

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN KURGUSAL
FOTOĞRAFTA KULLANIMI**

YASEMİN GÖKÇE SOYDABAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
DOÇ. HANDAN DAYI

ANTALYA – 2021



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

26/04/2021

Yasemin Gökçe Soydaş

TEŞEKKÜRLER

Gündelik hayat sosyolojisini anlamak benim için meşakkatli bir süreç oldu. Tez dönemimde ortaya çıkan pandemi, zorlukları kadar bana avantajlar da sundu. Pandemi ile üniversitelerin çevrimiçi derslere geçmesi neticesinde gündelik hayat sosyolojisine dair kitabıyla tanıdığım ve beni derslerine kabul eden saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ali Esgin'i bizzat tanıma şansını buldum. Ardından saygıdeğer hocam Prof. Dr. Gönül Demez'in de beni derslerine kabul etmesi kafamdaki soruları gidermemde büyük kolaylık sağladı. Sosyoloji bölümlerinden olan iki hocama da bu sayede teşekkürlerimi sunmak isterim.

Lisans dönemimden itibaren yazılarımı okuyan ve bana yol gösteren, ayrıca tezimin ilk yılında bana danışmanlık yapan, beni cesaretlendiren saygıdeğer hocam Doç. Uğur Günay Yavuz'a üzerimdeki emekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezimin ikinci yılında danışman hocam olan ve lisans dönemlerimden itibaren dersleri, okuttuğu ve okuduğu kitaplarla farklı disiplinlerden etkilenmemi sağlayan ve ufkumu açan saygıdeğer hocam Doç. Handan Dayı'ya bana bu süreçte refakat ettiği, farklı konulara girip dağıldığımda beni olduğum yerden çıkardığı ve asıl konuma dönemimi sağladığı, elinden gelen her şeyi gün ve saat görmeksizin gerçekleştirdiği ve üzerimdeki emeği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul Modern'de gerçekleşen “Modern ve Çağdaş Sanatta Gündelik ve Sıradan Olanın Hikâyesi” başlıklı dersine katıldığım ve bu sayede tanıma şansını bulduğum saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu'na, gündelik hayat sosyolojisi ile sanatı bir arada sunan, altı saatlik kısa bir zamanda oldukça dolu bir ders verdiği, jürimde yer almayı kabul ettiği ve yapıcı eleştirileri için ayrıca teşekkür etmek isterim.

Tez sürecinde yaşadığım tüm zorlukların üstesinden gelmemi sağlayan annem Ayten Soydabaş ve babam Hüseyin Soydabaş'a, İstanbul Modern'de ders alabilmemdeki desteklerinden dolayı ağabeyim Hasan Necati Soydabaş ve eşi Deniz Gürpınar Soydabaş'a, kendisi de doktora tez döneminde olmasına rağmen benden maddi, manevi desteğini esirgemeyen kuzenim Arş. Gör. Havva Kübra Soydabaş Ayoub'a, beraber ders çalıştığımız ve birbirimizi motive ettiğimiz Ferda Şaşman Keith ve Bryan

Keith'e, diğ er dostlarıma ayrıca çalıştığım konuda kitap yazan veya  eviren herkese sonsuz teşekkürlerimle...

Bu tezi, geçtiğimiz yıl aramızdan ayrılan, bana okumayı, yazmayı öğreten ve sevdiren çok değerli ilkokul  ğretmenim Müzeyyen  elebioğlu'na ithaf ediyorum. Benim  ğretmenim olduğu için çok şanslıydım...





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	YASEMİN GÖKÇE SOYDABAŞ
	Numarası	20175307002
	Anasanat Dalı	SANAT VE TASARIM
	Danışmanı	Doç. Handan Dayı
Tezin Adı		GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN KURGUSAL FOTOĞRAFTA KULLANIMI

ÖZ

Gündelik hayat; sıradan, önemsiz, varlığını içselleştirdiğimiz ve artık üzerine düşünmeden yaptığımız davranışların tümünü işaret eden bir kavramdır. Henri Lefebvre gibi çağdaş sosyologlar tarafından detaylı araştırmaların yapıldığı gündelik hayat sosyolojisi, sanatçılar tarafından da irdelenen bir konu olmaya başlanmıştır. Özellikle avangard sanat akımlarında rastladığımız bu duruma günümüz sanatçılarının ilgisi devam etmektedir.

Fotoğrafın doğası gereği kendi tarihi içerisinde gündelik hayata dair içerikler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Gündelik hayata, belgesel fotoğraftan basın fotoğrafına kadar geniş bir yelpazede rastlamak mümkündür. Biz bu çalışmada; bireylerin sıradan anlarını ve davranışlarını içeren kurgusal fotoğraflara odaklanacağız. Burada hedefimiz bir fotoğrafçının kolaylıkla sokağa çıkıp sıradan anları fotoğraflayabilecekken neden bu anları kurgulama ihtiyacı duyduğuna cevap bulmaktır.

Anahtar kelimeler: Gündelik Hayat, Avangard Sanat, Kurgusal Fotoğraf



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	YASEMİN GÖKÇE SOYDABAŞ
	Number	20175307002
	Department	ART AND DESING
	Advisor	Doç. HANDAN DAYI
Thesis Name		THE USE OF EVERYDAY LIFE PRACTİCES IN STAGED PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

Everyday life is a concept pointing to all usual, insignificant, interiorized behaviors that we do without thinking anymore. Sociology of everyday life, which has been thoroughly researched by sociologists such as Henri Lefebvre, has also become a subject studied by artists. Contemporary artists continue to be interested in the subject, which we encounter especially through avant-garde art movements.

Inherently to photography, we frequently meet content on everyday life throughout its history. It is possible to find everyday life in a wide umbrella extending from documentary to press photography. In this study we are going to focus on staged photographs about ordinary moments and behaviors of individuals. Our aim is to answer the question why a photographer, although it is possible to go out on the street and capture ordinary moments, feels the need to restage these moments.

Keywords: Everyday life, Avant-garde, Staged Photography

KISALTMALAR

SE: Sitüasyonist Enternasyonal

LE: Letrist Enternasyonal



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
TEZ KABUL FORMU	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: SOSYOLOJİK BİR KAVRAM OLARAK GÜNDELİK HAYAT....	3
1.1. Modernite, Sosyoloji Bilimi ve Gündelik Hayat İlişkisi	3
1.2. Klasik Sosyolojiden Çağdaş Sosyolojiye Geçiş: Gündelik Hayat	4
2.BÖLÜM: SANAT VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİ	8
2.1. Romantizmden Realizme: Sıradan Anların Başkaldırısı	10
2.2. XX. Yüzyıla bir Geçiş Zemini Olarak Empresyonizm	15
2.3. Avangard Sanat Akımları ve Gündelik Hayat İlişkisi.....	19
3.BÖLÜM: KURGUSAL FOTOĞRAF VE GÜNDELİK HAYAT	41
3.1. Erken Dönem Kurgusal Fotoğrafta Gündelik Hayat Sunumları	43
3.2. Çağdaş Kurgusal Fotoğrafçılarda Gündelik Hayatın Kurgulanışı	48
3.2.1. Martha Rosler	48
3.2.2. Andreas Gursky	49
3.2.3. Jeff Wall.....	53
3.2.4. Philip-Lorca diCorcia	64
4.BÖLÜM: GÜNDELİK HAYAT VE KURGUSAL FOTOĞRAF ÜZERİNE ÇALIŞMALAR	67
SONUÇ	74
KAYNAKÇA.....	75
ÖZGEÇMİŞ	91

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855	9
Görsel 2: Jean Leon Gerome, Horoz Dövüşüne Katılan Genç Yunanlılar, 1846.....	11
Görsel 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830	12
Görsel 4: Gustave Courbet, Günaydın Mösyö Courbet, 1854	13
Görsel 5: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849.....	15
Görsel 6: Eduard Manet, Kııda Öğle Yemeği, 1863	17
Görsel 7: Eduard Manet, Tuileries'de Müzik, 1862.....	17
Görsel 8: Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Bir Gün, 1877	18
Görsel 9: Cabaret Voltaire, Zürih	20
Görsel 10: Jean Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler,1916 ..	21
Görsel 11: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak,1912.....	22
Görsel 12: Marcel Duchamp, Çeşme,1917	7
Görsel 13: Meret Oppenheim , Benim Yöneticim,1936.....	23
Görsel 13: Meret Oppenheim , Benim Yöneticim,1936	24
Görsel 14: Cobra Sergisinden bir Grup Fotoğrafi,1948	25
Görsel 15: Constant Nieuwenhuys Jean Arp, After Us, Liberty, 1949	26
Görsel 16: Ad Reinhardt, Study for a Painting,1939	29
Görsel 17: Edward Hopper , Gece Kuşları,1942	30
Görsel 18: Richard Hamilton , Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir?, 1956	32
Görsel 19: Edward Hopper; Night Windows, 1928.....	33
Görsel 20: Tom Wesselmann, Banyo, 1963	33
Görsel 21: Joseph Beuys, Süpürüp Atma, 1972	35
Görsel 22: Guy Debord, Çıplak Kent,1957	37
Görsel 23: Modifications Sergi Katoloğu	38
Görsel 24: Pinot-Gallizio, Industrial Painting, 1958	38

Görsel 25: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1961	39
Görsel 26: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1960	39
Görsel 27: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838	42
Görsel 28: Oscar Gustave Rejlander , Hayatın İki Yolu, 1857	44
Görsel 29: Henry Peach Robinson , Sönüp Gitmek, 1877.....	45
Görsel 30: Henry Peach Robinson , Günün İşleri Tamamlandığında, 1877	46
Görsel 31: Julia Margaret Cameron, Mayıs Kraliçesi, 1874	46
Görsel 32: Henry Fox Talbot , Meyve Satıcıları, 1845	47
Görsel 33: David Octavius Hill, Robert Adamson, 1843–47	47
Görsel 34: Martha Rosler, Perdeleri Temizlerken, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev Serisinden 1967-72	48
Görsel 35, 36, 37: Martha Rosler, Perdeleri Temizlerken, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev Serisinden 1967-2004.....	49
Görsel 38: Bernd ve Hilla Becher, Su Kuleleri, 1988	50
Görsel 39: Ahşap İskeletli Evler, 1959-73.....	50
Görsel 40: Andreas Gursky, Paris Montparnesse, 1993	51
Görsel 41: Andreas Gursky, Paris Montparnesse, (Ayrıntılı Görünüm),1993	51
Görsel 42: Andreas Gursky, 99 Cent, 2001	52
Görsel 43: Andreas Gursky, 99 Cent, (Ayrıntılı Görünüm)	53
Görsel 44: Jeff Wall, Landspace Serisinden, 1969	54
Görsel 45: Jeff Wall, Yıkılan Oda, 1978	55
Görsel 46: Eugène Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827	56
Görsel 47: Jeff Wall, Mimik, 1982	57
Görsel 48: Jeff Wall, Hikaye Anlatıcısı 1986	58
Görsel 49: Gustave Courbet, 1852.....	59
Görsel 50: Eduard Manet, 1863	59
Görsel 51: Jeff Wall, Tahliye Mücadelesi, 1988	61
Görsel 52: Jeff Wall, Tahliye Mücadelesi, 1988 (Ayrıntılı Görünüm)	61
Görsel 53: Jeff Wall, Boy on TV, 1988	62
Görsel 54: Jeff Wall, Ölü Askerler Konuşuyor, 1992	63
Görsel 55: Philip-Lorca diCorcia, Mario, 1978.....	64

Görsel 56:Philip-Lorca diCorcia, Eddie Anderson, 21 Years Old, from Houston, Texas, \$20.....	65
Görsel 57: Philip-Lorca diCorcia Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30	66
Görsel 25: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1961	vii
Görsel 26: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1960	viii
Görsel 27: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838	1
Görsel 28: Oscar Gustave Rejlander , Hayatın İki Yolu, 1857	4
Görsel 29: Henry Peach Robinson , Sönüp Gitmek, 1877.....	5



GİRİŞ

Modernite ile dünya hızla değişim içerisine girmiştir. Rasyonel aklın ön plana çıkması bireylerin yaşamını işgal etmiş ve birey, oluşan yeni düzene uyum sağlamak ile buhran arasında gidip gelmiştir. Bu süreçte, özellikle Sanayi Devrimi bireyin gündelik hayatında önemli bir kırılma noktası olmuştur. Sanayi Devrimi ile mesleklerden, çalışma şekilleri ve saatlerine hatta günün organizasyonuna değin birçok farklılık yaşanmıştır. Yaşanan bu farklılıklar bireyin gündelik hayatını doğrudan hedef almaktadır. Bununla birlikte, yaşamın olağan akışının sekteye uğraması toplumlarda düzen sorunlarının görülmesine yol açmıştır.

Sosyoloji, Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle toplumlarda yaşanan düzen sorununa çözüm bulabilme gayretinden doğmuş bir bilimdir. Rasyonel aklın üstünlüğü ile şekillenmeye başlayan gündelik hayat gibi ortaya çıkan sosyoloji de bakış açısını şekillendirirken rasyonel olana yönelmiştir. Neticesinde bir bilim olabilme gayretinin de etkisiyle sosyoloji, pozitivist ilkelere tabi olmuştur. Bu sebeple, gündelik olanın incelenmesinde yaşanan zorluk, gündelik hayatı araştırmaların kapsamının dışında bırakmıştır. Günümüze yaklaşırken dünya savaşlarının da etkisiyle gündelik hayat, giderek artan bir ilgi ile gerek sosyoloji ve felsefede gerek sanat disiplinlerinde incelemeye değer görülmüştür.

Sanatta gündelik hayatın konu edilmesi mağara duvarlarına kadar uzansa da gündelik hayatın inceleme nesnesi halini alması XIX. yüzyılla birlikte mümkün olmuştur. Gustave Courbet gibi realist ressamlarla başlayan süreç I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile kendisini avangard akımlarda göstermeye başlamıştır. Bu dönemde modern aklın söylencelerine güvenini iyice kaybeden sanatçılar rasyonelliğin sınırını aşip sanat ile hayatı birleştirme yolunda farklı arayışlarda olmuşlardır. Dada'dan başlayarak ele aldığımız avangard akımlarda sanatçı, sanatın burjuva tahakkümünde şekillenmesini reddetmişlerdir. Sanatın, özgün, biricik ve elitist yapısına karşın avangard sanatçılar; rastlantı sonucu oluşan sözcükleri ve kolajları, hazır nesneleri ve bilinçdışını tercih ederek sanatın yapısını değiştirmişlerdir.

Gündelik hayat diğer sanat disiplinlerine kıyasla fotoğrafta rastlaması oldukça olası bir konudur. Nesnelerden çarpıp mercekten geçen ışığın, ışığa duyarlı yüzeyde sabitlenmesiyle oluşan fotoğraf, tabiatı gereği ilk dönemlerinden itibaren, gündelik hayatı kolaylıkla kayıt altına alabilmektedir. Buna rağmen fotoğrafçılar oluşturdukları mizansenle gündelik hayatı yineleme eğiliminde olmuşlardır.

Bizim bu çalışmada hedefimiz, fotoğrafçıların neden gündelik hayatı kurgulama eğiliminde olduklarına cevap aramaktır. Bu doğrultuda ilk etapta, gündelik hayat sosyolojisini inceleyecek ardından XIX. yüzyıl ve sonrasında sanat tarihinde karşımıza çıkan gündelik hayatın nesneleştirildiği akımları ele alacağız. Son kerte kurgusal fotoğrafın gelişim sürecine değinerek çağdaş kurgusal fotoğrafçıların örnek çalışmalarını inceleyecek ve sorumuza cevap aramaya çalışacağız. En son bölümde ise gündelik hayatı kurguladığım fotoğraflarımı sunacak akabinde çalışmamızın sonuç bölümünde sorularımızın cevaplarını irdeleyeceğiz.

1.BÖLÜM

SOSYOLOJİK BİR KAVRAM OLARAK GÜNDELİK HAYAT

1.1. Modernite, Sosyoloji Bilimi ve Gündelik Hayat İlişkisi

“Gerçekten olup bitenler, yaşadıklarımız, ötesi, bütün geri kalan nerede? Her gün olup biteni ve her gün yineleneni, basmakalıbı, gündeliği, besbelliyi, ortaklaşa olanı, sıradanı, olağan-ıçını, arka plandaki uğultuyu nasıl açıklayacağız, onu nasıl sorgulayacağız, nasıl tarif edeceğiz?”¹

Gündelik hayatı tanımlayabilmek adına öncelikle onun sorunsallaştığı döneme değinmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda gündelik hayat modernite ile ortaya çıkan bir kavramdır. Modernite; XVIII. yüzyıl Avrupası’nda yaşanan aydınlanma ile beraber gelişen ve dünya savaşlarının yaşanmasıyla giderek güç kaybeden dönemi kapsayan bir kavramdır. Modernite bir yandan; sekülerleşmeyi, demokrasiyi, rasyonelleşmeyi diğer yandan sanayileşmeyi, kapitalizmi, kentleşmeyi beraberinde getirmiştir. Özellikle sanayileşmenin artmasıyla, insanlık doğal yaşamından kopmaya başlamıştır. Sanayileşme bir yandan birçok mesleği yok etmekte bir yandan farklı meslek dalları oluşmaktaydı. Öncesinde insanların ve hayvanların yaptığı işleri giderek makinelerin yapmaya başlamasıyla insanlar, kırsaldan kentlere göç etmek durumunda kalmıştır (Giddens ve Sutton, 2020, s.28-29, 104-105,109). Toplumlar alışageldiği koşullardan uzaklaşmaya başlarken giderek artan bir bunalım dönemi oluşmaktaydı. Böyle bir süreç içerisinde hem sosyoloji bilimi ortaya çıkmaya hem gündelik hayat sorunsallaşmaya başlamıştır.

Sosyoloji biliminin ortaya çıkmasının nedeni bir bakıma Sanayi Devrimi’dir. Sanayi Devrimi dendiğinde akla yalnızca teknolojik değişimler gelmemelidir. Burada bahsi geçen bir devrimdir ve devrim olarak anılmasındaki ana etmenin yaşattığı toplumsal sonuçlar olduğunu söyleyebiliriz (Bekmen, 2018, s. 166). Bu dönem içerisinde yaşanan köklü değişiklikler nedeniyle ortaya çıkan bunalımların neticesinde sanayileşmenin ve sanayi toplumunun oluştuğu tüm Avrupa kentlerinde sosyoloji bilimi de kendini göstermeye başlamıştır (Freyer, 2012, s.18-20, 104-106).

¹ (Perec, 2020, s. 10)

İnsanlık tarihi içerisinde kısa bir süre olarak ele alınabilecek iki yüz yıllık bir zaman diliminde yaşanan bu köklü değişimler neticesinde doğan sosyoloji, temelinde; *“insanın toplum yaşamının, insan grupları ile toplumlarının bilimsel incelenmesi”* olarak tanımlanmaktadır (Giddens, 2012 s. 38). Böylesi bir dönemde ortaya çıkan sosyoloji, gelişiminde ve ilgi alanlarında modern dünyayı oluşturan farklılıklara odaklanmıştı (Giddens, 2020, s.13). Sosyoloji odağını, oluşan farklılıklara çevirirken onu kavramanın yöntemini ilk etapta ‘yapı’²lar üzerinden temellendirecektir.

1.2. Klasik Sosyolojiden Çağdaş Sosyolojiye Geçiş: Gündelik Hayat

Modernite, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi rasyonalleşmeyi içerisinde barındırmaktadır. Neticede böyle bir dönemde ortaya çıkan sosyoloji, rüştünü ispat ederek bağımsız, pozitivist bir bilim olma gayreti içerisinde olmuştur. Aynı zamanda sosyolojinin ortaya çıkışını hazırlayan düzen sorunları ile sosyoloji, ilk dönemlerinde ‘sosyal yapılar’a odaklanma eğiliminde olmuştur. Kısaca sosyoloji; bir yandan pozitivist duruş sergilemek adına bir yandan yaşanan düzen sorunları neticesinde yapılara odaklanmıştır. Bu tutuma genel olarak “yapısalcılık” denmektedir (Esgin ve Özben, 2018, s.35,36-43,44). Yapısalcılığın hakim olduğu sosyolojinin ilk dönemlerinde, *“faillerin eylemleri, çeşitli yapılarca belirlenen ve onlardan etkilenen unsurlar olarak kavramsallaştırılmıştır.”* (Esgin, 2018, s.36). Başka bir deyişle; *“bireyi bütünle hemhal etmek üzere işlev gören”* bir bakış açısı hakim olmuştur (Gardiner, 2016, s.17). Faili edilgen gören bu tutum nedeniyle -tümüyle değilse de- gündelik hayat, ilgi alanının dışında bırakılmıştır. Gündelik hayatı inceleme alanının dışında bırakan bu döneme genel olarak; ana akım sosyoloji, klasik sosyoloji veya geleneksel sosyoloji denebilmektedir.

Bu dönemde sosyolojinin faili edilgen gören tutumu ve çağdaş sosyologların faili özgürleştirme girişiminde yaşanan çatışmaya ‘yapı/fail’ düalizmi denmektedir.

² Yapı, Toplumsal Yapı; *“Toplumsal davranışlarda yinelenen kalıplar ya da, daha özgül kapsamda, bir -toplumsal sistemin veya-toplumun farklı öğeleri arasındaki düzenli ilişkiler için esnek biçimde kullanılan bir terim. Bu çerçevede, sözelimi bir toplumun farklı akrabalık, dinsel, iktisadi, siyasal ve diğer kurumlarının onun toplumsal yapısını meydana getirdiği, bu yapının bileşenlerinin de normlar, değerler ve toplumsal rollerden oluştuğu söylenebilmektedir.”* (Marshall, 2005, S.804)

Klasik sosyologlar yapıları odaklanırken çağdaş sosyologlar faili incelemektedir. Sosyolojinin içerisinde yaşanan bu başkaldırı kendisini 1920’li yıllarda göstermeye başlamıştır (Esgin, 2018, s.20).

Gündelik hayat, klasik sosyologlarca -modern aklın perspektifinden bakıldığında- kendisine sosyoloji içerisinde bugünkü yerini bulamasa da gündelik hayatın kapsamı modernite ile başlamaktadır. Bunun nedeni; modernite diye tabir ettiğimiz sürecin; sadece yeni sınıflar, yeni ekonomik sistemler oluşturmakla kalmayıp, bunun yanında yeni bir gündeliklik de oluşturmuş olmasıdır (Kosik, 2015, s. 69). Kapitalizmin kendini iyice hissettirmesiyle “*emek gittikçe parçalanır, düzene sokulur ve uzmanlaşır; aile hayatı ve boş zaman işten ayrılır.*” (Gardiner, 2016, s.114). Haliyle, insanın yaşadığı dünyayı anlamlandırma yöntemleri de giderek değişmiştir. Lefebvre’nin 1958 yılında yayımlanan kitabında şaşkınlık içerisinde sorguladığı gibi; “... *ergenlerin yüzünün kızarmasını veya evlerin biçimini son derece bilimsel bir ciddiyetle incelemenin mümkün olduğuna daha bir yüzyıl önce kim inanırdı?*” (Lefebvre, 2017a. s. 138). Böylesi sıradan mevzularda dahi düşünce tarzımızdaki bu değişimler ve bunun gibi modern aklın söylenceleri ile geliştirdiğimiz düşünce ve davranışlar sosyologların ilgisini hep çekmiştir ve özellikle çağdaş sosyologlarca araştırılmaya değer görülmüştür.

