



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 46 Volume: 9 Issue: 46

Ekim 2016 October 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

RESİM SANATI VE FOTOĞRAF ARASINDA GÖRÜNTÜ SORUNSALI THE VISUAL PROBLEMATIC BETWEEN PAINTING ART AND PHOTOGRAPHY

Süleyman ÖZDERİN*

Öz

İnsanoğlunun görüntüler dünyasıyla kurduğu ilişkiler silsilesi resim sanatını yaratan ilk girişim olarak günümüzde de önemini hala korumaktadır. Kültür tarihi boyunca bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sağladığı çeşitli kazanımlar sanatın ilk-el formu olan resmetme olgusuyla sürekli olarak karşılaştırılmış ve çeşitli sonuçlar üretilmiştir. Bu makalede, teknolojik bir keşif olarak geçirdiği aşamaların özetlenmesi dışında fotoğrafın, modern sanatın gelişim evrelerinde resim sanatıyla olan ilişkileri, fotoğrafın tek başına bir sanat olarak değil, sanatın asıl formu içerisinde teknik bir destek olarak ele alınması üzerinde durulmuş ve bu konuda çeşitli görüşlerin neler olduğuna değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Işık, Fotoğraf, Resim, Çağdaş, Sanat.

Abstract

The succession relationship of human and images world has been still keeping its important as the first attempt in the art world. Throughout the history of culture, various achievements of scientific and technological developments are constantly compared with first-hand portrayal of patients with various forms of art and produced results. In this article, the photos except to summarize the stage is spent as a technological discovery, relationships with art in the developmental stages of modern art, photography alone is not an art, is focused on addressing the technical support in the original form of art and are mentioned that what the various opinions on this issue .

Keywords: Light, Photography, Painting, Contemporary, Art.

GİRİŞ

Görüntüler dünyasında olup biten hareketlerin sabit bir yüzey üzerine tespit edilmesiyle ilgili merak, "camera obscura"nın Rönesans dönemi öncesine uzanan keşfiyle, teknoloji tarihinde kaydedilen en önemli gelişmelerden biridir. Camera Obscura'nın temeli; Sümerler'den beri bilinen şu ana ilkeye dayanıyordu: "Karartılmış bir odanın duvarında küçük bir delik açılırsa, dışarıdaki görüntü karşı duvara ters olarak düşer." Camera obscuranın ilk model denemelerini 6.yy'da Bizans'ta yaşayan Yunan'lı matematikçi ve mimar Tralles'li Anthemius gerçekleştirmiştir. Camera obscura en bilinen şekliyle, Rönesans döneminde Leonardo Da Vinci'nin araştırmalarıyla tanınmıştır. Da Vinci Camera obscura ile ilgili deneyler yaparken aslında perspektif olarak adlandırılan görüntünün fiziki dünyada nasıl meydana geldiğini bulgulamak istiyordu. Onun asıl merak ettiği şey; insan gözünün dış dünyayı nasıl gördüğüydü.

Camera obscura ile görüntü ve gerçeklik arasında ulaşılmak istenen müdahale biçimi uzun bir zamandır sanıldığı gibi resim sanatının yetersizliğinden kaynaklanan farklı bir arayışı temsil etmiyordu. Fakat tarihi süreçte, foto-graf adıyla elde edilecek olan görüntü tespitine yönelik arayışlar, resim sanatına muhalif amaçlar taşıyan birtakım keşifler olarak gösterilmiştir.

18. yüzyıl itibarıyla Fransız Joseph Nicephore Niepce tarafından dış dünyaya ait bir görüntünün kağıt üzerine saptanması, fotoğrafa olan ilgiyi büsbütün artırarak, görüntü tespit etme kriterlerinin sanatın dili açısından daha çoğulcu bir biçimde tartışılmasına neden olmuştur. Bu tartışmalarla beraber modern sanat sürecinde fotoğraf sanatın içine kimi zaman zorla, kimi zaman ise karşı koyulamaz bir akışın gereğiymiş gibi gösterilmeye çalışılmıştır.

