FOTOĞRAF ODAKLI
SANAT ÜRETİM SÜREÇLERİNDE
A/R/TOGRAFİK SORGULAMALAR

Yüksek Lisans Tezi

BEYZA SALCI

Eskişehir 2023

FOTOĞRAF ODAKLI SANAT ÜRETİM SÜREÇLERİNDE A/R/TOGRAFİK SORGULAMALAR

Beyza SALCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Resim-İş Öğretmenliği Programı

Danışman: Prof. Necla COŞKUN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Temmuz 2023

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Beyza SALCI'nın "Fotoğraf Odaklı Sanat Üretim Süreçlerinde A/r/tografik Sorgulamalar" başlıklı tezi / / tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programında, Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı-Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	
Üye	:	
Üye	:	

.....

Enstitü Müdürü

ÖZET

FOTOĞRAF ODAKLI SANAT ÜRETİM SÜREÇLERİNDE
A/R/TOGRAFİK SORGULAMALAR

Beyza SALCI

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Temmuz 2023

Danışman: Prof. Necla COŞKUN

Fotoğraf görüntülerin yaşamımıza girdiği tarihsel süreçten itibaren, görüntü olanakları günden güne gelişmiş ve yaşamımızı yoğun bir şekilde etkilemiştir. Görsel veriler, yaşamımızın her alanına sızarak bir bombardıman halini almıştır. Fotoğraf tarihindeki gelişmelere dair bilgiler, öznel deneyimler ve görsel bombardımanla yaşam sürdürüyor oluşu araştırmacıda birtakım sorgulamalara sebep olmuştur. Bu nedenle araştırmanın temel amacı, öznel deneyimlerin, alternatif tasarım süreçlerinde yarattığı duyumsal, duygusal ve düşünsel bakış açılarının tasarım çalışmalarında nasıl ifade bulacağıdır. Bu sorgulamasında, popüler olanın dışına çıkarak, fotoğraf çekme eylemine karşı mesafeli bir tutumla öznel bir dil yakalamayı amaçlamıştır. Araştırma, yaşayan sorgulama ile anlamlanarak, sanat temelli bir araştırma yöntemi olan a/r/tografi ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın hem katılımcısı hem araştırmacısı olması sebebiyle süreçsel deneyimlerini sanatçı/araştırmacı/ öğrenen ve öğreten kimlikleri bağlamında otobiyografik ve oto-etnografik bir sorgulamayla analiz etmiştir. Araştırmada veriler araştırmacı günlüğü, sanat ve tasarım çalışmaları, yazılı ve görsel materyallerden oluşan dokümanlardan elde edilmiştir. Verilerin rizomatik analizi sonucunda "öznel sorgulamalar", "karşıtlıklar", "öznel sorgulamalarda estetik kurcalamalar" ve "sorgulama, karşıtlık ve estetik havuzundaki öğrenme akışı" anlamlandırmalarına ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, A/r/tografi, Yaşayan sorgulama, Rizomatik analiz.

ABSTRACT

A/R/TOGRAPHIC INQUIRY
IN PHOTO-FOCUSED ART PRODUCTION PROCESS

Beyza SALCI
Department of Fine Arts Education, Program in Arts and Crafts Teaching
Anadolu University, Graduate School of Educational Sciences, July 2023
Advisor: Prof. Necla COŞKUN

Since the historical process in which photographic images entered our lives, image possibilities have developed day by day and have affected our lives intensely. Visual data has become a visual bombardment by infiltrating all areas of our lives. Information about the developments in the history of photography, subjective experiences and the fact that he lives with visual bombardment caused some questions in the researcher. For this reason, the main purpose of the research is how the sensory, emotional and intellectual perspectives created by subjective experiences in alternative design processes will be expressed in design studies. In this questioning, he aimed to capture a subjective language with a distanced attitude towards the act of taking photographs by going beyond what is popular. The research was carried out with a/r/tography, an art-based research method, by making sense of living questioning. Since he was both a participant and a researcher of the research, he analyzed his procedural experiences in the context of artist/researcher/learner and teacher identities with an autobiographical and auto-ethnographic inquiry. In the research, the data were obtained from the researcher's diary, art and design studies, documents consisting of written and visual materials. As a result of the rhizomatic analysis of the data, the meanings of "subjective inquiries", "contrasts", "aesthetic manipulations in subjective inquiries" and "learning flow in the pool of inquiry, opposition and aesthetics" were reached.

Key Works: Photography, A/r/tography, Living inquiry, Rhizomatic analysis.

ÖNSÖZ

Fotoğraf Odaklı Sanat Üretim Süreçlerinde A/r/tografik Sorgulamalar başlıklı tezimin alana kaynak oluşturmasını umar, tez sürecimin başından sonuna kadar bana her türlü konuda destek olan, beni her daim motive edici konuşmalarıyla rahatlatan, kendisinden çok şey öğrendiğim canım hocam, değerli danışmanım Prof. Necla Coşkun'a çok teşekkür ederim. A/r/tografik yöntemi konusundaki bilgisiyle, tez sürecim boyunca desteğini esirgemeyen, alanda yaptığı çalışmalarla kendime örnek aldığım değerli hocam Prof.Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti'ye, tez çalışmama değerli bilgileriyle katkı sağlayan değerli hocam Doç.Dr. Elif Avcı Koşu'ya çok teşekkür ederim.

A/r/tografik sorgulamamdaki sanatsal uygularımı izleyiciyle buluşturmamı sağlayan, "kalıntı" sergime destek olan Bursa Nilüfer Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler bürosunun değerli çalışanlarına, sergimde Prof. Dr. İnci San hocamız anısına yaratıcı drama etkinliği düzenleyen Bursa Büyükşehir Belediyesi Bursa Müze Koordinatörü Dilek Yıldız Karakaş'a, Bursa Çağdaş Drama Derneği'ne ve etkinliği gerçekleştiren Bilim Uzmanı Aynur Eğitmen'e çok teşekkür ederim. Yaşamım boyunca unutmayacağım, yerlerinin her daim çok özel olacağı Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nın değerli hocaları; Prof.Dr. Şemsettin Edeer'e, Prof.Dr. Ayşe Dilek Kıratlı'ya, Prof. Metin İnce'ye, Araş.Gör. Yeliz Erdoğan'a, Araş.Gör. Merve Özcan'a teşekkür ederim. Lisans eğitimim ilen başlayan süreçle bağ kurduğum, derin bilgileriyle beni aydınlatan, sorgulamamı şekillendiren Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatsal Eğitimi Bölümü Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı hocalarına, sanatsal çalışmalarıma değerli yorumlarıyla katkı sağlayan küratörlere, sorgulamamı heyecanlı hale getirerek değerli parçalarla beni buluşturan antikacılara, çalışma hayatında edindiğim deneyimlerle sorgulamamın şekillenmesini sağlayan çalışma arkadaşlarıma, manevi destekleriyle yanımda olan dostlarıma teşekkür ederim.

Her koşulda beni destekleyen, tüm kararlarımda yanımda olan sevgili ailem; annem Mediha SALCI'ya, babam Yusuf SALCI'ya, ağabeyim Prof.Dr.Dr. Hakan SALCI'ya, ağabeyim Ergün SALCI'ya, yengem Dr. Öğr. Üyesi E. Sinem ÖZDEMİR SALCI'ya, yeğenlerim Taha SALCI ve Zeynep SALCI'ya teşekkür ederim.

Beyza SALCI

Eskişehir 2023

/ /2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Beyza SALCI

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi
İÇİNDEKİLER vii
GÖRSELLER DİZİNİ ix
KISALTMALAR DİZİNİ xii
1. GİRİŞ 1
1.1. Dijital Bombardıman ve Öğrenilmiş Gerçekliği 2
1.2. Sanat Tarihsel Farkındalıklar 3
1.2.1. Modernist etkiler 4
1.2.2. Postmodern etkiler 7
1.2.3. Çağdaş sanatla yaşamak 9
1.3. Fotoğrafın Süreçsel Bağlamda Sanat Oluşumlarına Etkisi 11
1.3.1. Türkiye'de fotoğrafa bakış 11
1.3.2. Fotoğrafik görüntünün sabitlenmesi ve ötesi 15
1.3.3. Fotoğrafik görüntülerin sanatla ilişkisi 21
1.4. Problem Durumu 32
1.5. Araştırmanın Amacı 32
1.6. Araştırmanın Önemi 33
1.7. Sınırlılıklar 33
1.8. İlgili Araştırmalar 34
1.8.1. Görsel sanatlar alanında fotoğrafa ilişkin araştırmalar 34
1.8.2. A/r/tografi ile ilgili araştırmalar 35
2. YÖNTEM 38
2.1. Sanat Temelli Araştırma 38
2.2. Sanat Temelli Eğitim Araştırması 39
2.2.1. A/r/tografi 39
2.2.1.1. *Yaşayan sorgulama* 41

2.2.1.2. *Otobiyografik sorgulama* 42
2.2.1.3. *Oto-etnografik sorgulama* 43
2.3. Veri Toplama Yöntemleri ve Araçları 44
2.4. Veri Analizi ve Rizomatik Yaklaşım 45
3. ANLAMLANDIRMALAR 45
3.1. Öznel Sorgulamalar 45
3.1.1. 35mm'lik yaşamlar 46
3.1.2. 36x24'lük deneyimler 51
3.1.3. Günlük ritüeller 56
3.1.4. Diyalog 58
3.2. Karşıtlıklar 61
3.2.1. Dijital yaşamlara bakış 62
3.2.1.1. *Dijitalleşen duygular* 63
3.2.1.2. *Katmanlaşan görüntü* 68
3.2.1.3. *Üretmenin sınırsızlığı* 72
3.2.1.4. *Dijital notlar* 76
3.2.1.5. *Albümler ve bulutlar* 78
3.2.2. Dijital perhiz 82
3.2.2.1. *Dijitalden analoga dönüş* 83
3.3. Öznel Sorgulamalarda Estetik Kurcalamalar 85
3.3.1. Hatanın kıymeti 85
3.3.2. Yaşamsal malzeme 89
3.3.3. Sadeliğin görüntüsü 103
3.3.4. Görüntünün gizlenmesi/ gizi 107
3.3.5. Yaşamı arşivlemek- arşivi yaşamak 111
3.4. Sorgulama, Karşıtlık ve Estetik Havuzundaki Öğrenme Akışı 115
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 120
5.1. Sonuç 120
5.2. Tartışma 121
5.3. Öneriler 124
KAYNAKÇA 125
EKLER
ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Carte-de-visite (Araştırmacının arşivinde) 12

Görsel 1.2. Bogos Tarkulyan tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Cabinet (Araştırmacının arşivinde) 13

Görsel 1.3. Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Boudoir (Araştırmacının arşivinde) 14

Görsel 1.4. Joseph Nicéphore Niépce, tarafından kayıt edilen ilk fotoğraf, 1826-1827 16

Görsel 1.5. Kodak Brownie 2A fotoğraf Makinesi (Araştırmacının arşivinde) 17

Görsel 1.6. Form here on /Bundan böyle, 2011, Editörler: Clément Chéroux, Martin Parr, Eric Kessels, Joan Fontcuberta ve Joachim Schmid 20

Görsel 1.7. Rusya Dagerreyotipi, cilt. 4, Devlet Edebiyat Müzesi Koleksiyonu 22

Görsel 1.8. Louis Ducos du Hauron, Horozlu Natürmort, üç renkli karbon saydam, 20,5x22cm, George Eastman Museum, Rochester, New York, ABD 23

Görsel 1.9. Oscar G. Rejlander "Hayatın İki Yolu", Albümin baskı, 79x41 cm 24

Görsel 1.10. Henry Peach Robinson, "Solup gitmek", Cam negatiflerden gümüş albümin baskı 23,8 x 37,2 cm,1858 25

Görsel 1.11. Andy Warhol, Marilyn Diptik, Tuval üzerine serigraf ve akrilik boya, 205,44 cm x 289.56 cm, 1962, Tate, London 26

Görsel 1.12. Gerhard Richter, "Denizciler", tuval üzerine yağlıboya, 200x150cm, 1966.. 27

Görsel 1.13. Robert Raushanberg, Japon semaları / Ağartıcılar serisi, ağartılmış polaroid fotoğraf baskı 28

Görsel 1.14. David Hochney, "Anne 1", fotoğraf kolaj, 1985 29

Görsel 1.15. Sandy Skoglund "Japon balığının intikamı", 1981 30

Görsel 1.16. Walead Beshty, Üç mıknatıs, üç renk kıvrımı, 2009 31

Görsel 3.1. Babamın elle renklendirdiği reklamcı fotoğrafı, 1970 50

Görsel 3.2. Dedemin elle renklendirilmiş fotoğrafları,1943(sol), 1948(sağ) 51

Görsel 3.3. Film çerçevesi alanı (Prakel,2012) 52

Görsel 3.4. 36x24'lük yaşamsal kareler 52

Görsel 3.5. Seattle Türkiye Film Festivaline ait bir görüntü 60

Görsel 3.6. Antikacıda karşılaştığım fotoğraf 61
Görsel 3.7. Aileme ait perde 64
Görsel 3.8. Perde üzerinde tutkal ile müdahale aşaması 65
Görsel 3.9. Buluntu bebek fotoğrafı (Araştırmacının arşivinde) 66
Görsel 3.10. "kalıntı" sergisi, perde üzerinde sanatsal sorgulama detayları, Yaşamsal Perde, perde üzerine fotoğraf transferi, 200x120 cm, 2022 67
Görsel 3.11. Ağartıcı ile buluntu fotoğraf üzerinde deneme çalışmaları 69
Görsel 3.12. Buluntu fotoğraf üzerinde sanatsal sorgulama 70
Görsel 3.13. Buluntu fotoğraftan geriye kalan tozlar 71
Görsel 3.14. Araştırmacının selfie görüntüsü ve dedeme ait kutunun içindeki tozlar 72
Görsel 3.15. Kraft kağıt ve buluntu fotoğraf görseli 73
Görsel 3.16. Kraft kağıt üzerinde alternatif fotoğraf sorgusu 74
Görsel 3.17. Çerçevelenmiş kraft kağıt üzerinde alternatif fotoğraf 75
Görsel 3.18. "kalıntı" sergisi, yazılı buluntu fotoğraf 78
Görsel 3.19. "Vivian Maier'in Peşinde" filmine ait bir görüntü 80
Görsel 3.20. Aile albümü, sanatsal sorgulama aşamaları 81
Görsel 3.21. Albümde yer alan deneysel çalışma görüntüsü 81
Görsel 3.22. Taş üzerine cyanotype baskı 85
Görsel 3.23. Robert Rauschenberg'in fotoğraf üzerine sorgulaması 88
Görsel 3.24. Yaşamsal albümden bir görüntü 90
Görsel 3.25. T pleksi içerisine yerleştirilen fotoğrafın görüntüsü 91
Görsel 3.26. Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Carte-de-visite (Araştırmacının arşivinde) 92
Görsel 3.27. L pleksi içerisine yerleştirilen buluntu kimlik görüntüsü 93
Görsel 3.28. Annemle babamın fotoğrafı 94
Görsel 3.29. İpek mendil üzerinde sanatsal sorgulama 95
Görsel 3.30. Mediha ve Yusuf, ipek mendil üzerine DTG baskı, 40x40cm, 2022 96
Görsel 3.31. Mendil serisi, mendil üzerine DTG baskı, 40x40cm, 2022 96
Görsel 3.32. İpek mendil çalışması, detay 98
Görsel 3.33. Bursa pulu, Othmar tarafından kayıt edilmiş bir görüntü (Araştırmacının arşivinde) 98
Görsel 3.34. Othmar Pferschy, 67 il vilayet pul serisi (Araştırmacının arşivinde) 99

Görsel 3.35. Balibey Han'dan 22 Kasım 2022 tarihinde kayıt ettiğim Bursa görüntüsü 99
Görsel 3.36. Bursa pulu üzerine dijital ortamda gerçekleştirdiğim müdahale aşaması 100
Görsel 3.37. Bursa, Ctp kalıp üzerine el ile renklendirme, 103x78 cm, 2022 102
Görsel 3.38. Milano Piazza Del Duomo, Alüminyum Kartpostal, 13,5x7,5 cm, Araştırmacının arşivinde 103
Görsel 3.39. Ağartıcı ile müdahale edilmiş buluntu fotoğraf 104
Görsel 3.40. Buluntu fotoğrafları bantlama süreci 105
Görsel 3.41. Ağartıcı ile buluntu fotoğraflara müdahale aşaması 105
Görsel 3.42. Balıkesir Emek Stüdyosu'nda kayıt edilmiş buluntu fotoğraf (Araştırmacının arşivinde) 106
Görsel 3.43. Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning Çizimi, 1953, 64x55 cm, San Francisco Museum of Modern Art 107
Görsel 3.44. National Geographic dergisi 1982 yılı kapak görseli 110
Görsel 3.45. Arşivimde yer alan görsellerin bir kısmı 111
Görsel 3.46. Yaşam alanıma ait görseller 114
Görsel 4.1. Bant ile fotoğraf üzerinde gerçekleştirdiğim sorgulama 117

KISALTMALAR DİZİNİ

B&W **:** Beyaz ve Siyah

CMYK **:** Cyan (C), Magenta (M), Yellow (Y), Key (K)

RGB **:** Red (R), Green (G), Blue(B)

CTP **:** Computer To Plate (Bilgisayardan Kalıba Pozlandırma)

RAW **:** İşlenmemiş ham fotoğraf

JPEG **:** Joint Photographic Experts Group, sayısal görüntü kodlama biçimi

1. GİRİŞ

Fotoğrafik görüntünün hayatımıza girmesiyle birlikte resimlerdeki gerçeklikten daha gerçekçi bir görüntüyle karşılaşılmıştır. Görüntüler yaşamı dondururken, anı ölümsüzleştirme eylemi de gösterir. Bu eylem ile günümüze kadar gelişim gösteren fotoğrafik yapı, yaşamımıza ışık tutarken bir yandan da bizleri makinelerin içerisine hapseder.

Fotoğrafik süreç solüsyonlarla geçen, emek isteyen ve zaman alan bir gelişim gösterse bile, daha hızlı bir şekilde sonuçlanmasıyla diğer sanat disiplinlerinin sunduğu gerçeklikten daha gerçekçi bir görüntü aktarabilmiştir. Bu gerçekliğin ardından sanat hareketlerindeki ilk eğilim, fotoğrafik veriyi oluşturan aygıtın mekanik hızına yetişmek olmuştur. Süreç içerisinde bu aygıtın kaydettiği fotoğrafik veriler artmış ve sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu sanatsal arayış ve fotoğrafik gelişmeler günümüze kadar çoğalarak devam ederken, fotoğraf sadece görüntümüzü kayıt etmemiş yaşamımıza entegre olmuştur. 1880 yılında görüntülerin gazetelerde basılmaya başlanması ve baskı teknolojilerinde kolayca üretilip çoğaltılabilir hale gelmesiyle basılı mecralarda (dergi, gazete, kitap, kartpostal vs.) yaygınlık kazanarak toplumu bilinçlendirmiştir (Ward, 2014, s.311). Günümüzdeyse gelişen görüntü teknolojileri sayesinde cihazlara entegre olma eylemi göstererek, sayısız fotoğrafik veri kayıt edebilmemizi ve görüntüleyebilmemizi sağlamıştır. Bunun sonucunda cihazlara yüklenen uygulamalar aracılığıyla görüntüler düzenlenebilir ve tüm dünya ile paylaşabilir duruma gelmiştir.

Görüntü kayıt cihazlarının günümüze kadar göstermiş olduğu değişimler ve yenilikler sayesinde görüntüler kolayca üretilebilir ve ulaşılabilir hale gelmiştir. Bu bağlamda dijital yapıyla birlikte görsel bombardımana dönüşerek, bizlerin dijital içerikler üretmemize ve dijital platfomlarda sıkça paylaşmamıza sebep olmuştur. Bu görseller içerik olarak belli amaca hizmet etmeyen, belli bir kaygı ile üretilmeyen, zihni meşgul eden dijital kirlilik olarak değerlendirilebilir. Bu konuda sorgulamalar yapan araştırmacı, odağında bu olan sanatsal ifade biçimlerinin arayışına girmiştir. Günümüz dijital bombardımanın sıradan hayatımızı ve profesyonel yaşantımızı nasıl etkilediğini irdelerken bunu sanatsal bir tutum olarak nasıl yansıtabileceğini deneyimlemeye çalışmıştır. Bu nedenle sorgulamaya bu konudan başlamak araştırma kapsamı açısından yerinde olacaktır.

1.1. Dijital Bombardıman ve Öğrenilmiş Gerçekliği

Dijital kelimesi Fransızca sayısal anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünde ise "Verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi." olarak tanımlanmaktadır (http-1). Dijital ekranların yaşamlarımızda varlık göstermesiyle, yaşamımız veri yığınlarıyla dolu bir yapıya dönüşmüştür. Her gün gelişen teknolojilerle hayata sızan dijital yapılar insanlar tarafından deneyimlenerek, yaşamın birer parçası haline gelmiş, içselleştirilmiştir. Teknolojik gelişmeler yaşamı olumlu ve olumsuz birçok yönden etkilenmiştir. Gelişen teknolojiler yaşam alanlarının en derin noktalarına girmiş ve bu teknolojiler insanlar tarafından duyguları manipüle etmek için kullanılmıştır. Bu yapıyı McLuhan (2001) "İnsanlar kendi makinalarının bir yaratığı haline gelmiştir." diyerek ifade etmiştir.

Tunalı'ya (2013) göre, teknoloji ile toplum içindeki bireysel niteliklerini, duygularını, özgürlüğünü yitirme tehlikesinde olan "yığın insan" haline gelmişlerdir. Yığın insan bu yapı ile varlığını devam ettirdiği sürece kendi benliğinden uzaklaşıp, yabancılaşarak teknolojinin bir parçası haline gelmiştir. İnsan yaşamı rutin bir döngüye girmiş ve insan kendi makinenin kölesi haline dönüşmüştür. Bu durumdan insanın kendini koruyabilmesi için bireysel kararlar verebilen özgür, iletişim kuran ve düşünen bir varlık olduğunu kendine hatırlatması gerekir. Bu noktada kapitalist üretim ve tüketim sistemleri ayrıca fotoğraf makinalarıyla üretilen görüntülerin bu üretim- tüketim çarkındaki rolü bu tez kapsamında önem taşımaktadır. Fotoğraf makinalarıyla elde edilen görüntüler, modern teknolojilerin kapitalist sistemdeki seri üretim ürünlerinin tüketiminde talebi arttırmak için çok etkili bir araç olmuştur. İnsanlar önemli ya da önemsiz her şeyin fotoğrafını çekme ihtiyacı duymuş ve sayısız görüntü üretmiştir. Dijital kameraların yaşamımıza girmesi görüntü üretim ve çoğaltma süreçlerini hızlandırmıştır. Dijital platformalarda görüntülerin sınırsız kopyalanarak varlık göstermesi sonucundaysa görüntü bombardımanı oluşmaktadır. Çünkü bu görüntülerin çoğu veya bir benzeri etkileşimli olarak deneyimlediğimiz ve gözlemlediğimiz her yerde varlık göstermektedir (Sontag, 2011). Dijital içerik üreticileri olan sıradan bireyler bir amaca hizmet etmeyen benzeri görüntülerle karşılaştıkça kayıt edilecek kadar değerli bir varlık olmadığını hissetmeye başladığında sorgulamaya da başlayabilirler.

Günümüzde görsellik ile birey ilişkisi dijital dünya içerisinde tanımlandığında karşımıza iki temel terim çıkmaktadır; "kuşatılma" ve "bombardıman". Günümüzde görsellere ilişkin üretim, tüketim, yayma ve dönüştürme ağının yansıması görsellikle

kuşatılma ve görsel bombardıman şeklinde gerçekleşmektedir (Bedir Erişti, 2022, s.268). Bireyler bu durumun farkında olsalar bile, her gün gelişen görüntü teknolojileri sonucunda her anı yüzlerce kare ile yığın haline getirerek ölümsüzleştirdikleri yanılsamasını yaşamaktadırlar. Bu durum sonucunda bireyler sayısız fotoğraf karesini, dijital teknoloji ağları ile paylaşıp sergileyerek belgeleme eyleminde bulunmaya devam etmektedir.

Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirmiştir. Bu değişim hızlı bir oluşum gösterirken, toplum içindeki bireylerin de kendilerini sorgulamasına sebep olmuştur. Bu değişimleri deneyimleyen araştırmacı, değişmekte olan teknolojinin bir parçası olma durumunu sorgularken, kendini arındırma isteği ile görsel üretim sürecinde derinleşen bir sorgulama içerisinde olmaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında araştırmacının sorgulama sürecinin başlangıcı sanat tarihsel farkındalıklar olmuştur denebilir.

1.2. Sanat Tarihsel Farkındalıklar

Sanat tarihsel süreç içerisinde sanat hareketlerinin birbiriyle etkileşimi söz konusudur. Bu etkileşimde sosyolojik yapı, toplumsal olaylar ve teknolojik yenilikler önemlidir. Örneğin fotoğraf makinesinin icadı sanatta gerçekliğin yansıtılması konusunda büyük değişikliklere neden olmuştur. Fotoğrafın gerçekliği yansıtması konusunda diğer sanat disiplinlerine oranla daha avantajlı olduğu farkedilmiştir (Pekdemir Aşkan, 2022, s.26). Böylece sanatta gerçekliği yansıtma anlayışına alternatif olabilecek başka ifade biçimleri aranmaya başlanmıştır. Ancak bu sanatçıların teknolojik gelişmelere sırtlarını döndükleri anlamına gelmemektedir aksine teknolojik gelişmelerden yararlanmaya çalışmışlardır. Tüm sanat dallarındaki sanatçılar gibi izlenimci ressamlarda fotoğrafın icadından etkilenmişlerdir ve fotoğrafı resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak kullanmışlardır (Antmen, 2014, s. 23). Ayrıca modern çağ öncesinde kullanılan ~~sanatçılar~~ tuval, kağıt, boya vb. malzemelere ~~,~~ modern çağ ile birlikte fotoğraf makinesi ve kimyasallar gibi yenileri eklenmiştir (Yılmaz, 2013, s,56).

Sanatın sosyo- kültürel, tarihsel, ekonomik ve teknolojik birçok etkene bağlı olarak değişen yüzü 20. Yüzyılın başında modern sanat anlayışını doğurmuştur. Modernist sanat anlayışı genel olarak sanatın biçimsel yönüne ağırlık veren bir yaklaşım izlemiş ve soyutlamacı eğilimleri öne çıkmaya başlamıştır. Doruk noktası ise minimalizm olmuştur. Bu bağlamda modernizmdeki indirgemeci anlayışı Mies van der Rohe, “less is more”,

“az çoktur” diyerek ifade etmiştir. Modernist süreç içerisinde yavaş yavaş oluşmaya başlayan postmodern sanat anlayışında ise modernizme tavır alarak çoğulcu ve eklektik bir anlayış benimsenmeye başlamıştır. Bu eğilimi Venturi “less is a bore”, “az sıkıcıdır” (http-2) diyerek özetlemiştir. Postmodernizmde modernizmin akılcı, indirgemeci, yenilikçi ve ilerlemeci eğilimine karşı bir duruş söz konusudur ayrıca bugün ile geçmişin sorgulanması yapılmaktadır. Bu araştırma kapsamında sanatsal gelişmeler açısından modernist ve postmodernist etkileri incelemek yararlı olacaktır.

1.2.1. Modernist etkiler

Tarih boyunca toplumlarda büyük değişimler olmuştur. Modernizm düşüncesi de toplum yapısında önemli değişiklikler yaratmıştır. Modernizm içinde katmanlı bir yapıyı barındıran, toplumu ve insanlığı etkileyen yeni bir sürece işaret etmektedir. Bu süreç bir olay sonucu değil, zamanla gelişim gösteren; ekonomik, siyasal, toplumsal bir dönüşümdür.

Descartes, “Cogito ergo sum", “düşünüyorum öyleyse varım.” sözünü modernizmden bir buçuk yüzyıl önce dile getirerek akılcılığı ve öznelciliği benimsemiştir (Russel, 2019). Akılcılık modernizmin önemli unsurlarından biridir, bilgiyi kapsamlı hale getirerek mükemmelliği arar. Bu açıdan ilerlemeci bir tutum sergiler ve akıl yolu ile bilim üretir (Şaylan, 2020, s.147). Modernizm tanrı iradesi yerine, insan aklını merkeze alarak akıl ile dünyaya hakim olunması gerektiğini savunur. Bunun pozitif bilimlerle gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir. Pozitivizm ve bilimin yansımaları, teknoloji ve endüstride kendini göstermiştir (Tunalı, 2013, s.212-213). Bu sebeple Fransız Devrimine kadar uzanan bazı olaylardan bahsetmek yerinde olacaktır. Teknolojik gelişmeler modernleşme süreçlerini hızlandırmış, bilgiye ulaşımı kolaylaştırmıştır. Nüfusun kente doğru gelişim göstermesi sonucunda şehir merkezlerinde halk aktif rol oynamaya başlamıştır. Ulaşım ve iletişim araçlarındaki gelişmeler ile ülkelerarası seyahatin olanaklı hale gelmesi halkın kültürlenme sürecini önceki yüzyıllara oranla daha çok fabrikaların kurulması, seri üretim ve kitlelerin tüketimi, dünya pazarı, bireysellik ve kitlelerin demokrasi anlayışı yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Toplumun din yerine akılcılığa önem vermesi sonucunda laik bir dünya anlayışı benimsenmeye başlanmıştır. (Kılıç, 2008).

Modern düşüncenin bilim ve kültür alanlarında en belirgin etkisi belki de disiplinlerin kendi içinde uzmanlaşmasına önem vermesi olmuştur. Bu nedenle sanat artık

dini anlatıların felsefi söylemlerin mitolojik öykülerin anlatıldığı bir mecra değildir. Sanat başka alanların anlam aktarımlarında araçsallaştırılan bir alan olarak değil, kendi amaçları doğrultusunda yapılandırılması gereken bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Burada sanatın biçimsel yapısı, temel ilke ve öğeleri, kompozisyon anlayışı bunların özgün bir aktarımla yansıtılması gibi konular öne çıkmıştır. Zamanla fotoğraf makinesiyle elde edilen görüntülerin de belge ve kanıt niteliği taşıma amaçları dışında sanatsal ve estetik kaygılar bağlamında değeri tartışılmaya başlanmıştır.

Modern dönemdeki biçimci yaklaşımların izi sürüldüğünde İzlenimcilik'in renk konusundaki araştırmalarının ve üretimlerinin önemli olduğu görülmektedir. Ressamlar, güneş ışığının yüzey üzerindeki etkilerini günün değişen saatlerinde yakalamaya çalışmışlardır. Van Gogh gibi Post- İzlenimciler ise duygularını renkler ve biçimler aracılığıyla aktarmak istemişlerdir. Fakat renkleri ve biçimleri gerçekte olduğu şekliyle değil kendi psikolojilerinde bıraktığı etkilerle yorumlamışlardır böylece resimde soyutlamanın farklı bir dilini kullanmışlardır. Belki de gerçek biçimciler diyebileceğimiz Kübist ressamlar ise formun farklı bakış açılarındaki görüntülerini tek bir yüzey üzerinde ifade etmişlerdir. Picasso, Cezanne'ın resmi silindir, küp, koni olarak yapılandırmak gerektiğine ilişkin fikrinden etkilenmiş ve bunu Kübizm olarak adlandırdığımız bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Bu süreçte kübistler dördüncü boyut ile ilgilenmiştir. Kübistler bu matematiksel kavramı anlamak için çaba sarf ederken bu konudaki bilgi Picasso'nun atölyesini sık sık ziyaret eden Maurice Princet'ten gelmiştir. Kübistler dördüncü boyutu "daha yüksek bir gerçeklik, her sanatçı tarafından keşfedilecek aşkın bir gerçeklik." olarak ifade etmiştir. Apollinaire, bu konuda "dünyanın yeni formunu dördüncü boyuta borçluyuz." yorumunda bulunmuştur (Tomkins, 1997 s.57-58). Dördüncü boyut sorgulaması devam ederken biçim ile ilgili sorgulamalar Maleviç gibi sanatçılar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Maleviç'in geometrik soyutlamacı bir eğilimle resim yapması ile "Süprematizm" akımı ortaya çıkmıştır. Maleviç, saf biçimlere derin anlamlar yüklemeye çalışmış, bunun için kare formunu kullanmıştır. Sanatçı soyut şekillerin bir anlama gebe olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2017, s.82). İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Amerika'ya göç eden sanatçılar, sanatın merkezinin New York olarak değişmesine neden olmuşlardır. Bu dönemde Amerika'da soyut sanat anlayışı baskın hale gelmiştir.

Modern sanatçılar, renk ve biçim üzerine sorgulamalarının yanı sıra, alternatif malzemeleri de sanatsal bir ifade aracı kullanmışlardır. Günlük yaşamımızdaki imge ve

nesnelerin sanatsal bir malzeme olarak kullanımı, kübizm ile başlar diyebiliriz. Kübist sanatçılar "sentetik kübizm" adı altında günlük yaşamımızda yer alan malzemeleri sanatsal bir malzeme olarak kullanmışlardır. Fotoğraf filmlerinin ve görüntü olanaklarının yaygınlaşmasıyla, fotoğrafı da sanatsal bir malzeme olarak kullanmışlar ve düzenlemeler yapmışlardır. Birinci Dünya Savaşı devam ederken Dada sanat hareketi başlamış ve sanatçılar anti-sanat diyerek sanatsal ifadelerinde hazır nesnelere yer vermiştir. Dönemin en önemli eserlerinden biri Duchamp'ın "çeşme"sidir. Dada, dünyayı savaşa sürükleyen insan aklının ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sererek, aklın tükenmişliğini ifade etmiş ve daha sonraları oluşum gösterecek olan kavramsal sanatı etkilemiştir (Antmen, 2017, s.121-126). Kavramsal sanat hareketi sanat eserini fazlalıklardan kurtararak, düşünceyi ön plana çıkartmaktadır ve bunun için yapıtı temel forma ve malzemelere indirgemektedir. Kavramsal sanatta düşünce önemliyken, minimal sanat hareketinde estetik ve biçimsel yapı önemlidir (Graf, 2019).

Malzeme kullanımı sanat hareketlerinde farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Konstrüktivizm akımı tasarlanmış endüstriyel materyalleri sanatsal bir malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçılar planlanmış bir tasarım süreci ile çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Bunun en belirgin örneği Tatlin'de görülmektedir. Onun bu süreci "faktura" olarak tanımlanmıştır. Heykel sanatındaki bu değişim ~~bu~~ mekandaki süjeye gerçek bir malzeme sunması açısından minimalizm akımını etkilemiştir (Ayaydın, 2016, s.241). Minimal sanatta gündelik malzemeler basit tekrarlara dayalı şekil ve formlar halinde kullanmıştır (Whitham & Pooke, 2018, s100). Minimalist sanat eğiliminin oluşumunda reklamcılık teknikleri de etkili olmuştur. Eserler basit ve yalın biçimlerin tek veya sıralı olarak sergilenmesiyle oluşurken, yapıtlar daha önceleri planlanmış bir kurala göre sistemli bir şekilde yapılmıştır (Lynton, 2015, s.269).

Modernizm, minimalizm ile doruk noktasına ulaşırken, bu süreçle modernizmin sonlandığına ilişkin birçok tarihsel açıklamalar yapılmıştır. Lyotard (2017) modernitenin 1943 tarihinde bittiğini ifade etmiştir. Bu bitiş ile bilim, teknik, sanat ve siyasal özgürlük adına yapılan her şeyin insanın özgürleşmesini sağladığını ifade etmiştir. Bu tarihi Antmen (2017) postmodern döneme geçiş ve sanata etkisi bağlamında ele almıştır. Ona göre sanatçılar modernizm ile sanat hareketlerinde soyuta yönelik biçimci bir tavırla üretim yapmışlardır. Lynton'a (2015) göre ise, modernizm 1980'li yılların sanatında etkili olduğu gibi, bugün yapılan her sanat üretimde etkili olmakta ve belli noktalarda

yararlanılarak günümüz sanat ortamını etkilemektedir. Günümüz sanat hareketlerinin iç içe bir yapıda sergilendiğini görmekteyiz.

Araştırmada sanatın modern ve postmodern dönemlerde geçirmiş olduğu biçimsel ve içeriksel değişimler, araştırmacının sanatsal üretim sürecindeki sorgulama ve denemelerinde etkili olduğu için ele alınmak istenmiştir. Araştırmacı sanat üretim sürecinde bir yandan modern sanatın minimalist yaklaşımı bağlamında indirgemeci ve estetik bir yaklaşım benimserken, bir yandan da postmodern sanatın buluntu fotoğraf gibi yaşamsal malzemeleri kullanması bağlamında kopyalama ve kendine mal etme yaklaşımını sorgulayarak sanatsal çalışmalarına yansıtmaya çalışmaktadır. Bu nedenle alttaki başlıkta da postmodern eğilimler ele alınacaktır.

1.2.2. Postmodern etkiler

Postmodern eğilim ABD'de başlayarak (Turani, 2008), günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatta gelişen bir harekete verilen addır (Sarup,2004, s.188). Bu hareket ilk olarak sanat ve estetik bir eğilimle kendini göstermiştir (Şaylan, 2020, s.140). Postmodernizm 20. yüzyılın başlarında modernizm ile süreç içerisinde etkisini gösteren bir dönemdir. Postmodern tavır ile ilgili net bir tarih olmayışından dolayı, bu eğilimlerin başlangıç süreci ile ilgili pek çok düşünce ve görüş mevcuttur. Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı kabul edilir. Chapman, postmodernist eğilimlerin post-empresyonizm ile başladığını kabul eder (Yılmaz, 2013, s.203). Postmodern kelimesi yaygın olarak 1980'li yıllarda kullanılmıştır. Postmodernizm geçmişe geri dönüş değildir, bugün ile geçmiş deneyimleri belirli bir ilişki çerçevesinde birbirine bağlar. Bu nedenle tek bir postmodernizm yoktur, postmodernizmler vardır (Ward, 2014). Harvey'e (1997) göre, tarihsel süreçler içerisindeki aşırı birikim krizi, süreç içerisinde zamansal ve mekânsal sıkışmalara neden olmuştur. Bu değişimler sarsıcı etki bir yaratmıştır, imgeler anlatıların önüne geçmiştir. Lyotard'a (2013) göre ise postmodernizmle birlikte modernizm sürecindeki bilginin meşrulaştığı, büyük anlatının ister spekülatif ister özgürleşme anlatısı olsun, inanırlığının kalmadığı yönündedir.

Günlük yaşamımızda bilimde ve sanatta yeni teknolojik gelişmeler ön plana çıkmaktadır. Teknolojik gelişmeleri bizler istemsizce deneyimlemekteyiz. Postmodern düşünürlerin çok büyük bir bölümü için yeni aşamayı (postmoderniteyi) belirleyen parametreler, ileri teknoloji kullanan medya ve toplumsal ilişkilerde ortaya çıkan

dönüşümdür (Şaylan, 2020, s.160). Bu dönüşüm özgünlük ve orjinallik kavramıyla çakışarak postmodern imgeleri farklı bağlamlarla kendine mal eder (Reed, 1994, s272). Bu bağlamda bir imgeye veya bir nesneye bağlamından koparılarak yeni özgün anlamlar kazandırılır.

Postmodernizm dünyamızın belirsiz, kısa ömürlü, parçalı ve kaotik karakteriyle özleşen bir duyarlılık veya bakış şeklidir; cinsel ve teknik çeşitlilik; ekolojik ve çevresel sorunlar; kurumsal kontrol, kitle iletişimi ve tüketim kültürü üzerine farkındalık (Whitham & Pooke, 2018, s.102) gibi konuları içermektedir. Bazı postmodern sanat çalışmalarında bu tür kamusal farkındalık yaratmaya çalışan konuların ele alındığı görülmektedir. Bu durum biçimci sanat yaklaşımlarının hayattan kopuk tutumlarına bir eleştiri olarak kabul edilebilir.

Postmodern sanat anlayışının modern sanat anlayışını eleştirdiği bir başka konu ise sanatı üst kültür olarak değerlendirmesidir. Postmodernizm, modernizmin alt kültür, üst kültür tanımlamalarını ve hiyerarşik yapılandırmalarını sorgulamaktadır. Bu konuda Pop Art çalışmaları ele alınabilir. Görsel medyada ve popüler kültür içinde yer alan imge ve nesneler bağlamlarından koparılarak Pop Art çalışmalarında yeni anlamlar bütünü oluşturacak şekilde biraraya getirilmiştir. Pop sanatçıların yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eriterek, yaşam ile sanat arasında köprü kurması, Greenberg'in modernizme dayanan kurallarını alt üst etmiştir (Antmen,2017, s.162). Sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırlar silinmiş; seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımı ortadan kaldırılmış, biçemsel seçmecilik ile kodları karıştırılmıştır. Bu bağlamda parodi, pastiş, ironi, oyuncul en çok öne çıkan izleklerdir (Sarup, 2004, s.188). Ayrıca kendine mal etme/uyarlama söz konusudur. Bu uyarlama modernizmde yer alan orijinal kavramıyla çatışan bir duruştur. Kendine mal etme, mevcutta var olan nesneleri, ürünleri, sanatsal imgeleri ödünç almak, çalmak, kopyalamak, alıntılamak, sahiplenmektir (Barrett, 2019).

Postmodern sanatçılar toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak yeni bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır (Antmen, 2017, s.277). Postmodern sanatçının gerçekleştirmiş olduğu eser kişisel olmadığı için yeniden üretilen görüntülerle oluşturulan ürün, kişi için değil belli bir kitle için üretilen ürüne dönüşür. Bu bağlamda mekanik röprodüksiyon olarak değerlendirilir

sanatsal ürün, toplumsal olayları sade bir anlama indirgeyerek "anlaşılır" hale getirir (Kuspit, 2010, s.106).

Postmodernizmin belirli bir üslup ve yapısı yoktur. Postmodernizm için kültürel yapının sanat disiplinlerince; ironi, parodi ve geçmiş sanatsal disiplinlerin tekrarı ve sanat disiplinlerinde yeniden vücut bulmuş halidir diyebiliriz. Fakat bir bulanıklık/belirsizlik söz konusudur. Bu bulanıklık ise onun kültürel ve estetik bir yapı çerçevesinde sınırlı olmayışından gelir. Süreç içerisinde bu belirsizlik çağdaş yapının hayatımıza girmesiyle gerçekleşmiştir (Whitham & Pooke, 2018, s.33). Postmodern süreç henüz sonlanmamıştır. Üzerinden zaman geçmiş ve yıpranmış olsa bile kültürel, toplumsal ve yaşamsal oluşumları sanatsal bir üslupla eleştirmeye devam etmektedir (Ward, 2014, s.308).

1.2.3. Çağdaş sanatla yaşamak

Günümüz süreçlerinde yaşamımıza giren sanatsal eğilimler yakın bir tarihe dayanmaktadır. Bu yapının başlangıcı diyebileceğimiz süreç yaklaşık kırk yıl öncesine dayanıyor diyebiliriz. Teknolojik yenilikler modern sürecin başlangıcını tetikleyerek hızlandırdığı gibi çağdaş sanatta da yaşamımızı ve sanatımızı etkilemeye devam etmektedir. Görüntü teknolojilerindeki önemli gelişmelerden biri fotoğraf makinesi ise diğeri televizyon olmuştur. Fotoğraf makinesiyle elde edilen görüntülerin farklı bir çok amaç dışında sanatsal açıdan da kullanılmasında olduğu gibi televizyon ve sinema teknolojileri kullanılarak elde edilen hareketli görüntüler de sanatsal ifadelerin aktarılmasında kullanılmakta ve sanat galerinde gösterilmektedir. Çağdaş sanata üretim sürecinde kullanılan malzeme ve teknik skala eskisinden çok daha geniş görünmektedir. Geleneksel sanat malzemeleri diyebileceğimiz boya, tuval, kağıt, mermer, ahşap vb. malzemeler dışında günümüz teknolojilerinin sağladığı tüm imkanlar sınırları zorlayacak şekilde kullanılmaktadır. Örneğin endüstriyel malzemeler, metal, taş, ağaç ürünleri, hava, ışık, ses, sözcükler, yazılar, fotoğraflar, ambalaj malzemeleri, yiyecekler gibi birçok malzeme sanatın ifade aracı olmuştur (Turani, 2008, s.153).

Çağdaş sanat eserlerinin sergilenme alanlarının da çeşitlendiği görülmektedir. Geleneksel anlamda daha çok kullanılan müze ve galeriler dışında farklı mekanların da kullanılmaya başlanması ile sergileme anlayışının kapsamının değiştiği gözlenmektedir. Sergi mekanı bir apartman dairesi olabileceği gibi bir depo, bir fabrika da galeri mekanı olabilmektedir (O'Doherty, 2019, s.21).

Çağdaş sanat üretimlerinde alışık olunmayan malzeme ve tekniklerin kullanılması ayrıca sergileme mekanlarının çeşitlenmesi izleyicilerde algı değişimini talep etmektedir. İzleyiciler bu çalışmalar karşısında hayranlık, merak, zorlanma ve reddetme gibi duygusal ve düşünsel tepkiler verebilmektedir. Genelde geleneksel anlamda izleyicinin sanat eserlerine karşı tepkisi eseri güzel bulup bulmamasına bağlı olarak beğenme ya da beğenmeme şeklindedir, çağdaş sanat çalışmalarının karşısında ise izleyicilerin tepkilerinin çeşitlendiği ifade edilebilir.

Çağdaş sanat alanındaki değişim ve dönüşümler teknolojik gelişmelerin yanı sıra küresel olayların dünya düzeni üzerinde yaptığı değişimlerden de etkilenmiştir. Yaklaşık olarak 1989 yılından sonra yaşanan, "Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in devlet güdümlü bir kapitalist ekonomiye dönüşmesi, ayrıca Soğuk Savaş'a özgü Doğu-Batı bölünmesi" (Stallabrass, 2021, s.19) gibi olaylar uluslararası ilişkileri ve dolayısıyla kültür- sanat olaylarını etkilemiştir.

Çağdaş sanat çalışmalarında fotoğrafik görüntünün kullanılması meselesine geri dönülecek olursa dijital kameraların sanatta kullanımına değinmek yerinde olacaktır. 1990'lı yıllarda hayatımıza giren dijital kameralar ile analog fotoğraf makineleriyle uzun saatler ve emek isteyen süreçler sonucu elde edilen fotoğrafik görüntüler kolayca elde edilmeye başlanmıştır. İnternet aracılığıyla ise tek tuşla dünyanın diğer ucuyla paylaşılabilir hale gelmiştir. Ayrıca bir fotoğrafik görüntünün bir amatör veya profesyonel tarafından çekilmesi önemini kaybetmiştir bu açıdan demokratik bir eşitlik oluşmuştur denilebilir ancak bu durum öte yandan istenilmeyen bir imge fazlalığına neden olmuştur (Groys, 2014, s.9). Turani'ye (2008) göre, çoğalan bir imge veya nesne değersizleşir. Ayrıca bu nesneler seri üretim amaçlı çoğaltılırsa bu süreç daha da hızlı gerçekleşir.