Jack. D. Douglas gündelik hayat sosyolojisini tanımlarken, “... *somut durumlarda birbirleriyle etkileşim halinde olan insanlarla ilgili gözlem yapmak, tecrübe etmek, anlamak, tanımlamak, çözümlemek ve anlatmakla ilgili sosyolojik bir yönelim,*” ifadelerini kullanmaktadır (akt: Berger, 2014. s. 169). Bu bakış açısından da anlayabileceğimiz gibi; gündelik hayat sosyolojisi, çözümlemesi oldukça zor ve kapsamlı bir süreçtir. Bu durum gündelik olanın muğlaklığından kaynaklanmaktadır. Zygmunt Bauman’ın belirttiği gibi; “...*sıklıkla yinelenildiğinde şeyler bildik hale gelirler ve bildik şeyler kendi kendilerini açıklar...*” (Bauman, 2015, s.24). Yinelenen davranışlara yöneltilecek sorgulamada cevap daha çok; ‘çünkü böyle/çünkü hep böyleydi’ şeklinde olacaktır.

Gündelik hayat genellikle bireyin ya da küçük bir grubun (*mikro sosyoloji*) davranışlarını kapsamaktadır. Bunun yanında Lefebvre gibi sosyologlarca gündelik

hayat makro ölçekte de ele alınan bir konu olmuştur (Marshall, 2005, s. 288). *Aşına olunanın bilinmezliği*³’nde aradıkları şey, mikro ölçekte gerçekleşen bu davranışların makroyla olan etkileşimidir. Gündelik olandan ziyade; savaşlar, yıkımlar, soykırımlar (*makro sosyoloji*) gibi araştırılması daha elzem sosyolojik mevzular olduğu düşünülebilir; fakat yerel yerlerde yaşayan bireyler gerçekleştirdiği eylemler olmadan bahsettiğimiz makro ölçekli konular da gerçekleşemeyecektir (Scott, 2009, s.1). Bir başka deyişle, makro ölçekteki toplum düzenleri, bireyin mikro ölçekteki etkileşimlerine bağlıdır (Giddens, 2012, s. 169). Bunun bir bakıma mikrodan makroya, tümevarımsal bir düşünce sistemi olduğunu söyleyebiliriz. Gündelik hayat döngüselliği ile daha büyük bir döngünün içerisinde varlığını devam ettirmektedir. Yaşanan bir gün aynı zamanda dünyanın da bir gününü oluşturmaktadır (Lefebvre, 2016, s. 12,14). Ayrıca yine Lefebvre’ye göre; makro, mikroyu belirlememekle birlikte onu denetim altında tutabilir; fakat hiçbir zaman tam anlamıyla onu alıkoyamaz. Bunun nedenini ise mikronun anlaşılmasındaki güçlüğü bağlamaktadır (Lefebvre, 2019, s. 152). Mikronun muğlaklığından dolayı tanımlanmasında dahi yaşanan zorluk bir bakıma onun zaferi oluşturan şeydir. Günlük yaşamın bu muğlaklığı bir bakıma onun önemini yitirmeyen bir konu olmasında etkindir (Roberts, 2013, s. 11).

Gündelik hayatı tanımlarken karşımıza sıklıkla; rutin, sıradanlık, aşına olunan gibi sözcükler çıkmaktadır. Bu sebeple gündelik olanı sorgulamak bir bakıma, “*Bizi şaşırtmayı ebediyen bırakmış gibi görüneni sorgulamak*”tır (Perec, 2020. s.11). Şaşırtmayı bırakıp sıradanlaştırdığımız bu durumlara uzaktan bakmanın ve çözümlemenin pek tabii günlük hayat sosyolojisi için elzem bir durum olduğunu söyleyebiliriz. Fakat kavramı sadece bunlarla sınırlı tutmak onun felsefi zeminine olduğu kadar tarihsel bağlamına da zarar verecek bir durumdur. (Roberts, 2013, s. 10). Öte yandan Gardiner’in de belirttiği gibi gündelik hayat tek başına kavranabilecek bir olgu değildir; onu anlayabilmek sosyo-tarihsel durumların da takip edilmesiyle mümkündür (Gardiner, 2016, s.22).

³ G. W. F Hegel’e ait olan ve Lefebvre’nin sıklıkla kullandığı bir ifadedir. Ana dilinde “*Was ist bekkant ist nicht erkannt*” olarak geçen bu cümlemin “*Aşına olan bilinmez*”, “*Aşına olunan illa ki bilinen değildir*” şeklinde dilimizde çevirileri mevcuttur (Lefebvre, 2017a, s. 20,137; Gardiner, 2016, s. 13).

Biz bu çalışma kapsamında; gündelik hayatın sanat ile olan ilişkisini, yaşanan sürecin gelişimini ve kurgusal fotoğrafta gündelik olanın ele alınışı üzerine duracağız. Gündelik olanı tanımlamanın ve çözümlemenin zorluğunda, sanatçının onu nasıl algıladığını, varlığını ne şekilde gözler önüne sermeye çabalamış olabileceklerine değıneceğız.

Sanat tarihi içerisinde gündelik hayatın gözler önüne serilmesinde sanatçıların oynadıkları rolü keşfetmeye çalışarak gündelik hayatı kavramada sanatın rolünü sorgulayacağız.



2.BÖLÜM

GÜNDELİK HAYAT VE SANAT İLİŞKİSİ

Sanat tarihindeki yapıtlara dönüp baktığımızda, ister mağara duvarlarında veya mezar taşlarında olsun, ister Felemenk ressamların⁴ tuvallerinde olsun gündelik hayata dair izler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Çağımızın sanatını anlamak ve gündelik hayatı sorunsallaştırabilmek için ise XIX. yüzyıl önemli bir dönüm noktası sayılmaktadır. Dönüp bakıldığında “resmi sanat” anlayışına karşıt görüşte eserler veren sanatçılar ölümlerinden sonra olsa dahi bugün sanat tarihinde önem atfedilen kişiler olabilmişlerdir (Gombrich, 2013, s.503). Bununla birlikte sanatın özerk bir alan olarak görülmesi ve siyasal baskılara karşı kurtarıcı bir yol olarak konumlandırılması da bu yüzyıl içerisinde gerçekleşmiş önemli adımlardır⁵ (Shiner, 2018, s. 270).

Gündelik hayat ve sanat ilişkisini özellikle de sosyolojik boyutunu hesaba katarak incelerken, Sanayi Devrimi’ni kerteriz almak önemlidir. Değişen dünya düzeni ile beraber kaçınılmaz olarak sanat da dönüşecektir. Gündelik hayatın keşfi modernite ile iç içe geçmiş, sanatta da yerini yine aynı dönem içerisinde bulmuştur. Hiç kuşkusuz tarihte hiçbir olay bir anda cereyan etmemiştir. Durumları anlamak, onu hazırlayan koşulları incelemekten geçer. Tıpkı sanayinin geliştiği kentlerde, toplumsal değişimlerin incelenmesi ihtiyacıyla sosyoloji biliminin ortaya çıkması gibi bu kentlerde yaşayan sanatçıların da hızla değişen dünyayı ve yeni gündelikliği sorgulamaya başlaması doğaldır. Bu bağlamda modern dönemde sanattaki zemini incelemek çalışmamız için önemli bir adımdır.

⁴ Bu resimler literatürde “jarn”, “tür resmi” veya “genre” olarak isimlendirilmektedir. Genellikle köylülerin gündelik hayatına odaklanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz; Peter Burke, “Tarihin Görgü Tanıkları”; Zerrin İren Boynudelik, Emine Önel Kurt, “Bu Resim Ne Anlatıyor? Günlük Hayat”.

⁵Shiner’in aktarımıyla, bu yaklaşımı seslendiren ilk isimlerden birinin Alman şair Heinrich Heine olduğunu ve sanatın özerkliğinde Almanya’da başarısız olan devrimin rolünün olduğunu düşündüğünü bilmekteyiz. Buradan çıkarımla dönem içindeki sanatçıların politik tavırlarını anlamak daha olanaklı olacaktır (Shiner, 2018, s. 269,70).

Bugün artık pek çok sanat tarihçisinin modernite dendiğinde Fransız şair ve sanat eleştirmeni olan Charles Baudelaire’ye işaret ettiğini görmekteyiz. Baudelaire’ye göre; “*Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir.*” (Baudelaire, 2014, s. 97). Konumuz olan gündelik hayat ve sıradan bireyin rutinleri romantik akımda irdelediğimiz şekliyle karşımıza çıkmaya da süreci anlamak adına; Baudelaire’den, döneminden ve dönemin ressamlarından bahsetmeyi uygun gördük⁶. Baudelaire’ye göre, sanat dışarıda aranan bir şey olmamalıdır. Buna rağmen; realist akımın öncüsü sayılan arkadaşı Gustave Courbet’den *temkinli* de olsa *övgüsünü* esirgememekte ve resimlerinde dahi yer almaktadır. (Baudelaire, 2014, s.73).⁷



Görsel 1: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855

Romantizmin aksine realizm, dış dünyaya yönelen bir akımdır. Realizmin öncüsü sayılan Gustave Courbet, burjuvanın sanatına karşı (ki tarzları farklı olsa da romantikler de burjuvaya karşıdır) sıradan anlara, o anların insanlarına odaklanır. Onun resimlerinde soyluların, tanrı ve tanrıçaların yerini halktan bireyler almaktadır. Bunu yaparken bireyleri yüceltme güdümünde olmaz. Aksine onları sıradan rutinleri içerisinde gösterir. Ardından bahsedeceğimiz Empresyonizm’de de sıradan bireyler farklı teknikler ile ele alınmaktadır. Courbet’nin resimlerinde köy yaşamında olan bireyler bu sefer kentin sokaklarında karşımıza çıkacaktır.

⁶ 3.2.1. Romantizmden Realizme: Sıradan Anların Başkaldırısı başlıklı bölümde bahsedilmiştir.

⁷ İtalik geçen kelimeler kitabının sunuş yazısı olan “*Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*” Ali Artun’un tespitinden alıntılanmıştır.

Sanat ve hayatın birliği dendiğinde karşımıza çıkan önemli akımların bir çatı altında avangard sanat (*nc sanat*) olarak nitelendirildiğini bilmekteyiz. Avangard sanat dendiğindeyse ilk akla gelenlerin; dadaizm, fütürizm ve sürrealizm gibi I. Dünya Savaşı'nın beraberinde gelişen akımlar olduğunu görmekteyiz. Öte yandan Ahu Antmen; öncesinde gelişen akımlardan realizm ve izlenimcilik akımlarının mensubu olan sanatçılardan; Courbet, Eduard Manet ve Claude Monet'yi de avangard sanatçılar olarak nitelendirmektedir (Antmen, 2016, 14). Bu bakımdan XX. yüzyıla geçmeden önce dönemin temelini atmak ve anlatımımıza g katmak adına bahsettiğimiz bu akımları incelemeyi uygun gördük.

2.1. ROMANTİZMDEN REALİZME: SIRADAN ANLARIN BAşKALDIRISI

*“Sanat tarihi art arda gelen bir dizi sınır ihlalinden oluşur.”*⁸

Gündelik hayatın sorunsallaşıp, sanatın kendine ve yaşadığı dünyaya dair itirazında tarihsel avangard akımlar kadar zemini hazırlayan sanat akımlarının da rolü büyüktür. Sanatın burjuva tarafından belirlenmiş sınırlarının ötesine geçişini anlamak adına romantizm ve realizm önemli kıstaslardır. Romantizme değin klasik üslupla şekillenen sanat anlayışı, romantikler ile birlikte kendini ifade edebileceği özgün yollar aramaya koyulmuştur. XIX. yüzyıla gelindiğinde aradığı zemini oluşturmaya başlayacaktır. Hiç şüphesiz bu zeminin oluşumunda tarihi olayların rolü büyüktür. Nasıl ki birey toplumdan ayrı dşnlemediyse, sanatçı da yaşadığı coğrafya ve tarihin getirdiği olaylara göre konumlanabilmektedir.

Romantizm, J. J. Rousseau'nun “*İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*” ndan, Marx ve Engels'in “*Manifesto*” suna değin ağırlığı olan bir ideoloji olarak varlığını sürdürdü. Burjuva sınıfının özgürlük anlayışındaki çelişkileriyle geçen sürecin ardından romantizm, 1848 Devrimi'nde yaşanan hüsranla etkisini yitirmeye bařlamıřtır⁹ (Fischer, 2015, s.66-70).

⁸ Susan Sontag, Sanatçı: rnek Bir ilekeş, s.48

⁹ öte yandan; bazı eleştirmenlerce romantizmin bugün de varlığını sürdürmekte, hiç değilse o dönemde oluşan karışıklıklar bugün de geçerliğini korumaktadır (Lynton, 2015, s.13).

Romantikler genel hatlarıyla; akademizme ve aydınlanmaya karşılardır. Onlar, sanatı; rasyonel akılla kavranamayacak ve burjuvanın tahakkümüne giremeyecek bir olgu olarak konumlandırırlar. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde dönem dönem parlayan romantizm, genel hatlarıyla klasisizme karşı bir tavır sunmaktadır. Öyle ki, Gérôme'nin salon sergilerindeki eserleri için Baudelaire; "*Oynanan oyun, gündelik hayatın Grek veya Roma dekorlarına naklidir.*" demektedir (akt.Artun, Baudelaire, 2014, s.73).



Görsel 2: Jean-Léon Gérôme, Horoz Dövüşüne Katılan Genç Yunanlılar, 1846

Neo-Klasisizmin aksine romantizmde sanatçılar konularını Yunan ve Roma sanatında değil, kendi iç dünyalarında aramaktadırlar. Romantiklerde konunun içeriğinden ziyade sanatçının konu karşısında ne hissettiğine tanık oluruz. Romantizmin tuvaldeki etkisini anlatan en iyi örneklerden biri olarak Delacroix'nın "*Halka Yol Gösteren Özgürlük*" adlı eseri gösterilebilir. Sanatçının bu eseri 1830 Devrimi'ne bir atıf niteliğindedir. Sanat eserinin hayal dünyasını yansıtması gerektiğini düşünen sanatçı, bu eseriyle, hürriyeti; kadın figürü üzerinden tasvir etmiştir. Figür, elinde devrim bayrağını tutmakta ve halka önderlik etmektedir (Read, 2018, s. 82,83; Burke, 2016, s. 67). Burada tasvir edilen insanlar halkın içinden kişilerdir; fakat sanatçı onların kahramanlığını vurgulamak istemektedir. Hürriyet, yaşanan çatışmanın ardından ölen askerlerin ve sivillerin üzerinde yükselmektedir.

Delacroix bu eseriyle devrimi ve devrimi gerçekleştiren insanları yüceltmektedir. Halkın gerçekleştirdiği devrimi idealize ederek sunmaktadır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi romantizm burjuvaya ve onun sanat anlayışına karşı bir akımdır. Buna karşılık içerisinde birtakım çelişkiler de barındırmaktadır. Romantizm, Ernest Fischer’in tabiri ile “*küçük burjuva duyarlılığının ölçüleri içinde*” gelişebilen bir başkaldırı olarak görülmektedir (Fischer, 2015, s. 69,70). Gelişen süreç içerisinde burjuva romantizmi ele geçirmeye başlamıştır. Sonunda romantizmin, burjuvaya başkaldıran bir ‘burjuva sanatı’ olarak algılanmaya başladığını söyleyebiliriz.



Görsel 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830

Tarihsel süreç içerisinde sanatçıların pek çok kez yıkmayı hedeflediği statükoya yenik düştüğü anlar olmuştur. Örneğin romantizmde gördüğümüz bu çelişkili sürecin bir benzeri fotoğraf tarihinde de karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın rüştünü ispat etme çabası içine girdiği ilk yıllarında fotoğraf, Walter Benjamin’in deyimiyle “*yıkma üzere yola çıktığı kürsü*”¹⁰den onay almaya çalışmıştır (Benjamin, 2014b, s.9). Her ne kadar romantikler burjuvanın sınırlarını hedefledikleri ölçüde

¹⁰ Fotoğrafın ilanı 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi’nde gerçekleşmiştir. Fotoğraf ilk yıllarında sanat olarak görülmemiş ve sanat kurumundan onay alma çabası içerisinde olmuştur. Oysaki Benjamin’e göre fotoğraf, sanatın o dönem içerisindeki mekanik olanın sanat olamayacağı anlayışını değiştirmek istemekte ve bunu yaparken yine o sanat kürsüsünden onay almaya çalışmaktadır.

aşamasalar da fotoğraf, ilk yıllarında kürsüyü yıkamasa da; onlar, ardılları için önemli hamlelerde bulunmuşlardır.¹¹ Romantiklerin yaşadığı bu sürece tanıklık eden Gustave Courbet ise bir bakıma bayrağı devralarak romantiklerden farklı üslubu ve konu seçimiyle, burjuvayı çok daha kışkırtacak eserler üretecektir.

Baudelaire'nin romantizm tanımında da karşımıza çıkan, bu ekolün gerçekliği kopyalama güdümünde olmadığı gibi onun dışarıda aranan bir şey olamayacağı durumuna karşı realizm, konusunu dışarıdan, gündelik hayattan ve sıradan insanların almaktadır (Baudelaire, 2014, s.96). Romantik akımda gördüğümüz burjuvaya başkaldırının realizmde bireyin iç dünyasından çıkılarak yaşamın sıradan anlarıyla ele alındığı görülmektedir.

Dönemin iktidarları tarafından şekillenen sanata karşı realizm, burjuvanın sanatına karşı çıkmış ve bizlere ismi gibi toplumun gerçekliğini sunmuştur. Ahu Antmen,'e göre Courbet, “*resimlerinde sıradan insanları ve gündelik yaşamı*” yüceltmektedir (Antmen, 2016, s. 12). Realizmde her ne kadar romantiklerdeki gibi sıradan bireyi yüceleştiren atılımlar olmasa da, realistlerin sıradan bireyi olduğu gibi resmetmesi, -döneminin burjuva resimlerine karşı sıradan insanları konu alması bakımından- onları burjuvaya eş değer gösterme girişimi olarak okunabilir. Bu da bir bakıma sıradan bireyi yüceltmektir. Buna bir örnek olarak Courbet'nin “*Günaydın Mösyö Courbet*” isimli eseri gösterilebilir.



Görsel 4: Gustave Courbet, Günaydın Mösyö Courbet, 1854

¹¹ Örneğin; 1899 yılında yayımlanan yazısında Paul Signac, empresyonizmdeki renk kullanımlarının yarattığı etkiyi romantik ustalara borçlu olduklarını söylemektedir (Signac, 2011, s.36).

Bu resimde sanatçı kompozisyonuna kendisine de dahil etmekte ve karşısına burjuvayı konumlandırmaktadır. Sıradan bir birey olarak Courbet, sanki sırtına aldığı çantasıyla yürüyüşe çıkmış, yolda burjuva sınıfa mensup bir bireyle ve onun yardımcısı ile karşılaşmıştır. Yardımcı bir adım geride konumlanmakta; fakat yine sıradan bir birey olan Courbet, burjuvanın karşısında dik vaziyette, kendisini özgüvenli göstermektedir. Sonuçta; burjuva ve sıradan insanın bir resimde bir araya gelişi -her ne kadar resimde olağan bir an gibi dursa da- yaşanılan dönem açısından olağan bir durum değildir.

Courbet, burjuva ve onun değerlerine karşı olumsuz bakış açısı ile sanatta olduğu kadar siyasi düzlemde de karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki; Arnold Hauser, Courbet'nin resimlerinden bahsederken; gündelik yaşamın “*şimdiye dek bu denli doğrudan ve olanca kaballığı ile...*” işlenmediğinin altını çizmekle beraber, onun bunu yaparken yapaylıkla değil, devrimci ruhuyla yaptığını, bunun da eserlerinde kendini gösterdiğini belirtmektedir (Hauser, 2006, s. 244,45). Proletaryanın içinden insanları tüm doğallığıyla gösterdiği eserlerinden biri olan “Taş Kıranlar” ile halkın ve burjuvanın yaşamlarındaki farklılığı çarpıcı bir şekilde ortaya koymuştur.

1855 senesinde Courbet bir barakada kişisel sergisini açmıştır. Bu sergisinin başlığında “*Le Realisme, G. Courbet*” yazmaktadır. Realizm akımı da ismini bu serginin başlığından almaktadır (Gombrich,2013, s.511). Dönemin Salon Sergileri düşünülecek olursa barakada açtığı bu sergisiyle Courbet'nin, eserlerine gündelik hayatı aldığı gibi eserlerini de gündelik hayata kattığı söylenebilir. Courbet'nin 1885 Paris Dünya Fuarı'nda reddedilen resimleri ile açtığı bu kişisel sergisi, “*akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçılar tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnektir.*” (Antmen, 2016, 13,14). İleride göreceğimiz Marcel Duchamp'ın da aralarında bulunduğu “jürisiz sergi” tavrının da ilk nüvelerinin salon sergilerine karşı gerçekleştirilen bu bağımsız sergiler olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak; o dönemde yaşanan ayaklanmalar, sanatçıların burjuvaya ve onun değerlerine duyduğu hoşnutsuzluk, sanatçıların ideolojilerini sanat aracılığı ile aktarmalarına vesile olmuştur. Romantizm, sıradan insanı idealize etmiş, realizm tüm çıplaklığıyla resmetmiştir. Gündelik hayat geçmişte hiç görülmediği şekliyle böylelikle karşımıza çıkmıştır.



Görsel 5: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849

2.2. XX. Yüzyıla Geçişte Bir Zemin Olarak: Empresyonizm

Endüstri devrimi ile yaşanan gelişmeler XIX. yüzyıl sanatının başlıca nedenleri olarak görülmektedir. Gelişmeler örneklendirilirken fotoğraf ve sentetik boyanın bulunuşu da sürece eklemlenir. Sonucunda gündelik yaşamın bundan ciddi bir şekilde payını aldığı ve haliyle sanatın da bu yeni deneyimlerle yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya ve aktarmaya çalışırken yeni biçimler de aradığından söz edilir (Antmen, 2016, s. 18).

Empresyonist ressamalar, romantizm ve realizm akımlarından etkilenmiş sanatçılardır (Keser, 2009, s.114). Bunun yanı sıra empresyonizmde ışık ve renk oldukça önemlidir. Empresyonistler detaylardan çok ışığın o anki etkisini sunmaktadırlar.

Herbert Read, sanatın XIX. yüzyıldaki anlamını da hesaba katarak, sanat; “*Son yüz yılda birçok şiddetli darbe almıştır. İlk ve en ölümcül darbe fotoğrafın keşfidir*¹²” demektedir. Ardından gelen önemli bir darbenin de ‘Salon Sanatı’ anlayışının çöküşü olduğunu belirtir (Read, 2018, s. 149,150). Walter Benjamin ise bu görüşten pek de ayrılmayarak, fotoğrafın keşfi ile sanatın karakterinin değişip değişmediğini sorgular. Ardından da izlenimcilik için ressamaların; “*fotoğrafa bir tepki olmak üzere önce*

¹² 1837 yılında Fransız Bilimler Akademisi’nde fotoğrafın bulunuşu duyurulmuştur.

resmin renk öğelerini vurgulamaya” başladığını belirtmektedir¹³ (Benjamin, 2014b, s.61,93).