Optik ve mekanik yollarla elde edilen görüntülerin kimyasal yöntemlerle saptanması, ilk olarak Fransız Joseph Nicephore Niepce tarafından 1826 yılında gerçekleştirilmiştir. Niépce ile ortaklığa giren ve optikçilerden elde ettiği merceklerle daha nitelikli objektifler yapan Daguerre, ışıklandırma süresini 3 dakikaya indirdi ve 19 Ağustos 1839'da buluşunu tüm dünyaya "Daguerreotype" adıyla duyurdu. Daguerre ile aynı tarihlerde çalışmalarını sürdüren İngiliz William Henry Fox Talbot görüntü elde etmede negatif-pozitif yöntemini ortaya çıkararak, aynı görüntünün birden çok baskısının yapılmasını sağlamıştır. İcat ettiği

* Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ozderin@akdeniz.edu.tr

sisteme eski Yunanca Calos (Güzel) dan gelen Calotype adını veren Talbot'un yönteminde ise kağıda gümüş nitrat eriyiği emdiriliyor, sonra kamera içine yerleştirilip bir dakika kadar pozlandırıldıktan sonra, tekrar aynı eriyik içinde görüntü güçlendiriliyor ve hiposülfat içinde sabitleştiriliyordu. Talbot'un elde ettiği görüntü ters ve negatifti. Aynı yöntemle duyarlılaştırılan başka bir kağıda gün ışığı yardımıyla görüntü aktarılıyordu. Bu şekilde sayısız pozitif görüntü elde edilebiliyordu.

Teknolojik gelişmenin bir sonucu olan fotoğraf, kendini oluşturacak bilimsel çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yöndeki bilgilerin neredeyse 2000 yıldan fazladır biliniyor olmasına rağmen uygulamaya dökülmesi ve bu günkü baş döndürücü gelişim hızına ulaşması son 160 yılın ürünüdür. Her çalışma kendini bir adım daha ileriye götüren bir diğer çalışmayı oluşturmuş ve başlangıçta 8 saat olan pozlama süresi 1/12000 saniyeye kadar indirilmiştir (Erişim,<http://www.notsehri.com/fotografta-negatif-nedir-191975/9> Haziran 2016).

Modern sanat sürecine gelmesiyle birlikte teknolojinin sağladığı gelişmeler, görüntüler dünyasının saptanmasını alabildiğine değiştirmiş fotoğrafik imkanların önceki eleştirileri kırarak modern sanatın içine daha çok girmesini sağlamıştır. 1960'lardan itibaren ise postmodern dönemin etkilerinden fotoğraf da kendisine düşen payı alarak, çağdaş sanatın akışı içerisinde değişim anlayışının bir anlatım aracı olarak çok çeşitli boyutlarda kullanılmış ve halen de kullanılmaya devam etmektedir. Fotoğraf sanatın yargı makamını devirmiş olduğu modernizmin bastırmayı gerekli gördüğü bir olgudur. Bu yüzden postmodernizmin bastırılmış geri dönüşünü oluşturduğunun söylenmesi pek de yanlış olmaz. Postmodernizm modernizmden modernizmin söyleminin ön koşulları olan ve onları şekillendiren kurumlardan kendine özgü bir kopuşu temsil eder. Post modernizmin genel etkenleri arasında olan çoğaltılabilmenin getirdiği değersizlik fotoğraf içinde geçerli olmuştur (Grundberg, çev. Atakay, 2002: 122).

