

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FOTOĞRAF ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

KAVRAMSAL FOTOĞRAF BAĞLAMINDA CHEMA MADOZ

HAZIRLAYAN

Okan ÖZGEN

DANIŞMAN

Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR / 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin biblitografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Okan ÖZGEN

15 Haziran 2020

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 17.. / 06. / 2020 tarih ve ...14.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9.... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Okan ÖZGEN'nin '**Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz**' konulu tezi incelenmiş ve aday 01. / 07. / 2020..... tarihinde, saat ...10²⁰.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...60..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BAZARLI**..... olduğuna oy **BİRLİĞİ**..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Doç.Dr. Gökhan Birinci

Prof.Dr. Sönmez Ben Ali
ÜYE

Prof.Dr. R. Hakan ERTEP
ÜYE

Hakan E.

ÖZET

Bu tez, “Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz” başlığı altında fotoğrafın düşünsel kapsamıyla ilgili uygulamaların kavramsal nitelikli yaklaşımını dünya çapında tanınan İspanyol fotoğrafçı Chema Madoz’un (d.1958) sanatçı kimliğini ve fotoğraflarının kavramsal bağlamdaki ifade tarzını incelemektedir. Kendisinin söyledikleri, onunla ilgili yayınlardaki taranmış ifadeleri ve diğer kaynaklardan hareketle sanatçının kavramsal karakterli çalışma metodolojisi araştırılarak, eserleri göstergebilim kaynaklı analiz metodolojisi ile çözümlenerek değerlendirilmektedir.

Sonuçta Chema Madoz’un yaratıcı kimliği ve fotoğraflarının kavramsal çerçevesi ele alınarak uzak ve yakın kültür sanat tarihinin akışı içinde ilişkilendirilip kuramsal bağlamda incelenerek yapıtlarının kavramsal karakteri tanımlanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Chema Madoz, Kavramsal Fotoğraf, Avangard, Sürrealizm, Modernizm, Kavramsal Sanat

ABSTRACT

This thesis, under the title of "Conceptual Photography in the Context of Chema Madoz", examines the artist identity of Spanish photographer Chema Madoz (born 1958), who is known worldwide for the conceptual approach of the applications related to the intellectual scope of photography, and the conceptual expression style of his photographs. The artist's conceptual character's work methodology is researched and his works are evaluated by scrutinising them with semiotics-based analysis methodology

As a result, the creative identity of Chema Madoz and the conceptual framework of his photographs are addressed and the conceptual character of his works is tried to be defined by associating them in the flow of distant and near cultural art history and examining them in a theoretical context.

Keywords: Chema Madoz, Conceptual Photography, Avant-garde, Surrealism, Modernism, Conceptual Art.

ÖNSÖZ

Tez çalışmasının planlanması, yazılması, yürütülmesi ve tamamlanmasında destek ve ilgisini esirgemeyen, danışman hocam Doç. Dr. Gökhan Birinci'ye, çalışmaya değer ve katkı veren Chema Madoz'a, yardımları ve katkıları için hocam Prof. Dr. Simber Atay'a, tercümeleriyle destek olan Damla Dilara Kolluoğlu ile Sibel Kartelli'ye ve aileme teşekkür ederim.

Okan Özgen

İzmir, Haziran 2020

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	iv
TUTANAK	iv
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

1. Bölüm

Kavramsal Fotoğraf

I.1. Uzak Kökler - Eski Çağ Sembolizmi ve Stilizasyonlar	6
I.2. Yakın Kökler - Modernizm ve Avangart Kuram	10
I.2.1. Avangart – Anti-Sanat – Sanat Algısının Temelden Değişimi	20
I.2.2. Dada’dan Sürrealizm’e.....	25
I.2.3. Fotoğrafın Dil Arayışı	39
I.4. Kavramsal Sanat.....	45
I.5. Kavramsal Fotoğrafın Tarihsel Süreci	49

2. Bölüm

Chema Madoz’un Sanatı

II.1. Chema Madoz’un Teorik ve Felsefi Arka Planı	58
II.2. Chema Madoz’un Çalışma Metodolijisi ve İfade Tarzı.....	64
II.2.1. Mayorkalı Filozof Ramon Llull ve Bütünleştirmeci Sanat	64

II.2.2. Kavramsal Bağlamlar ve Kavramsallaştırma.....	69
II.2.3. Chema Madoz'un Fotoğraflarını Belirleyen Bileşenler.....	77

3. Bölüm

Chema Madoz'un Kavramsal Fotoğraf Yaklaşımının İncelenmesi

Chema Madoz'un Kavramsal Fotoğraf Yaklaşımının İncelenmesi	92
III.1. İlk Dönem (1980-1989).....	92
III.2. Eşyanın Tabiatı (1990'dan Günümüze).....	96
III.3. Chema Madoz Fotoğraflarının İncelenmesi	98
III.3.1. İncelemenin Kapsamı	99
III.3.2. İncelemenin Yöntemi.....	100
III.4. Chema Madoz Fotoğraflarının Gösterge Çözümlemeleri ve Yorumları.....	104
III.4.1. Chema Madoz'un "Bahçevan" Fotoğrafının İncelemesi	104
III.4.2. Chema Madoz'un "Rüzgar" Fotoğrafının İncelemesi	107
III.4.3. Chema Madoz'un "Islanan Pantolon" Fotoğrafının İncelemesi	110
III.4.4. Chema Madoz'un " Anahtar/Kilit " Fotoğrafının İncelemesi	113
III.4.5. Chema Madoz'un "Aynadaki Merdiven" Fotoğrafının İncelemesi.....	116
III.4.6. Chema Madoz'un "Denge" Fotoğrafının İncelemesi	120
III.4.7. Chema Madoz'un "Saatli Tabut " Fotoğrafının İncelemesi	123
III.4.8. Chema Madoz'un " Eriyen Madalya Podyumu " Fotoğrafının İncelemesi	126
III.4.9. Chema Madoz'un "Yanan Kalemler" Fotoğrafının İncelemesi	129
III.4.10. Chema Madoz'un "Bilardo Masası" Fotoğrafının İncelemesi	133
SONUÇ	136
KAYNAKÇA.....	140
EK-1 Chema Madoz ile 17.3.2020 Tarihli Röportaj Metni.....	146

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Göbekli Tepe sütunlar. Klaus Schmidt, Göbekli Tepe Arşivi,.....	7
Resim 2. Anadolu kökenli ana tanrıça Kibele M.Ö. 6.yüzyıl.....	8
Resim 3. Yunan tanrıçası Güzel Artemis heykeli– M.Ö. I. Yüzyıl.....	8
Resim 4. IV. Mısır Firavunu Akhenaton (Amenhotep) - MÖ 1353 – 1352.....	9
Resim 5. Georges Seurat “La Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar İkindisi” 1884-1886...	15
Resim 6. Le Blon tarafından 1735 civarında yapılmış, üst üste basılan kırmızı, mavi ve sarı bir plakanın sağ alttaki renkli sonuç görüntüsü.....	17
Resim 7. Andy Warhol, Marilyn Monroe Set. Orijinal Boyut: 10 x 91,4 x 91,4 cm, Kağıt Üzeri İpek Baskı. 1967.....	18
Resim 8. Paul Cezanne, Fransız Provenci’nde Dağlar, 1880.....	23
Resim 9. Marcel Duchamp, Pisuar, 1917.....	23
Resim 10. Tristan Tzara’nın Dada Manifestosu, 1918.....	26
Resim 11. Marcel Duchamp, Şapka askısı 1964 (1917’deki orijinalinin replikası) National Gallery of Australia, Canberra; Çeşme 1950 (1917’deki orijinalinin replikası) Philadelphia Museum of Art; Bisiklet tekerleği 1964 (1913’teki orijinalinin replikası) Philadelphia.....	27
Resim 12. Marcel Duchamp, Büyük Cam / Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, 1915-23. İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasına yerleştirir.....	28
Resim 13. Sürrealistler, La Revolution sürrealiste dergisi, 1924.....	29
Resim 14. Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914.....	30
Resim 15. Raymond Roussel, 1933.....	31
Resim 16. Isidore Ducasse.....	33
Resim 17. Hieronymus van Aeken Bosch, 1585. Anonim.....	34
Resim 18. Hieronymus van Aeken Bosch, Dünya Zevkleri Bahçesi.....	35
Resim 19. Hieronymus van Aeken Bosch, Yaratılış.....	35
Resim 20. 1924 civarında Sürrealistler bir rüya seansında.....	36

Resim 21. Sürrealist Grup, 1930. Üst sıra, soldan sağa: Paul Eluard, Jean Arp, Yves Tanguy, Rene Crevel. Alt sıra, soldan sağa: Tristan Tzara, Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray.....	37
Resim 22. Man Ray, Uzun Saçlı Kadın, 1929.....	38
Resim 23. Man Ray, Hediye, 1921.....	38
Resim 24. William Henry Fox Talbot, Doğanın Kalemı, 1844-46.....	40
Resim 25. William Henry Fox Talbot, Doğanın Kalemı,.....	40
Resim 26. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği 1913.....	46
Resim 27. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	48
Resim 28. Sol LeWitt, Tamamlanmamış Açık Küp, 1974	49
Resim 29. Albert Renger Patzsch, Ayakkabı İmalatı İçin Ütüler, 1928.....	50
Resim 30. Man Ray, “Toz Yetiştiriciliği” (Marcel Duchamp’ın Büyük Cam’ından bir detay), 1920.....	52
Resim 31. Man Ray, İsimsiz, Rayograf, 1922.....	52
Resim 32. Laszlo Moholy Nagy, Büyüklerimiz, 1927.....	53
Resim 33. Alexander Rodchenko, On the telephone, 1928.....	54
Resim 34. Robert Smithson, Yucatan’da Yer Değiştiren Aynalar, 1969.....	55
Resim 35. John Baldessari, Yanlış (Wrong) 1966-68	56
Resim 36. Marcel Duchamp, Pisuar, 1917, Fotoğraf: Alfred Stieglitz.	59
Resim 37. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942.....	59
Resim 38. Chema Madoz, İsimsiz, 2010.....	60
Resim 39. Chema Madoz, 2012.....	61
Resim 40. Chema Madoz, 1985.....	62
Resim 41. Chema Madoz, Fotoğraf: Gonzalo Perez Mata, 2019.....	62
Resim 42. Chema Madoz CNIO Arte için çekim hazırlığında, Fotoğraf: Amparo Garrido, 2019	63
Resim 43. Chema Madoz, CNIO Arte çalışması, 2019.....	63
Resim 44. Chema Madoz, Ars Combinatoria Sergi Afişi, 2018.....	65
Resim 45. Ramon Llull (1232-1315).....	65
Resim 46. Ramon Llull, Üç katmanlı kağıt. 12.-13.yüzyıl.....	66
Resim 47. Permutatif metin, Algoritmik sistem prototipi.....	66

Resim 48. Ramon Llull – Ars Combinatoria, 1305. Varlık Zinciri.....	67
Resim 49. Gottfried Wilhelm Leibniz, Ars Combinatoria, 1690.....	67
Resim 50. Chema Madoz, İsimlessiz, 1990.....	68
Resim 51. Chema Madoz, İsimlessiz, 2003.....	68
Resim 52. Giuseppe Penone, “Gözlerini Ters Çevirmek” Fotoğraf: Paolo Mussat Sartor, 1970.....	70
Resim 53. Chema Madoz’un yaratıcılığının kavramsal çerçeve şeması.....	72
Resim 54. Chema Madoz, İsimlessiz, 2004.....	73
Resim 55. Chema Madoz’un çekim öncesi elle hazırladığı eskizleri, 1992-2005	74
Resim 56. Chema Madoz ve Madrid’teki stüdyosu, 2016.....	75
Resim 57. Chema Madoz, İsimlessiz, 1985.....	77
Resim 58. Chema Madoz, İsimlessiz, 1988.....	78
Resim 59. Chema Madoz, İsimlessiz, 1986.....	78
Resim 60. Chema Madoz, İsimlessiz, 1986.....	78
Resim 61. Chema Madoz, Kolaj, 1994-2009.....	80
Resim 62. Chema Madoz, İsimlessiz, 2000.....	82
Resim 63. Chema Madoz, İsimlessiz, (Ladrillo:Tuğla) 2009.....	83
Resim 64. Chema Madoz, İsimlessiz, 2014.....	84
Resim 65. Chema Madoz, İsimlessiz, 2016.....	84
Resim 66. Chema Madoz, İsimlessiz, 2004.....	86
Resim 67. Chema Madoz, İsimlessiz, 1996.....	86
Resim 68. Chema Madoz, İsimlessiz, Analogiler, Kolaj, 1987-2019.....	87
Resim 69. Chema Madoz, İsimlessiz, 1986.....	89
Resim 70. Chema Madoz, İsimlessiz, 1994.....	90
Resim 71. Chema Madoz, İsimlessiz, 1982.....	92
Resim 72. Chema Madoz, İsimlessiz, 1982.....	93
Resim 73. Chema Madoz, İsimlessiz, 1989.....	94
Resim 74. Chema Madoz, İsimlessiz, 1982.....	95
Resim 75. Chema Madoz, İsimlessiz, 1982.....	95
Resim 76. Chema Madoz, İsimlessiz, 2012.....	98
Resim 77. Roland Barthes’ın gösterge şeması.....	101

Resim 78. Roland Barthes'ın anlamlandırma şeması.....	102
Resim 79. Chema Madoz, İsimsiz, 1982.....	104
Resim 80. Chema Madoz, İsimsiz, 1986.....	107
Resim 81. Chema Madoz, İsimsiz, 1988.....	110
Resim 82. Chema Madoz, İsimsiz, 1990.....	113
Resim 83. Chema Madoz, İsimsiz, 1990.....	116
Resim 84. Chema Madoz, İsimsiz, 1990-99.....	120
Resim 85. Chema Madoz, İsimsiz, 1994.....	123
Resim 86. Chema Madoz, İsimsiz, 2004.....	126
Resim 87. Chema Madoz, İsimsiz, 2007.....	129
Resim 88. Chema Madoz, İsimsiz, 2019.....	133

GİRİŞ

Eski çağlardan günümüze yazılı kültür tarihinde iletişim çevresinde var olan sembol ve inanç sistemleri, sanatsal ifade bağlamına doğru hareket etmiştir. Bulunan eski eserlerde biçim olarak görsel bir stilizasyon içerik ise düşünce ve algı üzerine kurulan kavramsal karakterli kurguların işlenmesi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla o dönemde de paylaşılan kültür, anlamlarla ilgili sembolik olarak üretilmiş ve yayılmış ayrıcalıklı bir araç olmuştur.

Sekizinci yüzyıldan on ikinci yüzyıla Müslüman dünyası, dönemin koşulları da göz önüne alındığında dikkat çekici derecede önemli bir kültür ve düşünce dünyası yaratmış böylece Rönesans'a giden bir yol açmıştır. Bilim ve felsefe olmak üzere Helenistik literatür Süryaniceden ve Yunancadan Arapçaya çevrilerek eleştirel düşünme ve araştırma ruhu yaratılmıştır. Bu disipline örnek Endülüslü filozof İbn Rüşd Aristoteles'in ardılı olarak varlık ve evren idrakinin sadece akılla olabileceğini akla uygun olmayan bilginin değersiz ve önemsiz olduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte on ikinci yüzyıldan sonra Müslüman Endülüs'ten Latince'ye çevrilen eserlerle büyük bir bilgi transferi olmuştur. Böylece Avrupa, Hristiyan ruhban sınıf eğitime alternatif bilimsel düşünce ile tanışmış ve Aristoteles metinleri ile de farklı zihniyetlere açılım yapmıştır.

On yedinci yüzyıl içinde, Descartes ve Locke ile ortaya çıkan modern düşünüş biçimi Rönesans'a dayalı derin bir gelenek ve tarihsel perspektifi de içermektedir. Bu düşünüş önemli bir değişime sebep olmuş ve kaçınılmaz olarak modernizm sürecini de etkilemiştir.

Modernizm on dokuzuncu endüstri çağına koşut oluşmuştur. Kökeni on yedinci ve on sekizinci yüzyıl (Akıl ve Aydınlanma Çağı) düşüncesindeki demokrasi, akıl ve hümanizm kavramlarıyla birleşip gelmiştir. Modernizm on dokuzuncu yüzyılda gelişip tartışılarak yüzyılın son çeyreğine kadar dönüşmüş kültür ve sanatı post-modernizm dönemine doğru taşımıştır.

Deneyler, icatlar ve buluşlar çağı olan on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafın bulunuşuyla önemli sonuçları olan bir paradigma değişimi yaşamıştır. Görsel iletişim kültürünü derinden etkileyen benzersiz gerçekliğin nesnel transferi, dünyanın her yerinden gelen görüntü enformasyonu ve yeni kültür sanat alanlarında arayışlarıyla sonuçlanan çok sayıda yeni akımların oluşumuna sahne olmuştur.

Dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal hareketlenmelerle beraber yanan savaşlar sanat ve kültür faaliyetlerini derinden etkilemiştir. Eski ile yeninin yarattığı miras ile harmanlanarak yenilenen sanatsal alanlar çoğu zaman döngüsel bir rota izlemiş farklı üslup ve yönelimler içinde gelişmiştir.

Dadaizm I. Dünya Savaşı travmasının yarattığı bunalım sonucu edebiyat ve sanat akımı olarak başlamıştır. Dadaistler 1916'da İsviçre'de sonrasında Almanya ve Birleşik Amerika'da ortaya çıktılar daha sonra akım Avrupa'da oldukça yayıldı. Dadaizm, eski toplum hayatında, sanat ve kültüründe topyekün denebilecek paradigma değişikliğini hedef tutan bir akım olmuştur. 1920'den sonra daha çok sürrealizm'e yönelen dadaistler yeni yaratıcılık stratejileri geliştirmişlerdir.

Materyal, yöntem araştırmaları ve alternatif sunum gibi açılımlar, endüstriyel nesne (ready-made), kendine mal etme (appropriation) mevcut bağlamı değiştiren yeni algı politikaları oluşmasını sağlamıştır (Atay, 2019).

Yirminci yüzyıl başlarından itibaren sanat algısında büyük kırılma yaşanmıştır. Yaratıcı stratejilerde o güne kadar araç konumunda olan düşünsel boyut, amaç haline getirerek avangart adı altında öncü ve yenilikçi fikir sanatı olarak anılan ezber bozan sorgulamacı bir yol açmıştır. Fikirlerin, görme beğeniye dayalı sanata üstünlüğünü savunan bu yol yirminci yüzyıl kültür sanat üretiminin algı ve kavramsal karakterli yapısının temeli olmuştur.

İkinci dünya savaşı ve onu izleyen yıllardan 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde Kavramsal Sanat adı altında beliren temsilcileri ortaya çıkmıştır. Sol LeWitt'in kaleme aldığı manifestoları ile tarihsel Avangart akıma göndermeler yaparak tasarım, fikir ve gerçekliğin tanımını yeniden yapma girişimlerine sahne olmuştur.

Düşünsel boyutlara, sade fikirlere ve mantık ile sıçranamayacak yerlere ulaşma ideali ile yola çıkarak açılan bu kanalda fotoğraf ve fotoğraf temelli görüntü önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemden başlayarak kavramsal fotoğraf olarak yerleşen kendine has çok yönlü deneysel ve kavram esaslı çalışmalar üretmiştir.

Modernizm sonrası post-modernizm döneme gelindiğinde kavramsal sanat ve onu bir dalı olan Kavramsal Fotoğraf 1970'lerden itibaren aşamalı olarak Avangart öncü Duchamp'ın, açtığı kavramsal bağlam yolu ile kendinden sonraki sanat anlayışında, üretim ve temsil biçimlerinde köklü bir değişime neden olmuştur. Öze dönük, minimal, algının, düşüncenin, fikrin, kavramların gerçeklikle ve dil ile olan ilişkilerini sorgulayan bu alanda çalışmalar yapan kavramsal fotoğraf alanında çeşitli dal ve üsluplarıyla günümüzde de var olmaktadır.

Kavramsal fotoğraf alanında çalışmalar yapan İspanyol fotoğrafçı Chema Madoz'un (d. 1958) sanatçı kişiliği, ifade tarzı ve çalışma metodolojisi eserleri üzerinde analiz edilip saptamalar yapmak tezin amacını oluşturmaktadır. Kendisiyle yapılan görüşmeler, hakkındaki yayınlar ve diğer kaynaklardaki bilgilerin taranmasından hareketle Madoz'un kavramsal bağlamı açıklanırken onun fotoğraflarını oluşturan bileşenlerin katmanları açıklanmaya çalışılmıştır. Eserlerinden kavramsal bağlama uyan ve iki dönemini de kapsayarak seçilen on fotoğrafı anlamlandırma çizgisine uyan göstergebilim kaynaklı yöntem ile incelenmiştir.

Kavramsal alanda fotoğraf çalışmalarına halen devam eden günümüzün tanınan fotoğraf sanatçısı olarak Chema Madoz ile görüş alışverişinde bulunma fırsatı, onun sanatı ve eserlerine dair sınırlı sayıda lisansüstü araştırmamanın olması ve aynı zamanda fotoğraf anlayışına olan yakınlığım bu çalışmanın yapılmasına sevk edici en önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Chema Madoz sanatının kavramsal yapısını, ifade tarzını ve yapıtlarını çözümlemeye yönelik bir sunum olarak değerlendirilebilecek bu çalışmanın, fotoğrafın düşünsel kapsamıyla ilgili yaklaşımlara bir katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm’de kavramsal sanat ve onun bir dalı olan kavramsal fotoğrafın uzak ve yakın dönem olgular, olaylar ve tarihsel bağları karşılaştırmalı örneklerle verilmiştir. Kavramsal karakterli fotoğraf temellerinin gelişim oluşum sürecindeki karşılıklı etkileşimden miras ilişkileri açısından bu iki dönemin birlikte verilmesi uygun görülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünü Chema Madoz’un teorik ve felsefi arka planına ilişkin düzlemleri ile çalışmalarının kavramsal bağlamı, yaratıcı metodolojisi ve eserlerini belirleyen bileşenlerin katmanlar halinde açıklanması oluşturmaktadır. Üçüncü ve son bölümde ise Madoz’un seçilmiş fotoğraflarının göstergebilim kaynaklı çözümlemeleri ve kendisiyle yapılan söyleşi yer almaktadır.

1. Bölüm

Kavramsal Fotoğraf

1. Bölüm

Kavramsal Fotoğraf

I.1. Uzak Kökler - Eski Çağ Sembolizmi ve Stilizasyonlar

İnsan olarak bizlerin ayırt edici özelliklerinden biri de sorgulayıcı zihnimiz olmuştur. Binlerce yıl süresince çevremizi kuşatan doğa olaylarını, ardındaki anlamı ve her şeyi sorgulayan düşünce yapısıyla bütün bu sorulara yanıt olabilecek çok çeşitli inanç sistemleri geliştirilmiştir. Tarih öncesi eski çağlardan başlayarak bu sistemlerle beraber insanoğlu kendini kainatın bir parçası olarak hissettiren işaret ve sembollerle kuşatılmış bir bellek oluşturmuştur.

Başlangıçtan itibaren semboller; kainat, doğurganlık, ölüm ve yenilenme gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Kadim ve arketipik sembollerin insanın evrenle düşünsel ve ruhsal ilişkisi sonucu ortaya çıktığı belirtilmiştir.

On iki bin yıl önce Anadolu'da yerleşikliğin kökeni Şanlıurfa'daki Göbeklitepe, uygarlık tarihinin mevcut en eski tasvir ve sembollerini açığa çıkarmıştır. Güneş ve ay sembolleri Göbeklitepe buluntularında sık görülen semboller olmuş ve bunlara ilerleyen zamanlarda Mısır tapınaklarında da çok yoğun bir şekilde rastlanmıştır. Ayrıca taşlarda bulunan işaretlerden ve işlemelerden burada gök tanrılarına yönelik ritüellerin yapıldığı sonucu çıkarılmaktadır. T şeklindeki taşların insanı sembolize ettiği öne sürülmekte ve sık görülen tilki figürünün de Babil ve Sümer'de tanrı Enlil'i temsil ettiği değerlendirilmiştir.



Resim 1. Göbekli Tepe sütunlar. Klaus Schmidt, Göbekli Tepe Arşivi, Kaynak: http://cdn.sci-news.com/images/enlarge3/image_4996_2e-Gobekli-Tepe.jpg Erişim Tarihi:8.3.2020)

Sembollerin dünyanın birbirinden uzak yerlerinde yaygın olarak görülmesi, kökenleri üzerine çeşitli tartışmalara yol açmıştır: İnsanın bilinçdışı dürtülerinin sonucu olarak kendiliğinden mi ortaya çıkmıştır, yoksa düşüncelerin bir ülkeden diğerine aktarımının bir sonucu mudur? (Wilkinson, 2018: 7).

Sembol, en temel anlamı ile bir simge yoluyla bir kavramın uzlaşımsal olarak betimlenmesidir. Semboller uzlaşmaya bağlı kavramın yerine geçebilen dil dışı göstergelerdir. Etimolojik olarak Latince Symbolum kelimesinden Fransızcaya ve sonradan Türkçeye geçmiştir. Sözcüğün anlamı tanınma işaretidir ve köken olarak Yunanca sumbolon sözcüğüdür. İşaret, sembol alegori anlamına gelmektedir.

Anadolu'da Neolitik Çağ'a kadar dayanan Kibele yontularda doğurganlık, bolluk, bereket kavramlarıyla abartılmış kocaman göbekli ve memeli bir kadın tasviri olarak konumlandırılmıştır. Ayaklarının arasında bir bebek başı bulunur. Kibele'nin bazı heykellerinde üzerinde kuleler olan bir taç bulunmaktadır, bu kulelerin sayısı korumasındaki şehir sayısını sembolize etmektedir.



Resim 2. Anadolu kökenli ana tanrıça Kibele M.Ö. 6.yüzyıl (Kaynak: <http://arkeofili.com/wp-content/uploads/2019/07/cata.jpg> Erişim Tarihi: 8.3.2020)

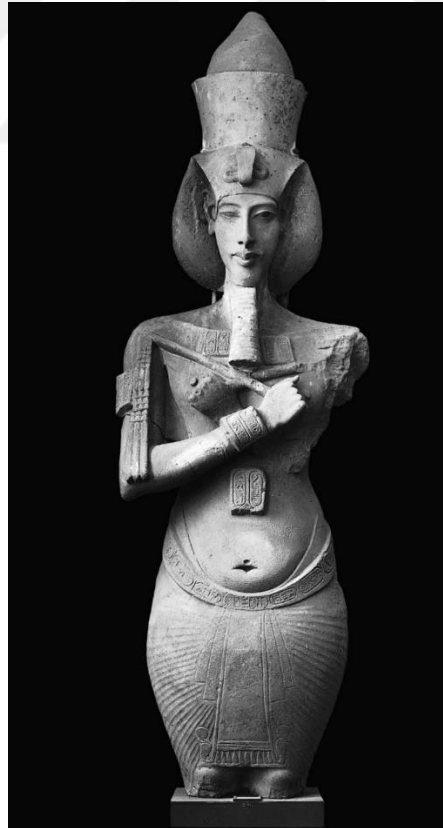
Kibele kültünün etkisi, Hitit, Frig gibi Anadolu uygarlıklarının yanı sıra Roma ve Bizans İmparatorlukları ile günümüze kadar uzanmaktadır. Kibele'nin Yunan mitolojisinde Artemis, Roma mitolojisinde Diana adını aldığı bilinmektedir.



Resim 3. Yunan tanrıçası Güzel Artemis heykeli– M.Ö. I. Yüzyıl. (Kaynak: <https://sanatkaravani.com/anadolu-bereketinin-simgesi-efesli-artemis-heykeli/> Erişim Tarihi: 9.3.2020)

Tanrıça Artemis heykelinin başının üzerinde üç katlı kule onun şehrin koruyucusu olduğunu temsil eder. Ensesinde dolunay biçiminde bozulmamış ay vardır ve alnında ki hilal ile onun da ay tanrıçası olduğu vurgulanmaktadır. Güzel Artemis'in boynunun iki yanında beş adet kartal başlı aslan (grifon) bulunmaktadır. Gerdanında, burçları, hakimi olduğu güneş-ay-gezegenler döngüsü kozmoloji vardır. Göğüs bölgesinde yaklaşık kırk kadar meme tasviri görülmektedir ve tanrıçanın bereket sembolü vurgusu olarak değerlendirilmektedir. Etek bölgesinde, hayvan betimleri olarak, boğa, keçi, aslan, arı, grifon ve sfenksler yer almaktadır. Tanrıçanın bu tasviri onun doğa ve kozmik enerji üzerindeki hakimiyetini sembolize etmektedir.

Mısır'da yeni dönem 18. Hanedan firavunu Akhenaton (IV. Amenhotep) tarihte gerek sembolik kişiliği gerekse eşine rastlanmayan stilde heykel ve rölyef temsilleri ile hala bir bilinmezlik taşımaktadır.



Resim 4. IV. Mısır Firavunu Akhenaton (Amenhotep) - MÖ 1353 – 1352 Kaynak <https://classconnection.s3.amazonaws.com/438/flashcards/2510438/jpeg/akhenaton1360312271857.jpeg> Erişim Tarihi:9.3.2020)

Mısır bilimci James P. Allen’a göre Mısır yazılarında 1400’den fazla tanrının adı geçmektedir. Akhenaton tahta geçtikten sonra geleneksel çok tanrılı Mısır dinini yasaklayarak tek tanrılı Aten dinini kurmuştur.

Bu dönemde sanat alanında da yenilikler yaşanmıştır. Firavun resimleri eskisi gibi tanrısal bir hareketsizlik yerine daha gerçekçi betimleniyordu. Bir bakıma sanatın dinden ayrılmasını Akhenaton başlatmıştır. Firavun geleneksel sahneler dışında günlük hayattan sahnelerde çiziliyordu. İri yüzlü orantısız başı ve elmacık kemikleri, uzun boyunlu, göbekli, kadınsı kıvrımlı kalçaları ile orantısız bacaklarla resmedilen Firavun oldukça ilginçtir. Bu çarpıtmanın ya da stilin neyi temsil ettiği anlaşılamamaktadır.

Göbeklitepe T sütunları, Kibele, Artemis ve Akhenaton gibi eski çağ heykel örneklerinden hareketle eski çağlarda da gördüğümüz düşüncenin ve kavramların sembolik anlamlarla tasvir edildiği bir yaklaşım görülmektedir. Eserlerde biçim olarak görsel bir stilizasyon, içerik ise düşünce ve algı üzerine kurulan kavramsal karakterli bir kurgu uygulaması olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla o dönemde de paylaşılan kültür, anlamlarla ilgili sembolik olarak üretilmiş ve yayılmış ayrıcalıklı bir araç olmuştur.

1.2. Yakın Kökler - Modernizm ve Avangart Kuram

Modernliğin genellikle Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilir. Eski Yunan ile Roma uygarlıklarıyla bağlantılı bir biçimde tanımlanır. Oldukça etkili konumda bulunan Alman toplumbilim kuramının bakış açısından modernlik, ilerici ekonomik ve yönetsel ussallaştırma yanında toplumsal dünyanın ayrımlaştırılması anlamına gelir (Ayrımlaştırma ile anlatılmak istenen, örneğin olgunun değerden, ahlaksal alanın kuramsal alanlardan ayrı tutulmasıdır.) (Sarup, 2010: 184).

Modern kavramı latince “hemen şimdi” anlamına gelen “Modo” kelimesinden türemiş ve “Modernus” ve eskiye karşı olarak Hristiyan tarihini Roma ve Pagan geçmişinden ayırmak amacıyla kullanılmıştır.

Modernizm 19.yy endüstri çağına koşut oluşmuştur. Tarihsel bir dönemi belirten, yaygın kullanılan bir terim ve dünya görüşüdür. Kökeni 17. ve 18. yüzyıl (Akıl ve Aydınlanma Çağı) düşüncesindeki demokrasi, akıl ve hümanizm kavramlarıyla birleşip gelmiştir. Modernizm 19.yüzyıl'da gelişip tartışılarak yüzyılın son çeyreğine kadar dönüşmüş ve post-modernizm'e doğru evrilmiştir. Modernizm'den sonra adlandırılmayan bu yeni dönem ancak 'post' (sonra gelen) kelimesi ile kategorize edilip anılmış ve yaygın kullanıma girmiştir.

8. yüzyıldan 12. yüzyıla Müslüman dünyası, dönemin koşulları da göz önüne alındığında dikkat çekici derecede önemli bir kültür ve düşünce dünyası yaratmış böylece Rönesans'a giden bir yol açmıştır. Bilim ve felsefe olmak üzere Helenistik literatür Süryaniceden ve Yunancadan Arapçaya çevrilerek eleştirel düşünme ve araştırma ruhu yaratılmıştır. Bu disipline örnek Endülüslü filozof İbn Rüşd Aristoteles'in ardılı olarak maddenin sonsuz olduğu ve ruhun bedenle birlikte öldüğünü iddia etmekteydi. Varlık ve evren idrakinin sadece akılla olabileceğini akla uygun olmayan bilginin değersiz ve önemsiz olduğunu vurgulayan Rüşd'ün eserlerinin yanı sıra, 12. yüzyıldan sonra Müslüman Endülüs'ten Latince'ye çevrilen eserlerle büyük bir bilgi transferi olmuştur. Böylece Avrupa, Hristiyan ruhban sınıf eğitime alternatif bilimsel düşünce ile tanışmış ve Aristoteles metinleri ile de farklı zihniyetlere yelken açmıştır. İşte ünlü düşünürler Descartes ve Locke'ye uzanan seküler ve rasyonel düşünce biçimi 11. ve 12. yüzyıldaki İslam dünyasıyla kurulan bu ilişkiler aracılığıyla şekillenmiştir. Ortaçağ Avrupası toplumsal hayatında Aydınlanma çağına kadar güçlü olan batıl inançların sarsıntıya uğraması yine bu kültürel iletişim, sosyal bağlantılar ile başlamış ve 19. yüzyıl pozitivizm düşünce akımına kadar pek çok etki yaratmıştır.

13. ve 14. yüzyılda Hristiyanlık içindeki felsefi bir tartışmanın daha sonra muazzam etkileri olduğu anlaşılmaktadır. Kilisenin içinde skolastikler tarafından yapılan bu tartışma Hristiyan epistemolojisinin modernizm lehine ilk kırılma anı gibi durmaktadır (Polat, 2017: 16). Ancak gerçek kırılma için Aydınlanmanın rüşdünü ispat ettiği, edebi düşünüş biçiminin rasyonel bir çerçeveye alındığı 18. yüzyıl beklenmiştir.

Modern epistemolojinin 17.yy Batı Avrupa'sında şekillendiği çok iyi bilinmektedir. Yüzyılın ilk döneminde Rene Descartes, son döneminde ise John Locke bu epistemolojinin sınırlarını en net çizen iki önemli filozoftu (Polat, 2017: 11). Descartes, eski devirlerin dominant ve kabul görmüş zihniyetlerin sorgulanmadan peşinden gitmenin doğru olmadığı görüşündeydi. İlk olarak düşüncelerin doğruluklarından şüphe ederek akıl süzgecinden geçirilmesinin uygun olacağını düşünmekteydi.

Zihnimizin bir *tabula rasa* (boş sayfa) olduğunu söyleyen Locke'a göreyse, doğuştan sahip olduğumuz hiçbir *a priori* bilgi yoktu ve tüm bilgimizin kaynağı kendi insani deneyimimizde yatmaktaydı. Buradan hareketle bilginin doğruluk ve yanlışlığını insanın kendisi belirlemiş olacaktı. Bununla birlikte ortaçağa bakıldığında kutsal kitaplarda var olan bilgi zaten kaynak olarak tanrısalı.

Descartes ve Locke ile ortaya çıkan modern düşünüş biçimi Rönesans'a dayalı derin bir gelenek ve tarihsel perspektifi de içermektedir. Bu düşünüş önemli bir değişime sebep olmuş ve kaçınılmaz olarak modernizm sürecini de etkilemiştir.

