T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

PALİMPSEST OLGUSU VE FOTOĞRAFTA KATMAN

Hazırlayan
Damla Yasemin URAZ

Danışman
Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR – 2023

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

PALİMPSEST OLGUSU VE FOTOĞRAFTA KATMAN

Hazırlayan
Damla Yasemin URAZ

Danışman
Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR – 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi Projesi olarak sunduğum **"Palimpsest Olgusu ve Fotoğrafta Katman"** adlı çalışmamın, tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17.04.2023

Damla Yasemin URAZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..../..../..... tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....Maddesine göre Fotoğraf AnaSanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Damla Yasemin Uraz'ın **"Palimpsest Olgusu ve Fotoğrafta Katman"** konulu tezi incelenmiş ve aday ..../..../..... tarihinde , saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra .....dakikalık süre içinde gerek tez konusunu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarında jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Tarihsel süreçte bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan kayıt altına alma gereksinimi, yazıyı ve yazı yazma için gerekli materyalleri doğurmuştur. Medeniyetlerin ortaya çıktığı coğrafyaya bağlı olarak bu materyaller kil tabletler, papirüs ve parşömen, sonrasında kağıt ile sonuçlanmıştır. Materyallerin az olduğu ya da erişiminin güç olduğu durumlar ise geri dönüşümü pratikleştirmiştir. Palimpsest olgusu bu geri dönüşümün bir parçasıdır. Kullanılan levhanın tekrar değerlendirmesi bir silme ve kazıma gerektirmiş, silinen ve tekrar yazılan bölümler, tam silme mümkün olamadığı için aynı levhada birlikte görünmüştür. Materyal ve yöntemler değişse de kayıt etme, silme, tekrar yazma ve koruma sonucunda eski ve yeni bir arada varlık bulmuştur. Önceleri bir eylemin sonucu olan bu durum, daha sonra sonuç nesnesinin daha kıymetli hale gelmesiyle ayrı bir araştırma konusu oluşturmuştur. Palimpsestler bu şekilde ortaya çıkmış, değişik katmanların taşıyıcısı haline gelmiştir. Antik Yunan dönemine dayanan palimpsestleştirme eylemi, edebiyat dünyasında bu kelimenin tekrar kullanıma girmesiyle hayata geri dönmüş ve kendi bağlamı ile birlikte, katmanların var olduğu başka bağlamlarda da varlık bulmuştur.

Yazma ve kayıt altına alma eylemi bellek ve hatırlama ile ilintilidir. Palimpsestler hatıra nesneleri olmalarının yanı sıra belleği oluşturan katmanlar bilimden sanata farklı disiplinlerde benzer anlatımları betimlemiştir.

Bu çalışmanın amacı palimpsest olgusunun ve katman kavramının anlamı ve oluşumunu, varlık gösterdiği disiplinler çerçevesinde belirlemek, fotoğraf sanatındaki karşılığını fotoğraf tarihi bağlamında ele almaktır. Fotoğraf tarihinin genişliği göz önüne alınırsa, büyük bir alanda sadece katmanlar, palimpsest olgusu ve karşılıkları çerçevesinde bir araştırma yapılmıştır. Basılı kaynakların yanı sıra, fotoğraf ve sanat tarihi kaynakları, makaleler, sanatçı röportajlarından (video, podcast gibi yayınlardan) faydalanılmıştır. Çalışmanın sonucu olarak sanat tarihi genelinde ve fotoğraf tarihi özelinde palimpsest ve katman kavramının karşılık bulduğu, sanatçıların bu kavramları

kimi zaman bir yöntem ya da strateji, kimi zaman bir üslup olarak kullandıkları saptanmıştır. .

Anahtar Kelimeler: Palimpsest, Katman, Fotoğraf, Bellek

ABSTRACT

The need for recording which emerged as a need throughout the history, has given birth to writing and the necessary materials. Depending on the geography, these materials varied as clay tablets, papyrus, parchment and finally resulted as paper. When such substances were scarce or difficult to find, recycling became a common practice. The concept of palimpsest is part of this recycling. In order to reuse the tablet, erasing and scratching became a necessity. However since all written parts were not successfully erased, the old and new script were visible at one surface. Materials and methods may have varied but as a result of the recording, erasing, rewriting and conserving processes, the previous and later existed together. Previously it was a consequence of a situation but later the 'final object' gained more importance and became an individual research topic. Palimpsests have emerged and hosted various layers in this fashion. The action of 'palimpsesting' has been in use since Ancient Greek but the word 'palimpsest' was reborn when it was used in literature in 19th century and it was used as a metaphore in all different concepts where layers existed.

The act of writing and registering is related to memory and rememberance. Palimpsests as materials are memory objects. The layers that constitute the memory have symbolised similar expressions and metaphores from art to science.

The aim of this thesis is to understand the meaning and the growth of palimpsest and layer concepts, highlighting them in the disiplines where they existed and studying their representation in the history of photography

As we can imagine the expansion of history of photography, this researched is focused only arond the concepts of palimpsest, layer and their correspondences. Printed sources, art history and history of photography sources, articles, artist interviews (including podcast and videos) have been utilized. As a result, it has been determined that in the general frame of art history and in the specific area of history of photography, palimpsest and layer concepts have found a place to themselves and artists have benefited them sometimes as a method, in other times as a strategy or a style.

Keywords: Palimpsest, Layer, Photography, Memory

ÖNSÖZ

‘Palimpsest Olgusu ve Fotoğrafta Katman’ adlı tezimin araştırma ve yazım aşamalarındaki desteklerinden dolayı danışmanım Doç Dr Gökhan Birinci’ye ve tüm bölüm hocalarıma teşekkür ederim. Bu süreç sırasında yanımda olan aileme ve yardımları için arkadaşlarım Dila Katlan Candan, Caner Candan, Latif Burak Yavuz ve İlker Dönmez’e teşekkür ederim. Desteklerinden ve her zaman yanımda olmalarından dolayı küçük kuzum Mona’ya ve Pieter’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……...……ii

TUTANAK……..…..iii

ÖZET ……..……..…iv

ABSTRACT……..……...vi

ÖNSÖZ …….viii

İÇİNDEKİLER ……..ix

GÖRSEL LİSTESİ ……..……..…xiii

KISALTMALAR ……xvii

GİRİŞ …….. 1

1. BÖLÜM
PALİMPSESTİN DOĞUŞU VE YANSIMALARI

1.1 Palimpsestin Etimolojisi ve Tanımı…….……4

1.2 Palimpsest, Katman ve Fotoğraf Kuramlarındaki Yeri……...5

1.3 Yazı ve Palimpsest İlişkisi : Palimpsestleştirme Eyleminin Ortaya Çıkışı……9

1.3.1 Mezopotamya ve Kil Tabletler…….9

1.3.2 Mısır ve Papirüs……..10

1.3.3 Bergama ve Parşömen……12

1.4 Palimpsest Örnekleri: Gebelein & Arşimed Palimpsestleri……...13

1.5 Bilim ve Palimpsest…….……..16

1.5.1 Felsefe ve Psikoloji Bağlamında Palimpsest……..16

1.5.1.1 Sokrates ve Balmumu Metaforu……...17

1.5.1.2 Freud ve Mistik Yazı Defteri……...……18

1.5.1.3 Bellek ve Palimpsest Analojisi……20

1.5.2 Jeoloji ve Palimpsest……...21

1.5.2.1 Yeryüzünün Belleği : Stratigrafi……..21

1.5.3 Mimarlık ve Palimpsest İlişkisi……23

1.5.3.1 Murat Germen : Aura ve Palimpsest……25

1.5.4 Arkeoloji ve Palimpsest……..28

1.5.4.1 Laleper Aytek : Kent Katmanlarının Taşıyıcısı Olarak Palimpsest……29

1.5.4.2 Aykan Özener : Belleğin Yeniden Yorumu……..31

1.6 Sanat ve Palimpsest……...33

1.6.1 Resim ve Palimpsest İlişkisi……...33

1.6.2 Edebiyat ve Palimpsest İlişkisi……...37

1.6.2.1 19. Yüzyılda Palimpsest : Thomas De Quincey ve Charles Baudelaire……37

1.6.2.2 20. Yüzyılda Palimpsest : Borges ve Büyülü Gerçeklik……..40

1.6.2.3 21. Yüzyılda Palimpsest Geleneği : Paul Auster ve Sonsuzluk...42

2. BÖLÜM

ANALOG FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

2.1 19. Yüzyıl Fotoğrafı Bağlamında Katman……46

2.1.1 Işığa Duyarlı Katman Oluşturmak : 19. Yy Teknolojileri……..46

2.1.2 Katmanlarla Yaratılan Sanat Fotoğrafı : Oscar Gustave Rejlander……55

2.1.3 Fotoğrafı Kurgulamak : Henry Peach Robinson (1830 – 1901)……..59

2.1.4 Maske ve Katman : Gustave Le Gray (1820 – 1884)……..61

2.2 Fotoğrafta Avangard Etkiler……..64

2.2.1 Kübist Katmanlar : Parça Bütün İlişkisi…….64

2.2.1.1 Kişisel Belleğin Yeniden Üretimi : Sohei Nishino……..66

2.2.2 Dadaizm : Katmanın Strateji Olarak Kullanımı…….69

2.2.2.1 Fotomontaj ile Katman Oluşturulması……..…72

2.2.3 Sürrealizm ve Katman : Bilinçaltının Fotoğrafı……..…76

2.2.3.1 Deneysel Teknikler ve Sürrealizm : Man Ray & Raoul Ubac.…79

2.2.3.2 Kendi Gerçekliğini Yaratma : Jerry Uelsmann……83

2.3 Kavramsal Fotoğraf ve Katman İlişkisi……..85

2.3.1 Çoklu Malzeme Kullanımı……..89

2.3.1.1 Mixed Medya ve Deneysel Katmanlar : Sigmar Polke……89

2.3.1.2 Disiplinlerarası Katmanlar : Giovanni Di Battista ve TinaBerning…….97

2.3.2 Fotografik Yüzeye Müdahaleler…….99

2.3.2.1 Fotografik Yüzeyin Katman Olarak Kullanılması : Şahin Kaygun…….99

2.3.2.2 Görünmeyenin Potansiyeli : Lisa Folino……...103

2.3.3 Diapozitif Saydam Katmanlar……...105

2.3.3.1 Çoğaltma ile Katman Yaratma : Serkan Özkaya……...105

2.3.3.2 Katmanlara Yakından bakış : Wei Leng Tay…….108

3. BÖLÜM

DİJİTAL FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

3.1 Duyarlı Yüzeyin Dijitalleşmesi : Sensör……..112

3.2 Sayısal Katmanların Oluşumu : Photoshop Örneği……..113

3.2.1 Saydam Katmanlar : Leandro Erlich……114

3.2.2 Zamanın Katmanları : Nobuhiro Nakanishi…….116

3.2.3 Gerçekliğin Yeniden Üretimi : Ali Alışır…….118

3.2.4 Kentin Katmanları : Hubert Blanz……120

3.3 Sayısal Birleştirme : Kompozit Fotoğraf……..122

3.3.1 Politik Göndermeler : Nancy Burson……126

3.3.2 Portre ve Katman : Işık Sezer……...128

3.3.3 Fotoğraf Tarihinin Katmanları : Mischka Henner……129

3.3.4 Kompozit Barkodlar : Scott Blake……131

3.4 Augmented Reality : Gerçeklik Katmanları……132

3.4.1 Augmented Reality Teknolojisi Sergileri……132

3.4.2 Fotoğraf ve Artırılmış Gerçeklik : Orlan……...137

3.5 Avangard Sanat ve Siber Kültür……..139

3.5.1 Data Shower : Refik Anadol……141

3.6 Glitch Art : Mükemmel Olmayanın Estetiği……...145

3.6.1 Eriyen Hatıralar : David Szauder……..148

3.6.2 Üst Katmanlar : Arnulf Rainer……..150

3.6.3 Çizme ile Katman Oluşturma : Pierre Bismuth……152

3.7 Eski ve Yeninin Birlikteliği……153

3.7.1 Birlikte Var Olmak : Shimon Attie……...154

3.7.2 Dijital Ütopya : Emily Allchurch……..156

3.7.3 Eski ve Yeninin Birlikteliği : Anna Ostoya……..157

3.7.4 Zamanın Katmanları : Simon Norfolk……..158

SONUÇ……...……..162

KAYNAKÇA……165

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Paul Klee, Angelus Novus, 1920…….....s 7

Görsel 2: Kil Tablet Örneği ……..…… s 10

Görsel 3: Mısır Papirüs Örneği……..……s 11

Görsel 4: Bergama Parşömen Örneği……..…….……..…s 12

Görsel 5: Papirüs parçası, Tek Sayfaya Yazılmış Palimpsest, Gebelein Mısır...……..s 13

Görsel 6:Arşimed Palimpsesti ……..…….……. s 14

Görsel 7: Douris, Seramik vazo, Antik Yunan dönemi tablet ile eğitim…….....s 16

Görsel 8: Curiosity Uzay Aracı .…….....s 22

Görsel 9: Issam Kourbaj, Cambridge Palimpsest…….....s 25

Görsel 10: Murat Germen, Aura serisinden, 2009 ….....s 26

Görsel 11: Murat Germen, Aura serisinden, 2009 …….....s 27

Görsel 12: Laleper Aytek, Palimpsest projesi …...……....s 30

Görsel 13: Laleper Aytek, Palimpsest projesi …….....s 31

Görsel 14: Aykan Özener, Laodikei ……..…….....s 32

Görsel 15: Aykan Özener, Sagalossos ……...……s 33

Görsel 16: Titian, Ecce Homo……..…….s 34

Görsel 17: Titian, Bacchus ve Ariadne, 1523 ……s 36

Görsel 18: Bacchus ve Ariadne tablosunun arka kanvası …….……s 36

Görsel 19: Joseph Nicephore-Niepce, 1827, Pencereden Le Gras'a bakış …..…….s 46

Görsel 20: Niepce'in ilk fotoğrafı çekerken kullandığı camera obscura…….....s 47

Görsel 21: Daguerreotype örneği, 1800'ler ……....s 49

Görsel 22: Anna Atkins, Ceylon, Cyanotype örneği, 1852-1854……..……s 50

Görsel 23: William Henry Fox Talbot, Leaves on a stem, 1839……s 51

Görsel 24: Lewis Carroll, Albumen baskı örneği, 1860……s 52
Görsel 25: Nadar, Salt print örneği, 1862 …….....s 53
Görsel 26: Lewis Carroll, 1858, Islak Kolodyon Cam Negatif ……..…….....s 54
Görsel 27: Oscar Rejlander, Hayatın İki Yönü, 1857 ……s 56
Görsel 28: Oscar Rejlander, Study of the Head of St John the Baptist, ca.1855……s 58
Görsel 29: William Notman, Skating Carnaval, 1870 ……...s 59
Görsel 30: Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858 ……..……s 60
Görsel 31: Gustave Le Gray, Denizdeki Yelkenli, 1856…….....s 62
Görsel 32: Gustave Le Gray, Büyük Dalga, 1857……..…….....s 63
Görsel 33: Picasso, Avignonlu Kızlar ……..……s 65
Görsel 34: Sohei Nishino, İstanbul ……s 66
Görsel 35: Sohei Nishino,, Proje yapım aşaması…….…….....s 67
Görsel 36: Sohei Nishino, I-land …….....s 68
Görsel 37: Sohei Nishino, Night …….…….....s 69
Görsel 38: Sohei Nishino, Night - detay…….s 69
Görsel 39: Christian Schad, Schadograph, 1918……..…….s 71
Görsel 40: John Heartfield, Güneşli Ülke, 1920 ……..s 73
Görsel 41: Erwin Blumenfeld, Humans with Brains, 1921……s 74
Görsel 42: Erwin Blumenfeld, President-Dada-Chaplinist, 1921……..…s 74
Görsel 43: Paul Citroen, Metropolis, 1923……..……...s 75
Görsel 44: Kurt Schwitters, The Hannover Merzbau, 1933……..….s 76
Görsel 45: Elizaveta Porodina, (Un) Masked, 2020…….s 79
Görsel 46: Man Ray, Electricite albümünden, 1922……..…….s 80
Görsel 47: Man Ray, Electricite albümünden, 1922……..…….s 80
Görsel 48: Man Ray, Electricite albümünden, 1922……..…….s 80
Görsel 49: Raoul Ubac, Soufflage, 1942…..…….s 82
Görsel 50: Raoul Ubac, Le combat des Penthesilees, 1937 …….…….s 83
Görsel 51: Jerry Uelsmann, Floating Tree and Pea Pond, 1969…….....s 84
Görsel 52: Barbara Krueger, You are not yourself, 1982…….....s 86
Görsel 53: Raymond Hains, İsimsiz, 1971 …….....s 87
Görsel 54: Robert Rauschenberg, Erased De Kooning, 1953…….s 88

Görsel 55: Cevahir Akbaş, Dilemma, 2017 …….…….s 89
Görsel 56: Sigmar Polke, Patates Evi, 1967 ……....s 90
Görsel 57: Sigmar Polke, Alice in Wonderland, 1971 ……..s 92
Görsel 58: Sigmar Polke, This is how you sit correctly, 1982……..……s 93
Görsel 59: Sigmar Polke, Obelisk, 1970 ……..…….s 94
Görsel 60: Sigmar Polke, Uranium, 1992……..……s 95
Görsel 61: Sigmar Polke, İsimsiz, 1990…….s 96
Görsel 62: Anselm Kiefer, Heavy Cloud, 1985.…….s 97
Görsel 63: Lisa Berning & Giovanni Di Battista, Confluence, 2017 …..……..s 98
Görsel 64: Şahin Kaygun, İsimsiz 447, 1984 ……...….s 100
Görsel 65: Şahin Kaygun, Seyirlik, 1991……..……...….s 101
Görsel 66: Gökhan Birinci, 35mm dia pozitif film üzerine müdahale….…….s 102
Görsel 67: Lisa Folino, The Blue Angel……..…….s 104
Görsel 68: Serkan Özkaya, Bir Sanat Galerisinin Nasıl Olması Gerektiği, 2001…….s 106
Görsel 69: Robert Frank, The Americans : 81 Contact sheets sergisinden……..……s 107
Görsel 70: Wei Leng Tay, İsimsiz, 2021……..……..s 108
Görsel 71: Wei Leng Tay, Bu taraftan bakınız seçkisinden, 2022……....s 109
Görsel 72: Leandro Erlich, Palimpsest : Pond of Sky, 2018 …….....s 115
Görsel 73: Leandro Erlich, Bulut, 2021…….…….....s 116
Görsel 74: Nobuhiro Nakanishi, Layer Drawings Sunrise, 2007……..……..…….s 117
Görsel 75: Ali Alışır, Sanal Mekanlar, 2010……..….s 118
Görsel 76: Ali Alışır, Sanal Manzaralar, 2014…….……..….s 120
Görsel 77: Hubert Blanz, Creteil, 2020 ……..……..…..s 121
Görsel 78: Hubert Blanz, Sevran, 2020 …….…….....s 121
Görsel 79: Hubert Blanz, Light Diagram 02, 2018 …….…….s 122
Görsel 80: Sir Francis Galton, Ön kapak, 1883…….……..….s 123
Görsel 81: Henry Pickering Bowditch, Wend Askerleri, 1892…….s 124
Görsel 82: Henry Pickering Bowditch, 12 Boston fizikçisinden oluşan fotoğraf…….s 125
Görsel 83: Nancy Burson, Warhead, 2017..……....s 127
Görsel 84: Işık Sezer, Yüzler sergisinden, 2019…….….s 128
Görsel 85: Mischka Henner, Collected Portraits, 2012…….....s 129

Görsel 86: Mischka Henner, Less Americains, 2012……..….s 130
Görsel 87: Scott Blake, Andy Warhol Barkod Portresi, 2002 & 2010….....s 131
Görsel 88: Scott Blake, Andy Warhol Barkod detayı……..s 132
Görsel 89: Untold Stories sergisinden, Tate Britain, 2019……...s 133
Görsel 90: Egon Schiele, Edith Schiele Portresi, 1918…….s 134
Görsel 91: Egon Schiele, tablonun ilk versiyonu, 1918……..s 134
Görsel 92: Ormanın Hikayesi sergisinden, 2016……..s 135
Görsel 93: Ormanın Hikayesi sergisinden, 2016…….……s 135
Görsel 94: David Hockney, No.262, 2020.…….s 136
Görsel 95: Orlan, Peking Opera Facial Designs, 2014……..…….…….s 138
Görsel 96: Orlan, Peking Opera…..……..s 138
Görsel 97: Refik Anadol, Virtual Depictions, 2015……..……....s 142
Görsel 98: Refik Anadol, Arşiv Rüyası, 2017…….……s 143
Görsel 99: Rosa Menkman, İsimsiz, 2011……s 146
Görsel 100: Canan Tolon, Glitch IV……...…….s 148
Görsel 101: David Szauder, Failed Memory ……..s 149
Görsel 102: David Szauder, Mr and Mrs Sanday…….……s 150
Görsel 103: Arnulf Rainer, Bible Overpaintings ……..……..s 151
Görsel 104: Arnulf Rainer, Face Farces, 1971 …….s 152
Görsel 105: Pierre Bismuth, Güzellik Yarışması filminden, 2008 …….s 153
Görsel 106: Shimon Attie, Mulackstrasse 37, 1930 & 1992 ……...s 154
Görsel 107: Shimon Attie, 2003……...s 155
Görsel 108: Emily Allchurch, Grand Tour I, 2015 ……..… .s 157
Görsel 109: Anna Ostaya, Exposures, 2011…….s 158
Görsel 110: Anna Ostaya, Arches, 2016…..…….s 158
Görsel 111: Simon Norfolk, Chronotopia …….…….s 159
Görsel 112: Simon Norfolk, Eyam Derbyshire…..……..s 160

KISALTMALAR

AR : Augmented Reality (Artırılmış ya da Katmanlı Gerçeklik)

HTC : High Tech Computer Corporation

MIT : Massachusetts Teknoloji Enstitüsü

Mikro – XRF : Mikro X-Ray Fluorescence (Mikro X ışını floresansı)

M.Ö. : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

NASA : National Aeronautics and Space Administration (Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi)

Pcpt-Cs : Perception Consciousness (Algı Bilinci)

TDK : Türk Dil Kurumu

XRR : X-Ray Reflectivitiy (X-Işını Yansıtması)

GİRİŞ

Fotoğraf alanında yapılan araştırmalar arttıkça incelenen konuların derinliği ve spesifikliği de artmaktadır. Katman konusu güncel sanatın içinde ve gündelik hayatımızda kelime olarak kendisine yer bulmuş, kavram olarak da araştırılmaya başlanmıştır. Fotoğrafı oluşturan katmanları şu ya da bu diyerek kategorilere ayırmak oldukça güçtür çünkü kişisel perspektiften ele alınabilen katmanlar sübjektif doğalarından dolayı, bakış açısına göre değişik kategorilerde sıralanabilmektedirler. Ancak bu kategorilerin hepsi bir sanatçı için yöntem oluşturduğundan en sonunda bir yöntem olarak isimleştirilebilir. Katman kavramının palimpsest nesnesi ve kavramı ile ilişkisi ve bu ilişkinin fotoğraf sanatına yansıması bu tezin konusu olarak belirlenmiştir.

Katman konusu, palimpsest olgusu ve devamında birlikte simgeledikleri çok katmanlılık, güncel bir konudur. Çeşitli sanat disiplinlerinin birbirinin içine geçtiği, fotoğrafın nesne ve imge olarak başta resim ve grafik olmak üzere diğer sanat dallarıyla kullanım bulduğu günümüzde katmanlar ayrı bir inceleme konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Palimpsest konusundaki araştırmalar genellikle edebiyat ve mimari üzerine yoğunlaşmıştır. Fotoğraf alanında ve fotoğraf sanatı bağlamında palimpsest ve katman konularını incelemek istediğim için ve konu üzerine odaklanmış bir araştırma olmadığı için bu çalışmayı seçtim. Lisans tezimde işlediğim metafor kavramı katmanlarla bağlantılı ve ilgi alanımın devamını oluşturmaktadır. Görünür olanın haricinde görünmeyenin ve görsel ya da anlamsal katmanların ifade ettikleri benim için her zaman ilgi çekici bir konu olmuştur.

Yüksek lisans tezimin temel konusu palimpsest ve katman kavramlarının nasıl geliştiği, birbiriyle nasıl bir ilişki içinde oldukları ve fotoğraf sanatı ile olan bağlarıdır. 19. yüzyılda fotoğrafın bilimsel bir buluş olarak ortaya çıkmasını takiben sanat alanına girişi ve sonrasında diğer disiplinlerle birlikte üretime geçişi, yapılan fotografik üretimin geleneksel koşullardan sayısal ortama taşınması ve bununla birlikte belirli prensiplerin temelde aynı kalması tezin altyapısındaki tarihsel süreçtir. Teknolojik ve kültürel gelişmeleri takip eden kavramsal sürecin evrimi fotoğraf tarihine paralel olmuş, analog

katmanlar sayısal katmanlar olarak varlık bulmuştur. Tezin temel problemi, palimpsest ve katman kavramlarının bu süreçte geçirdiği dönüşümlere ışık tutmak, bu dönüşümlerin fotoğraf tarihine yansımalarını araştırmaktır. Aynı zamanda, fotoğrafın katmanlı bir yapısının olup olmadığı da sanatçıların kullandıkları katmanlar ve yöntemler bağlamında kendiliğinden ortaya çıkmıştır.

Tezin birinci bölümünde, etimolojik bir incelemeyle palimpsest kelimesinin Antik Yunan ve Latin köklerine ait bulgular paylaşılmış, palimpsest kelimesinin 19. yüzyılın önemli yazarlarından Thomas De Quincey'in bir makalesinde yer almasıyla edebiyat dünyasına girişi, bu yazardan etkilenen Charles Baudelaire ile devam eden etki zincirinin edebiyat alanındaki yansımaları ve kelimenin psikoloji, felsefe gibi sosyal bilimlerde kayıt etmek, bellek, hatırlamak, unutmak, tekrar canlanmak ve korumak gibi karşılıkları açıklanmıştır. Palimpsest kelimesinin ve katmanların jeoloji, mimarlık, arkeoloji ile iletişimine değinilmiştir. Sanat tarihinde ise resim ve edebiyat üzerinden örneklerle ilişki kurulmuştur.

İkinci bölümde fotoğrafın duyurulduğu andan itibaren toplumsal yaşantının içinde yer almaya başlaması, katmanların bu gelişim aşamalarında nasıl kullanım bulduğu, analog fotoğraf dönemi çerçevesinde açıklanmıştır. Fotoğrafın erken dönemleri, avangard akımların belirli dönemleri ve kavramsal bağlamda kullanılan fotoğraf, birinci bölümle bağlantılı olarak malzemesel ya da bilişsel düzlemde katmanlardan faydalanmıştır.

Üçüncü bölümde, fotoğraf tarihindeki bir kırılma noktası olan sayısal dönem incelenmiş, sayısal kayıt oluşmasıyla birlikte ortaya çıkan sayısal katmanlar ve dijital işleme programları yardımıyla fotoğraf sanatının nasıl evrildiği araştırılmıştır. Sayısal dönemin bir devamı olan, katmanlı gerçeklik olarak adlandırılan Artırılmış Gerçeklik, bu dönemin örneklerinden birisidir. Katman kavramı ile birlikte bellek kavramının da değişik şekillerde yorumlandığı ve ana temalardan birisi olduğu gözlemlenmiştir.

1. BÖLÜM

PALİMPSESTİN DOĞUŞU VE YANSIMALARI

1. BÖLÜM

PALİMPSESTİN DOĞUŞU VE YANSIMALARI

1.1 Palimpsestin Etimolojisi ve Tanımı

Tarih boyunca her zaman kalıcı olma güdüsü ile hareket eden insan, kayıt tutmak ve iz bırakmak için çeşitli teknolojilerden faydalanmıştır. Sözlü bellek yazılı belleğe dönüşürken, bu kayıtları yapmak için araçlar geliştirmiştir. Kağıdın ve kitabın ilkel versiyonları olan kil ve ahşap tabletler, bunların üzerine işaretler oluşturmaya yarayan stylus çubuklar, uygarlıkların belleğini oluşturmak üzere tasarlanıp kullanıma girmiştir. Günümüz dijital ara yüzlerinin antik dönem karşılığı sayılabilecek palimpsestlere, yazılı kayıtların başladığı dönemden itibaren rastlanır. Palimpsestin icadı ihtiyaca dönük sebeplerden ortaya çıkmıştır.

Palimpsest kelimesi en yalın haliyle birden fazla katmanın bir arada bulunmasını tanımlar. Günümüze kadar yapılmış olan çeşitli tanımlar etimolojik olarak Latinceyi ve Yunancayı baz alarak, Latince palimpsestus (tekrar kullanılmak üzere temizlenmiş parşömen), Yunanca palimpsestos yani palin (tekrar) + psestos (pürüzsüzleştirmek) + psen (kazımak) parçalarından oluşmuştur. (Collins Dictionary, 2010).

Merriam Webster sözlüğü Palimpsest kelimesi için iki tanım sunar. İlk tanım parşömen ya da tablet gibi üzerine yazı yazılan materyaldir. Bu tanım, bir ya da daha fazla defa kullanılan, silinip üzerine tekrar yazı yazılan bir tableti tanımlar. İkinci tanım ise yüzeyin altında farklı katmanlara sahip olan herhangi şeylerdir. (Merriam Webster, 2021). İlk bulunduğu dönemde el yazısı katmanlarını tanımlayan palimpsest, günümüzde fiziki ya soyut katmanların taşıyıcısı olabilmektedir.

Oxford English Dictionary palimpsesti ilk tanımda yazı yazmak ve daha sonra silinip tekrar yazılmak üzere hazırlanan kağıt, parşömen ya da farklı bir yazı malzemesi olarak açıklar. İkinci tanımda, orijinal yazının silindiği, kazındığı ve ikinci defa yazım için alan açıldığı , üzerine iki defa yazı yazılmış parşömen ya da diğer yazı malzemesi ; silinmiş bir yazının üzerine sonradan yazılan yazının yer aldığı el yazması olarak

tanımlar. Sıfat olarak ise, üzerine yazı yazılmış, silinip tekrar yazılmış anlamını taşımaktadır (Oxford English Dictionary , 2021).

Sözlük tanımlarında görüldüğü gibi palimpsest bir nesneyi tarif edebildiği gibi çok katmanlı olma halini de anlatmaktadır. Taşıdığı bu sıfat niteliğiyle herhangi bir nesnenin tanımlayıcı özelliği haline gelmektedir.

Palimpsest kelimesi Türk dil kurumunun sözlüğünde yer almamakla beraber , dilimizde çok katmanlılıkla eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu, katman kavramı için 3 tanım getirmiştir. İlk tanım birbiri üzerinde bulunan yassıca maddelerin her biri. Jeoloji bağlamındaki ikinci tanım ; Altında veya üstünde olan kayaçlardan gözle veya fiziksel olarak az çok ayrılabilen, kalınlığı 1 santimetreden az olmayan tortul kayaç birimi, tabakadır. Toplum bilimi bağlamındaki üçüncü tanım; Bir toplum içinde makam, şöhret, meslek vb. bakımından ayrılan topluluklardan her biri, tabaka olarak tanımlanmıştır (TDK, Tarih yok). Palimpsest ile katman arasındaki ilişki, parça bütün ilişkisi olarak görülebilir.

Kelimenin kullanıldığı alanlar bilimden sanata geniş bir spektrumdur. Thomas De Quincey'in 1845 yılında yayınladığı makalesi sonrasında edebiyat dünyasında makalenin yankıları olmuş ve bu yazı üzerine kitaplar yazılmıştır. Bu metinlerde ana temel olarak, Thomas De Quincey'in ana hatlarını çizdiği birlikte var olma, görünür olma, koruma ve saklama temaları ve palimpsestin metaforik karşılıkları işlenmiştir.

1.2 Palimpsest, Katman ve Fotoğraf Kuramlarındaki Yeri :

Palimpsest kavramını, içerdiği çok katmanlı ve çok kültürlü anlam dolayısıyla tarih ile özdeşleştiren yazarlar olmuştur. Matthew Battles'a göre, 'tarih silinmelerin ve kazımaların kanlı bir palimpsestidir' (Battles, 2015: 11). Battles, Thomas de Quincey'in palimpsest makalesinde palimpsest teknolojisi sayesinde birbiri ardına gelen nesillerin bize geçmişin kayıtlarını bıraktığını söyler. Çünkü korumayı mümkün kılan şey, dahil olan her neslin palimpsest nesneleri üzerine yazıp silme arzusudur. (Battles, 2015).

Kültür kuramcısı ve Mısırolog Jan Assmann'a göre, "Kanon'un anlam tarihi, Antikçağ'da kullanılan, üzerindeki yazılar silindikten sonra yeniden üzerine yazılabilen

parşömen kağıdına benzemektedir, Yunan-Roma kültürünün üstüne, Hıristiyan-Yahudi kültürü gelmiş ve ikisi birbirinin içinde eriyerek yekpare bir birikim ortaya çıkmıştır" (Assmann, 2018 :130). Burada parşömen ile kast edilen, palimpsest kavramı aracılığıyla kültürel belleğin meydana geldiği değişik kültür katmanlarının birlikteliğidir.

Kuramcı ve yazar Walter Benjamin ise, tarihi bir enkaz olarak nitelendirir. Bu enkaz, birçok felaketin üst üste gelmesiyle oluşmuş çok katmanlı bir yapıdır. Çörekçioğlu, yaptığı araştırmalarda Benjamin'in Angelus Novus adlı eser üzerinden bu analojiyi kurduğunu ifade eder (Çörekçioğlu, 2022). Walter Benjamin 1921 yılında Paul Klee'nin adı geçen eserini satın almış ve ölümüne kadar bu esere sahip olmuştur. Eserden çok etkilenen Benjamin, eseri şu şekilde tasvir eder ;

"Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatılan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır" (Benjamin, 2019 :42).



Görsel 1 : Paul Klee, Angelus Novus, 1920

https://www.paul-klee.org/angelus-novus/ (Erişim tarihi: 20 Kasım 2022).

Çörekçioğlu, bu eserde meleğin saçlarında kıvırcık olarak görünenlerin parşömenler olarak yorumlandığını belirtir (Çörekçioğlu, 2022). Parşömen, çeşitli tablet ve malzemelerle birlikte belleğin kayıt altına alındığı palimpsest malzemelerden biridir ve çizimi tarih ile ilişkilendirmek olasıdır.

Tarih meleği, Benjamin'in kendisi gibi gözlem yapmaktadır. Benjamin, 19. yüzyılda toplumun nasıl dönüştüğünü gözlerken, tarih meleği geçmişe yani çeşitli felaket katmanlarından oluşmuş enkaza bakmaktadır. Benjamin'in kültürel aktarımın en önemli elemanı olarak gördüğü hikaye anlatıcılığı ve dolayısıyla kolektif bellek yitirilmektedir. Çörekçioğlu, Benjamin'in bunu deneyim parçalanması olarak açıkladığını belirtir. Benjamin kronolojik bir tarih anlatısının tarihsel süreçte galip gelenin tarihini yazdığı için daha objektif bir anlatıya, kendi deyimiyle alternatif bir tarih anlatısına ihtiyaç olduğunu söylemektedir. İlerlemeci tarih anlayışıyla mağlup olanın unutuluşa mahkum olduğunu, hatırlamayı merkeze almak için alternatif anlatıyı kurmak gerektiğini vurgular.

