, Der. Dore Ashton, Nahide Yılmaz'la ortak çeviri; Ütopya Yayınevi (2001).

İÇİNDEKİLER

I	9
Giriş: Tanık Olarak Sanatçı, Belge Olarak Resim	9
Mağara, Karanlık Oda, Gerçeğin İzi	19
Fotoğraf: Baskıresim Zincirinde Yeni Bir Halka	22
Sürpriz Evlat Olarak Fotoğrafın Varlık Mücadelesi	26
Görmenin Maddîleşmesi: Boyasal ve Kimyasal	37
Tekniğin Büyüsü	39
Resim: Yüzeydeki Sabit Görüntü	43
Fotoğrafın Dili	46
O Halde	49
II	56
<i>Edepsizler'den İkizler'e</i>	56
<i>İkizler</i> : Fotoğraf Resimdir	64
Ben ve neB	74
III	77
Mehmet Yılmaz'dan <i>İkizler</i> : Aynı, Ama Farklı, Bir Arada	77
CEBRAİL ÖTGÜN	
IV	89
Her Şey Yanılsama:	89
Mehmet Yılmaz'ın <i>İkizler</i> Dizisi Hakkında Bazı Düşünceler	89
MARCUS GRAF	



1. *Ben ve neB* (Sanatçı, öğretim üyesi: ressam, heykeltıraş, videocu; yazar, çevirmen, yayın yönetmeni; baba, koca— henüz küratör değil), 2013, video filminden iki görüntü, 10'50"

Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmadan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.

Maurice Denis, 1890

Unutmayın ki bir fotoğraf –bir komutan, çıplak bir kadın ya da herhangi bir an imgesi olmadan önce– üstü birtakım açık koyu değer ve renklerle kaplı düz bir yüzeydir.

M.Y. (Denis'ye saygılar)

Fotoğraf bir resim türüdür.

Bazı resimler fırçayla bazıları da makineyle yapılır –tıpkı bazı kazakların tığla, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde, fırça da, tığ da, makine de birer araçtır.

İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, neyi yansıttığı, nesnel olup olmadığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir.

M.Y.



2. Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, tahta panoya yağlıboya, 81,8x59,7 cm

Giriş: Tanık Olarak Sanatçı, Belge Olarak Resim

Resimleri indirdim duvardan birer birer
Hiç titremedi elim sanki sen değildiler
Beste, Selmi Andak; söz, Aysel Gürel

Resimlerin tabii ki evrensel bir dili var.
Ben bir yerde resim çekerim, onu herkes anlar.
Ara Güler, 1999

Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434 (Resim 2). Ressam ve iki modelinin o karşılaşmasını canlandıralım zihnimizde.

İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini, sözlüsü Jeanne de Chenany'le birlikte Felemenk ressam Jan van Eyck'ın (1390?-1441) karşısına geçmişler, olası duruşları deniyorlar. Yüzler tam cepheden mi, yoksa hafif yandan mı olmalı? Ya ifadeler, eller, giysiler, mekânda yer alacak nesneler? Bu, sıradan bir hadise değil; her şey olması gerektiği gibi olmalı –ne eksik ne fazla...

Arnolfini ve müstakbel karısı imge ustasının karşısına geçmeden önce, duruşun nasıl olması gerektiğine karar vermişler miydi acaba? Büyük olasılıkla evet. Ama evdeki hesabın çarşıya uymayabileceği de bir başka olasılık. Arnolfini, “üstat, şöyle bir mekânda, şu şu nesnelerle, böyle bir duruş istiyoruz” dediğinde; sanatçının, “efendim, çok iyi düşünmüşsünüz; ama duruş şu şekilde olsa sizin asaletiniz ve gelinin güzelliği daha iyi ortaya çıkar” gibi şeyler söylediğini işitir gibiyim. Tabii, Van Eyck'ın modellerden çok resmin asaletini düşünmüş olabileceği de kuvvetle muhtemel –kıysından köşesinden sanata bulaşmış herkes anlar bunu.

Günümüzde böyle bir olayı belgelemek için kameranın karşısına geçen çiftler, duruşları fotoğrafçıya emanet etmekte tereddüt etmezler. Fotoğrafçı “başınızı hafif sağa... biraz aşağıya... Yok, yok olmadı, biraz yukarıya... biraz tebessüm...” dediğinde, harfiyen yaparlar. Neden? Fotoğrafçının, işinin erbabı olduğuna peşinen inanmışlardır da ondan. Resim 3, bu tip fotoğrafların bilinen ilk örneğidir. Van Eyck müşterinin uysallığını, fotoğrafçının ikna yeteneğini, boya ve fırça yerine bir kutu aracılığıyla elde ettiği resmin gerçeği yansıtmı gücünü, hızını ve ucuzluğunu (hele de günümüzdeki örnekleri görseydi), şaşkınlıktan küçük dilini yutardı herhalde.

3.
Louis Daguerre,
Evlilik Hatırası, 1854,
fotoğraf, çekim süresi
ykl. 20 dakika



Eski dönemlerden beri, azami bir gerçeklik yanılsaması peşinde değil miydi sanatçılar, müşteriler?¹ Van Eyck'ın yalnızca mükemmel bir teknik ve tasarım değil, aynı zamanda Arnolfini ve müstakbel karısına tam benzerlik sözü verdiğini tahmin etmek zor olmasa gerek. Hedeflediği benzerliği

¹ Gerçeği kimin daha iyi taklit ettiğine ilişkin eski Yunan öyküsünü anımsayalım: Zeuxsis, elinde üzüm salkımı tutan bir çocuk resmi yapmış duvara. Öyle ki, kuşlar üzümleri gerçek sanıp gagalıyorlarmış. Parrasius ise doğayı taklitte Zeuxsis'ten daha usta olduğunu iddia ederek bir yarışma teklif etmiş. Zeuxsis'in kabulü üzerine işe koyulan Parrasius, bir süre sonra, "Gelip resmimi görebilirsin" demiş, "işliğimdeki perdenin arkasında duruyor. Henüz kimseye göstermedim". Zeuxsis, rakibinin işliğine gelip "Haydi" demiş, "şu perdeyi çek de arkasında ki resmi göster bakalım; gerçekten benden usta mısın?" Parrasius gülererek dersini vermiş: "Bu, gerçek bir perde değil; resim. Sen üzüm salkımınla ancak kuşları aldatabilirsin. Ben ise senin gibi büyük bir ressamı aldatmayı başardım. Üstelik o kadar böbürlenme. Salkımı tutan çocuk gerçekten canlıymış gibi resmedilmiş olsaydı, kuşlar ondan korkup üzümleri gagalamazlardı!"



4.
Jan van Eyck,
Arnolfini'nin Portresi, 1435,
tahta panoya yağlıboya,
29 x 20 cm

yakalamış mıydı acaba? Sanatçının, Arnolfini'yi tek olarak yaptığı bir başka resim daha var (Resim 4). O tablodaki yüz buradakine çok benziyor. Bundan, benzerliği başarmış olduğu duygusuna kapılıyoruz. Her resme başladığında olduğu gibi, burada da, o güne kadar yapılmış olanları aşmak için sanatçının tüm yeteneklerini devreye soktuğunu tahmin ediyoruz. Arkadaki dışbükey aynaya sığdırdığı görüntüden tavandan sarkan şamdana, kumaş kıvrımlarından dantellere, halı ve penceredeki süslerden köpeğin tüyelerine kadar, her ayrıntıyı olağanüstü bir sabırla çalışmış sanatçı (Resim 5).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Arnolfini'nin Evlenmesi, 'sanatsal' ile 'belgesel' denen imgeler arasında keskin sınır çekenlerin iddialarını geçersiz kılıyor. Bu imge, sanatsal olduğu kadar belgeseldir de. Gombrich, bu resmi anlatırken, "Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resim" ifadesini kullanıyor. Ona göre, "Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir".² Gombrich bu görüşünü, hem duvardaki *Johannes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck buradaydı) ibaresine, hem de her bir ayrıntının olağanüstü bir titizlikle resmedilmiş olmasına dayandırıyor. Ayrıca, *Sanatın Öyküsü*'nde Rönesans'a ayırdığı bölümlerin ilkinde "Gerçekliğin Ele Geçirilmesi" diye başlık atması da meramıyla uygunluk içindedir.

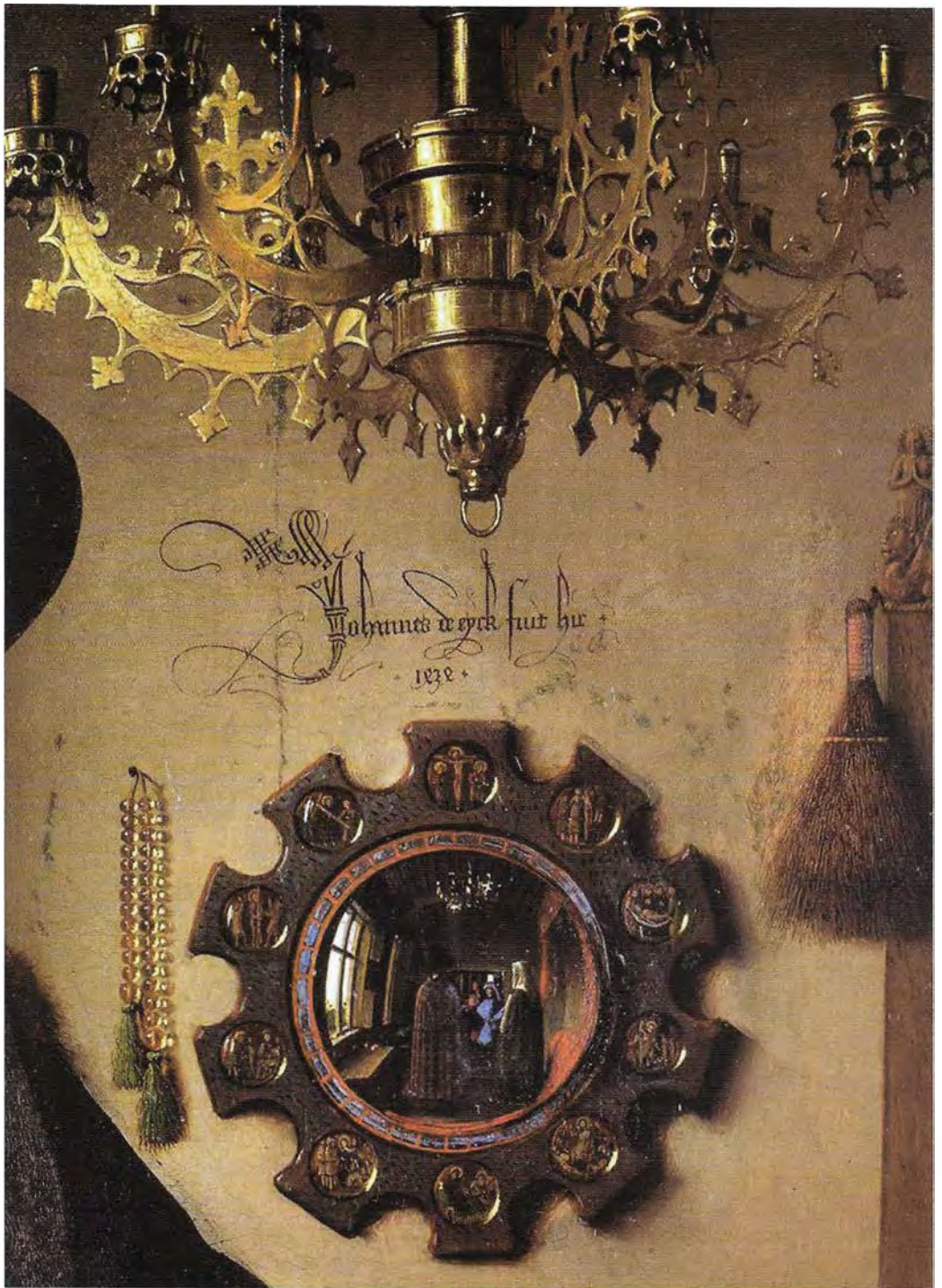
Yalnızca nesnelerin gerçeğe benzerliğine değil, o çağdaki inanç ve geleneklere ilişkin de bilgiler veriyor bu resim: Demek ki, o çağda gelinler böyle giyiniyormuş. Gelinliğin renginin yeşil olması, onun doğurganlığını temsil ediyormuş. Giysinin karında toplanarak şişkin gösterilmesi, hamileliği değil, dönemin güzellik anlayışını yansıtıyormuş. Damadın ayakkabılarını çıkarması, kendini Tanrı'nın hizmetine adanmış bir göstergesiymiş. Şamdanda yanan tek mum İsa'nın resimdeki varlığını, köpek ise sadakati temsil ediyormuş.³

Bazıları, "Bu tablo gerçeklik hakkında bilgi verse de, güvenilemez; sanatçının keyfi müdahaleleri vardır. Tablonun belgeselliği, bir fotoğrafinkiyle karşılaştırılmaz" diyebilir belki. İyi de, "fotoğraf her zaman doğru söyler" diyecek durumda mıyız? Bazı fotoğraflar doğru söyler, bazıları yalan –tıpkı bazı boyaların doğru, bazılarının da yalan söylediği gibi. Benim dikkat çekmek istediğim konu, belgesellik ve sanatsallığın birbirini dışlamak zorunda olmadığı, bir arada olabileceğidir, o kadar. Bu konuda, sanat tarihindeki resimlerin ezici çoğunluğu örnek verilebilir. Ayrıca, belgeler çeşit çeşittir –metin, ses, koku, parça, dolaylı, dolaysız, sabit ya da devinimli görüntü biçiminde olabilir.

Biz burada *sabit görüntülerden* söz ediyoruz. Elbette, türler ya da bir türün kendi içindeki örnekleri arasında farklılıklar olabilir. Bunlar, belgesellik niteliğinin derecesiyle ilgilidir –örneğin Rembrandt, Picasso, Nadar ya da Close'un portrelerinde olduğu gibi (Resim 6, 7, 8, 9). Bu resimlerin hepsi, hem *dış görünüşün* hem zamanın ruhunun izlerini taşır. Dış görünüşü betimleme açısından Rembrandt'ın Picasso'dan daha ikna edici olduğu ortadadır. Ancak Close ve Nadar'ın resimleri, fiziksel benzerlik ve ince ayrıntılar açısından kuşkusuz ilk ikisinden üstündür. Close ve Nadar

² E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2011, s. 243.

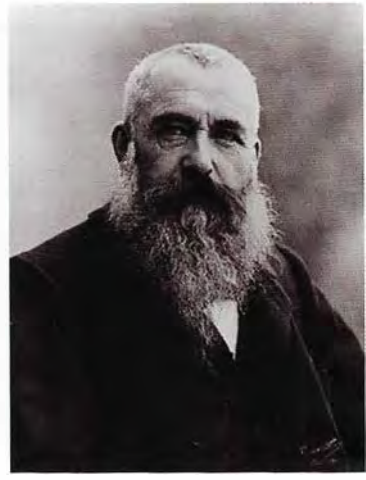
³ Henry M. Sayre, *A World of Art*, Pearson Education, Upper Saddle River, 2004, s. 37.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



5. Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*'nden ayrıntı



6. (Sol, üst)
Rembrandt,
Kendi Portresi,
ykl. 1657,
tuval yağlıboya



7. (Sağ, üst)
Nadar,
Monet'in Portresi,
ykl. 1910,
fotoğraf



8. (Sol, alt)
Picasso,
Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910,
tuval yağlıboya,
92 x 65 cm



9. (Sağ, alt)
Chuck Close,
Leslie, 1973,
tuval suluboya,
184 x 124 cm

karşılaştırmasını ise size bırakıyorum (Lütfen dikkat: Buradaki konu, bu dört resimden hangisinin daha *sanatsal*, *derin*, *değerli* ya da *yaratıcı* olup olmadığı değildir).

Bir başka örnek: Resim 10 ve 11'de ele alınan konu ortaktır. İki resim de *Medicine Lodge Körfezi'nde İmzalanan Anlaşma'nın* görsel kayıdıdır. Her iki sanatçı, kendi bildiği teknik ve bakış açısıyla belgelemek istemiş söz konusu anlaşmayı. Birinin daha sanatsal (ama daha az belgesel); diğerrininse daha az sanatsal (ama daha belgesel) ya da tersi olduğunu tartışabilir miyiz? Elbette. Ama ne olursa olsun, birinin diğerini tamamen geçersiz kılmaya gücünün yetmeyeceği ortadadır. Nihayetinde, dereceleri ne olursa olsun, bunların her ikisi de hem sanatsaldır, hem belgesel. Her ikisi de kendince bilgi vermektedir.



10.
John Taylor,
Medicine Lodge
Körfezi'nde
İmzalanan Anlaşma,
1867, kâğıda çizim



11.
Uluyan Kurt,
Medicine Lodge
Körfezi'nde
İmzalanan Anlaşma,
1875-78, defter çizimi,
kâğıda kalem ve mürekkep,
20 x 28 cm

Demek ki anlaşma, Kızılderililerle Beyazlar arasında, ağaçların altında yapılmış. Taylor'ın çizimi Batı ölçütlerine göre daha gerçekçi gibidir. Bazı mahkemelerde olduğu gibi, ressam sanki o sırada oradaymış ve gördüklerini defterine kaydetmiş. Oysa Uluyan Kurt çizimini daha sonra akıldan yapmış; ama bazı açılardan daha doyurucu olduğu ortada. Üstten baktığı için, anlaşmanın yapıldığı coğrafya, yaşam koşulları ve kültürel göstergeler hakkında daha etraflı bilgiler vermektedir. Kişilerin tanınabilirliğine gelince: Yine, Taylor'ın çiziminde karakterler daha gerçeğe yakın gibidir. Ama Uluyan Kurt'un çizimindeki karakterler de (küçük bir işaretten dolayı) Kızılderililere daha tanıdık gelmiş olabilir. Kuşkusuz her ikisinde de yorum mevcuttur.

İster kalem, ister boya ve fırça, ister makine ve kimya, isterse bilgisayar aracılığıyla elde edilsin, bir ‘resim’ nihayetinde ‘sabit bir görüntü’dür.⁴ Bu görüntü kâğıt ya da tuval gibi bir yüzeyde de olabilir, dijital ortamda da. Gerçeğe sadık olup olmaması, algımızı yönlendirip yönlendirmemesi, yorum içerip içermemesi, onun sabit bir görüntü olduğu gerçeğini değiştirmez. Gerçeklik karşısındaki tutum ve teknik uygulama örtüşmek zorunda değildir. Bu, araca olduğu kadar sanatçının tercihine de bağlıdır.

Bazı sanatçılar elden geldiğince gerçeği yansıtmayı hedeflemişken, bazıları da bizimle oyun oynamak, düşündürmek istemiş olabilir. Duane Michals’ın işine bakalım (Resim 12): Bir odada, yatağa oturmuş bir adamla bir kadın. Kadın adama sarılmış; her ikisi de bize (objektife) tebessüm ediyor. Sanatçı, resmin üstüne ve altına bir şeyler yazmış. Dikkatli bakınca her iki paragrafta da aynı şeylerin yazılı olduğunu fark ediyoruz:

“Bu fotoğraf kanıtımdır. Öğleden sonraydı, aramızdaki her şey çok iyiydi, ve beni kucaklıyordu, ve öylesine mutluyduk. Öyle oldu, sevdi beni. Siz kendinize bakın!”

Fotoğrafla yazı birbirini doğruluyor mu? İlk bakışta öyleymiş gibi. İyi de, o zaman yazıya ne gerek var? Yoksa görsel ve yazılı imgeler birbiriyle çelişiyor mu? Eğer öyleyse, fotoğrafa mı inanalım, yazıya mı? Ayrıca, kadın adamın nesi oluyor acaba? Karısı, sevgilisi, kardeşi, arkadaşı? Belirsiz. Mekân? Bir otel odası, çekim odası, yatak odası? Belirsiz. Kuşkusuz gerçeği o iki figür (varsa, o sırada başkaları) biliyordu; ama biz bilmiyoruz. Aradan bunca zaman geçmiş. Olayın kahramanlarının sırlarıyla ölüp gittiğini varsayalım (buna benzer milyonlarca örnek bulunabilir). Doğruyu söyleme, gerçeğin izini çıkarma ve yorumlama bakımından, sizce *Arnolfini’nin Evlenmesi* mi, yoksa *Bu Fotoğraf Kanıtımdır* mı daha güvenilirdir?

Gerek sanat camiasında gerek halk arasında, fotoğraf ile resim arasındaki ilişkinin neliği konusunda kafaların karışık olduğu görülüyor. Genel kaniye göre bunlar iki ayrı disiplindir. Ama nedense ‘resim çekme’ deyimini hemen herkes kullanmaktadır. Bunların tamamen iki farklı disiplin olduğunu düşünenlerin baş gerekçelerinden biri, fotoğrafın *nesnel*, resminse *öznel* olmasıdır. Yukarıdaki örneklerle, bu görüşün mutlak olmadığını, nesnellik ölçütünün göreliliğini göstermeye çalıştık.

⁴ Türkçedeki ‘resim’ sözcüğü Arapça ‘*resm*’ isim kökünden gelmektedir: *Resm* (a.i.): 1. yazma, çizme; desen, pentür. 2. eser, iz, nişan, alamet. 3. suret. 4. tertip, plan, taslak. 5. resim, fotoğraf resmi. 6. tarz, üslûp. 7. âdet, usul; tavrı, davranış. 8. alay, tören (merasim) 9. (sıfat halî) resmi. 10. vergi (Ferit Develioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*). Yine, *Arapça İngilizce Red Hous*’da *resm*’in ilk anlamları *işaret, çizgi, iz, eser, iz kalıntısı* olarak verilmiş. Doğrusu, resmin Arapçadaki ilk anlamlarıyla karşılaşmak, beni, hem şaşırttı hem mutlu etti. *Fotoğraf* sözcüğündeki *graf* da *yazma* ve *çizme* anlamına gelmektedir (*graf* = *resm*).

This photograph is my proof. There was that afternoon when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. She did love me. It did happen. Look, see for yourself.



THIS PHOTOGRAPH IS MY PROOF

This photograph is my proof. There was that afternoon when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen. She did love me. Look, see for yourself.

Esasen, *resim* ve *fotoğraf* arasındaki ilişki, *hayvan* ve *köpek* arasındaki ilişkiye benzer: Her köpek hayvandır, ama her hayvan köpek değildir. Tıpkı bunun gibi, hangi amaçla çekilirse çekilsin, her fotoğraf resimdir, ama her resim fotoğraf değildir (bazı resimler yağlıboyadır, bazıları çinkobaskıdır, bazıları fotoğraftır, bazıları kesyaptır, karışık tekniktir vs.). Felsefecilerin diliyle söylersek, hayvan ve resim kavramları *tümel*, köpek ve fotoğraf kavramları *tikeldir* (Kuşkusuz, her tikel kendi alt türlerinin tümeli sayılır).

‘Resim mi yoksa fotoğraf mı’ sorusu, ‘hayvan mı yoksa köpek mi’ sorusu kadar saçmadır. ‘Ne demek istendiği gayet açık; bu da bize yeter’ diyenler çıkabilir belki. Doğruymuş gibi. Ama yine de içim rahat değil.

Benim *İkizler*'i göstererek, "soldaki fotoğraf, sağdaki resim, değil mi" diye soranlara, kısaca "evet" demek yerine, şu yanıtı veriyorum: "İkisi de resim. Soldaki tuvali fotoğraf makinesi, bilgisayar ve dijital baskı makinesiyle; sağdaki tuvali de fırça ve yağlıboyayla oluşturdum". Kısa bir şaşkınlıktan sonra, başlıyorlar tartışmaya: "Ama resim şöyle, fotoğraf böyle..." Ama bu, hayvan ve köpeği karşılaştırmaktan farksız! Derken, ikinci bir hamle yapıyorum: "Duvarda gördüğünüz 200 x 197 cm boyutlarındaki şu *resmin yarısı resim değil mi* sizce yanı?!" Bir kez daha şaşıyorlar; ama "evet, bu resmin yarısı resim değil" de diyemiyorlar. İki parçalı, iki ayrı teknikle meydana getirilmiş 200 x 197 cm boyutlarında tek *bir resim* duruyor çünkü karşılarında. Konuyu tam doğru bağlama çektim dediğim anda, bir bakıyorum, zihin ve dile yerleşen gelenek (resmin el, fırça ve boyayla yapıldığına ilişkin eski düşünce) yeniden atağa geçmiş, kendini dayatıyor. Algıları, alışkanlıkları, değer yargılarını bırakın yıkmak, değiştirmek bile gerçekten çok zor. Doğaldır, insan alıştığı dünyada kendini güvende hisseder. O dünya dille kurulur, dilde yaşar.

"Dil, varlığın evidir" demişti Heidegger. Ev, sıcak ve güvenli yuvadır; varlık orada biçimlenir. Ama ondan çok önce Nietzsche de "dil, kaçmanın olanaksız olduğu bir hapishanedir" dememiş miydi? Ortak noktaları, dile yüklenen metaforik anlam. Özetle 'dil mekândır' diyorlar; ancak birinin tınısı sıcak, güvenli; diğerininki soğuk, güvensiz. Hangisini tercih ederdiniz?

Görüldüğü üzere, 'resim mi fotoğraf mı' meselesi, basit bir teknik tartışmanın ötesinde. Kimilerinin "iyi de, bunun bize ne yararı var?" dediğini duyar gibiyim. Bazıları da şöyle diyor: "Bu gereksiz bir tartışma. Günümüzde türler ve teknikler arasındaki sınırlar ortadan kalktı. Şimdi *disiplinlerarasılık* zamanı. Birinin ben ressamım, fotoğrafçıyım ya da videocuym demesine gerek yok. *Sanat* ve *sanatçı* kavramı yeterli". Kendilerince haklı olabilirler. Ama ben de haksız sayılmam. "Bu tartışmanın ne yararı var" diyenlere vereceğim yanıt şudur: Konuşabilmek için terimlerin anlamları konusunda ortak paydamız olmalı; aksi halde yalnızca konuştuğumuzu zannederiz. Diğerine gelince, o da bana fazla indirgemeci ve yularlayıcı geliyor. Bir insan 'ben sanatçıyım' dediğinde, onun nasıl bir sanatçı olduğunu, asıl alanının ne olduğunu merak etmez misiniz? Dansçı, şarkıcı, ressam, heykeltci, videocu?

Kimileri belirsizlikten hoşlanabilir. Onlara göre, bir sanat yapıtındaki netlik, doğrudanlık iyi değildir; yapıt kendini kolayca ele vermemeli, izleyiciyi zorlamalıdır. Ama bu genelleme her zaman doğru ya da tatminkâr olmayabilir. Belirsizlik, izleyicinin yaratıcı bir yorum yapmasına olanak verdiği gibi, sanatçının asıl niyetinden uzaklaşmasına, konuyu saptırmasına da yol açabilir. Kaldı ki, netliğin yorumu her zaman engellediği de söylenemez. Yapıttaki duruma, dereceye ve algılayana bağlı.

Ayrıca, sanatçının niyeti izleyiciyi yoruma yöneltmek yerine, daha ilk bakışta sarsmak da olabilir. İster boyayla, kalemle, kesyapla isterse maki-neyle meydana getirilsin, bazı yapıtlar yalnızca bilgi verirken, bazıları dü-şündürür, bazıları rahatlatır, bazıları sinirlendirir, bazıları coşturur, sarsar, bazıları da bu işlevlerden birkaç tanesini başarır. Çap ve niyet meselesi.

Fotoğraf geleneğine sadık olanların genelde nesnelliği ilke edindikleri görülüyor. Gerçeği yansıtmaya özen gösterenler, çekim düğmesine bas-tıktan sonra elden geldiğince görüntüye müdahale etmekten kaçınırlar. Hatta bazıları geleneğe o kadar bağlıdır ki, müdahale edilmiş fotoğrafları fotoğraftan saymazlar. Bu onların tercihidir, öyle düşünebilirler elbet. Bu niyetle çekilmiş bir sürü başyapıt var. Kimi sanatçılarsa daha deneyseidir; istedikleri etkiyi elde etmek için her türlü teknik numaraya başvururlar. Bu gruptakiler de diğerlerini tutucu bulurlar. Fotoğrafın neliğine ilişkin bu gibi tartışmalar, onun icadından beri yapılmaktadır. Teknik, estetik ve anlam boyutu iç içe, birlikte imge kültürü gittikçe zenginleşmektedir.