Modernizm, insanların bilimsel bilgiyi, teknolojiyi ve aklın gücünü kullanarak çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme yeteneğine dair bir inancın üzerinde yoğunlaşır (Fineberg, 2013: 16). Geleneksel biçimleri reddetme niyetiyle modernizm, sanat, toplumsal yapı ve ekonomi gibi alanlara estetik bir değer atfetmiştir. Modernizm, klasizme karşı gelişmiş, uygulama, tecrübe ve yüzeydeki görünümün ardındaki saklanmış olan doğruyu bulmayı amaç edinmiştir. Modern olarak isimlendirilen bazı örnekler verecek olursak: Edebiyat alanında Joyce, Proust, Kafka, şiirde Eliot ve Pound, tiyatrodaki Strindberg, Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse ile birlikte Dışavurumcu, Gelecekçi, Dadacı, Gerçeküstücü hareketler; müzikte ise Schoenberg ve Berg sayılabilir.

Birçok tarihçi, romantizmi bir sanat-edebiyat stiline çok ötesinde bir kültürel devrim olarak görür. Hatta Isaiah Berlin, romantizmin "Batı bilincinin en büyük dönüşümü" olduğunu savunur. Romantizm sadece modernliğin temelini oluşturan Aydınlanma akılcılığına, rasyonalizmine karşı değil, bütün Batı düşünce geleneğine karşı

bir başkaldırıdır (Artun, 2019). Zihniyet dönüşümünün hareketinin başlaması toplumsal ve diğer tüm alanlara sirayet etmesiyle kuşkusuz daha devingen olan sanat bağlamında gelenekselin ölümü ile sonuçlanmıştır.

İspanyol sanatçı Fancisco Goya'nın rahatsızlığı sonrası yöneldiği sanatı ve örnek olarak 1789 tarihli Cadıların Uçuşu isimli eseri belki de modern sanatın ilk müjdelerinden biri olmuştur. Goya'nın bu dönemki yapıtları, sanatı sanat olarak kendi argümanlarına döndürme teşebbüsü olarak yorumlanmaktadır.

Modern sanatı ortaya çıkaran etmenlerden biri de kişi hukuk ve özgürlüğünün ilk kez yasalaşmasını getiren Fransız Devrimi (1789-1799) olarak ta belirtilmektedir. Devrim sanatçıların kendilerini rahatça ifade etmelerine ve mesleki teşkilatlar kurarak kendi hak ve emeklerine sahip çıkmalarını sağlamış böylece kral veya bir kilise himayesine ihtiyaç duymadan sanatlarını icra edebilir hale gelebilmişlerdir.

Sanat ve sanatçılar söz konusu olduğunda özellikle modern sanat tarihini tartışırken kullanılan en önemli, en etkili olmuş 'modernizm' kavramından sonraki kavramın 'avangart' olduğu görülmektedir. 'Avant-garde' kelimesinin kökeni Fransızca askeri bir terimdir ve 'öncü askeri birlik' anlamından gelmektedir. Genel anlamda birçok dilde, sanatta 'ilerici akımlar'ı temsil etmek için kullanılmıştır.

'Avangart' sözcüğünün Fransızca olması da bir rastlantı değil, zira değişim ve modernite bilincinin temelini oluşturan o geçmişten kopuş etkisini Avrupa tarihinde hiçbir olay 1789-94'te gerçekleşen Fransız Devrimi kadar hissettirebilmiş değildir (Cottington, 2019: 12).

19.yüzyılın ilk çeyreğine gelinirken toplum kuramcıları siyasal ve toplumsal bağlamda monarşi rejiminin katı hiyerarşisi yerine bireysel haklar ve kolektif kimliklere saygı temelinde yeni bir düzen getirme arayışına girmişlerdir. Claude Henri de Saint-Simon ve etkili sol kanat çevresi, yeni bir yönetim modeli olarak devletçi-teknokratik bir sosyalizm ve üçler erkini birleştirmişlerdir. Cottington Avangard kitabında modeli şöyle açıklamıştır:

“Bu modele göre toplumu üçler iktidarı olan meslek grupları yönetecekti ve bunlar da: Sanatçı, bilim insanı ve sanayici olacaktı. Bunların içinden ise sanatçı ‘avangart’ olacaktı – ve terim burada ilk kez Saint-Simon ve grubu tarafından askeri olmayan bir bağlamda kullanılmış oldu.” (Cottington, 2019: 12).

20. yüzyılda klasizme karşı olan, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan (anti-art) ve biteviye ‘yeni’nin peşinde koşan bütün sanat hareketlerini avangart kapsamında bütünselleştiriyorlar. Farklı hareketler arasındaki ayrımları formlara indirgeyerek yapısallaştırıyorlar. Oysa formel referanslara göre kurulan tasnif sistemi, bu hareketler arasındaki tarihsel ve felsefi çatışmalar kadar bağları da gizlemektedir (Bürger, 2015: 45).

Avangart olarak anılmış ve pozitivist tasnif heyecanı ile tarihe geçmiş hatırı sayılır sayıdaki akım yaratılmıştır. Aslında tarihsel kökenleri ve dayandığı bilgi birikimi çerçevesinde bakılırsa iki merkezli bir kavram öbeği görülebilir. Bunlardan biri *logos*, diğeri ise *phantasma*’dır; akıl ve hayal, rasyonalite ve hayal gücü (imgelem), mantık ve şans (fantezi). Artun, Sanat Manifestoları kitabında bu öbekleri şöyle açıklar:

“Bu karşıtlıklarla birlikte, ikici (düalist) düşüncenin başka birçok çatışması da estetiğe aktarılır: sanayi/sanat, gerçek/düş, iş/oyun, bilim/büyü, bilinç/bilinçaltı, bilgi/duygu, beden/ruh... aydınlık/karanlık, gündüz/gece... ve nihayet uygarlık/barbarlık. Avangardlar arası karşıtlığın ‘phantasma’ safında yer alan, Dada, sürrealizm ve sitüasyonizmin en etkili hareketlerin olduğu manifestolarına yukarıda değindim. ‘Logos’a bağlı ‘karşı-avangard’ın en güçlü temsilcileri ise Bauhaus ve konstrüktivizm.” (Artun, 2015: 45-46).

Avangart, kavramsal ve davranış modeli olarak kendine has sosyal gruplardan oluşan bir sistem şekliyle kabul görmüştür. Öte yandan, modernizm, avangart gruba dahil ya da değil her tür sanatçının modernite deneyimini ifade edebildiği bir alan olarak bilinmiştir.

19.yy belki de her alanda baş döndürücü bir ivmeyle toplumsal, kültürel ve sanatsal alanları da kökten etkileyen bir davranış ve düşünüş değişikliğine yol açmıştır. Modernizmin doğurduğu değişimler sanayileşme ve teknolojik ilerlemeler, buluşlar ve

icatlarla yakın ilgili olmuştur. Fotoğraf deneylerle geçen çağlardan sonraki icadı onu ait olduğu yıllar itibariyle modern döneme tarihlenmiştir ve öncelikle toplumsal, kültürel, iletişim, bilim ve sanat alanlarında büyük bir dönüm noktası yaratmıştır. Sanatçılar ise bu dönüşümleri eserlerini şekillendiren içerik, biçim ve tavırlarla avangardın dünyası içinde değerlendirmişlerdir.

Bu bağlamda Georges Seurat'ın 1884-1886 yılları arasında Paris'te yaptığı “*La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar İkindisi*” isimli resmi erken dönem avangardın sosyal kültürel alanlarındaki ipuçlarının izlerini sürebileceğimiz örneklerdendir.



Resim 5. Georges Seurat “*La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar İkindisi*” 1884-1886 (Kaynak: <https://www.picuki.com/media/1655113793459454144> Erişim Tarihi:17.2.2020)

Empresyonizmle bağ kuran eserde nehir kıyısı ve şehirden uzak bir alanda dinlenen insanlar resmedilmiştir ancak tablodaki güzel hava ve atmosferin duyguları herekete geçirecek ve yansıtacak oldukça farklı özellikleri olduğu görülmektedir. İlki, Seurat'nın nokta şeklindeki fırça darbeleri, sözgelimi bir Monet ya da Renoir'inkiler gibi ölçsüz, gelişigüzel ve aceleci bir biçimde uygulanmış gibi görünmekten ziyade, neredeyse makineden çıkmış hissi veren bir süreklilik göstermektedir. Resmin

uygulamadaki renk ve ışık incelikle düşünülmüş gölge alanlar ve güneşli alanlara düşen ışığın renk üzerindeki etkisi ortamın rengi ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Tablonun bu niteliği de resmin yüzeyini bir ekranmış gibi gösteriyor (çok da mantıksız bir benzetme değil, zira belli ki Seurat uygun bir mesafeden farklı renklerin tek tek noktaların kaynaşmalarını ve böylelikle algılanan renklerin daha tutarlı olmasını amaçlıyordu – bu da renkli bir televizyon ekranındaki renk piksellerinin ardındakiyle aynı ilkedir (Cottingham, 2019: 19). İkincisi, Empresyonistler eserlerini şövale boyutlarında taşınması ve orta sınıf tablo alıcılarının evlerindeki duvarlara asmaya uygun ölçülerde tasarlarlarken, *Grande Jatte 2*'ye 3 metre gibi bir ölçüde ve çok büyük denebilecek bir ebatta tasarlanmıştır. Üçüncü olarak, empresyonist eserlerde görülen düzensiz fırça darbeleriyle hareketli figürler ve özensiz kompoze edilmiş yollar ağaçlar nehirlerin aksine, Seurat'ın tablosundaki perspektif doğrusal bir düzlemde tek tek arka arkaya yerleştirilerek durağan ve cansız bir görünüm ortaya çıkarmışlardır. Bütün bunlar o tarihlerdeki modern kent yaşamının bireysellikten uzak tekdüze, hareketsiz ve izole bir yaşam sürdürülmekte olduğunu da ima ediyor olarak değerlendirilebilmektedir. Bu tablodaki Seurat'ın yorumu modernisttir bununla beraber teknik ve simgesel bir yeniliğe gitmiştir. Farklı yeni bir üslup yaratması nedeniyle kendisinin modernite deneyimini ifade etmiştir. Bu çıkış daha sonra noe-empresyonizm olarak adlandırılmış ve yeni bir sanatsal meydan okumanın (hatta üslup manifestosu) yanı sıra sosyolojik olarak yarattığı fark sebebiyle de avangart görülmüştür.

Seurat'ın bu tekniğinin yarattığı çağrışımlar, paralelinde fotoğrafın deney ve icatlarla gelişmiş olan eski ve uzun tarihinden bazı buluşları da beraberinde akıllara getirmektedir. M.Ö. 5. yüzyıl Çinli düşünür Mo Ti karanlık bir ortama açılan iğne deliği ile dışarıdan gelen nesne görüntülerinin ters olarak içeriye yansıdığı yazmıştır. Bir asır sonra Aristo, 11. yüzyılda İbn-i Heysem, 15. yüzyılda Leonardo da Vinci ve Paolo Toscanelli, 16. yüzyılda Gemma Frisius ve 19. yüzyılda Sir David Brewster karanlık bir ortama açılan iğne deliğinden sızan ışığın gizemleriyle ilgilenmişlerdir.

Nicephore Niepce'in 1813'lerde başladığı serüven kararlı ve uzun çalışmaları sayesinde 1816'da gümüş klorürlü kağıt üzerine görüntüler tespit etmiştir. Bu yöntemler ile geliştirilen deney ve araştırmaların sonunda Louis Jacques Mande Daguerre ve

William Fox Talbot tarafından da üzerinde çalışılmış ve icat 1839 yılında tüm dünyaya fotoğraf ismiyle ilan edilmiştir. Daha sonraları Sir David Brewster'in karanlık oda/kutu tekniğiyle 1850'lerde elde ettiği ilk fotografik görüntüler, izleyen yıllarda Crookes, Spiller, Abney gibi isimler tarafından gerek malzeme gerekse teknik açısından geliştirilmiştir.

Ortaya çıktığında tek renkli olan fotoğraf tam bir icat sayılmazdı ve araştırmalar renklerin röprodüksiyonu alanındaki deneylerle devam etmiştir. 17. yüzyıl sonundan başlayarak üç renk pigmentinin – sarı, kırmızı ve mavi- bütün nüanslarının yeniden oluşturulmasını sağladığı biliniyordu. 1720'ye doğru Alman gravürücü Jacques-Christophe Le Blon bir tabloyu üç temel görüntüye (sarı, kırmızı ve mavi) ayırıştırıyor ve bunları baskıda çakıştırıp çokrenkli bir gravür elde ediyor (Bellone, 2010: 24-25). Günümüzde bu teknik prensip Trigromi baskı adıyla CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Key) olarak halen kullanılmaktadır.



Resim 6. Le Blon tarafından 1735 civarında yapılmış, üst üste basılan kırmızı, mavi ve sarı bir plakanın sağ alttaki renkli sonuç görüntüsü. (Kaynak: <http://sewsital.blogspot.com/2016/07/300-years-of-color-theory-coloritto.html> Erişim Tarihi: 17.2.2020)

1861'de İngiliz fizikçi James Clerk Maxwell üç renkli fotoğraf üzerine deneyler gerçekleştirmiş ve Royal Institution'da verdiği bir konferansta “boyarmaddeli renk

kompozisyonu” ve “renkli ışıklar kompozisyonu” çalışmalarını uygulamalı olarak göstermiştir. Lumiere otokromu ve nihayetinde 1869 yılında birbirinden habersiz çalışan iki Fransız araştırmacı Charles Cros ve Louis Ducos du Hauron renklerin fotoğrafik kopyası problemine çözüm getirirler.

Bilerek veyahut bilmeyerek Seurat ve yeni tekniğinin renk nüansları tarihsel olarak Le Blon, Maxwell, Cros ve Hauron’un renkli fotoğrafın araştırma, deney ve buluşlarına giden yolculuğunun ilginç bir parçası olmuştur.

Bununla birlikte Post Modernizm’in ilk yıllarında 20. yüzyıl ortaları geçilirken ve tam 232 yıl sonra Pop Sanat’ın öncü isimlerinden Andy Warhol’un şöhret kazanmış işlerinde Le Blon’un uyguladığı renk ayrımı mantığının yansımalarının görülebilmesi ilginç olmuştur.

Bu paralellikleri çağrıştırarak akıllara getiren dönemin seri üretim-tüketim ve esinlenme yaklaşımları düşünüldüğünde dönem itibarıyla da manidar bir durum yaratmaktadır.



Resim 7. Andy Warhol, Marilyn Monroe Set. Orijinal Boyut: 10 x 91,4 x 91,4 cm, Kağıt Üzeri İpek Baskı. 1967 (Kaynak: <https://www.artnmotion.eu/en/produit/marilyn-monroe-andy-warhol/> Erişim Tarihi: 17.2.2020)

Avangart oluşumlar farklı zamanlarda ve farklı gelişmelerle ilişkili olsalar da kendilerine özgü etkenler ve yaşanan ayrımlarla ortaya çıkmışlardır. 1880’lerde batı ve

özellikle Fransa’da yaşanan mevcut basın kanunlarının yumuşatılması ve teknolojik bir devrim olarak matbaalardaki silindir ofset baskı makinalarının gazete yayıncılığındaki büyük sıçrama yaratmasını bu ayrımlara örnek gösterebiliriz. Kanunların esnetilmesi, eskisi gibi dergi çıkarmak isteyenler için uygulanan yüklü bir maddi birikim gösterme mecburiyetini ve yayın özgürlüğünü kısıtlayan sansürü gündemden kaldırmıştır. Böylece siyasi ve sanatsal çeşitli birçok farklı düşünceyi yayımlamak ucuz ve risksiz hale gelmiştir. Bunun sonucunda Fransa’da yazın 1830 yılından sonraki elli yıl içinde roman, şiir, tiyatro oyunlarının sayısı 1880’leri ortalarında yüzde elli oranında artmıştır. Bu yıllarda “avangart” sözcüğü sıklıkla kullanılmaya başlanmış ve sergileme ile satışların da yapıldığı Salon des Independants’ın yanı sıra aynı düşüncelerle sayıları artan bir ivme ile çoğalan ressam ve destekçi galericiler avangardın estetik ilkelerini yükselen değer olarak ortak bir kolektif kimlik gibi tüm Batı Avrupa’da duyurmaya başlamışlardır.

İsyankarlıklarıyla övünen modernistler her ne kadar çoğu zaman olduğu gibi uzlaşmaz tavırlar sergileseler de 19. yüzyıldan itibaren çevrelerinde onları yalnız bırakmayan araçlar tanıtım faaliyetlerini üstlenmiş ve yeteneklerinden fayda sağlamışlardır. 16. yüzyılda sanat müzayedeleri yapılmaktaydı ve 17. yüzyılda sanatçıların çalışma programlarıyla anlaşmalarını yapan Emprezyolar ortaya çıkmıştı. 18. yüzyılda menajerler sanatçıların adına konser, kitap ve sergi gibi etkinlikleri düzenleyip eleştirmenleri organize etmekteydiler.

1870 civarında, sadece Paris’te yüzden fazla emprezyo vardı. Koleksiyonculuk kullanılmaya hazır kullanılmaya hazır serbest nakdi öngördüğü için, tarihi olgunlaşan kapitalizmle kaçınılmaz olarak iç içe geçmiştir (Gay, 2017: 113) Gelişen orta sınıf ile vatandaşların da oluşan bu sanat kültür ortam ve pazarına angaje bir yaşam sürmeye başlamalarıyla birlikte sanat eserleri hiç olmadığı kadar fazla meta haline gelmiştir.

Kendine özgü estetik ilkeler ve konumların –genel anlamıyla “modern sanat”ın bir sembolü haline gelen “izmler”- çoğalmasının ardında hem “kültürel üretim alanı”na özgü hem de bu alanın dışında kalan etkenler vardı (Cottington, 2019: 58). Etki altına giren pek çok istekli sanatçı öne çıkma şansı elde edeceği yeni tarzlar ilan edeceği ve bunu yeni bir yazım biçimi olarak sunacağı “manifesto” da bu dönemde yaygınlaşmıştır.

1910-1914 yılları kültürel bir dinamizm ile şehirlerde estetik anlamda radikal sanatçı grupları oluşmuş ve hızlanan fikir alışverişleriyle büyük bir iletişim kültür ürünleri ağı yaratılmıştır. Ancak ne yazık ki bu oluşumlar resmileşip, kurumsallaşıp daha fazla gelişmeden I. Dünya Savaşının yıkımı ve onları da kuran kuşak ile birlikte yok olup gitmiştir.

1.2.1. Avangart – Anti-Sanat – Sanat Algısının Temelden Değişimi

Sanat Tarihi boyunca, Kübizm, Fütürizm, Dada ve Sürrealizm, Modern Sanat'ın 'avant-garde (öncü)' akımları olarak görülmektedirler ve ortaya çıkardıkları yeni biçim diliyle geleceğin sanatına da yön vererek günümüz sanatını anlamlandırmada önemli bir işlev üstlenmişlerdir.

20. yüzyılın hemen başında Kübizm Paris'te ve kendine özgü bir resim akımı olarak başlayarak hızla yayılmış ve muazzam bir başarı elde etmiştir. Yeni bir üslup biçimi olarak rakipleri oldukça fazlaydı ne var ki "izmler"le dolu bu dönem ve sonrasında hiçbiri onun kadar uzun yaşayamamıştır. Yarattığı etkili çöşku tüm alanlarda görülmüştür ve hiçbir akım ona ciddi bir rakip olamamıştır. Bunun oldukça güçlü sebepleri vardır: Yeni bir bakış açısı ile yeni bir resimsel dil ve biçim geliştirilmiştir. Nesneyi pek çok açıdan göstererek dördüncü boyut getirilmiştir. Betimlemeden ziyade Kavramsallığı kabul eder ve doğrudan resmetmek yerine farklı detaylardan oluşan çoklu açı görüntüleriyle farklı formlar oluşturulur. Resmin perspektifi kullanarak üç boyutluluğu yakalamaya çalışması yerine iki boyutluluğu vurgulamaktadır. Objeler yeniden kurgulanarak, retinal olan ile aklın bildiği ya da zihnin devrede olduğu şeyler arasındaki çatışmalar ve çağrışımlar ortaya konmaktadır. Aynı zamanda Kübizm akımı temsili gerçeklik yerine resimsel gerçekliğin ikamesine büyük bir yol açmış ve bu noktayla yüzyılların görsel temsil paradigmasını da değiştiren bir devrim niteliği taşımıştır.

Aynı dönemde Avangartlar da deneysellğe bağlı olarak yerel ulusal kültür ve geleneklerle çelişen bir yapı sergilemişlerdir. Hem Kübizm hem de Fütürizm avangardist yol haritası için güçlü bir model sunmuş ve yeni bir sanatçı tipi yaratılmasında önemli bir rol olmuştur. Bu alternatif için rol model olarak Pablo Picasso ve Marcel Duchamp bir adım öne çıkmışlardır.

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç-yüzünü ve iş-yapısını kavramak için, elbette Kübizm, nesneleri varlığı görüldüğü gibi değil de düşünüldüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır (Tunalı, 1981, s: 18)

Kübizmin içini dolduran, yeni bir asra girilirken avangardist heyecan taşıyan her tipte sanatçıyı etkileyerek moderniteye bağlı gelişen deneyimlerle popüler kültürü kucaklayabilecekleri bir yer açan ve reklam endüstrisinin becerilerini onlarla tanıştıran Fütürizm olmuştur. Kısa sürede Avrupa'nın tamamında güçlü bir etki yaratıp "Fütürist" sıfatıyla sosyal hayatın içinde zamanın ruhunu da yakalayan şok edici bir sanat olarak tanımlanmıştır.

Kavramsal olarak Avangart öncüdür, fikirleri ifade eden, herkesten farklı olarak dünya ile ilgili "hakikat"i takip eden, şimdiyi anlayıp geleceği etkileyen, düşüncedeki yenilik ve derinliğe önem vermiştir.

Geçmişin reddinin ya da çözülmesinin ötesinde, avangard özgünlük, gerçek bir köken, sıfır noktasındaki başlangıç, doğum olarak algılanmıştır (Krauss, 2016).

19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında etkili olan Nörolog Sigmund Freud, psikanalitik kuramıyla zihinsel süreçlerin bilinçdışı ile bağlantılarını ortaya çıkarmaya çalışmış ve 1900 tarihli *Rüya Yorumları* kitabında ve sonrasında yazdığı yazılarında insan zihnini, dürtülerin, kişinin kendisine empoze ettiği kontrollerin ve sembollerin karmaşık bir katmanlaşması olarak tanımlamıştır. Freud, ruhu, ışık tarafından görüntülerin çizildiği bir fotoğraf levhasına benzetmekte ve insanın da bu görüntülerin alıcısı olduğunu yazmıştır. Onun psikanaliz yöntemi geçeklik ve öznellik ayrımının ihtiyaç duyduğu kendi kendini incelemeye dayanmıştır ancak kendisi bunun bir yorum ve ayırımına tam olarak ulaşamayacağını da kabul etmiştir.

Psikanalize Giriş Dersleri'nde Freud, ışığın bilinçaltına kaydettiği görüntüleri bir fotoğraf negatifine, bilinçaltını negatiflerin depolandığı bir odaya ve bilince ulaşan görüntüleri de pozitif bir baskıya benzetir (Silverman, 2019: 167).

Rosalind E. Krauss avangart için şöyle söylemiştir: Maleviç'in açıklamasında olduğu gibi, 'sadece, dün sahip olduğu inançları reddeden canlı kalacak'tı. Köken olarak benlik, de novo olarak deneyimlenen şimdi ile gelenek yüklü geçmiş arasında ayırım yapılabilmesini olası kılan şeydi. Avangardın savları tam da özgünlüğe yönelik bu savlardı (Krauss, 2016).

Kendini inceleme ve özeleştirici Modernizmin temel özelliği olmuştur ve bununla birlikte zihnin rasyonel tarafı ile duygularımız arasındaki ikilik antik çağdan günümüze dek süregelen bir olgu olduğu görülmüştür. Modernizm de bu çelişkiyi başından beri içinde barındırmış ve mütemadiyen ortaya çıkan eğilimler ve "izmler" kendinden öncekilerle içiçe ve kendilerinden de bir şeyler ekleyerek kesintisiz yol almışlardır.

Avangart sanatçıların büyük ölçüde orta sınıftan geldikleri ve radikal sanatlarının genellikle burjuva tarafından satın alındığı gerçeği, bu kendi kendine devrim yapma modelini daha büyük bir ölçekte doğrular; avangart en hararetli saldırılarını burjuvaya yönelterek avangartlığı bir özeleştirici biçimi haline getirmiştir (Fineberg, 2013: 17-18).

Avangart gerçekte moderniteyi sorgulayan son derece ciddi ve zorlukları yaşayarak ilerleyen bir hareket olarak ortaya çıkmıştır.

"Cezanne'ın yazışmalarından, eserinin stilini arayan bir ressamın değil, 'resim nedir?' sorusuna cevap arayan bir sanatçının eseri olduğu anlaşılır." Bu arayış, geçerli olan sanat kavrayışlarını soruşturmak demektir. Lyotard'ın sözleriyle, "görüleni değil, gördürteni göstermek", bunun için modernliği sökmek (Bürger, 2015: 19). Cezanne'dan sonra ve onu takip edenlerle birlikte resim teknik olarak değişmiş ve başka bir yola girmiştir.



Resim 8. Paul Cezanne, Fransız Provenci'nde Dağlar, 1880 (Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-fransiz-provencinde-daglar-98/> Erişim Tarihi: 27.2.2020)

Duchamp'ın hazır nesneleri de böyle bir hareketli ve harareti çalışma ürünü olmuştur. Ressam heykeltıraş ve yazar Marcel Duchamp'ın ünü, daha çok seri üretilmiş ve sanatçı tarafından yapılmamış fakat seçilmiş (ve bazen değiştirilmiş) bir nesne olarak “ready-made” fikrine dayanmaktadır. Bunların en bilineni ve kışkırtıcı olanı *Pisuar*'dır. Duchamp bir sıhhi tesisat firmasından aldığı Pisuar'ı R. Mutt imzasıyla 1917'de New York'ta Müstaliller Salonu'na (Salon des Independants) heykel olarak sunmuştur. Seri üretim nesnesi olarak alelade bir modern sanayi ürünü ile aslında modern estetik sorunsalını, kavram ve kurumlarının üzerinde düşünülmesi ve sorgulanmasına yol açmıştır.



Resim 9. Marcel Duchamp, Pisuar, 1917 (Kaynak: https://www.wikiwand.com/tr/Marcel_Duchamp Erişim Tarihi: 17.2.2020)

Bunlar: Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarırsızlık (Kant), öznellik sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri...değer, norm, kanon... Pisuar modernliğin de ötesinde, sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırır (Bürger, 2015: 19-20).

Salt görme ve estetik beğeniye dayalı Retinal sanata karşı reddedici tavır içinde olan Duchamp görsel olanı zihne ve metne doğru genişletme çabasında olmuştur. Bununla birlikte Kavramsallaşmanın yoluna giren bu açılım retinal algıyı da aşır zihinlerde gerçek bir iz bırakmış olacaktır. Daha derin bir yaklaşımla, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı kaldırarak sanatçının geçmişteki görüş, duyuş, anlayış ve anlatışla ilgili ilişkileri ortadan kaldırmıştır. Resmini yapma ya da boyama gibi yerleşmiş kabul edilmişliklerden sıyrılarak hazır-eşya (ready made) çalışmalarına yönelmiştir. Bu paradigma değişikliği avangart'tan gelen bir yapı içinde yeni yaratıcı stratejiler doğurmuş ve yeni algı politikalarına yol açmıştır. Açılan yeni alanda yeni materyal, yöntem ve alternatif sunum olanakları da ortaya çıkmıştır. Aslında olan, temelli bir kopuş gibi görünmekte olan sanatı yapan insanı, sanatçının eşsizliği konumuna karşı, bir karar verici ve seçici insan konumuna yerleştirmiştir.

Duchamp'a göre, empresyonizmden, fovizmden ve kübizmden soyutlamaya ve optik sanata kadar tüm modern sanat "retinal" özellik taşır. Bunun istisnaları gerçeküstücülük ile beraber, Seurat ve Mondrian gibi bazı özel vakalardır (Paz, 2017: 29).

Ressam heykeltıraş ve yazar Marcel Duchamp'ın ünü, daha çok seri üretilmiş ve sanatçı tarafından yapılmamış fakat seçilmiş (ve bazen değiştirilmiş) bir nesne olarak "ready-made" fikrine dayanmaktadır ve bununla birlikte Duchamp (1887-1968) II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında belirleyici olmuştur.

1959 tarihli bir röportajında Duchamp, 1912-14 yılları arasındaki sanatsal üretimini anlatırken; "zihinsel ve görsel tepkilerin evliliğini" amaçladığını, "bir ressam ya da bir yazar olmaksızın, bu sınıflandırmalara dahil edilmeden, yine de bizzat kendisinin ruhsal ürünü olan bir şey ortaya koymak üzere, kendini ifade etmenin bir yolunu aradığını" belirtir (Schwarz 2000: 25).

1.2.2. Dada'dan Sürrealizm'e

Sanat ve tasarımın ne anlama geldiği ve özelliklerini birlikte ele alacak olursak bilinçli bir planlama, çalışma ve nihayetinde sergileme ile belli bir sonuca çıkacak düzenlemeler bütünü olarak kabul edilebilir. Bu tanım resim, heykel ve sanat olarak anılabilecek her şeyi içerebilmektedir. Aynı zamanda tüm tasarım ürünleri ve gösteri sanatları da bu sınırlar içindedir.

Ancak eğer bilinçdışı ya da bilinçaltı gibi fikirler kabul edilirse, sorunlar ortaya çıkar. Genellikle bilinçaltını keşfeden kişi olarak, 1938'e kadar Viyana'da çalışan, sonra da Nazilerden kaçmak için Londra'ya giden Sigmund Freud gösterilir. Freudcu yaklaşımda, bilinçli zihinle tanımlanamayacak olan davranışlarımızı açıklamak için, bilinçaltı kavramı gereklidir (Barnard, 2010: 166). Bu kavram insanın istek ve eylemlerini düşündüğü gibi kontrol edemediğini göstermektedir. Böyle bakıldığında bilinçaltı günlük hayatta bastırılan, onaylanmayan taleplerin bir birikimi gibi görünmektedir. Bazı sanatçılar zihinlerinin bilinç dışı tutumlarını bir fikir olarak ifade aracı yapmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı başladığında Avrupa'nın muhtelif ülkelerinden savaş karşıtı pek çok sanatçı tarafsız İsviçre'ye gelmiş ve Zürih şehrindeki diğer genç sanatçılarla muhalif bir ekip olma düşüncesiyle beraber olmuşlardır. Hugo Ball'ın 1916'da açılan Cabare Voltaire bu gelişen bir buluşmanın sembol adresi olmuştur. Mekanda toplanan genç sanatçılar, şiir okuma, sergiler, konserler, çarpıcı sahne performansları ve manifestolarla özgürlüklerini yaşamışlardır. Hugo Ball'ın yanı sıra Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Marcel Slodki, Sophie Taueber, Walter Serne ve Hans Arp gibi sanatçılarla başlayan bu kümelenme zamanla alternatif bir sanat hareketine dönüşmekte gecikmemiştir. Bu hareketin rastgele bulunan bir adı da vardır artık, bu sözcük Dada olarak kabul edilmiştir.

Dadacılar, rüyalarıyla ilgilenmiş, bilincin bastırdığı bilinçaltı imgeleri yakalamak için uyku ve hipnozu denemişlerdir. Yine bilinçaltı duygularını dışa vurmak amacıyla otomatik yazıyı denemişlerdir. Marx'ın parolası dünyayı dönüştürmek, Rimbaud'nun ki dünyayı değiştirmektir. André Breton'un ise her ikisi de. Şiire yaşamda değişimi sağlayacak bir felsefe olarak bakan André Breton,"otomatik yazı" sistemini

Philippe Soupault ile birlikte ilk kez "Les Champs magnétiques" (Manyetik Çayırılar-Manyetik Alanlar-1920) adlı metinde kullanmıştır. Gerçeküstücülerin kullandıkları, serbest çağrışımların aklın denetiminden geçmeden dile özgürce aktarılaraq uygulanmıştır.



Resim 10. Tristan Tzara'nın Dada Manifestosu, 1918. (Kaynak: <http://www.ieeff.org/ub482f14works.html> Erişim Tarihi: 7.2.2020)

Dada hareketi sanatsal bir “refleks” olarak ta değerlendirilebilecek “Yeni bir gerçeklik” ile kurulu toplumsal hiyerarşi ve sanatsal kültürel paradigmaları değiştirmek, yıkıma uğratmak vaadinde bulunmuştur. Sanatçılar ifade tarzlarının içinde doğaçlama ve rastlantısallık gibi teknikleri kullanarak mevcut geleneksel sanat yöntemlerini reddetmişlerdir. 1918 yılında yayınlanan manifesto ile birlikte hareket önce Berlin ve sonra da Avrupa’daki diğer kentlerde de yayılarak etkili olmuştur.

Dadacılar, bir sanat yapıtında sanatçının yaratıcılık payının ne ölçüde önemli olduğu konusunda bir hesaplaşmayı başlatan modern akımların öncüleri sayılırlar. Bu nedenle, çalışmalarında, geleneksel ustalıklardan ve alışlagelmiş kompozisyon kuramlarından elverdiği ölçüde uzaklaşmışlar ve kompozisyonlarını, rastlantı yasalarına göre tamamlamayı ilke edinmişlerdir (Genç, 1983: 115).

Marcel Duchamp savaştan hemen sonra 1915’te Amerika’ya gitmiş New York’ta 1913’te yaptığı Bisiklet Tekerleği ile hazır-yapımı kavramsal boyutu ile değerlendirip düşünmeye başladığı “sanat yapıtı olmayan bir sanat yapma” fikrini olgunlaştırmaya

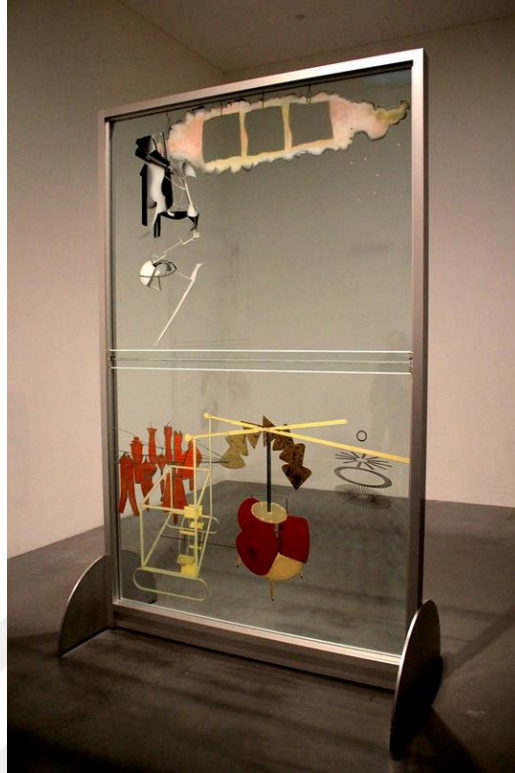
başlamıştır. Hazır-yapım’lar ile geleneksel olan sanata karşı fikirlerini ortaya koymuş ve böylece New York’taki Dada hareketinde etkili olmuştur. Duchamp kendisini Dadacı olarak tanımlamamakla birlikte, pek çok kişi tarafından hazır-yapımları “Dadacı objeler” olarak değerlendirilir.



