

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI: KURGUSAL FOTOĞRAF

Tuna UYSAL¹

ÖZ

Avangard sanat, kavramsal sanat, soyut sanat vb. savaş sonrası modernist toplumu eleştiren sanat akımlarının da etkisi ile, her disiplinde olduğu gibi fotoğraf sanatı da yeni bir anlatım dilinin arayışına girer. Bu yolda, özellikle postmodern dönemlerde fotoğraf sanatı, gerçekliği aktarmak yerine onun yeniden inşası peşinden koşar. Bunun için ilk dönemlerde yaptığı gibi, farklı disiplinlerden referanslar arar. Resim, edebiyat, tiyatro ya da mitolojiden olduğu kadar, sinema, basın, televizyon gibi, kitle iletişimine yönelik alanlardan referansları da anlatısının içerisine katar. Fotoğraf sanatının gerçekliği yeniden inşa etmesindeki amaç, sadece sanat alanında kazandığı prestijli yeri korumak amaçlı değildir. İlk arayışı, kendi biçimsel özellikleri itibarıyla izleyeninin kayıtsız olarak kabul ettiği “gerçeklik” olgusu üzerinden, ele almış olduğu konuyu irdelemektir. Önemli diğer bir arayış ise, referans olarak aldığı diğer kitle iletişim araçlarının yaratmış olduğu yeni dillerin kodlamaları üzerinden farklı sorgulamalar başlatabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, postmodernizm, çağdaş fotoğraf sanatı, kurgusal fotoğraf, anlatı, gerçeklik

¹Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, Fotoğraf Anasanat Dalı, tuna.uysal(at)msgsu.edu.tr

RECONSTRUCTION OF THE REALITY IN THE CONTEMPORARY ART PHOTOGRAPHY: STAGED PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

With the affects of post-war art movements like avant-garde, conceptual, abstract etc. art of photography pursued a research after the new communication skills, likewise the other disciplines. In this research period, especially in the postmodern era, art of photography pursued a strategy like not to tell the truth but reconstruct it. As it has done in its early times, the art of photography started to search its references from other disciplines. In the postmodern era, the art of photography took its references from painting, literature, theatre or mythology -as it done before- as well as mass media culture like cinema, press, television. Art of photography do not aim to preserve its prestigious place in the scene of art by reconstructing the truth. It's first aim to study its theme by the means of "reality" which is always accepted without prejudice by its viewer. The other important aim is, to start a new kind of questioning which becomes possible by the skills of other contemporary communication languages.

Key Words: Modernism, postmodernism, contemporary art photography, staged photography, narrative, reality

Uysal, Tuna. "Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gerçekliğin Yeniden İnşası: Kurgusal Fotoğraf". *ulakbilge* 5. 15 (2017): 1521-1540

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

Giriş

Kurgu'nun Tanımı

Kurgu; kendiliğinden ya da doğal yollar ile olmayan, insan eliyle belirli bir plan çerçevesinde oluşturacak biçimde düzenlenmiş olan anlamlı bütündür. Kurgusal da kurgu yolu ile oluşturulmuş anlamına gelmektedir.

Kurgusal fotoğraf, enstantane fotoğraftan farklı olarak tasarım aşaması içeren bir türün genel adıdır. Bu tür, eserin ön tasarım aşamasından içeriğine, yapım aşamasından sunum biçimine kadar, fotoğrafın her detayına fotoğrafçının karar vermesiyle biçimlenir. Tasarım aşamasında fotoğrafçı hikayesini belirler, sahnesinin eskizini yapar, mekan veya dekora karar verir, varsa oyuncu seçimini, dolayısıyla makyaj ve kostüm seçimini yapar, aydınlatmaya ve çekim formatına karar verir, daha sonra oluşturulan plan çerçevesinde üretim aşamasına geçer. Ve tüm bunları eserinin sergileme ve sunum şartlarını düşünerek yapar.

Kurgusal fotoğrafın kökleri neredeyse fotoğrafın keşfine kadar dayanır. Bu saptama fotoğrafın tüm uygulama alanları için söylenmektedir. Portre, manzara, belgesel vb. tüm türler, resimde olduğu kadar fotoğraf teknolojisi ile beraber de ele alınmaya başlanmıştır. Ancak “Kurgu Fotoğrafın” bu aşamadaki fonksiyonu diğer türlere göre biraz daha farklı olmuştur. Bu tür, fotoğrafın bir sanatsal üretim aracı olarak kabul görmesinin önünü açan ivmeyi yaratması bakımından fotoğraf tarihi için oldukça önemli bir yer tutar.