Mağara, Karanlık Oda, Gerçeğin İzi

Gözün yaptığı, gerçeğin kitlesi içerisinde özel bir konuyu bulmak ve ona odaklanmaktır. Fotoğraf makinesinin yaptığı ise basitçe, göz tarafından verilen kararı filme⁵ kaydetmektir. Bakanız ve bir fotoğraf oluştururuz gözümüzde –kendi içi-nde bütünlüğü olan ve tek bir bakışla algılanan bir resim gibi.

[Fotoğrafçı] fotoğraf makinesini konusunun yakınına veya uzağına taşıyarak, bir ayrıntıyı resmedebilir. [R]esmini, ob-jektifi açıp kapama süresiyle yaklaşık aynı anda, yani bir ref-leks hızında, oluşturur.

Henri Cartier-Bresson, 1952

Arkadaşım Oktay İnce, resim-fotoğraf ilişkisini tartıştığımız günlerin bi-rinde, “resmin aksine, fotoğraf *gerçeğin izidir*” demişti. Kendi sözü mü yoksa birinden mi duydu, bilmiyorum. Akıl yürütmek için bu tanım iyi bir başlangıç olabilir. Bunun yalnızca fotoğrafla sınırlandırılmayacağı çok açık. Demem o ki, bir yüzeyde gördüğümüz her türlü sabit görüntü –resim– zaten gerçeğin izi olarak başlamamış mı tarihhöncesi karanlık du-varlarda? Her türlü resim, şu ya da bu derecede, dün de bugün de gerçe-ğin izi, yansıması değil mi zaten? Bırakın gerçekçi resimleri, örneğin Jackson Pollock’un damlatarak yaptığı soyut dışavurumcu resimler, el kol hareketlerinin tuvale düşen izleri, kayıtları değil mi?

⁵ Cartier-Bresson bu sözü söylediğinde henüz dijital teknoloji icat edilmemişti. Fotoğraf makinesine artık film (ışığa duyarlı şeffaf şerit) takma zorunluluğu ortadan kalkmıştır.



13. (Üstte) *Hayvan Çizimi ve El İzleri*, MÖ 40.000 dolayları, Pech Merle Mağarası, Fransa
14. (Altta) *El İzleri*, MÖ 13.000-9.000 dolayları, Eller Mağarası, Arjantin.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Gece karanlığında, perde hızı B ayarına getirilmiş makineyle kaydedilmiş, hareket halindeki araba resimlerini getirelim gözlerimizin önüne. Kartta gördüğümüz, uzağıp giden birtakım çizgilerdir. Ortada araba falan görünmez –tıpkı Pollock’un tuvallerinde kendisinin görünmediği gibi. Yılanlar gibi kıvrılan ışıklar da boyalar da gerçeğin izleridir. İzler arasında elbette farklılık vardır ve bu da araçların farklılığından ileri gelmektedir.

Mağara döneminden beri insanın değişik teknikler denemeye meraklı olduğu biliniyor. Bilimcilerin yeni bulguları bizi şaşırtmaya devam ediyor. Bazı mağara ressamı karanlık duvarlara hayvan imgeleri çizip boyarken, nereden estiyse, ellerinin izlerini de çıkarmak istemişler. Ama bunu, ellerini değil, ellerinin dışında kalan bölgeyi (duvarı) boyayarak yapmışlar (Resim 13, 14).

Bu, bir çeşit şablon yöntemidir. Tam tersi de mümkündür. İsterseniz elinizi boyayarak da izini çıkarabilirsiniz. Şablon için kullanılan nesne erkek (pozitif) ise, elde edilen imge dişi (negatif); şablon için kullanılan nesne dişi ise, elde edilen imge erkektir.

Yaşasın farklı teknikler, yöntemler! Yüzey üzerinde şekil meydana getirmenin türlü yolları var. Boyaya gerek duymadan, toprağa, çamura ya da kuma bir şeyler çizmek olası. Çocuklar bunu her an yaparlar, bilirsiniz. Tarihöncesi atalarımız da öyle başlamış olmalı. Toprak yüzeyinde kendiliğinden oluşmuş izler, çizgiler ya da gölgeler ilham vermiş olabilir. Sonra, bitki kökleri, kaya tuzları gibi *boyar maddeleri* keşfetmişler. Boyar maddeleri resim yapmak için mi keşfetmişlerdi acaba atalarımız? Sanmıyorum. Tesadüfen, bazı maddelerin boyayıcı özelliğinin farkına varıp, sonra da onlarla bir şeyler yapmayı düşünmeleri çok daha güçlü bir olasılık gibi. Buna, *aracın zihni kışkırtması* (nesnenin özneyi düşündürmesi) diyebiliriz.

O resimlerin ezici çoğunluğu, mağaraların en karanlık kısımlarına yapılmış. İlginç. Neden aydınlık değil de karanlık mekân? Uzmanlar bunu büyüsel ve dinsel nedenlere bağlıyor; ama konumuz bu değil. Biz daha çok resmin ortaya çıkışıyla ilgileniyoruz.

Karanlıkta ilerlemeye çalışalım, belki bir çıkış (daha doğrusu, başlangıç noktası) buluruz.

Mağara-camera *obscura*-karanlık oda. İşte size bir başlangıç noktası. Peki, dışarıdaki ışık (daha doğrusu, ışıklı nesnelerin izleri) nasıl düşmüştü o karanlık mekânın yüzeyine? Elbette mercek sayesinde. O mercek insanın gözüydü. Nesnel gerçeklik, ışık hızıyla ışık biçiminde önce göze yansımış; oradan beyne ulaşmış; beyinde yeni bir görüntü (resim, imge) oluşmuş; derken el ve boyar madde aracılığıyla duvara kaydedilmiştir. Aslında fark etmişsinizdir: Karanlık oda, karanlık oda içindedir. Mağaradan bir önceki karanlık oda *kafatası*dır. Kamera, mercek ve dijital beyin arasındaki ilişki; kafatası, göz ve beyin arasındaki ilişkinin bir benzeridir, izdüşümüdür.

Görüntünün doğuşu, bir soyutlama, bir başkalaşım sürecidir. Doğadaki maddî nesne önce kafatasında (beyinde) maddî olmayan görüntüye dönüşmüş (ki buna *zihindeki resim* diyebiliriz), oradan iki boyutlu bir yüzeye (duvara) aktarılaraq yeniden maddîleşmiş, başkaları tarafından da görülür hale gelmiştir. Ortaya çıkan bu görüntü, hem doğadaki ilk modelin hem de zihindeki ikinci modelin izlerini taşır; ama aynı zamanda onlardan farklıdır. Bu süreç, basılarak elde edilen resimler için de geçerlidir, boyanarak veya kesip yapıştırılarak elde edilen resimler için de. Resimler arasındaki farklılıkta tekniğin payı çok önemlidir. Çünkü teknik, devrime yol açar. Teknik icat, yalnızca bir sorunu çözmekle kalmaz, daha önce akla bile gelmeyen sürprizlere kapı aralar, yeni sorular sordurur.

Fotoğraf: Baskıresim Zincirinde Yeni Bir Halka

Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolaşımıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi varolamaz.

Karl Marx – Friedrich Engels, 1848

Fotoğraf, *baskıresim* ailesine eklenen yeni bir tür ve tekniktir. Tekniğin 19. yüzyılda icat edilmesi tesadüf değildir. Sanayi devriminin ürünlerinden biri olarak fotoğraf, görsel imge tarihinde gerçek bir devrime yol açmıştır; çünkü imgenin bir makine aracılığıyla elde edilmesi, çoğaltılması ve yaygınlaşması mümkün olmuştur.

Birkaç *tekbaskı* türü hariç, tüm baskı teknikleri imge üretiminin çok sayıda, hızlı ve standart yapılabilmesi için yaratılmıştır.

Şablon baskı en eski baskı türüdür. İlk örnekleri MÖ 40.000'lere kadar gitmektedir. Yine eski Mısır, Çin Roma ve Japon kültürlerinde yer, tavan ve duvar süslemelerinde, her tür dokumacılık ve çömlekçilikte kullanılmış olduğuna ilişkin veriler bulunmaktadır.

Ağaç baskı, şablon baskının biraz daha gelişmiş şeklidir. Yüksek ve alçak olmak üzere, iki türü vardır. Yüksek baskı, istenilen bir imgeyi yüksekte bırakacak şekilde çevresini oyduktan sonra, yüksekte kalan yüzeye boya sürülerek bir başka yüzeye aktarılması esasına dayanır. Damga ve mühür gibi örnekler, ağaç baskının ilk çağlardan beri kullanılmış olabileceğini göstermektedir (Taş ve pişmiş kille yapılan baskılar da aynı mantığa dayanmaktadır). Bu ilk örneklerden sonra, ağaç baskı tekniğiyle kitaplar yapıldığını görmekteyiz. Bunlar resimli kitaplardır. Bu türün bilinen en eski örneği Londra British Library'deki, Çince yazı ve resimlerin birlikte kullanıldığı 868 tarihli *Elmas Sutra* adlı, yaklaşık 5 metre uzunluğundaki Budist rulodur (Resim 15).



Eski Çin kaynakları bu tarihten önce de bu tekniğin bilindiğinden bahsetmektedir. Bu teknik, 1400'ler boyunca Avrupa'da önemli bir işlev görmüş, halk resimlerine örnek olmuş ve baskının gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Ağaç baskının ikinci türü, *alçak baskı* tekniğidir. Mantığı, bir öncekinin tersidir. *Ağaç gravür* de denen bu teknikte, sert bir tahta yüzeyine önce istenen imge çizilir; ardından çizilen kısımlar oyulur; oyuklara boya yedirilir ve yüksek bir basınçla nemlendirilerek esneklik kazanmış kâğıtlara basılır.

Kısa bir süre sonra ağaç gravür mantığı metal plakalara uygulanmış; çelik kalemlerle *soğuk kazıma* denen teknik yaratılmıştır. Bu türün bilinen ilk örneği ismi bilinmeyen bir Alman tarafından uygulandığı düşünülen, 1446 tarihli *İsa'nın Kırbaçlaması* sahnesidir. Bu örneğin dışındaki diğer ilk çalışmalar oyun kartlarını üreten ustalara aittir. Tıplı ağaç baskının Avrupa'ya ilk gelişinde olduğu gibi oyun kartları iyi bir kazanç sağladığı için başlangıçta ticari amaçlarla gravür ustaları tarafından ilgiyle yapılmışlardır. Bunlar, dinî festivallerde, eğlence ve fuarlarda satışa sunulmaktaydı. Bu aşamadan sonra metal soğuk kazıma, ağaç baskıya paralel olarak Avrupa'da sanatçılar tarafından resimlerin çoğaltılmasında kullanılmaya başlanmıştır.

15.
Elmas Sutra'dan
bir kesil, 686, Çin,
Tang Hanedanı
Ziyantong dönemi



16.
Albrecht Dürer,
Melankoli, 1514,
metal gravür,
24 x 18,8 cm

Şimdiki anlamda bilinen ilk *asitle oyma* (metal gravür) ise 1513 tarihli olup, Urs Graf imzasını taşımaktadır. Oyma işini çelik kalemler yerine asitle gerçekleştirmiştir. Dürer (Resim 16) ve Rembrandt bu tekniği daha da geliştirmişlerdir. *Aquatint* tekniğinin keşfedilmesi gravürün tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Andrian van de Velde'nin (1636-72) keşfettiği söylenmektedir. Gravür tekniği ilk kez, geleneksel olarak ortaya çıkışından beri kullanılan çizgisel yapısından sıyrılarak renk ve fırça etkilerine açık hale gelmiş; her tür incelik ve ara değerleri verebilme niteliklerini kazanmıştır. *Mezzotint*, yine asitle oymanın bir başka türü olarak 1640'larda, Alman Ludwig von ve İspanyol kökenli Amster

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



damlı amatör bir sanatçı tarafından icat edilmiştir. Mezzotintle, gerek ışık gölge etkilerinin gerek yumuşak geçişlerin daha ustaca kotarılması mümkün hale gelmiştir. İlk mezzotint baskılardaki ustalıklar etkileyiciydi. Ama genelde bağımsız bir tür olmaktan çok boyaresimlerin kopyalanarak çoğaltılmasında kullanılmıştır.

Taşbaskı (litografi) tekniği, 1796'da kendi yazdığı tiyatro eserlerini ucuza çoğaltmak için bir yol arayan Alman Alois Senefelder tarafından rastlantıyla bulunmuştur. *Litografi* terimi, Yunanca taş anlamına gelen *lithos* sözcüğünden türemiştir. Bu teknik temelde yağ ve suyun birbirini itmesi esasına dayalıdır. Yağa karşı duyarlı olan ve yapısında %94-98 oranında kireç karbonatı bulunan taş, yüzeyindeki küçük gözenekler sayesinde suyu emici özelliğe sahiptir. İstenen imge, içerisinde yağ bulunan kalem gibi çizici araçlar ve mürekkeple çeşitli yöntemler ile taş üzerine çizilir. Ardından, taşa su verilir. Yağsız (yani boyasız) kısımlar suyu emerken, boyalı kısımlar suyu iter. Taş plakadaki imge, bir baskı mekanizmasıyla kâğıda aktarılır.

Taşbaskı, o dönemde mevcut baskı teknikleri olan bakıra nazaran ucuz ve pratik bir resim çoğaltma yöntemi olduğu için hızla yayılmıştır. Taşbaskı sayesinde plan, harita, gezi albümleri ve resimlerin hızlı ve ucuz bir şekilde çoğaltılabilmesi, herkesin ucuza ulaşabilmesi mümkün hale gelmiştir. Başlangıçta yalnızca müzik notaları ve yazı çoğaltımında kullanı-

17.
Honoré Daumier,
Transnanain Sokakı,
15 Nisan 1834,
taşbaskı, 36 x 55 cm

lirken, 1810'lerden sonra sanatçıların yapıtlarından kopyalar yapılmaya başlanmıştır. Ressamlar, başlangıçta çekimser davransalar da kısa zamanda ilgileri artmış, bu teknikle önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır. Resim 17, gerçekçi sanatçılardan Daumier'nin bir taşbaskısını göstermektedir.

İpek baskı tekniğiyle 10. yüzyıldan beri Japonya ve diğer Asya ülkelerinde uygulanmasına ve 18. yüzyılda Avrupa'da tanınmasına karşın fazla yaygın değildi. İngiliz Samuel Simon, 1907'de fotoğraf teknolojisinden yola çıkarak bu tekniği daha da geliştirip patentini almış; o tarihten sonra da yaygınlaşmıştır.

Yukarıda kısaca söz edilen geleneksel baskı teknikleri; mekanik ve dijital baskı teknikleri karşısında piyasada eski güçlerini yitirmiş olsalar da sanatsal amaçlarla halen kullanılmaktadır.

Sürpriz Evlat Olarak Fotoğrafın Varlık Mücadelesi

Dagərbaskı, yalnızca doğayı çizmeye yarayan bir araç değildir. O, doğaya kendini üretme gücü verir.

Louis Daguerre, 1839

20. yüzyılın başlarında resim kendini keşfetmeye koyulmuşken, fotoğraf imgeleri de her tarafa yayılıyordu. Ancak ne hikmetse, modern teknolojiyle üretilen bu imgeler *modern sanatın* doğasına aykırıydı; daha doğrusu, öyle değerlendiriliyordu.

Bizler bu teknolojinin içine doğduğumuzdan, 19. yüzyıldaki şaşkınlığı hissetmemiz elbette olanaksızdır. Fotoğraf ilk çıktığında, ressamların kimi gafil avlandığı duygusuna kapılmış, kimi küçümsemiş, kimi de coşkuyla karşılaşmıştı. Delacroix, çoğu meslektaşının aksine, fotoğrafı hayranlık uyandıran bir buluş olarak açıkça selamlayanlardan biriydi örneğin. Üstelik onun bu denli geç kalmasına da hayıflanmıştı sanatçı.⁶ Fotoğrafı küçümseyenlerin gerekçeleriye muhtelifti. Kimi doğanın mekanik bir kopyası, kimi de sonsuz sayıda çoğaltılabilir olduğunu gerekçe gösteriyordu. Asıl küçümseme de dışavurumcu ve soyutçulardan geliyordu.

Varlığın özü ya da *anlamına* ulaşmak için nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşmak gerektiğine inanan bu sanatçılar açısından ciddiye alılabilecek bir şey değildi fotoğraf. Köprünün altından çok sular aktı. Görüntü teknolojisi, fotoğrafı icat edenlerin bile hayal güçlerini aştı; özel ve pahalı ışıklarından taşarak bilgisayarlarımıza, cep telefonlarımıza girdi, hatta ruhlarımıza kadar sızdı.

⁶ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırkbeş, çev. Reha Akçakaya, İstanbul, 1999, s. 135.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Fotoğraf, nesnelere bakışımızı tümünden değiştirmiştir. Fotoğraflarından önce doğrudan kendileriyle yüz yüze geldiğimiz yapıtlara bile fotoğraflarını gördükten sonra başka türlü bakmaya başlamışızdır da haberimiz yoktur. ‘Işık, kimya ve makine aracılığıyla resim (görüntü) oluşturma’ esasına dayanan bu teknolojinin sanattaki etkisiyse devrim niteliğindedir; çünkü modern sanatın kalıplarına sığmamış, parçalanmasına hatırı sayılır katkı sağlamıştır.

Doğal görüntüleri *camera obscura* (karanlık oda) denilen bir aygıt sayesinde ele geçirme araştırmaları Rönesans’a kadar uzanmakla birlikte, bunu ilk başaran Fransız Nicéphore Niépce (1765-1833) olmuştur. Niépce, kimya, fizik ve resimden anlayan çok yönlü biriydi. Çoktandır taşbaskı tekniğiyle resimler yapıyor, bu arada da daha kolay ve doğrudan bir baskı yöntemi üzerinde çalışıyordu. Nihayet 1826’da günlerden bir gün karanlık kutusunun objektifini ışığının penceresinden dışarıya doğrulttu ve 8 saatlik pozlandırmanın ardından bir manzara çekmeyi başardı (Resim 18).

İlk fotoğraf makinesiye Niépce’in çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından 1837’de icat edildi. Tıpkı arkadaşı gibi Daguerre de tezgâhını sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği bir alanda kurmuştu. Yöntemi, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhaların,



19.
Louis Daguerre,
Temple Bulvarı,
ykl. 1838

karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırıldıktan sonra cıva buharına tabi tutulmasına dayanıyordu. Sonuç harikaydı. Bu, hem görüntü kalitesi daha yüksek hem de figür içeren ilk fotoğrafı (Resim 19).

Daguerre ressamdı, ama böyle bir görüntü elde etmek için bir ressamdan beklenen özel yeteneğe gerek yoktu aslında. Önemli olan, tekniği kavramaktı. Görüntü çok daha kısa sürede oluştuğu için boyayla yapılan resimle kıyaslanamayacak kadar ucuzdu; ancak kısırdı, çoğaltılamıyordu – çünkü *erkekti*. Fotoğrafçıların diliyle, *negatif* değil, doğrudan *pozitif* bir görüntüyü *dagerbaskı*.⁷ Bu kusurundan dolayı da sözcüğün tam anlamıyla *biricikti*, *özgündü*. Ne var ki, modern teknolojiden beklenen nitelik, biriciklikten ziyade *seri üretimi* sağlamasıydı. Çok geçmedi, çoğaltmanın önündeki engeli de İngiliz Henry Fox Talbot (1800-77) negatif bir görüntüden pozitif görüntüler elde ederek aşmayı başardı (Resim 20).

⁷ Dagerbaskı (*Daguerreotype*) tekniği genel hatlarıyla şöyledir: *Karanlık oda* denilen bir kutunun ön yüzeyinde çok küçük bir delik vardır. Delğin bulunduğu yüzeyin tam karşısındaki yüzeyde de ışığa duyarlı, gümüş nitrat sürülmüş bakır bir plaka yerleştirilmiştir. Dışarıdaki görüntüden yansıyan ışık, ön taraftaki küçük delikten içeri girerek karşıdaki plakaya ters olarak düşer ve plaka üzerinde *gizli bir görüntü* oluşturur. Cıva buharı ise bu gizli görüntüyü açığa çıkarır (J. Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yay., 2001, s. 44). *Foto*'nun ışık; *graf*'ın çizmek, yazmak anlamına geldiği düşünülürse; *fotograf*'a da 'ışık ile yapılan resim' –*ışıkresim* ya da *ışıkçizim*– denebilir.



Üçüncü aşamayı ise 1851'de Frederick Scott Archer (1813-57) *ıslak levha yöntemi*⁸ ile gerçekleştirdi ve böylece genel hatlarıyla modern fotoğraf teknolojisinin temeli atılmış oldu.

20.
Henry Fox Talbot,
Açık Kapı, 1844

İlk yıllarda, uzun süreli pozlar gerektiği için manzaralar çekilmişti; ancak doğal olarak, fotoğrafçılıkta en rağbet gören konu *portre* oldu. Fransız Nadar (Gaspard Félix Tournachon, 1820-1910), karikatürcü, gazeteci, uçan baloncu ve romancı kimliğinin yanı sıra o yıllarda en tanınmış portre fotoğrafçısı olarak sivrildi; kendi kuşağından bir sürü insanın fotoğrafını çekti, belgeledi (Resim 21). Kısa sürede binlerce fotoğraf işliğı açıldı. Merak eden ve gücü yeten herkes, başta kendisi olmak üzere, aile üyelerinin portrelerini çekirtmek için sanki yüzyıllardır hazır bekliyor olmalıydı –ki geleneksel *portre ressamlığı* derhal inişe geçti.

⁸ Bu yöntemde, iyodür eklenmiş kolodyum selüloz nitrat çözeltisi, negatif olarak kullanılacak olan *cam levha*ya sıvanır. Ardından, bu cam levha, ışığa duyarlı hale gelmesi için, karanlık odada gümüş nitrat çözeltisine daldırılır. Bu duyarlı levha tam kurumadan pozlandırılır; pirogallik asit yardımıyla yıkanır ve nihayet sodyum tiosülfat çözeltisiyle görüntü elde edilir (J. Monaco, *A.g.e.*, s. 44).



21.
Nadar (Gaspard
Félix Tournachon),
Fotoğrafçı Pierrot,
1855

Bu yeni durum, bir zorunluluk ve özgürlük sorunu koydu ressamların önüne. Fotoğraf doğadaki nesneleri, hem daha inandırıcı hem daha kolay aktarabildiğine göre, onunla yarışmak mümkün müydü? Dahası, bundan sonra doğayı elle kopyalamaya gerek var mıydı? Gerçi, ilk fotoğraflar boyasal resmi taklit ettikleri (dolayısıyla *resim gibi* oldukları) için korkacak bir şey yok gibiydi, ama bunun hep böyle süreceğinin garantisi de yoktu. O halde, resimde yeni tarzlar ve konular bulmak gerekiyordu. Bu zorunluluk, bazılarınca bir fırsat demekti aslında. Gerçekten de, fotoğraf makinesi *mimesis* (taklit) gibi bir yükü devraldığı için, içgüdüsel olarak çoktandır *dış gerçeklikten* kaçmak isteyen ressamlar bunu bir *özgürlük fırsatı* olarak değerlendirdiler.

Bu arada, “fotoğraf keşfedilmeseydi, resim doğal görüntülerden uzaklaşmazdı” gibi bir yanılgıya düşmemek gerekir. Çünkü Niépce ve Daguerre’den 15-20 yıl önce İngiliz ressam William Turner (1775-1851) geleneksel görüntüleri tuvalinde eritmeye başlamıştı. İşte Monet kuşağının zihnini hazırlayan gelişmeler, Turner’ın elle fotoğrafçıların da bir makine aracılığıyla ürettikleri imgelerdi. Ancak ne olursa olsun, fotoğrafla gelen görüntünün gittikçe çoğalması ve yaygınlaşması, yani demokratik-



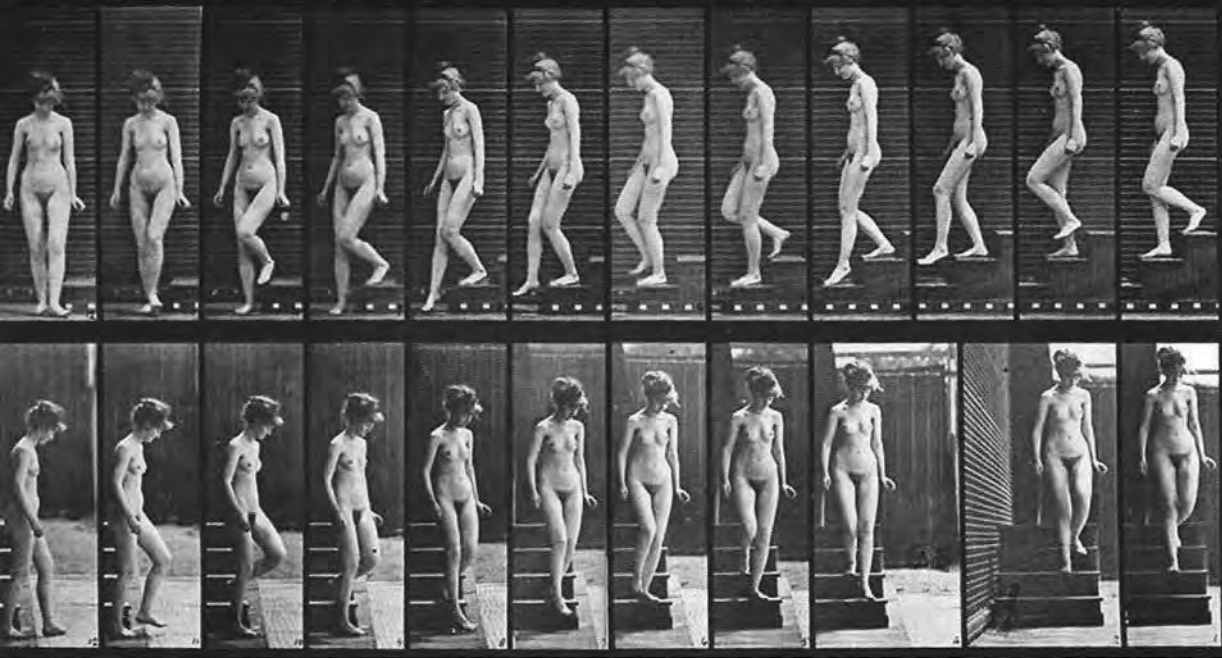
22.
Henry Peach Robinson,
Son Nefes, 1858

leşmesi yüzünden, geleneksel imge üreticisinin iktidarının kökünden sallandığı da bir gerçektir. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı. Ne kadar küçümsenirse küçümsensin, ne kadar ucuz olursa olsun, fotoğrafın gittikçe saygınlık kazanacağı ortadaydı.

Çoğu insan sırf mekanik bir kopya olduğu için sanat kapsamına almayı reddediyordu, ama İngiliz Henry Peach Robinson'a (1830–1901) göre bal gibi de sanattı fotoğraf. Çünkü hayran olduğu ve bizzat yaptığı resim gibi fotoğraf da pekâlâ 'yalan söyleyebilir'di.⁹ *Son Nefes*, onun yalanlarından biridir (Resim 22). İmge ve tekniği o kadar ilna ediciydi ki, ilk görenler onun kurmaca olduğunu akıllarına bile getirmemişlerdi. Hatta ölüm döşeğinde son nefesini vermekte olan kızının fotoğrafını çektiği için sanatçıyı suçlayanlar bile olmuştu. Oysa *Son Nefes* dünyanın ilk *fotokur-gularından* biriydi ve beş ayrı negatif kullanılarak meydana getirilmişti.

Amerikalı Eadweard Muybridge (1830-1904), fotoğraf alanında yaptığı ilginç deneylerle tanınan bir diğer sanatçıydı. Manzara konusunda tanınmak isterken, tesadüf eseri, atların ve insanların devinimlerini araştırırken buldu kendini. 1872'de Kaliforniya valisi ile bir dostu arasında, atın koşarken dört ayağının da toprakla temasının kesilip kesilmediği konusunda bir tartışma çıkmıştı. Meraklarını gidermek için fotoğraf alanındaki araştırmalarıyla tanınan Muybridge'i yardıma çağırdılar. Sanatçı, bir

⁹ Susan Sontag, *A.g.c.*, s. 147.