İnternetin hayatımıza girmesiyle yaşamımızda yeni bir dönem başlamıştır. Ancak burada teknolojik gelişmelerin olumsuz etkilerinden ziyade bunların nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığına odaklanmak yerinde olacaktır. Çünkü yeni teknolojiler kullanım amaçlarına bağlı olarak hayatımızı kolaylaştıran ve zenginleştiren imkanlara sahiptir. Örneğin internet aracılığıyla tüm dünya üzerinde eş zamanlı olarak bilgiye erişim sağlanabilmekte, ayrıca sanatsal çalışmalar ve etkinlikler de eşzamanlı olarak dünyanın dört bir tarafına duyurulabilmektedir. Dijital ortamlar kullanılarak sanatsal çalışmalar üretilebilmekte, sosyal medya platformlarında paylaşılıp sergilenebilmektedir.

Özetle buraya kadar görsel bombardıman konusuna, araştırmacının bu probleme yönelik sorgulamalarında sanatsal üretim süreçlerini temellendiren modern, postmodern sanat anlayışlarına ve çağdaş sanat konusuna değinilmiştir. Diğer başlıklarda yine araştırma kapsamına bağlı olarak fotoğrafın tarihi ve sanatsal üretim süreçleri ile ilişkisi ele alınacaktır.

1.3. Fotoğrafın Süreçsel Bağlamda Sanat Oluşumlarına Etkisi

Fotoğrafın gelişimi, toplumları ve sanat hareketlerini etkilemiştir. Fotoğrafik görüntüler toplumları yönlendiren, onlara bilgi veren etkilere sahiptir. Bunun dışında insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak önemli bir yer kaplamaktadır. Sanat ve fotoğraf arasındaki etkileşim karşılıklı olmuştur denilebilir. Fotoğraf makinesiyle elde edilen görüntüler önceleri sanatı sorgulamaya, bunalıma götürmesine karşın bir süre sonra fotoğraf sanatın, resmin dilini öykünmeye başlamıştır (Pekdemir Aşkan, 2022). Bu değişimler hem sanatsal hem teknolojik birçok gelişmeyi içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda ve araştırma kapsamında malzeme olarak fotoğrafik verilerin kullanılmasının, tarihsel süreçteki gelişimine bakmak yerinde olacaktır.

1.3.1. Türkiye'de fotoğrafa kısa bir bakış

Fotoğrafın icadıyla eş zamanlı olarak birçok teknolojik gelişme yaşamı etkilemiştir. Buharlı makinelerin icadından sonraki süreçte toplumlar şehirlerarası ve ülkelerarası seyahat etmeye başlamıştır. Bu süreçte Osmanlı İmparatorluğu'na da fotoğraf çekmek için gelen önemli isimler olmuştur. Bu isimler güzellikleri deklanşörlere basarak kayıt etmişlerdir. Fotoğrafın ülkemize gelmesinin sonucunda toplumun belli bir kesimi ve dönemin padişahları için önemli bir nesne haline gelmiştir. Ülkemize gelen Abdullah Biraderler (Görsel 1.1) ve Vasilaki Kargopulo gibi dönemin önemli fotoğrafçıları toplumsal yaşamdan kesitleri yansıtan fotoğraflar çekmişlerdir. Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid'in fotoğraflarını kayıt ederek, saray fotoğrafçısı ünvanını almışlardır (Öztuncay, 2015, s.68).



Görsel 1.1. *Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Carte-de-visite (Araştırmacının arşivinde)*

Fotoğrafın ilk zamanlarında sıkça görüntülenen şehir manzaraları kadar portre fotoğrafçılığı da önemli bir etki yaratmıştır. Daguerreotype ile karşılaşan toplumun tavır ve tutumunu Dauthendey şu sözlerle açıklamıştır: Başta insanlar çekilen fotoğraflara uzun süre bakmaya cesaret edemiyorlardı. Fotoğraftaki insanların belirginliğinden ürküntü duyuyor, o küçük ufacık yüzlerinin bakan kişiyi görebileceğini sanıyorlardı (Benjamin, 2013, s16).

İlk fotoğraf çekimlerinde uzun süreler gerekli olduğu için portre fotoğraf çekimlerinde modeller oturarak poz vermiştir. Bu fotoğrafların oluşumundan önce kimi zaman dekor, kimi zaman fotoğrafa yardımcı olması amaçlı dekor ürünler kullanılmıştır. Bu dekorlar; merdiven tırabzanları (Görsel 1.2), oymalı sütunlar, yapay köprüler, sedef sehpalar, halı ve nargilelerdir.



Görsel 1.2. *Bogos Tarkulyan, tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Cabinet (Araştırmacının arşivinde)*

Süreç içerisinde gerçekleşen gelişmeler ile bu yapı değişmiştir. Belki de değişmeyen tek şey günümüzde de olduğu gibi modanın toplum hayatındaki yeri ve önemi olmuştur. Fotoğraf çektirmek isteyen kişiler sosyo- kültürel kimliklerini, değerli olan kıyafet ve takılarıyla poz vererek göstermişlerdir. Ancak o dönemde fotoğrafı dini olarak uygun bulmayan ve bu nedenle fotoğraf çektirmeyen bir kesim de bulunmaktadır. Osmanlı İmparatorluk' unda "Türk Kadını", "Genç Türk Kızı" olarak tanımlanan fotoğraflarda kullanılan modellerin çoğu ise ceza almış veya Pera batakhanesindeki kadınlardır veya kadın kılığına girmiş erkeklerdir. Bazen de batılı kadınlara Türk kıyafetleri giydirilerek fotoğrafları çekilmiştir (Görsel 1.3) (Özendes, 1995, s.48).



Görsel 1.3. *Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Boudoir (Araştırmacının arşivinde)*

Oto-portre fotoğraf o dönem için önemliyken, bu fotoğraflarda modellerin oryantalist kıyafetler içinde olduğu görülmektedir. Oryantalist resim anlayışında olduğu gibi figürler, kültürel kıyafetlerle ve uzak diyarları ziyaretleriyle ilgili göstergelerle fotoğraflamışlardır. Yakınlarına hediye ettikleri bu fotoğraflar anı niteliği taşımanın yanı sıra tarihi bir belge niteliği taşımaktadır (Özendes, 2016, s.101). Ayrıca fotoğrafın icadıyla süreç içerisinde karşılaştığımız deneysel fotoğraf çalışmalarına Osmanlı döneminde de rastlanmaktadır.

Bogos Tarkulkan, padişah fotoğrafları çekmiş ve renklendirmiş bir saray fotoğrafçısıdır. Bu fotoğraflar, renklendirilerek daha gerçekçi bir görüntü verilmek istenmiştir. Fotoğraf tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da kısa zaman içinde bir tüketim nesnesine dönüşmüştür (Eldem, 2015, s.149).

Cumhuriyet dönemi ile beraber ülkemizde büyük bir fotoğraf arşivi oluşmuştur. Bu süreçte dönemin bilimsel, teknolojik ve sosyolojik birçok olayı kayıt altına alınmıştır. Böylece döneme ait tarihi bilgiler bu fotoğrafik belgeler üzerinde elde edilebilmektedir. (Özendes,2016, s.58).

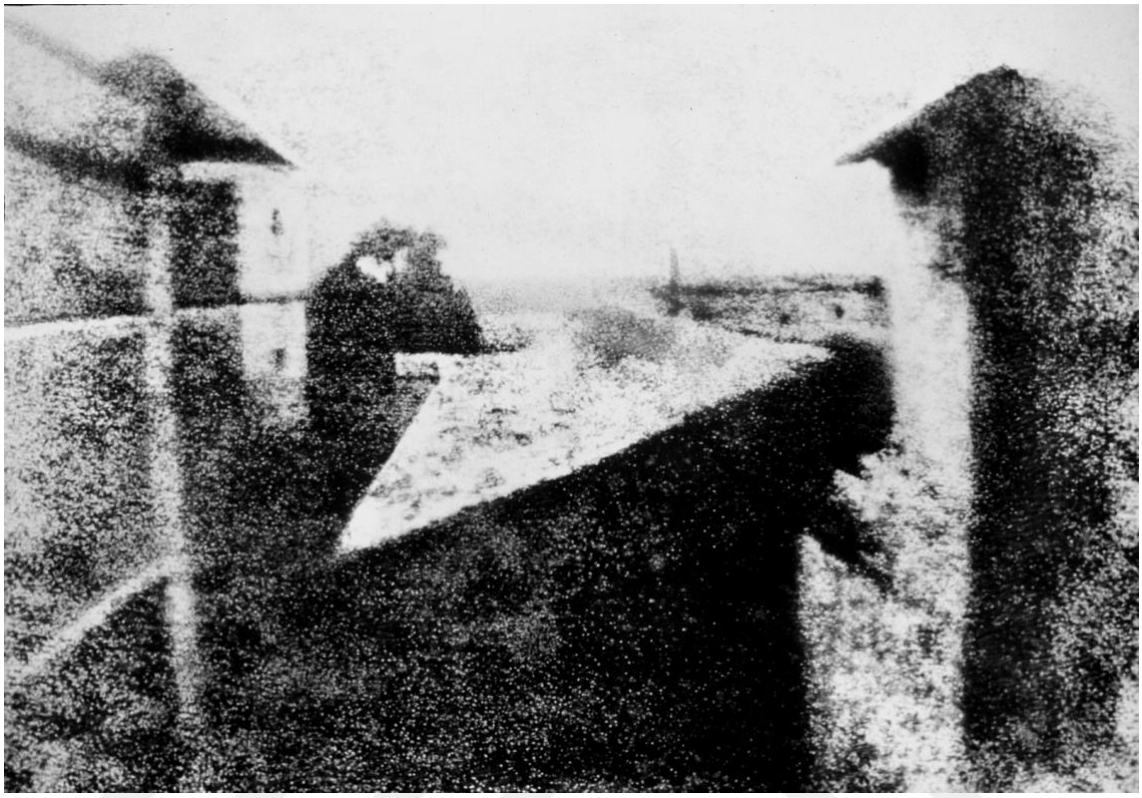
Türkiye'de karanlık odada fotoğraf üzerinde deneysel çalışmalar da yapılmıştır. Bu alanda çalışma yapan isimlerden biri, Baha Gelenbevi'dir. İlk zamanlar deneysel fotoğraf çalışan kişi sayı azken süreç içerisinde artış göstermiştir ve 1961 yılında "grup 6" adında bir topluluk kurulmuştur. Fotoğrafta alternatif sorgulamalara karşı mesafeli duran toplum zamanla bu çalışmaları sorgulamaya başlamıştır. Fotoğrafın kimyasal süreçleri ile alternatif sorgulamalar sonucunda yeni anlatım olanakları yakalanmıştır (Özendes, 2016).

Günümüzde ise görüntü teknolojilerinin gelişim göstermesinin sonucunda, fotoğraf tahmin edemeyeceğimiz boyutlara ulaşmıştır. Bu görüntüler akıllı cihazlarımıza, bilgisayarımıza hatta ruhumuza kadar sızma eylemi göstermiştir (Yılmaz, 2013, s.48). Bugün fotoğrafik görüntülere ve dijital mecralara ulaşmak kolay ve hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. Bir görüntüyü tüm dünyayla eş zamanlı olarak görüp, inceleyip, eleştirip, tüketmekteyiz. Fotoğraflardan dijital görüntülere doğru ilerleyen sürecin gelişimi aşağıdaki alt başlıkta ele alınacaktır.

1.3.2. Fotoğrafik görüntünün sabitlenmesi ve ötesi

Fotoğraf kelimesi, "photo, "graphien" sözcüklerinin birleşiminde oluşan Yunanca ışık ve çizme ya da yazma anlamına gelmektedir. Bu kelime ilk olarak Sir John Herschel tarafından 1839 yılında fotoğrafın Fransa'da ve İngiltere'de topluma tanıtıldığı süreçte kullanılmıştır (Prakel, 2012). Fotoğraf, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmamış, zamanı mumyalarken onu kendi bozulmasından kaçırmıştır. Görüntünün kayıt edilmesini tarihsel süreç bakımından ele aldığımızda, ilk olarak karanlık bir alan veya karanlık kutu olarak adlandırılan camera obscura karşımıza çıkmaktadır. Camera obscura dört tarafı kapalı bir kutu veya ışıksız bir alandan oluşmaktadır. Bu alana açılan ufak bir delik sayesinde camera obscuranın dışında bulunan görüntüler bu küçük delikten sızarak karşı yüzeyde ters bir yansıması ile oluşmuştur. İnsanlar görüntüyü daha net hale getirmek için bu deliğe mercekler yerleştirerek günümüzdeki objektiflerin bu süreçteki oluşumunu başlatmışlardır. Görüntünün sabitlenmesi için yapılan deneyler sonucunda ilk kez 1826-27 yıllarında Joseph Nicéphore Niépce tarafından, camera obscura'nın iç yüzeyine bitümen preparatla kaplanmış ve kalay-kurşun alaşımı bir levha yerleştirilip gün boyunca pozlandırılarak ilk görüntü elde edilmiştir (Görsel 1.4). Bu görüntü tarihteki ilk fotoğraf olarak bilinir fakat görüntü doğrudan levha yüzeyinde oluştuğu için pozitiftir (Lewis, 2018, s.13). Niépce bu heyografı "camera obscura'da elde edilen görüntülerin, ışığın

devinimiyle, tonlarının siyahtan beyaza sıralanmasıyla yapılan otomatik reprodüksiyonu", olarak tanımlamıştır (Clarke, 2017, s.15).



Görsel 1.4. *Joseph Nicéphore Niépce tarafından kayıt edilen ilk fotoğraf, 1826-1827* https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Kayıt edilen görüntü süreç içerisinde; daguerreptype, calotype, cyanotype, kallitype, albumin baskı, ambrotype baskı, ferretype gibi farklı solüsyon ve cam, alüminyum levha, kağıt gibi malzemeler ile farklı isimler ile tekrar denenmiştir. Görüntünün daha kalite hale getirilmesi için uğraşılan bu süreç günümüze kadar değişim gösterirken aygıtın boyutları ve sistemsel olarak gelişimi söz konusu olmuştur. Aygıtın yaygınlaşması sonucundaysa, fotoğrafın belge olarak kullanımı ve sıradan günlük yaşam içinde çeşitli amaçlarla kullanımı eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir.



Görsel 1.5. *Kodak Brownie 2A fotoğraf Makinesi (Araştırmacının arşivinde)*

Kodak'ın 1888 yılında taşınabilir bir cihaz olarak ürettiği fotoğraf makinesinin gelişmesi sonucunda 1895 yılında cep tipi fotoğraf makinesini üretmesi, fotoğrafın yaygınlaşmasına sağlamıştır. 1900 yılında Brownie marka fotoğraf makinesinin (Görsel 1.5) piyasaya çıkması ile nerdeyse herkesin bir fotoğraf makinesi olmuştur. Bu konuda fotoğrafçı Alvin Langdon Coburn, "artık her ergenin bir Browniesi var" ve "fotoğraf, bir kutu kibrit kadar yaygın" demiştir. (Clarke, 2017, s.21). Bu yaygınlaşma fotoğraf ile tanışan flanéur insanın her anını kayıt etmeye başlamasına ve dönemin sanatçılarının sanatsal üretimlerinde kullanmasına neden olmuştur. Paul Delaroche 1839 yılında Fransız hükümetine Dauggerétype' ı dönemin icadı olarak sunmuştur. "Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen" bu aygıtın en iyi ressamların bile ilgisini çekeceğini belirtmiştir. Net olarak bilinmese de "Bugünden itibaren resim ölmüştür!" sözünün ona ait olduğu söylenmektedir (Antmen, 2017, s.11). Ancak içinde bulunduğumuz çağ onun bu görüşünü çürütmüş durumdadır. Çağın sanatsal ifade biçimleri içinde resim, heykel, kavramsal, enstalasyon vb. yaklaşımlar birlikte varlık göstermektedirler.

Baudelaire'da bu süreç için, "Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafa izin varsa, yığınların ahmaklığından alacağı doğal ittifak sayesinde, çok

geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır.” demiştir (Baudelaire, 2017, s.26). Bu ve benzeri düşünceler fotoğrafın sanat üzerinde yapacağı olumsuz etkiler üzerine olsa da süreç bize sanatta kullanılan malzeme ve tekniklerden ziyade bunların sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı ve nasıl yorumlandığı ile ilgili olarak sanatın nitelik kazandığını göstermiştir.

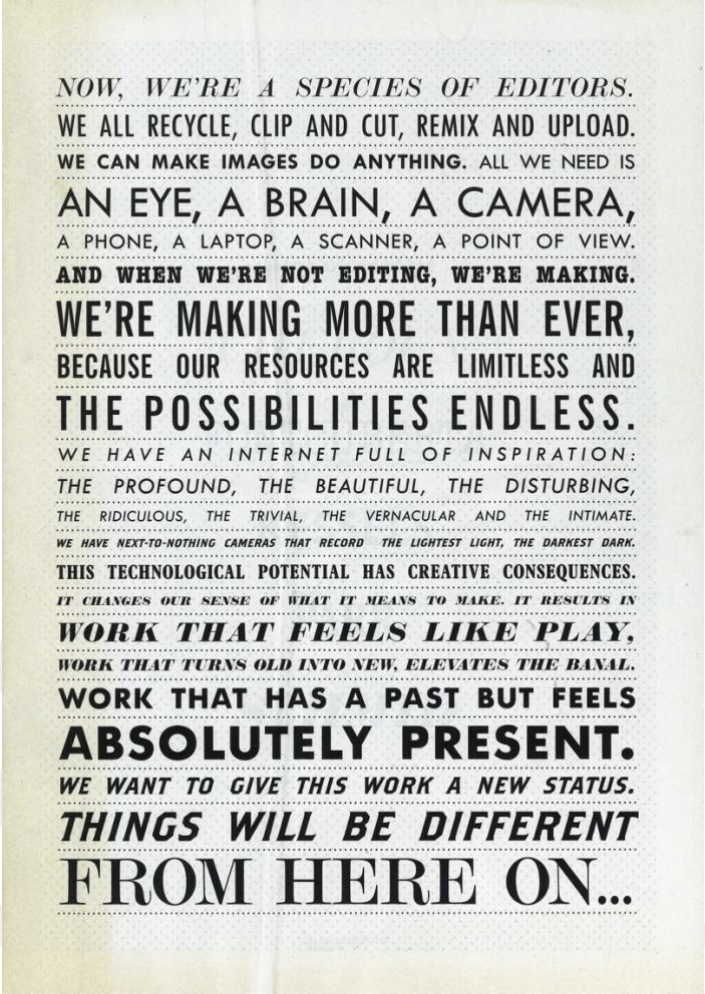
Fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul eden Piktoryalizm akımı içindeki Oscar Rejlander (Görsel 1.8), Henry Peach Robinson (Görsel 1.9), Margeret Cameron gibi isimler ışık, kadraj, mekan tasarımı ve çekim sonrası rötuşlar ile resim sanatında olduğu gibi bir sanatsal gerçeklik yaratmaya çalışmışlardır (Pekdemir Aşkan, 2022, s17). Daha başka sanatçılar da fotoğraf ve resim sanatı arasındaki bu plastik ilişkiyi kullanmışlardır. Yılmaz’ a göre (2013, s,63) fotoğrafın dili resmin dilidir. Fotoğraf, resim sanatının grameri olan; kompozisyon, ışık/gölge, aydınlık/karanlık, uymluluk/zıtlık, leke/çizgi, nokta/ benek, dikey/yatay, yumuşak/sert, derinlik/yüzeysellik, an/süre, denge, perspektif gibi kavramları kullanmıştır.

Fotoğrafın icadı modernizmin oluşumu açısından önemlidir. Modernizm döneminde fotoğraf ile yeni tanışmış olan toplum için fotoğraf baskıları değerlidir ve bu nedenle her bir fotoğraf karesinde fotoğrafı çeken- basan kişinin imzası yer almıştır ve her bir fotoğraf karesi arşivlenerek saklanmıştır (Barrett, 2017, s.227). Modernizm sonrası postmodern süreçlerde de fotoğrafın başka sanatlarla, disiplinlerle etkileşimi ve dönüşümü devam etmiştir. Buna bağlı olarak sanatçıların ve fotoğrafçıların da fotoğrafa karşı duruşu değişmiştir. Bu değişimi Michael Köhler’in 1989 yılında yayınlanan “Constructed Realities: The Art of Staged Photography” (İnşa Edilmiş Gerçekler: Sahnelenmiş Fotoğraf Sanatı) isimli çalışmasında modern ve postmodern ilkeler bağlamında şu şekilde açıklamıştır:

1. Modernizmde fotoğrafçı konusunu bulup icat etmezken, postmodernizmde konuyu bulmakla yetinmez, icat eder ve üretir.
2. Modernizm görüntünün gerçekliğini değiştirmezken, postmodernist fotoğrafçıların uyguladığı metod kendi seçimidir. Konuyu yapılandırırken pozlandırma öncesi müdahale etmiş ve başkasının ürettiği görselleri kullanmışlardır.
3. Modernizmde biçim, renk, keskin ve sahiciyken, postmodernizmde tüm teknikler serbesttir.

4. Modernist fotoğraf anlayışında, karanlık odada negatif film üzerinde oynama yapılmazken, postmodernizmde bu süreç filmler üzerinde müdahale edilerek, düşsellik istenir.
5. Modernizmde fotoğraf teknik açıdan mükemmel olmalıdır. Grinin tüm tonları görülmeli ve görsele müdahale edilmemelidir. Postmodernizm de film üzerinde müdahale edici hileler yapılarak inandırıcı resimsel etkiler yapılır.
6. Modernizmde yaratıcılık önemlidir. Makine ile fotoğrafçının arasındaki uzaklık, pozlama süreci önemlidir. Resimsel ve grafiksel etkilerin fotoğrafı gerçeklikten uzaklaştırdığı düşüncesi hakimdir. Postmodernizmde yaratıcılık, kamera ile üretilen görüntüyü değiştirme ve özerk bir resimsel nesne gösterme niteliğiyle ölçülür.

Dijitalleşme ile günümüz süreçlerine gelindiğinde karanlıkta veya aydınlıkta fotoğraf üretmek mümkündür. Fotoğrafın icadından günümüze kadarki süreçte daha iyi bir görüntü için çeşitli parçalarla ve makinedeki değişimlerle istediğimiz görüntüyü istediğimiz ayarda çekebilir durumdayız. Fotoğraf çekmek için beklenilen uzun süreler ve çeşitli aletler yerine günümüzde "saniyenin 1/8000'ini" yakalayabilir durumdayız. İstediğimiz zaman istediğimiz anı sınırsızca kayıt edip arşivleyebilmekteyiz. Fotoğrafın dijitalleşmesi ile kolaylıkla çoğaltılabilir hale gelmesinin sonucundaysa görüntüler yumağı haline geldiğimizi söyleyebiliriz. Fotoğrafsız kör gibi hissederken, sayısız benzer görüntü üreterek ve dünyayı sadece makineden görmeye başladık (Flusser, 2020, s.81). Martin Lister (1995), "The photographic image in digital culture" (Dijital kültürde fotoğrafik görüntü) adlı kitabında fotoğrafın ölümünü bildirir ve fotoğraf sonrası mekanik üretim çağını dijital oluşumların çağı olarak adlandırmıştır. Dijital imgeleri kolaylık düzenleyebilir, soyutlayabiliriz; analog fotoğraf ise gerçek bir varlığı bize sunar. Dijital fotoğrafı sınırsızca kolaylıkla çoğaltabiliriz. Analog fotoğrafta bunu yapmak hem zaman alan ve hem de emek isteyen bir süreçtir. Analog fotoğraf süreç içerisinde eskidikçe bozulmalara uğrar. Bu bozulmalar ile görünüşü ve kokusu değişir. Böylece bulanıklaşır ve aynı kalamaz. Dijital fotoğrafta bu süreç çoğaltmanın sınırsızlığından dolayı "orijinal" olarak gösteremez ve çoklu yapının içerisinde ham veri kaybolurken anlamını kaybeder (Ritchin, 2012, s.17).



Görsel 1.6. *Form here on /Bundan böyle, 2011, Editörler: Clément Chéroux, Martin Parr, Eric Kessels, Joan Fontcuberta ve Joachim Schmid*

https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/the-manifesto/

Rencontres d'Arles fotoğraf festivalinin küratörlüğünü yapmak üzere bir grup fotoğrafçı, yönetmen, küratör, sanatçı bir araya gelmiş ve dijital çağın yapısını anlatan bir manifesto yayınlamıştır (Görsel 1.6). Manifestoda dijital kameralar ve internetin sağladığı bilgiler aracılığıyla insanların davranışlarında ve görüşlerinde yeni bir statü elde ettiklerini ifade etmiştir.

Manifestoya göre;

> *Artık bir tür editörüz. Hepimiz geri dönüştürüyoruz, kırpıyoruz ve kesiyoruz, yeniden karıştırıyoruz ve yüklüyoruz. Her şeyi yapabilen resimler yapabiliriz. Tek ihtiyacımız olan bir göz, bir beyin, bir kamera, bir telefon, bir dizüstü bilgisayar, bir tarayıcı, bir bakış açısı. Ve düzenleme yapmadığımız zamanlarda yapıyoruz. Her zamankinden daha fazlasını yapıyoruz çünkü kaynaklarımız sınırsız ve olasılıklar sonsuz. İlham dolu bir internetimiz var: Derin, güzel, rahatsız edici, gülünç, önemsiz, yerel ve samimi. En parlak ışığı, en karanlık karanlığı kaydeden neredeyse*

sıfır kameralarımız var. Bu teknolojik potansiyelin yaratıcı sonuçları vardır. Yapmanın ne anlama geldiğine dair anlayışımızı değiştirir. Oyun gibi hissettiren, eskiyi yeniye çeviren, banalı yükselten işlerle sonuçlanır. Geçmişi olan ama kesinlikle şimdiki gibi hissettiren bir iş. Bu işe yeni bir statü kazandırmak istiyoruz. Bundan sonra her şey farklı olacak..." (http-3) *(Görsel 1.6).*

Teknoloji ile fotoğraf üzerinde yapmak istediklerimiz eskisi gibi sınırlı değildir. Günümüz dijital platformlarının olanakları ile sınırsızlaşmış durumdadır. Ancak bir yandan da bu sınırsızlık gereksiz, anlamsız, algı dağıtan, niteliksiz ve bağlamı olmayan görsel iletilerin üretilmesine neden olduğu için dijital kirliliği de beraberinde getirmektedir. Yeni medya etkileşimlerindeki platform çeşitliliği, çoklu kanallar ve etkileşim bombardımanı gibi durumlar dijital kirliliğin önüne geçmeyi zorlaştırmaktadır (Bedir Erişti, 2021, s.39). Dijitalleşen dünya ile oluşan görüntü kirliliği ve fazlalığının yaşamımızda nasıl bir etki yaratacağı henüz bilinmemekle birlikte bireysel farkındalıkların geliştirilmesiyle önüne geçilebileceği ifade edilebilir. Bu nedenle bu artografi araştırmasında araştırmacı fotoğrafik görüntülerle oluşturduğu çalışmalarında bir yandan onların anlamsal sorgulamalarını psikolojik ve sosyolojik açılardan yaparken bir yandan da estetik etkilerine odaklanmıştır. Bunun sonucunda sanatsal sorgulamalarını derinleştirmeye ve çalışmalarına bunları yansıtmaya çalışmıştır.

1.3.3. Fotoğrafik görüntülerin sanatla ilişkisi

Bu başlıkta fotoğrafik görüntülerin sanatla ilişkisi tez araştırması kapsamında araştırmacının etkileşim kurduğu ve sorgulamada bulunduğu sanatsal çalışmalarla sınırlı olacak şekilde ele alınmıştır. Öncelikle fotoğrafları renklendirme çalışmalarına buna neden ihtiyaç duyulduğuna, sonra dijital teknolojiler kullanılarak üretilen görüntülere ve bu çalışmalardaki sanatsal üretim kaygılarına değinilecektir.

Deneysel çalışmalar ile fotoğraf yüzeyindeki görüntüler daha iyi hale getirilmeye çalışılmıştır. Birçok farklı solüsyon ve yüzey üzerine birtakım deneyler yapılmıştır. Deneylerde farklı birçok baskı yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden birisi de daguerreotypetir. Daguerreotype ile elde edilen görüntü sadece negatif olarak varlık gösterdiği için çoğaltılamamıştır (Görsel 1.7). Görüntülerin çoğaltılabilir hale gelmesi için çalışmalar devam etmiştir. Ayrıca fotoğrafı gerçekte olan görüntüye yaklaştırmak için renklendirme çalışmaları da yapılmaya başlanmıştır. Daguerreotype baskı yöntemini sonrasında fotoğraflarda oluşan ışık solmasının önüne geçmek için tebeşir, yağlı boya ve fotoğraf boyası ile fotoğraflar boyanmıştır böylece fotoğrafların kalıcılığı da arttırılmıştır.

Süslü kılıflar içine koyulan bu fotoğraflar o dönem için oldukça popülerdir (Lewis, 2018, s.14).

Günümüzde daguerreotype görüntüden daha hızlı bir şekilde renkli ve gerçekliğe daha yakın görüntüler elde edilmektedir. Ancak o dönem burjuva sınıfı için sahip oldukları bu fotoğraflar tek oldukları için değerli iken günümüzde görüntü teknolojileriyle çok sayıda üretilebilen fotoğrafik görüntülerin aynı değere sahip olduğu söylenemez.



Görsel 1.7. *Rusya Daguerreotype, cilt. 4, Devlet Edebiyat Müzesi Koleksiyonu* *https://www.bronzehorsemanbooks.com/pages/books/1881/t-iu-sobol-t-n-shipova/the-daguerreotype-in-russia-vol-4-the-collection-of-the-state-literary-museum-dagerotip-v-rossii (Erişim tarihi: 11.06.2023)*

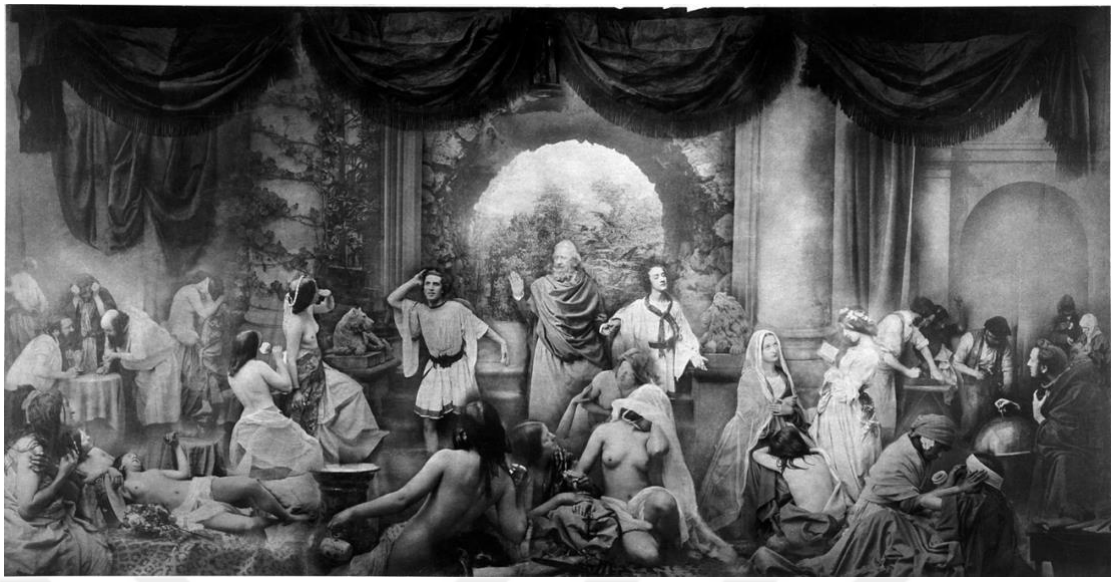
Dijital üretim sonucunda ekranlarda görüntülediğimiz fotoğrafik veriler RGB tabanlı ((R) kırmızı, (G) yeşil, (B) mavi) renklerin birleşiminden oluşmaktadır. Dijital ekranlar ile kolaylıkla üretip düzenlediğimiz fotoğrafların ilk deneysel düzenlemesi yine; kırmızı, yeşil, mavi renklerden oluşan (RGB) filtreler ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 1.8). Tarihsel süreç içinde fotoğrafları renklendirme konusunda öne çıkan isimlerden biri Louis

Ducos du Hauron' dur. Hauron'un renklendirme yöntemi şu anki RGB sisteminden biraz farklıdır. Fotoğrafı oluştururken reçineden oluşan bir tabakanın üzerine üç farklı (RGB) renkte jelatin kullanmıştır. Bu teknik hazırlıkla oluşturduğu yüzeyi pozlandırdıktan sonra "Horozlu natürmort" çalışmasını elde etmiştir (Hacking, 2014, s.121).



Görsel 1.8. *Louis Ducos du Hauron, Horozlu Natürmort, üç renkli karbon saydam, 20,5x22cm, George Eastman Museum, Rochester,New York, ABD* https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Louis_Ducos_du_Hauron_-_Still_life_with_rooster_-_Google_Art_Project.jpg , https://filmcolors.org/timeline-entry/1321/#/image/3160 *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Fotoğraf üzerindeki görüntüleri renklendirmenin dışında fotoğrafların kurgularında da oynamalar yapılmıştır. Örneğin, bir grup İngiliz fotoğrafçı, "yüksek sanat" grubu adı altında çoklu baskı yöntemini kullanarak resim sanatındakine benzer kurguda görüntüler üretmeye çalışmışlardır (Tatar, 2019, s.74). Günümüzde photoshop programındaki dekupe yöntemi ile kolaylıkla gerçekleştirilebilen bu görüntüler, fotoğrafın icadının erken dönemlerinde çoklu baskı yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Oscar G. Rejlander'in "Hayatın İki Yolu" isimli çalışması (Görsel 1.9) 30 negatifin birleştirilmesi ile elde edilmiştir.



Görsel 1.9. *Oscar G. Rejlander "Hayatın İki Yolu", Albümin baskı, 79x41 cm* https://pl.wikipedia.org/wiki/Oscar_Gustave_Rejlander#/media/Plik:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Görüntüleri işlemek için parçalara ayırma, yapıştırma, maskeleme, yeniden fotoğraflama, çoklu negatif baskı yöntemleri uygulanmıştır. Böyle bir çalışmayı o günün şartlarında gerçekleştirmek zaman alan, zor bir yöntemdir. Bu durum dijital teknolojilerle birlikte değişim göstermiştir. Dijital ortamda bu uygulamalar kolay ve hızlı bir şekilde yapılabilmektedir (Mitchell,1992, s.164).

Fotoğrafları birleştirerek çalışmalar yapan bir diğer isim Henry Peach Robinson'dur. Robinson, "Solup Gitmek" adlı çalışmasını (Görsel 1.10) beş negatif filmi birleştirerek oluşturmuştur. Kompozisyonda verem hastalığına yakalanmış bir kız ve yanında bulunan ailesi anlatmaktadır (Özendes, 2016, s.29).



Görsel 1.10. *Henry Peach Robinson, "Solup gitmek", Cam negatiflerden gümüş albümin baskı 23,8 x 37,2 cm,1858 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289 (Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Fotoğraf makinesi ile elde edilen görüntüler, ressamların yapmaya çalıştığını saniyeler indirmiştir. Bu durum sanat alanlarının bakış açısını değiştirmiştir. Bir yandan sanatta, gerçekliğin yansıtılma meselesi dışında ifade biçimleri aranmaya başlanmıştır, örneğin dışavurumcularda olduğu gibi sanatçılar, psikolojik durumlarını yansıtacak özgün biçim ve renk kullanımlarını araştırmışlardır. Bir yandan ise fotoğrafik görüntüler sanatsal çalışmalarda doğrudan kullanılmıştır, örneğin Dada hareketindeki sanatçılar kolajlarını hazır malzeme ve fotoğraflarla gerçekleştirmişlerdir. Modern dönem sanatçıları fotogram, optik pozlamalar, solarizasyon, kolaj, fromontaj, fotomontaj gibi yöntemler ile geleneksel fotoğraf anlayışını değiştiren görsel deneyler yapmışlardır (Özdemir, 2017, s.65).

Postmodernizm ile birlikte ise diğer sanat alanlarında da olduğu gibi fotoğraf çalışmalarında da estetik ve teknik değerler sorgulanmaya başlanmış sınırlar ve kurallar zorlanarak yer yer terk edilmiş ve fotoğraf üretim süreçleri özgürleşmiştir. Bu açıdan fotoğraf üzerine çalışan sanatçılara "fotoğrafı kullanan sanatçılar", fotoğrafın üretim biçimini de "fotoğraf yapmak" denilmektedir (Ok, 2016, s.184). Özetle eskinin, "fotoğrafçı ve fotoğraf çekmek" ifadeleri postmodern dönem açısından pek tercih edilmemektedir.

1960'lı yıllarda erken dönem fotoğraf yöntemlerine ilgi artmıştır, Pop Art akımı sanatçılarının, özellikle Andy Warhol ve Rauschenberg'in tercih ettikleri bir teknik olmuştur (Topçuoğlu, 2010, s.118). Andy Warhol çalışmalarında bilinen marka ve sanatçıların fotoğraflarına yer vermiştir. Bu görselleri kendi bağlamlarından koparark yabancılaştırmış, tüketim nesnesi ve popüler kültür statüsünden sanat eseri statüsüne yükseltmiştir (Krausse, 2005, s.116). Warhol, Gene Korman tarafından pozlandırılmış olan Marilyn fotoğrafını alarak serigraf baskı ile yeniden üretmiştir. Bu çalışmasını oluştururken aynı görseli şeritler halinde sıralamıştır (Görsel 1.11). Gombrich (2016, s.489)' e göre Warhol, bu yapıda ele aldığı çalışmaları ile seri üretim ve kitle iletişim dünyasını eleştirmiştir.



Görsel 1.11. *Andy Warhol, Marilyn Diptik, Tuval üzerine serigrafi mürekkebi ve akrilik boya, 205,44 cm × 289,56 cm, 1962, Tate, London https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych (Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Pop sanatın uzantısı olarak 1960'lı yıllarda foto-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik, Hiper-Gerçekçilik gibi akımlar oluşum göstermiştir (Antmen, 2017, s.163). Gerhard Richter, Pop Art'ın anti-sanat anlayışından etkilenmiştir ve sanatsal anlamda özgürleşmiştir. 1969'lı yıllarda yapmış olduğu resimlerde (Görsel 1.12) gündelik objeleri konu almıştır. Bu objeleri enstantane ayarı yapılarak çekilmiş siyah beyaz fotoğraf karesi gibi düşünerek resmetmiştir. Çalışmalarında "gerçeklik" ile "çarpıtılmış gerçeklik"

arasındaki ayrıma meydan okuyarak fotoğraf ile resim arasındaki sınırı yıkmıştır (Fineberg, 2014, s.357-358).



Görsel 1.12. *Gerhard Richter, "Denizciler", tuval üzerine yağlıboya, 200x150cm, 1966* https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-art-evening-auction-n08678/lot.36.html *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Robert Raushanberg ise daha çok alışık olunmayan alternatif malzemeleri çalışmalarında kullanmayı tercih eden bir sanatçıdır. 1988 yılında gerçekleştirdiği (Görsel 1.13) fotoğraf çalışmasında, büyük format polaroid marka makinesiyle pozlandırmış olduğu fotoğraf kağıtlarını kullanmıştır ayrıca bu fotoğraf üzerinde müdahaleler yapmıştır. Fotoğraf kağıtlarının üzerine klorak sürerek kağıdın geliştiricisiyle oynamıştır. Bu seriye "ağartıcılar" adını vermiştir. Bu çalışmalarda gerçeklik ile soyutlama olgularını sorgulamıştır. Sanatçı sanat yaklaşımını, "meziyet, bir şeyleri altüst etmektir" sözleriyle ifade etmiştir (Higgins, 2014, s.189).



Görsel 1.13. *Robert Raushanberg, Japon semaları / Ağartıcılar serisi, ağartılmış palaroid fotoğraf baskı,* https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/photographs-from-the-polaroid-collection-n08649/lot.5.html *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Robert Raushanberg gibi polaroid fotoğraf makinesi ile arayış halinde olan bir diğer sanatçıysa David Hochney'dir. Hockney, polaroid fotoğrafları kesip birbiri üzerine yerleştirerek yeni bir anlam yaratmıştır (Görsel 1.14). Bu görüntü yığınlarının birleşimi sonuncunda, çalışmanın bir mekan içinde dolaşıyor gibi etki yarattığını fark etmiştir. Sonrasında bu anlayışta fotoğrafik görüntüler üretmeye devam etmiştir.



Görsel 1.14. *David Hochney, "Anne 1", fotoğraf kolaj, 1985*
https://www.artchive.com/artwork/mother-i-yorkshire-moors-august-1985-1-david-hockney-1985/
(Erişim tarihi: 11.06.2023)

Farklı fotoğrafik görüntülerin birleştirilmesi mantığını çalışmalarında uygulayan bir başka sanatçı Sandy Skoglund'dur. Photoshop programı daha yokken "Japon Balığının İntikamı" adlı (Görsel 1.15) çalışmasını fotoğraf makinesinin imkanlarını kullanarak gerçekleştirmiştir. Sanatçının postmodern dönem sanat anlayışının özelliklerini taşıyan bu çalışmaları kurgusal fotoğraf olarak yorumlanabilir.



Görsel 1.15. *Sandy Skoglund "Japon balığının intikamı", 1981*
https://www.widewalls.ch/magazine/sandy-skoglund-photography-camera-torino (Erişim tarihi: 11.06.2023)

Yeni biçimcilik yaklaşımı ile çalışan fotoğrafçılar, fotoğrafın fiziksel doğasına ve fotoğrafik görüntünün oluşumdaki emeğe dikkat çekmek için heykel ve dijital manipülasyonlar üzerinde sorgulama gerçekleştirirken, ayrıca fotoğraf makinelerinin iç yapısını da sorgulamıştır. Bu sorgulamaları yapan sanatçılardan biri ise Walead Beshty'dir. Fotoğraf makinesi ile elde edilmiş gibi görünen bu Görsel 1.16'deki fotogram görüntüyü oluşturmak için baskı sürecinde kullanılan (c)cyan, (m)magenta, (y)yellow (b)black renklerini (CMYK) kullanmıştır.



Görsel 1.16. *Walead Beshty, Üç mıknatıs, üç renk kıvrımı, 2009 http://monsoonartcollection.com/walead-beshty/ (Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Yukarıdaki örnekler dijital ortamda müdahale olmadan gerçekleştirilmiş ve emek isteyen çalışmalardır. Ancak günümüzün teknolojik olanakları ile de çalışmalar gerçekleştirilebilmektedir. Photoshop programı ile sınırsız görüntü oluşturulabilmekte, akıllı cihazlar ile dijital ekranlar üzerinde fotoğraflara istenilen müdahaleler yapılabilmekte ve çoğaltılabilmektedir. Çok sayıda ve amaçsızca görüntü üretimi görüntü kirliliğine neden olabilir ancak burada sanatçı ve tasarımcıların malzeme, teknik ve teknolojilere yaklaşımı çalışmalarının amacına ve sanatçının tutumuna bağlı olarak değişecektir. Burada tehlikeyi yenilikler ve teknolojik gelişmeler değil kullanıcı davranışları belirleyecektir.

Bu araştırmada günümüz görüntü bombardımanın araştırmacıda yarattığı kaygı onun yaşayan sorgulamasının başlangıcı olmuştur. Bu nedenle hali hazırda varolan görseller üzerinden sanatsal sorgulamalar, denemeler yapmış bu şekilde eski görsellerden yeni tasarımlar yaratmaya çalışmıştır. Bu denemelerinde üretimlerinin anlamlandırma süreçlerini derinleştirmeye çalışmış böylelikle bir üretme ve tüketme çılgınlığı içinde değil anın içinde farkındalık oluşturacak şekilde üretimlere odaklanmıştır. Üretim süreçlerinde sanatsal amaçları ve sorgulamaları doğrultusunda gerektiğinde manuel üretim şekillerinden gerektiğinde ise dijital ortam imkanlarından yararlanarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

1.4. Problem Durumu

İlişkisellik araştırmanın bir gerekliliği olduğu gibi araştırma sürecinin bütüncül bir şekilde değişim ve dönüşüm geçirebilmesi için gerekli zemini hazırlayan bir ilkedir (San ve Bedir Erişti, 2021, s. 38). Ürün fotoğrafçısı, grafik tasarımcı ve lisansüstü öğrencisi olan araştırmacı bu ilişkiselliği, günlük yaşamın fotoğrafla iç içe oluşunda, çoklu fotoğraf üretiminin estetik açıdan deneyimlenmesinde ve günümüz teknolojik gelişmelerinin insanlar üzerinde yarattığı olumsuz duygu durumlarını sorgulamasında işe koşmaya ve sanatsal üretim süreçlerine yansıtmaya çalışmıştır. Burada ilişkisel estetik, ilişkisel pedagoji, ilişkisel sorgulama/araştırma ve etkileşim (Bedir Erişti ve San, 2021, s. 38) bağlamında anlamlandırmalar önem kazanmaktadır. Bu etkileşimler sonucunda araştırmacı farklı bir tutumla fotoğraf ve görsel üretim arayışına girmiştir. Bu öznel deneyimlerin, alternatif tasarım süreçlerinde yarattığı duyumsal, duygusal ve düşünsel edinimlerini sanatsal çalışmalarına nasıl aktarıldığının sorgulanması araştırmanın genel problemini oluşturmaktadır.

1.5. Araştırmanın Amacı

Deneyimlerimiz yaşamımızdaki yeni oluşumları tetikler. Çünkü canlı varlıklar ve çevresel koşullar, yaşam sürecinin tam merkezinde yer alır (Dewey, 1980, s.35). Yaşanmış deneyimler ile dünyayı anlamlandırmaya çalışmak, gerçek yaşam deneyimlerine dayalı bilgi yaratmak ve gerçek problemlere dayalı yeni çözüm yollarını bulmak temel amacımızı oluşturur (Bedir Erişti ve San, 2021, s. 18). Bu amaçlar; keşfetmek, etkilemek, deneyimlemek, ilgilenmek, seçmek, haz duymak, neşelenmek saf varlığın nitelikleri olarak görülebileceği gibi bununla birlikte rastlantısal, tasarlanmamış ve beklenmedik bir şekilde de görülerek oluşa yol açar (Maslow, 2001, s.54). Bu oluşlar arasındaki deneyimlerimiz yaratıcılığımızı tetikler. Yaratıcılık sürecinde önceden kazanılmış bilgiler ve deneyimler ile yeni bilgi ve deneyimler birleşir. Yaratıcılık bir "yapma ve oluş" sürecidir, oluş ise bir "değiştirme"dir; şimdiye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi demektir (San, 2004, s.14).