Resim 11. Marcel Duchamp, Şapka askısı 1964 (1917’deki orijinalinin replikası) National Gallery of Australia, Canberra; Çeşme 1950 (1917’deki orijinalinin replikası) Philadelphia Museum of Art; Bisiklet tekerleği 1964 (1913’teki orijinalinin replikası) Philadelphia

Duchamp, “iki şey arasındaki benzerliği kavrama (tespit etme) olasılığını yitirmek” ister: Onu sadece ayrılıklara ilişkin yasalar ilgilendirir, sadece tek bir vakaya ve tek bir duruma uygulanabilen yasalar. Dil konusundaki tavrı da bundan farklı değildir. Sadece soyut olarak adlandırdığımız (“somut bir göndergesi olmayan”) sözcükleri ifade eden bir göstergeler alfabesi hayal eder ve şu sonuca ulaşır: “Bu alfabe çok büyük olasılıkla yalnızca bu tabloyu betimlemeye yarayacak (Paz, 2017: 25).

Duchamp, “dil insanlığın yanılgılarından biridir” sözü ile dilin ilettiği anlamların askıya alınmasını önermiş ve iyi ile kötü beğeniler gibi bu anlamların da alışkanlıklardan fazlası olmadığını belirtmiştir.



Resim 12. Marcel Duchamp, Büyük Cam / Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, 1915-23. İki cam plaka üzerine yağlıboya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel; beş cam şerit, alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve ile her biri iki cam plaka arasına yerleştirir

Büyük Cam eserine bu bağlamda bakıldığında bir metin olarak çözümlenmeye muhtaç bir belirsizlik gibi durmaktadır.

Dada hareketi ilerleyen zaman içinde dönüşümünü tamamlayarak özellikle Duchamp'ın uyandırdığı izlenim ve güç ile birlikte 1920'li yıllarda mirasını bundan sonra devam ettirecek olan Sürrealizm'e (Gerçeküstücülük) bırakmıştır.

Sürrealist sözcüğünün ilk kullanıcısı şair, yazar ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'dir (1880-1918). Tiresias'ın Memeleri adlı bir oyunu açıklamak için kullandığı "sürrealist dram" ifadesi Sürrealizm akımının da adı olarak benimsenmiştir.



Resim 13. Sürrealistler, La Revolution sürrealiste dergisi, 1924. (Kaynak: <https://apunteparalaruptura.wordpress.com/2012/05/10/primer-manifiesto-del-surrealismo-1924/> Erişim tarihi: 7.2.2020)

Uygarlaşma sürecinde insana dayatılan akılcılığı sorgulayan yanıyla, dada gibi Sürrealizm de, “düşüncenin edimsel işleyişini” ifade etmek üzere başvurduğu “ruhsal otomatizm” olgusunu sanatsal üretimin merkezine yerleştirir ve diğer ruhsal mekanizmaların tümünü devre dışı bırakır. Aklın denetimini ve her türlü estetik ve ahlaki kaygıyı kesin olarak reddeder (Harrison ve Wood, 2011: 452).

Sürrealist Manifestoları yazan Andre Breton’un akımla ilgili öne çıkan karakteri ile birlikte Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Benjamin Peret, Antonin Artaud ve Robert Desnos gibi genç yazarları da yeni kurulmuş olan Gerçeküstücü Devrim dergisinin etrafında buluşturmuştur.

Kavramsal sanata giden yolda Dada, ilk büyük enerjiyi açığa çıkaran dalga olarak değerlendirildiğinde, onun sanatın temeline ve varoluşuna yönelik sorular soran yapısının Sürrealizm’de daha zayıf bir radikal özellik taşıdığı vurgulanabilmektedir.

Sürrealizm, 1924 yılında şair Andre Breton'un yönetiminde sarsıcı Dada stratejilerinden doğarak gelişmiştir. Freudcu psikanalizden etkilenmiş olan sürrealistler, “bilinçdışı” akla, sanatsal özne konusunun kaynağı olarak bakmışlardır.

1924 tarihli ilk Sürrealist Manifesto'da, Breton, Sürrealizmi, “insanın sözlü olarak, yazı yazarak ya da diğer bir yöntemle, aklın gerçek işlevselliğini ifade etmeyi tasarlayacağı saf psikik otomatizm; Aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygının ötesinde düşünce aracılığı ile dikkat etme” olarak tanımlamıştır (Finelberg, 2014: 21).



Resim 14. Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914 (Kaynak: <http://www.monograffi.com/dechirico.htm> Erişim Tarihi 14.2.2020)

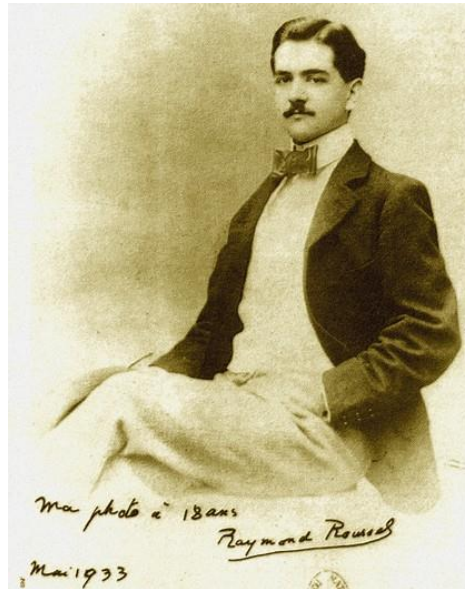
Andre Breton'un 1924 yılında yazılan Sürrealist Manifesto'su ve Sürrealizm akımından çok önceleri bazı özel sanatçılar tüm sanat tarihi boyunca yerleşmiş geleneksel anlayışlara farklı yaklaşımlar kazandırarak bu akımın kuramsal arka planının oluşturulmasında derin etkiler yapmışlardır.

Akımın tüm disiplinlerden temsilcilerini özellikle etkileyen ve ilham aldıkları bazı isimler ve eserler de olmuştur. Breton ve Dali gibi hareketin öndeki sanatçıları bu isimleri ve eserleri yeri geldiğinde açık yüreklilikle anmışlardır.

Giorgio de Chirico'nun Manifesto'dan on yıl önce 1914'te yaptığı Aşk Şarkısı isimli eserindeki farklılaşan sembolik tarzı, 20. yüzyıl sanatı ve özellikle Sürrealist akım üzerinde çok güçlü bir etkiye neden olmuştur. Metafizik, yokluk ve boşluk kavramları alışılmışın dışında özel rüya mekanlarında tuhaf manken ve objelerle oluşturulmuştur.

“Uyanıkken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duyuşsal etkiler altında kalan olguların tamamı” olarak nitelendirilen ve Sürrealizmin bir eğilimi olarak görülen Oneirizm ile düşler ve karabasanlar bireyin iç dünyasının ve benliğinin en saf hali olarak görülmeye ve bu olgular bir düş kaydı niteliğinde resmedilmeye başlanmıştır (Aral,2009:38,Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28987> Erişim Tarihi: 12.2.2020).

Şair, romancı, oyun yazarı, müzisyen ve satranç meraklısı olarak bilinen Raymond Roussel şiirleri, romanları ve oyunları da Sürrealistleri büyük ölçüde etkilemiş ve Çağdaş Fransız yazınının öncülerinden olmuştur. Salvador Dali, “yangından tek bir kitap kurtarması gerekse bu kitabın Roussel'in 1914'te yazdığı romanı Locus Solus olacağını” söylemiştir.



Resim 15. Raymond Roussel, 1933. (Kaynak: <http://soleildanslatete.centerblog.net/rub-raymond-roussel-.html> Erişim Tarihi: 12.2.2020)

Roussel, Locus Solus ile öncesi/öncüsü olmayan bir yapıt olarak değerlendirilmiş ve bu haliyle özgün yanını alabildiğine yalın biçimde sergilemiştir.

İmgenin ve ayrıntıların sınırlarını aşındıran Roussel, "Yeni Roman"ın iki önemli öncüsü, Alain Robbe-Grillet ve Michel Butory tarafından büyük bir yazı ve kurgu ustası olarak sayılmıştır. Breton da onu "Lautreamont'la birlikte tüm çağların en büyük büyücüsü" olarak nitelemiştir.

"Yaşam yanılsaması tamdı: bakışın devingenliği, akciğerlerin sürekli soluması, konuşma, değişik edimler, yürüme, hiçbir şey eksik değildi." (s. 112) Locus Solus, Raymond Roussel.

Isidore Ducasse (1846-1870) henüz yirmi iki yaşındayken Maldoror'un Şarkıları isimli yapıtını yazma sürecinde Comte de Lautreamont'a dönüşmüş ve modernizmin, çağdaş şiirin kutsal kitabı olarak gelenekten kurtulmanın simgesi olarak anılmıştır. Anlam'a bulanıklık getiren eser, gerçeküstü figürlerle, tanrıya başkaldıran, insanın daha çok hayvansı yönlerini anlatan aykırı olarak tanımlanabilecek bir düzyazı-şiir olarak kaleme alınmıştır. Bu kitapla Lautreamont, özellikle Fransız edebiyatında sürekli bir yer edinmiş ve Sürrealist akımın adı anılan simgelerinden olmuştur.

Eseri Türkçe'ye kazandıran Özdemir İnce, Ducasse için şöyle söylemiştir: "1992 yılında *Maldoror'un Şarkıları* tarzında bir şiir yazmanın anakronik olacağını bilmiyor değilim; ama Isidore Ducasse'ın sürekli bir çağdaş tavrı simgelediği inancımı koruyorum."

"... ve arkasında anı bırakmak istemeyen, kısacık bir ömrü, üç dört yıllık bir edebi yaşamın geçmişini silmeye kalkışan bir bilinç: Uçurumla doruğun baş döndürücü çelişkin birliği. Ama, her şeye karşın geriye bir şeyler kaldı: İki ad, iki kitap, altı mektup ve ilk kez 1977 yılında yayımlanan bir tek fotoğraf." (İnce, 2019: 18-19)



Resim 16. Isidore Ducasse (Kaynak: http://www.maldoror.org/uploaded_images/Ducasse-Photo-730445.jpeg Erişim Tarihi: 14.2.2020)

Eserlerin yayın hikayesi takip edildiğinde ilginç anekdotlarla karşılaşmıştır. Lacroix ve Verboeckhoven isimli yayıncılar 1869'da Brüksel'de basımı gerçekleştirmişler ancak eserin Fransa'da yasaklı yayınlar listesinde olduğu bilgisi üzerine kitabı dağıtmayıp depoda bekletip saklamışlardır. 1874 yılında Jean-Baptiste Rozez adlı kitabevi eseri satışa çıkarmış fakat başarılı olamamıştır. 1890 yılında Leon Genonceaux, ele geçirdiği Ducasse'ye ait cenaze belgelerinden doğum ve ölüm tarihlerini saptamış ve onun kalan iki mektubunu da bulduktan sonra eser tekrar basılmıştır.

Bu yayından sonra 1891'de Ulusal Kitaplık'ta çalışan Remy de Gourmont, Isidore Ducasse'ın eserleri ile ilgili yürüttüğü araştırmalarını *Mercure de France* dergisinde yayımlattırmıştır.

Gourmont'tan yirmi sekiz yıl sonra 1919'da Andre Breton Fransa Ulusal Kitaplığı'na giderek Lautreamont'un 1869 ve 1890 yıllarında iki kez basılan *Poesies I.* ve *II.* kitabı eliyle kopya etmiş ve bunları da *Litterature* dergisi yayınlanmıştır. Ve nihayet

1920 yılında Poesies I ile II tek kitap olarak yayımlanmış böylece Isidore Ducasse/Comte De Lautreamont ölümünden elli yıl sonra okurlarla gerçek bir buluşma yaşayabilmiştir.

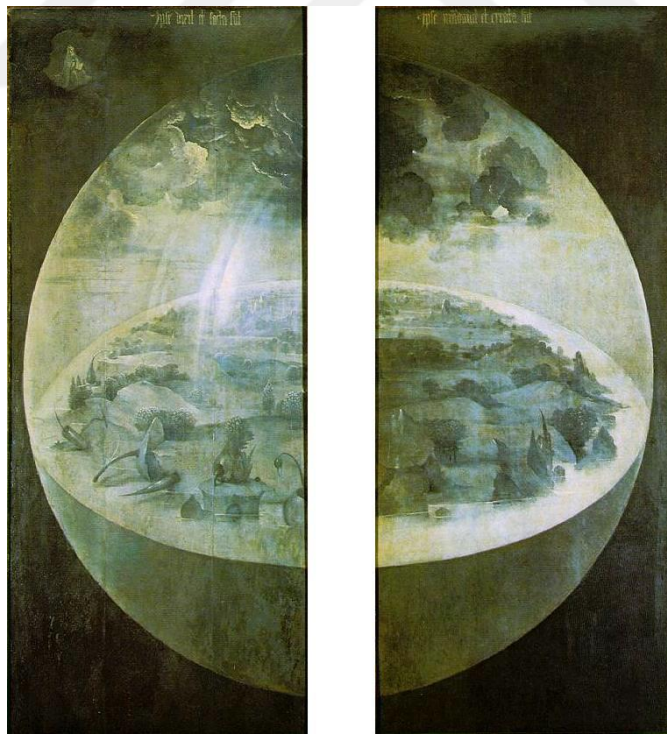
Sürrealist akımın daha eski bağlarına bakıldığında, ressamların peşinde oldukları gerçeküstücü anlatım ve ironik resim dilini Flaman Hieronymus van Aeken Bosch (1450-1516) onlardan yüzyıllar önce, 15. yüzyılın sonlarında 16. yüzyılın başlarında gerçekleştirmiş olduğuna tanıklık edilebilir. Bosch yaratıcılığın ve çağının resim anlayışının beş yüzyıl ötesine gitmiş, yirminci yüzyıl Sürrealistleri ile birlikte kendinden sonraki Pieter Bruegel gibi birçok sanatçı kendisinden esinlenmiştir.



Resim 17. Hieronymus van Aeken Bosch, 1585. Anonim (Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/Portrait_de_Jérôme_Bosch_ Erişim Tarihi: 15.2.2020)



Resim 18. Hieronymus van Aeken Bosch, Dünya Zevkleri Bahçesi. 1504-1510 (Kaynak: <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/2-bosch-hieronymus-van-aeken-called-everett.jpg> Erişim Tarihi: 15.2.2020)



Resim 19. Hieronymus van Aeken Bosch, Yaratılış. Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Jheronimus_Bosch_023_exterior_02.jpg Erişim Tarihi: 16.2.2020

Sürrealistlere etki eden diğer bir isim de 1806-1856 yılları arası yaşamış olan Alman düşünür Max Stirner (Johann Kaspar Schmidt) olmuştur. 1844'te yayımlanan *Der Einzige und sein Eigentum* (Biricik ve Kendiliği) adlı eserinde şöyle demiştir: “Biricik bir sözcüktür ve bir sözcüğün altında düşünülecek bir şey olmalıdır, bir sözcük düşünce içermelidir. Oysa biricik düşüncesiz bir sözcüktür, düşünce içermez”.

Theodor W. Adorno bir sohbet esnasında “Stirner baklayı ağzından çıkaran tek filozoftur,” demiştir. Felsefe ve Toplumbilim camiasında dışlanan, egoizm kavramıyla özdeşleştirilen Stirner, şeytani, anarşist ve nihilist gibi söylemlerin de meşru odağı haline getirilmiş yok sayılan bir tutuma maruz bırakılmıştır.

Sürrealistlere göre, duyular üstü gerçeklik, birbirine uzak iki gerçekliğin yan yana gelmesi ile ortaya çıkar. Birbirine uzak kelimeler, yan yana gelince, ait oldukları bağlamlarından koparak yeni bir gerçeklik kazanırlar. Sürrealistler, iki uzak gerçekliğin yan yana gelişinde gördükleri dönüştürücü etkiyi, rüya seanslarında derinlemesine keşfetmişlerdir (Avanoğlu, 2018).



Resim 20. 1924 civarında Sürrealistler bir rüya seansında. (Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924> Erişim Tarihi:19.2.2020)

Bu etki, Lautréamont'un Maldoror'un Şarkıları adlı eserinde de görülmektedir. Metin içindeki bir dizede, bir dikiş makinesi ile bir şemsiye, bir teşrih masası üzerinde tesadüfen buluşmaktadır. Bu iki nesnenin alışılmışın dışında yan yana gelişi, onları ait oldukları temsili gösterge dünyasından sökmektedir.

Şemsiye ve dikiş makinası, artık “hiç olmadık bir düzlemde eşleşmekte”dirler. Bu iki uzak nesnenin eşleşmesi, dilin, temsili sistemi içerisinde bastırılan imgelem ve anlamlar dünyasını özgürleştirmektedir. Kelimeler ve imgeler arasında, temsili ilişkiler kırılmakta, şiirsel benzeşim ilişkileri kurulmaktadır. Böylece, sürrealist bir dil biçimi keşfedilmektedir (Avanoğlu, 2018).

Gerçeküstücü etkinlikte büyük pay tutan kolajlar, ready-made'ler, fotoğraf-resim karışımında arayış (Man Ray), resim-yazı içinde farklı arayışlar (Tanguy, Miro), topluluğun her bir üyesinin “mutlak tür”lere diklenişlerini yansıtır: Şiir, roman, film, resim, fotoğraf son-uç'lara kadar kurcalanmıştır (Batur, 2016: 242).



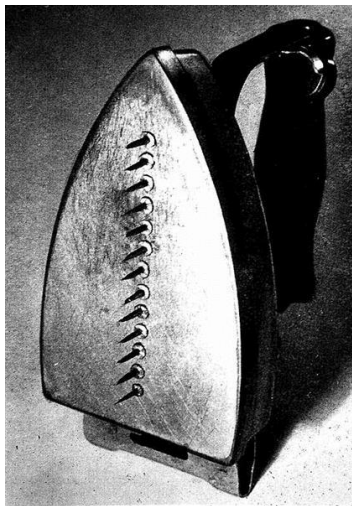
Resim 21. Sürrealist Grup, 1930. Üst sıra, soldan sağa: Paul Eluard, Jean Arp, Yves Tanguy, Rene Crevel. Alt sıra, soldan sağa: Tristan Tzara, Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray. (Kaynak: https://www.theartstory.org/images20/photo/surrealists_1.jpg)

Sürrealizmde fotoğrafın önemi, gizemin ve hayallerin betimlenme becerisi ve gerçeklik ile kurduğu ilişkiden gelmektedir. Fotoğrafın bilinçdışının bir ifadesi olduğu inancı, ona Sürrealist akım içinde önemli bir yer kazandırdı. Sürrealizmin hak iddia ettiği

fotoğrafların çoğunda, deney, rastlantının yüceltilmesi, tuhaf sıralamalar, buluntu nesneler ve gerçekliğin hayali ve gizemli olanla karıştırılması yer alıyordu (Lewis, 2018: 62).



Resim 22. Man Ray, Uzun Saçlı Kadın, 1929 (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/492299802987089411/> Erişim tarihi:19.2.2020)



Resim 23. Man Ray, Hediye, 1921 (Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/man-ray/the-gift-1921> Erişim Tarihi: 7.2.2020)

Man Ray, Hediye adlı yapıtında ütü ile ilgili bilinen tüm gerçekliği ve anlamı kırarak ters yüz etmiştir. Nesnenin işlevi tamamen devre dışı bırakılmış ve kendisinden beklenenin tersine, daha kötü bir işleyişe dönüşmüştür. Bu ezber bozan stratejiler ve gündelik yaşam sıradanlığından sökülen anlamlar Ray'i akımın içinde daha dikkat çekici bir konuma getirmiştir.

Sürrealizm aslında kendi başına özel bir ara bölge yaratıcılığına sahip olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın başlamasıyla kısıpaca giren bireysel iç dünya ve onun kaynaklarının kent kurallarıyla herkes için daha da daraltılmış bir atmosfer inşa etmiştir. Bu ruh durumuna karşı bir hareket giderek Sürrealizme doğru gelişen insanı içten değişime uğratmayı amaç edinmiş ve tinsel bir akım olarak yoluna devam etmiştir.

1.2.3. Fotoğrafın Dil Arayışı

Yazılı tarih kayıtlarına göre MÖ 5. yüzyıldan beri bilinen ve Rönesans döneminden itibaren büyük oranda resim sanatının hizmetinde olan Camera Obscura uzun ve kararlı deneyler sayesinde fotoğraf makinesi olarak geliştirilmiştir. Karanlık Oda denilen bu kutuya, ışığa duyarlı materyaller eklenerek görünen görüntünün kağıda transfer edilerek sabitlenmesi süreci tamamlanınca fotoğrafın icadı 1839 yılında tüm dünyaya duyurulmuştur. Fotoğrafın doğuş süreci yüzyıllar sürmüştür ve günümüze uzanan özellikle sanat, kültür ve bilim alanlarında özel bir belirleyici rolü olmuştur.

İlk günler fotoğrafın uygulayıcıları ve izleyicileri elde edilen görüntüler ile ne yapacaklarını nasıl bir sınıflandırmada bulunabileceklerine karar verememişlerdir. William Henry Fox Talbot 1844-1846 yılları arası altı bölüm olarak yayınladığı “The Pencil of Nature” isimli ticari kitabında bazı fotoğraflarını “çizimler”, bazılarını “görüntü” genel olarak ta “resimler” diye yazmıştır. Başka isimler kullananlar o yıllarda “tablo”, “iz”, “gravür”, “kopya” gibi tanımlamalar yapmışlardır.

Elizabeth Eastlake 1857 yılında kaleme aldığı makalede, fotoğrafik görüntünün bir mektup, mesaj ya da resim olmadığını, daha ziyade “insan ile insanın arasında yeni bir iletişim biçimi” olduğunu yazmıştır. Makalenin bir bölümün de ise, Fotoğrafın, “çok farklı yaşamlardan, alışkanlıklardan ve konumlardan gelen insanları”, üyeleri “yeni bir

iş” sürdüren, “yeni bir hazzı” deneyen ve “yeni bir dil” konuşan “bir çeşit cumhuriyet” altında birleştirdiğini yazar (Silverman, 2019: 131).

İcat ile gelen Fotoğrafın ilk döneminde, Daguerreotype ve Calotype örnekleri gösterdikleri şeylerin birer temsili olmuşlar mıdır? sorusunun yeni bir tartışma alanı açması çok daha eski bir felsefi tartışmayı doğurmuştur.

Bu eski köklere bakacak olursak, Eski Yunan’daki adıyla *mimesis*le (taklit), dünyayı –ya da Viktoryen dönemde karşımıza çıkan Doğayı –nasıl temsil ettiğimiz ve gördüğümüz sorularına yanıt arayan felsefi tartışmayla (ontoloji) baş başa kalırız. Talbot’un ilk fotoğraf kitabı taklide içkin bu gerilimi özetler: *Doğanın Kalemi* (The Pencil Of Nature) (Bate, 2013: 44-45).



Resim 24. William Henry Fox Talbot, *Doğanın Kalemi*, 1844-46. (Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/70/b9/04/70b90482b17ad752cca621d6f0fcb858.jpg> Erişim Tarihi: 21.2.2020)



Resim 25. William Henry Fox Talbot, *Doğanın Kalemi*, (Kaynak: 1844-46. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/29943> Erişim Tarihi: 23.2.2020)

Bu tarihlerde fotoğraf kopyalama niteliği ile var olan bir olgu iken sanat olarak ta değerlendirilebilir mi? tartışmaları ile karşılaşmıştır ve bunlar fotoğraf bağlamında sanat ve taklit ilişkilerinin düşünülmesine yol açmıştır. Kendine özgü bir estetik aramaya başlayan ve onu neyin “sanatsal fotoğraf” yapacağını arayan bir kesim Naturalizm ya da Resimsellik gibi özellikler ile Viktoryen estetik biçimini doğurmuştur 1840’lardaki bu erken dönem tartışmaları içinde fotoğraf hızla yayılarak iletişim, kültür ve sanat paradigmasını değiştirerek yeni düşünme biçimleri doğurmuştur. Söz gelimi Fotoğraf bu dönemde İzlenimcilik resim akımına etki ederek, görme ve algı ile ilgili kuram ve dildeki değişikliklerle kendisini hissettirmiştir.

Öte yandan, fotoğrafın sanatsal bir değer taşıdığı inancı ve geniş kitleler tarafından kabul görmesi 19. yüzyıl sonlarını bulmuştur. Bu dönemde Avrupa ile de ilişkileri olan ve sanat fotoğrafının gelişmesinde en çok katkı yaptığı değerlendirilen Alfred Stieglitz New York Kamera Kulübü ile ilişkisini bitirip Foto-Sezesyon grubunu kurmuştur. Camera Work dergisini de yöneten Stieglitz bu yayını adeta kendisinin ve uluslararası sanat fotoğraflarının sahnesi haline dönüştürmüştür. Eleştirmen Sadakichi Hartmann 1904 yılında Piktoryalizm estetiğine karşı “doğrudan fotoğraf” (straight photography) ile keskin detay ve yalın bir yaklaşımı benimsemiştir. Stieglitz’in de bu anlayışı savunmasıyla ve daha sonra da Edward Weston ve Ansel Adams’ın aralarında yer aldığı f/64 grubu doğrudan fotoğrafın örneklerini üretmiş ve ABD’de fotoğraf sanatına yön vererek katkıda bulunmuşlardır.

Fotoğrafın kendine özgü bir estetiği olacağı ve malzemesinin özgün nitelikleriyle var olduğu fikri Piktoryalizmden uzaklaşan ABD’li fotoğrafçılarda büyük ilgi uyandırdı (Hacking, 2015). Edward Weston fotoğrafçının yaratıcılığını karanlık odada değil de, çekim öncesi tasarlayarak oluşturması gerektiğini savunmuştur.

Tarihsel süreçte plastik sanatlarla birlikte tüm hareketlerin etkilerini yaşayarak gelişen Fotoğraf bazı akım ve sanatçıların da önemli ilham kaynağı olmuştur.

Fotoğraf modernitenin teknolojik buluşları ile ilişkili olmasına ve kitlesel görsel kültürün belirleyici özelliği haline gelmesine rağmen, modernizm içinde biraz geç ve belirsiz bir şekilde yer alır (Lamm, 2006: 65). Aslında bu durum fotoğrafın nasıl bir

ortama doğduğu ile çok ilgili olmuştur. Bu ortam bir yanıyla kadim resim sanatının egemenliğı ile rekabet gibi zor bir durumu ortaya çıkarmıştır ve fakat diğeri yanıyla ressamaları da yeni arayışlara yöneltmiştir.

Modern basın-yayın araçlarının döneminin başlamasıyla fotoğraf ve sinemanın önemli bir yere sahip olduğu 1920-30'lar kitle demokrasisinin de ortaya çıkışıyla birlikte yirminci yüzyılın dikkat çekici bir retoriğı haline gelmiştir. Bu dönemde doğan avangart ve modern kuramlar fotoğrafı yirminci yüzyılda yeni yöntemler ve stratejilerle konumlandırma çabasına girmişlerdir.

Fotoğrafın teknolojik gelişiminin hızlandırıldığı Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, yeni ve değışen politik alanda hemen her şey mümkün görünmekteydi. Bu dönemde üretilen fikirlerin fotoğraf hakkında çağdaş düşünme biçimleri üzerindeki etkileri sürekli olmuştur (Bate, 2013: 46).

Dil arayışı, biçim, içerik ve fotoğrafların yorumlanıp okunması değerlendirmeleri çabası üzerinden ilerlemiştir. Kuram üzerine daha çok fotoğraf çevreleri dışından yazarlar kaynaklık etmişlerdir. Kültürel İnsanbilim, Dilbilimci Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Pierce eşzamanlı öncülüğünde ve Roland Barthes, Levi-Strauss gibi isimlerle Göstergebilim (Fr. semiologie) adı altında Anlambilim olarak araştırılıp geliştirilmiştir.

Pek çok fikir, görüş, akım ve sayısız manifestoya bağılı olarak kuram hareketliliğinin fazla olduğu o yıllardan bu günlere hala etkisini sürdürmüş olan Walter Benjamin, “Tekniğı Yeniden Üretilbildiğı Çağda Sanat Yapıtı” (1936) isimli makalesinde fotoğrafın sanat ve kültür üzerindeki etkisi için şöyle yazmıştır: “Daha önceki dönemlerde, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda çok gereksiz tartışmalar yapıldı. Oysa asıl sorun (fotoğrafın icadının sanatın bütün doğasını esastan değıştirip değışmediğı sorusu) hiç gündeme getirilmemişti” (Benjamin, 2012: 63).

Bu makale fotoğrafın ve imgelerin kitlesele yeniden üretiminin izleyiciyle var olan ilişkisinin toplumsal sanatsal bağlamda nasıl bir hareket mekanizmasına yol açtığı ile ilgili derin sorgulama ve tartışmalar içermektedir. Bu tartışmaların izinden yola çıkan

John Berger ilk olarak 1972 yılında basılan *Görme Biçimleri* adlı kitabında fotografik imgeler üzerine eleştirel analizler yazmıştır. Berger, hızlanan basın-yayın enformasyon teknolojisi ile reklam endüstrisinin parlak imgeleri toplumsal olarak görme biçimlerimizi değiştirdiğini ve yeniden inşa ettiğini yazmaktadır.

Görme Biçimleri, sosyal çevre içinde konumlanan fotografik imgelerin anlam noktasındaki kitlesel öneme vurgu yapmıştır ve daha sonra Fransa’da geliştirilmekte olan fotoğraf semiyotiği üzerine derin çalışmalara kapı açmıştır.

1960 ve 1970’ler endüstri devir kültürünün yapı taşlarını oluşturan reklamcılık, moda, pazarlama iletişimi ve medya gibi mecralardaki yaşanan sistemsel yapılanmalar, bütünleşik yükselişlere sahne olmuştur. Fotoğraf ve fotografik imgelerin bu bağlamda üstlendiği kültürel roller üzerine araştırmalar birbiri ardına yayımlanmaya başlamıştır. Amerikalı sosyolog Barbara Rosenblum hazırladığı *Photographers at Work* (Fotoğrafçılar İş Başında) isimli kitabında, reklamcılık, haber fotoğrafı ve güzel sanatlar fotoğrafçılığı yer almıştır. Rosenblum kitabında mensubu olunan kurumca belirlenen bakış açısının yapıtları nasıl biçimlendirdiği olgusunun izlerini sürmüştür.

Çağımızın etkili fotoğraf yazarı Roland Barthes 1961 ve 1964 yıllarında Fransız *Communications* dergisinde “The Photographic Message” (Fotografik Mesaj) ve reklam bağlamında “Rhetoric of the Image” (İmgenin Retoriği) başlıklı iki makale yayınlamış dönemin yeni düşünme biçimlerine ve kültürel heyecanına katkı yapmıştır. Yapısalcılık olarak ta anılan zihniyet ve entelektüel heyecan daha sonra 1968 yılı içinde başta Paris’li öğrenciler aracılığıyla sokak hareketlerine dönüşmüştür.

Toplumsal tartışmalar ve siyasal kırılmalar fotoğrafın teorik tartışmalarını da içerecek şekilde var olan kurallar sistemini dönüştürme hareketine evrilmiştir. Kavramsal sanatçıların güzel sanatların mevcut bu katı yapısına alternatif yaratma çabası bu noktada yaşananlar ile birlikte değerlendirilebilir.

Temsil kuramı bağlamında gündelik hayatta farklı birçok mecrada maruz kalınan fotoğraflara ilişkin bir farkındalıktan söz etmek kolay değildir. Toplumsal, kişisel

ilişkileri dünyayı ve kendimizi görme biçimimizde etkisi üzerine düşünüldüğünde tüm bu fotoğraflar gerçek anlamda fotoğraf olarak mı görülmektedir?

Pazarlama iletişimi kategorileri ile endüstrinin mevcut tüm ürün ve hizmetleri fotoğraflar ile çekici kılınarak hedef kitleleri ikna edici ve tercih edilebilir hale getirilebilmektedir. Günümüzde markaların mesajları, kimlik ve itibar inşası bu görseller ile bağlantılı stratejik planlamalar yoluyla yürütülmektedir.

Hükümetler, reklamlar üzerindeki denetimlerinin bir parçası olarak gördükleri fotoğraflık görüntülerin güçlü etkisini açıkça onaylamaktadır. Fotoğrafların günlük hayatımızda üstlendiği rolü anlamanın en iyi yolu, görmemizde sakınca görülmeyen şeyin siyasi bir yargı ve yetkisi toplumsal kurumlara verilen bir karar meselesi olduğunu hatırlamaktır (Bate, 2013: 50).

İmgeler, mitler, fikirler ve kavramlar temsiller aracılığıyla üzerinde pek düşünülmeyen bir biçimde ideolojik bağlamda dolaşıma girebilmektedir. Fotoğrafın ideolojisi ile ilgili sistematik bir kuram oluşturma çabasının ilk isimlerinden Roland Barthes'ın 1960'lı yıllarda yaygınlaştırdığı kültürel analiz yöntemi "semiyotik" olmuştur. Barthes İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) mirasına ve yarattığı etkiye çok şey borçludur. Temsil teorileri olarak bakıldığında yani dil yolu kullanılarak anlam temsiliinin çalışma düzenini açıklaması bağlamında, F. Saussure'nin dilin sosyal karakterini vurguladığı, şeylerin ve bireylerin tek başlarına anlamı sabitleyemeyeceklerini kabul ettiği görülebilmektedir.

Şeylerin anlamı yoktur; temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri, kullanarak biz inşa ederiz. Bu yaklaşım, dilde anlam yapılandırmacı ya da inşanı yaklaşım olarak adlandırılır (Hall, 2017: 36).

1960'lı ve 70'li yıllarda fotoğrafa Gerçekçilik hakimdi ve semiyotik bir reddediş olarak ortaya çıkmıştı. Gerçekçilik temelde kendisi ve resmettiği gerçeklik arasındaki benzerlik ile oluşan estetik teori olarak tanımlanabilir. Semiyotik var olan bir sahnenin benzerliğinden çok algısal farka dikkati çekmektedir. Bu fark insanın görüşünün kültürel

ve ideolojik meseleler ile zaten başından beri algılar yolu ile kodlandığına vurgu yapmaktadır.

Gerçekçilik göstergenin (mevcut fotoğraf) gösterilenin (“gerçeklik”) ile aynı şey olduğu fikrine odaklanırken, semiyotik bu ikisi arasındaki fark temelinde ilerlemektedir (Bate, 2013: 61).

Fotoğraf dil arayışında tüm etkilerle birlikte tekilliğine rağmen, kendine özgü doğası, gerçeklikle olan ilişkisi ve büyük potansiyeliyle eklektik bir olgu olarak yoluna devam etmiştir.

I.4. Kavramsal Sanat

Clement Greenberg (1909-1994), 1961 tarihli makalesi “Modernist Painting” de Modernizm’i şöyle açıklamıştır: “Modernizm’in özü (...) bir disiplinin karakteristik yöntemlerini onu yıkmak için değil rekabet alanında daha ciddi şekilde sağlamlaştırmak, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar” (Hopkins, 2018: 37).

Greenberg anti-sanat bağlamında yıkıcı olarak gördüğü Dada ve Gerçeküstücülük gibi akımların yaptıklarını zararlı olarak değerlendirmiş, karşısında olduğu Marcel Duchamp’ı ve diğerlerini disiplinin yıkımına yol açtıkları için uyarmıştır. Ancak zaman içinde Duchamp’ın başlatmış olduğu Avangart olgunun mirası Retinal/Kavramsal sanat yaklaşımı ile günümüzün yaratıcılık paradigmalarına büyük etki yapmıştır. Kavramlar üzerinden düşünmek, dil ve mekânsal değişimlerle bilince referanslı üretim bu sanatın kendi konumlandırmasını oluşturmuştur.

Anti sanat olayı Duchamp ile tam bir felsefi derinliğe ulaşmış günümüz çağdaş (güncel) sanatın da kavramsal olmasına uzanan yolu açmış ve 1913’te Bisiklet Tekerleği adlı yapıtında, tabureye bir özne yerine nesne oturtmuştur. Böylelikle nesne-özne yer değişimi ile kavram ve kavramsallaşma hareketini başlatmıştır.