23.
Eadweard Muybridge,
Merdivenden İnen Kadın,
1872

hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi dizdi; hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı. Sonuçtan çok etkilediği için, Muybridge bu deneyi insan devinimlerinde uyguladı (Resim 23). Aynı yıllarda Fransız fizyolog Etienne Jules Marey (1830-1904) de insan ve hayvan bedeninin devinimlerini inceliyor, fotoğraflar çekiyordu. Marey, Muybridge'in basında çıkan imgelerini gördükten sonra, 1882 yılında saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir tüfek geliştirdi (Resim 24). Bu aygıt, daha ileri bir adım demektir; çünkü farklı devinimleri aynı karede saptayabiliyordu. İlgi alanları kesişen, üstelik doğum ve ölüm tarihleri bile aynı olan bu iki meraklı insanın *kronofotoğraf* (ardışık fotoğraf) diye bilinen yöntemleri, kendilerinden sonrakilere ilham verecekti. Bunlardan ilki ve en önemlisi sinemaydı kuşkusuz. Ayrıca, Giacomo Balla ve Marcel Duchamp gibi ressamlar da yararlanacaktı onların imgelerinden.

Robinson ve Muybridge gibilerin deneysel çalışmaları fotoğrafın bir sanat olduğunu kanıtlamaya olduğu kadar onun teknolojisini geliştirmeye de dönüktü. Bunlar, ilginç imgeler yakalamak (daha doğrusu *oluşturmak*) için çekimlerde farklı objektif ve filtreler kullanıyorlar; baskı sırasında film ve kart üzerinde türlü numaralar çeviriyorlardı. O yıllarda bu hilelere başvurma'nın asıl gerekçesi *resimsel* bir etki yakalamaktı. Örneğin, Fransa ve İngiltere'de etkinlik gösteren *The Linked Ring* adlı topluluğun amacı buydu. Bu topluluğa göre fotoğrafın *yüksek sanat* sayılabılmesinin yegâne yolu resme benzemesiyle mümkündü. *Resimsel fotoğrafın* yoluysa yumuşak odaklı çekim ve baskı sırasında da bazı küçük müdahalelerden geçiyordu.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>



Alfred Stieglitz (1864-1946) resimsel fotoğraf alanında ünlenen, ancak daha sonra bu eğiliminden vazgeçen ustalardandır. Stieglitz, ABD’den Berlin’e mühendislik eğitimi için geldiğinde fotoğrafla tanışmış, 1880’lerde neredeyse tüm Avrupa’yı gezerek fotoğraflar çekmişti. New York’a döndüğünde zihninde birtakım projeler vardı. 1902’de kurduğu ve resimsel fotoğrafı hedefleyen *Photo-Seccession* adlı topluluk ve *Camera Work* adlı dergi bunlardan ikisiydi. *Beşinci Caddede Kış*’ı (Resim 25), topluluğu kurmadan önce çekmişti Stieglitz. Gerçekten de bu fotoğraf izlenimci bir *tablo gibidir*. Kompozisyonda en belirgin motif atlı arabadır; ancak gerek yağmakta olan kar, gerek sis tabakası yüzünden belli belirsiz seçilebilmektedir. Diğer motiflerse geriye doğru gittikçe silikleşip kaybolmaktadır. Dedğine göre, şubat ayındaki bir kar fırtınası sırasında uygun anı (arzu ettiği *resmi*) yakalamak için ayakta üç saat beklemek zorunda kalmış sanatçı.¹⁰

24.
Etienne Jules Marey,
Silah Bıçımında
Fotoğraf Makinesi (üstte)
ve *Uçan Pelikan* (altta),
1882

¹⁰ Alfred Stieglitz, “Elde Taşınan Fotoğraf Makinesi ve Şimdiki Önemi (1897)”, *Sanat Dünyamız*, sayı 84, Yaz, YKY, 2002, s. 104



25.
Alfred Stieglitz,
Besinci Caddede Kış,
1893

Stieglitz 1910'ların sonlarına doğru, "fotoğrafa daha çok benzeyen (resme ya da gravüre benzemeyen)" fotoğraflar çekmek düşüncesiyle 'resimsel fotoğraftan vazgeçti. Ancak ne olursa olsun, fotoğrafın özgün ve yeni bir görme biçimi olduğu görüşünden asla ayrılmadı Stieglitz. Ona göre, el ve beyin gücü gerektiren bir uğraştı fotoğraf. Ortaya çıkan ürün de 'mekanik değil, oldukça esnek bir işlem'in sonucuydu. Önemli olan, *öznenin nesneye* bakışıydı. Nihayetinde, makine bu bakışı kaydetmeye yarayan bir araçtı. Bir imgenin mekanikliği, onun makine veya fırçayla meydana getirilmesine bağlı değildi ona göre. Başka türlü söylersek, zanaatçı ruhlu birinin elinden çıkan imge (ister makine ister fırçayla meydana getirilsin) mekanikti.¹¹

¹¹ Klaus Honnert, "Photography between Art and Consumerism", *Art of 20th Century*, volume II, Ingo F. Walther (ed.), Taschen 2005, ss. 621-22.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Bugün çok daha net anlaşıldığı üzere, zamanın ruhunu sezen biriydi Stieglitz. ABD’de yalnızca fotoğraf alanında değil modern sanat ortamının inşasında da öncülük yapanlardandı. Çıkardığı fotoğraf dergilerinin yanı sıra, 1908 yılından itibaren 291 adlı galerisinde Matisse, Cézanne, Rodin, Braque ve O’Keeffe gibi dönemin önemli sanatçıların eserlerini sergilemeye başlamıştı. 1. Dünya Savaşından kaçarak kapağı New York’a atan Duchamp’ın da en büyük destekçilerinden olacaktı Stieglitz.

Çekim ve karanlık oda hilelerinden mümkün mertebe uzak duran, en doğal (saf) fotoğrafı amaçlayan sanatçılardan biri de Eugène Atget’ydi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

26.
Eugène Atget,
*Gobelins Caddesi’ndeki
Bir Vitrin*, ykl. 1910

(1856-1927). Atget bir Paris tutkunuydu. Eski ve terk edilmiş sokaklardan mağaza vitrinlerine kadar binlerce görüntü bırakmıştır geriye. Bunların hemen hepsi birer suç mahallini çağrıştırır; çünkü ıssız, insansızdır. Bu yüzden, tedirgin edicidirler. Benjamin'e göre gizli, politik anlamları vardır bu imgelerin. İzleyiciden yeni bir bakış açısı, yeni bir algılayış talep ederler.¹² Bu talep, yalnızca fotoğrafın gösterdiği nesnelerden değil, gör-sel gramerinden de kaynaklanır aslında.

Gobelins Caddesi'ndeki Bir Vitrin Atget'nin 1910'larda çektiği, yüzlerce fotoğraftan oluşan dizilerinden biridir (Resim 26). Onun تنها cadde ve sokak fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında, göze o kadar da *resimsel* gelmiyor. Hele de *modern* resimlere hiç benzemiyor değil mi? “Elbette ben-zemez, çünkü o bir *resim* değil, *fotoğraf*” diyenler çıkabilir, ama mese-lenin kolayca geçiştirilmesinden yana değilim ben. Tartışmakta yarar var. Tamam, 1910'lar başta *kübizm* olmak üzere *gelecekçilik* ve *soyut sanat* akımlarının birbiri peşi sıra doğduğu yıllardı. Ressamlar doğal görüntülerden –*gözle görülen dünyadan*– uzaklaşma konusunda ağız birliği etmişlerdi sanki. Oysa bu fotoğraf, doğası gereği, gözle görülen dünyayı yansıtmaktaydı –halen de yansıtıyor. Bu imgeyi modernlerin arasına koymaya karşı çıkanlar en çok da bunu gerekçe gösteriyorlar. Peki ama, bu vitrin imgesinin geçmişe ait olduğunu söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır. Geçmiş dönemlerde hangi yapıtların arasına koyarsanız koyun, hem teknik hem de gösterdiği şey açısından sırtır bu fotoğraf. Bu, ne geçmişe ne geleceğe ait olup, tam da 1910'ların dünyasını yansıtmaktadır. Zamanın resimleri ne kadar modernse bu fotoğraf da o kadar modernidir.

1820'lerden itibaren, dokuma sektöründeki gelişmelerin bir sonucu olarak, Paris'te birtakım giysi mağazaları açılmaya başlamıştı. O mağazalar, kısa bir süre sonra belli pasajlar bünyesinde sağlıklı sollu açılacak olan daha büyük mağazaların öncüleriydi. Benjamin'in 1935'te kaleme aldığı yazıların birinde belirttiği gibi, pasajlar lüks eşya ticaretinin merkezleri haline gelmiş; tabii bu arada da donatım gereksinimleriyle birlikte, *sanat tüccarın hizmetine girmişti*.¹³ İşte o mağazalar zincirinin halkalarından birinin vitrinini gösteriyor fotoğraf. Camda yansıyan görüntülere bakılırsa, mağaza caddeye –dış dünyaya– bakıyor. İlginç değil mi: İçeriye bakarken, aynı zamanda dışarıyı da görüyoruz.

Vitrinde sergilenen ön sıradaki pantolonlar, onların arkasındaki başsız manken ve daha arkadaki iki adet şapkali mankenle birlikte, camda yansıyan caddedeki nesneler, aynı an ve uzamda üst üste gelmişler. Kendimizi vitrinin önünde, fotoğrafçının yerine koyduğumuzu düşünürsek, arka-

¹² Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2002, ss. 60-61.

¹³ Walter Benjamin, “XIX Yüzyılın Başkenti Paris”, *Pasajlar*, A.g.e., s. 88.

mızda kalan nesneleri görmek için başımızı çevirmeye, yani *zaman* harcamaya gerek yok. Bu katmanlı ve 360 derecelik görüş açısı, kübist ve gelecekçi ressamların kullandığı bir yöntemdi.

Doğrusu ilk bakışta, *kübist* yapıtlarla bu fotoğrafın en ufak bir benzerlik ve ilişkisi yok *gibi*ken, ortak bir paydasını bulduk işte: *Eşanlılık*. Bu, önemli bir ortaklıktır. Bazıları, kübist bir resimle bu fotoğrafı yan yana koyarak, beni insafa davet edebilir ve bu ortak paydanın zorlama olduğunu söyleyebilir. Evet, görüntü itibarıyla benzemiyor olabilirler; oysa benzerliklerinin yüzeysel olduğunda ısrar ediyorum. Hatta gelecekçi resimlerle de bağlantısı var bu görüntünün; zira gösterilen nesneler durğan olmakla birlikte, hepsinin birlikteliği bir *devinim* duygusu yaratıyor. Özetle, fotoğrafın gösterdiği her şey (binalar, yol, bir insan, ağaçlar ve *tarih*), kuşkusuz modern dünyaya ait; ancak *gösteriş tarzı* hiç de *modernist* değil. Çünkü nesneleri yan yana ve üst üste getirerek *yansıtır*, *taklit* ediyor, *alıntı*lıyor. Modernizmin zorla mezara göndermek istediği ifade biçiminin direnmesi ve hatta hiç de gidici olmadığının kanıtı değil midir bu? Ayrıca, bir de fotoğrafın gösterdiği şeye, yani vitrine bakalım isterse-niz: Düpedüz bir *yerleştirme*. O vitrini düzenleyenlerin temel kaygısı sanat değil, ticaretti kuşkusuz. Ancak yine de vitrinin sanatsal bir yöntemle düzenlendiğini kabul etmeliyiz. Günümüzde bunların bin bir türüsü yapı-lıyor gözü avlamak için. Buyurun size *reklam sanatı*. Benjamin'in "tüccarın hizmetine giren sanat" sözü buna işaret etmektedir.

Görmenin Maddileşmesi: Boyasal ve Kimyasal

Kamera benim için bir çizim defteridir; içtenliğin ve sezginin aracıdır; görsel dille, eşanlı olarak, hem sorgulayan hem de karar veren bir an ustasıdır.

Henri Cartier-Bresson, 1952

Fotoğraflanamayan (düşsel, imgesel ya da bilinç dışı) şeyleri boyayla yaparım. Boyamak istemediğim (zaten var olan) şeyleri fotoğraflarım.

Man Ray, 1970

Hangi tür olursa olsun, görüntü oluşturma sürecinde birbirine bağlı iki temel aşamadan söz edilebilir: *Görme* ve bu *görmenin maddileşmesi*. Birincisi yöntem, ikincisi tekniğe dairdir. Ancak her tekniğin bir yöntem, her yöntemin de bir teknik tarafının olduğu unutulmamalıdır. Her ikisi de öğrenilebilir, öğretilir. Her öğrenilen ve öğretilen şey ise hem eksiklik hem de fazlalık taşır.

Kaçınılmaz olarak, hiç bir deneyim mutlak anlamda aktarılmadığı için öğrenme eksik kalmaya mahkûmdur. İşte *fazlalık* çoğu zaman bu *eksiklik* sayesinde yaratılır. Çünkü öğrenen, öğretileni kendi potansiyelinin izin verdiği kadar alır, teknesinin boyutları oranında yoğurur. Sanat yapının, hem ortaya çıktığı yer ve zamanın derin izlerini taşıması hem de o sınırların dışında yaşamayı sürdürmesi bu sayededir. Bu konuya kafa yoran Wölfflin, “Her sanatçı kendisinin bağlı bulunduğu *optik* imkânları hazır bulur. Her zaman için her şey mümkün değildir”¹⁴ derken, malzeme ve teknolojiden ziyade, önceden oluşturulan *görme* biçimlerinin belirleyiciliğinden söz etmektedir kuşkusuz. Ne var ki, tam tersine, ‘görme’nin tarih içinde belli bir biçimde ortaya çıkmasında teknolojik düzeyin belirleyici olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bir teknik yöntem ya da araç, bir sorunu çözmek için yaratılmış olabilir; ancak yaratılan bu yeni teknoloji de daha önceden tahmin bile edilemeyen görme ve hissetme biçimlerine yol açar. Sanat tarihine şöyle bir bakarsak bunun birçok örneğini görebiliriz. Örneğin, Jan Van Eyck’ın resim sanatında *yağlıboya* tekniğini bulma amacının altında, gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilme¹⁵ isteği yatıyordu. Kastedilen *gerçeklik*, öncelikle insan gözüyle görülebilen her şey, yani *doğa* anlamına geliyordu. Ressam gördüğünü aslına sadık kalarak yansıttığı zaman takdir ediliyordu. Tabii, bunun için de işinin gerektirdiği tekniğe hâkim olmalıydı. Gerçekliği herkes kendi perspektifinden, kendi alanında keşfetmeye çıkmıştı. Gerçekliğin *dünyevileşmeye*, maddî bir şey olarak da görülmeye başladığı bir dönemdi Rönesans.

Eskiden, örneğin Van Eyck tarafından yapılan tabloya bakan izleyici, orada gördüğü şeyin öncelikle üzeri boyayla kaplı düz bir tahta panodan ibaret olduğunu düşünmüyordu bile. Taparcasına saygı duyduğu şey, yassı bir tahta¹⁶ ve üzerine sürülen boya değil, orada temsil edilen kutsal imgelerdi. Dolayısıyla, o resme yapılan bir saldırının resme değil de resimde gösterilen kutsal imgelere yapıldığını düşünmesi çok doğaldı. Bu, saldırgan için de böyleydi (sevdiğimiz kişilerin fotoğraflarına zarar vermekten biz bile hâlâ kaçınıyoruz).

Tahta pano ya da bir süre sonra keşfedilecek olan *tuval*, yassı bir yüzey değil, derinlikli bir mekân olarak görülüyordu. Unutmayalım ki, birkaç sanatçı ve düşünür haricinde kimse bunun bilincinde bile değildi. Boya ve renk de düz zemin üzerinde görüntü üretmeye yarayan birer araçtı. İleriki

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 22.

¹⁵ E.H. Gombrich, *A.g.e.*, 2007, s. 240.

¹⁶ Henüz *tuval* keşfedilmediği için, o dönemdeki resimler (doğrudan duvara ya da kağıda yapılmadığı durumlarda) tahta pano üzerine yapılıyordu.

yüzyıllarda, *resim*, tuvalin dışındaki *başka bir şeyin temsili* olmaktan öte, başlı başına yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaya başladı. Neyi yansıttığının yanı sıra, resmin aslında 'boyanın bir yüzey üzerindeki macerası' olarak da görülmeye başlamasında, elde edilen yeni maddenin, yani kıvamı yongun, büyük hareketlere olanak veren *boyanın* katkısı asla göz ardı edilemez.

Boyamak oldukça keyifli bir uğraştır. Modern resmin macerası biraz da bunun fark edilmesi ve vurgulanmasıdır. Resmin kendinden başka bir şeyi anlatmaması, yansıtmaması, başka bir şeye benzememesi gerektiği düşüncesi bununla bağlantılıdır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca ısrarla vurgulanan 'plastik değerler'den kasıt, büyük ölçüde bir boya ve renk estetiğidir. Üst üste gelerek belli bir kalınlık oluşturan, sanatçının el kol hareketlerini belli eden ve yerine göre kendiliğinden akan boyaların bugün birçok izleyiciye ilginç geldiği bilinmektedir. Resmin, 'bir yüzeydeki boyasal macera' olarak düşünülmesi çok uzun bir sürecin doruklarından biridir ve resim tarihinde devrim niteliğindedir. Ancak tarihin cilvesine bakın, bir zamanların bu devrimi, birçoklarının artık geleneksel bulunmaktadır. Bu yargının ortaya çıkmasına kamera neden olmuştur kuşkusuz. Onun icadı, gerçekten de görüntü tarihini 'kameradan önce ve kameradan sonra' diye ayırtacak kadar önemli bir devrimdir.

Tekniğin Büyüsü

Savaş, bir asker olarak beni mekanik bir atmosferin ortasına itti. Burada parçanın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntısında, sıradan nesnede yeni bir gerçeklik gördüm. Modern yaşamımıza ait bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Onları fotoğraf makinesinin camında, beni derinden etkileyen konuların yakın çekimlerinde yeniden keşfettim.

Fernand Léger, 1923

Bir görüntüyü makineyle mi elde etmek daha büyüleyicidir, yoksa el ve fırçayla mı? Yanıt, adamına göre değişir elbet. Geleneksel el becerisinden yoksun olan sokaktaki insana sorarsanız, ressamların, özellikle de gerçeklik yanılmasında kılı kırk yaran ustaların yeteneklerine hayranlık duymamak, büyülenmemek elde değildir. Benim gibilere göreysel, son derece doğal bir insan yeteneğidir boyayarak bir imge meydana getirmek –bizim *işimiz* budur. Yine de, iyi örnekleri görünce bunun doğal bir yetenek olduğunu unutup, hangimiz ressamın ustalığına hayranlık duymayız ki?

Ancak itiraf edeyim, görüntünün bir makineyle elde edilmesi bana çok daha büyüleyici geliyor. Düğmeye basıyorsun, oluyor! Fotoğraf makine-

siyle bir imge elde etmenin sıradan bir iş sanılmasının tek nedeni, bu büyüü herkesin yapabiliyor olmasıdır.

Asıl hayranlığımız makineyi icat eden, yaratan beyinlere kuşkusuz; ama çoğumuz bunu aklımıza bile getirmiyoruz. Estetik, anlam ve işlevin harika bileşimleri, makineler. Kimilerinin, “biçimsel güzellikleri ve işlevleri tamam da, anlam da ne oluyor” dediklerini duyar gibiyim. Makine *yenilik* ve *devrim* demektir. Makine yaratan, dünya yaratır. İşim düşüp sanayi merkezlerine her gidişimde (kesinlikle mekanikten anlamam ama) makinelerin biçim ve işleyişlerine hayran kalıyorum. Theo Jansen, “sanat ve mühendislik arasındaki duvarlar, yalnızca bizim zihnimizdedir” derken çok haklı.¹⁷ Makine yaratmak gerçekten de büyüleyici bir yetenektir, sanattır. 20. yüzyılın başlarında Marinetti, Boccioni, Duchamp ve László Moholy-Nagy gibi sanatçılar buna işaret etmişlerdi.

Alman düşünür Walter Benjamin makinelerin biçim ve işleyişleri hakkında ne düşünüyordu, bilmiyorum; ama makineyle elde edilen görüntülerin doğası hakkında yazdıkları elimizin altında. 1935’te kaleme aldığı “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı denemesi, ufuk açıcı metinlerden biri olarak duruyor önümüzde.

Benjamin, bu denemesinde, fotoğrafla birlikte insan elinin, resmin yeniden-üretim sürecinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulduğu ve bu yükümlerin artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiği saptamasını yapıyor. Bu, görüntü üretme işinin konuşma hızına yaklaşması, dolayısıyla uzun zaman gerektiren el emeğinin değerden düşmesi demekti.¹⁸

Eskiden beri resim ve heykel yapma işinin pek az insana *nasip* bir el becerisi olarak görülegeldiği dikkate alınırsa, ayrıcalık ve hayranlık uyandıran bu yeteneğin birdenbire değerden düşmesi elbette kolay hazmedilecek bir şey değildi. Bu şaşkınlığın günümüzde bile devam etmesi gayet anlaşılır bir şeydir.

Yaratılan yeni teknolojinin böyle istenmeyen sürprizlere yol açabileceğini kim tahmin edebilirdi ki? Başkalarını geçtik, fotoğraf teknolojisinin yaratılmasında büyük emeği geçenler bile (ki, çoğu ressamdı), olacakları önceden kestirememişlerdi. İzlenimciler bu yeni teknikten etkilendiler. Anlık görüntüyü onlar da yakalamak istediler; tabii bunun için elden geldiğince hızlandılar. Resimlerinin geleneksel özen ve beceriden yoksun olması yüzünden de ‘dâhi sanatçı’ imgesi izlenimcilerle birlikte önemli bir sarsıntı geçirdi. Bir darbe de o güne kadar *önemli* sayılan konuların yeri-

¹⁷ Theo Jansen’ın ‘Plaj Yaratıkları’ için bkz. <http://www.strandbeest.com>; <http://multiperspective.wordpress.com/2007/04/13/theo-jansen-the-merging-of-art-and-engineering>.

¹⁸ Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 53.

ne *sıradan* konuların geçmesiydi. Bu konuda, makine ve kimyasal süreçte elde edilen imgelerle fırça ve boyayla elde edilen imgelerin birbirlerine hayli katkıda bulunduğu sonradan anlaşılacaktı.

Diğer bir sorun da özgün yapıtın *aurasının* (özel atmosferinin) tehlikeye girmesiydi. Eskiden özgün yapıtlar yalnızca müze ve özel mekânlarda görülebiliyor, bu ayrıcalık da onların kutsal birer varlık gibi algılanmasını sağlıyordu. Oysa şimdi bu yapıtlar, fotoğrafik kopyaları aracılığıyla durmaksızın kitap, gazete, ev ve bürolara giriyordu. Özgün yapıt, yeniden üretilmiş kopyası karşısında otoritesini her zaman korurdu gerçi; burada tehlikeye maruz kalan, yapıtın zaman içinde kazandığı özel atmosferiydi. Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp alıp çoğaltıyor, asıl yapıtın bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçiriyordu. Ancak anlaşıldığı kadarıyla buna pek de üzülüş görünmüyor Benjamin. Çünkü bu *gelenek sarsıntısı*, şu andaki bunalımın öteki yüzünü, yani *insanlığın yenilenişi*ni dile getiriyordu.¹⁹

Benjamin, bu düşüncelerini 1920'lerin sonunda Marksizm'le tanıştıktan yaklaşık on yıl sonra yazmıştır. Burjuvaziye duyduğu küçümseme, başta kültürü olmak üzere, bir bütün olarak bu sınıfı tanımaya itmişti onu. *Kapital* dâhil, Marx'ın önemli eserlerini incelemeye başlaması 1933'ten sonradır. Ancak *Manifesto*'da, "Bugüne dek üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların hepsinin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir"²⁰ diye geçen satırları çok daha önce okumuş olduğunu tahmin ediyoruz.

Marksizm'in, üretim araçlarının gelişmişlik düzeyi ve bunlarla ilgili mülkiyet ilişkilerinin üretilen şeylerin niteliğini de belirlediği savıyla, Benjamin'in modern görüntü üretme araçları olarak fotoğraf ve film kamerasının sanatta yeni bir dönem başlattığı savı örtüşmektedir. Benjamin'in bu düşüncelerini Marksizm'e dayandırdığı aşikâr. Marx ve Engels, *Manifesto*'da modern üretim araçlarının sahibi olan burjuvazinin *devrimci* ve *ilerici* rolüne parmak basmışlardı; Benjamin de sanat bağlamında yeni ortaya çıkan durumu 'insanlığın yenilenişi' olarak yorumlamıştır. Çünkü "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez bir yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan" kurtarmıştır.²¹

Evet, doğru, mekanik görüntüleme aygıtlarının devreye girmesiyle birlikte, hem el becerisinin belirleyici rolü sarsılmış hem de kutsallık örtü-

¹⁹ Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 55.

²⁰ Karl Marx – Friedrich Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999, s. 49.

²¹ Walter Benjamin, *A.g.e.*, s. 58.

sü tamamen çekilip alınmıştır. Ancak, sanattaki büyüsellik ya da dinsel-
ğin yok olmasını yalnızca fotoğrafa bağlamak olanaksızdır. Çünkü sanatın
dünyevileşmeye başlaması burjuvazinin tarih sahnesine çıkışıyla eşzaman-
lıdır. Fotoğraf bulunmasaydı da sanatın dinden kopması gerçekleşecekti.

Sanatın yakasını dinden kurtarmasının diğer bir önemli nedeni de
kendi iç dinamiğiyle bağlantılıdır. Örneğin Hegel, bütün dış koşullara
karşın, sanatın özerk bir yanının olduğunu görmüştü. Üstelik sanatın bu
özellliği, ona göre, din açısından rahatsız ediciydi. Dinî çevreler, okuma
yazma bilmeyenlere kolaylık olsun diye, resim ve heykel imgelerinden ya-
rarlanıyordu, ama aslında resmin ille de güzel olması gerekmiyordu.
Çünkü güzel bir resmin dikkatleri bir süre sonra dinden uzaklaştırıp ken-
di üzerine çekebileceğini fark etmişti Hegel.²²

Sanatçılar, diyelim ki 16. yüzyılda, en dinsel konular üzerinde çalışır-
ken bile gerçekliğin güzel ve ikna edici bir biçimde görselleştirilmesine
ilişkin sorunlarla da uğraşıyorlardı. Leonardo da Vinci'nin bulduğu
sfumato (giderek erime) tekniğinin, dinsel değil sanatsal ve estetik (hatta
bilimsel) bir önemi vardı. O, sadece figürleri güya daha inandırıcı (ger-
çekçi) nasıl resmedebileceğini araştırıyordu. Ama kompozisyonadaki bir
elemandan diğer bir elemana, bir bölgeden başka bir bölgeye geçerken,
aradaki sınırı eritmekten ötürü (ki, bu büyük bir buluştu) ortaya çıkan
sonuçtan büyük estetik haz almış olabileceğini tahmin edebiliriz. Bazı
bölgelerde sınırlar eridikçe gerçeklik ortaya çıkıyordu. Nesneyi daha
inandırıcı resmetmek için, onu bir bütün olarak göstermekten kaçınmak
gerektiğini keşfetmek müthiş olsa gerek. Bu süreç ileriki yıllarda, boyanın
tuval üzerindeki macerasına dönüştü –ki bu da dinsel değil, tamamen
resmin kendi özel alanıyla ilgili bir şeydi.