Burada karşımıza bir soru çıkar: Fotoğraf erken dönemlerde neden bir sanatsal üretim aracı olarak kabul görmemiştir? Fotoğrafın sanatsal üretim aracı olarak kabul görmemesinin başlıca sebeplerinden biri öncelikle bu kayıt teknolojisine sanatsal amacı olmadan tamamen endüstriyel meselelerden dolayı benimseyen bir kesimin gösterdiği yoğun ilgidir. Coğrafi ve bilimsel keşiflerin, şehirleşmenin ve toplumsal olayların, mimari öğelerin, sömürgelerin ve satın alınan toprakların, siyasi ve askeri hareketlerin hızlı biçimde resmedilmesi, idari sistemlerin, endüstrinin, bilim ve tekniğin ilerlemesine yaptığı katkılar, fotoğraf teknolojisinin her ne kadar hızlı ilerlemesini sağlamışsa da onun sanat alanından uzaklaşmasına yol açmıştır. Hatta bu dönemde fotoğrafı işlerinde kullanmaya çalışan sanatçılar kolaylıkla suçlanmış, aşağılanmışlardır. Hatta dönemin önemli şairlerinden ve aynı zamanda sanat eleştirmenlerinden Charles Baudelaire, fotoğraf makinasını daktiloya veya matbaaya benzetmiş sadece üretilen eserlerin kopyalanması veya çoğaltılmasına yarayan bir aygıt olarak kalması gerekliliğini savunmuştur (Batur, 2002:26).

Ancak tabi ki bu yaygın kullanım ve sanatçıların gerçekleştirdiği girişimler, fotoğrafın sanatsal alanda da kendine yavaş ama emin adımlarla bir yer edinmesini sağlamıştır. Bu sanatsal girişimler, fotoğrafın mekanik bir gelişme olduğu kadar sosyal bir olgu olduğunu ve iletişimsel güce sahip olduğunu ortaya koyar. Her ne kadar dönemin sanatçıları ve eleştirmenleri takipçileri tarafından kolaycılıkla itham edilse de yaratıcı sanatçıların elinde yeni bir ifade biçiminin kapısını aralar.

Bunun dışında şunu da hatırlamak gerekir ki Rönesans'tan beri, resim sanatı perspektif doğruluk ve kompozisyon için fotoğrafın makinasının atası olan birçok optik ve çizim düzeneğini kullanmaya başlamıştı. Dolayısıyla fotoğrafın tekrar ele aldığı bu mekanizmaya ilgi gösteren sanatçılar, üretim biçiminin getirdiği rahatlık haricinde ele alabilecekleri konuları inceleyerek bu sorunları hızlı bir biçimde aşmışlardır.

Kurgusal Fotoğrafın Erken Dönemleri

Özellikle sanat ve edebiyatta Romantik dönemin hakim oluşu bu sanatçıları olağan hayatlar dışında bazen dramatik, çoğunlukla didaktik, içinde bulunulan dönemin şartlarını yansıtan bir takım öyküleri ele almalarına yol açmıştır. Viktoryen dönem olarak da adlandırılan bu tarihsel aralıkta, resim tarihinden, şiirden, edebiyattan veya mitolojiden konusunu bulan hikayeler ele alınmıştır. Bu durumun nedenini şu şekilde açıklayabiliriz; fotoğraf sanatının yazım veya çizim yoluyla kayıt tutmanın bir alternatifi olarak ortaya çıkması sonucu bu üretim biçimlerinin gramerinden faydalanmaları kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Fotoğraf, kendine özgü ifade biçimini geliştirene kadar, ne zaman sanatsal olarak bir anlam bütünlüğü yakalanmak istense bu disiplinlerin hikaye ve göstergelerinden faydalanılmıştır.

Bu dönemin önemli sanatçılarından ilk olarak *Oscar Gustave Rejlander*'in adı söylenebilir. Sanatçı en bilindik yapıtı olan "*Hayatın İki Yolu*" (1857) isimli eserinde, erişkinlik yaşına gelerek kente göç eden iki delikanlının macerasını konu eder. Biri erdemli yolu seçerken ötekisi serserilik peşinde koşar. Dönemin şartlarına ve değer yargılarına göre ele alındığına, endüstrileşme ile köyden kente göç resmedilirken, izleyiciye erdem hakkında tavsiyeler verilmektedir. Kompozisyon olarak Rafael'in "*Atina Okulu*" (1511) isimli freski referans alınmış, teknik olarak da 32 civarında farklı negatifi tek bir duyarlı yüzeyde bir araya getirildiği "*Kompozit*" baskı yöntemi kullanılmıştır. Sanat yönetimi bu iki farklı hikayeyi destekleyecek biçimde başarı ile yapılmıştır (Bajac, 2004:104).

Görüntü 1



Oscar Rejlander, “Hayatın İki Yolu”, 1857.

Kurgusal fotoğrafın bir başka erken dönem temsilcilerinden olan *Henry Peach Robinson*, kendisini bu alanın önde gelen isimlerinden biri yapan “*Solup Gitmek*” isimli eserini 1858 yılında yaratmıştır. Eserde, dönemin zorlayıcı teknik koşullarının önüne geçilebilmesi için, Rejlander'in kullandığına benzer bir yöntem izlenmiştir. Farklı negatiflerin bir araya getirilmesiyle elde edilen baskıda, pencereden içeri gelen kuvvetli ışık, iç mekandaki ışıkla dengelenmiştir. Figürler netsizlik olmayacak şekilde sabit kalmışlardır. Hikayesini aktarmak için özenle hazırlanmış sahne, rönesans resimlerinin simgesel yoğunluğuna sahiptir.

Görüntü 2



Henry Peach Robinson, “Solup Gitmek”, 1858.