RESİMSSEL OLARAK FOTOĞRAFİK BENZERLİKLER İLE FOTOĞRAF OLARAK RESİMSSEL BENZERLİKLER

Başlangıçları itibarıyla resim sanatı ve fotoğrafın tek ortak yanı olan "görüntüler dünyasını" yansıtma amacı modern sanat algılamaları içerisinde çeşitli açılardan tartışılmış, resim fotoğrafla fotoğraf da resimle ilişkilendirilmiştir. Resim, renkler ve desen aracılığıyla sanatçının dış dünyayı kimi zaman gördüğü gibi, kim zamansa görmek istediği gibi tek bir yüzey üzerine betimlediği bir görüntü aktarımı veya anlatımı iken, fotoğrafla benzeyen tek tarafı; görüntünün bir yüzey üzerinde bir şekilde elde edilmesi ilkesiyle aynıydı. Fotoğraf tekniği de, icat edilmeye çalışıldığı süreçte teknoloji yardımıyla dış dünyaya ait bir görüntüyü bir yüzey üzerinde sabitleyebilmenin yollarını arıyordu. Resim sanatı ve bir teknik olarak fotoğrafın, yukarıdaki tanım açısından benzer bir amaç taşıyormuş gibi görünmesi, bu iki olgu arasındaki tartışmayı 1725'de ilk fotoğrafik görüntünün elde edilmesinden yaklaşık 600 yıl daha önceye götüren toplumsal bir rolün bir kez daha hatırlatılmasını gerektirmektedir.

Bu tartışma Rönesans'ın yaşanacağı dönemlere doğru ressam ve heykeltıraşların, eserlerini üretme amaçlarının çoğunlukla sanatın sipariş karşılığı bir iş olarak algılanması ve uygulanmasından ibaretti. Yani 13. 14. Yüzyıldan itibaren sanat, toplumsal yaşamı sosyo-kültürel yanlarıyla yansıtma girişimlerini sipariş ve iş çerçevesi içerisinde "sanatçı kişiliğin" varlık sebebi haline getirmeye başlamıştı. Bu başlangıç, Rönesans kültürü içerisinde sanatçının toplumsal görevini daha açık bir hale getirerek, deyim yerindeyse; ressam ve heykeltıraşları dönemin "fotoğraf"çıları haline getirmişti. Resim ve heykel sanatının işlevi, böyle bir iş ve işlem arasında belirleniyor olması yönüyle, daha icat edilmemiş bir fotoğrafik tekniğin el yordamı ile yapılan biçimleriydi. Fakat ağırlıklı olarak Rönesans döneminde resim ve heykel sanatının toplumsal rolünün, daha "icat edilmemiş" bir fotoğraf tekniği olarak algılanması 15. ve 16 yüzyıllarda sanatın asıl işlevinin bu olmadığı kanısını yavaş yavaş uyandırmaya da başlamıştı. 17. yüzyıla doğru ise sanat, sanatçıların eser zenginliği içerisinde daha kıymetli birtakım donanımlar elde etmişti ve fotoğraftan farklı olarak resmin orjinal yani, tek olmak gibi bir özelliği vardı. Bu anlamda "resmin biricikliği bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden bir yere taşınabilirdi; ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde bulunamazdı. Fotoğraf makinesi resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Böylece resmin anlamı bölünerek değişti" (Salman, 2003: 19).

1725'te ilk fotoğrafik görüntünün elde edilmesinden, 1826'da Fransız Joseph Nicephore Niepce'nin Optik ve mekanik görüntüleri kimyasal yöntemlerle geliştirmesinin ardından, sanat dünyasındaki sarsıcı gelişmeler sanılanın aksine resim sanatının aslında hiçbir dönemde fotoğrafın işlevini görmediğini, buna karşılık fotoğraf tekniğinin de resim sanatının yerini hiç bir şekilde kaplamamış olduğunu açık bir biçimde göstermiştir. Ingres, Monet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet gibi ünlü ressamlar fotoğraftan resim yaptıkları zamanlarda anlaşılmaya başlanmıştır. Bu sanatçılar fotoğrafı resim yapma yöntemlerinde bir teknik olarak kullanmışlar fakat, hiç bir zaman fotoğraf ile resim arasında herhangi bir tercih yapma eğiliminde olmamışlardır. "Ingres resimlerini fotoğraflarla belgeleme gereği duymuş ilk sanatçıdır. Fotoğrafı bir not, bir eskiz gibi kullanan Millet'in ise Nadar ve Cuvalier gibi fotoğrafçılarla yakın ilgisi olduğu bilinmektedir. Monet resimde özgün bir düzenleme yapmıştır. Fotoğrafları kullanarak