Bu araştırmada fotoğrafın tarihsel gelişimine yönelik bilgiler, öznel deneyimler ve yaşadığımız dönemde görsel bombardımanla iç içe bir yapıda yaşam sürdürüyor oluşumuz araştırmacıda birtakım sorgulamalara sebep olmuştur. Araştırmacının öznel deneyimlerinin sonucunda görsel üretim bombardımanına karşı alternatif tasarım süreçleri ve üretim denemeleri çıkış noktası olmuştur. Günlük deneyimleri sonucunda,

popüler olanın dışına çıkarak fotoğrafı sorgulamaya başlamış ve "fotoğraf çekmek benim için neyi ifade ediyor?" sorusu önem kazanmaya başlamıştır.

Araştırmacı bu ana soru kapsamında aşağıdaki diğer sorulara yanıt bulmaya çalışmıştır:

1. Sanat eğitimi sürecindeki ve önceki deneyimlerin sanat üretim sürecine yansımaları nasıldır?

2. Malzeme, teknik, konu ve içeriği melez bir yapı içinde sorgularken, estetik deneyimlerin teorize edilmesi ve imgelere dönüşüm süreci nasıldır?

3. Araştırmada çoklu kimliklerin dönüşümü, değişimi sürecinde rastlantısal keşiflerin yansımaları nasıl anlamlandırılmaktadır?

4. Sanatsal üretim sürecindeki deneyimlerin kayıt altına alınması ve arşivlenmesinin yaşayan sorgulamaya yansımaları nasıldır?

1.6. Araştırmanın Önemi

Günümüz dijital bombardımanının içinde yaşayan araştırmacının bu durumu sorgulaması ve buna yönelik alternatif arayışlarını sanatsal üretim süreciyle ilişkilendirmesi açısında bu araştırma önem taşımaktadır.

Türkiye'de yapılan sanat ve tasarım ile ilgili tez çalışmalarının daha çok literatür taraması, eser savunusu ve derleme şeklinde gerçekleştirildiği görülmektedir. "Fotoğraf odaklı sanat üretim süreçlerinde a/r/tografik sorgulamalar" adlı bu tez çalışmasının sanat ve sanat eğitiminin doğasına uygun bir yöntem olan artografi araştırma yöntemiyle yapılıyor olması açısından da bu tez çalışması önemlidir. A/r/tografi yöntemi ile yayınlanan çalışmaların sınırlı sayıda olması ve sanat temelli uygulama araştırmalarına örnek olması açısından bu çalışmanın önemli olacağı düşünülmektedir.

1.7. Sınırlılıklar

· Araştırmada katılımcı, araştırma yöntemi ve problemi bakımından, araştırmacının öznel deneyimleriyle sınırlandırılmıştır.

· Araştırma verileri amaca uygun olarak, süreç içerisindeki farkındalıkların araştırmacı günlüğüne kayıt edilmesi ve araştırma sürecindeki sanatsal uygulamalar ile sınırlıdır.

1.8. İlgili araştırmalar

1.8.1. Görsel sanatlar alanında fotoğrafa ilişkin araştırmalar

Bu bölümde günümüz dijitalleşme süreçlerinin oluşumu, görüntü bombardımanlarının toplum üzerindeki etkisi ve "fotoğrafta alternatif sorgulamalar", fotoğrafın gelişimi ve alternatif üretim süreçleri ayrıca post- fotoğraf ve dijital imge konularına ilişkin gerçekleştirilen ve yurtiçinde ve yurtdışında yayınlanan bazı önemli çalışmalara yer verilmiştir.

Yuvarlak (2014) "Alternatif Fotoğraf Üretim Yöntemleri Bağlamında Fotogram" adlı çalışmasında, fotoğrafik görüntünün ilk yıllarında kimyasallarla gelişim gösteren sürecini irdeleyerek, fotogramın diğer disiplinlerle olan ilişkisini incelemiştir. Günümüz teknolojileri, fotoğraf makinalarının insan gözüne en yakın görüntüyü üretmesine olanak vermektedir. Fotogram ise daha eski bir fotoğrafik süreçtir. Bu süreçte üç boyutlu görüntüler iki boyutlu şekilde yüzeye yansıtılmaktadır. Bu araştırmada fotogramın kendine has özellikleriyle nasıl oluştuğu incelenmiş diğer disiplinlerle plastik bağlamda kurduğu köprü ele alınmıştır. Araştırmacı kendi fotogram denemelerinde ise bilindik, durağan nesneleri farklılaştırarak kullanmış ve yeni özgün anlatım alanları yakalamıştır.

Kazmanlı (2019), "Postmodern Sanat Nesnesi Olarak Fotoğraf ve Günümüz Olanakları İle Alternatif Baskı Önerisi" isimli yüksek lisans tez çalışmasında, fotoğraf filmlerinden dijital görüntülere kadar değişim gösteren görüntüleme teknolojileri araştırmış ve incelemiştir Yusuf Murat Şen'in "Fading away" adlı çalışmasından ilham alarak gerçekleştirdiği sanat çalışmalarında, postmodern sanat anlayışı içindeki fotoğraf sanatı ve alternatif bir baskı yöntemiyle yeniden yorumlamıştır. "Terkedilmiş Hatıralar" olarak adlandırmış olduğu bu çalışmalarında, film ve buluntu fotoğraf haricinde alternatif malzemeleri (cam, ayna, kağıt vb.) yeniden pozlandırarak alternatif bir yöntemle çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Aktaş ve Onur (2016) "Fotoğraf Odaklı Sistemlerin İlişkisel Estetik Bağlamında Sanatta Kullanımı" adlı çalışmalarında, ilişkisel estetik kuramı çerçevesinde fotoğraf aracılığıyla ilişki kuran eserleri incelemişler ve bu sanatçıların fotoğraf ile yeni ilişkisel

formlar üretmeye çalıştıklarını ifade etmişlerdir. Sanatsal fotoğrafın medya ve reklam yayın organları tarafından kullanım farkı, aynı zamanda bir sosyolog olan Ulus Baker'in "Medyaya Nasıl Direnilir" isimli metni ışığında açıklanmıştır. Sanatçıların "ilişkisel" çalışmaları vasıtasıyla fotoğraf üzerinden nasıl bir ilişki biçimi sunabildikleri araştırmanın ana eksenini oluşturmuştur.

Aşkan (2021), "Post-Fotoğrafın Görüntü Üretim Süreçleri Ve Gerçeklikle İlişkisi" isimli yüksek lisans tezinde post-fotoğrafın görüntü üretim anlayışını ortaya koymayı amaçlamıştır. Post-fotoğrafın görüntü kaynaklarını, tekniklerini, gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ve üslup özelliklerini belirlemeye çalışmıştır. Post-fotoğraf çalışmalarında sanatçıların "fotoğraf çeken" kişiden "fotoğraf yapan" kişiye dönüştüğünü ifade etmiştir. Çünkü bu sanatçıların hali hazırda var olan fotoğrafik görüntülere photoshop programıyla müdahele ettiklerini, 3D modelleme programlarını kullandıklarını, görüntüleri çoğaltarak, pikselleştirerek kırparak birleştirdiklerini ve tasarımları bu şekilde yapılandırdıklarını belirtmiştir. Bu çalışma sonucunda, post-fotoğrafın, fotoğrafa yeni bir kimlik kazandırdığını, sanatçıların üslubunu yansıtan bir unsur haline geldiğini ortaya koymuştur.

Yurtsever (2015), "Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru" isimli doktora tez çalışmasında, çevremizdeki imgelerin hızlı etkileşim sonucunda değiştiğini ve izleyicinin bedensel eylemlerini cevaplandırabilen, dinamikler haline geldiğini ortaya koymuştur. İnsanın "akıllı" imgelerle kuracağı yeni tür ilişkinin doğasını kavramak için, görme duyusunun bedenlileşmiş ve bütüncül bir bağlam içerisinde düşünülmesi gerektiğini savunan bu çalışma, esasta teknoloji alanına aitmiş gibi görünen kimi temel sorunları, McLuhan'ın medya kuramı ile Heidegger, Husserl ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik felsefesinin referanslarına dayanan bir bakış açısıyla ele almıştır. Dijital imgenin algılanması meselesine, katılımcı sanat ekseninde yeni yanıtlar araştırmıştır.

1.8.2. A/r/tografi ile ilgili araştırmalar

Bu başlıkta a/r/tografi yöntemi ile çalışılmış yurtiçindeki ve yurtdışındaki yayınlara yer verilmiştir.

Özcan (2019), "Tez yazım sürecindeki erteleme kavramı: A/r/tografik bir sorgulama" isimli yüksek lisans tezinde "erteleme" kavramını ele almıştır. Erteleme davranışına yönelik öznel deneyimlerini sanatsal denemeler ve teorik sorgulamalar

çerçevesinde aktarmıştır. Araştırmacının a/r/tografi yöntemiyle yapmış olduğu bu çalışma araştırmacının kendisiyle sınırlandırılan yaşayan bir sorgulamadır. Araştırmacı sorgulamaları sonucunda kendisinde keşfetmiş olduğu erteleme kavramını ele alarak, tez sürecindeki ertelemesinin nedenlerini sorgulamış ve sanatsal üretim sürecine aktarmıştır. Erteleme davranışını metaforik olarak "içimdeki zaman" ve "perdeleme" adı altında sorgulamıştır. A/r/tografi araştırma yöntemine göre sanatçı oluş, araştırmacı oluş, öğretmen/öğrenen oluş kimliklerini iç içe geçmiş bir yapı içinde süreçsel bağlamda analiz ederek sonuçları aktarmıştır.

Mavioğlu (2019) "Bilinçaltına yönelik manipülatif unsurların indirgenmesine dayalı görsel kültür çalışmaları: Bir a/r/tografi araştırması örneği" adlı doktora çalışmasında, görsellerin bilinçaltına etkilerinin ilişkisel bağlamlarda sorgulanması ve sorgulamalar aracılığıyla bilinçaltının etkilerinin azaltılabileceğinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada sanat temelli araştırma yöntemi olan a/r/tografi yöntemi kullanılmış veri toplama araçları olarak video kaydı, doküman inceleme, yapılandırılmış görüşme, yapılandırılmış gözlem (araştırma günlükleri, alanyazın, veri dökümleri, ekran görüntüleri) kullanılmıştır. Veriler rizomatik analiz yöntemi ile incelenmiştir. Araştırmada bilinçaltının dış uyaranları sonucunda elde ettiği bulgularda, "Etkilenim", "Yönlenim", "Yönlendirme", "Fark Etme", "Aydınlanma" gibi sonuçlara ulaşmıştır. Bilinç altındaki etkilerin sorgulama aracılığıyla belirlenebileceği ve etkilerin azaltılabileceğine ilişkin bulguları paylaşmıştır.

Elaine Winick (2005)'in "Bir sanat eğitimcisinin hikâyesi: Yaşayan mirasın gücü" adlı yüksek lisans tezi, a/r/tografi yöntemi ile yapılandırılmış sanat temelli bir araştırmadır. Araştırma araştırmacının kendisi ile sınırlandırılmıştır. Kendi yaşayan sorgulamasını "yaşayan miras" olarak adlandırmıştır. Yaşam derslerini ortaya çıkartıp, tanımlamak için anlatı metodolojisini ve yöntemini kullanmıştır. Yaşayan mirasın ne anlama geldiğini, kendisi için ne anlam ifade ettiğini ve şu an var olmakta olduğu yapıyı sorgulamıştır. Bir anlatı ile yaşayan mirasın ruhuna, cinsiyetine, eğitimine ve teolojisine bağlı olarak, bu anlatıların kendisinde varoluş gösteren yanlarını araştırmıştır. Bu sorgulamalarında kişisel günlüklerini, ders çalışmalarını, sanatsal araştırma ve deneyimlerini kullanmıştır bunlar ayrıca veri toplama araçları olmuştur. Araştırmacı bu teze yaşayan mirasının kimlikleri üzerindeki etkisini ortaya çıkartmak için başladığını ve halen sorgulamaya devam ettiğini belirtmiştir.

Smith (2020) “Kaybolmaya karşı olmak: a/r/tografik bir mercekle fotoğrafik bir sorgulama” adlı doktora tezinde, a/r/tografi yöntemi ile araştırmacı, fotoğraf eğitimcisi, sanat öğretmeni, küratör ve fotoğrafçı olarak deneyimlerini ele almıştır. Fotoğraf temelli bellek çalışmasıyla yaratıcı oluşumların nasıl anlamlı öğrenme, öğretme ve uygulama deneyimi uyandırabileceğini araştırmıştır. Ayrıca fotoğraf ve sanat eğitiminde etik üzerine eleştirel ve çağdaş diyalogları nasıl kışkırtabileceğini anlamaya çalışmıştır. Araştırma grup odaklı bir araştırmadır. Araştırma sorusu yaratıcı bir uygulama topluluğu ve bir grup sanatçı ile keşfedilmiştir. Araştırmacının 2015 yılında UBC’de (British Columbia Üniversitesi) verdiği kursun ardından eğitimciler için bir araya gelerek, fotoğraf tabanlı potansiyeli göz önünde bulundurmak için sergiye katılırlar. Bu sergi UBC’nin Liu Enstitüsü Lobi Galerisinde 20 mayıs-25 ağustos 3026 tarihlerinde “Kaybolmaya karşı: Hafıza için fotoğrafik bir arama” adlı bir grup sergisidir. Bu sergide sekiz farklı grup, fotoğraf ve heykel çalışmalarını sunmuş ve kaybolma kavramına sekiz farklı görsel perspektif bakış açısıyla vurgulamıştır. Araştırmacı a/r/tografi yöntemine bağlı olarak sergideki eserlerini, sanat yazılarını, grup görüşmeleri ve bireysel görüşmelerdeki bir dizi incelemiştir. Fotoğrafçılık için yaratıcı bir sözlük oluşturmuşlardır. Bu yaratıcı sözlüğü alfabetik bir bütün halinde, şiirsel gözlemlerini, sanat yapıtlarını, sanatçı açıklamalarını ve sohbete dayalı alıntılarını bir araya getirerek sunmuşlardır. Bu çalışmanın, iz kavramına dayanan sanatsal önermeler ile yeni a/r/tografi arayışları ortaya çıkardığı bulgusuna ulaşılmıştır.

2. YÖNTEM

Araştırma, Türkiye' de henüz yeni diyebileceğimiz sanat temelli bir araştırma yöntemi olan a/r/tografi yöntemi ile uygulanmıştır. Bu yöntem ile yürütülecek yeni araştırmalara rehberlik edebileceği düşünülmektedir.

2.1. Sanat Temelli Araştırma

Sanat temelli araştırmanın (ABR) amacı, tüm araştırmalar gibi teori oluşturmaktır. Teoriler, araştırmacının hem yaşanmış hem de spekülatif olan deneyimsel dünyalarının temsili yapıları veya yeniden yapılanmaları olarak aktarılır (Rolling, 2013, s.1). Bu nedenle sanat temelli araştırmacıların dili doğrudan yaşanmış deneyimlerle ilişkilendirilen konuşmalardır. Sanat insanın deneyimini yeniden araştırmakla kalmaz, aynı zamanda insan bilgisini geliştirir ve yeniden oluşturur, toplanan veriler taşıdığı anlamları rafine eder. Dolayısıyla sanat, bilimsel veya mantıksal pozitivist araştırma uygulamalarının öncüsü olmuştur (Rolling, 2013, s.15).

Sanat temelli bir araştırmada teorik olarak risk soyuttur, gündelik olaylarda karşılaşılan birincil niteliklerden bir adım uzaktadırlar (Barone, Eisner, 2006, s.97). Araştırmacılar belli bir karakteristik yapının içinde yer almaz, oluşum gösterdiği yapıyı deneyimlemenin ve bilmenin yolunu arar. Böylece biçim ve ele alış yöntemi, katılımcı sayısı, araştırmaya katılan bireylerin ve sorgulamayı yapan araştırmacıların yaşamsal tecrübelerine göre şekillenir (Finley, 2008, s79). Sanat temelli araştırma, sanatsal etkinlerle ilişkilendirilen bir amaç doğrultusunda yapılır. Bu araştırmalar sorgulama ve araştırma sürecini "metni"ni besleyen estetik ve tasarım ögeleri varlığı ile tanımlanır (Barone, Eisner, 2006, s.95). Sanat temelli araştırmaların amacı da çeşitli bileşenleri göz önünde bulundurarak estetik kaygıları entegre etmektir (Bedir Erişti, 2015, s.384). Bu bağlamda Eisner (1998) "The enlightened eye", "Aydınlanmış göz" adlı kitabında sanat temelli araştırmayı tanımlamak ve açıklamak adına yedi öneri sunmuştur:

> "1. Dünyanın bilinmesinin birden çok yolu vardır: Bilim adamlarının yanı sıra, sanatçılar, yazarlar ve dansçılarında dünya hakkında anlatacak önemli şeyleri vardır.
>
> 2. İnsan bilgisi, deneyimin inşa edilmiş bir biçimidir ve dolayısıyla doğanın olduğu kadar zihnin de bir yansıması: Bilgi sadece keşfedilmemiş, yapılmıştır.
>
> 3.İnsanların dünya anlayışları temsil ettikleri biçimler, onun hakkında söyleyebilecekleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir.
>
> 4. Dünyanın bildiği ve temsil edildiği herhangi bir biçimin etkin kullanımı, zeka kullanımını gerektirir.

5. Dünyanın temsil edileceği bir biçimin seçimi, yalnızca söyleyebileceklerimiz değil, aynı zamanda deneyimleme olasılığımızı da etkiler.

6. Eğitim dünyasını tanımlama, yorumlama ve değerlendirme yollarımızın çeşitliliği artıkça, eğitim araştırması, daha eksiksiz ve bilgilendirici olacaktır.

7. Eğitim araştırmaları camiasında hangi temsil biçimlerinin kabul edilebilir hale geldiği, epistemolojik olduğu kadar politik bir meseledir. Yeni temsil biçimleri, kabul edilebilir olduğu kadar yeni yetkinlikler gerektirecektir." (s.7-8)

Sanat temelli araştırmalar estetiksel birtakım kaygılardan beslenir ve sanat temelli eğitim araştırması yaratıcı, performatif bir sürecin araştırmasıdır. Araştırmayı yapan bireyler araştırmanın katılımcısı ve gözlemcisi olurken aynı zamanda uygulayıcısı da olabilir.

2.2. Sanat Temelli Eğitim Araştırması

Sanat ile eğitim, antropoloji ve dilbilimdeki araştırmalara 1980'li yıllarda daha az rastlanıyorken, eğitim araştırmalarında postmodern yaklaşımların benimsenmeye başlanmasıyla birlikte bu durum değişmiştir. Araştırmaların içeriğindeki bilgilerin bilim sayılıp sayılmadığı ve araştırmaların yapısına ilişkin göstergeler değişmiş durumdadır. Nitel araştırma yöntemlerinde kullanılan araçların çeşitliliği de görsel araştırma yöntemlerini içerecek şekilde genişlemiştir (Chanmann-Taylor, 2010, s. 3)

Sanat temelli eğitim araştırmalarında tasarım unsurları ve yaklaşımları araştırmacının sanatsal eğilimine göre şekillenir. Sanat temelli bir araştırma süreci eğitim politikası ve uygulamasını iyileştirmeyi amaçlar. Eğitim araştırma sürecinde geçerli, doğru ve güvenilir bilgiye ulaşmak amacıyla yürütülür fakat kesinlik söz konusu değildir (Barone, Eisner, 2006, s.96). Eğitim ve diğer sosyal bilim araştırmacıları, süreç içerisinde "bulanık türler", "sanat temelli araştırma", "sanat okulu" ve "a/r/tografi" olarak adlandırılan araştırma stratejilerini etkileyen postmodern bakış açısını benimsemişlerdir (Chanmann-Taylor, 2010, s. 6). Bu tez çalışması, araştırma stratejilerinden a/r/tografi yöntemi benimsenerek ele alınmıştır. A/r/tografi araştırmacıları, sanat ve eğitim araştırmalarının karşılıklı ilişkilerini sorgular ve kendileri hakkında nasıl bir harita oluşturacağını kavramsallaştırır (Carter , Beare, Belliveau and Irwin, 2011, s.19).

2.2.1. A/r/tografi

A/r/tografi, yaşayan sorgulamanın (a)sanat, (r)araştırma ve (t)öğrenim (art) arasındaki boşluklarının incelenmesini vurgulayan, sanat ve eğitim pratiğine dayalı bir

araştırma metodolojisidir (Carter, Beare, Belliveau, Irwin, 2011, s.18). A/r/tografi kelimesinde yer alan "grafi" ise dokümantasyon, raporlaştırma, yazma, çizme, yansıtma, gösterme gibi süreçlere karşılık gelmektedir (Bedir Erişti, 2021, s.10). Bu bağlamda araştırma; sanatçı, araştırmacı, öğrenen / öğretici kimlikleri arasındaki deneyimleri ön plana çıkarmaktadır. Bu süreçte araştırmacıların duyuları, bedenleri, zihinleri ve duyguları aracılığıyla anlam yaratması gerekir. Bu nedenle a/r/tografik bir sorgulama zaman alan, akışkan, belirsiz bir araştırma sürecidir (Springgay, Irwin and Kind, 2005, s s.908). Bu süreçte araştırmacı, eğitimci veya sanat eğitimcisi pedagojik bağlama dayalı kimliklerini, uygulayıcı kimliklerini ve uygulamaya dayalı sanatsal sorgulaması ile özgün ve yeni bağlamlar çerçevesinde araştırmacı kimliklerini ortaya çıkartır (Bedir Erişti, 2021, s.10). Araştırmacı kimlikleri birbiri içine geçip yer değiştirerek süreç içerisinde bir anlam kazanır. Bu süreç oluş ile başlar. Oluş yapı itibari ile anlamı sürece dayalı olarak geçmiş, gelecek ve şu an olarak açıklar. (Irwin, Barney, Golparian, 2021) A/r/tografi araştırması sürecini deneyimleyen araştırmacı veya çalışma grubunda bulunan her birey süreç içerisinde bir durumdan başka bir duruma geçiş göstererek yeni farkındalıklar kazanır. Bu farkındalık gerçekleşmemiş ve unutulmuş olanı ortaya çıkartır. Ortaya çıkan oluşum her ne ise izleyiciyle her buluştuğunda farklı bir anlam, deneyim ile amaç yaratır. Bu bağlamda a/r/tografik süreçte tek bir anlam ve düşünce üzerine odaklanılmadığı için doğası gereği postyapısalcıdır (Springgay, 2008, s.8).

A/r/tografi araştırmalarının hayal edilebilmesi, canlandıralabilmesi ve anlaşılabilmesi için altı tür olgudan bahsedilebilir; yaşayan sorgulama, bitişiklik, açıklık, metafor/metonomi, yankılamalar ve aşırılık (Springgay, 2008, s.38). A/r/tografi araştırması yaparken bireyler dönüşüm ve değişim halindeyken araştırmayı farklı bir noktaya taşıyarak araştırmanın kapsamını genişletir. Süreçsel bağlamda genişleyen araştırma kimi zaman iç içe geçerek karmaşıklaşır. Bu karmaşıklaşma rizomatik bir yapıdadır.

A/r/tografi, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin (1987) rizom olarak tanımladığı yapıyı karıştıran ve gerçekleştiren bir araştırma metodolojisidir (Irwin and Springgay, 2010, s.106). Rizom yoğunluk dalgaları halinde dinamik olarak hareket eden nesnelerin, düşüncelerin ve oluşumların bir rizomunu, bir araya gelmesini ifade eder. Köksap içinde bulunan hareketi tanıyarak teori ve pratik arasındaki geleneksel ilişkiyi dönüştürür (Irwin, 2013). Köksap bir metafor değil, araçtır. Köksapın herhangi bir yönde yapılanmamış gelişimi, yaratıcı etkinlik olaylarının henüz bir eğilimi olmayan düşünce görüntüsüdür

(Lasczik, Rousell, Irwin, Cutter-Mackenzie-Knowles, Lee, s.6). Köksap, bedenlerin, görsel sanat ve kültürün, eğitimin ve araştırma biçimlerinin sorgulandığı ve parçalandığı bir dolaşım alanıdır. Bu dolaşım ilişkiselliği gösteren karmaşık bir anlam ağı oluşturarak metafora dönüşür (Springgay, 2008, s. 5).

A/r/tografi araştırmacıları veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden (doküman inceleme, görüşme, gözlem vb.) birtakım yaklaşımları kullanır ve çoğunlukla kişisel hikayeler, hatıralar ve fotoğraflarla daha ilgilidir (Irwin, Barney, Golparian, 2021, s.193). Bu bağlamda nitel araştırma ile benzer bir yapıdadır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan eylem araştırması a/r/tografi araştırmasına en yakın olanıdır. A/r/tografi araştırması nitel ve nicel araştırmadan bağımsız olarak tek başına ayrı bir yapıdadır (Bedir Erişti, 2021, s.7).

A/r/tografi'nin amacı bilgilendirmekten öte konuşma ve ilişkileri açmaktır. Ayrıca a/r/tografi araştırmacılarının odak noktaları görülen ve görülmeyene, bilinen ve bilinmeyenlere yönelik olanaklar yaratmaktır (Irwin ve Springgay, 2010, s.118). Bu olanakları yaratırken birbiri ile ilişki kurar ve böylece araştırmanın kavramsal boyutu genişler. Yani araştırmacı uzmanlığını bir kenara bırakarak sorgulamaya başlar, sorgulama ile birlikte hem kendisi hem araştırma bakımından dinamik bir yapı içerisinde araştırma problemini çözümlemeyi hedefler (Bedir Erişti ve San, 2021, s. 22). Problemin oluşumu bir soru ile başlar ve yeni sorular doğurarak yaşayan sorgulama içinde problem şekillenir.

2.2.1.1. *Yaşayan sorgulama*

Yaşadığımız süreç boyunca çevremizde bulunan canlı ve cansız tüm varlıklarla, bilinçli ve bilinçsiz bir şekilde etkileşim kurarız ve böylece duyular yoluyla deneyimlerimizi hatırlar ve yeni deneyimlere olanak sağlayabiliriz. Öğrenme fizyolojik bir olgu olup, bilgi, beceri, tutum ve değerler kazanmamızı sağlar (Artut, 2013, s.99). Öğrenme doğuştan gelse bile yaşamın içerisinde etkileşimlerimiz ile genişleyerek kalıcı hale gelir. Bu etkileşimlerimiz sonucunda bizler sorgularız ve yaşamımız boyunca yaptığımız bu sorgulamalar bizim yaşayan sorgulamamızdır. A/r/tografi yaşayan bir uygulamadır; bir yaşam yazısı, kişisel, politik ve profesyonel yönlerdeki yaşamsal deneyimdir. Sanatçılar/araştırmacılar/öğretmenler hafıza, kimlik, otobiyografi, yansıma, meditasyon, hikaye anlatımı, yorumlama ve/veya temsile dikkat ederek, canlı pratiklerini etkileşimlerle ortaya koyarlar (Springgay, Irwin and Kind, 2005, s.903). A/r/tografi

üzerine sorgulama yapan bireylerin birer eğitimci olması gerekmez veya sanatçı olması gerekmez. Bireyler yaşayan sorgulamalarında öğrenerek, sorgulayarak, sanatsal katılıma kendilerini adamaları gerekir (Irwin and Spriggay, 2010, s.112).

A/r/tografi araştırmacılarının süreç içerisindeki farkındalıkları yaşamlarında yeni yollar açarken, bir yolu da kapatma eğilimi gösterebilir. Bunun sebebi yaşayan sorgulamamız çerçevesinde şekilleniyor oluşundan dolayıdır. Araştırmacıların izleyeceği bir metodoloji listesi yoktur. Doğaçlamaya benzeyen doğal süreç araştırmacılardan "belli bir yöntem yerine kavramlar yoluyla keşfetmelerini ister." (Schultz and Legg, 2020, s.248). Bu kavramlar yeni oluşumlar başlatarak kesişebilir, yeni anlamlar yaratabilir, anlamı kabul etmeyerek, karşı çıkarak parçalara ayırabilir, anlam köklenerek yeni bir dal oluşturabilir veya çoklu bir bütünlükte de ilerleyebilir. Yaşayan sorgulamamız içinde küçük ama süreçsel bağlamda bakıldığında derin ve büyük çok yönlü bir etki söz konusudur. Bu sürecin başlangıcı yoktur ve sonuca ulaşmak hedeflenmez (Bedir Erişti, 2021, s.35).

Yaşayan sorgulama mutlakları reddeder; daha ziyade, sürekli bir bilmeme, zor ve gerilimli bir anlam arama süreciyle meşgul olur (Springgay, Irwin and Kind, 2005, s.902). Bu nedenle araştırma bir ya da daha fazla araştırma sorusu ile başlayabilir ancak süreç içerisinde yaşayan bir sorgulama yaklaşımı ile araştırma sorusu gelişecektir (Irwin, Barney, Golparian, 2021, s.193). Bu sorular günlük hayatımızda a/r/tografik kimlikler arasında kurduğumuz ilişki çerçevesinde genişleyerek melez bir yapı ortaya çıkartır. Bu sorular kimi zaman hemen ortaya çıkarken kimi zaman süreç içerisinde ortaya çıkarak bir bütünün parçası olur. Bu sorgulama da kendi kararlarımız ile parçadan bütüne doğru bir ilişki çerçevesinde şekillenirken, bütün ile parça arasında sürekli bir ilişki söz konusudur. Bu ilişkiler içerisinde duyular, metaforlar ve metonimi ile bir yapıya ulaşır. Metonimi, parçadan bütüne karşılaşmalar gibi özne/nesne ilişkisinde de bir yer değiştirmeyi vurgulayabilir; örneğin sözcükten söze ya da görüntüden sözcük ya da görüntüden görüntüye bir ilişki gibi (Springgay, Irwin and Kind, 2005, s.904). Yaşayan sorgulamamız ile kendi içimizdeki metafor ve metonimlerle sınırın ötesinde bir "yaratım" süreci oluştururuz (Irwin, 2013).

2.2.1.2. *Otobiyografik sorgulama*

Otobiyografik sorgulama bireye özgüdür. Bireyler duyuları, bedenleri, zihinleri ve duyguları aracılığıyla iç içe geçerek anlam yaratır. Bu süreci etkileşimler yoluyla akışkan,

belirsiz ve zamansal olan bir değiş tokuş süreci izler (Irwin ve Springgay, 2010, s.108). Bireyin kendi yaşamını geçmişten günümüze anlatan otobiyografik sorgulama, sanat temelli araştırma yaklaşımlarında kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Özcan, 2019, s.31). A/r/tografi araştırmaları araştırmacının katılımcı olduğu ve kendi yaşamsal deneyimleri ile katılımcılık gösterdiği bir sorgulamadır. Sorgulamasını gerçekleştiren a/r/tografi araştırmacısı, ilişkiler çerçevesinde aradaki boşluklara odaklanarak duyarlı bitişik hayat yaşar (Irwin and Springgay, 2010, s.116). Bu boşluklar ilişki kurmamızı sağlar. A/r/tografi ile uğraşan kişiler başı ve sonu olmayan melez bir yapıda sorgulamasını gerçekleştirirken, araştırmasına kendini adar ve a/r/tografi kimlikleri çerçevesinde oluş sürecini sorgular (LeBlanc, Davidson, Ryu, Irwin, 2021, s.288). Araştırmacılar öznel tarihine ilişkin verileri kendi yaşamı içerisindeki sorgulamalarından elde eder ve bu verileri analiz ederek tarihsel bağlam ile ilişkilendirerek açıklar (Bedir Erişti, 2021, s.159).

Bu çalışmada da günümüz fotoğrafik görüntü bombardımanıyla iç içe bir yapıda yaşayan ve bu durumu nasıl ifade edeceğini sorgulayan araştırmacı, tasarım sürecinde de nasıl aktaracağı konusunda otobiyografik sorgulamaya gitmiştir. A/r/tografi alanında yapılan otobiyografik araştırmalara, ilgili araştırmalar başlığı altında yer verilmiştir. Araştırmacı problemini öznel deneyimleriyle ele almış, hem otobiyografik ve oto-etnografik öykülerle hem de görsel içerikli öykülerle sanatsal deneyimlerini aktarmaya çalışmıştır.

2.2.1.3. *Oto-etnografik sorgulama*

Otoetnografi yöntemi, otobiyografi ve etnografi özelliklerinin bütünüdür (Ellis, Adams, Bochner, 2011, s.275). Otoetnografiyi, entografiden ayıran şey ise, sorgulamayı gerçekleştiren bireylerin deneyimleri ve iç gözlemlerinin raporlaştırması sonucunda öz farkındalığıdır (Patton, 2018, s.86) Otoetnografi ya da self etnografi bir bireyin kültür ile ilişkilendirilmiş öznel deneyimlerini analiz etme yöntemidir (Bedir Erişti, 2021, s.158). Otoetnografi araştırması geleneksel araştırma yöntemlerinin aksine gizli yanlarımızı ifşa eder ve sadece araştırmacının bildiği tarihler bilinir hale gelir. Böylece öznel deneyimlerimize dayanarak, yaşadığımız gibi yazıp, dans etmeye, resim yapıp oynamaya başlarız. (Holman Jones, Adams, Elus, 2013 s.24) Otoetnografi araştırmaları sadece yaşamımızı incelememizi değil, neden ve nasıl düşündüğümüzü, hareket ettiğimizi ve hissettiğimizi de düşünmemizi ister (Ellis, 2013, s.10).

Bu araştırmada araştırmacı a/r/tografik kimlikleri ile yaşamı sorgulamıştır. Araştırma kapsamında sanatçı, araştırmacı ve öğrenen, öğreten kimlikleri bütününde yaşamını sorgularken, öznel tarihi ile ilişkiler kurarak oto-etnografik bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Öznel tarihindeki yansımaları araştırmacı günlüğüne not ederken, karşılaştığı nesneleri arşivleyecek ve sanatsal üretim sürecine yansıtarak sorgulamıştır.

2.3. Verilerin Toplanma Yöntemleri ve Araçları

Araştırma; sanat temelli araştırma yöntemleri içerisinde yaşayan bir sorgulama olan a/r/tografi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Otobiyografik ve otoetnografik bir sorgulamanın yapıldığı bu çalışmada araştırmacı araştırmanın katılımcısı da olduğu için veri kaynağı kendisidir. Araştırma sürecinde verilerin çeşitliliği ve geçerliliği için birden fazla veri toplama aracına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle bu araştırmada araştırmacı günlüğü, tasarım çalışmaları ve süreç dosyalarını içeren dokümanlar veri toplama araçları olarak kullanılmıştır. Araştırmanın alanyazını, yerli ve yabancı kaynaklardan elde edilen bilgiler, veriler ve fotoğraflarla desteklenmiştir. Alanyazından giriş bölümünden başlayarak ihtiyaç duyulan tüm bölümlerde yararlanılmıştır.

Araştırmacı günlüğü: Araştırma sürecinde araştırmaya katılan bireyden uygulama ile ilgili günlük tutması istenebilir. Günlükler bireysel gözlemlere, duygulara, tepkilere, yorumlara ve açıklamalara ulaşmada yararlı olabilecektir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 301). Bu araştırmada, araştırmacı araştırma sürecinin tüm boyutlarını kapsayan yansıtıcı günlükler tutmuştur.

Doküman incelemesi: Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin, film, video ve fotoğrafların analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 187-189).

A/r/tografi yönteminde her tür doküman veri olarak kullanılabilmektedir. Bu kapsamda konu içeriğine uygun her tür yazılı ve görsel doküman veri olarak kullanılmıştır. Araştırmacının sorgulama, araştırma, anlamlandırma yönünde topladığı ya da oluşturduğu tüm materyalleri içeren süreç dosyaları, eskizler, tasarımlar, fotoğraflar vb. doküman incelemesi kapsamında kullanılmıştır.

2.4. Veri Analizi ve Rizomatik Yaklaşım

"Fotoğraf Odaklı Sanat Üretim Süreçlerinde A/r/tografik Sorgulamalar" isimli araştırmanın yürütüldüğü süreç boyunca elde edilen tüm veriler, analiz edilerek yorumlanmıştır.

Sanat temelli bir araştırma olan a/r/tografi; nitel araştırmalarda tercih edilen veri toplama yöntemlerinin kullanılabildiği bununla birlikte ise; veri toplama ve analiz sürecinde esnek ve yapılandırılabilir bir bakış açısının benimsendiği sanat temelli bir araştırma metodolojisi olarak ifade edilmektedir (Bedir Erişti, 2021). A/r/tografi araştırmalarının veri toplama sürecinde veri toplama teknik ve araçları olarak–gözlem, görüşme, araştırmacı günlüğü, otobiyografik hikayeler ve gerçek yaşam deneyimleri kullanılabilir. Bu araştırmada, araştırmacı günlüğü ve yazılı, görsel materyallerden oluşan dokümanlardan elde edilen tüm veriler, a/r/tografi yönteminin doğasına uygun olarak rizomatik analiz yaklaşımıyla analiz edilmiştir. A/r/tografi, Deleuze ve Guattari'nin köksap ya da rizom olarak bahsettiği iç içe geçmiş sorgulama süreçlerini içermektedir. Rizomatik yaklaşım, araştırma sürecinde anlamların ve anlamlandırmaların sorgulanmasına, anlamın parçalara ayrılmasına ya da farklı varyasyonlar ile bütünleştirilmesine imkan tanıyan esnek bir ilişkiselliğe zemin hazırlar (Bedir Erişti, 2012, s.35).

Araştırma verileri belli bir kurama dayandırma çabası olmaksızın, indirgemeci bir tutumdan kaçınılarak rizomatik analiz süreçleriyle analiz edilmeye çalışılmıştır. Veriler arasındaki ilişkiler ve çoklu anlamlandırmaların neler olduğunun keşfedilmesi konusunda sanat, araştırma ve öğrenme-öğretme konusundaki sınırların ortadan kaldırılması için sorgulamalar gerçekleştirilmiştir.

3. ANLAMLANDIRMALAR

Çevremizle kurduğumuz diyaloglarla yaşamımızı anlamlı hale getiririz. Diyaloglar yoluyla anlam üretme sürecini canlı tutarak, sorgularız. Sanat temelli araştırma yöntemlerinden biri olan a/r/tografi de bu anlamların keşfedilmesinde etkin bir yöntemdir. Anlamlandırmalar a/r/tografi kimlikleri kapsamında yeniden sorgulanırken görünür hale gelir. Ayrıca sanatçı, araştırmacı, öğrenen ve öğreten kimlikleri çerçevesinde oluşan ilişkilendirmeler, araştırmacı günlüklerine ve tasarım uygulamalarına yansır. Ben de araştırmacı günlüğümdeki notlarımı, sanatsal pratiklerim sonucunda elde ettiğim anlamlandırmalarımı, literatürde yer alan teorik ve kuramsal bilgilerle ilişkilendirip analiz ederek, tez çalışmama yansıtmaya çalıştım.

Araştırma boyunca elde etiğim yaşamsal bulgularımı üç başlık altında ele aldım. Araştırmama ilk olarak ailemi, geçmiş deneyimlerimi, kültürümü sorgulayarak başladım. Bu süreçte elde ettiğim verilerimi "öznel sorgulamalar" başlığı altında aktardım. Öznel sorgulamalarım içerisinde araştırma problemine iten, sorgulamama sebep olan zıtlıklarla karşılaştım. Bu zıtlıkları "karşıtlıklar" başlığı altında ele aldım. Öznel sorgulamalarım içerisinde ortaya çıkan estetiksel tavrımı "öznel sorgulamalarda estetik kurcalamalar" başlığı altında yansıtmaya çalıştım. Bu sorgulama ve deneyimlerimi sanat üretim süreçlerime yansıtırken çoğu zaman kendimi alternatif ifade yolları ararken buldum.

3.1. Öznel Sorgulamalar

Yaşamımız içerisinde duyularımız aracılığıyla kavradığımız ve yaşamımıza dahil ettiğimiz edinimlerimiz mevcuttur. Yaşayan sorgulamama dahil olan bu edinimi, a/r/tografik kimliklerin araştırmacı, sanatçı, öğrenen ve öğreten yapısı içerisinde sorguladım. Sorgulamada geçmiş deneyimlerim, kültürel bağlarım, yaşadığım çevre bana yol gösterici oldu. Geçmişimi, ailemi, köklerimi anlattığım süreci bir metaforla "35mm'lik yaşamlar" olarak ele alırken, mesleki deneyimlerimi, eğitim süreçlerimi ve sanatsal uygulamalarım çerçevesinde sorguladığım deneyim süreçlerini de "36x24'lük deneyimler" olarak anlamlandırdım. Tüm bu deneyimlerim kurduğum diyaloglar ve yaşamım içerisinde ritüel halini alan eylemlerim kapsamında şekilleniyordu. Sorgulayarak, yeni farkındalıklarla genişleyen bu yapıyı "günlük ritüeller", "diyaloglar" başlığı altında ele aldım. Diyalog kurarak genişleyen deneyimlerim dünya ile aktif ve karşılıklı bir alışverişti, en üst seviyesiyle kişi, nesne ve olaylar dünyasının tam anlamıyla birbirinin içine geçmesiydi diyebilirim (Dewey, 2021, s.38).

3.1.1. 35mm'lik yaşamlar

Yaşayan sorgulamamdaki tüm deneyimlerimi, süreç boyunca araştırmacı günlüğüme kayıt ettim. A/r/tografik kimliklerim yaşamımın içerisinde bütüncül bir şekilde aktif rol oynuyordu fakat bir film şeridindeki görüntüler gibi ayrı zamanda yaşanmış olayların bütünüydü. Bu bağlamda da yaşayan sorgulamamın derinlerine inerek, kültürümü, ailemi, yaşadığım çevreyi sorguladım. Tüm bu sorgulamalarımı bir metafor olarak "35mm'lik yaşamlar" olarak adlandırdım.

Yaşamımızda kurduğumuz diyaloglar sonucunda, gerçekleştirdiğimiz eylemlerle bizden sonraki nesillere izler bırakmaktayız. Ben de bu izleri yaşam alanım içerisine sızan bir ışık gibi kayıt edip deneyimliyor gibi hissediyordum. Benzer süreçleri fotoğrafik görüntünün elde edilmesinde de görmekteyiz. Fotoğrafik görüntünün kayıt edilmesi farklı bireyler tarafından sayısız kez sorgulanmıştır. Örneğin, Joseph Nicephore Niepce, Gras'taki evinin penceresinin önünde belki sayısız deneme yapmıştır. Sekiz saat sonra ilk görüntüyü oluşturacağından habersiz, 1826 yılında ilk helyografı, ilk fotoğrafı elde etmiştir (Clarke, 2017). Süreç boyunca farklı isimler tarafında fotoğrafik görüntünün elde edilmesi için farklı yöntemler denenmiştir. Bu örnekte görüldüğü gibi süreç boyunca yapılan tüm sorgulamalar yaşamımızı, sanatımızı etkileyerek günümüze kadar gelmiştir. Tüm bu süreç ile ilgili edinimlerim ve farkındalıklarım benim de yaşamımı etkilemişti.

Araştırma sürecindeki sorgulamalarım ve kullandığım malzemelerim fotoğraf ile ilintili. Bu bağlamda da yaşamımı fotoğrafik bir malzeme olan analog 35mm'lik filmlere sığdırılmış karelere benzettim. Sanatsal sorgulamamda fotoğraf malzemelerini kullanıyor, başkalarının yaşamsal kalıntılarını kendime mal edip, kendi geçmişime ait nesneler bütünüyle birlikte sorguluyordum. Başkaları tarafından oluşturulmuş bu görüntüler zaptedilmiş deneyimlerdi; fotoğraf makineleriyse bu biriktirme meyilli eylemin ideal koluydu (Sontag, 2011, s.3). Deklanşöre bastığımız her an yeni bir anı zaptediyorduk. Bu sebeple yaşamsal anlarımı, biriken deneyimlerimi bir film şeridinde sunmak istedim.

35mm'lik filmler günümüzde de kullanılmakta ancak dijital kameraların yaşamımıza girmesiyle eskisi kadar yaygınlık göstermemekte. Her iki süreci de deneyimleyen birisi olarak, dijital ve analog görüntü yığınları arşivimde yer alıyor. Görüntülerin büyük bir çoğunluğu ise buluntu siyah beyaz görüntülerden oluşmakta.

Analog fotoğraf ile görüntü kayıt ederken, sıklıkla 35mmlik bir film kullanarak 36 pozluk bir görüntü elde etmekteyiz. 35mm'lik film, 1892 yılında William Dickson ve Thomas Edison tarafından üretilmiştir ve bu ölçü 1909 yılında fotoğraf ve sinema sektöründe uluslararası standart olarak kabul edilmiştir. Süreç içerisinde görüntü üretim hızı da artmıştır (http-4). 36 pozluk bir film kullanıldıktan sonra karanlık oda da solüsyonların kullanıldığı birtakım işlemlerden geçmektedir. Bu süreçlerde film solüsyonlarla tepkimeye girer ve "işkence" olarak adlandırılan yöntem sonucunda görüntüler netlik kazanır. Bu işlemlerde bilinmezlik söz konusudur. Görüntüler kimi zaman bilinçsizce yapılan bir hatadan dolayı yok olur.

A/r/tografi sorgulamasında da bilinen/bilinmeye, görülen/görülmeyen durumlar yaşayan sorgulamanın içerisinde anlamlanmaktadı. Bu anlamlandırmalar a/r/tografik kimlikler arasında yer değiştirerek bir durumdan başka bir duruma geçiş gösterir yani değişkendir (Bedir Erişti ve San, 2021). Bu bağlamda yaşayan sorgulamamı "35mm'lik yaşamlar" olarak, metaforik bağlamda ele almak istedim. Metafor, nesne ya da kişiye özgü niteliklerin bir gerçeklik düzleminden diğerine aktarılmasıdır (Algan, 1999, s.72). Bu anlamda da yaşayan sorgulamam benim 35mm'lik yaşam karelerime karşılık geliyordu. Sorgulamamda araştırmacı günlüğüme kayıt ettiğim verilerin arasındaki bilinmeyen yaşamsal karelere odaklandım. A/r/tografi sorgulamasında öngörülebilirliğe, rahatlığa ve güvenliğe direnen kesikler, yırtıklar, kopmalar, çatlaklar gibi açıklıklar da kolayca fark edilmeyen boşluklardı (Irwin, Springgay, 2021, s.91). Yaşamımı zamansal olarak sorgulayarak boşluklarımı kılmaya çalıştım. Geçmişimi ve bugünümü sorgularken duyularım ve duygularım arasındaki düşünsel bütünleşme kendime dair bilmediklerimin yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağladı diyebilirim. Duygusal bağlarım sonucunda nesnelere yaklaşımım değişti ve tüm bu düşünsel süreçi sanatsal üretimimde malzemeler aracılığıyla yansıtmaya çalıştım.

Yaşayan sorgulamamı, otobiyografim ile ilişkilendirdiğimde ailem ile başlamam gerektiğini düşündüm. Aile tarihimi araştırırken anne ve babama ait olan ve onlardan bana kalan birçok nesne ve imgeler üzerinde de oto-etnografik sorgulamalar yaptım.