Eserde izleyici, genç bir kızın ölüm anına tanıklık eder. Kızlarının hayatının son anlarına tanık olan aile fertlerinin yüzlerinden hüznünlü bir ifade okunur. Cam kenarındaki yetişkin erkek figürü, kameraya sırtı dönük camdan dışarı bakar. Genç kız, gözlerini kapamış ve koltukta günlük elbisesi ile değil de yatak kıyafeti ile uzanmıştır. Tüm bu jest ve mimikler, oyuncuların hareketlerindeki teatral durum, dekor ve kostüm işçiliğindeki hassasiyet, bizleri eser hakkında böyle bir yorum yapmaya yöneltir. Sanatçının hikaye oluşturma çabası, teknik olanakları kullanması kadar sembolik yapıyı da iyi kurması sonucu başarılı olmuştur.

Bu eserin alt metni ise şu şekilde ortaya konabilir; romantik dönemde ortaya konmuş bu eser, edebi göstergelerden oldukça etkilenmiştir. Dönemin amansız hastalığı olan verem “*karşılıksız aşk*” metaforu olarak kullanılmış ve imgeleştirilmiştir. Aynı zamanda bu dönem henüz çaresi bulunmayan bu hastalığa dikkat çeken eser, bir yandan da resim sanatının öğretici, bilgi verici yanından da faydalanmaktadır (Tercan, 2012:55).

Viktoryen dönemin bir başka önemli fotoğrafçı sanatçısı olan *Julia Margeret Cameron*, estetik yapılanmasını ve hikayelerini, yaşamış olduğu tarihsel dönem kadar, içinde bulunduğu sosyal çevreye de borçludur. Yumuşak tonlu, genellikle yoğunluğu düşük, difüz karakterli baskıları, bir peri masalını andırır. Oyuncu olarak gördüğümüz karakterler, sanki ele alınan hikayenin gerçek karakterleriymiş gibi karşımıza çıkarlar. Mitolojiden, Kral Arthur dönemi hikayelerinden ve Tennyson şiirlerinden konu edinerek yaptığı fotoğraflar bunlara örnektir. Teknik olarak tek bir

negatiften alınan baskılar, haliyle üst üste baskıdan daha zahmetli bir çekim aşamasını beraberinde getirir. Cameron'ın modelleri, onun müştemilatı düzenleyerek oluşturduğu stüdyosunda, genellikle gün ışığı altında ve kimyasalların yavaşlığından dolayı oldukça uzun bir süre zarfında poz vermek durumundaydılar. Bu durum, sanatçının netsiz ve yumuşak tonlu plastik yaklaşımının bir açıklaması olduğu kadar, onun tarafından bilinçli bir tercih olarak kabul edilmiştir. Zira sanatçının eserlerinde model olmak ne kadar önemliyse, yapım aşamasında onunla çalışmak bir o kadar zordur (Szarkowski, 1999:30).

Cameron'un *Alfred Lord Tennyson'un "Kral Şiirleri" (Idylls of the King, 1856-1885)* isimli eserine yaptığı fotoğraf serisi, sanatçının en önemli yapıtlarından biridir. 12 şiirden oluşan eser için tasarladığı 24 adet fotoğraf görüntüsü, Cameron'ın komşusu ve yakın arkadaşı olan Tennyson'un ricası ile gerçekleşmiştir. Aynı zamanda, fotoğrafçının en büyük esin kaynaklarından biri olduğu bilinen Tennyson'un eseri için yapılan görüntüler, amatör bir tiyatro grubunun naif performansı havasını taşır. Eser, *Kral Arthur Efsanesi*'ni, onun tüm hayat hikayesini, savaşlarını ve ölümünü konu alır. Ancak bunların içinden bir tanesi diğerlerinden farklı görünür; *"Kral'ın Ölümü"* (*The Passing of Arthur, 1875*) ismini taşıyan eser, tüm hikayenin finalini görselleştirir. Kral son savaşında görevini yerine getirmiştir, ancak aldığı yaralardan ötürü ölmek üzeredir. Şiir Arthur'un sonsuzluğa yolculuğunu tasvir ederken Cameron bunu görselleştirir. (Gernsheim, 1991:86)

Görüntü 3



Julia Margaret Cameron, "Kral'ın Ölümü", 1874.

Son olarak bu dönemde kurgusal fotoğraf yapma yöntemleri ile eserlerini üreten Fransız fotoğrafçı *Camille Silvy*'den söz etmek gerekir. Bir öyküye sahip olan eserlerini genelde üst üste baskı yöntemi ile gerçekleştirmiştir. Aristokrat bir aileden gelen Silvy, diplomat olarak başladığı kariyerine, kendi kendini yetiştirdiği fotoğraf sanatı alanında devam etti. Fotoğraflarında uyguladığı detaylı çalışma, fotoğraf sanatına kazandırmış olduğu en büyük eseri "*Vallée de l'Huisne*" (*River Scene- Nehir Manzarası, 1858*)'de açıkça görülür.

Görüntü 4



Camille Silvy, "Nehir Manzarası", 1859.