Çörekçioğlu, Benjamin'in deneyim parçalanmasına karşı alternatif bir anlatı yoluyla hatırlama, suskun olana da söz hakkı verme ve geleceğin iyileştirilebileceğini şu sözleriyle açıklar;

"Eğer Benjamin'in tarih dediği şey, büyük bir katastrofobiden ibaretse, enkaz üzerine enkaz biriktiren bir şeyse o zaman tarihin hakikati şiddettir. O zaman tarihin hakikatini sadece en büyük şiddeti yaşamış olan bilir. O da öldürülen veya ölendir. Fakat ölen konuşamaz. Dolayısıyla tarih meleği sonsuza kadar sessiz kalacaktır. Ölen konuşamaz ama biz alternatif hikayeler anlatarak , alternatif tarih yazarak öleni konuşturabiliriz. Ve böylece geçmişte yapılmış olan haksızlıkları bertaraf edebiliriz. Şimdi, aslında içinde hem geçmişi, hem geleceği barındıran bir potansiyeldir. Dolayısıyla geçmişin haksızlıklarını şimdide telafi ettiğiniz zaman gelecek daha iyi bir gelecek olabilir. Fakat şimdide telafi etmeyip, geçmişi, şimdide sürdürmeye devam edersek, tarih hala bir enkaz üzerine enkaz biriktirmekten başka bir şey olmayacaktır" (Çörekçioğlu, 2022.)

Yazar Mary Price, fotoğraf hakkındaki denemelerinde Walter Benjamin'in aura kavramına geniş yer vermektedir. Price'a göre, Benjamin için aura, ilkin saygı duyulan bir nesne çerçevesinde toplanan imgeler bulutu ya da çağrışımlardı; ikinci olarak bir nesneyi örten atmosfer ya da hale anlamındaydı. Price, Benjamin'in aura kavramını bir katmana benzetmektedir;

'…bir nesne görünmez bir katman kaybetmek yerine, bu kez de görünmez bir katman kazanır; bu katman, yine belleğin, tarihin ve geleneğin katılmasıyla, Benjamin'in deyimiyle aurayı oluşturur' (Price, 2004: 184).

Price bunun yanında Paul Valery'nin de auranın kendiliğinden var olup dış bir etki ile yok edilemez olduğunun altını çizmektedir; 'Bizde uyandırdığı hiçbir fikir, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzı… onu tüketmeye ya da yok etmeye yetmez… Ve hiçbir hatıra, hiçbir fikir, hiçbir davranış tarzı onun bu etkisini silemez ya da bizi üzerimizdeki iktidarından kurtaramaz' (Valery'den aktaran Price, 2004: 180).

Mary Price, aurayı nesneden ayrı ve onu saran görünmez bir katman olarak somutlaştırmaktadır; 'İnsan, ilk önce nesneye görünmez bir katman ekleyen, sonra da nesneden görünmez bir katman alan, daha sonra ise nesnenin yetişip bakışıyla bizi

kuşatmasına izin veren imgeden hafifçe uzaklaşarak da bunu kavrayabilir' (Price, 2004: 180).

Benjamin aurayı ya da Price'ın deyimiyle bu görünmez katmanı biriciklikle bağdaştırmıştır ve çoğaltma ile bu özelliğini yitireceğini savunur. Valery ise auranın yok edilemez olduğunu savunmaktadır. Ortak oldukları nokta aura fenomeninin varlığıdır ve Price'a göre bunun bir katman yarattığıdır.

Katman konusundan fotoğraf bağlamında bahseden bir başka yazar Oliver Wendell Holmes'tur. 1859 yılında Atlantic dergisinde yazdığı makalede antik dönem filozoflarından Demokritos'un insan bedenininin sürekli olarak kendisine benzeyen imgeler yaydığını aktarmıştır. Holmes'a göre, Demokritos'dan sonra Epiküros ve Romalı şair Lucretius da bu fenomenden bahsetmiştir. Bu katmanlar katı bir nesneden, örneğin bir ağaçtan soyulan kabuklar gibidirler (Holmes, 1859). Bir zar ya da uçucu film gibi tasvir edilen bu uçucu katmanlar, fotoğraf yoluyla saptanabilmişlerdir.

Holmes, fotoğrafı tanımlarken, "ters ve bozulmuş görünen negatiften, tüm süreç bittiğinde, tatlı tonlamalar, uyum ve kontrast ortaya çıkar.. belki de bu dünya da ışıkların gölgelere, gölgelerin ışığa dönüşüp hepsinin uyum içinde olduğu daha iyi bir dünya versiyonunun negatifidir" demiştir (a.g.e. , 1859).

1.3 Yazı ve Palimpsest İlişkisi : Palimpsestleştirme Eyleminin Ortaya Çıkışı

Palimpsest ile yazı arasında eş zamanlı bir ilişki vardır. Sözlü belleğin yeterli gelmediği ve kayıt ihtiyacının ortaya çıktığı dönemde, çağın teknolojisi olarak palimpsestleştirme geliştirilmiştir. Bir anlamda yazının tarihi, palimpsestin de tarihidir.

1.3.1 Mezopotamya ve Kil Tabletler

Battles'a göre, "evrimsel değişim sürecinde yazı, köklerini kültürümüzün, bilincimizin derinliklerine gömmüştür" (Battles, 2015: 6). Yazının ilk bulunduğu yer Mezopotamya'dır. Fırat ve Dicle ırmaklarının arasındaki bu bölgede Sümerler'in kullanmaya başladığı çivi yazısı ile ilk kayıtlar yapılmıştır. İlk yazılı göstergeler ziraat hesaplarından oluşmaktadır (Jean, 2020: 13). Sümerlerin yaşadığı yer olan Mezopotamya'da keşfedilen Uruk tabletleri ve bu kil tabletlerin üzerindeki yazılar, tahıl

miktarı ve büyükbaş hayvan listelerinden oluşuyordu. Kayıt tutma gereksinimi, simgeler topluluğunu oluşturmuş ve muhasebe amaçlı bir tutanak olarak ortaya çıkmıştı. Bulunan diğer tabletlerde Sümerlerin toplum düzeni ile ilgili bilgiler, sözgelimi bir tapınakta hangi meslek gruplarından çalışanlar olduğuna ait veriler bulunuyordu. Aynı coğrafyanın bir diğer topluluğu olan ve daha sonra bütün Mezopotamya'ya egemen olan Akadlar da çivi yazısını kullanmaya devam ettiler. Bu dönemde, yazı yazabilen ve okuyabilen kişiler ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Çivi yazısı çizimlerden yani piktogramlardan ve piktogramların çoklu hali olan ideogramlardan oluşuyordu.

Yazı ile ilgili önemli bir kırılma noktası, göstergelerin önceleri nesnelerin kendilerini anlatır şekilde çizilirken daha sonra konuşma dilindeki seslerini anlatır olarak da çeşitlenmesidir. Sümerler ve Akadlar'ın kullandığı çivi yazısını daha sonra Hititler ve Pers İmparatorluğunun da kullandığı görülmüştür. Medeniyetler için yazı, bir bellek kaydı halini almıştır.



Görsel 2: Kil tablet örneği

https://www.arkeolojikhaber.com/haber-sumerlere-ait-5-bin-yillik-ilk-imzali-tablet-ingilterede-satildi-26690/ (5 Ekim 2022).

1.3.2 Mısır ve Papirüs

Mezopotamya'da kil üzerine yapılan kayıtlardan sonra tarihsel süreçte en önemli gelişme Mısır ve Nil Deltasında papirüs bitkisinin yazı yazmak için kullanılmasıdır.

Mısırlılar grafik bir anlatımı olan hiyeroglifleri kullanıyorlardı. Hiyeroglif kelimesi Yunanca kutsal anlamına gelen ‘hieros’ ve kazımak anlamına gelen ‘gluphein’ kökünden gelmektedir. Nil nehrinin verimli topraklarında bolca bulunan papirüs bitkisinin sapları halat, örgü, sandalet, yelken gibi günlük nesnelerin yanı sıra rulo şeklindeki papirüslerin yapımında kullanılmaktaydı. Kalem olarak ise 20cm uzunluğundaki ucu düz ya da yontulmuş kamışlar kullanılmaktaydı. Mısır’da o dönemde üretimi devlet elinde olan papirüs, önemli bir ihracat ürünüydü. Akdeniz ülkelerine satılmaktaydı. Papirüsün tek elden üretilmesi ve maliyetinin yüksek olması nedeniyle ruloları kullananlar yeniden değerlendirme yöntemini yani palimpsestleştirmeyi geliştirdiler. Rulonun üzerinde yazanlar kazınarak materyal tekrar kullanılmaktaydı. Palimpsestler aynı zamanda dönemin geri dönüşüm teknolojileridir. İlk palimpsestleştirmenin gerçekleştiği Eski Mısır’da bulunan en eski örnekler Gebelein Papirüsleridir.

Mısır’da bulunan Nil Deltası bilinen ilk kağıt türü olan papirüsün üretilmeye başlandığı yerdir. Burada yetişen saz kamışları şeritler halinde soyulup ilk kat yatay ikinci kat dikey şekilde yerleştirilerek preslenerek, katmanlar bütünleştirilerek papirüs hazırlanmaktaydı. Yazı genellikle pürüzsüz olan tarafa yazılmaktaydı. Bu şekilde hazırlanan papirüsler birbirlerine eklenerek uzunluğu 6 metreye kadar yaklaşabiliyordu. MÖ 1. yüzyılda yeni bir teknoloji olan parşömen kullanılmaya başlandı. Adını bulunduğu yer olan Bergama’dan alan parşömen, papirüse göre daha kullanışlıydı. Papirüs nemli ortamlarda dayanıksızdı.



Görsel 3: Mısır Papirüs Örneği

https://www.arkeolojikhaber.com/haber-misir-piramitlerinin-sirrini-cozen-papirus-bulundu-4657/ (5 Ekim 2022).

1.3.3 Bergama ve Parşömen

Parşömen, M.Ö. 2. yüzyılda Bergama'da bulundu. Mısır'dan gerekli papirüsleri temin edemeyen Bergamalılar, alternatif bir çözüm bularak hayvan derilerini üzerine yazı yazılabilecek şekilde işleyip uygun hale getirdiler. Genellikle koyun, dana ve keçi derilerinden parşömen yapılıyordu. Parşömen, rakibi papirüse göre farklı avantajlara sahipti. Daha dayanıklı olması, her iki yüzüne de yazı yazılabilmesi, katlanabilmesi ve papirüsün maliyetli oluşu, parşömenin yaygın olarak kullanımını kolaylaştırdı. Papirüs nemli ortamlarda dağılabiliyordu ve Avrupa'nın bazı bölgeleri için uygun değildi. Lyons'a göre, "parşömen hayvan derisinden yapıldığı için dayanıklıydı ve katlanıp dikilebiliyordu Yüzeyi temizlenip tekrar kullanıma uygundu ve palimpsest kelimesi aslında bu şekilde geri dönüştürülmüş bir sayfayı tanımlamaktaydı" (Lyons, 2013: 22).



Görsel 4: Bergama Parşömen Örneği

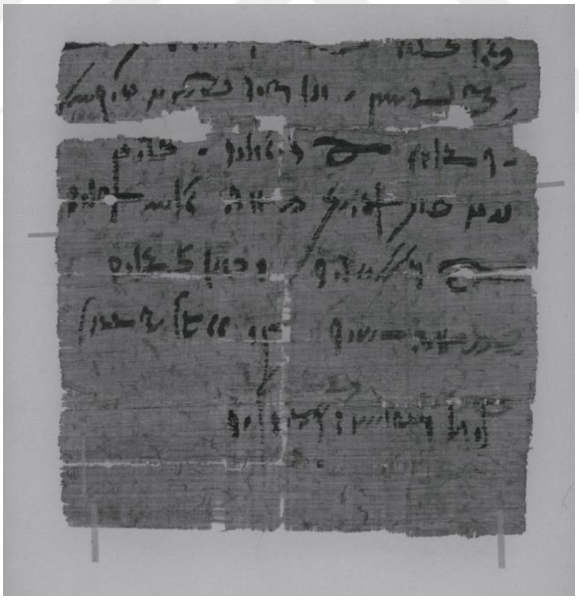
https://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/28-4ncu-sayi/2352-bergama-nin-insanliga-armagani-parsomen (5 Ekim 2022).

Yazının kullanımı yaygınlaştıkça, taş, bronz, kil tuğlalar, ağaç tabletler ve ağaç kabukları, yerlerini papirüs, parşömen ve kağıt gibi daha kolay taşınabilir, daha pratik malzemelere bırakmıştır (Taşçıoğlu, 2013).

Uygarlık tarihi boyunca yazının geçirdiği gelişimler ve üzerine yazı yazılacak materyalin sınırlı miktarda bulunması palimpsestleşmeye yol açmıştır.

1.4 Palimpsest Örnekleri: Gebelein & Arşimed Palimpsestleri

Palimpsestler MÖ 3.yüzyıl ile MS 15. yüzyıl arasında kullanılmışlardır. Yazı ile kayıt etme gereksinimi tablet, parşömen, hayvan derisi gibi materyallerin üzerine yazma eylemini getirmiştir. Üzerine yazı yazılabilecek malzemeye ulaşımın güç olduğu dönemlerde bu yüzeyler silinip tekrar tekrar kullanılmıştır. Kazıyıp tekrar yazma sırasında eskiden yazılmış olan katmanlar her zaman silinememiş, böylelikle son durumda daha koyu ve daha silik yazılardan oluşan bir görüntü ortaya çıkmıştır. Günümüze kalan ilk yazılı papirüslerin (MÖ 3. yüzyıla ait olan Gebelein Papirüsleri) çoğu palimpsesttir (Dillon, 2017). Gebelein Papirüslerine ait bir örnek British Museum koleksiyonunda yer almaktadır.



Görsel 5 : Papirüs parçası, Tek sayfaya yazılmış Palimpsest, Gebelein Mısır

https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA71485 (10 Ocak 2022).

Palimpsestleştirme örneklerinin en önemlilerinden birisi Arşimed Palimpsestidir. Dillon'a göre, "Arşimed Palimpsesti'nde altta yatan metin Arşimed'in matematik tetkiklerinin bilinen ilk transkripsiyonunu (10. Yüzyılda Konstanstinapolis'te yapılmıştır) içerir" (Dillon, 2017: 27). Bu palimpsestte Arşimed'in Mekanik Teoremler Yöntemi'nin

tek nüshasının yanı sıra Atinalı hatip ve siyasetçi Hyperides'in söylevlerine ait sayfalar olduğu da saptanmıştır. Arşimed Palimpsesti, 1998 yılında New York'ta bulunan Christie's Müzayede Evi'nde 2.000.000 dolara satılmıştır.

Orijinal Arşimed el yazması, yaklaşık 20 cm genişliğinde ve 30 cm yüksekliğinde oldukça büyük bir kitaptı. Ancak 1239'da palimpsestleştirildi ; metin silindi ve iki yaprak kıvrımlar boyunca ikiye bölündü. Arşimed el yazmasının parşömeni ve diğer bazı kodekslerin parşömeni, bir dua kitabı (Euchologion) oluşturmak için yeniden kullanıldı. Bu dua kitabının sayfaları yaklaşık 15 cm genişliğinde ve 20 cm yüksekliğindeydi. Kitap yüzlerce yıl yeni amacı için kullanıldı. 1899 yılında Papadopoulos-Kerameus tarafından İstanbul'daki bir kilisede kataloğa alınmıştır (Easton ve Noel, 2004). 1906 yılında ise J.L. Heiberg tarafından fotoğrafları çekilip sonraki yıllarda 3 cilt halinde yayınlanmıştır. Çeşitli zaman ve kültür katmanlarına ev sahipliği yapan bu palimpsest, görsel ve yazınsal bir bellek mekanıdır.



Görsel 6: Arşimed Palimpsesti

https://www.persee.fr/doc/galim_0753-5015_2004_num_45_1_1646 (Erişim tarihi: 10 Ocak 2022).

Palimpsestleştirme için gerekli olan ilk yazının silinmesi, 11. Yüzyılda Latince el yazmalarında yer almaktaydı. Bu el yazmasında silme işleminin nasıl yapıldığı detaylı tarif edilmiştir. Bir gece sütte bekletilen ve sonra üzerine açık renk boya sürülen parşömen, sabit kalması için üzerine ağırlıkla bekletiliyor ve süngertaşı ve kireçtaşı ile

ovularak hazırlanmıştır. (a.g.e., 2017). Günümüzde palimpsestlerin barındırdığı bilgilere erişmek için araştırmalar yürütülmektedir. 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başında kimyasal reaktifler ve ultraviyole ışık kullanımı, 20. yüzyıl sonu ile 21. yüzyıl başında ise ileri görüntüleme teknikleri yardımıyla palimpsestler görüntülendi (a.g.e., 2017).

Paleografi veya antik metinlerin incelenmesi, el yazmalarının yazıldığı tarihin yaklaşık olarak belirlenmesine izin vermektedir. Arşimed Palimpsesti üzerine yapılan araştırmaların derlendiği The Archimed Palimpsest web kaynağı, bu eserin muhtemelen 10. Yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yazıldığını belirtmiştir. Bu dönemde İstanbul'da antik matematik sistematik olarak çalışılmakta ve kopyalanmaktadır. Konstantinapolis, antik çağlardan Orta Çağa kadar antik metinleri kopyalama ve koruma geleneğine sahip önemli bir yer olmuştur. (Archimed Palimpsest, tarih yok). Christies Müzayede Evi'nde satılan Arşimed Palimpsesti alan kişi tarafından The Walters Art Museum'a verilmiştir. Müzede 2000 yılında başlayan incelemeler ve buluntular 2012 yılında 'Kayboldu ve Bulundu: Arşimed Palimpsesti' adlı proje ile sergilenmiştir.

Palimpsest, materyal ve işlev olarak önce el yazmalarında kendini göstermiştir. Bu sistemin ortaya çıkmasıyla, sistemi adlandırmak için iki kelime birleştirilmiş ve kazımak ve tekrar kelimeleri kullanılarak palimpsest kelimesi dile giriş yapmıştır.

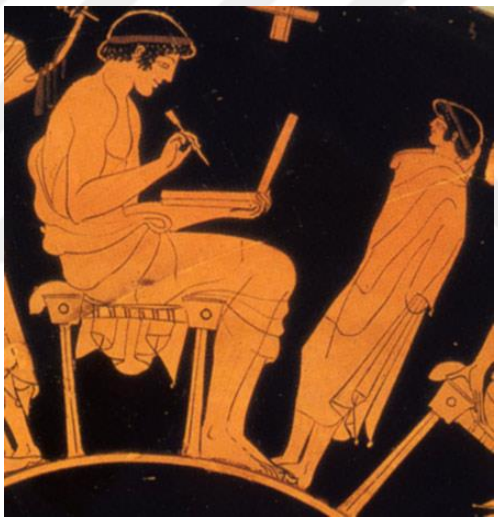
Bilim adamları antik eserlerle ilgilenmeye başladığında palimpsest, kayıp metinlerin yeniden inşası ve kurtarılması için önemli bir görev üstlenmiştir. Günümüzde nadir eser kütüphanelerinde ve arşivlerde palimpsestlerden bu konuda faydalanılmaktadır (Battles, 2015).

Kelimenin doğuşu ile ilgili kesin verilere ulaşılamasa da 19. yüzyılda palimpsest kelimesinin tekrar kullanıma girdiği görülür. Edebiyat alanında palimpsesti kullanan yazarlar bulunmaktadır ancak 1845 yılında Palimpsest adlı makalesini yayınlayarak bu kavrama etraflıca yer veren Thomas De Quincey, Dillon'a göre "kavramın metaforlaştırma sürecini başlatır" (Dillon, 2017: 13). Böylelikle palimpsest, el yazmalarından öte günümüze kadar ve günümüzde de, bellekten katmanlar bütününe varan, birlikte var olma, yok olmama, iz bırakma, muhafaza etme gibi olguları içeren anlam açılımlarına ulaşır.

1.5 Bilim ve Palimpsest

1.5.1 Felsefe ve Psikoloji Bağlamında Palimpsest

Palimpsest, Antik Yunan dünyasında bir eğitim aracı olarak işlev görmekte , bunun yanı sıra düşünürler tarafından hatırlama ve unutmanın karşılığı olarak tarif edilmektedir. İnsan belleğinin bir tablet olarak metaforlaştırılması köklerini, üzerine yazı yazılan alçı ve ahşap tabletlerin bir eğitim materyali olarak kullanılmasından alır. Ahşap tabletler Antik dönem Yunan eğitim sisteminin temel bir parçası olarak görülmektedir. Bu dönemde öğrenciler okulda öğretmenlerinin karşısında sandalyelerde oturarak, ellerinde balmumu kaplanmış ahşaptan bir levha üzerine sivri aletlerle yazarak eğitim almışlardır (Bağdatlı Çam, 2016).



Görsel 7 : Douris, Seramik vazo, Antik Yunan dönemi tablet ile eğitim

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Douris_Man_with_wax_tablet.jpg (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022).

O dönemde sıkça kullanılan bu malzeme, tarihsel süreçte bellekle özdeşleşmiş, hatırlamanın ve kaydetmenin analojisi olmuştur. Susan Sontag, “biz insanlar korkunca ateş eder, nostalji duyunca fotoğraf çekeriz” der (Sontag, 2011 : 18). Fotoğraf hatırlamanın bir yoludur.

1.5.1.1 Sokrates ve Balmumu Metaforu

Sokrates'in diyalogları arasında geçen ve daha sonra Aristo tarafından kaleme alınan Theaitetos adlı eserde, Sokrates Theaitetos adlı kişi ile bilginin özü üzerine konuşmaktadır. Bellek, öğrenme ve hatırlama, bunun yanında unutma ve tekrar hatırlama konularındaki fikirlerini balmumu metaforu yardımıyla açıklamıştır. Sokrates'e göre her kişinin kendine ait kapasitesi olan bir bellek alanı bulunmaktadır, bunu balmumunun yüzeyi olarak ifade eder;

SOKRATES: 'Şimdi şöyle bir varsayımda bulunalım. Ruhumuzda balmumundan yapılmış bir tablet var. Bu tablet bazılarımızda daha büyükken, bazılarımızda daha küçük olsun, bazen daha yumuşak ya da sert, bazen daha pürüzsüz ya da saf veya karmaşık olsun.'

THEAITETOS: Tamam.

SOKRATES: 'Şöyle bir varsayımda bulunalım. Musaların annesi Mnemosine bize bir hediye vermiş olsun. Buna göre tabletler düşüncelerimize ya da algılarımıza yardımcı olsunlar. Yani gördüğümüz, duyduğumuz ya da düşündüğümüz şeyler arasından aklımızda kalmasını istediğimiz şeyleri sanki bir resimlermiş gibi bu tabletlerin üzerine işaretleyelim. İşaretli şeyler tabletin üzerinde kaldığı sürece onları hatırlarız, kalmadıkları zaman ise unuturuz' (Sokrates'den aktaran Platon, 2018: 101).

Ahşap tabletler, pürüzsüz bir yüzey elde edilene kadar işlenmekte ve sonra üzerleri balmumu ile kaplanmaktaydı. Balmumu, üzerine stylus kalemi ya da sivri uçlu bir nesne ile işaretlemeler yapmaya izin veren bir materyaldir. Her kişide farklı olan bu bellek alanı, farklı büyüklükte ya da farklı yumuşaklıkta olabilir. Bu faktörler, bellek kayıtları yapmayı ve kayıtların ne kadar süre bellek deposunda tutulacağını belirler.

Sokrates, dönemin sıklıkla kullanılan araçlarından balmumu tabletlerinin yüzeyini, hafızanın kalıcılığını açıklamak üzere kullanmıştır.

SOKRATES: 'İnsan ruhundaki balmumunun derin, saf ve muhteşem olduğunu varsaymaktayız. Öte yandan duygular aracılığıyla elde edilen düşünceler, bu balmumunun derinliğinden faydalanarak kolayca buraya işlenebilmekte. Zaten Homeros da aradaki benzerliğe dikkat çekmek için böyle bir ifade kullanmaktaydı. Bu derine işlenen şeyler uzun zamana yayılmaktadır. Bu düşünceye sahip olanlar kolayca öğrenirler ve öğrendikleri şeyleri uzunca bir süre akıllarında tutarlar. Kafalarındaki bu şeyleri birbirlerine karıştırmadıkları zaman da doğru

düşünce ortaya çıkar. Tabletteki izler açıktır, bu nedenle de varlığın ya da gerçeğin karıştırılması zordur'' (a.g.e, 2018: 105-106).

Platon'un zamanında, balmumu tabletler yüzyıllardır kullanımdaydı. Birbirine bağlanmış iki veya daha fazla dar levhadan oluşmaktaydılar. Bu levhalar üstleri balmumuyla kaplandıktan sonra yazı yazılabilir veya çizim yapılabilir hale gelmekteydi. Daha sonra sertleşen kil tabletlerin tersine balmumu tabletler silinip yeniden kullanılabiliyordu (Draaisma, 2018: 48).

Francis Yates, Hafıza Sanatı adlı eserinde Bellek sarayı kavramını ilk bulan Yunanlı şair Simonides'ten bahseder. Şair, bir davet sırasında kısa süreli olarak akşam yemeği sofrasından ayrılmıştır. Bu sırada tavanın çökmesi ile davetliler hayatlarını kaybetmişler ve ölenleri teşhis etmek mümkün olmamıştır. Konuya belleğini kullanarak çözüm getiren Simonides, hafızasında canlandırdığı yemek sofrasındaki oturma yerlerine göre kişilerin yerlerini tespit edebilmiştir. Yates, bu hikayeden De Oratore adlı eserinde bahseden Cicero'dan bir alıntı yapar;

''Bu hafıza becerisini eğitmek isteyen kişiler, belirli bir mekan seçip, hatırlamak istedikleri şeylerin zihinlerinde görüntülerini oluşturmalıdırlar. Böylece mekandaki sıralama ve yerleştirilen görüntüler hafızada kalacaktır. Sırasıyla mekanlar ve görüntüler, balmumu tabletlere yazılmış harfler gibi olacaktır'' (Yates, 1999: 2).

Balmumu tablet, hafıza, kaydetme ve hatırlama ilişkisi her dönemde yazarların, sanatçıların ilgisini çeken ve sıkça kullanım bulan bir metafor olmuştur.

1.5.1.2 Freud ve Mistik Yazı Defteri

Sigmund Freud (1856 – 1939) algı , bellek, zihne kaydetme ve hatırlama üzerine yaptığı çalışmalarını kağıt ve kara tahta örneği özelinde anlatır. Kağıda yapılan kayıtlar , kağıdın kapasitesi kadar olmaktadır ve mürekkeple yazılanları silmek mümkün değildir. Kara tahtaya tebeşirle yapılan kayıtlar ise tekrar tekrar silinip yazılabilmekte ve yeni kayıtlar oluşturulabilmektedir. Freud, belleğimizin sınırsız kapasitede olup kalıcı izleri de taşıyabileceğini belirtir. 1900 yılında Rüya Yorumları adlı yayınında Pcpt-Cs sistemi olarak , algıyı kabul eden ancak kalıcı bir iz bırakmayan , her yeni uyarıda sanki boş bir sayfa varmış gibi hareket eden bir sistemden bahseder. Bu sistemin iki parçası

bulunmaktadır. İlki algı sistemidir (perception system). İkincisi ise bunun altında yer alan anımsama sistemidir (mnemonic system).

1925 yılında The Mystic Writing Pad makalesinde, o dönemde çocuklar için bir oyuncak olarak sunulmuş bir aparatı örnek göstererek algıların bellekte yer bulmasını detaylı olarak anlatır. 'Mistik Yazı Defteri' benzetmesinde, iki katmanlı bir levha söz konusudur. Üst katman, plastik şeffaf bir katmandır. Alt katmanın ise üzeri balmumu ile kaplıdır. Üst katmana bir kalem ya da benzeri bir araçla yazılan yazılar alt katmanda iz bırakır. Eğer üst bölümdeki şeffaf kısım alınırsa, levha boş haline geri dönecektir ve bu şekilde yeni kayıtlar yapmak mümkündür. Levhanın üzerine tekrar tekrar yazı yazılabilmesi, yazıların hem var olup hem kaybolması , alt katmandaki belli belirsiz izler, palimpsest mantığının psikolojide nasıl yer bulduğunu gösterir. Belleği açıklama metaforu olarak Mistik Yazı Defteri ya da bir palimpsest kullanılmaktadır.

Mistik Yazı Defteri, hem tebeşir tahtasının hem de kağıdın özelliklerini taşımaktaydı. Tebeşir tahtası gibi her zaman yeni kalırken sonsuz miktarda malzeme kaydedebilmekteydi. Bunun yanında kağıt gibi bu malzeme de balmumunun yüzeyinde soluk ama algılanabilir bir iz bırakmakta, bu iz, plastik tabaka kaldırılıp balmumunun yüzeyi incelenirse görülebilmekteydi.

Freud'a göre, dış dünyadan uyarı alan psişik sistemin, bu duyular tarafından işaretlenmeyip , altta bulunan bilinçdışı bellek katmanı tarafından işaretlenmesine benzemektedir. Bu nedenle, yazının ortaya çıkışı ve kaybolması, algı sürecinde bilincin titremesi ve geçişini andırmaktadır. (Keep vd, 2000).

Freud, 1925'te yazdığı makalesinde, sürekli devinim içindeki ve birbirini tekrar eden bu süreci şu şekilde özetler ;

"Eğer bir elimizin sürekli Mistik Yazı Defteri'nin üst yüzeyine yazı yazdığını ve diğer elimizin de sürekli üst katmanı kaldırdığını düşünürsek, zihnimiz ve algı bu şekilde işler" (Freud, 1925 : 232).

Fotoğraf çekme eylemi, bütün dünyayı bir görüntüler antolojisi olarak kafamızın içine kaydetme amacıyla oluşmaktadır. Fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmekle eşdeğer olduğundan, görüntülere ve anılara sahip olma, sahip olduklarımızı uzun süreli bellekte

tutmak için fotoğrafı kullanırız (a.g.e. 2011). Balmumu tabletler gibi zihnimiz de sürekli kayıt halindedir. Fotoğraf, sahip olduğu teknolojiler aracılığıyla koruma ve muhafaza etme amacına hizmet eder. Baskı alınan görüntüler bu deneyimlerin tabletler gibi maddeleşmiş halidir.

1.5.1.3 Bellek ve Palimpsest Analojisi

Palimpsest kavramı sosyal bilimlerde kaydetme, hatırlama ve unutma üzerinden varlık bulmuştur. Sokrates ve Freud kaydetmenin ve kaydedilenlerin hatırlanmasını tablet üzerinden işaretleme, tabletin materyali ve işaretlemenin bıraktığı izler üzerinden açıklamışlardır.

Bellek kuramcıları bu bakış açısını farklı teorilerle ilerletmişlerdir. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs, kolektif bellek adını verdiği teorisinde, belleğin bireysel değil toplumsal düzlemde kayıtlar yaptığını ve hatıraların bu şekilde kalıcı olduğunu açıklar. Halbwachs'a göre 'anılarımız kolektiftir'.

'Kollektifliği yaratan ve sürdüren etmenler, grupların içinde ve onlarla etkileşim içinde olma olgusu, kolektif olarak odaklanılanlar ve bunların yarattığı izlerdir. Toplumsal etkileşim bireyin sürekli maruz kaldığı bir durumdur. Halbwachs'a göre bireysel ve özgün diye bir şey yoktur. 'Köklerini ister hakiki ister hayali olsun, başka gruplardan alan duygu ve fikirleri de beraberimizde taşırız' (Halbwachs, 2018: 39). Bir şehri dolaşırken, yalnız dahi olsak , o şehrin mimarisine ya da tarihine ilişkin başka kişilerle fikir alışverişinde bulunduğumuz anlar aklımıza gelir, çağrışımlar yapar ve bunların beraberinde ve etkisinde şehri dolaşmaktayızdır.

Grupların içinde olma olgusu, belleği oluşturan başlıca faktördür. Halbwachs'a göre, 2 çeşit hatıra vardır. İstediğimiz zaman hatırladıklarımız ve istesek de hatırlayamadıklarımız. İstediğimiz zaman hatırladığımız hatıralar müşterek alanda yani kolektif bellekte yer almaktadır. İstendiğinde toplumun belleğinden de destek alınabildiği için ve bu anıları oluşturan gruplara erişim sorunu olmadığı için bu tür anıları hatırlamak kolaydır. Bireysel anılar ise gruplarla paylaşılmadığı için bunlardan haberdar olan yalnız bizizdir ve hatırlanmaları daha zordur (a.g.e. 2018).

Toplumda bir çok grubun içine dahil oluruz ve bu gruplar süresini tamamlayınca gruplardan ayrılırız. Grupla birlikte öğrenilen ve tartışılan, başka gruplarda gündeme

gelen olgular daha sonra hatırlanmaktadır. Bir grup öğrenci, öğretmenleri yoluyla öğrendikleri bir kavramı hatırlarlar. Ancak öğretmenleri, her dönem aynı dersi anlatmakta olduğundan bu kavram onda kalıcı olmayacaktır. İçine dahil olunan gruplar geçici bir süre için var olurlar. Grupların formu ortadan kalktığı zaman, hatırlama da zorlaşacaktır. Kişiler gruptan çıkar çıkmaz bir nevi hayatta kalma içgüdüsü onlara, düşüncelerini, dikkatlerini o anda ilgilendiklerinden ayırabilecek her şeyden uzak tutmalarını söyler. Yani odak aktif olarak önem atfedilende kalmalıdır (a.g.e. 2018).

Halbwachs "hayatının bir dönemini unutmak olgusunun, fiziksel bir durum söz konusu değilse, o dönemde hayatımızda yer alanlarla temasımızı yitirmek demek olduğunu söyler" (a.g.e. 2018 : 38).

Hatırlama için önemli unsurlardan birisi de odaktır. Örneğin çok sevilen bir kişi, odak noktası olduğu için grup tarafından hatırlanır ama o kişinin odağı hep kendinde olduğundan kişi, diğerlerini hatırlamayacaktır ve grup üyeleri onda iz bırakmayacaktır Küçük topluluklarda, gruplarda bazı olaylar başkalarıyla da paylaşılmışsa, yankı bulur ve iz bırakır. Bir öğrenci grubu, sınıfta olan bir olayı diğer bir grupla paylaşırsa hatırlayacaktır ama öğretmenleri bu paylaşımda yer almamışsa olay onda iz bırakmayacaktır.