Duchamp’ın burada önerdiği sanat “kavram”, dolayısıyla “kavramsallaştırma” olmuştur, işte kavramsal sanat tam da bu noktada başlar. Sanat var olduğu günden itibaren

zaten kavramlarla hep ilişkide olmuştur, fakat ilk defa Duchamp ile sanatta kavram, araç olmaktan çıkarak amaç olarak önerilmiştir (Eroğlu, 2020: 22).



Resim 26. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği 1913 (Kaynak: <https://listelist.com/marcel-duchamp-kimdir/> Erişim Tarihi: 1.3.2020)

1960'lı yıllarda önce kavram sanatı, sonra da kavramsal sanat tabiri dolaşıma girmiş tamamen yayılmıştır. Bu noktadan sonra sanat, belki de Hegelci bir tarzda felsefeye dönüştü. Sanat yapmak demek artık, belli bir düşüncenin görselleştirme yoluyla ifade edilmesi anlamına gelmekteydi (Polat ve Uzun 2010: 15).

Hegelci düşüncede din ve felsefe dışında Mutlak Tin'in kendini ifadesi düşünsel boyutta olduğu için düşüncenin aslında duygusal olarak açığa çıkmasıdır. Bu bağlamda Hegel için sanat bir dünya görüşünün ya da felsefenin yapıt ile gerçekleştirilip sunulması şeklinde görülmektedir.

1970'li yıllarda aktif olan Kavramsal Sanat hızla genişlemiş ve tüm dünyada anlayış olarak yer edinerek günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir. Oluşum sürecine Avangart, Anti-art ve Dada zamanları düşünülerek bakıldığında aslında altmış yıllık bir süreçten söz edilebilir.

Form yerine kavram öneren yolculuğun ilk ipuçları ve öncü bazı işleri sanat tarihçi Özkan Eroğlu şöyle sıralamıştır: 1951-53 Robert Rauschenberg'in "Monochrom"ları, 1952-54 Ad Reinhardt ve 1959 Frank Stella'nın "Black Painting"leri, 1961 Robert Morris'in "Box with the Sound of it's Own Making"i, 1966 Joseph

Koshuth'un "Art as Idea as Idea"sı. Öncü işler olarak ise: 1961; Robert Moris'in "Card File"ı, 1962; Stanley Brouwn'un "Pedestrian Steps on Paper"ı, 1966; Dan Graham'ın "Homes for America" sı literatüre geçmiştir.

1961'de Henry Flynt "malzemesi kavram olan bir sanat"tan söz ederek "Concept Art" (Kavram Sanatı) terimini kullanmıştır. 1966 yılında ise Londra'da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı "Sanatta Yıkım" konulu sempozyumdan sonra Kavramsal Sanat duyulmuştur.

Kavramsal Sanat, kendinden önceki yapıları ve zihniyet bağlamını yıkıp yeniden inşa etme girişimi olarak görülmüştür. Aynı zamanda kendisinin öncülü olarak görülen Amerikan Minimalizmi de yapıtlarında seçtiği materyallerle tüketim toplumunun nesnelerini kullanarak "politik" bir mücadele ile direnç göstermiştir. Daha sonraları Amerikalı sanatçı Sol LeWitt minimalist fikirleri, algı, tarif ve temsil kavramlarına dil yoluyla odaklanarak bu ilişkileri Kavramsal Sanat'ın teorik arka planı olarak kullanmıştır.

Sol LeWitt 1967'de "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar"ı yayımlamış ve bu metin bir bildirge olarak değerlendirilmiştir. 1969'da ise "Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler"i kaleme almış, kavram ile düşünce ayrımı yaparak, bir kavramın birden daha çok düşünce taşıyabileceğini vurgulamıştır. Bir çok kaynak bu metnin bir manifesto olduğunu değerlendirmiştir.

Sol LeWitt, Mayıs 1969 yılında Art-Language dergisinde yayımlanan "Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler" metninin birinci maddesinde şöyle der: "Kavramsal sanatçılar akılcı olmaktan çok mistiktirler. Mantıkla ulaşılamayacak sonuçlara sığınarak."

Kavramsal Sanat, form/deform ilişkisindeki form/deform meselesini, formel algının gördüğü ikincil durumdan farklı birincil kılan ve her türlü işaret, nesne, form, jest üzerinden gelişen bir mesele olarak görmek gerekiyor. Bu da maddi formdan ziyade manevi formları görmekle ilgili durumu öne çıkarıyor ve hatta başat hale getiriyor (Eroğlu, 2020: 56-57).

Felsefe, Antropoloji ve sanat öğrenimi görmüş olan Joshep Koshut, sanat yapmanın dil ile olan bağlantısını irdelemiş ve sanatın anlam yaratmak olduğunu ifade etmiştir. Koshut platonun mimesis kavramını, gerçeğin görüntüsü, gerçeğin taklidi ve gerçeğin kavramsal ifadesi ilişkileriyle ele almıştır. 1965 tarihli ‘‘Bir ve Üç Sandalye’’ eseri onun Kavramsal Sanatı tanımlayıcı bir örneği olarak, bir sandalye, bir sandalye fotoğrafı ve "sandalye" kelimesinin genişletilmiş bir sözlük tanımından oluşmuştur.



Resim 27. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965 (Kaynak: <https://ukmaphoto.wordpress.com/2017/04/21/one-and-three-chairs/> Erişim Tarihi: 2.3.2020)

Buradan hareketle kavram yapının içinde farklı bir biçimde kendini göstermekte, biçimden ziyade metin öncelenmektedir. Biçim, metnin izleyiciye geçebilmesi için araç olarak var olmaktadır. Bu yeni sanat, herhangi bir mekan ve nesne ile bağlı kalmadan öz referanslı bir fikir eylemi olarak yapılmıştır.



Resim 28. Sol LeWitt, Tamamlanmamış Açık Küp, 1974 (Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/ce/2a/ee/ce2ace1a9f484d24200f5b58de0a1ee5.jpg> Erişim Tarihi: 1.3.2020)

I.5. Kavramsal Fotoğrafın Tarihsel Süreci

Fotoğraf, 19. yüzyıl modernizminin estetiği bağlamında ortaya çıktığında gerçekliğin mekanik ve kimyasal bir kaydı olarak anlaşılmıştır. Buluş daha sonra bir dışavurum ve gerçekliğin bireysel yönlendirmeyele değiştirilen bir saptaması olarak düşünülmüştü. Retinal olarak görünen dünya gerçekliği ve kişinin gerçeklik, zaman, estetik algısı fotoğrafın icat ettiği mükemmel transfer teknolojisiyle yeni düşünüş biçimleri ortaya çıkarmıştır. Tüm bunlar özellikle bilim, kültür ve sanat dünyasına adeta bir evrim yaşatmıştır. Bu evrim zincirleme deney ve keşiflerin hakim olduğu yaratıcılık ile sırasıyla sinema, televizyon, bilgisayar ve internet ile günümüzde dijital, gerçek ve sanal dünya olarak en uç seviyesine ulaşmıştır.

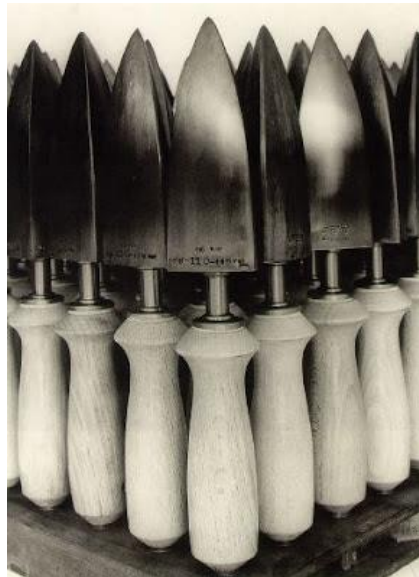
Alfred Stieglitz, Laszlo Moholy Nagy, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Eugene Atget, Henri Cartier Bresson, Ansel Adams, Edward Weston, Andre Kertesz, Paul Strand, Man Ray, Minor White, Dorothea Lange gibi dönemin fotoğraf dünyasının aktif sanatçıları yapıtlarıyla yüzyılın başlarından itibaren sofistike bir güdü olan Avangart inanç temelli bir cesaret ile yeni yollar açmışlardır. Sanatsal ifade aracı olarak fotoğraf,

nesnel gerçeğin enerjisi, fotoğraf ve dil, sanatın doğası gibi bazı temel paradigma sorgulamaları kültür-sanat gündeminden düşmemiştir. Bununla birlikte fotoğrafın kendi doğası ve yöntemlerini geliştirerek ile bir sanat yapısı olması gerektiği benimsenmiştir.

İngiliz fotoğrafçı Peter Henry Emerson resme benzemeyen bir anlayışın ancak sanatsal fotoğraf olarak kabul edilebileceğini ve tabiata özgü bir doğallığın içtenliğin kullanılmasını önermiştir.

20. yüzyılın modern fotoğrafçılığı Stieglitz, Weston, Strand gibi resim sanatından uzaklaşan ve gerçekçi ilkelerle hareket eden görüş ile “doğrudan fotoğraf” olarak ortaya çıkan yaklaşımı benimsemiştir. Bu görüş fotoğrafik gerçeğin ifadesinde müdahale ve manipülasyonu devre dışı bırakmış yaşamın ve nesnenin özüne doğru odaklanan anlatım tarzını yüceltmıştır.

Ansel Adams, Minor White, Dorothea Lange ve Almanya’da Yeni Nesnellik harekete bağlı August Sander, Anne Bierman, Karl Blossfeld, Albert Renger-Patzsch gibi fotoğrafçılar modern dünyayı herhangi bir romantizm ve sanatsal vurgu olmaksızın olduğu gibi betimleme yaklaşımını benimsemişlerdir.



Resim 29. Albert Renger Patzsch, Ayakkabı İmalatı İçin Ütüler, 1928 (Kaynak: http://4.bp.blogspot.com/-LDrlT0ewhkc/TZyiX4-iGBI/AAAAAAAAABbg/UGsV_87R3k0/s400/renger-patzsch_2.jpg Erişim Tarihi: 7.3.2020)

Fotoğrafın “tam özünün mutlak ve kayıtsız şartsız nesnellik” olduğuna ve fotoğrafçının da “önünde duran şeye, yani gerçekliğe, gerçekten saygı duyması” gerektiğine inanan Strand, “fotoğrafçının gerçekliği ifade ederken, ‘hiçbir numaraya ya da manipülasyona başvurmadan, düz (doğrudan) Fotografik yöntemleri tercih etmesi ve insan elinin vasıflarını aşan neredeyse sonsuz tonal değerleri kullanması’ gerektiğini” söylemiştir (Gökten, 2014: 107).

Dönemin diğer yaklaşımında, fotoğrafın Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi sanat akımlarının yanında yer almasıyla avangart bir anlayışa sahip çıkmıştır. Bu anlayış düşüncenin nesnel görünüşe üstünlüğünü savunan Kavramsal Sanatın gelişim aşamalarında önemli bir rol üstlenmiştir.

Modern sanat döneminde Kavramsal ve Post-Kavramsal Sanat içinde fotoğrafik görüntü özel bir yere sahip olmuştur. Fotoğrafın icadından sonraki dönemde onun gerçeklikle olan ilişkisi sanatın gerçekliği yansıtması ana fikrini sorgulamaya açmış ve öneminin yitirilmesine sebep olmuştur. Bu durum resimdeki Empresyonizm akımı ile ışık ve renk kullanımı alanlarında kendini belli etmiş, duygusal ve öznel yorumların yansımaları eserlerde görülmüştür.

Dadaist akım temsilcilerinden Kurt Schwitters’in kolajları, John Heartfield’in fotomontaj çalışmaları ve Man Ray’in (Emmanuel Radnitzky) Rayograf’ları (fotogram) dönem itibarıyla benzersiz kabul edilebilecek yapıtlara imza atmışlardır. Ray’in bu deneysel çalışma özelliği fotoğrafın sınırlarını genişletmiş cesur aksiyonlar olarak görülmüştür. Ray ve Duchamp birlikte hazır nesne çalışmaları yaparak Dadaist yapıtlar üreterek akıma yön vermişlerdir. Ray, Duchamp’ın ünlü “Büyük Cam” yapıtı ile ilgili detay çekimler yapmış ve fotoğrafik görüntünün kullanımının yeni alanlarını keşfetmiştir.



Resim 30. Man Ray, “Toz Yetiştiriciliği” (Marcel Duchamp’ın Büyük Cam’ından bir detay), 1920
(Kaynak:
https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content_pane_image/a9570acae23f91980fe186510ad7611f.jpg
Erişim Tarihi: 7.3.2020)



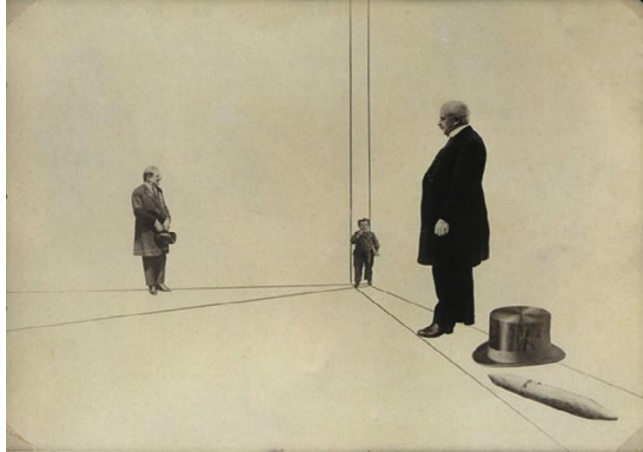
Resim 31. Man Ray, İsimsiz, Rayograf, 1922 (Kaynak:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/76/Man_Ray%2C_1922%2C_Untitled_Rayograph.jpg
Erişim Tarihi: 7.3.2020)

Başka bir koldan belgesel ve haber fotoğrafçılığı toplumsal meseleler üzerinde gerçekçi bir yaklaşım kullanarak ilerlemiştir. Fotoğrafın doğasındaki gerçekçi kayıt özelliği, haber ve belge alanlarındaki çalışmalarla topluma etki edecek propaganda etkisi yaratacak biçimde işlev görmüştür. Jacob Riis, Lewis Hine, Dorothea Lange, Robert Capa, vb. gibi fotoğrafçılar bu tarz çalışmış etkileyici ve ses getiren işlere imza atmışlardır.

Naturalist, Doğrudan ve Saf fotoğraf yaklaşımları, onu resme benzemesi fikrinden ayırmış ve kendine has doğasını, gerçekliğini ve kendi imkanlarıyla sanatsal tarzını yaratması fikrini önermiştir.

20. yüzyıl Modern fotoğraf anlayışları içinde başka bir tavır ise Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pop Art gibi sanat akımlarının yanında duran, disiplinlerarası bir tarzı kullanıma sokan, deneysel ve avangart fotoğraf anlayışıdır.

Bu anlayışın savunucuları, fotoğrafın bir sanat formu olarak kabul edilebilmesi adına resme benzemesini değil, fotoğrafik görüntünün sanat olarak değerlendirilebilmesi için hiçbir sınırlama olmaksızın kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Bu anlamda da hem teknik, hem de içerik olarak yeni arayışların peşinden gitmişlerdir (Göktan, 2014: 109). Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), László MoholyNagy (1895-1946), Aleksander M.Rodchenko (1891-1956), John Heartfield (1891-1968), Hannah Höch (1889-1978), Frederick Sommer (1905-1999), André Kertész (1894-1985), Philippe Halsman (1906-1979), David Hockney (d.1937), Andy Warhol (1928-1987) ve Man Ray (1890-1976) gibi sanatçılar bu arayışın öncüleri olmuşlar ve kalıp dışı yaratıcılıklarıyla yeni bir aşama olan kavramsal anlayış yoluna girmişlerdir.



Resim 32. László Moholy Nagy, *Büyüklerimiz*, 1927 (Kaynak: https://images.curator.com/images/t_x/art/hdfylvrclzlhmqizk8t/laszlo-moholy-nagy-untitled.jpg Erişim Tarihi: 7.3.2020)



Resim 33. Alexander Rodchenko, On the telephone, 1928 (Kaynak: <https://juan314.files.wordpress.com/2012/02/alexander-rodchenko-4.jpg> Erişim Tarihi: 7.3.2020)

1960’lı yıllarda Pop Sanat, Neo-Dada ve Flxus gibi akımlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış olan form ve nesneden ziyade düşünce ve fikri öncelikli amaç edinen ve başat hale getirmiş olan bu anlayış kendi tartışma ve diyalog alanını da inşa etmiştir. Aslında bu olanlar modern özgürleşmenin de önünü açmış ve farklı olanın gerçekleşebilmesi yönündeki gerçeğin de altını çizmiştir.

“Her zaman fikir öncelikli gelir, görsel değil” diyen Marcel Ducamp hazır nesneleri ile Pop sanatından sonra egemenliğini ilan eden Kavramsal Sanat’ın doğrudan temeli olmuştur.

G.W.Grant Pooke’a göre: “fotoğraf disiplininin sanatın bir kategorisi olarak değerlendirildiği ‘fotoğrafik sanat’ ya da ‘fotoğraf sanatı’, fotoğrafçılığın ‘sanat’ adı verilen şeyi üretmek için kullanılan yöntemlerden biri olduğunu ima eden ‘fotoğrafçılığı kullanan sanat’ ve fotoğrafçılığın ‘sanat’tan farklı bir şey olduğuna dikkat çeken ‘fotoğrafçılık’ terimleri [...] fotoğrafçılığın sanat olarak statüsü ya da sanatla ilişkili ama esasen ondan bağımsız bir teknik ya da disiplin olarak statüsü hakkında evrensel bir görüş birliğinin olmadığını anlatır (Göktan, 2014: 115-116).

Kısa ömürlü bu akımların önemli bir parçası olan Fotoğraf, sanatçılar tarafından çalışmaların belgelenmesi için kullanılmıştır. Bununla birlikte izleyici için kısa ömürlü

sanat nesnelerinin fotoğraflarının bir sanat ürünü olup olmadığını da sorgulamaya açılmakta ve Kavramsal Sanat’la çakışmaktadır.

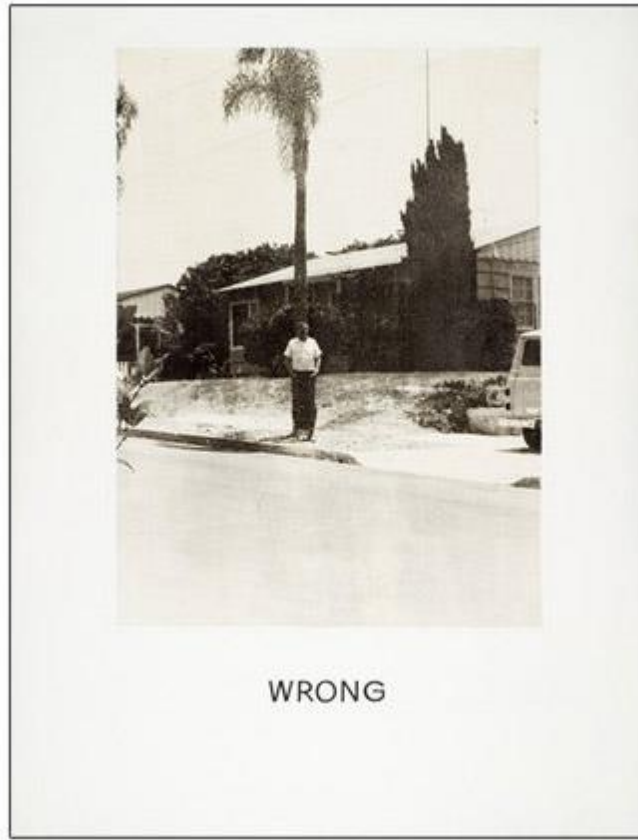


Resim 34. Robert Smithson, Yucatan’da Yer Değiştiren Aynalar, 1969 (Kaynak: <https://laconceptiondevie.blogspot.com/2012/06/robert-smithson-yucatan-mirror.html> - Erişim Tarihi: 7.3.2020)

Fotoğraf, Fotografik görüntü ya da Fotoğraf temelli görüntüler, disiplin olarak Kavramsal Sanat içinde belirgin olarak yaygın kullanılmış, düşünce, fikir ve özellikle kavramların etkili bir biçimde anlatım işlevini üstlenmiştir.

Fotoğraf, öznesine mesafeli yaklaşan, konuları kavramsal ve dilbilimsel açıdan inceleyen sanatçılar için biçilmiş bir kaftandır. Kavramsal sanatçılar bir yandan da fotoğrafa atfedilen geleneksel rolü sarsmayı amaçladıklarından, fotoğraf ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişki çatışmalıdır (Hacking, 2015: 412).

Kavramsal yapıtlarda belki de sık dile getirilemeyen bir olgu da mizah olmuştur. Amerikalı John Baldessari (d. 1931) 1960’larda “Wrong” Yanlış isimli bu çalışmasıyla hakim sanat kodlarına mizahi bir yaklaşım göstermiştir. Baldessari fotoğrafın altındaki “Wrong” (Yanlış) yazısını bir tabelacıya yazdırarak eserin biricikliğini sorgulamıştır. Fotoğrafın hatalı pozlanması ve özensiz kompozisyon gibi kusurları kullanarak çalışmanın genelindeki kayıtsız ifade tarzı ile otoritelere sanatsal değer anlamı bağlamında tepki göstermiştir.



Resim 35. John Baldessari, Yanlış (Wrong) 1966-68 (Kaynak: <https://www.thearchiveislimited.com/john-baldessari-wrong-1966-1968/> Erişim Tarihi: 8.3.2020)

1970’lerin sonu ve 80’li yıllardan itibaren ticari ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı küreselleşme kültürel üretim alanını da değiştirip dönüştürmüştür. Bu yeni vaziyet Modernizmin dönüşmesini ve yarattığı kırılmayı anlamlandırmak için de kullanılan Postmodernizm terimi ile adlandırılmıştır.

Kuramsal çerçevede postmodernizm, “temsil biçimleri” ile ilgili tartışmalarda kilit kavram olmuştur. Görsel sanatlarda ise postmodern denince akla pek çok farklı tür, medya ve tekniği kucaklayan bir yaratım modeli geliyordu. Fotoğraf da postmodern görsel sanatların baş aktörüydü (Hacking 2015: 418). 1980’ler Postmodernizm’in ve akabinde 1990’lardan günümüze uzanan Çağdaş Sanat olarak sınıflandırılan görsel sanatın karakteri de Kavramsal olmuştur.

2. Bölüm

Chema Madoz'un Sanatı

2. Bölüm

Chema Madoz'un Sanatı

II.1. Chema Madoz'un Teorik ve Felsefi Arka Planı

Tarihsel akış içerisinde modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat sınıflandırması kapsamında fotoğraf ve fotoğrafik temelli sanatsal ifade alanı tüm bu gelişme aşamalarında önemli ve etkili bir rol oynamıştır. Postmodernizm, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) kavramsal yaklaşımıyla hazır imge geleneğine kadar uzanan ve günümüzde Yeni Kavramsal olarak nitelendirilen çalışmalarla iç içedir. Küreselleşme ve merkezileştirme bu dönemin temel olgularıdır.

Yeni Kavramsalcılar daha iyisini elde etmek için kitle iletişiminin dillerini reddetmek yerine bu dilleri ironik olarak veya söküme alarak çalışmalarına yön vermişlerdir. Ayrıca Postmodernizm kendisinden önceki her şeyi reddetmediği, bilakis eski geleneklere dönebildiği ve onları yeniden çalışabildiği fikri doğrultusunda postmodernist sanatın kimi formları tarihsel avangardın kimi formlarına tekrar tekrar göndermeler yapmıştır (Ward, 2014: 83-84).



Resim 36. Marcel Duchamp, Pisuar, 1917, Fotoğraf: Alfred Stieglitz. (Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) Erişim Tarihi: 15.3.2020)



Resim 37. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942 (Kaynak: <http://2.bp.blogspot.com/-CDPF5gHbiws/USekVaya8gI/AAAAAAAAALv4/hXmyZdlsiJc/s1600/++Picasso,+Bulls+Head+1942.jpg> Erişim Tarihi: 15.3.2020)



Resim 38. Chema Madoz, İsimsiz, 2010 (Kaynak: <https://www.instagram.com/chemamadozphotographer/> Erişim Tarihi: 15.3.2020)

Marcel Duchamp (1887-1968) ile başlayıp, Salvador Dali (1904-1989) ve günümüzde Chema Madoz'la (d.1958) devam etmekte olan hazır nesne yapıtlarını yukarıda sözü geçen avangart göndermelere örnek olarak gösterebiliriz.

Duchamp, açtığı kavramsal bağlam yolu ile kendinden sonraki sanat anlayışında, üretim ve temsil biçimlerinde köklü bir değişime neden olmuştur. Öze dönük, minimal, düşüncenin, fikrin, kavramların gerçeklikle ve dil ile olan ilişkilerini sorgulayan bu alanda çalışmalar yapan İspanyol fotoğrafçı Chema Madoz 1958 yılında Madrid şehrinde dünyaya geldi.



Resim 39. Chema Madoz, 2012 (Kaynak: <https://www.famousphotographers.net/chema-madoz> Erişim Tarihi: 17.3.2020)

Sanatın verimli ülkesi İspanya'nın tarih boyunca var olan zengin kültürel ortamı; Pablo Neruda, G.G. Marquez, Octavio Paz, Antoni Gaudi, P. Picasso, S. Dali, B.E. Murillo, El Greco, J. Miro, D. Velazquez, F. Goya gibi dünya çapında başyapıtlar veren isimlerde kendini göstermiştir.

Tarih boyunca karşılıklılarla iç içe gelişen İspanyol sanatı, Paleolitik Altamira mağara resimlerinden Pablo Picasso'ya (1881-1973) etki altında kaldığı pek çok akımın içinden yücelmiştir. İlk olarak Yunan ve Doğu sonra da Arap – Hristiyan kültürlerinin yarattığı çift yönlü tesirin karması tüm İspanyol sanatının iz bırakan derinliğini oluşturmuştur.

Chema Madoz (Jose Maria Rodriguez Madoz) 1980'den 1983'e kadar sanat tarihi okumak için Universidad Complutense'ye kaydolmuş ve bu süre zarfında, Görüntü Öğretim Merkezi'ndeki dersleriyle fotoğrafçılığı keşfetmiştir. Daha sonra Madrid'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf atölyelerinde çalışmış bilgi ve beceri kazanmıştır.



Resim 40. Chema Madoz, 1985 (Kaynak: <http://chiscolin-chiscolina.blogspot.com/2006/05/chema-madoz.html> Erişim Tarihi:17.3.2020)

Madoz'un ilk kişisel sergisi 1983'te Madrid'in Kraliyet Fotoğraf Derneği'nde gerçekleşmiştir. Daha sonra 1991 Kodak İspanya Ödülü gibi günümüze kadar pek çok ulusal ve uluslararası prestijli ödüller almıştır. Madrid, Barselona, Paris, Dallas ve Boston gibi şehirlerindeki özel galerilerde eserleri bulunmaktadır.

Chema Madoz, siyah beyaz fotoğraflarında, nesnelerin arasındaki sınırları eritip, eşyanın gerçek dışı doğasına bağlı bir görme biçimi kurarak ve izleyicilerini metaforlar ile kavramsal bir düşünce hareketinin içine çeken sürprizli bir dünya vaat etmektedir.



Resim 41. Chema Madoz, Fotoğraf: Gonzalo Perez Mata, 2019 (Kaynak: https://www.65ymas.com/sociedad/cultura/chema-madoz-presenta-jarin-botanico-exposicion-ideas-surgen-insospechado_11075_102.html Erişim Tarihi: 17.3.2020)

Madoz'un fotoğraflarında, algılar ve olguların karışımı gerçeküstü bir ikilik ile yüksek anlam kapasiteli nesnelerin yarattığı bir illüzyon oluşur. Gerçeküstü bağları onun en kuvvetli yaratıcı yolu olmuştur. Onu kavramsal yapan ise nesnelerin zihnindeki tasarım süreçleridir. Gerçekliği yeni bir gerçeklikle yer değiştirerek var olan görünür kavramın yerine yeni bir kavram atamaktadır.



Resim 42. Chema Madoz CNIO Arte için çekim hazırlığında, Fotoğraf: Amparo Garrido, 2019 (Kaynak: <https://www.cnio.es/en/news/cnio-news/chema-madoz-presents-at-cnio-his-work-inspired-by-the-science-of-ignacio-cirac/> Erişim Tarihi:17.3.2020)



Resim 43. Chema Madoz, CNIO Arte çalışması, 2019 (Kaynak: <https://www.cccb.org/en/activities/file/presentation-of-the-project-by-photographer-chema-madoz-and-scientist-ignacio-cirac/231429> Erişim Tarihi: 17.3.2020)

Bu çalışmanın hazırlandığı günlerde Madoz yaratımlarındaki süreç ve mekanizmalar hakkında bu sayfaların yazarına şöyle söylemiştir: *“Bu belli kurallara bağlı olmayan, karmaşık bir süreç. Fikirler her durumda farklı şekillerde ortaya çıkıyor. Beni aramaya devam etmeye iten de kuşkusuz bu istikrarsızlık çünkü bu benim kontrol edemediğim ve bende bir gizem olarak kalan bir şey.”* (Madoz, 2020).

Madoz'un kaotik yaratım mekanizmaları öz'e doğru ön kabulsüz yapılan sezgisel yolculuk her seferinde tekrar eden kendiliğindenliği olan bir durumdur. Bağımsız yürüyen bu durum, bir yandan nesnelerin yani dış görünümünün paranteze alınarak dışta bırakılmasını ve öte yandan da, bilimsel ya da mantıksal olsun, zihin tarafından kavramsallaştırma yoluyla türetilmiş olan her tür yeni algıyı ve anlamı ifade etmektedir.

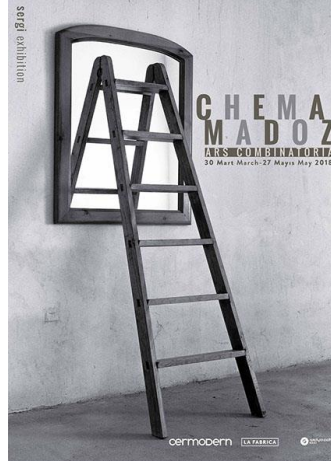
Madoz gerçeğin bizlere dayattığı sınır ile ilgilenmektedir. Böylece, çift yönlü bir süreç ile hem özne hem de nesne bir tür ara bölgeye alınarak, rastlantısal ve öznel olguların dış görünüşleri bir yana bırakılıp dünyanın özüne ait bir ortaya koyma davranışı sergilenebilmektedir. Madoz'un çok yönlü yaşadığı ve yaşattığı kavramsal denge yapıtlarındaki görülen bu yöndeki ısrar ona yaratıcı sanatında tüm yeni olanakları sunmaktadır. Onun yapıtlarında özellikle görülmekte olan metaforik, analogik, felsefi, mizahi, bütünleştirmeci, dönüştürmecî anlatım gibi çoğul olanaklarla kurulan bu denge çabasının ifadesi kavramsal bir hareket olarak kendini göstermektedir. 1924'teki A. Breton'un kaleme aldığı Sürrealist Manifesto'da yer alan "düşünce aracılığıyla dikkat etme" mottosunu da hatırlamak bu bağlamda yerinde olacaktır.

II.2. Chema Madoz'un Çalışma Metodolijisi ve İfade Tarzı

II.2.1. Mayorkalı Filozof Ramon Llull ve Bütünleştirmeci Sanat

Madoz'un yapıtlarında objeler birbirinden farklı görünseler de aslında birbirleriyle yakın ilişkiler kurabiliyor. Bilgisayarın da mucidi olduğu düşünülen ve bütünleştirmeci sanatın (Ars Combinatoria) gelişimine ışık tutmuş Mayorka'lı filozof Ramon Llull 13. ve 14. yüzyıllar arasında düşünen makinalar ve bütünleştirmeci sanat fikrini geliştirmiştir.

Madoz'un sanatı ile de paralellikleri olan Llull'un yaklaşımları ve fikirleri esin kaynağı gibi görünmektedir. Sanatçının "Arte de la combinatoria" (bütünleştirmeci sanat) isimli büyük sergisi de bunu çağırıştırır.



Resim 44. Chema Madoz, Ars Combinatoria Sergi Afişi, 2018 (Kaynak: <https://www.cermodern.org/chema-madoz-ars-commbinatoria.html> Erişim Tarihi: 20.3.2020)



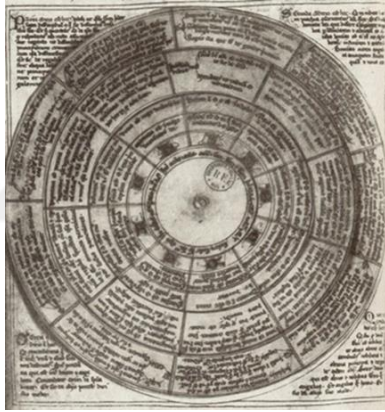
Resim 45. Ramon Llull (1232-1315) (Kaynak: <https://theibizan.com/ramon-llull-philosopher-logician/> Erişim Tarihi: 19.3.2020)

Kelimeler ve akıl yürütme üzerine günümüzde hala okunan birçok metin yayınlayan Mayorkalı bir filozof, mantıkçı, yazar ve dini figür olan Ramon Llull, Palma'da zengin bir Katalan ailesinden doğmuştur. Katalanca, Latince, Arapça ve İbranice dillerine hakim bir akla sahipti ve ars combinatoria adı verilen yenilikçi bir tartışma ve akıl yürütme aracı yaratmıştır.

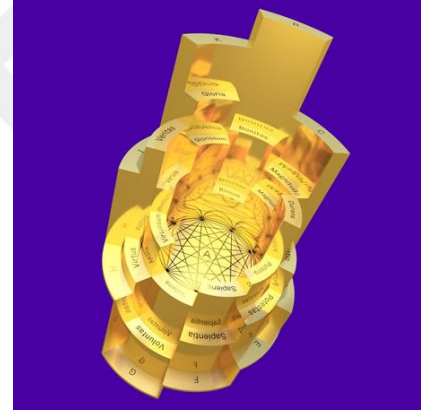
Bilgisayar arama motorlarından sekiz yüz sene önce, filozof Ramon Llull neredeyse her şeye cevap veren bu cihazı icat etmiştir. Üç katmanlı kağıdı döndürerek, insanlar muhtemelen sorularına cevap buluyorlardı. Llull, teoloji, felsefe ve doğa bilimlerinin tüm bilgi formlarını ilişkilendirmek için sembolik gösterim ve birleştirici diyagramları içeren mantık ve karmaşık mekanik teknikleri (Ars magna) kullanmıştı.

Ars combinatoria ile Llull modern bilgisayarın kurucusu olarak görülmüştür. Kurduğu mantık sistemi bir bilgi biliminin başlangıcı olmuştur. Ars combinatoria, dönen eş merkezli dairelerden yapılmış ve dünyayla ilgili evrensel “gerçekleri” temsil eden kombine sembollerden oluşan kağıttan bir düzendir.

Sanatında kullandığı, kavramların birer harf işareti olarak üstüne dizildiği figürler durağan değil devinim halindedir. Figürlerden biri, kavramları temsil eden harflerin üstüne yazıldığı, iç içe geçmiş çemberlerden oluşur; bu çarklar döndürüldüğünde kavram kombinasyonları elde edilir. Bir başka devinen figürde ise, bir dairenin içine çizilmiş üçgenler ilişkili kavramları birbirleriyle birleştirir (Yates, 2019: 198).