Benjamin'e göre, resmin kutsallığını bozan bir diğer neden, *bağlam de-
ğişikliği*dir. Bir dinsel yapının iç mekânı için yapılan resim, müze fikri oluş-
madan önce (bugünkü anlamda) henüz sanat yapıtı değildi. İnsanlar kilise-
ye girdiklerinde orada bir *Rafaello*'dan ziyade bir *İsa/Meryem* (imgesi) gö-
rüyorlardı. Bu resmin bir sanat *yapıtı haline* gelmesi müzeye girmesiyle
gerçekleşmiştir. İşte bağlam değişikliği budur. Tıpkı bir hayvanın doğal or-
tamından alınıp, hayvanat bahçesine kapatılması gibi, o nesne (resim) asıl
mekânından kopararak, kendine yabancı yeni bir mekâna taşınmıştır. Bu
yeni mekân, bir tapınma değil, seyretme yeridir artık. İnsanlar burayı
İsa/Meryem'i değil, bir *Rafaello* görmek için ziyaret ederler. *Rafaello*,
İsa/Meryem'in yerine geçmiştir artık. Benjamin'in deyimiyle, geleneksel
kült değeri yok edilmiş, onun yerine bir *sergileme değeri*²³ yaratılmıştır.

²² Hegel, *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler*, akt. Benjamin, *A.g.e.*, s. 81.

²³ Walter Benjamin, *A.g.e.*, ss. 59-60.

Sergileme değeri, modern bir değerdir. Peki ama, sergileme değerinin geleneksel (kült) değerden daha düşük olduğunu iddia edebilir miyiz? Müzelere girebilmek için uzun kuyruklar oluşturan, girdikten sonraysa, o çıt çıkmayan (mabede benzeyen) ortamda klasik ya da modern ustaların yapıtları karşısında kendinden geçen sanatseverleri getirin gözlerinizin önüne. Müzelerin modern tapınaklara, yapıtların modern ikonalara, izleyicilerin de modern müritlere dönüştüğünün göstergesi değil midir bu? İsterseniz, ‘sergileme değerinin kültleşmesi’ deyin siz buna. Üstelik Benjamin ne der bilmem, ama fotoğrafın katkısı bu süreçte hiç de azımsanacak gibi değildir. Fotoğraf (kendisine eşlik eden kültürel kampanyayla birlikte), mahrem mekâna hapsedilmiş özgün yapıtı kopyalayarak dünyanın her tarafındaki insanlara tanıtmış, bu da özgün yapıtı görme ihtiyacı doğurmuştur. Zaman içinde bu ihtiyaç öyle bir hal almıştır ki, giderildikçe artmış, en sonunda da özgün yapıt eskisinden bile değerli (dokunulmaz, kutsal) hale gelmiştir.

Bir nesne asıl yapıt mantığından ve mekânından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına zaten uğrar. Bunu Benjamin’den önce Duchamp da görmüştü. Her ikisinin fark ettiği bir diğer şey de artık yeni bir *özgünlük ölçütü*nün devreye girmiş olduğuydu. Eskiden özgünlük *nesne*, yani *yapıtla* sınırlıydı. Yapıt, görüntü ve düşünce bir ve aynı şeydi. Yapıt olarak *Mona Lisa*, hem özgün hem biricikti örneğin. Oysa fotoğraf ya da filmde bu ölçüt işe yaramıyordu. Aslıyla aynı kalitede, dünyanın her yanında ve aynı anda sergilenen fotoğraflardan hangisiydi *asıl yapıt*? Duchamp ve Benjamin açısından böyle bir soru anlamsızdı; çünkü geleneksel özgünlük ölçütü fotoğrafa uygulanamazdı. Eski ölçüt geçerli değilse yenisi neydi? Bu konuda, Duchamp ve Benjamin’den beri sanat dünyası artık şunu kabul etmiş görünüyor: Hakiki (özgün) olan şey, görüntüyü taşıyan nesne (yani fotoğraf) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden *düşünce*dir. Genelleştirirsek, malzeme (boya, tuval, taş, bronz, kâğıt, film vs.) düşünceyi görünür kılan, somutlaştıran araçlardı nihayetinde.

Resim: Yüzeydeki Sabit Görüntü

Bence, bazı fotoğraflar en iyi Cézanne’dan daha iyi.
Gerhard Richter, 1988

Ara Güler’i bilenler, onun ‘resim çekme’ sözünü çok sık kullandığını bilirler. Bu bir dil sürçmesi ya da yanlış kullanım değildir. Gerek günlük konuşmalarında, gerek özel söyleşilerinde resim ve fotoğraf terimlerini aynı



27.
Anonim,
Hüseyin Yılmaz,
Mehmet Yılmaz,
Vayssel Yılmaz, 1963

anlamda kullanılmaktadır Güler Usta.²⁴ Yalnızca Güler değil, daha birçok usta kullanmıştır bu ‘resim çekme’ deyimini. Daha önce, *foto*’nun ışık, *graf*’ın yazmak/çizmek anlamına geldiğinden hareketle, biz de ‘ışığın yaptığı resim (*ışıkresim*)’ demiştik fotoğrafa. Halk ise sözcük anlamından, sanat camiasındaki tartışmalardan habersiz, kendiliğinden varmıştır fotoğrafın resim olduğu kanısına. ‘Hadi bir resim çektirelim’ sözü bunun kanıtı olsa gerek. Yine, şarkı sözü yazarı Aysel Gürel’in “Resimleri indirdim duvardan birer birer” dizesindeki ‘resimler’in ne anlama geldiğini tahmin etmişsinizdir sanırım. Böyle daha yüzlerce örnek verilebilir.

‘Fotoğraf resimdir’ derken, yalnızca fotoğrafın sözcük anlamından değil, aynı zamanda resmin bir ressam tarafından yapılmış en temel tanımından yola çıktığımı belirtiyim. “Unutmayın ki” demişti Maurice Denis 1890’da, “bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmadan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir”.²⁵

²⁴ Ara Güler ile Söyleşi: “Dünyanın görsel tarihini yazıyoruz”, *Güney –Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, sayı 32, 8 Aralık 1999; <http://www.guneydergisi.com/sayilar/32-guney-11/257--ara-gueler-ile-soeylei.html> (erişim 15 Ocak, 2013).

²⁵ Denis’den akt. Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 17. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

RESİM

SABİT GÖRÜNTÜ, İMGE
PAINTING
STILL PICTURE, IMAGE

ZİHİNSEL RESİM

ZİHİNDEKİ GÖRÜNTÜ, İMGE

ÇİZGİ RESİM

DEĞİŞİK ÇİZİMLER

BOYA RESİM

YAĞLIBOYA RESİM
SULUBOYA RESİM
AKRİLİK BOYA RESİM
PASTEL BOYA RESİM vs..

BASKI RESİM

ŞABLON BASKI
AĞAÇ BASKI
ÇİNKO BASKI
TAŞ BASKI
İPEK BASKI
OFSET BASKI
FOTOĞRAF (KİMYASAL BASKI, DİJİTAL BASKI)
vs

KESYAP / KARIŞIK TEKNİK

BOYA DIŞI MALZEME
KESYAP (KOLAJ)
KESYAP + BOYA
KESYAP + ÇİZİM vs

DİJİTAL RESİM

DİJİTAL ORTAMDA YARATILAN GÖRÜNTÜ, İMGE
DİJİTAL ORTAMA AKTARILAN RESİM
DİJİTAL ORTAMDAKİ HER TÜRLÜ SABİT İMGE
DİJİTAL BASKILAR vs

Denis, bu temel gerçeği fark ettiğinde henüz yirmi yaşındaydı; ve amacı, resim denen disiplinin özünü ortaya koymaktı. Denis'nin sözleri bazılarınca Rönesans temelli resmin sonu ve soyut resmin başlangıcı olarak yorumlanmıştır, ama doğrusunu söylemek gerekirse, bu tanım her türlü resim için geçerlidir. “İyi ama, bunun fotoğrafla ilişkisi nerede” mi diyorsunuz? Bunu, Denis'nin yukarıdaki tümcesini birkaç değişiklikle tekrarlayarak yanıtlamaya çalışalım: “Unutmayın ki bir fotoğraf –bir komutan, çıplak bir kadın ya da herhangi bir *an* imgesi olmadan önce– üstü birtakım açık koyu değer ve renklerle kaplı düz bir yüzeydir”.

Denis'nin özgün tümcesindeki ‘boyanmış’ sözcüğünün vazgeçilmez olmadığı açık. Çünkü bir resim boyamaksızın da oluşturulabilir. Kesyapları düşünün. Denis, ortadaki ‘nesne’nin *kim* tarafından *nasıl* bir *teknikle* yapıldığına değil de, öncelikle *ne* olduğuna işaret etmiştir: Özetle, ‘resim, birtakım çizgi, renk ve lekelerle kaplı düz bir yüzey’dir.

28.
Resim türleri

Biz o düz yüzeydeki çizgi ve renkleri kalemle *çizerek* (*çizim*); fırçayla *boyayarak* (*boyaresim*); birtakım hazır malzemeleri *yapıştırarak* (*kesyap*); *asidin çinkoyu oymasını* sağlayarak (*gravür*); yağ ve suyu birbirine ittirerek (*taşbaskı*); ışığa duyarlı elek ya da kartları *kimyasal* ya da *dijital* süreçlerden geçirerek (*ipekbaskı* ve *fotoğraf*); ya da başka teknikleri, gerek ayrı ayrı gerekse karma bir şekilde uygulayarak meydana getirebiliriz (Resim 28). İster boyayla ister kanımızla isterse ışık ya da dijital yollarla yapalım, her halükarda (*ilkel* ya da *ileri*) bir teknoloji uygulamış oluruz. Kesişme alanları olmakla birlikte, her bir resim yapma tekniğinin olanakları, sınırları ve dolayısıyla ortaya çıkan ürünün nitelikleri birbirinden farklıdır. Gelenek zihinlere öylesine nüfuz etmiştir ki, bu apaçık gerçeği hâlâ kabul etmek istemeyenlerin sayısı hiç de az değildir.

Fotoğrafi resimden saymayanların gerekçelerinden biri, nesne olarak *biricik* olmamasıdır. İyi ama, Picasso'nun 100 kopyalık gravürlerine, Dalí'nin 500 kopyalık ipekbaskılarına ne demeli? Doğrusunu söylemek gerekirse, işinin ehli bir metal ya da ipekbaskı ustası aynı kalıpla aynı etkide yüzlerce kopya üretebilir. Bildiğiniz gibi, fiyatları bu yüzden ucuzdur. Sadece bir tane olan bir tabloyu yırtıp atmak ile geride daha 499 kopyası olan bir ipekbaskıyı yırtıp atmak arasında fark olsa gerek. O halde, *biriciklik* ve *aura* denen değerlerin delinmesi tek başına fotoğrafın marifeti değil. Bir *baskıresim* türü olarak fotoğrafın yaptığı şey, *tıpkıbasım* işinde yeni bir dönemi başlatmak olmuştur, o kadar.

Resim ve fotoğrafın ayrı şeyler olduğunda ısrar edenlerin dayanaklarından biri de, fotoğrafın emekten yoksun olduğu savıdır. Emegi ele indirgeyenlere öyleymiş gibi gelebilir. Ancak emek, aynı zamanda zihinsel bir süreçtir ve kaba emekten daha önemlidir. Anımsarsak, fotoğrafın icadıyla birlikte, görüntü oluşturma işinde elin sorumluluğunu artık gözün devraldığını söylemişti Benjamin. Bu, zihinsel emeğin yarattığı bir sorumluluktur. Çünkü böylece, yeteneksiz birinin görüntü oluşturabilmesinin önü açılmış oluyordu ki, sanatta bundan daha sihirli bir devrim varsa siz söyleyin.

Fotoğrafın Dili

Fotoğraf en kusursuz resimdir. Değişmez, mutlaktır ve bu yüzden de özerk, koşulsuz, üsluptan yoksundur.

Gerhard Richter, 1965

Konuya *dil* bağlamından yaklaşan John Berger'a göre, resim ve fotoğraf arasındaki benzerlik kesinlikle yüzeyseldir, kanmamak gerekir.

İddiasının özeti şu: Çizerek ya da boyayarak yapılan resim bir *çeviridir*, dolayısıyla bir dili vardır; ancak fotoğraf bir *alıntı* olduğu için dili yoktur.

Evet, onun da belirttiği gibi “çizilmiş ya da boyanmış imge, sayısız yargının enerjisiyle (ya da eğer çizim kötüyse bitkinliğiyle) örülmüştür. (...) Bir çizimde elma yuvarlak ve küresel olarak *yapılmıştır*; fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı, ışık ve gölgesi verili olarak algılanır. (...) Çizim, kendi yapım zamanını içerir; bunun anlamı da gösterdiğinin yaşama zamanından bağımsız olarak, kendi zamanına sahip olmasıdır. (...) Fotoğrafın içerdiği tek an, gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. (...) Çizimde varolan zaman tekdüze değildir. Ressam önemli bulduğu şeylere daha fazla zaman verir. Çizimdeki zaman, insan değerlerine göre gerçekleşir. (...) Fotoğrafta zaman tekdüzedir: İmgenin her parçası tekdüze süremlili bir kimyasal işleme tabi tutulmuştur. Ortaya çıkma sürecinde bütün parçalar eşit olmuştur. (...) Fotoğraflar görünümünden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar”.²⁶

Yaklaşım etkileyici. Ama bu, fotoğrafın bir dili olmadığı anlamına mı gelir? İncelemeye değer. Kabul, çizim ya da boyayla yapılan resimdeki zaman, insan değerlerine göre gerçekleşir. Ressam tuvalinin her bir imgesini ayrı ayrı zamanlarda yapar; aynı resimdeki elemanların bazılarını birkaç dakikada geçiririrken, bazılarını günlerce, aylarca, hatta yıllarca zaman harcayabilir. Fotoğraf kompozisyonundaki her imgenin oluşma süresiye (fotoğrafçının karar verdiği perde hızı ne olursa olsun), eşittir; insanî zaman değeri yok denecek kadar kısadır.

Karşımdaki modele bakarak resmini yaptığımda, Berger’in deyimiyle, bir çeviri yapmış olurum. Tuvale *aktardığım* –yani *çevirdiğim*– şey neyin yansımasıdır? Karşımdaki mi yoksa zihnimdeki modelin mi? Modelden başımı önümdeki tuvale çevirdiğimde, tuvale aktardığım şey, aslında gözlerim aracılığıyla kafatasımın içinde, beynimde, zihnimde oluşan görüntüdür. Gözlerim aracılığıyla karşımdaki modelin görüntüsünü zihnimde oluşturmuş, yani zihnimde alıntılanmış, sonra da zihnimdeki resmi tuvale aktarmışımıdır. Berger’in ‘çeviri’ dediği şeydir bu. Fotoğraftaysa bu süreç mekanik olarak gerçekleşir; emek ve bilincin rolü, karşıdaki görüntüyü seçme ve deklanşöre basmayla sınırlıdır.

Bence, ressam da makine de önce alır, sonra çevirir. Üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir düzleme aktarılması bir çeviridir. Yalnız, bu işi birincisi şu ya da bu derecede yorumlayarak, ikincisiye pek yorumlamaksızın yapar. Berger’in ‘alıntı’sından bunu anlıyorum (Bu arada, Maleviç’in *karesinin*, azcı sanatçıların *saf renk alanlarının* ve Duchamp’ın *hazır-yapıtlarının* sözcüğün tam anlamıyla birer alıntı olmalarını unutmuş falan değilim).

Devam edelim: Madem fotoğraf alıntı yapıyor; aldığı şeyleri hangi bağlam ve dizge içinde kullanıyor dersiniz? Alıntının kullanılacağı, dâhil edileceği bir dil hazır olmalıdır. Örneğin, başka birinin sözlerini alıntılanmak is-

²⁶ John Berger, “Görünüm”, *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, 1998, ss. 88-90.

tediğimde, bazı ön koşulları peşinen taşımam gerekir. Öncelikle, alıntı yapacağım sözcükleri yerleştirebileceğim bir *dile* sahip olmak (tabii bu arada, karşı tarafın sözcükleri yabancı bir dildeyse, kendi dilime çevirmek) zorundayım. Bir dile sahip olmayan alıntı yapamaz; ayrıca, buna gereksinimi yoktur zaten. Diyeceğim, bir yorumda bulunmaksızın fotoğrafın alıntı yaptığını kabul etsek bile, bu kesinlikle onun bir dili olmadığı anlamına gelmez; çünkü zaten kendisinden önce var olan bir dilin içine doğmuştur.

Fotoğrafın dili resmin dilidir. Fotoğraf, resmin dilini oluşturan gramer ve elemanların temel özelliklerini almış, dolayısıyla da bir dile sahip olmuştur. Bir Türk ailesinde büyüyen bir Fransız'ın Türkçeyi kendi dili olarak bellemesi gibi bir şeydir bu. Aile tümeldir; bireyleri (tikelleri) kapsar.

Fotoğrafçıların kullandığı kavramlara bakın: Kompozisyon, ışık/gölge, aydınlık/karanlık, uyumluluk/zıtlık, leke/çizgi, nokta/benek, dikey/yatay, yumuşak/sert, derinlik/yüzeysellik, an/süre, doku, denge, perspektif –her şey ama her şey, hani şu bildiğimiz resmin diline ait kavramlardır. Susan Sontag, bunu, fotoğrafın dil yoksulluğu yüzünden, resmin sözcük dağarına musallat olması şeklinde yorumluyor ve nedenini de fotoğraf eleştirisinin zengin bir geçmişinin bulunmamasına bağlıyor. “Fotoğraf, saygın bir sanat olan resme tecavüz eden zıpcıktı bir etkinlik olarak sahneye çıkmıştır” derken, yine buradan hareket ediyor. Ona göre fotoğraf, doğduğu andan itibaren resimle karşılıklı bir ilişki içine girmiş; ancak bu alışverişten her zaman fotoğraf kârlı çıkmıştır.²⁷

Fotoğrafın resmin diline musallat olmaktan başka şansı yoktu ki! Ancak bununla kalmamış, doğuştan getirdiği (ve resmin dilinde olmayan) bazı değerleri de resme eklemiştir.

Bir zamanlar yağlıboya ya da çinkobaskı gibi fotoğraflar vardı. Şimdiyse fotoğraf gibi yağlıboya, akrilik ya da karakalem resimler ortaya çıkmış; resim ailesi çoğalıp genişlemiştir. Fotoğraf resim dilinin içine *apansız* doğmuş (bu yüzden istenmeyen evlat muamelesine maruz kalmış), o dile teslim olmuş, diğer aile üyeleriyle birlikte büyümüş ve doğuştan getirdiği özellikler sayesinde, nihayet tüm büyüklerini hatırı sayılır derecede etkilemiştir –tıpkı diğer üyelerin de kendisini az ya da çok etkilediği gibi.

Resim ailesine mensup her üye kendince seslenir gözümüze. Karşımızdaki nesneye çinkobaskı, ipekbaskı, yağlıboya ya da fotoğraf diyorsak, bu, çinkobaskının *çinkobaskıca*, ipekbaskının *ipekbaskıca*, yağlıboyanın *yağlıboyaca* ve fotoğrafın da *fotoğrafça* konuşmasından (kendisini öyle kabul ettirmesinden) başkaca bir anlama gelmez herhalde.²⁸ Peki, bir yağlıboya resme baktığımızda fotoğraf sanıyorsak? Bu da elbet ‘yağlıboya

²⁷ S. Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş, İstanbul, 1993, ss. 158-165.

²⁸ “Varlık kendi dilinde konuşur” der Heidegger.

resmin fotoğrafçı konuşması' demektir. Chuck Close ve Richard Estes'in resimlerini anımsayınız. Özetle, fotoğrafın bir dili vardır ve bu da resim denen ana disiplinin lehçelerinden biridir. Şimdilerde bu lehçeler birbirine karışmış vaziyette. Neyin nereden neyi alıntıladığının, neyin nelerle ortaklık kurduğunun çetelesini tutmanın da olanağı kalmadı artık.

O Halde

1) Fotoğraf apansız doğduğu günden beri sürpriz evlat muamelesine maruz kalmış, sanat bahçesinin dışına itilmiş; bir anlamda, sokakta, sokak kültürüyle büyümüştür. Ancak tahmin edilemeyen bir hızla yaygınlaşarak diğer baskiresim türlerini gölgede bırakmış, alt kollara ayrılarak serpilmiş, zenginleşmiş, zamanla kendi tarihini yaratmıştır. Sanki resimden bağımsız, başlı başına bir disiplinmiş gibi algılanmasının nedeni budur.

2) Fotoğraf tikel, resim ise tümeldir. 'Resim mi yoksa fotoğraf mı' sorusu, 'hayvan mı yoksa köpek mi' sorusu kadar saçmadır. Çünkü fotoğraf zaten bir resimdir.

3) Bu kitapta tartışılan şey, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı değildir. Bazı fotoğraflar sanat kapsamındadır, bazıları değildir –tıpkı bazı gravürlerin sanat kapsamında olup, bazılarının da olmadığı gibi. Ancak, ister sanat ister ticarî kaygıyla yaratılsınlar, değerli ya da değersiz, tüm baskiresimler kuşkusuz resim kapsamındadır.

4) 'Fotoğraf resimdir' tümcesi, 'gravür resimdir' tümcesine benzer. Yani, 'fotoğraf = resim' demek değildir. Fotoğraf da tıpkı gravür ya da taşbaskı gibi baskiresim türü ve tekniklerinden biridir. Resim baskiresmi, baskiresim de fotoğrafı (ve diğer baskiresim türlerini) kapsar. Ancak bu, her teknik ve türün kendi özerk doğası olduğu gerçeğini değiştirmez.

5) 'Resim özgündür (biriciktir, bir tanedir); fotoğraf ise biricik ya da özgün değildir' savı anlamsızdır, genellenemez. Çünkü bazı resimler bir tane; bazılarıysa birden çok üretilmek üzere tasarlanmışlardır.

Resmin resim olmasını sağlayan temel nitelik, onun biricik ya da özgün olması değildir. Örneğin, tuvale yapılmış bir Rembrandt kopyası, kopya da olsa, nihayetinde resimdir –yüzey üzerinde sabit bir görüntüdür. Bir resmin kötü, yüzeysel, kopya ya da imzasız olması, onun bir resim olduğu gerçeğini değiştirmez. Kaldı ki, fotoğraf tarihinin ilklerinden Niépce'in *Pencereden Görünüş* (Resim 18) ve Daguerre'in *Temple Bulvarı* (Resim 19) adlı yapıtları sözcüğün tam anlamıyla yenidir, özgündür, biriciktir. Yani ve özgündür, çünkü o güne dek sanat tarihinde görülen sokak manzaralarından çok farklıdır. Biriciktir, çünkü her ikisi de gerçekten birer tanedir – Bir negatiften çoğaltılmamış, doğrudan pozitif olarak elde edilmişlerdir.

6) Özgünlük ölçütü her yapıtta farklı olabilir. Bazı yapıtlarda (örneğin Holbein'ın *Elçiler*'inde), özgün düşünce ve malzeme buluşup, tek bir varlık olarak nesnelleşmişken; bazı yapıtlarda (örneğin Duchamp'ın *Çeşme*'sinde) özgün düşünce ve malzeme tek bir varlık olmak zorunda değildir. *Çeşme*-nin müzelerdeki kopyaları da özgün muamelesi görmektedir. Çok sayıda üretilen fotoğrafların özgünlüğüne de aynı mantıkla yaklaşmak gerekir.

7) 'Fotoğraf *an*ı yansıtır, ama resim *an*ı yansıtmaz' savı anlamsızdır. Gerçek şu ki, hiçbir fotoğraf *an*ı yansıtamaz; çünkü *an*, *görünmez* bir şeydir. Sıkıntı, 'an' ve 'duruş'un karıştırılmasından çıkmaktadır. Duruş, *an* değildir. Görüntü ustasının imal ettiği şey, bir nesnenin belli bir *an* ya da *süre*deki *duruş*udur, o duruşun görüntüsüdür –ki figür ve nesne ressamlarının, özellikle de izlenimcilerin yaptığı budur. Belki bazıları, 'fotoğraf *an*lıktır; ama resim *an*lık değildir' diye sıyrılmak isteyebilir. Doğrusu, bu sav da gerek fotoğraf tarihinin ilk örneğiyle gerek daha sonraki bazı deneysel çalışmalarla geçersiz kılınmaktadır. Biliyorsunuz, Niépce, *Pencereden Görünüş*'ü sekiz saatlik bir sürede elde edebilmişti. Tek bir aykırı örnek bile genellemeyi deler. O halde, fotoğrafın fotoğraf olmasını sağlayan temel nitelik, onun bir anda elde edilmesi, ille de *an*lık olması değildir.

Bir *nokta resminin* –gerçeğin tam anlamıyla izi olan bir noktanın–²⁹ ortaya çıkma süresi, *Pencereden Görünüş*'ün süresinin 1/28800'ü kadardır (Resim 29). Nihayetinde, her resmin elde ediliş süresi farklıdır.

²⁹ Bir 'nokta' ile 'nokta resmi', bir 'el izi' ile 'el izi resmi' arasındaki fark nedir? Boyalı elimizin izini bir kâğıda çıkarıp, resim olarak astığımda, 'hayır, bu resim değildir' denebilir mi?

MEKSİKA'DA YERLİ HALK KENDİ PARASINI BASTI

Alternatif pazarın yerli para birimi!

Meksika yerlilerinden Tachihuini'ler, kendi para birimlerini yarattı. Alternatif bir pazarda 80 üretici tarafından kullanılan para birimi giderek popülerleşiyor



Meksika'nın yerli halklarından Tachihuini'ler, yerel ekonomilerini güçlendirmek amacıyla kendilerine ait para birimi 'Tumin'i' bastı. Tumin yerli dilinde 'para' anlamına geliyor.

Yeni para birimi şimdilik ülkenin başkenti Meksiko City'den 400 kilometre uzakta Eşpinal'deki alternatif bir pazarda 80 üretici tarafından kullanılıyor. Bir Tumin, bir Meksika pesosu değerinde ve pazarda her tüccara 500 tumin verildiği belirtiliyor.

Para biriminin mimarlarından Yacruzaana Intercultural Üniversitesi profesörü Juan Castro, "Para birimini yerel ekonomiyi güçlendirmek için yarattık. Toplum kabul etmeye başladı, giderek daha fazla insan katılmak istiyor" diyor. Castro, insanların başka yerde değil kendi toplumunda alışveriş yapması için yerli para biriminin yaratıldığını vurguluyor.

Tachihuini'lerin tumin'inin yerel piyasada tutum tutmayacağı biliniyor. Uzmanlar ise, "Serbest piyasa ekonomisinin uluslararası düzeyde giderek daha fazla vesikallıkla yol açtığı büyük ekonomik krizlerin özellikle fakir kesimleri alternatif sistemler oluşturmaya sevk edeceğini gösteriyor. Tachihuini'ler nimenleri ile kendilerini bir sonraki krize karşı korumaya almaya çalışıyor" yorumunu yapıyor.

4 bin alternatif para birimi var

DÜNYA çapında yaklaşık 4 bin alternatif para birimi bulunuyor. İngiltere'de kurulmuş Üçüncü Üniversite olan University College London'da kalkınma planlamaları dersi veren Prof. Yves Cabannes, Meksika'daki alternatif para birimlerinin gelişme potansiyeline sahip olduğunu söylüyor. Cabannes, "Kriz yerli para birimlerinin kullanımı teşvik edebilir" diyor.

Cabannes şu ifadeleri kullanıyor: "Bunlardan en çarpıcı örnek 30 bin kişinin yaşadığı Brezilya'nın Fortaleza kentindeki fakir bir semtte ortaya çıkan Palmas bankasıdır. Kredi kartlarını vermayla işe başlayan banka günümüzde 240 ticaretçi tarafından kabul gören Palmas para birimini de çıkarıyor. Banka 1 milyon avro değerinde bir kredi portföyüne sahip."

30.

BirGün (Alternatif Pazarın Yerli Para Birimi), 2013, gazete kâğıdına olset baskı, 30x21 cm

Yanda gördüğünüz parçayı fotogerçekçi bir tarzda boyayla yeniden üretmek (taklidini yapmak) yerine, resim olarak bizzat kendisini kullanabileceğimizi 1910'lardan beri sanat camiası biliyor.