Fotoğraf, ilk bakışta doğal bir nehir manzarasını yansıtır. Fotoğraf, üretilmiş olduğu dönemde ilk olarak bu şekilde değerlendirilmiştir. Ancak küratör *Mark Howarth-Booth*'a göre bu fotoğraf suni bir biçimde yapılandırılmıştır. Farklı negatiflerden üst üste baskı alınarak üretilen eserde, negatiflerden bir tanesinde, suyun parlak yüzeyi üzerinde yansıyan bulutların ve ağaçların Silvy tarafından boyanmış olduğu farkedilir. Eserde yer alan figürlerin duruş şekillerinden, fotoğraf çekilirken raslantı sonucu orada bulunmadıkları anlaşılır. Modeller, Silvy'nin belirlediği bir kompozisyon çerçevesinde poz verirler. Konu edildiği üzere, pozlandırma sürelerinin uzun oluşu ve buna rağmen figürlerin mükemmel bir hassasiyet içeren duruşları izleyene bu fikri verir. Teknik olarak bu şekilde kurgulanan fotoğrafın sahip olduğu bir hikayesi vardır; eserin sol tarafında gözüken "kayığa binen çift", Fransız burjuva kesimini, sağ tarafta gözüken "çiftlik

çalışanları” ise işçi sınıfını temsilen yerleştirilmişlerdir. Silvy, zengin ile fakiri, burjuva ile çalışan sınıfı, şehir ile banliyö yaşamını “nehir” metaforu ile birbirinden ayırır (Haworth-Booth/Paul, 1992: 43-48).

Bu başlangıç dönemine bakarak, kurgusal fotoğraf için hikayelerini veya referanslarını günlük hayattan, edebiyattan ve resimden alır diyebiliriz. Çoğu dönemin şartlarını yansıtır biçimde veya ona bir eleştiri şeklinde ve didaktik bir biçimde ortaya çıkmıştır. Ancak bundan sonraki dönemde değişen toplumsal dinamikler sanata da yansımış, bu tarz yerini gelişen sanat akımları ile beraber farklı ifade biçimlerine bırakmıştır. Sanat alanında kabul gören fotoğraf tüm bu dinamiklerin ivmesine göre hareket eden diğer biçimlerle beraber hareket etmiştir.

Modernist Dönem ve Kavramsal Fotoğrafın Gelişimi

Bu tarihten sonra çağdaş sanatın temel motivasyonlarından biri haline gelen fotoğraf, giderek kavramsallaşmaya ve daha farklı bir boyut almaya başlamıştır. Özellikle Avrupa kıtasında hakim olan "*Yeni Nesnellik*" (New Objectivity) akımının getirdiği sade bakış açısı fotoğrafın bilimsel kayıt niteliğiyle kavramsal anlatım gücü arasında köprü olmuş ve fotoğraf alanında yeni bir sanatsal görüşün kapılarını aralamıştır (Newhall, 1993: 195).

Dünya savaşlarının getirdiği yıkımlar modernizmin ve endüstri dünyasının sorgulanmasına yol açmış ve 20.yy başı ile ortası arasında sanat tarihinin akımlar açısından en verimli dönem olmasına yol açmıştır. 60'lı yıllarda ortaya çıkan "*Kavramsal Sanat*" tan temellerini alan postmodernizm ise 20.yy'ın son çeyreğinden günümüze kurgusal fotoğrafın tekrar gündeme gelmesine yol açmıştır.

Bu anlamda modern sanat anlayışı çerçevesinde fotoğraf sanatı şu şekilde tanımlanır: Sanatçı konusunu kendisi üretmemelidir, bulmalıdır. Modern sanatçı gerçekliğin içinden seçmiş olduğu parçaya hiçbir şekilde müdahale etmemelidir. Konusunu yönlendirmemeli, onu olduğu gibi, nesnel bir yaklaşımla fotoğraflamalıdır. Ayrıca eserine herhangi bir manipülasyonda bulunmamalıdır. Mümkünse eseri en yüksek teknik kalitede olmalıdır. Modern sanatçının yaratıcı seçimi, seçmiş olduğu motif ve eserini oluştururken açığa çıkardığı teknik kapasite ile belirlenir. Eserini oluştururken kullanmayı tercih ettiği tüm resimsel ve grafik öykünmeler eserin gerçekliğini yitirmesine yol açtığından, yasaklanmıştır. (Köhler, 1995: 18)

Postmodern sanat anlayışı ise fotoğraf sanatını yeniden yorumlarken şu ifadeleri kullanır: Postmodern sanatçının konusunu bulması yeterli değildir, onu kendisi üretmeli, tasarlamalıdır. Konusunu uygularken tercih edeceği yöntem

tamamen kendisine kalmıştır. Bu tercihinin bağlı olarak, konusunu kendisi tasarladığı gibi, bir başka sanatçının eserini başlangıç noktası olarak alabilir. Kullandığı tekniklerde serbesttir, bunu sanatçının kişisel tercihleri belirler. Manipülasyon yapmakta özgürdür, çünkü ne kadar yaratıcı olunursa o kadar iyidir. Teknik mükemmeliyetçilik kabul edilebilir, fakat eserin kalitesini yükseltmede bağlayıcı bir unsur değildir. Esere teknik açıdan inandırıcı biçimde verilen amatörlük etkisi sanatçıya yardımcıdır. Postmodern sanatçının yaratıcılığı, eserini oluştururken geleneksel sanat anlayışının “gerçeklik”, “nesnellik” ve “doğruluk” ilkelerine ne kadar karşı durduğuyla ölçülür. Bunun yerine, eseri ne kadar “özerk” bir nesne olarak görünürse o kadar iyidir. Sonuç olarak, kurgusal fotoğraf ihtiyaç duymuş olduğu malzeme ve referans zenginliğine postmodern zamanda tekrar kavuşmuştur (Köhler, 1995: 19).