Resim 46. Ramon Llull, Üç katmanlı kağıt. 12.-13.yüzyıl



Resim 47. Permutatif metin, Algoritmik sistem prototipi

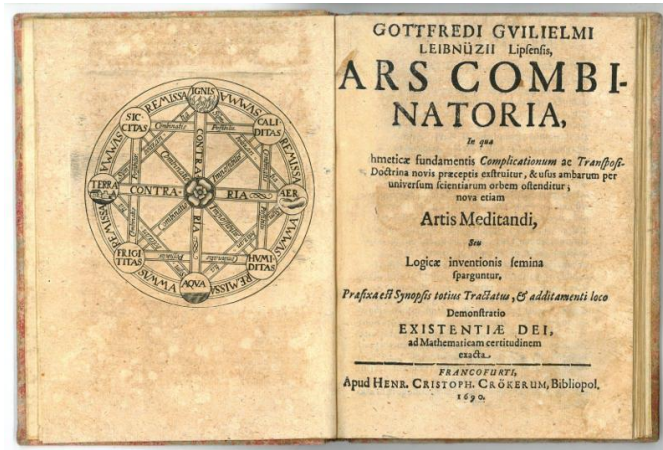
Ars Combinatoria (bütünleştirme sanatı), üretken ve permutatif metin algoritmik sistemlerin epistemik ve şiirsel gücü olarak gösterilmektedir. Ayrıca kültürel gruplar ve bireysel üyeleri arasındaki koşulsuz diyalog ilkesi, bu birleşimsel-diyalog ortamının ve iletişim teorisinin en önemli koordinatlarıdır. Ramon Llull çalışmalarını, bilim, teknoloji ve sanat tarihinde çok erken dönemlerde Arap-İslam, Yahudi ve Hristiyan kültürlerinin kesiştiği on üçüncü yüzyıldan on dördüncü yüzyıla geçiş sırasında geliştirmiştir.



Resim 48. Ramon Llull – *Ars Combinatoria*, 1305. Varlık Zinciri (Kaynak: http://emopalencia.com/desplegables/historia_files/llull.JPG Erişim Tarihi: 19.3.2020)

1305 yılında Ramon Llull *Ars Generalis Ultima* (The Ultimate General Art) kitabını yayınlamış ve kavramların kombinasyonlarından oluşan yeni bir bilgi türünden ilk kez bahsetmiştir. Yapay zekanın ilk olarak kavramlaştırılması Ramon Llull tarafından yapıldığı da belirtilmektedir.

1666 yılında Matematikçi ve filozof Gottfried Leibniz, *Dissertatio De Arte Combinatoria* (On the Combinatorial Art) adlı kitabını yayınladı. Ramon Llull'dan sonra Leibniz insan düşüncesinin bir alfabesini olabileceğini ve düşüncelerin aslında basit kavramların kombinasyonlarından oluştuğunu öne sürdü. Kitap 1690 yılında tekrar yayımlanmıştır.



Resim 49. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Ars Combinatoria*, 1690 (Kaynak: <https://www.zvab.com/Ars-combinatoria-Leibniz-Gottfried-Wilhelm-Frankfurt/22423011450/bd#&gid=1&pid=1> Erişim Tarihi: 19.3.2020)

Metnin arkasındaki ana fikir, Descartes'a atfedilen insan düşüncesinin alfabesidir. Tüm kavramlar, tıpkı kelimeler ve harf kombinasyonları gibi, nispeten az sayıda basit kavramın kombinasyonundan oluşmaktadır. Tüm gerçekler uygun kavram kombinasyonları ile ifade edilebilir, bunlar da basit fikirlere ayrılabilirler ve analizi çok daha kolay hale getirirler (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/De_Arte_Combinatoria. Erişim Tarihi: 20.3.2020).

Bu çalışma, kavramları ayrıntılı yollarla yargılara dönüştürerek ve daha sonra doğrularını sistemli bir şekilde değerlendirip gerçekleri keşfetmenin peşinde genel olarak Llull'un hedefini takip etmiştir. Leibniz daha sonra kendi deyimiyle "evrensel karakteristik dil" (lingua characteristica universalis) olarak adlandırdığı daha temel kavramları göstererek kavramları temsil edecek bir şey geliştirmeyi (grafik veya resimler şeklinde, "ikonik" olarak) ana dilleri ne olursa olsun, okuyucular tarafından kolayca kavranabilecek bir şekilde değerlendirmiştir.



Resim 50. Chema Madoz, İsimsiz, 1990
(Kaynak: <https://forum.xcitefun.net/creative-photos-by-chema-madoz-part-2-t23830.html>
Erişim Tarihi: 23.3.2020)



Resim 51. Chema Madoz, İsimsiz, 2003
(Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/cv.html>
Erişim Tarihi: 6.4.2020)

Chema Madoz'un fotoğraflarındaki görüntü dili genellikle dünyanın her yerinde tanınabilen bir düşünce kapısını açmakta ve daha sonra izleyiciyi kendi sosyal sermayesi ile ilişkilendirdiği okuma seviyeleri ile baş başa bırakmaktadır.

Kavram kombinasyonları, iki kavramın kompozit hali ile üçüncü yeni bir kavrama işaret eder ve iki kavram ile yeni doğmuş olan kavram da ayrı ayrı olarak görünmektedirler. Bu karmayı örneklendirecek olursak yukarıdaki Resim 50’de anahtar ve anahtar deliği/kilit kavramları tek objede birbirlerini işlevsiz bırakarak üçüncü bir kavram olan “paradoks” ya da “muamma” ya vurgu yaparlar. “Anahtar kilidi açar” nedensellik ilişkisine bağlı önermesi bu tasarımda birbirlerine faydasız kalarak bir sonuç/anlam üretmiş ve tüm kavramlar kompozit bir bütünleşme içinde var olmuşlardır.

II.2.2. Kavramsal Bağlamlar ve Kavramsallaştırma

Kavramsal Sanatın oluşum süreci içerisinde etkisi bulunan Modern sanat hareketlerinde, Kavramsal Sanatta ve Post-Kavramsal Sanatta fotoğrafik görüntünün ayrıcalıklı bir yeri vardır. Bilindiği üzere fotoğrafın icadından önce sanatın temel dayanağı olarak değerlendirilen gerçekliğin yansıtılması fikri, fotoğrafik görüntünün ortaya koyduğu gerçeklik ile büyük ölçüde sanattaki önemini yitirmiştir (Gökten, 2014: 114).

Yirminci yüzyılın başlarında Duchamp’ın avangart karakteri ve hazır yapım nesneleri ile sadece bakmanın (retinal) yetmeyeceği yeni bir kavramsal bağlam yaratılmıştır. Fotoğraf alanındaki hareketlilik Dada ve Sürrealist akımlarda yaşamış olan Man Ray, Moholy Nagy gibi isimlerin deneysel ve avangart yaklaşımı ile Fotoğrafın kendi doğasının olanaklarını kullanma önerisini seslendirilerek bağımsız bir anlayışı ortaya koymuştur.

1960’lı yıllardaki kavramsal yaratım stratejilerini içeren paradigma ile düşüncenin ve fikrin eserin görüntüsüne üstün gelen avantajı yüzyılın başlarındaki avangart karakterle benzer özellikler göstermiştir. Bu yıllarda hareketlenen Kavramsal Sanatın ortaya çıkışında sözü edilen deneysel ve avangart anlayışın önemli bir etkisi olmuştur.

1961’de Henry Flynt “malzemesi kavram olan bir sanat”tan söz ederek “Kavramsal Sanat” terimini kullanmış ve 1966 yılında Londra’da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı “Sanatta Yıkım” konulu sempozyumdan sonra Kavramsal Sanat geniş kitlelerce duyulmuş ve 1970’lerin ortalarından itibaren yeni akımların ortaya

çıkmasıyla devrini tamamlamıştır. 1980’lerde yol almaya başlamış olan Postmodernizm’in bağlamdan koparma yaklaşımlarının içinde kavramsal sanat, post-kavramsal sanat olarak yoluna devam etmiş ve onunla şekillenmiş olan fotoğraf farklı açılardan geniş imkanlı bir alanı eline geçirmiştir.

Sol LeWitt, Joeph Kosshut, Dennis Oppenheim, Giuseppe Penone, Jan Dibbets, John Hilliard, Cindy Sherman, Sherrie Levine vb. gibi Kavramsal ve Post-kavramsal sanatçılar düşünce ve fikirlerini fotoğraf ve fotoğraf temelli görüntüler ile ifade etmişlerdir.



Resim 52. Giuseppe Penone, “Gözlerini Ters Çevirmek” Fotoğraf: Paolo Mussat Sartor, 1970 (Kaynak: http://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2013/08/Giuseppe-Penone_001.jpeg Erişim Tarihi: 26.3.2020)

Giuseppe Penone gözüne taktığı aynalı lens ile Paolo Mussat Sartor’a çektiirdiği portre fotoğrafı izleyiciye görme kavramının kişiselliği, dış dünyayı ve gerçeklik bağlamlarını sorgulatmaktadır. Bu örnekte ve Chema Madoz’un yapıtlarında görülmekte olan kavramsallaşma ve kavramsal bağlam tasarımının işleyiş izleri Alman mantıkçı, matematikçi, ve doğa filozofu Gottfried Wilhelm Leibniz’te (1646-1716) sürülebilmektedir.

Leibniz’in, tasarladığı sembolik kalkülüs, "karakteristik" bir dilden çok bir akıl hesabı gibi görünür ve çoğu kavramın "kompozit" olduğu görüşünden kaynaklanır: bunlar

diğer daha temel kavramların birikimi veya bağlaçlarıdır. Semboller (harfler, çizgiler veya daireler) daha sonra kavramları ve ilişkilerini temsil etmek için kullanılmıştır. Leibniz'in bir yargının gerçekliğine ilişkin temel kavramı, yüklemi oluşturan kavramların özne kavramına "dahil edildiği" şeklindeydi. Leibniz'in "A - B" olarak sembolize ettiği ya da "A = B" olarak yazabileceğimiz şeyler, A kavramını oluşturan tüm kavramların B kavramında da yer alan ya da tam tersi olduğuydu (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/De_Arte_Combinatoria. Erişim Tarihi: 20.3.2020).

Kavramsallaştırmacı Leibniz'in birbiriyle bağlantılı bir görme dünyasının mantık sistemini yapıtlarında yaşatan Madoz günümüzde hem sezgisel hem de bilişsel bir yaratım metodolijisi ile nesnelere kavramsal bir içerik kazandırarak yeniden tanımlamaktadır.

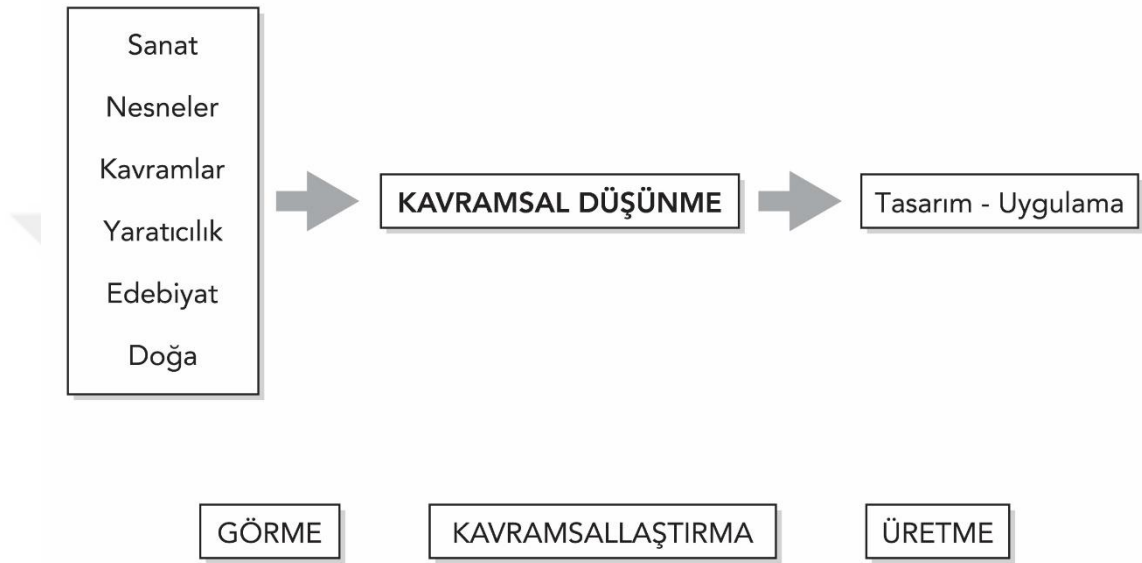
Kavramlar temsil yolu ile görselleşmektedirler ve gözle görülemezler. Ancak kavramı sembol ya da metafor yardımıyla seyrederiz. Hayal gücümüz bizlere görünmeyeni gösterme özelliğine yönelik pratik bir işlev görür.

Leibniz'den etkilenen Immanuel Kant (1724-1804) fenomenal gerçeklikle, yani bizim duyular aracılığıyla tecrübe ettiğimiz dünya ile numenal (algılanamaz) gerçeklik, yani duyusal olmayan ve hakkında bilgi sahibi olunamayacak dünya arasında bir ayırım yapmıştır.

Kant meseleye, kavramları işler kılabilmenin gerekliliğinin daima "görüler (Anschauungen)" olduğu tespitiyle girer ve eğer kavramlar ampirik ise müteakibi olan görüler 'örnek (Beispiel),' eğer söz konusu olan müdrikenin saf kavramları ise 'şema (Schema)' adını alırlar" der (Haşlakoğlu, 2019: 102).

Madoz'da nesne ötesine, nesnenin kendisinden bir nesne üreten soyut düşünce sistemi ve bununla birlikte düşünce ya da kavram çalışması en önemli süreç olarak görülmektedir. Sanatçı, fotoğraf sanatının kavramsal bir biçimini kullanmaktadır ve bu sürecin planlamalarının önceden yapıldığı ve kararların önceden alındığı anlamına gelmektedir. Bu bir metodun ya da kuramın görselleştirilmesi değil, zihinsel süreçlerin biçimiyle ilişkilidir, amaçsızdır ve aynı zamanda eşyanın tabiatını da sorgulamaktadır.

Madoz'un sanatın ve tasarımın arasında duran, her iki tarafa da gidip gelen bir hareket tarzı benimsediği görülmektedir. O'nun yaratıcılığının kavramsal çerçevesinin daha kolay anlaşılması noktasında ve bununla beraber sistematize edilebilecek bir işleyiş düşünüldüğünde aşağıdaki şema biraz daha açıklayıcı olmaktadır.



Resim 53- Chema Madoz'un yaratıcılığının kavramsal çerçeve şeması.

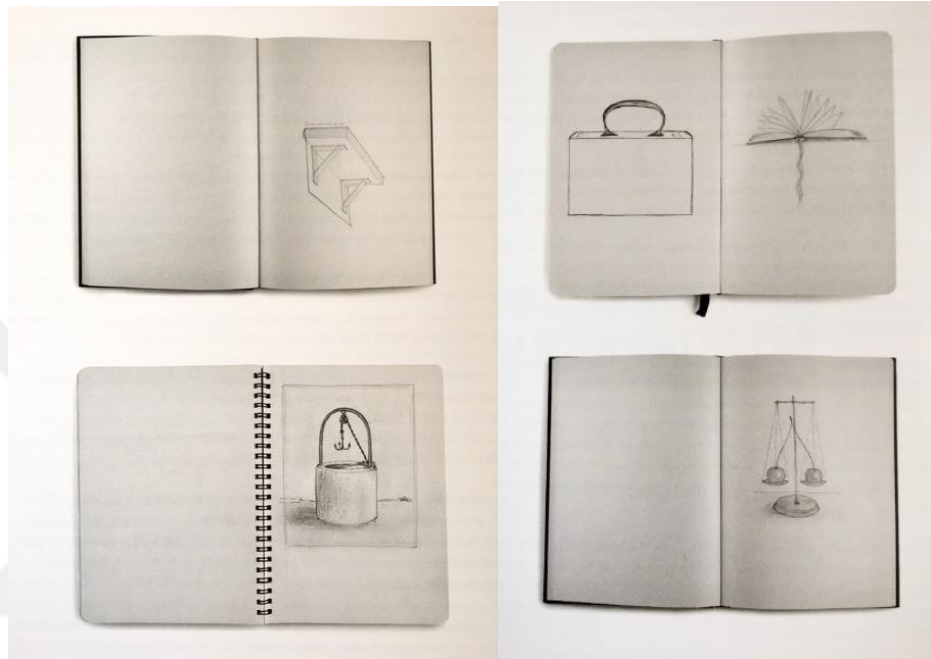
Aşağıdaki yapıta Madozun'un kavramsal düşünme sisteminin bir örneği olarak bakılacak olursa, gece kavramı ve onun nesnesel / dokusal ifadesi perde, soyutlama aracı olarak görülmektedir. Daha bütüncül bakış ve anlamlandırmayla perde ile sahne aynı zamanda kapsayıcılığıyla kainatı da temsil etmektedirler ve bu soyutlamalar çoğu zaman filtre edilerek kavramsallaştırılmaktadır. Başka bir çağrışımdan hareketle okuma yapılacak olursa, ünlü İngiliz şair, oyun yazarı William Shakespeare'in (1564-1616) "Nasıl Hoşunuza Giderse" adlı oyununun ikinci perde yedinci sahnesinde geçen Jaques'ın tiradının girişindeki "*Bütün dünya bir sahnedir...*" mısrasıyla baş başa kalırız. Madoz, dünyadan bir bakış ile onu bir cümlede tanımlamak için yazılmış mısranın yazarı Shakespeare'e şairane bir gönderme yapmış gibi görünmektedir.



Resim 54. Chema Madoz, İsimsiz, 2004 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 27.03.2020)

Tüm fotoğraflarını yöneten bu serebral süreç bazen nesnenin yaratılmasını, bazen analogik kullanımını gerektirmekte, kimi zaman da fikir yaratıcı sürecin en başında, kimi zaman yaratım esnasında, bazen de sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu zihinsel durumu Madoz şöyle açıklamaktadır: *“Dikkatimi çeken bir şey oluyor ama beni davet eden dikkatimi çeken şeyin ne olduğunu tanımlamayı başaramıyorum. Böyle olduğu zamanlar alıp o objeyi stüdyoya getirip koyuyorum ve sanırım böyle böyle daha önceden de bir aşinalık duyma durumum oluyor. İleride üstünde çalışırken onu farklı görme olasılığım ya da hangi noktadan o cisme yaklaşabileceğimi besliyor bu aşinalık. Ve bu şekilde ortaya bir şey çıkabiliyor. Bu süreç objeden etkilenip onu başka şekilde görme ihtimalim üzerine devam ediyor. Başka bir ihtimalde şöyle oluyor. Süreç tam tersine işliyor. Veya başka bir olasılık sanki bir hissiniz vardır, bir konseptiniz vardır ve sen düşünmek zorundasındır yani ben düşünmek zorunda kalırım, hangi objeyle çalışabileceğimi, hangi objenin o fikirle veya hisle ilişkilendirilebileceğini, nesnede gizli olan veya fikrin yanında tuttuğunda yaratabileceği hisle nasıl ilişki kurulabileceği vs vs. Yani hepsi farklı yollar, pratikte ne olduklarını nasıl olacaklarını neredeyse önceden tanımlayamıyorum ama*

nihai sonuçlar birbirinden farklı olmuyor. Ancak erişim yolları bu açıdan farklı.” (Madoz, 2017). Görülmektedir ki, bu kaotik süreci filtre eden bir mekanizma kavramsal ağırlığı olan nesneleri yakalayıp analogilere veya metaforlara dönüştürmekte, tanıdıklık ve tuhaflık kapısını açarak izleyicisini içeriye davet etmektedir.



Resim 55. Chema Madoz'un çekim öncesi elle hazırladığı eskizleri, 1992-2005

Madoz'un stüdyosuna getirdiği nesneler bağlamalarını bulabilmek için bazen uzun süre beklemektedirler. Sanatçı nesnelere farklı şekillerde yaklaşır: bulunan nesne, değiştirilmeden görüntülenen nesne, değiştirilmiş nesne ve kendi stüdyosunda icat ettiği ve inşa ettiği nesne.



Resim 56. Chema Madoz ve Madrid'teki stüdyosu, 2016 (Kaynak: <https://theselby.com/galleries/heineken-x-the-selby-madrid-artist-project/> Erişim Tarihi: 28.3.2020)

Seksenli yılların ortalarından itibaren insan figürü ve açık havada rastgelelik ve analogiler üzerinden çalışırken sonrasında doksanlı yıllardan sonra tamamen biriktirdiği nesnelere yönelmesini şu cümlesiyle anlatmaktadır: “*Girdiğim bölgenin ve görünüşte bu kadar basit bir kararla açılan muazzam olasılıkların farkında değildim*” (Madoz, 2020).

Madoz artık stüdyosunda nesneleriyle birlikte tüm kontrolü ele almış dikkatli bir entelektüel süreç içinde bağlamların ve kavramların farklı kombinasyonlarını aramaktadır.

Her şekilde, bütün ifadeler paradoksaldır. ‘Kavram da çok değerlikli / anlamlı / yorumsal bir kelime olup, kendi başına birden çok anlama sahiptir. Yani bir kelime ile bir şey arasında doğrudan tek bir ilişki yoktur. Dil, düşünce ve gerçeklik arasında basitçe kurulan ‘ilişkiler’ vardır. Her zaman bir algı, bir kavram ve bir temsil / simgeleme vardır (Jencks ve Kropf, 2008. Aktaran: Bekdaş ve Yıldız, 2018: 326). Madoz’un iç görüşleri ile yaratıcı süreçleri, yapıtlarındaki nesneler arasındaki bu ilişkileri kurmada yardımcı olarak, onun kavramsal düşünme ve uygulama özelliklerini oluşturmaktadır.

Sanatçının değişmez tekniği süreçlerini belirleyerek geleneksel fotoğraf sonuçlu bir bakış sunmaktadır. Renksizlik üzerinden alternatif gerçekliğe açılan siyah-beyaz fotoğraflarını Hasselblad analog orta format makinası ile doğal ışık altında kaydeder ve kart baskılarını gerçekleştirerek sunar. Tekniğinin ve gerçekliğin analog süreçlere sadakat ile ilişkili bir arka planı vardır ve Madoz bununla ilgili olarak şöyle diyor: “*Orta format, formatlarla ilgili çok fazla sınırlama olmadığına ihtiyacım olan kaliteyi veriyor. Bu, kopyanın küçük mü yoksa büyük mü olacağını ve aralarında çok kalite farkı olup olmadığını görmemi sağlıyor. Orta format, bir tripodla çalışma anlamına gelir ve bu benim çalışma metodolojime uyuyor, daha rahat. Ve analog kullanıyorum çünkü gerçeklik fikriyle yakın bir ilişkisi var. Kameranın önünde ne olduğunu kaydeder ve gerçekliğin değişikliğinin kendi bölgesinde yapıldığını varsayar.*” (Madoz, 2020).

Madoz kendi sanatı içinde yerleşik ve tutarlı konumlandırmalarıyla fotoğraflarının önemli bir odağı olan kavramsal bağlamına seçicilik katarak bu vurgunun yapıtlarındaki saflığını belirginleştirmektedir.

II.2.3. Chema Madoz'un Fotoğraflarını Belirleyen Bileşenler

İlk dönem (1985–1990) eserlerinde Madoz özne ve nesne ilişkilerini rastgelelik, analogiler ile grafik simetriler düzleminde yol almıştır. Fotoğraftaki ilk yıllarının deneyim pratiğini şöyle anlatmıştır: *“İlk fotoğraf makinem... olması gerektiği gibi herhalde (güler) geç sahip oldum. Makinayı aldıktan kısa bir süre sonra beni yoğun bir şekilde ilgilendirmeye başlayan bir şey oldu. Bir kaç yıl elbette bir şeyler anlatmanın ya da kendiniz gibi hissedebileceğiniz görüntüleri oluşturmanın bir yolunu bulmak için biraz deneme yanılma dönemi oldu.”*(Madoz, 2013).



Resim 57. Chema Madoz, İsimsiz, 1985 (Kaynak: <http://mediosgroisman.com.ar/fotografia-y-sintaxis/> Erişim Tarihi: 30.3.2020)

Sanatçı yine ilk yıllarında, doğal ışık eşliğinde seri fotoğraflarla analogik hikaye etme ve süreç anlatımları yaratmıştır. Düşünce ve gerçekliği ortaya koyma ve sorgulama yaklaşımı üzerinden yürüyen bu dizgesellik, perspektif, geometriler, alan derinliği, kesik ve devrik kadrajlarla izlenmektedir. Gri tonlar dışında sert kontrastlıklar ve grenli yüzeyler de kullanılmıştır. 1970'lerden itibaren John Hilliard gibi kavramsal fotoğrafçılar da dizgesel çalışmalara yönelmişlerdi.



Resim 58. Chema Madoz, İsimsiz, 1988 ((Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 2.4.2020)



Resim 59. Chema Madoz, İsimsiz, 1986
(Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html>
Erişim Tarihi: 30.3.2020)



Resim 60. Chema Madoz, İsimsiz, 1986
(Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html>
Erişim Tarihi: 30.3.2020)

Görsel hiyerarşisinde minimum öge ile yalın ve belirgin bir minimal düzen görülmektedir. Yapıtlarındaki boşlukların varlığı, algılamayı da etkili hale getirmektedir. Modellerin, ortamların, yüzeylerdeki dokuların doğa olaylarının bir parçası olarak uyumlanması ve yerleştirilmesi, kavramsal düşünme ve tasarım süreçlerinin bir sonucu olarak görülmektedir. Analogik rastgelelik sanatçının bu dönem çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır.

Madoz bu dönem fotoğraflarında, doğa - insan, nesne – insan eşliğinde bir birleştirme armonisini ve onun olanaklarını arayıp bulmaktadır. Bu birleştirmeler bir grafik düzen içine, çizgisel ya da farklı geometrik formlarda kullanılmıştır.

Sanatçı bir söyleşisinde şöyle demiştir: *“Kendimi hep fotoğrafçı olarak tanımlarım, rahat olabilmek için özellikle. Bu işte çok fazla, daha önceki yüzyıllardan bir şeyler alınmış. Mesela heykel bu işte çok önemli bir kısmı oluşturabilir çünkü bu yapılar birbirine çok yakın karakterlere sahipler. Sonra grafik fikrine daha yakın olabilecek başka dokunuşlar var veya başka enstelasyonlar. Yani görsel dilin sunduğu tüm olanaklardan biraz faydalaniyorum diyebilirim. Fotoğrafçılığın böyle bir karakteri var ya da olanağı, diyebiliriz ki; çok sayıda etkiyi birleştirme imkanınız var.”*(Madoz, 2013)

Fiziksel manipülasyon ile dönüşen her şey mütevazî homojen bir gün ışığı aydınlatması ve çarpıtmasız insan gözüne yakın bir lens görüşü ile tekniğin yalınlığı izleyicinin dikkatini fikre sabitleyerek içeriğin fazlasıyla güçlenmesini sağlamıştır. Zaten Madoz’un istediği de hep bu zihinsel kuşatma olmuştur.

Kendisine yakın gördüğü ve zikrettiği algı ile kavramın etrafında hareket eden bir fotoğrafçı olarak Madoz, sanatsal hareketi için atfedilen, görsel şiir, analogik, sürprizli, metaforik, yeni gerçeklik, gerçeküstücülük, oyunculuk, filozofik, paradoksal, mizahi, bütünleştirmeci, dönüştürmecî gibi tanımlamalar için şöyle diyor: *“Hepsinin iş ruhunun bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu bir denge meselesidir. Örneğin sadece sürprizlere dayanıyorlarsa, bu, kendi içinde bitkin bir görüntü olurdu ve fikir, zaman içinde sürdüğü yönündedir.”* (Madoz, 2020).



Resim 61. Chema Madoz, Kolaj, 1994-2009 (Kaynak: <https://www.debbiesun.com/chema-madoz/chema-madoz-collage1-2/> Erişim tarihi: 31.3.2020)

Sanat teorisyeni Monroe Beardsley, “Metafor minyatür şiirdir.” demiştir. Geçtiğimiz son otuz yıl içinde “dile dönüş” ve “retoriğe dönüş” hümaniter disiplinlerde önemli bir entelektüel hareket olarak ortaya çıktı ve böylece toplum giderek bir tekst olarak görülmeye başlandı (Lakoff ve Johnson: 2015). Metaforların kavramsal olduğu düşünüldüğünde Madoz’un yarattığı sözel anlam ile figüratif anlam oyunları bu ikilinin ifadesi olarak yapıtlarında hayat bulur.

Madoz bu konu ile ilgili şöyle konuşmuştur: “*Fotoğraf şiirle doğal bir zemin paylaşıyor. İkisi de mümkün olduğunca az unsurla en yüksek yoğunlukla aktarmaya çalışır. Bu yüzden bence birbirine çok yakın alanlar. Benim için eşyalarla çalışmak, kavramlarla (konseptlerle) çalışmak veya fikirlerle çalışmaktır. İnsanlarla veya insan figürü ile çalışırken bu olmuyor. Sanki birini bir kameranın önüne koyduğumda, yansıttığım veya yansıtmam gereken şeyin, fotoğrafta görünen o kişinin biraz iç dünyası olduğunu hissediyorum ama objelerle çalıştığımda ise fotoğraf benim için çok daha zihinsel bir egzersiz oluyor.*” (Madoz, 2015).

Madoz yeni anlamlar arayan bir üretim içinde gezmekte ve bunları nesnelerden hareketle tek başına anlam ifade eden unsurların birden fazlasını buluşturarak meydana getirilen bir sistemle yaratmaktadır. Madoz'un fotoğraflarını belirleyen bileşenler nesnelerin dünyasında katmanlı bir yapı içinde ve çok az diyalogla çok güçlü duygular uyandıran bireysel bir gerçekliğin yorumu olarak görülmektedir.

II.2.3.1. Morfolojik Katman

Newhal, fotoğraf makinelerinin kullanımından ve fotoğrafla ilgili düşüncelerden bağımsız şekilde, biçimin kendi için örgütlenmesi ve izole edilmesi olarak tanımladığı biçimci (formalistic style) tarza Man Ray ve Lazlo Moholy –Nagy'i dahil ediyor (Barrett, 2017: 94).

Deneyssel ve kavramsal fotoğraf düzeyinde dünya çapında çığır açan Man Ray pek çok kaynakta öncü isim kabul edilmektedir. Hareket tarzıyla Ray'in yanında duran Madoz'un da çerçevelerinin içindeki görsel hiyerarşi kalıp dışı nesneler ile yalıtılarak sistemli bir mantık eşliğinde biçimlenmektedir. Bu işleyişin teknik ve biçim özelliklerine bakıldığında:

Boşluklar genellikle fotoğraflanan nesneye çok bağlıdır. Şekil zemin ilişkisi içinde büyük ve küçük boşluklar vardır. Bazı çalışmalar makro fotoğrafçılığa yaklaşır. Yani, nesneyi ana şey olarak yakalamaya çalışır ve gösterilen alanın geri kalanı sadece ona eşlik eden nesnedir.

Fotoğraflarda konuya bakış elli mm lens ile gözün gördüğü açığa en yakın haldedir. Form her zaman nesneye bağlı olmaktadır. Bir küreğin veya bir iğnenin fotoğrafını çekerken değişebilmektedir. Her şey nesnenin ölçeğinde şekillenmektedir.

Kontrast genellikle çok yüksektir. Siyah ve gri ton, düşey ve yatay çizgiler grafik stilizasyonlara varan zıtlıklarla çoğu zaman da ara tonsuz yakalamaktadır izleyiciyi.



Resim 62. Chema Madoz, İsimsiz, 2000 (Kaynak: <https://curiator.com/art/chema-madoz/31> Erişim Tarihi: 2.4.2020)

“Tüm çalışmanın mekanizması daima mümkün olan en düşük kaynaklarla çalışmaktır. Rengi, siyah ve beyazla karşılaştırsak, daha "azaltılmış" seçeneğe konumlanır. Siyah ve beyaz görüntüyü farklı bir şekilde yerleştirir, gördüğünüz şeyin bir temsil olduğu, fotoğraflarda görünen öğelerin yeniden işlendiği çok daha belirgindir. Siyah ve beyazın zamana odaklanması daha zordur. Renk ile belirli bir zamana tarih vermek daha kolaydır.” (Madoz, 2011).

Netlik genellikle yüksektir. Her nesne her zaman tüm şekli dikkatimizi çekecek şekilde bırakılır. Geri kalan şeyler tekdüze ve arka plandadır.

Madoz doğal ışık ile çalışmaktadır, ancak bazen bir nesnenin ayrıntılarını geliştirmek için yapay ışık da kullanmaktadır. Işık homojen ve yeterli, bazen silüet çekimlerinde ters ışık olarak kullanılmaktadır. Stüdyo ve dış çekimlerde genellikle gölgesiz ya da yumuşak hafif gölgeli ışık kullanımları ile gösterilen nesnelere daha net tanımlayıcı bir özellik kazandırmaktadır. Çekimler stüdyoda çoğu zaman tavandaki büyük pencereden gelen merkezi gün ışığı (bkz: Resim 56) ve duvar pencerelerinden gelen gün ışığı kaynağı ile gerçekleştirilmektedir.

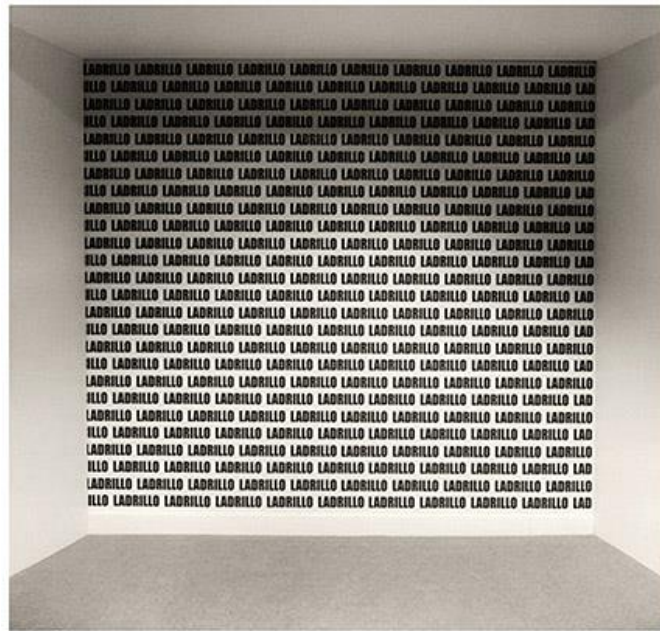
Tüm manipülasyonlar fizikseldir ve çekim öncesi nesneler üzerinde elle yapılmaktadır. Sonuç olarak, fotoğrafın kahramanı olan nesnenin dikkat çektiği, tüm renklerden uzak, tekdüze tonlarla minimalist durağan bir fotoğraf buluyoruz. Durağanlık

adeta hipnotik bir kalıba dönüşerek, fotoğraflarda genellikle etkili, grift ve kavramsal görsel içeriklerle tamamen zıt bir durum oluşturmaktadır.

II.2.3.2. Kavramsal Katman

“Bir başlık eklerken görüntüyü zenginleştirmek benim için zor oldu. Bunu bir ipucu olarak vermeyi düşündüğüm başlıklar ile bu görüntünün bir yorumu olarak gördüm. Bu yüzden onlarsız yapmayı ve kapıları açık bırakmayı tercih ettim.” (Madoz: 2011).

Kavramsal katmanda örülen, nesne, dil, düşünce ve gerçeklik ilişkisinin optik etkileri izleyicide soyut-somut paradoksunun deneyimlenmesine yol açmaktadır. Bazen oyun ya da toplumsal gerçekçi veya romantik bir dokunuş halini alan bu durum kavramsal biçimin tipik göstergeleri olmaktadır. İzleyicinin merakı kimi zaman sürprizlerle kimi zaman şiirsel romantizmle ve bazen de mizahi bir gerçeküstü tasarımla tatmin edilmektedir. Madoz’un kavramsal katmanı, düşünce, fikir/buluş, tasarım, fiziksel manipülasyon ve çekim silsilesiyle entelektüel bir bütün olan kararların önceden alındığı planlı bir yaratıcı uygulamayı içermektedir.