1.5.2 Jeoloji ve Palimpsest

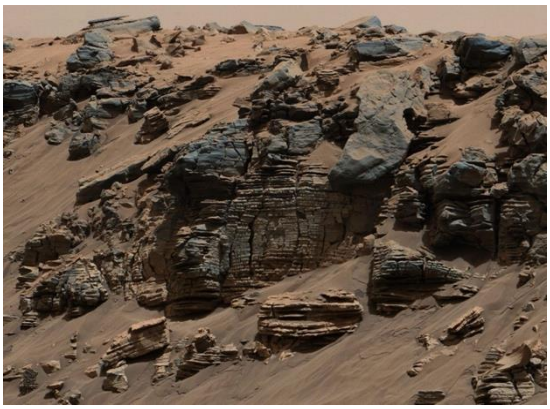
1.5.2.1 Yeryüzünün Belleği : Stratigrafi

Yeryüzünün belleğini incelemek insanlık açısından yeni keşifler yapmak ve olmuş olanı anlamlandırmak için her zaman önem taşımıştır. Latince stratum (katman) ve graphie (yazmak) kelimelerinin birleşmesinden oluşan stratigrafi (katman bilim), yeryüzündeki tabakaların incelenmesi ile ilgilenir. Doğal koşullardan etkilenerek bulundukları yerden kopan parçalar, belirli bölgelerde birikerek yeni formlar oluştururlar. Jeolojik ve katman bilimsel incelemeler, bu parçaların kendi süreçleri içinde geçirdikleri değişimleri ve genel olarak toprağın tarihi üzerine bilgiler verir. Yer değiştirerek belirli bir ulaşan bu parçalar, önceki varlıklarının, taşıma yolculuklarının ve havzada meydana gelen süreçlerin bir anısını kaydederler (Bentley vd., 2021). Bellek kayıtlarının toplandığı toprak parçaları, üst üste binerek ve zaman zaman aynı süreçlerden tekrar tekrar geçerek oluşumlarına devam ederler.

Jeoloji açısından ise palimpsest, kaya yapısı içinde önceden var olmuş yapı ya da dokuların kalıntılarının ve orijinal hallerinin de birlikte bulunabileceği, korunmuş bir çoklu yapıyı tanımlar. Amerikan Jeobilim Enstitüsü'ne göre Finlandiyalı taşbilimci Jakob Johannes Sederholm 1891 yılında palimpsest terimini ilk defa jeoloji bağlamında kullanarak bu yapıyı tarif etmiştir (American Geosciences Institute, 2018).

Günümüzde araştırma yapmak için uzaya gönderilen araçlar da bölgenin yapısını, geçmişte geçirdiği dönemleri ve barındırdığı yaşamsal potansiyelleri anlamak için numune toplamanın yanı sıra fotoğraf kayıtları almaktadır. 2012 yılında Mars'a gönderilen Curiosity adlı uzay aracı, gezegenin jeolojik katmanlarını görüntülemiş, Gale kriteri olarak adlandırılan alanda organik karbon, diğer besinler ve yaşam için gerekli olan enerji kaynakları bulmuştur (Nasa,2022).





Görsel 8: Curiosity uzay aracı

Görsel 9: Curiosity uzay aracının çektiği Mars yüzeyi fotoğrafı

https://mars.nasa.gov/resources/26036/sedimentary-signs-of-a-martian-lakebed/?site=msl (Erişim tarihi: 27 Ekim 2022).

1.5.3 Mimarlık ve Palimpsest İlişkisi

Mimarlıkta katman konusu ve palimpsest, kentin tarihi dokusundaki mimari katmanların analizi, bu katmanlara vurgu yapılarak restorasyon yapılması ve binaların palimpsest mantığı korunarak tekrar işlevlendirilmesi bağlamlarında kendini gösterir. Karabağ'a göre 'kentlerin sahip olduğu özgün tarihsel, kültürel ve fiziksel özellikler mekana yansıyarak kent kimliğini oluşturmakta, kent yaşamına önemli bir kültürel çeşitlilik ve zenginlik sunmaktadır' (Karabağ, 2008 : 1). Kent arkeolojisi metoduyla İzmir'in çok katmanlılık analizini yapan doktora tezinde, katmanların kenti oluşturan yapı taşları olduğunu ve bu doku parçalarının kent kimliğini oluşturduğunu şu sözleriyle ifade eder;

Günümüz kentlerinde erken dönemlerden başlayarak sıralanan kültür katları yatayda, düşeyde veya farklı açılarda dizilmekte, bu katmanlar yapıldığı dönemlerin toplumsal yaşantısı, mekan anlayışı vb. özelliklerini yansıtmaktadır. Kentler ender olarak tek bir dönemin ürünü olmakta, genellikle uzun bir tarihsel sürecin ve kültürel gelişimin sonunda oluşmakta, zaman perspektifi bir kentten diğerine değişmektedir (a.g.e., 2008, s.1).

Kent arkeolojisi, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımlar sonucu büyük ölçüde değişime uğramış şehirlerde yapılan çalışmalarla ortaya çıkmıştır. Başlangıçta kent içinde yürütülen arkeolojik kazı ve araştırmaları anlatmak için kullanılan kavramın zamanla kapsamı değişmiş ve çok katmanlı kültürel yapıyı ortaya koyarak kültürel sürekliliği sağlamaya çalışan kent arkeolojisi kavramı gelişmiştir (a.g.e, 2008). Mimarinin ve arkeolojinin ortak alt dalları olan bu araştırma alanı, kültürel katmanların kent kimliğine katkılarını ele almaktadır. Katmanlar fark edildikçe kentin hikayesi ortaya çıkmakta, kent ile etkileşimleri aktif hale getirilerek geçmiş ve gelecek arasında kopukluk olması önlenmekte ve sağlıklı bir bağ inşa edilebilmektedir.

Tarihi katmanlar, kentin karakterine ve kimliğine katkıda bulunan fiziksel varlıklardır ve çok katmanlı tarihi kentler bu katmanların birlikteliği ve birbirleriyle etkileşimleriyle ortaya çıkmaktadırlar (Kırlı Özer, 2020).

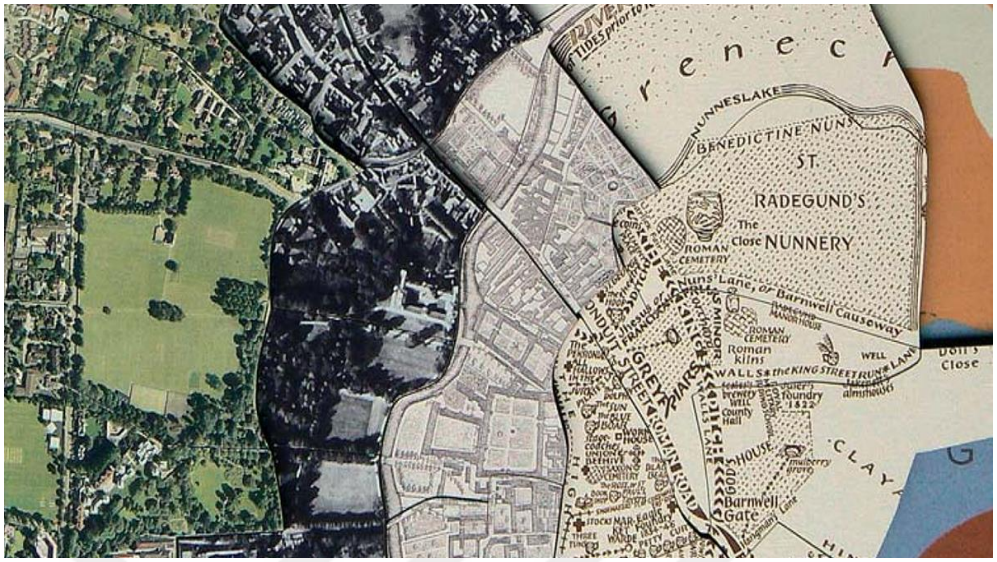
Çok katmanlı kentleri palimpseste benzeten Özer, konuyla ilgili şöyle söyler ;

‘Katmanlı kentler fiziksel, kültürel, ekolojik, ekonomik, politik ve sosyal eylemler, kuvvetler ve yapılar tarafından oluşturulan çok sayıda katmana sahip, her dönemin bir öncekinin izleri üzerine yerleştiği ve geçmişin mirasının yeni yapılanma içerisinde silik olarak algılanabildiği yapısıyla defalarca yeniden kullanılmış bir parşömene benzetilebilirler’ (a.g.e. 2020, s.11).

Özer’e göre (2020) , kentlerin çok katmanlı yapısı birçok araştırmacı tarafından palimpsestle ilişkilendirilmiştir;

Marcuse (2002) kentsel palimpsestten ‘katmanlı kent’ olarak bahsederken, Kahn (2002) bu kavramı ‘bir kentte bir çok kent’ olarak ifade etmiştir. Graburn (2001)’e göre de kentsel alan; her tarihsel döneme özgü kimlik unsurlarını kentsel mirasa dönüştüren bir palimpsesttir. Palimpsest, olumlu ya da olumsuz bir vurgu içermeden tam olarak yok olmayan eski dokunun üzerine yeni dokunun bindiği bir katmanlar bütününü ifade eder (Arusoğlu 2013).

Kentin palimpsest yapısı üzerine çalışmalar üreten sanatçılardan olan Issam Kourbaj, Suriye, Rusya ve İngiltere’de sanat eğitimi almıştır. Cambridge Palimpsesti projesinde kentin geçmiş zamanlardaki ve şimdiki görüntülerini birlikte kullanarak katmanlı bir panorama oluşturmuştur. Bu katmanlar aynı anda şehrin geçirdiği değişimleri işaret etmektedir.



Görsel 9 : Issam Kourbaj, Cambridge Palimpsest

http://issamkourbaj.co.uk/cambridge-palimpsest/ (Erişim tarihi: 5 Ekim 2022).

1798 yılına ait haritada , Ortaçağ sokakları, kalabalık yolları ve avluları ile kompakt bir şehir merkezi, Cambridge Üniversitesi görülmektedir. 1940'larda şehir, dış çephere doğru genişlemiştir. Günümüzde, geniş yeşil alan ve geçmişi anımsatan binalarla modern bir şehir tablosu fark edilmektedir (Kourbaj,2015).

Kentte üst üste binen kavramlar arasında birey kent ilişkisi, mekan birey ilişkisi gibi soyut bağlar da bulunmaktadır. Mimar fotoğrafçı Murat Germen, Aura adını verdiği projesinde çeşitli kentlerde yaptığı düşük enstantaneli çekimlerle, bireylerin kent ve mekan bağlamındaki geçici varlıklarını ve fotografik yöntemlerle kayıt altına alınmış 'aura' larını işlemektedir.

1.5.3.1 Murat Germen: Aura ve Palimpsest

Murat Germen, Aura adlı serisinde Paris, Bologna, Hong Kong, Londra ve İstanbul'da 2009 yılında alışveriş merkezleri ve sanat galerileri gibi mekanlarda çektiği fotoğrafları işlemiştir. Photoshop ve Photomatix Pro programlarını kullanarak fotoğrafları değişik renk doygunlukları ve kapatıcılık seviyelerinde birleştirmiştir. Fotoğraflarda mekanları ve düşük enstantane ile fotoğraflanmış insanların hayaletimsi izlerini görmek mümkündür.

Bu seriye Aura adını veren Germen, “mekanın çıplak gözle görünmeyen aurasını ortaya çıkarmayı amaçladığını ve bu şekilde, insanlardan geriye kalanları aura fotoğrafları yoluyla aktarmakta olduğunu” söylemiştir (Germen, 2013). Projede esasen altı çizilen nokta, fotoğrafın belgeleme işlevi değil bireysel dışavurum aracı olarak kurgu yoluyla estetik bir izlenim yaratımıdır. Kurguya baz oluşturan, klasik dönem kanvasları yerine photoshopun kanvas olarak kullanımıdır. Yansımaları üst üste gelmeleri birlikte kullanan sanatçı, 4 görseli üst üste yerleştirerek değişik okumalara açık estetik sonuçlar elde etmiştir.



Görsel 10: Murat Germen, Aura serisinden, 2009

https://muratgermen.com/artworks/aura/#image-9 Erişim Tarihi: 11.03.2023

Görseller kadar kavramları da palimpsest mantığıyla kullanan Germen, Barthes’ın Text – Image -Music adlı yazısına atıfta bulunarak “fotoğraf tek başına bir yapı değildir, ilişik olduğu yazı gibi farklı yapılar mevcuttur” diyerek bu çoğulluğu gerekçelendirmiştir (Germen, 2013: 94).

Germen, bu projede görünmeyeni görünür kılmak için fotoğrafın katmanlı yapısından, palimpsestin genel özelliklerinden faydalanmış, kişisel bir kurguyu amaçlamıştır. Resim ve fotoğraf arasındaki süregelen ilişki, projenin ilham aldığı noktalardan biridir. Piktoryalist birleştirmeler, üst üste gelmeler muğlaklık oluşturmuş ve

Manovich ve Mitchell'ın belirttiği üzere bu belirsizlik bir strateji olarak sanatçılara imkanlar sağlamıştır. Önceden olduğu gibi fotoğrafın temsil etme durumu hala geçerlidir. Ancak temsil edilen , fotoğraflanan olgu değil, fotoğrafçının ifadesidir. Germen gerçekliği dijital yollarla ve yabancılaşma stratejisi ile tekrar oluşturur. İzleyici bu yeni görme ve okuma durumunda kendisine sunulan fırsatlarla klasik vizyonun ötesinde tanıdık olmayanla karşılaşır ve kendisine yeni odaklar oluşturabilir (a.g.e. 2013).



Görsel 11 : Murat Germen, Aura serisinden, 2009

https://muratgermen.com/artworks/aura/#image-6 Erişim tarihi: 11.03.2023

Murat Germen, palimpsestvari bir şekilde üst üste bindirdiği görsellerle iki şeyi amaçladığını belirtir; Hdr teknolojileri yardımıyla fotografik alanlardaki normal koşullarda görünmeyen espasları görünür kılmak ve hayali görüntülerle hareket halindeki kişilerin kaybolmakta olan ruhani auralarını görünür kılmak (a.g.e., 2013). Fotografik düzlemde Walter Benjamin'in biriciklik ve tekillik ile bağdaştırdığı aura kavramı, Germen tarafından tekrar var olmamak üzere varlığını yitiren silüetler olarak yorumlanmıştır. Auraların birlikte bulunduğu çoklu kesişim alanları, palimpsestin çağdaş yorumu içinde yer almaktadır.

1.5.4 Arkeoloji ve Palimpsest

Eskinin ya da ilk olanın bilimi olarak tercüme edilebilecek arkeoloji, eski uygarlıkların kalıntıları üzerinden veriler elde eder ve bunları değerlendirerek sonuçlar üretir. Arkeolojinin ana ilgi alanı, yer üstü ve altında bulunan, geçmiş dönemlerden kalan her türlü araç, malzeme ve yapı ve izdir. Zaman içinde mağaralarda başlayan yaşam, yerleşik hayata geçiş ve ekip biçme, üreterek bir kültür yaratma ile devam etmiş, bu süreçlerde önce taş sonra çeşitli madenler ile yaratılan günlük kullanım eşyaları ve sanat eserleri, mekanlar, çeşitli tesadüflerle günümüze ulaşmıştır. Bu malzemeler gün yüzüne çıkarıldıktan, toplanıp sınıflandırıldıktan ve kronolojik süreçte yer bulduktan sonra, önceki dönemlere ait net bulgular elde edilmiştir. Arkeoloji, palimpsesti bir resmin bütünü olarak görür, onu zaman dilimlerine ayırarak her bir katmanın tarihini ve diğer katmanlarla ve bütünle olan ilişkisini sorgular. Bir kazı sırasında tabakalar açıldığı zaman daha eski olanlar ortaya çıkar ve eğer aynı tabakada bulunan bazı parçalar tarihlendirilebilirse -örneğin sikkelerden- çanak-çömlek gibi benzer derinlikte bulunan diğer malzemelere ilişkin tarihsel veri elde edilebilir (Freeman, 2003). Dolayısıyla, katmanlar arkeoloji için temel veri kaynağıdır. Bu veri kaynağının güvenilirliğinin sözlü araştırmalardan daha net olduğu da yapılan bir araştırmada saptanmıştır.

Arizona Üniversitesi bünyesinde atıklar üzerine yapılan bir araştırmada Amerika'nın çeşitli yerlerinden 30ton çöp toplanarak incelenmiş, çöplerin alındığı bölgelerde yaşayanlarla görüşmeler yapılıp tüketim alışkanlıkları sorulmuştur. Projenin yaratıcısı Rathje'ye göre, arkeologlar için, çağdaş çöp altın bir bilgi hazinesiydi. Yeryüzündeki hiçbir toplumun şimdiye kadar atmadığı kadar fazla olan çöplerin çoğunluğunu, bir zamanlar içinde bulunanları marka, tip, fiyat, miktar, içerik, besin değerleri gibi bilgilerle tanımlayan ambalajlar oluşturuyordu. Arizona Üniversitesi'ndeki Çöp Projesi'nden arkeologlar 1987 ve 1995 yılları arasında sistematik olarak kazılmış, elle sınıflandırılmış ve ölçülmüş Amerika'nın dört bir yanından 30ton içeriği incelediler (Rathje, Tarih yok).

Maddi kültür sadece binlerce yıl öncesini değil günceli açıklamak için de önemlidir. Bu saptamasını, ortaya çıkarılan katmanlar arasındaki maddi kalıntıların analizi ile pekiştiren Toprak, gerçekte bulunan miktarlar ile görüşmelerde belirtilen

tüketim oranları arasında büyük farklar olduğunun altını çizer. Bu şekilde, arkeolojik katmanlardan elde edilen verilerin beyan edilen verilerden daha güvenilir olduğu saptanmıştır (Toprak, 2019).

Palimpsest kavramının arkeolojideki yansımaları sanatçıların da ilgisini çekmiş ve kent ya da antik kentler bağlamında işler üretmelerine olanak sağlamıştır.

1.5.4.1 Laleper Aytek : Kent katmanlarının taşıyıcısı olarak Palimpsest

Fotoğrafçı, akademisyen, yazar ve fotoğraf projeleri üreticisi olarak bilinen Laleper Aytek, İstanbul'da yaşamaktadır. Projelerinde kimi zaman seyahat ettiği yerleri, kimi zaman yaşadığı alanı konu alır. Non Paris (2014) sergisi, Paris'e seyahatleri sırasındaki gözlemlerini aktarır. Siyah beyaz olarak hazırladığı ve foto kitap olarak da basılan bu proje, Paris'in gündelik hayatına odaklanır. Dünyada en çok fotoğraflanmış kentlerden birisi olan Paris, farklı bakış açılarıyla, turistik değil , bir nevi makyajsız ve her gün olduğu haliyle caddeleri, metrosu ve şehrin sakinleri aracılığıyla yorumlanır. Kentin grafik ve sosyal katmanlarına odaklanan proje adıyla da ilk akla gelen Paris imgeleri ile çelişen bir tablo çizer.

Kenti oluşturan katmanlar Laleper Aytek'in gündeminde daha önce de yer almıştır. 2010 yılında tamamladığı Palimpsest İstanbul projesi, Marmaray hattının yapım aşamasındaki kazılarda ortaya çıkan kalıntılar çerçevesinde gelişmiştir. Projenin sergisi 2010 yılı Mayıs ayında İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde 'PALİMPSEST İSTANBUL Theodosias Liman'ından Yenikapı'ya adıyla İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti kapsamında yapılmıştır. 30 fotoğraftan oluşan sergide belgesel ve kavramsal bir yaklaşımla Yenikapı bölgesi fotoğraflanıp eski ile yeninin, devam etmekte olan ile sona ermiş olanın, içerik ve form olarak karşıtlıkların görsel anlatımı yer almıştır.



Görsel 12: Laleper Aytek, Palimpsest İstanbul Theodosius Liman'ından Yenikapı'ya projesi

http://laleperaytek.com/palimpsest-istanbul/palimpsest-istanbul-no24 (Erişim tarihi: 07 Şubat 2022).

İstanbul'un Yenikapı semtinde metro inşaatı sırasında karşılaşılan buluntular, Roma limanı Theodosius'u gün ışığına çıkarmaktadır. 8500 yıl öncesi, Laleper Aytek'in saptamalarında günümüzden detaylar ile aynı kareleri paylaşmaktadır. Laleper Aytek, palimpsest kavramına kent üzerinden yaklaşmıştır. Kentin şimdiki zamanı ile birlikte var olan geçmişi fotoğraflarda görülmektedir. İstanbul'un belirli bir bölgesinde yapılan inşaat çalışmaları, çalışan ekip ve etrafındaki yerleşim alanlarını da betimleyerek içine almıştır. Kentin devinim ve değişimi, tarih katmanlarının parçalı ve sıralı olarak yer alması, çalışmalar sırasında bulunan seramik ve amfora parçaları, katmanların ve yok olmamanın izlerini taşımaktadır.



Görsel 13: Laleper Aytek, Palimpsest İstanbul Theodosius Liman'ından Yenikapı'ya projesi

http://laleperaytek.com/palimpsest-istanbul/palimpsest-istanbul-no10 (Erişim tarihi: 07 Şubat 2022).

Kentin kazdıkça ortaya çıkan geçmişi, parçalı ve birlikte olarak görülmektedir. Projede kent palimpsest bir nesne olarak eskinin ve yeninin izlerini üzerinde taşımaktadır. Benzerlikler ve zıtlıklar yoluyla detayları ifşa etmektedir. Kent burada aynı fotoğraf gibi palimpsest bir yüzey görevi görmektedir.

1.5.4.2 Aykan Özener : Belleğin Yeniden Yorumu

''Yeni bir topoğrafyanın içerisinde, değişen coğrafyanın içerisinde ortaya çıkardığı eski bir mimari yapının bugünkü halini fotoğraflıyorum. Yani palimpsestini fotoğraflıyorum. Bu yüzden palimpsest kavramı arkeoloji fotoğrafçılığının içine tam oturmaktadır'' (Özener, 2021).

Fotoğrafçı ve arkeolog Aykan Özener, projesinde Türkiye'nin gün yüzüne çıkarılmış arkeolojik mirasını, özellikle kıyı bölgeler olmak üzere fotoğraflamaktadır. Anadolu Arkeolojisinin Palimpsesti adını verdiği bu proje, devam etmekte olan bir çalışmadır. Türkiye'nin coğrafi konumu düşünüldüğünde, antik döneme ait birçok veri hala toprak altında yatmaktadır. Ülkemizde arkeolojik alanlar genellikle yol çalışmaları, çeşitli onarımlar ve inşaatlar sırasında tesadüfen ortaya çıkmaktadır.



Görsel 14 : Aykan Özener, Laodikei

https://www.ifsakblog.org/anadolu-arkeolojisinin-palimpsestinin-fotograflanmasi/ (Erişim tarihi: 01 Kasım 2022).

Aykan Özener, arkeoloji fotoğrafçılığı olarak adlandırılabilecek bu alanda uzun süreli bir proje sürdürmektedir. Arkeoloji eğitimi almış bir fotoğrafçı olarak, palimpsest kavramını odağına alarak, çok katmanlı kültürel birikimi vurgulamıştır. "Yapıların silinen ve yeniden yazılan belleği aslında toplumun kültürel kimliğidir ve geçmiş ile geleceği birbirine bağlayan, yaşanmışlık izlerinin tümü yapıların palimpseste uğramış halidir" (Apaydın, 2019 : 90).

Özener için bu eserler zaman içinde birçok değişime uğramış ve yeni halleri ile, içlerinde eskiyi de taşıyarak yeni bir versiyon haline gelmişlerdir. Tarihsel düzlemde farklı medeniyetlere ait izlerin birlikte bulunmasına olanak tanıyan palimpsest, güncel bir portredir (a.g.e, 2021).

''.. toprağın içinden fışkırmış, in situ durumda olan – yerinde- olan eserleri fotoğraflıyorum. Onları bugünkü coğrafya içinde belgelemeye çalışıyorum. Birazdan palimpsesti bozulacak, yeni bir palimpsest oluşacak'' (Özener, 2021).



Görsel 15: Aykan Özener, Sagalassos

https://www.ifsakblog.org/anadolu-arkeolojisinin-palimpsestinin-fotograflanmasi/ (Erişim tarihi: 01 Kasım 2022).

1.6 Sanat ve Palimpsest

1.6.1 Resim ve Palimpsest İlişkisi

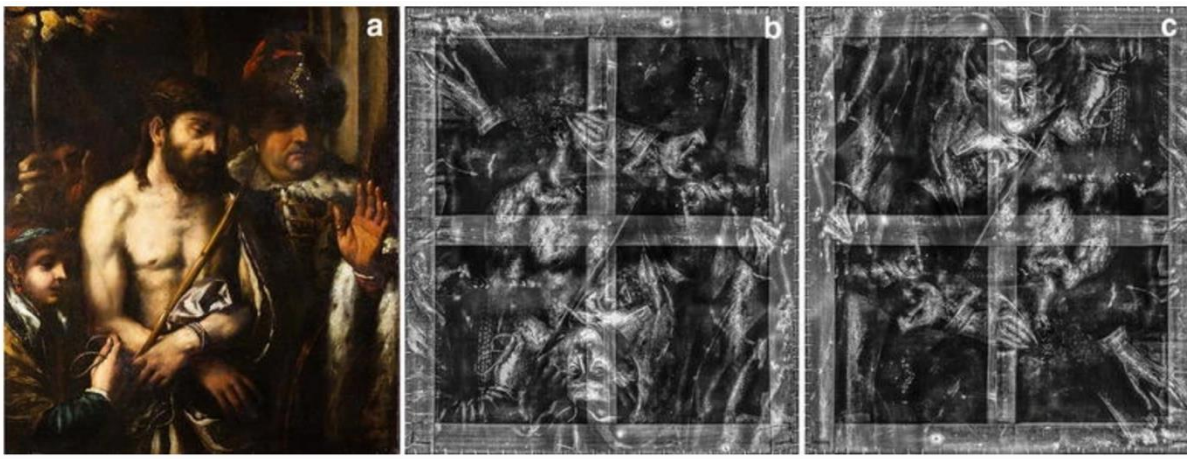
Resim sanatında underpainting (alt katmanı boyama) bir hazırlık aşamasıdır. Yapılacak tablonun alt katmanı tek renk ve tonlarından oluşan bir renk grubu ile kaplanır. Bu rengin sıcak renkler arasından seçilmesi ve üzerine yapılan çizimin ve boyanın soğuk tonlara doğru ilerlemesi tercih edilmektedir. Eski ustaların kullandığı teknik olarak da bilinen bu teknikte, sıcak tonlar resmin genelinde bazı ışıltı ya da yansımalar olarak bazı noktalarda alttan kendini gösterebilmektedir. Bu efekt, resmin geneline bir derinlik ve sıcaklık katmaktadır.

Underpaintingin iki önemli methodu imprimitura metodu ve grisaille methodudur. Imprimitura ilk boya katmanı demektir. Bu teknik sayesinde kanvasın beyaz yüzeyi yerine başka bir renk ile başlamak mümkün olur. Imprimitura, ince , transparan bir kat boyanın , alttaki kanvas yüzeyinin görünecek kadar incelikte boyanmasıdır. Grisaille methodunda ise gri, kahverengi ya da nötr renklerin açık ve koyu tonları kanvasa

eklenerek boyama öncesi hazırlık yapılır. Bu yöntemde, boyama öncesi üzerinde açık, koyu ve orta tonlar içeren bir kanvas elde edilir ve daha iyi bir kontrast sağlanır.

Underpainting tekniğinin kullanılması Rönesans döneminde Titian olarak bilinen Tiziano Vecellio ile başlamıştır. Kuzey İtalya'da doğan ve Venedik'te çeşitli ustalarla çalışma şansı bulan Titian, ilerleyen dönemlerde kendi atölyesini açarak portre ressamlığında İtalya ve Avrupa genelinde tanınırlık kazanmıştır. Urbino Venüsü, Meryem'in Göğe Yükselişi, Venüs ve Adonis gibi birçok ünlü eserin sahibi Titian, underpainting tekniğinin öncüsü olarak anılmaktadır. Kendisinden sonra gelen ressamlar arasında Leonardo Da Vinci, Rembrandt gibi önemli ressamlar da aynı teknikten faydalanmıştır.

Titian'ın yaklaşık olarak 1550 yılında yapmış olduğu Ecce Homo adlı eseri, günümüz teknolojilerinden X-ışını radyografisi (XRR), dijital mikroskopi ve mikro-XRF yöntemleri ile incelenmiştir. Gasanova, Bakirtzis ve Hermon'a göre, (2017) tablonun yüzeyindeki çatlaklar ve hasar görmüş bölgeler stratigrafik incelemelerle ele alınmıştır. Bu incelemeler sonucunda tabloda en alttan yukarıya doğru sıralanırsa katmanlar; sonradan eklenmiş bir kanvas, orijinal kanvas, kalsiyum sülfattan oluşan bir tabaka, bir erkek figürü çizimi, onun üzerinde Ecce Homo ve en üstte cila bulunmaktadır (Gasanova vd, 2017). Bu tabloda, Ecce Homo'nun altındaki katmanda ayakta duran bir erkek figürü olduğu anlaşılmıştır. Resimde görülebilen figür ters şekilde durmaktadır. Gasanova, Bakirtzis ve Hermon, yaptıkları saptamada önceden yapılmış bir resmin üstüne ayrı bir kat yaratılmaksızın direk olarak başka bir resim yapıldığını belirtirler. (a.g.e. : 2017)



Görsel 16 : Titian

a)Ecce Homo, b)X-ışını radyografisi c)X-ışını radyografisinin 180° döndürülmüş hali

https://link.springer.com/article/10.1186/s40494-017-0145-2/figures/1 (Erişim tarihi: 25 Ekim 2022).

Altta yatan portrenin kompozisyonu XRR yöntemiyle, pigment analizi ve renk tablolarının oluşturulması ise mikro-XRF yöntemiyle elde edilmiştir. Bu yöntemlerin kullanımı 1895 yılında Alman fizikçi Willhelm Conrad Röntgen'in x ışınlarının varlığını keşfetmesi ile başlamıştır. 1896 yılına tarihlenen radyografi, ışın ya da radyoaktif kelimesi ile yazmak kelimesinin birleşiminden oluştu ve x-ışınlarının görüntülenmesi anlamını kazanmıştır.

X-radyografi yöntemi katman yapısının genelini anlamaya yaramaktadır ; resim örneklerinin mikroskobik inceleme yöntemi ile incelenmesi çok küçük alanlarla ilgili bilgi verebilmektedir. Bu iki yöntem birbirini tamamlamaktadır.

Duke Alfonso tarafından sipariş edilmiş ve 1523 yılında Titian'ın tamamladığı Bacchus ve Ariadne tablosu bu incelemelerden geçen başka bir tablodur. Bu tablo Londra'da National Gallery koleksiyonunda bulunmaktadır. 1967 yılında tablo üzerinde yapılan incelemelerde Lucas ve Plesters'a göre, (1978)

"x-radyografi yöntemi tablonun zarar görmüş yerlerini açığa çıkarmaktaydı. Mikroskopla yapılan incelemeler eserin zamanla renginin azaldığını, bunun yanında sanatçının kahverengi ve sarı pigmentlerle kanvası boyayarak tablodaki rötuşların gizlenmesine olanak sağladığını belirtmektedir. Gaz kromatografisi yöntemi ile tablonun nemlenmenin getireceği bozulmalara karşı keten tohumu yağı ile de işlem gördüğü anlaşılmıştır. Bacchus ve Ariadne tablosu, koruma çalışmaları için önce temizleme işleminden geçip, çeşitli yöntemlerle kanvas üzerindeki katmanlar saptanmıştır (Lucas ve Pleasters, 1978 : 17).



Görsel 17 : Titian, Bacchus ve Ariadne, 1523

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022).

Tablonun infra red incelemelerinde ise, arka yüzüne eklenmiş olan kanvasın üzerine siyah renk ile yapılmış amatör çizimler bulunmuştur. Bu çizimlerin Titian'ın stüdyosundaki asistanlara ait olduğu düşünülmektedir.



Görsel 18: Bacchus ve Ariadne tablosunun arka kanvası

https://www.nationalgallery.org.uk/media/15879/lucas_plesters1978.pdf (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022).

1.6.2 Edebiyat ve Palimpsest İlişkisi

1.6.2.1 19. Yüzyılda Palimpsest : Thomas De Quincey ve Charles Baudelaire

Thomas De Quincey, İngiliz edebiyatında önemli bir yere sahiptir. İlk romanı olan Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları 1821 yılında yayınlanmıştır. Otobiyografik roman, yazarın İngiltere'de doğduğu ve büyüdüğü koşulları, afyon kullanmaya başlama nedenlerini anlatır. De Quincey, sağlık sorunları yaşamaktadır ve tanıdığı bir doktorun tavsiyesi üzerine afyon kullanmaya başlamıştır. Başlangıç döneminde afyonun olumlu yanlarını deneyimleyen De Quincey, onu şöyle betimler ;

'Şarap, zihinsel yetileri bozup karıştırır ; buna karşılık afyon, onlara yüksek bir düzen ve uyum sağlar. Şarap, insanı kendini yönetmekten yoksun eder ; afyon ise bu yönetimi daha yumuşak ve uyumlu yapar, daha sakinleştirir… Ey adil, etkili ve güçlü afyon!.. Cennetin anahtarları senin elinde!..' (Baudelaire, 1994: 142)

Baudelaire'e göre, De Quincey, afyonun doğal düşlem yetisini güçlendirmekte nasıl bir güce sahip olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır… Düşlem gücü, gizemli ve tanrısal bir yetidir; çünkü insan, çevresini saran kapkaranlık dünya ile, düşlem aracılığıyla iletişim kurabilir' (a.g.e., 1994: 188). Baudelaire, De Quincey'in kızkardeşlerini arka arkaya kaybetmesi ile başlayan çocukluk travmalarına gönderme yaparak, De Quincey'e ait metaforu kullanarak söyleyeyim, çocukluğunda görmüş olduğu şeyler , afyonun doğal katsayıları (coeficients) olmuştu' der. Afyonla tanışması sonrasındaki hayatı içinse 'ilk yaşantısı, ikincisinin içine girmiştir ve içten olduğu kadar anormal de olan bir bütünlük kurmak üzere, onunla karışıp kaynaşmıştır. Bu bütünlük, ilk yaşantısını yeniden yaşamak üzere, yeni yaşamını işgal etmiştir' diyerek girift bir yapı olarak ilerleyen deneyimleri tarif eder (a.g.e., 1994). Bu deneyimler birlikte var oldukları gibi çeşitli etkenlerle arada görünürlük kazanabilmektedirler. Karanlık odada ilk banyo sonrası kendilerini ortaya çıkaran gizli (latent) görüntüler gibi, deneyimler de çeşitli uyaranla aktif hale gelmektedir. 'Demek insan unutkanlığı geçicidir… belki ölümde ve genel olarak afyonun yol açmış olduğu yoğun uyarılma durumlarında, belleğin büyük ve karmaşık parşömeni, unutma dediğimiz o şeyle gizemli bir biçimde mumyalanmış, üst üste bindirilmiş olan, ölü duygu katmanlarıyla birlikte, bir çırpıda göz önüne seriliverir.' Çünkü De Quincey'e göre yaratılmış olan her şeye , yok edilemez bir nitelik yüklenmiş oluyordu (a.g.e., 1994:

203). Yok edilemeyen şeylerin tekrar geri çağrılmasını Dillon, diriliş analojisi olarak yorumlamaktadır (Dillon, 2017 : 46).