yaşamadığı bir olayı inandırıcı olarak betimlemeyi başarmıştır. Monet ve Delacroix fotoğraftan yararlanıp, özgün bir yorumla varabilmişlerdir. Pop Art akım içinde Richard Hamilton da, kitle kültürünün saptanmasında, kitlenin günlük kullanım alışkanlıklarını ayıklayarak bir araya getirirken, fotoğrafa başvurmuştur”(Erişim, Ahmet İmançer, Fotoğraf Sanat İlişkileri, [http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a imancer 15. htm](http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a%20imancer%2015.htm), 12 Haziran 2016). Yukarıdaki açıklamada görüldüğü gibi asıl uğraşları resim olan bu sanatçılar; fotoğrafı sadece teknolojik bir araç olarak kullanmışlardır.

Fotoğrafın resme benzer bir biçimde tek boyut üzerinde yapılan bir görüntü sorunsalı olduğu “Maurice Dennis’in 1890’da “bir resim, bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da her hangi bir öykü olmadan önce üzeri renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir sözüyle de pekişmektedir”(Lynton, S. Özış, C. Çapan, 1991: 17-18). Bu bağlamda Maurice Dennis’in sözlerinden de yorumlanabileceği gibi; fotoğraf resimle yüzeysel oluşum bakımından aynı sorunsal temeline dayansa da, resim sanatına has bazı özellikler fotoğrafa göre çok daha farklı noktaları ele alabilmektedir ki, bunların başında gerçekliğin değiştirilebilmesi anlamına gelen soyutlayıcı özellikler resim sanatını daha derin noktalara taşır. Bir bakıma Maurice Dennis renklerin biçimlerle belli bir düzene göre örtüşmesinden bahsederken bu düzenin istenildiği takdirde sanatsal niteliklerle değişime uğratılabileceğini de işaret etmiştir.

Sanatsal niteliklerin değişime uğrama biçimi olan soyutlama eğilimi sanatın özünde bulunan biçim üretme itkisinden kaynaklanır. Sanatın temel aracı olan biçim ve biçim üretme kaygısı sanatçının zihninde bilimsel olarak soyutlama kavramıyla açıklanır. Soyutlama; bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan bir zihinsel işlem olarak tanımlanabilir. Soyutlamanın sanatla olan ilişkilerinin temelinde bu kavramsal tanımla üretilebilen biçimsel yaklaşımlar bulunur. Bir bakıma, Wilhelm Worringer’in dediği gibi; soyutlama içtepisi insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir”(Worringer, çev. Tunalı,1983: 23). O halde soyutlama olgusu ve resimselleşme arasında keşfedilebilecek tüm yaratıcı değerler, görüntü sorunsalı konusunda fotoğrafla olan farkları ortaya koyması bakımından resmin fotoğrafla ayrıldığı noktaları da sanatsal değerler olarak ortaya koyar. Bir başka deyişle resim, gerçekliğin aşıldığı tüm noktalarda kendi otonom yöntemlerini kullanır ki, bu yöntemlerin başında yaratıcı betimlemelerin temeli olan soyutlayıcı yaklaşımlar gelir. Fotoğraf bu noktada resim sanatının ereğini kendi yöntemlerine çeviremez. Eğer çevirebiliyor olsaydı, fotoğraf teknik bir gelişme olmasının dışında sanat gibi başka bir varlıksal “öz”e sahip olurdu. İnsanın Yaratıcı edimlerinden biri olan resmetme eylemi, kullandığı yöntemler bakımından varlıksal bir öz olarak aynı zamanda ideleri olan bir bilgi alanıdır ki; Schopenhauer’a ideografik bir bilgi kaynağı olan sanat bu bağlamda “saf süjenin ya da dehanın ortaya koyabileceği bir bilgidir. Sanatın ortaya koyduğu bilgi tekte evrensel olanı tekte ideyi veren bir bilgidir”(Eren, 2005: 16). Konuya estetik açısından da bakıldığında, varlıksal bir öz olarak meydana getirilen sanat eseri, “bilgisel yanıyla bilimle bir yakınlık kurar, tıpkı bilim gibi yaşam deneylerini kısaltıp özetler, insanın ufkunu genişletir, gerçeklikteki görüngülerin özünü kavrayıp onların günlük yaşantıda her varlığın kavrayamayacağı yanlarını gösterir”(Ziss, çev. Şahan, 2009: 38).