Resim 63. Chema Madoz, İsimsiz, (Ladrillo:Tuğla) 2009 (Kaynak: https://odalys.com/odalys/expo.php?img_id=145 Erişim Tarihi: 2.4.2020)

“Benim için nesne başlarda her zaman, belki de daha sezgisel bir şey gibi gelmiştir ve zaman içinde daha açık ve net şekilde fark ettim ki kavramlar da gerçekte biraz aynı ölçüde çalışıyorlar, aynı şekilde kelimeler de. Onlar da o şekilde davranırlar, bir dizi kavramı beraberlerinde taşırlar.” (Madoz, 2018).



Resim 64. Chema Madoz, İsimsiz, 2014
(Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/c.html>
Erişim Tarihi:3.4.2020)



Resim 65. Chema Madoz, İsimsiz, 2016
(Kaynak: <http://rebel-lab.cat/chema-madoz-galeria-joan-prats/> Erişim Tarihi:3.4.2020)

Madoz’un kavramsal bağlamda var olan, izleyiciyi içine çekme etkisi ve çözme-i istemeye devam edenler için kodlanmış eserleri anlam üreten düşünsel boyutlarıyla sunulmaktadır. Karşıt kavram çiftleri, zihinsellik/ruhsallık, duyusalılık/maddesellik üzerine inşa edilen bu kaynaşma başladığında beklenmedik zihinsel ve görsel bir dil zenginliğini oluşturmaktadırlar. Karşıtlıklar birçok kombinasyona neden olmaktadır ve bu da Madoz için başka büyük bir zenginliktir. Siyah ve beyaz kavramsal karşıtlığı ya da uyumu üzerine sanatçı şöyle söylemiştir: *“Borges’in yazdığı bir giriş bölümü vardı. Şöyle yazıyordu umarım doğru anekdot veririm. Diyordu ki, ilk dilde siyah ve beyaz aynı kökten gelir bu yüzden siyaha black beyaza blanc denir. Bakın kök aynı (latince) black ve blanc. Yani iki ayrı ve birbirinin zıttı olan şey aynı kökten çıkıyor. İki karşıt şey. Bu da benim için işte konuştuğumuz gibi iki farklı şeyin iki farklı formun, kavramın, zıtlıkların bir araya gelişi ile ilişkili.” (Madoz, 2018).*

Yapıtlarda metaforik kavramsal ağırlığı olan ve güçlü bir göstergebilim çalışması olarak değerlendirilen serilerin temalarında kitaplar, resimler, ayakkabılar, bardaklar, kaşıklar, su damlaları ve seyahatle ilgili nesneler görülmektedir.

Sanatçının düşünceleri merkeze alan fikir boyutlu hareket tarzı, başlangıcından günümüze kadar değişmemiştir ve bu konuda şöyle söylemiştir: “...*teknik bölümlerin bir kısmını göz ardı ettim hep. Daha çok anlatıma, imgeye, kavrama, duyguya yoğunlaşıyorum. Beni en çok ilgilendiren şey bu.*” (Madoz, 2018). Düşüncelerin bir araya gelip kavramları, kavramların da fotoğrafları oluşturması bu katmanın Madoz’un sanatının diğer katmanlarını tamamlayan bir üst boyut niteliği taşımaktadır.

II.2.3.3. Metaforik Katman

Madoz fotoğraflarında izleyiciye geçen birinci etkiyi metafor olarak adlandırılan anlam taşıyıcıların çağrışımları ile oluşturmaktadır. Metaforlar onun daima ilk bakışta görülebilen güçlü öncü göstergeleri olmuştur. Soyut benzetmeler, sanatçının izleyicisine hemen sezdirdiği anlamlandırma kapısını açan belirgin ve tipik özelliğidir. Sözlük anlamıyla kavram, nesnenin zihindeki tasarımıdır, anlam yüküdür ve Madoz’un yaratıcı stratejisi tam da böyle işlemektedir. Nesneler önce zihinde sonra da elde birleştirilerek anlamlar yüklenir ve metaforik anlam nesneleri olurlar.

Metafor, bir forma en az iki içeriğin sığdırılmasıdır. Bu lafzi anlam ile figüratif anlam arasında çözümü zor bulmaca yaratır. Metafor, metaforik bir ifadedeki bu iki anlam arasındaki gerilimin sonucudur. Metaforik gerilim diye adlandırdığımız şey, gerçekte ifadedeki bu iki anlam arasında değil, daha ziyade ifadenin iki zıt yorumu arasında vuku bulan bir şeydir (Lakoff ve Johnson, 2015: 10).

Madoz’un yapıtlarındaki soyut benzetmelerle daima anlamın taşınmasına, genişlemesine ve nesnelerin aralarındaki ilişkileri yeni gerçekliklere yönlendirmeye gayret etmektedir. Bu sayede farklı nesnelerin daha önce aralarında ilişki kurulmamış alanlarda bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yeni anlam boyutları ile potansiyelleri görülerek ortaya çıkarılmaktadır.

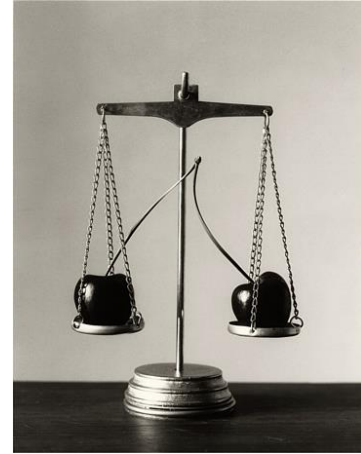
George Lakoff ve Mark Johnson’a ait kognitif linguistik görüşe göre; Metafor kavramların niteliğidir ve fonksiyonu sanatsal estetik kaygıların ötesinde, belirli kavramları daha iyi anlamaktır. Metafor düşüncenin, akıl yürütmenin ve insana ait yaratıcı düşünmenin içinde varolmaktadır.

Bu bakış açısından, metafor basitçe bir kelime veya linguistik ifadeler sorunu değil, daha çok kavramlar, bir şeyi başka bir şeye göre düşünme sorunudur. Metafor doğası gereği kavramsaldir ve hem gündelik dilde hem de düşüncede yaygındır (Lakoff ve Johnson, 2015: 12).

Madoz, nesnelerin farklı ve gizli ilişkilerini arayarak aykırı bakışlara dönüştürmektedir. Metaforik katmandaki bu yer değiştirmeler, başkalaşım ve kombinasyonlar adeta oyun fikri ile ilişkili bir tür hafiflik hissi vermektedir. Sanatçı oyunları çocukların dünyayı anlamının ve anlatmanın ana yolu olarak görmektedir. Nesneleriyle karşılaşmalarında zihnin görme alanımızı dolaşıp açması için yeni anlamlar, yeni ilişkiler ve yeni yollar arayışındaki bu kendine has sezgisel yöntem gerçeküstücü hareketle de bağlantılıdır.



Resim 66. Chema Madoz, İsimsiz, 2004
(Kaynak: <https://www.phe.es/en/exhibition/ars-combinatoria/> Erişim Tarihi: 4.4.2020)



Resim 67. Chema Madoz, İsimsiz, 1996
(Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/b.html> Erişim Tarihi: 4.4.2020)

Metaforik katmanda kalıp dışılık üzerinden çalışan ve çoğu zaman paradoksal bir ilişki kuran nesneler genellikle ezber bozan yeni düşünce yolları açmaktadırlar. Madoz'un kavramı bilinç düzeyine çıkarma çabasının metaforik düzenekleri bazen açık somut bazen de örtük duran soyut benzetmeler olarak gösterilmekte ve izleyiciler kendi içgörülerıyla baş başa bırakılmaktadır.

II.2.3.4. Analogik Katman

Analogik katmanda nesneler birbirleri ile kurulan anlamsal ilişki sonucu yer değiştirebilir ya da kendi yerine benzerini geçirebilmektedirler. Analogik önermelerin temel fonksiyonu yaratıcı hayal gücü ile anlatımın gücünü artırarak fotoğrafı etkili ve çarpıcı hale getirmektir. Madoz'un yorumun nesnesi olan analogiler onun sistemli yaratıcı görüş özelliği ve algısı tanıdık somut benzetmeleri kavramsal bir biçime dönüştürmektedir.



Resim 68. Chema Madoz, İsimsiz, Analogiler, Kolaj, 1987-2019 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/b.html> Erişim Tarihi:4.4.2020)

Gündelik nesnelerin kendi bağlamlarında temsil ettiği anlamlar tanıdıklık ve tuhaflık kavramları çerçevesinde dönüşümlü bir hareket halinde yeni benzetmelere sebep olmaktadır. Madoz'un kurduğu analogiler çoğu zaman o kadar güçlüdür ki yapıttaki bağlamsızlık olgusu dikkati çekmeyecek seviyelere gerilemektedir. Bu gücün arkasında fikir ve buluş tabiatıyla en önemli faktördür ancak fiziksel manipülasyon, çekim setinin mütevazı fakat yüksek prodüksiyon seviyesi fotoğrafların toplam kalitesinin doğrudan belirleyici unsurları olmaktadır.

Bazı analogiler bir bütünün parçaları olarak anlaşarak şiirsel bir görme biçimini yansıtmaktadır. Her zaman uzak ya da yakın ilişkideki nesneleri birbirine kavuşturan sanatçı hiç bitmeyecekmiş gibi görünen olasılıkları yaratan fenomenolojik bir içerden bakma halinde çalışmaktadır. İki farklı ilişkinin tam bir benzerliğinin yakalanması için nesnelerinin merkezileşmesi tüm yapıyı netleştirmesi amaçlamaktadır.

Her analogi hem benzerlik hem de farklılık taşır. Benzerlik bağlayıcıdır, iki şeyi bir arada tutar; farklılık da bunların birleşerek çökmesini engeller. Bazı analogilerde bu nitelikler dengelidir ancak diğerlerinde benzerlik, farklılıktan çok daha ağır gelir –ya da farklılık benzerlikten. Analoginin en mucizevi özelliklerinden biri, onun bu dengesizlikler karşısında çalışabilmesi, az bir fark payı ya da incecik bir benzerlik olduğunda bile “ikisi-bir-arada” ilkesini sürdürebilmesidir (Silverman, 2019: 25). Madoz, benzerlik ve zıtlıklarla ilgili geçmiş yıllardaki bir deneyimini şöyle aktarmaktadır: “*Bir keresinde şöyle bir şey oldu. Duvarlarda çektiğim fotoğrafların ilklerinden birinde, üstünde yağmur lekeli bir palto olan biri var arkadaki duvarda da nemden oluşan lekeler dolu (bkz. Resim 68). Kişinin yüzü yok sadece yağmurluk ve duvarı ilişkilendirmiştım. Bir anda o iki farklı formda nem lekesinin yarattığı o basit oyun bir nevi bir tablo yarattı. Şu ihtimal ile tanışmış oldum, formlar üzerinden iki farklı şeyi ilişkilendirmek mümkün. Bir nevi “iletişim gemileri” (communicating vessels) gibi oldu, yani aynı forma sahip olan şeyler birbirlerinin zıddını sembolize edebilir veya birbirlerinin zıddını temsil edebilir, ayrışabilirler. Zıtlıkları bir araya getirme işi de mesela biri yumuşak dokulu biri sert dokulu iki şeyi bir araya getirdiğinizde fotoğraf karesinde bir kapıyı aralıyor yani bir yol açıyor size. Ben de o yolun peşinden gitmeye araştırmaya keşfetmeye incelemeye devam ediyorum aslında.*” (Madoz, 2018).



Resim 69. Chema Madoz, İsimsiz, 1986 (Kaynak: <https://www.photoeditionberlin.com/artists-1/chema-madoz/chema-madoz/> 10.4.2020)

Madoz'un analogik katmanında önceden kurulmuş ve birden fazla etkiyi birleştiren sürprizli bir uyum durumunun dengesi izleyici tarafından kolayca benimsenmektedir. Analogilerde genel olarak bakıldığında, sanatçının, çerçevenin içinde bir tasarruf, gerçeğin bir anlamda soyulması, yalınlaştırma ve vazgeçilemeyenlerle baş başa kalarak onların öne çıkartılması tutarlı bir metodoloji olarak görülmektedir.

II.2.3.5. Bağlamsal Katman

Anlatılan fikrin arka planını oluşturan faktörler, yaratıcı süreçler, teknik, biçim, içerik ve sergileme ilişkilerinin nasıl konumlandırıldığıyla ilgilidir. Ayrıca zaman, coğrafya, kültür ve izleyici ile de bağlıdır. Böylesine çok değişkenli bir yapıda genel olarak Madoz'un bağlam katmanı çoğu zaman her yerde anlaşılabilmeye gayret eden bir dil içinde çalışmaktadır.

İsimsiz fotoğraflarıyla Madoz yönergesizdir ve izleyicisine yeni gerçeklik yansımalarını fark ettirebilmek için sadece yorum kapısını açmaktadır. Ancak kavramı hazırlayan bağlam yarattığı zeminde, anlama ulaştıracak yola yönlendirme etkisine sahip görünmektedir. Buna rağmen fotoğraflar ilk bakışta bağlamsızlaştırılmış gibi görünmekte, tanıdıklık ve tuhaflık hissi arasında salınmaktadırlar. Bu içsel bağlama yönelik düşünceleri besleyen nesneler bilinen nesnelerdir ancak kendi bağlamlarının dışına alınıp yeni bir bağlama oturtulmuşlardır. Bu zihin çalkalayıcı dışsal oluşum şaşırtıcı görünmekte ve iki zıt durum iç içe geçmektedir.

Madoz'da hissedilen anlamları değiştirme ve alt üst etme, gereküstüçülüğün istediği gibi bağsız ve sınırsız bir yaratım pratiği olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bu değiştirme ve manipölasyon konusu ile ilgili şöyle demektedir:

“ekimden önceki anlarda, izleyicinin daha sonra açabileceği okumayla oynama, manipöle etme ve koşullandırma olasılığı... Benim için bu bir keşifti, önceden fotoğrafçılığa hiç yansıtmamıştım ve büyüleyici bir şeydi çünkü oynama ve görüntünün olası okumalarını değiştirebilme imkanım oldu. Bu keşiften sonra, benim için tamamen bilinmeyen bu evrene daha derinlemesine bakmak istedim.” (Madoz, 2011).



Resim 70. Chema Madoz, İsimsiz, 1994 (Kaynak: <https://www.famousphotographers.net/wp-content/uploads/photo-gallery/chema-madoz/> Erişim Tarihi: 5.4.2020)

Üstteki resim 70'te tabut ve duvar saatine nesne olarak tek tek bakıldığında hem bağamları hem de morfolojileri itibarıyla önce ilgisiz iki nesne gibi düşünölebilmektedir, ancak zaman ve ölüm kavramları bağlamında birleştirilmişlerdir. Form ve içerik olarak bakıldığında izleyici işlevsel anlamda saatin hem dev bir salon saatine dönüştüğünü görmekte hem de ölüm ve zamanın birbirine nedensellik ilişkisi ile bağlı olan fenomenolojik bağlam okumasına yönlendirilmektedir.

3. Bölüm

Chema Madoz'un Kavramsal Fotoğraf Yaklaşımının İncelenmesi

3. Bölüm

Chema Madoz'un Kavramsal Fotoğraf Yaklaşımının İncelenmesi

Çalışmanın ilk bölümünde kavramsal fotoğraf ve bağlamının temelleri olarak nitelendirilen tarihi olaylar, olgular ile birlikte incelenmiş ve yol gösterici örneklerle bağlantılar ilişkilendirilerek sanatçının çalışmalarındaki ifade tarzı ile ilgili paralellikler kurulmuştur. İkinci bölümde ise Madoz'un çeşitli vesilelerle yapmış olduğu beyanlardan, karşılıklı özel görüşmelerle kayda geçmiş ve kendisi ile ilgili diğer yayınlardan hareketle sanatındaki yaklaşımın teorik ve felsefi arka planı oluşturulmuştur. Bu son bölümde Chema Madoz'un iki döneme ayrılan yaratıcı yaklaşımı ve sonrasında kavramsal fotoğraf bağlamı yapıtları üzerinden incelenecektir.

III.1. İlk Dönem (1980-1989)



Resim 71. Chema Madoz, İsimsiz, 1982 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 5.4.2020)

Chema Madoz'un üstte ilk yıllardaki fotoğrafına bakılarak bir analogi denemesi yapılacak olursa, ilk dönem onun perdeyi açtığı ve fotoğraf için yola çıktığı yıllar olmuştur.

Madoz 1980 ve 1983 yılları arasında Universidad Complutense de Madrid'de Sanat Tarihi bölümüne devam etmiş ve eş zamanlı olarak Centro de enseñanzas de la imagen 6 adındaki özel bir eğitim merkezinde fotoğraf üzerine eğitim görerek deneyim kazanmıştı ve aynı zamanda da az bilinen profesyonel bankacılık kariyerini 1990'ların başına dek devam ettirmiştir. Madoz, fotoğraf ile geçen ilk yıllarını kendine ait bir görüntü türü arayışı ve deneme yanılma dönemi olarak tanımlanmaktadır.

Sanatçı ilk dört yıl, 35 mm refleks Olympus M2 ve sonra Nikon F3 makinalar ile çekimler yapmıştır ve sırasıyla orta format 6x6 Mamiya ve son olarak yine günümüzde halen orta format 6x6 Hasselblad ile çalışmaktadır. Analog makine, siyah beyaz film, gün ışığı ve kart baskıdan oluşan teknik çalışma disiplinine en başından günümüze kadar sadık kalmıştır.



Resim 72. Chema Madoz, İsimless, 1982 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 8.4.2020)



Resim 73. Chema Madoz, İsimsiz, 1989 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 8.4.2020)

Madoz, ilk yıllarındaki çalışmalarıyla ilgili bir söyleşisinde şöyle demiştir: *“İlk başta insan figürünü kullanarak bir takım görüntülerle çalıştım. Ama her zaman bu görüntülerde neredeyse hiçbir yüz, duygu vs görünmemekteydi. Görüntüde kişinin herhangi bir duygusunu iletmedi çıkan kareler. Zamanla da şu sonuca vardım ki; aslında o insan figürleri de en nihayetinde birer obje gibi görev alıyordu. Benim bakış açımdan net olan şey, nesnede, bir şekilde içinde gizlediği, yansıttığı veya hissettirdiği bir dizi çağrışımın olmasıdır. O zaman aslında olay nesnenin sahip olduğu fikirleri ortaya çıkarma yöntemini bulmak. Zaten prensipte görüntü yapaydır kurgusaldır, çok ayrıntılı ve inşa edilmiştir.”* (Madoz, 2013)

İlk dönemle başlayan uygun dil ve ifade tarzı ile ilgili yaklaşım arayışları 1990 yılı itibarıyla tamamen nesne yönelimli bir üretim ve yaratım modeline geçiş ile sonuçlanmıştır.

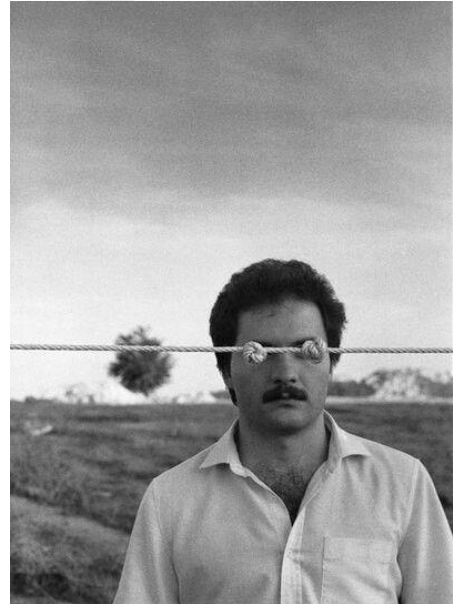
Sanatçı esin kaynakları için şöyle demiştir: *“Tabi benim için önemli olan bir dizi insan ismi geliyor aklıma. Özellikle de bir şeyler denemeye başladığınız o anda, dilini gördüğünüz diğer sanatçılara ilişkin belirli bir yakınlık bulmaya... ya da şöyle anlatmak daha doğru olacaktır; başka sanatçılar var yani belli bir dil yaratmışlar ve sen bazılarının o diline bir yakınlık hissediyorsun. Aklıma gelen isimler ise mesela Duane*

Michals, Ralph Gibson, veya Jan Dibbets'in ilk işleri. Ama bence hepsinin ortak yanı, algı fikri ile veya kavramın etrafında hareket eden fotoğrafçılar, sanatçılar olması çok açık ve net bir şekilde görülebilir.” (Madoz, 2013).

Kavramsal bağlam boyutuyla bu erken dönemin özellikleri özetlenecek olursa: Michals, Gibson, Dibbets'e ek olarak, şapka ile başlayan, pipolar, gökyüzü ve bulutlarla günümüze kadar devam etmiş olan Rene Magritte'ti hatırlatan göndermeler (bkz. Resim 74) ve gerçeküstü kavramsallaştırmalar kapsamında analogik tabanlı bir görüntü inşası görülmektedir. Açık havada doğal gün ışığı ile modellerin nötr ifadeli yer aldığı grafik özellikli kompozisyonlar yoğun kullanılmıştır. Zamanla fotoğraflardaki durağanlık giderek anlam arayışıyla içeriğe yani düşünsel boyuta dikkatleri çekmiş, nesnel dünyanın enerjisi kendini göstermeye başlamıştır. Dönemin son yıllarına doğru fondaki ve görsel hiyerarşideki üçüncü dördüncü elemanlar yavaş yavaş kaybolmaya başlamış ve Madoz'un giderek minimum öğeyle algı ve kavram esaslı çalışma sistemine doğru geçişini hızlandırmıştır.



Resim 74. Chema Madoz, İsimsiz, 1982
(Kaynak: <https://www.artsper.com/en/contemporary-artworks/photography/444603/untitled>
Erişim Tarihi: 8.4.2020)



Resim 75. Chema Madoz, İsimsiz, 1982
(Kaynak: <https://es.paperblog.com/chema-madoz-el-poeta-visual-702803/> Erişim Tarihi: 8.4.2020)

Kontrastlık açık havadaki ışığın tam kontrolü sağlanamadığı için her zaman güçlü olamamıştır. Ön ve arka plan karakteristiğinde büyük öge ile ikincil öğelerin dengesi dikkati yerleştirilmiştir. Derinlik ve perspektifler gerektiği gibi simetrilerle figürle bütünlüklü kurgulanmışlardır. Görüntülerdeki fazlalıklardan kurtulma dönemi olarak ta anılabilecek ilk yıllar tamamen başka alanlar arama tutkusunun izinde yaşanmıştır.

Madoz, ilk yıllardaki tarzına ait oluşum süreci hakkında şöyle söylemiştir: “*Bazıları ile daha derin bir bağ hissediyorsun ve bence bunlar senin yavaş yavaş kendi bakış açını, yolunu çizmene, kendi dilini oturtmana yardımcı oluyor. Bir anlamda bir ayıklama işlemi yapıyorsun, hoşuna giden ve gitmeyen veya sende nasıl bir iz bıraktığına bakarak, veya ışıkla vakit geçirerek onu tanıyarak bıraktığı izleri görerek vs. Yani ilmikleri bir oradan bir buradan ata ata devam ediyorsun. Sanıyorum böyle böyle kendi gözünü tanımlıyor ve gittikçe derinleşmeye çalışıyorsun.*” (Madoz, 2018).

III.2. Eşyanın Tabiatı (1990’dan Günümüze)

Madoz fotoğraflarındaki yeni döneme geçişini şöyle anlatmaktadır: “*İlk nesne sanıyorum şeydi, anahtarlı fotoğraf. Ev için kullandığım bir anahtar. Üst kısmında anahtarlıkta taşınmak için delik olan bir anahtar. O deliğin altına küçük bir deformasyon yaptım. Anahtarı soktuğumuz o anahtar yuvası şekline dönüştürdüm. Prensipde o anahtar fonksiyonunu yerine getirebilmesi, bir şey ifade etmesi için bir kilit yuvasına ihtiyaç duyuyor. Yani işte tek bir parçada hepsi bulunuyordu. Sonra böyle basit bir manipülasyonun, çok basit bir dokunuşla daha önce hiç aklıma gelmemiş olmamasına rağmen, o ilişkiyi düşünmem, o puzzle’ı düşündürmesi, deyim yerindeyse, o ana kadar hiç aklıma gelmeyen bir evrenin kapısını aralamış oldu.*” (Madoz, 2017). 1990 yılına ait bu çalışma (bkz. Resim 50) ile sanatçı artık tamamen nesnelerin beklenmedik karşılaşmalarına, metaforik vizyonlara, gerçekliği ve anlamı sorgulamaya yönelebilecek olan düşünce kapısının anahtarını bulmuştur.

Chema Madoz’un bu tarihten sonraki yeni kavramsal çalışmaları için farklı nesnelerin daha önce aralarında ilişki kurulmamış alanlarda bir araya gelmesiyle ortaya

ıkan yeni anlam potansiyellerini görme diyebiliriz. Hazır ya da üretilmiş her obje onun elinde bazen karakteristik özelliğini korumuş bazen de başka bir şeye dönüşmüştür. Madoz yeni düşünme yaklaşımı ile nesnelerle tasarladığı çok boyutlu çalışan iletişimi kurmuştur. İzleyici üzerinden algı ve kavramların içinde, metaforları, çelişkileri, mizahı, şiiri, oyunu ve günlük yaşamın içinde keşfettiği gizli kalmış olanı ortaya çıkarmıştır.

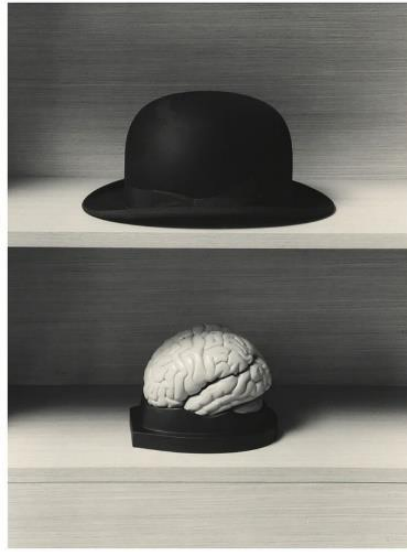
Bu yıllarda stüdyo ortamına taşınan çalışma disiplini, fikir, tasarım, fiziksel manip lasyon ve kontrollü çekimlerden oluşan bu yeni çalışma sistemi daha güçlü/yüklü anlatımların ve derinlikli ekspresif ifadeler üretilmesinin önünü açmıştır. Madoz yapıtlarını yıllar içinde minimum öğe ile son derece etkili hale getirdiği yalın bir ifade tarzına ve enerjik göstergesel sonuçlara ulaştırmıştır. Bazen çözümlenemeyen çelişkiler ve birlikte anılması g  kavramları birbirine bağlayan sanatçının yaratıcılığı akışkan düşünme biçiminden kaynaklanmaktadır. Bütün yapıtlar görünür dünyadan görünmeyen dünyalara yapılan yolculuklar gibi düşündürücü ve izleyicilerini başka bir gerçekliğe açılan tüneller olarak yeni kavrayışlara davet etmektedir. Nesnelerin dönüşümleri fonksiyonel yinelemeler kurmakta ve keşif heyecanı hem Madoz’u hem de izleyicisini canlı tutmaktadır.

Madoz yapıtlarının teorik arka planıyla ilgili şöyle demiştir: *“Genelde şiirle ilişkilendirdiğimiz metaforlar, paradokslar ile çalışırken, tüm çalışmalarda ve tüm bu fiğ rlerde bir konuşma retoriği mevcut oluyor. Ama aslında paradoks aforizmalara çok yakın. Ortak bir zemini paylaşıyorlar bence. Her ikisi de kavramları veya fikirleri kısa bir şekilde iletir ve bir nevi o yarattıkları akıl karışıklığından dolayı aynı zeminde hareket etmeyi bırakmazlar.”* (Madoz, 2017).

Madoz, kariyerinin başından bu yana kendisinin de zikrettiği gibi şiir, müzik ve düşünce dünyasının başat esin kaynaklarıyla bağlantılı olan fotoğraflarının algı ve kavramların çevresinde olduğunu çeşitli vesilelerle anlatmıştır. 1990’lardan günümüze Madoz’un neredeyse tamamen nesnelere, anlamlara yoğunlaştığı ve zamanla bunu daha da geliştirdiği bir olgu da yapıtlarındaki algılama deneyimidir.

Tamamen biyolojik faktörlere bağlı olmasa da insandaki algılama büyük oranda görme duyusu ağırlıklı çalışmaktadır. Retinal (gözdeki görme mekanizması) görme

nöronlar ile taşınarak beyinde bu verinin işlenip algılamanın gerçekleşmesi ve onun çıktısı olan algının kavramsallaşması süreci kültürel veya çevresel bağlam noktasında değişebilmekte ya da değiştirilebilmektedir. Diğer bir deyişle bu durum farkına varma, farkına vardırılma ve mevcut pozisyonu her yönden sorgulayarak değerlendirme süreci olarak düşünülebilmektedir. Özetle yapılan manipülasyonlar algılarla oynayarak yeni gerçeklik standartları ve temsil yapıları doğurmaktadır.



Resim 76. Chema Madoz, İsimsiz, 2012 (Kaynak: <http://www.auroravigil.com/chema-madoz/> Erişim Tarihi: 10.4.2020)

Bu soyut deneyim şüpheyi askıya alan izleyicinin zihinsel dünyasına bağlanarak sunulan nesnelerin ilişkileriyle işlenip anlamlı bütünler olarak kavranmasına yönelik yüzeyden derine doğru yeni ve alternatif gerçeklikler sunmaktadır. Bazen de bu yeni dünyalar ortaya çıkardıkları karmaşık anlam performanslarını sergilemektedirler.

III.3. Chema Madoz Fotoğraflarının İncelenmesi

Madoz'un fotoğraflarının özellikle düşünsel boyuta yönelik kavramsal bağlamı ve diğer katmanlarının anlamlandırılması ve yorumlanması onların varoluş sebebi gibi görünmektedir. Sanatçının da muhtelif vesilelerle belirtmiş olduğu gibi, öznel üretim felsefesi olarak benimsemiş olduğu sanatsal ifade tarzını stratejik olarak bu algısal ve kavramsal alana konumlandırmıştır. Açık görülen bu nedenlerle onun tüm yapıtları,

okunmaya ve anlamlandırmaya muhtaç olarak izleyicisini, okuyucusunu beklemektedirler. Son röportajında Madoz bu etkileşim için şöyle söylemiştir: *“Her görüntü açık bir kapıdır. İzleyici girer ve yorumlar.”* (Madoz, 2020).

Madoz’un yapıtları özünü oluşturan öğeler bakımından önce kavramsal olarak sınıflandırılabilirler çünkü nesnenin zihindeki tasarımı tanım olarak baştan itibaren kavramdır ve bu anlamda önceliği eline almaktadır. Eserlerin her birinin kendi dünyası vardır ve yaşadığımız dünyayı daha derin düşündürmektedirler. Sanatçı gösterdiği nesneler arasındaki ilişkileri yakalamayı başarmaktadır. Toplamda eklektik bir sistem içine açılan yeni evren yaratılmaktadır ve genellikle çelişkili, çoğul, anlık, gizli ve polisemiktirler (çok anlamlı). Madoz çalışmalarının dili ve yorumlanmaları ile ilgili şöyle söylemiştir: *“Görüntülerin genellikle izleyici için bir dil sorunu oluşturmayan çok bilindik dokunuşlarla oluşturulduğunu düşünüyorum. İşin mükemmel anlaşıldığı herhangi bir yerde, nerede gösterildiği önemli değildir. Hiçbir engel yoktur. Varsa ve zaten her izleyiciye bağlıysa, her birinin görüntüyü kendi deneyimleriyle ilişkilendirdiği farklı okuma seviyeleri vardır.”* (Madoz, 2020).

Bir kavramın ve fikrin ele alınıp işlenmesiyle oluşan kavramsal fotoğraf düşünsel olarak verimli ve gösterişli bir arka plana sahiptir. Fotoğrafın çekilmekten ziyade bir anlamda inşa edildiği ve aynı zamanda felsefe gibi disiplinleri de barındıran yaratıcı bir süreci içermektedir. Dolayısıyla görüntü ve düşünme ile analiz bağlantısı bu çalışmanın bütünselliğinin sağlanmasına katkı yapmaktadır.

III.3.1. İncelemenin Kapsamı

Chema Madoz’un yapıtlarının incelenmesi bölümünde, amaçlı örneklem kapsamında, maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi kullanılacaktır. Sanatçının farklılıklar içeren dönemleri ve bu dönemlere ait ana temaların seçilip incelenmesi hedeflemektedir. Madoz’un kariyerindeki iki dönem olarak değerlendirilen 1980-1989 yılları arası ve 1990’dan günümüze kadar gelen kendi içinde farklılıkları barındıran tarihi süreçler olarak tanımlanmaktadır.

Amaçlı örneklem metodu ile belirlenen, sanatçının kavramsal fotoğraf bağlamında seçilmiş fotoğraflarının analizi yapılmaktadır. İnceleme için çalışmanın kavramsal bağlam kısmına uygun fotoğraflar seçilerek bu ekseninde incelenmektedir.

Örneklemimizde kavramsal temaların yoğunlukla temsil edildiği düşünülen alanlar incelenmektedir. Bu seçimler yapılırken kriterler, fotoğrafçının ilk ve son döneminde ürettiği ve kavramsal karakterli yaratıcı stratejisinin göstergelerini taşıyan yapıtlar olmuştur. Ayrıca sanatçının yapıtlarındaki kavramsalcılıkla birlikte sürrealizm, dil ve şiirsel temalara yer vermesi de önemsenmiştir. Bu bağlamda kavramsal sanatın bir dalı olan kavramsal fotoğraf ile adı geçen katmanların kesişmiş olması bu seçimlerde belirleyici olmuştur.

III.3.2. İncelemenin Yöntemi

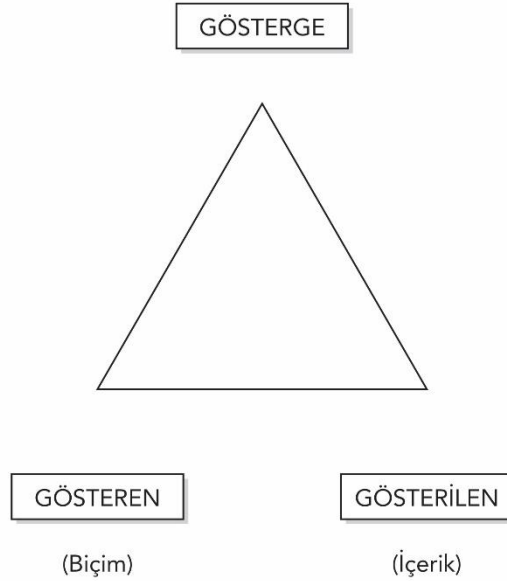
Üstte belirtilen hedefler doğrultusunda çalışma örneklemindeki fotoğrafların çözümlemeleri için kurgulanan model, Roland Barthes'ın göstergebilimsel anlamlandırma yöntemi kaynaklı yapılandırılmıştır. Öncelikle tanımlama bağlamında fotoğrafların gösterge düzlemleri açıklanacak, sonrasında fotoğrafların göstergebilimsel çerçevede göstereni ve gösterileni ile bunlara bağlı düzanlam ve yananlam çözümlemeleri yapılacaktır. Son olarak ise tüm bunlardan hareketle fotoğrafın sanatsal ve estetik bir değer olarak anlamın nasıl oluşturulduğunun analizi yapılmaya çalışılacaktır.

Göstergelerin bir dizge içinde okunmasını sağlayan göstergebilimsel analiz amaçsal olarak seçilmiş olan fotoğrafları/metinleri anlamlandırmak için önemlidir. Çözümleme için inşa edilmiş olan yöntemin eklektik yapısı, Chema Madoz'un çalışma metodolojisi, ifade tarzı ve yapıtlarındaki kavramların güçlü anlamlandırma karakteri ile göstergebilimin bulunduğu alandır. Bu kısımda inceleme yönteminin iki düzlemi eklektik olarak birbirinin içine geçmekte ve birbirlerini tamamlamaktadırlar.