35'mmlik ilk yaşamsal karemde anneme odaklandım. Annemin hatıralara değer veren saklayan, koruyan, arşivleyen bir tarafı var. Aile büyüklerimizin 1950'li yıllarda tekstil alanında üretim yapan bir fabrika işletmesinin de annemin arşivleme alışkanlığında etkili olduğunu düşünüyorum. Duygusal olarak o nesnelere (kadife ev eşyaları ve kıyafetler, kaneviçe ve etamin işlemeli dantel örtüler, ipek mendiller, köstekli saat, bakır

tencereler, fotoğraflar) bağlıydı ve yaşadığı şehrin tekstil ve ipek kumaşlarıyla tanınan bir şehir oluşu da hatıralarını canlı tutmasını sağladığı söylenebilir. Annemin depoya kaldırdığı naftalin kokulu kumaşları, mendilleri ve kadife kumaşları beni çok etkiledi. Aynı zamanda evimizde bir zamanlar sıkça kullanılırken, günümüzde kullanılmayan çekmecelerde saklı kalan bazı nesnelerle karşılaştım. Bu nesneler beni geçmişe götürüp çocukluğuma dair birçok anıyı canlandırdı. Bu nesnelerin başında perdeler ve fotoğraflar vardı. Tüm bu geçmiş ve naftalin kokan imgeleri yaşam alanıma, odama aldım. Annemin geçmişine, aile büyüklerimize ait bu nesnelerle duygularım mühürlendi sanki. Annemin arşivci yanının bendeki yansımaları ise şu şekilde oldu diyebilirim: Benim için anlam ifade eden, sevdiklerimi, yakınlarımı hatırlatan imge ve nesneleri arşivlemekle başladı her şey fakat bu süreç zamanla duygusal bağım olmayan imge ve nesneleri toplamaya evrildi. Tüm bu hikayeli nesneler bir araya gelerek benim sanatsal üretimimin merkezine yerleştiler.

35mm'lik ikinci yaşam karemde ise, babamdan bana yansıyan sorgulamalar yer alıyor. Babamın küçük yaştan itibaren resme ilgisi ve yeteneği varmış. Onu resim yaparken ya da el becerisi gerektiren şeylerle uğraşırken izlediğimi hatırlıyorum. Bu ilgisini 1970'li yıllarda İstanbul' da iken grafik tasarım alanına yönlendirmiştir. Günümüz teknolojik olanaklarının o yıllarda olmamasından dolayı grafik tasarım çalışmaları, serigraf baskı ve elle renklendirme gibi farklı teknik ve yöntemlerle yapılmaktaymış. Günümüzde ise gelişen teknolojiler ile baskı ve tasarım süreçleri dijital ortamda kolaylıkla gerçekleştirebilmekte.

Babam mesleki deneyimlerini bana anlatırken karşılaştığı problemleri çözmek için kullandığı yolların sıra dışılığı her zaman dikkatimi çekmiştir. Günlük yaşamımızda da bir problemle karşılaştığımızda alternatif yöntemler ve çözümler bulurdu. Benimde bu durumları gözlemliyor oluşumun sanat üretim süreçlerimi bilinçsizce etkilediğini şimdi fark ediyorum. Bu gözlem ve deneyimlerim bağlamında sergi mekanlarında sanat eserini incelerken öncelikle malzemeleri incelerken ve üretim aşamalarını kafamda sorgularken buluyorum kendimi. Zamanla bu eylemi diyalog kurduğum tüm malzeme ve mekanlarda tekrarladığımı fark ettim. Tüm bunları sanatsal sürecimde görselleştirme mücadelesi veriyorum. Babamın görsel tasarım malzemelerine yaklaşımı ile benim sorgulamalarım arasında bulunmakta fakat babamın malzemeyi ele alış amacıyla benim ele alış amacım arasında farklılıklar bulunmakta. Babam ticari bir kaygıyla bu durumu sorgulayarak alternatif bir malzeme arayışına yönelirken, ben sanatsal sorgulamam sonucunda ifade

aracı olarak alternatif malzemelerden besleniyorum. Bu eylem bende bazı malzemelere, nesnelere duyduğum heyecan ile başlıyor, zamanla bu malzemeler kimi zaman rastlantısal olarak farklı malzemelerle birleşerek yeni bir anlatım kazanıyor.



Görsel 3.1. *Babamın elle renklendirdiği reklamcı fotoğrafı, 1970*

Yaşam alanımda bulunan görüntü yığınlarını karıştırırken babamın reklamcıda çalıştığı süreçte ekolin boya ile renklendirdiği görüntüler (Görsel 3.1) ile karşılaştım. Sanatsal deneyimlerim, sorgulamalarım sonucunda buluntu fotoğraflar üzerinde benzer bir yaklaşımla renklendirme çalışmaları yaptım. Renklendirme süreçlerini akrilik boya ile estetik ve biçimsel sorgulamalar ile gerçekleştirirken (Görsel 3.12), babamın görüntünün gerçekliğini daha çok arttırmak için yaptığı renklendirmelerden habersizdim. Bir süre sonra annemin arşivinde de elle renklendirilmiş fotoğraflarla karşılaştım. Dedeme ait olduğunu öğrendiğim 1943, 1948 yıllarında kayıt edilmiş olan iki fotoğraf (Görsel 3.2) sanatsal sürecimi tekrar sorgulamama neden oldu. Dedeme ait olan görsellerin üzeri elle renklendirme ve kalem ile düzenlenmişti. Düzenlemelerini kimin yaptığını bilmediğim bu görseller de arşivimin parçası oldu.



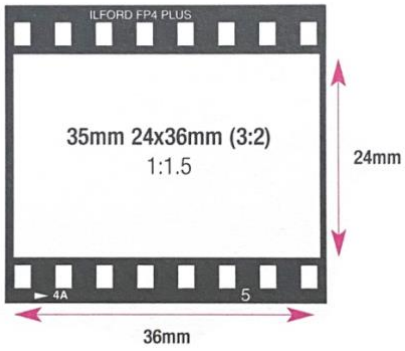
Görsel 3.2. *Dedemin elle renklendirilmiş fotoğrafları,1943(sol), 1948(sağ)*

Aileme, kültürüme, doğduğum çevreye ait bu veriler benim yaşamsal karelerimdi. Bu karelerle bitmeyen bir ilişki halindeydim. Ailemden bana kalanlar kendi yaşamsal deneyimlerimi de görmemi sağladı. Geçmişim benle bir film bandı gibi bütündü fakat yaşamımı kayıt etmeye devam ederek, deneyimlerime yeni bir deneyim katıyordum. Kayıt ettiğim her bir deneyim, tıpkı 36x24'lük bir film karesindeki görüntüler gibi ayrı zamanlarda yaşanmış ama bir filmin parçasıydı.

3.1.2. 36x24'lük Deneyimler

Fotoğraf filmi üzerindeki her bir kare bir anın izidir. Deklanşöre bastığımız her an, bir anı kayıt ederek ölümsüzleştirdiğimiz bir deneyim yaşarız. Fakat günümüzde bu eylem bir bombardıman halini aldı. Herkes gibi ben de bu bombardımana maruz kalmaktayım. Sanatsal üretim sürecindeki sorgulamalarımdan birini de bu oluşturmakta. Bu noktada yaşamı deneyimleme şeklimi yavaşlatmam gerektiğini düşünmeye başladım. Çünkü yaşadığım anın farkına varmadan geçirdiğim anların toplamının beni anlamsızlıklar denizine sürüklediğini hissettim. Yaşama dair deneyimlerimin kendimden başlayıp, çevreme, diğer canlılara, bitkilere, hayvanlara, dünyaya, atmosfere, evrene doğru yayılan dalgalar misali hisli, derinlikli anlamlı olması için mücadele etmeye başladım, yoldaşım ise sanat üretim deneyimlerimdi. Dewey'in yaparak yaşayarak

öğrenme anlayışı bir kez daha kılavuzum oldu (2021). Tüm bu deneyimlerimi, bir film şeridini inceler gibi incelemek ve tüm yaşamsal deneyimlerimi de bir film karesini irdeler gibi makro bir çerçeveden irdelemek istedim.



Görsel 3.3. *Film çerçevesi alanı (Prakel,2012).*

Fotoğraf filmi üzerindeki bir çerçevenin genişliği 36mm, yüksekliği 24mm (Görsel 3.3). (Prakel, 2012) ölçülerindedir. Fotoğraf makinesinin lensinden içeriye sızan ışık bu alan üzerine belli bir süre düşerek, anı kaydeder. Film şeridi bittikten sonra ise karanlık oda da belli bir işlemden geçerek yaşadığımız ana dair görüntülerimizi bize sunar. Her fotoğraf karesi, muhafaza edilip, tekrar bakılabilecek olan ince bir nesneye dönüşmüş durumdaki ayrıcalıklı bir anı temsil eder (Sontag, 2011, s.22). Bu anlar dondurulmuş yaşamsal görüntülerimizdir. Yaşanmışlıklarıma dair görüntüleri 36x24mm'lik bir film karesi olarak adlandırmak istedim (Görsel 3.4). Bu anlamlandırmalarımı çalışma hayatı, pedagojik süreçler ve sanatsal deneyimler olarak üç açıdan sorguladım. Bu üç unsur birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış süreçleri değil, birbiri içerisine geçmiş yaşanmışlıkları kapsamaktaydı.



Görsel 3.4. *36x24'lük yaşamsal kareler*

Eğitim süreçlerimdeki edinimlerimi, çalışma hayatımda pratik yaparak deneyimledim, tüm bu süreci sanatsal sürecimle harmanladım. Çalışma hayatımdaki matbaa, reklamcılık ve ürün fotoğrafçısı deneyimlerim; pedagojik süreçte ise grafik, fotoğraf, dijital fotoğraf, reklamcılık ve marka iletişimi eğitimleri ve seminerleri bu iki alanı beslemiş sanatsal üretim sürecimi de zenginleştirmiştir.

Eğitim süreçlerindeki deneyimlerimi sorgulamaya lise yıllarım ile başladım. Grafik ve fotoğraf eğitimi alırken, her şeye merakla yaklaşma sebeplerimin; yeni teknolojiler, araçlar ve malzemeler olduğunu, tüm bunların kullanıldığı mekanlarla da sık sık diyalog halinde olduğumu fark ettim. Bunun sonucunda da hatalar yaparak deneyim edinirken, başarılar da kazandım. Hataların içinde yeni çıkış yolları bularak farkındalıklarım ile heyecanlandım. Bu süreçte tasarım programlarıyla eş zamanlı olarak daha geleneksel sanat yapma biçimleriyle de sorgulamalar gerçekleştirdim. Buradaki sorgulamalarım staj sürecim ile boyut kazandı. Çalışma hayatını deneyimlerken öncelikle çok farklı malzemeler tanıma imkanım oldu tabi ki bunlarla tasarımlar yaparken hatalarda oluştu. Fakat her bir hata bana malzeme deneyimi kazandırırken sanat ve tasarım süreçlerine farklı açılardan bakma fırsatı sağladı. Tasarım süreçlerindeki hata dijital cihazda gerçekleştirilen bir eylemden kaynaklı olabileceği gibi üretim süreçlerindeki işlemlerden, kullanılan malzemeden ya da işlem sırasındaki ekipmandan kaynaklı da olabiliyordu. Matbaa ortamında, üretim süreçlerinde kullanılan; lak, selefon, varak baskı, gofre, klişe, fantezi kağıt, kırım, perforaj vb. birçok teknik ve malzeme ile diyaloglar kurarak deneyimledim. Dijital ortamda hazırlanan ve baskı hazırlama süreçlerinde kullanılan CTP, CMYK, RGB, Kros gibi kavramları hayatıma aldım. Üretim sürecinde yapılan bir hata tüm aşamaları etkiliyordu. Örneğin, dijital ortamda RGB olarak bırakılan bir görüntüde renk sapması, görüntü üzerinde ışık, renk ayarı yapılmamasından kaynaklı olarak da renkte çamurlaşma olabiliyordu. CTP kalıbın yanlış bağlanması, yanlış yapılan kırımın veya perforajın, yanlış alınmış bir varak, lak, gofre klişenin/filmin dönüşü olmuyordu bu nedenle kullanılmadan fark edilmesi gerekiyordu. Ben de matbaa sürecinde hayatıma giren malzemelere sanatsal sürecimde yer verirken, matbaa sürecinde karşılaştığım hataları sanatsal sürecimde bilinçli olarak sorguladım. Örneğin, CTP kalıp üzerinde oluşan bir leke, çizik kalıbın çöp olmasına sebep olabiliyordu. Ayrıca makineye yerleştirilen kalıp merdaneler yardımıyla sürekli boya alırken su ile de temizleniyordu. Bende sanatsal sürecimde CTP kalıp üzerinde CMYK renkleri ile sorgulama yaparken bilinçli olarak izler, lekeler bıraktım. Bu süreçte su ve boyayı CTP kalıbının yüzeyine

aktarırken, boya kalıntıları bıraktım (Görsel 3.37). Ayrıca matbaa süreçlerinde yaptığım hatalar seri bir şekilde çalışarak planlı ilerlememe ve not alma alışkanlığı kazanmama sebep oldu. Günlük deneyimlerimi not ederek arşivledim. Arşivime aldığım notlar benim hayat kurtarıcım oldu. Notlarımdaki verilerim benim çalışma hayatımdaki önemli yol göstericilerim oldu. Bunlar tabi ki sanatsal deneyimlerime ve tez yazım sürecime de yansıdı.

Lise sürecimde edindiğim fotoğrafik bilgilerimi Fujifilm Türkiye'de eğitim alarak geliştirmeye başladım. Bu süreçte dijital kameralara eklenen özelliklerle birlikte, farklı lensler ile nasıl bir görüntü elde edebileceğimizi deneyimlerken, yaşadığım yerin sokaklarını sık sık Fujifilm ekibi ile gezerek kayıt ettim. A/r/tografik kimliklerim burada da iç içe bir şekilde varlık gösteriyordu. Araştırmalarımı ve eğitimlerimi merakla sorgulayarak öğreniyordum. Çalışma hayatımdaki uygulamalarımı sanatsal sürecimde yansıtıyordum. Bu süreçte Adobe'un düzenlediği projelerde dijital çizimlerim ile yer aldım. Süreç içerisinde daha çok sorgulama ve araştırma merakı ile lisans eğitimi almaya karar verdim. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-iş öğretmenliği programında lisans eğitimi alırken sanatsal malzemeler ile tanıştım. Bu malzemeler anasanat ve yansanat atölye derslerime göre farklılık gösterdi. Anasanatım fotoğraftı dolayısıyla analog ve dijital kameralar, karanlık oda ekipmanları, stüdyo çekim ekipmanları en sık deneyimlediğim malzemelerimdi. Yansanat atölye olarak resim, heykel, özgün baskı dersleri aldım ve farklı teknik ve malzemeler üzerinde sorgulamalar yaparak deneyimledim. Resim atölyesinde boya, tuval, fırça gibi sanatsal nesneleri sıkça kullanırken, sorgulamam dahilinde bant ve zımpara gibi malzemeleri de kullandım. Heykel atölyesinde çamur, mermer, metal ve ahşap ürünler malzemeleri kullanırken, her bir malzemenin yapısına göre şekil vermek için dremel, testere, kaynak makinesi, pürmüz, oyma bıçakları gibi nesneleri de kullanarak deneyimledim. Özgün baskı dersinde kauçuk, metal, foreks gibi malzemeler üzerinde alternatif baskı yöntemlerini deneyimlerken, oyma setleri, dramel, alkoller ve asitler ise yardımcı nesnem oldu. Bu süreçte metal veya foreks yüzeyinde doku oluşturmak için çivi, iğne, gazoz kapağı, bulaşık teli, tel toka vb. alternatif malzemeler de kullandım. Süreç içerisinde bu malzemeler yaşamımı etkileyen ve çerçevelendiren en önemli kadrajlarım haline geldi.

Dijital fotoğraf üzerine sorgulama yapıyorken, lisans sürecimde anasanat eğitimime fotoğraf ile devam etmek istedim. Dijital kameraların yaşamamıza girdiği dönemde doğmam sebebiyle daha çok dijital kameraları deneyimlemişken, lisans dönemim ile

analog kameraları tanımaya başladım. Analog kamera ile kayıt edilen bir görüntünün emek isteyen bir süreç olması beni daha çok etkiledi. Analog süreçleri deneyimlemek hem maliyetli hem emek isteyen bir süreç oluşundan dolayı dijital görüntü olanaklarını yaşamımda daha çok deneyimliyordum. Ayrıca dijital kameraların getirdiği kolaylıklar çalışma hayatımda hız kazanmamı sağlıyordu. Dijital görüntü bombardımanının yaşamımıza etkisini ilk o zamanlar fark ettim ve araştırma, öğrenme sürecinde bombardımanın olumsuz etkileri bazı sorgulamalar yarattı.

Dijital teknolojiler kullanıyor olmam, beni bir icat ve dönüşüm mekanına sürüklerken (Burnett, 2007, s.110), deneyimlemek ve öğrenmek ayrı bir zevk veriyordu. Sanatsal sorgulamalarım bu süreçte anasanat ve yan sanat eğitimlerim çerçevesinde şekilleniyordu. Özgün baskı, resim, heykel ve fotoğraf eğitimlerimin her birinde malzemeye duyduğum heyecanla malzemelerin tüm imkanlarını sorgulamaya çalıştım. Doç.Dr. Berna Coşkun Onan hocamdan aldığım resim atölyesi dersinde sanatsal olarak kendimi bulma arayışıyla alternatif birtakım sorgulamalar gerçekleştirdim. 2020 yılındaki ilk kişisel sergim "Kült Kadınlar" da sanat tarihinde yer alan bazı eserlerdeki kadın figürlerinden yola çıkarak renkçi ve biçimci bir yaklaşımla sorgularımı yansıtmaya çalıştım. Bu tez çalışması sürecinde yaptığım sanat üretim pratiklerinde de dikkat çektiğini düşündüğüm estetik kaygılar, biçimci ve minimalist anlatım dilinin lisans döneminden itibaren sorguladığım bir yaklaşım olduğunu farkettim. Kült Kadınlar sergisindeki çalışmalarımda CMYK renkleri değil de sanatçıların renk paletlerinin dijital bir haritasını çıkararak tuval yüzeyinde yorumladım diyebilirim. Bu çalışmaların yüzeyine son müdahaleleri lekesel kazıma/silme yöntemiyle gerçekleştirdim.

Yüksek Lisans eğitimi öncesi tekstil üzerine üretim yapan bir fabrikanın ürün fotoğrafçısı olarak çalışıyordum. Buradaki seri üretim mantığı çoğu kar amaçlı kuruluşta olduğu gibi kapitalist tüketim alışkanlığını tetikleyen ve destekleyen bir yaklaşımla devam ettiği ve ürünlere yönelik reklam amaçlı görsel tasarımlarında çok fazla sayıda olması nedeniyle bu durum beni bir süre sonra rahatsız etmeye başladı. Görsel bombardımana yeni ve çok sayıda tasarım eklemek yerine farklı bir yaklaşım sergileyebilir miyim diye düşünmeye başladım. Fotoğraf çekimlerinde ve görsel tasarımlarımda ürünü ortaya çıkarıp bir kenara koymak yerine bu üretim süreçlerindeki ana odaklanmaya o andaki duygulara ve düşüncelere yoğunlaşmaya çalışıyordum bu benim için yeni bir deneyimdi. Yaşadığım anın değerli olduğunu ve sadece benim bildiğim ve deneyimlediğim bu anın benim için özel olduğunu fark ettim. Günlük

yaşamımda üretilen her bir ürünün farklı açılardan tüm özelliklerini göstermek için görüntü üretirken ben de bombardımanın parçası olmuştum. Süreç içinde görüntü bombardımanının esiri olmak yerine, ihtiyacım olduğu kadarını üretmenin önemini öğreniyordum böylece anın içindeki gerçek duyguları yakalama şansı elde etmeye başladım. Yaşamımda yer alan her görüntü elbette yaşamın kendi aslı değildi (Öneş, 2013) fakat benim deneyimlediğim, benim için anlam ifade eden bir değerdi.

36x24'lük film rulom/ rulolarım kimi zaman temiz çekilmiş karelerden kimi zaman üst üste binmiş hataların görüntülerinden oluşuyordu ama belki de en önemli şey hayatı deneyimliyor olmak, sorgulamak, öğrenmek hayatın içinde kaybolmak ve kendini zaman zaman bulduğunu hissetmekti. Deneyimlerim sanatsal sürecimi etkiledi, yaşamsal karelerim benim filmimdi. Bir film karesinde 36 pozluk bir görüntü elde edebilirken, şu an yaşam filmimin kaçıncı karesini deneyimliyorum bilemiyordum. A/r/tografik kimliklerimle yaşarken, yaşam filmimi üç açıdan ele almaya çalıştım. Yaşam filmim içindeki üç farklı yapı çalışma hayatı, pedagojik süreç, sanatsal deneyim tekrarlanarak bana farklı deneyimler yaşama fırsatı sağladı. Bu deneyimlerin yansıtıldığı sanatsal pratiklerin oluşturduğu görüntüler ise benim için özel, öznel, kollektif duygu, düşünce ve anlamlandırmalara yelken açtı. Örneğin aileme ait eski bir perde kokusuyla, yaşanmışlığımla beni etkilerken, sanatsal sürecimin de parçası oldu. Perde üzerinde buluntu bir fotoğraf ile sorgulamalar yaparken yeni bir anlatım kazandırdım (Görsel 3.10). Sanatsal sürecim içerisinde tekrar eden bu deneyimler ritüellerim haline geldi; bir malzeme bir başka malzemeyi, bir nesne bir başka nesneyi, bir malzeme veya nesne bir kişiyi, bir düşünceyi, bir duygu derken ardı arkası kesilmeyen bir sorgulamayı, anlamlandırmayı ve yansıtmayı tetikledi.

3.1.3. Günlük ritüeller

Günlük yaşamımızdaki eylemlerimiz süreç içerisinde ritüelimiz haline gelmiştir. Benim yaşamında da belli dönemlerinde değişiklik gösterse bile ritüel haline gelen bazı eylemlerim mevcuttu. Bu eylemler çalışma hayatım, eğitim süreçlerim ve sanatsal deneyimlerim içerisinde farklı yapıda gerçekleşmişti. Çalışma hayatımdaki mekanların kuralları dahilinde yaşamsal sürecimi tekrar çiziyordum. Yaşamım bu çizgi dahilinde kurallı olarak tekrar ediyordu. Bu ritüeller sabah belli bir saatte işe gitmek, gün içerisinde kendisini tekrarlayan işler, belli bir arada mola vermek gibiydi. Bu ritüel halini alan yapının içerisinde bir makinenin parçası olmuştum. Eğitim süreçlerimde de ders

dahilinde ya da kendi günlük planlarım dahilinde kendimi gerçekleştirme adına ritüel halini alan öğrenimlerim oluyordu. Çalışma sürecimde, eğitim sürecimde ve sanatsal deneyimlerimde sık sık tekrarladığım sanatsal deneyimimse fotoğraftı. Fotoğrafı kesmek, başkalarına göndermek, buruşturmak tüm bunlar ritüel davranışlardı, resmin mesajına verilen tepkilerdi (Flusser, 2020, s.85).

Fotoğraf gibi günlük yaşamımda da ritüel halini alan diyaloglarım vardı. Bu diyaloglarım bazen bir birey ile iletişim kurmak olurken, bazen bir mekana tekrar gitme eylemi veya bir nesneyi sık sık deneyimleme eylemi de olabiliyordu. Örneğin ruhu olan bir mekana, antikacıya gitmek ve başlarının ritüel halini alarak deneyimlediği görüntülerle buluşarak kendi bakış açımdan bakma davranışı. Yaşamsal nesnelerin her biri bana iyi gelen ve bende yeni bir dürtü uyandırarak deneyimdi. Sanatsal etkinlikleri de takip ederek deneyimlemek, bende yeni bir sorgulamayı tetikliyordu. Bu ritüelleri tekrarlarken her seferinde başka bir ben olarak tekrarlıyordum.

Bir cihaz kusursuz çalışırken zaman zaman hata yapabiliyor. Üretim aşamasında üretilen her bir ürün için tekrar eden denemeler sonucunda hatasıza en yakın sonuca ulaşılıyordu. Yaşamın içerisinde ritüel halini alan bu olguların/eylemlerin arasında da bir problem durumu hep vardı. Benim yaşamım da böyleydi. Planlı ilerlediğimi düşünürken süreç içerisinde problem ortaya çıkıyordu. Problemler karşısında alternatif bir yol bularak yeni bir yaklaşımla ritüelime devam ediyordum.

Günlük planlarımı dijital veya yazılı olarak kayıt etmek benim için bir ritüeldi. Çalışma hayatımdaki yoğunlukla not almadığım durumlarda aksaklıkların olduğunu fark ediyordum. Bu aksaklıklar sadece beni değil çevremdekileri de etkiliyordu. Herhangi bir tasarımsal çalışmanın gecikmesi durumunda müşterinin memnuniyetsiz oluşu, diğer ritüellerimin de aksamasına sebep oluyordu. Hatalı olmaması için post-itlerin üzerine notlar alıyor ve bu notları her çalışma üzerinde kontrol ediyordum. Araştırma kapsamında da bu notların yaşamımın parçası haline geldiğini fark ettim. Bu notlar ritüel halini alarak sanatsal çalışmamda da yönlendirici bir eğilim gösterdi. Sanatsal deneyimlerimde de günlük yapılacaklar listesi tutuyordum. Bu liste içerisinde atölyede yapılacaklara yer veriyordum. Örneğin hangi renkleri karıştıracağımı, hangi tuvale başlayacağımı veya hangi detayı gireceğimin notunu alıyor ve süreci de görsel ve yazılı olarak arşivliyordum. Yaşamımdaki tüm bu eylemleri deneyimlerken karşılaştığım bir kitap, yaşamsal ritüellerimi fark etmemi sağladı. Mason Currey'in (2018) "Günlük Ritüeller " kitabının içeriğiyle ilk karşılaştığımda şaşırmıştım ve heyecanlanmıştım. Toplumda yer etmiş bilim

insanlarının bir günlük eylemlerini bize aktarıyordu. Bu eylemlerle ilk karşılaştığımda her birinin belli bir yaşam tarzının olduğunu fark ettim. Örneğin belli bir uyku düzenlerinin, çalışma saatlerinin, ritüel halini alan zevkleri olduğunu gördüm. Bazılarının ilginç ritüelleri vardı. Beethoven kahvesini 60 çekirdekle içerken, Picasso kendi özünü kaybedeceğini düşünerek saç ve tırnaklarını saklıyordu (Currey, 2018). Kendi yaşanmışlıkları çerçevesinde tüm bu eylemleri tekrarlıyorlardı. Her bireyin ritüelini alan davranışında, kendi kültürünün, yaşadığı coğrafyanın ve kurduğu diyalogların etkisi büyüktü. Benim yaşamımda da tekrar eden bu eylemlerin içerisinde kurduğum diyalogların etkisi söz konusuydu.

3.1.4. Diyalog

A/r/tografi araştırmalarının sınırları yoktur. Dolayısıyla yaratıcı bir ortamda öğrenmeyi sorgular. Sorgularken araştırmacı ve katılımcı arasındaki ilişki eriyerek yaşayan bir sorgulama haline gelir. Süreç içerisinde kurduğu diyalogları tartışıp, konuşarak yeni bir oluş yaratmaya başlar (Bedir Erişti ve San, 2021). Bu oluş günlük yaşamımda kurduğum diyaloglar ile başladı ve devamındaysa yeni bir oluşu tetikleyerek kapsamlaştı (Dewey, 2021). Araştırmacı günlüğüme kayıt ettiğim diyaloglarım öncelikle kendimleydi sonra başka insanlarla daha sonra nesneler, fotoğraflar, görseller, mekanlar… liste böyle uzayıp gidiyor. Yaşayan sorgulama çerçevesinde bu diyaloglar yoğun duygulanımlar ve düşünsel derinlikler oluşturuyor ve bunlar sanatsal üretim süreçlerime yansıyor. Örneğin buluntu fotoğraflarla, ilk olarak antikacıda karşılaştım ve sahipsiz oluşu beni etkiledi. Sahiplenip yaşam alanıma götürerek bir süre nesnelerle diyaloglar kurdum. Sanatsal sürecime yansıtırken en başında duygusal bağım olmasa bile kopyaladım. Sahibi belki hala hayattadır düşüncesiyle kopyasını aldım ve sonrasında orijinal görüntü üzerinde sanatsal birtakım sorgulamalar gerçekleştirdim. Sorgulamam sonucunda çalışmalarımı yaşamsal başka nesnelerin içerisine yerleştirerek (fotoğraf albümü, pleksi föylük) daha derin bir anlatım kazandırmaya çalıştım (Görsel 3.20, Görsel 3.28).

Araştırma öncesi ve sürecindeki sorgulamalarımda ailemle ve aileme ait nesneler kurduğum diyaloglar araştırmamı zenginleştiren anlamlandırmalar yapmamı sağladı. Pedagojik süreçlerimde öğretmenlerimle kurduğum diyaloglar farklı boyutlarda bana kazanımlar sağladı. Kurmuş olduğum diyaloglar farklı bakış açıları kazandırırken, farklı

perspektiflerden kendimi görmemi sağladı. Çalışma hayatımda matbaa ustalarıyla ve müşterilerle işe dair, yaşama dair, tasarıma dair diyaloglar kurdum.

Sanat üretim deneyimimde karşılaştığım antikacılar, koleksiyonerler, küratörler, özel ve kamu kurumlarındaki yetkililer, sanatçılar, sanat severler ve daha niceleri ile günlük ritüeller, sanat, sanatsal malzeme ve teknikler, tarih, kültür ve farklı disiplinler üzerinden diyaloglar kurma fırsatı elde ettim. Özellikle 11-21 haziran 2019 tarihindeki Bursa Nilüfer Belediyesi tarafından düzenlenen sanat çalıştayı ve 17-20 eylül 2023 tarihindeki Malatya Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen özgün baskı çalıştayı katılımcıları olan sanatçı ve akademisyenlerle sanat üzerinden kurduğumuz diyaloglar benim yaşayan otobiyografik ve otoetnografik sorgulamalarıma yenilerini katmamı sağladı. Bu topluluklar doğrudan artografi araştırma toplulukları olmasalar da kamusal anlamda topluma katkı sağlayan değerli kişilerden oluşan sanat topluluklarıydı.

Tüm süreçleri deneyimleyip sorgularken bir taraftan da ürettiğim çalışmalarla ekim 2022' de ikinci kişisel sergim olan "kalıntı" sergisini açtım (http-5) (EK-1, EK-2, EK-3). Tanıdık ve yabancı birçok isim ile bir araya gelerek kendi derdimi anlatma, onların bakış açılarından çalışmalarımı görme fırsatım oldu. Sergimde, Bursa Büyükşehir Belediyesi Bursa Müze ve Çağdaş Drama Derneği tarafından İnci San hoca anısına drama atölyesi gerçekleştirdi. Drama etkinliği kapsamında farklı alanlarda çalışan, üreten birçok isimle bir araya geldim. Etkinliğin katılımcılarının çalışmalarımla diyalog kurarak oluşturdukları hikayeler, benim çalışmalarıma farklı bir gözle bakmamı sağladı.

Nisan 2022'de "Kökler" teması ile 12. si düzenlenen Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali'nde "mendil serisi" isimli çalışma yer aldı (Görsel 3.31). Fotoğrafa gönül vermiş, fotoğrafı yaşam tarzı olarak benimsemiş birçok ismin, topluluğun, kuruluşun benim çalışmalarım ile kurduğu ve aktardığı diyalog benim için ayrı bir öneme sahip. Fotoğraf üzerine yapmış olduğum sanatsal uygulamalarımdan birisi Seattle Türkiye Film Festivali tanıtımlarında kullanıldı (Görsel 3.5). Amerika'da festivale katılamadım fakat sosyal medya aracılığıyla katılımcılarından birçok dönüt aldım.



Görsel 3.5. *Seattle Türkiye Film Festivaline ait bir görüntü*

Bireylerle kurduğum diyaloglar, sanatsal çalışmalarımın perspektifini genişletti. Diyalog halinde olduğum mekanlar ve mekanlardaki nesneler de yaşamımı, sanatsal bakış açımı değiştirdi, dönüştürdü diyebilirim. Günümüzde galeri mekanı olarak bir depo, fabrika, apartman dairesi vb. kullanılabilmekte bu durum benim mekan-eser ilişkisini yeniden sorgulamamı ve yeni diyaloglar oluşturmamı sağladı. Bir galeri veya bir müzede yer alan eserlerin sergileniş biçimlerinin de eserlerin anlamlarını büyük ölçüde etkilediğini fark ettim.

Kütüphanede kitapların arasında yeni bir bilgi öğrenmenin heyecanıyla dolaşırken, mekanın ruhu ve kokusuyla bütünleştim. Her bir kitap ile diyalog kurarken, yazarın baktığı açıyı sorgulayarak öğrendim. Çalışma hayatımdaki mekanlar; matbaa, tekstil fabrikası, fotoğraf stüdyosu, sanat atölyesi benim sık diyalog kurduğum alanlardı. Buralarda yeni nesneler tanıdım. Yeni bir ürünün oluşum aşamasını malzeme ile diyalog kurarak deneyimledim. Bu mekanlar benim atölyem oldu. Çalışmalarımı gerçekleştirirken (mendil, perde, ctp kalıp) bu mekanlara giderek diyaloglar kurdum. Kalabalığın verdiği hareketlilik ile sorgulamak, hareketin parçası olmak gibiydi. Malzemeyi tanıyarak, malzemenin bulunduğu mekanlara giderek, malzeme ile temas halinde oldum. Fabrikada kumaş üzerine baskı yapmak için kumaşı tanıdım. Robotları, makineleri deneyimleyerek öğrendim. Antikacı dükkanı büyüleyiciydi. Bilinen fakat görülmeyen, yaşamın içinde yer alan nesnelerle dolu bir mekandı (Görsel 3.6). Bursa Kozahan'a giderek ipek kumaşları, eski mendilleri, yeni ürünleri görerek, dokunarak deneyimledim. Bu nesnelerin kokusuna bürünmüş mekanları sık sık deneyimlerken yeni

nesneler tanıdım. Tüm bu nesneleri alıp evime götürdüm. Odamı yaşayan bu nesnelerle dolu bir arşiv haline getirmeye başladım. Odam nesnelerin kokusuna büründü. Benim yaşayan alanım haline geldi.



Görsel 3.6. *Antikacıda karşılaştığım fotoğraf*

Otobiyografik ve otoetnografik sorgulamalar benim insanlarla, nesnelerle, mekanlarla, imgelerle diyalog kurma yollarımı açtı diyaloglar yeni öğrenmeler ve deneyimler kazandırdı. Öğrenmeler ve deneyimlerin tekrarlanmaları yeni bakış açıları, yeni bakış açıları da yaşamımdaki karşıtlıkları görmemi ve tekrar sorgulamamı tetikledi.

3.2. Karşıtlıklar

Günlük yaşamımda ritüel halini alan eylemlerim, süreç içerisinde sorgulamalarımı arttırdı. Yaşamın akışında göremediğim kırılmaları görmeye başladım. Yaşamın sıradan düzeni içindeki bulanımlarımın panzehiri olacak coşkulu ritüelleri keşfettim. Fakat bu noktaya gelmeden önceki süreçteki kaygılarımın, olumsuz duygularımın, sorgulamalarımın odağında olan dijital süreçlere bakmak istiyorum. Bu benim a/r/tografik sorgulamamın kışkırtan eylemselliğinin başlangıç nedenlerinden biriydi.

3.2.1. Dijital yaşamlara bakış

20. yüzyılda yaşamımızın parçası haline gelen teknolojik yapılar, yaratma, iletme ve alımlama süreçlerimizi boyutlandırmıştır. Bu süreçte yeni bir görme sistemine girerek, mekanikleşen, elektronikleşen hatta sanallaşan görme biçimlerini benimsemeye başladık (Avcı Tuğal, 2018, s.71). Yaşamımızın parçası haline gelen bu biçimlere bağımlı olduk. Bu araştırmanın araştırmacısı ve katılımcısı olarak ben internet çağının hayatımıza girdiği ve bağımlılığın başladığı çağda doğdum. Dolayısıyla internetsiz bir yaşam deneyimine sahip değilim. İnternet çağının yaşamımıza girmesiyle birlikte bilgiye kolayca ulaşmanın yanı sıra uluslararası boyutta ya da farklı uzaklıklardaki insanlarla daha kolay diyalog kurma olanağı edindik. Tüm dünyayla eş zamanlı olarak diyalog kurabilir, her türlü bilgiyi internet marifetiyle sorgulayabilir olduk.

Yaşamımızda yer alan bir imgeyi kayıt ederek dijital platformlarda paylaşırken, copy-past kültürü görsellerimizin görünürlüğünü arttırdı. Görüntüler sanal ortam kullanıcıları ve uygulamaları ile yeniden üretilir oldu. Böylece görüntüler kültürel bir değiş-tokuş aracına dönüştü (Antmen, 2013, s.25). Grafik tasarım üzerine çalışma sürdürürken çeşitli platformalarda başkalarının oluşturduğu görüntüleri satın alarak, farklı alanlarda reklam amaçlı kullandım. Tüm bu görüntülere kolaylıkla ulaşılabiliyor. Görüntülerle çevrili yaşamıma, fotoğraf uygulamaları ile kayıt ettiğim yeni görüntüler ekledim nicelerini de düzenleyerek değiştirdim. Böylece fotoğraf makinesiyle kayıt edilen ham bir fotoğrafın gerçekliği değişerek anormalleşmiş ve yeni bir anlatım kazanarak yeni bir yapının parçası olmuştu (Sontag, 2011).

Dijital yerli olarak bu süreçleri günlük ve çalışma hayatımın rutinlerinde çok sık deneyimledim. Bir yandan da dijital süreçlerin kolaylıkları ve faydalarının yanında dayatmalarını da sorgulamaya başladım. Yeni teknolojilerin albenisi beni çekiyordu ve yaşamımda da birçok alanda kolaylık sağlamama sebep oluyordu. Bir fotoğrafı kolaylıkla düzenleyebiliyordum. Görüntüyü farklı cihazlara wifi ile hızla aktarırken, eş zamanlı olarak sosyal medyada paylaşabiliyordum. Görüntüler üzerinde bu örnekler gibi sayısız işlemsel kolaylık sağlıyordu. Yeni çıkan lensler ve yapay zekanın sunduğu olanaklar ile hızlı bir şekilde tasarımlarımı gerçekleştiriyordum. Yenilik arayışı içerisinde durup geçmişe baktığımda internetin evime ilk ulaştığı ve büyük ekranlı ilk bilgisayarımı düşününce, teknolojinin geldiği nokta hayret vericiydi. Yaşamım ve duygularım dijitalin

parçası olmuştu. Cihazlardan ayrı yaşasam bile günün çoğunu bu cihazlar üzerinde geçiriyordum.

Analog fotoğraf makinesiyle çalışmalar yaptığım süreçte dijital teknolojilerin, cihazların benim ruhumu bilinçsizce ele geçirdiğini fark ettim. Görüntü bombardımanı içerisinde, görüntülerle dolu çevreme baktığımda görüntü üretmek anlamsız gelmişti. Ben de bu durumu sorguladım görüntü yığınından kaçmak çözüm olmayacağı için alternatif bazı tavırlarla sanat üretim süreçlerimi yönlendirmeye karar verdim. Yeni görüntüler üretmektense var olan görüntülere odaklanarak sorgulayarak farkına vardığım anlamlandırmalarımı sanatsal sürecime yansıtmaya başladım. Dijital teknolojilerin sağladığı olanakları ihtiyacım ölçüsünde işe koşarak sanat üretim süreçlerimde kullandım. Dijitalleşmenin duygularım üzerinde yarattığı tahribatı onu da dışlamadan melez bir görsel dil kullanarak sanatsal pratiklerimle sağlatmaya çalıştım.

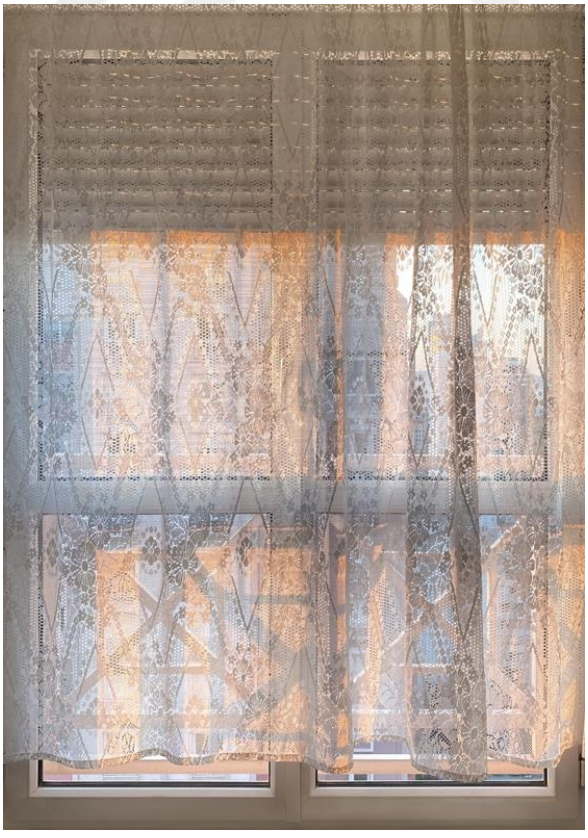
3.2.1.1. *Dijitalleşen duygular*

Dijitalin parçası olduğumuz bu günlerde görüntüler insanlardan daha canlı (Barthes, 2016, s.138). Görüntü teknolojileri gün geçtikçe üst kalite bir görüntü seçeneğini bizlere sunmaya devam ediyor. Fotoğrafın tarihine baktığımızdaysa bu yapının zamanla oluş gösterdiğini görmekteyiz. Görüntü olanaklarını daha iyi hale getirmek için verilen çaba, yeni cihazların hayatımıza girmesiyle sonuçlanmış ve yaşamımızı, toplumumuzu etkilemiştir. Modernizm ile birlikte flaneur olan toplum, sokaklarda avare boş gezerek her anını kayıt etmeye başlamıştır. Bu veriler bizim tarihimizi gösteren, belge niteliği taşıyan, dönemi hakkında bilgi veren kanıtlardır. Buna benzer veri görselleri üzerinde sorgulamalar yaparak sanatsal üretimlerime yansıttım (Görsel 3.21).

Ülkemizin görsel kültürünü yansıtan evimizin duvarlarında asılı olan çerçeveli resimler, aile büyüklerinin portre fotoğrafları, cüzdanımızda sakladığımız sevdiğimiz insanların vesikalıkları, gençlerin odalarındaki posterler vb. birer kültürel kanıt olarak yer alırlar. Ayrıca bu görseller onlara yüklediğimiz büyülü duyguların dışavurumu (Sontag, 2011, s.20) olarak karşımızda, yanı başımızdadır.

Görüntü çokluğu içinde kaçırdığım değerleri yakalayabilmek, geçmişin izlerini hatırlayabilmek ve şimdiki anın içinden tekrar yorumlayabilmek için sosyolojik, psikolojik, estetik, felsefi bağlamlarla sorgulamalar gerçekleştirdim. Bu bağlamda sorgulamamı destekleyerek geçmişimle bütünleşen bir nesne olan tül perde, 1980 lerde

ailemle yaşadığım anıları çağrıştırdığı gibi bir dönem Türkiye' sinin görsel kültürünü de hatırlattı. Bu perde bana ailemle birlikte yaşadığım çocukluk zamanlarımın ve mekanının duygu durumunun ana tanığı idi. Süreç içerisinde yaşadığımız mekanlar değiştikçe evimizdeki perdeler de değişmiş ve bu nesneler de görünmez hale gelmişti. Nesnelerin benim sanatçı ve araştırmacı kimliğimle kurduğu diyaloglardan daha önce bahsetmiştim. Şimdi de aklıma tül perdeler düşmüştü. Ama evimizin bir yerinde saklı olan perdeleri değil bir arama macerasını yeni bir hikayeyi yakalamak istiyordum, benim için bunun buluntu bir nesne ile başlaması gerekiyordu. Bu nedenle Bursa Cumhuriyet Caddesi yakınlarında bulunan iş yerlerini dolaştım, hikayesini benim hikayeme katan bir perde bulamadım. Daha çok bu dönemin moda özelliklerini taşıyan tüllerle karşılaştım. İşyeri sahiplerine istediğim tül perdeyi sorduğumda bana ya defolu bir ürün ya da yeni üretimden çıkan ürünlerin kokusuna sahip perdeler gösteriyorlardı. Bu sebeple hikayenin başına ailemin yaşanmışlıklarını üzerinde taşıyan nesneye dönmeye karar verdim. Annem perdenin bulunduğu ortama naftalin koyarak bozulmasını önlemişti. Naftalin kokan bu nesneyi evdeki odama aldım, perdenin varlığını hissettikçe, soludukça, gördükçe sorgulamalar, hayaller, hikayeler kafamda yazılmaya görselleşmeye başladı (Görsel 3.7).



Görsel 3.7. *Aileme ait perde*

Perdenin yüzeyine bir görüntü aktarmak istiyordum. Sanatsal sorgulamalarımda edindiğim deneyimlerime göre alternatif seçenekler oluşturarak, küçük perde parçalarına denemeler yaptım. Denemeler sonucunda görüntüyü yüzeye tutkalımsı bir malzeme ile aktarmaya başladım (Görsel 3.8).



Görsel 3.8. *Perde üzerinde tutkal ile müdahale aşaması*

Perdenin üzerine transfer etmek istediğim görüntü buluntu bir fotoğraftı. Arşivimde bulunan bir bebek fotoğrafını büyütüp çoğalttım. Bu çalışmada hem estetik sorgulamalar hem de görüntünün toplumsal tarihine dair anlamlandırmalar gerçekleştirdim (Görsel 3.9). Görselin kayıt edildiği yılı net bilmiyorum fakat siyah beyaz bir görüntü oluşundan dolayı, dijital teknolojilerin hayatımıza girdiği tarihten çok önce kayıt edildiği açık. Dijital çağın içerisine doğmadığı için bu görseldeki bebek büyük ihtimal dijital göçmen bile değil. Buradan yola çıkarak bu bebek fotoğrafının dijitalle teması daha çok tarayıcılarla ve çıktı makineleriyle olmuştur diyebilirim.



Görsel 3.9. *Buluntu bebek fotoğrafı (Araştırmacının arşivinde).*

Yaşayan sorgulamalarımı yansıttığım perdemi "kalıntı" sergimde izleyiciyle buluşturdum (Görsel 3.10). Mekana giren izleyicinin ilk ilişki kurduğu ve diyalog halinde olduğu çalışmaydı. Perdeye yakından veya uzaktan bakan kişilerin ilk izlenimleri farklıydı. Perdenin mekanda bıraktığı koku, izleyicinin tanıdığı, anılarıyla bağlantılar kurduğu bir kokuydu. Çalışmanın boyutlarının büyük olmasından dolayı çalışmaya yakından bakan izleyiciler, daha çok soyut biçimler algılamış ve bu çerçevede çalışmayı yorumlamışlardır. Fotoğrafta var olmayan başka nesnelerin varlığından bahsetmişlerdir. Uzaktan bakan kişiler ise fotoğrafın gerçekteki görüntüsüne yakın bir algı geliştirdikleri için daha çok bunu ifade etme ihtiyacı duymuşlardır.