Yine, bu tartışmalardan Habersiz olmakla birlikte, halk da gazete ve dergi sayfalarını (ya da sayfalardan kesilmiş parçaları) o zamandan beri resim olarak duvarlarına asıyor

8) Fotoğrafın dili, resmin dilidir. Bu, açık/koyu ve ara tonların, belirin ya da muğlak alanların, yatay/dikey ve büyük/küçük biçimlerin düzeni gibi, bir yüzey üzerindeki tüm sabit görüntülerin algılanmasını, okunmasını sağlayan bir dildir. Bu ortak dilin her resim türünde bazı değişikliklere uğramasıysa son derece doğaldır.

Eğer bir el izi resmi yapmak istiyorsam, onun resim sayılabilmesi için, önce izini basıp, sonra ona bakarak fırça ile bir ikincisini boyamak zorunda mıyım?!



31.
Hans Holbein,
Elçiler, 1533,
luvale yağlıboya,
207 x 209 cm

9) ‘Fotoğraf nesneldir, doğru söyler; ama resim öznel, yorum içerir’ savı asla genellenemez. Yine aynı konuyla bağlantılı ‘fotoğraf belgeseldir; ama resim belgesel değildir’ savı da anlamsızdır. Nihayetinde, ister fırça ve boyayla ister ışık ve makineyle elde edilsin, bazı sabit görüntüler nesnel ve belgeseldir, bazıları değildir; bazıları doğru söyler, bazıları yalan.

O halde, nesnellik ve doğruluk, bir görüntünün fotoğraf olmasını sağlayan vazgeçilmez özellikler değildir. *Son Nefes*, beş ayrı negatifin birleştirilmesiyle elde edilmiş, gerçek ilişkileri (dolayısıyla anlamı) saptıran bir resimdir (Resim 22). Böyle, kurgulanmış daha bir sürü örnek bulabilirsiniz.

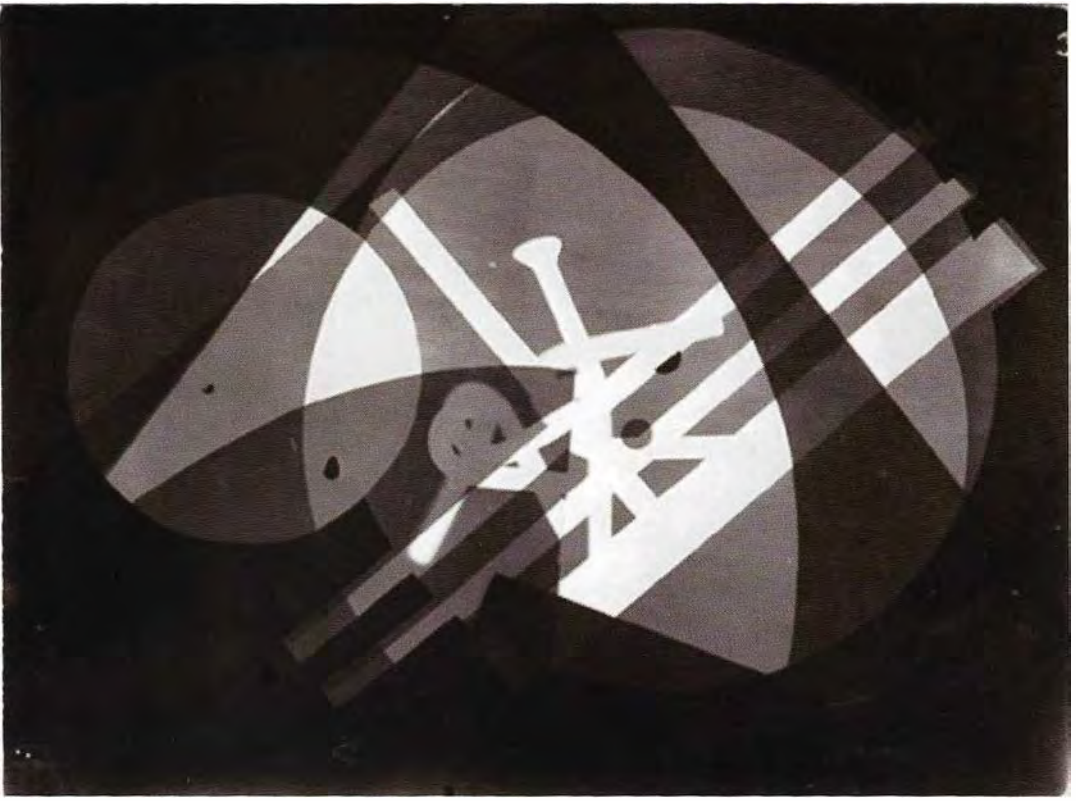
10) Resimlerin kurgusalılık dereceleri, kurgulanma yöntemleri farklıdır. Bazı resimler, kendisinden önce kurgulanmış bir gerçekliğin görüntüsüdür. Örneğin, duvarda asılı bir manzaranın önünde çektiğiniz anı amaçlı resimler ya da Cindy Sherman’ın özenle hazırladığı otoportreleri böyledir. Bu yöntemle oluşturulan resimlerde, negatif ya da kart üzerinde



32.
Man Ray,
Ingres Kemani (Kiki),
1928, fotoğraf
(rayogram),
38,6 x 30 cm

müdahale yoktur. Bazı resimlerse çekim sonrasında, negatiflerinde, dijital ortamda ya da bir yüzeye basım aşamasında kurgulanmış olabilir. 20. yüzyılın ustalarından Man Ray'ın *rayogram*ları, László Moholy-Nagy'nin *fotogram*ları böyledir (Resim 32 ve 33).

Kurgu bazı resimlerde gizli, bazılarında açıktır. Her teknik sürecin kendi doğası vardır. Örneğin *Elçiler* (Resim 31) ve *Son Nefes*'te, parçalar arasındaki geçişler ustaca gizlendiği için, çoğu insan bunların kurgu olduğunu düşünmez. Gerek Holbein gerek Robinson'ın, üstünde çalıştıkları imgeyi son hallerine getirinceye kadar, figür ve nesnelerin yerlerini, duruşlarını, renk ya da açık koyu tonları defalarca değiştirdiklerinden (farklı kurgular d enediklerinden) kuşkunuz olmasın. Müzelerdeki resimlerin çoğu böyle bir sürecin ardından çıkmıştır.



33.
László Moholy-Nagy,
Fotogram, 1926,
fotograf,
30 x 40 cm

Resim 34'teki figürleri fotoğraflardan yola çıkarak bilgisayar ortamında kurguladım ve yan yana getirdim. İlk bakışta, soldaki parçalı, sağdaki tek gibi görünüyor. Oysa her ikisi de beşer parçadan oluşuyor. Sağdaki-nin normal görünmesinin tek nedeni, parçalar arasındaki geçişlerin gizlenmiş olması, o kadar.

Her iki figürün tüm parçaları dijital fotoğraf. İlk hallerini sanal ortamda saklıyorum. Ama gördüğümüz üzere, ofset baskı sayesinde kâğıt üzerine kopyalanmış haldeler. Soldakini bir de ayrıca beş ayrı kâğıt çıktıyı gerçekten kesip yapıştırarak meydana getirmiş olsaydım, bu durumda ne derdiniz?

Asılları³⁰ bilgisayarın içinde, dijital ortamda; ikinci (yani basılmış, kopyalanmış) halleri kitap sayfasında; gerçek kâğıtlardan oluşan, ama yine bir kopya (ya da taklit) olan üçüncü halleriyse yine kâğıt üzerinde, elinizde. Her üç durumda, bu imgelere hangi sıfatı/sıfatları uygun bulurdunuz? Fotoğraf? Resim? Dijital fotoğraf? Dijital resim? Ofset baskı fotoğraf? Ofset baskı resim? Dijital fotoğraf temelli resim?..

³⁰ Aslında bunlar da başka asıllardan alınmış parçalardır.



34. Çıplak ve kalp (3), 2012, deėiřebilir boyutta dijital resim

Edepsizler'den İkizler'e

Temhem: *İkizler*'den önceki dizinin adı *Sakıncalı çünkü Edepsiz*'di. Aynı adla bir de kitap çıkarmış, 'Durum ve Çağrı' başlığını şöyle bağlamıştın:

"Her türlü uyuşturucu inanç ve davranışı sorgulayan, eleştiren ve çomak sokanlar öteden beri iktidarlar tarafından *sakıncalı* sayıldı, sayılıyor. O halde, sakıncalı olmanın zamanıdır.

Amerikan dostu iktidar, bir yandan bireyleri *dinî ve ahlakî hassasiyetler* motifleriyle süslü bir örtünün altına sokmaya çalışıyor; bir yandan da *ruh sağlığını bozmadan tecavüz* eden din bezirgânlarına ortam hazırlıyor. Kendisi gibi düşünmeyenlere, eleştirenlere 'edepli ol edepli!' ya da 'artistlik yapma lan!' diyor; hatta açıkça tehdit ediyor. Kendi eğilimindeki belediyeler alkol satanları ulu orta dövüyor; içenleri ahlaksızlıkla suçluyor. O halde, *artistlik yapmanın, edepsiz olmanın zamanıdır*.

Evet, Picasso'nun dediği gibi: 'Sanat asla edepli olmamıştır. Zaten edepli olsaydı sanat olmazdı'³¹.

Parmak bastığın, eleştirdiğin koşullar daha da ağırlaşmış halde sürüyor. Ama *Edepsizler*'i bırakıp, Mayıs 2011'de *İkizler*'e yoğunlaştın. Bu dizinin bağlamı bir öncekinden çok farklı –en azından, *edepli*. Verdiğin söze, yaptığın çağrıya ne oldu? Kendinle gelişmiyor musun?

Mehmet: "Çelişki gelişmenin motorudur" derler.

T.: Bu seni kurtarır mı? Daha ilkna edici bir açıklama bekliyor insan.

M.: İlkna olmaya hazırsın yani...

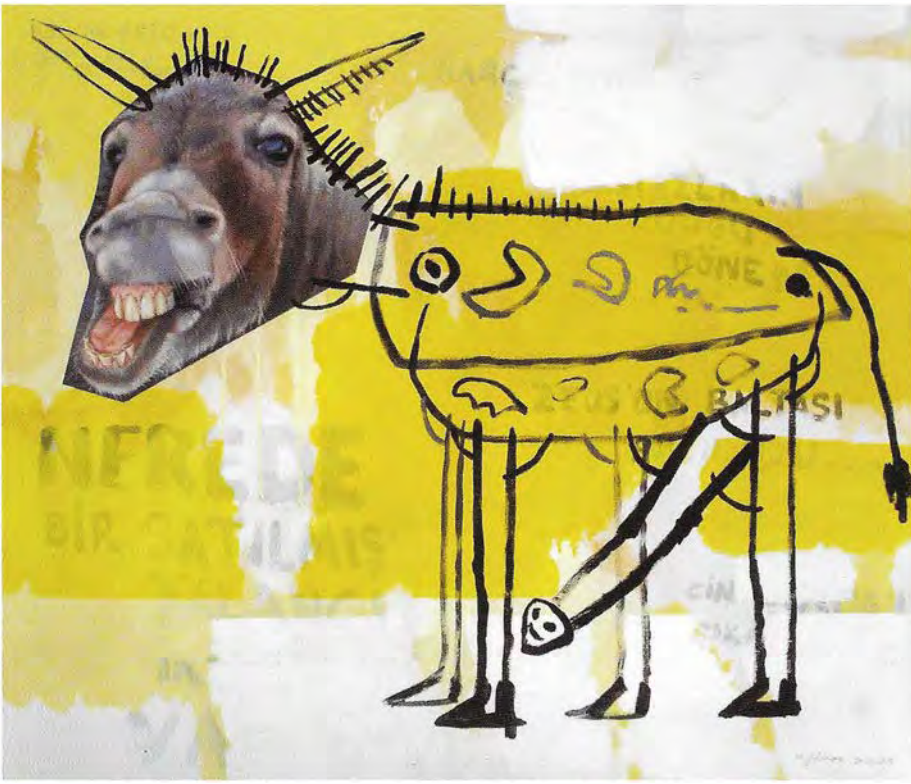
T.: Başka şansım var mı? Sartre, bir yazısında, sanatçının başarısını izleyicinin ilkna olmaya (hatta yalana inanmaya) hazır doğasına bağlıyordu.

M.: Aslında senin de bildiğin gibi, *Edepsizler*'i çok büyük bir keyifle çalışmıştım. Eleştirel olduğu kadar eğlenceli, muzip ve bir o kadar da rahat ilerleyen bir diziydi (Resim 35, 36, 37, 38). O güne dek bu kadar zevkle çalıştığımı anımsamıyorum.

T.: Konu, güncel haberler, hem hazır hem sınırsızdı. Ne yazsan, boyaşan, yapıştırsan oluyordu.

M.: O kadar değildi elbet; ama şu an üzerinde çalıştığım diziyle kıyaslayınca, evet, teknik açıdan daha özgür hissediyordum kendimi. *İkizler*-

³¹ Mehmet Yılmaz, *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*, Üyopya Yayınevi, 2012, s. 106



den sonra belki yeniden dönerim o konuya. Nasıl olsa, bahçemdeki ürün gruplarından biri o.

T.: *İkizler*'de kısıtlanmış hissediyorsun yani... Madem öyle, neden vazgeçtin *Edepsizler*'den?

M.: Aynı konu ve tarzda uzun süre kalamıyorum. Benim doğam bu.

T.: Bunu bile kendine söz vermeseydin o halde...

M.: Haklısın. Demek *iş üstündeyken*, sonunu düşünmeden ağzına geleni söyleyebiliyor insan! Şaka bir yana, *Edepsizler* üzerinde dört yıl falan çalışmıştım –ki bu bile, uzun sayılır benim için. Ankara ve İstanbul'da sergileyip, aynı adla bir de kitap çıkarınca, içimi dökmüş, bir ölçüde rahatlamıştım. Şimdi ne yapmalıydım? Önümde iki seçenek vardı: Ya aynı şekilde devam edecektim ya da yeni bir diziye başlayacaktım.

T.: Birinci seçenek, kendine verdiğin sözü tutman, yani edepsizlikte ısrar etmen demekti. Ama ikincisi ağır basmış ki, kendinle çalışmayı, tutarsızlığa düşmeyi göze almışsın...

M.: Keyifle çalıştığım o diziden ayrılmak, en azından bir süre ara vermek zorunda hissetmiştim. Keşke o sıradaki ruh halimi bir yere yazsaydım. Gerçi, *Edepsizler* aracılığıyla seslendiğim iktidar ve yandaşlarının sanat ve estetik algıları açısından, bazı *İkizler*'in de pek edepli olduğu söylenemez.

35.

*Nerede Bir Satılmış,
Yabancı ve İkiyüzlü Var mı? -1,*
2009, tuvale akrilik
ve yağlıboya,
122 x 142 cm

36.
TEKEL İşçilerinin
Eylemi İdeolojisi,
2010, tuvalle akrilik
ve dijital kesyap,
122 x 111 cm



T.: 'Bazı İkizler' derken, *Çıplak ve kalpıÇ*larla *Ursula ve alusrU*yu kastediyorsun sanırım.

M.: Evet. Dinsel muhafazakârlığın baskıya dönüştüğü durumlarda, bu tip resimler isyan anlamına gelir. Geçtiğimiz günlerde dinci gazetenin birinde, Ankara Resim Heykel Müzesi'ndeki İbrahim Çallı'nın *Çıplak* adlı tablosunun, çocukların ahlâkını bozduğu gerekçesiyle depoya kaldırılması gerektiği yazılmıştı. Kaldı ki, bırak erotik resimleri, koyu muhafazakârlar her türlü insan tasvirini pek sevmezler, biliyorsun.

T.: Bu çok eski ve önemli bir konu, ama geçelim... Senin biçem değişikliğine geri dönersek; bu ihtiyaç, burcundan dolayı olmasın sakın? İkizler burcundansın...

M.: Burçlara inanmam; ama garip bir şekilde burcumun bazı özelliklerini taşıyorum. Tesadüf olsa gerek.

T.: Bak bu gerçekten ilginç –şu an üzerinde çalıştığın diziyle burcun çıkışıyor. Dur bir dakika, yoksa bunu hesaplamış mıydın?!



37.
*Bir Gecede
Dahi Olanlar 2,*
2010, tuvale akrilik,
200 x 170 cm

M.: Elbette hayır. Asıl hoşuma giden şey de bunun tamamen tesadüf olması. Bu dizide beş altı resim yaptıktan sonra aklıma geldi burcumla bu dizinin çakışmış olduğu. Hatta bununla da sınırlı değil. Benim iki doğum tarihim ve iki doğum günüm var –ikisi de *İkizler* burcu.

T.: Nasıl yani?

M.: Nüfus kâğıdına göre 14.06.1963'te, babama göre 06.06.1962'de doğmuşum.

T.: Kadere bak, senin gibi tutarsız biri için, fazla tutarlı bir durum bu! Tamam, burcunu geçelim, üçüncü kez soruyorum: *İkizler* nasıl doğdu?

M.: Bunun için filmi geri sardırırmam, aralarda durdurup düşünmem gerekiyor sanırım.

T.: Filmin her durağı bir fotoğraf... Bak bu metafor güzel bir başlangıç olabilir.



38.
Evet Hayır
Fark Etmez,
Ben İşime Bakarım,
2010, tuvale akrilik
ve dijital kesyap,
60 x 50 cm

M.: Metafor değil, gerçek. Filmin her durağı gerçekten fotoğrafıdır.

T.: Zihindeki *akan görüntülerle film* arasındaki benzerliği kastetmiştim...

M.: Bak onda haklı olabilirsiniz.

T.: Konu konuyu doğuruyor. *İkizler* de öyle doğmuş olmalı... Film-
den anımsadığın bir kare, bir resim...

M.: Bir aile hatırası geliyor gözümün önüne. Düşan iki aylıkken, Mer-
sin'den Mut'a getirdiğimiz ilk ziyaretinde, 10 Nisan 2005'te çektiğim re-
simlerden biri (Resim 39). Ondan yola çıkarak büyükçe bir tuval boya-
mayı düşünmüş; ama o sıralar *Cin.s.el Şeyler* üzerinde çalıştığım için erte-
lemiştim. *Cin.s.el Şeyler* özel yaşantıma ilişkin bir diziydi. Siyasal eleştiri-
ninin askıya alındığı o resimler, önce *Düşan ve Duchamp* adlı videoları,
ardından 30 küsur resim ve iki videodan oluşan *Sakıncalı, Çünkü Edepsiz*
dizisini doğurdu. *Edepsizler*'den sonra da *İkizler*'i yapmaya başladım.



39.
Aile Hatırası-1,
2005,
dijital fotoğraf

T.: 2005'teki o aile hatırası ile *Edepsizler*'in ilişkisi?...

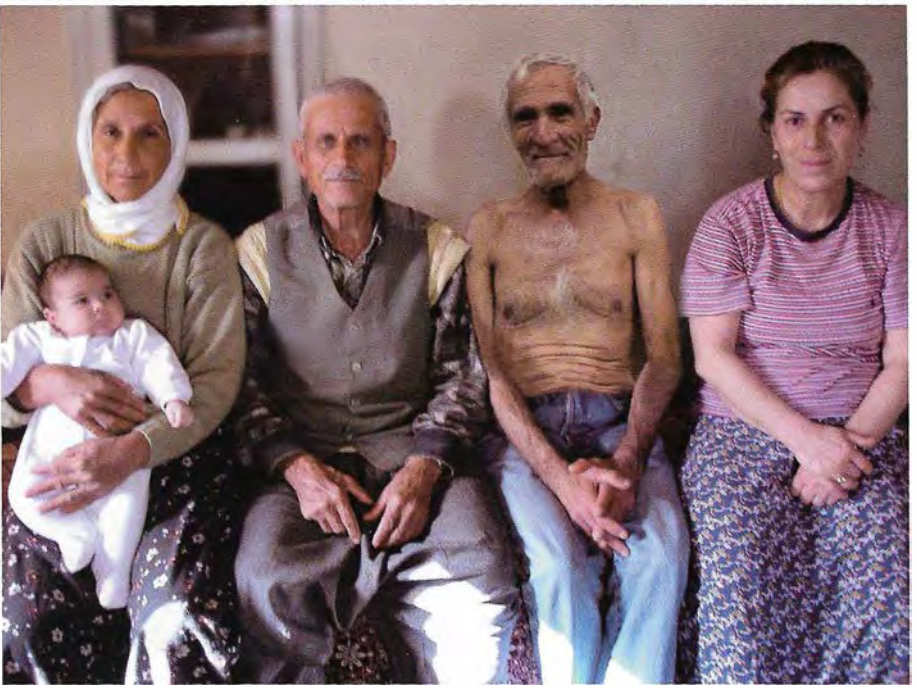
M.: Aslında *Edepsizler*'i tamamen bir kenara koymuş; 2005'te çektiğim o resme dönmüştüm, tuvalde 170 x 200 cm büyüklüğünde bir taklidini boyamak üzere.

T.: Demek, taklit etme dürtün de preşmiş...

M.: Ama tuvalde boyamaya başlamadan önce bilgisayar ortamında resimle biraz oynadım, birkaç çeşitlemesini yaptım (Resim 40). Bir tanesinde, kayınbabamın özgün görüntüsünün yerine *Edepsiz Aşk* videosundaki yarı çıplak halini ekledim. Giyinik figürlerin arasında ilginç duruyordu. Sonra onun üzerinde de oynadım, çeşitlendirdim. Sonra nereden estiyse, onlardan bir tanesinin sol yarısını tuvale basıp, diğer kısmını da sıfırdan elle boyamaya karar verdim; bu niyetle, dijital ortamda bir taslak hazırladım (Resim 41). Resmin sol tarafı dijital baskıyla, sağ tarafı da boyayla elde edilmiş olacak, ama resmi uzaktan ilk gören fotoğraf sanacaktı.

T.: Şaşırt(t)ma dürtüsü, ihtiyacı... Peki, resmi iki farklı teknikle yapma düşüncesi nereden geldi aklına?

M.: Bu benim keşfettiğim bir şey değil tabii. Ressamlar yüzyıllardan beri, örneğin karakalemle başlayıp suluboya, pastel ya da yağlıboya ile renklendiriyorlar. Yine, bazı baskıların baskıyla, bazılarının da elle boyanarak renklendirildiği bilinen bir şey. Bana ve birçok çağdaş sanatçıya ilham verense Picasso ve Braque'ın kesyapları olsa gerek. Tüm sanat tarihi boyunca resimler hep kurgulanmış, ama parçalar arasındaki sınırlar yok edilerek gizlenmişti. Picasso ve Braque kurguyu açık hale getirmişlerdir.



40.
Aile Hatırası-3,
2005,
dijital fotoğraf

T.: Resmin yarısını dijital baskıyla, diğerini yağlıboya ile oluşturma düşüncesine dönersek...

M.: Aslında, *Edepizler*'de bunu kısmen denemiştım. O dizideki bazı hayvan kafalarını boyayla yapmış, ama kesyap etkisi vermiş (Resim 35, 37); bazılarınıysa sahiden dijital baskıyla elde etmişim (Resim 36, 38). Boyayla yaptığım kafaları herkes kesyap sanıyor. Boya olduğunu söyleme karşın, dokunarak öyle olup olmadığını kontrol etme ihtiyacı hissediyorlar. *İkizler*'de yaptığım, bu iki tekniği tuvalerin tamamına yaymak oldu.

T.: Bu arada, 2005'te çektiğin o resmi tuvalde boyayla taklit etme düşüncesi güme gitmiş anlaşılan –en azından, yine ertelemişsin.

M.: Ama düşünce sürecime katkısı olduğu ortada. Onun üzerinde düşünürken, *Edepsizler*'deki boyasal ve dijital etkileri anımsadım; derken hiç tahmin bile etmediğim yeni bir dizi doğdu; neye niyet, neye kısmet. Çocuklarımızın da cinsiyetine, saç ve göz rengine biz karar veremiyoruz; onun gibi bir şey işte.

T.: Yine de geçmişten gelen genler, kan bağı var... Çocuklar yalnızca anne-babanın değil, çok eski akrabaların bazı özelliklerini gösterebilir. Hem toplamın parçası hem yepyeni bir bireydir her çocuk. Resimler de aynen böyle doğuyor, gelişiyor. Anlattıkların bunun kanıtı zaten. *İkizler*, ilk bakışta *Edepsizler*'e benzemiyor, ama biraz kurcalayınca kan bağı ortaya çıkıyor işte. 'Kan bağı' demişken, bu 'ikiz figürler' düşüncesine gelsek...



M.: Aradan iki yıl geçti, bütün ayrıntıları anımsamam zor. Bu ‘iki tuval’ ve ‘iki teknik’ düşüncesi yol açmıştı sanırım. İlk bakışta her iki tuvalin de fotoğraf sanılmasını hedeflediğime göre, figürlerin de birbirine çok benzemesini istemiş olabilirim. Ama dediğim gibi, tam emin değilim. Keşke o anı bir yere yazsaydım. Bu konu hakkında konuşurken Cebrail anımsadı, o sabah okula geldiğimde “tamam buldum, ikiz figürler yapmaya karar verdim” demişim heyecanla.

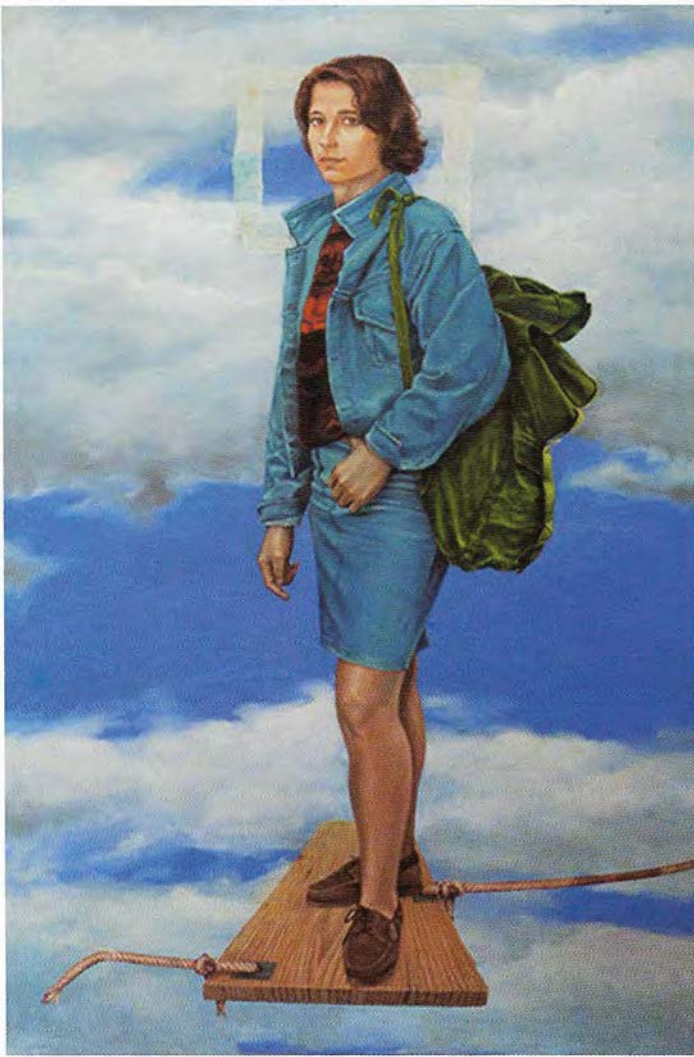
T.: Aynı boyda, yan yana iki tuval; ilk bakışta aynı görünen, ama birbirinden farklı iki teknik... Evet, bence de tahminin doğruymuş gibi. Peki, figürlere nasıl karar verdin?

M.: O süreci kısmen daha net anımsıyorum. Modeller en yakınımıdaki insanlar olmalıydı –oğlum, karım, babam, kayınbabam, öğrencim, bizzat kendim. Derken, sıradan nesneler geldi aklıma –ağaçlar, taşlar, aletler... Çok heyecanlanmıştım, istediğim her türlü nesnenin resmini yapabilecektim! Hem sıradan, hem ilginçti. Sonsuz denecek zenginlikte bir konuydu.

T.: *Edepsizler* de öyleydi, ama bak bırakmışsın...

M.: *İkizler’e* hamile kalınca onlar geri plana geçti mecburen. Demek, zamanı gelmişti. Düşünce, farklı genlerin karışımından süzölmüş bir varlık olarak ana rahmine çoktan düşmüş; sana fark ettirmeden kendiliğinden şekillenmeye başlamış. Doğumu geciktirmek mümkün mü?!