De Quincey, bu romanın devamı niteliğindeki Suspiria de Profundis adlı çoklu bölümlerden oluşan makalesini 1845 yılında Blackwoods dergisinde yayınlamıştır. Makaleyi oluşturan bölümlerden Zihnin Palimpsesti (The Palimpsest of the Human Brain) , bellek metaforu olarak insan zihnini tasvir etmektedir. Deneyimler sonsuz sayıda üst üste gelerek katmanlı bir yapı oluşturmaktadırlar. Yazıda De Quincey, "'İnsan zihni doğal ve güçlü bir palimpsest değilse nedir? … ucu bucağı olmayan düşünce katmanları, görünümler, duygular hepsi zihninize ışık kadar yumuşak bir şekilde düşer. Her gelen, bir öncekini örter. Ama gerçekte hiçbiri yok olmaz" diyerek belleğin biriktirmeye yöneliminin altını çizer (De Quincey,1845 : 233). Biriktirme eyleminde hologramsı bir yapı söz konusudur. Bellektekiler zihin tarafından istenildiği zaman çağırılmak üzere birlikte var olmaktadırlar. Quincey'in 'üzerinde yüzyılların ve zamanın külü birikmiş yığınlar' olarak tasvir ettiği duygular ve anılar, zaman zaman yüzeye çıkmaktadırlar. Bu diriliş, oradakilerin yok olmadıklarını göstermektedir. Zihnin hologramsı yapısı bir konservatuara benzetilmektedir. Burada depolanan olaylar, hatıralar birbiriyle bağlantılı olmayabilir ancak hepsi katmanlaşmaya katkı sağlamaktadır.

Vellum, üzerine yazılan metinler için bir taşıyıcı görevi görürken (vellumu insan zihninin basılı hali olarak tasvir eder), metinlerin zaman içinde değer kaybetmesi ile, vellum değer kazanmıştır ve bu şekilde tablet üzerine yazılanlardan daha değerli hale gelmiştir (a.g.e.,1845).

Üstünde durduğu başka bir noktadaki soruyu da yine izleyicilere yöneltir ; sizin jenerasyonunuz için mantıklı olup sonraki jenerasyon için saçma olacak, bir sonraki jenerasyonunun değerli bulacağı ve ondan sonraki jenerasyonunun yine anlamsız bulacağı ve bu tekrarın döngü şeklinde olacağı bir kitap yazmak nasıl olurdu. Palimpsestler bu anlamda birçok farklı eserin bir arada bulunduğu küçük müzelerdir. İşlevsel olarak birlikte var olmanın, koruma ve saklamanın, yeniden doğum ve rönesansın ve katmanlı bir yapının örnekleri olarak palimpsestleri verir.

Quincey'in 1845 yılında yayınladığı makalesinden 15 yıl sonra, Charles Baudelaire de bu konuya benzer şekilde değinmiştir. Şair, yazar ve sanat eleştirmeni Baudelaire, 1860 yılında Fransızca olarak yayınlanan Yapma Cennetler adlı eserinin büyük bölümünde Thomas de Quincey'in Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları kitabını detaylı olarak anlatmıştır. Yazarın kendisini Thomas De Quincey ile özdeşleştirdiği görülmektedir. Thomas De Quincey, sağlık problemleri sebebiyle afyon kullanmaya başlamış ve afyonun kendisi üzerindeki etkilerini anlatırken, Baudelaire şarap ve esrarı kişisel olarak kullanımını, bu maddelerin kendisi üzerindeki etkilerini anlatmıştır. Her iki yazar da uyarıcı maddelerin zihin ve bellek üzerindeki etkilerine geniş yer vermişlerdir. Baudelaire şarap için şöyle demektedir;

"Yerküre üzerinde sayısı bilinmeyen, adsız sansız, uykuları acılarını yeterince dindiremeyen bir yığın insan vardır. Şarap onlar adına şarkılar ve şiirler yazar. Kuşkusuz birçokları, beni fazla hoşgörülü bulacak. Sarhoşluğu suçsuz gösteriyorsunuz, rezilliği yüceltiyorsunuz,' diyecek. İtiraf etmeliyim ki, onun iyilikleri karşısında, yol açtığı sıkıntıları sayıp dökmeye cesaret edemiyorum" (Baudelaire, 1994 : 16). Esrar ise, değişik deneyimleri birbiri ardına yaşatan farklı bir araçtır.

Baudelaire'e göre insan, Cennet'i ilaçlarla, mayalandırılmış içkilerle yaratmak istemiş, fiziksel bir acının yatıştırılmasını afyonda aramak zorunda kalmış ve böylece hastalıklı tadların kaynağını keşfedip sonsuzluk duygusu tarafından baştan çıkarılmıştır (a.g.e., 1994 : 48). Baudelaire için bu maddeler geçici rahatlama alanlarının yaratılmasını ve bireyin kendisini çevreleyen iç sıkıntısı ve varoluşsal krizlerin kısa süreli aşılmasını sağlamaktadırlar. De Quincey için ise afyon (ve bireyin zaman zaman ekstrem durumlarla karşılaşıp hayatını sorguladığı anlar) belleğin alt katmanlarının dışavurumlarına olanak sağlamaktadırlar. Her iki yazarın da ortak olarak değindiği nokta, bu geçici alanların var olanlara görünüm kazandırmasıdır.

"Benim beynim de seninki de bir palimpsesttir. Sayısız düşünce, görüntü ve duygu bir ışık kadar usulca beyninize doluşur ve her biri öncülünün üstüne biner ancak gerçekte hiçbiri yok olmaz" (Arusoğlu, 2013). Baudelaire'nin bahsettiği beynimize doluşan ve yok olmayan düşünce, görüntü ve duygular aslında bireyin hatıralarının bir yansıması olan belleği oluşturmaktadır. (Yavuz ve Aksu, 2019: 32).

1.6.2.2 20. Yüzyılda Palimpsest : Borges ve Büyülü Gerçeklik

20. yüzyılda Palimpsest kavramıyla ilgilenen kuramcılardan birisi Gerard Genette'dir. Gerard Genette, 1982 yılında yazmış olduğu Palimpsests adlı kitabında dilbilimsel olarak palimpsest kavramını ele alır. Drossiger'e göre "Genette, mevcut her metin için tarihte onu önceleyen bir metin olduğunu savunmaktadır" (Drossiger, 2018: 261). Genette, metinlerarasılık bağlamında ele aldığı bu metinleri hipermetin ve hipometin olarak adlandırmıştır. Atıfta bulunulan ilk metin hipotext olarak adlandırılmaktadır ve bu metine bağlantılı olarak yaratılan sonraki metin hipermetin adını almaktadır (Genette,1982). Bir yazar ve yazın kuramcısı olan Genette, Palimpsests eserini dil ve yazın üzerine kuramlarını geliştirdiği ve açıkladığı alan olarak sunmuştur. Palimpsest kavramı metinlerin anlamlandırılması ve önceleyen metinlerle bağlantılı düşünülmesi için bir araç olarak ortaya konulmuştur.

Jorge Luis Borges, hikayelerini sürreal zeminler üzerine inşası ile bilinmektedir. Borges'in evreninde tipik olarak rastladığımız fenomenler kitap, kütüphane, ansiklopediler, ayna, labirent, sonsuzluk gibi unsurlardır. Mekan bazen bilindik bir ülke veya şehirken, bazen haritada yer almayan kurgusal bir yerdir.

Borges'in küçük yaşlardan itibaren kitaplarla yakın ilişkisi olmuştur. Çocukluğunu Arjantin'in tehlikeli bir mahallesinde çocukluğunu geçirdiği için evde olmak ve kitap okumak başlıca ilgi alanlarındandır. Borges, hayatının bir döneminde kütüphanede çalıştığı için, hem düşünsel üretimini yaptığı yer, hem de ilham aldığı yer olarak kütüphaneler ve kitaplar görülebilir. Babası tarafından kendisine aktarılan kültürel birikim çeşitli disiplinlere ilgi duymasını sağlamış, daha sonrasında ailecek taşındıkları İsviçre'de öğrendiği Fransızca, Almanca ve Latince ise okumalarını eserlerin ana dillerinden de yapmasına olanak vermiştir. Köz'e göre Borges ilk şiir kitabı olan Buenos Aires Tutkusu' nu 'yamalı bir bohça' olarak tanımlamaktadır.

'Korkarım, kırk ambara çevirmiştim kitabı, yamalı bir bohçaya benzetmiştim. Ama yine de, bugün dönüp geriye baktığımda, o kitaptan hiç ayrılmadığımı görüyorum. Daha sonra yazdığım her şeyin, ilk kez o kitapta ele aldığım izleklerin geliştirilmiş biçimlerinden başka bir şey olmadığını duyumsuyorum. O gün bugündür, o kitabı durmadan yeniden yazdığımı düşünürüm' (Borges'den aktaran Köz,2019: 46).

Üslubunu kendi terminolojisiyle yukarıdaki gibi tanımlayan Borges, multi disipliner ve çok katmanlı bir yaklaşıma sahiptir. Borges'in 1940'larda yazdığı hikayelerinden 'Yolları Çatallanan Bahçe' adlı öykünün hipermetni ve interneti öngördüğü düşünülmüştür (Quiroga, 2017). Okumalarının çeşitliliği farklı bir vizyon oluşturmasına imkan vermiş, özgün bir şekilde oluşturduğu girift yapıyı öykülerinde ve denemelerinde korumuştur.

Borges'in birlikte anıldığı kavramlardan bir tanesi de Büyülü gerçekçilik'tir. Köz'e göre (2019) Borges'in, 1935 yılında yayınlanan eseri Alçaklığın Evrensel Tarihi, büyülü gerçekçiliğin ilk uygulamasıdır. Büyülü gerçekçilikte içinde yaşadığına inanılan çizgisel zamanın aksine geçmişe dönüşler, zamanın durması ya da birden fazla zamanın bir arada bulunması söz konusudur. Ayrıca mitik mekanlarda oluşturulan kurguda geçmişe dönüş ve geleceğe gidişler ile döngüsel bir zaman tasviri işlenir (Flores'den aktaran Köz, 2019: 4).

Yolları Çatallanan Bahçe, anlatının çatallaşarak tüm olasılıklara aynı mesafede durduğu bir hikayedir. Hikayenin kahramanı Yu Tsun, Amre Irmağı üzerindeki yeni İngiliz topçu cephaneliğinin bulunduğu yerin adını Berlin'e ulaştırmak isteyen bir casus olarak tanımlanır. Bu bilginin iletimi için Yu Tsun sıra dışı bir yol seçmiştir. Adres defterinden Albert adında birisini seçerek yola çıkan Yu Tsun, ulaştığı banliyöde 'her dört yol ağzında sola saparak' gitmesi gereken yere ulaşır. Yu Tsun, vardığı adreste Çince konuşan Dr Stephen Albert tarafından karşılanır. Stephen Albert, Sinolog olduğunu ve Çin kültürü üzerine kapsamlı bilgisi olduğunu belirtir. Ayrıca dedesini de tanımaktadır. Yu Tsun'un dedesi, eski bir vali olan Ts'ui Pen, on üç yılını özel bir roman yazmak ve her girenin içinde kaybolacağı bir labirent oluşturmaya adamıştır. Ölümünden sonra romanın bazı parçaları bulunmuş, labirenti bulabilen olmamıştır.

Yu Tsun, labirenti palimpsest olarak gözünde canlandırır. "Bir labirentler labirentiydi düşündüğüm ; geçmişle geleceği kuşatacak ve bir yolunu bulup yıldızları da içine alarak yılan gibi kıvrıla kıvrıla dünya yüzüne yayılacak bir labirent " (Borges, 2003: 82). Zaman dilimleri eşzamanlı olarak labirentte var olmaktadır.

Stephen Albert, Ts'ui Pen'in labirentinin simgelerden kurulu bir labirent olduğunu ve kendisinin de bu gizemi çözdüğünü iddia eder. Ts'ui Pen tarafından yazılmış bir mektupta , kendi el yazısı ile 'Yolları çatallanan bahçemi çeşitli geleceklere (hepsine değil) bırakıyorum' demektedir. Albert'a göre kitap ve labirent aynı şeydir;

'Yolları Çatallanan Bahçe' o karmakarışık romandı; çeşitli geleceklere (hepsine değil) sözü çatallanmanın uzamda değil zamanda olduğunu düşündürdü. Eseri iyice bir okuyunca bu kuramım doğrulandı. Bütün kurgusal eserlerde, kişi birden fazla seçenekle karşılaştığında, bir tekini seçer ve ötekilerden vazgeçer; Ts'ui Pen'in kurgusal eserindeyse yazar -aynı anda- hepsini birden seçiyordu. Yazar böylelikle kendileri de çoğalıp çatallanan çok sayıda gelecek, çok sayıda zaman da yaratıyordu (a.g.e. , 2003: 86).

Ts'ui Pen, bilmeceyi kurgularken cevabı da içine yerleştirmiştir. Hikayenin ana kahramanlarından Albert, cevabı bulmakla birlikte kendi deyimiyle 'sayısız geleceğe doğru durmadan çatallanan zamanlardan birinde' Yu Tsun ile düşman olduklarının da farkındadır. Borges bu noktada tüm ihtimalleri çakıştırarak devam eder ; 'Evi çevreleyen ıslak bahçe sonsuz sayıda insanla dolup taşıyordu sanki. Bu kişiler Albert'le bendik; başka zaman boyutlarında aldığımız türlü biçimlerde gizli ve etkindik' derken geçmiş zamanın, şimdinin ve geleceğin bir arada var olması ve tüm ihtimallerde her uzamda bulunması mümkün kişilerin aynı anda birlikte bulunması durumunu anlatır. (a.g.e, 2003) Anlatının sonunda, görünür olan ihtimal, Yu Tsun'un Albert'i öldürmesi ve ünlü sinoloğun ölüm haberinin gazetede Yu Tsun'un adı ile birlikte yer almasıdır. Bu haber, cephaneliğin yerinin Albert kasabası olduğu mesajının Almanlar'a ulaşmasını sağlayacaktır. Yu Tsun, bu alışılmadık planı ile amacına ulaşmıştır.

Borges'in Yolları Çatallanan Bahçe'sinden yola çıkarak yazarın üslup açısından palimpsestin karakteristik özelliklerini bir strateji olarak kullandığını gözlemleyebiliriz. Üst üste yazılan hikayeler, birlikte var olmak, hem roman hem labirentin aynı şeye işaret etmesi, hikaye boyunca değişik metinlere -kendi hikayeleri de dahil olmak üzere- linkler vermesi, çoklu anlatıları içinde barındırması bunlara örnek olarak verilebilir.

1.6.2.3 21. Yüzyılda Palimpsest Geleneği : Paul Auster ve Sonsuzluk

Postmodern dönemin önemli yazarlarından Paul Auster, Şans Müziği adlı romanında birbiri içine geçmiş olaylar örgüsünü kullanır. Hikaye içinde hikaye olarak

düşünülebilecek mise en abyme kavramını Sezer şöyle tarif etmiştir ; ‘12. yüzyılda Avrupa soylularının hanedanlık armalarına kadar uzanan mise en abyme; bir olgunun, içinde kendisinin küçük bir kopyasını barındırması, bir nesnenin içinden, o nesnenin tekrar doğması ya da var olan bir şeyin sürekli devinim halinde döngülenmesi gibi de tanımlanabilir (Sezer, 2022: 4). Palimpsestin karşılıklarından biri olan birlikte var olmak kavramı çerçevesinde hikayelerin de birbiri içinde ve birlikte var olması Auster tarafından ince bir şekilde örneklenmektedir.

Şans Müziği romanının kahramanları Pozzi ve Nashe birlikte seyahat edip kumar oynamaktadırlar. Bu şekilde karşılaştıkları Flower ve Stone ile bir anlaşma yaparlar. Anlaşma gereği bu kişilerin Avrupa’dan Amerika’ya özel mülklerine getirttikleri parçaları birleştirip bir duvar oluşturma işini üstlenirler. Pozzi ve Nashe, ev sahiplerinin misafiri olarak malikaneyi dolaşırken özel bir bölümde incelikle yapılmış bir maket görürler. Stone, 5 yıldır üzerinde çalıştığı makete ‘Dünya Şehri’ adını vermiştir. Minyatür şehir maketi bir platform üzerine yerleştirilmiş haldedir. Bulundukları şehri, o anda bulundukları evi, en ince ayrıntısına kadar gösterecek şekilde yapılmıştır. Ev sahiplerinden Willie Stone, 5 yıldır maketin yapımıyla uğraşmaktadır. Auster, kahramanların dilinden maketi şöyle tarif eder;

Flower, ‘*’Willie’nin şehri oyuncaktan öte bir şey’* dedi. *‘insanlığın sanatsal bir görünümü. Bu bir anlamda otobiyografi; ama bir başka açıdan ütopya da denilebilir ; geçmişle geleceğin buluştuğu, iyinin kötüye üstün geldiği bir yer. Dikkat ederseniz, insanların çoğu Willie’nin kendisi. Bakın, şuradaki çocuk parkında onu çocuk olarak görüyoruz. Şurada ise yetişkin biri olarak dükkanda oturmuş gözlük camlarını törpülüyor’’* (Auster, 2020: 87).

Ancak maket, güncel durumu da içerdiğinden sonsuz bir döngü üzerinde kurgulanmıştır. Hikayenin kahramanları bunu şöyle tartışırlar;

‘Şu anda içinde bulunduğumuz ev,’ dedi. ‘*Evi, araziyi, tarlaları, koruları yapacağım. Sağa da ‘uçtaki köşeyi göstererek- ‘bu odanın maketini yapmayı düşünüyorum. Tabii benim de odada olmam gerek, bu da yeni bir Dünya Şehri daha yapmam demek. Daha ufak çapta, odanın içine sığacak büyüklükte’’*

Nashe, ‘*Yani maketin maketi mi demek istiyorsun*?’ diye sordu.

‘*Evet, maketin maketi. Ama önce ötekilerin hepsini bitirmem gerek. Bu, son parça*.’’

..Nashe, ‘*’Ama maketin maketini yapacak olursan, kavramsal olarak onun da maketini yapman gerekecek*’’ dedi. ‘*Bu böyle sonsuza dek sürer gider’’* (a.g.e., 2020: 88).

Roman örgüsünün içine yerleştirilmiş bu hikaye, ironik bir şekilde romanın kahramanlarını da hayrete düşürür. Postmodern dönemin anlatım unsurlarından biri olmuş olan hikaye içinde hikaye, görüntü içinde görüntü aynı zamanda katmanlaşmayı sağlar. Hikaye içindeki katmanlar derinlik yaratarak hikayeyi zenginleştirir.

Fotoğraf eleştirmeni Susan Sontag, fotoğrafa aktarılan görüntülerin ‘gerçekliğin minyatürleri’ olduğunu savunmaktadır (Sontag, 2011: 3). Burada söz konusu olan hangi gerçeklik değildir, çünkü kişi seçtiği ve çektiği görüntülerle kendi gerçekliğini yeniden oluşturur. Bu yolla kişisel panteonlarımızda imgeler ve anlar biriktiririz. Bu verilerle kendimizi tanımlar ve dış dünyaya ifade ederiz. Kendimizden izler bırakıp kalıcı olmaya çalışırız. Görüntülerin görüntüleri iç içe geçmiş bir gerçeklik kurgusudur. Çoğunlukla kısa bir süre için var olmuş anlar, fotoğrafçı tarafından bir avcı gibi yakalanır. Henri Cartier Bresson, bunu ‘decesive moment’ ya da ‘karar anı’ olarak adlandırmıştır. Sontag’a göre, deneyimi teyit etmenin yolu, onu bir nesneye dönüştürmektir (a.g.e., 2011). Bu şekilde onu elimizde tutabiliriz ve muhafaza edebiliriz.

2. BÖLÜM

ANALOG FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

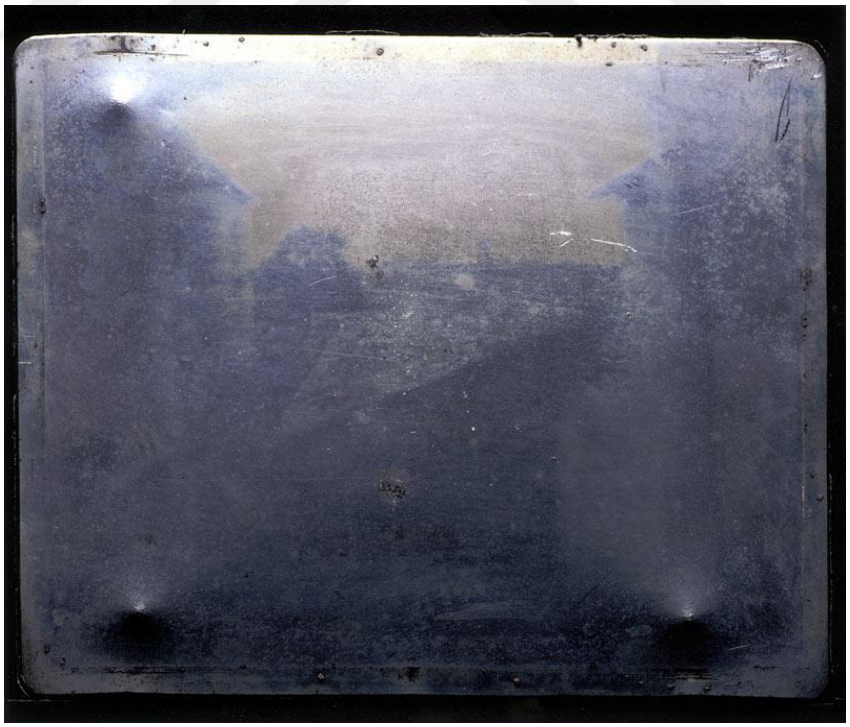
2. BÖLÜM

ANALOG FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

2.1 19. Yüzyıl Fotoğrafı Bağlamında Katman

2.1.1 Işığa Duyarlı Katman Oluşturmak : 19. yy Teknolojileri

Metal bir levhanın üzerindeki belli belirsiz bir görüntü ilk bakışta anlamlı gelmeyebilir. Ancak bu nesnenin son halini alması için tarih boyunca kat edilen yol bilindiğinde, bakış açısı ve kendisine yüklenen anlam değişecektir. Fotoğraf tarihinin makine ile kaydedilen ilk fotoğrafı 1827 yılında çekilmiştir ancak 1950'lere kadar varlığından az sayıda kişi haberdardır. 'Pencereden Le Gras'a Bakış' adlı fotoğraf Fransa'da Joseph Nicephore Niepce tarafından evinin çatı katında kurduğu bir sistemle çekilmiştir. Bir sehpa üzerine oturtulmuş Camera Obscura, içine yerleştirilen özel solüsyonlarla kaplı levha ile birlikte 8 saatten fazla pozlanarak yaratıcısının Helyografi yani 'güneşle yazmak' adını verdiği ilk fotoğraf olmuştur.



Görsel 19: Pencereden Le Gras'a bakış, Joseph Nicephore Niepce, 1827

https://petapixel.com/the-first-photo/ (Erişim tarihi: 25 Kasım 2022)

1827 yılında icadını tanıtmak üzere İngiltere'de bulunan Niepce, İngiliz botanikçi Francis Brauer'in yönlendirmesiyle Londra'daki Royal Society'e yaptıklarını tanıtmak için başvurmuş ancak kabul edilmeyerek Fransa'ya geri dönmüştür. İlk fotoğraf bu şekilde Francis Brauer ile İngiltere'de kalmıştır. 1952'de fotoğraf tarihçisi ve koleksiyoner Helmut Gernsheim'a ulaştırılan bu levha fotoğraf, incelemeler sonucunda itibarına kavuşmuştur. Günümüzde Teksas Üniversitesi Harry Ransom Merkezi'nde bulunan bu fotoğraf, sadece metal bir levha mıdır yoksa M.Ö. 3. yüzyıldan beri atılan adımların somutlaştığı ikonik bir nesne midir sorusu fotoğrafta katman konusunu düşündürmektedir. Baktığımız fotoğraflar, onları oluşturan katmanlar ortaya çıktıkça derinlik kazanmaktadır.

Fotoğraf, var oluşunu bir takım fotoğraf öncesi gelişmelere borçludur. Camera Obscura, bu gelişmelerin en uzun süreli devam edeni ve en temelidir. Tarih boyunca optikle ilgilenen bilim insanları ve sanatçılar camera obscura üzerine çalışmışlar ve Johannes Kepler bu terimin isim babası olmuştur.



Görsel 20: Niepce'in ilk fotoğrafı çekerken kullandığı Camera Obscura, Raphael Gaillerde/Gamma

https://petapixel.com/the-first-photo/ (Erişim tarihi: 25 Kasım 2022)

Haydn Smith bu fenomeni şöyle özetlemektedir;

"Optik bir olgu olan karanlık kutu, temelde dışarıdaki görüntünün küçük bir açıklıktan geçerek ters dönmüş bir şekilde iç duvara yansıtılmasıdır. Doğal olarak ortaya çıkan versiyonlarının, Yontma Taş Devri'nde mağara resimlerinin esin kaynağı olduğu düşünülür. Karanlık kutuların ciddi bir şekilde incelenmesi, Çin'de Han hanedanlığı sırasında (MÖ 206 – MS 220) başladı, Arap fizikçi İbn-i Heysem tarafından yazılan Optik Kitabı'nda (1021) ve Leonardo Da Vinci (1452-1519) tarafından sürdürüldü. 16. Yüzyılda bilginler, açıklığı ayarlamak için mercek kullanmaya başladılar ve 1604'te gökbilimci Johannes Kepler (1571-1630) bilimsel bir dergide 'karanlık kutu' terimini kullandı"(Haydn Smith, 2018 : 190).

Fotoğrafın erken dönemi bir dizi denemelerin birbirine eklemlenerek yeni teknikleri tetiklediği bir süreçtir. Bu süreç toplumsal koşullarla şekillenmiş ve toplumun ihtiyaçları doğrultusunda evrilmiştir. Fotoğraf, hızlı adımlarla koşarak bin yıllardır var olan sanat dalları arasına yüzyıldan kısa bir sürede yerleşmiştir. Sürecin ilk kırılma noktası görüntünün kayıt altına alınmasıdır. 1839 yılında Daguerrotype olarak duyurulan ve 1827 yılında Heliotype olduğunu da bildiğimiz teknikler ilk kayıt yöntemleridir. Erken dönem tekniklerinin temel prensibi ışığa duyarlılaştırılmış bir katman ya da yüzey yaratılmasına ve bu yüzeyin pozlanmasına dayanır. Böyle bir yüzey yaratmak kimya bilgisine sahip olmayı, alternatif düşüncelerle yorulmadan çoklu denemeler yapmayı gerektirmiştir.

Duyarlı bir katman oluşturmak, 1800'lü yılların başlarında birçok bilim insanının ilgilendiği bir konuydu. Organik maddeler ve kimyasallarla deneme yapanlar arasında Joseph Nicephore Niepce, Louis Mande Daguerre, Sir John Herschel, William Henry Fox Talbot, Thomas Wegwood gibi bilim insanları vardı.

Işığa duyarlı materyalleri deneyen Niepce, 1820'lerin başında tercihini Yahudiye bitümü veya bitüm asfaltından yana kullanır. Lavanta özü içinde eritilen kömür tozundan oluşan bu koyu sıvı parlak ve yekpare bir vernik sağlamaktadır. Niepce Camera Obscura ile metal levha üzerinde görüntüyü sağlamıştır. Bajac, Daguerre ve Talbot'un yöntemini şöyle açıklar;

> *"Yahudiye bitümüyle duyarlı kılınmış bir bakır plaka kullanmakta, karanlık odada üzerine ışık düşürülen bu plakadaki gizli görüntüyü daha sonra civa buharıyla açığa çıkarmakta ve ayrıntılarda çok büyük bir inceliğe ve kesinliğe sahip bir görüntü elde etmektedir… Talbot da, Daguerre gibi duyarlı katman oluşturmak için gümüş tuzlarına başvursa ve o da (bir negatif ara aşamasından geçmeden) doğrudan tek görüntü elde etse de, gerek kullandığı dayanak -kağıt- gerekse işlem tarzı çok farklıdır"* (Bajac, 2005: 17-19).

Dagerotip, 19. yüzyılda yaygın olarak ilk kullanılan tekniktir. Pozitif olarak ve tek elde edilen görüntü, belirli bir açıdan bakılınca detaylı bir fotoğraf olarak izlenebilmekteydi. Güneş ışınlarına maruz kalmaması için özel bir kutuda saklanması gerekiyordu. Dagerotip parlak yüzeyi sayesinde sıklıkla aynaya benzetilmiştir. Detayları iyice ortaya koyması ve saydam bir yüzeye sahip olması bu benzetmeye temel oluşturuyordu. 1859 yılında Oliver Wendell Holmes Atlantic dergisindeki yazısında Dagerotipi hafızası olan bir aynaya (mirror with a memory) benzetmiştir (Wendell Holmes, 1859). Ayna metaforu dagerotiple ilişkili olarak günümüzde de güncel olan bir kullanımdır.



Görsel 21 : Daguerreotype örneği, 1800'ler, anonim fotoğraf

https://contrastique.blog/2012/03/11/fotografica-fair-nieuwegein-daguerreotype-score/ (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022)

İlk dönemlerde fotoğraf çekebilmek için saf gümüş, ekipman ve karanlık oda gerektirmekteydi. Dagerotip portre fotoğrafı çekmek bu yüzden maliyetli ve zenginlerin ulaşabildiği bir hobiydi (Ang : 2014). Dagerotipler aynı zamanda, özel kutularda saklanması gereken özel fotoğraflardı. Çerçeveli ve genellikle kadife kutularda saklanmaktaydılar.

Cyanotype, 1842 yılında Sir John Herschel tarafından geliştirilmiştir. Potasyum ferriksiyanid ve amonyum ferrik sitrat çözeltilerinin karışımının kağıda sürülmesi ve kurutulmasıyla duyarlı bir katman oluşturulmaktaydı. Kağıt üzerine koyulan nesnelerin ultraviyole ışınlarına maruz kalmalarıyla görüntü oluşturuluyordu. Demir tuzlarının aktif olmasıyla mavi renkli bir görüntü elde edilmekteydi. Ucuz ve dayanıklı olması sebebiyle kopyalama işlemlerinde, özellikle mimaride kullanım buldu. Cyanotype, aynı zamanda ilk kadın fotoğrafçı ve ilk foto kitap sahibi olan Anna Atkins'in de kullandığı yöntemdir. Atkins (1799 – 1871) , aile dostları Sir John Herschel'den öğrendiği bu tekniği İngiliz alglerinin zarif silüetlerini oluşturmakta kullanmıştır. Atkins, botaniğe olan ilgisinden dolayı, kayıt altına almak istediği bitkileri toplayıp presleme yöntemi ile kurutarak Cyanotype methoduyla fotoğraflamış ve albümler oluşturmuştur.



Görsel 22 : Anna Atkins, Ceylon, 1852-1854, Cyanotype

https://noma.org/object-lesson-ceylon-cyanotype-by-anna-atkins/ (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022)

Kalotip, William Henry Fox Talbot tarafından 1841 yılında patenti alınmış bir fotoğraf tekniğidir. Yunanca güzel ve baskı kelimelerinden yola çıkarak adlandırılmıştır. Üretilen görüntünün pozitif negatif yöntemi ile çoğaltılmasına imkan vermiştir. Kalotip uygulamasında, duyarlı katman gümüş nitratla ve sonra potasyum iyoditle işlem sonrasında oluşmaktadır. Geliştirme sürecinde, Talbot gallik asit ve gümüş nitrat kullanmış, sodyum tiyosülfat ile sabitlemiştir. Sabitlenen görüntü negatif olarak kullanılarak istenilen sayıda kopya üretilmesine imkan vermektedir. Ang'e göre, "kalotip lifli dokusu ve bulanık ayrıntılarıyla resimsi bir görüntü oluştururken, dagerotip, nesnel bir berraklık yaratıp ayrıntıları titizlikle yansıtmaktaydı" (Ang : 2014 : 26). William Henry Fox Talbot'un, kalotipi keşfinden önce fotogram çalışmaları yaptığı ve bu tekniğin öncüsü olduğu bilinmektedir. Talbot, fotogramlarına fotojenik çizimler adını vermiştir.



Görsel 23: Leaves on a Stem, William Henry Fox Talbot, 1839, Fotojenik çizimler

https://www.vam.ac.uk/articles/william-henry-fox-talbot-an-introduction (Erişim tarihi: 2 Aralık 2022)

Kağıt üzerine uygulanan solüsyonlarla kağıt yüzeyini ışığa duyarlı hale getirmek ve üzerine nesneler koyarak görüntülerini oluşturmak yani fotogram tekniği bu şekilde ortaya çıkmıştır. 1844 yılında yayınlanan Doğanın Kalemi adlı kitabında kalotip örnekleri

verip fotoğraf tekniğini nasıl uyguladığından bahsetmiştir. Calotype aynı zamanda, ilk belgesel fotoğraf projelerinin oluşturulmasında kullanılan tekniktir. David Octavius Hill ve Robert Adamson bu teknik yardımıyla Edinburg'da balıkçıların yaşamlarını görüntülemiştir.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca temel noktalardan biri fotoğrafın resimle olan ilişkisinin sorgulanmasıdır (Clarke ; 2017). Calotype gibi resimsi görüntüler bu sorguyu güçlendirmektedir. Fotoğraf kendi terminolojisini oluşturana kadar yüzyıl boyunca tartışmalar devam etmiştir.

1850 yılında Louis Desire Blanquart-Evrart tarafından bulunan **Albümen baskı** tekniğinde gümüş tuzları kullanılmıştır. Kağıt yüzeyi duyarlı hale gelmesi için yumurta beyazı (albümen) ile kaplanmaktadır. Bu yöntemde ışığa duyarlı kimyasallar, yumurta beyazı ile kağıda tutunurlar ve böylece kağıdın liflerine nüfuz etmeden üzerinde duyarlı bir katman olarak kalırlar. Albümen baskı 19. yüzyıl boyunca yaygın olarak kullanılmıştır ve kahverengi tonlarında baskı oluşturmaktadır.