Konuya dil bağlamında yaklaşan John Berger’e göreyse; resim fotoğraf arasındaki benzerlikler yüzeyde oluşma durumuyla ilgilidir. “Çizerek ya da boyayarak yapılan resim de bir çeviridir, dolayısıyla bir dili vardır; ancak fotoğraf bir alıntı olduğu için bir dili yoktur. Evet onun da belirttiği gibi çizilmiş ya da boyanmış imge sayısız yargının enerjisiyle örülmüştür. Bir çizimde elma yuvarlak ve küresel olarak yapılmıştır, fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı, ışık ve gölgesi verili olarak algılanır. Çizim kendi yapılı zamanını içerir; bunun anlamı da gösterdiğinin yaşama zamanından bağımsız olarak, kendi zamanına sahip olmasıdır. Fotoğrafın içerdiği tek an gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. Çizimde var olan zaman tekdüze değildir, ressam önemli bulduğu şeye daha fazla zaman verir. Çizimdeki zaman insan değerlerine göre gerçekleşir. Fotoğrafta zaman tekdüzedir: İmgenin her parçası tek düze süremlerle bir kimyasal işleme tabi tutulmuştur. Ortaya çıkma sürecinde bütün parçalar eşit olmuştur. Fotoğraflar görünümünden çeviri yapmazlar, onlardan alıntı yaparlar”(Berger, 1998: 88-89).

“Modele bağlı olarak resim yapıldığında Berger’in deyişiyle bir çeviri yapılmış olur, bu süreç nasıl gerçekleşir, tam olarak kimse bilmiyor. Tuvale aktarılan şey neyin yansımasıdır, görüntüdeki modelin mi yoksa zihindeki modelin mi ? Tuvaldeki oluşum gözler aracılığıyla aktarılan zihindeki görüntüdür. Berger’in çeviri dediği şey budur. Fotoğraftaysa bu süreç mekanik olarak gerçekleşir, bilincin rolü yok denecek kadar azdır. Makine modelden yansıyan verileri alır; bu daha sonra aletler yardımıyla negatif ve pozitif çevrilir. Evet burada da bir çeviri var olduğu söylenebilir. Fakat ressamın resim yapma etkinliği içerisindeki çeviri ile fotoğrafın teknik düzeneği arasındaki çeviri aynı çeviri sözcüğü ile tarif edilse bile her iki çevirinin de içeriği tinsel amaçlar bakımından oldukça tartışılacak bir durum içerisinde, Berger bu tartışmadan söz etmektedir. Berger’in alıntı eleştirisine karşılık Ducamp’ın hazır nesnelere ve Maleviç’in saf renk alanları da bu düşünceye göre alıntı sayılmaktadır”(Yılmaz, 2006: 313). Görüldüğü gibi, Berger’in de ifade etmeye çalıştığı temel sorun, fotoğrafın sadece teknik bir yöntem olmasının dışında, aslında herhangi bir “tinsel kült” içeriğine sahip olmaması, olamamasıdır. Dolayısıyla bu belirleme, bir sanat yapının sadece

görünürden ibaret bir etkinlik veya var-olma biçimi olmadığı tartışmasından ileri gelmektedir. Bir yapıt her ne kadar kendi varlığını kendi görünürlüğü üzerine kuruyorsa da, o yapıtın kendisini ispatlaması görünürlük sorunlarının dışında bir varlık alanı yaratıp yaratamamasıyla ilgilidir ki bu da içerik sorunları alanına girilmesi anlamına gelir. Fotoğraf ve resim sanatı arasında geçen aidiyet tartışması, yapıtın varlığının, biçim aşaması geçildikten sonra asıl olarak içerik aşamasında değerlendirilip buna göre sonuçlandırıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu tespit, sanat yapıtının içerik ve biçim arasında tartışıldığı noktanın asıl belirleyicilik aşaması olduğunu göstermesi bakımından son derece önemlidir. Bir başka deyişle; içerik ve biçim arasındaki ilişki, içeriğin olmasa olmaz kriterlere bağlı olan “asıl zorunluluk” olduğunu gösterir.