Görsel 3.10. *"kalıntı" sergisi, perde üzerinde sanatsal sorgulama detayları*
Yaşamsal Perde, perde üzerine fotoğraf transferi, 200x120 cm, 2022

Perde bir metafor olarak benim yaşamımdaki dijital ekranları temsil ediyor. Dijital yaşamlar da bir perdenin arkasındaki görüntü gibi net değildir. Yaşamımızı sosyal medya aracılığıyla ekranlarda gösterirken sadece istediğimiz kadarını gösteriyoruz. Kendi bakış açımıza göre gerçekleri manipüle edip değiştirebiliyoruz. Bu alışkanlığımızı üstü örtülü ve mesafeli bir duruşla yansıtmak için bebek fotoğrafının tamamını değil belli bir kadrajı perdeye transfer ettim. Fotoğrafı çeken kişinin kadrajını değil de kendi belirlediğim kadrajı izleyiciye sunmak istedim. Perdenin dokuları arasından belli belirsiz ortaya çıkan bu görüntüye birçok izleyici yabancıydı.

Duygusal ve düşünsel bağımızın olmadığı bebek görsellerinin yüzlercesi Google arama motorunda ve sosyal medya hesaplarında mevcut. Bir yandan da çoğumuzun böyle bir bebeklik fotoğrafı vardır, bu sebeple hepimiz için tanıdıktır. Çalışmanın kokusu herkes için farklı bir anıyı hatırlatsa da bu kokuyu herkes bilir. Geçmişe ait kumaş gibi nesneleri korumak için naftalin kullanılması bizim kültürümüzün bir parçası, naftalin kokusu da belleğimizin bir parçası. Bu kokulu toz ile duygusal olarak bağlı olduğumuz nesneleri korurduk. Bu nedenle tül çalışmamla çağın zorlu yaşam şartları ve teknolojinin yoğun kullanımıyla bozulan ilişkilerimiz ve kimliklerimizin alt katmanlarına inerek duygularımızı ve düşünümlerimizi açığa çıkartmak istedim.

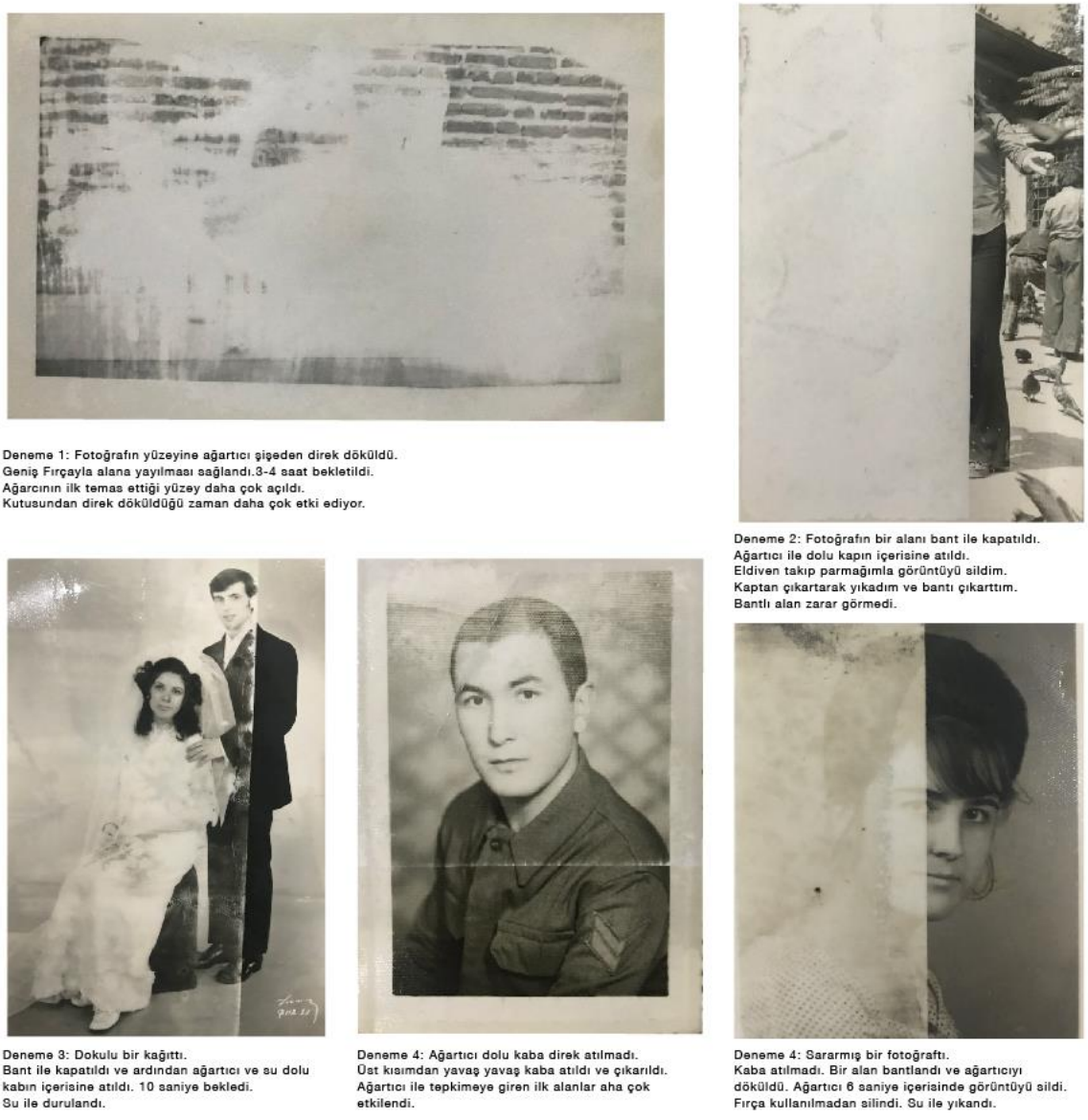
3.2.1.2. *Katmanlaşan görüntü*

Fotoğrafik görüntü 1826 yılında yaşamımıza girdikten sonra, farklı isimler tarafından sorgulanmıştır. Bu sorgulamadaki amaç, fotoğrafik görüntüleri daha iyi hale getirerek topluma yansıtmaktır. Toplumuz bu görüntüleri kayıt ederek deneyimlemeye başladığında haz veren tatmin anları meydana gelmiştir (Dewey, 2021) Tatmin ve haz duygusu, görüntü olanaklarının artmasıyla devam etmekte.

Tarihsel süreçte görüntüler elle renklendirilerek, burjuva sınıfının önemli nesnesi haline gelmiştir. Bu süreç 19. yüzyılda görüntü olanaklarından dolayı dünyamız griyken devam etmiş ve baskı teknolojilerinin renkli görüntü üretmesiyle birlikte değişim göstermiştir. Bu süreç kodacrome olarak adlandırılan renkli görüntülerin olanaklı hale gelmesiyle başlamıştır. Dijital teknolojilerin olanaklı hale gelmesiyle birlikte her şey renk tonlarıyla bize seslenirken, kulaklarımız duymaz hale gelmiştir (Flusser,2020, s.92). Görüntüler varlık gösterdiğim tüm ortamlarda benimle birlikte. Örneğin, sokaklarda, avmlerde, evimizde, sergi mekanlarında kısacası her yerde. Bu nedenle görüntü olanaklarının yaşamımızdaki etkisini gözlemliyor ve deneyimliyorum. Fotoğrafik görüntülerin değişim süreçlerini katmanlar halinde sanatsal sürecime yansıtarak, bütüncül bir dille göstermek istedim, istiyorum.

A/r/tografi araştırmamdaki sanatsal sorgulamalarım, fotoğrafik görüntüler çerçevesinde şekillendi. Fotoğrafın geçmişten bugüne kadar oluşum gösteren katmanlı yapısı sanatsal üretim sürecimin de alt yapısını oluşturmakta. Tüm bu süreçleri yansıtacak bir eylem gerçekleştirmek istiyordum. Süreç içerisinde sayısız malzeme üzerinde denemeler gerçekleştirdim. Öznel sorgulamalar başlığı altında ele aldığım üzere yaşayan sorgulamalarım pandemi dönemiyle birlikte daha da yoğunlaştı. -Pandemi döneminde eve kapandığım ve kendimle baş başa kaldığım süreçte hayata dair, sanata dair araştırmalarım sonucunda ulaştığım, elde ettiğim görüntülerin anlamları üzerinden yaptığım analizler ve görüntülerin yüzeylerine yaptığım teknik denemeler yani kurcalamalar sanatsal bağlamlar kurmamı sağladı. Benim sorgulamam fotoğraf çekmekten çok çekilmiş olan görüntülere ulaşarak onlar üzerinden pratikler gerçekleştirmekti. Analog görüntüler de kayıt ediyordum fakat zaten dışarıda görüntülerle dolu bir dünya vardı. Başkalarının hikayelerini sorgulama isteği ile antikacılarla diyaloglar kurdum ve benim için ilgi çekici olan ve sorgulamaya kışkırtan görüntüleri edinmeye başladım. Süreç içerisinde okuduğum bazı kaynakları yeniden okudum ve daha farklı açılar keşfettim. Bu bakış

açılarını ve deneyimlerimi buluntu fotoğraf üzerinde sorgulamaya başladım. Fotoğraflar üzerine yaptığım ilk sorgulamalar teknik boyutta idi. Örneğin, fotoğrafların yüzeylerine ağartıcılar sürdüm. Daha sonra süreç içerisinde farklı ağartıcılar denedim bunların farklı ısı değerlerinde tepki verdiğini keşfettim. Farklı ağartıcıları karıştırarak denemeler yaptım fakat istediğim sonucu elde edemedim (Görsel 3.11). Denemelerim bir sonuca ulaşıyordu ama bu sonuç beni mutlu etmiyordu.

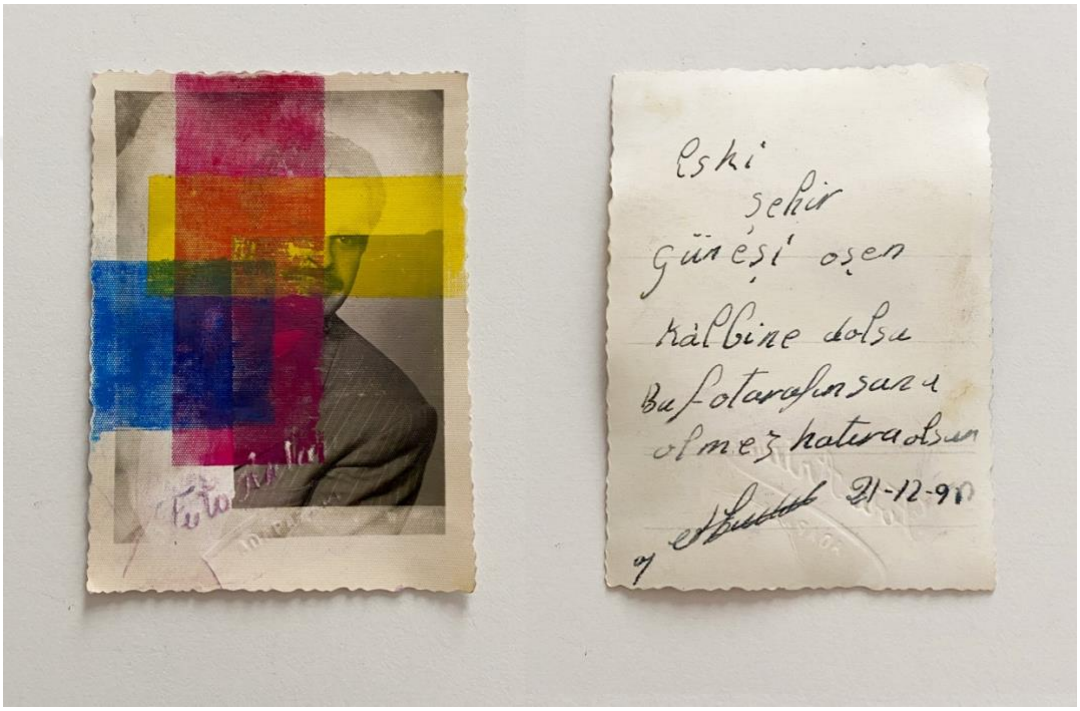


Görsel 3.11 *Ağartıcı ile buluntu fotoğraf üzerinde deneme çalışmaları*

Fotoğrafik veriler üzerinde ağartıcı ile müdahaleler yaptığım süreci detaylı olarak "sadeliğin görüntüsü" başlığında ele aldım. Tüm bu sadeleştirme ve görüntü üzerinde kadraj alma denemelerime bir süre devam ettim. Sonraki aşamada CMYK renklerini

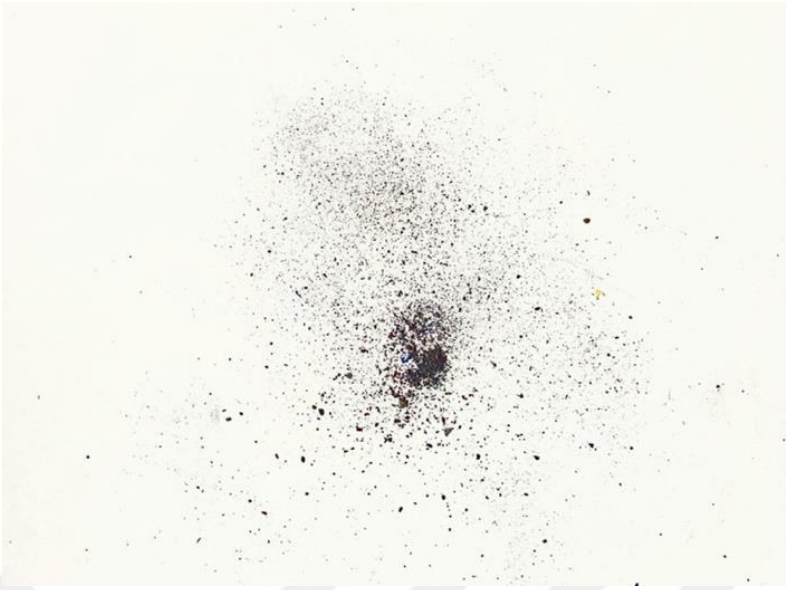
kullanmaya karar verdim fakat doğru boya türünün ne olacağına da karar vermem gerekiyordu. Onun için farklı farklı boya türlerini denedim. Ancak istediğim sonuca akrilik boya ile ulaştım. Daha sonra fabrika üretim bandındaki sisteme benzer şekilde seriler halinde üretimler yapmaya başladım.

Tüm fotoğraflara önce ağartıcılar ile müdahale ettim. Sonrasında akrilik boya ile renk katmanları attım. Akrilik boya kuruduktan sonra ıslak bez, zımpara gibi malzemeler ile fotoğraf üzerindeki fazla boyaları almaya, kazımaya başladım (Görsel 3.12).



Görsel 3.12. *Buluntu fotoğraf üzerinde sanatsal sorgulama*

Kazımadan sonra geride kalan toz yığınlarını bir dosya içerisinde biriktirmeye başladım (Görsel 3.13). Bu çalışmalarımı sonrasında izleyiciyle buluşturdum. Sergide yaşanmışlığın ve benim sanatsal müdahalelerimin izlerini taşıyan nesneleri onlar için kurguladığım anlamlandırmanın en güçlü olacağı alanlara yerleştirdim, bu nesneleri sıradan günlük işlevlerinin dışında yeni bir anlatımla izleyiciye sundum. Fotoğraf üzerindeki sorgulamalarımın bir kısmı aile albümünün içerisinde, bir kısmı da pleksi içerisinde duvarda yer aldı. Sorgulamamdan geriye kalan toz yığınları ise dedeme ait olan aynalı kutu içerisinde izleyiciyle buluştu.



Görsel 3.13. *Buluntu fotoğraftan geriye kalan tozlar*

Kutu babama dedemden kalan tek nesneydi. Bu açıdan ailem için değerliydi. 1940'lı yıllara ait olan bu aynalı kutu dedemin tıraş malzemelerini toparlama işlevini yerine getiriyordu. Sonraki işlevi ise benim buluntu fotoğraflarımı saklamaktı. Fotoğraflar sayı olarak artınca ve kutuya sığmayacak hale gelince ben de kutuyu boşalttım. Oysa şimdi benim sanatsal sorgularım sonucu buluntu fotoğrafların yüzeyinden çıkan tozların kalıntılarını koruyor. Sanatsal sorgulamam sonucunda fotoğraflardan çıkan toz yığınları ve boya kalıntıları kutu ile tekrar buluştu. Aynalı kutu içerisindeki toz yığınları sanki yaşama ayna tutuyor. Sergide tozları kutunun kapağı açık şekilde sergiledim. Kutu ile karşılaşan izleyiciler yeni anlamlar üreterek tozları ve kutuyu sorguladı. Sergiye gelen her yaş grubundan insan tozlar ve kutu karşısında farklı davrandı. Kimi parmağını tozların içine daldırıp kurcaladı, kimi ayna karşısında selfie fotoğrafı çekti. Bende sergi sonunda kutuyu kaldırmadan önce bir selfie çekerek kutunun kapağını kapattım (Görsel 3.14).



Görsel 3.14. *Araştırmacının selfie görüntüsü ve dedeme ait kutunun içindeki tozlar*

3.2.1.3. *Üretmenin sınırsızlığı*

Fotoğraf, doymak bilmez bir iştaha sahip olduğu için, bir medyum olarak dünyayı dilediğince yeniden üretmekte sonsuz bir kapasiteye sahiptir (Clarke,2017, s.23). Oysa o görüntülerin benzerleri binlerce kez üretilmiştir. Gördüğümüz bir gerçekliği teyit etme ve deneyimle ihtiyacı görüntülerle pekiştiriliyor. Bu durum süreç içerisinde alışkanlık haline gelerek estetik bir tüketime dönüştür (Sontag, 2011) Tüketilen bu görüntüler günümüzde dijital arşivimizde yığınlar oluşturmakta. Arşivlediğimiz fotoğraflar aklımıza gelmedikçe veya biri bizden bir şey istemedikçe açıp bakmıyoruz.

Araştırma sürecimde arşiminde yer alan görüntü yığınlarını açarak incelemeye ve kendimi sorgulamaya başladım. Fotoğraf eğitimi aldığım veya ürün fotoğrafçısı olarak çalıştığım için arşivim görüntü yığınlarıyla doluydu. Yaşadığımız dönemde çoğumuzun arşivi bu durumda. Oysa eskiden bir anı bir kez kayıt ederek sevdiklerimize veriyorduk. Sevdiklerimizde en özel köşelerinde bu fotoğraflara yer vererek bizleri hatırlıyordu.

Görüntülerin sınırsızlığını sanatsal sürecimde de sorgulamaya başladım. Görüntüleri öncesinde sınırsızca üretmek istemiştim şimdi ise yok etmek istiyorum. Görüntü yığınları etrafımızı sarmışken biz bu görüntü yığınını görmezden geliyorduk. Sınırsız görsel üretiminin ben de yarattığı sorgulama sonucunda yığınlar halindeki görselleri yok etmek istedim. Bu süreçte arşivimde bulunan buluntu fotoğrafları inceledim. Arşivimdeki fotoğraflardaki insanların birçoğu belki de şu an hayatta değildi. Bu insanların yakınları için de bu fotoğraflar görünmez olmuş unutulmuştu. Fotoğrafların benim için anlamları yakınları için taşıyacağı anlamlardan tabi ki farklıydı ve ben kendi anlamlandırmalarım temelinde bu görsel veriler üzerinde müdahalelerde bulundum. Çoğaltarak çoklu görüntüler üzerinde yaptığım sorgulamalar bütününü bir çerçeve içerisinde birleştirerek izleyiciye aktarmayı amaçladım. Sorgulamam için görsele karar verdikten sonra görseli çoğaltmaya başladım. Görüntüleri bir yere koyarak, düzenlerken kullanacağım malzemeye odaklandım. Matbaa süreçlerinde edindiğim malzeme bilgim sonucunda sorgulamam için en uygun malzemenin kraft olduğuna karar verdim. Kağıdın yüzeyini beyaza boyayarak, kullanacağım fotoğrafın ölçülerinde on dört parçaya ayırdım (Görsel 3.15). Bu parçaların beyaz yüzeyine zımpara yaptım. Zımpara ile eskitmemin amacı fotoğrafın tarihsel sürecindeki bozulmalara gönderme yapmaktı.



Görsel 3.15. *Kraft kağıt ve buluntu fotoğraf görseli*

Fotoğrafın tarihsel sürecini kronolojik olarak bir çerçeve içerisinde ifade etmeyi planlamıştım. Bu çalışmaların her birinde farklı bir doku ve sorgulamalar gerçekleştirdim. On dört parçadan oluşan düzenlemedeki birinci parçada fotoğrafın kendisi yer alırken son

parçada görüntünün yerini beyaz bir alan aldı. İlk olarak on dört parçadan oluşan kraftın her birine zımpara ile eskitmeler gerçekleştirdim. Birinci parçayı daha çok zımparalarken, son parçaya doğru etkileri giderek azalttım. Sonrasındaysa kartların yüzeyine buluntu bir fotoğraf aktardım. Görüntüleri perde çalışmasında yaptığım gibi tutkal ile transfer ettim. (Görsel 3.16). Birinci kartta görüntünün tamamını göstererek, görüntünün kayıt edildiği ilk yıllara göndermede bulunmak istedim.

Fotoğraf makinelerine kayıt ettiğimiz göster verilerin bir benzeri zaten kayıt edilmişti. Bizler bu verileri yeniden kayıt ederken haz alıyor ve mekanik olarak tekrarlıyorduk (Barthes, 2016). Bu nedenle ben de var olan bir görüntüyü kopyalamak istemiştim. Birinci karta aktardığım görüntüyü çoğalttım. Görüntülerin içerisinden kadrajlar aldım. Elimde bulunan diğer kartlara da bu kadrajları aktarmaya başladım. Birinci karttaki bütüncül görüntüyü görmeyen bir izleyici diğer kartlarda yer alan görüntüyü net olarak tanımlayamayacaktı. Dolayısıyla tüm kartlar bütüncül bir çerçevede anlamlı hale gelecekti. İkinci karttan, onuncu karta kadar görüntüden elde ettiğim kadrajları yerleştirdim ve bu süreci video çekerek kayıt ettim (http-6). Sonrasında da bu alanların üzerine renk katmanları atmaya başladım. İlk olarak bant ile alanlarımı belirledim. Sonrasında sırasıyla CMY renklerini kağıt yüzeyine aktardım. Renk katmanları ikinci kartta daha netken, git gide on birinci karta doğru netliğini kaybetmekteydi. Kartların yüzeyini silerek ve kazıyarak renklerin soluk ve daha şeffaf görünmesini sağladım. On birinci karta sadece CMYK renk katmanları atarak, üzerinde kazımalar, silmeler yaptım. Elimde kalan on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü kartlara ise görüntü veya renk katmanı atmadım. Sadece en başında beyaz kraftlar üzerinde yaptığım, zımpara ve kazıma işlemini bu kartlarda yaptım.



Görsel 3.16. *Kraft kağıt üzerinde alternatif fotoğraf sorgusu*

Çalışmanın içerinde yer alan her bir parça zamansal olarak farklı bir sürece atıfta bulunmaktadır. Birinci kart görüntü olanaklarıyla ilk tanıştığımız süreci yansıtmaktadır. Kartları devamındaysa renk düzenlemeleriyle devam ettirdim. İkinci kartta bilinçli olarak renk katmanlarını ve fotoğrafik görüntünün bir kısmını kullanarak çalışmayı soyutladım. İkinci kart, renkli fotoğrafın yaşamımıza girdiği ilk sürece gönderme yapsın istedim. Fotoğraf tarihi siyah beyaz görüntülerin hayatımıza girmesiyle başlamış ve devamında gerçekleştirilen sorgulamalar sonucunda renkli görüntüyle devam etmiştir. Renkli görüntü yaşamımıza girişi ani ve hızlı olmuştur. Bu nedenle ikinci kart ve devamındaki kartlarda renk katmanları atmaya başladım. Dijital süreç ise yaşamımıza teknolojik yeniliklerle yavaş sızmıştır. Ancak yakın zamanda dijital görüntüleme olanakları daha hızlı bir şekilde yaşamımıza girmeye başladı ve yaşamımızın vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Kartlar üzerinde yaptığım sorgulama on ikinci kart ile son bulmuştu. On ikinci kartta sadece beyaz renk var. Burada dijitalleşmeyle birlikte görüntü bombardımanı halini alan yaşamıma atıfta bulunmak istedim. Görüntü yığınlarıyla yaşıyordum ve sınırsız sayıdaki görüntü bir noktadan sonra görünmez olmaya başlamıştı. Bu nedenle diğer kartları boş bırakmak istedim. Dijitalleşmeyle birlikte dijital bir dünyanın parçası olduk. Görüntüleri elde etmek için artık baskı süreçlerini eskisi kadar deneyimlemiyorduk. Zorunlu olmadıkça görsellerimizin çıktısını almıyorduk. Sevdiklerimizle görüntümüzü online ortamlarda paylaşıyorduk. Bu nedenle son üç kartı boş bırakarak düşündürtmek ve kart yüzeyinde azalan görsel etkiyi hissettirmek istedim. Süreç sonundaysa tüm sorgulamalarımı bir çerçeve içerisinde izleyiciye sundum (Görsel 3.17).



Görsel 3.17. *Çerçevelenmiş kraft kağıt üzerinde alternatif fotoğraf*

Çalışma yüzeyindeki sorgulamalarımda postmodern birtakım yaklaşımlar kullandım; kendime mal ettim, çoğalttım, katmanlar oluşturdum, sildim. Minimalist bir eğilim ile görüntü etkilerini azaltarak daha kavramsal bir çerçeve yaratmak istedim. Görüntünün kayıt edildiği tarihsel süreçlerin başında yaşamamış olabiliriz fakat günümüzde geldiği noktayı yaşamımız içerisinde ve sanat üretim süreçlerinde deneyimliyoruz.

3.2.1.4. *Dijital notlar*

Yaşam mücadelesi içinde duygular ve düşünceler bizi yaşamın akışına uyumlu şekilde ilerlememizi sağladığı gibi kimi zaman da yaşamda kesintilere de neden olabilir. O kesintileri akışla buluşturmak için kendimizi ifade etmek isteriz o zaman belki de imdadımıza bir kelime ya da bir renk koşar. Onların yardımıyla yarattığımız sanatsal dünya yaşadıklarımıza dair duyguları, düşünceleri canlı tutar.

Yaşamıma ilişkin duygu ve düşüncelerimi notlar alarak, karalayarak, çizerek yansıtırım. Araştırma sürecimde geçmişime dönüp baktığımda birçok notla karşılaştım. Yaşamımın içerisinde biriken bu verilere zaman zaman baktığımda o ana dönüyorum. Artografi araştırması için toplayacağım veriler için bu sefer araştımacı günlüğü tutmaya başladım. Bu günlükteki veriler bu başlıktan önceki ya da sonraki başlıklarda ifade ettiğim anlamlandırmaların ana veri kaynaklarından biri oldu, diğeri ise sanatsal pratiklerim.

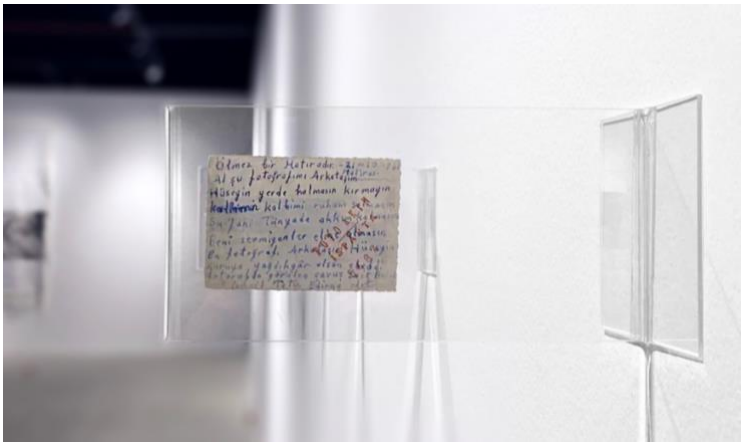
Artografi araştırmasındaki sorgulamalarımın notlar ve planlar üzerine ilerlediğini fark ettim. Önceleri eğitim ve çalışma hayatımda, hiçbir şeyi unutmamak için yapılacaklar listesi ile çalışıyordum. Çünkü çalışma yoğunluğu içerisinde yapılacakları unutuyordum. En başında işlerin teslim tarihi gibi notlar alırken, süreç içerisinde günlük yapılacak işlerin detayına kadar yazmaya başladım. Günlük yaşamımda unuttuğum bazı bilgiler de benim bu durumu detaylı şekilde yazmama sebep oldu. Birde bu notlarımdan ayrı olarak bilgisayar ekranımın yanlarına yapıştırdığım notlarım vardı. İş disiplininin getirmiş olduğu bu gereklilik daha sonra artografi araştırmamda benim tasarım süreçlerimi planlamamda ya da teknik denemelerime ilişkin püf noktalarını hatırlamamda yardımcı oldu.

Eğitim sürecimde de sanatsal denemelerime ilişkin bilgileri hem not ettim hem de taslaklarını çizdim. Sanatsal süreçlerime ilişkin planlamalarımı tasarım programlarına aldığım notlarla kayıt ettim. Sanat pratiklerime, araştırmalarıma bunlar sonucu edindiğim

öğrenmelerime ilişkin bilgilerin yer aldığı bu notlar benim artografik araştırmamın zihin haritasıydı. Estetiksel bir sorgulama yaparken farklı zamanlarda farklı duygu durumlarında yazmak yerine taslaklar oluşturuyordum. Bu taslaklara göre sanatsal sürecim şekillendi. Planlı bir şekilde hareket ettim. Günlüğümdeki notlar ve sanatsal karalamalar benim çıkış noktama giden yoldu. Araştırıp sorgularken farklı zamanlarda aradaki boşlukları görmemi sağladı.

Kendi notlarımı süreç içerisinde tekrar kurcalarken, başkasına ait notları da kurcalar oldum. Antikacılara her gittiğimde farklı dönemlere ait verileri sahiplenirken, özellikle arkasında yazısı olan görseller beni duygulandırıyordu. Yazılar hatıra niteliği taşıyan zaman zamansa şiirsel anlatımlarla desteklenen duygu dolu cümlelerdi. Bu notlar, yazan kişinin el yazısını, kime yazdığını, nerede yaşadığını, fotoğrafı çeken fotoğrafçının imzasını, notun yazıldığı tarihi içeriyordu. Görsellerin ön yüzeyindeki veri ise kültürün kodlarını, değerlerini ve inançlarını yansıtan bir "anlamlandırma pratiği" parçası olarak "fotoğrafik bir mesaj" taşıyordu (Clarke, 2017, s.32). Görüntünün bana aktardığı kadar bilgi edinebiliyordum fakat fotoğraflar doğruyu söylemiyor olabilirdi. Dijital teknolojilerin, görüntüler üzerinde düzenleme yapabilme olanağını mümkün kılması beni bu düşünceye sürüklemişti (Burnett, 2007, s.48)

Dijitalin olanaklarını sanatsal ifademi destekleyici bir şekilde kullanırken, sanatsal uygulamalarımda analog fotoğraf verilerine yer verdim. Fotoğraf görüntüleri üzerine yaptığım sanatsal müdahalelerden sonra bu görselleri notlarıyla birlikte izleyiciye sunmak istedim (Görsel 3.18). Notlarla karşılaşan izleyiciler merakla notlardaki el yazısını incelediler. Görselleri kendi algıladıkları şekilde yorumladılar. Aslında fotoğrafa bakma eylemi onların sıklıkla yaptığı bir şeydi sadece şu an bir galeri mekanında alışık olmadıkları şekilde görselleştirilmiş ve sergilenmiş fotoğrafları izlemek onları şaşırtmıştı. Sosyal medya uygulamalarında da sık sık görsellere bakma eylemini tekrarlıyorlardı. Sergi mekanındaki görsellerin yanında geçerken, instagram veya facebook paylaşımlarındaki görsellere davrandıkları gibi davranıyorlardı; görsellere tanımadan, tanımışçasına bakıyorlardı. Tek farkı sosyal medyadaki kişileri kendi ilgi alanlarına göre kendileri takip ediyordu. Paylaşımlarının altındaki kişi etiketleri, görsellerin tarihi, konum bilgisi ve emojili notlar, hashtagler ise görseller hakkında bize bilgi veriyordu.



Görsel 3.18. *"kalıntı" sergisi, yazılı buluntu fotoğraf*

Günümüzde veriler görsel ya da yazılı olsun istediğimiz şekilde sosyal medyada kamusal anlamda paylaşabiliyor ya da engelleyebiliyoruz. İzleyiciye göstermek istediğimiz kadarını sunuyoruz. İstersek sadece yaşam alanımıza giren kitleye sunuyoruz, istersek tüm dünya ile paylaşıyoruz. Bazen ise kimseyle paylaşmadan dijital arşivimizde ya da çekmecelerimizde saklıyoruz. Bu nedenle alt başlıkta da gizlide kalan arşivlerimize değinmek istedim.

3.2.1.5. *Albümler ve bulutlar*

Dijital ile analog bir yaşamın arasında doğmamdan dolayı, otobiyografime ilişkin detayların bir kısmı aile albümlerinde, bir kısmı ise dijital bir bulutta kayıtlı. Sontag (2011), albümlerin geniş bir aileden geriye kalan tek şey olduğunu söylemiştir. Ailem çocukluk fotoğraflarını eski bir ayakkabı kutusunun içerisinde saklamaktaydı (Algan, 1999), süreç içerisinde bu görüntüler çekmeye kaldırıldı diyerek fotoğrafların yolculuğuna ilişkin bir anekdot paylaşmaktadır. Bu artografik araştırma sürecimde albümleri tekrar çıkararak inceledim. Ailem on beş yaşıma kadar olan fotoğraflarımı bastırmış ve albümlere koymuş. İlerleyen yıllara ait görüntüm ise özel bir davete gitmişsek oradaki fotoğrafçı tarafından çekilmiş ve böylece albümde yer almış. Günümüzde tüm görsel verilerimizi dijital olarak işliyor ve bastırmak yerine sanal ve dijital hafızalarda, "bulutta" saklıyoruz (Coşkun, 2015). Bizim ailede sadece babam yeğenlerime ve özel günlerimize ait görselleri fotoğrafçıya gidip çıkarttırıyor. Tüm bunları düşününce dijital yerli ya da dijital göçmen bireyler olarak yaşamın içinde bazı değerleri farklı şekilde yaşama eğilimi gösterdiğimizi fark ettim.

Benim çalışma hayatımda durum biraz daha farklıydı. Seri üretim yapan bir fabrikada ürün fotoğrafçısı olarak çalışırken çektiğim ürün görsellerini hard diskte saklıyordum. Bu verileri hem RAW hem JPEG formatında saklıyor ayrıca ham dosya verileri ile işlenmiş verileri ayrı olarak arşivliyordum. Sezonluk olarak bu verilerin işlenmiş hallerini ise bir buluta yükleyerek dünya pazarındaki frenchiselarımız ile paylaşıyordum. Bu eylemi rutin şekilde her çektiğim ürün için gerçekleştiriyordum. Kendi verilerimi de satın aldığım bulutlara yüklüyor ve saklıyordum. Bu yığınlar o an için önemli birer veriyken şimdi tekrar baktığımda birçoğu benim için anlam ifade etmeyen yığınlara dönüşmüş. Bu verilerin bir kısmını temizledim geride kalanların ise ben bu dünyadan göçüp gittikten sonra diğer insanlar için bir anlam ifade etmeyeceğini biliyorum. Benim gördüğüm açıdan görmeyecekler. Evet bana ait bir arşivdi ve bu anıları ben yaşamıştım. O anı yaşadığım güne dönemeyecek ve oradaki duygu durumlarımı anlayamayacaklardı. Başkalarına ait antikacılardan aldığım görsel verilere baktığımda da durum böyleydi. Ben o görsel veriler hakkında detaylı veri elde edememiştim ancak o fotoğraflar ben de duygusal, düşünsel anlamlandırmalar oluşturdu. Benim gibi başkalarının yaşanmışlarını, görsel arşivlerini kurcalayan John Maloof ise tesadüfen açık arttırmadan aldığı görsel arşivi incelerken bir yaşamla karşılaştı (Görsel 3.19). Bu yaşam Vivian Maier'e aitti. Kurcaladıkça Vivian hakkında daha çok görsel arşive ulaştı. Bir süre sonra Vivian Maaier'in yaşamını anlatan bu arşivi izleyiciyle buluşturdu. "Finding Vivian Maier", (Vivian Maier'in Peşinde) (2013) filmi tüm bu arşivi ve süreci izleyiciye aktarıyor. John tüm Dünya'ya çok önemli bir fotoğraf sanatçısını tanıttı. Vivian, aslında çocuk bakıcısıdır, boş zamanlarında başkalarının fotoğraflarını o dönem için çok farklı bir bakış açısıyla çekmiştir. Boynunda fotoğraf makinasıyla gezdiği sokaklardaki çoğu insan portrelerini konu olan fotoğraflar çekmiştir.



Görsel 3.19. "*Vivian Maier'in Peşinde" filmine ait bir görüntü*

Benim arşivimdeki görsel nesneler ise koleksiyoner ve antikacılardan aldığım verilerden oluşuyor. Her biri farklı bir yaşama ait arşivin bir parçası. Bu arşivlerin parçalarından oluşan kendi arşivimi sanatsal sürecime dahil ederek sorgulamamın bir parçası haline getirmek istedim. Fotoğraf üzerine gerçekleştirdiğim sorgulamalarımı "katmanlaşan görüntü" başlığı altındaki aktarmıştım. Daha sonra bu fotoğrafların bir kısmını farklı bir nesne ile yorumlayıp, bütünleştirerek izleyiciye sunmak istedim. Dijital bir ortam veya bir mekanda sadece görüp geçtikleri bir etkinlik olsun istemedim. Benim kurcaladığım gibi kurcalasınlar, tanımadıkları bu görsellere bakarken kendi yorum ve anlamlandırmalarını yapabilsinler istedim. Bu nedenle eski bir albüm araştırmaya başladım. Antikacılarda karşılaştığım albümlere baktığımda beni duygusal olarak çeken, hikayesiyle büyüleyen bir albüme rastlayamadım ve bunun sonucunda aile albümümüzü sorgulamama dahil ettim. Albümde annem ile babamın evlilik fotoğrafları yer alıyordu (Görsel 3.20). Bu nedenle ilk olarak albümden aile görüntülerimizi çıkarttım. Albümden çıkan bu görseller albüm yüzeyinde izler bıraktı. Aralarından özellikle annemle babama ait olan görsel bir veriyi ilerleyen süreçte sorgulamama dahil etmek için ayrıca sakladım. Boş olan bu albüme baktığımda kokusuyla hafızamı dolduran bir anılar geçidi oluştu. Sanatsal sürecimin parçası haline getirerek müdahale ettiğim buluntu fotoğraflarımı albüme yerleştirdim. Albümün her sayfasının tek bir kişiye ait olmasını istedim. Böylece her sayfa bir kişinin yaşanmışlığıyla bütünleşecek ve başkalarının yaşanmışlığı ile düşünsel bağlamda buluşacaktı. Bu sebepten her bir sayfanın farklı köşelerine bir fotoğraf

yerleştirdim. Sayfaları çeviren katılımcılar her bir sayfada farklı bir açıdaki görsele baktılar ve her görseli kendi içerisinde sorguladılar.



Görsel 3.20. *Aile albümü, sanatsal sorgulama aşamaları*

Albümün bütün sayfalarını doldurmaktansa belli bir sayfadan sonrasını boş bırakmak istedim. Albüm ile karşılaşan izleyici albümü merakla inceledi. Kendi içerisinde sorguladı ve boş sayfa ile karşılaşınca tekrar sorguladı. Boş bırakmaktaki asıl amacım artık kullanılmıyor oluşuna ve bazı değerlerin yok oluşuna gönderme yapmaktı. Normalde sosyal medya ortamında başkasına ait olan bir veriyi bu kadar detaylı incelemeyip, sorgulamadan kaydırıyorduk. İzleyiciyle buluşan albümde ise durum biraz daha farklı oldu. Görsellere detaylı baktılar ve görsel üzerindeki sorgulamalarımı irdelediler (Görsel 3.21).



Görsel 3.21. *Albümde yer alan deneysel çalışma görüntüsü*

Dijital ve analog görüntü yarışında artık dijital görüntüler önde. Ve biz yaşamımızın büyük çoğunluğunu dijital çağa uyum sağlamak için geçiriyoruz. Dijital çağın insan yaşamını kolaylaştıran ve yararlı yanı ile yine insan yaşamını hegemonyası altına alan baskıcı yanı arasındaki karşıtlık benim bu artografik sorgulamamın temellerinden biri. Bu

noktada dijitale ilişkin deneyimlerimde farklı bir yol izleyebilir miyim bunu araştırmak istedim. Karşıma literatürde "dijital perhiz" olarak adlandırılan bir olgu çıktı.

3.2.2. Dijital perhiz

Görsel bombardımanın yoğun şekilde hissedildiği çağımızda, görselleri kimi zaman hafızamızdan dijital ortamlarda yaptığımız gibi silip atamıyoruz (Algan, 1999) kimi zaman ise gerekli olduğu halde hatırlayamıyoruz. Bu nedenle öncelikle bu görüntülerin üretilme davranışı üzerine sorgulamalar gerçekleştirdim. Sonrasında bireysel olarak sıradan günlük yaşamımda ben nasıl bir tavır alabilirim ayrıca sanatsal üretim süreçlerinde nasıl bir yaklaşım izlemeliyim sorularını sormaya başladım.

Bu süreç yaşayan sorgulamamda dijital perhiz yapma durumunu tetikledi. Süreç içerisinde oluş gösteren bu durum aslında benim için ilk başlarda zorlayıcıydı. Yığın halini almış görüntülerle iç içe olmanın verdiği karmaşıklık içinden çıkılamaz hale gelmişti. Bu süreçte Catherine Price'ın (2021) "Dijital Detoks" kitabıyla karşılaştım. Bu kitap görüntülerle bizi sık sık bir araya getiren bir cihaz olan telefon ve telefonun kullanımı üzerine yapılandırılmıştı. Telefonlarımızın sisteminde yer alan uygulamalara karşın asıl detoks uygulayabileceğimizi ele alıyordu. Telefonuma ve uygulamalara bu kadar bağımlı olmazsam, dijital bombardımandan bir nebze uzaklaşırım diye düşündüm. Kitap dört haftalık bir detoks sürecinden bahsediyordu. Burada yazanları sırayla uygulamaya başladım fakat tamamen bu uygulamaları yaşamımdan çıkartamazdım. Yaşamımda önemli yeri olan kişilerle bu cihaz aracılığıyla diyalog kuruyordum. Uygulamaları silmem demek diyalogumu kesmem demekti. Bu sebeple kitabın önerdiği yöntemlerin tamamını uygulayamazken, gereksiz birçok uygulamayı silmeyi başarmıştım. Önceliklerimin farkına vararak sorgulamaya devam ettim. Bu süreçte okumalarım ve araştırmalarım sonucundaysa benim yapmak istediğim şeyin daha çok dijitali minimalize etmek olduğuna karar verdim. Dijital minimalistler, ihtiyaç dahilinde teknolojinin olumlu özelliklerini kullanıyorlar, gereksiz kullanımlardan kaçınarak dikkatlerini dağıtmıyorlardı. Dolayısıyla daha kaliteli bir yaşamı destekliyorlardı (Newport, 2019). Bende bir süre dijital uygulama ve ortamları daha az kullanmaya başladım. Böylece yaşadığım ana, bu an içindeki olaylara, kişilere, canlılara, mekana, nesnelere vb. daha çok odaklanarak anda kalmaya çalıştım. Bu süreçte dijital minimalistlerin sorgulamasını görüntü üretimimde irdeledim. Gerekli olmadıkça görüntü üretmedim. Günlük yaşamım içinde amacım, daha anlamlı görüntü üretmek ve daha az

görüntü üretmek olmuştu. Bu sürece dijital aygıtların her birini analog bir cihaz gibi görerek başladım. Bu cihazın içerisinde 35mmlik bir film olsaydı ve her bir karesi benim için değerli olsaydı, bu anı kayıt eder miydim? Bu anı sayısız kez mi kayıt ederdim, hiç mi kayıt etmezdim? Bu açıdan düşünüp sorguladıkça kayıt etme eylemim azalmaya başladı. Görsel arşivime her baktığımda benim için anlamlı kareleri gördükçe çokluğun getirdiği fazlalıklardan arınmış hissettim. Bu eylemi yaşamımda benimsedim. Bu süreçte İnternet Derneği (ISOC-TR) ve Medya Okuryazarlığı Derneği tarafından düzenlenen "Dijital Vatandaşlık Kimliği" eğitimlerine katıldım. Bu eğitimlerde yeni teknolojilerin yaşamımıza nasıl bir kolaylık sağladığını öğrendim. Dijital yaşam kültürü, siber güvenlik ve bilişim okuryazarlığı gibi konularda bilgi edinerek deneyim kazandım. Eğitimler sonunda dijital platformları yaşamımda bilinçli bir şekilde kullanır oldum.

Dijital perhiz yaparak yaşamıma devam ederken, bir süre sonra buluntu fotoğraf ve görüntüler üzerinden başkalarının hikayelerini keşfetmeye, anlamlandırmaya çalıştığımı fark ettim. Kendi dijital arınmışlığımın içerisine başka yaşamları dahil ediyordum ama bu yaşamları fazlalık gibi görmüyordum. Antikacılarda karşılaştığım bu verilerin hikayesini bilmiyordum ama onları alıp kendi hikayemle yorumlamak sanatsal üretim sürecime yansıtmak, diyaloglar kurmak istiyordum. Bir süre sonra ise bu eylemi ritüele dönüştürdüğümü fark ettim. Arşivim başkalarına ait olan görsel nesnelerle doldu. Bu nesneleri, bu imgeleri görmesem bile kokusu ile-odamda iz bırakıyorlardı. Bir süre sonra bu verilere karşı da perhiz yapmaya başladım. Hayatımın yeni parçası olacak bu nesneler, veriler benim hikayeme onların hikayelerini katabildiğim ölçüde değerli idi.

Perhiz yapmak, emek isteyen zor bir süreçti. Bunu başarabildiğim noktalarda yaşama daha çok dahil olabildiğimi hissettim. Dijital ile analog arasındaki bu zamansal çizgide, az ve öz üretmek ana ilkem oldu.

3.2.2.1. *Dijitalden analoga dönüş*

Analog fotoğraf makineleri günümüzde yaygın şekilde kullanılmıyor fakat lisans eğitimimde bu süreçleri deneyimlemiştim. Herkes gibi yaşamın içinde bazı şeyleri çabuk üretip tüketmeye alıştığım için analog makinelerle çekim süreci ve sonrasındaki aşamalar bana beklemeyi ve sabretmeyi öğretti. Bu süreci deneyimlerken dijitalden kopmamıştım ama analog fotoğraf makinesiyle çekim yapma eylemi ve duygusu beni yaptığım işe daha fazla motive etmişti.