Yirminci yüzyılın başında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ile Amerikalı Charles Sanders Peirce'in temelini atarak öncülüğünü yaptığı çağdaş göstergebilim, 1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J. Greimas ve Jean

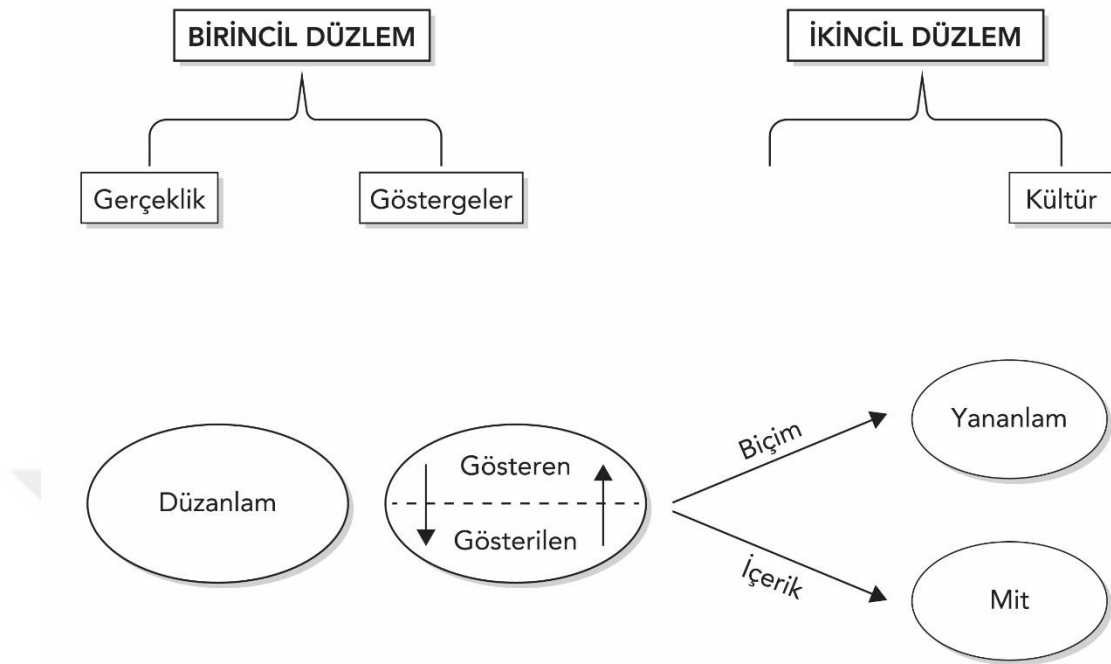
Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure’e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce’e dayanan Amerika geleneğini benimsemiştir (Rifat, 2009: 41-69. Aktaran Bircan, 2015: 19).

Gösterge içindeki anlamı veren ve verilen arasındaki ilişkidir. Barthes buna “düzanlam” (denotation) düzlemi demektir. Bu, göstergenin açık ve bilinen anlamıdır. Anlamın ikinci düzleminde, Barthes'e göre “yananlam” (connotation) çağrışımsal anlam önem kazanmaktadır. Bu düzlemde, kültürle olan ilişkiler ve kültürel değerler devreye girdiği için öznellik, keyfilik ön plana çıkmaktadır. Çağrışımsal anlam kültüre bağlılığı nedeniyle keyfidir ve öznel düzeyde çalışmaktadır (Parsa, 2013: 54).



Resim 77. Roland Barthes'ın gösterge şeması.

Bu bağlamda düz anlam neyin anlatıldığı yan anlam ise göstergenin nasıl anlatıldığıdır. İşte bu nasıl anlatıldığı süreci o göstergenin çağrışımlarını, mitlerini, metaforlarını bize söyleyen süreci kapsamaktadır (Çamdereli, 2005: 259).



Resim 78. Roland Barthes'ın anlamlandırma şeması (Kaynak: https://www.academia.edu/24832024/ROLAND_BARTHES_VE_GÖSTERGEBİLİM Erişim Tarihi: 15.5.2020)

Gösterge ve anlamlama bağlamında, anlamın ikili mekanizması, bir bağıntı yani ikili ilişki olarak her anlamı yeni bir anlam içine almaktadır. Gösterge duysal kökenli bir uyarıcıdır ve uyandırdığı imge zihnimizdeki başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergelerin işlevi de oluşan ilişki ve iletişim ile birlikte bu ikinci imgeyi canlandırmaktır.

Roland Barthes tarafından dilbilim alanından, görüntü alanının çözülmesine taşınan göstergebilim, görsellerin giderek ağır bastığı bu çağda görüntülerdeki anlamı okumaya önemli katkıda bulunmaktadır.

Buna göre, Chema Madoz'un fotoğraflarının çözümleme uygulamasında kapsam ve yöntem bağlamında göz önünde bulundurulacak özellikler şöyle sıralanmaktadır:

1. Fotoğraftaki gösterenlerin düz ve yan anlamları nelerdir?

2. Fotoğraftaki içerik çağrışım sistemleri nelerdir?
3. Fotoğraftaki kavramsal temalar nelerdir?
4. Fotoğraftaki yan temalar ya da ikincil katmanlar nelerdir?
5. Kavramsal bağlam nasıl inşa edilmiştir? İma metotları nelerdir?
6. Dil, düşünce ve kavram eksenini nasıl yapılandırılmıştır?
7. Yapılandırılmış bağlamlar göstergebilimsel yöntemle nasıl okunmaktadır?
8. Fotoğraflar anlam, sanatsal ve estetik değer açısından ne ifade etmektedir?

III.4. Chema Madoz Fotoğraflarının Gösterge Çözümlemeleri ve Yorumları

III.4.1. Chema Madoz'un “Bahçevan” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 79. Chema Madoz, İsimsiz, 1982 (Kaynak: https://elpais.com/elpais/2019/12/03/album/1575371313_475648.html#foto_gal_2 Erişim Tarihi: 23.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Açık hava. Park/Bahçe
Zaman	: Gündüz
İnsan ögesi	: Bir erkek
Nesneler	: Makas, ağaç
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden, alan derinliği
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Günışığı, reflektör.
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergebilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Parkta bir adam fotoğrafı.	Parkta cebinde makası ile ayakta bir bölümü görünen adam.	Cebinde küçük makası ile şekilli kesilmiş ağaçların önünde ayakta ve bir bölümü görünen parktaki ceketli adam.
	DÜZANLAM Tasarlanmış kompozisyon, siyah beyaz olarak parkta cebinde makası ile önde bir bölümü koyu tonda görünen bir adam ve arka planda daha açık tonlardaki ağaçlarla bir perspektif içinde çim zemin üzerinde görüntülenmiş.	YANANLAM Çağrışımlar: Ustalık, eser, düzen, harmoni, denge, profesyonellik, tasarım, insan ve doğaya hükmetme

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Madoz'un kariyerinin ilk yıllarına ait fotoğraflarından biri olan bu yapıt yüzü görünmeyen ve cebinde küçük makası ile arkasında ağaçlar olan bir parkta duran bir adamı içermektedir. Bu dönem figürlerinin yüzlerini pek kullanmayan Madoz nötr ve nesnel bir amaç ile kompozisyonlarını kurgulamıştır. Kişilik ve portrenin görüntü olarak örtük olduğu daha çok vurgulanan anlama ya da hikayeye kayan bir tasarım yaratılmıştır.

Konunun dikeyliği ile adam ve arkasındaki derinlikte yer alan ağaçlar da dikey çerçevelenmiştir. İzleyicinin gözü, sırasıyla adamın koyu renk kıyafetinde kontrastlıkla hemen göze çarpan göğüs cebindeki makasın tutma bölümü ve geriye doğru ritmik bir perspektifle derinleşen mekanı tarayarak tamamlar. Kompozisyon ve yerleştirme bu izdüşüm üzerine belirginleştirilmiştir.

Görüntüde tam görünmeyen ve örtük olan insan aslında elindeki olanaklarla doğaya ve çevresine istediği biçimi vererek hakimiyetini kurma fikri üzerine kurgulanmaktadır. Figürün giyimi siyah ve koyu ton olarak iyi-kötü karşıtlığı ile izleyiciyi aynı zamanda karakterin negatif yorumlanmasına da yöneltmektedir. Buradan hareketle insan eliyle yaratılmış biçim verilmiş doğa ve onu denetimine alan uygarlık kavramlarına ulaşılabilir. Medeniyetlerin elde ettiği büyük teknolojiler ve doğayı tehdit ironisi bu fotoğrafta siyah giyinmiş anonim kimlikli adamın cebindeki küçük parlak bir makasın tutma bölümüne kadar indirgenebilir. Önde meçhul makaslı adam arkada biçim verdiği ve hükmettiği eserleri insanın hırsının kaçınılmaz kavramsallaştığı bir çekişmeyi temsil etmektedir. Kontrolün insanda oluşu doğanın çevrenin disipline edilişi temelde görsel bir ahenk yaratmakta ve fotoğrafta odaklanan temel düşünceler bu kavramların analogilerinin göstergeleriyle ortaya konmuştur.

III.4.2. Chema Madoz'un “Rüzgar” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 80. Chema Madoz, İsimsiz, 1986 (Kaynak: <https://www.artsper.com/en/contemporary-artworks/photography/444582/untitled> Erişim Tarihi: 23.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Açık hava, sahil
Zaman	: Gündüz
İnsan ögesi	: Bir kadın
Nesneler	: Ağaçlar, deniz, bulut
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Arka, diagonal bakış
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Güneş ışığı, reflektör.
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergebilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Rüzgarlı sahilde ağaçlarla arkası dönük bir kadın fotoğrafı.	Sahilde ağaçlarla birlikte rüzgarda saçları uçuşan arkası dönük bir kadın.	Sahilde rüzgarda saçları ağaçlarla birlikte uçuşan ve arkası dönük bir bölümü görünen sisli ufka bakan bir kadın.
	DÜZANLAM Tasarlanmış kompozisyon, siyah beyaz olarak rüzgarlı sahilde saçları ağaçlarla beraber uçuşan arkası dönük bir bölümü görünen kadın sisli ufka bakarken görüntülenmiş.	YANANLAM Çağrışımlar: Hayaller, yalnızlık, melankoli, doğa ve insan uyumu, doğa ve insan ayrılığı, düşünceler, şiirler, içe dönüş

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

İçe kapanmış ve sırtını dönmüş sahilde sisli bir ufka bakarken, rüzgarın saçlarını ilerdeki ağaçlarla aynı şekle sokarak uçuşturduğu kadın ilk bakışta şiirsel bir metin gibi görünmektedir. Hızlıca izleyiciyi yakalayan ağaçlar ve saçlar analogisinin gücü fotoğrafın

en temel göstergesi gibi algılanmaktadır. Bu fikrin rastlantısallığı ve şansı, yaratılmış bir kavramsal içeriğe ya da bir şiire bağlanmaktadır. Rüzgar içe dönük düşünceleri sahildeki kadından alıp belirsiz uzak ufuklara savurmaktadır. Bağlamı belirleyen rüzgar ağaçların ve saçların aynı anda aynı şekli almasını sağlamaktadır. Fotoğraftaki olasılıklar ve her şeyin birbirine bağlı gibi görünüşü doğal bir denge oluşturmuştur. Görüntüdeki biçim benzerliği ve örtük özne-nesne ayrılığı varoluşsal bir katmana işaret etmektedir ve bu karşıtlıklarla örülü bir yüzeye gönderme yapılmaktadır.

Form ve renk tonlama analogisi kazak ve sisli ufuk ile devam etmektedir. Kadının saçları ile ağaçlar gibi, kazağının dokusu ve rengi de sisli ufuk ile analogi kurmaktadır. Bu minimal görsel bağlar, şiirsel dialoglar gibi güçlü bir duygusal çağrışım koridoru yaratmıştır. Yalnızlık melankolisi gibi görünen kavramsal içerik insan ile doğanın bir anlık uyumunun bellek kaydına girmiş hepsi bir bütün olmuştur. Fotoğrafın bütününde görülebilen genel görsel hiyerarşi ile lekesele analogi, durağanlık ve denge varoluş kavramıyla iletilen düşünceler eşliğinde kırılmaktadır. Dil ve kavramlar dışında sezgiler de devreye girmekte ve duygular evrenin ağızından anlatılmaya ve anlaşılmaya başlamaktadır. Madoz'un fotoğraflarında birlikte işleyen bu mekanizma çoğu zaman varolan gerçekliğin dayattığı sınırlarını zorlamaktadır.

III.4.3. Chema Madoz'un “Islanan Pantolon” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 81. Chema Madoz, İsimli, 1988 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/a.html> Erişim Tarihi: 23.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan : Açık hava, sokak

Zaman : Gündüz

İnsan ögesi : Bir erkek

Nesneler : Kaldırım, yol, su

Renk : Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği : Orta plan

Çekim açısı : Önden bakış

Mercek : Normal objektif

Aydınlatma : Gün ışığı

Renk : Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergibilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Yolda pantolonu ıslanan adamın üçlü seri fotoğrafı.	Yolda elleri cebinde pantolonu üç aşamada ıslanmakta olan bir adam.	Yolda ayakta ve elleri cebinde üç aşamalı bir süreç içinde pantolonu giderek ıslanan belden aşağısı görünen elleri cebinde bir adam.
	DÜZANLAM Üç zamanlı bir süreç içinde giderek ıslanan pantolonun cebine ellerini sokmuş belden aşağısı görünen ayakta sabit duran bir adam açık renk asfalt yolda fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Zaman, zamanın geçişi, su, akışkanlık, süreçler, ağaç, kökler

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Dizisellik içinde, üç fotoğrafla üç zamanlı bir süreç kontrast değerleri yüksek bir hikaye anlatmaktadır. Düz anlamıyla şehirdeki insan, yan anlamıyla doğadaki ağaç metaforu çağrışımını düşündürmektedir. Kurak topraksız kuru bir asfalt yolda küçük bir su birikintisi ile sulanmış sabit bir adamın suyu ayaklarından bacaklarına çekişi. Doğada

topraktan suyu köklerinden gövdesine çeken bir ağacın hikayesinin kurgusu adam ile yer değiştirmiş gibidir. Üç ayrı fotoğrafta yan yana, zamanın geçişindeki üç farklı an da aynı çerçevede görülmektedir. Anlatıma getirilen bu hareket suyun akışına ve pantolondan yukarı hareketine de paralel tasarlanmıştır. Adamın belden aşağısı gösterilerek daha nesnel bir ifade yaratılmış ağaç olarak kodlanmasını güçlendirmiştir. Ağaç-doğa kavramlarının ile insan-medeniyet kavramlarıyla karşılıklı çağrıştırılması izleyicinin bu zıtlık durumunu düşünüp sorgulamasına yol açmaktadır.

Modern dünyada doğa ile insanın karşı karşıya gelmesi medeniyetlerin sürekli güncellenen bir sınavı niteliğine bürünerek birbirine hükmetme yarışı içinde süregitmektedir. İnsanoğlunun çevresini kontrolü altına alma isteği ile doğanın bozulması ve bu bozulmanın bedelini medeniyetlere ödetmesi olgusu belki de bu fotoğrafta suyun/doğanın adam özelinde insanlığı yavaş yavaş ele geçirip kontrol altına almakta oluşunu temsil etmektedir. Madoz'un ilk dönem dizisel tasarlanmış son fotoğraflarından olan bu çalışma onun anlatım ve ifade gücünün sınırlarının ve olanaklarının denemeleri arasında yer almaktadır.

III.4.4. Chema Madoz'un “ Anahtar/Kilit ” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 82. Chema Madoz, İsimsiz, 1990 (Kaynak: <https://forum.xcitefun.net/creative-photos-by-chema-madoz-part-2-t23830.html> Erişim Tarihi: 23.3.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Anahtar
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Yakın plan
Çekim açısı	: Üst aç
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Gün ışığı ve reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergebilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Metal bir anahtar fotoğrafı.	Tutma yerinde anahtar deliği olan metal bir anahtar.	Üzerinde kilidin anahtar deliği olan metal bir anahtar.
	DÜZANLAM Tutma yerinde anahtar deliği olan metal bir anahtar, koyu renk kumaş bir zemin üzerinde yatık biçimde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Kilit, çözüm, çözümsüzlük, muamma, paradoks, giz, bilinmezlik, bilmece

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Anahtar ve kilit nedensellik ilişkisi içinde birbirlerine bağımlı nesne olarak sorun ve çözüm kavramları ile düşünsel boyutta işlev görmektedirler. Kilit yuvası ve anahtar tek bir yapı içinde birbirlerini işlevsiz bırakarak üçüncü yeni bir kavram olan “paradoks” kavramına taşınmaktadırlar. Bu üç kavram da tek bir nesnede kompozit halde görülmektedirler. Bu bilmece ve giz oluşturan durum, asıl nesnenin (anahtarın) üzerinde küçük bir değişiklik içermesine rağmen tamamen kaçınılmaz olarak zıt kavramlara evrilmiş ve büyük bir açmaz yaratmıştır.

Diğer bir çağrışımından hareketle, illüzyon ile gerçek, sebep ile sonuç aynı bedende cevabı olmayan sorular ve muammalar düşündürmektedir. Kendi kapısını açamayan anahtarlar da evrendeki insanoğlunu ve hayatı sembolize etmekte onun karmaşık bilinmezliklerle dolu dünyasına bir gönderme yapmaktadır.



III.4.5. Chema Madoz'un “Aynadaki Merdiven” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 83. Chema Madoz, İsimli, 1990 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com> Erişim Tarihi: 24.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Ayna, merdiven
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden, diagonal açı
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Gün ışığı ve reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergibilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Duvar aynasına dayanmış bir merdiven fotoğrafı.	Duvar aynasına dayanmış ahşap bir merdiven.	Duvarda asılı bir aynaya dayanmış ahşap merdivenin aynadan bir bölümünün yansıması
	DÜZANLAM Duvarda asılı bir aynaya dayanmış ahşap merdivenin aynadaki yansıması gösterilecek biçimde beton bir zeminde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: gerçeklik, yanılsama, varlık, yokluk, hayat, şahitlik, sınırsızlık, alternatif dünyalar, olasılıklar, kainat

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Aynadaki Merdivenin Yansıması yapıtı Madoz'un toplam felsefesini yansıtan en güçlü fotoğraflarından biridir. Çünkü sürrealist genleri, şiirsel yaratıcı algısı ve kavramsal hareket tarzıyla hem biçimsel hem de özellikle sanatının düşünsel boyutu olan “gerçekliğin yeni olasılıkları” nı arayışını en çarpıcı biçimde ortaya koyduğu fotoğrafı gibi görünmektedir.

Farsça bir kelime olan âyîne, karşısındaki şekli ve renkleri aksettiren madenî levha veya arkası sırlı düz cam olan süslenme eşyasının adıdır. Arapçası mir'ât, Türkçesi ayna ve gözgüdür. Âyîne ve diğer karşılıkları, mecâzen, bir nesneyi veya bir hali aksettiren ve göz önünde canlandıran şey, kavram ve hal manasına da kullanılmıştır (Güler, 2004: 104).

Görüntü sanatı disiplinlerinde de kullanımı popüler olan ayna sözlüklerde kısaca “sırlı cam” olarak ta geçer. Aynalar, eser sahibi tarafından gösterildiği düzlemdeki yerleştirmesine ve bağlamına göre anlamlandırma farklılıkları göstererek izleyicisine çok çeşitli çağrışımlar düşündürmektedir.

Madoz, evrensel, derin ve çok güçlü bir kavram olan aynayı eserlerinde sıklıkla göstermektedir. Ayna, gerçekliğin sorgulandığı, varlığın, ışığın, rengin yansıdığı, nesne ile öznenin bir olduğu ve eşitlendiği bir dünya sunmaktadır. Ayna yarattığı sınırsızlık hissiyle bir imgedir, hem gösterge hem de bir temsil sistemidir yanı sıra ifade edilemeyen şeylerin görünen yansıması simgeyi de içine alarak bir anlamda simgelerin simgesi olmaktadır.

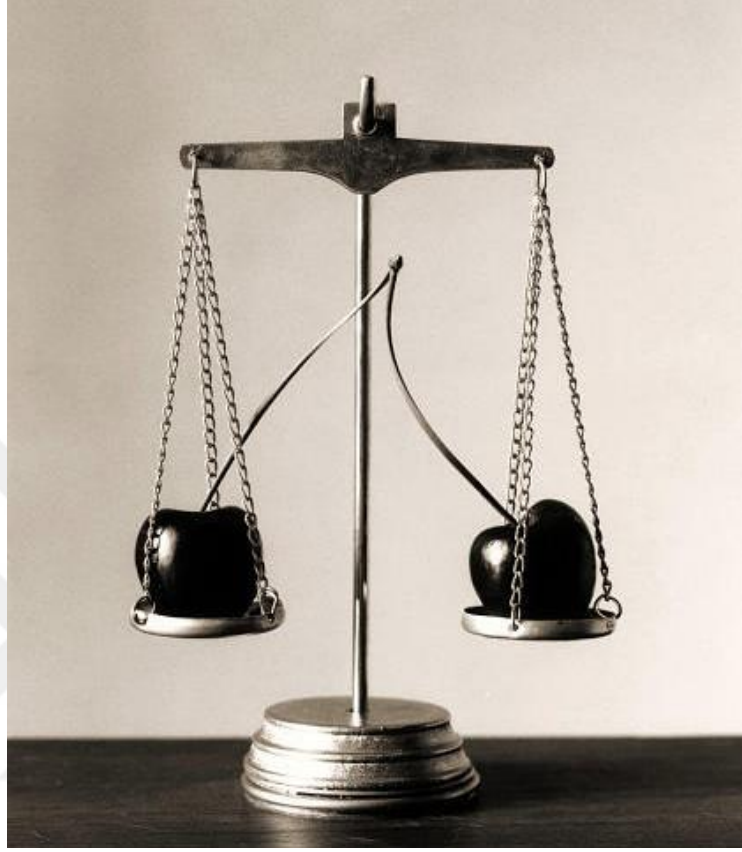
Boş duvar ve boş zemin, duvardaki aynaya dayanmış merdivenin bir ayağı algılanan gerçeğin dışında bir gerçekliğe geçen bir yansıma sunuyor. Gerçeküstü bir açılımın dışında düşünüldüğünde akılcı bir tanımlama onu rasyonel bağlantılarına göre düzenlemektedir ve bu da kavramı belli bir düzeyde tutmaktadır. Zihin ötesi gerçeklerin anahtarı semboller ise kavramlarla ifade edilemeyen fikirlerin bir yansıması olmaktadır.

Merdivenin bir ayağı görünen bu dünya gerçekliğinde, diğer ayağı ise bilinmeyen görülemeyen bir dünya gerçekliğindedir. Yeni bir gerçeklik olasılığı sunan bu durum

izleyicinin algısında bir ikilik yaratmaktadır. Aynı zamanda aynanın içi bir sınırsızlık hissi de yaşatmakta başka bir dünya çağrışımı ortaya koymaktadır. Merdiven genel olarak tanımlanırsa bir süreci, bir hayatı ve onun basamaklarını anımsatmaktadır. Bu haliyle merdiven başka bir gerçekliğe geçişi sağlayan bir araç olmuştur. Onun sayesinde basamakları tırmanıp alternatif dünyalara geçmek sanki mümkün olacaktır.

Aynaya yaslanan merdiven boştur ve aynada merdivenin kendi yansımasından başka bir şey görünmemektedir. Fotoğraf, sadece kavramların konuştuğu ve sembollerin özüne doğru bir yolculuğa benzeyen çağrışımları düşündürmektedir. İzleyici kendini adeta arafta gibi hissetmekte, gördüğü “burası” ve “orası” ya da “soyut” ve “somut” ikiliği, onu yeni bir gerçeklik deneyimine sürüklemektedir. Yapıt zorlu düşünsel meselelere yaptığı vurguların yanı sıra, soru soran, heyecan ve merak duygusu noktasında naif bir çocuğun doğal bakışıyla ve maceracı ruhla yaptığı keşifler olarak ta değerlendirilebilir. Madoz’da bu örnekte görüldüğü gibi, yaratıcı stratejisinde yaşayan bu iki ayrı uç durum, onun bütünsel kapsayıcı düşünüş biçimi ile konumlanarak var olmaktadır.

III.4.6. Chema Madoz'un “Denge” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 84. Chema Madoz, İsimsiz, 1990-99 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com> Erişim Tarihi: 4.4.2020)

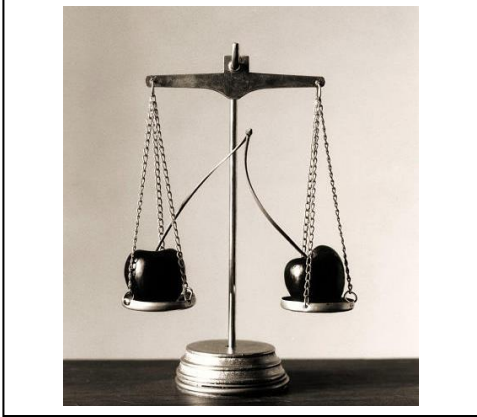
Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Terazî, Kiraz
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden bakış
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Gün ışığı ve reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergebilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Terazideki bir çift kiraz fotoğrafı.	Küçük bir terazide dengede duran bir çift kiraz.	Küçük bir terazide iki kefedede dengede duran bir çift kiraz.
	DÜZANLAM Küçük bir terazide dengede duran bir çift kiraz ahşap bir zeminde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Denge, adalet, adaletsizlik, toplum, hayat, insan, doğa, düzen, hassasiyet, hak, haksızlık, istikrar, diyalektik, varlık, oluş ve evrensel bağlantı

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Madoz'un toplumsal temalı içeriklere vurgu yapan fotoğraflardan olan dengedeki kirazlar öncelikle adaleti göstermektedir. İlk okuma ile düz anlamı adalet terazisi metaforundan kaynaklanmaktadır. Yan anlamı felsefi çağrışım düzleminde düşünüldüğünde varoluş bağlamındaki İyonya'nın sonuncu ve en büyük filozofu olarak anılan Efesli Herakleitos'tan hareketle dinamik, organik bir bütün olan evren ve varlığın temeli, oluşun birbirine bağlı bir düzen içinde devam eden bir sürekliliği izlemektedir.

Efesli Herakleitos (MÖ 535- MÖ 475), kozmik düzenden hareketle, karşıtların mücadelesini, oluşun zorunlu ve tek şartı olarak değerlendirmiş ve “evren karşıtlıkların savaşının oluşturduğu bir uyum harmonia dır” demiştir.

Herakleitos’un ontolojisinde evren, bütüncül, ebedi ve ezeli bir dönüş içerisinde ve her zaman mevcut ve oluş halinde bulunan düzenli bir yapıdır. Bunu sağlayan ise ebedi “ateş”tir. Herakleitos ebedi “ateş”i, Logos, evren ve Tanrı ile bir tutar. Evreni, “gerçek evren” ve “görünüş evreni” olmak üzere ikiye ayırır. Gerçek evren sürekli değişim halinde olan ve ancak akılla anlaşılabilen evrendir. Görünüş evreni ise hep aynı kalan maddelerden oluşan evrendir (Aydoğdu, 2018: 235).

Diğer bir çağrışım yine antik çağ’da karşıtlıkları kullanarak akıl yürütme sanatı olarak bilinen diyalog ve etik kelime köklerinden gelen diyalektik kavramıdır. Kavram, kurallı bir düzen içinde tez ve antitezin ortaya konularak mevcut bir konu üzerinden ortak değerlerin inşası anlamına gelir, yani tartışılmış bir şekilde tezden senteze varmak başka bir deyişle dengeye ulaşma çabası olarak değerlendirilebilmektedir.

Terazide dengede duran bir çift kiraz birbirine bağlıdır, terazinin kefeleri de birbirine bağlıdır en küçük bir değişim tüm dengeleri değiştirecektir. Buradan hareketle terazi metaforunu genel bir kabul ile adalet, hak, hukuk ve denge kavramlarıyla özdeşleşmiş olarak kabul edersek, kirazlar da birbirine organik anlamda bağlı bireylerden oluşmuş toplumsal yapı olarak düşünüldüğünde dangedeki oynama hem toplumsal yapının dengesini hem de birbirlerine bağımlı iki yapı olan doğanın da dengesini bozacaktır. Bu hassasiyet pek çok açıdan dengede gitmesi zorunlu bir düzeni gerektirmektedir.

Terazi ile çift kirazın düşünsel düzeyde kurulan metaforu hem form olarak hem de ikisinin de dengede oluşuyla eşleşen estetik bağlamdaki güçlü analogileri anlamların taşınmasında işlevsel çalışmışlardır.

III.4.7. Chema Madoz'un “Saatli Tabut ” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 85. Chema Madoz, İsimsiz, 1994 (Kaynak: <https://www.famousphotographers.net/wp-content/uploads/photo-gallery/chema-madoz/> Erişim Tarihi: 5.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Tabut, duvar saati
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden bakış
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Gün ışığı ve reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergebilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Saatli bir tabut fotoğrafı.	Kapağı duvar saatli dik duran ahşap bir tabut.	Kapağında duvar saati olan ahşap bir tabut bir odanın zemininde dik duruyor.
	DÜZANLAM Kapağında duvar saati olan ahşap bir tabut bir odanın zemininde dik olarak dururken fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Ölüm, yaşam, zaman, insan hayatı, duvar saati, varlık, yokluk, son, dünya

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Düz anlam düzeyinde kapağı saatli ahşap tabut adeta büyük dekoratif ayaklı bir salon saati gibi görünmektedir. Yan anlam ve çağrışımlar öncelikle morfolojik bağlamda tabutun kapağındaki ahşap işçiliğinin iç içe iki tabut olarak sezdirildiğini düşündürmektedir. İçteki saatli sınırlanmış küçük tabut ve dışta sınırlandırılmış ikinci büyük tabut. İçteki saatli küçük tabut içindeki insanı düşündürmekte ve sınırlı sonlu bir zamana bağlı yaşayan ölümlü bir hayata sahip olduğunu temsil etmektedir. Dıştaki onu

çevreleyen büyük tabut onun evi gibi sembolize edilen dünyası olarak değerlendirilebilir. Temelde zaman ve ölüm kavramları tabuttaki saat ile ilişkilendirilerek ölümlü dünya fikrine anlamını vermektedir.

Bağlamlarından alınarak yeni bir bağlama atanmış olan iki nesne, izleyiciyi üçüncü yeni bir bağlam olan fenomenolojik yoruma göndermektedir. Madoz burada var oluş, yok oluş bilinciyle ilgili problemlerle birlikte geçmiş ve gelecek ya da zamanın akışı sürekliliği gibi insanın ona dahil yaşamasının sorgulanmasını düşündürmektedir. Buradan hareketle büyük sorular sorarak düşünmenin kurumsal biçimi olan felsefenin alanlarında gezinen yapıt her şeye rağmen yine de estetize edilerek büyük bir salon saatine dönüşmüş evin gündelik eşyası gibi görünmektedir. Evin içinde hayatla barışık hale getirilen bu nesneler bir anlamda atıf yaptıkları kavramlara sanki yabancı gibidirler.

Yaşayan için zamanın bittiğini ve sonu hatırlatan tabutun üstünde zamanı işleten saat vardır bu iki uzak karşıtlık kombinasyonlarının nesnesi şimdi artık beraber ve iç içedir. Nesnel zaman (saat) ile algıladığımız zaman (an) kavramı her anın hem başlangıç hem bitişi gibi düşünülmesine yol açmaktadır.

Madoz'un fotoğraflarındaki iki nesneli ve iki kavramlı karşıtlıkları birbirine ne kadar uzak olursa, anlamsal gerilimleri de o kadar güçlü olmaktadır. Yapıtın anlamlandırılmasında çarpan etkisi yaratan bu ikilik sunduğu analogiler ve metaforlar ile zihindeki düşünceleri ve fikirleri harekete geçirerek yeni kavramsal keşif alanlarına yer açmaktadırlar.

III.4.8. Chema Madoz'un “ Eriyen Madalya Podyumu ” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 86. Chema Madoz, İsimsiz, 2004 (Kaynak: <https://xgfk12ng.wordpress.com/m6/> Erişim Tarihi: 26.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Buz, su
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden bakış
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Yapay ışık, reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergibilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Eriyen buzdan madalya podyumu fotoğrafı.	Erimekte olan buzdan madalya podyumu ve altında biriken su.	Buzdan yapılmış erimekte olan boş madalya podyumu ve altından akıp biriken su
	DÜZANLAM Erimekte olan buzdan yapılmış madalya podyumu ve altında biriken su gri bir zeminde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Başarı, rekabet, geçicilik, erime, yok olma, dönüşüm, değişim, ısınma, donma, iklimler

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Yarışan sporcuların buz formundaki madalya podyumu erimekte düzanlamı ile görülen fotoğrafta, yananlam düşünüldüğünde podyum ve başarı kavramı ile erimekte olan başarının geçiciliği süreksizliği kavramlarına ulaşılmaktadır. Ödülün ve kazanmanın nesnesi madalya podyumunun erimekte oluşu başarının sürekliliği olmadıkça yok olmaya başladığını çağrıştırmaktadır. Günümüz dünyasında kişisel egoların, ticari rekabet hızının, tüketime dayalı yaşam modellerinin ve vahşi kazanma hırsının geldiği konuma yapılan eleştirel atıfla erimenin ve çözülmenin göndermesi olarak değerlendirilmektedir.

Sosyal boyutun yanında çevresel çağrışımlar da içeren bileşenler öncelikle rekabet ve hatalı ticaret modellerinin yarattığı küresel ısınmaya bağlı olarak iklim değişikliğiyle eriyen buzulların analogisiyle verilmektedir. İşaret edilen bu yarışın kazananının olmayacağı tüm sistemin kendi kendini yok edebileceğini sezdirenen düşünce, erimekte olan podyumla ifade edilmektedir. Madoz'un bu eserinin, ısınan havayla eriyen buzun nedensellik ilişkisine dayanarak hem sosyal hem çevresel ve birbirine bağlı etkileşim gösteren kavramlar olarak örtük de olsa toplumsal bir mesaj içerdiği değerlendirilebilir.

Bireysel düzlemde ego ve başarının geçici olma durumu, toplumsal düzlemde ise kitlesel anlamda rekabet ve hırs düzeninin tüketim toplumunun geldiği noktayı temsil etmektedir. Bu bağlamda vurgulanan eriyen ödül podyumu, sahte başarılar, kısa ömürlü olan hıza ve hazza dayalı gelip geçici yaşam modellerinin eleştirisini taşımaktadır.

III.4.9. Chema Madoz'un “Yanan Kalemler” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 87. Chema Madoz, İsimsiz, 2007 (Kaynak: <http://www.chemamadoz.com/d.html> Erişim Tarihi: 26.4.2020)

Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan	: Stüdyo
Zaman	: Belirsiz
İnsan ögesi	: Yok
Nesneler	: Kuşun kalem, kül
Renk	: Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği	: Orta plan
Çekim açısı	: Önden bakış
Mercek	: Normal objektif
Aydınlatma	: Yapay ışık, reflektör
Renk	: Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergibilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Yanan kalemler fotoğrafı.	Yanan kurşun kalemler.	Yarısı yanmış, diğer yarısı yanmakta olan kurşun kalemler
	DÜZANLAM Yanmakta olan kurşun kalemler gri bir zeminde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Eğitim, kültür, bilim, aydın insanlar, ifade özgürlüğü, sansür, yazarlık, sanat, edebiyat

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

İlk bakışın çağrışımı ile yakılan ateşte odun yerine ahşap kalemleri görmek genel anlamda medeniyetlerin kaynağı insanlığın belleği ve bilinci olan kütüphaneleri düşündürmektedir. Bu düşünceyle tarihsel yankıları duymamak, hatırlamamak ve tarih boyunca olanlardan haberdar olmamak mümkün görünmemektedir. Bu çağrışım yok edilen onlarca kurum, yazılı kaynak, kültür ve medeniyet hazinelerinin trajik bir felaket fotoğrafı gibi değerlendirilebilir. Madoz sembolik olarak beş kalem gösteriyor ancak çağlar boyunca dünyanın en büyük ve değerli kütüphaneleri günümüze dek büyük zararlar görmüş ve yok oluşlar yaşamıştır. Bu buzdağının görünen ve bilinenlerinden bazıları şöyle sıralanabilir:

M.Ö. 330'da Persepolis Kütüphanesi'nin yakılması, M.Ö. 212 Çin ile ilgili bütün kitapların yakılması, M.Ö. 75 – Apollon tarikatı rahipleri tarafından Sibill yazıtlarının yok edilmesi.