41.
Aile Hatırası-5
2005,
dijital fotoğraf



42.
Evrim, 1991,
tuvalle yağlıboya,
176 x 117 cm

İkizler: Fotoğraf Resimdir

T.: Bu dizideki her resim, menteşeyle tutturulmuş iki tuvalden oluşuyor. Sağdaki tuval soldaki tuvalin kopyası değil, ikizi.

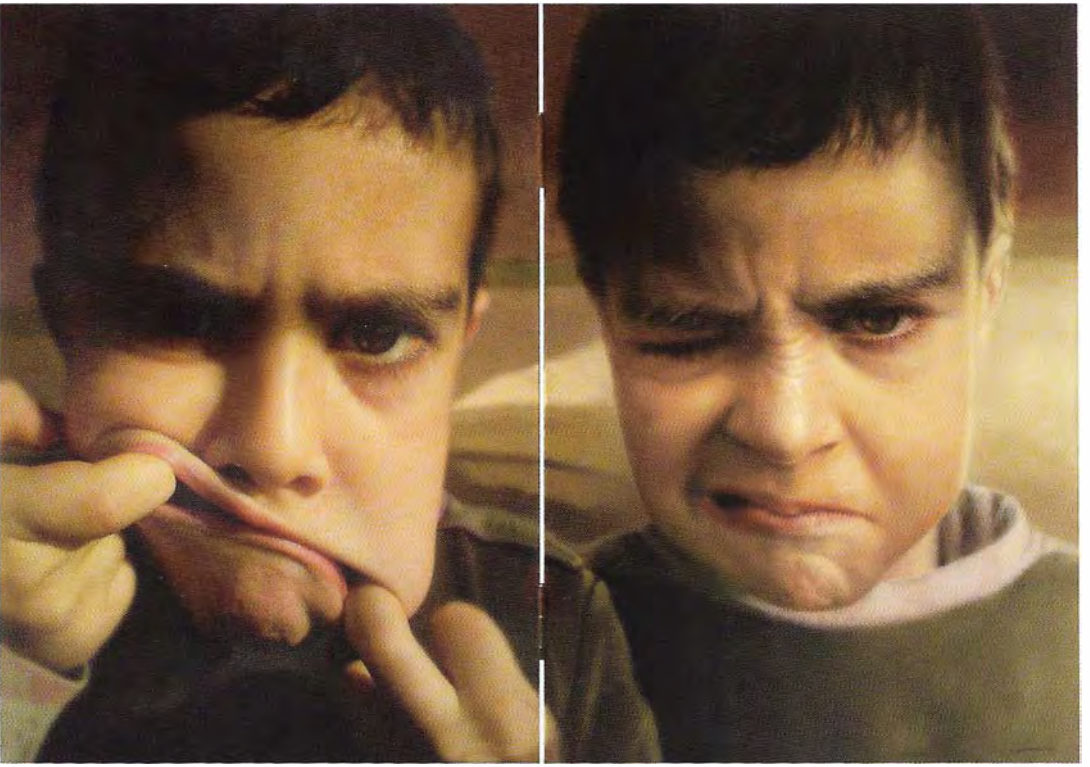
M.: *Tuval olarak İkizler.*

T.: Mekân solda başlayıp sağda devam ediyor ama figürlerin duruşu farklı. Sağdaki figürü soldaki figürün kopyası değil ikizi olarak resmetmişsin.

M.: *Figür olarak İkizler.*

T.: Soldaki imgeyi fotoğraf temelli dijital baskıyla, sağdaki imgeyi fırçayla boyayarak oluşturmuşsun.

M.: *Teknik olarak İkizler.*



T.: Kompozisyonun tamamına yayılan fotoğrafik etkinin yanı sıra tuvalleri birbirine bağlayan menteşelere de aradaki kan bağının görünür kanıtları diyebiliriz. Bu menteşe fikri nereden çıktı?

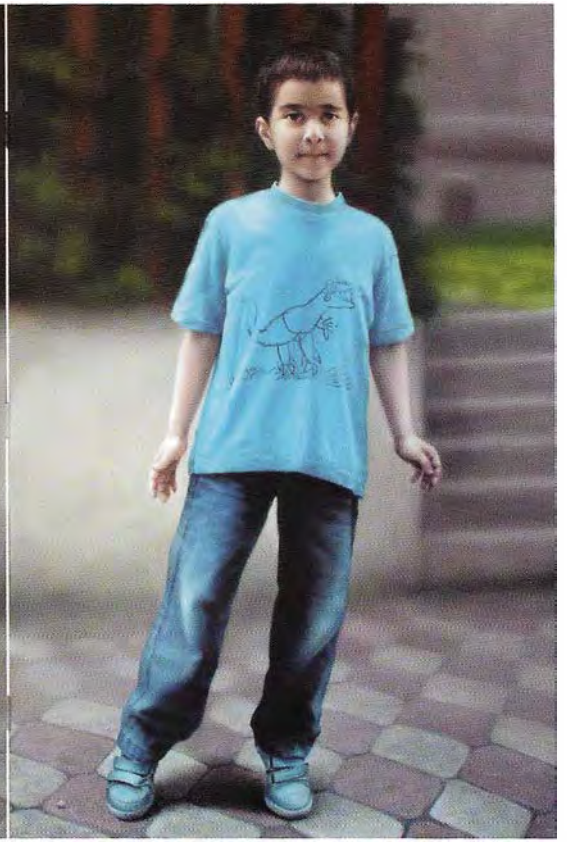
M.: Tuvalleri birbirine yapışık vaziyette tutturmakta olsa, aralarında küçük bir boşluk olmasını istedim. Tıpkı ikiz kardeşler gibi, bu tuvalerin de kendilerine özgü havaları, dünyaları var; ama aynı zamanda aralarında çok güçlü bir bağ da mevcut. Tıpkı ikiz kardeşlerin aynı annenin çocukları olmaları gibi, boyanarak ve basılarak elde edilen her iki tuval de ‘resim’ denen ana disiplinin öz evlatları.

T.: Her iki tuvali farklı tekniklerle meydana getirmiş olmakla birlikte, bir bütünlük sağlamayı hedeflediğin ortada. Fotoğrafik etki sağdaki tuvalde devam ediyor. Ayrıca elden geldiğince renkleri tutturmaya çalışmışsın. Hadi şimdilik tatminkâr diyelim; peki ya ileriki süreçte bu uyum sürececek mi? Biliyoruz ki renklerin ton ve değerleri zamanla değişir –bazıları solar, bazıları kararır...

M.: Bu değişimin nasıl olacağını ben de merak ediyorum.

T.: Her iki tuval de aynı teknikle meydana getirilmiş olsaydı, sorun olmazdı bence. Ama baskı ve boya tonlarının değişim süreçleri farklı olacakmış gibi, yani bu durumda, ikizlerin her ikisi de aynı şekilde yaşlanmayacak.

43.
Düşün ve naşüd-1,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, luvala yağlıboya,
68 x 96,5 cm



44.
Düşün ve yaşa 02,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm

M.: Gerçek yaşamdaki ikizler de öyle değil mi? Benzer şekilde yaşayıp, aynı anda mı ölüyorlar? Benimkilerin de nasıl değişeceklerini zaman gösterecektir.

T.: Peki, dizinin adıyla burcunun çakışmasına gelince, bu da kader olsa gerek...

M.: Bak ona bir şey diyemem, ilmim o kadar derin değil!

T.: *İkizler* dizisi aracılığıyla, “Fotoğraf bir resim türüdür. Bazı resimler fırça ile, bazıları da makineyle yapılır –tıpkı bazı kazakların tığla, bazıların da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde, fırça da, tığ da, makine de birer araçtır. İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, neyi yansıttığı, nesnel olup olmadığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir” diyorsun.

M.: İlk kez 2005’te, *Modernden Postmoderne Sana’*ta yazdım fotoğrafın bir resim türü olduğuna ilişkin düşüncelerimi. Bu bile çok geç aslında. Resmin boyayla yapıldığına ilişkin düşünce zihinlerimize öylesine yerleşmiş ki, makineyle elde edilen görüntünün bir resim türü olabileceğini düşünemiyorduk bile. Hâlâ böyle düşünenler çoğunlukta.



T.: Fotoğrafla ilk tanışman, yani teknik olarak?...

M.: 1980'lerde GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümünde öğrenirken fotoğraf dersini ilk sınıfta almış; *karanlık oda* deneyimiyle karşılaşmıştık. Filmi yıkama, negatif görüntüyü pozitif'e çevirme, agrandizörle karta aktarma, ama özellikle geliştirme banyosunda kartın üzerinde görüntünün yavaş yavaş belirmesi büyüleyiciydi. İkinci sınıftan itibaren de yan ders olarak, geleneksel baskıresim dersleri almaya başladık. Oysa ana atölyelerde bize daha çok 'boyama', 'boyanın macerası' telkin ediliyordu. Çok sonra farkettim, bir çeşit *akademik modernizm*di bize öğretilen. Baskıresim, tuval resminin yanında ikinci plandaydı. Hele fotoğraf 'resim'den bile sayılmıyordu. *Mekanik* ve *yiüzeysekti*, mümkünse uzak durmakta yarar vardı.

T.: Haksızlık etmiyor musun? Fotoğrafı önemsemeseler ders olarak koymazlardı.

M.: Bunu uzun uzadıya düşündüklerini sanmıyorum. Batı'dan örnek aldıkları programda fotoğraf dersi olmasaydı, Allah bilir, bizimkilerin akıllarına bile gelmezdi! Atget, Stieglitz, Benjamin, Ray ve Moholy-Nagy gibi ustaların adlarını, deneysel çalışmalarını çok sonra öğrendik. Gerek bizzat fotoğraf, baskı ve boya atölyelerinde, gerek kuramsal derslerde fo-

45.
Düşün ve naşüD-Z'den
ayrıntı



46.
Dut ve tuD, 2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm

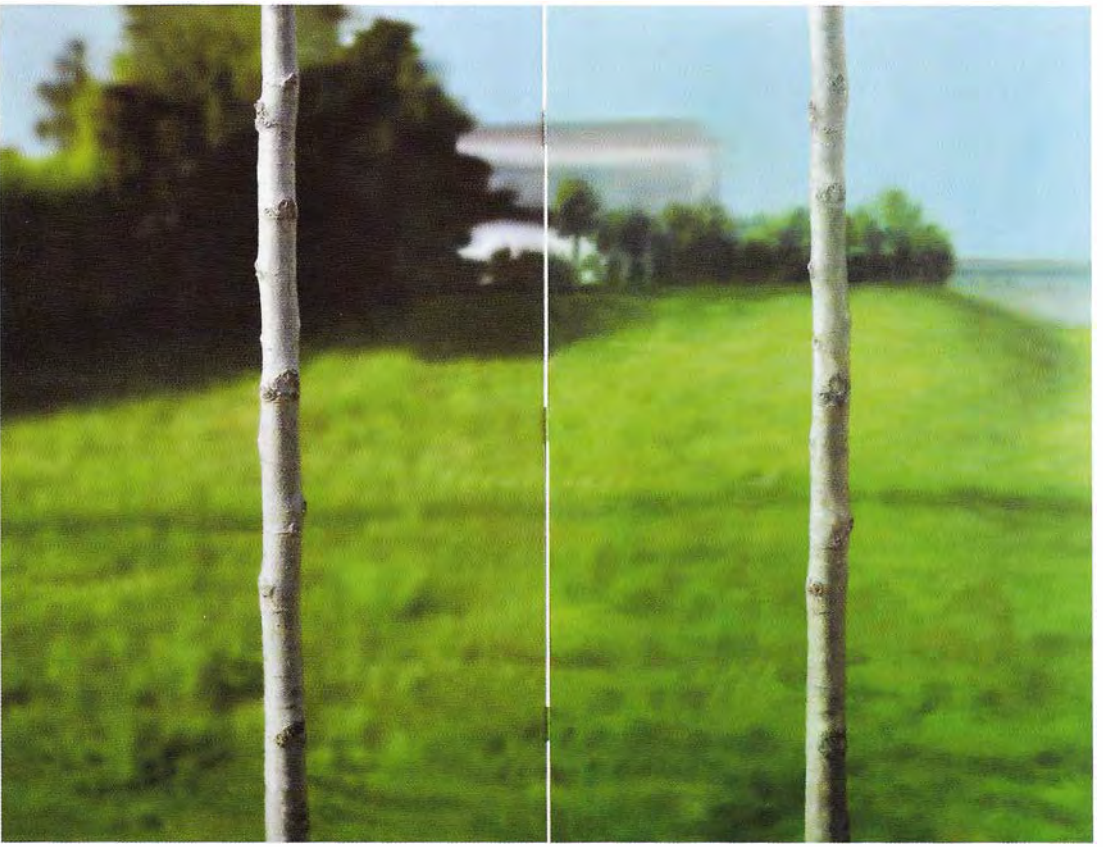
toğrafın neliğine ilişkin tek bir açıklama, tartışma bile anımsamıyorum. Bu mantık ileriki yıllarda, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Yüksek Lisans ve Yeterlik aşamasında da sürdü. Özetle, resim *boyanın macerasından* ibaretti. Bir yağlıboya resme 'fotoğraf gibi' demek, aşağılayıcı bir ifadeydi.

T.: HÜ SBE'deki Sanatta Yeterlik sürecinde, bir ara Seçmeli Dersler Biriminde yarı zamanlı öğretim elemanı olarak fotoğraf dersi vermiştin.

M.: Zahit Büyükişleyen'in açtığı bir kapıydı o. Para sıkıntısı çektiğimi görünce destek olmak istemiş, mecburiyetten de kabul etmiştim. İlginç bir deneyim oldu benim için. Öğretmeye çalışırken öğreniyor insan.

T.: Fotoğrafla asıl tanışman bu olsa gerek. Peki, fotoğrafa bakarak tuval boyamaya ne zaman başladın?

M.: Sanatta Yeterlik programında atölye dersini Zahit Büyükişleyen'den alıyordum, 1991'de. Çok iyi anımsıyorum, bir sabah derste "arkadaşlar, isteyen kendi tarzını sürdürsün; ama onun yanı sıra herkesin gerçek insan boyutlarında fotogerçekçi bir figür yapmasını istiyorum; bu sizin dönem projeniz" demişti.



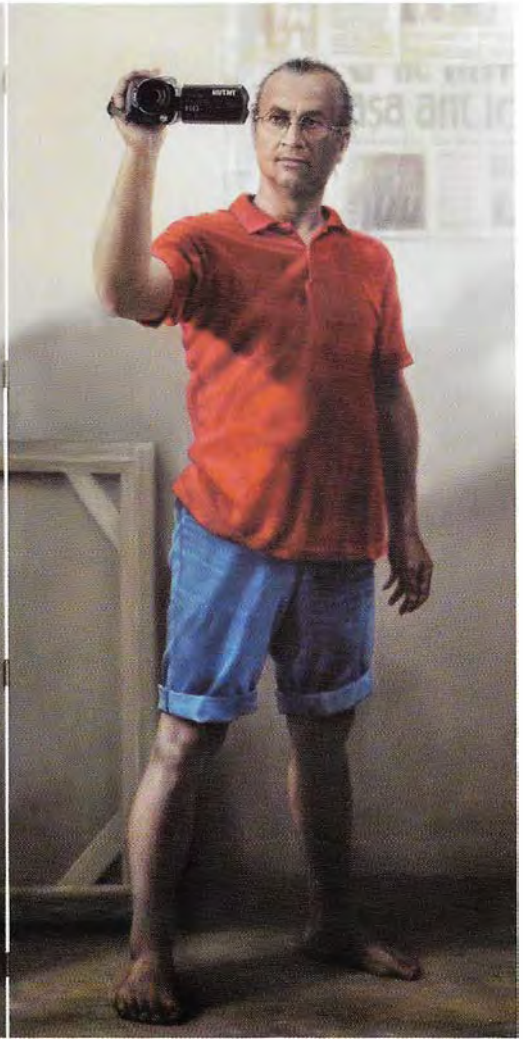
T.: Yani, bu bir öneri değil, zorunluluktur.

M.: Evet, şaşırıp kalmıştık. Demek, alışkanlıklarını kırmak için bazen zorlamak gerekiyordu öğrencileri. Ben siyasal ve toplumsal kaygılarla, figürde ısrar edenlerdendim; ama doğrusu, fotogerçekçi bir boyamayı aklımdan geçirmiyordum. Herkes, konulu figür yapanlar bile, ‘boyanın macerası’na, ‘plastik değerler’e, ‘renk, boya ve biçim estetiği’ne takılmış gidiyordu. Bir sıkışmışlık, kısır döngü vardı, ama pek fark eden yoktu. Tabiri caizse, ‘resim’=‘boyama’ydı. Figürden ziyade soyut anlatıma pirim veren bir eğitim modeliydi bu. Cebail Ötgün’ün “mezun olduğumda figür resmi görmeye tahammülü olmayan biriydim” şeklindeki itirafı her şeyi özetliyor.

T.: Ötgün’ün mezuniyeti 1987. Hocası da Zahit Büyükişleyen’di. Demek hoca’nın zamanla düşüncesi değişmiş; eğitimdeki kısır döngüyü fark etmiş işte...

M.: Aslında 1990’larda Zahit Hoca hâlâ boya estetiğine dayalı, heyecanlı soyut dışavurumcu işler yapıyordu. Ama sırf boyadan ibaret de değildi tuvaleri. Boyadan önce, Ankara’dan çektiği görüntüleri ipek baskıyla aktarıyordu tuvallerine. Ankara’nın hava kirliliğine ilişkin resimler yapıyordu.

47.
Fidan ve nadiF-1,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm



48.
Mehmet ve temheM-1,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm

T.: Sana dönersek, ne yapmıştın fotogerçekçi figür olarak?

M.: Evrim diye hoşlandığım bir kız vardı. Resmini çektim, ama birebir sadık kalmadım. Ayrıca fırsat bu fırsat, yüzünü bizzat kendisine bakarak boyadım. Mekânı da kafama göre değiştirdim. Sonuçta, ayakları yere değil, havada bir ipe bağlı tahta parçasına basan (fotogerçekçi değil, gerçeküstücü) bir figürdü yaptığım. Sonraki çalışmalarına ilham verici, ilginç bir deneyim oldu o çalışma. HÜ Müzesi koleksiyonunda şu an (Resim 42).

T.: *İkizler*'in, *Edepsizler*'in, besin kaynaklarından...

M.: Şimdi düşünüyorum da, Zahit Hoca'nın başlattığı o süreç yalnızca bana değil başka arkadaşlara da yaramıştır. Ankara'daki kısır döngüye sıkışıp kalmış sanat eğitimi modelinin aşılmasına; 'resim boyanın macesidir, iyi resim soyut olur' düşüncesinin tek doğru olmadığının farkına



varılmasına; 'fotoğraf gibi'liğin aşağılık bir durum olmadığı düşüncesine gerçek bir katkıydı onun yaptığı. Ayrıca, *resim dışı* deneysel çalışmaları destekleyen başlıca hocalardandı.

T.: Katkısı Ankara'yla sınırlı olmasa gerek. Mezun olanlar Türkiye'nin dört bir yanına dağıldılar. Tabii, aynı süreçte başka sanatçı ve hocalar da olmuştur ilham veren. Peki, bu düşünceni kendisine ilettiler mi?

M.: Bir ara bu *İkizler'e* nasıl geldiğimi düşünürken *Edepsizler'den Düşan ve Duchamp'a*, *Cin.s.el Şeyler'den* daha eskilere doğru gittikçe anımsadım fotoğraftan çalıştığım o resmi. Aradım, söyledim Zahit Hoca'ya.

T.: O güne kadar fotoğrafı model olarak hiç kullanmamış mıydın yani?

M.: Nadiren kullanmıştım elbette, ama fotoğrafik etkiye sadık kalmamıştım. Bazı işlerimde yalnızca bir çıkış noktasıydı, ilhamdı fotoğraf. İlham deyince, eski ve yeni ustaların katkılarını da unutmamak lazım. Bunların hepsi nesnel, yani bizim dışımızdaki kaynaklardır. Tabii, esas olan sürekli çalışmadır. Bizzat iş üstünde değilsek, dışarıdan gelen hiç bir ilhamın yararı olamaz; daha doğrusu, o gelenin ilham olduğunu fark edemeyebiliriz. Ancak, yalnızca çalışma da yetmez. Özne ve nesnenin buluşması şarttır. Özne kışkırtılmaya, şaşırtılmaya açık olmalıdır. Eğer samimiysen, kendiyle çelişme pahasına dün söylediklerinin tersini yapabilmelidir sanatçı. Bizim işimiz biraz da göle maya çalmaya benzer –bakarsın tutar!

49.
*Sanatçı,
Mehmet ve terrheM'in
önünde*



50.
Hande ve ednaft,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm

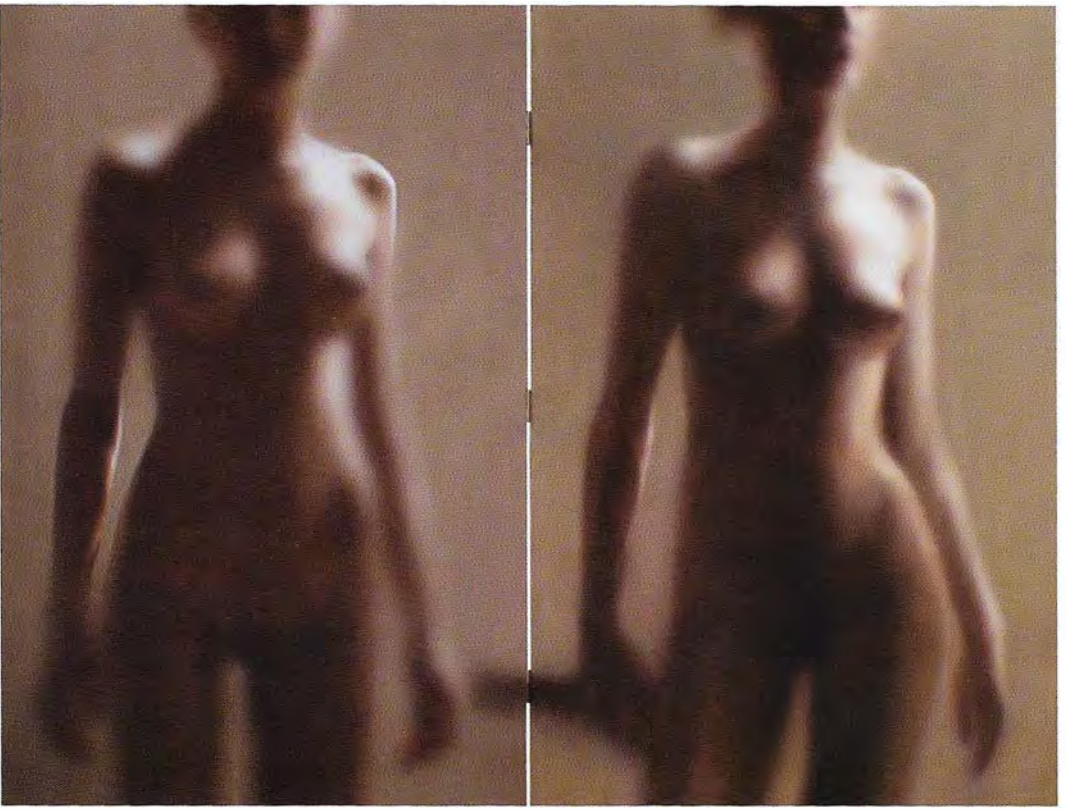
T.: *İkizler*'i bazı insanlar fotogerçekçilik kapsamında değerlendiriyor...

M.: Kendilerince haklı olabilirler tabii. İlk bakışta, resimler öyle gibi duruyorlar.

T.: Oysa yarısı resim, yarısı fotoğraf... Kusura bakma, ağız alışkanlığı işte! Sen 'her ikisi de resim' -'soldaki dijital baskıyla, diğeri boyayla elde edilmiş, iki tuvalden oluşan tek resim' diyorsun. Haklısın, 'bu resimlerin yarısı resim değil' demek çok saçma. Fotogerçekçilik meselesine dönersek...

M.: Dediğim gibi, bu diziyi isteyen fotogerçekçilik kapsamına sokabilir, buna karışmam; ama ben fotogerçekçi bir sanatçı değilim.

T.: Yani?...



M..: Bir sanatçı tüm yaptıkları dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Geçmişten bu yana tüm işlerime bakıldığında, benim fotogerçekçilikle sınırlandırılmam olanaksızdır.

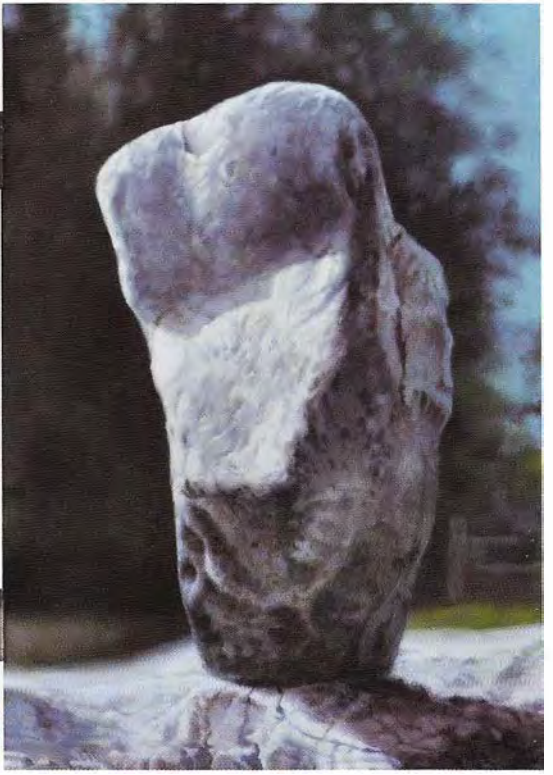
T..: Kimileri bu dizide senin fotoğrafla yarıştığını, en azından, ne kadar usta olduğunu kanıtlama peşinde olduğunu falan söylüyor.

M..: Öyle bir derdim yok, fotoğraf makinesiyle yarışamayacağımı biliyorum. Ayrıca, fotogerçekçilik konusunda benden çok daha usta, hayranlık uyandıran ressamlar var. Bu dizide, teknik üzerinden giderek kendimce en temelde resmin neliğini kurcalamaya çalışıyorum. Hangi amaçla çekilirse çekilsin, her türlü fotoğrafın resim, daha doğrusu, bir baskiresim türü olduğunu söylüyorum, o kadar. Bu açıdan, bence kavramsal bir dizi aslında *İkizler*.

T..: Kosuth, “resmin neliğini sorgulayan birinin kavramsallıkla işi olamaz” gibi bir şey diyor ama...

M..: O öyle düşünebilir. Tamam, sanat kavramsal bir uğraştır. Ancak, yalnızca düşünceyle, kavramla sınırlı da değildir sanat. Beş duyuyla algılanamayan, manevî, düşünsel, kavramsal boyutunun yanı sıra; bir de beş duyuyla algılanan maddî, somut boyutu vardır. Bu boyutlar türe göre değişir.