Postmodernizm ve Kurgusal Fotoğraf

Bu noktada postmodern dönemin etkisindeki çağdaş kurgusal fotoğrafın temsilcilerinden birkaç örnek incelemek yerinde olacaktır. Bu alanın önde gelen ve ilk kadın sanatçılarından Cindy Sherman, kurgusal fotoğraf alanında farklı referans alanlarını en yoğun kullanan fotoğrafçı olarak karşımıza çıkar. Sinematografi, edebiyat, resim ve popüler kültüre ait referanslar ile kurduğu farklı anlatılar, onu fotoğraf kullanan kavramsal sanatçılar sınıfına sokar. Sherman kendi çalışmalarını genel olarak şu şekilde tanımlar;

“İşlerimin feminist ya da politik bir söylemi olduğunu asla düşünmemiş olmama rağmen, kesinlikle onların içerdiği herşey benim bu kültür içinde yaşayan bir kadın olarak yaptığım gözlemler sonucu resmedilmiştir.” (Grosenick-Riemschneider,1999: 466)

Görüntü 5



Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri, #21", 1977.

Sherman, sinematografik referansları kullandığı "*İsimsiz Film Kareleri*" adlı çalışmasında, farklı mekanlarda, kostüm ve makyaj desteği ile 1950'li 1960'lı yılların Hollywood filmlerindeki kadın klişelerini resmeder. Eserlerindeki karakterleri kendisinin canlandığı fotoğraflarda, iş kadını, ev hanımı ya da şuh bir kadını resmeden kompozisyonlar, tasvir ettiği kadın biçimi hakkında bir yorumda bulunmazlar. Karakterlerin durumlarındaki belirsizlik, yorumu izleyiciye bırakır. İzleyici bahsedilen dönem aralığında tanımlanan popüler kadın imgelerini bir araya getirerek yargıda bulunur.

Bir başka kurgusal fotoğrafçı olan *Jeff Wall*, çağdaş kurgusal fotoğrafın sıradışı ve öncü sanatçılarından biridir. Sanatçının işleri, postmodern dönemin resimsel referansları içeren en nitelikli örneklerindendir. Büyük ölçekli ve yüksek çözünürlüklü baskılar, detaylı sanat yönetmenliği, sahne tasarımı, oyuncu yönetimi vb. biçimsel özellikler, eserlerin nasıl bir tavırla işlendiği konusunda izleyiciye ipucu verir. Sanatçının, hikayelerini işleyiş yöntemi, onun kullanmış olduğu biçimin tüm niteliklerini ve kendisinin film yönetmenlerine benzer tavrını ortaya çıkarır. Fotoğrafçının tek başına çalışan ve sadece deklanşöre basan bir uygulamacı değil, tasarım yapabilen bir sanatçı olduğu düşüncesinden yola çıkar. Ele aldığı basit ve sıradan gibi görünen konular, çok detaylı bir biçimde işlediği fotoğraflarının

karmaşık niteliklerini saklamaya çalışır. Ancak dikkatle incelendiğinde, “snap-shot” gibi gözüken kompozisyonlarının sahip olduğu yüksek kalite ve detaylılık, defalarca provası yapılmış ve önceden tasarlanmış olduklarını ele verir. (Cotton, 2009:51)

Sanatçının “*Mimic*” (Mimic, 1982) isimli çalışmasında sinematografik hassasiyet yoğun olarak hissedilir. Bunun anlaşılmasını sağlayan fotoğrafın sunum biçimidir. Büyük ölçekli baskı ışıklı kutuda sergilenir. Bu şekilde bir sunum biçimi fotoğraf kalitesinin sadece teknolojik açıdan değil aynı zamanda kompozisyon açısından da mükemmeliyete sahip olmasını gerektirir. Figürlerin hareketleri eserin hikayesini anlatır. “*Mimic*”te, bayan arkadaşının elinden tutan figür, yanından geçtiği Asya’lı bir başka figüre, sağ elinin orta parmağı ile belli belirsiz bir hareket yapmıştır. Bu hareket Batı toplumunun Doğu toplumuna karşı, faşist bakış açısına bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Görüntü 6



Jeff Wall, “Mimic”, 1982.

Sokakta snap-shot mantığı ile çekilmiş gibi görünen fotoğrafın, aslında önceden provası yapılmıştır. Bunu düşünmeye bizi iten ise fotoğrafın büyük ölçekli baskısıdır. Bu boyutta bir baskıyı detaylı bir biçimde alabilmek için körüklü kamera

ve en az 4x5 inch boyutlarında film kullanılmıştır. Bu kamera sahip olduğu teknolojik özellikler ve kullanım prensibinden dolayı, sokakta snap-shot çekmek için uygun kondisyona sahip değildir. Dolayısıyla hareketlerin mükemmel bir biçimde yakalanması için fotoğrafçının film yönetmeni mantığıyla davranarak, oyuncularını yönlendirmesi gerekir. Büyük format kamera ile çekilen fotoğraf, yine oyuncularla yapılan provalar sonucu ortaya çıkmıştır. Wall'un seçmiş olduğu konular basit gibi gözükse de, çalışmalarındaki detaylılık ve mükemmeliyet onları bir rönesans ressamı hassasiyetiyle işlediğine kanıttır (Fried, 2009: 235-237).