Arnold Hauser, empresyonizmi “*kent sanatı*” olarak tanımlamaktadır. Ona göre empresyonist sanatçılar;

“resmi kır ve köy yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır... Bu sanat kente özgü bir üsluba sahiptir çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır.” (Hauser, 2006, s. 330).

Bu dönem Paris’te yaşanan önemli bir olay vardır ki kentin suretini tümünden değiştirmiştir. Bu atılım III. Napolyon tarafından görevlendirilen dönemin valisi Eugène Haussmann’ın 1855-70 yılları arasında Paris’i yeni baştan inşa etmeye girişmesidir. Haussmann’ın bu dönüşümle esas amacının barikat kurulmasının önünü kesmek olduğunu belirten Benjamin, yeni caddeler ve yapılarla Parislileri yaşadıkları kente yabancılaştırdıklarını vurgulamaktadır (Benjamin, 2014b, s. 101-102). Öyle ki, birçok Parislinin evlerini terk etmek zorunda bırakılmasına Nadar’ın tepkisi; “*her şeyi, anıları bile yok ettiler.*” şeklinde olmuştur (akt; Harvey, 2019, s.304-5). Yaşanan bu yabancılaşmanın doğrultusunda empresyonistlerin resimlerinde gördüğümüz Paris artık aidiyetin kaybedildiği bir Paris’tir (Baudelaire, 2014, s.53).

1863 senesine gelindiğinde yalnızca jüri tarafından seçilen eserlerin sergilenebildiği Salon Sergisi’ne bir alternatif niteliğindeki “Reddedilenler Salonu” açılmıştır. Bu salonda, akademizmin kriterlerine karşı tavırda olan, salona kabul edilmeyen eserler sergilenmiştir. III. Napolyon’un kararı ile açılan bu sergide en dikkat çeken ve tepki toplayan eserlerden biri Édouard Manet’in “*Kırda Öğle yemeği*” tablosudur. Bu tablosuyla Manet, perspektif kurallarını hiçe saymakla kalmıyor, akademizmde sözünü ettiğimiz mitolojik figürlerin gündelik hayata sokulmasına¹⁴ karşı “*gündelik yaşamı ilgilendiren çıplak kadınları kullanmaya başlıyor.*” (Akay, 2021)

¹³ Ve ardından Kübizm’in, fotoğrafın döneminde gerçekleştiremeyeceği etkisinin konu alındığını ifade etmektedir.

¹⁴ Resim 2’de bir örnek sunulmuştur.



Görsel 6: Eduard Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863

Konu edilen park, gündüzleri insanların yürüyüş, piknik gibi aktivitelerini gerçekleştirdikleri bir alan iken geceleri burjuva ve bedenini satan kadınların bulunduğu bir mekan halini almaktaydı. Manet bu resmi ile burjuvanın ikiyüzlülüğüne de göndermede bulunmaktadır. Bunu yaparken resmin sağ tarafında konumlanan erkek figürün taktığı şapkanın yalnızca evde giyilen bir şapka olması gibi unsurları da kullanmakta, bu sayede anlatımını pekiştirmektedir. Ayrıca önemli bir husus da resmin boyutlarına ilişkindir. 2,08 m x 2,64 m uzunluğunda olan bu resim ölçülerinde o zamana kadar ancak savaş sahneleri gibi konular ele alınabilmekte idi. Manet ise savaş sahnesi yerine bir piknik sahnesi, burjuva ahlakına karşı onların farklı yüzünü eserinde yansıtmıştır. (Arapoğlu, 2020).



Görsel 7: Eduard Manet, Tuileries'de Müzik, 1862

Empresyonizmin kent yaşamını konu alması, sıradan insanların rutinlerini aktarması açısından önemlidir. Bir bakıma kent modernitenin mekanıdır. Empresyonist ressamların katkıları ile dönemin günlük hayatında neler olduğunu, ne tür değişimler geçirdiklerini de anlayabilmekteyiz. Manet, “Kırda Öğle Yemeği”

eserinden bir yıl önce “Tuileries'de Müzik” isimli eseriyle de gündelik hayatı resmine konu almıştır. Hatta bu resmi “*çağdaş kenti konu etmesi bakımından bir ilkti.*” (Erden, 2016, s. 37).

Empresyonist ressamalar -içinde kurgu barındırabilecekleri hesaba katılsa dahi- dönemlerinden, yaşayış biçimlerinden, kentli insanların rutinlerinden önemli ipuçları yakalamamızı sağlamaktadırlar. Burada tıpkı Benjamin’in vakanüvisleri¹⁵ örnek göstererek; olayların kayıt altına alındığında tarih açısından yok olmayacaklarını saptaması gibi; empresyonist ressamaların da tarihte yaşanan sıradan anların yitip gitmesine engel olduklarını söyleyebiliriz. Benjamin, geçmişin gerçek yüzünün kayıp gittiğini; ancak bir an için bir daha asla geri gelmeyecek o anın görüntüye dönüşebileceğinden söz eder (Benjamin, 2014a, s.38-9). Gustave Caillebotte da bu konuda oldukça yeteneklidir. “Paris Caddesi, Yağmurlu Bir Gün” isimli eseri, sanki fotoğraf makinesinin yakaladığı bir an gibi karşımıza çıkmaktadır. Yenilenmiş Paris sokaklarında yağmurlu bir günde, yürüyüşe çıkmış insanları tüm sıradanlıkları ile karşımıza çıkar. Böylelikle kentte yaşayan sıradan insanların rutinlerine tanık oluruz.

... ve “20. Yüzyıl sanatı işte bu çabaların birikimidir.” (Antmen, 2016, s.18).



Görsel 8: Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Bir Gün, 1877

¹⁵ “Osmanlı Devleti’nde zamanın olaylarını tespit etmek ve yazmakla görevli devlet tarihçisi” (tdk, 2021).

2.3. AVANGARD SANAT AKIMLARI VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİ

Sanat ve hayatın birlikteliğinin en çarpıcı örneklerinin, Avangard sanat akımlarında görüldüğünü söylersek pek de yanlış bir şey söylemiş olmayız. Onlarda gördüğümüz bu tavırda, kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı'nın rolü büyüktür. O dönemlerin kasvetini ve umudun yok oluşunu Tzara'nı şu sözleri özetler niteliktedir; *“Savaş sanki demir atmış hiç gitmeyecekmiş gibi görünüyordu... İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu.”* (Akt: Keser, 2009, s. 87). Yaşanan dönemi ve kısıımı anlatmanın veya zihnen ondan kaçmanın yolu çok zor olsa da Amerika'dan, İsviçre'ye birçok ülkeye sığınan sanatçılar, ifadenin bir yolunu bulma arayışındaydılar. Onlara göre; sanat, hayat ile bağını koparmıştı. Modernite, hiç de sözü edildiği gibi rasyonellikle toplumların refahını sağlayamamıştı. Bunun karşısında sanat, hayat ile acilen birleşmeliydi. O, burjuvanın boş vaktini harcadığı bir eğlence olmamalıydı. Bunun yöntemlerden biri de rasyonel akla kafa tutmak, irrasyonel olanı seçmektir. Burada bir parantez açmanın doğru olacağını düşünüyoruz. Sözünü edeceğimiz avangard akımlar, içlerinde savaş karşıtı bir direnişi barındırır; fakat Fütürizm'de (ki biz bu akıma değinmeyeceğiz), savaşa karşıtlık olmadığı gibi onunla hemhal bir tutum vardır.

Askeri bir terim olarak 'öncü birlik' anlamını taşıyan Avangard, sanat ile ilişkilendirilerek, ilk kez 1825 senesinde ütopyacı sosyalist¹⁶ düşünür Saint-Simon'un cematinde karşımıza çıkmıştır. Saint Simon, dönemin bilim insanları ve sanayicilerinden oluşan topluluğa yaptığı konuşmasında; *“Sizlerin avangardı biz sanatçılarınız¹⁷... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür.”* diyerek sanatın önemine dikkat çekmiştir (Bürger, 2004, s. 11).

Peter Bürger avangard hareketlerin, *“burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir.”* demektedir. Bürger'e göre avangard sanatçıların nihai hedefi, burjuvanın hayat pratiğinden uzaklaştırdığı sanatı bizzat

¹⁶ “Ütopik sosyalizm” Robert Owen, Charles Fourier ve Saint Simon'un düşüncelerinin daha sonra Marx ve Engels tarafından isimlendirilişidir (Bekman, 2018, s.171).

¹⁷ Sanatçı sözcüğü 'hayal gücü insanı' anlamında kullanılmaktadır (Akt; Shiner, 2018, s.284).

hayatın bir pratiği haline getirmektir. Sanatı temel alarak “*yeni bir hayat pratiği*” oluşturma çabası içerisinde olmuşlardır (Bürger, 2004, s. 104-105).

Avangard sanata, simgesel olarak bir tarih vermek gerekirse; 1848 senesinde Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde kendini gösteren ayaklanmalardan, 1968’de yaşanan öğrenci ayaklanmalarına kadar olan dönemi kapsadığını söylenebiliriz. Avangardların kökenin romantizm olarak görülmesindeki sebebi anlamak adına Artun’un şu sözleri önem teşkil etmektedir;

“Romantikler... Descartes’ın ünlü, “*düşünüyorum, öyleyse varım*” yargısı yerine, “*yapıyorum/eyliyorum, öyleyse varım*” savını önerirler. Bu düşünce özellikle Dada, sürrealizm ve sitüasyonizmin de temel oluşturur.” (Artun, 2015a, s.108).

Savaşın yıkıcı etkisinden kurtulmaya çalışan sanatçılar dünyanın farklı kıtalarına sığındılar. Birinci Dünya Savaşı’nda İsviçre’nin tarafsızlığını ilan etmesiyle sanatçılar birer ikişer Zürih’te toplanmaya başlamıştı. Dansçı olan Emmy Henning’in ve sevgilisi şair Hugo Ball’un 1916 senesinde “Cabaret Voltaire”i kurmalarıyla bir araya gelmeye başlayan sanatçılar, burada çeşitli sanat etkinlikleri ve sergiler gerçekleştirdiler. Dada’da burada, Cabaret Voltaire’de hayata geçirildi¹⁸.



Görsel 9: Cabaret Voltaire, Zürih

¹⁸ Genellikle Cabaret Voltaire’nin açılışı olan 1916 senese Dada’nın da başlangıcı kabul edilir. Duna Maver’ e göre; o dönem henüz Dada olarak adlandırılacak bir grup yoktur (Maver, 2004, s. 17) . Fakat grubun Cabaret Voltaire sayesinde ve orada doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Dada akımının kurucularından ve manifestolarının yazarı Tristan Tzara, Dada'nın “...bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden” doğduğunu söylemektedir (Tzara, 2018, s. 18). Benjamin'e göre Dadacıların hedefi, sanat yapıtları aracılığı ile halkın öfkesini ortaya çıkarmalarını sağlamaktır (Benjamin, 2014a, s.74). Yaşanan savaş ortamından, statükonun altında ezilmekten dolayı ile bu zemini oluşturan rasyonellikten kurtulmaya çalışmışlardır.

Dadacılara göre, rasyonel akıl insanlığa pek de fayda sağlamamıştır. Bu sebeple eserlerinde rasyonellik yerine akılla kavranamayacak bir olgu olan rastlantıları eklemeyi uygun görmüşlerdir. Nitekim Tzara, 1924 senesinde Mey Dergisi'nde yayımladığı metninde hem sanatın hayat ile olan ortaklığına dikkat çekmekte hem sanatın rasyonel akıl ile arasındaki mesafeyi vurgulamaktadır;

“...Dada esasında hiç de modern değildir. Tam tersine bir Budist aldırmazlık dinine dönüş tabiatıdır... Artık bize bilimin faydalarına olan aşırı zaafımızı kullanan akımlardan gına geldi. Şimdi bize lazım olan doğaçlamadır... Sanat yaşamın en değerli göstergesi değildir. Yaşam çok daha ilginçtir... Dada sanatı gündelik yaşama sokar...” (Akt; Baykam, t.y. s.72).

Rastlantı meselesi Dada ile sanatta yerini alan önemli bir kavramdır. Modernite söylemine karşılık sanatın rasyonellikten kopması gerektiğine inanan sanatçılar; rastlantı sonucu anlamsızca birleşen kelimelerden oluşan şiirler okuyacak, notaları birbirine ekleyip besteler yapacaklardı. Dada, hayatın akışında olanı sanata aktarırken; hayattan ödünç aldıkları doğaçlamayı, rastlantıları kullanmış oldular. Dada akımının içinde yer alan Jean Arp bu bağlamda önemli bir isimdir. Arp, 1916 senesinde yaptığı eserinde rastgele yere bıraktığı geometrik parçaları yapıştırarak bu kavramı kolaja aktarmış oldu.



Görsel 10: Jean Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler, 1916

Dada'nın Zürih'te ortaya  km   olmasına karşın, neredeyse aynı zamanlarda, aynı mantalite doğrultusunda ilerleyen birçok sanatçı farklı ülkelerde bir araya gelmişlerdi. Onlar da sanata ve hayata, modern akla ve rasyonelliğe, sanata ve sanat eserine benzer mesafelerde, farklı yaklaşımlarla harekete ge mi lerdi. Benzer dürtülerle harekete geçen sanatçılar arasında öyle bir isim vardır ki; sanatın akışını deği tirmi tir desek pek de yanlış bir şey söylemiş olmayız. O isim Marcel Duchamp'tır.

1913 senesinde New York'ta gerçekleşen Armory Show'da "*Merdivenden İnen  ıplak, (1912)*" eseriyle çoktan adından söz ettiren Duchamp, aradan geçen iki yılın ardından 1915 senesinde bizzat New York'ta bulunmuş oldu (Yılmaz, 2013, s. 149) . Duchamp, "*Merdivenden İnen  ıplak*" eserini de gerçekleştirdiği 1912 senesinden sonra resmi bırakarak, gözünü gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan nesnelere dikmi ti. 1917 senesine gelindiğindeyse sanatın akışını ciddi derecede etkileyen ünlü eseri " e me" ile karşımıza  km   oldu.



Görsel 11: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen  ıplak, 1912

Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun 1917 senesinde düzenlediği ve 6 dolar veren her sanatçının katılabileceğinin söylendiği sergiye, düzenleme kurulunda da yer alan Duchamp, "R. Mutt" takma adıyla hazır bir nesne olan pisuvarını göndermiştir. Sergide seçici bir kurul olmamasına,  creti ödeyen herkese açık olduğunun söylenmesine karşın Duchamp'ın bu eseri başta kabul edilmemiştir. Bunun  zerine "The Blind Man" dergisinde Alfred Stieglitz'in eseri fotoğraflamasıyla, "Richard Mutt Vakası" isimli metin yayımlanmıştır. Bu metinde " e me" eserinin sergilenmemesi ile ilgili serzeni  ve neden sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesi gerektiğinin dayanakları yer almaktaydı. Şöyle yazıyordu metinde;

“*Bay Mutt’ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi – o nesne için yeni bir düşünce yarattı.*” (Duchamp, 2011, s.283).



Görsel 12: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Böylelikle sıradan insanların sıradan yaşamlarına yer veren realizm akımından sonra bu sefer de sıradan bir nesne, sanat eseri olarak adlandırılmayı başarmıştı. Bir yandan da 1920’li yıllarda sürrealist düşünce ortaya çıkmaya başlıyordu. Sürrealizm; Freud’un bilinçdışı üzerine yaptığı çalışmalarından etkilenerek sanatta kendini göstermiş bir akımdır.

Sürrealistler; akla karşı bilinçdışını onaylayan, gerçeği gerçeğin dışında bir yerlerde (ör; rüyalarda) arayan bir akımdır. Donald Kuspit’e göre; “*bilinçdışı, gerçek şeyleri göründüklerinden daha gizemliymiş gibi algılar.*” Kuspit, bilinçdışının romantizm ile keşfedildiğini¹⁹ ve sürrealistlerin de yaptıklarının tam olarak bu olduğunu belirtmektedir (Kuspit, 2018, s. 103,110). Bu bağlamda sürrealizmin, romantizmin mirasını taşıdığını söyleyebiliriz.

Sürrealizm, resimden sinemaya ve edebiyata birçok disiplini etkilemiş bir akımdır. Sürrealistler, gündelik hayat üzerine kırk yılını harcayan Lefebvre’yi dahi etkileyen isimlerdir. “*Gündelik hayatın dönüştürülmesi*” gerektiğine inanan bir grup sürrealist ile temas halinde olan Lefebvre, bu düşünceden etkilenerek 1948 yılında,

¹⁹ Bunu Baudelaire’in 1846 Salonu metnindeki romantizm tanımlamalarından örnekler vererek saptamaktadır. Baudelaire romantizmin, dışarıda aranacak bir şey olmadığını onun bir hissetme biçimi olduğunu belirtmektedir (Baudelaire, 2014, s.96).

“*Gündelik Hayatın Eleştirisi*” isimli kitabını kaleme almıştır (Artun, 2009, s.32; Sel Yayıncılık, “Henri Lefebvre”, t.y., 1. paragraf).

Dada ve Sürrealistlerin gündelik hayatı önemsemelerindeki ana etmen; modernizmde karşı çıktıkları ne varsa hepsinin ortak alanı olarak gündelik hayatı görmeleri ve değişimin esas olarak gündelik hayat alanında gerçekleştirilebileceğine inanmalarıydı (Gardiner, 2016, s.70).

Sürrealizm, 1924 senesinde Andre Breton’un “Birinci Sürrealist Manifesto”yu yayımlamasıyla, “*Dada’nın küllerinden*” sanatta yeni bir soluk olan doğmuştur (Antmen, 2016, s.133). Sürrealistler, Dada’nın mirası olan politik tavırları, eserlerinde bilinçdışı ile sentezle oluşturmaktadırlar. Duchamp’ta gördüğümüz ve hazır nesnelerin kullanım maksadının dışına çıkarak sanat eseri haline getiren yaklaşım, benzer bir şekilde sürrealistlerde de karşımıza çıkmaktadır. Ressam ve heykeltıraş olan Meret Oppenheim’in eserinde “*büyülü notalarını bir yaşam tablosundan*” olarak ayakkabılarını piliç formuna getirip gümüş tabakta sunması, sürrealistlerin sıradan olan hazır nesnelere kattıkları yeni atmosferin güzel bir örneğidir (Passeron,1990, s.66).



Görsel 13: Meret Oppenheim , Benim Yöneticim,1936

“*Gündelik yaşamın, günümüz eleştirisinin son biçimlerinden biri, gerçeğin gerçeküstü tarafından eleştirisi olmuştur.*” der Lefebvre (Lefebvre, 2017a, s.35). Çevremizi saran, durmadan yinelenen ve bu sayede bilinmez olan gündelik hayat; sanatta sürrealistlerle, şaşırtıcı objelere bürünerek hem bir sanat formu olmuş, hem şaşırtma refleksiyle görünür kılınarak eleştirinin kapılarını açmıştır.

Sürrealistler, zamanla önce Breton'dan²⁰ ayrılarak Devrimci Sürrealizm Hareketi'ni kurmuş, ardından kendi aralarında çıkan sorunlar neticesinde 1948 senesinde bu grup da dağılmıştır. Aynı sene yaşanan bu dağılmanın sonucunda hemfikir olan; Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn ve Karel Appel yeni bir oluşum olarak Cobra hareketi'ni kurmuşlardır. Nieuwenhuys'un kaleme aldığı manifestoda Cobra hareketini ve dünya görüşlerini tanıtmaktadır;

“... artık kültürel geleneklerin²¹ tüm ilişki ağlarının anlamsızlaştığı bir çağın eşiğindeyiz... toplumsal devrimlerde olduğu gibi, tinsel devrimler de mücadele verilmeksizin kazanılamaz... Bu sanat biçiminin en büyük değeri, eğitimsiz kişilerin ifade biçimi olmasından ötürü bilinçaltına en büyük payı sunması ve yaşamın gizeminin anlaşılmasında en geniş bakış açısını sağlamasıdır... Devrimsel bir döneme ait olan sanatımız, aynı anda hem çöken bir dünyaya tepki hem de yeni bir çağın habercisidir.” (Nieuwenhuys, 2017, s. 319-325).



Görsel 14: Cobra Sergisinden bir Grup Fotoğrafı,1948

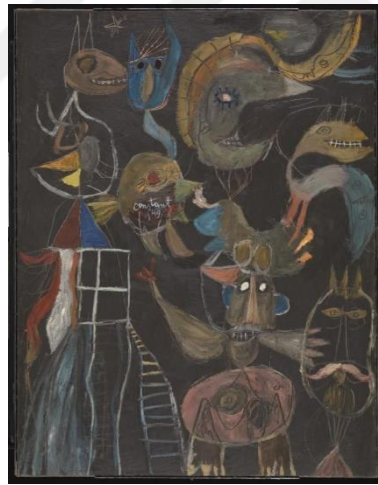
Cobra, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve Fransız İformel Sanatı'nın etkilerinin görüldüğü bir sanat hareketidir. İçerisinde gerçeküstü imgeler ve soyutlamalar barındırır (Antmen, 2016, s. 152). Sanatçılar, yaşadıkları savaş ortamının

²⁰ ki Breton'un varlığını Lefebvre sürrealistler için bahtsızlık olarak görmektedir (Lefebvre, 2017a, s.117).

²¹ Burada Batı sanatının geleneklerinden bahsedilmektedir.

oluşturduğu zeminde yaşamın sırrını rasyonellikten uzak olmakta bulmuşlardır. Cobra hareketinde de gündelik hayatı değiştirme istediği yatar. Lefebvre'ye göre bu isteklerinde “ideolojiler, felsefeler, metafizik uyanışlar arasında” yol almaktadırlar (Lefebvre, 2017b, s.31).

Cobra, modern aklı eleştiren, çocukların ve akıl hastalarının gözüyle dünyaya bakmayı hedefleyen bir hareket olmuştur. Kurulduğu günden itibaren yaptıkları sergilerin yanında ayrıca ‘Cobra Dergisi’ de çıkarmışlardır. Toplam on sayı çıkan derginin son sayısı ve grubun dağılışı 1951 senesinde olmuştur. Artun’a göre Cobra hareketi “... dada ve sürrealizm hareketiyle II. Dünya Savaşı sonrasında sanatla devrimci bir siyaseti bağdaştırmaya çalışan avangard hamleler arasında köprü oluşturur.” (Artun, 2009, s. 33-34). Ayrıca ileride değineceğimiz Sitüasyonist Enternasyonal’in kurucuları arasında bu grubun üyelerinden Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn da bulunacaktır.