Ürün fotoğrafçısı olarak çalışma başladığımda dijital teknolojilerin getirdiği kolaylıkları işimi daha hızlı yapmamı sağlıyordu. Fakat bu süreçte dijital kameranın getirdiği kolaylıklar içinde bilinçsizce kaybolduğumu hissettim. İyi bir dijital kamera almak ve daha iyi bir görüntü oluşturmak adına sürekli araştırmalar yapıyordum. İşim hedef kitlenin dikkatini çekmek, beğenisini kazanmak olduğu için en çarpıcı görselleri nasıl çekebilirim sorusuna odaklanmıştım. Görüntülerimi farklı lens ve ekipman ile farklı açılardan çekerek daha etkili hale getirmek istiyordum. Fakat ekipmanların sonu yok. Her gün gelişen teknolojiler ile yeni bir cihaz yaşamımıza girmekte. Günlük yaşamımda dijital kameramı bir kenara kaldırarak analog kameram ile görüntü üretmeye başladım. Antikacılara giderek siyah beyaz fotoğraflar aldım. Kokusu olan bu görüntüleri tekrar yaşama dahil etmek istedim. Clarke'ın (2017, s13) dediği gibi görüntüler günlük hayatta en çok el değiştiren nesnelerden biri. Tabi ki bu eylem dijital görsellerde daha hızlı oluyor. Analog makinelerle oluşturulan görüntüler ise genelde sahipsiz kaldıklarında el değiştiriyorlar.

Ürün fotoğrafçısı olarak çalıştığım yerden ayrılarak, analog görüntüleri tekrar denemeye başladım. Görüntüler kayıt ederek banyo yaptım. Cyanotype gibi farklı görüntü oluşturma süreçlerini deneyimledim (Görsel 3.22). Bu süreçte ışığı anlamaya, doğal ışıkta görüntü oluşum süresini çözmeye çalıştım. Sayısız denemenin sonucunda istediğim sonuçlara ulaştım ve görüntü benim için ayrı bir değer kazandı. Her bir solüsyon deneyimi, kendi içerisinde birtakım deneyim ve sorgulama istiyordu.

Buluntu görüntüler başkalarının oluşturmak için emek verdiği ve bireyler için hatıra niteliği taşıyan bir anın iziydi. Bu nesnelere bakarken sorguladım ve imgelerin arkasını görmeye çalıştım. Analog görüntü süreçlerinden sonra, emek verilerek üretilen her nesne benim için ayrı bir değer taşıdı. Tüm bu nesneleri kurcaladım. Diyaloglar kurmaya ve üzerinde estetiksel sorgulamalar yapmaya başladım.



Görsel 3.22. *Taş üzerine cyanotype baskı*

3.3. Öznel Sorgulamalarda Estetik Kurcalamalar

Araştırma boyunca, a/r/tografi kimliklerim kapsamında öznel sorgulamalarda bulundum. Tüm bu verileri kayıt ederken, beni araştırma yapmaya proveke eden konu, çağın görsel bir bombardımana maruz kalması ve benim buna karşı nasıl bir bireysel tavır içinde olmam gerektiğini keşfetmemdi. Bu sorunu sanatsal bir tavır olarak ürünlere yansıtmaya çalışırken öncelikle kendi yaşam tarzımı ve orada değiştirmem gerekenleri sorguladım. Kurcaladıkça yeni şeyler keşfetmenin yanı sıra birçok hata da yaptım, alternatif malzemeler deneyimledim, görüntülerdeki bilinmeyenleri kurcaladım. Fotoğraflar, dijital görüntüler, eski ya da antika nesneler vb. bunların sanat ve resim malzemeleriyle yeniden yorumlanması, buluşturulması, bu süreçlerin bu malzemeler arasında kurduğu diyalog sonucunda oluşan hikayeler, estetik yansımalar ve daha nicesi bana bu çalışmaların çok boyutlu, çok anlamlı ve çok biçimli olduğunu gösterdi. Şimdi estetik sorgulamalarım içindeki teknik denemelerim esnasında karşılaştığım hata durumunlarına odaklanmak istiyorum.

3.3.1. Hatanın kıymeti

Yaşamımızda aldığımız kararlar ve eylemlerimiz sonucunda olumlu olumsuz birçok durumla karşılaşırız. Bu durumlar bizim yaşamımıza yön veren deneyimlerimizdir. Birde yaşamımızı, aldığımız kararlarımızı etkileyen dış etkenler

mevcuttur; yaşadığımız dünyadaki teknolojik bir gelişme veya toplumları ilgilendiren salgın, savaş, doğal afet vb. olaylar. Tüm bunlar yüzyıllardır toplumları etkilemiş, dönemin sanat anlayışına da yön vermiştir. Benim yaşadığım süreçte de yaşadığım olaylar ve deneyimlerim sonucunda oluşan farkındalıklarım estetiksel anlayışımı etkiledi ve sanatsal çalışmalarıma yansıdı.

Yaşama dair deneyimlerimi "öznel sorgulamalar" başlığı altında ele alırken deneyimlerimi çevremle kurduğum diyaloglar bağlamında ele aldım. Yaşamımı "bireyler", "nesneler" ve "mekanlar" ile kurduğum diyaloglar etkilerken, bu diyalogların içerisinde yaşamıma yön veren olaylarla, sürpriz hikayelerle karşılaştım. Günlük yaşamımda ~~bireylerle~~ insanlarla kurduğum diyaloglarda olumlu, olumsuz birçok deneyim kazandım. Buradaki deneyimlerim ilerideki sorgulamalarımda bir basamak oldu daha sonra bu basamaktan diğer basamağa geçtim (Dewey,2021, s.32).

Çalışma ortamlarımda nesnelerle kurduğum diyalogları sorguladım. Özel sektörde çalışırken çoğu zaman üretimin bir parçası olduğumu hissettim. Bir ürün son haline alana kadar geçirdiği değişimleri hem gözlemledim hem de tecrübe ettim. Sayısız malzeme tanırken her malzemenin kendi içerisinde oluşacak problemlerini deneyimledim. Bu malzemeler; kumaş, kağıt, metal, plastik gibi çeşitlilik gösteren malzemelerdi. Matbaanın veya bir tekstil fabrikasının tüm aşamalarını deneyimlerken, üretim aşamasında yapılan bir hatanın nasıl telafi edileceğini veya alternatif bir çözüm ile nasıl onarılacağını öğrendim. Düzeltemediğimiz durumda da ne gibi bir problemle karşı karşıya kalacağımızı, bu ürünlerin toplum üzerindeki etkisini gözlemledim. Çalışma yaşamımda hep bir mükemmellik arayışı vardı. Hatasız, kitleye hitap eden renk ve özellikte bir ürün üretmek, sunmak zaman alan bir süreçti. Tüm bu süreçte deneme baskılarla hatayı sıfıra indirgemeye çalışıyordum ancak yine de hatalı baskılar olabiliyordu. Bu kapitalist üretim sisteminde kabul edilemeyecek bir durumken, özgün sanat ve tasarım pratikleri için yaratıcı bazı olanaklar sağlayabilir.

Lisans eğitim sürecimdeki, uygulamalı derslerde de farklı farklı malzemeleri deneme şansım oldu. Ayrıca sanat tarihi gibi teorik derslerde sanatçıların yaşamlarını, deneyimlerini okuma, inceleme fırsatım oldu. Sanatçıların sanat üretim süreçlerini nasıl yapılandırdığını, malzeme ve teknikleri nasıl kullandıklarını, anlamlandırmalara nasıl ulaştıklarını araştırdım. Bazen bu süreçlerde bilim insanlarının kazara ya da bir hata sonucunda bilime katkı sağlayacak bir bilgiyi bulmaları gibi sanatçıların da uygulamaları esnasındaki hatalarından yaratıcı ve özgün ifade biçimleri elde edebildiklerini gördüm.

Fotoğrafik malzemeler üzerine kimi zaman tarihsel bilgiler edinirken, kimi zaman bu süreçlerde kimyagerler gibi davranıp, teknik sorgulamalar ve denemeler yaptım. Analog fotoğrafın kendi yapısında deneyimleyerek öğrenilmesi gereken süreçleri vardı. Örneğin, karanlık odanın ışık almayan bir alan olması gerekiyordu. Fotoğraf filmlerinin yapısından ve filmin bayat oluşundan dolayı solüsyon miktarı, süre, su ısısı, agrandisörde pozlandırma miktarı değişebiliyordu. Bir yandan analog fotoğraf makinesiyle haşır neşirken diğer yandan dijital görüntüleme teknolojilerle uğraşıyordum. Dijital ortamlardaki deneyimlerde de hatalar oluşuyordu. Örneğin kayıt edilen bir görüntünün sd karttan bilgisayara aktarılma sürecinde çok nadirde olsa görüntü yüzeyinde bozulmalarla karşılaştığım oldu ya da görüntüleri internet ortamında paylaşırken RGB renk ayarı yerine CMYK olarak unuttuğum, baskı aşamasında CMYK renk ayarına almam gerekirken RGB bırakmamdan kaynaklı renksel sorunlar yaşadığım oldu. Baskı aşamasında görüntü ayarını 300 DPI yapmadığım için pikselleşmeler oldu. Tüm bu süreçler yaşayan sorgulamamın parçası haline geldi.

A/r/tografi araştırmacısı olarak sanatçı kimliğim boyutunda sanatsal malzemeleri araştırarak sorguladım ve teknik olanaklarını keşfetmeye çalıştım. Öğrenmelerim süreç içerisinde sanatsal ifade biçimime yansıdı. Öğrenirken hatalar yaptım ve hata yapmamak için uğraşırken, hatalar zevk vermeye, bende yeni bir bakış açısı oluşturmaya başladı.

Sanat tarihi eğitimleri alırken karşılaştığım sanatçılar beni etkiliyordu. Hayatlarına baktığımda geçmiş deneyimlerini bir basamak gibi kullandıklarını ve süreç içerisinde de sanatsal süreçlerine yansıttıklarını gördüm. Örneğin, Robert Rauschenberg resim, asamblaj, enstalasyon çalışmalarının yanı sıra fotoğraf üzerine de sorgulamalar yapan çok yönlü bir sanatçıdır. Fotoğrafik sorgulamalar için 1987 yılında 20x24 ahşap polaroid fotoğraf makinesi ısmarlamış ve onunla denemeler yapmıştır. Ayrıca polaroid teknisyeni arkadaşı John Reuter'dan fotoğraf ile ilgili bilgiler edinmiştir (Higgins, 2014).

Reuter kendisine polapan 400 filmi vermiştir. Rouschenberg'e filmi için kaplayıcı solüsyon kullanması gerektiğini söylemiş ve fırça ile nasıl uygulayacağını göstermiştir. Bu kaplamanın uygulanmaması durumunda oluşabilecek görüntü hatalarından da bahsetmiştir. İlk olarak Reuter'ın dediği yöntem ile kendi çekmiş olduğu görüntüler üzerinde solüsyon ile sorgular gerçekleştirmiştir. Bu süreçteki görüntüler hatalı gibi görünür ama kendisini bu hatalı görüntüler çok tatmin etmediği için sorgulamasına devam etmiştir (Görsel 3.23) (http-7).



Görsel 3.23. *Robert Rauschenberg'in fotoğraf üzerine sorgulaması*
https://20x24studio.com/?page_id=2329 (Erişim tarihi:12.06.2023)

Rauschenberg bu süreçte başkasının sorgulamasından edindiği bilgileri kendi sorgulamasına dahil ederek yeni bir çıkış yolu aramaktadır. Yaptığı hatalar yeni bir deneyim kazanmasına sebep olurken, sanat üretim sürecini de yapılandırır. A/r/tografik bir sorgulama ile kendi sanatsal üretim sürecimi irdelerken, başkasının kayıt ettiği buluntu fotoğraflar üzerinde denemeler yapmaya başladım ve bu süreçteki hatalarım bana görsellerin tasarımı konusunda farklı seçenekler sundu. Estetik birtakım sorgulamalar için zımpara ve ağartıcılar ile bilinçli ve bilinçsiz müdahalelerde bulundum. Bunlar fotoğrafların görsel mantığı açısından hata gibi görünüyorlardı oysa benim sanatsal arayışlarım için fırsatlar yaratıyordu (Görsel 3.12).

Sanatsal denemelerimde kumaş, alüminyum gibi alternatif malzemelere de yer veriyordum. Çalışma hayatımda alüminyum CTP kalıpları üzerinde oluşabilecek hatalar hakkında bilgi kazanmıştım. Kalıbın yüzeyi ışık görmemesi gereken, solüsyonlarla korunan bir malzemeydi. Ayrıca yüzeyinde oluşabilecek herhangi bir hatada hurda ya da çöptü. Bu malzeme yüzeyine pozlanan görüntü, fotoğraf filmi gibi negatif olurken, baskı makinesinde sayısız görüntü elde edilmesi sonucunda pozitife dönüşmekteydi. Sorgulamama dahil olan bu malzemenin yüzeyine görüntü aktardıktan sonra sorgulamaya başladım. Süreç boyunca malzemeyi tanıma, anlamlandırma sürecinde yirmiye yakın kalıp basarak sorguladım. Süreç sonunda istediğim sonucu elde edebilmek için bilinçli olarak hatalara yer verdim. Kalıp yüzeyine boya kalıntıları, parmak izleri gibi lekeler bırakarak bu süreci tamamladım.

Odamda bulunan, bana geçmişi hatırlatan, ailemden kalan malzemeler, buluntu fotoğraflar, evraklar, nesneler ve imgeler üzerinde zamanla bozulmalar ~~hatalar~~ oluşmuştu.

Mendil sandıkta durdukça kokmuş, rutubetlenmiş, sararmıştı. Perde naftalin ile korunabilmiş ama rengi değişmişti ve dedeme ait kutunun dışı süreç içerisinde deforme olmuştu. Fotoğraflardan bazıları ise pozlandırma sonrası iyi arındırılmadığı için sararmıştı ve zamanla yüzeylerinde eskimeler, kırılmalar ve yırtılmalar olmuştu (Görsel 3.12, Görsel 3.14, Görsel 3.21). Zamanla oluşan bu hatalar benim için sürecin getirdiği artı bir değer oldu. Bazı fotoğrafların üzerinde ise bilinçli yapılmış karalamalar yer alıyordu. Tüm bu hata ve bozulmalar benim yaşamımda yer alarak yaşayan sorgulamamın parçası oldu. Sanatsal sürecimi destekleyerek zengin anlatım olanakları sundu ve deneyimlediğim tüm bu malzemelerle benim aramda diyalog kurulmasını sağladı.

3.3.2. Yaşamsal malzeme

Yaşam içinde öğrendiklerim bir sonraki anı etkileyen izlerim oldu. Bilincimde ya da bilinçaltımda yer alan hikayelerin izleri daha çok geçmişe ait nesnelerle kurduğum diyalog sonucunda olduğunu fark ettim. Bu nesnelerin doğrudan anlamlandıramadığım yananlamaları vardı ve nesneler benimle de diyalog kurarak bitip tükenmeyen bir diyalogun parçası olmuştu (Baudrillard, 2020). Bu nesneleri çalışma hayatımda, eğitim süreçlerimde, sanatsal denemelerimde, aile geçmişimde sıkça sorgulamıştım. Annemin biriktirdikleriyle karşılaşmak beni günlük yaşamdan uzaklaştırarak kendi geçmişime dönmeme neden oluyordu (Baudrillard, 2020).

Odama, yaşam alanıma arşivlediğim tüm nesneler bana bir şeyler fısıldıyor gibiydi. Yaşadığım mekan gün ve gün yeni fotoğrafların, eski ve antika eşyaların, imgelerin mekanı olmaya başladı (Görsel 3.46). Buluntu nesneleri toplarken istemsizce kendi geçmişimle bağ kuruyor ve onları alıp eve, odama getiriyordum.

Araştırmama fotoğrafik verileri kullanarak başladığımdan daha önce bahsetmiştim. Süreç içerisinde anlatımım diğer nesnelerin ruhuyla/yaşanmışlıklarıyla birleşerek bütünsel bir dil kazandı. Ancak nesnelere duygusal olarak bir anlam yüklediğimde sorgulamamı yoğun şekilde yönlendirdiğini fark ettim. Bu nedenle duygusal bağımı ikinci plana atarak buluntu fotoğraflar üzerinde estetik sorgulamalar yapmaya karar verdim. Yani ilk duygusal anlamlandırmadan sonra kendimi bundan yalıtarak estetik kaygılarla yaptığım sorgulamalara ve biçimlendirmelere yönlendirmeye çalıştım. Süreç içerisinde kimlik, albüm, kutu, mendil, perde ve ctp kalıplar üzerinde uygulamalar gerçekleştirdim.

Yaşam alanımda bulunan malzemeleri “tanıdık” ve “tanımışçasına” diye ayırdım. Tanımadığım birine ait bir görüntüyü tanımışçasına saklarken, doğrudan göremediğim; genetik bir özelliği, insanın kendisinin ya da herhangi bir ailesel özelliğini barındırdığını fark ettim (Barthes, 2016, s.122). Buluntu görsellerde ben bu özellikleri göremiyorum. Buluntu görsellerle belli bir zaman geçirdikten ve onlara yönelik bir fikir oluşturduktan sonra sanat üretim sürecime dahil ediyorum. Bu görsellerdeki kişiler tanınan biri değilse kimse bu sahipsiz fotoğrafları almaz (Coşkun, 2015, s.23). Bu nedenle ben bu görseller üzerinde sorgulama yaparak onları tekrar yaşam alanlarına dahil etmek istedim. Görüntüler üzerinde sorgulama yaparken bir fabrika gibi çalıştım. Bir fabrika gibi sıralı işlemler halinde sayısız görüntü üzerinden müdahaleler gerçekleştirdim. Sorgulama süreçlerimi “katmanlaşan görüntü” başlığı altında ele aldım. Çalışmalarımı “kalıntı” sergisi ile izleyiciyle buluşturmadan önce gruplara ayırdım ve farklı yaşamsal malzemelerle birleştirerek yeni anlatımlar kazandırdım. Her bir anlatım sergileme biçimleriyle izleyiciyi yönlendirirken, onları geçmişlerine götürdü. Buluntu fotoğraf yüzeyinde yaptığım sorgulamaların bir kısmı T ve L pleksi föylük içerisinde, bir kısmı albümde yer aldı (Görsel 3.24). Albümün sayfalarını kurcalayan izleyiciler geçmişlerinden kalma albüm bakma deneyimini tekrar yaşayarak sorguladı. Albümü pleksi bir dergiliğin üzerinde sergiledim. Böylece izleyiciler rahatlıkla fotoğraflara ulaşarak inceleyebildi.



Görsel 3.24. *Yaşamsal albümden bir görüntü*

Pleksi yaşamımızda sıkça karşılaştığımız bir nesne. Bu nesneyle benim tanışmamsa matbaa sürecinde oldu. Pleksiyi farklı yaşam alanlarında, iç ve dış mekanlarda reklam ürünlerini sergilemek için kullanıyoruz. Örneğin bir reklam tasarımı pleksiler içerisine

yerleştirilerek fuar alanında ya da bir masada menü olarak yer alabilir. Çok boyutlu olan bu malzemeyi kullanırken T fleksi olanını tercih ettim ve duvara yatay olarak yerleştirdim (Görsel 3.25). Böylece her iki yüzeyi de görünür oldu. Pleksilerin içerisine arkasında notları bulunan fotoğrafları yerleştirdim. İzleyici ilk önce görüntünün yer aldığı yüzeyle karşılaşırken, daha sonra arka yüzeydeki fotoğrafa ait mesajın olduğu yazıyla karşılaşıyordu. Her mesaj başka bir zamanın yaşanmışlığına aitti fakat izleyicinin bunu şimdiki zaman içinde algılaması gerekiyordu. Sergimdeki bu izleyici deneyimi beni tekrar fotoğrafın tarihsel süreçteki ilk adımlarına götürdü.



Görsel 3.25. *T pleksi içerisine yerleştirilen fotoğrafın görüntüsü*

1839 yılında konusu insan olan ilk fotoğraf çekilmiştir. Bu süreçten altı ay sonra Osmanlı topraklarında da fotoğraf duyulmaya başlamış,–ilk görüntü İzmir'de kayıt edilmiştir (http-8). Bu süreçte o dönemde yaşayan insanlar kendilerini içinde bulundukları topluma dair göstergeleri, kültürel unsurları, varlıklarını diğerlerine göstermek için carte-vizite olarak adlandırılan küçük portre fotoğrafları çektirmeye başlamışlardır. Bu fotoğraflarla ilk defa karşılaşanlar ve fotoğrafları çektirenler için bu deneyim herhalde çok heyecanlı ve korkunç olmuştur. Fotoğrafı büyüleyici bir şey olarak görenler, fotoğraf çektirmekten kaçınanlar da olmuştur. Fotoğrafik görüntüler insanların birbirlerinden farklılıklarını ya da benzerliklerini daha net gösteren araçlardır diyebiliriz. Bu nedenle birçok aile, aile tarihçelerini geleceğe bırakmak için fotoğraflar çektirmişler, dondurulmuş görüntülerini torunlarına bırakmışlardır. Aile fertlerinin birbirine bağlılığına tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler arşivi oluşturur (Sontag, 2011, s.9).

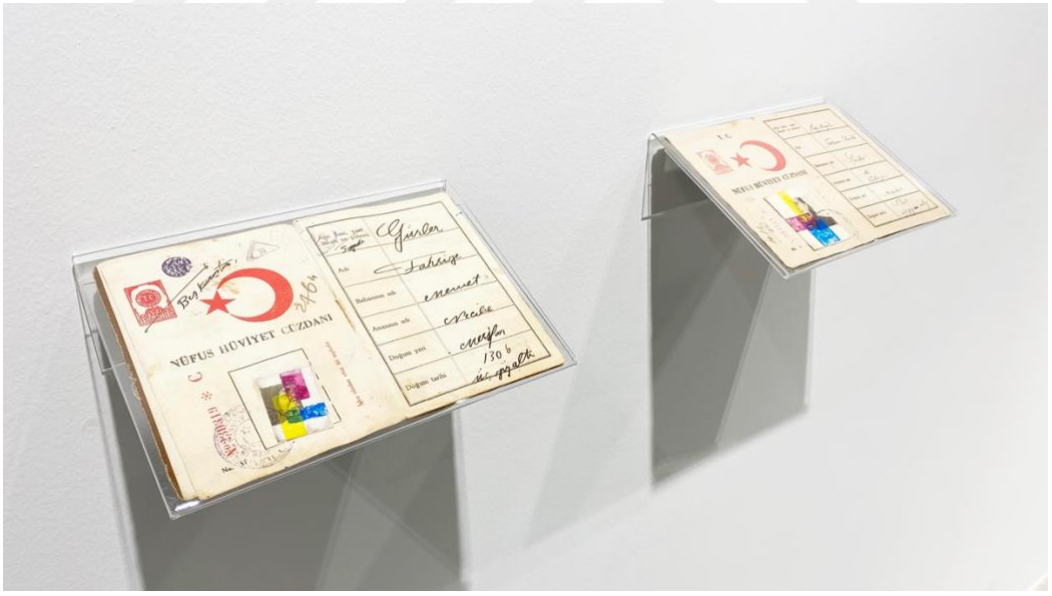
Fotoğrafik görüntünün olanaklı hale gelmesi ve zamanla görüntü üzerinde istediğimiz gibi müdahale edebilmemiz fotoğrafın kullanım alanını genişletmiştir.Carte-de-visite 1851 yılında yaşamımıza girmiş, karvizit boyutundaki görüntülere verilen isimdir (Özendes, 1998) (Görsel 3.26). Bu fotoğrafları çektirmek isteyen insanlar en özel kıyafetlerini giyerek kültürel ve varlıksal konumlarını en iyi şekilde göstermek istiyorlardı. Fotoğrafçılar ise görüntünün olanaklarını insanları görünenden daha iyi göstermek için kullanıyorlardı. Zamanla teknolojik olanakların gelişmesiyle birlikte, görüntüler bize benzeyen ama bizi olduğumuzdan farklı gösteren bir yapıya büründü. Fotoğrafçılar bizi biz yapan yaşamsal izlerimizi (leke, ben, dövme, piercing vb.) silerek yabancılaştırmaya başladılar. Oysa vesikalıklarımız bizim varlığımızı kanıtlayan önemli evraklarda kullanılacağı için onun gerçekliği en iyi şekilde yansıtması, müdahale edilmiş olmaması gerekiyor.



Görsel 3.26. *Abdullah Frêres tarafından kayıt edilmiş bir görüntü, Carte-de-visite (Araştırmacının arşivinde).*

Tüm bu oluşumlar ve sorgulamalarım dijitale karşıt bir tepki değildi. Sorgulamamın sebebi görüntülerin dijital alanlarda daha iyi bir sonuç ile bizlere aktarılmak istenilirken, bizlerin varlığını değiştirmesiydi. Bunun sonucunda sanatsal çalışmalarımda fotoğrafik veriyle bu durumu aktarma, sorgulama, yansıtma arayışım başladı. Tesadüfen internet

sayfasında bulduğum bazı görüntülü evraklar dikkatimi çekti. O dönemde yaşayan insanlar için önemli olan bu evraklar, sahipleri bu dünyadan göçüp gittikten sonra değersizleşmişti. Süreç içerisinde yakınları veya birileri tarafından bulunarak antikacılara satılmış ya da antikacının eline geçmişti. Evrakları incelediğimde üzerindeki kişileri tanımam için yeterli olacak tüm resmi bilgilerin yer aldığını gördüm. Evrakların siparişini verip aldıktan sonra bir süre düşündüm. Günümüz bilgi ve iletişim çağında bir ürüne sahip olmak, o ürünün temsil ettiği her şeye sahip (Dayı, 2013, s.31) olmak demek miydi? Sahip olduğum bu bilgileri kendimce sorguladım. Sonrasında buluntu evrakların üzerine diğer tüm çalışmalarımda yaptığım gibi müdahalelerde bulunarak soyutlamaya başladım. Ağartıcılar ile solüsyonları akıttım. Soyutladıktan sonra renk katmanları ile estetik açıdan birtakım sorgulamalar gerçekleştirdim. Renk katmanları attım ve kazıdım. Günlük yaşamlarında hemen ulaşabilir bir alanda bulunan bu belgelerle oluşturduğum, izleyici tarafından da fiziksel olarak kolay ulaşabilecekleri şekilde sergilemeye karar verdim. Diğer çalışmalarımda pleksi bu amaçladığım sergileme için de çok uygundu. Bu nedenle çalışmaları L pleksi içerisinde duvara sabitleyerek izleyiciyle buluşturdum (Görsel 3.27).



Görsel 3.27. *L pleksi içerisine yerleştirilen buluntu kimlik görüntüsü*

Çalışmalardaki kişiler Kodak'ın 1888 yılında ilk makinesini üretmesinden birkaç yıl sonra doğmuş kişilerdi. Bu nedenle düşününce fotoğraf ile ilk tanışan kişilerdi. Kimlikleri Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte yenilenmişti. Bu kişilerin ilk fotoğraf çektiren kişiler oluşu benim için önemliydi. Görüntüler kimliklerde kullanılmak için

işlevsel olarak çekilmişti, bu nedenle fotoğraflardaki yüzlere müdahale edilmemişti. Benim için bu açıdan da önemliydi. Bunun gibi diğer çalışmalarımda da fotoğraf üzerinde sorgulamalar yapmaya devam ettim.

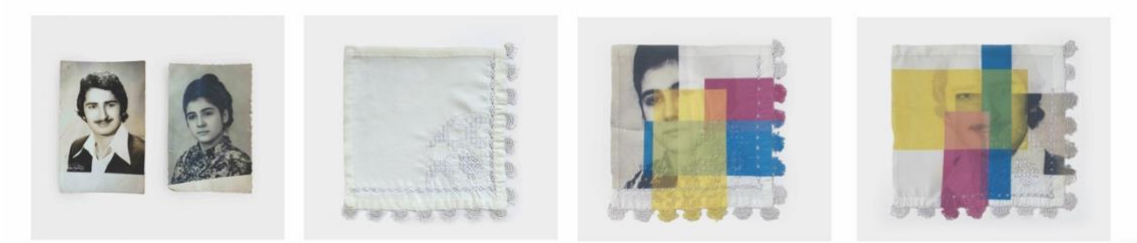
Buluntu veriler sanki sessiz manifestolar içeriyordu, keşfedilmeyi bekleyen çağdaş sanat yapıtlarındaki anlamlandırmalara gönderme yapar gibiydiler (Coşkun, 2015). Bu nedenle bu imgelerin derinliklerine inmek istedim. Toplumumuzun içinde yer alan bu nesnelerle herkesin bir hikayesi, yaşanmışlığı vardı. Bir yandan bu hikayeleri öğrenirken bir yandan da yeni malzemeleri sorgulamalarıma dahil ettim. Bu malzemeler benim yaşam alanımda bulunan "tanıdık" ve "tanımışçasına" diye ikiye ayırdığım nesnelerdi. Bu defa tanıdık olanları sorgulayacaktım. Annemle babamın evlilik albümünde karşılaştığım özellikle iki fotoğrafın hikayesini onlar biliyorlardı (Görsel 3.28). Hikaye benim için bir hazine gibiydi çünkü onların birbirine olan aşklarının başlangıcı bu nesnelerde saklıydı. Eğer ben bu sorgulamayı ve çalışmayı yapmazsam bizler göçüp gittikten sonra hiç kimse bu hazineyi öğrenemeyecekti (Barthes, 2016).



Görsel 3.28. *Annemle babamın fotoğrafı*

Bu fotoğrafları görsel bir veri gibi sorgular, analiz ederken bir yandan da kültürel alışkanlıklar, algılar üzerine araştırmalar yaptım. O zamanlara tanıklık etmiş kişilerle konuştum. Ve bu vesikalık fotoğraflara eşlik eden bir başka nesnenin mendillerin sevenler arasında bazı anlamları yani şimdinin deyimi ile mesajı olduğunu öğrendim. Sosyal medya üzerinde gerçekleştirdiğimiz diyalogların tarihsel süreç içerisinde farklı bir yaklaşımla gerçekleştiriyor oluşunu sorgulamak istedim.

Birbirini seven kişiler eskiden iletişim aracı olarak mendili kullanırmış. Mendillerin renklerine göre de farklı dilleri varmış. Bu iletişimi tekrar vurgulayabilmek adına o dönemlerden kalma mendillerin arayışına girdim. Bursa'nın çeşitli antikacı, kumaşçı, çeyizcilerini gezdim. Karşılaştığım mendiller bir makine tarafından üretilmiş hazır nesnelerdi. Gezdiğim çeyizciler sonunda Bursa Kapalıçarşı'da bir teyze ile karşılaştım. Teyzeye kendimi açıkladıktan sonra, tam aradığım nitelikte mendillerin kendinde olduğunu belirtti. Bu mendilleri ona getiren kişinin yaklaşık 60'lı yaşlarda olduğunu ve kendisine de annesinden kaldığını anlattı. Bu mendili neden sattığını, sorduğumdaysa yakınları tarafından daha sonrasında atılmasındansa satmak istediğini öğrendim. Mendili sadece fiziksel maddi yapısıyla almamıştım hikayesiyle de belleğime almıştım. Eve götürüp ütüledim özenle odamdaki çekmeceme koydum. 1930'lu yıllara ait olan ipek bir mendildi ve özel bir işçiliğe sahipti. Mendili odamda uzun bir süre beklettim. Odama her girdiğimde farklı bir duyguyla ona dokundum ve kendi anlamlandırmalarımı oluşturmaya çalıştım. Sanatsal sürecime dahil etmeye karar verdiğimdeyse, çalıştığım fabrikada kumaş üzerine baskı denemeleri yaptım. Baskılar denemelerinden sonra üzerine uygulayacağım tasarıma odaklandım (Görsel 3.29).



Görsel 3.29. *İpek mendil üzerinde sanatsal sorgulama*

Annemin ve babamın fotoğrafını estetiksel bir düzenleme ile yeniden oluşturdum. Fotoğrafların yarısını göstermedim. Bir kadın ve bir erkek olduğu net olarak belliydi ama kim oldukları, kimlikleri anlaşılmıyordu. Bu görsellerin varlığı benim ailem için önemliydi. Başkaları içinse sadece bir kadın ve erkek görüntüsü idi. Mendilin üzerine DTG (Direct To Garment) baskı yöntemiyle görüntüyü kumaşın yüzeyine transfer ettim (Görsel 3.30).



Görsel 3.30. *Mediha ve Yusuf, ipek mendil üzerine DTG baskı, 40x40cm, 2022*

Bu eylemi başka mendiller üzerinde de devam ettirdim. Kullandığım diğer renkli mendiller ise aileme aitti (Görsel 3.31). Bu mendillerin yüzeyine de diğer aile üyelerine ait görüntüleri aktardım. İndirgemeci bir yaklaşımla aileme ait görüntüler üzerinden yeni kadrajlar aldım. Dijital ortamda gerçekleştirdiğim bu işlem sonunda, ipek mendil üzerinde uyguladığım işlemi tekrar ettim.



Görsel 3.31. *Mendil serisi, mendil üzerine DTG baskı, 40x40cm, 2022*

İpek mendiller "Mediha", "Yusuf" Bazaart projesi 2023 ile izleyiciyle buluştu. Mendil serisi, renkli mendiller ise 12. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali'nde sanat severlerle buluştu. Ayrıca ikinci kişisel sergim olan "kalıntı" sergisinde yer aldı. Farklı mekanlarda sanat severlerle bir araya gelen mendiller, izleyici tarafından farklı bağlamda

yorumlandı. İnsanlar kendi geçmişiyle ilişkilendirerek mendili yorumladı. Onlar için mendillerin üzerindeki görsellerden çok mendil önemliydi.

Genel olarak izleyicilerin büyük bir kısmı benzer bir mendili kullanıldığını söylerken, çok az kişi "neden mendil?" diye sordu ama aslında cevabını onlarda biliyordu. Mendili gördüklerinde kimisinin yüzünde hüzünlü bir gülümseme oluşurken, kimisinin mendillere uzun uzun bakarak daldığını gözlemledim. İzleyicilerin mendillerle ilgili geçmişlerinden söküp aldıkları anı parçaları şunlardı: "Çocukken onlardan uçak yapardım", "bayramda ütüleyip verirlerdi", "babaannem ipek mendilini hep bileğinde kıyafetinin içine sıkıştırırdı", "çocukken okulumda temizlik kontrolünde masaya sererdim", "hem burnumu hem ağızımı silerdim dolayısıyla ekşi veya tatlı bir tat ile hatırlıyorum" gibi söylemlerle kendilerini ifade etmişlerdir. Sergi ortamlarında mendilleri çerçeve içerisine yerleştirirken cam kullanmadım. Mendil ile izleyici arasına şeffafta olsa başka bir malzeme girsin istemedim. İzleyici istediğinde temas halinde olabilsin diye düşündüm. Mendillere dokundular, gözlük takıp nasıl bir işçilikle yapıldığını bile sorguladılar (Görsel 3.32).

İpek mendillerde olduğu gibi tüm diğer mendiller de çeşitli sergilerde yer aldı ve süreç içerisinde diğer insanların hikayeleriyle yeni bir bağ kurarak birleşti. İpek mendil ile "kalıntı" sergisinde ilk defa karşılaşan annem ve babam çalışmaya uzun uzun baktılar, belki şaşırdıkları için belki de geçmişe gidip o anları tekrar yaşadıkları için belki de kim bilir başka bir nedenle… O mendille ve görüntüyle ayrı bir bağ kurdular. Bu mendillerin (onlar için mendil ve kendi vesikalıkları benim için ise yaşayan sorgulamamın bir parçası olarak sanatsal çalışmam) başkasının eline geçmesini istemediler. Mendil ile karşılaşan aile yakınım ise mendilin bilinmeyen bir özelliğinden bahsetti. Bilinmeyen yaşanmışlıklarla dolu olan ipek mendilin hikayesine ilk defa daha çok yaklaştığımı hissettim. Aile büyüğümüz bu mendilin bir söz mendili olduğunu, kendisinde de bir benzerinin olduğunu söyledi. O yıllarda birbirini seven kişiler sözlendikten sonra, söz ile nişan arasında mendil almaya giderlermiş. Aile büyüğümüz 1940'lı yıllarda doğmuştu. Mendil ise çeyizciden öğrendiğime göre 1930'lu yıllara aitti. Dolayısıyla dediğinin doğru olabileceğini düşünerek kafamda yeni sorgulamalar oluşmaya başladı.



Görsel 3.32. *İpek mendil çalışması, detay*

Yaşamsal malzeme sorgulamalarım bu sefer çalışma hayatımda ayrı bir yeri olan bir nesne ile alüminyum ctp kalıp ile devam etti. Ctp kalıp yüzeyine buluntu bir Bursa pulunun görüntüsünü aktardım (Görsel 3.33). Bursa benim doğduğum, büyüdüğüm şehir. Bu görüntünün kayıt edildiğini düşündüğüm alana yaklaşım 5dk yürüme mesafesi olan bir semtte çocukluğum geçti. Dolayısıyla görüntü benim için ayrı bir anlam ifade ediyordu.



Görsel 3.33. *Bursa pulu, Othmar tarafından kayıt edilmiş bir görüntü (Araştırmacının arşivinde).*

Fotoğrafın icadından sonraki süreçte ülkemize gelen yabancı fotoğrafçılar ülkemizin kültürel ve coğrafi özelliklerini taşıyan belge niteliği olan görüntüler çekmişlerdir. O görüntülerden bizler de tarihimize ilişkin bilgiler elde edebiliyoruz. Bu

kişilerden biri Othmar Pferschy. Ülkemizde bulunan 67 ili gezerek şehir manzaralarını kayıt etmiştir (Görsel 3.34). Bu veriler daha sonraları çeşitli amaçlarla basılarak çoğaltılmıştır.



Görsel 3.34. *Othmar Pferschy, 67 il vilayet pul serisi (Araştırmacının arşivinde).*

Bursa Mysia Fotoğraf Müzesi'nde tesadüfen yazar Merih Akoğul ile karşılaşmam sonucunda onunla diyalog kurmuştum ve sonrasında Othmar Pferschy, 67 il vilayet pul serisini keşfedip, araştırdım. Süreç içerisinde sorgulamamım da parçası oldu. Yaşadığım şehir olan Bursa pulunu özellikle sorgulamama dahil ettim.

Othmar'ın çektiği açıyı sorguladım (Görsel 3.35). Bursa'nın Tophane semtinde bulunan bir yerden kayıt edilmiş olan bu görüntüyü tekrar görebilmek için Saltanat Kapısı'na çıktım, Tophane manzarasından baktım ve istediğim açıyı yakalayamazken en yakın açının Balibey Han'ın ikinci katı olduğunu fark ettim. Fakat görüntü yine aynı değildi. Görüntüyü 22 Kasım 2022 tarihinde, saat 17.48'te telefonumla tekrar kayıt ettim.

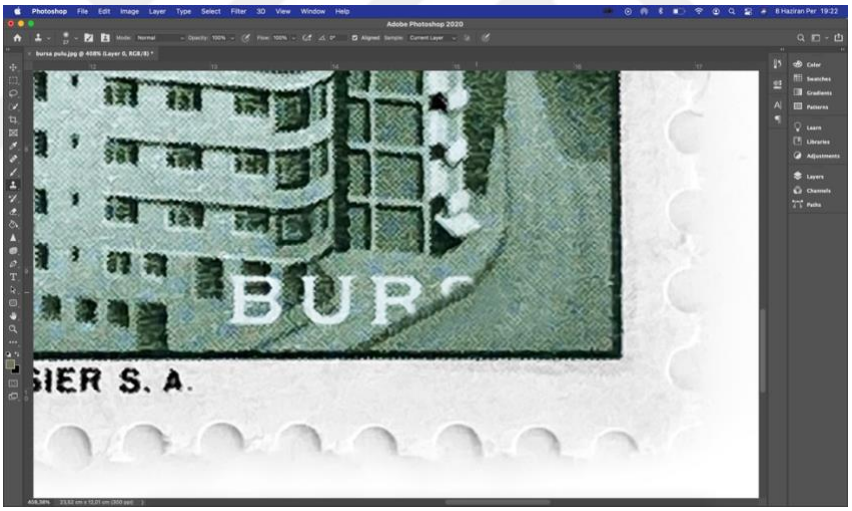


Görsel 3.35. *Balibey Han'dan 22 Kasım 2022 tarihinde kayıt ettiğim Bursa görüntüsü.*

Burası benim doğduğum şehirdi. Othmar'ın çektiği şehirdi. Göçüp giden anılarla, yaşanmışlıkla dolu bir şehirdi fakat Othmar'ın gördüğü şehir değildi. Bu pul ile karşılaşan

insanlar üzerinde Bursa yazdığı için burasını tanıyacaktı. Bu sebeple pulun üzerinde yazan Bursa yazısını sildim (Görsel 3.36). Burası evet Bursa'ydı ama görüntüdeki Bursa değildi. Orhan Pamuk'un "Hatıraların Masumiyeti" (2015) adlı belgeseldeki bir sahne Bursa pulu sorgulamalarımdaki duygularıma tercüman oldu.

> *"Bu yerlerden biri yok olduğunda geçmişinizden bir parçanın öldüğü gerçeğiyle yüz yüze geliyorsunuz. Yeni yapılan bir bina en sevdiğiniz bir boğaz manzarasını kapatıyor ve bir anınıza veda ediyorsunuz. Bir dükkan boşaltıldığında anılarınızı da beraberinde götürüyor. Bir ağaç kesilince başka bir anınız ölüyor. Sonunda hepsi yok oluyor. Ne zaman bir bina yapılsa ne zaman şehrin yolları değişse anılarınızın da yok edildiğini hissediyorsunuz çünkü biliyorsunuz artık onları kimse hatırlamayacak. Ama sonra yeni insanlar, yeni hikayeler, yeni anılar şehre dolmaya başlıyor. Yeni yapılan gökdelenlere ve binalara baktığınızda, şehrin yeni nesille nasıl değiştiğini kendi gözlerinizle görüyorsunuz. Her yeni nesil şehri değiştiriyor. Değişen tek şey şehir ve anılarınız olmuyor. Orda yaşayan ve sokaklarda yürüyen insanların da değiştiğini görüyorsunuz. Gece yarısı o terk edilmiş sokaklarda yürürken benim gibi fark ediyorsunuz ki, şehir ve onu dolduran insanlar da anılar da nesiller ile birlikte gün geçtikçe değişiyor."*



Görsel 3.36. *Bursa pulu üzerine dijital ortamda gerçekleştirdiğim müdahale aşaması*

Tüm bu değişimi anlatırken o süreci aktaran görüntüler anı ölümsüzleştirmişti. Bu görüntüyü matbaa malzemesi olan ctp kalıp ile sorguladım. Alüminyum, polimer destekli plastik ile kaplanarak ctp kalıp halini alır. Kalıplar matbaacıların dergi, katalog, kurumsal kimlik, matbuu evrak vb. basmak amaçlı kullandıkları bir negatif malzemedir. Kalıplar basılacak olan görüntünün renklerine göre alınır. Renkli bir görüntü CMYK renklerini içeren dört kalıp ile oluşturulmaktadır. Her bir renk (CMYK) için ayrı bir kalıp alınır. Bu dört renk ile elde edilen baskılarda tüm renkler görebilir. Baskı sonucunda kağıt

yüzeyinde elde edilen görüntüler kurumaya bırakılır ve süreç sonunda bir takım işlemlerden geçerek istenilen görüntü elde edilir.

Ctp kalıp ile ilk tanışmam 2013 yılında bir matbaada olmuştu. Kalıplar, analog fotoğraf baskı süreçlerinde karşılaştığımız gibi birtakım karanlık oda işlemlerinden geçmekte. Matbaada çalıştığım süreç boyunca nerdeyse her gün karanlık oda da baskı yaptım. Deneyimlediğim bu süreçten bahsetmek gerekirse, fotoğraftaki kağıt burada alüminyum olarak karşımıza çıkmakta. Metalin bir yüzeyi baskıya duyarlı bir solüsyon ile kaplıdır. Fotoğraf kartı gibi karanlık ortamda siyah poşetli bir kutu içerisinde muhafaza edilir. Süreç içerisinde odaya girmek odanın ışık almasına ve filmin yanmasına sebep olduğundan dolayı tüm işlemler bitene kadar odadan çıkılmaz. Fotoğrafta yapıldığı gibi üç işlemden geçer. Buradaki malzemenin metal oluşundan dolayı işlemler daha farklıdır. Odanın neredeyse tamamını kaplayan bir ctp makinesi işlemleri gerçekleştirmektedir.

Çalışmayı öncelikle programda CMYK olarak kalıplara ayırıyordum ve baskıya gönderiyordum. Program üzerinden baskının gerçekleşeceği kalıbı öncelikle makineye komut olarak gönderiyor ve ardından da alüminyum kalıbı makineye yerleştiriyordum. Kalıp ilk olarak lazer ile pozlandırma aşamasından geçiyor ve ardından merdaneler yardımıyla makinenin içerisindeki küvete gidiyordu. Burada banyo aşama dedikleri birtakım solüsyonlar ile lazerin yaktığı alanlar temizleniyor ve son aşamaya geçiyordu. Son aşamada alüminyum belli bir sıcaklık ile kurutuluyor ve cihazdan çıkıyordu. Sonraki aşamadaysa kalıbı ustaya vererek işlemi tamamlıyordum. Her bir kalıp CMYK rengine karşılık gelecek şekilde baskı makinesine takılarak metal yüzey kağıt ile buluşuyordu. Baskı bittikten sonra bu kalıplar kenarıya atılıyor ve kenarıda biriken kalıplar hurdaya veriliyordu. Bu kadar emek verilen bir kalıp süreç sonucunda çöp olarak görülüyordu. Bu süreçleri deneyimlerken ctp kalıpları sanatsal bir malzeme olarak nasıl kullanabilirim diye sorguladım.