Bu iki sanatçının takipçisi olan ve yine sinematografik referansları ustaca kullanan bir başka önemli fotoğrafçı ise *Gregory Crewdson'dur*. Crewdson, yine sinematografi alanından kullandığı referansları sahnelemek için, eserlerini film benzeri setlerde oluşturur. Bu yönüyle, film yönetmenlerine benzer bir tavırla eserlerini oluşturan sanatçı, aynı zamanda detaylı çalışmasıyla onlara bir “*Yaşayan Tablo*” havası kazandırır. Doğala yakın biçimde kurduğu dramatik ışıklar, kendisine ilham aldığı *Alfred Hitchcock*, *David Lynch*, *Steven Spielberg* ve *Todd Haynes*'in filmlerinde olduğu gibi tekinsiz bir ortam yaratmasını mümkün kılar. Genelde fotoğraflarında konu edilen “*banliyö*” hayatı ve çekim saati olarak tercih ettiği günün “*alacakaranlık*” vakti, tekinsizlik olgusunun plastik bir biçime kavuşmasına yardım eder.

Crewdson, fotoğraflarına şehirli ve modern insanların yaşamlarını, korkularını ve endişelerini konu etmiştir. Onun için, gündelik hayata dair olayların ve durumların altında yatan, gizemli ve korkunç şeyler, “*tiksintinin cazibeye, korkunun arzuya dönüştüğü*” anlar önemlidir;

“Tasarladığım eser ile ilgili ilk dürtüm, o güne kadar yaptığım en iyi iş olmasıdır. Fakat daha sonra daima işin altında yatanlarla ilgilenirim. Tamamen psikolojik terimlerle düşünürüm. Mükemmel bir yüzey ve bu yüzeyin altında yatanlar. Tekinsiz olan ile çok ilgiliyimdir ve daima gündelik hayata dair gizemli ve korkunç bir şeyler bulmaya bakarım.” (Bright, 2005: 80)

Fotoğrafçı, “*arada kalmış*” ve “*dondurulmuş*” kelimeleri ile tanımladığı anlardan oluşan özgün kompozisyonlarını oluşturduğu işlemin tamamını “*ruh yakalama*” olarak da tanımlar. Crewdson fotoğrafın kendisini “*arada kalmış*” anları seçmeye zorlamasından hoşnuttur, çünkü bu kendine özgü anlatım stilini geliştirebilmesi için onu motive eden tek özelliktir (Holtzman, 2007: 168-171).

Görüntü 7



Gregory Crewdson, “İsimsiz” (“Güllerin Altında” serisinden), 2004.

Fotoğraflarının “film benzeri” sahneler olmadığı konusunda ısrarcı olan sanatçı, bunun sebebi olarak hiçbir zaman yarattığı anın öncesinde “*ne olmuştur*” ya da sonrasında “*ne olacaktır*” gibi sorularla ilgilenmemesini gösterir. Öncesinde veya sonrasında ne olduğu konusu ile izleyici ilgilenir. Bu durağan görüntüler izleyicinin aklında daima bir soru işareti olarak kalacaktır. Sanatçı “*mükemmel görüntü*”nün peşinde koşarken, akla gelebilecek tüm yaratım tekniklerini tek bir anı oluşturmak için kullanmıştır. Serilerinde yer alan tüm fotoğrafları, bir çeşit psikolojik gerilim taşıyan anları somutlaştırır. Açıkça gözlemlenebileceği üzere sanatçının fotoğrafları teknik açıdan mükemmeldir, fakat hala bitmemiş bir şeyler içermektedir. Sanatçı dünyada yakalanması zor, güzel ve gizemli olanın peşinden koşar. Fakat Crewdson için güzellik yetersizdir, onun için önemli olan tüm bunların altında yatan endişe, tecrit ve korkunun peşinde koşmaktır.

“Crewdson'un görüntüleri herşeyin gerçekten olabileceği, hayal edilebileceği veya düşlenebileceği, gizemli ve sihirli bir bilinmeyeni inşa eder.” (Homes, A.M., 1993).