51.
Çıplak ve kalp Ç-1,
2011,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm



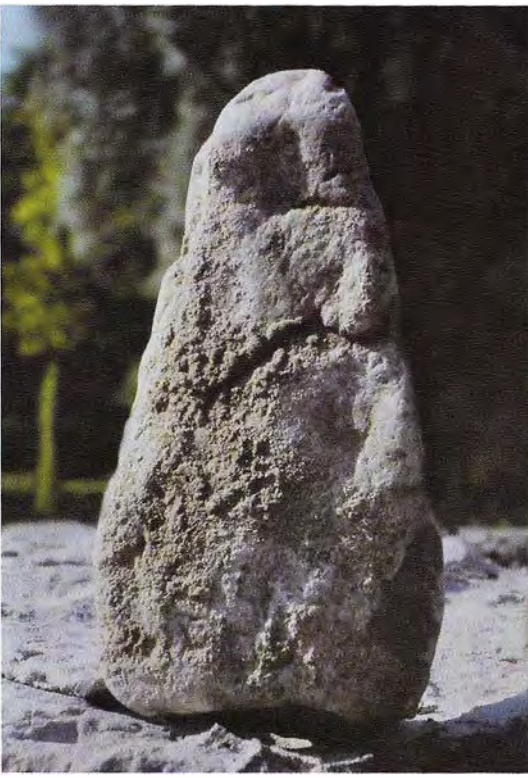
52.
Taş ve şaf-1,
2011,
sol, luvala dijital baskı
sağ, tuvalle yağlıboya,
68 x 97 cm

Ne kadar kavramsal, düşünsel olursa olsun, algılanabilmesi için sanat nesnelleşmek, maddileşmek zorundadır. Bazen bir yerleştirme ya da gösteri olarak, bazen de bir resim ya da video olarak gösterir kendini sanat. Bunun başka da bir yolu yoktur bildiğim kadarıyla. Yerine göre her araçla, her sanatsal türle kavramsal meseleleri kurcalayabilirsiniz. Ayrıca, herkes kavramsal olmak zorunda da değil. Gerhard Richter'in bir katalogunu karıştırırken gözüme çarpmıştı; anımsadığım kadarıyla, "sımsıkı sarıldığım bir meselem, yönüm, amacım, biçimim yok; yalnızca çalışıyorum" diyor mesela.

Ben ve neB

T.: *İkizler*'le uğraşırken, bir de video yaptın –*Ben ve neB* (Resim 1). Aynı dizi kapsamında, ama konusu farklı. Ana gövdeyi oluşturan tuvaler resmin neligini sorgularken, *Ben ve neB* inanç, siyasal görüş, cinsiyet, meslek ve dil üzerinden *kimlik* meselesini kurcalıyor.

M.: Haklısın. Araç değişince, kendiliğinden ortaya çıktı bu sapma. Yine de, ortaklığın sürdüğü söylenebilir. Her şeyden önce bu bir özportre. Bu yönüyle, *Mehmet ve temheM*lerin (Resim 48 ve 66) devamı sayılır. Üstelik şu an düşününce, yalnızca yüzeysel bir ortaklık değilmiş gibi bu.



T.: Yani?

M.: Bir anlamda, tuvaler de bir çeşit kimlik meselesiyle ilgili...

T.: *Mehmet ve temheM*ler açısından öyle sayılabilir; ama diğer tuvaleri düşününce... Hani, *İkizler*, en temelde resmin neliği hakkındaydı?

M.: İyi ya işte, 'resmin neliğini sorgulamak', 'resmin kimliğini sorgulamak' anlamına gelmiyor mu? Videoda, birey olarak kendi kimliği-me; tuvallerdeyse resmin kimliğine yoğunlaşmış oluyorum. Ayrıca, tuvalerin hepsi şu ya da bu derecede benim kimliğimi yansıtmıyor mu? Yani araçlar ve yüzeyde görülen nesneler farklı olsa da ortak kavram, *kimlik* değil mi?

T.: Bu bir zorlamamış gibi...

M.: Bence değil. Kimlikle ilgili seni burada zorda bırakan şey, insan ve diğer tüm varlıklar için kullanageldiğimiz kavramlardan kaynaklanıyor. İnsanlar için 'kimlik', diğer varlıklar içinse 'nelik' kavramını kullanıyoruz: 'Mehmet *kimdir*', 'bu nesne (ya da o hayvan) *nedir*' gibi... Oysa en temelde, ister insan ister hayvan ya da cansız nesne olsun, amacımız 'onu o yapan özellikler'i ortaya koymak, tanımlamak, çözümlemek olduğunda, nelik ve kimlik aynı içeriğe sahip sayılır.

53.

Taş ve şal-2

2011,

sal, tuvale dijital baskı

sağ, tuvale yağlıbaya,

68 x 97 cm

T.: Burada takılıp kalmasak iyi olur. Video ile tuvalerin bir farklılığı da, yüzeydeki görüntülerde belirginleşiyor. Tuvaler daha sade; ama video çok kalabalık, tıka basa dolu... Senin kimliğinin bazı göstergeleri...

M.: Resimlerin çoğunu nesnelerle dolu o tıka basa dolu mekânda yaptım.

T.: Videoda, soldaki figür, Mehmet, bir akademisyen. Bilgiç ve sakin bir tavırla, kimlik üzerine geyik muhabbeti yapıyor. Sağdaki figür, temheM ise onu dikkate almaksızın ve hiç konuşmaksızın, (diğerinin aksine kesik hareketlerle) kendi halinde sanatını icra ediyor. İki figürün yanı sıra, çerçevedeki görüntü de devinimli.

M.: O çerçevede dönen film parçalarını, Türkiye'deki işçi ve memur eylemlerinden, Arap ülkelerindeki isyanlardan almıştım. Mehmet ve temheM kendi dünyalarında eşinirlerken, hayat dışarıda kendi bildiği gibi akıyor...

T.: Günlük yaşamı çerçeveden gösteriyorsun. Geçenlerde medyadan öğrendik, Bedri Baykam da boş çerçeveleri sergiledi; çerçevenin ardından görünen, akan yaşama dikkat çekti... 'Çerçevelemiş günlük yaşam' açısından, arada benzerlikler var sanki ne dersin?

M.: Baykam, boş çerçeveleri 2013'ün Nisan ayında sergiledi. Ben ise videoyu üç ay önce, Ocak ayında yapmıştım. Aynı mantığı *Duchamp Geyiği* adlı videoda da denemiştım 2009'da. Ayrıca Baykam'ın çerçeveleri (ve onlardan görünen gündelik yaşam) kendi başlarına birer iş; benimki ise videonun yalnızca bir parçası.

T.: Ama önemli bir parçası.

M.: Olabilir, ama onun çerçeveleri gerçek mekânda ve gerçekten üç boyutlu. Benimkiyse duvarda asılı ve içindeki gündelik yaşam da *film* biçiminde. Ayrıca çerçevenin aurasına ilgi gösteren yalnızca biz değiliz sanırım.

T.: Tamam, yöntem ve araçlarınız farklı; ama her ikiniz de yaşam ve sanat arasındaki sınır çizgisini bulanıklaştırıyorsunuz. Bu, postmodern sanatın özelliklerinden biri.

M.: Ne de olsa ilkimiz de postmodern sanatçılarız.

Mehmet Yılmaz'dan *İkizler*: Aynı, Ama Farklı, Bir Arada

Cebrail Ötgün*

Mehmet Yılmaz'ın 2011'den beri üzerinde çalıştığı *İkizler* başlıklı resim dizisi birden çok bağlama gönderme yapıyor. Kavram olarak *İkizler*, adını ikili tuvalden ve kompozisyonda kullanılan, ilk bakışta birbirinin aynısı gibi duran; ama aslında birbirinden farklı iki imgeden alıyor. Yanı sıra, teknik olarak menteşeyle tutturulmuş ikili tuvalin sol tarafı dijital baskı, sağ tarafı ise yağlıboyadan oluşuyor ve bir arada, resmin kompozisyonunu tamamlıyorlar. Sağdaki imge, soldaki imgenin *kopyası* değil, *ikizidir*. Yılmaz'ın kendisinin de belirttiği gibi, amaçlarından biri, asıl dilkati boya ile yapılandan çok, dijital baskılı olana çekerek 'resmin *neliğini* sorgulamak; resim kavramının anlamını genişletmek'. Buna bağlı olarak bir diğer amacı da, kendisinin sık sık dile getirdiği '*fotoğraf resimdir*' iddiasını pekiştirmeye yönelik. Bütün bunlar *ikizler* kavramının anlam katmanlarını çoğaltıyor.

Yılmaz'ın "*Fotoğraf resimdir. Her türlü fotoğrafık baskı, bir tür baskı-resimdir*" sözü, bir ayrışmanın sonuna işaret ediyor. Fotoğrafın tanım olarak bir baskıresim tekniği ve türü, ya da bir diğer deyişle *ışık resmi* olduğu geçmişte ve günümüzde de bilinir. Sanırım bu açıdan aksini iddia eden de yok gibi! Peki, o zaman bu söylem neye karşılık gelebilir? Tikel açıdan, bir *sözcük* olarak fotoğraf, *bir tür* olarak fotoğraf sanatı ve bu sanatı icra eden fotoğraf sanatçısı varken, böyle bir söylemi nasıl değerlendirmeliyiz?

Elbette öznel bir yaklaşımı anlama noktasından başlayacağız. Sanırım bu söylem, tartışma alanı açmak yerine; hem teknik, hem anlam, hem de sanatta sınırların erimesi, iç içelik ve amaç-araç ilişkisi açılarından bir sonuç gibi duruyor. Bu ifade 1960'larda sonlanma belirtileri gösteren, güzel sanat alanındaki bir ayrışmanın bittiğini imliyor. Ya da keşfinden bu yana 'sanat' olabilmek ve kendini kabul ettirebilmek için, fotoğrafın resimsel olandan yana yol izlemesinin bir başka ifadesidir. 19. yüzyıldaki keşfinden bu yana, fotoğraf ve resim (Yılmaz'ın sözleriyle, 'makine resmi' ve 'boya resmi') arasında önce çatışma, sonra ayrışma, giderek ikisi arasındaki uzlaşma ve nihayet amaçta buluşma gerçekleşmiş, sanırım üstünlük ve sınır tartışması da 'sanatsal' olmak koşuluyla bitmiş durumda.

* Sanatçı, öğretim üyesi.



54.

Taş ve şafl-3
2011,

sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
68 x 97 cm

Fotoğrafın bir sanat türü olarak kabulü, sanat mı değil mi aşaması geçile-
ne kadar ikizi olan resim karşısında tedirginliği hep sürdü. Hatta ‘*resimsel*
fotoğraf’ denemelerinde olduğu gibi, başlangıçta onun gibi olma yolunu
seçti. Sergilerde ve müzelerde kendini ona benzeterek yer aldı. Ressam-
larla eşit olduklarını kanıtlamak için, fotoğrafçılar “elle boyadıkları matbu
fotoğrafların üzerine fırça izi bile koyuyorlardı”.¹ Eşik aşılmaya bu kez re-
sim tedirgin olmaya başladı ve gittikçe ibre fotoğraftan yana kaydı.
‘Aslolan düşüncedir’ ilkesi ve ‘*nasıl* yapıldığı’ndan çok ‘*ne* yapıldığı’nın
önemi yaygınlaştıkça, hızla sonuca ulaşma ve dönüştürmeye uygun yan
teknolojilerinin çoğalması fotoğrafçılığın çerçevesini genişletti.

Fotoğraf hep resmin yarattığı ve resmin tekclinde olan teknik ve este-
tik geleneği tırtıkladı. Görünenleri kaydetmenin yarattığı heyecan dalgası,
hızı, boyasal resim *gibi* olma hamleleri, hep ikizini tedirgin etti. Zaman
zaman fotoğraf merkezinden hareketle iki kutup gibi tartışıldı: “Güzel
sanat ve zanaat ayrımı akıl ve mekanikçilik ayrımına, sanatçı ve zanaatçı
ayrımı hayalgücü ve teknik beceri ayrımına, estetik ve araçsal ayrımı ise
sadece kendisi için seyredilen tekil eser ile kullanım ya da eğlence olarak
yapılan çoklu kopyalar ayrımına dönüştü”.² Önemli olanın araç değil;
düşünce, ifade ve özgünlük olduğu yaygınlaşınca kadar da bu sürdü.

¹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 352.

² Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 347



1970'lerden bu yana fotoğraf bir tür evrim geçirdi ve bu süreç baş döndürücü hızla devam etmektedir. Güzel sanat alanı, başta fotoğraf teknolojileri olmak üzere, zanaat ve diğer etkileşimlerle her şeyi içine almıştır. Larry Shiner, güzel sanat alanında yaşanan bu durumu *asimilasyon süreci*³ olarak yorumlamaktadır. Ona göre 1960'lardan bu yana güzel sanat alanı (fotoğraf ve onun yeni teknolojileri de dâhil) *neredeyse her şeyi bağrına basarak* yayıldı. Sanatın, hem gelenekçi söyleminde ısrarcı olanlar (gerçekçi anlatım olanakları, geleneksel taklit ve estetik güzellik düşüncelerini savunanlar) hem de karşıt ve yenilikçi kanadında olanlar fotoğraf ve dijital tasarımları kullanır oldular. Fotoğrafçılığın güzel sanat alanında bir tür olmasının yanı sıra, özellikle ikizi olan resim türünün foto-gerçekçilik alanındaki manipülasyonu, kendi lehine çevirmesi yadsınamaz bir konumda.

Fotoğrafın keşfinden ya da kamuya ait olmasından bu yana ressamlar, bu teknoloji karşısında zaman zaman serzenişlerde bulunuyordu. Doğayı bu kadar kusursuz gösteren görüntü karşısında umutsuzluğa kapılmışlardı. İlk tepki ressam Paul Delaroche'dan geldi. "Artık resim ölmüştür"⁴ diye içerlemişti sanatçı. Aradan geçen sürede, fotoğraf resmi öldürmedi, ama aralarındaki sürtüşme, gerilimli ilişki, ikizini kuskanan kardeş gibi sürdü.

55.

Taş ve şaT-4
2012,

sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm

³ Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 347

⁴ Larry Shiner, *A.g.e.*, s. 346



56.
Taş ve şat-4'ün
ayrıntı
luvale yağlıboya,

Kısa süre sonra, hem Paul Delaroche hem Eugène Delacroix fotoğrafçılığın resmin yerini almak şöyle dursun, tam tersine ressamların imdadına yetişen bir teknoloji olduğunu savundular.

Delacroix, bu savunmanın yanı sıra, olası tehlikeleri de sıraladı. Ona göre, önce bir araçtan yararlanabilmek için belli bir yaklaşım ve sanatsal bir deneyim sahibi olmak gerekirdi. Fotoğrafı bir danışman, bir tür sözlük gibi kullanacaklara uyarıydı bu. Mekanik gözün yansıttığı görüntüye bağlı kalmanın sanatçıyı gerçeğe yaklaştıracığı yerde uzaklaştıracığını, hatta yabacılaştıracığını belirterek uyarıyordu: “Metal plaka üzerinde buldukları



kimi etkilerin umut kırıcı kusursuzlukları altında ezilirler. Sonra bunu taklit etmeye çabalarlar ve o sırada ne kadar güçsüz olduklarını keşfederler. Yani yapıtları, kimi açılardan kusursuz olan bu suretin donuk suretinden ibarettir. Sanatçı, böylece, bir makineye bağlı olarak çalışan bir makineye dönüşür”.⁵ Benzer bir karşılaştırmayı Paul Gauguin de yaptı ve fotoğrafik görüntünün panzehirinin *izlenimcilik* olduğunu savundu. İzlenimciliği, sanatın yeniden canlanması olarak yorumluyordu sanatçı.

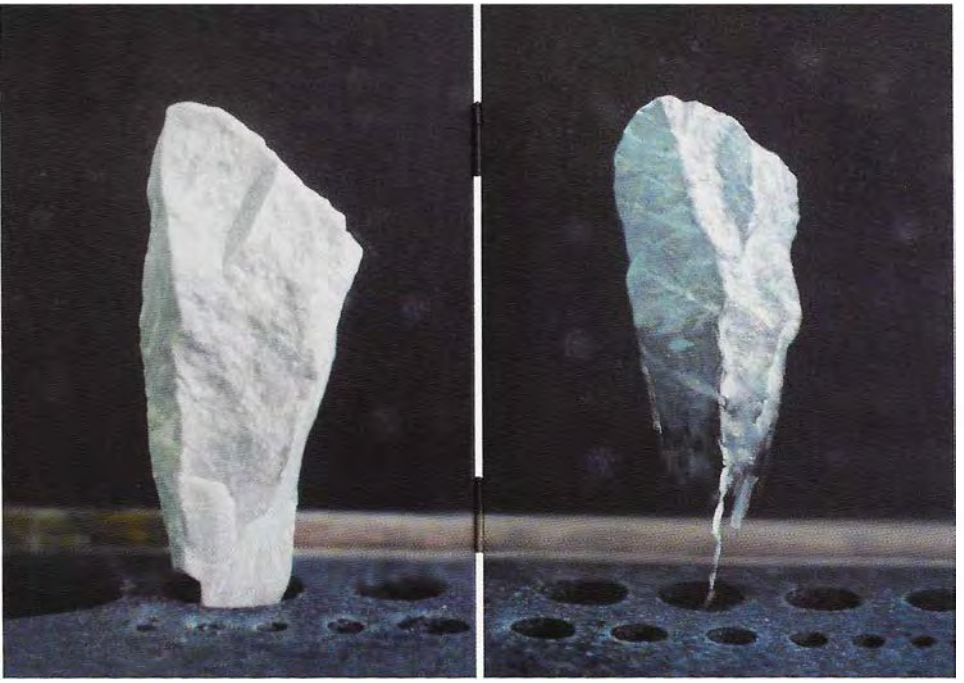
Kameranın görselliğinin sanatçının hayalgücünü etkileyeceğini belirterek bu eleştiriye Edward Munch da katılmıştı: “Bugün veya yarın er geç, örgü ören kadınlar ile kitap okuyan adamların resimlerinin yapılmasına bir son verilecektir. Ben nefes alan, hisseden, seven, ıstırap duyan, çeken insanların resimlerini yapacağım. Biliyorum eninde sonunda insanlar bunun kutsallığını anlayacaklardır...”⁶

Daha sonra foto-kolajlar, fotoğrafik temelli hazır yapımlar ve foto-montaj resimler, fotoğraf ve resmin ortak ürünleri (melez yapıtlar) olarak boy gösterdiler. Hiper-gerçekçiler, foto-gerçekçiler 1960’larda fotoğrafla teknik anlamda hesaplaştılar. Teknik olarak fotoğraf olmayan, yani boyayla yapılan bir *fotoGerçeklik* ortaya çıktı böylece. Arada sırada, bu hesaplaşmada fotoğraftan öte baskı teknolojileri yöntemleri kullanılarak elle gö-

57.
Taş ve şağ-5
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
48 x 68,5 cm

⁵ Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, çev. Ş. Demirkol, Sel Yayıncılık, 2008, ss. 76-77.

⁶ Z.S. Oğurtanı, “Resim Sanatında... Teknolojik Etkiler”, *1. Art Symposium*, GÜ 2011, s. 5 18.



58.

Taş ve şaol-6
2012,

sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
48 x 68,5 cm

rüntünün ortaya çıkarılmasıyla gerçek nesneler ve malzemeler kullanılarak birebir gerçeğe uygun üç boyutlu işler üretildi ve bu süreç devam ediyor. Hatta giderek Munch'un da belirttiği gibi, yalnızca beceriye dayalı görüntünün yansıtılması, eski önemini yitirdi. Eğer öznel, düşünsel bir bağlamı yoksa, görüntünün birebir resmini yapmak gerçekten de anlamsızdı.

Mehmet Yılmaz, *İkizler* dizisinde fotoğraf ve resim arasındaki üstünlük yarışının ve sınırın eridiği söylemine, fotoğraf ve resmi, daha doğrusu, kendi deyimiyle, *boyasal resim* ile *mekanik/dijital resmi* bir araya getirerek dâhil oluyor. Amacı, foto gerçekçi çözümlemeyle, *ikizler* kavramının öznel-düşünsel bağlamını oluşturmak. Yılmaz, dijital baskı ve boyasal resmi birlikte sunarak, birini diğerine üstün kılmak yerine, durumu *eşidiyor*. Bu iki türün, hem benzerliklerine hem farklılıklarına dikkat çekiyor. Peki, o zaman, bu şekilde paylaşılan şey nedir?

Kavram, *İkizler*. *Teknik* olarak ikiz, *tuval* olarak ikiz, *yüzeyde imge* olarak ikiz. Yılmaz, bir sanatçı-tasarımcı yaklaşımı sergileyerek, işbölümü yapıyor ve eşitlikçi hamleyle el emeği ile düşünce emeğini aynı potada eritiyor. John Ruskin'ın 1850'lerde sanat-zanaat tartışması üzerinden yola çıkarak yaptığı eşitlikçi yaklaşımın bir benzerini ortaya koyuyor. Ruskin'e göre sanatın içinde, zanaatı da kapsayan kesintisiz ve bütünlükçü bir yelpazesi olmalıydı. Ruskin: "Ya doğru bir şey söylemek ya da işe yarar bir şeyi süslemek" diyerek, hakiki sanatın bu iki işleve sahip olması gerektiğine vurgu yapmıştı. Yine, sosyalist William Morris de benzer ilkeleri savunan



bir sanatçıydı. Morris, bıkmadan usanmadan elleriyle çalışanlara saygı göstermeye çağırırdı insanları. Bauhaus Okulu da aynı ilkelerle hayata geçti.

Walter Gropius: “her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır”⁷ diyordu. Benjamin, 1936 yılında kaleme aldığı “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı ünlü makalesinde çok sayıda ucuz kopyalar üreten fotoğrafçılığı, sinema ve ses kaydını 20. yüzyılın hayati sanat biçimleri olarak görüyordu. Benjamin, bu yeni kitle iletişim araçlarının sanatı estetik tecrübelerden kurtararak sanatı gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlevi olacağına inanıyordu. Mehmet Yılmaz da *İkizler*’de ister *el* ile, ister mekanik/dijital *bir aygıtla yapılsın*, ortaya çıkan şeyin, aynı tümelin, yani resmin *alt türleri* olduğunu belirtiyor ve seçimiyle de yaptığının yalnızca iletişimsel işlevine dikkat çekiyor.

Mehmet Yılmaz’ın imge seçimleri neye işaret ediyor? Bu imgeler sıradan yerlerde, doğal ya da kurgulanmış duruşlarıyla, bilinen sıradan halleriyle gösterildiği için, her şeyden önce, basit nesnelerdir. İster dijital *baskı* ister *elle boyama* olsun, bu böyledir kanımcı. İçten gelen dürtülerin dolaysız, öylesine kurgulanmış yansımalarıdır bu imgeler. Figürler varlık alanlarının ya da günlük etkinliklerinin içinde kalarak bir anlık kameraya dikkat kesilerek çekilmiş görüntülerdir. Sıradan seçilmiş nesneler de böyledir, insan gibi iki farklı açıdan, öylesine poz verdirilmişlerdir sanatçısı tarafından.

59.

Çekiç ve çikeç

2012,

sol, tuvale dijital baskı

sağ, tuvale yağlıboya,

48 x 68,5 cm

⁷ Larry Shiner, *A.g.e.*, ss. 357-359, 386.

60.
Çekiç ve çekiçten
ayrıntı,
tuvalle yağlıboya



Dijital baskıyla meydana getirilmiş olan, yanındaki elle boyamanın sağlaması gibidir. Karşılaştırma yapmadan geçemiyorsunuz. Arkada, soldan sağa devam eden mekân içinde, figürler dikilmiş vaziyette. İmgeler tek başına gözüün kontrolünde olamıyorlar. Hesabı açık seçik ikizine kesilmiş imgeler. Burada hangisi mal, hangisi hizmet, belli değil –onlar zamanın zembereğinde... İkizlerin her biri durdukları yerden diğerinin değerini kestirmeye davet ediyor bizleri. Nazım Hikmet’in kendisi ve nesneleri üzerine yazdığı dizeleri⁸ gibi durduğun, baktığın yerden kim haklı, kim değerli, gösteriyor. Tek başına ele alındığında her biri tarihsel bağlamı içinde ve oluş hali sürecinde temsilin gücü, beceri, teknik ve düşünce açısından hak ettiği değeri sahiplenir. Tek tek gerilimsiz, eksiksiz, dingin, ama yetkin.

⁸ (...bir kurşun kalemim vardı, ben içeri düştüğüm sene. Bir haftada yaza yaza tükeniverdi. Ona sorarsanız: “Bütün bir hayat”. Bana sorarsanız: “Adam sen de, bir iki hafta”) S. Göksu-E. Tims, *Romantik Komünist*, YKY, 2011, s. 227.



Birlikte *tek bir resim* olduğu düşünüldüğünde ise yaratıcısını düşünmeden geçemeyeceğimiz bir durum oluşuyor. Hangisi hangisiydi, dijital mi, elle mi yapılmış? Dijital baskılı olan ikna turunda diğerinin sağlaması olacaktır. Elle yapılan dijital olana ne kadar benziyor? Benzerlik ne kadar yalınsa, resmin ikna edici gücü o kadar artacaktır. Hangisi, ikizinden nerede ayrılıyor? Elle yapılanın tespiti, ya eksikliğinden ya da üstünlüğünden olacaktır. Üstünlüğünden olaksa, hayret/hayranlık duygumuzun ve değer yargımızın katlanacağını varın siz tahmin edin... Hayret ve hayranlık öne çıktıkça, bir resmin bizi süreç içinde tamamıyla ele geçirmesi imkânsızlaşır. Yok, eğer eksikliğinden olaksa işte zorluk burada başlıyor. Sığındığımız (ya da Yılmaz'ın sığındığı) liman bilimsel olarak ikizlerin açıklamasıdır. Aynı anneden, ama tek bir gebelikten doğanlardır ikizler. Döllenmiş tek bir yumurtadan geliştikleri için bütün genleri aynı olan bu *tek yumurta ikizleri* (ya da *monozigot ikizler*) birbirine ayırt edilemeyecek kadar benzeyen gerçek ikizlerdir. İkisi de mutlaka aynı cinstendir, yani her ikisi de erkek ya da her ikisi de kızdır ve yalnız dış görünümleri değil, kan gruplarına varıncaya kadar kalıtımla aktarılan bütün özellikleri özdeşdir.⁹ Yine de ikizlerin bilimsel ve toplumsal açıdan benzerliklerinin çok, ama tıpatıp aynı olmadıkları da bilinir. Mehmet Yılmaz da bu özdeş,

61.