Tüm bu emek sonunca bu metallerin hurda olması beni düşündürüyordu. Bu ctp kalıplarla yapılan baskıların her biri görsel bombardımanın bir parçası oluyordu. Ctp metallerle sık sık çalışan ya da diyalog kuran biri olarak, araştırma sürecimde geçmiş deneyimlerimle bu malzemeyi tekrar ele alıp sorgulama ihtiyacı hissettim. Bu sefer baskı ustası ile sadece baskı süreçleri ile ilgili görüştüm. Daha önceleri deneyimlediğim baskı makinesini bu sefer sistemini çözmek için inceledim. İş yerinden ayrıldıktan sonra satılmış olan ctp kalıp baskı makinesini tekrar deneyimleyemedim ama bu süreci

deneyimlemeye devam eden kişilerle görüşerek baskı yaptırdım. Tasarım olarak Othmar'ın çekmiş olduğu Bursa pulunu kullandım (Görsel 3.33). Pulu ctp kalıp olarak CMYK renklerinde aldım. Tüm bu deneyimi tekrar yaşamak ve sorgulamak adına kalıbı CMYK renkleri ile işleyerek yüzeyinde görüntü oluşturmak istedim. Süreç içerisinde çözümlemek için sıkça kalıp bastırdım. Çözümlemek ve istediğim sonuca ulaşmak zaman aldı. Baskı makinesindeki merdaneler kauçuk ile kaplıydı. Bu malzemeye yakın bir malzeme arıyordum. Görüntüyü mükemmel bir şekilde oluşturması önemli değildi. Önemli olan bu malzemeyi kullanarak kendi bedenimle yeniden sorgulayacak olmamdı. Kendi bedenimi bir matbaa makinesinin dişlisi gibi kullanacaktım. Denemelerim sonucunda yakın bir malzeme bulamadım fakat bu süreci bir hatam sonucu deneyimledim. Kalıp yüzeyine zarar gelmesin diye güvenli bir alana kaldırırken, parmağımın boya olduğunun farkında olmadan kalıba dokunmuştum ve parmağım kalıbı boyamıştı. Boya kurumak üzereyken bu durumu fark ettim ve hızlı bir şekilde kalıbı ıslatarak refleks olarak parmağımla silmeye çalıştım. Uzun bir süredir denediğim ve çokça boya kullandığım bu süreç, az boya ve su ile oluyordu. Suyu ve boyayı az kullanırken fark ettim ki neyi kullanırsam kullanayım metal yüzeyinde parmağımla oluşturduğum o dokuyu elde edemiyordum. Kauçuk yüzeyine en yakın dokulu yüzeyin parmağım olduğunu düşünerek, parmaklarım ile metal yüzeye görüntüyü işleyerek renklendirdim (Görsel 3.37). Kendimi bir makine olarak bu sürecin parçası haline getirdim. Bedensel hareketlerimle ve parmaklarımla dişlinin parçası oldum. Süreç sonunda CMYK renklerinden oluşan baskı kalıplarını hazırlamıştım.



Görsel 3.37. *Bursa, Ctp kalıp üzerine el ile renklendirme, 103x78 cm, 2022*

Çalışma ilk olarak "kalıntı" sergisiyle izleyiciyle buluşurken, yakın bir zamanda da "Genç Bakış" çağdaş sanat ödüllerinde yer alarak sanat severlerle tekrar buluşacağını öğrendim. Farklı ortamlarda izleyiciyle buluşarak farklı bağlamlarda sorgulanacak olmasından dolayı mutluydum. Bursa'da "kalıntı" sergisinde "Bursa" çalışmasıyla karşılaşan izleyicilerin bir kısmı direk "Bursa" derken, bir kısmı "burası Bursa mı?",

“nereden çekilmiş?”, “burası neresi?”, “Ulucami olmasa tanıyamazdım.” gibi yorumlarda bulundular. Herkes kendi bildiği Bursa’yı görmeye çalıştı. Bursa yazısını silmeseydim belki sorgulamadan geçeceklerdi. Sorgulamaların bir kısmı ise malzeme üzerine oldu. Herkes kendi malzeme deneyimlerini anlattı. Baskıyı nasıl gerçekleştirdiğimi sorguladı. Alüminyum oluşundan dolayı baskı ilginç gelmişti. Oysa ilk kullanan ben değildim.

Tarihsel süreçte alüminyum 1825 yılında yaşamımıza girmiş ve pek çok alanda kullanılmıştır. 1898-1900 yıllarında ise fotoğrafik görüntüler alüminyuma basılmış ve kartpostalların yanı sıra “Alüminyum Kartpostal” lar da (Görsel 3.38) kullanılmaya başlanmıştır. Kullanışlı olmamasından dolayı tercih edilmemiştir (Beydeş, 2014). Benim arşivimde de böyle bir kartpostal var, süreç içerisinde antikacıda karşılaşmıştım. Sorgulamalarım sonucunda baskı süreçleri dikkatimi çekmiş ve arşivlemiştim.



Görsel 3.38. *Milano Piazza Del Duomo, Alüminyum Kartpostal, 13,5x7,5 cm (Araştırmacının arşivinde).*

Arşivimdeki görüntü İtalya’nın Milano şehrine ait. Görüntü alüminyuma aktarılmış fakat alüminyum çok ince ve yüzeyindeki ezilmeler dolayısıyla deforme olmuş. Alüminyum sanatsal çalışmalarda farklı amaçlar için de kullanılmıştır. Benim sanatsal sürecimin bir parçası oldu ve anlatımımı destekledi.

3.3.3. Sadeliğin görüntüsü

Sanat üretim süreçlerimde genelde düşünsel açıdan planladığım çalışmaları daha sonra teknik ve malzemeler aracılığıyla çalışmalarıma yansıtmaya çalışırken eğilim olarak estetik bütünlüğün olduğu, minimalist bir izleminin benimsendiği bir yol izlediğimi fark ediyorum. Geçmiş deneyimlerimdeki öznel sorgulamalarım sonucunda sanatsal amaçla kullanacağım malzemelerin olanaklarının birçoğunun neler olduğu biliyorum. Minimalist sanat yaklaşımıyla gerçekleştirilen çalışmalarda kullanılan tuğla,

sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi malzemeler (Antmen, 2017, s.82) benim de deneyimlediğim malzemeler. Ayrıca çalışma hayatımda deneyimlediğim seri üretim süreçlerinin beni olumsuz etkileyen yanları olmasına karşın bir ürünün üretim aşamalarının içinde olmak bir o kadar heyecanlandırıyordu. Minimalist sanat yaklaşımlarında da seri üretim nesnelerinin kullanıldığını sadece kişisel dışavurumdan soyutlandığını (Antmen, 2017, s.184) görüyoruz. Bu bağlamda seri üretim sürecindeki bir ürünü işler gibi sanatsal üretim sürecimi yönlendiriyorum diyebilirim.

A/r/tografik sorgulamamda otobiyografik araştırmalarımı kolektif veriler çerçevesinde yorumlarken buluntu görseller bana ilham veriyordu. Bu verilerle duygusal bir bağım yoktu fakat onların hayatıma girmesiyle yavaş yavaş ortak bir yaşamımız olmaya başladı. Bu görsellerle oluşturacağım tasarımlar için denemeler yaparken daha önce de söylediğim gibi belli alanlarını dijital olanakları kullanarak kapattım. Görselleri yaptığım bu müdahale fotoğraf bakma alışkanlığımızı kıran bir eylemdi. Görünen, görünmeyen üzerinden belirli olan ve olmayan alanların yarattığı sadeleştirme üzerine odaklanan bir tasarım mantığı geliştirmeye çalıştım (Görsel 3.39).



Görsel 3.39. *Ağartıcı ile müdahale edilmiş buluntu fotoğraf*

Rouschenberg'in "japon semaları", "ağartıcılar" serisi üzerinde gerçekleştirdiği sorgulamaya benzer bir sorgulama ve deneme sadeleştirerek düzenlediğim görsellere uyguladım. Rouschenberg gibi ben de kendime özgü estetik bir etki yaratmak istiyordum. Eskizler yaparak kendi soyut katmanlarımı oluşturdum. Rastlantısal olarak bir sıra belirlemeksizin görselleri öncelikle bantladım (Görsel 3.40).



Görsel 3.40 *Buluntu fotoğrafları bantlama süreci*

Asit, fotoğraf kartının solüsyonlu yüzeyine bulaştıktan birkaç saniye sonra, yüzeyde soyutlamalar ve hatta silinmeler oluştu (Görsel 3.41). Bu eylem sonunda görüntüden sadece kimi lekeler ve beyaz bir alan kaldı (http-9) (Görsel 3.39).



Görsel 3.41 *Ağartıcı ile buluntu fotoğraflara müdahale aşaması*

Solüsyon aktıktan sonra kabın içerisinde tepkimeye girdi ve cızırtılı bir ses çıkardı. Bu ses, dondurulmuş bir anın asit ile yok oluşunda sonra ortaya çıktığı için "anın sesi" olarak tanımladım. Bu sesleri kayıt ettim (http-10). Hem hüzünlü hem bilinmezliklerle dolu bir sesi anımsatıyordu. Fotoğrafın tarihsel sürecinde de ilk görüntü olanaklarının mümkün olmasında sonra film üzerinde belli kazımalar, rötuşlar bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Estetik bir görüntü elde etmek ya da beğenilmeyen bir imgeyi ortadan kaldırmak için bu işlem gerçekleştiriliyordu. Benim arşivimde de antikacıda karşılaştığım ve aldığım rötuşlu bir görsel bulunmakta (Görsel 3.42). Bu görselin arkasında yazan bilgiye göre fotoğraf Mehmet Terzioğlu tarafından Balıkesir'in Edremit ilçesinde

bulunan Emek Stüdyosu'nda kayıt edilmişti. Yüzey üzerinde belli bir estetik etki gerçekleştirmek için asit kullanılmış.



Görsel 3.42. *Balıkesir Emek Stüdyosu'nda kayıt edilmiş buluntu fotoğraf (Araştırmacının arşivinde).*

Ben ise estetik arayışlar içinde görseller, üzerinden kadrajlar alarak müdahalelerde bulundum ve görselin bu halini mendil, perde, CTP kalıp gibi benim yaşamımda yeri olan nesneleler buluşturdum. Robert Rauschenberg ise sanatsal sorgulamasını ~~bu eylemi~~ tanıdığı bir sanatçısının, De Kooning'in stüdyosuna giderek gerçekleştirmiştir (Görsel 3.43). Rauschenberg, De Kooning'ten bir çalışma istemiştir ve bu çalışmayı silgiyle silip yok edeceğini belirtmiştir. Bu eserin De Kooning için özel bir anlam ifade eden ve silinmesi zor bir eser olmasını istemiştir. De Kooning'ten aldığı eser üzerinde bulunan izleri yok etmek için bir ay uğraşmış ve süreç sonunda ise istediği eylemi gerçekleştirmiştir, bu çalışmaya "Silinmiş de Kooning Deseni" (1953) adını vermiştir (Gompertz, 2015).



Görsel 3.43. *Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning Çizimi, 1953, 64x55 cm, San Francisco Museum of Modern Art* http://www.sanatatak.com/view/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi *(Erişim tarihi: 11.06.2023)*

Tüm bu eylemler tarih boyunca farklı bireyler tarafından farklı amaçlar için denenmiştir. Benim denememde de bu süreç yok oluş ile tamamlandı. Fakat yüzeyde kalan izler ve aldığım kadraj sonunda belli anlatımlar ortaya çıktı. Görsellerin hala anlattığı gizli bir şeyler vardı.

3.3.4. Görüntünün gizlenmesi/ gizi

Görüntüler mekanik bir veri değildir. Bu sebeple fotoğrafçının bakış açısı kadrajına yansır. Görsel verilerin değerlendirilmesi ve algılanması ise bizlerin görme biçimine bağlıdır (Berger, 2017, s.10). Bu araştırmaya başlamadan az önce başkaları tarafından kayıt edilmiş ve dikkatimi çekebilmiş olanların benim algılama biçimimle nasıl anlamlandırıldığını sorguladığım bir süreç yaşadım. Görüntüleri kayıt eden fotoğrafçılar deklanşöre her bastığında karşısındaki kişiye daha önceleri kendisinin görmediği şekilde

bakmasını sağlarken, kendisi hakkında bilgi vererek sembolik olarak sahip olunabilir nesneler haline dönüştürmüştü (Sontag, 2011, s.17).

Fotoğraflar, aileme ya da başkalarına ait fotoğraflar bana yakın ya da uzak geçmişi hatırlatıyorlar. Aileme ait fotoğraflar, kendi yaşamımda karşılaştığım, ismini bildiğim, akrabalık bağım olan ve benim ailemi anlatan verilerdi. Fakat bu görüntülerin kayıt edildiği tarihi ve günü bilmiyordum. Görüntüleri kendimce yorumlamaya, yakınlarıma sormaya başladım. Kendimce yorumlayıp eleştirerek çözümledim. Görüntüler benim için anlam ifade eden yaşamıma ait izlerdi. Bu görüntülerle karşılaştığımda R. Barthes'ın "studium","punctum" kavramları aklıma geldi. Bu görsellerdeki kişilerin duruşu, yüzleri, hareketleri, bulundukları mekanlar ve eylemleri tanıdıktı olduğu için bana tat veriyordu ve bu nedenle bir studiumdu. Bu verilerle bağları olan insanlar içinse derin izler bırakan hatırlatan, acı veren bir punctumdu (Barthes, 2016, s.39-40). Bu fotoğraflar evimizin en özel köşelerinde yer alıyordu. Tanıdık olan bu fotoğrafları (verileri) tarayarak bilgisayar ortamına aktardım. Başlarına bir şey gelmesinden korktum ve dijital ortamda saklamak istedim. Bu fotoğraflarla karşılaşmak sürekli onların varlığıyla yaşamak ve daha fazla görme isteğine sebep olmuştu. Sontag (2011) görüntüler insanı bulunduğu yere mıhlayıp, uyuşturur demiştir. Bu görüntülerin bir kısmı ile ilk defa karşılaşıyor olsak bile süreç içerisinde diyalog kurdukça bilindik bir nesne halini almıştı.

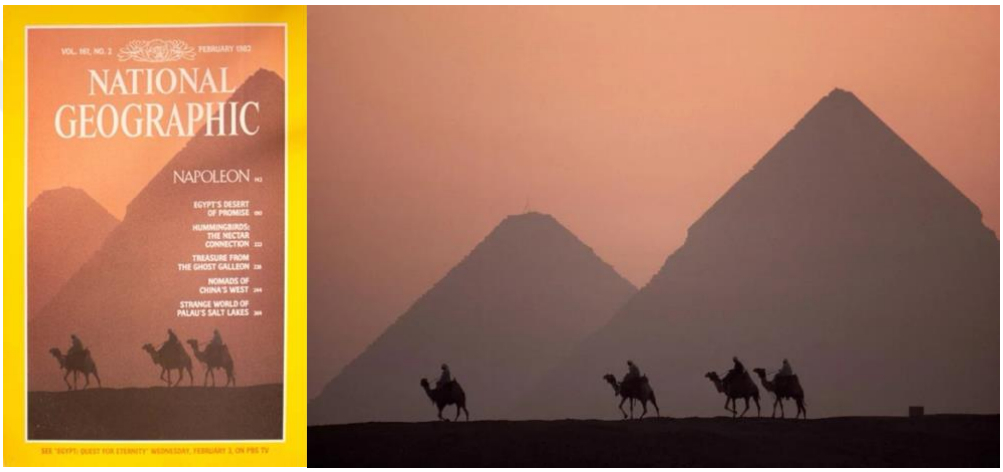
Görsel bir veri ile karşılaştığımızda anlamlandırmak için birtakım sorgulamalar yaparız. Bu sorgulamalar bizim anlam üretme sürecimizdir. Bu süreç "kültürel bellek" ve "kolektif bellek" kavramıyla yakından ilgilidir ve bu görüntüler bulunduğu kültüre işlev yükleyerek, belli kodlar taşımaktadır (Dayı, 2013, s.27). Görüntülerle bağ kurmak istiyorsak geçmiş deneyimlerimiz ve kültürel kodlar bağlamında sorgulamalarla başlarız. Görüntüleri donduran kişiler için süreç geçmiş ve sonrası olarak algılanırken, bu görüntüleri analiz eden gözlemciler için ise yol karmaşıktır. Görüntülerle karşılaştığımızda öncelikle görüntüde gösterilenlere bakar ve ardından da deneyimlerimiz ile bağ kurarak düşüncelerimizi biçimlendiririz. Bu bağlamda görselde görünene ilişkin sorgulamada bulunan kişi "yananlamsal" analiz sürecini işe koştuğunda çok anlamlılık ortaya çıkar (Flusser, 2020, s. 8-10). Yananlamlar kültürlere göre değişiklik gösteren bağlardır (Algan, 1999, s.72). Ben de bu görüntülerle ilgili yananlamsal sorgulamalar yaptığımda onlarla duygusal bir bağ oluştu.

Fotoğrafları biriktirme eylemi başkalarının yaşamlarına, hatıralarına dokunmamı sağladı ayrıca bana fotoğraflara yitirmiş oldukları değerleri geri verdiğim hissini yaşattı.

Arşivleme sürecimde bundan sonra başladı. Kontrast Dergisi'nin (2016) 51. Sayısında benim sorgulamalarıma benzer sorgulamalar ile karşılaştım. Dergi o ay ki sayısında, takipçilerinden evde bulunan fotoğrafların görsellerini ve bu veriler ile ilgili bilgileri paylaşmalarını istemişti. Katılımcılar görsellerdeki kişilerin kim olduğu ve kendi kültürlerinde yer alan imge ve nesneler hakkında bilgi vermişlerdi. En başında görseldeki kişiler bana yabancıydı. Verilen bilgilere bakınca da aslında ben o kişileri tanıyamadım. Onları tanıyan kişiler aracılığıyla birtakım bilgilere ulaştım. Benim arşivimdeki buluntu fotoğraflara bakınca oradaki kişileri tanımadığım için görsellerin müsaade ettiği kadarını ben biliyorum.

Biriken görüntü yığınları ve arşivimdeki duygu dolu veriler üzerinde sanatsal bir sorgulama yapmak istiyordum. Sanatsal sürecimde de malzeme üzerine sorgulamalarım olmuştu. Bu deneyimimi bir görsel üzerinde uygulamak istiyordum. Süreç içerisinde ya istediğim gibi gitmezse, bozduğum için pişmanlık yaşarsam duygusu oluştu. İlk yaptığım eylem taratılmış görseller üzerinde bir sorgulamaydı. Sonrasında da sanatsal, estetik bir sorgulama ile müdahale etmeye başladım. Müdahale ettiğim görseller başkalarına ait görsellerdi. Aileme ait görsellerin arkasında notlar vardı. Görsellerde yer alan kişilerin büyük bir çoğunluğu vefat etmiş ve o kişiler benim için bir parmak iziydi. Benim yaşamsal parmak izimdi ve bu görseller benim için değerliydi. Bir başkası bu görsellerle karşılaştığında aynı duygu ile olayları, mekanları analiz edemeyecek, o kişilerle bir bağ kuramayacaktı. Bu bağ kurma meselesi aklıma R. Barthes'ın (2016) "Camera Lucida" kitabına annesiyle olan fotoğrafını koymama meselesini hatırlattı. Annesiyle olan fotoğraf onun için değerliydi. Fakat o kitabı okuyan kişiler aynı duygu ile o görsele bakamayacak ve Barthes gibi annesini göremeyecekti. Bu noktada başkalarına ait olan görselleri arşivden çıkarttım. Tek tek seçtim ve ayırdım. Boyutlarına göre ayrı kutulara koydum. Aynı kutuda bulunan görsellerin arasında yaptığım ilk sorgulama, görsellerdeki bireyleri analiz etmekti. Kendimce psikolojik, sosyolojik, kültürel, toplumsal ve estetik bir sorgulama yaptım. Tüm çalışmalarımda bu görsellere yer verdim. Aileme ait görsellerin sanatsal sorgulamamın birer parçası olmasını istediğimdeyse, görseli bozmak yerine yaşanmışlığı olan bir nesne ile birleştirerek anlatımsal bir dil yakalamaya çalıştım. Sanatsal sorgulamamın başlarında dijital ortamda ya da ağartıcılar ile görüntünün minimalleştirildiği çalışmalar gerçekleştirmiştim. Bu sorgulamam var olan bir görüntü üzerinde yeni bir kadraj alarak imgeleri indirgemek gibiydi. Görüntü oluşturan bireyler anı ölümsüzleştirirken bir yanda da seçtikleri anı hapsederler. Kadrajın içerisinden kadraj

almak yeni anlatımlar doğurdu yeni bir sanatsal sorgulamayı başlattı. Bilinçli gerçekleştirdiğim tüm bu eylemler, dijital çağın başında 1982 yılında National Geographic çalışanları tarafından ilk olarak gerçekleştirilmişti (Görsel 3.44). İlk defa yatay olaya kayıt edilmiş bir görüntü belli bir amaç doğrultusunda bilinçli olarak manipüle edilerek dikey hale getirilmişti. Bunun sonucunda büyük piramidin yanındaki ikinci piramidin görüntüsü arkada gibi görünmüştü. Kapağın basılmasından iki yıl sonra derginin editörü Wilbur E. Garrett ile yapılan bir röportajda görüntünün kaydırılmasından elde edilen yeni görüntünün yeni bir bakış açısı elde etmek için yapıldığını ve geriye dönük bir müdahale olduğunu belirtmişti (Ritchin, 2012, s.27).



Görsel 3.44. *National Geographic dergisi 1982 yılı kapak görseli*

Bu yapılan eylem gibi benim sorgulamalarımda da görüntü üzerinde anlamın belli bir noktaya odaklanması, kadraj alanın dışında kalan verilerin bilinmemesinden kaynaklı yeni anlamların oluşması mümkündü. Görüntüleri kadraj almamın iki amacı vardı. Birincisi benim geçmişime ait olan bu görseller sergiye gelen izleyiciler ve başkaları için duygusal bağı olan nesneler değillerdi ve dolayısıyla yabancıydılar. İkincisiyse arşivimde bulunan buluntu görseller benim için de yabancıydı. Bağ kurmak istesem bile derin bir diyalog kuramıyordum ancak bu görseller üzerinden kendime ait hikayeleştirmeler ve yorumlar yapabilirdim, izleyiciler de aynı şekilde kendi yorum ve hikayelerini yapabilirlerdi. Arşivimdeki görselleri dijital olarak düzenledim. Görsellerde sadece sosyo- kültürel kodlar içeren kısımları görünür bıraktım. Buluntu görselleri ağartıcılar ile sorgulayıp kadraj alarak belli bir kısmını görünür bıraktım. Sanatsal sorgulamam sonucunda bu tüm çalışmalarımı yine yaşayan sorgulamalarımın çoğunu gerçekleştirdiğim odamda arşivledim.

3.3.5. Yaşamı arşivlemek- arşivi yaşamak

Yaşanmışlığı biriktirmek, onun ruhuyla, geçmişiyle bütünleşmek gibidir. Bu nedenle görsel verileri biriktirmek dünyayı biriktirmek gibiydi (Sontag, 2011) Biriktirdiğim verileri "tanıdık" ve "tanımışçasına" diye ayırdım (Görsel, 3.45). Yaşamsal nesnelerimiz bana geçmişi anlatmaktaydı. Fotoğrafların da görevi de buydu aslında, insana insanı aktarırken açıklamada bulunmazdı (Sontag 2011, s.135). Roland Barthes'ın "Kış bahçesi fotoğrafı" da bizler için açıklamada bulunmuyordu fakat Barthes için anlatacak şeyleri vardı. Bazı insanlar bu nesnelerden uzaklaşarak arınmak isterken, benim ailem bu nesneler ile bağ kurarak saklama eylemi göstermişti. Bu fotoğraflar benim doğduğum, büyüdüğüm çevrede önemli oldukları için gözümü çevirdiğim birçok yerde görebiliyordum; vitrinde, duvarda, rafta. Dolayısıyla benim için tanıdık ve tanık nesnelerdi. Yeni bir nesne yaşam alanıma girdiğinde bile o nesneler benim yaşam alanımdan uzaklaşmadı. Sadece görünmez olarak çekmecelerin, rafların arasında yerini aldı. Ailemden kalan tanıdık nesneler; değerlerimi, kökenlerimi, geçmişimi ve bugünümü sorgulamama sebep oldu.



Görsel 3.45. *Arşivimde yer alan görsellerin bir kısmı*

Sorgularken hep bir karşıtlıklar yaşadım. Araştırma kapsamında, araştırma günlüğüme kayıt ettiğim bu ikilemlerimi "karşıtlıklar" başlığı altında açıkladım. Bu karşıtlıklar zamanla ortaya çıkarken, sanatsal sürecimi de etkiledi. Yaşam alanımda

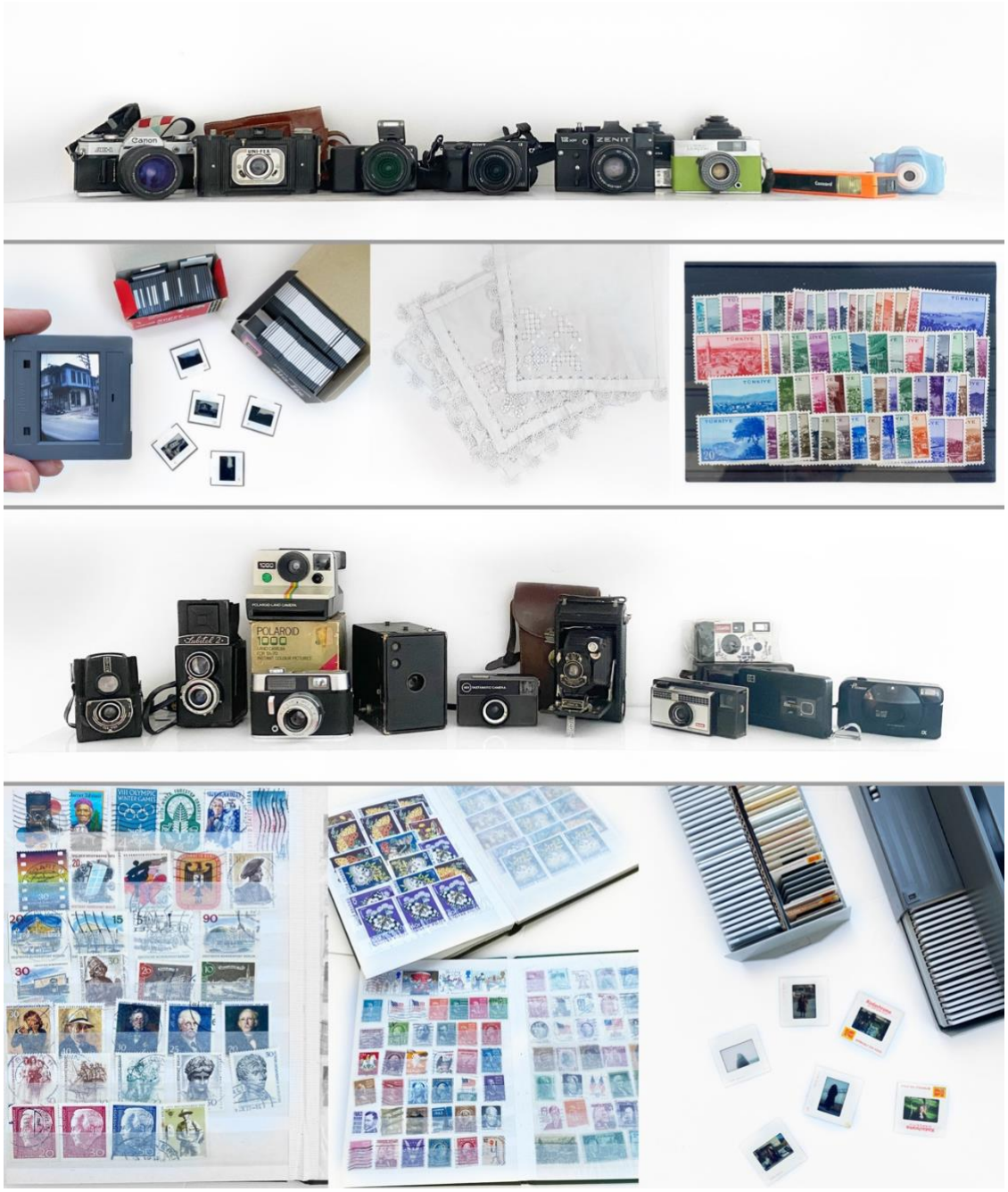
bulunan nesnelerle bütünleşerek sorgulamaya başladım. Ailem bu fotoğrafları neden saklamıştı? Peki insanlar neden saklıyordu? gibi kendime sorular sordum. Sorularımın cevabınıysa Susan Sontag'ın (2011) "fotoğraf üzerine" adlı kitabında karşılaştığım bir diyalogda buldum. İnsanların fotoğrafları neden sakladığını sorguluyor ve arşivleme durumunu üçe ayırıyordu. Birincisi fotoğraflarını saklıyordu çünkü her baktığında gençken ne kadar güzel olduğunu hatırlamak ve başkalarına da gösterip onaylatmak içindi. İkincisi ise yakınlarıyla olan güzel anlar başkaları için anlamsız ve sıkıcı gelebilirken, o bireyler için yaşanmışlığı olan anlamlı anlardı. Üçüncüsüyse nefret ettiği kişilere ait görselleri saklıyorlardı çünkü o bireyleri unutmamak ve öç alma duygusunu diri tutmak istiyorlardı (Agatha Christie, Mrs. McGintyY2 Dead, akt. Sontag, 2011). Bunun üzerine kendi ailemin saklama anlayışına dönüp baktığımda ise aynı duygu durumlarının olduğunu gördüm. Annem ve babam için özellikle gençlik fotoğrafları önemliydi. Birbirlerini ilk kez bu fotoğraflarla görmüşler bu fotoğraflar aracılığıyla iletişim kurmuşlardı. Bu görseller yıllarca aile albümümüzde saklanmıştı. Mendilleriyse ütülü olarak çekmecede bulmuştum. Ayrıca başka bir çekmecede dedeme ait bir kutu vardı. Bu kutu dedemden kalan tek hatıraydı. Babam için bu nedenle ayrı bir anlamı vardı. Tüm bu veriler benim sorgulamamın parçası oldu.

Araştırmamda aileme ait nesnelere yer verirken, duygusal olarak bağımın olmadığı nesnelere de yer verdim. Günümüz dijital bombardımanı içinde yaşarken başkalarına ait yaşanmışlıkların izlerini taşıyan bu fotoğrafları tanımışçasına neden biriktiriyordum? Belki de işlevini kaybetmiş bu görsellere kişisel anlamlar yükleyerek bu veriler bütününe ortak bir değer atfediyoruz. Eğer bir koleksiyon yapıyorsanız aynı nesnelere benzer nesneleri toplayarak, belli bir sayıdan daha fazlasını sizin olmasını istersiniz. Bu sebeple nesneler bütünü ya da tek bir nesnenin sizin olması, mutlu edebildiği gibi mutsuzda edebilir (Baudrillard, 2020, s.119). Bu nesnelerin varlığı beni bir yandan heyecanlandırırken, bir yandan da araştırmama yeni bir bakış kazandırıyordu. Ayrıca nesneler arasındaki diyalog sanatsal üretim sürecimdeki yaratıcı unsurların gün yüzüne çıkmasını sağlıyordu. Beni heyecanlandıran bu nesneler, başkalarına ait birer kalıntıydı. Yaşamımızdaki her şey süreç içerisinde kalıntıya dönüşüyordu. (Baudrillard, 2022, s.200) Kalıntıları sanatsal sürecime dahil ederek anlam yüklemek ise nesnelerle olan diyaloğumu başkalarıyla buluşturmayı sağladı. Bu nesnelerle ilk karşılaşmam antikacılarda oldu ve o nesneler tanıdığım nesneler ise onlara ayrı bir duyguyla yaklaşıyordum. İlk defa karşılaşıyorsam da nesnelerin hangi döneme ait olduğunu,

üzerinde yazısı varsa bu yazıdaki bilgilerin neyi referans ettiğini, fotoğraflardaki insanların kimler olabileceğini araştırıyordum. Bunların hepsi benim a/r/tografik sorgulamamın yakıtı gibiydi. Bu görsellerin orada sahipsizce bulunması bana üzücü geliyordu. Bu nesnelerin hikayelerini kendi hikayelerimle birleştirip sanatsal üretim sürecimin verileri olarak arşivlemeye başladım. Arşivledikçe birikti ve ailem için değerli olan nesnelerle bir arada bütünleşti. İstediğimi arşivleyip çıkarttırdığım bir oyun halini aldı. Nesneyle kurduğum bağ peşinden koşma, sınıflandırma, oynama bir araya getirmeyle ilgiliydi (Baudrillard, 2020, s.121). Bir araya geldiklerinde ise bir kutuya, rafa, çekmeceye sığamaz olmuşlardı.

Arşivimde Osmanlı dönemine ait önemli fotoğrafik görüntüler de yer alıyordu. Bu görüntülerin arkalarındaki ve altlarındaki isimlerinden. kimlerin çektiğini öğreniyor ve araştırıyordum. Fotoğraf tarihçisi Engin Özendes'den okuduklarıma göre bu fotoğrafları analiz edebiliyordum. Arşivimde bu döneme ait fotoğraf az ama benim için her biri ayrı bir değerde. O döneme ait "Yıldız Albümleri" ve "II. Abdülhamid Fotoğraf Koleksiyonu" gibi arşivlerin olduğu ve bunların ilk koleksiyonlar olduğu biliniyor (http-11)

Araştırmalarım sonucunda karşılaştığım nesneler farklı parçalardan oluşmaktaydı. Yaşam alanımdaki arşivimde 1003 adet pul, 19 fotoğraf makinesi, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait siyah-beyaz fotoğraflar, kartpostallar, dia pozitifler yer alıyor (Görsel 3.46). Bu nesnelerle yaşam alanımda kurduğum diyalogsa duygularımı canlı tutuyor. Diyaloglarım çerçevesinde şekillenen yaşamımda, biriktirdiğim bazı nesneler sanatsal sürecimin şekillenmesinde önemli rol oynadı. Görsellerle dolu yaşamımda başkasına ait görselleri istediğim gibi yırtıp, çizerek müdahale etmeye gönlüm el vermedi. Süreç içerisinde varlık gösterdiğim her alanda bu nesneleri sorgulamama dahil ettim. Sorgulamam ile yeni bir anlam kazanırken bu süreçte görseldeki bireyleri tanıyan birileri çıkar mı diye düşündüm. Bu görselleri tekrar sahipleriyle buluşturabilirim diye düşünerek görsellerin aynı zamanda kopyasını aldım.



Görsel 3.46. *Yaşam alanıma ait görseller*

Benim arşivim başkalarının kalıntısıydı. Ben daha da kimliksizleştirmek istemedim. Görüntünün ilk kayıt edildiği dönemde yapılan düzenlemeler görüntüyü daha iyi hale getirmek içinken, benim düzenlemelerim fotoğraflara itibarlarını bugünün gözünden geri vermek için ve araştırmamın kavramsal çerçevesini sanatsal çalışmalarıma özgün bir estetik bakışla sunmak içindi. Duygusal bütünlüğünü bozmadan kendi izlerimi

yarattım. Sorgulayarak yeni anlatım kazandırdığım nesneleri ise "kalıntı" sergisinde (Ek-1) izleyiciyle buluşturdum. Bu kalıntılarla karşılaşan izleyiciler fotoğrafların yer aldığı çalışmalarıma tanımışçasına izlediler. Kendi geçmişlerine döndüler. Tanıdık olan bu nesneler bütününe bakarken duygulandılar. Kendi yaşanmışlıklarını paylaşarak görsellerin gizini birlikte sorguladık. Yaşanmışlarımıza yaşanmışlık kattık. Sergide izleyiciler, eserler ve benimle olan ilişkisellik de daha çok duyguların ve yaşanmışlıkların paylaşımına dayalı diyaloglar oluştu. Eserlerin plastik, estetik ve sanatsal bütünlüğünden ve etkisinden ziyade diyalog temelli bir sanatsal süreç yaşandı diyebilirim.

Buluntu fotoğraflar benim aileme ait nesneler gibi birileri için bir zamanlar değerliydi. Bu görsellerdeki kişiler en özel kıyafetlerini giyerek, en özel anlarını kayıt altına almışlardı. Sonrasındaysa saklayarak yaşam alanlarına astılar veya arkasına anlamlı sözler yazarak ölümsüzleştirdiler. Bu nesneler, kişilerin yaşamı son bulduktan sonra sahipsiz kaldı. Belki bir gün benim de bir fotoğrafım (görsel verim) başkasının eline geçebilir. Günümüzde görsel verilerin dokusu, kokusu giderek azalıyor, dijital ortamların sanal duyusal etkileri bunun yerini alıyor aslında gerçek duyularla ilgili etkiler kayboluyor. Gelecekte bu görsellerle karşılaşan kişilerin duyularını harekete geçirecek bir bağ kalmayacak gibi. Günümüzde arşivlemek istediğimiz dijital görüntüleri bulutlarda veya küçük elektronik aygıtların içerisinde muhafaza etmekteyiz. Süreç içerisinde bu verilerin de yaşamımızdaki yeri değişecek ve belki başkalarının sorgulamasına dahil olacak.

3.4. Sorgulama, Karşıtlık ve Estetik Havuzundaki Öğrenme Akışı

A/r/tografik kimliklerimle yaşam sürdürürken gerçekleştirdiğim sorgulamalarım genişleyerek yaşayan sorgulamam haline geldi. Araştırırken öğrendim ve öğrenmelerim sanatsal süreçlerimdeki anlatımlarıma yansıdı. Bu anlatımlarımı anlamlı kılan ve sorgulamama sebep olan öğrenimlerimi "anlamlandırmalar" başlığı altında üçe ayırarak ele aldım.

Anlamlandırmalar altındaki başlıklarım bir bütündü. Bütün başlıklar yaşamımı yansıtan bir parçamdı. Parçalar geçmişimden bugüne kurduğum diyaloglar ile anlam kazanarak ilerliyordu. 35 mm'lik yaşamımda ve 36x24'lük deneyimlerimde geçmişimi sorguladım. 35 mm'lik yaşamımda ailemden öğrendiklerimi aktardım. Anneme kalan yaşamsal nesneler benim bugünkü sorgulamamı etkilemişti. Annem gibi yaşamımda karşılaştığım yaşamsal nesnelerle, kurduğum diyaloglar sorgulama arzumu tetikledi.

Yaşamsal alanlarımda sıkça bulunan bu nesnelerle antikacılarda karşılaşmam da benim geçmiş hatıralarımı canlandırdı. Böylece o nesneleri yaşam alanıma alarak onlarla yaşadım ve sorguladım. Nesnelerin, tarihlerini, hikayelerini, tanıklıklarını araştırdım, öğrendim. Bunların sanatsal üretim süreçlerine yansımasında ne tür malzemeler ve teknikler kullanmam gerektiğini sayısız deneme yaparak öğrendim. Düşünsel ve duygusal süreçlere eylemsel ve fiziksel süreçler eşlik etti bunlar değişken, esnek ritüellerim oldu. Babamla kurduğumuz diyaloglar da alternatif malzemelere karşı bakış açısını gördüm ve dinleyerek öğrendim. Aile büyüklerimden kalan nesnelerde iç içe büyümek bana nesnelere değer vermeyi öğretti. Bu sebeple bir nesneyi aldığımda duygu bağım olmasa bile hikayesine saygı duyarak korumak istedim.

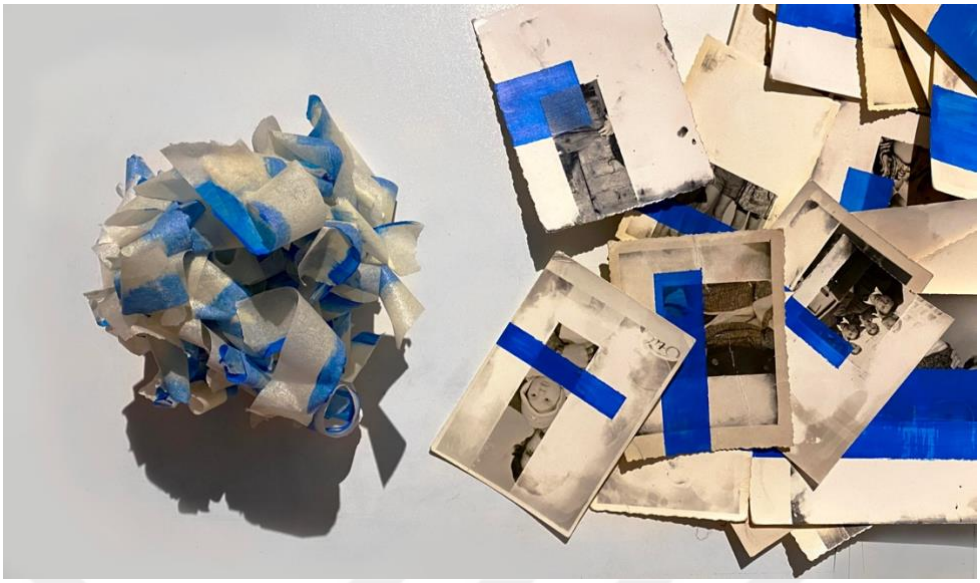
36x24'lük yaşamımı "çalışma hayatım", "eğitim süreçlerim" ve "sanatsal deneyimlerim" diye ayırırken, her birinin içerisinde ayrı boyutlarda öğrenmelerim olduğunu fark ettim. Eğitim süreçlerinde öğretmenlerimden ve kitaplardan öğrendiğim bilgileri, kurcaladığım dijital programları, sorguladığım sanatsal malzemeleri ve fotoğraf malzemelerini çalışma hayatıma yansıttığımı fark ettim. Deneyimleyerek öğrendiğim bu süreçler çalışma ortamlarında bir problemi, bir tasarımı daha hızlı bir şekilde çözümlememi sağladı. Çözümlerken, çalışma süreçlerinde de yaşamıma giren yeni malzemeler oldu. Bu malzemelerin her birini üretim süreçlerinde sorgulayarak öğrendim. Malzemeyi çözümleyemediğim hata yaptığım durumlarla karşılaştım. Bu durumlarda da malzemeyi kurtaracak bir yöntem bulmaya çalışırken öğrendim. Tasarım programlarını kullanırken hatalar yaptım. Bu hataların üzerine giderek hata yapmamayı öğrendim. Programları kullandıkça bilmediğim yöntemler keşfettim. Malzeme üzerinde öğrendiğim bir bilgi sonraki sürecimde ne işime yarar diye düşünmeden yaşamıma dahil ettim. Çalışma hayatımda ve günlük yaşamımda dijital bombardımanla, üretim süreçlerini sık sık deneyimlemem sonucunda yeni bakış açıları kazandım. Bu bakış açıları sonucunda eğitim ve çalışma hayatımda sıkça diyalog kurduğum bazı nesnelere karşı mesafeli olma isteği gelişti. Mesafeli olmayı sorgulayarak öğrendim. Kendime sorular sordum. Soruların sonunda ritüel olarak gerçekleştirdiğim eylemlerimin bu durumu tetiklediğini fark ettim. Diyalog kurduğum bazı nesnelerle diyalog kurmaya devam ettim. Bu nesnelerden birisi dijital fotoğraf makinesiydi. Bu süreçte anlamlı az görüntü kayıt etmeyi yaşam biçimim haline getirdim.

Çalışma hayatımda, matbaa süreçlerinde yaptığım hataları yapmamayı öğrenirken, sanatsal sürecimde bilinçli bir şekilde bu hataların üzerine giderek yaratıcı olanaklar

yakalamaya çalıştım. Sanatsal sorgulamamda bilinçli bir şekilde hatalar yaptım. Bu hatalar olmasaydı şu an yaptığım sanatsal sorgularımın bazı süreçlerinin eksik kalacağını fark ettim.

Sanatsal sürecim sonunda diyalog kurduğum küratörlerden sanatsal çalışmalarım ile ilgili yorumlar aldım. Kendimi farklı perspektiflerden görmeyi öğrendim. Nilüfer Belediyesi çalıştaylarında sanatçılara asistanlık yaparken, çalışmalarında dert edindiği problemleri gördüm. Kendi çalışmalarımda çıkış yolu ararken sanatçı kimliğine yönelik bana çok şey öğrettiler. Antikacılarla kurduğum diyaloglarda sabretmeyi öğrendim. Geçmişe ait hikayesi olan nesneleri dijital ortamdan edinmeye çalışırken beklemeyi ve kargo yapıldığında gelmesini beklemeyi öğrendim.

Çalışma hayatımda ve eğitim süreçlerinde öğrendiğim bilgilerim sanatsal sürecimi destekledi. Bu durumu lisans eğitimimde, resim atölye dersinde fark ettim. Resim atölyesinde Doç.Dr. Berna Coşkun Onan'dan ders alırken, kendi sanatçı kimliğimi oluşturmak için disiplinli ve tutkulu şekilde çalıştım. Bu süreçte sanatsal malzemeleri deneyimlerken yeni bir farkındalıkla katman katman çalışmayı, bantlar ile bir alanı kaparak sorgulamayı öğrendim (Görsel 4.1). Katmanlı bir şekilde çalışırken de hatalar yaptım. Bu süreçte sanatçı Seydi Murat Koç ve Seçil Erel ile diyalog kurarak belki basit bir malzeme olarak düşünülen bantlar ile ilgili deneyimlerini öğrendim. Onlardan öğrendiğim bantları ve yöntemi sorgulayarak çalışmamda kullanmayı öğrendim. Bir çalışma yüzeyinde uyguladığım vernik hatasını zımpara ile telafi etmeye çalışırken yine hata yaptığımı düşündüm. O gün gerçekleştirdiğim hata, benim tekniğim oldu. Tüm çalışmalarımda zımparaya yer verdim.



Görsel 4.1. *Bant ile fotoğraf üzerinde gerçekleştirdiğim sorgulama*

Fotoğraf derslerimde Öğr.Gör. Alper Bilsel hocamdan öğrendiğim dijital ve analog fotoğraf bilgisi yaşamımı, şu anki sorgulamamı anlamlı kıldı. Karanlık oda ile ilk olarak hocam sayesinde tanıştım. Saatlerce karanlık oda da çalışarak, emek verilen bu süreçleri deneyimledim. Alternatif solüsyonlarla baskı tekniklerini sorguladım. Her bir görüntü üretim süreci yeni bir deneyimim oldu.

Danışmanım Prof. Necla Coşkun ile gerçekleştirdiğim görüşmelerimizde araştırmacı günlüklerimin derinlerine indik. Sanatsal sorgularımı, yeni farkındalıklarımı paylaşırken, yeni bakış açılarından kendimi görmemi sağladı. A/r/tografi sorgulamasını yaşamımda da benimsediğimi ve bilinçsizce sorguladığımı öğrendim. Bu bakış açısıyla danışmanım sayesinde yaşamımın derinliklerine inerek gerçekleştirdiğim yaşayan sorgulamalarımı ve sanatsal süreçlerime yansıttım.