Görsel 24 : Albumen Baskı Örneği (Alice Liddell) , 1860, Lewis Carroll

https://www.npg.org.uk/collections/search/use-this-image/?mkey=mw66626 (Erişim tarihi: 14.12.2022)

Salt print tekniği William Henry Fox Talbot tarafından bulunmuştur ve bu teknikte sofra tuzu kullanılmaktadır. Tuzlu su ile kaplanan kağıt yüzeyi kurutulduktan sonra gümüş nitrat uygulanır. Gümüş nitrat ve tuzun etkileşimiyle gümüş klorid ve ışığa duyarlılık oluşmaktadır. Gümüş nitrat bu yöntemde kağıt liflerine nüfuz eder ve ayrı bir kat halinde kalmaz ve kağıdın kendisini duyarlı katman haline getirir. Antonini'ye göre "1839 ile 1860 arasında en çok kullanılan tekniktir ve kırmızı tonlarında kahverengi bir renk oluşturur" (Antonini, 2020: 156).



Görsel 25 : Salt Print örneği, (John Gibson) , 1862 civarları, Nadar

https://www.npg.org.uk/collections/search/use-this-image/?mkey=mw07407 (Erişim tarihi: 14.12.2022)

19. yüzyılda yaygın olarak kullanılan bir başka teknik **ıslak kolodyon** olmuştur. Klein bu yöntemden şu şekilde bahseder;

> "Kolodyon yönteminin gümüş halojen için bir alt katman olarak kullanılması ilk olarak Gustave Le Gray tarafından önerildi ve uygulanabilir bir biçimde 1851'de Scott Archer tarafından duyuruldu. Kolodyon (adını yunanca kollao yapışmak kelimesinden almıştır) , piroksilinin eter ve alkol karışımında çözülmesiyle oluşan kolodyon, temiz bir cam levhanın yüzeyine döküldüğünde, çözücünün buharlaşmasıyla homojen ve oldukça şeffaf bir film bırakan şeffaf, yapışkan bir sıvıdır" (Klein, 1905: 9).

Islak kolodyon yöntemi, cam ya da metal levhanın önce kolodyon solüsyonu ile kaplanması, sonra hassaslaştırıcı ile üst katman olarak kaplanması, pozlanması ve sonrasında geliştirici, sabitleyici ve yıkama banyolarına alınmasından oluşmaktadır. Bu işlemler sonrasında son olarak koruyucu bir madde ile cilalanarak levhanın hava ile teması önlenerek işlem tamamlanmaktadır.



Görsel 26 : Islak kolodyon cam levha negatifi (Alice Liddell), 1858, Lewis Carroll

https://www.npg.org.uk/collections/search/use-this-image/?mkey=mw66619 (Erişim tarihi: 14.12.2022)

2.1.2 Katmanlarla Yaratılan Sanat Fotoğrafı : Oscar Gustave Rejlander

Oscar Gustave Rejlander, Apology for Art-Photography adlı konuşmasında, Picture-photography (resim fotoğrafı) ya da composition photography (kompozisyon fotoğrafı) olarak adlandırdığı bileşik eserlerinde katmanları bir ressam gibi fotoğraf yapmak için kullandığını açıklamaktadır. Rejlander'ın nazarında bu tür fotoğraflar, ressamlar için yol gösterici bir faaliyet, fotoğrafçılar için ise fotoğrafın sınırlarını zorlayıp yeni alanlar açabilecekleri bir imkandır (Rejlander, 1863). Roma'da bir süre kalıp oradaki sanat eserlerinin fotoğraflarından da edinmiş ve sanat tarihini fotoğrafik katmanlar ve kompozisyonlarla harmanlama düşüncesine orada kapılmıştır. Sanat tarihindeki ikonik tablolardaki alegorik yerleşimler ve simgesel ifade şekilleri, bileşik fotoğraflarına yansımıştır. İroniyle karışık anlatım üslubu aynı zamanda Rejlander'in konuşmalarında da hissedilmektedir.

19. yüzyılın ortalarında High Art Photography akımı ile birlikte fotoğraf ile resim arasında rekabet oluşmuştur. Bu akım çerçevesinde alegorik fotoğraflar popülerleşmiş, kostümlü figüranlar ve combination printing yardımıyla, 'ideal' görüntüyü' yeniden oluşturmak için çeşitli negatiflerin fotomontajının yapılmıştır (Bajac, 2005). Burada bahsedilen ressamlardan birisi de Oscar Gustave Rejlander'dir. İsveç asıllı İngiliz ressam ve fotoğrafçı Oscar Gustave Rejlander'ın en bilinen eseri Hayatın İki Yolu'dur. Eserin önemi, fotoğraf tarihinde birden fazla negatifle yapılmış ilk çoklu kurgu olmasıdır. Sonraki yüzyılda fotomontaj tekniğine de esin kaynağı oluşturacak fotoğrafı oluşturmak için bazı kaynaklara göre 30, bazı kaynaklara göre 32 ayrı negatif kullanmıştır. Fotoğrafın yapım süreci tekli ve çoklu figürlerin ön çekimleri haricinde 6 hafta sürmüştür. 41*78cm ebatlarındaki eser, iki fotoğraf kağıdının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Fotoğraf yatay düzlemde alegorik olarak yerleştirilmiş bir grup kadın ve erkek tasviridir. Arkadan perdelerin ve dekoratif öğelerin görüldüğü iç mekanda zıtlıklar konu edilmiştir. Sokratik bir figür Cennetten gelen iki erkeğe aralarından seçim yapabilecekleri iki yaşam biçimini göstermektedir. Solda günahı temsil eden yol, sağda ise masum ve erdemli yol bulunmaktadır (Ang, 2014). Sol tarafta çıplaklık, kutlama havası ve rehavet görülürken fotoğrafın sağ tarafında dindarlık, dua edenler ve örtünmüş kadın figürleri görülmektedir.



Görsel 27 : Hayatın İki Yönü, Oscar Rejlander, 1857

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822 (Erişim tarihi: 03.12.2022).

Fotoğrafın ilk dönemlerinden sayılabilecek bir zamanda yaratılan eser beraberinde birçok tartışmayı getirmiştir. Rejlander ahlaksız resimler yapmakla suçlanmıştı. Price için bu olgunun nedeni yalnızca çıplaklık değil, aynı zamanda fotoğrafta iletilen çağdaş kimliğe duyulan tepkidir (Price, 2014). Dönemin koşulları içinde nü resim yapmak ile çıplak modelleri fotoğraflamak arasındaki nüansa dikkat çekmiştir.

Çoklu negatiflerin birlikte kullanımı ve fotoğrafın çoklu negatif kullanımıyla üretimi de tartışılan konuların arasında olmuştur. Rejlander bu kompozit baskıları, fotoğrafın teknik imkansızlıklarını aşmak için kullanmıştır ve fotoğrafın üretim tekniğine göre değil, kendi değerine göre beğeni kazanacağına inanmaktadır (Coleman, 2005).

Novak için çoklu negatiflerin kullanılmasıyla oluşturulan manipülasyonlar bir etik ihlali değil gerçekliğin daha realist temsilleri için gerekli işlemlerdir. Henry Peach Robinson'un 'Gerçeğe birden çok negatifle, bir negatifle olduğundan daha çok yaklaşabilirim sözünü örnek vermektedir. Rejlander ve Robinson, sadece temsil amacıyla değil, fotoğrafik kurguları daha gerçekçi göstermek için çoklu katman & negatif tekniğinden yararlanmaktadırlar (Novak, 2010).

Oscar Rejlander'in öğrencisi olan Henry Peach Robinson da birden fazla negatifle fotoğraf üretmekteydi. 1860 yılında İskoçya Fotoğraf Topluluğu, yıllık sergileri için Henry Peach Robinson'dan kompozit baskılarını nasıl yaptığı ile ilgili bir sunum yapmasını istemiştir. Robinson konuşmasında Heraklea'lı Zeuxis'in Helena resmini 5 güzel kadının vücutlarının değişik bölümlerini kombine ederek yaptığını açıklamıştır. Robinson, resim yapmakla kompozit baskı oluşturmak arasında bir fark görmemektedir ve elde edilmesi istenen mükemmel fotoğraf için gerekli parçaları birleştirmekte bir sakınca yoktur (Coleman, 2005).

Gernsheim'a göre, "Rejlander fotoğrafı mekanik bir sanat olduğu siteminden kurtarma amacını taşımıştır ve 1857'deki Manchester Art Treasure sergisine bu motivasyonla katılmıştır" (Gernsheim, 1969 : 246). 'Hayatın İki Yönü' adlı eseri diğer sanat eserleri ile birlikte sergilenmiştir. Rejlander, bu fotoğraftan 4 adet üretmiş ve ilki Kraliçe Viktorya tarafından Prens Albert için satın alınmıştır. 1850'lerde üretilen bir fotoğrafın Prens Albert'ın evinde sergilenmesi, fotoğrafın erken dönemlerden itibaren itibarlı olduğuna işaret etmektedir.

Rejlander'in daha sonra yaptığı bileşik çalışmalar arasında, 'Judith and Holofernes' , iki negatifle 'The Head of St John the Baptist' ve 8 negatifle 'Home Sweet Home' adlı eserleri yer almıştır. Kompozit çalışmalarının ilgi görmeye devam etmemesi ile birlikte Rejlander bu tarz ile ilgilenmeyi bırakmıştır.



Görsel 28 : Study of the Head of St John the Baptist, Oscar Rejlander, c.a. 1855

https://www.rct.uk/collection/2906274/study-of-the-head-of-john-the-baptist-in-a-charger (Erişim tarihi: 03.12.2022).

Study of the Head of St John the Baptist, bir servis tabağı ve bir insan kafası negatiflerinin birleştirilmesiyle üretilmiştir. 15.7 x 20.3cm boyutlarında albümen baskı olan fotoğraf, İngiltere Kraliyet Koleksiyonunda yer almaktadır. Fotoğrafın tamamlanmamış olduğu bilinmektedir.

Kanadalı fotoğrafçı William Notman, çoklu baskı yöntemini kullanmış olan sanatçılardandır. Skating Carnival, Victoria Rink adlı fotoğraf, sanatçının Oscar Rejlander estetiğinde ürettiği bir çalışmadır. 300 ayrı fotoğraftan negatiflerin birleştirilerek basılmasıyla oluşturulan fotoğrafın boyutları 137 x 176cm'dir. Fotoğraf, 1 Mart 1870 tarihinde Prens Arthur şerefine düzenlenen buz pateni partisini anma amaçlı hazırlanmıştır. Bu kompozit fotoğrafın planlama aşamasında William Notman gazeteye ilan vererek, partiye katılacak olanlardan kendi kostümleriyle gelip stüdyosunda modellik yapmalarını istemiştir.



Görsel 29: William Notman, Skating Carnival, Victoria Rink, Montreal, 1870

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Skating_Carnival,_Victoria_Rink,_Montreal,_QC,_painted_composite_-_William_Notman_-_Google_Cultural_Institute.jpg (Erişim tarihi: 10.02.2023)

2.1.3 Fotoğrafı Kurgulamak : Henry Peach Robinson (1830 – 1901)

Robinson da Oscar Rejlander gibi 'tableaux vivant' yani kostümlü bir canlandırmanın yansıtıldığı türden resimsi fotoğraflar üretmiştir. Lady Shallot ve Bringing Home the May adlı eserleri bunlara örnek oluşturmaktadır. Ressam-fotoğrafçı Robinson'un, Fading Away adlı eseri 1858 yılında Kraliyet Fotoğraf Topluluğu'nda sergilenmiş ve geniş yankı uyandırmıştır. Bu fotoğraf, hasta yatağında ölümü bekleyen genç bir kız ve yanında bulunanları betimlemektedir. 5 ayrı negatifle üretilen fotoğraf, konusu itibarı ile ölüm ve bu kavramın rahatsız edici şekilde ele alınması ile tepki toplamıştır. Çoklu negatiflerle bileşik üretim metodu da tartışmalar yaratmıştır. Hirsch'e göre, "Robinson fotoğrafçıların öznel olanla rasyonel olanı birleştirerek resimsi olanı elde etmenin

yöntemlerini aradığını ve katmanlı kombine baskıların fotoğrafçılara daha fazla özgürlükle daha geniş doğayı temsil olanakları sağladığını düşünmektedir" (Hirsch, 2008: 961).



Görsel 30: Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858

https://artblart.com/tag/henry-peach-robinson-fading-away/ (Erişim tarihi: 05.12.2022)

Henry Peach Robinson, 1889 yılında çıkan kitabı Picture Making by Photography'de fotoğrafçılar için kaynak olabilecek önemli unsurları ele almıştır. Kompozisyon, ışık ve gölge, konu, model gibi teknik detaylara odaklanan bu el kitabında aynı zamanda fotoğrafta da sanatın diğer dallarında olduğu gibi genel kuralların geçerli olduğunu ve gösterilen çabaların sonucunda yeni bir eser ortaya çıkarmaktan çok eskilerin yeni bir versiyonunun , eski kurallar çerçevesinde oluşturulacağını vurgulamıştır;

"Eğer Solomon haklıysa, güneşin altında yeni bir şey yoktu, doğa bize yenilik görünümüne sahip her şeyin gerçekten yeni olmadığını, sadece daha önce öne çıkan bir şeyden evrimleşmiş önceki bir formun bir varyasyonu olduğunu öğretir" (Robinson, 1889: 68).

Bu açıdan bakınca, fotoğraf çekmek yerine klasik dönemden beri geçerli olan kurallar çerçevesinde ve sanat tarihinin de yardımıyla fotoğraf yapmak daha önemli hale gelmektedir. Bu genel kuralları Robinson şu şekilde betimlemiştir;

> *"Son üç yüz yılda büyük sanatçılar tarafından üretilen resimlerden herhangi birini incelerseniz, bunların düzenlenmesinin az ya da çok basit birkaç forma dayandığını ve bu formların en basit manzaradan en büyük tarihsel konuya kadar her türlü resimden geçerek izlenebileceğini göreceksiniz. Ve eğer iki bin yıldan daha geriye gitmeyi önemsiyorsanız, kompozisyon yasalarının, şimdi sahip olduğumuz gibi, o zamanın heykeltıraşlarına rehberlik etmiş olması gerektiğini göreceksiniz. British Museum'da Pheidias tarafından yazılan Partenon Frizi, en karmaşık ve skolastik düzenin ince güzelliklerini gösteren resmi kompozisyonun güzel bir örneğidir. Bu formlar, önde gelen üçgen veya piramit fikrini, çapraz çizgiyi ve kontrastlarını (aynı şeyin bir varyasyonudur) ve modifikasyonlarıyla daireyi paylaşır"* (a.g.e., 1889: 18).

Henry Peach Robinson, fotoğraf hakkında yazdığı kitaplarla bilinmektedir. Piktoryalizm, sanat olarak fotoğraf, fotoğraf ve sanatın genel çerçevesi, stüdyo fotoğrafçılığı gibi konulara kitaplarında yer vermiştir. İlk kitabı Fotoğrafta Resimsi Etki, 1869 yılında yayınlanmıştır.

Robert Hirsch'e göre, "Rejlander ve Robinson'un bileşik baskıları, ressamların kurgu sahneler yaratma hakkına sahip olduğu ve fotoğrafçıların mekanik araçları kullanan zanaatkarlar olduğu düşüncesine meydan okuyordu" (a.g.e., 2008: 961). Fotoğraf, resim gibi hayal gücü ile yaratılmış sahneleri aynı özenle birleştirerek ortaya koyma yeteneğine ve hakkına sahip olmuştur.

2.1.4 Maske ve Katman : Gustave Le Gray (1820 – 1884)

19. yüzyılda çoklu negatif katmanlarını birlikte kullanan ressam fotoğrafçı Gustave Le Gray'in amacı fotoğrafın gerekli alanlarını aydınlatmak ve bu şekilde detayları gözler önüne sermekti. Tek bir pozlama ve tek bir negatiften elde edemediği sonuca, çoklu katmanlar kullanarak çözüm getirmiş ve maskeleme yaparak bu yeni tekniği kullanıma sunmuştur.

1820 yılında Fransa'da doğan Le Gray Paris'te resim eğitimi almış ve ressam Paul Delaroche'un öğrencisi olmuştur. Sanat yaşamı boyunca resim ve fotoğrafla ilgilenmiş, fotoğraf üzerine kitaplar yazmış, eğitmenlik yapmış, yeni fotoğraf teknikleri geliştirmiş ve deneysel çalışmalarıyla tanınmıştır. 1840'ların ortalarında fotoğrafla tanışan sanatçı, 1849 yılında Fransa'da yapılan ilk fotoğraf sergisine ve sonrasında Paris ve Londra gibi fotoğraf sergilerinin düzenlendiği etkinliklere katılmıştır.

Gustave Le Gray, genellikle cam levhaların kullanıldığı bu dönemde 1851 yılında kağıt negatifi bularak patentini almıştır. 'Wax paper negative' olarak adlandırılan balmumu kaplı kağıt negatifler, önceden hazırlanabilmeleri sayesinde fotoğrafçıların karanlık oda malzemelerini yanlarında taşımadan rahatlıkla seyahat etmesine olanak verdiğinden ve cam negatiflere iyi bir alternatif oluşturduğundan 19. yüzyıl boyunca yaygın olarak kullanılmıştır.

Gustave Le Gray, fotoğraf tarihinde aynı anda pozlanması zor olan gökyüzü, bulutlar, deniz ve diğer yüzeyleri farklı negatiflerle pozlayarak oluşturduğu fotoğraflarla yer etmiştir. 1853 yılında çalıştığı Seascapes (Deniz manzaraları) serisi bu şekilde oluşturulmuştur.



Görsel 31: Gustave Le Gray, Denizdeki Yelkenli, 1856

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261937 (Erişim tarihi: 12 Aralık 2022)

Gustave Le Gray, aynı anda hem aydınlık hem karanlık noktaların bulunduğu kompozisyonlarda ışığı tüm elementlerin yeterince aydınlatıldığı düzeyde ayarlayabilmek ve detayları görünür kılmak için çoklu negatiflerle çalışma ve maskeleme tekniklerini geliştirmiştir.

Fransa'nın güneyinde, Montpellier yakınlarında çekilen Büyük Dalga, Sete için Le Gray, gökyüzü ve denizin farklı ışık koşulları altındaki görüntülerini kaydetti ve onları aynı fotoğraf kağıdının üzerinde pozlandırdı. İki görüntü arasındaki birleşim noktalarının izleri, baskıya menekşe rengi bir boya yedirilmesiyle giderildi…Belirgin ufuk çizgisi Le Gray'in doğal bir görüntü yaratmasına yardımcı olmuş. İstemediği alanları negatifin üstünde maskeleyip bunların baskıda çıkmasını engelleyebilen Le Gray, gökyüzü ile denizin görüntüsünü ayrı negatiflerden pozlayıp ikisini aynı fotoğraf kağıdında sentezliyordu. Gökyüzünün aydınlık ve karanlık alanlarının kontrastı ay ışığı etkisi yaratıyor. Bazı eleştirmenler, böyle bir efektin manzaranın gerçekçiliğine zarar vereceğine inanıyordu. Burada ise bulutlar, manzaranın karanlık ve kasvetli havasını iyiden iyiye güçlendiriyor' (Madden, 2015: 99).

Le Gray için ışık ve gölge hayati önem taşıyordu. Fotoğrafın genel pozlamasının iyi olması için detayları ikincil bir öğe olarak görmüştür.



Görsel 32 : Gustave Le Gray, Büyük Dalga, 1857

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261941 (Erişim tarihi: 12 Aralık 2022)

Le Gray'in en bilinen fotoğrafları manzara çalışmaları olsa da mimari ve askeri alanda da çalışmalar yapmış, bir dönem sahip olduğu ve sonra Nadar'ın çalıştığı atölyesinde portre çekimleri yapmıştır. 1849 – 1852 yılları arasında Fontainebleau Ormanı'nda ağaçlar ve ormandaki ışık oyunları üzerine piktoryalist tarzda manzara çekimleri yapmıştır.

Gustave Le Gray, 1851 yılında Henri Le Secq, Edouard Baldus, Hippolyte Bayard ve Auguste Mestral ile birlikte Missione Heliographic projesine seçilen beş fotoğrafçıdan biri olmuştur. Tarihi Anıtlar Kurulu tarafından oluşturulan proje kapsamında Fransa'nın değişik bölgelerindeki mimari ve anıtsal eserleri fotoğraflamıştır. Projenin çıktılarını ve gelişmeleri duyurmak amacıyla aynı yıl La Lumiere dergisi hayata geçmiştir.

Le Gray, 1850 yılında Helyograf Topluluğu ve 1854 tarihinde Fransız Fotoğraf Topluluğu'nun kurucuları arasında yer almış ve bu zaman zarfında fotografik süreçleri içeren dört teknik inceleme kitabı yayınlamıştır. Bu kitaplarda, iki büyük icadı olan mumlu kağıt negatif ve cam üzerine kolodyon negatif ile ilgili bilgiler vermiştir (Aubenas, 2002).

Gustave Le Gray, dijital dönemde HDR olarak adlandırılan tekniğin 19. yüzyıl öncülü olarak fotoğraf tarihine geçmiştir.

2.2 Fotoğrafta Avangard Etkiler

2.2.1 Kübist Katmanlar : Parça Bütün İlişkisi

Erzen'e göre "20. yy'da avantgarde sanatçılar yaşamın ve gerçeğin her an değiştiği ve bilinmeyeni getirdiği, bunu anlatmak içinse sanatçının görsel ve sözel olarak yeni bir dil yaratması gerektiği varsayımından yola çıkmışlardır. Bu yaklaşım alışılmış tüm tanım ve simgelerin geçerliliklerini sorgulayan bir uygulama türü yaratmıştır" (Erzen,1997 : 166).

20. yüzyılın başında geleneksel çizgiden ayrılmaya başlayan sanatsal üretim, Avrupa'da baş gösteren politik sıkıntıların da etkisiyle farklı yollar izlemiştir.

Picasso'nun Avignon'lu Kızlar tablosu kübizmin ilk eserlerinden sayılmaktadır. İzlenimcilik ile Kübizm arası bir yere konumlandırılan tablo ile Picasso, izleyicinin resim yüzeyinde algıladığı nesneleri ve figürleri üç boyutlu olarak yansıtabilmiş ve perspektifle verilen geleneksel derinliğin dışında bir boyutlandırma yaratmıştır (Antmen, 2019).



Görsel 33: Avignonlu Kızlar, Picasso, 1907

https://www.moma.org/collection/works/79766 (Erişim tarihi: 14 Aralık 2022)

Görüntünün parçalara bölünmüş olması Cezanne esintili ve doğadaki nesnelerin geometrik şekiller halinde algılanarak resim yüzeyine yansıtılmasıdır. 1908-1912 arasında Analitik Kübizm olarak adlandırılan bu dönemde renk tonları küçük katmanlar olarak tonlamaya katkıda bulunurken, takip eden dönemde Sentetik Kübizm beraberinde farklı malzemelerin birlikte kullanımının yolunu açmıştır (a.g.e. 2019).

Bu dönemde gündelik hayata dair nesneler sanat eserlerinin yüzeylerinde belirmiş ve sanatla yaşam arasındaki keskin duvarlar kalkmıştır (a.g.e, 2019).

2.2.1.1 Kişisel Belleğin Yeniden Üretimi : Sohei Nishino

Sohei Nishino, 2004 yılından beri, Diaroma Maps adlı projesinde modern bir kent flanörü olarak kentte dolaşmakta ve sonraki aşamada yeniden kurgulanmak üzere fotoğraflar çekmektedir. Uzun süreli bu projeler kenti deneyimleyip ona dair anılar biriktirmek üzerine kurulmuştur. Projenin ilk parçası uzun mesafeler yürümek, gözlemlemek ve kayıt altına almaktan oluşmaktadır. İkinci aşamada ise basılan ve küçük parçalar halindeki fotoğraflar, tekrar bir araya gelerek yeni bir kent oluşturmaktadırlar.



Görsel 34 : Sohei Nishino, İstanbul, 2011

https://soheinishino.net/dioramamap-istanbul (Erişim tarihi: 17 Aralık 2022)

Bu kentler Nishino'nun belleğinde kalan imgelerden oluşmuşlardır. Nishino bu süreci şöyle ifade etmektedir;

> '*Şehirler sürekli kendilerini genişletirler. Kendilerini tamamladıkça doğar ve yok olurlar. Elimde bir fotoğraf makinasıyla belirli şehirlerde çekim yapıyorum. Kuş bakışı, yukarıya doğru çekimler ya da yolumun üzerindeki değişik noktalardan çekiyorum. Haritalarıma gelirsek, çeşitli yüzeylere çekimini yaptığım tüm parçaları yerleştiriyorum. Bu şekilde 'şimdi'nin görünümünü şehirlerin bende bıraktıkları izlenimler üzerinden belleğimde tekrar oluşturuyorum. Böyle yaparak coğrafi temsilleri, bilinen haritalar üzerindeki sembollerle değil , tamamen farklı olan kendi çektiğim fotoğraflar yoluyla ifade ediyorum. Bu şekilde, şahsi deneyimlerim ve*

hatıralarımla bütünleşmiş bir ifade şekli oluşturuyorum. Oluşan harita, bilgi verme amaçlı klasik bir haritadan ziyade bir birey olarak o şehirleri nasıl gördüğümün haritası.. Kentleri, simgesel bilgi ve maddi yapılardan oluşan varlıklar değil, orada yaşayanların deneyimlerinin ve etkinliklerinin birikimi ya da tarihi ya da belleği olan organik yaşam formu olarak fotoğraflamaya çalışıyorum'(Nishino, Tarih yok).

Nishino'ya göre fotoğraflar çekildikleri anda tamamlanmış değildirler ve ancak anılarla tekrar yüzleşme ve hatırlanma sürecinde tamamlanırlar. Nishino ayrıca çalışma sürecinin 'tekrarlamaya' dayandığını vurgulamaktadır. (a.g.k., tarih yok). Birinci bölümde bahsedildiği üzere, palimpsestin kelime olarak oluşumunu sağlayan parçalardan birisi tekrarlamaktır. Nishino'nun bellek bağlamında, tekrara dayanan bir teknikle oluşturduğu bu proje, palimpsestin yeniden ortaya çıkma, bellekte diriliş gibi kavramsal açılımlarıyla örtüşmektedir.

Nishino, herkesin belleğinde kenti farklı algıladığının ve oluşturduğunun altını çizmektedir. Böylece aynı kent her kişi için farklı imgeler topluluğu oluşturmaktadır. Nishino, okul yıllarında başladığı bu çalışmalara üst açılara çıkarak çekim yaparak başlamış, kontak baskılarını ürettiği çekimlerini kanvaslara yapıştırarak yeni görünümler üretmek ve bunları yapboz şeklinde birleştirmek yoluyla üslubunu oluşturmuştur. Her şehir için 15.000 – 20.000 kare çekmekte ve analog çalışmalarını bastıktan sonra maket bıçağı ve makas yardımıyla gerekli yerleri keserek çok parçalı yeni bütünler oluşturmaktadır.



Görsel 35: Sohei Nishino proje yapım aşaması

https://www.departures-international.com/culture/personalities/sohei-nishino-artist-interview (Erişim tarihi: 17 Aralık 2022)

Çalışmalarında büyük şehirleri konu edinen Nishino, kişisel bellek ve hatıraları tekrar oluşturmanın yanı sıra kentlerdeki değişimi, bireylerin kentle olan çok katmanlı kişisel ilişkilerini çalışmaktadır. Bu şekilde yirmiden fazla kenti büyük boyutlarda tekrar üretmiş, Tokyo ise 2004 ve 2014 yıllarında iki defa çalışılmıştır.

Diaroma Maps projesi Sohei Nishino için sonraki projelerine de esin kaynağı olmuştur. I-land adlı serisi için sanatçı Diaroma Maps serisinin yeni bir versiyonu olduğunu belirtir. Japonya'da yaptığı çekimleri birleştirerek oluşturmuştur. Ancak yeni oluşan kent, İtalo Calvino'nun Görünmez Kentleri gibi gerçekte hiç var olmamıştır.

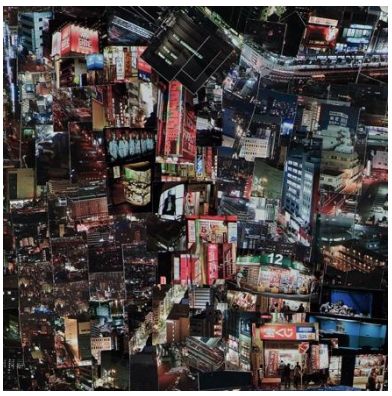


Görsel 36: I-land projesinden, Sohei Nishino

https://soheinishino.net/i-land (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Sohei Nishino, Diorama Maps projesinin ikinci versiyonunu Night projesi olarak tasarlamıştır. Bu konsept dahilinde hayali bir kente dair gece görüntüleri birleşerek yeni bir kent oluşmuştur. Değişik şehirlerde 1 yıla yakın çekim yapan Nishino, bu projeyi 'bir görüntüye yakından baktığımızda ve uzaktan baktığımızda algıda oluşan farkı vurgulamak için' çalıştığını söylemektedir (Nishino, tarih yok).





Görsel 37 : Sohei Nishino, Night

Görsel 38 : Sohei Nishino, Night – detay

https://soheinishino.net/night (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Sohei Nishino için biçimsel olarak üst üste bindirmeler, katmanlı yapı, bir üretme şekli ve üslup halini almıştır. Diaroma Maps projesi de kendi içinde yeni projeler üreterek I-land, Night ve sonrasında Yama projeleri ile devam etmiştir.

2.2.2 Dadaizm : Katmanın Strateji Olarak Kullanımı

Dada hareketi 1. Dünya Savaşı sırasında, Zürih'te ortaya çıkmıştır. Savaşta tarafsız kalan Zürih, sanatçıların buluşması için bir fırsat yaratmıştır. Hofmann'a göre, "Alman şair Hugo Ball'un kabaresi, sanatsal özgürlük ve deneysel işler için ideal koşullar ve isyanın kışkırtılmasını destekleyen bir atmosfer sağladı" (Hofmann, 1996; 132). Kabarenin açık çağrısına cevap veren sanatçılar bu mekanda buluşup Dada hareketinin doğuşunu sağlamışlardır. Ortak payda olarak savaşın getirdiği baskı ve sıkışmışlık hissine cevap olarak sanatsal üretim yoluyla kendilerini ifade ettiler. Hofmann (1996), Dada sanatçılarından Marcel Janco'nun 'Kültürümüze olan güveni kaybettik. Her şey yıkılmak zorunda. Ancak tabula rasa'dan sonra yeniden başlayabiliriz. Kabare Voltaire'de burjuvaziyi şok ederek, sanat hakkındaki düşünceyi yok edip, sağduyu , kamu görüşü, eğitim, kurumlar, müzeler, iyi olarak tanımlanan beğeniler, kısacası hakim olan düzeni yıkarak başladık' sözlerine yer vererek Dadaizmin kurulu düzeni temelden değiştirmeye yönelik tarafını vurgulamıştır (a.g.e., 1996).

Dada'nın düzen karşıtı bakış açısı deneyselliği ve sıra dışı olanın kullanılmasını öngörmekteydi. Var olanın ve alışılmış kalıpların dışında kalanlar daha popülerleşmişti. Tasarım ve malzeme kullanımında sınırlar zorlandı.

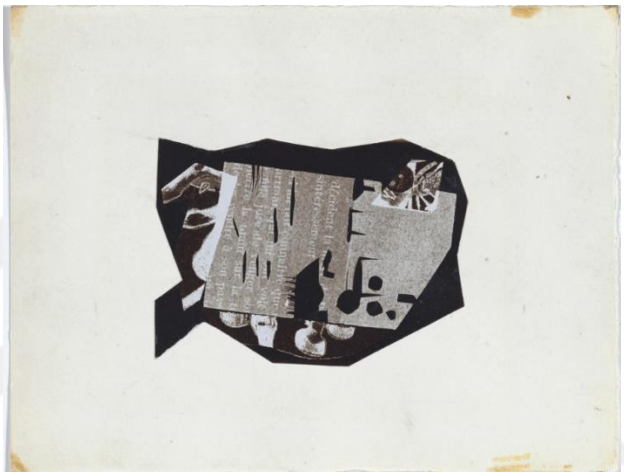
Dada, 1. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Zürih'ten dağılan sanatçılarla birlikte Berlin'e taşındı. Berlin'de Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grozs gibi sanatçılarla varlık bulmuştur. Dadaizm, etrafında toplanan sanatçıların çıkardığı çeşitli dergilerle var olmuştur. Dada isimli dergi bunların ilk örneklerinden olmuştur. İroni, kolaj, montaj ve satir motiflerinin kullanıldığı dergi Berlin'de üç sayı yayınlanmıştır.

Avrupa'dan Amerika'ya göçen sanatçılarla birlikte New York'a taşınan Dadaizm bu şehirde Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray ile güçlenmiştir. Francis Picabia'nın The Blind Man, Marcel Duchamp'ın 'Rongwrong' dergileri New York'ta (ve Barcelona'da) Dada'nın faaliyetlerinin yayın aracı olmuşlardır.

Dada'nın mekan edindiği şehirlerden sonuncu Paris'tir. Çeşitli şehirlerden gelerek Paris'te toplanan Dadaistler burada Louis Aragon ve Andre Breton'un çıkardığı Litterature dergisi çevresindeki yazarlarla birlikte akımın şehre nüfuz etmesini sağlamışlardır. Litterature dergisinin Dada özel sayısı yayınlanmış, manifesto, performans gibi etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Tristan Tzara, Dada dergisinin son iki sayısını ve Francis Picabia Le Cannibale adlı sadece iki sayı ömrü olan dergiyi yine Paris'te çıkarmıştır. Dada dergilerinin ortak özelliği, anti-art, ironik tarz, deneysel olmaları, deforme olmuş tasarımları benimsemeleri ve kısa ömürlü olmalarıydı. Francis Picabia, Ekim 1924'te 391'in son sayısında Dada hareketinden ayrılmış, Andre Breton'un Sürrealizminin Sahne Direktörü olarak imzasını atmıştır. Dadaizm, Andre Breton ve Litterature etrafında toplananların Dada ile bağlarını koparmaları ile son bulmuş ve Paris'te Sürrealizm geçerlilik kazanmıştır.

Ortaya çıkışı 1916 yılında Zürih'te olan Dadaizm, 1. Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım ve hayal kırıklığı ile geleneksel değerlerin sorgulanması ve mantıklı olan ve sosyal normlara karşı bir refleks geliştirme dürtüsüyle vücut bulmuştur. Zürih ile birlikte Berlin, Paris ve New York'ta sanatçıları etkilemiş ve karşılık bulmuştur. Fotoğrafın farklı

malzemelerle buluşması bu dönemde başlamıştır. Kökleri Henry Fox Talbot ile başlayan makine olmadan fotoğraf üretme tekniği fotogram bu dönemde tekrar kullanıma girmiştir. Fotogram tekniğinin uygulayıcısının adına göre tekrar isimlendirilmesi Schadogram, Rayogram gibi isimlerle anılması da bu dönemde yer almaktadır. Christian Schad, Zürih Dada hareketinin parçası olarak fotogramı artistik amaçlarla kullanmış, 1918 yılında yaptığı çalışmasında (Görsel 39) atık malzemeler kullanmış ve fotogramın kenarlarını keserek nesneleri biçimsel çerçevelerden özgürleştirmiştir.