Görsel 15: Constant Nieuwenhuys Jean Arp, After Us, Liberty, 1949

Bu dönem içerisinde Amerika’da da yeni oluşumlar ortaya çıkmaya başlamaktaydı. XIX. Yüzyılın ortalarından İkinci Dünya Savaşı’na kadarki süreçte Paris, sanatın merkezi olarak görülmekteydi. Amerikalı sanatçılar sanattaki oluşumları uzaktan izlemiş ve çoğunlukla Avrupalı sanatçıların açtıkları yeni sınırlarının ötesine geçecek bir oluşum gösterememişlerdir. Bununla birlikte Amerikalı sanatçılar ülkelerindeki sanat ortamını canlandırmak istemektelerdir.

New York'ta Robert Henri²²'nin öncülüğünde 1910 yılında gerçekleştirilen “*Independent Artists Exhibitions*”dan 1913 yılındaki jürisiz ve ödölsüz bir sergi olan “*Armory Show*”a kadar çeşitli uluslararası sergiler düzenlenmekte, Amerika sanat ortamına hayat verilmeye çalışılmaktadır. Ardından Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Duchamp gibi pek çok sanatçı New York'a gelmişlerdi. Fakat; savaşın bitimiyle Duchamp dahil pek çok sanatçının ölkelerine dönmesi Amerika'nın sanat ortamda hüsrana yaratmıştı (Kalfa, 2017, s.1579,82).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dahi sanatın merkezi olmayı başaran Paris, İkinci Dünya Savaşı beraberinde, Almanya'ya teslim olmuştu. Birçok sanatçı çoktan başka ölkelere kaçmayı başarmıştı. En çok talep gören ölkelerden biri Amerika olmuştu. Amerika, sanatçılara kapılarını açıyor ve New York'un sanat merkezi haline getirilmesi hedefleniyordu. Bu yaklaşımın Amerika'nın siyasi çıkarlarının üzerinde yükseldiğini düşönen ve kitabında ayrıntılarıyla ele alan sanat tarihçisi Serge Guilbaut, İkinci Dünya Savaşı'na kadar sanat merkezi olan Paris ile ilgili şu satırlara yer veririr: “*Paris'in tek bir el bile ateş edilmeden düşürölmesi... kentin sanat hazineleri kurtulmuş olsa bile Batı költürünün simgesel yıkımını temsil ediyordu.*” (Guilbaut, 2016, s. 71, 72). Baskıcı rejimler altında kalan Paris artık sanatçılar için bırakın üretim yapmayı, yaşanamayacak bir kent halini almıştı. Amerika ise sanatçılara kapılarını açarak, tam anlamıyla açık bir çağrı yapıyordu.

1946 senesine gelindiğinde New York Times yazarı Howard Devree'nin makalesinde, Amerika'yı dünyanın en güçlü ölkesi ilan ediyor ve Amerika'nın “*Paris'in yerine geçecek güçlü ve erkeksi bir sanat yaratmaya acele ihtiyaç duyulduğunu*” öne sürüyordu (akt: Guilbaut, 2016, s. 174, 175). Böylelikle; New York'a göç eden sanatçılarla, 1950'li yıllara gelindiğinde art arda açılan galerilerle, 1933-34 yılları arasında süren Kamusal Sanat Projesi'nin kapsamında devletin sanatçılara ödenek ayırmasıyla oluşan atmosfer, Amerikan Sanatı'na güç katmaya başlamıştır (Antmen, 2016, s. 143-147).

²² Robert Henri Paris'te Académie Julian öğrenim görmüşür. Aschan Ekölü'nün kurucularından ve Edward Hopper'ında resim dersi aldığı bir şahıstır.

New York'taki bu oluşumla önceleri sanatı daha çok uzaktan izleyen ve öykünen Amerikan sanatçılar, 'nispeten yeni bir akım'²³ olan Soyut Dışavurumculuk akımını geliştirdiler. Clement Greenberg'in de katkılarıyla bu akım Amerika'da ağırlığını hissettirmişti. Hans Holfman, Robert Morthewell, Ad Reinhard, Markt Rothko ve Jackson Pollock gibi isimler farklı teknikleri ile bu akım içerisinde yer almaktaydı.

Bu zamana kadar bahsettiğimiz akımlarda, gündelik hayat ve sanat ilişkisi bağlamında devrimci bir mücadele göze çarpmaktaydı. Hatta öyle ki; 1915 yılında Amerika'da olan Duchamp çok geçmeden hazır nesneleriyle, gündelik hayatın parçası olan objeleri sanata dâhil etmeyi başarmıştı. Duchamp, *"hayatı anlamının bir yolu olarak"* sanatı kullanırken, yıllar sonra Greenberg, sanatçıların; toplumsal sorunları, siyasi görüşleri ve mücadelelerini sanat aracılığıyla aktarmamaları gerektiğini düşünecekti. Greenberg'e göre sanatçılar, sanatın biçiminden kaynaklı, kendi iç mevzularına odaklanmalı ve bu doğrultuda eser vermeliydiler. (Artun, 2015b, s. 133; Atakan, 1998, s.18).

Soyut Dışavurumculuk'un üyelerinden olan Ad Reinhardt, bu yeni akımı *"gündelik yaşamın gerçekliği ile resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırları birbirinden kesin olarak ayırdığı"*nı dile getirmektedir (akt; Antmen, 2016, s.146) Yani sanatçı; yaşadıkları yüzyılı, dünya savaşlarını, yıkımı, kıyımı bir yana bırakmalıydı. Sanatçının görevi yalnızca sanatın biçimsel sınırları içerisinde kalmalıydı.

²³ Soyut Dışavurumculuk'un kökeni Kandinsky'ye dayandırılmaktadır. Örneğin; Pierre Bourdieu'nun "Farklı Olmak" adlı makalesinde bu geçişten şöyle bahseder; *"Kandinsky ve Kupka soyutlamayı icat etti. Sonra soyutlama öldü. ... Otuz beş yıl sonra Amerikan Soyut Ekspresyonizmi ile geri geldi."* (Bourdieu, 2011, s.1074) Ayrıca; sanat kuramcısı Clement Greenberg, Hans Holfman'ın özelinde Soyut Dışavurumculuk'u överken; Mondrian, Kandinsky gibi isimlerle kıyaslamaktadır (Akt: Antmen, 2016, s. 145).



Görsel 16: Ad Reinhardt, Study for a Painting, 1939

Resim sanatının kendi sınırları içinde gelişmesi gerektiği görüşü ile Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerinin neticesinde ortaya çıkmış bir akım olan Amerikan Realizmi bir bakıma Soyut Dışavurumculuk'un gölgesi altında kalmaya başlamıştır. Amerika'ya özgü bir akım arayışında olan piyasanın Amerikan Realizmi'ndeki özgün konuların işlenişini göz ardı ettiğini düşünebiliriz.

Amerikan Realizmi'nin plastik sanatlardaki kökeni Ashcan Ekolü'ne dayanmaktadır. Robert Henri tarafından 1891 yılında kurulan okul, hayat ile sanatın birliği ilkesini benimsemiştir (Keser, 2009, s.52). Soyut dışavurumculuğun aksine toplumsal meselelere, sıradan yaşamlara ve insanlara odaklanan bu ekolden Amerikan Görünüm Resmi doğmuştur. Edward Hopper da bu ressamlardan biridir. Geçimini sağlamak için illüstratörlük yapan Hopper'ın Amerika'daki kent yaşamını yansıtan eserlerinde mesleki deneyiminin izleri de görülebilmektedir.

Hopper'ın "Gece Kuşları" isimli resmine baktığımızda gündelik hayata dair pek çok olgunun tüm sıradanlığı ile ele aldığını görmekteyiz. Hopper'ın bu resminde, boş vakit ve çalışma vakti iç içe geçmiş bir kafesinin floresanın altında parlamaktadır. Mesaisi bitmiş insanlar iş yerlerini çoktan terk etmiş; fakat belki gece boyu çalışacak bir garson ve müşterileri aynı kompozisyon içerisinde sunulmuştur.

Modern insan, modernlikle beraber ortaya çıkan çalışma ve boş vakit ikileminde gidip gelmektedir. Lefebvre, modern insanın çalışmasının veya özel hayatının sağlayamadığı mutluluğun ideale en yakın ama yapay olarak boş vakitte aradığını belirtir (Lefebvre, 2017a, s.39). Bu resimde çalışan ile etkileşim halinde olan iki kişinin dışında olayla ilgisiz görünen birini daha görmekteyiz. Bize arkası dönük olarak konumlandırılmış kişi de aynı mekânda fakat diğerlerine ve sohbetlerine ilgisiz ve uzak görünmektedir. Gündelik hayatta pek çok kez bireyin başına gelen bu durumu Erving Goffman '*uygar kayıtsızlık*' olarak tanımlamaktadır. Goffman'a göre birey tanımadığı insanlarla ancak karşılaşmanın ilk anında bakışır sonrasında önüne döner. Eğer karşılaştığı kişi de ilgisini çeken bir unsur yoksa kendisini yalıtır. Bu davranışıyla, kendisinde diğerlerinin şüphe duymasını gerektirecek bir unsur barındırmadığını ve bir bakıma onlardan rahatsız olmadığını da dile getirmiş olur (Goffman, 2020, s.94-5).



Görsel 17: Edward Hopper , Gece Kuşları,1942

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi Soyut Dışavurumculuk dönemi içerisinde sanat ortamına hâkim bir akım olmuştur. Bu akımla; kent yaşamı, sıradan anlar, gündelik olanlar vb. durumlar dışlanmışlardır. 1950'li yıllarda ise İngiltere ve Amerika'da eş zamanlı fakat birbirinden bağımsız yeni bir akım oluşmaya başlamaktaydı. Pop-Art olarak isimlendirilen bu akım Soyut Dışavurumculuk'a karşı bir tutum sergilemekte, gündelik hayatın kapsamına giren hemen her şeyi içinde barındırmaktadır. İngiliz Pop-

Art sanatçıları gündelik hayatı yeniden ele almak isteklerinde medyayı ve onun klişelerini ifade aracı olarak kullanmaktadırlar (Germaner, 1997, s.10).

Pop-Art'ın İngiltere ayağında 'Bağımsız Grup' olarak adlandırılan, içlerinde; Eduardo Paolozzi, John Mchale, Richard Hamilton gibi isimlerin bulunduğu topluluk göze çarpmaktadır. Grup, popüler kültüre ve teknolojiye dair ne varsa ilgi göstermiş, “*sanatın, zamanın üzerinde değil anın içinde, elitist değil demokratik...*” olması gerektiği görüşünü benimsemişlerdir. “*Sanat ve Yaşam Paraleli*”, “*İşte Yarın*” gibi sergiler ve birçok toplantı düzenleyen grubun bu eylemlerinin, dünyanın geleceği hakkında duydukları endişenin sonucu olduğu düşünülmektedir (Fineberg, 2014, s.230,33). Ayrıca aynı dönemlerde İngiltere’de popüler kültür çalışmalarının yapıldığını ayrıntılarıyla açıkladığı makalesiyle Ayşegül Güçhan, akımın rastlantı sonucu ortaya çıkmadığının tarihsel arka planını ele alarak açıklamaktadır (Güçhan, 2003, s.26).

Akımın öncülerinden olan Richard Hamilton’ın 1956 senesinde “*İşte Yarın*” sergisinin kataloğu için yaptığı “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farkı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?*” isimli kolajı, akımın en bilinen eserlerindendir. Bu eserde popüler kültürün parçası haline gelen pek çok nesnenin ve imgenin kullanımı dikkat çekmektedir. Hamilton bu eseriyle adeta, “*Batı dünyasının gündelik yaşamının bir portresini sunar...*” (Antmen, 2016, s.158,60). Lefebvre’ye göre birey, gündelik hayatındaki seçimlerinde medyanın hegemonyası altına alınmaya çalışılmaktadır. Reklamlar, nasıl giyineceğinizden evinizi nasıl döşeyeceğinize kadar kararlarınızda etkindir. Bu kararlar da bireyin nasıl ‘*daha iyi bir hayat*’ yaşayacağı ile ilişkilendirilir (Lefebvre, 2016, s. 122). Bu doğrultuda çekici kılınanın popüler olanla ilişkisi kaçınılmazdır; çünkü medya tüm toplumu evlerinde dahi rahat bırakmamaktadır. Medyanın sunduğu ‘*daha rahat bir hayat*’ı sağlayacak metalara bireyler rağbet edebilir, o metalar popüler hale geldiğinde tek tipleşen evler, bireyler görmeye başlayabiliriz.



Görsel 18: Richard Hamilton , Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir?, 1956

Hamilton, geçmişte birçok kez resmedilmiş ‘odalık’ tablolarının günümüze yansımaları olarak, dergilerde yer alan ‘ayın güzeli’ afişlerini göstermekte; sanatçının, geçmiş miraslarını korumasının yolunun imgelerin yeniden ele alındığı popüler sanatları irdelenmesiyle mümkün olduğunu savunmaktadır. Ona göre popüler kültür, sanatın yeni bir mit yaratmasının önünde engel konumundadır (Antmen, 2016, s. 164).

Pop-Art’ın bir diğer merkezi olan Amerika’da da Soyut Dışavurumculuk’a bir alternatif aranmaktaydı. Dergiler, televizyon programları, reklamlar gibi pek çok kanaldan akan ‘yeni gereksinimler’ bu sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Böyle bir imge bombardımanının karşısında Warhol, “Soyut Dışavurumcuların görmezden gelmek için büyük çaba harcadıkları...”nı düşünmekte ve bir adım öteye taşıyarak büyük alışveriş mağazalarının da müze olabilirliliğini sorgulatmaktadır (Antmen, 2016, s.168). Hamilton’ın düşünce yapısıyla Warhol’un söylemini kıyasladığımızda, Warhol’un tüketim nesneleriyle bir eleştiri oluşturmaktan çok onları kucakladığını düşünebiliriz.

Amerikan Pop Sanatı’nın kökleri Dada akımına ve Duchamp’ın hazır nesnelere dayanmaktadır. Oysa Amerikan Pop Sanatı ve Duchamp kıyaslandığında amaçların farklılık gösterdiğini görmekteyiz. Duchamp’ın da Pop-Art ile geline

noktadan pek hoşnut olmadığını, arkadaşına yazdığı mektubundan bilmekteyiz. Ona göre yaptığı şey estetik olgusunun yok edilmesiyle Pop-Art sanatçıları bunlarda estetik bir güzellik bulmaktaydılar (Antmen, 2016, s.175).

Soyut Dışavurumcuların tersi bir rota belirleyen Amerikan Popüler Sanatı'nın uğrak yerinden biri olarak Dada'nın yanında Amerikan Realizmi de görülmektedir. Antmen bu durumu şu şekilde ifade eder;

“... Edward Hooper'ın kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekanlarına yabancılaştırıcı bakışı, Pop sanatın 1960'lardaki öncülerinin yapıtlarının da bir 'önce'ye sahip olduğunu ortaya koymaktadır.” (Antmen, 2016, s.161).

Dada'da gördüğümüz sıradan nesneler, sanat ile hayatı farklı bir takım yollarla birleştiren atılımlar ve Hopper gibi ressamlarca dönemin gündeliğini eşiğin dışında bir yerden sessizce seyreden bakışın senteziyle Amerikan Popüler sanatı oluşmaktadır. Fakat Hopper'dan bir farkı vardır bu bakışın. Hopper sanki gizlice izlemektedir. İngiltere'den Hamilton veya Amerika'dan Tom Wesselmann gibi sanatçılar ise daha çok izlendiğini bilenleri sunmaktadırlar. Hopper izleyenleri mekana Wesselmann gibi dahil etmemektedir. Resimlerinde iç mekan tasviri olsa bile figürlere ulaşılmazlık barındırmaktadır.



Görsel 19: Hopper; Night Windows, 1928



Görsel 20: Tom Wesselmann, Banyo, 1963

Pop-Art akımı ve Amerikan Görünüm Resmi'nde Soyut Dışavurumcu anlayışına karşıt görüşte eser vermişlerdir. Hopper'ın Amerikan kentlerinde yaşanan

gelişmelere ve bunlara bağlı olarak bireyin gündelik hayatında yaşanan farklılıklara uzaktan bakabilmemizi sağlayan tavrı bizim çalışmamız için de önem arz etmektedir. Günlük olan içinde sıradanlık barındırmakta, bireyde sorgulanmayan bir alışkanlık yaratmaktadır. Sıradanlığın dışına çıkmadan, ona uzaktan bakmadan onu anlamamız pek olanaklı olmayacaktır. Hopper, gündelik hayata uzaktan bakabilmemizi sağlamaktadır. Öte yandan popüler kültür ve tüketim ile nasıl hızlı bir dönüşüm içine girildiğini anlamamızda da Popüler sanatın İngiltere ve Amerika ayağı ayrı ayrı önem teşkil etmektedir.

Sanat ile hayatın birlikteliğini hedefleyen sanatçılar farklı pek çok pratik geliştirmişlerdir. İfade edilmek isteneni eyleme dökmek de bir alternatif olarak Dadacılardan itibaren karşımıza sıklıkla çıkan bir yaklaşımdır. New York'ta, 1960'lı yıllarda; George Maciunas, George Brecht, Nam June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys gibi isimlerin yer aldığı Fluxus Hareketi de bunlardan biridir. 1958 yılında Düsseldorf'da düzenlenen büyük Dada sergisi Fluxus'un çizgisini belirlemesinde etkili olmuştur (Clark, 2017, s.169). Zen Budist ve Dadaist çizgide ilerleyen hareket, vodvil²⁴ niteliğinde çeşitli gösteriler düzenlemişlerdir (Keser, 2009, s.131). Fluxus; müzik, şiir, dans, performans gibi çeşitli alanlarla birçok gösteri düzenleyerek ifadenin yollunu bir nevi disiplinler-arası akışlarda bulmuşlardır.

1963 yılında Maciunas manifestosunda dünyanın "... *burjuva entelektüel hastalıktan*" kurtarılması gerektiğini ifade eder (Maciunas, 2017, s.369). Ayrıca 1964 senesinde Tomas Schmit'e yazdığı mektubunda, amaçlarının; toplumsal meselelerle ilgili olduğunu, estetik olanla ilgilenmediklerini, sanat eserlerinin kalıcı olmaması gerektiğine inandıklarına yer verir (Maciunas, 2017, s.208-209). Performans işte tam da bu noktada, sanat eserinin kalıcı olmaması için elverişli bir yöntemdir. Tabiki de bu noktada Fluxus eserlerinin de olduğunu ve satılabildiğini göz ardı edemeyiz. Fakat onlar bunu yaparken eserin fiyatlarını yüksek tutmamakta ve kendilerinin açtığı *Fluxshoplar*'da aracı bir kurum olmaksızın satışlarını gerçekleştirmektedirler. Sanat eserinin kalıcı olmaması gerektiği inancıyla; kâğıt, plastik gibi kısa ömürlü malzemeler seçmektedirler (Arapoğlu, 2009, s.71-72).

Sanatın ve sanatçının yüceltilmesine karşı olan ve toplumsal meseleleri ele alırken gündelik hayat ve sanatın birlikteliğine dikkat çekmeyi hedefleyen Fluxus; Paik'ın video çalışmalarından Beuys'un gerçekleştirdi performansa kadar birçok etkinlik düzenlemişlerdir. Toplumsal meselelere olan ilgilerine verilebilecek, belki de akla gelen ilk örnek Beuys'un *“Süpürüp Atma”* isimli enstelasyonudur. Beuys ve öğrencileri önce Berlin'deki Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs (1972) gösterilerinden arta kalanları süpürmüşlerdir. Sonunda süpürülenler ve süpürge bir arada sergilenmiştir. Beuys'un bu etkinliğinin ardındaki nedenlerin; *“mücadele içerisinde olduğu Batı kapitalizmi ve dogmatik Marksizm ile hesaplaşma”*sı olduğu düşünülmektedir (Arapoğlu ve Yavuz, 2014, s.58). Bu tutumuyla Beuys, gündelik hayat ve sanat ilişkisinde gündelik olanın sıradanlığının yanında onun ideolojisini de açığa çıkarmaktadır.



Görsel 21: Joseph Beuys, Süpürüp Atma, 1972

1950'li yıllar, Cobra'dan Pop-Art'a ve Fluxus'a birçok hareket ve akımın Avrupa'da ve Amerika'da kendisini hissettirdiği bir dönemdir. Aynı zamanlarda ilk toplantılarını İtalya'da gerçekleştiren Sitüasyonistler yeni bir durum inşasının temeli atılmaktaydılar.

Sitüasyonist Enternasyonal, 1956 yılında “Birinci Görsel Sanatçılar Dünya Kongresi”nde benzer fikirlere sahip sanatçıların birbirleri ile tanışma imkanı bulmalarının ardından 1957 yılında kurulmuştur. SE; Hayalci Bauhaus Enternasyonal

Hareketi'nin, Letrist Enternasyonal'in ve Londra Psikocoğrafya Birliği'nin üyelerinin katılımıyla gerçekleşen bir harekettir. Kuruluş toplantısında Guy Debord topluluğa okuduğu manifesto niteliğindeki raporuna şu sözlerle başlar;

“Öncelikle, dünyayı değiştirmek gerektiği görüşündeyiz. İçinde kendimizi sıkışmış hissettiğimiz hayatta ve toplumda olanaklı en özgürleştirici değişimi arzuluyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz...”(Debord, 2015, s.279)

Ardından; egemen ideolojinin, kendisini yenilgiye uğratabilecek tüm buluşların bayağılaşmasını sağladıklarına değinir. Ayrıca, avangard hareketleri destekleyebilecek olan topluluklardan uzaklaştırılarak güçlenmelerinin burjuva tarafından engellediğini belirtmektedir.

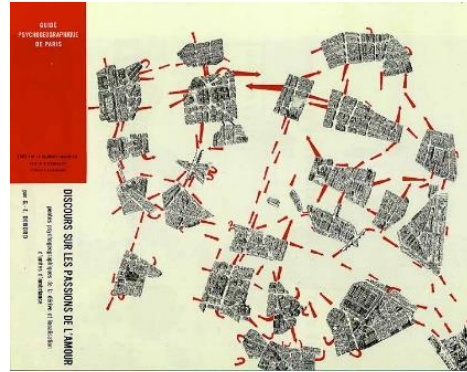
Debord, hareketin hatlarını belirlerken; Dada, Sürrealizm, Cobra, Letrizm gibi avangard akımlardan bahsetmekte ve bu akımların çöküşlerinin nedenlerini saptamaktadır (Debord, 2015, s.279-293). Sitüasyonist Enternasyonal üzerine olan tezinde Dilan Deniz; Debord'un yaptığı analizlerle SE'yi diğer avangard hareketlerden ayrı tutmak istediği tespitinde bulunmaktadır (Deniz, 2010, s.29). Nitekim Debord, 'avangard' terimini gülünç bulduğunu; çünkü burjuva tarafından ele geçirildiğini belirtmektedir (Debord, 2015, s.282). Dadaistlerde ümitsizlik hakimdir. Oysa Sitüasyonistler, yapmak istedikleri değişimlerin uygun bir planla gerçekleştireceklerinden kuşku duymamaktadırlar. (Debord, 2015, s.279,282). Ayrıca onlara göre Sürrealizm; önemli bir avangard hareket olmakla birlikte bilinçdışına fazla saplanmışlardı.