Sanatsal sorgulamalarımda fotoğraf üzerinde gerçekleştirdiğim birtakım deneyimlerim vardı. Bu sorgularımda da katmanlı yapı, zımpara ve bantla müdahalelerde bulundum. Görüntü üzerindeki sorgulamalarımda beni yönlendirenin "malzeme" olduğunu fark ettim. Fotoğraf üzerine sorgulamalar yaparken malzemeleri tanıdığım bir süreç oldu. Örneğin fotoğraftaki görüntülerin kayıt edildiği tarihi net bilmesem bile, kağıdın dokulu ve solüsyonlu oluşundan dolayı zamanla oluşan deformeleri gördüm ve yüzeyindeki değişimleri inceleyerek sorguladım. Sanatsal sorgulamalarımda da bunları bilinçli olarak kullanmayı öğrendim. Üzerinde uyguladığım her bir katmanı sorgularken çalışma hayatımda öğrendiğim süreçlerdeki gibi planlı ilerledim. Öğrendiklerim sanatsal

sürecime etki ederken hatalar yapmaya devam ettim. Hayatıma giren her yeni nesne yeni bir problemdi. Mendili tanıyordum fakat baskı yapmayı bilmiyordum. Çalışma hayatımda baskı makinelerini kullanmayı öğrendim. Öğrenirken, seri üretim halinde ürünler bastım. Buradaki baskı bilgilerimi sanatsal süreçlerimde mendiller üzerinde uyguladım. Ctp kalıpları çalışma hayatımda deneyimlemiştim fakat sanatsal bir malzeme olarak görmeyi ve sorgulamayı öğrendim. Yıllarca gördüğüm baskı makinesinin sistemini öğrendim. Ctp kalıba renk aktarmayı ve sanatsal bir malzeme olarak nasıl kullanacağımı sorgulayarak deneyimledim. Bursa pulu ile karşılaşmam sonucunda, Bursa'da alternatif mekanlardan aynı açıyı yakalamaya çalıştım. Yaşadığım Bursa'yı farklı açıdan görmeyi öğrendim. Yaşamsal alanımda, odamda bulunan perdeyi sorgulamama dahil ettiğimde görüntüyü nasıl aktaracağımı bilmiyordum. Denemeler yaparak geçmiş süreçlerimde deneyimlediğim sanatsal teknikleri yeniden sorguladım. Tüm perdeye görüntüyü transfer etmeden önce geri dönüşü olmayan bir yolda olduğumu bilerek sorguladım. Bu süreçte daha önceleri farklı bir malzemede deneyimlediğim transfer tutkalını, ilk defa perde üzerinde uyguladım. Bu süreçte perdenin delikli yapısında nasıl sorgulayacağımı öğrendim. Tüm çalışmalarımı sergilerken sergimin bana ait bir hikayesi diyalogların çok boyutlu olduğunu her izleyicinin kendi yaşanmışlığını sergiye kattığını öğrendim. Onların yaşamlarından öğrendiğim bilgiler ile çalışmalarım boyut kazandı.

5. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Sanat temelli bir araştırma olan a/r/tografi yönteminin kimliklerini yaşamımda benimsedim. Sanatçı, araştırmacı, öğrenen ve öğreten kimliklerim kapsamında sorgulamada ortaya çıkan bulguları "anlamlandırmalar" başlığı altında ele aldım. Bu başlıklar yaşayan sorgulamamda kurduğum diyaloglar aracılığıyla ortaya çıktı. Yaşamımdaki diyaloglar yaşayan sorgulamama, sorgularken öğrenmeme ve sanatsal süreçlerime yansımaya başladı. Yaşamımda en çok diyalog kurduğum nesnelerin benim problem durumumun oluşumda aktif rol oynadığını fark ettim ve bu nesneleri sorgulamamda ele aldım.

Yaşayan sorgulamamda bireyler, nesneler ve mekanlarla kurduğum diyalog çerçevesinde yaşamımı anlamlı kıldım. Öznel geçmiş deneyimlerim sonucunda kurduğum diyaloglarım bana yeni bir şey öğretirken nesnelerle kurduğum diyaloglar beni heyecanlandırdı. Heyecanlanma olgusu, öğrenmem için adım atmamı ve sorgulamamı canlı tutmamı sağladı. Bu nedenle araştırmam "yaşamsal nesneler", "canlı nesneler" çerçevesinde şekillendi. Nesneler biz dünyadan göçüp gitsek bile, başlarına bir şey gelmediği sürece varlık göstermeye devam ediyordu. Süreç içerisinde yeni sahipleriyle buluşuyor yeni yaşamlarla bütünleşerek canlı kalmaya devam ediyordu. Antikacılardan, mezatlardan aldığım nesneler ve aile büyüklerime ait nesnelerin hepsi başka bir bireyin yaşamında izler bırakmıştı. Bireylerle kurduğu diyalogları, duygusal bağları bilemiyordum fakat onların sahipsizce rafta orada durması beni etkiliyordu. Her birey için nesnelerin sesi, dokusu, rengi, şekli ayrı bir anlam ifade ediyordu. Onları odama getirip yeni bir yaşamın içerisine dahil ederek hikayelerini yeni bir mekan, zamanda devam etmesini sağladım, canlı kıldım. Nesnelerin bulunduğu mekanlar ve nesnelerin benimle ve bireylerle kurduğu diyaloglar çerçevesinde sorgulamam şekillendi. Öznel tarihimde belli dönemlere tekrar dönmemi, geçmiş zamanları şimdiyle buluşturmayı denedim. Nesnelerin duyumsal özellikleri ile yaşanmışlığım birleşerek bende duygu bütünlüğü oluşturdu. Nesnelerle olan karşılaşmalarım yeni bir sorgulamayı tetiklediği gibi sanatsal süreçlerimi de yönlendirdi. Nesneler üzerinde ilişkiler kurmamı ve yeni anlamlar yaratmamı sağladı. Görsel verilerin üretilmesi, nesnelere dönüştürülerek yeni anlamlandırılmalar yapılması beni etkiledi.

Görsel verilerin yaşamımda oluşturduğu görüntü fazlalığı benim ana problemlerimden biriydi. Kapitalist tüketim sistemi için üretim yapan iş yerlerinden birinde görüntü üretip, ürüne dönüştüren kişilerden birisi bendim. Bu alanların içerisinde ürettiğim görüntüleri dünya ile buluşturuyordum. Diyalog halinde olmadığım bireylerle bu nesneler aracılığıyla sosyal medya üzerinden diyalog kuruyordum. Çalışma dünyasındaki bu olumsuzluklar beni duygusal olarak yıpratıyordu ancak diyalektik şekilde görsel üretim teknolojileri konusundaki birikimim daha sonra gerçekleştireceğim öznel, özgün sanat çalışmalarımda büyük katkı sağladılar. Tüm bunları yaşayan sorgulamamla birleştirerek araştırma amaçlarımı gerçekleştirmeye çalıştım.

Karşılaştığım ve bende duygusal ya da düşünsel etki bırakan ~~tüm~~ nesnelerle kurduğum diyaloglar sanatsal sorgulamamın başlangıcı oldu. Bunun örneklerini çağdaş sanat mekanlarında karşılaştığım sanat eserlerinde de görmüştüm. Nesnelere sanatçılar tarafından günlük kullanımları dışında ifade kazandırılması ve sorgulanması sanat mekanlarında karşılaştığım bir durumdu ve bu deneyimler bana sanatsal üretim sürecime ilişkin yeni fikirler veriyordu. Araştırma sürecinde "yaşamsal nesneleri" (hikayesi olan nesneleri) odamda arşivlemiştim ama bu nesnelerle ilk kez karşılaşmıyordum. Nesnelerle olan diyaloğumda bir geçmişim vardı. Çalışma ortamlarımda, eğitim süreçlerimde sıklıkla kullandığım bu nedenle de diyalog halinde olduğum nesnelerdi. Sorgulamama sebep olan sık diyalog kurduğum bu nesnelere ilişkin araştırma ve analizlerimi sanatsal ifade biçimi olarak yansıtmaya çalışırken metaforları kullandım. Nesneler üzerinde sorgulama gerçekleştirirken kişilerle de diyalog kurdum. Nesneler bulunduğu mekanın kokusu ve sesiyle bütünleşince daha da anlamlıydı. Deneyimlemiş olduğum mekanlar bana yeni bir şey fısıldayarak öğretirken nesneyle bütünleşmemi o nesneleri alıp yeni yaşamlarla buluşturmamı sağladı.

Otobiyografik ve oto-etnografik sorgulamamda günümüz görsel bombardımanına sebep olan şeyin görsellerin ihtiyaç olmaksızın, amaçsızca ve düşünülmeden öylesine yığınlar halinde üretilmesi olduğunu bir kez daha fark ettim. Bu konuda benim tavrım yeni birçok görsel üretmektense var olan ve beni duygusal ve düşünsel açıdan provoke eden görseller üzerinden sanatsal üretim süreçlerini deneyimlemek oldu. Sonuç olarak sanat pratiklerimin öznel sorgulamalar, yaşamın içindeki karşıtlıklar ve bunların estetik boyutla buluşması üzerine kurulmuş olduğunu ifade edebilirim.

5.2. Tartışma

Anlamlandırmalarım sonucunda ortaya çıkan bulguları "Öznel Sorgulamalar", "Karşıtlıklar", "Öznel Sorgulamalarda Estetik Kurcalamalar", "Sorgulama, Karşıtlık ve Estetik Havuzundaki Öğrenme Akışı" başlıkları altında yer verilmiştir. Araştırma sürecinde bireylerle kurduğum diyaloglar, kendi yaşamımı sorgulayarak yeni anlamlar üretmeme ve kendi içimde tartışmama sebep oldu. Araştırmacılarla diyalog kuruyormuşçasına kendi yaşamamımla onların sorgulamalarındaki öznel deneyimlerini, karşıtlıkları, sanatsal süreçleri ve öğrenmeleri tartıştım. Özcan (2019), "Tez yazım sürecindeki erteleme kavramı: A/r/tografik bir sorgulama" adlı tez çalışmasında araştırmanın katılımcısı olmuş ve kendisinde keşfetmiş olduğu erteleme kavramını ele almıştır. Tez sürecindeki ertelemelerinin nedenlerini sorgulamıştır. Benim a/r/tografi sorgulamamda ise araştırmayı sürekli canlı hale getiren diyaloglarım olmuştur. Bu diyaloglarım nesnelerle karşılaşmamda heyecan duygumu tetiklemiş ve yeni bir sanatsal sorgulamanın başlamasına neden olmuştur. Araştırmada ele alınan erteleme davranışı yaşamı etkileyen olumsuz bir durumken, Özcan bu durumun üzerine giderek araştırmasında sorgulamıştır. Karşıt bir durum benim araştırmamda da söz konusuydu. Çalışma hayatımda, eğitim sürecimde ve sanat üretim deneyimlerimde karşılaştığım olumsuz durumlar oldu. Örneğin çalışma hayatımda malzemeyi tanımamaktan kaynaklı hatalar oluştuğunda bu istenilmeyen bir şeydi. Oysa sanat üretim süreçlerinde malzemenin uygulanmasındaki bazı hatalar estetik ve plastik etkiler yaratma potansiyeli taşıyordu. Araştırmada bu durumların üzerine giderek, sanatsal süreçlerime yansıtmaya çalıştım.

"A/r/tografik otobiyografi ve yaşayan öyküler" başlıklı a/r/tografik sorgulama-lamanın katılımcısı ve araştırmacısı olan LeBlanc (2021), yaşayan sorgulamasında annesinin etkisi olduğunu belirtmiştir. Annesinin terzi oluşu ve annesinin kendisine dikmiş olduğu kıyafetleri biriktirmesi, süreç içerisinde sorgulamasına sebep olmuştur. Bu sorgulamalarında biriktirdiği kıyafetler üzerinden yaptığı sorgulamalarda hatıralarına, o zaman hissettiği duyguları anımsamış bunları kendi sanatsal üretim süreçlerine yansıtmaya çalışmıştır. Benim sorgulamam ise annemden kalan ve antikacıda karşılaştığım nesneleri biriktirmem sonucunda şekillenmiştir. Kendi yaşam alanımda biriktirdiğim bu nesneler tıpkı LeBlanc gibi beni sorgulamaya kışkırtmış ve sanatsal üretim süreçlerime bunları yansıtmama sebep olmuştur.

Özbahar (2022), "A/r/tografi üzerine bir inceleme: araştırmacı olarak sanatçı" adlı tez çalışmasında, yaşam yazma ve sorgulama döngüsünü açığa çıkartmıştır. Bu süreçte

doküman incelemeleri yaparak elde ettiği kaynakları derinlemesine incelemiş ve meta-tematik analiz yönteminden yola çıkarak yeniden temalar oluşturmuştur. Araştırma sürecinde yaşam alanında bulunan bireylerle olan diyalogları araştırmasını etkilemiş ve bunları araştırmacı günlüğüne, sanatsal uygulamalarına yansımıştır. Ben de araştırma sürecimde verilerimi araştırmacı günlüğü, sanat ve tasarım çalışmaları, yazılı ve görsel materyallerden oluşan dokümanlardan elde ettim. Yaşam alanımda bulunan bireylerin ve onlarla kurduğum diyaloglar araştırmamı etkileyerek boyutlandırdı. Bu diyaloglar sanatsal uygulamalarımda ifade buldu. Günlük yaşamımda çalışma hayatım ile başlayan planlı notlar alma, kayıt etme, günlük tutma süreci artografi sorgulamamamın önemli bir parçası oldu. Özbahar'ın araştırmasında da temaların oluşmasında lisans döneminde önemsemediği görsel günlük tutma alışkanlığının sanatsal sorgulamalarını etkilediğini fark ettim.

Smith (2020) "Kaybolmaya karşı olmak: a/r/tografik bir mercekle fotoğrafik bir sorgulama" adlı çalışmasında fotoğraf temelli a/r/tografik bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda araştırmacı ile aynı sanat disiplinini farklı bağlamda ele alarak bir sorgulama gerçekleştirdim. Fotoğrafı sanatsal uygulamalarımda alternatif bir malzeme olarak kullanarak, estetiksel birtakım sorgulamalar gerçekleştirdim fakat fotoğrafı bir malzeme gibi kullanırken malzemeyi tanıdım, öğrendim, yeni anlamlar üreterek sanatsal sürecimde kullandım. Tüm bu sorgulamalarım mekanlarda nesneler ve bireylerle kurduğum diyaloglarla gerçekleşti. Bu bağlamda Smith ise fotoğrafın bellek çalışmalarıyla yaratıcı oluşumlara nasıl yansıdığını sorgulamıştır. Grup odaklı bir sorgulama gerçekleştirirken bir sergi mekanını deneyimlenmiştir. Araştırmacılar katılıp gözlemleyerek deneyimlemiş ve anlamlı öğrenme, öğretme ve uygulama deneyimlerini irdelemiştir. Fotoğraf ve sanat eğitiminde etik üzerine eleştirel, çağdaş diyalogların nasıl kışkırtabileceğini anlamaya çalışmıştır.

A/r/tografi üzerine gerçekleştirilen tüm çalışmalarda farklı boyutlarda öğrenme gözlenmiştir. Süreç bir soru ile başlayarak yeni sorgulamaları ve öğrenmeleri beraberinde getirmiştir. Yukarıdaki araştırmalarda farklı boyutlarda öğrenmeler söz konusuyken, Coşkun "Öznel Tarih Projesi" kapsamında bir grup öğrenci görüşlerini inceleyerek bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Öğrenciler kültürlerini araştırarak, tarihsel süreçleri irdeleyerek, disiplinler arası ilişkiler kurarak, farklı toplumlara yönelik nesneleri sanatsal süreçlerine yansıtmıştır. Böylece araştırma boyunca öğrenim deneyimleri boyutlanarak bir öğretim modeli oluşmuştur. Bu anlamda araştırmamda "Öznel Tarih Projesi"

katılımcılarının süreci gibi kendimde de birtakım sorgulamalar gerçekleştirerek "Anlamlandırmalar" başlığında bunları tüm ilişkisellikleri içinde açıklamaya çalıştım. Bu süreçlerde kültürüme, tarihsel sürecime, diyalog kurduğum nesnelere ilişkin sorgulamalar gerçekleştirirken bende birçok yeni öğrenme gerçekleşti. Öğrenmelerim kendi yaşayan sorgulamam çerçevesinde farklılık göstererek sanatsal sürecime yansıdı.

5.3. Öneriler

- A/r/torafi kimlikleri sanatçı, araştırmacı, öğrenen ve öğreten kimlikleri arasında ilişkiler çerçevesinde arada kalan, görünen ve görülmeyen, bilinen ve bilinmeyen yanlarımızı ortaya çıkartmaktadır. Bu süreçteki edinimlerimizi sanatsal sürecimize yansıtırken bireylerle de paylaşırız. Paylaşımlarımız sonucunda bireyler yeni deneyimler kazanarak öğrenir. Bu nedenle a/r/tografi araştırmaları yaygınlaştırılmalıdır.
- Otobiyografik ve oto-etnografik bir sorgulama gerçekleştirerek yaşayan sorgulamasında elde ettiği görsel ve yazılı verileri araştırmacı günlüğüne kayıt etmiştir. Bu süreçte ailesini, geçmiş deneyimlerini, kültürünü sorgulamıştır. Bu bağlamda araştırma araştırmacının öznel bir sorgulamasının yansımasıdır. Bu nedenle araştırma bir birey tarafından tekrar edildiği taktirde araştırmacının yaşayan sorgulaması çerçevesinde yeniden boyutlanacaktır.
- Araştırma bir ders, etkinlik kapsamında yeni bir öğrenme süreci olarak yeniden planlandığında, araştırmacı ve sanatçı kimliğindeki deneyimlerin öğreten kimliğine nasıl yansıyacağı sorgulanabilir.

KAYNAKÇA

Algan, E. (1999). *Fotoğraf okuma görüntü çözümlemesine giriş.* Eskişehir: Yayınevi Yok

Aktaş, C. & Onur, Ö. H. (2016). Fotoğraf Odaklı Sistemlerin İlişkisel Estetik Bağlamında Sanatta Kullanımı, *Sanat - Tasarım Dergisi*. (7), 27-32 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/324655 (Erişim tarihi: 4.11.2022)

Antmen, A. (2017). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalar 20. yüzyılda batı sanatında akımlar.* (8.baskı). İstanbul: Sel Yayınlar

Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri.* (7.baskı). Ankara: Anı Yayınları

Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum süreci içinde dijital sanat.* (1.baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Ayaydın, A. (2016) *Çeşitli yönleriyle çağdaş sanat akımları*. Ankara: Nobel Yayınları

Barrett, T. (2017). *Fotoğrafı eleştirmek imgeleri anlamaya giriş*. (3.baskı). (Çev: Y. Harcanoğlu). İstanbul: Hayalperest Yayınları

Barrett, T. (2019). *Neden bu sanat? çağdaş sanatta estetik ve eleştiri.* (2.baskı). (Çev: E. Erment). İstanbul: Hayalperest Yayınları

Barone, T. and Eisner, E. W. (2006). Arts-based educational research. J. Green, G. Camilli & P. B. Elmore (Eds.), Handbook of complementary methods in education research içinde (s. 95-109). New York: Lawrence Erlbaum Associates.https://archive.org/details/handbookofcomple0000unse_q6j7/page/9/mode/1upq=a+r+t&view=theater (Erişim tarihi:1.11.2022).

Barthes, R. (2016). *Camera lucida fotoğraf üzerine düşünceler. (*Çev: R.Akçakaya). İstanbul: Altınbaş Yayınla

Baudelaire, C. (2017). Fotoğraf sanat mı? E. Batur (Ed.), *Modernizmin serüveni bir "temel metinler" seçkisi 1840-1990* içinde (s.25-27). (2.baskı). (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Sel Yayınları.

Baudrillard, J. (2020). *Nesneler sistemi*. (3.baskı). (Çev: O. Adanır, A. Favaro). Ankara:

Doğubatı Yayınları

Baudrillard, J. (2022). *Simülakrlar ve simülasyon*. (15.baskı). (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğubatı Yayınları

Bedir Erişti, S. D. (Ed.). (2021). Bir anlatı biçimi olarak görsel araştırma yöntemleri. *Görsel araştırma yöntemleri; teori, uygulama ve örnek* içinde (s.159-166). (7.baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Bedir Erişti, S. D. (2021). *Yeni medya ve görsel iletişim tasarımı.* (6.baskı). Ankara: Pegem yayınları

Bedir Erişti, S.D. ve San, İ. (2021). A/r/tografi ile tanışma. S. D. Bedir Erişti ve R. L. Irwin (Ed.). *A/r/tografi uygulama tabanlı araştırma yöntemi* içinde (s. 2-5). (1.baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Bedir Erişti, S. D. (2022). Dijital görsel kültür ve sanal sergilerin yönetimi. M. Graf ve A. Güney (Ed.). *Kültür sanat yönetimi sanat ev kültür yönetimi için çağdaş teoriler ve uygulamalar* içinde (s.257-292). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın küçük tarihi. C. Aydemir (Ed.). *Fotoğraf neyi anlatır* içinde (s.11-34). (3.baskı). (Çev: T. Turan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. (23.baskı). (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları

Beydeş, S. (2014). *Salut de constantinople: istanbul'dan selam*. İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayncılık

Burnett, R (2007). *İmgeler nasıl dönüşür*. (Çev: G. Pusar). İstanbul: Metin Yayınları https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ967132.pdf (Erişim tarihi:1.11.2022).

Cahnmann-Taylor, M. (Ed.). (2010). Arts-based research: histories and new directions. *In arts-based research in education foundations for practice* (pp. 3-14). New York: Routledge.

Clarke, G. (2017). *Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf*. (Çev: M. M. Aydemir),

İstanbul: Hayalperest Yayınları

Carter, M., Beare, D., Belliveau, G. and Irwin, R. (2011). *A/r/tography as Pedagogy: A Promise without Guarantee.* (s.17-32). https://eric.ed.gov/?id=EJ967132 (Erişim tarihi: 31.05.2022)

Coşkun, N. (2016). Postmodern Sanat Eğitimi Anlayışına Dayalı Öznel Tarih Projesine İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9 (44), 873-895.

Coşkun, R. (2015). *Geçmişin yenileri*. Eskişehir: VTN Yayıncılık

Currey, M. (2018). *Günlük ritüeller büyük eserlerin yaratıcıları nasıl çalışır?* (7. Baskı). (Çev: T. Er, S. Kayır). İstanbul: Kolektif Kitap

Dayı, D. (2013). Metafor, bellek, görüntü. D. Dayı, E. Tekcan (Ed.). *Görüntü üretimi ve gündelik hayat* (s.26-31). İstanbul: Kırk Yayınevi

Dewey, (1980). *Art as experience.* New York: Wideview/Perigee Bookhttps://fdocuments.in/document/art-as-experience-john-dewey.html (Erişim tarihi: 2.11.2022)

Dewey J. (2021). *Deneyim olarak sanat.* (Çev: N. Küçük). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları

Elaine Winick, B. A.(2005). An art educator's story: The power of living heritage. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ontario: Brock University.

Eldem, E., (2015). Görüntülerin gücü fotoğrafın Osmanlı imparatorluğunda yayılması ve etkisi 1870-1914. Z. Çelik, E. Eldem (Ed.) *Camera otomana Osmanlı imparatorluğu'nda fotoğraf ve mordernite 1840-1914* içinde (s. 105-153). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Ellis, C. (2013). Preface: carring the torch for autoetnograhhy. S. Holman Jones, T.E. Adams, C. Ellis (Ed.) *Handbook of autoethnography* içinde. (s.9-12). California: Left Coast Press.

Ellis, C., Adams, T.E., Bochner, A.P. (2011). Autoethnography: An Overview.

Conventions and Institutions from a Historical Perspective / Konventionen und Institutionen in historischer Perspektive, 36 (4) 273-290. https://www.jstor.org/stable/23032294 (Erişim tarihi: 31.05.2023)

Eisner, E. W. (1998). The enlightened eye : qualitative inquiry and the enhancement of educational practice. Upper Saddle River, NJ: Merrill

Engin, C. (2016). İnteraktif proje gizli kalmış değerler. *Kontrast fotoğraf dergisi buluntu fotoğraf ve kendine mal etme* (51) 156-160

Fineberg, J.D. (2014). *1940'tan günümüze sanat varlık stratejileri.* (Çev: S. Atay Eskier). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları

Finley, S. (2008). Arts-based research. Knowles, J. G. and Cole, A. L. (Eds.), In Handbook of the arts in qualitative inquiry: Perspectives, methodologies, examples, and issues (pp.71-82), Thousand Oaks, CA: Sage.

Flusser, V. (2020). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Espas Yayınları

Graf, M.(2019). Minimal ve kavramsal sanat üzerine. Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi.(13), İstanbul:Minör Yayınevi(133-140)

Griffiths, K. ve Marmot, J. (Yapımcı). Gee, G. (Yönetmen). (2015). Hatıraların masumiyeti (Belgesel Film). ABD

Groys, B. (2014). *Sanatın günü.* (Çev: F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın öyküsü*. (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi

Gompertz, W. (2015). *Pardon neye bakmıştınız? Modern sanatın 150 yıllık şaşırtıcı, sarsıcı, kimi zaman da tuhaf hikayesi.* (Çev: S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları

Hacking, J. (2014). *Fotoğrafın tüm öyküsü.* (Çev: F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınları

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu.* (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları

Higgins, J. (2014). *Fotoğraf neden kusursuz olmak zorunda değildir açıklamalı modern fotoğraf*. (Çev: A. Bozkurt). İstanbul: Hayalperest Yayınları

Holman Jones, S., Adams, T., Ellis, C. (2013). Introduction: coming to know autoetnography as more tan a method. S. Holman Jones, T.E. Adams, C. Ellis (Ed.) *Handbook of autoethnography* içinde. (s.17-48). California: Left Coast Press

Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., Bickel, B. (2006). Rhizomatic relations of a/r/tography. *Studies in Art Education,* 48 (1). https://doi.org/10.1080/00393541.2006.11650500 (Erişim tarihi: 03.11.2022)

Irwin, R. L., Springgay, S. (2010). A/r/tography as practice-based research.M. Cahnmann-Taylor and R. Siegesmund (Eds.). *In arts-based research in education foundations for practice* (pp.103-124). New York: Routledge.

Irwin, R. L. (2013). Becoming a/r/tography. *Studies in Art Education*, 54 (3), 198–215. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393541.2013.11518894 (Erişim tarihi: 2.11.2022)

Irwin, R. L., Barney, D. T., Golparian, S. (2021). Görseli yaratma. S. D. Bedir Erişti (Ed.). *Görsel araştırma yöntemleri; teori, uygulama ve örnek içinde* (s. 191-221). (7.baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Irwin, R. L., Springgay, S. (2021). Uygulama tabanlı bir araştırma yöntemi olarak a/r/tografi. S. D. Bedir Erişti ve R. L. Irwin (Ed.). *A/r/tografi uygulama tabanlı araştırma yöntemi* içinde (s. 78-96). (Çev: S. Odabaşı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Kazmanlı, E. M. (2019). *Postmodern sanat nesnesi olarak fotoğraf ve günümüz olanakları ile alternatif baskı önerisi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kılıç, L. (2008). *Fotoğrafı ve sinemanın toplumsal tarihi.* Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (Çev: D. Zaptcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.

Köhler, M. (1989). *Arranged, Constructed and Staged-From taking to making picturez, Constructed Realities: The Art of Staged Photography*. Zurih:Edition Stemmle.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu.* (3.baskı). (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Lasczik, A., Rousell, D., Irwin, R. L., Cutter-Mackenzie-Knowles, A.C. and Lee, N. (2021).Walking the MeshWork: the rhizoMatics of a/r/tography. **I**n walking with a/r/tography. (s.1-15)Palgrave Macmillan https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-88612-7 (Erişim tarihi: 2.11.2022)

LeBlanc, N., Davidson, S., Ryu, J.Y., Irwin, R, L. (2021). A/r/tografik otobiyografi ve yaşayan öyküler. S. D. Bedir Erişti ve R. L. Irwin (Ed.), *A/r/tografi uygulama tabanlı araştırma yöntemi* içinde (s. 268-291). (Çev: N. Coşkun) Ankara: Pegem Akademi.

Lewis, E. (2018). *İzmler fotoğrafi anlamak.* (Çev: M. M. Aydemir). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). (5.baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern durum.* Ankara: Bilgesu Yayınları

Lyotard, J.F. (2017). Postmoderne dönüş. E. Batur (Ed.). *Modernizmin serüveni bir "temel metinler" seçkisi 1840-1990* içinde (s.20-21). (2. baskı). (Çev: B. Ersan). İstanbul: Sel Yayınları.

McLuhan, M. (2001). *Global Köy: 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler.* (Çev: B. Ö. Düzgören). İstanbul: Scala Yayıncılık

Maloof, J. ve Siskel, C. (Yapımcı ve Yönetmen). (2013). Vivian maier'in peşinde (Film) ABD: Jeff Garlin

Maslow, A. (2001). *İnsan olmanın psikolojisi.* (Çev: O. Gündüz). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık

Mavioğlu, G. (2019). *Bilinçaltına yönelik manipülatif unsurların indirgenmesine dayalı görsel kültür çalışmaları: Bir a/r/tograf araştırması örneği.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era.* Cambridge, Mass. : MIT Press

Murray, C. (2012). *20. Yüzyılda sanatı okuyanlar.* (2.baskı). (Çev: S. Öncü). İstanbul: Sel Yayınları.

Newport, C. (2019). *Dijital minimalizm ekran bağımlılığı ve teknoloji yorgunluğu sarmalından kurtulmak için bir yol haritası*. (Çev: C. Mavituna). İstanbul: Metrolopolis Yayıncılık

O'doherty, B. (2019). *Beyaz küpün içinde galeri mekanının ideolojisi*. (4.baskı). (Çev: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayınları

Ok, S. S. (2016). *Fotoğrafın belleğinde acının tasviri.* (1.baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları

Özbahar, S. (2022). *A/r/tografi üzerine bir inceleme: araştırmacı olarak sanatçı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Öneş, N. (2013). Görüntü için metin üretmek. D. Dayı, E. Tekcan (Ed.). *Görüntü üretimi ve gündelik hayat* (s.70-79). İstanbul: Kırk Yayınevi

Özcan, M. (2019). *Tez yazım sürecindeki erteleme kavramı: a/r/tografik bir sorgulama.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Özdemir, A. B. (2017). Çağdaş sanat akımları ve fotoğraf. C. Aydemir (Ed.). *Fotoğraf neyi anlatır* içinde (s.65-80). (3.baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Özendes, E. (1998). *Abdullah freres osmanlı sarayının fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları

Özendes, E. (1995). *Osmanlı imparatorluğu'nda fotoğrafçılık 1839-1923*. İstanbul: Yem Yayınları

Özendes, E. (2016). *Türkiye'de fotoğrafa modern ve çağdaş yaklaşımlar*. İstanbul: Yem Yayınları

Öztuncay, B. (2015). İstanbul'da fotoğrafçılığın doğuşu ve gelişim süreci. Z. Çelik, E. Eldem (Ed.) *Camera otomana osmanlı imparatorluğu'nda fotoğraf ve mordernite 1840-1914* içinde (s.67-105). İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları.

Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. (Çev.Ed: M. Bütün ve S. B. Demir). (3. Baskıdan çeviri). Ankara: Pegem Akademi.

Reed, C. (1994). Postmodernism and the art of identity. (5. baskı). *In Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism* (s.271-294). New York, N.Y.: Thames and Hudson

Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan sonra*. (Çev: Y. Keser). İstanbul: Espas yayınları

Robins, K. (1995). Will image move us still. M. Lister (Ed.). *The photographic image in digital culture* içinde (s.29-50). London: Routledge.

Rolling, J. H. (2013). *Arts-based research primer.* New York : Peter Lang Publishing

Pekdemir Aşkan, E. (2022). *Post-fotoğraf.* İstanbul: Doruk Yayınları

Prakel, D. (2012). *Görsel fotoğrafçılık sözlüğü*. (Çev: T. Hepdinçler ve S. Özkal). İstanbul: Literatür Yayınları.

Price, C. (2021). *Dijital detoks: telefon bağımlılığına son.* (Çev: S. Özkan). İstanbul: Epsilon Yayınları

Russell, B. (2019). *Batı felsefesi tarihi 3. Cilt: modern felsefe.* (5. baskı). (Çev: A. Fethi) İstanbul: Alfa Yayınları

San, İ. (2004). *Sanat ve eğitim yaratıcılık temel sanat kuramları sanat eleştirisi yaklaşımları*. 3.baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi

Smith, B. E.(2020) Being *against disappearance*: a photographic inquiry through an a/r/tographıc lens. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Vancouver, BC: The University of British Columbia.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve post-modernizm.* (2.baskı). (Çev: A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Schultz, C. S and Legg, E. (2020). A/r/tography: At the Intersection of Art, Leisure, and Science. () Leisure Sciences An Interdisciplinary Journal (243-252) https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01490400.2018.1553123 (Erişim tarihi: 3.11.2022)

Springgay, S., Irwin, R. L. and Wilson Kind, S. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. Qualitative Inquiry, 11 (6), 897-912. https://doi.org/10.1177/1077800405280696 (Erişim tarihi: 2.11.2022)

Springgay, S. (2008). *Body knowledge and curriculum : pedagogies of touch in youth and visual culture*. New York: Peter Lang

Stallabrass, J. (2021). *Çağdaş sanat bir tarihçe.* (1. baskı). (Çev: E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları

Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine.* (2. baskı). (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm.* (6. baskı). Ankara: İmge Kitapevi

Tatar, O. (2019). *Dijital çağda fotoğraf sanatı hipermetin ve değişen estetik anlayışı.* İstanbul: A7 Kitap Yayınları

Tomkins, C. (1997). *Duchamp: a biograph*. London : Chatto & Windus

Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf ölmedi ama tuhaf kokuyor.* (3.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim modern resimden avangard resme.* (9.baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi

Tunalı, İ. (2013). *Yeni bir aydınlanmaya doğru.* (1.baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi

Turani, A. (2008). *Çağdaş sanat felsefesi.* (6.baskı) İstanbul: Remzi Kitapevi

Uzun, İ. M. (2019). Katılımcı sanat modeli ve ilişkisel estetik. *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi.* (13), İstanbul: Minör Yayınevi (281-325)

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi anlamak.* (Çev: T. Göbekçin) İstanbul: Optimist Yayınları

Whitham, G. and Pooke, G. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak*. (1.baskı). (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Whitham, G. and Pooke, G. (2018). *Sanatı anlamak*. (1.baskı). (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (5. Baskı). Ankara: Seçkin.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat.* (2.baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi

Yurtsever, E.A.(2015). *Seyirden etkileşime: bir katılımcı sanat yapıtı olarak dijital imgenin fenomenolojisine doğru*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yuvarlak, Ş. (2014) alternatif fotoğraf üretim yöntemleri bağlamında fotogram. *Kesit Akademi Dergisi* 2(3).163-179. https://kesitakademi.com/DergiTamDetay.aspx?ID=34 (Erişim tarihi:4.11.2022)

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: https://www.tdk.gov.tr (Erişim tarihi: 11.09.2022)

http-2 http://mimdap.org/2017/07/robert-venturi/ (Erişim tarihi: 12.06.2023)

http-3: https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/the-manifesto/ (Erişim tarihi:

11.07.2023)

http-4: https://tr.wikipedia.org/wiki/35_mm (Erişim tarihi: 31.05.2023)

http-5: https://www.youtube.com/watch?v=o3lQV7WfIkY (Erişim tarihi: 12.06.2023)

http-6: https://www.youtube.com/watch?v=760TsIvEJjw (Erişim tarihi: 12.06.2023)

http-7: https://20x24studio.com/?p=2350 (Erişim tarihi: 31.05.2023)

http-8: https://www.youtube.com/watch?v=oK1_-VTP_kQ&t=916s

(Erişim tarihi: 31.05.2023)

http-9: https://www.youtube.com/watch?v=2GJU6bFWjsQ (Erişim tarihi: 12.06.2023)

http-10: https://www.youtube.com/watch?v=BCjWXPzHglo (Erişim tarihi: 12.06.2023)

http-11: https://www.fotografya.gen.tr/TR,465/engin-ozendes.html

(Erişim tarihi: 31.05.2023)

EKLER

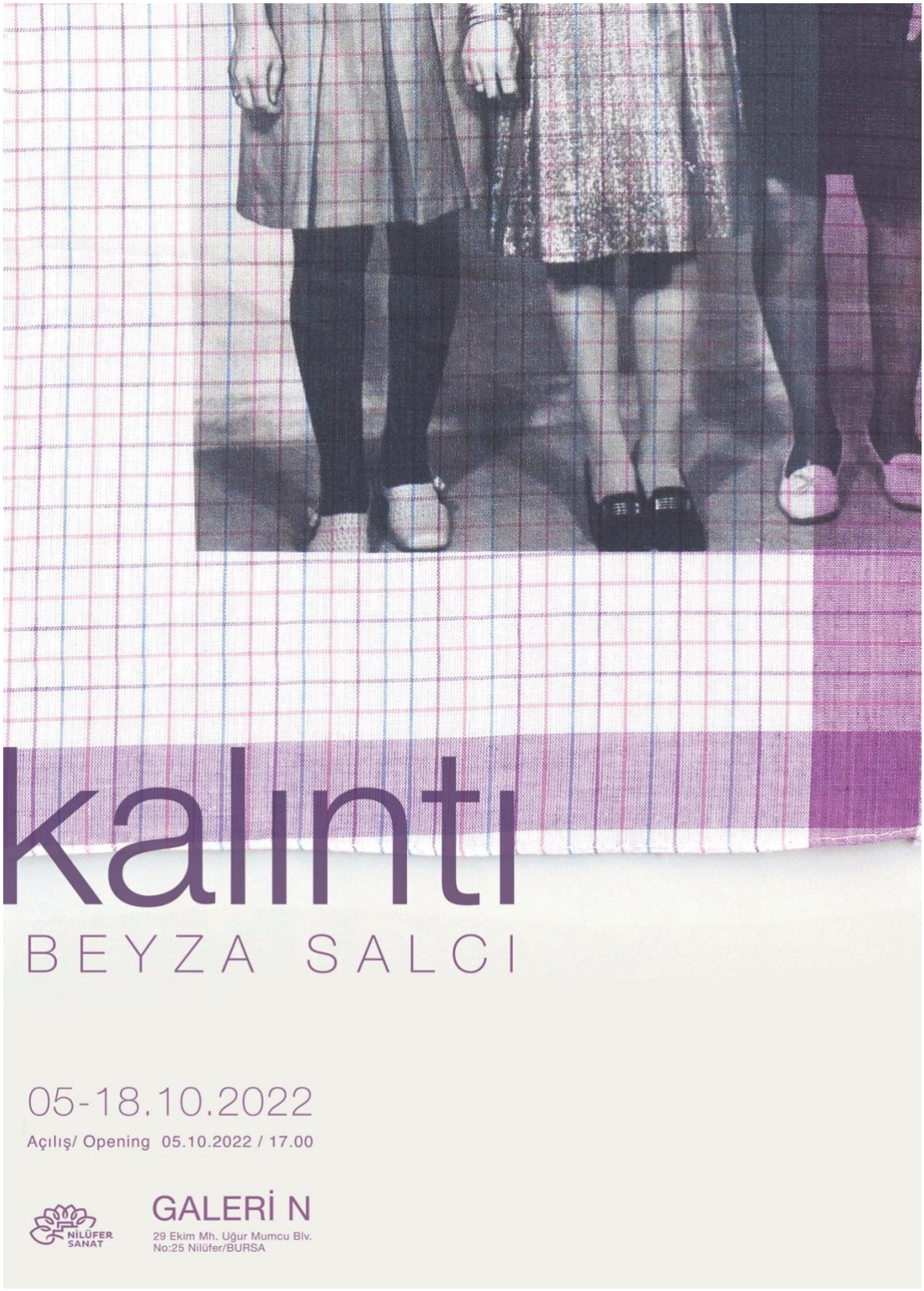
EK-1. Sergi afişi

EK-2. Sergi krokisi

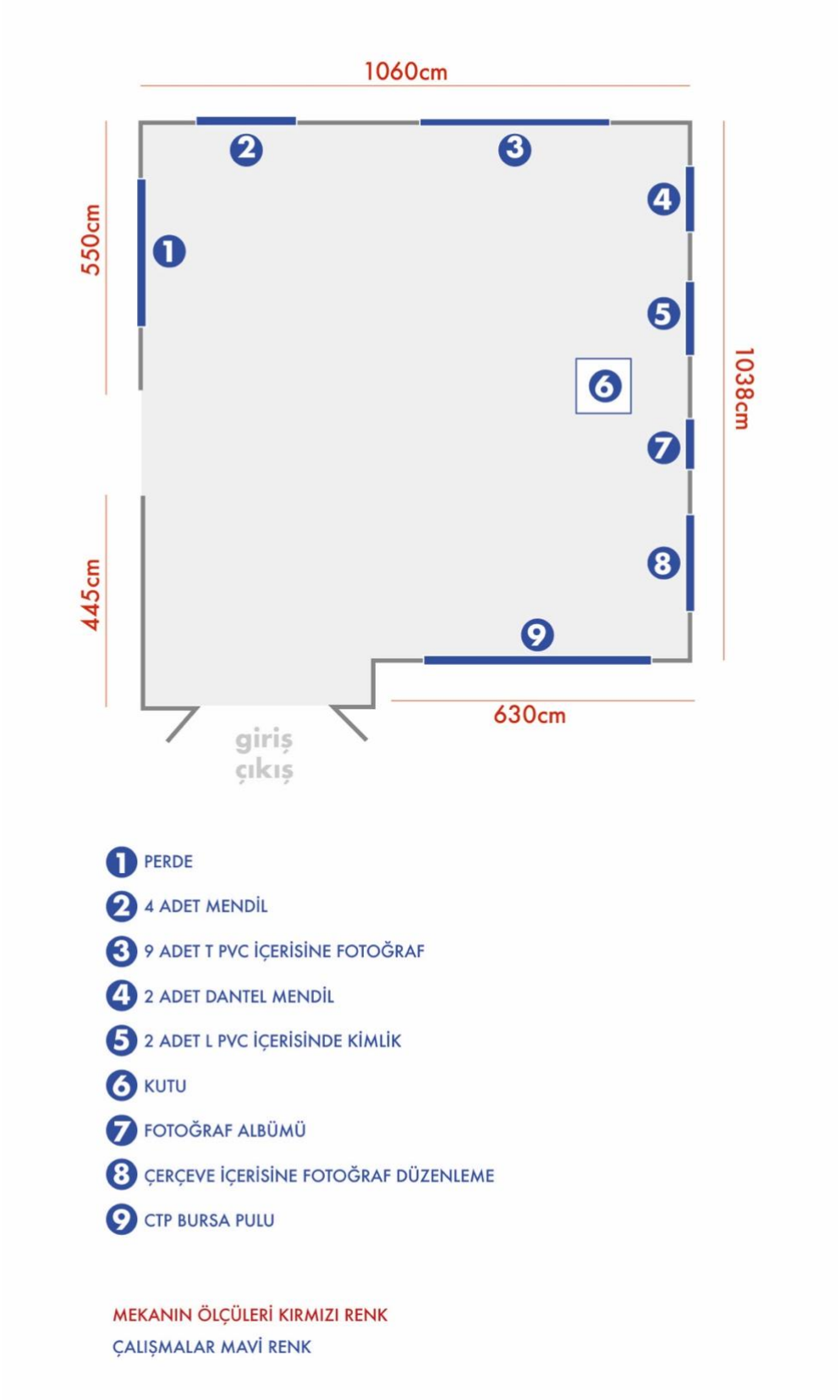
EK-3. Sergi görselleri

EK-4. Sosyal ve beşeri bilimler bilimsel araştırma ve yayın etiği kurulu karar belgesi

EK-1. Sergi afişi



EK-2. Sergi krokisi



EK-3. Sergi görselleri



EK-4. Sosyal ve beşeri bilimler bilimsel araştırma ve yayın etiği kurulu karar belgesi

Evrak Kayıt Tarihi: 15.12.2022	Protokol No: 456348	Tarih: 27.12.2022

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERÎ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	Yüksek Lisans Tez Çalışması
KONU:	Eğitim Bilimleri
BAŞLIK:	Fotoğraf Odaklı Sanat Üretim Süreçlerinde A/r/tografik Sorgulamalar
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Prof. Necla COŞKUN
TEZ YAZARI:	Beyza SALCI
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	-
KARAR:	Olumlu

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Beyza Salcı

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

Eğitimi:

2023, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı Programı, ESKİŞEHİR (Yüksek Lisans).

2021, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, BURSA (Lisans).

2019, Atatürk Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Reklamcılık, ERZURUM (Ön linsans).

2019, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Marka İletişimi, ESKİŞEHİR (Ön lisans).

Mesleki Geçmişi:

2021-2022, kitikate, Merkez Bebek Gereçleri Tekstil İnş.San. ve Tic. Ltd. Şti. BURSA
(Ürün Fotoğrafçısı, Grafik Tasarımcı)

2018, ErgünSalcı Tasarım A.Ş., BURSA (Sosyal Medya Uzmanı)

2014-2017, Cihan Matbaa, BURSA (Grafik Tasarım)

2012-2014, ErgünSalcı Tasarım A.Ş., BURSA (Grafik Tasarım)

Sanatsal Faaliyetler:

Kişisel Sergiler:

2022, “kalıntı” sergisi, Nilüfer Belediyesi, Galeri N, BURSA

2020, “Kült Kadınlar” resim sergisi, Uludağ Üniversitesi, BURSA

Yarışmalar:

2023, “Malamegi LAB Rome’23” Çağdaş Sanat Ödülleri, 28Piazza Di Pietra, Roma

2023, “Genç Bakış Çağdaş Sanat Ödülleri”, Vision Art Platform, İSTANBUL

2023, “Bazaart”, sergileme, Denizbank Genel Müdürlüğü, İSTANBUL

2021, Nuri İyem Sanat Ödülleri, sergileme, Evin Sanat Galerisi, İSTANBUL

2019, “GENÇ ETKİNLİK 8”, sergileme, Mustafa Kemal Kültür Merkez, İSTANBUL

2019, “NİLÜFER GENÇ SANAT” sergileme, Nazım Hikmet Kültür Merkezi,BURSA

2009, Başbakanlık Deniz Müsteşarlığı “Denizin Sesi” resim yarışması bölge birinciliği

Festivaller:

2022, 12. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali “Fotofest”, Merinos Kongre ve Kültür Merkezi, BURSA

Çalıştaylar:

2022, 2. Arslantepe Buluşması, Baskı Resim Çalıştayı, MALATYA

Bienaller:

2020, International Virtual Engravist Printmaking Bienal

Projeler:

2020, “Bulaşıcı olan iyiliktir.” projesi Portakal Çiçeği UPSK, MKKM, İSTANBUL

2014, Panasonic x Behance Japan Tokyo Commununity “CUT OUT THE DARKNESS”

2014, Adobe PHOTOSHOP 25. yıl projesi

2014, Adobe Creative Cloud “I AM THE NEW CREATIVE” projesi

Sergiler:

2022, Cumhuriyet Sergisi, Çevrimiçi karma sergi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

2022, “A/R/Tografik Boşluklar” Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ESKİŞEHİR

2022, “Rastlantı” karma sergi, Anadou Üniversitesi Eğitim Fakültesi,ESKİŞEHİR

2021, 24 Kasım Öğretmenler Günü karma sergi, Uludağ Üniversitesi, BURSA

2021, “NEF-ES” yeni yıl sergisi, Akeramos Sanat Merkezi, BURSA

2019, “KIRMIZI” yılbaşı karma sergisi, Akeramos Sanat Merkezi, BURSA

2019, “DOĞASI KENDİNE AİT” Karma resim sergisi, T.C. Berlin Büyükelçiliği,

BERLIN

2019, “BARTCELONA” KARMA SERGİ, Art Nou Mil-lenni Galleri, BARCELONA

2019, “DÜNYA SANAT GÜNÜ” karma sergi, DC Kozmos Art Galleri, İSTANBUL

2019, Uludağ Üniversitesi Karma Sergi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, BURSA

2018, “7+1 GEN” Nesli Tükenen Hayvanlar Heykel Sergisi, BURSA

2018, “Naturport” 20. Geleneksel Temel Tasarım Yıl Sonu Sergisi, BURSA

2018, “Creative” La Visione Art Gallery Karma Sergi, İSTANBUL