Görsel 39: Christian Schad, Schadograph, 1918

https://www.moma.org/collection/works/50006 Erişim tarihi: 12.01.2023

20. yüzyıl avangard akımları manifestolar yoluyla kendilerini var etmişlerdir. 1918 yılında yayınlanan Dada manifestosu buna bir örnektir. Manifesto bir açıklama yapıyor olmakla birlikte mantık çerçevesini baz almamakta, değişik olasılıkların ihtimal dahilinde olduğunu ima etmektedir. Örneğin Dada adı Rusça ve Romence evet kelimesinin (Da) tekrarı gibi okunabildiği gibi bir çocuk oyuncağının adı olarak da kabul edilebilmektedir. Smith'e göre, "Dadaistler arasındaki ortak bir düşünce, teknolojinin insanların makine olarak görülmesine neden olduğuydu. Dada hareketinin amacı, karşı-sanat yaratmak ve onu hem savaşı hem de Dada üyelerinin kayıtsız olduğunu düşündüğü bir kültürü eleştirmek için ironi aracı olarak kullanmaktı" (Smith, 2013: 2).

2.2.2.1 Fotomontaj ile Katman Oluşturulması

Berlin Dadaistleri montajı bir straje olarak kullanmışlardır. Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz gibi sanatçılar dergilerden alınmış fotoğraf parçalarını kesip, tekrar düzenleyerek ve sanayi çağının ilerleyişini ve modernitenin belirsizliklerini göstermişlerdir. 19. Yüzyılda alışagelmiş aile albümlerinden fotoğrafları başka görsellerle kombine ederek seri üretim benzeri kolajları bir elitist eleştiri yöntemi olarak kullanmışlardır (Winkenweder, 2006). Gazete ve dergi parçaları kimi zaman görsel bir düzenleme kimi zaman metinsel bir birliktelik oluşturmuşlardır. Dadaistler bu üretimlerini karşı sanat pratikleri olarak görmüşler ve ideolojilerini aktarma medyumu olarak kullanmışlardır. Estetik kurallar ve beğeniler bilinçli olarak kullanım dışı bırakılmış, rastlantısal birleştirmeler ve deneysellik hedeflenmiştir. Zürihten sonra Berlin, Paris ve New York'a yolculuk eden Dada hareketi sonrasında Rusya'da ve İspanya'da yaygınlaşmış, afiş ve posterlerde yer almıştır.

John Hartfield'ın çalışmalarında önceden planlanmış pratikler olduğu bilinmektedir. Ades'in aktardığına göre 'Hartfield fotoğraflarını kendisi çekmezdi. Fotoğrafçı eskizler hazırlayıp istediği karelerin çekimlerini yaptırmakta ve basımlarına eşlik edip, basımı biten fotoğrafları keserek birleştirmekteydi. Hartfield'ın önem verdiği ve bizzat içinde bulunduğu bölümler planlama ve birleştirme aşamalarından oluşmaktadır (Ades'ten aktaran Öner Gezgin, 1976).



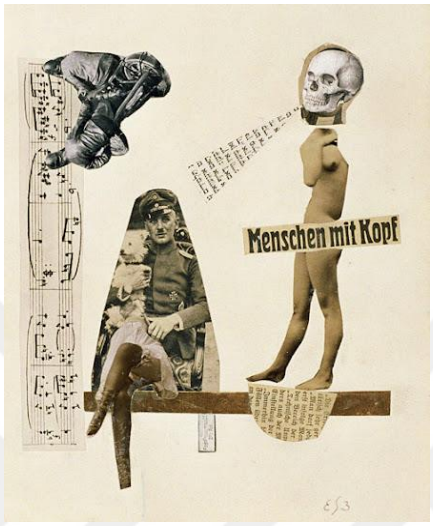
Görsel 40: John Heartfield, Güneşli Ülke, 1920

https://www.wikiart.org/en/john-heartfield/the-sunny-land-1919 (Erişim tarihi: 23.12.2022

Erwin Blumenfeld, Vogue gibi dergilerin kapak fotoğraflarını çekmiş moda fotoğrafçısı olarak bilinmektedir. Berlin doğumludur ve 20. yüzyılın başlarında Berlin'in avangard akımların merkezi olduğu dönemde edindiği çevre ile Dada sanatçılarının bir parçası olmuştur. Blecksmith'e göre "yansıyan görüntüler ve aynalar ilgisini çekmekteydi ve pandomim sanatçısı gibi poz verdiği ilk otoportresinde bir ayna kullanarak yüzünün hem önden hem yandan görünüşlerini yakaladı" (Blecksmith, 2006: 141). Blumenfeld, giyim üzerine üşlettiği bir dükkanda eski sahibinden kalma bir karanlık oda bularak fotoğrafa yoğunlaşmaya başlamıştır. Solarizasyon, üst üste bindirme teknikleri, Dadaist fotomontajlar üretmiştir.

Erwin Blumenfeld, Tristan Tzara'ya Amsterdam'dan bir kadın vücudunun üzerine kolajlanmış yüzünün ve 'Başkan-Dada-Chaplinist-Charlotin' sözcüklerinin yazılı olduğu bir kart atmış, fotoğrafı kolajlarında yaratıcı şekillerde kullanmıştır. Bu çalışmayı,

Hollanda'da açtığı ilk giyim dükkanının antetli kağıdının üzerine yapmıştır. Erwin Blumenfeld için Charlie Chaplin her zaman önemli bir toplumsal figür olmuştur. Tristan Tzara'ya Nisan 1921'de gönderdiği kartpostal ile uluslararası Dadaistlere (dadaglobe) katılmıştır





Görsel 41 : Erwin Blumenfeld, Humans with Brains, 1921

https://www.cocosse-journal.org/2013/09/erwin-blumenfeld-dada-collages.html?m=0 (Erişim tarihi: 23.12.2022)

Görsel 42 : Erwin Blumenfeld, President-Dada-Chaplinist, 1921

https://erwinblumenfeld.com/charlie-chaplin/ (Erişim tarihi: 23.12.2022)

Bauhaus'ta okumuş ve Paul Klee'nin öğrencilerinden olan Hollandalı sanatçı Paul Citroen, Metropolis adlı eserini yaklaşık 200 adet dergi ve gazetelerden kesilmiş parçayı birleştirerek tasarlamıştır. Modernist yapılar, birbiri üstüne binmiş kentler ve binalar bu kolajın ana konusunu oluşturmaktadır. Boşluksuz bir şekilde yerleştirilen yapılar sıkışmışlık hissi vererek labirent çağrışımları yapmaktadır. Kompozisyonun içinde yer alan kelimelerden Scala, merdiven kelimesine karşılık gelmekte, kentin değişik seviyelerde birbirine eklemlenmiş kaotik yanını betimlemektedir.

Metropolis, Doğduğum Şehir adlı yapıt Bauhaus'un açılış sergisinde ve Lazslo Moholy-Nagy'nin 1925 yılında yayınladığı Resim, Fotoğraf, Film adlı kitabın fotoğraf seçkisinde yer almıştır.



Görsel 43 : Paul Citroen, Metropolis, 1923

https://artblart.com/tag/paul-citroen/ (Erişim adresi: 23.12.2022).

Kurt Schwitters çeşitli malzemeler kullanarak yaptığı kolajlarını merz olarak adlandırmaktaydı. Kitsch'in farklı bir versiyonu olan merz, Schwitterz'ın felsefesini ve yaşam tarzını anlatmak üzere seçilmiş ve anlam taşımayan bir kelimeydi ; merz-resimleri, merz-çizimleri, merz-lemek ve elbette merz-bina da bu üretimin türevlerini oluşturmaktaydı (Thomas, 2012).



Görsel 44 : Kurt Schwitters, The Hannover Merzbau, eserin 1933 yılındaki hali

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/

Merzbau ya da merz-bina bu bağlamda oluşturulmuş bir sanat yapıtıydı. Schwitters 1923-1937 yılları arasında buluntu nesneleri de kullanarak sürekli değişen ve genişleyen çok katmanlı merz-binayı yaratmıştır. Eser savaş sırasında zarar görmüştür. Avangard dada kolajları daha sonraki 3 boyutlu tasarımlara ilham veren tohumlardır.

2.2.3 Sürrealizm ve Katman : Bilinçaltının Fotoğrafı

Andre Breton ve Sürrealist manifestosuyla hayat bulan bu akım, Dada'nın yayın tekniklerini kullanmaya devam etmiştir. Bilinçaltının keşfi, psişik otomatizm, rüyaların incelenmesi, otomatik yazı gibi kavramlar çerçevesinde gelişen Sürrealizm, ilk Sürrealist dergi olan Surrealist Revolution ile 1 Aralık 1924'te buluşmuştur. İroni ve mizahı araç olarak kullanan sürrealizm gelenek ve kilise karşıtı tavır sergilemiş, politik tutumuyla da öne çıkmıştır. Andre Breton, Man Ray, Salvador Dali gibi sürrealist sanatçılar akımın öne

çıkan isimlerindendir. Kelime oyunları ve kolektif yaratımlar Sürrealist Revolution dergisinin değişik sayılarında yer bulmuştur. 9-10. Sayılardaki 'Muhteşem Kadavra' adlı çizimlerde katlanmış bir kağıda değişik sanatçılar önceki çizimleri görmeden resim yapmış ve böylece oluşan toplu figürlerden bazıları dergide yer almıştır.

Sürrealizm bilinçaltının üretimleri ve yüzeye çıkardıklarıyla ilgilenmiştir. Breton sürrealist Manifesto'da şöyle belirtmektedir;

> *"Görünüşe bakılırsa, tamamen şans eseri olarak zihin dünyamızın artık ilgilenmiyormuş gibi göründüğümüz bir bölümü ve benim düşünceme göre, en önemli bölümü açığa çıkarıldı. Bunun için Sigmund Freud'un keşiflerine şükranlarımızı sunmamız gerekiyor.. Belki de hayal gücü varlığını yeniden hissettirme, haklarını yeniden talep etme noktasında bulunuyor. Şayet zihinimizin derinlikleri içerisinde, yüzeyde bulunan şeyleri büyütmeye veya bunlara karşı muzaffer bir savaş açmaya muktedir tuhaf güçler barındırıyorsa, bunları ele geçirmek – önce ele geçirmek, ardından gerekirse mantığımızın kontrolüne bırakmak – için her türlü gerekçemiz var" (Breton, 2009:11).*

Böylece sürrealistlerin ana beslenme kaynağı olarak bilinçaltı, bilinçaltının zaman zaman yüzeye çıkardıkları ve hayal gücü ile şekillenenlerdir. Breton, uyanıkken karşılaşılanların rüyada görülenlerden daha önemli görülmesine şaşırmaktadır. Rüyaların artistik yaratım için sınırsız olanaklar sunduğunu düşünmektedir.

Sürrealizm kavramına bir tanım da getiren Breton şu şekilde açıklamıştır;

> *"SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevinim). Estetik veya ahlaki kayıglardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem" (Breton, 2009: 22).*

Breton'un bahsettiği otomatizm bir yazılı faaliyettir. Krauss'a göre, "psişik otomatizmin kendisi yazılı bir biçimdir, bir 'kağıda karalama', metinsel bir üretimdir" (Krauss, 1985 :94).

Breton yine Sürrealist Manifesto'da bu faaliyetin nasıl uygulanacağına dair bir formül önermiştir. Yapılması gereken zihnin kendisi üzerinde yoğunlaşabileceği uygun bir konuma geçmek, olabildiğince pasif ve alıcı bir konumda olmak, düşünmeden yazmaktır. İlk cümlenin kendiliğinden geleceğini, sonrakiler içinse tesadüflere bırakmak ya da çeşitli kelime oyunları ile tamamlamak gibi yollar önermektedir. Burada zihnin katmanlarının yüzeye çıkmasına imkan tanımak öncelenmiştir. Breton manifestoyu yazarken sürrealizmin zihin üzerindeki etkisini madde kullanımı ile bağdaştırmış ve Charles Baudelaire'in Sahte Cennetler eserine gönderme yapmıştır. Baudelaire'in ise eserinde Thomas De Quincey ve afyon kullanımı ile bağlantılı açıklamaları düşünüldüğünde zihnin palimpsesti metaforu tekrar canlanmaktadır. Breton bu noktada 'Tıpkı afyonun yarattığı imgelerde olduğu gibi, Sürrealist imgeleri de insanın çağırmadığı doğrudur ; işin doğrusu, bunlar 'ona kendiliğinden, adeta zorbalıkla gelmektedir. Onları kovamaz; çünkü şimdiki halde iradesi güçsüzdür ve artık melekelerini kontrol edememektedir' (Breton, 2009: 32).

Sürrealizm'de fotoğraf önemli bir araçtır. Bir fotoğraf üretmek için gerekli olan ritüeller, 'saf psişik otomatizm'in doğaçlama karakterindeki gibi olmasa da, fotoğraflar sürrealizm için vazgeçilmezdir. La Revolution Surrealist, Le surrealism au Service de la Revolution, Minotaure ve Documents gibi sürrealist dergilerde fotoğraflar çokça yer almıştır (Horing, 2006).

Bilinçaltının yüzeye çıkmış halini fotoğraflara yansıtan günümüz fotoğrafçılarından birisi Elizaveta Porodina'dır. Rus fotoğrafçı Un/Masked adlı projesinde gerçekliği parçalayarak ya da bozuma uğratarak bilinç altından portreler oluşturur.

Psikoloji eğitimi alan ve moda fotoğrafçılığı yapan olan Porodina sürreal çalışmalarını şu şekilde tanımlar ; "İzleyicilerime işlerim yoluyla bilinçaltıma açılan bir pencere vaat ediyorum. Kendi gerçekliklerini bükmeye ve oyunlar oynamaya, benim tercihim olan rol, ışık ve set tasarımı ile onları farklı bir boyuta girmeye çağırıyorum" (Porodina, 2022). Sanatçı, bu çalışmalarda aynı zamanda, görünen katmanın yani maskenin kaldırılması ile altındaki potansiyeller üzerine de yorumlar getirmektedir.



Görsel 45 : Elizaveta Porodina, (Un)Masked, Münih, 2020

https://www.fotografiska.com/nyc/exhibitions/elizaveta-porodina/ Erişim tarihi: 26.01.2023

Sürrealist fotoğrafçıların kullandığı deneysel teknikler arasında fotogram, solarizasyon, çoklu pozlamalar, fotomontaj gibi teknikler yer almaktadır.

2.2.3.1 Deneysel Teknikler ve Sürrealizm : Man Ray & Raoul Ubac

Ressam fotoğrafçı Man Ray'in çalışmaları köklerini çocukluk ve yetişkinlik dönemlerindeki deneyimlerinden alır. Avrupa avangardıyla tanışması 1913 yılındaki Armory Show sayesinde olmuştur. Farklı bakış açısı, karakterinin yanı sıra anarşist eğilimi ile bilinen bir okulda aldığı özgür düşüncelerin paralelindedir. Farklı malzemeler ve deneysel teknikler ise anne babasının mesleği, babasının terzi olması, annesinin patchwork işler yapması ile de ilintilidir. Man Ray'in ünlü ütü fotoğrafı da bu yılların bir gölgesi olarak görülebilir. Man Ray hayatı boyunca sanatçılarla içli dışlı olmuş, eşi bir şair olmuştur. Francis Picabia da çağdaşları arasındadır. New York Dada hareketi içinde aktif olarak yer almış, Paris'e taşınınca Avrupalı Dadaistlerle ve Duchamp ile bir araya gelmiştir. 1920 yılında ilk rayograph/photogramını yapmıştır. (a siluehette upon paper) Sanat eserini ve sanatın anlamını sorgulamak için gündelik yaşama ait nesneleri kullanmış, geleneksel bakış

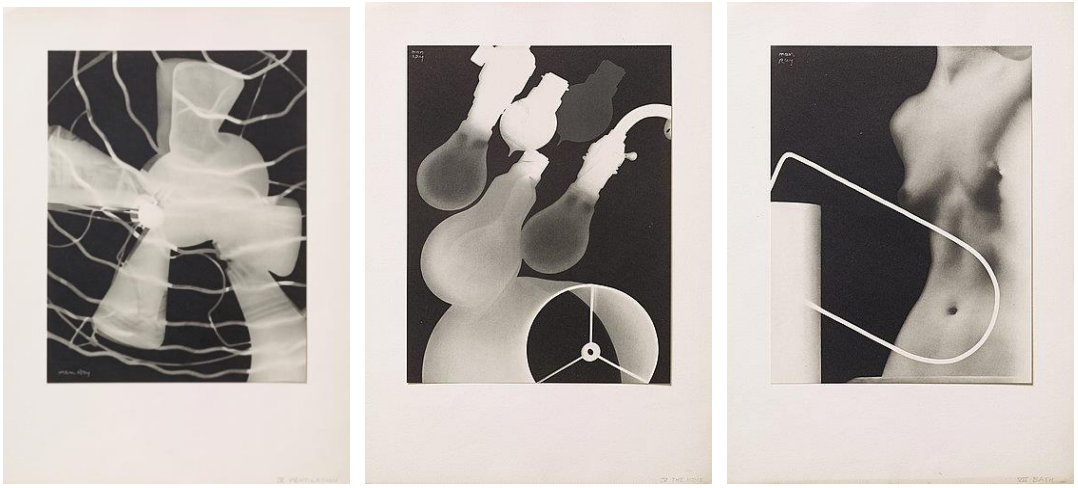
açısının dışında vizyonlar üretmiştir. İroni, satirizm üslubunu anlatan tanımlardan olmuştur.

Man Ray'in 1922 yılında yarattığı Rayogramlardan olan Elektrik albümü, 10 fotogramdan oluşmaktadır. Yerel elektrik tüketimini teşvik etmek isteyen özel bir elektrik şirketi için komisyon olarak gerçekleştirilen projede vizyonunu yansıtmak için elektrikli araçların yanı sıra sembolik öğeler de yer almıştır.

Rosenheim'a göre;

> *"O zamanlar Fransa'daki evlerin çoğu aydınlatma, yemek pişirme ve ısıtma için doğal gaz, odun veya kömür kullanıyordu. Man Ray nesnelerin gölgelerini fotoğraf kağıdına yansıtmak için elektrikli aletler (ampuller, ekmek kızartma makinesi, ütü, vantilatör) ve elektrik ışığı kullandı. Elektrik akımının görünmeyen etkisinin sembolik izleri olan güç kablolarının ve ısıtma bobinlerinin dalgalı izlerini ekledi" (Rosenheim, Tarih yok)*

Fotografik malzemelerin diğer nesnelerle birlikteliği ve malzeme katmanlarının çoklu kullanımı anlam oluşturmaya katkı sağlamıştır. Nesnelerin fiziksel görünümlerinden çok soyutlanmış biçimsel sürreal silüetler, bilinçaltı katmanlarının yansıması olarak göze çarpmaktadır.



Görsel 46-47-48: Electricite Albümünden Rayogramlar, Man Ray, 1922

https://www.bukowskis.com/en/auctions/597/165-electricite-dix-rayogrammes-de-man-ray-et-un-texte-de-pierre-bost-1931 Erişim tarihi: 11.01.2023

Raoul Ubac, Sürrealizm ve Andre Breton ile Paris'te tanışmıştır. Sorbon üniversitesinde edebiyat okuyan Ubac sürrealist düşünceyi benimsemiş, fotoğrafa ilgi duymuş ve Man Ray ile de tanışmasından sonra deneysel tekniklere yönelmiştir. Ubac'ın deneysel çalışmalarında bilinçaltının yansımaları, kendi yarattığı teknikler ve Man Ray ile birlikte çalıştığı teknikler üzerinden varlığa kavuşmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın başlangıcında, Raoul Ubac, şaşırtıcı bir şey yaptı: cam negatiflerini yakmaya başladı, emülsiyonu dekompoze olmaya başlayana kadar ısıttı. Baskı prosesine 'yıkımın otomatizmi' olarak adlandırdığı şiddet uygulamıştır, bu brulage (yanma) fotoğraflarında sanatçı, yalıtılmış nesne ve figürlerin temsillerine saldırmaktadır (Taylor, 2017).

Bouqueret Ubac'ın prosesini şöyle açıklamıştır;

> *Sürrealist yabancılaştırma yöntemleri arasında, Ubac tarafından geliştirilen brulage ya da yakma işlemi, en radikal olanıdır. Artistik bir form yaratma süreci yerine, çözülme, orjinalin (örneğin negatifin) kademeli olarak ya da tamamen yok edilmesi söz konusudur. Bir su kabında, önceden pozlanmış negatif yüksek sıcaklığa maruz bırakılır ve kimyasal yapısında değişiklikler olur. Sanatçı daha sonra henüz gelişmemiş ama gizli olarak var olan görüntünün yıkım prosesine müdahale eder. Sadece geliştirme aşamasında yıkımın derecesi gözlenebilir, motifin bir fikir olarak belirmiş ancak formuna kavuşmamış gölgemsi izi görülmeye başlanır (Bouqueret, 2000).*



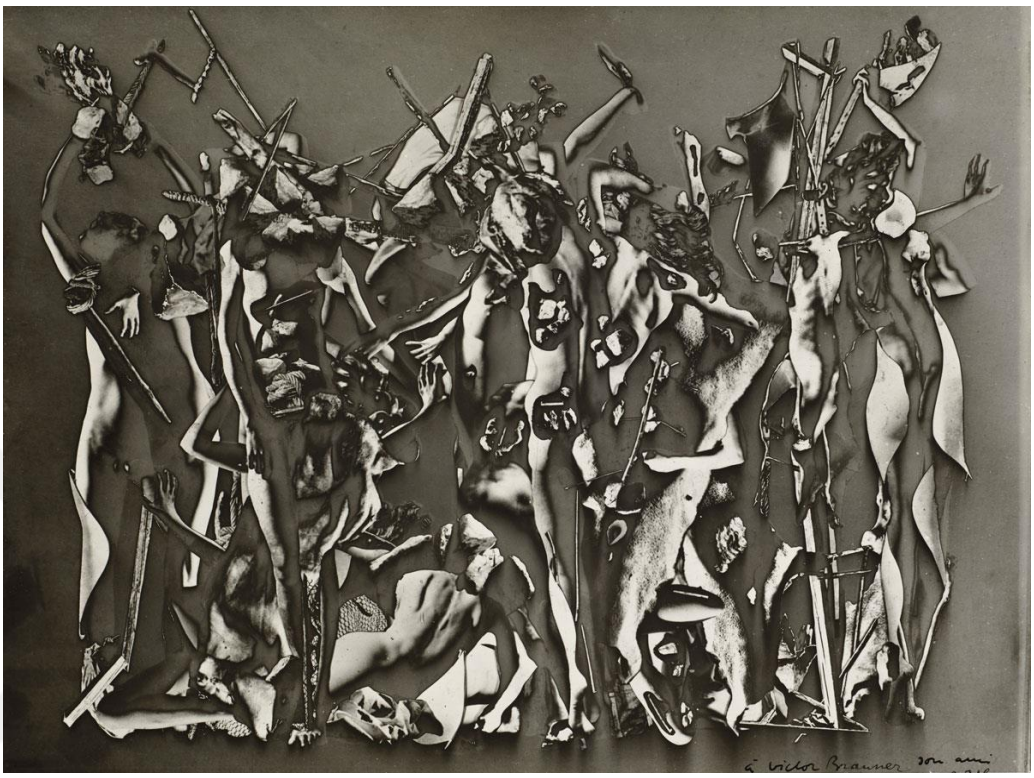
Görsel 49 : Raoul Ubac, Soufflage, 1942

https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1133-1/75-raoul-ubac.html (Erişim tarihi: 13.01.2023)

Ubac yakma prosesini ve fotoğrafçının buradaki rolünü şöyle özetlemektedir; "teknik olarak, tüm bunlar uygulayıcının müdahalesi olmadan gelişmektedir. Madde, eskinin yok edilmesiyle yeni bir görüntüyü kendiliğinden ortaya çıkarmakta ya da yok olmuş olanı tekrar var etmektedir". Raoul Ubac'ın kullandığı deneysel teknikler arasında alçak kabartma olarak tanımlanabilen paraglif (paraglyph) de bulunmaktadır. Paraglif , görüntünün pozitif ve negatif filmlerinin birbirine yapışık ancak biraz kaymış halde basıldığı bir fotoğraf baskısı olarak tanımlanmaktadır (Collins Dictionary, 2005).

Krauss'un belirttiği gibi, Ubac çoklu teknikleri kullandığı Le Combat des Penthésilées serisinde kadın bedeni görüntülerini fotomontaj ile bir araya getirdikten sonra yeniden fotoğraflayarak solarize etmiş ve bu işlemi tekrarlamıştır. Krauss, "solarizasyon ya da yakma gibi müdahaleleri optik ve kimyasal saldırı olarak, temsil edilen gerçekliğe ve temsil edilenin bütünlüğüne karşı tehdit unsuru olarak yorumlamaktadır. Solarizasyonun nesnelerin konturlarını belirginleştirerek içeriği

netsizleştirdiğine dikkat çekmekte ve böylece gerçeklik katmanından gerçeküstüne doğru bir geçişi işaret etmektedir" (Krauss, 1985 : 43-44).



Görsel 50: Raoul Ubac, Le Combat des Penthésilées, 1937

https://artblart.com/tag/raoul-ubac-penthesilea/ Erişim tarihi: 14.01.2023

2.2.3.2 Kendi Gerçekliğini Yaratma : Jerry Uelsmann

"Belki de zihin gözden daha fazla görüyordur" J. Uelsman

Sürreal fotomontajlarıyla tanınan Jerry Uelsmann sanat eğitimi almış ve uzun yıllar akademide çalışmıştır. Fotoğrafın karanlık odada yapıldığına inanan Uelsmann'ın çalışma tekniği çoklu agrandizörler ve geniş bir negatif repertuvarının yardımıyla yaratıcı kombinasyonlar oluşturmaktır. Fotoğrafın manipülasyon yoluyla yapılmasını üslup olarak benimsemiş ve kariyeri boyunca bu şekilde üretmiştir. Dijital teknolojinin gelişmesi Photoshop gibi dijital imkanlar oluştursa da Uelsmann analog yollarla çalışmaya devam etmiştir. Uelsmann bir röportajında 'Kendi gerçekliğimi yaratabiliyor olmam fikri, benim için, bana sunulan gerçeklikten daha anlamlı gelmiştir' diyerek kişisel yaratıcılığın ve zihnin ürettiklerinin somut gerçeklikten daha üstün olduğunu belirtmiştir.

Bunu da ‘belki de zihin gözden daha iyi görüyordur’ savıyla desteklemektedir (Uelsmann, 2012).

Jerry Uelsmann, post-visualization olarak adlandırılan tekniği kullanmaktadır. Bu teknik, fotoğrafın çekilmeden önce ya da çekildiği sırada değil, baskı aşamasında oluşturulduğunu tanımlamaktadır. Baskı sırasında fotoğrafçı hayal gücünün yardımıyla istediği kombinasyonlarda bir görüntüyü, gerçeklikle bağ kurmadan istediği gibi yaratabilmektedir. Sanatçı için bu bir deneyimleme ve özgürlük alanıdır. Zihinde canlandırılan kompozisyon için farklı negatifler baskı alanında incelikli bir planlama ile yerleştirilerek ve her bir negatife gerektiği kadar pozlama, maskeleme gibi işlemler uygulanarak baskı yapılmaktadır.



Görsel 51 : Jerry Uelsmann, 1969, Floating Tree and Pea Pond

https://www.phillips.com/detail/jerry-uelsmann/NY040122/265 Erişim Adresi: 27.02.2023

Chao için “Uelsmann’ın diğer bir özelliği yarattığı hibrit kompozisyonlarda insan-doğa birlikteliğini vurgulaması ve göz, ağız, eller gibi insana ait organları ağaç gövdesi, nehir gibi doğal fenomenlerin bir parçası olarak sunmasıdır” (Chao, 2017: 305).

Jerry Uelsmann, hayal gücünün ürettiği gerçeküstü görüntüleri oluşturmak için farklı katmanları bir arada kullanmaktadır. Görüntüler bir yapbozu oluşturan parçalar gibi çeşitli sıralarda yan yana gelerek sanatçının kendi gerçekliğini yansıtması için imkan tanımaktadır.

2.3 Kavramsal Fotoğraf ve Katman İlişkisi

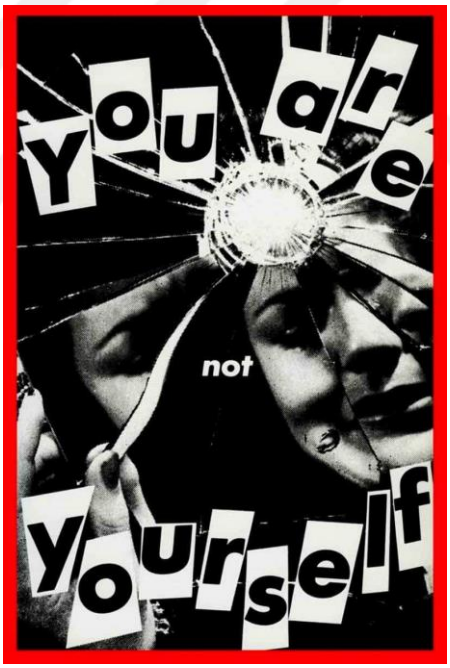
20. yüzyılda varlık bulan kavramsal sanat, geleneksel sanat üretiminin dışında bir çizgide seyretmiştir. Sanatın kuramsal yanını çözümlemeyi, yeniden tanımlamayı amaçlayan kavramsal sanat, mantık ve felsefeyle bağlantılıdır. Sanatçılar geleneksel materyal ve formların haricinde düşünerek, uygun malzemeler aracılığıyla kendilerini ifade etmeye başlamıştır (Koca, 2017). La Paz'a göre "Marcel Duchamp 1913 sonrası eserlerinde 'resim olarak resmin' yerine 'düşünce olarak resim' koyma girişiminde bulunmuştur" (La Paz, 2017 : 14). Duchamp eserlerinin adını özenle seçmiş ve bu konuya eserin kendisi kadar önem atfetmiştir. Kavramsal sanatın ve daha sonra kavramsal fotoğrafın üzerine oturduğu ve eserin üzerinden yükseldiği kavram bir iskelet oluşturmaktadır. Bu iskeletin üzerinde birbiri üstüne yerleşerek esere şeklini veren düşünceler ve metaforlar eseri zenginleştiren birimlerdir.

Çıplak bir çok şey ifade eder: Salt plastik yaratımla beraber resim ve hareket üzerine düşünme; kübizmin zirvesi ve eleştirisi; farklı bir resmin başlangıcı ve Duchamp'ın bir ressam olarak kariyerinin sonu; çıplak kadın miti ve bu mitin yok edilmesi; makine ve ironi, simge ve otobiyografi (a.g.e, 2017). Fotoğraf barındırdığı anlam katmanlarının yoğunluğuyla değer kazanmıştır.

Kavramsal fotoğrafın araç olarak kullandığı unsurlardan birisi de kendine mal etmedir. Kendine mal etme, Lev Manovich'in altını çizdiği gibi, üretim fazlasının olduğu bir dönemde sıfırdan oluşturma yerine olan veriler ya da eserleri baz alıp onların üzerinden yaratım sürecini kapsamaktadır (Manovich, 1999). Örneğin Cindy Sherman, eski Amerikan filmlerinden kareleri canlandırırken bu eserleri yeniden canlandırma yöntemiyle kendine mal etmektedir. Güçhan'a göre "fotoğraflarda sergilenen kostüm, makyaj ve aksesuarların altındaki sanatçının kim olduğu sorusu herkes tarafından merak edilmektedir ve izleyici bu soruyu sorduğu anda, gizlenen, ancak, bulgulanması beklenen

kimliğin gerçekte kendisi olduğunu ayrımsar. Sherman'ın imgeleri bir maskedir; daha doğrusu bu imgelerin her biri izleyicinin kendi kimliğini görmesine yarayan aynalardır" (Güçhan, 2007 : 32). Sherman kendi kurguları aracılığıyla maskelerin altında yatan katmanı ve mesajı okumaya çağırmaktadır. Katman, kavramsal fotoğraf içinde merakla aranması ve bulunması gereken bir veri, mesajın taşıyıcısı ve sanat eserinin bir parçası haline gelmiştir.

Kavramsal fotoğraf bağlamında Barbara Krueger'in fotoğrafları farklı bir sunum örneği olmuştur. Serilerinde ana tema olarak tüketim, popüler kültür ve feminist eleştiriyi ele alan Krueger, fotoğraf ve yazıyı birlikte kullanarak hem açık hem örtük mesajlar iletmiştir. Bu söylemler cümle halinde de sunulsa soru halinde de olsa bir sorgulamayı amaçlamaktadır.



Görsel 52 : You are not yourself, Barbara Krueger, 198-1982

https://www.thecollector.com/you-are-not-yourself-barbara-kruger/ Erişim Tarihi: 12.03.2023

Krueger, imge, tipografi, kırmızı renk ve büyük font kombinasyonu ile can alıcı sorular sormakta ve mesajına eklediği kavramlar üzerinden zihin performansı yaratmaktadır.

You are not yourself (Kendin Değilsin) adlı çalışma, kırık bir aynaya bakan bir kadın üzerinden, kadın kimliğine göndermeler yapmaktadır. Fotoğrafın ayrı bir katman olan yazı ile desteklenmesi, izleyiciye herhangi bir şeyi değil belirtilen konuyu düşündürtmek üzere kurgulanmıştır. Kırmızı çerçeve ile ünlemlenen konu, kişinin kendisi olabilmesinin mümkün olup olmadığını, aynaya bakıp kendisi ile yüzleşen birey -bu durumda özellikle bir kadın seçilniştir- ile ifade etmiştir. Aynadaki parçalanma negatif hissiyatı pekiştirmekte ve kadını hedef alınmış bir konumda betimlemektedir. Barbara Krueger'in yapıtları aynı kavram üzerinden değişik okuma ve yorumlara açık sorgulatıcı kavramsal fotoğraf ve metin örneklerindendir. Görseli oluşturan parçalar ve yorumlar değişik katmanların ortaya çıkmasıyla fotoğraf bütünlük kazanmaktadır. Katmanlar, kavramsal fotoğrafın yardımcı öğeleri olarak hizmet etmektedirler.

Silerek, kazıyarak ve bu parçalarla yeni bağlamlar oluşturarak çalışmak, kavramsal dönemde dekolaj terminolojisine ait olmuştur. Bu kelime ilk defa 1938 yılında Sürrealizm Kısaltmalar sözlüğünde kullanılmış, Raymond Hains gibi sanatçılar değişik poster katmanları ile yırtma, kazıma, tekrar birleştirme yöntemleriyle kendi estetiklerini oluşturmuşlardır.