Sitüasyonistler, Sürrealizmde görülen psikanaliz anlayışına karşıdır. Sitüasyonistler'in temel kavramlarından olan 'durum' inşa etmenin bu noktada psikanaliz ile ilişkilendirilebilmesi gibi bir hataya düşülmemesi gerektiğini belirten Sezgin Boynik, durum kurmanın gösteri toplumuna karşı geliştirilen taktikler olduğunu belirtir (Boynik, 2003, s.83).

Sitüasyonisler, modern toplumda burjuvanın hakim ideolojiler yüzünden her şeyin yozlaştığını düşünmektedirler. Debord'a göre modern kültür ideolojik çürümeye uğramış, artık üzerine yeni bir şey inşa edilemeyecek hale gelmiştir (Debord, 2015,

s.288-291). Bu sebeple hakim ideolojinin tümünden yıkılması bu sayede yeni bir durumun inşasına başlanabileceği görüşündedirler. Debord, burjuvanın tahakkümünden kurtulmayı, ele geçirilmez olmayı istemektedir. Seçtiği yol, bizzat sokağa inmek, insanları provoke etmektir. Öyle ki; LE ile birlikte çıkardıkları *Potlatch Dergisi*'nin yirmi üçüncü sayısında Debord, fabrika işçilerinin yaşadığı semtlere uygulamayı düşündüğü duvar yazısı önerisinde; “*Unutmayın, patronlarınız için uyuyorsunuz!*” şeklinde provoke edici söylemler geliştirmektedir (akt; Wark, 2014, s.37). Bununla birlikte hedef “boş zaman”ın olabildiğince ele geçirilmesidir. Debord’a göre, hakim ideoloji işçilerin mücadeleleri sonucu alabildikleri boş zamanlarını dahi bir şekilde ele geçirmeyi başarmıştır. Bu sayede işçilerin politize olmalarının önü kesilmiştir (Debord, 2015, s.300).

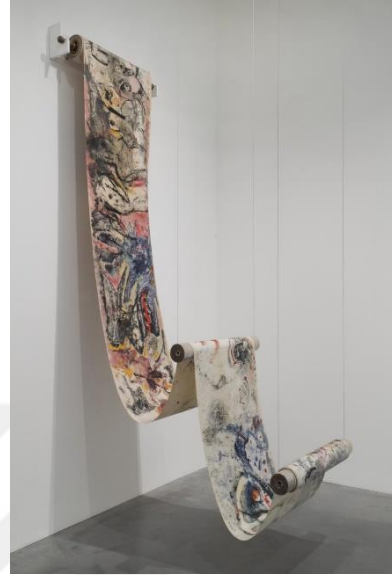
Gündelik hayatın standartlaşmasına bir tepki olarak Debord 1958 senesinde *Derive Kuramı* isimli manifestosunu yayımlar. Manifestonun bir sene öncesinde Paris haritasının kesilip kolajlanmasıyla oluşan “Çıplak Kent” bir bakıma *derive*’nin haritasıdır. Sitüasyonist bir yöntem pratiği olan *derive*’in kentte klasik gezintilerden farklı olduğunu belirtir. Psikocoğrafi etkilerin insan üzerindeki etkileri ve rastlantının *derive*’de önemli bir payı vardır. (Debord, 2015, s.314,15).



Görsel 22: Guy Debord, Çıplak Kent, 1957

Sitüasyonist Asger Jorn Paris’teki Galerie Rive Gauche’da “*Modifikasyonlar*” isimli bir sergi açmıştır. SE’nin stratejisi olan *detournement* sanattaki örneği olarak görülmektedir. Ayrıca Giuseppe Pinot-Gallizio ve Debord’un tasarladıkları “*La Caverne de l’anti-matière*” ve Gallizio’nun 145 metrelik kumaş üzerine yaptığı eseri de bu dönemler de sergilenmişlerdir (Artun, 2009, s.38). Jorn’un “*Modifikasyonlar*”ı

bit pazarından topladığı resimlerin üzerine yaptığı resimlerden oluşmaktadır (Wark, 2014, s68).



Görsel 23: Pinot-Gallizio

Görsel 24: Pinot-Gallizio, Industrial Painting, 1958

1960 senesinde Constant “Yeni Babil” projesine ait maketleri Amsterdam’daki Stedelijk Müzesi’nde sergilemesinin ardından projenin manifestosu da yayımlanır. Manifestoda, bunun bir kent projesinin çok ötesinde olduğuna değinen Constant, diğer disiplinlerden de yararlanarak oluşabilecek bu kentin aynı zamanda yeni bir kültürün oluşturulması için bir model teşkil edeceğini belirtmektedir (Nieuwenhuys, 2015, s.308, 309). Lefebvre, Constant’ın, projesi ile gündelik hayatın eleştirisini mekana dahil ettiğini belirtmektedir (Lefebvre, 2017b, s.31).



Görsel 25: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1961



Görsel 26: Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil, 1960

Debord, 1961 yılında Paris Nanterre Üniversitesi'nde sosyoloji seminerleri veren Lefebvre ile tanışmalarının ardından kendisinden sosyoloji dersleri almaya başlar. Lefebvre'den aldığı derslerin ardından bakış açısı değişen Debord "*burjuva ideolojisini gizemsizleştirme tekniği*" dışında kalan sanatsal yaklaşımları reddeder. Bunun üzerine 1962 senesinde grupta bir bölünme yaşanır ve ayrılanlar "İkinci

Sütüasyonist Enternasyonal”i kurarak sanatsal üretimlerine devam etmişlerdir (Gardiner, 2016, s. 148).

Debord, 1963 yılında yayımlanan “*Sitüasyonistler ve Sanat ve Politikada Eylem Biçimleri*” manifestosunda; gündelik hayatın dönüştürülmesindeki devrimci mücadelelerinde, kuramsal ve pratik gelişim için sanatın katkısından yararlandıklarını belirtir. Sanat ve politikanın birliği hayalinden bahsetmektedir, fakat bunun; sanatın herhangi bir politikaya boyun eğmesi olarak algılanmaması gerektiğini de vurgular. Onlara göre; 1930’lardan beri devrimci bir eylem kurulamamış ve artık modernite sanat diye bir şey kalmamıştır. Sanat da devrim de artık, ancak yerlerinden edilerek tekrar yaşama döndürülebilir (Debord, 2004, s. 124-26).

1968 yılında, SE’nin ve birçok grubun gerçekleştirdiği eylemler neticesinde patlak veren ayaklanmaları anlatırken Toby Clark, bu eylemlere katılan insanların dahi eylemin büyümesi karşısında şaşkınlık içerisinde olduğunu belirtir. Önce polis ve bir grup üniversite öğrencisinin arasında geçen çatışma ilerleyen günlerde Clark’ın tabiriyle “*tam bir sokak savaşı hareketine dönüşmüştür.*” İlk etapta Fransa’da ortaya çıkan bu çatışmalar daha sonra Avrupa’nın diğer şehirlerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Öğrencilerle polis arasında yaşanan çatışma, fabrika işçilerinin grev yapmasına dahi varmıştır. Ayaklanmalar yaşanan erken seçimle başladığı gibi bitmiştir (Clark, 2017, s.172,73). Aradan geçen dört yılın ardından 1972 senesinde kendini fesheden SE, halen büyük merak uyandıran bir oluşumdur.

Dönemimizin sanatçıları modern sanata nazaran daha az örgütlüdür ve yeni bir akım ortaya koyamamaktadırlar. Geçmişin sanatına baktığımızda, gündelik hayatın dönüştürülebileceğine dair inancın dünya savaşlarına rağmen (ya da katkısıyla) sanatçıda varlığını sürdürdüğünü gözlemlemekteyiz. Sanatçılar, felsefeciler, sosyologlar buluşuyor, hep birlikte bir eyleme soyunabiliyorlardı. Manifesto yayımlıyor; düşüncelerini, dertlerini, planlarını açıklıyorlardı. Belki farklı görüşler doğuyor, dağılan parçalarından yeni bir grup oluşuyor ve literatüre bir akım daha ekleniyordu. Hal Foster’ın da belirttiği gibi; postmodern dönemde bir kavşak noktasındayızdır; ya çağdaş kapitalizm ile uzlaşacak ya da ona direneceğizdir (Akt: Harrison, Wood, 2011, s.1089).

3. BÖLÜM

KURGUSAL FOTOĞRAF VE GÜNDELİK HAYAT

Kurgusal fotoğraf; fotoğrafçının kadrajını belirlemesinin yanı sıra, kayıt altına alınmak istenen plandaki; dekor seçiminden dekorun yerleştirilmesine, oyuncunun duruşuna, mimiklerine varıncaya kadar tasarlanabilen, fotoğrafçının zihninde canlandırdığı anın görüntüye dökülmesini kapsayan ve bu süreçte kimi zaman yapay ışıklandırmalarla anlatıma güç katılabildiği bir fotoğraf çekim yöntemidir. Buna ek olarak çekim aşaması tamamlandıktan sonra görüntülerin, karanlık odadan bilgisayar ortamına çeşitli yöntemler ile düzenlenmesinin yapılması ile kurgunun desteklenebilmesi mümkündür.

Türkçede her ne kadar bu yönteme “kurgusal fotoğraf” desek de literatürde “staged photography” olarak anıldığını belirtmekte fayda var. Stage kelimesi, sahnelemek anlamıyla kullanılmakta dolayısıyla staged photography kurgulanan bir performansın sahnelenişini içermektedir.

Seçkin Tercan’ın “Fotoğraf Sanatında Kurgusal Portre” tezinde ortaya koyduğu gibi, fotoğrafta kurgu üç aşamada gerçekleştirilebilmektedir. Bunlar; kadrajın belirlenmesi, ele alınan konunun kurgulanış biçimi ve çekim aşamasının tamamlanmasının ardından post-fotografi aşamasıdır (Tercan, 2008, s.25-7).

Fotoğraf, çerçevenin belirlendiği sınırlar içerisindeki tercihlere bağlılık gösterir. Çekilmiş bir fotoğrafa baktığımızda gördüğümüz şey çekenin göstermek istediği ile sınırlıdır. Dolayısı ile her fotoğrafın bir parça kurgu içerdiğini söyleyebiliriz. Fotoğrafın, gerçeklik ve yorum arasındaki ilişkisini Sontag şu şekilde anlatır;

“Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, izi’dir. Bu iz kardaki ayak izleri gibi, doğrudan doğruya fiziksel bir sürecin sonucudur... fotoğraf görüntüsü direkt olarak nesnelerden yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına doğrudan bir atıftır.” (Akt: Derman,1991, s.67).

Fotoğraf, doğası gereği icadından bugüne sınırsız sayıda gündelik hayatı içeren görüntü üretmiştir. Fotoğrafın öncülerinden olan Daguerre'in "Temple Bulvarı" isimli fotoğrafında dahi gündelik hayata dair izler karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar dönemin koşullarında ancak uzun pozlama yapılabilmesi nedeniyle işlek olan bulvarda yalnızca ayakkabısını boyatan adamı ve boyacıyı algılayabilsek de, bu fotoğrafın gündelik hayatı konu almayı başardığını söyleyebiliriz.



Görsel 27: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838

Henry Fox Talbot'un 1844 yılında yayımladığı "The Pencil Of Nature" kitabında yer alan "Açık Kapı" isimli fotoğrafının altında yer verdiği metninde, "... ortaya çıkmaya başladığını düşündüğümüz yeni bir sanatın İngiliz yeteneği aracılığıyla olgunlaştırılmadan önceki ilk görünümünü" kayda geçirmeyi hedeflediğini belirtmekte, ardından sözlerine "...Hollanda sanat ekolünün günlük ve tanıdık vakalara ilişkin manzaraları temsil nesneleri olarak algıladığını gayet iyi biliyoruz. Bir ressam gözü genellikle sıradan insanların dikkate değer bir şey görmediği yerlere kitlenir kalır." diyerek devam etmektedir (akt: Değirmenci, 2016, s. 63). Gündelik hayatı konu alan janr resimlerine açıkça göndermede bulunan Talbot, bir nevi janr resminin fotoğraftaki örneklerini sunmaktadır. Bunu yaparken sanatçılara atfettiği husus, insanların dikkat etmediği ayrıntıları yakalayabilme kabiliyetidir. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, gündelik hayatın yapılarca belirlenmiş kalıplarının içinde birey, eylemlerini sorgulamadan gerçekleştirmeye eğilimlidir. Talbot bu söylemiyle sosyologların ortaya koyduğu bu argümanı destekler niteliktedir.

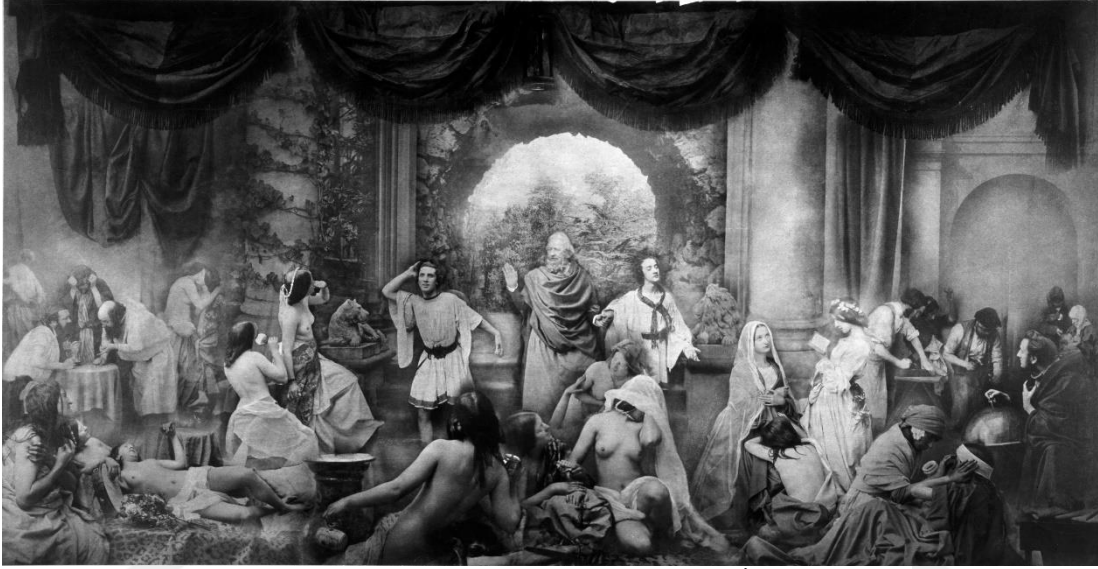
3.1. Erken Dönem Kurgusal Fotoğrafta Gündelik Hayat

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi kadraj tercihimiz bile başlı başına kurgu içermesine karşın fotoğrafçılar tamamen kendilerinin hakim olduğu anlatıların sunumuna ihtiyaç duymuşlardır. Kurgusal fotoğrafın ilk dönemlerini incelediğimizde, fotoğrafçının kurgusalığa yönelmesinin ardında fotoğrafla sanat yapma arzusunun etkili olduğu görülmektedir (Shiner, 2018, s.326). Bu dönemde, görüntü üretimindeki marifetin çekende değil icadın kendisinde bulunduğu söylenebilir. Tüm bu süreç içerisinde fotoğrafın rüştünü ispat etmesi, sanat olarak anılması pek kolay olmamıştır. İşte tam bu noktada kurgunun, fotoğrafın sanat olarak nitelendirilebilmesinin önünü açtığını görmekteyiz (Uysal, 2017, s.1523). Kurgusal fotoğrafın ilk dönemlerinde genellikle hedeflenen; fotoğrafın, görüntüyü kayıt altına alan mekanik sürecinin ötesine geçebilmektir. Fotoğrafçının, fotoğrafta kendi anlatımını sunması (yani kurguya başvurması), fotoğraf makinesinin ardındaki gözün varlığını apaçık ortaya koymaktadır.

Kurgusal fotoğrafın ilk örneklerini incelediğimizde, hayal gücünün ön plana çıkarılması ile fotoğrafın yalnızca gerçekliğin kaydı olmadığını gösterme girişimleri göze çarpmaktadır. Hali hazırda kolaylıkla fotoğraflanabilecek gündelik hayat, fotoğrafın sanat olarak kabulünün önünde engel teşkil edebileceği için kurgusal fotoğrafta genellikle olağandışı temaların ele alındığı görülmektedir.

Kurgusal fotoğrafın ve çoklu baskının öncülerinden olan Oscar Gustave Rejlander'ın, “Yaşamın İki Yolu” isimli fotoğrafında açıkça resme öykünmeler görülmektedir. Raffaello'nun “Atina Okulu” freskinin kompozisyon öğelerinden öykünmelerin bulunduğu bu çalışması, otuz kadar fotoğrafın birleşiminden elde edilmiştir. Bu fotoğrafı ile didaktik bir anlatı sunan Rejlander, bir gencin hayatında yapabileceği iki tercihi sunmaktadır. Fotoğrafın sol tarafında yozlaşmayı, sağ tarafta ise ahlak kurallarına sıkı sıkıya bağlı bireyleri görmekteyiz. Rejlander'ın yalnızca iki yol sunması, modernizmin “ya öyle-ya böyle” katılığını hatırlatmaktadır. Genç, ya toplumun ahlak kurallarına uyacak ya da nefesine yenik düşecektir. Fotoğrafın detaylarına baktığımızda, aynaya bakmak, kitap okumak gibi sıradan eylemler karşımıza çıkmaktadır; fakat Rejlander bu eylemlere de mistik bir hava katarak, onları

bağlamından adeta söküp atmıştır. Nazif Topçuoğluna göre; Rejlander bu eseriyle, fotoğrafla sanat yapmanın da iki yolunu ortaya koymaktadır. *“Birincisi tekniğe göre müdahaleli yaklaşım; diğeryse süjeye ağırlık veren pürist yaklaşım.”* (Topçuoğlu, 1992, s.16)



Görsel 28: Oscar Gustave Rejlander , Hayatın İki Yolu, 1857

Kurgusal fotoğrafın öncülerinden olan bir diğer isim Henry Peach Robinson'dur. Rejlander gibi çoklu baskılarla ortaya koyduğu kurguları mevcuttur. Fotoğrafçılığının yanında aynı zaman da teorisyen olan Robinson'ın 1869 yılında yayımladığı “Fotoğrafta Resimsel Etki” isimli kitabında, fotoğrafın sanatsal yönünü açığa çıkarırken fotoğrafçıların nasıl bir yol izleyebileceğini anlatmaktadır. Robinson'a göre fotoğrafçı, her türlü hileye başvurarak fotoğrafını kurgulayabilir, bu sayede başarılı kareler ortaya konabilecektir. (akt; Hacking, 2015, 161).

Robinson'un bu yaklaşımıyla ele aldığı en bilinen fotoğraflarından olan “Sönüp Gitmek” eseri, verem hastası bir genç kızın hayatının son anlarında yakınlarının yanı başında ellerinden hiçbir şeyin gelmediği çaresizliği konu edilmiştir. Robinson bu fotoğrafıyla Rejlander'den farklı olarak hayatın içinden ve daha gerçekçi bir mizansen yaratmıştır. Öyle ki; “Sönüp Gitmek” ilk gösterildiği zamanlarda

izleyicinin kurgu olduğunu anlayamaması neticesinde sansasyona yol açmış bir fotoğraftır.



Görsel 29: Henry Peach Robinson, Sönüp Gitmek, 1877

Robinson'un kurguladığı gündelik hayata dair bir başka eseri de "Günün İşleri Tamamlandığında" isimli fotoğrafıdır. İsmi yola çıkarak, gün içerisinde yapılması gereken işlerini tamamlayan iki insanın boş vaktinin konu alınmış olduğunu düşünebiliriz. Pencereden içeri giren ışık doğrudan yaşlı kadın ve adamı aydınlatmakta, izleyeni odanın karmaşasından alıp figürlere odaklamaktadır. Adam kalın kitabın satırlarını parmağı ile takip ederek okumakta ya da kitaptaki bir noktaya işaret etmektedir. Kadının vücudu adama dönük olmamakla birlikte başını çevirip gözlerini adamın parmağının bulunduğu noktaya sabitlemiş gibidir. Sonuçta; kırsal bir yerleşim yerinde yaşadıklarını düşünebileceğimiz bu kişilerin özel alanlarında boş vakitlerini değerlendirişlerine tanık olmaktayız.



Görsel 30: Henry Peach Robinson, *Günün İşleri Tamamlandığında*, 1877

Kurgusal fotoğrafın ilk dönemlerinde karşımıza çıkan bir diğer isim; Julia Margaret Cameron'dur. Cameron, kurgularına mistik bir hava katmaktadır. Bunu yaparken; bir yandan dekor, kostüm kullanımlarından faydalanır, bir yandan modellerinin duruşlarını, mimiklerini, kimi zaman boşluğa bakan gözlerini kullanır. Fotoğrafın teknik imkanlarını da devreye sokarak uzun pozlamalarla keskinliği bertaraf ederek eserlerindeki mistik atmosfere güç katar. Fotoğrafın net olup olmamasına kimsenin karar veremeyeceğini söyleyen Cameron, fotoğrafa 'yüksek sanat' karakterini bu şekilde kazandırdığını belirtmektedir (akt; Hacking, 2015, s.127).



Görsel 31: Julia Margaret Cameron, *Mayıs Kraliçesi*, 1874

Talbot'un sahibi olduğu düşünölen “Meyve Saticıları”, David Octavius Hill ve Robert Adamson'a ait “Ertesi Sabah” fotoğrafları gündelik hayatın kurgulandığı ilk fotoğraflar arasında yer almaktadır (Tercan, 2008 s.70,71).



Görsel 32: Henry Fox Talbot , Meyve Saticıları, 1845



Görsel 33: David Octavius Hill, Robert Adamson, 1843–47

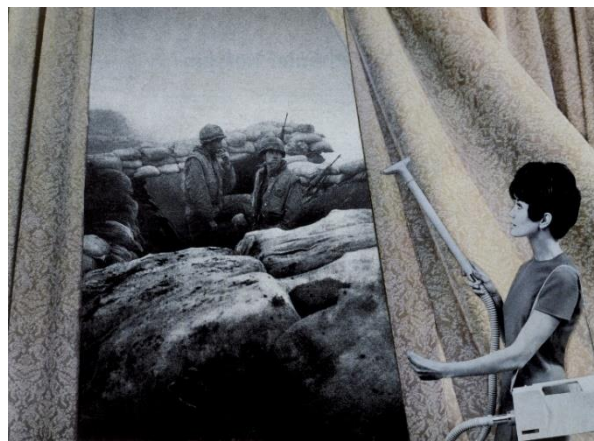
Kurgusal fotoğrafın erken dönemlerinde de gündelik hayat pratiklerinin ele alınmış olduğunu görmekteyiz. Onların genel olarak kurgusal fotoğrafa yönelmelerindeki neden fotoğrafın sanat olarak görülmesinin önünü açma girişimleridir. Talbot, Robinson, Hill ve Adamson'ın fotoğraflarında gündelik hayatın daha sıradanlığından kopmadan kurgulandığını buna karşılık Rejlander'in kurgusunda hayata bağlamından koparıldığını görmekteyiz. Her halükarda bu dönem sanatçıları için asıl mesele fotoğrafın yüksek sanat kategorisinde değerlendirilmesidir. Fotoğrafın sanat olarak kabul görmesinin ardından kurgusal fotoğrafta gündelik hayatın ele alınışındaki değişimlere sonraki başlıkta bahsedeceğiz.