Çağdaş Fotoğraf sanatının önemli temsilcilerinden Gregory Crewdson, işlerinin çoğunu film setlerine benzer sahnelerde oluşturmuştur. Sanatçının işlerinin “*Sinematografik*” olarak adlandırılması, onların sinema filmine benzer, dramatik bir atmosfere sahip aydınlatma biçiminden ve kompozisyonlarından ileri gelir. Bu atmosfer yapısı sanatçının kurgulanmış sahneler ile oluşturduğu fotoğraflarına anlatımcı bir tavır kazandırır. Crewdson'ın birçok işi, modern insanın endişelerini konu alır. Kendisi daima yakalanması zor, gösterişli ve gizemli olanın peşinden koşar. Sinematografik detaylar, yarattığı sahnelerin inandırıcılığını güçlendirmesi dolayısıyla önemlidir. Yaratılan sahneler gündelik hayattan alınmış olmasalar da, eserlerin sahip olduğu ışık ve renk, izleyeni kendi yarattığı gündelik gerçekliğe davet eder. Dramatik gücü yüksek olan bu sahneler, bizleri, kendilerinin gündelik hayattan yakalanmış fotoğraflar olduğuna ikna etmeye çalışmazlar. Kurgusal öğelere sahip bu görüntüler, gerçekliğe tanıklık etmezler.

Görüntü 8



Gregory Crewdson, “İsimsiz” (“Güllerin Altında” serisinden), 2004.

Anna Gaskell'in işlerine genelde hakim olan “*Alice Harikalar Diyarında*” romanının atmosferi, sanki *Alfred Hitchcock*'un bakış açısından yeniden yapılmış gibi durur. Sanatçı, yapay aydınlatmalar, kostümler, oyuncular ile düzenlediği sahnelerde, sinematografik referansları çokça yer verir. Ancak ters bakış açıları, ters ışıklar, devrik kadrajlar, yakın planlar, sert kontrastlar ve figürlerin çoğunlukla ılık veya kadrjlama yolu ile gösterilmeyen yüzleri, klostrofobik bir atmosferin ortaya çıkmasına sebep olur. Çoğunlukla genç yaşta oyuncuların rol aldığı bu sahnelerde, çocukluk anıları ve gizli kalmış travmaların izleri hissedildiği gibi, bu durum eserlere psikanalitik bir boyut kazandırır. Tüm bu etkenler bir araya geldiğinde Gaskell'in sahneleri oluşmaktadır; hikayenin nasıl başladığı ya da nasıl sonlandığı önemli değildir, burada önemli olan, aynı ergenlik dönemlerini yaşamış olan izleyicinin, kendi anıları doğrultusunda eseri yorumlaması ve eserin yorumlanması aşamasına katılmasıdır. İzleyici kendi fotoğraf albümüne bakıyor gibidir, dolayısıyla hikayenin sonu izleyenin yorumuna dayalıdır. Konu olan, aslında izleyenin kendisidir (Cotton, 2009:65).

Görüntü 9



Anna Gaskell, “Merak” isimli serisinden, 1996.

Alex Prager, eserlerini 60'lı ve 70'li yıllarda *William Eggleston*'un çektiği fotoğrafların üzerine kurar. Eggleston'un Amerika'da çekmiş olduğu fotoğraflara benzer bir fonun üzerine, Hitchcock'un kadın karakterlerini yerleştirmiştir. Pastel renkler ve o dönemin popüler ikonlarını, klişelerini kullanarak, sahnelerinin biçimsel yönünü kurar. Kimliği belirsiz kadın figürler, kaynağı belirsiz bir tehlike

altındadırlar. Bu çaresiz kadın figürleri, çoğu zaman ölümle burun buruna gelmiş durumda veya ölmüş halde resmedilmişlerdir. Sherman'ın çalışmalarına benzer şekilde, kadının toplumdaki yeri ve rolü, popüler kültürdeki tanımlamaları, objektif bir bakış açısıyla sunulur. Prager, birbirini film kareleri gibi takip eden bir hikaye tasarlamamıştır. Her bir fotoğraf karesi kendi öyküsünü anlatır biçimde kurulmuştur.

Görüntü 10



Alex Prager, "Kalabalıkta Bir Yüz" serisinden, 2013.

Son olarak günümüz imkanlarını kullanarak kurgusal fotoğraf üreten Çinli fotoğrafçı sanatçısı *Yao Lu* ele alınabilir. Lu, figür içeren bir tarzdan çok, manzara ile hikayesini anlatan bir fotoğraf tarzı belirlemiştir. Bu fotoğraflarda Çin'in yeniden yapılanan yüzü ile beraber, sanatçının geçmişe duyduğu özlem hissedilir. Manzara ile beraber, Çin'in inşaat alanlarının kaplandığı yeşil branda malzemesi ve moloz yığınlarını fotoğraflayan sanatçı, Song Hanedanı döneminde yapılmış estamlara benzer bir doku oluşturmuştur. Gerçek dünyadan alınan görüntüleri, başarılı bir biçimde bilgisayar ortamında birleştiren sanatçı, gerçek ve kurgu ürünü imgelerle farklı bir dünya yaratmayı başarmıştır;

"Yao Lu da fotoğraflarında yalnızca kendisine ait olan ve çağdaş Çin'in manzarasını yeniden kurarken kendisine çıkış noktası oluşturan bir malzeme bulmuş. Yao Lu, "Çin Manzaranı" serisinde üstün dijital tekniğiyle malzeme olarak bugün Pekin'in her yerinde göze çarpan toz geçirmez yeşil (bazen de

siyah) örtülerle kaplı inşaat malzemelerini (ya da atıklarını) kullanarak ve üstlerine evler ve kuleler ekleyerek özenle işlenmiş gibi görünen manzara resimleri ortaya çıkartmış. Ama dikkatli baktığınızda dağlarla sular, nehirler arasında yürüyerek zaman ve mekânda ani bir uyumsuzluk yaratan kasklı modern işçilerle karşılaşıyorsunuz. Ortak imgelem ve kültüre göre ancak yüksek devlet görevlileri, balıkçılar veya oduncular böyle dağların ve suların arasında gezinir; bu manzaraya kasklı işçilerin girmesi düşleri ve hayal gücünü zorluyor. Dolayısıyla modern inşaatlardan yola çıkan bu şiirsel resimler, yapılarla dolu bir gerçekliği ifade ediyor." (İstanbul Modern Basın Bülteni, 2011)

Görüntü 10



Yao Lu, "Dong Ting Nehrinde Erken Bahar", 2008.