Görsel 53 : Raymond Hains, 1971, İsimsiz

https://www.istanbulsanatevi.com/resimler/raymond-hains-isimsiz-kompozisyon/ Erişim Tarihi: 15.03.2023

Palimpsest kavramının anlamsal karşılıklarından birisi de silme, kazıma ve yeniden yazmadır. Bu eylemler kavramsal edimlerde karşılık bulmuştur. Kavramsal sanatçı Robert Rauschenberg, 1953 yılında Willem De Kooning'in çizimlerinden birini silmek üzere ister. Kendisiyle yapılan röportajda, sanat eserine bir eseri baz alarak başlamak istediğini ve bunun için de Williem De Koonig'in eserlerini seçtiğini belirtir. Willem De Koonig, soyut dışavurumcu akımın temsilcilerinden bir ressamdır ve çalışma tekniği de tuval üzerine boyaları uyguladıktan sonra zaman zaman kazıma, birleştirme, yok etme ya da alttaki taslak görüntüyü görünür hale getirme şeklindedir. Rauschenberg, De Koonig'in izniyle aldığı kömür, yağlıboya, kurşun kalem ve pastel boya ile yapmış olduğu bir çizimini silgi ile kısmi olarak silerek kendi eserini oluşturur. Bu işlem için bir ay harcayan Rauschenberg, yaratım sürecini tersine çevirerek silme yöntemiyle eser ortaya çıkarmıştır. Yeni çalışma, eskisinden izler taşımaktadır. Palimpsest kavramının içerdiği üzere, ilk katmana ait izlerin hala bulunduğu bu yeni eser 'Silinmiş De Koonig Çizimi' adıyla sanat tarihinin tartışılan yapıtları arasında yer almıştır. Eserini tanımlaması istenen Rauschenberg, onu 'şiir' olarak açıklamaktadır.



Görsel 54 : Robert Rauschenberg, Erased De Kooning, 1953

https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ Erişim Tarihi: 08.03.2023

Silme, kazıma gibi müdahaleler günümüz Türk fotoğraf sanatında da yöntem olarak kullanılmaktadır. Cevahir Akbaş Dilemma adlı projesinde fotografik malzemeyle

kazı kazan yöntemiyle yeni görseller üretmektedir. Kendi ifadesiyle, "kazımalar yüzünden yüzleri görünmeyen karakterlerin beden dilleriyle belleğindeki karakterlerle örtüştürüp onlarla içsel bir bağ kurması ve bu durumun izleyicide de meydana geleceğine olan inancı'dır. Aynı zamanda 'geçmişe uzanmanın getirebileceği potansiyel olumsuz etkilerle karşılaşma olasılığının getirdiği çelişki'dir" (Akbaş, 2018). Kazı kazan mantığıyla gri yaldızlı bir katmanla kaplanıp sonra kazınan fotoğraflarda belirli bölgeler görünürken belirli yerler de örtülüdür. Proje betimlemesine göre, "sanatçı burada kendi zihnine bilinçli bir şekilde türlü hafıza oyunları oynayarak kendine ait olmayan hatıraları kendi hatıralarına dönüştürmektedir. Bilinmeyen bir döneme tanıklık eden fotoğrafların ilk karşılaşma anında ona vurucu gelen tüm detaylarını, bize göstermek istediği şekilde yeniden sınırlandırarak bir başkasının anısına müdahil olmaktadır" (a.g.k. 2018).



Görsel 55 : Cevahir Akbaş, Dilemma, 2017

https://cargocollective.com/mcevahir/Dilemma-17 Erişim Tarihi: 12.03.2023

2.3.1 Çoklu Malzeme Kullanımı

2.3.1.1 Mixed Medya ve Deneysel Katmanlar : Sigmar Polke

"Üst üste oturtulan portreler, figürler, büyütülmüş gazete tramları, soyut dokular, her biri farklı bilinç katmanlarını bir araya taşımış oluyor. Polke'nin bir çok işi, izleyicide

ağır ‘psyhedelic’ uyuşturucular almış bir insanın beyninde oluşan halüsinasyonlar ve gerçek ötesi görüntüleri çağrıştırıyor” (Baykam, 2001).

Alman sanatçı Sigmar Polke 20. Yüzyılın etkili kavramsal sanatçılarındandır. Resim, fotoğraf, heykel, kimya gibi çeşitli disiplinleri deneysel çalışmalarında kullanmıştır. Polke, II. Dünya Savaşı sırasında doğmuş ve daha sonra ailesi ile birlikte Batı Almanya’ya göç etmiştir. İlk çalışma ortamı bir vitray fabrikasıdır. Düsseldorf’ta başladığı Güzel Sanatlar Akademisi’nde ise Josep Beuys’tan ders almış, Gerhard Richter, Konrad Lued ile birlikte eğitim almıştır. Almanya’da Gerhard Richter , Konrad Lueg ve Manfred Kuttner ile birlikte Kapitalist Gerçeklik’in kurucusu olmuş, pop-art ve popüler kültür eleştirisi olarak çorap, sosis ya da leğen gibi günlük hayata ait nesneleri ironik bağlamlarda kullanmıştır. Polke, Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitmenlik yapmıştır.

Sigmar Polke’nin eserleri doğup büyüdüğü Almanya’nın savaş sonrası sosyo politik ortamını, eğitimi sırasında tanıştığı kavramsal çevrenin etkilerini, hayatının bir döneminde dahil olduğu komün ve kullandığı uyarıcı madde etkilerini yansıtmaktadır. Polke, her zaman deneysel yaklaşıma sahip olmuş, malzeme ve teknik olarak tarzını sürekli yenilemiş, zararlı kimyasallara kadar bu yaklaşımını sürdürmüştür.



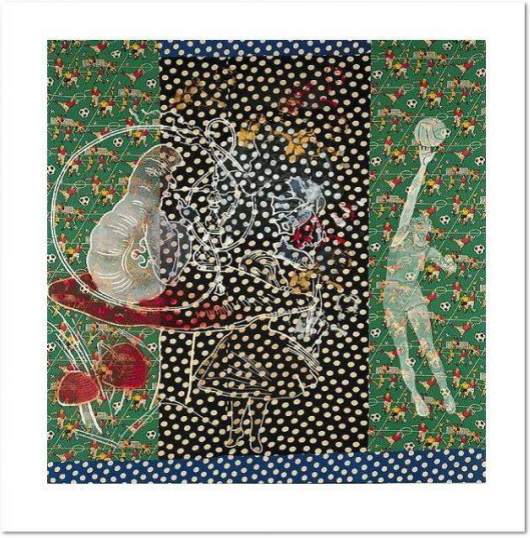
Görsel 56 : Sigmar Polke, Patates Evi, 1967

https://www.klatmagazine.com/en/art-en/alibis-sigmar-polke-1963-2010-necessary-279/42516 (Erişim tarihi: 14.01.2023)

1967 yılında sergilediği enstalasyonunun adı Patates Evi'dir. Bu sergi, ahşap çerçeveli bir ev iskeletinin her bir köşesine çakılmış patateslerden oluşmaktadır. Günümüzde oldukça sıradan olarak ele alınabilecek olan patates, savaş sonrası Alman toplumu ve tüketim alışkanlıklarına gönderme olarak yorumlanmaktadır.

Polke'nin yakın dostu yazar ve psikolog Friedrich Wolfram Heubach, sanatçının yapıtlarında patatesi kullanmasını şöyle açıklar: "Sanatçıya atfedilebilecek bütün niteliklere –yenilikçiliğin sevinci, yaratıcılık, kendiliğindenlik, üretkenlik, kendinden yaratmak vs.- cevap verebilen bir şeyden bahsedeceksek, bu yalnızca patates olabilir: Kapkaranlık kilerde öylece dururken, tam bir kendiliğindenlikle sürgün verir'' (Strasnick, 2014).

Sigmar Polke, yapıtlarında sanat tarihinden edebiyata çeşitli disiplinlere göndermeler yaparak anlamsal ve malzemesel düzlemde katmanlar yaratmıştır. Üslubu ile özdeşleşen noktalar, köklerini pointilizmden ve Roy Lichtenstein'ın grafik baskılarında kullandığı Ben-Day noktalarından alır. Lee Harvey Oswald'ın Portresi adlı eserini kurşun kalemin arkasındaki silgiyi mürekkebe batırarak ve bu şekilde noktalar oluşturarak yaratmıştır. 1966 yılında yapılmış olan Çeşme adlı eserinde olduğu gibi noktalardan oluşan fotoğraf yüzeyi, tramlı bir görüntü sunmakta ve görselin bilinçli olarak bozulmasını sağlamaktadır.



Görsel 57 : Sigmar Polke, Alice in Wonderland, 1971

https://yourartshop-noldenh.com/sigmar-polke-reinventing-the-role-of-an-artist/sigmar-polke-alice-in-wonderland/ Erişim tarihi: 14.01.2023

Alice In Wonderland adlı çalışması arka planda yeşil bir oyun sahası, merkezde beyaz puantiyeli geniş bir şerit alan içermektedir. Ön planda saydam olarak Alice Harikalar Diyarında kitabının Tırtıldan Nasihat adlı illüstrasyon görülmektedir. Bu illüstrasyonda büyük bir mantarın üstüne oturmuş nargile içen bir tırtıl yer alır ve mantar yendiği takdirde Alice büyümekte ya da küçülmektedir. Gerçekçi ve gerçeküstü öğeleri farklı opaklık derecelerinde kombine eden, üst üste bindirerek kavramları birbirine bağlayan Polke, masalı yeniden kurgulayarak çok katmanlı bir anlatı yaratmıştır. Bice Curiger, Polke'nin multidisipliner ve çok katmanlı yaklaşımı için şu şekilde yorumlamıştır;

'*Sigmar Polke'nin resim yüzeyleri, değişken, hassas ve büyülü yerlerdir. Sanatçı bazen, içinde gelin teli olan ince dokuma kumaşın parıldadığı, zaman zaman yeşile veya kırmızıya dönüştüğü tualler kullanır. Polke'nin karanlık oda deneyimi 1980'de resim yüzeylerine oyuna benzer analitik bir boyutun nüfus etmesine neden olur. Bu da resimlerin giderek hassaslaşan diyaframlara dönüşmesine, yüzeyin saydamlaşmasına ve çift yönlü kullanılabilir olmasına yol açar. İzleyici sürekli olarak yüzde yüz bilinenin dünyasını terk etmeye zorlanır. Tabii burada lineer bir devamlılık, sıralama ve belirgin*

sınırlar gibi alışılagelmiş düşüncelere yer olmadığını söylemeye gerek bile duymuyoruz' (Curiger, 2001).



Görsel 58 : Sigmar Polke, This is how you sit correctly (After Goya), 1982, 200*180cm

https://www.skarstedt.com/artists/sigmar-polke Erişim Tarihi: 15.03.2023

Bu tabloda Polke küçük köpeklerle süslü bir kumaşı kullanarak bazı bölgelerini gri, beyaz, mavi ve sarı renk alanlarına boyamıştır. Üzerlerine farklı gravürlerin kopyalarını çizmiştir. Bu kopyalar farklı parçalar halinde üst üste birleştirilmiştir. Başlarında sandalye olan kadınlar Goya'nın ünlü Caprichos serisinden, diğer motifler Max Ernst'ün gerçeküstü romanı Merhamet Haftası'ndan alınmıştır. Birbirinden kopuk anlatı parçaları ve düz süslemelerin üst üste binmesi, mekan algısını engeller ve grotesk bir etki yaratır (Gelshorn, 2006 : 31). Polke bu eserinde eski ile yeniyi, gelenekselle moderni de birlikte kullanmış ve bu birliktelikten yeni bir söylem yaratmıştır.

1970'li yıllar Sigmar Polke'nin seyahat ettiği ve sonrasında bir çiftlik evinde birçok arkadaşı ile birlikte kaldığı ve uyuşturucu kullandığı yıllardır. Paris'e yaptığı bir seyahatte çektiği Eyfel Kulesi fotoğrafını LSD kullanırken az ve çok pozlayarak basmış, üst üste bindirerek ve son kullanma tarihi geçmiş kimyasal banyolar kullanarak baskı sonuçları elde etmiştir.



Görsel 59 : Sigmar Polke, Obelisk, Paris, 1970

https://news.artnet.com/market/sigmar-polke-at-paris-photo-1145123 Erişim tarihi: 14.01.2023

New York'ta evsizleri çektiği projesinde fotoğraf kağıdının yüzeyine kimyasallar uygulayıp aşındırmış, netsiz ve parçalı görüntüler yaratmış, algısındaki dalgalanmaları deneysel yollarla katman yaratarak ifade etmiştir. Uranyum adlı çalışmasını her biri 59*44cm 21 adet kromojenik renkli baskı ile oluşturmuştur.



Görsel 60 : Sigmar Polke, Uranium, 1992

https://curatingthecontemporary.org/2014/11/01/artist-of-the-month-november-with-sigmar-polke/alibis-a-sigmar-polke-retrospective-at-the-tate-modern-london-uk-07-oct-2014/ (Erişim tarihi: 02.02.2023)

Gümüş bromür, gümüş sülfat ve gümüş nitrat çözeltileri, Gümüş Tablolar yapıtlarında kullanılmıştır. Polke, mistik ruhaniliğin soyut ifadelerini yaratmak için gümüş çözeltilerinin ışığa duyarlılığından yararlanmış ve karakteristik lekelenme ve kararmalar yaratmıştır. Gümüş Tablolar, Polke'nin aynalar, mercekler ve optikler üzerine yaptığı çalışmalara kaynak olmuştur (Truong, 2015).



Görsel 61 : Sigmar Polke, Untitled, 1990, Keten üzerinde gümüş nitrat, gümüş bromid, gümüş sülfat ve gümüş iyodid.

http://www.alaintruong.com/archives/2015/04/27/31960894.html Erişim tarihi: 02.02.2023

Farklı katmanları birarada kullanmak Polke'ye üslup özelliğini tanımlama gücünün yanı sıra ifade olanaklarında esneklik tanımıştır. Sigmar Polke, çeşitli disiplinlerle aynı anda çalıştığı için, bambaşka ve genellikle birbiriyle uyum içinde olmayan tarzlardan oluşan bir üslup yaratmış, birbiri içine geçmiş farklı teknik ve temsilleri birlikte kullanmıştır ; figüratif ve soyut, mekanik olan ve el yapımı, baskı ve fotoğraf, boyama ve çizim, bilinçli ve tesadüfi olan gibi (Rose, 1992).

Diğer yandan palimpsestin kelime anlamının parçalarından olan tekrar etme eylemi, Sigmar Polke'nin teknik olarak kullandığı bir araç haline gelmiştir. Rose'a göre tekrar, Polke'nin - kitle iletişim araçlarından ödünç aldığı bir kavram- aynı görüntülerin belli bir anlamdan sıyrılana kadar tekrar tekrar kullanılması , onları çift anlamlarla yeniden canlandırmasıdır (a.g.e., 1992).

Polke satın aldığı boyaların istediği canlı tonlardan yoksun olması nedeniyle zehirli maddeleri kullanmaya başlamıştır. Antik Yunan ve Romalıların uyguladıkları gibi arsenik, gök mavisi için yeşim taşı, malakit, zencefil ve balmumundan elde ettiği

boyalardan faydalanmıştır. Ayrıca tuval olarak kullandığı kumaş üzerine çeşitli tabakalarda reçine uygulamıştır. Bu resimlerde kullandığı foto-kimyasallar zamanla ışık, sıcaklık ve nem gibi çevresel koşullardan etkilenip dönüşmüştür (Türkmenoğlu, 2008).

Sigmar Polke'nin deneysel yaklaşımlarını çağdaşı Alman sanatçı Anselm Kiefer'de de görmek mümkündür. Anselm Kiefer, Heavy Cloud (Ağır Bulut) adlı çalışmasında fotoğraf üzerine kurşun ve doğal reçine kullanmıştır. Nükleer reaktörlerde radyasyon anlamına gelen 'Ağır Su' ya bir göndermede bulunarak eserin adını Ağır Bulut koymuştur. Bu mix medya çalışmasında zehirli bulutlardan sızıntıların yeryüzüne doğru süzüldüğü betimlenmektedir.



Görsel 62 : Anselm Kiefer, Heavy Cloud, 1985

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486567 (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

2.3.1.2 Disiplinlerarası Katmanlar : Giovanni Di Battista ve Tina Berning

Moda fotoğrafçısı Giovanni Di Battista ve illüstratör & ressam Tina Berning ortak çalıştıkları Confluence adlı projede mixed medya çalışma alanları oluşturup fotoğraf bazlı malzeme üzerinden deneysel işler üretmişlerdir. Proje, Di Battista'nın büyük boyutlu portre fotoğrafları üzerinde şekillenmektedir. Fotoğraf yüzeyini çizmek ve kazımak, boya ile ilave katmanlar oluşturmak, iğne ve iplik yardımıyla konturlar oluşturmak, fotoğrafı şeritlere ayırıp örme yoluyla birleştirmek projede kullanılan yöntemlerdendir. Confluence adlı serideki fotoğraflarda sanatçılar iki ayrı yaratıcı akışın ortak bir dalga

haline gelmesine ve fotoğraf ile diğer disiplinler arasındaki sınırların erimesine odaklanmaktadırlar.

Fotoğrafların üzerine el işi ile eklenen müdahaleler için Di Battista, "ortak projeler için çekim yaptığımda, onların bir kanvas görevi yapacağını bilerek kompozisyonumu oluşturuyorum" demekte (Di Battista, 2017) ve ilk katmanı oluştururken üzerine gelecek olan diğer katmanlarla çalışmanın bütünlük kazanacağını vurgulamaktadır.



Görsel 63 : Lisa Berning & Giovanni Di Battista, Confluence, 2017

https://artpil.com/news/berning-di-battista-confluence/ Erişim tarihi: 05.03.2023

Tina Berning, Berlin'de yaşamaktadır. Berlin'in bit pazarlarını dolaşıp buluntu defter ve kağıtlar aldığını ve eski dergiler, kumaş ya da kağıt yüzeyler üzerinde çizimler, boyamalar ve artizan müdahalelerle katmanlar yaratarak çalıştığını belirten sanatçı (Berning, 2010), eski ve yeni katmanların bir arada olmasına ve karşılıklı iletişimiyle yeni oluşumlara potansiyel sağlamasını değerli bulmaktadır. Palimpsest mantığının günümüz karşılığı olan bu yaklaşım 'Confluence' projesinde de kendisini göstermiştir.

2.3.2 Fotografik Yüzeye Müdahaleler

2.3.2.1 Fotografik Yüzeyin Katman Olarak Kullanımı : Şahin Kaygun

Grafik ve fotoğrafa olan ilgisini eserlerinde vurgulamış olan Şahin Kaygun, 20. yüzyıl Türk deneysel fotoğrafı için önemli bir isimdir. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümü'nü tamamladıktan sonra Salzburg Akademisi'nde eğitim alan ve kişisel eğilimlerini genişleyen vizyonu beraberinde uygulamaya koyan Kaygun, mevcut sanat ortamı için yeni olarak adlandırılacak işler yapmış ve tek bir kategoriye ait olmayan disiplinler arası üretimleri olmuştur. Şahin Kaygun, fotoğraflarına resim ve grafik açısından yaklaştığı için çağdaş bir isimdi ve hemen her sergi sonrasında Kaygun'un ressam mı yoksa fotoğrafçı mı olduğu tartışılmaktaydı (Pelvanoğlu, 2013).

Fotoğrafla ilgilenmeye başladığı ilk dönemlerde portre fotoğrafları çekmiş ve belgesel yaklaşımı benimsemiş olan Şahin Kaygun'un, 'Asker Fotoğrafları', 'Anadolu Fotoğrafları' '1 Mayıs Fotoğrafları' ve 'Sanat İnsanları' serilerinde bu izler görülmektedir. Fotoğraflarında bir grafiker hassasiyeti, renk ve leke dengesinde kendini göstermiştir.

1984 yılında çıkardığı Polaroidler serisi deneysel örneklerin ilklerini taşımaktadır. Şahin kaygun bu seride fotoğraftla birlikte akrilik boya kullanmış uygulamış, ilk fotopentür ilk örneklerini oluşturmuştur. Fotoğrafla grafiğin önce içsel düzlemde sonra malzeme yüzeyinde buluşması Şahin Kaygun'un üslup özelliklerindendir. Bu seri aynı zamanda uluslararası polaroid seçkisinde yer almıştır.



Görsel 64 : Şahin Kaygun, İsimsiz 447, 1984

https://www.kolekta.com.tr/yapit/isimsiz-447-2/ Erişim tarihi: 05.02.2023

Ak'a göre polaroid deneyimi Kaygun'u an fotoğrafı bağımlılığından kurtuluşa götüren bir köprü olmuştur ve bunu Kaygun ile yapılmış olan bir röportaj yoluyla örnekler. 13 Aralık 1984 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan bu röportajda Kaygun deneysel çalışmalarını şöyle ifade etmektedir;

> *"Makinenin belgeleyici niteliğine bağlı kalmadan, benim olana yönelik çalışmalar bunlar. Bir fotoğraftan yola çıkıyor, bu fotoğraftaki istemediğim tüm ayrıntıları yok ediyorum. Yerlerine de istediklerimi yerleştiriyorum. Siyah-beyaz olan bu fotoğraf üzerinde renk araştırmaları yapıyorum. Bunları yaparken fantastik bir dil ve 'ekspresif' bir anlatım içinde olmaya çalışıyorum. Bu sergideki yapıtlarımın en önemli yanı 'ekspresyon'. Yapıtlarıma fotoğraf-resim demek de yanlış. Bunları düşünsel boyutları bulunan birer sanat yapıtı olduğu anlaşılırsa benim için yeterli olacak" (Ak, 1990 : 28)*

Şahin Kaygun'un multidisipliner kimliği -grafiker, ressam, fotoğrafçı, yönetmen gibi- eserlerinde değişik katmanların birlikteliği olarak var olmuştur. Eski Zaman

Denizlerinde serisinde British Museum'da bulunan eserleri fotoğraflayarak bu imgeleri yazı, grafik ve boyamalarla birleştirerek kolajlar yaratmıştır.

Şahin Kaygun bu seride müzedeki heykeller ve figürlerin mekan içindeki varlıklarından yola çıkarak tarih ile gelecek arasında bir ilişki kurmuştur (Yıldırım, 2015). Pelvanoğlu'na göre "Şahin Kaygun bu serisinde müzeye ait olan parçaları bağlamlarından çıkararak yapıbozuma uğratmış ve yeni bağlamlarda canlanmalarına fırsat vermiştir" (Pelvanoğlu, 2013). Ak ise "avuç içine sığan idollerin anıtsal etki yaratacak biçimde verilmesi öze sadık kalınarak yapılmış bir abartmadır" demekte, Şahin Kaygun'un "boyut – perspektif dengesi ile bilinçli olarak oynadığını ve oransal ve zamansal katmanlar arası geçişlilik hedeflediğini" vurgulamaktadır (Ak, 1990 : 28). Özsezgin için "Kaygun görüntüyü fotoğrafa mal etmekten yanadır. Roland Barthes, bir yerde, fotoğraf neyi nasıl gösterirse göstersin, görünmez olanın fotoğrafın kendisi olduğunu öne sürmüştür. Şahin Kaygun işte bu görünmez olanın peşinde olmuştur hep" (Özsezgin, 1992).

Şahin Kaygun 1984 yılında verdiği röportajında bu seri için "onları müzenin soğuk salonlarında fotoğrafladım. Dolayısıyla ana mekanların nasıl olduğunu bilmiyorum. Bunlara, kendimce yakıştırdığım mekanlar oluşturmaya başladım" diyerek (Kaygun'dan aktaran Ak, 1990 : 29) imgeleri düşsel bellek mekanlarında yeniden sergilenmeye sunmuştur.



Görsel 65 : Şahin Kaygun, Seyirlik, 1991

https://www.gezginfoto.com.tr/makale/405-fotograf-sanatinda-sahin-kaygun.html
Erişim tarihi: 05.02.2023

Fotoğraflarına fotomontaj tekniği, kazıma ve boyama yöntemi, kolaj fotoğrafik görüntü üzerine resim yapma gibi birçok teknik ve estetik müdahaleler uygulayan Şahin Kaygun, dış gerçekleri sanatsal bir biçim anlayışıyla 'yansıtmak' yerine 'oluşturma'yı yeğlemiştir. Böylece özgün bir dil yaratmış ve sonsuz yorum olanaklarını mümkün kılmıştır (Özdemir, 2021).

Türk fotoğraf sanatında Şahin Kaygun ile başlayan deneysel uygulamaları günümüzde uygulayan sanatçılardan birisi de Gökhan Birinci'dir. Analog kültürün yok olması ve geleneksel yapının bozulması üzerinden, dijital ve analoğun buluşması bağlamında çalışmalar yapan Birinci, yüzey katmanı üzerinde çizme, yok etme, boyama gibi dışavurumcu müdahalelerde bulunmaktadır. Çalışmalarında Fikret Mualla'nın renk paletinden etkilenmiş olan Birinci, yüzeyi deneysel araştırma alanı olarak kullanarak figüratif ve soyut eserler ortaya koymaktadır. Kağıt, film gibi materyallerle çalışan Birinci, 19. yüzyıl tekniklerini fotoğraf katmanları üzerinde uygulamaktadır.



Görsel 66 : Gökhan Birinci, 35mm dia pozitif film üzerine müdahale, 2021

https://www.instagram.com/p/CXMLOIZo7uD/ Erişim tarihi: 03.02.2023

2.3.2.2 Görünmeyenin Potansiyeli : Lisa Folino

İtalyan-Amerikan sanatçı Lisa Folino, deneysel çalışmalarını polaroid yüzey üzerinde ve filmlerde uygulamaktadır. Fotoğraf, film, müzik, resim gibi çeşitli disiplinlerde çalışmış olan Folino, deneysel üretimler yapmakta, 19. yüzyıl tekniklerini günümüz bağlamları ile birleştirmektedir. Birinci'ye göre

> "Son otuz yıldır sadece Polaroid filmi ile çalışan Lisa Folino, fotografik süreçte kusur ve kazalara çalışmalarında yer veren bir sanatçıdır. Stüdyosunda çalışırken kaza sonucu Polaroid film üzerine kimyasallar dökmüştür. Hasar gördüğü düşüncesi ile bu filmleri çöpe atan sanatçı ertesi gün tesadüf eseri bu filmlerin yüzeyinde bozulmalar görmüştür. Ağır hasar oluşan bu filmleri tekrar geri aldığında bu çalışmalarla ilgili düşüncesini uygulamaya karar vermiştir" (Birinci, 2020).

Folino, küçüklüğünden beri ilgisinin her zaman yüzeyin altında var olan şeylere olduğunu belirtmiştir. Grace and Truth adlı projesinde çalışma tekniğini ve amacını şu şekilde açıklamaktadır ;

> "Görüntü pozlandıktan sonra oluşan pozitifi kanvasım olarak kullanıyorum. İlk aşama değişik kimyasallarla ve çok aşamalı, ellerimle ve başka nesnelerle yüzeye uyguladığım bir süreçtir. Kimyasallar, ışık yardımıyla görüntüde değişiklikler yaratmaya başlar. Pozitifi, bu değişim süresince farklı aşamalarda iken kayıt altına alıyorum Böylece orjinalden evrilen yeni ışık/kimya boyamasını, değişim boyunca farklı aşamalarda kayıt altına alıyorum. Fosillerin arkeolojik bir araştırmada toprak altından çıktıkları gibi, polaroidler de parçalanmış ve bozulmuştur. Fotografik görüntü, ilk yaratıcı süreçte değişime uğramakta ve sonra solarak yeni bir manzara ortaya koymaktadır. Değişen bu görüntülerde bütün olarak kalan şey zamandır. Benim arzum zamanı aşan ama onun geçişini de gösteren imgeler yaratmaktır. Bu fotoğraflar dinamik görüntüler gibidir ve geçmişin geleceğe ilerlemesi gibi değişmeye devam edeceklerdir" (Folino, Tarih yok).



Görsel 67 : Lisa Folino, The Blue Angel, Elle manipüle edilmiş polaroid

https://www.lensculture.com/projects/59381-grace-and-truth Erişim Tarihi: 03.03.2023

İlham ve motivasyonunu, kendi duyguları, dönüşüm olgusu ve yüzeyin altında olanı araştırmasından almaktadır. Grace and Truth projesinde polaroid fotoğraf yüzeyine müdahalelerde bulunmuştur. Bu seride çıplak bedenleri sade bir arka planla fotoğraflamıştır. Mitoloji ve din göndermeleri olan imgeler, bayat film ile çekilmiş, polaroidleri ev temizliğinde kullanılan kimyasallarla işlemden geçirmiştir. Böylece ana figür dönüşüm geçirip başka bir imgeye dönüşmektedir. Lisa Folino bu şekilde zamanla hesaplaşmaktadır.

Folino, Into the Gray adlı serisinde de polaroid yüzeylerde çalışmaya devam etmiştir. Babasının rahatsız olduğu bir dönemde hastane dışında deniz kenarında ve çölde yaptığı polaroid çekimlere müdahalelerde bulunmuştur. Manzara görselleri farklı bağlamlara dönüşmüştür. Polaroid filmin yüzeyi imgeyi özelleştirebileceği bir alan açmış ve gördüğünden ziyade görmek istediği manzaralar yaratmıştır.

2.3.3 Diapzotif Saydam Katmanlar

2.3.3.1 Çoğaltma ile Katman Yaratma : Serkan Özkaya

Serkan Özkaya kendine mal etme, tekrar üretme, orijinal ve kopya kavramları etrafında projeler üretmekte olan kavramsal bir sanatçıdır. İstanbul Üniversitesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı üzerine yüksek lisans ve doktora yapmış, New York'ta Heykel , Nantes'da Film ve Video alanlarında yüksek eğitim almış multidisipliner bir sanatçı ve yazardır.

Sakıp Sabancı Müzesi'nin daveti ile katıldığı bir programda dialarla ürettiği projesini anlatmıştır. Projenin adı Marcel Duchamp'tan esinle, 'Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)'dır. 1990'lı yıllarda İstanbul'da Beral Madra ile kendi eserlerini göstermek için tanıştığı zaman Madra bu eserlerin dialarını istemiştir. Dia kavramı ile bu şekilde tanışan Özkaya, dia pozitiflerin dayanıklı ve arşivsel baskı olduğunu, sanat eserleri ve enstalasyonların bu sebepten dialarının çekilip korunduğunu öğrenmiştir. Dianın dayanıklı ve esas eserin yerine geçtiğini düşünerek eserlerini dia formunda sergilemeye karar vermiştir. İlk denemeyi 1999 yılında kendi evinin camında yapar. Bu şekilde sergileme hem gündüz hem de gece olabilecektir. İlham aldığı eser Marcel Duchamp'ın Büyük Cam eseridir. Daha sonra o sıralar Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi olarak hizmet veren galerinin dış cephe camlarında bu eseri sergilemek üzere galeri ile anlaşmıştır. Cam alanını kaplamak için 30.000 adet dia gerektiğinden sanatçı arkadaşlarından ve bunlar da yetersiz kalınca gazetecilerden dia toplamıştır. O dönemde basın bülteni gazetelere dialar halinde geldiğinden, gazetelerden edindiği dialarla projeyi tamamlamış ve proje çok ilgi görmüştür.



Görsel 68 : Serkan Ozkaya, Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği, 2001

https://www.instagram.com/o4ozkaya/ Erişim tarihi: 15.01.2023

Proje gündüz sanat galerisinin içinde gün ışığı ile gezilebilmekte ve dialar doğru taraftan görülebilmektedir. Bu şekilde galeri adı sanatçı adı ve projenin adı da görülmektedir. Gece ise, aydınlatma yardımıyla camları kaplayan dialar dışarıdan görülebilmekte, seyirciler arasında karşılaşma ve diyaloğa imkan vermektedir. Özkaya, "gece İstiklal caddesinin kalabalık olmasından dolayı bir çok kişinin eseri deneyimleyebildiğini ve kendisi için anlamlı olanın bunu sanat galerisine girmeden yapabilmeleri olduğunu belirtir" (Özkaya, 2018). Eser 2000 yılında İstanbul'da, 2001'de Hollanda'nın Utrecht şehrinde yaklaşık 100.000adet dia ile sergilenmiştir. Sergileme daha sonra Toronto ve New York gibi şehirlerde tekrarlanmıştır.

Marcel Duchamp, 1915-23 tarihleri arasında tamamladığı eseri 'Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam) adlı eserinde iki büyük cam tabakası arasına kurşun tel, kurşun folyo ve tozlar ile çalışmıştır. Eser, görünüm itibarı ile altlı üstlü yerleştirilmiş dia pozitifleri ya da bir pencereyi andırmaktadır. Saydam katmanlar arasındaki figürleri gelin, hava akımı pistonları, isabetsiz atışlar, tekne, makas, elekler, görgü tanıkları ve çikolata öğütücü olarak adlandırmıştır. Üst bölüm kadın, alt bölüm

erkek olarak tanımlanmıştır. Serkan Özkaya'nın dia gösterimlerine esin oluşturan bu eser, nesnelerin ötesinde soyut kavramların birlikteliğinden ve saydam teşhir malzemeleri aracılığıyla aktarımından oluşmaktadır.

Serkan Özkaya'nın dia pozitifleri çoklu olarak kullanması ve yatay düzlemde katmanlar yaratması fotoğraf açısından bir anlam ifade etmektedir. Analog fotoğraf baskısında negatifler kontak baskı alınarak kontrol edilmektedirler. Kontak baskı, negatiflerin yan yana ve birlikte bulunmasını, baskının bir aşamasını ifade eder. Burada aynı zamanda, zaman çizgisini oluşturan an'lar bir arada bulunmakta ve sonrasında seçilmek üzere fotoğrafçıya imkan yaratmaktadır. Bajac'a göre "kontak baskı aynı zamanda dışarıdan bakan bir göze, fotoğrafçının konuya yaklaşımını, denemelerini, başarılarını, başarısızlıklarını bir taslak veya müsvedde halinde görmek fırsatını vermektedir" (Bajac, 2011 : 39).

Kontak baskıları sergilemek retrospektiflerde yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Robert Frank'in The Americans adlı foto kitabı 83 fotoğraftan oluşturulmuştur. Ancak bu serisinin oluşması için Frank, Avrupa'dan Amerika'ya yerleştikten sonra Amerika içinde uzun bir seyahate çıkmış ve non-perfeksiyonist bir üslupla binlerce kare çekmiştir. 29 Ağustos 2016 – 10 Kasım 2016 tarihleri arasında İngiltere'de Lehigh Universitesi Sanat Galerisi'nde 28.000 negatiflik retrospektiften seçilmiş kontak baskılar sergilenmiştir.



Görsel 69 : Robert Frank The Americans : 81 Contact Sheets Sergisinden

https://wordpress.lehigh.edu/luagarchive/event/frank/ (Erişim tarihi: 17.01.2023)

2.3.3.2 Katmanlara Yakından Bakış : Wei Leng Tay

Singapurlu sanatçı Wei Leng Tay, projelerinde diapozitifleri kullanmaktadır. Tay mikroskop yardımıyla diapozitif filmleri inceleyip fotoğraflamaktadır. Fotoğrafladığı bölümleri kendi yorumuyla tekrar oluşturan sanatçı, "mikroskobun dijital olarak plastik katmanları, organik materyal, kir ve temsil edilen görüntü gibi diapozitifte belirenleri 3 boyuttan 2 boyuta aktardığını ve bu şekilde diapozitif materyal üzerinden tarih, zaman ve doğa temsillerinin oluştuğunu" söylemektedir (Tay, 2021). İsimsiz : Mikroskobik Görüntüler olarak yayınladığı ve 3 diğer sanatçı ile ortak oluşturulan sergide değişik boyutlarda sergilenen saydamlar, diapozitiflerin içerdiği katmanlar üzerinden farklı bağlamlarda anlam bulurken boyut anlamında da algıyı sorgulatmaktadır.