3.2. Çağdaş Kurgusal Fotoğrafçılarda Gündelik Hayatın Kurgulanışı

3.2.1. Martha Rosler (1943,-):

Amerika doğumlu sanatçı, fotoğrafın yanı sıra; video, enstalasyon ve performansla da ilgilenmektedir. Yaşadığı dönemin ulusal ve uluslararası sorunlarını yansıttığı fotomontajlarında dergilerde yer alan görsellerden faydalanmaktadır. Sanatçının odağında; savaş, sınıf eşitsizliği, toplumsal cinsiyet gibi konular yer almaktadır.

Amerikalı eleştirmen Hal Foster'a göre; Martha Rosler'in da aralarında bulunduğu bir kesim sanatçı²⁵, “*sanat nesnelerinin üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi...*” olma eğilimindedirler. Sanatın biçim, yenilik kaygılarını önemsemekten ziyade izleyiciye mesaj verme kaygısındalardır. (Foster, 2011, s.1089,1090). Martha Rosler'in Vietnam Savaşı'nı konu eden “*Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev*” serisi buna iyi bir örnektir. Burada görüldüğü gibi Rosler, yeni bir biçim yaratma endişesi gütmemektedir. Onun amacı, Jacques Ranciere'in de belirttiği gibi “*saklanan sırrın ifşa olmasını sağlayan kısa devreler ve çarpışmalar...*” yaratmaktır (Ranciere, 2010, s.32). Bu çarpışmaları yaratmak için seçtiği yöntem zıtlıklardan oluşturduğu montajlarıdır. Bir yandan savaşı ve savaşın yarattığı tahribatı diğer yandan da dergilerden aldığı Amerikan evlerini tek bir karede birleştirmektedir.



Görsel 34: Martha Rosler, Perdeleri Temizlerken, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev Serisinden 1967-72

²⁵ Sherriae Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Jenny Holzer vd.

Lefebvre, medyanın geldiği noktayı eleştirirken izleyenlere şöyle seslenir; *“Ardı arkası kesilmeyen şenliklere ve katliamlara tanık oluyorsunuz; gözlerinizin önünde füzeler havalanıyor. Siz oradasınız!... Ama hayır, orada değilsiniz...”* (Lefebvre, 2018, s. 58). Rosler, Lefebvre’ye zıt düşmeyerek medyada görülen imajların çok uzak geldiğine ve bu sebeple kavranmasında zorluk yaşandığına inanmaktadır (Akt: Stoops, 2018). Rosler’in montajlarında gördüğümüz kayıtsızlık tavrı bunu destekler niteliktedir. Eşiğin ardında savaş vardır ama genellikle içeridekiler bunu hissetmemektedir.

Rosler’in, savaşı evin içine alarak sınırı bertaraf ettiği montajları da bulunmaktadır. Böylelikle, kimi zaman askerler kimi zaman savaştan etkilenen sivilleri evin içerisinde görebilmekteyizdir. Rosler, bu çalışmalarıyla savaşın evlere pek de uzak olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Görsellerin el ilanlarıyla halka dağıtılması ve bu sayede savaş ile ev yaşamının birbirinden kopuk olmadığı fikrini aktarmaya çalışmıştır (Hacking, 2015, s. 407).



Görsel 35, 36, 37: Martha Rosler, *Perdeleri Temizlerken, Savaşı Eve Getirmek: Güzel Ev* Serisinden 1967-2004

3.2.2. Andreas Gursky (1955,-):

Almanya doğumlu fotoğrafçı, çocukluk yıllarından itibaren babası Will Gursky’nin fotoğrafçı olmasının etkisiyle fotoğrafın içerisinde büyümüştür. Gençliğinin ilk yıllarında fotoğrafa duyduğu ilgiyle 1977-80 yıllarında Folkwang Sanat Üniversitesi’nde öğrenimine başlamıştır. Gursky, yüksek lisansını 1980-87 yıllarında Düsseldorf Sanat Akademisi’nde tamamlamıştır. Burada Bernd ve Hilla

Becher çiftinin derslerine katılma imkânı bulan Gursky'nin fotoğraflarında Becher çiftinin etkisi yadsınmaz. Çoğunun kullanılmaz durumda olduğu Endüstriyel yapıları ve binaları fotoğraflayan çift, bu fotoğrafları gruplandırarak bir arada sergilemektedir. Gursky'nin de çalışmalarında geometrik formlara ve mimariye ilgi duyduğunu görmekteyiz. Bunun yanında Gursky, kullanımda olan mimariler üzerinde yoğunlaşmış bir sanatçıdır.



Görsel 38: Bernd ve Hilla Becher, Su Kuleleri, 1988

Görsel 39: Ahşap İskeletli Evler, 1959-73

Gursky çalışmalarında; endüstriyel tüketim nesnelere, lüks tüketim mallarına ve süpermarket ürünlerine yer vermektedir. Gursky, "*gündelik fenomenleri idealize edilmiş bir yaklaşımla ele aldığını*" belirtmekte ve bunu yaparken seçtiği temalar arasında; "çalışma", "boş zaman" gibi gündelik hayatın içinden anları sunmaktadır ("İstanbul Modern", 2007, 8. Paragraf). Fakat gündelik hayatın bu içeriklerini ele alırken genellikle seçtiği yöntem macro-yapı'yı algılatmak üzerine kuruludur. Fotoğraflarını oldukça büyük ebatlarda basan sanatçının eserine bakan izleyici ilk etapta ancak geometrik formları, belki bir binayı algılar. Onun fotoğraflarındaki micro kozmosu algılayabilmek izleyenin esere yaklaşması ile mümkün olacaktır (Elliot, 2007 ve Weski, 2007). Örneğin; toplu bir konutu ele aldığı 'Paris, Montparnasse' isimli eserinde ilk etapta yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu dörtgenleri ancak algılayabiliriz. Biraz daha yakınlaştığımızda onun bir toplu konut olduğunu algılar ve yakınlaşmaya devam edersek bu dörtgenlerin içerisinde yaşayanların bulunduğu konutlar olduğunu algılayabiliriz. Bu sayede önce yalnız bir geometrik form olarak algılan fotoğrafın aslında; bireylerin özel alanlarının sunumu olduğunu görebiliriz.

Çalışmamız için, Gursky'nin 'Paris, Montparnasse' ve daha birçok eserinde makro ve mikro kozmosu aynı çerçevenin içerisinde sunması oldukça önemlidir. Birinci bölümde bahsettiğimiz gibi; klasik sosyologlar, toplumun yapılardan oluştuğunu ortaya koymuş ve inceleme yöntemlerini yapılar üzerinden şekillendirmişlerdir. Gündelik hayat gibi mikro kozmosun alanına giren incelemeler ise çağdaş sosyologların ortaya koyduğu bir yaklaşımdır.



Görsel 40: Andreas Gursky, Paris Montparnasse, 1993



Görsel 41: Andreas Gursky, Paris Montparnasse (Ayrıntılı Görünüm), 1993

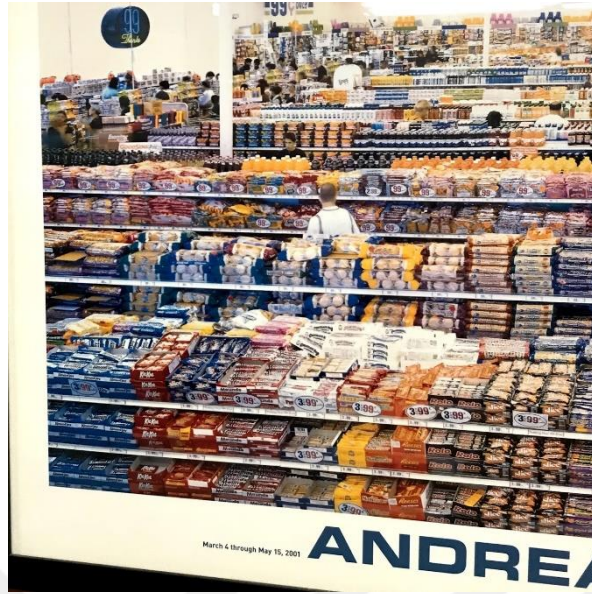
Gursky eserlerinde çağdaş sosyologları doğrularcasına fotoğraflarının anlaşılabilmesini ancak yaklaşmakla mümkün kılmıştır. Gursky'nin bir başka

fotoğrafi olan ‘99 Cent’ isimli eseri, çekimi gerçekleştirdiği Santa Monica’daki 99 Cent Store’dan almaktadır. Büyük ebatlarda basılmış bu eserde tüketim nesneleri öne çıkmaktadır. İzleyeni, uzaktan bakıldığında yatay çizgilerin arasında adeta renk şölenine maruz bırakan bu fotoğraf, büyük market raflarındaki ürünlerin arasında birçoğunun ancak başlarını seçebileceğimiz insanları içermektedir. Orta çağda dev kilise yapılarının karşısında ufacık kalan insanlık dönemimizde ise tüketim nesnelerinin arasında benzer bir durumu yaşıyor gibi görünüyor.

Gursky’nin fotoğraflarının çoğunda insanda ilk bakışta aşinalık uyandıran bir yanının olduğunu düşünen Thomas Weski, bunun nedenini, bilinçaltımızda var olan durumlar ve sahnelerle ilişkilendirmektedir. Ona göre; küreselleşen dünyada toplumlar benzer deneyimlerde bulunmaktadır. Bu sebeple izleyici, yaşadığı coğrafyada çekilmemiş olan bu fotoğraflara yabancılik hissetmemektedir. Aynı zamanda kendinden bir şeyler bularak yorum yapabilmesi hedeflenmiştir. Öyle ki Gursky; “çalışma koşulları”, “tüketici terörizmi”, “çevre kirliliği” gibi kapitalist sistemin olumsuzluklarını ele alırken dahi izleyiciye yorum yapacak alan bırakmaya çabalamaktadır. (Weski, 2007).



Görsel 42: Andreas Gursky, 99 Cent, 2001



Görsel 43: Andreas Gursky, 99 Cent (Ayrıntılı Görünüm), 2001

Gursky, genellikle büyük yapıların arasında yer verdiği insanlara ancak yakından bakıldığında görülebilmek imkanı tanımaktadır. Onun insanları, gündelik hayatlarında simetrik, yapay bir atmosferin içerisinde kaybolmaktadır. Ev içerisinde ya da market alışverişinde olsunlar, dışardan bakıldığında bu bireyler mega yapıların içinde gündelik pratiklerini gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar.

3.2.3. Jeff Wall (1946,-):

Kanada'nın Vancouver şehrinde doğup büyüyen sanatçı, 1964-70 yılları arasında British Columbia Üniversitesi'nin Vancouver Kampüsü'nde sanat tarihi eğitimi almıştır. 1970-73 yıllar arasında Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yüksek lisansını tamamlamıştır. Öğrenim gördüğü yıllarda amatör olarak fotoğrafa ilgi duyan sanatçı, 1970 senesinde MoMA'da "Information" başlıklı karma sergiye katılmıştır. Wall'un 1969-70 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Landspaces' isimli serisi MoMA'da; Beuys, Victor Burgin, Bernd ve Hilla Becker, Joseph Kosut ve daha birçok sanatçı ile bir arada sergilenmiştir.

Wall'un erken dönem çalışmalarından olan Landspace, arabanın içerisinden çekilmiş 137 fotoğraftan oluşmaktadır. Kurgusal fotoğraflarıyla tanıdığımız Wall, bu çalışmasında, rastgele çekilmiş izlenimi veren fotoğraflarla karşımıza çıkmaktadır.

Kanadalı sanat tarihçisi Marie-Josée Jean'in de belirttiği gibi; Wall bu çalışmasında amatör fotoğrafçıların yaptığı klasik hataları, 'titizlikle' yeniden ele almaktadır (Josée Jean, 2005). Wall'un bu yaklaşımı snapshot²⁶ estetiğini kullanan; Garry

Winogrand, Lee Friedlander gibi öncüllerini anımsatmaktadır. MOMA'da, Fotoğraf Departmanı'nın yetkilisi olan Szarkowski'nin 1967 yılında "New Documents" isimli sergiyi düzenleyerek, Winogrand ve Friedlander'in tarzının tanıtımına katkıda bulunmuştur. Aradan geçen üç senenin ardından aynı müzede Wall'un fotoğraflarını görmekteyiz.



Görsel 44: Jeff Wall, Landspace Serisinden, 1969

Wall'un eserlerinde bugün tanınırlığı daha yüksek olan fotoğrafları ise 1977 senesinden sonra mümkün olmuştur. Bu yıl Madrid'deki Prado Müzesi'ni ziyaret etmiş ve burada, Velázquez, Goya gibi ressamlardan oldukça etkilenmiştir. Büyük ustaların eserleriyle çağının koşullarını kıyaslayan Wall, artık filmin ve fotoğrafın egemenliğinde yaşandığını ve aynı etkileri yaratabilecek yapıtların yapılamayacağını düşünmeye başlamıştır. Ardından, gündelik hayatı temsil edebileceği resimsel etkiye sahip bir mecra aramaya başlamıştır. 1978 yılına gelindiğinde ise ışıklı kutu²⁷ aracılığıyla fotoğraflarını sergileme fikrini geliştirmiştir (Riggs, 1997).

²⁶Snapshot; (*ing. Enstantane*) Fotoğrafta amatör nitelikli dilin kullanılması. Burada sanatçı isteyerek bir amatör fotoğrafçı gibi fotoğraf üretmektedir. Amatör estetiği veya enstantane estetiği olarak da geçmektedir.

²⁷ İngilizcesi "Transparency in light box"tır. Reklam panolarında gördüğümüz gibi fotoğraf baskısının arkasından aydınlatılarak elde edilir.

Sanatçının 1978 senesinde ilk ışıklı kutuda sergilenen fotoğrafı olan ‘Yıkılan Oda’, Eugène Delacroix’ın ‘Sardanapalus’un Ölümü’ resminden esinlenerek yapılmıştır. Delacroix’ın resminde gördüğümüz bol figürlü kompozisyonun aksine, Wall’un fotoğrafında tek bir insan bile görülmemektedir. Wall, ‘Sardanapalus’un Ölümü’ eserinde yaşanan şiddetin ardından geriye kalan odayı harap olan eşyalar dışında boş bırakarak tasvir etmeyi tercih etmiştir (Van De Walle, 2016). Kırmızı duvarların arasında dağılmış, kırılıp dökülmüş eşyalar ‘Sardanapalus’un Ölümü’ resmindeki objelere benzememektedir. Wall, çağımızın fabrikasyon ürünleriyle yaşanan anın günümüz yorumunu sunmaktadır. Bununla birlikte unutulmaması gerek bir nokta Wall’un sanat tarihi eğitimi almış olmasıdır ki bu durum, fotoğrafa yalnızca nesnelerin taklidi olarak bakmamızı engellemelidir. Delacroix bu resmi yaparken nasıl ki Lord Byron’un Asurluların kralının yenilgisini yazdığı kitabı okuyup etkilenmiş ise Wall’da söz konusu eseri etkilendiği unsurlarla ele almıştır. Asur kralının yenilgisini anlayınca teslim olmak yerine; değerli eşyalarını, atlarını, kendisini ve cariyelerini yakma eylemini Wall, daha çok bir kadının yatak odası üzerinden aktarmaktadır (“Jeff Wall Artworks”, t.y., 1. ve 2. Paragraf).



Görsel 45: Jeff Wall, Yıkılan Oda, 1978



Görsel 46: Eugène Delacroix, Sardanapalus'un Ölümü, 1827

Jeff Wall, büyük format makine kullanan bir fotoğrafçıdır. Bu hem eserlerini büyük ebatlarda basmasında hem post-produksiyon aşamasında Wall için oldukça elverişlidir. Bununla birlikte Wall, 1960'lardaki arayışlarını ve fotoğraflarını bugün büyük ebatlarda basmaya yönelişindeki nedenleri şu şekilde özetlemektedir;

"Fotoğrafçılığı sevmeme rağmen, özellikle duvara asılan fotoğraflara bakmayı çoğu zaman sevmezdim. Bu format için çok küçük olduklarını ve kitaplarda veya albümlerde ayrıntılı olarak görüldüğünde daha iyi göründüklerini hissettim. " (akt; Fried, 2008, s. 144).

Wall; oyuncular, stüdyo, dekorlar kullanan bir sanatçı olmasına rağmen, hiç bilmeyen birinin rastgele çekilmiş sanabileceği mizansenler sunmaktadır. Sanat eserlerinden edebiyata pek çok farklı atıflar içeren eserler üretmektedir. Wall birçok farklı konuyu ele alan bir sanatçı olmasına karşın onun en tanınır teması *"gündelik yaşamın gerilim dolu anlarının yeniden yapımları"*dır (Tate, t.y. (a), 1. Paragraf). Robert Frank ve Garry Winogrand gibi sanatçılardan etkilenen Wall, belgesel sokak fotoğrafçılığını kurgulamak istemiştir ve bu yaklaşımını "sinematografik fotoğraf" olarak tanımlamaktadır (Tate, t.y., 2. Paragraf) 1982 yılında gerçekleştirdiği Mimik eseri de buna iyi bir örnektir. Wall'un önceden şahit olduğu bir anın kurgusu olan Mimik, ırkçı bir jestin fotoğrafıdır. Goffman, Amerikalı gazeteci John Howard Griffin'in 'Black Like Me' kitabından alıntılanarak, kot ceketli adamda gördüğümüz bakışı *"nefret bakışı"* olarak tanımlamaktadır. Goffman'a göre yolda yürürken (böyle örneklendirir) farklı ırktan birine gereksizce fırlatılan bir bakıştır bu. Halbuki normal

şartlar altında, bireyler kamusal alan içerisinde daha çok “*uygar kayıtsızlık*” olarak nitelendirdiği ilgisizlik tavrını tercih etmektedirler (Goffman, 2020, s.94).

Wall, seçtiği konularda izleyene bir öğreti sunmayı hedeflememektedir. Mimik’te de durum böyledir. Bu kişilerin kim olduklarını, hayatlarının geri kalanını nasıl geçirdiklerini bilemeyiz. Tek bildiğimiz kurgulanan anda iki kişinin arasında geçen belki birkaç saniyelik o anın yaşandığı fikridir. Geri kalan her türlü düşüncüyü izleyene bırakır. Tam olarak fotoğraftaki şekliyle yaşanmasa da gündelik hayatımızın içerisinde ırkçılıkla ilgili bilgi sahibiyizdir. Hatta belki de bu fotoğraftaki en masum şeklidir ırkçılığın. Sonuçta gördüğümüz, ırkçılığın görsel bir sunumudur. Wall, gördüğü anı kurgulamıştır ve izleyen de artık o an’a Wall gibi tanık olmaktadır.



Görsel 47: Jeff Wall, Mimik, 1982

Wall’un modern kent yaşamına dair sunduğu diğer bir dış mekan çalışması ise ‘Hikaye Anlatıcısı’dır. 1986’da kurguladığı bu fotoğrafında, XIX. yüzyılın ressamlarından Gustave Courbet ve Eduard Manet’den etkiler görmektediriz. Courbet’nin “Köyün Genç Hanımları” resmindeki manzarayı ve Manet’nin yukarıda gösterdiğimiz “Kırda Öğle Yemeği” eserindeki figürleri modern kent hayatında otoyolun kenarında konumlandırmıştır (TheMet, t.y. 1. Paragraf). Beton yapıyla ağaçların arasında kalan eğimli arazide birbirinden kopuk iki grup insan ve beton yapının altında yalnız olan bir adam görmektediriz. Yapının altında taşların döşendiği

kısımdan otlara yumuşak bir geçiş yapan Wall, fotoğrafın sol kısmındaki toprağı çıplak bırakmıştır. Bu toprak zeminde, sol alt köşede, esere ismini veren ‘hikâye anlatıcısı’ nı görmekteyiz. Wall, Kanada yerli halkının sözlü geleneklerinin modern hayat tarafından tahrip edilmiş olduğunu belirtmekte ve hikâye anlatıcısının da bu tarihsel krizin ifadesi olduğunu söylemektedir. Wall’a göre; dünyanın durumuna gerçekten bakıldığında, kavramsal karşıtlıkların çöktüğünü ya da daha karmaşık hale geldiğini görmekteyiz. Beton üst geçit, ne görkemli ne çirkin ne de baskıcı bir yapı/yapıt olarak sunulmuştur. Bu yapılar yalnızca farklı şekillerde deneyimlediğimiz alanlardır (Tate, t.y. (b), 1. Paragraf).

Wall “Hikâye Anlatıcısı” ile bir yandan Courbet’nin, sıradan insanları realist bakış açısıyla ele aldığı atmosferi yaratırken diğer yandan Manet’nin “Kırda Öğle Yemeği”ni otoyolun kenarında, çağımızın gündelikliğinin içerisinde ele almaktadır. Modern sanayinin bir ürünü olan üst geçidin altında Kanada’nın yerlilerinden olarak sunulan kadın, usulca yanan ateşin başında karşısındakilere sözlü geleneklerini aktarmaktadır.



Görsel 48: Jeff Wall, Hikâye Anlatıcısı 1986

Sonuçta; modernite bir üst geçit formuyla, gelenek ise ‘hikaye anlatıcısı’ üzerinden sunulmaktadır. Modernite, ileriye gösterirken gelenek, geçmişe çağrıştırmaktadır. Gelenekler, duygusal yönelime açıktır; modernite, akli dayanak almaktadır. Gelenek ve modernite taban tabana zıt kavramlardır (Giddens ve Sutton, 2020, s.29). Wall, bu çalışmasıyla; kavramsal karşıtlıkların çökmesi ya da daha karmaşık hale gelmesi durumunu, modern yapı ve gelenek üzerinden tasvir etmiştir.



Görsele 49: Gustave Courbet, 1852, **Görsele 50:** Eduard Manet, 1863

Wall, sanat tarihçileri; Serge Guilbaut, T.J. Clark ve Anne Wagner ile gerçekleştirdiği söyleşide belirttiği gibi; kendisinde, yaşadığı dünyanın koşullarına ve insan yaşamının üzerindeki etkilere dair sorumluluk hissedilen bir sanatçıdır. Wall duruşunu bu söyleşide şöyle ifade eder;

“...Sanırım... belli bir noktada ben ‘modern yaşamın resmi’ fikrine dönmenin haklı olduğuna inandım. Baudelaire’in bunu bir program olarak ortaya attığı zamanla şimdi arasında, kapitalizme ait olan bir süreklilik var... Bana bir kapitalizm ve anti-kapitalizm diyalektiği içinde çalışıyordum, ikisi de modernlik içinde ve onun gibi sürekli tarihlere sahipmiş gibi geliyor... İnsanların baskıcı, sömürücü ilişkilerin içinde neredeyse tam olarak hapsedildiğini göstermeye mecbur olduğumuz koşullar var. Eskiden ‘gerçekçilik’ dediğimiz şeyin programının büyük bir kısmı budur ve ben buna katılıyorum... Toplumsal düzenin kendisi, eğer ona dikkatle bakarsanız, boyun eğme ve özgürlüğünü kaybetme imgeleri ya da programına destek vermeyiz kesmez... Bu yüzden ben de direniş, hayatta kalma, iletişim ve diyalog

resimleri, duygudaşlık sahneleri ve duygudaş temsiller üzerine çalıştım.” (Wall, 2011, s.1213-1215).