Bu tartışmayı toparlamak gerekirse; fotoğrafın, teknik olarak resmin yerine geçtiği düşünülse de sanatsal uygulama açısından fotoğrafın sanata dönüşme içeriği kimi zaman sanatın doğasına uymuş kimi zamansa uymamıştır. Fakat her iki durumda da fotoğraf ve resim arasında tartışılacak hususlar her zaman ortaya çıkmış ya da çıkarılmıştır. Bunlardan, fotoğrafın sanatın doğasına uyduğu durumlarda; fotoğrafın post modern sanatın özelliklerine daha çok uyduğu; fakat modern sanatın soyutlama aşamalarına ise de pek fazla uymadığı eleştirisi dile getirilenlerden bazılarıdır.

Daha önce bilindiği gibi çağdaş sanat akımlarının çıkış noktası her zaman bir önceki gelişme ya da yeniliğin eleştirisi üzerine kurulmuştur. Sanatın çağdaş gelişmeler doğrultusunda biçimlendirmeye çalıştığı algılama yöntemi, bu eleştirinin derinlemesine ele alınmasını gerektirmeye çalıştığı için yeni olana karşı çoğu zaman tepkisel reaksiyon biçimini temel almaktadır. Fotoğrafın bulunuşundan beri geçirdiği aşamalar bu ortamın içinde sanatın çağdaş amacına uyum sağlayıp sağlayamayacağı konusunda deneysel sonuçlar vermiştir. Bu sonuçlar arasında fotoğrafın, “modern denemelerin gerçekleştirildiği bir araç olarak görülmesi nedeniyle, tek başına bir sanat olarak değerlendirilemeyeceği eleştirileri sıklıkla dile getirilmiştir.

20. yüzyılın ilk yıllarında Paris, modern sanatın merkezi durumuna gelmiş, sanatçılar da çalışmalarını bu kentte yoğunlaştırmışlardır. Yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan bütün modern akımlar, ayrıntılı ve gerçekliği yansıtmaya fikrini ortadan kaldırmayı amaçladılar. Bunun yerine iki boyutlu, kendine özgü kuralları olan yapıtlar ortaya çıkardılar. 20. yüzyılın başında yer alan dinamizmle kübizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf çeşitli denemelerden geçirilmiştir. Ressamlar ve fotoğrafçılar ideolojik ve estetik düşüncelere bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretiyorlardı. Bu amaçla sanatçılar, “görsel deney” yapmak fikrinden yola çıkarak fotoğram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaj, florataj, fotomontaj yöntemleri gibi birtakım müdahale teknikleri geliştirdiler. Bu müdahale teknikleri ile de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili oldular. Fotoğrafta müdahale, fotoğrafı resme benzetmek yerine, soyut veya yarı soyut yeni fotoğraflar üretmeye yarayan yeni bir kaynak olmuştur. Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrendiler ve geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerini araştırdılar. Fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanakları yaratıcı bir biçimde kullandılar” (Erişim, <http://www.ifod.org>, 5 Temmuz 2016, s. 12:00).