Dünyanın en büyük kütüphanelerinden biri olduğu düşünülen İskenderiye Kütüphanesi'nin ilk olarak M.Ö. 48 yılında ve sonrasında M.S. 490'da ikinci defa yakılması, M.S. 783'de Bizans Kitaplıklarının yakılması, M.S. 789'da Torun, Nantes ve Toledo kitaplıklarının yakılması, 9. Yüzyılın başlarında Bağdat'ta kurulan Beyt'ül Hikmet (Türkçeye Hikmetler Evi, ya da İlim ve İrfan Yuvası olarak çevrilebilir) yıkılması, M.S. 13. yüzyılda Moğol Hakanlığı'nın öncülüğünde birçok yerde kitaplıkların yakılması, M.S. 12. yüzyılın sonlarında İstanbul'daki kitaplıkların da ateşe verilmesi, 5. yüzyılda Nalanda Budist Okulu'nun yakılıp yıkılması, M.S. 14 yüzyılda Ortaçağ Avrupası'nda binlerce kitap ve bu kitapları yazanların kitaplarla birlikte yakılarak yok edilmesi, 1562 yılında Amerika'nın keşfinden sonra tüm yazmaların yakılması, M.S. 15 yüzyılda Arap Endülü kitaplığının yakılması, 1831 Alabama Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki ülkenin en büyük kitap koleksiyonunun yakılması, 1933'te Berlin'deki Cinsellik Araştırmaları Enstitüsü'nün binası ve arşivlerinin yakılması, Jaffna Halk Kütüphanesi 1980'li yıllarda Sri Lanka'daki kütüphanedeki eserlerin yok edilişi (Güllü, 2018). 1992'de Bosna Hersek Ulusal Kütüphanesi'nin yangın bombalarıyla yakılması ve binlerce el yazması ile iki milyondan fazla kitabın küle dönüşmesi (Boşnak Medya, 2017). 2011 yılında Modern Mısır'ın en önemli arşivlerinden biri olan Mısır Enstitüsü'nün (Nam-ı diğer Bilgi Tapınağı) yakılması (Güllü, 2018).

Madoz'un çoğu zaman örtük kalan toplumsal gerçekçi göndermeleri büyük bir ustalıkla kodlanmışlardır. Küçük kalemlerin yandığı küçük bir ateş olarak kavramsallaşan metafor oldukça yalın ve çarpıcı bir gösterge yaratarak tarihsel bagaj bağlamında büyük çağrışımlara kapı açmaktadır. Yakılan kalemler ile yakılmış olan insanlığın kolektif belleği, kültür ve medeniyet kaynaklarıyla birlikte bütün bu trajik tarihi tüm çıplaklığıyla hatırlatarak ortaya koymaktadır. İkili karşıtlık ilişkisi olarak görülmekte olan küçük ateş, büyük ateşlere gönderme yaparak paradoks oluşturmakta ve izleyicide sezgilerle hatırlamaya dayalı sonuçlara ulaşma deneyimini sunmaktadır.

Bu çağrışımların anlamlandırmasına ek olarak Madoz, daha güncel bir gönderme kapısı daha açmaktadır. İdeolojik bir yananlam belirtmesi olarak değerlendirebileceğimiz, geçmişte ve günümüzde var olan ve olmuş tüm ifade özgürlüğü, sansür, kısıtlamalar, haksızlıklar gibi gayri insani ve hukuki kavramlara vurgu yapılmaktadır.

Fotoğrafta yanan kalemelerin uçlarına bakıldığında kalemtraş kullanılmadan bilinçli olarak her hangi kesici bir alet ile açılmış olduğu görülmektedir. Bu detay örtük bir gösterge gibi durmaktadır ve fakat eski yeni karşıtlığını düşünerek ile buradan hareketle kalemtraş gibi modern sayılabilecek bir aracın kullanımının reddi bir eleştiriye dönüşebilmektedir. Bunun dışında estetik kaygılar da devreye girmektedir. Kalem uçları ve görüntünün morfolojisi bağlamında kalemtraş ile açılan uçların pürüzsüz ve daha düz görünmesi, diğer biçimiyle uçlar görsel algıda daha dokulu, boyut ve derinlik veren bir biçim sunması tecih edilmiştir.

Sözü edilen detay Roland Barthes'ın fotoğraf okuma ve anlamlandırma kuramındaki "Punctum" kavramını hatırlamayı hak etmektedir. Madoz diğerlerinde olduğu gibi, bu eserinde de, kurduğu görsel hiyerarşi içinde tüm doku ve detayları, simetrileri ve asimetrileri, grafik düzlemde ilişkilendirip estetize etmektedir. Kariyerinin başından beri sadık kaldığı bu kendine has sistemi titiz bir biçimde hala eksiksiz sürdürmektedir.

III.4.10. Chema Madoz'un “Bilardo Masası” Fotoğrafının İncelemesi



Resim 88. Chema Madoz, İsimsiz, 2019 (Kaynak: <https://www.cnio.es/cnio-y-sociedad/cnio-arte-2/chema-madoz-e-ignacio-cirac/>Erişim Tarihi: 27.4.2020)

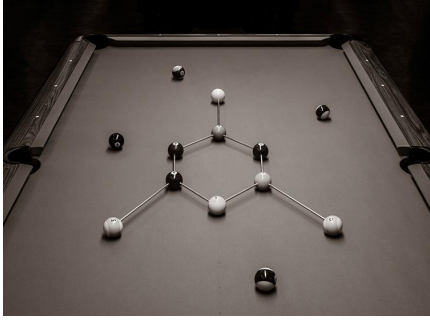
Fotoğrafın Gösterge Düzlemleri

Mekan : Bilardo salonu
Zaman : Belirsiz
İnsan ögesi : Yok
Nesneler : Bilardo masası, toplar
Renk : Siyah-Beyaz

Fotoğrafın Teknik Kodları

Çekim ölçeği : Orta plan
Çekim açısı : Ön-orta üst bakış
Mercek : Normal objektif
Aydınlatma : Yapay ışık
Renk : Siyah-Beyaz, gri tonlar

Fotoğrafın Göstergibilim Şeması

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Bilardo masasında birbirine bağlı ve ayrı duran bilardo topları fotoğrafı.	Bilardo masası üzerinde birbirine bağlanmış ve ayrı duran bilardo topları.	Bilardo masasının üzerinde ayrı duran topların yanında birbirine çubuklarla bağlanmış duran bir grup bilardo topu.
	DÜZANLAM Birbirine bağlanmış bilardo topları bilardo masasının zemininde fotoğraflanmış.	YANANLAM Çağrışımlar: Kuantum fiziği, olasılıklar, şans, moleküler yapılar, atomlar, rastlantısal düzen, simetri, asimetri.

Göstergeler Arası İlişkiler ve Çağrışımsal Anlamlandırma:

Günümüzde maddelerin neden yapılmış olduğunu bilinmektedir. Elektron ve kuark adı verilen küçük parçacıklar, hidrojen ve oksijen gibi atomları ve H₂O gibi molekülleri oluşturmak için, küçük aileler olarak birlikte hareket etmektedirler. Atomlar ve moleküller, dünyamızı oluşturan parçalardır ve bu “minik” dünyanın nasıl işlediğini açıklamak için, kuantum kuramı kullanılmaktadır.

Bilardo topu bir nesnedir ve masa üzerinde düz bir biçimde yuvarlanır, fakat içerisindeki tek bir atom kuantum yasalarına tabidir ve herhangi bir anda yeşil zemin üzerinde aniden kaybolabilir.

Yananlamsal bir referans ağı oluşturabilecek ve temel kavramları temsil edebilecek hangi nesneler kullanabilir? Sorusunun cevabı sanatçı tarafından seçilen metafor kuantum fiziğinin merkezinde bulunan iki kavrama dayanmaktadır: şans ve olasılık. Bilardo, aslında, klasik mekanik, görelilik veya kuantum mekaniği açısından anlaşılabilir. Bir bilardo oyunu olasılık kavramıyla okunabilmektedir

Madoz'un bilardo topları, en küçük parçacıkların davranışlarını temsilen bir metafor görevi gören kimyasal vektörlerin açıları haline gelmiştir. Bilardo masası her türlü olasılık ve geometriye uygun çekici bir alan olarak görülmektedir. Bu alan düzen ve düzensizlik fikrini zaman içinde koruyamayacak ve tüm fotoğrafı tekrar değiştirecek şeyler içermektedir: olasılıklar ve rastlantısal düzen.

Bilim teorisindeki evrende gerçekleşen bu tuhaf rastlantısal düzen oyunu kavramı, bu fotoğrafta bilardo masasında gerçekleşen olasılık ve şans oyunu kavramına dönüşmektedir. Sıradan ve gündelik nesnelerle soyutlamayı somutlaştıran bir görüntü yaratmak düşüncesi moleküler bir yapıyı bilardo oyunu yapısı ile buluşturarak kavramsal içeriğin her şeyi birbirine bağlamasına neden olmuştur. Masa, evrenin kara maddesi ve on üç top olarak yorumlanabilecek bir karanlık ile çevrilidir. Dokuz top tipik bir parçacık denklemi oluşturan çubuklar ile birleştirilmiş ve kalan dört top elektron olarak serbest bırakılmıştır.

Dokuz topun oluşturduğu simetri kalan dört topun dengeli bir geometrik düzeniyle konumlandırılması homojen görünen bir kompozisyon kurgusu yaratmıştır. Genel lekesel değerler biçim olarak dengede ve durağan, fakat kavramsal anlamda içerik bağlamında oldukça hareketli çağrışımlarla yüklenmiştir.

Madoz'un son fotoğraflarından biri olan bu çalışma, İspanya Ulusal Onkolojik Araştırmalar Merkezi (CNIO) için gerçekleştirilmiş ve eserin ticari gelirleri bağışlanmıştır.

SONUÇ

Bilinen en eski çağlardan beri insanlar kavramları sembolik ve işaretel anlamlarla ilişkilendirerek ifade etmişlerdir. Kültür ve sanat faaliyetleri çağlar boyu etkileşim içinde paylaşılan, yaşanan olgu ve olaylarıyla aşama aşama günümüze dek birbirlerini inşa etmiş, teorik, pratik çeşitlilik içeren bir anlama ve anlamlandırma serüvenine dönüşmüştür. Bu noktada şöyle bir saptama denemesi yapılabilir: Sanatsal ifade düşüncesi, onun sahipleri ve yapıtları tarihsel oluşum sürecinde doğrusal değil döngüsel bir sistem içinde var olagelmektedir.

19. yüzyılın ilk yarısındaki fotoğrafın keşfi dünyanın mevcut iletişim, sanat ve tasarım paradigmasını değiştirerek tüm temsil sistemlerine yeni ayarlar vermiştir. Modernist anlayışın yerleşik sanat akım ve kuramları bu etkilerle farklı dil ve ifade arayışlara girmişlerdir.

Yirminci Yüzyıl Sanatı'nın içinde, estetik kaygısı taşıyan veya doğa görüntüleri ile işlenmiş eserler, yerlerini tamamen olmasa da özünde kavramsal olan, düşünsel endişeler taşıyan ve çeşitli önermeler içeren kavramsal yapıtlara bırakmıştır. Bu birçok koşulun ortak oluşturduğu bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Yüzyılın başlarında Avangard olarak adlandırılan ezber bozan bu yenilikçi kuram, görme ve duysal beğeniye dayalı "Retinal" olarak anılan mevcut sanat anlayışından tamamen ayrılarak estetik ve forma karşı düşüncenin üstünlüğünü savunan bunu amaç edinen radikal bir temsil sistemi ortaya koymuştu. Bu bir düşünce, fikir, davranış ve uygulama modeli olarak algı ve kavramların sanatıydı.

Marcel Duchamp'ın "Avangart" öncülüğünde yaşanan paradigma değişikliği ve yeni yaratıcı olasılık stratejileri, Dada ve Sürrealizm gibi evreler ile devam ederek Kavramsal Sanatın temeli olmuştur. Avrupa'da gelişen, Rusya ve Amerika'ya da yayılarak ikinci dünya savaşı sonrası 1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat sınıflandırmasına dönüşen bu yırtılma kuramı manifestosunun da ilanı ile yerleşik düzene geçmiştir. Bilindik nesneler daha önce görülmemiş biçimde bir araya getirilmekte, izleyici sarsılarak tanıdık ve tuhaf duygulara maruz bırakılmaktadır. Bu karakter var olan kuram ve

uygulama dahil tüm yaratıcı disiplinleri etkilemiş ve 1960'ların sosyo-politik rüzgarlı ortamına da binaen adeta heyecanlı bir özgürlük havası estirmiştir.

1970'i yıllardan itibaren modernizm sonrası post-modernizme evrilen yaklaşımlar ve sosyo-ekonomik yeni dünya düzeniyle Yeni Kavramsalılık olarak sınıflandırılan diriliş yine özünü oluşturan anlam ve kavram ile plastik görme biçiminin önüne geçmiştir. Bu dönemde form ve içerik, toplumsal ve politik bakımdan devrimci, düşünsel temelleri olan bilgiye dayalı bir sanat hareketi olarak interdisipliner denilebilecek ekosistemi yaratmıştır. Fotoğraf ve fotografik temelli ifade biçimleri bu ekosistemin başat rollerinde görülmektedir.

Sanatsal ifade içinde değerlendirildiğinde, bir kavramın ve fikrin ele alınıp işlenmesiyle oluşan kavramsal fotoğraf, düşünsel olarak bir bağlama yerleştirilmektedir. Bu düşünsel boyut fotoğrafın çekilmekten ziyade bir anlamda inşa edildiği aynı zamanda psikoloji, nörobilim ve felsefe gibi disiplinleri de barındıran yaratıcı bir süreci içermektedir. Kavramsal sanatın bir dalı olarak kategorize edilen Post döneminde Kavramsal Fotoğraf hem kendisi bir nesne olarak kendisini ortaya koyarak sanatsal anlam üretmiş, hem de gerçeklikle olan benzersiz ilişkisiyle gösterdiği içeriğinin okuma anlamlandırma diliyle bağlamını oluşturmuştur. Bu tarafiyla yaratıcı stratejisinin çoğul bir davranış sergilemesi nedeniyle kavramsal fotoğraf kategorisi bağlamında yapılan çalışmaların doğrudan olduğu kadar dolaylı örnekleri de görülmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda İspanyol fotoğrafçı Chema Madoz 1980'lerde var olan post-kavramsal dönemde fotoğrafın düşünsel boyutu içinde kalarak algı ve kavramların çevresinde nesnelerle gerçekliğin sınırlarını zorlayan yeni olasılıklar aramıştır. 20. yüzyıl mirası ile düşünce ve fikir yaklaşımıyla kavramsal hareket tarzını benimsemiştir. Aslında asıl miras onun yetiştiği köklü eski kültürü olmuştur. Onun fotoğraflarında yarattığı kavram kombinasyonlarının bağları tarih boyunca var olan verimli İspanyol kültürü ve yetiştirdiği dünya çapındaki sanatçılarına dayandığı görülmektedir.

Madoz'un fotoğraflarında kavramsal bir hareket tarzının yanında sürrealistlere özgü bir duyarlılık vardır. Bu duyarlılık aynı zamanda onu kendi kültürüne bağlamakta ve özgün kılmaktadır.

1990 öncesindeki figür ile çalışmaları ve sonrasında algı ve kavramsal düşünme metodolojisini bilinçli ve programlı bir şekilde uygulanmaya çalışıldığını görürüz. Madoz'un avangart, dada ve sürrealizmden gelen kavramsal bilgi bagajı post-kavramsal dönem zihniyet içinde biçimlenmektedir.

Sanatçının yapıtları izleyicinin algısının düzenlendiği bir şebeke gibi çalışmakta, eklenmiş olan kodlar, kavramlar, metinler yakalanmakta ve anlamsal olarak birbirine bağlanmaktadır. Yalın içerikler ve anlamın kısaltılması göstergenin daha fazlasını aktarmak için kullanıldığı görülmektedir.

Chema Madoz'un sanatında farklı nesnelerin daha önce aralarında ilişki kurulmamış alanlarda bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yeni anlam potansiyellerini görebiliriz. Hazır ya da üretilmiş her obje onun elinde bazen karakteristik özelliğini koruyor bazen de başka bir şeye dönüşüyor. Onun kavramsal düşünmesi nesnelerindeki metaforları, çelişkileri, mizahı, oyunu ve günlük yaşamın içinde gizli kalmış olan yeni gerçeklik olasılıklarını ortaya çıkarmaktadır.

Madoz'un nesneleri kavramsal olarak anlamlarını ne inkar etmekte ne de farklılaşmakta bir bütünlük içinde yeniden var olmaktadır. Kavramlara yeni atanmış anlamlar örtük kalabilir ve her şeyin bu bağlamda akla, yorumlama ve düşünme üzerine kurulduğu görülmektedir. Fotoğraflar genellikle karşıtlar arasındaki ilişki üzerine bir parça oyun gibi görülmektedir. Bunlar genellikle bir ilişkisi olmayan ve farklı ya da farklı bir gerçeklik yaratmak için birbirine karışan iki eleman arasındaki iletişime odaklanmışlardır. Eserlerin bir temsil olduğu hemen anlaşılır ve temelde anlatıma, imgeye, duygu ve kavrama ilişkin bir zihinsel çalışma görülmektedir. Aynı zamanda nesnelerin mutasyonu, kavram ve fikirlerle beraber gelmekte ve kelimelerle, sözlerle, ifadelerle doğrudan sıkı sıkıya bağlı oldukları görülmektedirler.

Chema Madoz'un fotoğraflarının çoğu dünyanın pek çok yerinde anlaşılabilircek tanıdıklıkta, isimsiz ve yönergesizdir. İzleyici için her görüntü açık bir kapıdır. Anlamlandırma ise nesnelerin taşıdığı kavramların tekil ve ikili konumlandırılma ilişkilerine bağlı bir gözlem sürecini barındırır. Bu ifade tarzında yapıtlar üzerinden

fikirlerle ve kavramlarla baş başa düşünsel bir dünyanın içine çekilip var olandan ayrı ve her zaman yeni bir bakış açısının deneyimlenmesi gerçekleşmektedir.



KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

- LAMM, Kimberley (2006). Modernism. Lynne Warren (Ed.), Encyclopedia of Twentieth-Century Photography içinde (s.1062-1064). New-York: Routledge

- Kitaplar

- ARTUN, Ali (2015) *Sanat Manifestoları*, İletişim Yayınları, s. 45-46.
- BARRETT, Terry (2017) *Fotoğrafı Eleştirmek*, çev. Yeşim Harcanoğlu, Hayalperest Yayınevi, s. 94.
- BARNARD, Malcolm (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınevi, s.166.
- BATE, David (2013). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, çev. Bahar Şimşek, De Ki Basım Yayın, s.44-45.
- BATE, David (2013). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, çev. Bahar Şimşek, De Ki Basım Yayın, s.46.
- BATE, David (2013). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, çev. Bahar Şimşek, De Ki Basım Yayın, s.50.
- BATE, David (2013). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, çev. Bahar Şimşek, De Ki Basım Yayın, s.61.
- BATUR, Enis (2016). *Gerçeküstücülük Gergedan Özel Sayısı*, Kült Neşriyat, s. 242.
- BELLONE, Roger (2010). *Fotoğraf*. Dost Kitabevi Yayınları, s.24-25.
- BENJAMIN, Walter (2012) *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, s.63.
- BÜRGER, Peter (2015). *Sanat Manifestoları*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, s. 45.
- BÜRGER, Peter (2015). *Sanat Manifestoları*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, s. 19.

- BÜRGER, Peter (2015). Sanat Manifestoları, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, s. 19-20.
- COTTINGTON, David (2019). Avangard. Dost Kitabevi Yayınları, s. 12.
- COTTINGTON, David (2019). Avangard. Dost Kitabevi Yayınları, s. 58.
- ÇAMDERELİ, Mete (2005). Reklamların İçinde/N, Editör: Mete Çamdereli, Ahsen Deniz Mora, Nilnur Tandaçgüneş, Tablet Yayınları, s. 259. Aktaran: Ömer Alanka.
- EROĞLU, Özkan (2020). *Kavramsal Sanat*, Tekhne Yayınları, s.22.
- EROĞLU, Özkan (2020). *Kavramsal Sanat*, Tekhne Yayınları, s.56-57.
- FINEBERG, Jonathan(2013). *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. Simber Atay, Karakalem Kitabevi Yayınları, s.16.
- FINEBERG, Jonathan(2013). *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. Simber Atay, Karakalem Kitabevi Yayınları, s.17-18.
- FINEBERG, Jonathan(2013). *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. Simber Atay, Karakalem Kitabevi Yayınları, s.21.
- GAY, Peter (2017). *Modernizm*, çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, s.113.
- GENÇ, Adem (1983). *Dada*, DEÜ GSF Resim Bölümü. Doktora tezi, s. 115.
- HACKING, Juliet (2015) *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, s.13.
- HACKING, Juliet (2015) *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, s.412.
- HACKING, Juliet (2015) *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, s.418.
- HALL, Stuart (2017) *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dünder, Pinhan Yayıncılık, s. 36.
- HARRISON, Charles ve WOOD, Paul (Ed.) (2011). *Sanat ve Kuram*, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, s.452.

- HAŞLAKOĞLU, Oğuz, (2019). *Sanat Felsefesi ve Estetik Yazıları*, Sentez Yayıncılık, s.102.
- HOPKINS, David (2018). *Modern Sanattan Sonra*, Hayalperest Yayınevi, s. 37.
- JENCKS, C. ve KROPF, K. (2008) *Theories And Manifestoes Of Contemporary Architecture, 2nd Ed., Wiley-Academy*. Aktaran: Hande Düzgün Bekdaş.
- LAKOFF, George ve JOHNSON, Mark (2015), *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, s. 9.
- LAKOFF, George ve JOHNSON, Mark (2015), *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, s. 10.
- LAKOFF, George ve JOHNSON, Mark (2015), *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, s. 12.
- LAUTREAMONT, Comte De (2019), *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, İmge Kitabevi Yayınları, s. 18-19.
- LEWIS, Emma (2018). *...izimler Fotoğrafı Anlamak*, çev. Maide Meltem Aydemir, Hayalperest Yayınevi, s.62.
- MEB, 2002, Örneklerle Türkçe Sözlük. Aktaran: Zülfi Güler (2004), *Şeyh Galib Divanında Ayna Sembolü*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt: 14, Sayı: 1, Sayfa: 104.
- PARSA, Seyide (2013). Göstergebilim Çözümlemeleri, Ege Üniversitesi Yayınları, s. 54.
- POLAT, Nusret (2017). Sınırları aşındırmak. Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine, Belge Yayınları, s.11.
- POLAT, Nusret (2017). Sınırları aşındırmak. Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine, Belge Yayınları, s.12.
- POLAT, Nusret (2017). Sınırları aşındırmak. Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine, Belge Yayınları, s.16.
- POLAT, Nusret ve UZUN, İlke Mısra (2019). Kavramsal Sanat, Teorik Bakış Dergisi, Sayı 13, Minör Yayınevi, s.15.

- RİFAT, Mehmet: (2009). Göstergebilimin ABC'si, Say Yayınları, s. 41-49 Aktaran: BİCAN, Ufuk (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim, SBARD Dergisi, Sayı 26, s. 19.
- SARUP, Madan (2010). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, s.184.
- SCHWARZ, Arturo (2000) The Complete Works of Marcel Duchamp, New York, Delano Greenidge Editions, s. 25. Aktaran ERENUS, Özlem Kalkan, (2014) Marcel Duchamp. Tekhne Yayınları, s.56.
- Selin YILDIZ, 2018. Tasarım ve Sanat Arakesitinde Kavramsal Düşünme: Enformel Eğitim Çalışmaları (2009–2015) Megaro. Cilt:12, Sayı No.2, s. 326.
- SILVERMAN, Kaja (2019) Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi. Hayalperest Yayınevi, s. 167.
- SILVERMAN, Kaja (2019). *Analoji Mucizesi*, çev. Maide Meltem Aydemir, Hayalperest Yayınevi, s.25.
- SILVERMAN, Kaja (2019). *Analoji Mucizesi*, çev. Maide Meltem Aydemir, Hayalperest Yayınevi, s.131.
- TUNALI, İsmail (1981) *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi, s. 186.
- WARD, Glenn (2014). *Postmodernizmi Anlamak*, Optimist Yayınları, çev. Tufan Göbekçin, s. 83-84.
- WILKINSON, Kathryn, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Basım Yayın, s.7.
- YATES, Frances Amelia (2019) *Hafıza Sanatı*, çev. Ayşe Deniz Temiz, Metis Yayınları, s. 198.

- **İnternet Kaynakları**

- AKTÜRK, Oğuz (2019) *Hokus Pokus*, Kaynak: <https://1000kitap.com/kitap/locus-solus--29823> Erişim Tarihi: 12.2.2020)
- ARAL, Ömer Yiğit (2009) *De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği*, Sanat Dergisi, Sayı 15, s.38
Kaynak:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28987> Erişim Tarihi: 12.2.2020
- ARTUN, Ali (2019) *Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejad Devrim* Skop Dergi, Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/modernist-sanata-geciste-bir-uncu-nejad-devrim/4396> Erişim Tarihi: 2.12.2019.
- AVANOĞLU, Bahar (2018) *Neoplatonizm ve Avangard*, Skop Dergi, Sayı 13 (Kaynak:<http://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924> Erişim Tarihi: 19.2.2020)
- AYDOĞDU, Hüseyin (2018) Herakleitos ve Whitehead'ın Ontolojilerinde Dinamik ve Organik Bir Bütün Olarak “Sınırsız Evren”, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı 31, s. 235 (Kaynak: <http://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/561695> Erişim Tarihi: 25.4.2020)
- Boşnak Medya, (2017) <https://www.bosnakmedya.com/25-agustos-2-milyon-eserin-yok-edildigi-gun/>
- GÜLLÜ, Adnan, (2018) <https://www.marasgundem.com.tr/makale/tarih-boyunca-yakilip-yikilmis-kutuphaneler-ve-belgeler-16590> Erişim Tarihi: 26.4.2020)
- KRAUSS, Epstein Rosalind (2016). Avangard'ın Özgürlüğü, (Kaynak: <https://chevrin.wordpress.com/2011/11/16/avangardin-ozgunlugu-rosalind-krauss/> (Erişim Tarihi:19.2.2020)
- MADDOZ, Chema (2013) *Video Röportaj*, çev. Damla Dilara Kolluoğlu, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=rVnGcLqjuiM> Erişim Tarihi: 29.3.2020
- MADDOZ. Chema (2015) *Video Röportaj*, çev. Damla Dilara Kolluoğlu. Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=Np1dszmtICY> Erişim Tarihi: 29.3.2020)

- MADDOZ, Chema (2011) *Chema Madoz / La fascinación de los objetos*
Kaynak: <http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2011/10/chema-madoz-la-fascinacion-de-los.html> Erişim Tarihi: 2.4.2020
- MADDOZ, Chema (2017) *Video Röportaj*, çev. Damla Dilara Kolluoğlu,
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=zivZ9qeSLUQ> Erişim Tarihi: 25.3.2020)
- MADDOZ, Chema (2018) *Video Röportaj*, çev. Damla Dilara Kolluoğlu,
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=DueMLiKQXIE> Erişim Tarihi: 29.3.2020)
- MADDOZ, Chema (2108) *Video Röportaj*, çev. Damla Dilara Kolluoğlu,
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=0YWCyzjla0c&t=304s> Erişim Tarihi: 8.4.2020)

-Basılmamış kaynaklar

- ATAY, Simber (2019) *Siber Kültür ve Görsel Sanatlar Ders Notları*, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı
- GÖKTAN, M. Çağatay (2014). *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlilik Tezi*, s.107
- GÖKTAN, M. Çağatay (2014). *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlilik Tezi*, s.109
- GÖKTAN, M. Çağatay (2014). *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlilik Tezi*, s.114
- GÖKTAN, M. Çağatay (2014). *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlilik Tezi*, s.115-116
- MADDOZ, Chema (2020), *Kavramsal Bağlamda Chema Madoz*. Okan Özgen ile Özel Röportaj, çev. Sibel Kartelli

EK 1: Chema Madoz ile 17.3.2020 Tarihli Röportaj Metni

Okan Özgen: Bir fikir veya bir kavram hikayeleştirmeden önce zihninizde nasıl şekilleniyor?

Chema Madoz: Bu belli kurallara bağlı olmayan, karmaşık bir süreç. Fikirler her durumda farklı şekillerde ortaya çıkıyor. Beni aramaya devam etmeye iten de kuşkusuz bu istikrarsızlık çünkü bu benim kontrol edemediğim ve bende bir gizem olarak kalan bir şey.

OÖ: İlham ve motivasyonunuzu ne ya da neler besler?

CM: Günlük hayatta bizi çevreleyen her şeyden. Hiçbir önem vermediğimiz ve yüzlerce kez görüp kullandığımız bir şey olduğu için ilk bakışta dikkatimizden kaçan şeyler arasında arıyorum. Problem şu ki, bunun neye yaradığını bildiğiniz zaman ilgimizi kaybediyoruz; yeni imkanların ortaya çıkması için tek yapmamız gereken biraz ısrarcı olmak.

OÖ: Genellikle işleyen bir yaratıcı metodunuz var mı?

CM: Dil fikrinde örtük olan ve genellikle edebiyata, analogilere, metaforlara, paradokslara atfettiğimiz ancak görsel bir perspektiften çözülen düşünce yapılarıyla oynuyorum. Bir bakıma, şiir fikrine yakın olduklarını düşünüyorum.

OÖ: Her fikir bir tasarım sürecini barındırıyor mu?

CM: Genellikle, her birini küçük bir resim veya bir nota dökerim; ki bu bana bir yandan dosya veya hatırlatma görevi görür diğer yandan bana ilk görsel yaklaşımı verir ve bunu fotoğraf olarak çalışıp çalışamayacağımı anlamamı sağlar.

OÖ: Siyah – beyaz, orta format çekilmiş ve karta basılmış fotoğraflara olan bu teknik sadakatini biraz anlatır mısınız?

CM: Orta format, formatlarla ilgili çok fazla sınırlama olmadığında ihtiyacım olan kaliteyi veriyor. Bu, kopyanın küçük mü yoksa büyük mü olacağını ve aralarında çok

kalite farkı olup olmadığını görmemi sağlıyor. Orta format, bir tripodla çalışma anlamına gelir ve bu benim çalışma metodolojime uyuyor, daha rahat. Ve analog kullanıyorum çünkü gerçeklik fikriyle yakın bir ilişkisi var. Kameranin önünde ne olduğunu kaydeder ve gerçekliğin değişikliğinin kendi bölgesinde yapıldığını varsayar.

OÖ: Analojik/Benzetmeci, Kavramsal, Metaforik, Mizahi, Oyuncu, Sürprizci, Felsefi, Paradoksal, Metonimik, Bütünleştirmeci, Dönüştürmeci, Şiirsel... Size göre eserlerinizde temel ya da en güçlü belirleyici hangi yaklaşım ifade ve çalışma tarzınızı belirliyor?

CM: Daha önceki cevabımda da söylediğim gibi, hepsinin iş ruhunun bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu bir denge meselesidir. Eğer örneğin sadece sürprizlere dayanıyor olsaydı, kendini tüketen bir görüntü olurdu; oysa benim fikrim devamlılığının olmasıdır.

OÖ: Fotoğraflarınız ve izleyiciler arasında yaratıcı süreçleriniz açısından nasıl bir bağ kurarsınız?

CM: Görüntülerin genellikle izleyici için bir dil sorunu oluşturmayan çok bilindik dokunuşlarla oluşturulduğunu düşünüyorum. İşin mükemmel anlaşıldığı herhangi bir yerde nerede gösterildiği önemli değildir. Hiçbir engel yoktur. Varsa ve zaten her izleyiciye bağlıysa, her birinin görüntüyü kendi deneyimleriyle ilişkilendirdiği farklı okuma seviyeleri vardır.

OÖ: İlk dönem çalışmalarınız sonrasında tamamen nesnelere yönelmenizin bir sebebi var mıydı?

CM: Etrafımda olan şeylerle çalışmam gerektiği sonucuna geldim. Fotoğrafların etrafımda olan şeylerle veya bildiklerimle alakasız olmasına sebep olacak hiçbir aldatıcı durum olmaması gerekiyordu. Nesneler, diğer motiflerle birkaç seriden sonra, en belirgin çözüm olarak ortaya çıktı. O zamanlarda girdiğim bölgenin ve görünüşte bu kadar basit bir kararla önüme serilen muazzam olasılıkların farkında değildim.

OÖ: Biçim ve içerik arasındaki ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?

CM: Benim bakış açıma göre, birbiriyle ilişkili. Bir bütün.

OÖ: En sevdiğiniz sanat kuramcıları kimler?

CM: Gastón Bachelard'ı çok beğenirim.

OÖ: En sevdiğiniz fotoğraf teorisyenleri kimler?

CM: Fontcuberta bana her zaman çok donanımlı bir kuramcı olarak gelmiştir.

OÖ: En sevdiğiniz fotoğrafçılar kimler?

CM: Başlarda her zaman Duane Michals ve Ralph Gibson' a karşı özel bir zaafım vardı. Sanırım o zaman fotoğrafçılığı başka bir perspektiften anlamama yardımcı oldular.

OÖ: Bugünün sanatı ve gerçek dünya ile dijital dünya bağlamında gelecekteki durum hakkında ne düşünüyorsunuz?

CM: Güncel sanatın durumu hakkında genel bir yorum yapmaya cesaret edemiyorum. Karmaşık. Buna yaklaşmanın binlerce farklı yolu vardır, ancak zaman zaman değişen kuramcıların, küratörlerin veya eleştirmenlerin desteğinden yararlanan akımlar. Dijital, bir araç olarak beni ilgilendiriyor. Onunla olan ilişkim çok sınırlı olmasına rağmen bana birçok imkan verdi.

OÖ: Fotoğraflarınızın anlamını tamamen tanımlıyor musunuz, yoksa seyircinin yorumuna mı bırakıyorsunuz?

CM: Her görüntü açık bir kapıdır. İzleyici girer ve yorumlar

Özgeemiş

Okan zgen 1967 yılında İzmir’de doğdu.

1992’de Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi, Sinema-TV-Fotoğraf Bölümü’nden mezun oldu.

Akademik eğitim döneminde ve mezuniyet sonrası; İstanbul’da ulusal ve uluslararası film yapım şirketleri ile sinema filmleri, televizyon dizileri ve belgesel filmlerde prodüksiyon asistanı, sanat yönetmeni ve reji asistanı olarak görev yaptı. İzmir ve Ankara’da karma fotoğraf sergilerine katıldı. Tam hizmet reklam ajanslarında ulusal ve global markalara uzun yıllar reklam ve pazarlama iletişim planlaması hizmeti verdi, reklam fotoğrafları çekti.

2008-2009 akademik öğretim yılından itibaren vakıf yükseköğretim kurumlarında, yarı zamanlı olarak, temel fotoğrafçılık, dijital fotoğrafçılık, reklam fotoğrafçılığı, stüdyo fotoğrafçılığı, uygulamalı atölye çalışmaları, tasarımda yaratıcı düşünme derslerini vermekte ve reklam projeleri yürütmektedir.