Alexander Vasudevan, *‘The photographer of modern life’* isimli makalesinde, Wall’un gündelik hayatın ayrıntılarına odaklanarak, toplumsal sefaletin önündeki perdeyi aralamayı umduğundan bahsetmektedir. Ayrıca bu görüşü savunan bir diğer isimin de Craig Burnett olduğunu, onun şu sözlerini aktararak teyit etmektedir. Wall, *“Kapitalizmin dikte ettiği mülkiyet ilişkileri tarafından bir kenara atılan veya zarar gören insanlar hakkındaki kirli gerçekçi anlatılar.”* (akt; Vasudevan, 2007, s. 571). Bu ‘kirli gerçeklere’ Wall’un çalışmalarından; Milk (1984), Eviction (1988), Bad Goods (1984) fotoğraflarını örnek göstermektedir (Vasudevan, 2007, s.570).

Jeff Wall’un kendi ağzından yukarıda alıntıladığımız; *‘direniş’, ‘hayatta kalma’* temalarını ve Burnett’in *‘kirli gerçekler’* olarak nitelendirdiği durumun hissedildiği, Wall’un en etkili fotoğraflarından biri 1988 yılında yaptığı *“Eviction Struggle”* (Tahliye Mücadelesi) fotoğrafı olduğunu söyleyebiliriz. Polis ekiplerinin evin tahliye işleminin gerçekleştirilmesi görevini yerine getirmeye çalışmalarını ve konutta yaşayan ailenin mücadelesini yansıtan eser, bir yandan da mahalle sakinlerinin olayı uzaktan, duruma müdahalede bulunmadan seyredişini göstermektedir. Bununla birlikte ebeveynleri ile polis arasında geçen münakaşayı kapının eşiğinden izleyen çocuk, televizyon ekranı içerisinde ayrıca sergilenmiştir. *“Boy on Tv”* isimli bu fotoğrafı bize haberlerde yer alan benzer vakaları anımsatmaktadır.

Sontag’ın henüz on iki yaşındayken bir kitapçada gördüğü ve neye dair olduğunu anlayamadığı Holokost fotoğraflarının kendisinde bıraktığı etkiyi *“O güne değin görmüş olduğum hiçbir şey, içimi bu denli keskince, derinden ve anında kesmemiştii.”* sözleriyle tarif etmeye çalışmıştır. Fotoğrafın, insanı olduğu yere mihlayabilecek ölçüde etkin olduğunu; fakat bu görüntülere tekrar tekrar maruz kalındığında olayların vahşetinin, insanda aşinalık ve sıradanlık hislerine yol açtığını ve onu normalleştirdiğimizden bahsetmektedir (Sontag, 2008, s.24,25). Bu bağlamda Wall’un *“Eviction Struggle”* çalışmasında yer alan insanların kayıtsızlığını anlamak olasıdır. Sürekli maruz bırakıldığımız şiddet içeren görsellerle ve *“Boys on TV”* deki gibi televizyon ekranlarında gördüğümüz dramlar ile bizler de bir bakıma fotoğrafta yer

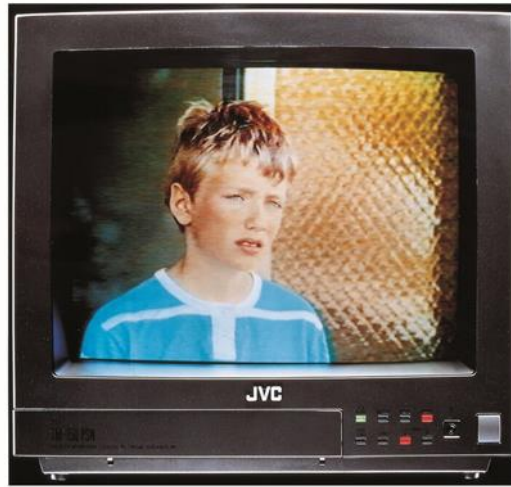
alan insanlar gibi kayıtsızlık içerisinde birçok haberi izleyebilmekteyizdir. Nitekim Wall da, eserlerindeki hedefin izleyende özdeşlik ve hatta bilinçaltı krizi yaratmak olduğunu, ama bir şeye sürekli gönderme yapmanın onun anlamını unutturabileceğini belirtmektedir (Wall, 2011, s.1213,1214).



Görsel 51: Jeff Wall, Tahliye Mücadelesi, 1988



Görsel 52: Jeff Wall, Tahliye Mücadelesi, 1988 (Ayrıntılı Görünüm)



Görsel 53: Jeff Wall, Boy on TV, 1988

Her gün ana akım medyanın haberlerinde izleyebildiğimiz veya basılı yayım organlarında karşımıza çıkan çeşitli şiddet görüntüleri çevremizi sarmışken, Sontag’ın da belirttiği gibi normalleştirme -ya da belki yaşamaya devam edebilmek adına zihnimizin bağıışıklık kazanması diyebiliriz- yoluna girebilmekteyiz. Bu bağlamda, Wall’un “Ölü Askerler Konuşuyor”²⁸ eseri izleyene gerçeğin gerçeküstü bir görünümünü sunarak bilinci tekrar harekete geçirebilmektedir. Wall’un bu fotoğrafını oldukça etkili bulan Sontag, haberlerde çokça yer alan savaşa dair fotoğrafların olmasına karşın bu fotoğrafın kurgusal oluşuyla tuzak kurduğunu belirtmektedir. Wall bu fotoğrafı stüdyosunda oyuncular ile çekmiş ve makyaj, kostüm gibi ayrıntılarla gerçekçi kılmıştır; fakat ölü askerler canlanmış vaziyettedir. Sontag’a göre Wall’un bu fotoğrafı, “*belgenin antitezi*”dir. Sontag, bu fotoğrafın çarpıcı özelliğinin fotoğraftaki askerlerin; ne Kalaşnikoflarına el koyan Afganlara²⁹ ne de izleyiciye karşı oldukça ilgisiz olmalarını kendi hallerinde ve aralarında şakalaştıklarını belirtir. Sontag; “*Bu ölüler yaşamaya (canlarını alanlara, tanıklara ve bize) son derece ilgisizlerdir.*” demektedir. Savaşı yaşamamış kimsenin savaşın yıkıcı etkisini asla anlayamayacağına değinen Sontag, savaşın içinde yer alan insanları kastederek savaşın; “*... ne kadar normal hale geldiğini tahayyül edemeyiz*” demektedir (Sontag, 2004, s.123-6).

²⁸ Başlığın orijinali, “*Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, Near Maqor, Afghanistan, winter 1986)*”

²⁹ Fotoğrafın sol üst köşesinde yer almaktadırlar. Yalnızca bacaklarını ve yerdeki mühimmatlarını görebilmekteyiz.

Savaş, savaşa ilk defa katılan bir askerler ve savaşın ilk kez görünür olduğu kentteki siviller için, gündelik hayatı sekteye uğratabilmektedir. Alışılmış rutinlerin üzerinde şekillenen gündelik hayat savaş ile birlikte, bir anda farklı rutinlerin ortaya çıkmasına neden olur. Ardından savaş, Sontag'ın da belirttiği gibi normalleşerek gündelik hayatın bir parçası haline alabilir³⁰.

Gündelik hayat sosyolojisi, tam da bu savaş, kıtlık vb. felaketler yaşanırken araştırılmaya değer görülmeyebilmektedir. Scott, makro ölçekte bunca trajik olay varken gündelik hayatın araştırılmasının ahlakdışı görülebilme ihtimalini sorgular. Scott'a göre gündelik hayatın araştırılması tam da bu noktada önemlidir aslında. Macro ölçekte gerçekleşen her vakayı aslında mikro ölçekteki eylemler şekillendirmektedir. Macro olanı anlamak mikro olanı anlamak ile mümkündür (Scott, 2009, s.1)



Görsel 54: Jeff Wall, Ölü Askerler Konuşuyor, 1992

³⁰ Savaşın normalleşmesine bir örnek; “Afganistan özel dosyası - 5N1K” CNN TÜRK kanalı adına Afganistan’da bulunan gazeteci Cüneyt Özdemir ‘in sunumu ile Afganistan’da savaş sırasında yaşananları görebilmekteyiz. Videonun ikinci dakikası içerisinde Özdemir, restoranda uzaktan gelen bir patlamanın sesine karşı restoranda yaşananları şu sözleriyle ifade etmektedir; “... Herkes yemeklerini yemeye devam ediyor. Afganistan’ın başkenti Kabil’e geldiğinizi, artık günlük hayatın bir parçası olan işte bu patlama sesiyle fark ediyorsunuz.” (Özdemir, (2018), “Afganistan özel dosyası”).

3.2.4. Philip-Lorca diCorcia (1953,-):

Amerikalı sanatçı, Boston’da SMFA at Tufts’ta başladığı lisans hayatının ardından 1979 yılında Yale Üniversitesi’nde yüksek lisansını tamamlayarak mezun olmuştur. Daha çok ışıklandırmaları kurup sokaktan geçen insanları ansızın çektiği fotoğraflarıyla tanınan sanatçının birçok kurgusal fotoğrafı da mevcuttur. Erken dönem fotoğraflarından olan “*Mario*” da bunlardan biridir. 1978 yılı Noel gecesinde ağabeyini model olarak kullanarak gerçekleştirdiği bu çekim, sıradan bir anın kurgusudur. Fotoğrafın ortasında yer alan Mario iki ahşap kapının ardında, bir eli cebinde buzdolabına bakmaktadır. Buzdolabına yerleştirilen ışık sayesinde yüzünün algılayabilmemiz sağlanmıştır. Mario’nun açtığı buzdolabı kapısı gibi mutfak tezgâhının üzerindeki dolabın da aralık olduğunu görmekteyiz. Kompozisyondaki bu yerleştirmeler ile fotoğraf oldukça simetrik bir yapıya büründürülmüştür. (Fried, 2008, s.250).

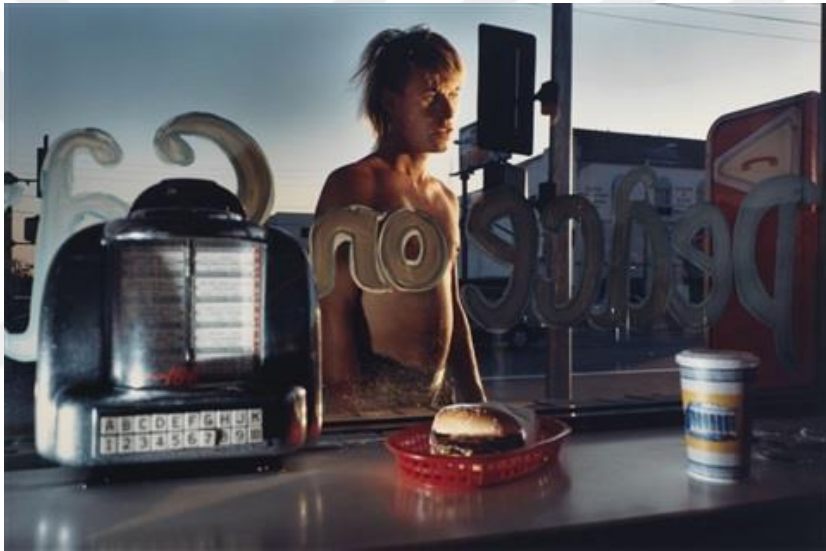


Görsel 55: Philip-Lorca diCorcia , Mario, 1978

diCorcia, 1990’lı yıllarda gerçekleştirdiği “*Hollywood*” serisinde ise Santa Monica Bulvarı’nda ücret karşılığı fotoğraflarına modellik yapmayı kabul eden insanları çekmiştir. Fotoğrafların altına modellerin isimlerini, yaşlarını ve onlara ödediği ücreti yazarak sergilemektedir. Burada modelin genç ve güçlü bir fiziğe sahip olduğunu belirten Cotton, modelin oldukça parasız görüldüğüne vurgu yapar (Cotton, 2004, s.51,52). Bu kişiler belli ki paraya ihtiyacı olduğu için poz vermektedirler.

Fotoğrafçılar kurgulayacağı sahne için modelle önceden anlaşp belli bir plan doğrultusunda hareket ederlerken diCorcia yoldan geçerken tanıştığı insanların fotoğrafını ücrette anlaşp fotoğraflamaktadır. Bu bakımdan diCorcia bu serisiyle, gerçek ve kurguyu bir arada sunmaktadır (Artnet, t.y., 1. Paragraf).

Hiç bilmeyen biri olarak fotoğrafa baktığımızda, belki evsiz olabilecek birinin sabahın ilk ışıklarıyla bir restoranın vitrininden içeri baktığını ve rastlantı sonucu da restoranda olan fotoğrafçı tarafından anın kayıt altına alındığını düşünebiliriz. Fakat diCorcia bu serisinde her detayı kurgulamamış olsa da bulunduğu ortama ve modele müdahale ederek fotoğraflarını çekmektedir.



Görsel 56: Philip-Lorca diCorcia, Eddie Anderson, 21 Years Old, from Houston, Texas, \$20

Aynı şekilde Brent Booth'u fotoğrafladığı bu kadrada da gerek modelin yüzünün aydınlatılışı gerek duruşu ve bakış yönünün belirlenişinde planlanmış bir mizansen yaratılmıştır. Sıradan anları yansıttığı serisiyle diCorcia, paraya ihtiyacı olan gençleri hem belgelemiş hem kurgulamıştır. Bu sayede 90'lı yılların Hollywood'unda ihtişamlı yaşamlara sıklıkla tanık olmamıza rağmen madalyonun diğer yüzünde tezat bir durumun yaşandığına tanık olmaktayız.



Görsel 57: Philip-Lorca diCorcia Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; \$30



4.BÖLÜM:

GÜNDELİK HAYAT PRATİKLERİNİN KURGUSAL FOTOĞRAFTA KULLANIMI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Gündelik hayat pratiklerinin kurgusal fotoğrafta kullanımı üzerine gerçekleştirdiğimiz çalışmalarda bireylerin yapılar tarafından belirlenen sınırlar içerisinde gerçekleştirdikleri eylemlere odaklanmayı hedefledik. Yapılar tarafından tahakküm altına alınmak istenen bireyin bu durumu kabullenışı ve/veya geliştirdiği taktikler üzerine durduğumuz eserlerde, şehir ve iş hayatının birey üzerindeki etkilerini gözler önüne sermeyi hedefledik. Bunu yaparken önceden gördüğümüz anlardan, sanat tarihinden ve okuduğumuz eserlerden etkilenerek onları yineleme girişiminde bulunduk. Daha önce de sıklıkla söz ettiğimiz gibi gündelik hayat, sıradan ve kavranması güç bir kavramdır. Lefebvre'nin de söylediği gibi;

“Bir anlamda gündelik hayat, en basit, en bariz şeyin olduğu yerdir. Nasıl yaşıyoruz? Cevap vermek güç olsa da, soru yine de açıktır. Başka deyişle, en kavranamaz, çerçevesinin çizilmesi ve belirlenmesi en güç olan şeydir. Bir anlamda bundan daha yüzeysel bir şey yoktur. Bu, spekülatif olarak aktarılmamış, açığa çıkmış varoluş ve “yaşantı”dır: Değişmesi gereken ve değiştirilmesi en güç olan şeydir.” (Lefebvre, 2019, s. 55).

“Sabaha Karşı 5'te, Şehrin Kurallarıyla”(Görsel:58) isimli çalışmamızda, yapılarca denetim altında tutulmak istenen bireyi, trafik ışıklarında bekleyen bir araç sahibi üzerinden göstermeye çalıştık. Henüz trafiğin oluşmadığı erken bir saatte ve tek yön olan bir yolda, etrafın şoför tarafından rahatlıkla görülebildiği bir mekanda kuralların anlamsızlaştığı bir atmosfer yaratmayı hedefledik. Kadraja giren sokak hayvanlarının varlığı ile trafiğin oluşmadığı fikrini güçlendirmeyi arzuladık. Rahatlıkla karşılaşmış olabileceğimiz bir anın kurgusunu oluşturduğumuz bu çalışmamızda, Lefebvre'nin; “... gecenin üçü veya dördünde bile, kırmızı ışıktaki durmuş bir araç daima vardır. Kimi zaman bu araçlardan biri, sürücüsü uzatmalı bir geceden dönen bir araç kırmızı ışıktaki geçer.” sözlerinden yola çıktık (Lefebvre, 2018,

s.57). Lefebvre'nin bahsettiği ikinci ihtimalin, günümüz koşullarında denetlemeye tabii olduğunu, kompozisyonun sağındaki direkte yer alan kameralarla göstermeye çalıştık. Bireyin uzun bir yoldan geliyor olabilme ihtimalini, aracın üzerinde yer alan portbagaj ile anlatımımızda görselleştirmeyi hedefledik.



Görsel 58: Yasemin Gökçe Soydabaş, Sabaha Karşı 5'te, Şehrin Kurallarıyla", 2021

“Kaleiçi’nde Bir Bar” (Görsel 59) isimli çalışmamızda, Eduard Manet’nin *“Folies-Bergère’de Bir Bar”* (Görsel 60) eserinden etkilenererek Jeff Wall’un gerçekleştirdiği *“Kadınlar İçin Resim”* (Görsel 70) isimli çalışmasından yola çıktık. Wall’un bir ayna üzerinden kendisini ve modeli fotoğrafladığı eserinde görünenden farklı olarak biz, barda duran kadının gözünden barı kurgulamaya çalıştık. Wall’un fotoğraf makinesini göstermesine karşılık biz de yapay ışıklandırmada kullandığımız materyali bar tezgâhının üzerine koyarak göndermede kendisine bulunmayı hedefledik. Oluşturduğumuz kompozisyonda günümüz barlarından yararlanarak günümüz gündelikliğinde, bireyin sıradan bir pratiğini kurguladık.



Görsel 59: Yasemin Gökçe Soydabaş, Kaleiçi'nde Bir Bar, 2021



Görsel 60: Eduard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, 1882



Görsel 61: Jeff Wall, Kadınlar İçin Resim, 1979

Bir diğer çalışmamız olan “Odalık”ta ise (Görsel 62), sanat tarihinde sıklıkla karşılaştığımız odalık resimlerinden öykündük. Bu eserlerden farklı olarak Martha Rosler’da bahsettiğimiz foto-montaj tekniğinden yararlandık. Ayrıca Richard Hamilton’ın, ‘ayın güzeli’ afişleri ile sanat tarihindeki odalık resimleri arasında kurduğu ilişkiden esinlenerek bu durumu günümüz kadını üzerinden tasvir ettik (Antmen, 2016, s.164). Lefebvre’nin de söz ettiği gibi; *“Gündelik hayatın ağırlığı kadının üzerindedir... Birçok kadın bu ağırlığın üzerinde tutsak kalır... Kadınlar gündeliklik içinde hem öznelerler, hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır...”* (Lefebvre, 2016, s.87). Lefebvre’nin sözlerinden de etkilenerek gerçekleştirdiğimiz foto-montajda bitkin görünen düşünceli bir kadını kurguladık. Özel alanında dahi gündelik hayatın ağırlığı ile tutsak kalan kadın sanat tarihinde görebileceğimiz birçok odalık resminden farklı olarak sunulmaya çalışılmıştır.



Görsel 62: Yasemin Gökçe Soydabaş, Odalık, 2021

İş hayatına dair olan çalışmamızda ise bir temizlik görevlisinin iş hayatı içerisinde gerçekleştirdiği pratiklerin bir mizansenini yaratılmıştır. Yerleri silmekte olan görevliden başkasını görmediğimiz bu kompozisyonda; iş yerlerimizde, alışveriş merkezlerinde vb. birçok mekânda gördüğümüz ve sıradan olan bir eylemin kurgusu sunulmaktadır. Wall'un "Volunteer" eserinden öykünmekteyizdir.



Görsel 63: Yasemin Gökçe Soydaş, İsimsiz, 2021



Görsel 64: Jeff Wall, Volunteer, 1996

Çalışma hayatına dair olan bir diğer fotoğrafımızda ise, pandemi ile hayatımızda görmeye alıştığımız bir durum olarak evde internet üzerinden görüntülü gerçekleştirilen toplantılardan bir an betimlenmektedir. İş yerlerine özenle hazırlanıp giden bireylerin aksine burada özel alanı içerisinde kısmen özenli bir birey gözlemlenmektedir. “Toplantı Molası” isimli bu çalışmada bireyin üstünde dışarıda giyilebilecek bir kıyafeti bulunmasına karşın altında pijamaya yer verilmiştir. Bireyin kendini sunumunu gerçekleştirdiği ve dışarıdan bir gözün gördüğü ile görmediği arasındaki tezatlık sunulmaya çalışılmıştır.



Görsel 65: Yasemin Gökçe Soydabaş, İsimli, 2021karda

Diğer bir çalışmamız olan “Zoraki” de ise boş vaktinden işe hayatına gitmek üzere hazırlanan bir birey sunulmuştur. Önceden de belirttiğimiz gibi bireyler, modernite öncesine nazaran oldukça farklı bir biçimde gündelik hayatlarını organize etmek durumundadırlar. Bu doğrultuda önceden gözlemlenmiş bir anın kurgusu oluşturulmuştur.



Görsel 66: Yasemin Gökçe Soydabaş, Zoraki, 2021

SONUÇ

Modernite ile gündelik hayatta yaşanan köklü değişimler çağdaş sosyologlar tarafından mikro ve makro ölçekte ele alınan bir kavram olmuştur. Sanatta ise Realizm ve sonrasında Empresyonizm ile ele aldığımız gündelik hayat, dünya savaşlarının yaşanmasıyla avangard sanat akımlarında da kendini göstermiştir. Avangard sanat akımları içerisinde yer alan ve moderniteye karşı tutum sergileyen Dada, Lefebvre'ye göre; “...modernliğin sinir merkezine saplanmış bir şırınga gibidir, iğnenin yol açtığı keskin acı ise onun yıkılışının başlangıcıdır.” (akt: Artun, 2015b s.115).

Gündelik hayat, sanat tarihinde ele aldığımız akımlar gibi fotoğrafta da ilgi gören bir konu olmuştur. Fotoğrafın tabiatı gereği kolaylıkla kayıt altına alınabilecek olan gündelik hayatın neden kurgulandığı sorusu üzerine yola çıktığımız bu çalışmada, sanatın diğer disiplinlerinde de karşılaştığımız gibi, sanatçının bir dert neticesinde bunu sunduğu saptamasında bulunmaktayız. Gündelik hayat, aşinalığı neticesinde görünmez gibidir. Birey yaptığı birçok faaliyeti sorgulamamakta, çözümleyememektedir. Sanatçı ise görünmez olan bu durumu teşhir etme girişimlerinde bulunmaktadır.