Fırça ve aynaf

2012,

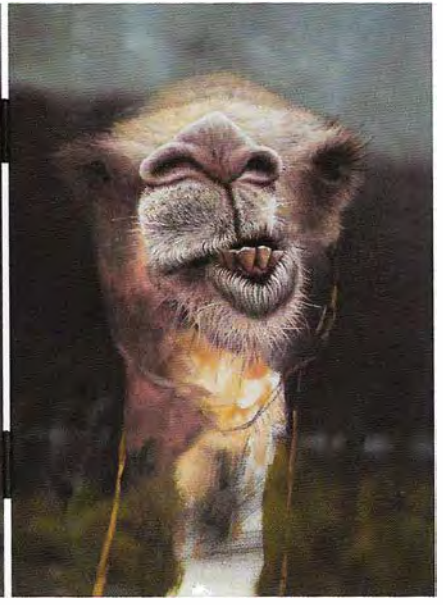
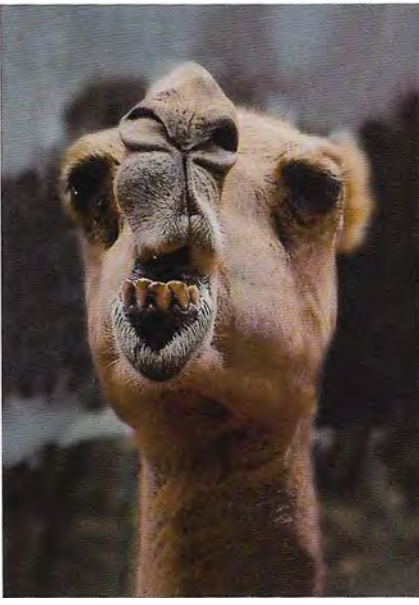
sol, tuvale dijital baskı

sağ, tuvale yağlıboya,

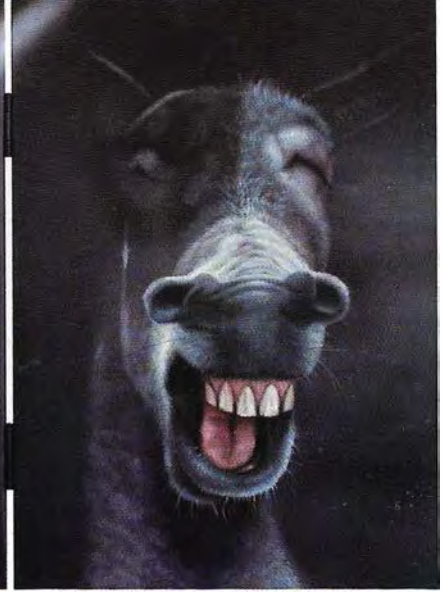
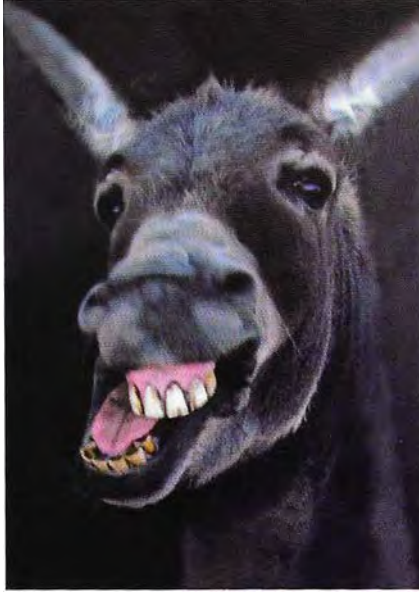
48 x 68,5 cm

⁹ *Çift yumurta ikizleri (dizigot ikizler)* ise, annenin aynı anda ürettiği iki yumurta hücresinin iki ayrı spermayla döllenmesinden oluşur. Kalıtım yasalarına göre bu döllenmiş yumur-

62.
Deve ve evel
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
48 x 68,5 cm

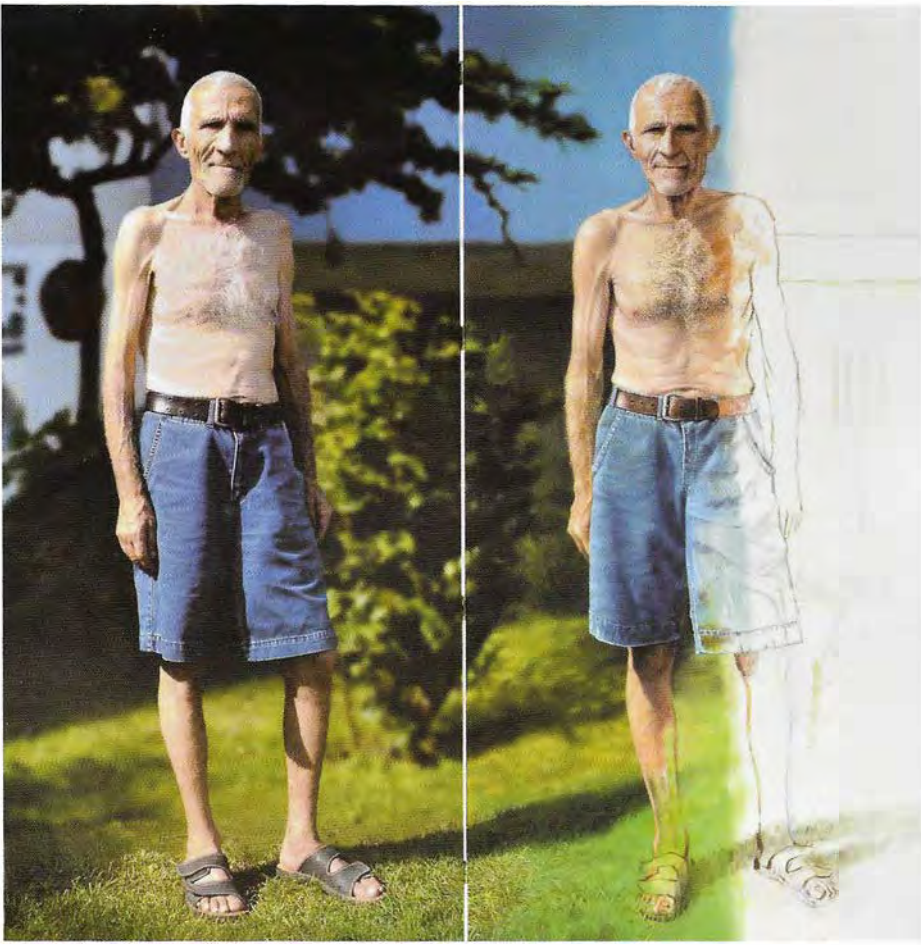


63.
Eşek ve keş
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
48 x 68,5 cm



benzer, ama farklı kuralını uygulayarak, kompozisyonda görünen imgele-
rin açılarını değiştirerek bu zorluğu aşıyor. İzleyicinin kendince saptamış
olduğu eksikliği boşa çıkarıyor ya da yeniden başa dönmemizi sağlıyor.

taların genetik yapısı birbirinden farklı olacaktır. Bu bebekler de aynı anda doğarlar, ama
cinsiyetleri farklı olabileceği gibi benzerlikleri de bütün kardeşlerde gözlenebilen sıradan bir
benzerliğin ötesine geçemeyebilirler. <http://www.bebek.com/ikiz> (erişim: Şubat 2012).



Dar alanda derin anlamı yakalamamız için bizi zorluyor. Kullanılan yöntem gereği, duygusal titreşimleri olmayan, düz ve doğrudan bir gerçeklik alanıyla karşılaşırız. Görünenin anlık sıradanlığı, öylesineligi bizi boşluğa düşürüyor, eksiklik hissi uyandırıyor. Zaten bir yapıtın değeri, zenginliği onda görülen eksiklik değil midir? Tamamlanması için izleyicisini beklemiyor mudur? Görünenler bu kadar açık ediyorsa kendini, görünenin ötesinde anlam nerelerde gizli?

Görünen, yalnızca *görünen* değildir elbette. Tam da burada Roland Barthes'ın odağına fotoğrafı olarak ürettiği *Studium-Punctum*¹⁰ kavram çiftini devreye sokabiliriz. Bu kavramlar aralarında bir bağıntı olmasa da birbirinin karşısı ya da tamamlayıcısıdır. Barthes'a göre bir şeye ilgi, ancak *Studium* yoluyla olur, ama *Studium* geneli işaret eder. Genelde görünür biçimlerde herkesçe bilinen gerçeklikler anlamlandırılır. Ortak kodları vardır.

64.
Erden ve nedir,
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm

¹⁰ Barthes, *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. R. Akçakaya, Altıkkırkbeş, 2008.



65.
Nahide ve edihai,
2012,
sol,
tuvale dijital baskı
sağ,
tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm

Bu evdir, bu masadır, bu yoldur. Bir başka anlamıyla karşılıklı anlaşmanın zeminidir *Studium*. Bunlar aşıldığında ise *Punctum* devreye girer. *Punctum*, *Studium*'u kırar, bozar ya da deler. İçe dönüktür *Punctum*, delme kavramına gönderme yapar. İlk bakışta genelinden dolayı fark edilmeyen ayrıntıya dikkat çeker. Gerçekliği görünen genelden öte, görünmeyen, ayrıntıların gizil anlamlarında arar. *Punctum* kodlanmamış olanı, yeni bir eklemeyi gerektirir. Bir tür gizli ötedir, saklananı, kapatılanı görme girişimidir. *Punctum* özel alanı-olanı işaret eder. Yılmaz'ın resimlerinde her şeyi ile açık ettiği bu gerçeklik alanı ilk bakışta temsil ettiği şeye gönderme yapar. Bu gönderme yaptığı şeye olan bağlılık, anlamda boşluğa sürükler bizi. Zorluk burada başlar: Bu resimlerin *punctum*'u var mı? Varsa nedir bunlar? Beni delen, bana acı veren, beni sarıp sarmalayan şey (*punctum*) nerede? İşte bu *arada oluş* sanırım resimlerin *punctum*'unu veriyor bize.

Her Şey Yanılsama: Mehmet Yılmaz'ın *İktzler* Dizisi Hakkında Bazı Düşünceler

Marcus Graf*

“Benim şaka tarzım, doğruyu söylemektir.
Bu da dünyadaki en komik şakadır.”

George Bernard Shaw

Fotoğraf, modern sanatın doğuşunda çok önemli bir rol oynamış; özellikle de resmin işlev ve anlamına dair görüşleri dönüştürmüştür. Onun sayesinde, dünyayı görme ve anlama tarzımız değişmiştir. Romantisizm, gerçekçilik, izlenimcilik ve post-izlenimciliğin yanı sıra, fotoğraf modern sanatın temellerini atmış; resmin bir yanılsama, iletişim ve temsil aracı olduğuna ilişkin düşüncenin yıkılmasında etkili olmuştur. Bir makine, gerçekliği daha inandırıcı, hızlı ve ucuz bir şekilde yansıtarak yanılsamacı yaklaşımın 500 yıllık öyküsüne bir anda son vermiş; bu da 19. yüzyılda resmi derin bir bunalıma itmiştir. Böylece, resim ilgisini, tuval sınırlarının ötesinde uzanan dış dünyadan bizzat kendi yüzeyine çevirmek zorunda kalmıştır. Dış gerçeklik düşman toprağı ilan edilmiş, sanatçı da dikkatini kameranın henüz ulaşamadığı kendi iç dünyasına çevirmiştir.

Evet, kameranın yaratamadığı imgeleri yaratma konusunda sanatçıyı zorlamıştır fotoğraf. Sonuçta, gerçekçi temsil terk edilmiş; modern resim de soyut, biçimi bozulmuş, yıkılmış bir estetik üzerine inşa edilmiştir. 19. yüzyıl ortalarından itibaren yükselişe geçen ve soyut dışavurumculuk, renkli alan resmi ve minimal sanatla zirveye çıkan bu süreçte, kamera, resmin kendi içsel yolculuğuna destek olmuştur. Sanat tarihinde bir bunalım doğmuştu: Resmin bir başka düzeye, yani içinde sanattan başka hiçbir şeyin olmadığı bir modern boyuta adım atmasına yardım eden bir bunalım. Fotoğrafın doğuşu, paradoksal bir şekilde, bir yandan geleneksel resmin sona ermesine bir yandan da resim tarihinde yeni bir aşamanın başlamasına yol açmıştır. Resmin, hem ölümü hem yeniden dirilmesi demektir bu.

* Doç. Dr., Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, Daimi Küratör, Plato Sanat.



İkizler – Görsel Dünyaların Çarpışması

66.
Mehmet ve temineM-2,
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm

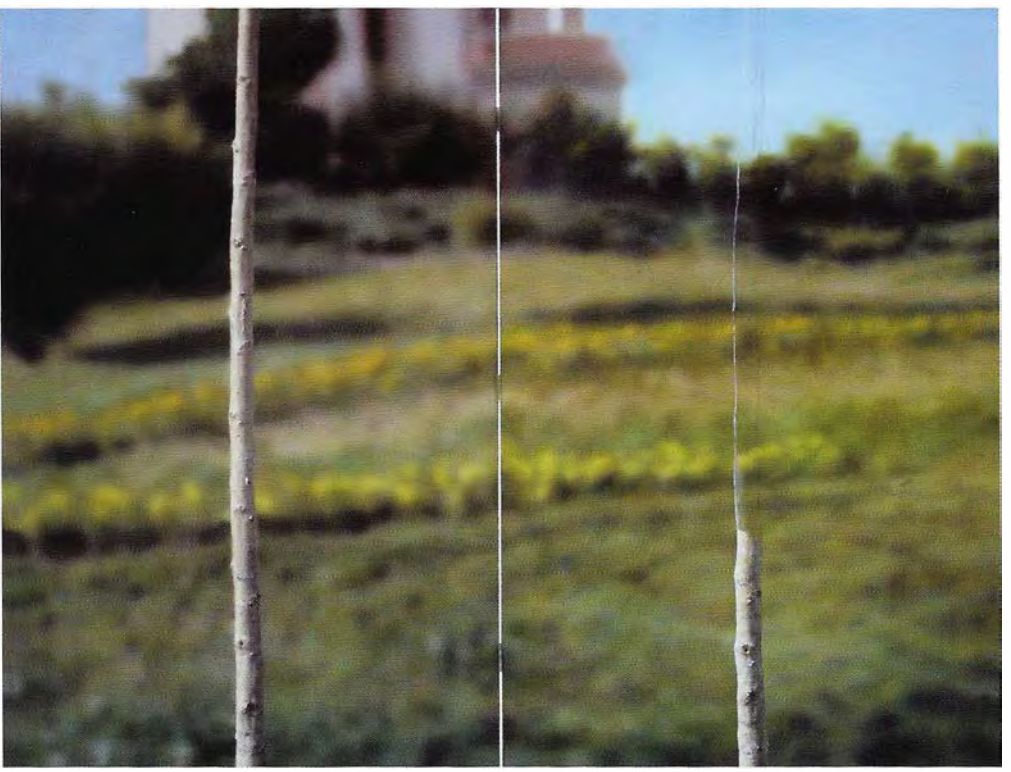
Boyasal gerçekçilik, 150 yılı geçkin bir süredir, doğanın taklidinden temsiline ve gerçekliğin yeniden üretimine ve nihayet, ütopyacı ve distopyacı dünya tasarımına ilişkin imgelerin yaratımında türlü aşamalardan geçmiştir. Bugün çok farklı türlerde gerçekçi resim biçemlerinin aynı anda var olduğunu görmekteyiz. İçinde yaşadığımız koşulları yansıtıyor, çözümüyor, eleştiriyor bu resimler. Bu bağlamda Mehmet Yılmaz'ın *İkizler* dizisi, boyasal resmin ve bir baskiresim türü olarak fotoğrafın estetik, biçimsel ve kavramsal karakterlerini sorguluyor. Ona göre, fotoğrafik imgeler ve fotogerçekçi boyanmış olanlar aynı kategoridedir [her iki grup da *resim* kapsamındadır] –ve bu düşüncesi onun sanatsal sorgulamasını sıra dışı kılmaktadır.

İkizler'de, Yılmaz (gerçekçi) resim ve fotoğrafa ilişkin yukarıda bahsettiğimiz konuları radikal ve çarpıcı bir şekilde tartışıyor. Bu dizi, imgeler ara-



sındaki farklılık ve benzerlikleri açığa çıkarıyor; farklı görsel alanları bir yapıtta yan yana getirerek büyüleyici bir mücadeleye kapı aralıyor. Sanatçının fırçası ve kamerası bir diptikte buluşuyor. Her yapıtın iki kanadındaki fotoğrafik imgeler görsel verinin taşıyıcısı durumundalar. Soldaki tuvali, dijital fotoğrafik baskıyla meydana getirmiş sanatçı. Sağdaki tuvalde yine aynı nesne var –ama bu kez birazcık değişik ya da bambaşka bir duruşta ve fotogerçekçi tarzda *boyanmış* halde. Dijital baskı, hem kendi içinde bir bütünlük arzediyor hem kendine ait bir gerçekliği yansıtıyor. Boyayla oluşturulmuş sağ kanat ise, tarz olarak fotoğrafik gerçekliği taklit ediyor; özellikle son örneklerde kendi nesnelliğinin göreliliğini gözler önüne seriyor.

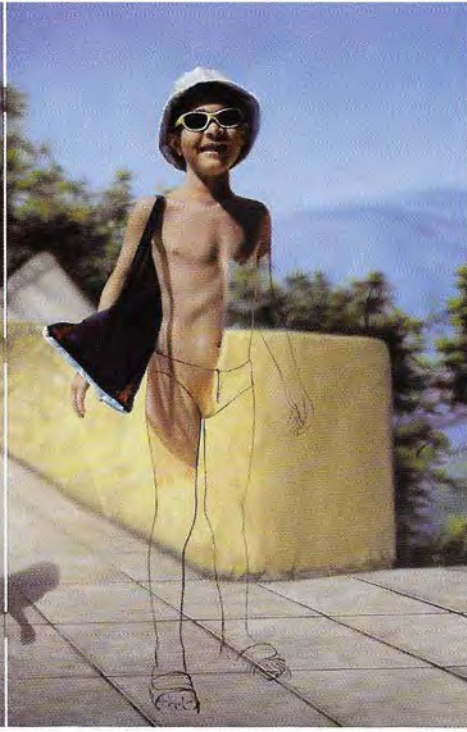
Mehmet Yılmaz, güncel gerçekleri anlatan biri olarak tanınıyor kendini. Sanatının, toplumsal ve bireysel öykümüze ilişkin görsel notlar biçiminde somutlaştığını belirtiyor. Her birinin kendi kavramsal çerçevesi ve biçimsel özellikleri olan diziler üzerinde çalışıyor sanatçı.



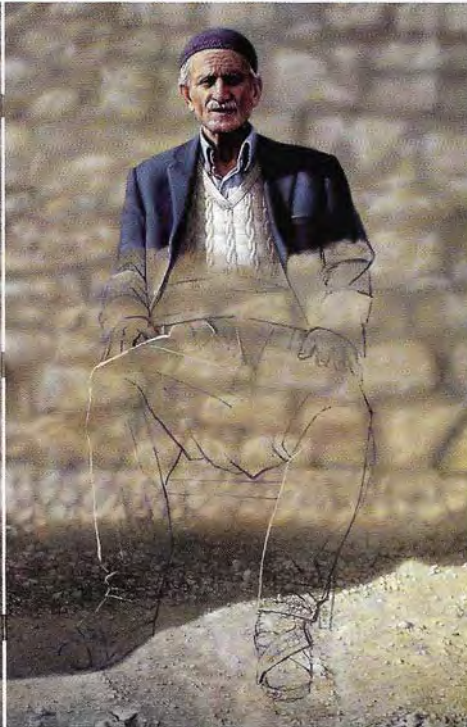
68.
Fidan ve rudiF-2,
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm

İkizler, bir önceki *Sakıncalı*, *Çünkü Edepsiz* dizisinden doğdu. *Edepsizler*, siyasal iktidarı eleştirmeye yoğunlaştığı ve imge olarak da hayvan kafalarını kullandığı bir diziydi. Sanatçı, o dizideki bazı hayvan kafalarını, dijital baskıları tuvale yapıştırarak; bazılarınıysa elle boyayarak (ama kesyap etkisi vererek) meydana getirmişti. Gerek baskıyla gerek boyayla yarattığı bu kesyap etkisi, *edepsiz* kompozisyonlarda görsel ve teknik bir çarpışmaya neden olmuştu. O dizide tuvalerin küçük bir kısmında yer alan bu teknik benzerlik ve farklılığı başka tuvalerde, tüm yüzeye yaymaya karar vererek yeni bir diziyeye başladı sanatçı –*İkizler*’de işte tam bu noktada, gerçek anlamda kavramsal ve biçimsel bir fırsat yakaladı.

Bu dizide, her resim menteşeyle tutturulmuş iki tuvalden oluşuyor. Sanatçı sağdaki tuvali, soldakinin kopyası değil, onun ikizi olarak tasarlamış. Yine, sağdaki figürü soldakinin kopyası değil, ikizi olarak boyamış. Tuvaleri birbirine bağlayan menteşeler ise iki teknik ve iki imgenin diyaletik ilişkisini, *kan bağı*nı simgeliyor. Mehmet Yılmaz, *İkizler*’de, fotoğrafın da *boyaresim* gibi, bir resim türü olduğunu iddia ediyor. Onun bakış açısına göre, nihayetinde, bazı resimler elle, bazıları da makineyle yapılır –tıpkı bazı kazakların elle, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Makine ve el yapımı imgelerin birbirlerine denk [ve birinci dereceden ak-raba] olduğuna ilişkin iddiasının temeli bu.

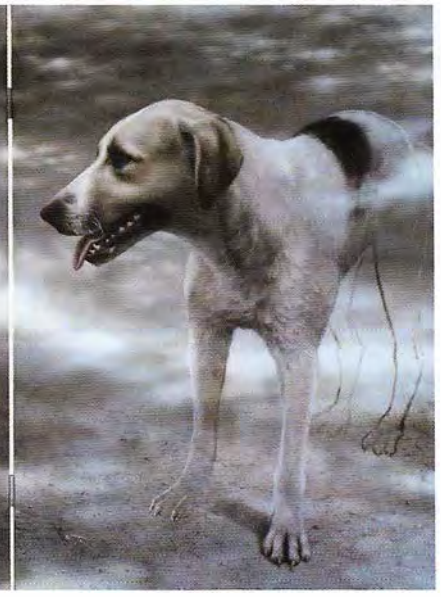


69.
Düşün ve yaşad -3,
2012,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm



70.
Veysel ve İsmet,
2013,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
150 x 197 cm

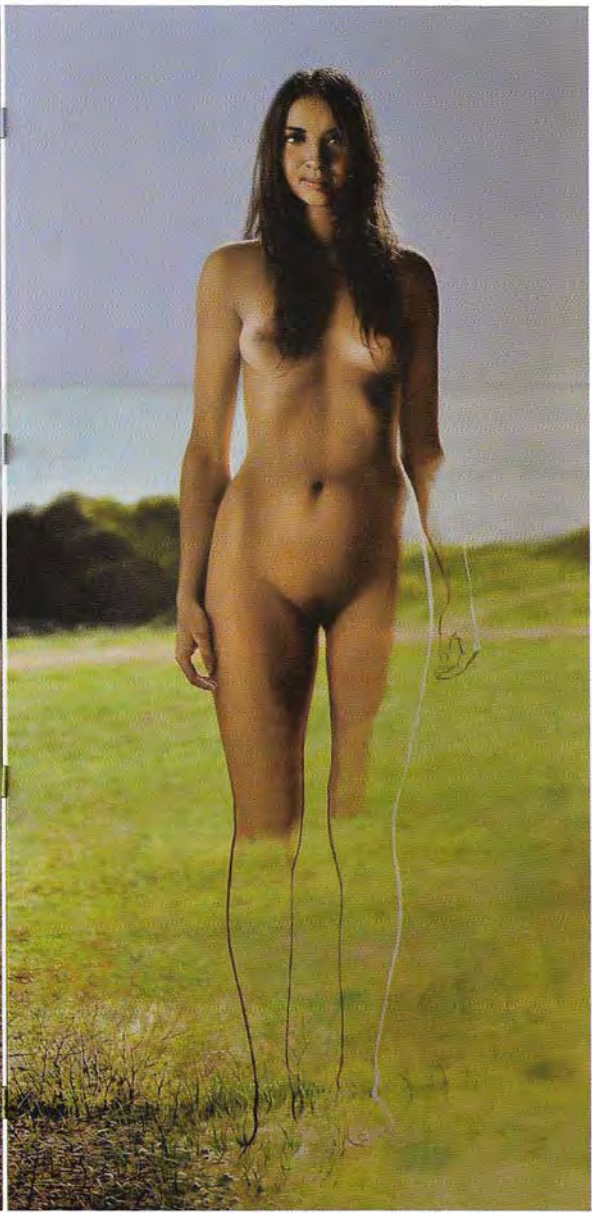
71.
Köpek ve kepek,
2013,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
95 x 137 cm



İlk bakışta fotogerçekçi resimler gibi dursa da, *İkizler*'in temel sorunsalı 'gerçeklik' değil. Yılmaz fotogerçekçi bir ressam değil; bu yüzden fotogerçekçiliğin sorun ve tartışmalarıyla pek ilgilenmiyor. Bu dizi en temelde resmin anlamını ve neligini sorguluyor. *İkizler*, resmin temel varoluşuyla ilgilendiği kadar yanılısama, temsil ve gerçekliğin inşası gibi, sanatın içsel sorunlarına da işaret etmektedir.

Yılmaz, bugünlerde gerçekçiliğe olan ilginin gittikçe arttığının bilincinde. Ona göre gerçekçi anlatım, öteden beri, göz alıcı teknik ustalık sayesinde zaten insanlara hep çekici gelmiştir. Gerçekçiliğin yükselişe geçmesinin bir diğer nedeni, Yılmaz'a göre, modernist estetiğe bir çeşit itirazdır. Çünkü modernist estetik gerçekçiliği aşağılamış, soyut sanatı yüceltmmişti. Bunun yanı sıra, günümüz sanat dünyasında, video ve fotoğraf gibi doğaları gereği gerçekliği kaydeden ve bu yolla anlatan görüntü teknolojileri de gerçekçiliğin yeniden yaygınlaşmasına katkı sağlamışlardır. Yılmaz'ın düşüncesine göre, kaçmanın olanaksız olduğu bir çeşit hapishanedir gerçeklik. Sanatçının, resmin özüne dikkat çekebilmek için, dünyanın yeniden üretilmesi yanılısaması aracılığıyla bu hapishanede bir çeşit oyun amaçlaması bu yüzden olsa gerek.

2011'de başladığı *İkizler* dizisi, şu an itibarıyla yirminin üzerinde dip-tik resimden oluşuyor. Özportreler, yakın çevresinden figürler, aletler ve manzara içinde taşlar, ağaçlar göze çarpan başlıca imgeler. Güzel ve ustaca kotarılmış olmaları, bu işlere estetik ve teknik bir aura kazandırıyor. Ayrıca, bu dizi, ciddi bir sanat-kuramsal temel üzerine inşa edilmiş durumda –resim sanatının temel meselelerini sorguluyor. Estetik ve kavramsal boyutta yakalanmış bu müthiş denge, yapıtları aşırı biçimci ya da aşırı kavramsalcı olmaktan koruyor.



Yılmaz 2012’de, boyasal süreci ifşa etmek için bu diptiklerin sağ kanatlarının bazı kısımlarını yarım bırakmaya başladı. Belli ki bu son örneklerde sağ kanadın tam fotoğraf gibi algılanmamasını, boyayla oluşturulduğunun ilk bakışta anlaşılmasını istemişti. Bu bitmemişlik havasının özellikle çok hoşuma gittiğini belirtmeliyim; zira bu özellik imgeyi tamamlaması için izleyicinin zihnini harekete geçiriyor. Böylece, yarım bırakılmış figürü zihninde biçimlendirip tamamlayan izleyici, pasif bir alımlayıcı ve seyirci olmaktan çıkarak aktif bir katılımcı ve yaratıcı konumuna geçiyor.

72.
Ursula ve alırsdı,
2013,
sol, tuvale dijital baskı
sağ, tuvale yağlıboya,
200 x 197 cm



73.
Farklı asma seçenekleri

Bağlayıcı olarak menteşelerin kullanılmış olması, bu dizinin bir diğer önemli özelliği. Onlar sayesinde, mekânda tuvallerle oynayabiliyor Mehmet Yılmaz. Galerî duvarının düz yüzeyine mahkûm olmadığından, yeri geldiğinde, bir resmi doksan derece kırarak galerinin köşesine asabiliyor ya da doğrudan mekâna dikebiliyor. Her iki durumda da iki boyutluluktan kurtularak, heykel gibi yerleştirilebilir bir boyut kazanıyor tuvaler.

Nihayetinde, Yılmaz, fotoğraf ve boyayla oluşturduğu tuvaleri menteşeyle bir bütün haline getirerek diptikler yaratmış; izleyici de içinde yaşadığımız dünyaya ayna tutan bu iki imge grubunu karşılaştırma şansını yakalamıştır. Ancak, gerçekliği basitçe kopyalamıyor ya da yansıtmıyor *İkizler*. Tam tersine, kitle iletişim araçlarıyla gelen görsel kültürü, görsellik ve gerçeklik hakkında bildiklerimizin, algılama alışkanlıklarımızın ötesine geçebilmek için gerçekliği alaşağı ediyor. Böylelikle bu dizi, hem fotoğraflık imgeler ile fotogerçekçi resimlerin bilindik konumlarını; hem de sürekli yüzleştığımız görsel gerçeklik ile fotogerçekçi resmin hâlihazırdaki durumunu sorguluyor.



FOTOĞRAF RESİMDİR

MEHMET YILMAZ

Fotoğraf bir resim türüdür.

Bazı resimler fırçayla, bazıları da makineyle yapılır –tıpkı bazı kazakların tığla, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde, fırça da, tığ da, makine de birer araçtır.

İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, neyi yansıttığı, nesnel olup olmadığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir.

M.Y.

İkizler'in temel sorunsalı 'gerçeklik' değil. Yılmaz fotogerçekçiliğin sorun ve tartışmalarıyla pek ilgilenmiyor. Bu dizi en temelde resmin anlamını ve neliğini sorguluyor.

Marcus Graf



Yılmaz, dijital baskı ve boyasal resmi birlikte sunarak, birini diğerine üstün kılmak yerine, durumu eşitliyor. Bu iki türün hem benzerliklerine hem farklılıklarına dikkat çekiyor.

Cebrail Ötgün

ISBN 978-605-5580-54-4



9

786055 580544