Sanatın fotoğraf ve fotoğraf teknikleri ile olan ilişkileri, “1960’den sonra modern ve çağdaş sanat ayrılığı bağlamında, fotoğrafın artık sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaları kavramsal yaklaşımlarla birlikte anlamsız bir hale getirmiştir. Ne var ki yirminci yüzyılın ikinci yarısında görsel sanatlar içinde fotoğrafın en ilginç katkısı, fotoğraf makinesinin içinde yaşadığımız imgeler dünyasının kaynağı ve yaratıcısı olarak gören karma uygulamalardan kaynaklanmaktadır” (Douglas, çev. Atakay, 2002: 117). Fotoğrafın geçirmiş olduğu modern süreç, çağcıl bir anlayışla sanatın kavram, kavramın da sanat olarak ele alındığı güncel anlayışta, sanatın diğer dallarının yaşadığı sorunlara eşdeğer bir sonuç ortaya çıkarmıştır. “Postmodern dönemde diğer sanat disiplinlerinin tersine fotoğraf tasvire alternatif bulamaz, fakat olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır” (Jeff, çev. Birkan, 2002: 169).

Sonuç olarak, fotoğraf ile resim sanatı arasında çeşitli boyutlarıyla yaşanan aidiyet tartışmaları kronolojik olarak ele alınıp sırası ile değerlendirildiğinde; ilk dönemlerde sanılanın aksine fotoğraf tekniğinin resim sanatına karşı tercihli bir rekabet unsuruna dönüşmediğini tersine, resim sanatının özellikle 17. 18. yüzyıllardaki gelişim evrelerinin fotoğrafın teknik bir yöntem olarak kullanılmasına sadece izin verdiğini ve bu konudaki tartışmaların resim sanatının gelişim evreleri karşısında, fotoğrafın zaten rekabet unsurlarına sahip olabilecek bir özne türü olmadığını tüm yönleriyle serimlemiştir. Fotoğraf ve resim sanatı arasında benzerlikler bakımından bir çok tartışma ortaya atılmış olsa da, sanatın asıl belirleyicisi olan zihinsel mekanizmaların yine sanatın özüne ait formlardan biriyle hayat bulabileceği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bu makalede tartışılmaya çalışıldığı biçimiyle; ister tarihi isterse güncel haliyle olsun, sanat adına ortaya atılabilecek her tür sorunsal, sanatın özünde bulunan parametrelerle ölçülüp sonuçlandırılmak zorundadır. Resim sanatının, dolayısıyla sanatın yaratıcılık ölçütlerine ait her hangi bir formun, fotoğraf gibi teknik bir uygulamayla boy ölçüştürülmemesi gerektiği, veya ikisi arasında bir tartışma yapılacaksa da, söz

konusu tartişmaların “sanatın zihinsel mekanizmaları bakımından doğru yönlerde” ele alınması ve buna göre yorumlanması gerektiğine işaret edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

BERGER, John (2003). *Görme Biçimleri*, ev. Salman Yurdanur, İstanbul: Metis Yayınları, 9. Basım.

CRIMP, Douglas “Postmodernizmin fotoğraf Etkinliği” (2002). ev. Atakay, Kemal, İstanbul, *Sanat Dünyamız Dergisi*, s. 117. sayı 84.

EREN, Işık (2005). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*: Bursa, Asa Kitabevi 33, 1. Basım.

GRUNDBERG, Andy (2002). “Modern Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, ev. Atakay, Kemal, İstanbul, *Sanat Dünyamız Dergisi*, s.122. sayı 84.

LYNTON, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, ev. Sadi Öziř, Cevat apan, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, Mehmet (205). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya yayınları, 127, 1. Basım.

ZISS, Avner (2009). *Estetik*, ev. şahan, Yakup, İstanbul: Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları 2, 1. Basım.

WALL, Jeff. “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın eřitli Boyutları” (2002). ev. Birkan, Tuncay, İstanbul, *Sanat Dünyamız Dergisi*, sayı 84.

Worringer, Wilhelm (1983). *Soyutlama ve Özdeřleyim*, ev. Tunalı, İsmail, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erişim Kaynaklar:

Erişim, <http://www.notsehri.com/fotograf-ta-negatif-nedir-191975/>, 9 Haziran 2016.

Erişim, Ahmet İmançer, Fotoğraf Sanat İlişkileri, [http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a/imancer 15. htm](http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a/imancer%2015.htm), 12 Haziran 2016. s. 14:00

Erişim, <http://www.ifod.org>, 5 Temmuz 2016, s.12:00.