Kurgusal fotoğrafın erken dönemlerinden itibaren sunduğumuz eserlerde gündelik hayatın da kurgulanmış olduğunu görmekteyiz. Çağdaş dönemde ise fotoğrafçılar; kapitalizm, tüketim, ırkçılık, savaşlar gibi toplumsal sorunları ele almakta ve gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz birçok konuyu görünür kılma girişiminde bulunmaktadır. Burada sanatçılar sıradanlığın altında yatan gerçeği sunmaya çalışmaktadırlar. Sıradanlığın içinde, önem atfedilmeyen konuları gören izleyici, bizim bu çalışmada sorduğumuz gibi sorgulayacak nihayetinde gündelik hayatın üzerindeki sis perdesi aralanabilecektir. Bu doğrultuda kurgusal fotoğrafı kullanan sanatçı izleyende farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2016). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Artun, A. (2015a). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Artun, A. (2015b). Bir Muamma Sanat Hayat Maniferstoları. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Atakan, N. (1998). Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar. Yapı Kredi Kültür Sanat.Yayıncılık. İstanbul.
- Baudelaire, C. (2014). Modern Hayatın Ressamı. (Çev. Ali Berktaş). İletişim Yayınları. İstanbul.
- Bauman, Z. (2015). Sosyolojik Düşünmek. (Çev. Abdullah Yılmaz). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Baykam, B. (t.y.). Post-Duchamp Krizi.
- Bekmen, A. (2018). 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler (Der. H. Birsan Hekimoğlu (Örs)). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul.
- Benjamin, W. (2014a). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Benjamin, W. (2014b). Fotoğrafının Küçük Tarihi. (Çev. Barış Tanyeri). Altıkkırkbeş Yayın. İstanbul.
- Bennett, A. (2018). Kültür ve Gündelik Hayat. (Çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara). Ankara.
- Berger, A. A. (2014). Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş. (Çev. Özgür Emir). Pinhan Yayıncılık. İstanbul.
- Bourdieu, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Harrison, C. Wood, P. (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.

- Burke, P. (2016). Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları. (Çev. Zeynep Yelçe). Kitap Yayınevi. İstanbul.
- Bürger, P. (2004). Avangard Kuramı. (Çev. Erol Özbek). İletişim Yayınları. İstanbul.
- Clark, T. (2017). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. (Çev. Esin Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Cotton, C. (2004). The Photography as Contemporary Art. Thames & Hudson World of Art. Londra.
- Derman, İ. (1993). Fotoğraf ve Gerçeklik. Ağaç Yayıncılık. İstanbul.
- Debord, G. (2015). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. (Çev. Kaya Özsezgin).İletişim Yayınları. İstanbul.
- Değirmenci, K. (2016). Fotoğrafın İmgeleri Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf. Doğu Kitabevi. İstanbul.
- Duchamp, M. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Harrison, C. Wood, P. (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.
- Elliott, D. (2007). “Sunuş” (Elif Gökteke, Gülden Şen). İstanbul Modern, Andreas Gursky Sergi Metni. İstanbul.
- Erden, E. O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. Hayalperest Yayınevi. İstanbul.
- Esgin, A. (2018). Gündelik Hayat Sosyolojisi (Editörler: Ali Esgin & Güney Çeğin). Phoenix Yayınevi. Ankara.
- Esgin, A. ve Özben, M. (2018). Gündelik Hayat Sosyolojisi (Editörler: Ali Esgin & Güney Çeğin). Phoenix Yayınevi. Ankara.
- Fischer, E. (2015). Sanatın Gerekliliği. (Çev. Cevat Çapan). Sözcükler Yayınları. İstanbul.
- Fineberg, J. (2014). 1940’tan Günümüze Sanat.Varlık Stratejileri. (Çev. Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz). Karakalem Kitabevi Yayınları. İzmir.

- Foster, H. (2011). “Yıkıcı Göstergeler” Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Harrison, C. Wood. P (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.
- Freyer, H. (2012). Sosyoloji Kuramları Tarihi, (Çev. Tahir Çağatay), Ankara: DoğuBatı.
- Fried, M. (2008). Why Photography Matters as Art as Never Before. Yale University Press. New Haven.
- Gardiner, M. (2016). Gündelik Hayat Eleştirileri. (Çev. Deniz Özçetin, Babacan Taşdemir, Burak Özçetin). Heretik Yayınları. Ankara.
- Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Giddens, A. (2020). Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş. (Çev. Ülgen Yıldız Battal). Siyasal Kitabevi. Ankara.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. (Çev. Cemal. Güzel). Kırmızı Yayınları. Ankara.
- Giddens, A., & Sutton, P. W. (2020). Sosyolojide Temel Kavramlar. (Çev. Ali Esgin). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Goffman, E. (2020). Toplum İçinde Davranmak Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar. (Çev. Adem Bölükbaşı). Heretik Basın Yayın. Ankara.
- Gombrich, E. H. Sanatın Öyküsü. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Guilbaut, S. (2016). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı. (Çev. Elif Gökteke). Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Hacking, J. (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü. Hayalperest Yayınları. İstanbul.
- Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.
- Harvey, D. (2019). Paris, Modernitenin Başkenti. (Çev. Berna Kılınçer). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Hauser, A. (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi. Cilt/2 Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı. (Çev. Yıldız Gölönü). Deniz Kitabevi. Ankara.

Keser, N. (2009). Sanat Sözlüğü. Ütopya Yayınevi. Ankara.

Kosik, K. (2015). Somutun Diyalektiği İnsan ve Dünya Sorunları Üzerine Bir İnceleme. (Çev. Ezgi Kaya). Yordam Kitap. İstanbul.

Kuspit, D. (2018). Sanatın Sonu. (Çev. Yasemin Tezgiden). Metis Yayınları. İstanbul.

Lefebvre, H. (2016). Modern Dünyada Gündelik Hayat. (Çev. Işın Gürbüz). Metis Yayınları. İstanbul.

Lefebvre, H. (2017a). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (Çev. Işık Ergüden). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lefebvre, H. (2017b). Gündelik Hayatın Eleştirisi III. (Çev. Işık Ergüden). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lefebvre, H. (2018). Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat, (Çev. Ayşe Lucie Batur). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lefebvre, H. (2019). Gündelik Hayatın Eleştirisi II. (Çev. Işık Ergüden). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş) Remzi Kitabevi. İstanbul.

Maciunas, G. (2017). 100 Sanatçı Manifestosu Fütüristlerden Stuckistlere. Der. Danchev, A. (Çev. M. Emir Uslu). Espas Yayınları. İstanbul.

Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Bilim ve Sanat Yayınları. Ankara.

Maver, D. (2004, Haziran). Terörün Avangardı (Çev. Sabri Gürses). Art-İst Güncel Sanat Dergisi. S.14-29

Nieuwenhuys, C. (2015). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. Der. Artun, A. (Çev. Elçin Gen). İletişim Yayınları. İstanbul.

Nieuwenhuys, C. (2017). 100 Sanatçı Manifestosu Fütüristlerden Stuckistlere. Der. Danchev, A. (Çev. M. Emir Uslu). Espas Yayınları. İstanbul.

Örs, H. B. (2018). 19. yüzyıldan 20. yüzyıla modern siyasal ideolojiler. Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Passeron, R. (1990). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. (Çev. Sezer Tansuğ). Remzi Kitabevi. İstanbul.

Perec, G. (2020). Olağan-İçi Gündelik Hayatın Envanteri. (Çev. Zeynep Bengü). Everest Yayınları. İstanbul.

Ranciere, J. (2010). Özgürleşen Seyirci. (Çev. E. Burak Şaman). Metis Yayınları. İstanbul.

Read, H. (2018). Sanat ve Toplum. (Çev. Elif Kök). Hayalperest Yayınevi. İstanbul.

Roberts, J. (2013). Gündelik Hayatın Felsefesi. (Çev. Emre Can Ercan). Doruk Yayımcılık. İstanbul.

Scott, S. (2009). Making Sense of Everyday Life. Polity Press. Cambridge.

Shiner, L. (2018). Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi. (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Signac, P. (2011). “Eugene Delacroix’den Neo-Empresyonizme”. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Harrison, C. Wood. P (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.

Sontag, S. (2004). Başkalarının Acılarına Bakmak. (Çev. Osman Akınhay). Agora Kitaplığı. İstanbul.

Sontag, S. (2008). Fotoğraf üzerine. (Çev. Osman Akınhay) Agora Kitaplığı. İstanbul.

Sontag, S. (2013). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen). Metis Yayınları. İstanbul.

Topçuoğlu, N. (1992). İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Tzara, T. (2018). Dada Manifestoları & Diğer Metinler. (Çev. Elif Gökteke). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Wall, J. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. Harrison, C. Wood. P (Çev. Sabri Gürses). Küre Yayınları. İstanbul.

Wark, M. (2014). Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var. (Çev. Arda Çiltepe). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Weski, T. (2007). “Ayrıcalıklı Görünüm” (Çev. Elif Gökteke, Gülten Şen). İstanbul Modern, Andreas Gursky Sergi Metni. İstanbul.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayınevi. Ankara.

DERGİ

Artun, A. (2009-Bahar). “Sanat ve 1968 Baharı” Sanat Dünyamız sayı.110. İstanbul.

Debord, G. (2004, Haziran). Sitüasyonistler ve Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri (Çev. Sabri Gürses). Art-İst Güncel Sanat Dergisi. S.124-129

İNTERNET KAYNAKLARI

Akay, A. (2021). Etüt: Güncel Sanata Doğru İlk Adımlar - Ali Akay, Nilüfer Sanat Youtube Kanalı, Erişim Adresi: <https://youtu.be/YePMBVNmRKU> Erişim Tarihi: 04.02.2021.

Arapoğlu, F. (2020), Modern ve Çağdaş Sanatta Gündelik ve Sıradan Olanın Hikâyesi Semineri, İstanbul, İstanbul Modern, Atölye Modern Çevrimiçi Programı, 2/6.

Ertnet, (t.y.), “Philip-Lorca diCorcia” Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/philip-lorca-dicorcia/> Erişim Tarihi: 02.04.2021

İstanbul Modern. Andreas Gursky İçinden. Erişim Adresi: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html Erişim Tarihi: 02.04.2021.

“Jeff Wall Artworks” (t.y.) Erişim Adresi: <https://www.theartstory.org/artist/wall-jeff/artworks/> Erişim Tarihi: 12.03.2021

Özdemir, C. (2018). “Afganistan özel dosyası - 5N1K 25.08.2018 Cumartesi” Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=0CEBHccWc5Y> Erişim Tarihi: 12.03.2021

Riggs, T. (1997), Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jeff-wall-2359> Erişim Tarihi: 03.04.2021.

Sel Yayıncılık, t.y., Erişim adresi: <https://www.selyayincilik.com/yazar/henri-lefebvre-301> Erişim Tarihi: 01.03.2021.

Stoops, S. Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek, 1967-2004 (Çev. Derya Yılmaz). Erişim Adresi: e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674 Erişim tarihi: 02.04.2021.

Tate, t.y. (a), “Jeff Wall: room guide, room 3” Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3> Erişim Tarihi: 09.04.2021

Tate, t.y. (b), “Jeff Wall: room guide, room 4” Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-4> Erişim Tarihi: 01.03.2021

TDK, Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 02.03.2021.

TheMet, “The Storyteller” Erişim Adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286725> Erişim Tarihi: 07.04.2021

Van De Walle, J. Modern Classics: Jeff Wall - The Destroyed Room, 1978. Erişim Adresi: <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-jeff-wall-destroyed-room-1978/> Erişim Tarihi: 10.04.2021

MAKALELER

Arapoğlu, F., & Yavuz, S. (2014). Bir sanatsal biçim olarak “arada olmak”: intermedya üzerine çözümlemeler. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(3), 55-61.

Vasudevan, A. (2007). ‘The Photographer of Modern Life’: Jeff Wall’s Photographic Materialism. *Cultural Geographies*. 14: 563-588

Güçhan, A. (2003). Popüler Kültür Çalışmaları Işığında Pop Art. *Selçuk İletişim*. (23-29).

Kalfa, Z. (2017). New York Okulu’nun Oluşumunda Kilit Unsurlar. *ulakbilge* 5 (16). S.1577-1594

Uysal, T. (2017). Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gerçeğin Yeniden İnşası: Kurgusal Fotoğraf. *ulakbilge*, 5 (15), s. 1521-1540.

TEZLER

Arapoğlu, F. (2009). Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (241036).

Boynik, S. (2003). Situasyonist Hareket ve Modern Toplumlara Olan Etkisi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (137063).

Deniz, D. (2010). Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonal’in Çağdaş Sanata Etkisi (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (274503).

Tercan, S. (2008). Fotoğraf Sanatında Kurgusal Portre. (Sanatta Yeterlilik Eser Metni) YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (231433).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg/250px-Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg Erişim Tarihi: 07.08.2020

Görsel 2:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Jean_leon_gerome_co

[mbat de coqs.jpg/300px-Jean leon gerome combat de coqs.jpg](http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/025-Halka-Yol-G%C3%B6steren-%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk-Liberty-Leading-the-People-Delacroix.jpg) Erişim Tarihi: 07.08.2020

Görsel 3:

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/025-Halka-Yol-G%C3%B6steren-%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk-Liberty-Leading-the-People-Delacroix.jpg> Erişim Tarihi: 08.08.2020

Görsel 4:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/93/Gustave_Courbet_-_Bonjour_Monsieur_Courbet_-_Mus%C3%A9_Fabre.jpg/1200px-Gustave_Courbet_-_Bonjour_Monsieur_Courbet_-_Mus%C3%A9_Fabre.jpg Erişim Tarihi: 08.08.2020

Görsel 5:

<https://www.arthipo.com/image/cache/catalog/artists-painters/g/gustave-courbet/GC005ka-gustave-courbet-the-stone-breakers-1849-1000x1000.jpg> Erişim Tarihi: 10.08.2020

Görsel 6:

https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.967404451959814%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9562103832053632%2C%22height%22%3A1.2375%7D%7D Erişim Tarihi:18.09.2020

Görsel 7:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Edouard_Manet_036.jpg Erişim Tarihi: 20.09.2020

Görsel 8:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Gustave_Caillebotte_-_Jour_de_pluie_%C3%A0_Paris.jpg Erişim Tarihi: 24.10.2020

Görsel 9:

<https://i.pinimg.com/originals/c6/16/51/c616514dad24f3d372853d2373db57c8.jpg>

Erişim Tarihi: 24.10.2020

Görsel 10: <https://perezartsplastiques.com/wp-content/uploads/2016/11/1916-hans-arp-selon-les-lois-du-hasard.jpg> Erişim Tarihi: 27. 10. 2020

Görsel 11:

https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-340/public/images/rm_3_duchamp_nude-descending-staircase.jpg Erişim Tarihi: 27.10.2020

Görsel 12:

https://miro.medium.com/max/700/1*FIwPaDtfOed23V-wlWMTUg.jpeg Erişim Tarihi: 27.10.2020

Görsel 13:

https://live.staticflickr.com/440/31962325071_d0af3a235e_b.jpg Erişim Tarihi: 10.11.2020

Görsel 14:

<https://magazine.artland.com/wp-content/uploads/2021/03/cobra-artists.png> Erişim Tarihi: 18.11.2020

Görsel 15:

https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03705_9.jpg Erişim Tarihi: 21.11.2020

Görsel 16:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE2OTg4NSJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcmlVzaXplIDIwMDB4MjAwMFE1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=24fcac449eb9fdac> Erişim Tarihi: 03.01.2021

Görsel 17:

https://www.kreatifbiri.com/wp-content/uploads/2018/12/Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942-scaled.jpg Erişim Tarihi:03.01.2021

Görsel 18:

<https://gaiadergi.com/wp-content/uploads/2017/04/richard-hamilton-kolaj-.jpg> Erişim Tarihi: 03.01.2021

Görsel 19:

<https://i.pinimg.com/originals/35/6e/f7/356ef7fdbd4d04e7deb41dbbab86e607.jpg> Erişim Tarihi: 14.01.2021

Görsel 20:

<https://i.pinimg.com/originals/19/5b/cb/195bcbadfd812afcd5ccad66fd1c5d2.jpg> Erişim Tarihi: 14.01.2021

Görsel 21:

<https://narratingwaste.files.wordpress.com/2009/08/beuys-sweeping-up2.jpg?w=640> Erişim Tarihi: 17.02.2021

Görsel 22:

<https://www.researchgate.net/profile/Pirkka-Aman/publication/262848437/figure/fig1/AS:390220269801475@1470047170881/Guide-Psychogeographique-de-Paris.png> Erişim Tarihi: 14.01.2021

Görsel 23:

<http://www.piemontemese.it/wp-content/uploads/2017/10/Gallizio2-228x300@2x.jpg> Erişim Tarihi: 01.03.2021

Görsel 24:

https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T14/T14249_10.jpg Erişim Tarihi: 17.02.2021

Görsel 25:

<https://levels.io/content/images/2017/01/a2308ee5502ea25ab93613c77969daec.jpg>

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Görsel 26:

https://architectenweb.nl/media/illustrations/2016/04/4d0bcf2e-f5a5-4597-87a8-60117de67786_400.jpg

Erişim Tarihi: 20.02.2021

Görsel 27:

https://cdn.theatlantic.com/thumbor/ze3g_zehkTcdpm-bDqt3hyEFcSw=/0x48:2000x1281/640x400/media/img/photo/2015/08/the-gift-of-the-daguerreotype/s01_boulevard-1/original.jpg

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Görsel 28:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Görsel 29:

<https://monovisions.com/wp-content/uploads/2019/02/henry-peach-robinson-19th-century-photographer-02-1040x440.jpg>

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Görsel 30:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Henry_Peach_Robinson_%28British_-_When_the_Day%27s_Work_is_Done_-_Google_Art_Project.jpg

Erişim

Tarihi: 23.02.2021

Görsel 31:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2c/Julia_Margaret_Cameron_-_%22The_blessed_Music_went_that_way_my_soul_w..._-_Google_Art_Project.jpg/363px-Julia_Margaret_Cameron_-_%22The_blessed_Music_went_that_way_my_soul_w..._-_Google_Art_Project.jpg

Erişim Tarihi: 23.02.2021

Görsel 32:

<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/283067/608251/main-image> Erişim Tarihi: 23.02.2021

Görsel 33:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/David_Octavius_Hill_and_Professor_James_Miller_Known_as_The_Morning_After_He_greatly_daring_dined.jpg Erişim Tarihi: 25.02.2021

Görsel 34:

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRqNIsPw-cO9iwP97U2UCkMC0V_ppNMpCGBOOWcGLLDaN65HIKlVoHbLBuih3ztsvMsUnU&usqp=CAU Erişim Tarihi: 26.02.2021

Görsel 35:

<https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/rosler/4.jpg> Erişim tarihi: 26.02.2021

Görsel 36:

<https://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2018/11/Rosler-Red-Stripe-Kitchen-1024x1344.jpg?v=1542717172> Erişim Tarihi: 26.02.2021

Görsel 37:

<https://i.pinimg.com/originals/71/ef/83/71ef839951e9ef1a2e0d0db16c93a849.jpg> Erişim Tarihi: 26.02.2021

Görsel 38:

<https://www.moma.org/collection/works/49624> Erişim tarihi: 27.02.2021

Görsel 39:

https://fotogenerell.files.wordpress.com/2017/10/industriefotografie_becher2.jpg?w=1050 Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 40:

<https://i.pinimg.com/originals/cf/5f/08/cf5f085d3f281fb83d9fba546a62577f.jpg>

Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 41:

<https://www.youtube.com/watch?v=jCSc0oHgC1w> Video Ekran Görüntüsü

Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 42:

<http://dujye7n3e5wjl.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influentia-photos-andreas-gursky-99-cent-90.jpg> Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 43:

https://lh3.googleusercontent.com/-l9iRFYibFJ0/Wy1nIMjRhhI/AAAAAAAAh2xk/LhGzKFMVAAInxg9TQcEBwxBKRYESrhM_ACE0YBhgL/s1280/IMG_4910.HEIC Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 44:

https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1680,h_1680,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/mariangoodman/images/view/e56a002d3a6a570a1622f7cbf1b84d93j.jpg Erişim Tarihi: 27.02.2021

Görsel 45:

https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-600/public/images/jeff%20wall%20the%20destroyed%20room_0.jpg Erişim Tarihi: 28.02.2021

Görsel 46:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Delacroix_sardanapalus_1828_950px.jpg Erişim Tarihi: 28.02.2021

Görsel 47:

<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/jeff%20wall%20mimic.jpg> Erişim Tarihi: 28.02.2021

Görsel 48:

<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/286725/preview> Erişim Tarihi:01.03.2021

Görsel 49:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRgGKf0MGotza5iB8wtPa0p5ueISRnb9WT0Tg&usqp=CAU> Erişim Tarihi: 01.03.2021

Görsel 50:

https://artsandculture.google.com/asset/luncheon-on-the-grass/twELHYoc3ID_VA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.837713375320178%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.1402103697444805%2C%22height%22%3A1.2374999999999994%7D%7D
Erişim Tarihi: 18.09.2020

Görsel 51:

<http://www.dreamideamachine.com/en/wp-content/uploads/sites/3/2019/06/0025.jpg>
Erişim Tarihi: 01.03.2021

Görsel 52:

Yasemin Gökçe Soydaş Arşiv Görüntüsü

Görsel 53:

<https://images.squarespace-cdn.com/content/5e614fa6565bfc04478be7be/1598656207433-PC55C0ZS2VS48XYFP8TY/image-asset.jpeg?content-type=image%2Fjpeg> Erişim Tarihi: 01.03.2021

Görsel 54:

<https://i.pinimg.com/originals/26/aa/5e/26aa5ee873e076cdf0243c9b23873564.jpg>

Erişim Tarihi: 01.03.2021

Görsel 55:

<https://fergusonjess22.files.wordpress.com/2014/03/dicorcia.jpg> Erişim Tarihi:

04.03.2021

Görsel 56:

[http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00424lldCEbJFgUNECfDrCWvaHBOcBBoF/philip-lorca-dicorcia-eddie-anderson,-21-years-old,-houston,-texas,-\\$20,-1990%E2%80%93931992.jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00424lldCEbJFgUNECfDrCWvaHBOcBBoF/philip-lorca-dicorcia-eddie-anderson,-21-years-old,-houston,-texas,-$20,-1990%E2%80%93931992.jpg) Erişim Tarihi: 04.03.2021

Görsel 57:

https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1/auctions/NY040314/220_001.jpg Erişim Tarihi: 04.03.2021

Görsel 58:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv

Görsel 59:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv

Görsel 60:

https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0006399_folies-bergerede-bir-bar.jpeg

Erişim Tarihi: 20.03.2021

Görsel 61:

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQoBFJFPlbZLwXHGxhipyA2KCXP2QYD9TgyPwAbfPLYflhNxId7xyfOsH2O2XYhPR-W_5o&usqp=CAU Erişim Tarihi: 20.03.2021

Görsel 62:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv

Görsel 63:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv

Görsel 64:

<https://lh3.googleusercontent.com/proxy/QdnhE-ztaD1D6XNZmilDH9lB8H8u9FAw8isNLohZS-TAXmPo87CkSPiJ51hQe55h8W1gL6AnBXh6CFyqShc50ofjN-cG9R-ZL07Jd8pQD7vBUbrq0L9iPw-xLaZBtmQ26YfKRSSb-Y4CtKHheZc>

Erişim Tarihi:

20.03.2021

Görsel 65:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv

Görsel 66:

Yasemin Gökçe Soydabaş Arşiv



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Yasemin Gökçe Soydaş
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

Eğitim Bilgileri

Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	

Kariyer Bilgileri

İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
İlgi Alanları	