Sonuç: Çağdaş Fotoğraf Sanatında Kurgusal Yaklaşım

Öncelikle, kurgusal fotoğrafın en belirleyici özelliği olarak, fotoğrafçının baştan sona hakim olabildiği bir fotoğraf türünden bahsedilmektedir. Ancak daha belirgin olan bir özelliğinden bahsetmek gerekir ise, hikayelerini genellikle resimsel olgulardan, mitolojiden ve edebiyattan almasıdır. Ancak günümüzde sanatçı, çevresinde olan biten her şeyi ve yeni referans biçimlerini de eserlerine konu edebilir. Özellikle kurgusal fotoğrafın tekrar Postmodern dönemde sanat alanına geri dönmesi, bu alanda üretim veren sanatçıların belirli üretim ilkeleri çerçevesinde tam bir özgürlük ile eserlerini oluşturmalarına izin vermiştir. Dolayısıyla, sanatçı

oldukça geniş bir kitle iletişim ağının meydana getirdiği imgeler ve referanslar dünyasından eser üretiminde faydalandığı gibi, onları farklı bir kurgu ile izleyicisine sunar, hatta onları yeniden yorumlar. Aynı şekilde tüm bu göstergeler izleyenin yorumuna da açıktır. Postmodern estetik anlayışı, gerçekliğin yerine geçirdiği medya, reklam, sinema ve hatta televizyon imgeleri ile bireyin hayatını şekillendirir. Devingen ve değişken olan gerçekliğin sanatsal pratikle başka türlü yansıtılması olanaksızdır. Kitlel imgeleri taklit etmek, medya kültüründe yer alan her öğenin olduğu gibi, sanat eserinin de geçici olma niteliğinin doğmasına yol açmıştır. Ancak kurgusal fotoğraf ile uğraşan sanatçılar aynı zamanda bu geçici referanslar ile ortaya çıkan bir başka olanağın da farkına varmışlardır; gerçekliğin yeniden inşasına olanak tanıyan kurgu fotoğraf, gündelik olayları bulundukları bağlamdan kopartarak seyirciye yeniden tasarlayıp sunar. Ortaya çıkan yeni eser öncelikle izleyicinin kendi yorumuna olanak tanır. Sonrasında ise gündelik yaşamın karmaşık mesaj ağından arındırılmış olan düşüncenin, saf bir biçimde izleyene iletilmesinde büyük önem taşır. Ortaya konan yeni imge subjektif, yeniden yorumlanmış, manipüle edilmiş bir gerçeklik değil, eleştirisini iletmekte saf ve arındırılmış yeni bir gerçeklik olarak izleyenin karşısına çıkar.

KAYNAKLAR

Bajac, Q (2004). Karanlık Odanın Sırları:Fotoğrafın İcadı. Ali Berktaş (Çev.). YKY Genel Kültür Dizisi, İstanbul.

Baudelaire, C. (2002). Modernizmin Serüveni:Fotoğrafi Sanat mı?. Enis Batur (ed.), YKY Sanat, İstanbul.

Bright, S. (2005). Art Photography Now. Thames & Hudson, Londra.

Cotton, C. (2009). The Photography as Contemporary Art. Thames&Hudson, Londra.

Fried, M. (2009). Why Photography Matter as Art as Never Before. Yale University Press, New Haven.

Gernsheim H. (1991). Creative Photography:Aesthetic Trends, 1839-1960. Dover Publications, Dover, Chapter 7: Fine Art.

Grosenick, U.-Riemschneider, B. (1999). Art at the Turn of the Millenium. Taschen, Köln.

Haworth-Booth, M.-Paul, J. (1992). Camille Silvy: River Scene, France. Getty Museum Publications, Kaliforniya.

Holtzman, A. (2007). “Gregory Crewdson Interview with Anna Holtzman. Whitechapel, Londra.

Homes, A.M. (1993). Dream of Life: Gregory Crewdson. Art Forum, New York, Sayı:31, No:8

“İstanbul Modern Web Sitesi”, http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/yao-lunun-yeni-manzaralari_615.html

Köhler, M. (1995). Constructed Realities:The Art of Staged Photography. Edition Stemmle, Zurich.

Newhall, B. (1993). The History of Photography. The Museum of Modern Art, New York.

Szarkowski, J. (1999). Looking at Photographs:100 Pictures From the Collection of MOMA, New York.

Tercan, S.(2012). Kararma. İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi Sayı (2), S/54-57