Görsel 70 : İsimsiz, Wei Leng Tay, 2021

https://www.weilengtay.com/progressive-disintegrations Erişim Tarihi: 03.03.2023

Sanatçı tarafından görsele ait bilgiler de verilmektedir; 135mm full frame renkli diapozitif film. ‘Kodak tarafından işlenmiş, Kodak-etiketli mukavva çerçeveli Kodachrome diapozitifi, El yazısıyla ‘KING’s PARK’ ve ‘10NOV69M3 MADE IN AUSTRALIA’ yazılmış. Agracolor-markalı portakal rengi plastik kutuda ve ‘TITLE Perth people DATE Sept. ‘70’ etiketli. x100 oranında büyütülmüş. Ilford Galerie Smooth Cotton Rag 180*124cm arşivsel boya baskı.



Görsel 71 : İsimsiz, Bu Taraftan Bakınız seçkisinden, Wei Leng Tay, 2022

https://www.weilengtay.com/view-from-this-side Erişim Tarihi: 03.03.2023

Wei Leng Tay, ‘Bu Taraftan Bakınız’ serisinde aile albümündeki slaytları ana malzeme olarak kullanmıştır. 1960-1970’li yıllarda Avustralya’dan Malezya ve Singapur’a göç eden ailesinin coğrafya ve tarih üzerinden şekillenen hikayelerini diapozitifler yoluyla ele almaktadır. Projeye isim veren olgunun, slaytların kenarında yazılı olan ‘Bu Taraftan Bakınız’ ibaresi olduğunu belirten sanatçı, ‘Buradan çeşitli sorular doğmaktadır. Geçmişe ait imgelere bakmanın doğru ya da yanlış bir yolu var mıdır? Kişisel açıdan mı toplumsal açıdan mı bakılmalılar? Bu bakış şekli, görme ve değer verme üzerinden daha geniş bir yapıyı sembolize eder mi?’ sorularını gündeme getirmekte (Tay, 2021) ve aile belleği, göç ve nostalji temalarını slayt materyali üzerinden

sorgulamaktadır. Slaytların sergideki kimi fotoğraflarda basılı fotoğrafın yanında küçük ve ışıklı bir panonun önünde sergilenmesi ayrı bir katman olarak yer almalarını sağlamıştır.

3. BÖLÜM

DİJİTAL FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

3. BÖLÜM

DİJİTAL FOTOĞRAF TEKNOLOJİLERİ VE KATMAN

3.1 Duyarlı Yüzeyin Dijitalleşmesi : Sensör

Fotoğraf tarihindeki önemli değişimlerden birisi kayıt altına alınan görüntünün sayısallaşmasıdır. Metal, kağıt, cam, film gibi materyallerin görüntüyü kaydetmesi zamanla yerini sensöre bırakmıştır. Kendisinden sonra bir dizi gelişmeyi tetikleyecek olan bu olgu için 20. yüzyılı beklemek gerekmiştir.

Analog fotoğrafta bir film emülsiyonu üzerindeki milyonlarca mikroskobik gümüş halojenür molekülü taneciği, onlara çarpan ışığın yoğunluğuyla orantılı olarak tepki verirken, dijital fotoğrafçılıkta bir ızgaradaki milyonlarca misroskobik sensör, ışığa reaksiyon göstermektedir (Tobia, 2006). Dijital fotoğrafçılığın başlangıcını Uğurlu şöyle ifade etmiştir;

> *"1970'li yılların sonlarında Amerika'da uzay araştırma merkezi olan Nasa'nın öncülüğünde atıldı. Uzaya yollanan astronotların uzayda çektikleri filmleri geri getirme aşamasında uzay ortamından ve rasyasyondan dolayı bozulması ve istenilen neticelerin alınamaması Nasa'nın fotoğraf firmalarından yardım alarak çok büyük bir araştırmaya başlamasına neden olur. Araştırmanın amacı film kullanmadan uzayda çekilen bir fotoğrafı bilgisayar verisi olarak elde etmek ve bu verileri filme yazan bir aparat imal edip bu filmleri agrandizörle veya duplikeyle fotoğraf kağıdına basmaktı. Bu sayede elde edilen fotoğraflar bozulmayacaktı" (Uğurlu, 212-213).*

Önce fotoğraf makinalarının elektronikleşmesi gerçekleşti ve bunu duyarlı yüzeyin sayısallaşması takip etti. Sayısal sistemlerde görüntünün en küçük birimi piksellerdir. Sayısal sisteme göre çalışan bir fotoğraf makinesinin içinde klasik bir makineden farklı olarak film yerine CCD çip ve hafıza ünitesi, bakaç yerine ekran işlemci kartı vardır. Görüntü önce CCD üzerindeki filtrelerde analog değerlerde işarete çevrilir, daha sonra sayısallaştırılarak hafızaya kayıt edilir (a.g.e., 2013). Polatoğlu ve Özkesen'e göre "Işığa duyarlı sayısal hücrelere sensör ya da optik sensör denmektedir. Sensörlerin görevi gelen optik görüntüyü elektrik sinyallerine çevirmektir. CCD sensörleri Willard

Boyle ve George Smith tarafından 1969 yılında bulunmuştur" (Polatoğlu ve Özkesen, 2022 : 52-53).

Bugünkü anlamda ilk sayısal fotoğraf makinası 1975 yılında Kodak tarafından yapıldı. Steve Sasson bir görüntüleme çipi ile başladığı çalışmalarında, sıkıştırılmış dosyalara ihtiyaç duyulduğunu anlayarak ilk JPEG sıkıştırma donanımını icat etmiştir (Ang, 2014).

Yeni gelişen teknolojiler fotoğrafçılara ve sanatçılara seçenek imkanı yaratmıştır. Bazı fotoğrafçılar geleneksel yöntemlerle fotoğraf üretmeye devam ederken bazı fotoğrafçılar tekniğin elverdiği tüm imkanları kullanmak ve yaratıcılıklarının sınırlarını bu yollarla denemek istemişlerdir. 20. yüzyılın deneysellik alanı teknoloji üzerinden gerçekleşmiştir. Görüntünün sayısallaşması, pikseller yoluyla oluşuyor ve şekilleniyor olması, bu görüntülerin işlenmesi için farklı programlar geliştirilmesini zorunlu kılmıştır.

3.2 Sayısal Katmanların Oluşumu : Photoshop Örneği

Günümüzde yaygın olarak kullanılan Photoshop programı, 1987 yılında doktora öğrencisi olan Thomas Knoll tarafından monokrom ekranda siyah beyaz fotoğrafları düzenlemek için tasarlanmıştır. Thomas Knoll, kardeşi John Knoll ile birlikte programı geliştirerek 1990 yılında Adobe firmasına satmıştır.

Layers/Katmanlar özelliği, Photoshop programında 1994 yılındaki Photoshop 3.0 versiyonu ile birlikte kullanıma sunulmuştur. Adjustment Layers / Düzenleme Katmanları özelliği, 1996 yılında Photoshop 4.0 ile gelmiştir. 2000 yılında Photosohop 6.0 versiyonu ile Multi-Layer ve Blending özellikleri eklenmiştir. Blending katmanların değişik renk görünümleriyle kullanılmasına imkan vermektedir. 2003 yılında Layer Group özelliği ile katmanlar kendi aralarında gruplanabilmekte, kategoriler halinde saklanabilmekte ve işlenebilmektedir. 2008 yılında çıkan CS4 ile Masks and Adjustments paneli kullanıma girmiştir (Pagin, 2014).

Dijital dünyada hız önem kazandığından programlar sundukları avantajlar ve çözüm sağlama hızları ile maddi değere dönüşmekte ve popülerlik kazanmaktadırlar. Bilgisayar kullanımının ve teknolojinin ilerlemesi ve Photoshop programına düzenli

aralıklarla yenilikler eklenmesiyle Photoshop, fotoğraf düzenlemeleri için başvurulan başlıca araçlardan biri haline gelmiştir.

Katmanlar, saydam tabakalar olarak düşünülebilir. Her bir saydam tabaka farklı imgeleri taşıyabilir ve üst üste geldiği zaman görüntünün bütünü oluşmaktadır. Ana görüntüyü parçalara bölmek ve katmanlar halinde çalışmak bir dizi fayda sağladığından tercih edilen yöntemdir. Katmanlar ayrı ayrı işlemlere tabi tutulabilmektedir. Böylece sonradan yapılacak değişiklikler görselin tümünü değil sadece istenen parçayı etkileyecektir. Her bir katman özerk olduğundan katmanların opasitesi ve diğer özellikleri, başka katmanları etkilemeden ayarlanabilmektedir. Her katman isimlendirilebilmekte, katman paletindeki göz imgesiyle görünür olup olmaması kontrol edilebilmektedir.

Dijital katmanlar palimpsest mantığıyla işlemektedir. Eski ve yeni katmanlar bir arada bulunmakta, birlikte görünür olabilmektedirler. Katmanlar kendi aralarında yer değiştirebilmekte, üste gelen katman hiyerarşik olarak öne çıkmaktadır. Her katman kendi özerkliği ile var olduğundan estetik imkanlar açısından geniş potansiyel sunmaktadır. Filtre ve manipülasyon araçları farklı katmanlara farklı oranlarda uygulanabilmektedir. Katmanlar aynı zamanda maske ile birlikte kullanılabilmektedir. Böylece maske yardımıyla fotoğrafın bazı pikselleri görünmez olabilmektedir. Bu yöntemle pikseller var olmaya devam etmekte, sadece istenmeyen pikseller görünmez hale gelmekte ve fotoğrafa kalıcı hasar alması engellenmektedir.

3.2.1 Saydam Katmanlar : Leandro Erlich

1973 yılında Arjantin'de doğan sanatçı, sürreal çalışmalarında katmanları araç olarak kullanmaktadır. Kamusal alanda ya da müze ve bienal çerçevesinde yaptığı enstalasyonlar algıyı sorgulayan, gerçeklik ve temsil ile oynayan türden çalışmalardır. 2001 yılında Venedik Bienali'ne Arjantin'i temsil ederek katıldığı 'Yüzme Havuzu' adlı projesi, daha sonra Kanazawa Çağdaş Sanat Müzesi koleksiyonuna kalıcı olarak eklenmiştir.

Japonya'da Echigo-Tsumari Sanat Trienali için hazırladığı Palimpsest : Gökyüzü Göleti adlı çalışmasında ayna etkisi ve yansımaları, yanılsama yaratmak amacıyla

kullanmıştır. Üst üste binen görüntüler, bir çeşit algı oyunu yaratmaktadır. Palimpsestin üst üste bindirme tanımına atıfta bulunan bu çalışma, iç içe geçmiş görüntülerle kurulmuştur. Erlich, zihnindeki kavramları görselleştirerek birlikte kullanmış ve felsefi altyapısı ile birlikte kurgulamıştır.



Görsel 72 : Leandro Erlich, Palimpsest : Pond of Sky, 2018

https://www.echigo-tsumari.jp/en/art/artwork/palimpsest/ Erişim Tarihi: 01.03.2023

Erlich eserlerinin felsefi altyapısı ile ilgili şu şekilde açıklama yapmaktadır ; "İzleyicilerin eserin içindeki yapay unsurları görmeleri beni rahatsız etmiyor çünkü bu şekilde deneyimlerini yorumlayacak metaforlar bulabilirler. Deneyimlemekten daha iyi bir öğrenme yolu yoktur. Bu şekilde, öngörülen kavramları kabul etmek yerine daha derine inebiliriz" (Erlich, 2008). Erlich'in eserlerinden tek bir gerçeklik olmadığı gibi tek bir yorum da yoktur, izleyicinin bakış açısı ve algısı kendi gerçekliğini yaratmaktadır sonucuna varılmaktadır.



Görsel 73 : Bulut, Leandro Erlich, 2021, Nubes sergisinden

https://baronian.eu/exhibitions/14605/ Erişim tarihi: 01.03.2023

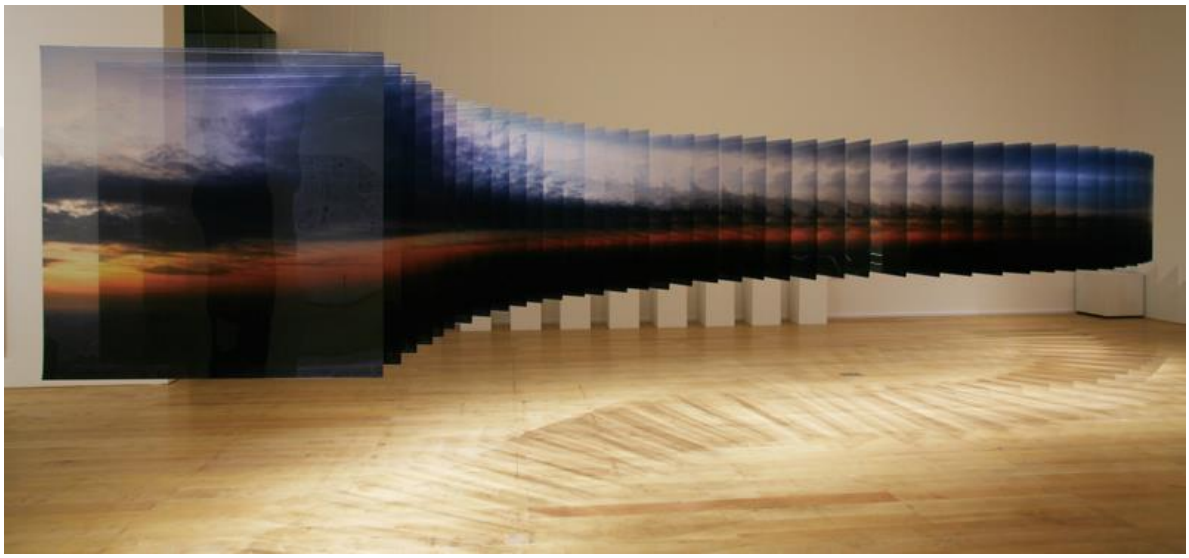
Eserlerinde sıklıkla kullandığı motiflerden birisi buluttur. Gökyüzünde, serbest formda ve sürekli değişim halindeki bulutları saydam bir kutuya koyarak ironik bir atmosfer kurgulamıştır. Bulutların hareketi cam tabakalarının yerleştirme şekli sayesinde fark edilmektedir. Katmanlar, belirli bir açıdan bakıldığında tam görüntüyü vermekte yardımcı olmakta ve sanatçının ifade etmek istediği gerçekliği yaratmasında bir araç ya da yöntem olarak hizmet etmektedir.

3.2.2 Zamanın Katmanları : Nobuhiro Nakanishi

Japon sanatçı Nobuhiro Nakanishi, Layer Drawings (Katman Çizimleri) adını verdiği serisinde şeffaf yüzeylere basılmış fotoğrafları birlikte kullanarak devamlılık sağlayan parçalarla bir bütünü oluşturmuştur. Katmanlar görüntüyü meydana getirmenin yanı sıra, hareketi ve akışı da sağlamaktadırlar. Nakanishi'nin eserlerinde vurgulamak istediği ana nokta zamanın akışı ve bunun her bir kişide farklı şekilde duyumsandığıdır. Nakanishi serisini şöyle özetlemektedir;

> '*Bu dizi, güneşin doğuşu veya dondurmanın erimesi gibi günlük yaşamda meydana gelen değişiklikleri tasvir ediyor. Bu sıradan olaylar düzenli aralıklarla fotoğraflandı, şeffaf filme basıldı ve sırayla birleştirildi. Zamanın birikimini bir heykel olarak yakalamak, izleyicinin zamanın geçiciliğini deneyimlemesini sağlar. Hepimiz*

zamanın geçişine tabiyiz, yine de her birimiz bunu kendi tarzımızda hissediyor ve algılıyoruz. Zamanın kendisinin bir şekli veya sınırı yoktur ve sabitlenemez veya kavranamaz. Bu heykellerdeki fotoğraflara baktığımızda tek tek görüntüler arasındaki boşlukları doldurmaya çalışıyoruz. Hem geçici hem de belirsiz olan kayıp zaman ve mekanı doldurmak için fiziksel deneyimlerimizden yararlanırız. Bu seride, zaman ve mekanı hem izleyici hem de sanatçı tarafından paylaşılan duyumlar olarak tasvir etmeye çalışıyorum' (Nakanishi, 2010).



Görsel 74 : Nobuhiro Nakanishi, Layer Drawing Sunrise, 2007

https://www.kashyahildebrand.org/zurich/nakanishi/nakanishi003_028.html Erişim tarihi: 01.03.2023

Layer Drawing Sunrise adlı eseri 100*100*1500cm ebatlarındadır ve 50 katmandan oluşmuştur.

Aristoteles zaman tanımını hareket üzerinden yapmıştır. Ona göre zaman, önce ve sonraya göre devinimin sayısı olduğundan bireyler, düşüncelerinde bir değişiklik olmadığında ya da bir değişim fark etmediklerinde zamanın da ilerlemediğini farz etmektedirler. Dolayısıyla zaman Aristoteles'e göre devinime bağlıdır (Karadaş, 2015 : 325). Nakanishi, Layer Drawings serisinde bu düşüncenin izinde zamanın akışını saydam katmanların birbiri ardına dizilimi olarak görselleştirmiştir. Her bir katman bir an'ı simgelemektedir.

3.2.3 Gerçekliğin Yeniden Üretimi : Ali Alışır

Ali Alışır grafik eğitimi almış ve yüksek lisans yaptığı süreçte İtalya'da dijital kurgular üzerine yoğunlaşmıştır. Sayısal katmanları ifade aracı olarak kullanan sanatçı, projelerinde değişen bağlamlarda üst üste binen imgelerden faydalanmakta, bu yöntemle gerçekliği yeniden yorumlayıp üretmektedir.



Görsel 75 : Ali Alışır, Sanal Mekanlar, 2010

https://www.bozluartproject.com/sergi/ali-alisir-ali-alisir-2009-2019-kitap-tanitimi-ve-yapitlardan-bir-secki/ Erişim Tarihi: 09.03.2023

Sanal Mekanlar adlı seride, yurt dışı seyahatleri sırasında fotoğrafladığı kent imgelerini çipler ve devlerle birleştirip farklı bir gerçeklik yaratmıştır. Ortaya çıkan melez görüntüler kentin bulanık bir parçası gibi görünmekle birlikte dikkatli bakılınca büyütülmüş ölçekli çiplerin de arka ve ön fonu kapladığı görülmektedir. Kente ait mekanların elektronik devrelerle birlikteliğini Alışır şöyle açıklar ;

> *"Bugün 21. yüzyılı bize en iyi anlatan kavram nedir diye sorarsanız elektronik çiplerin ve devrelerin olduğunu söyleyebilirim. Bu mikroçipler aslında Çok da yabancı olmadığımız bilgisayarlarımızda televizyonlarımızda cep telefonlarımızla bizi diğer dünyalara bağlayan aygıtlar elektronik devrenin üzerindeki bu bilgi akışları ve hızı adeta bir mekan çözülmesi yaratıyor. Mekan artık 21. yüzyılda dört tane duvardan ibaret değil. Bizler artık böyle teknik devreler ve mikroçiplerin sayesinde seyahatler yapabiliyor, insanlarla tanışabiliyor ticarette bulunabiliyoruz ve aslında mekan kavramının çözülmesine tanık oluyoruz. Dolayısıyla en eski ve en yeniyi birleştirmeye çalıştığımı söyleyebilir mekan kavramı içinde"* (Alışır, 2010).

Ali Alışır, 2014 yılında sergilenen Sanal Manzaralar serisinde geçmişte insanı çevreleyen doğal ortamın sanal ağlara evrilmesi üzerine çalışmıştır. Değişen gerçekliği ifade etmek için ağaçlar ile internet imgelerini birleştirerek kullanan sanatçı, "içinde bulunduğumuz bu manzara sosyal medya ağlarıyla çevrelenmiş, bizi sürekli paylaşımda bulunmaya davet eden bir dünya. Bugün bizler teknolojiyle artık doğayı sadece değiştirmiyor ona yapay bileşenler de ekliyoruz" diyerek kurguladığı yeni dünyaları sayısal katmanlar yardımıyla yaratmaktadır (a.g.k. 2014).



Görsel 76 : Ali Alışır, Sanal Manzaralar, 2014

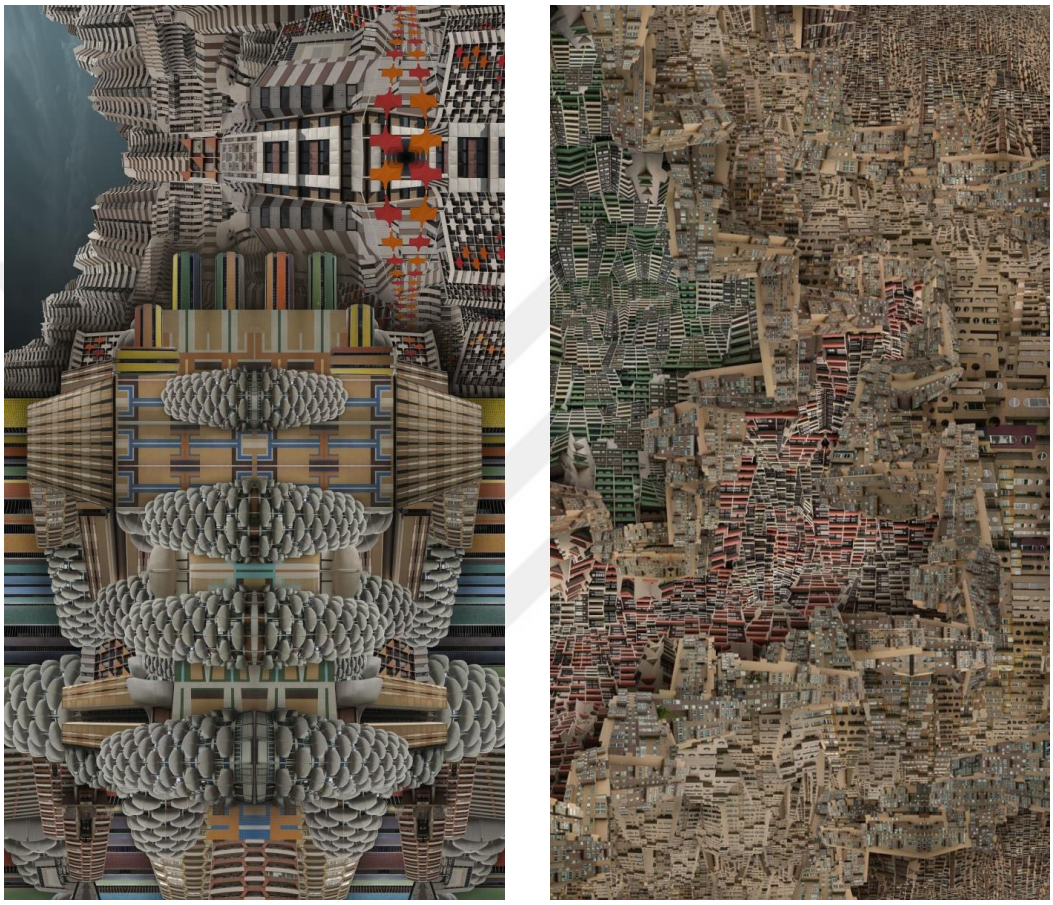
https://www.bozluartproject.com/sergi/ali-alisir-sanal-manzaralar/ Erişim Tarihi: 09.03.2023

Ali Alışır, sayısal kurgular ve dijital katmanları gerçekliğin yeniden üretimi için araç olarak kullanmıştır. Eski ve yeni ya da farklı katmanların birlikteliği, palimpsestimsi görüntüler ortaya çıkarmaktadır ve Sanal Mekanlar, Sanal Savaşlar, Sanal Manzaralar, Kozmos serilerinde fark edileceği üzere bu yöntem zamanla kendisini tanımlayan üslup haline gelmiştir.

3.2.4 Kentin Katmanları : Hubert Blanz

Hubert Blanz, 'Hayatın Değeri' adını verdiği serisinde kente dair mimari fotoğrafları üst üste bindirme yöntemiyle katmanlar yaratmıştır. Projenin başlığı, İspanyol postmodern mimar Ricardo Bonfill'in Paris ve yakınlarında yaptığı lüks sosyal konut sistemlerine atıfta bulunmaktadır. Altyapı, konutların dokusu ve coğrafi koşulları üzerinden şekillenen proje, avangard dönemde Paul Citroen'in yapmış olduğu Metropolis'in dijital versiyonunu oluşturmaktadır. 205 binaya ait 4000 kare fotoğrafla yaptığı çalışmasında Hubert Blanz, titiz bir şekilde yeni bir mahalle ve konut modeli oluşturmuştur. Paris için tasarlanan ama hiç gerçekleştirilmeyen Le Corbusier'in ışıltılı

mimari konsepti ve yetersiz altyapı ve sıkıştırılmış şehir planı ile üst üste binen binalar fotoğrafçı Hubert Blanz tarafından görselleştirilmiş ve şehrin bu haline estetik bir eleştiri sunmuştur. Sıkışıklık hissi, renkli ama teknolojik labirentlerden oluşan şehir tasviri fotoğraflarda fark edilmektedir.



Görsel 77 : Hubert Blanz, Creteil, 2020

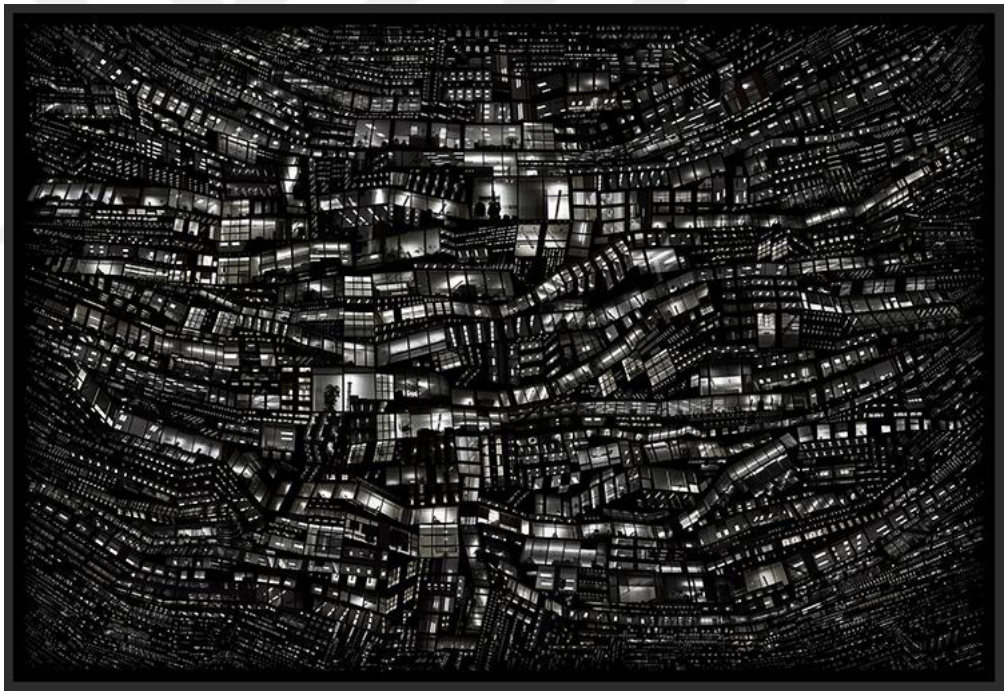
https://galleryviewer.com/en/artwork/37699/05-a-creteil-2020?event_id=15 Erişim Tarihi: 09.03.2023

Görsel 78 : Hubert Blanz, Sevran, 2020

https://galleryviewer.com/en/artwork/37699/05-a-creteil-2020?event_id=15 Erişim Tarihi: 09.03.2023

Alman sanatçı Hubert Blanz, bu projede şehrin mimari yapısını öne çıkarmış, yeşil alanlar ya da boş alanlardan çok binalardan oluşan bir mozaik betimlemiştir.

2013-2018 yılları arasında Chicago'da çalıştığı Işık Diyagramları : Şehrin Kodları adlı projesi de dijital katmanlı fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu proje dahilinde finalde yaratılan 7 görsel toplamda 1600 fotoğrafın bilgisayar ortamında birleştirilmesiyle vücut bulmuştur. Chicago Okulu ve mimari tarzı baz alınarak tasarlanan proje için sanatçı, Ludwig Mies van der Rohe, ve onun Less is More (Az Çoktur) ilkesinden hareket ettiğini, tasarımlarını çizgi ve noktadan oluşan kodlarla oluşturduğunu belirtmiştir. Sanatçı, proje açıklamasında Chicago kentinin ışık yapısını gece fotoğraflayarak tekrarlardan oluşan pencereler ve kentin analojik yapısını işlerken aklına müzik kutuları ve delikli kartlar geldiğini, 18. yüzyıldan beri kullanılan bu teknolojinin insanların çalışma ortamlarındaki yerini ve mekanik olarak tekrarlanan süreçler ve görüntülerle bağlantısını vurgulamıştır (Blanz, 2018).



Görsel 79 : Hubert Blanz, Light Diagram 02, 2018

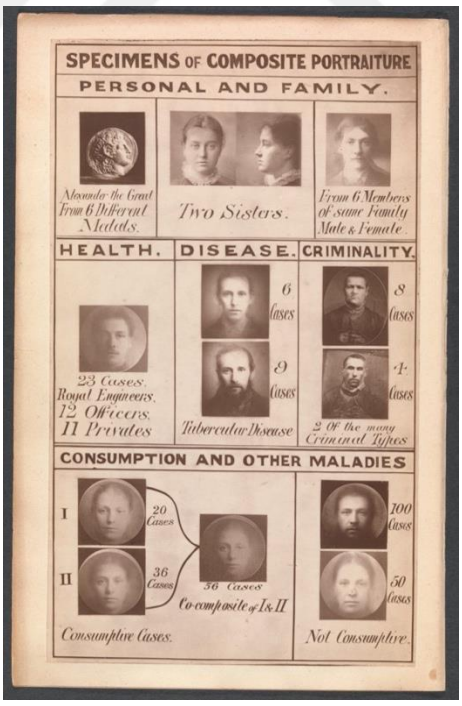
http://www.blanz.net/e_text20.html Erişim Tarihi: 09.03.2023

3.3 Sayısal Birleştirme : Kompozit Fotoğraf

Fotoğraf bulunduğu andan itibaren sanatın olduğu kadar bilimin de hizmetine girmiştir. Antropologlar dünyanın çeşitli yerlerindeki halkların çekilmiş fotoğraflarını

arşiv ve sınıflandırma yapma amacıyla kullanmaya başlamışlardır. Biyologlar da benzer amaçlarla ırkları sınıflandırmak için fotografik görüntülerden destek almışlardır. Fotoğraf, tıp alanında fiziksel ve mental hastalıkların kayıt altına alınması için kullanılmış, psikoloji için de olanaklar sunduğu anlaşılmıştır. Galton, bu kompozit fotoğrafları genetiğe bağlı doğal bir sosyal hiyerarşinin var olduğunu ispatlamak amacıyla değerlendirmiştir (Sandon, 2015).

Sezer'e göre "Sir Francis Galton (1822 – 1911), psikoloji, genetik ve öjenik alanlarında yaptığı çalışmalarında fotoğraftan yararlanıyordu. Kronik hastalıklar, psikolojik rahatsızlıklar ve genetik bozuklukların yüz geneli ve yüzdeki organlarda meydana getirdiği ortak izleri bulmak amacıyla, grupladığı kadın ve erkek hastaların portre fotoğraflarını 5-8-10'lu tek bir portre baskısına dönüştürüyordu" (Sezer, 2015). Kompozit fotoğraf bu şekilde İngiliz Sir Francis Galton tarafından bilimsel amaçlarla bulunmuş bir araştırma yöntemi olarak ortaya çıkmıştır.



Görsel 80 : Sir Francis Galton, İnsan Yetisi ve Gelişimi Üzerine Kitap Ön kapak Fotoğrafı, 1883

https://smarthistory.org/francis-galton-eugenics-and-photography/ Erişim Tarihi: 17.03.2023

Galton, kompozit birleştirmeleri için şu ifadeleri kullanmıştır ; “Bu ideal yüzler şaşırtıcı bir gerçekliğe sahiptir. Onlara ilk defa bakan bir kişi yaşayan birisine benzerliklerinden şüphe duymaz, ancak bu görüntüler bir bireyin değil bir tipolojinin portresidir” (Galton, 1879 : 133). Bu saptama, çoğul verilerden yola çıkarak bir genelleme yapmanın getirileri üzerine odaklanmıştı. Bu genellemeye ait ortak bir temsil mümkün müdür sorusundan yola çıkmıştır.

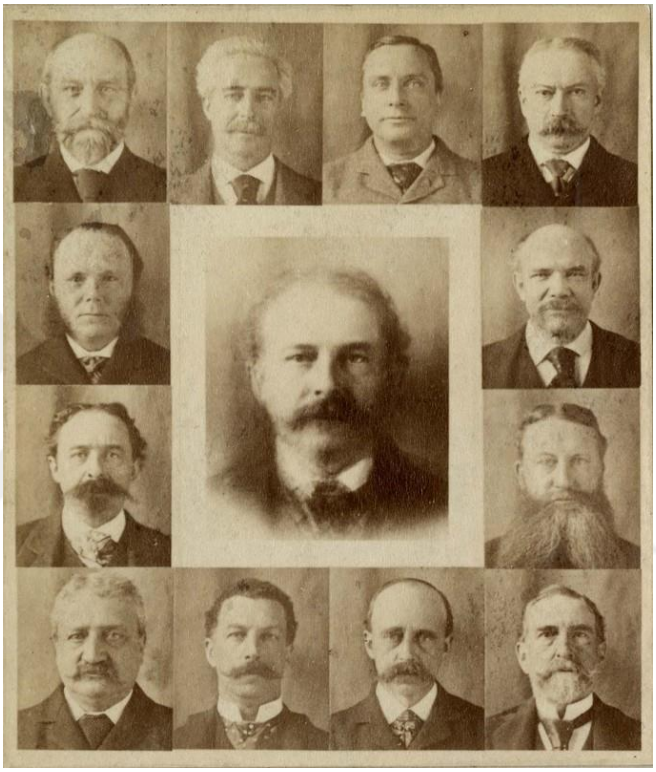
Harvard Üniversitesi’nde Psikoloji profesörü olan Henry Pickering Bowditch’in 1894 yılında yayınlanan bir yazısında kendisinin de Sir Francis Galton benzeri fotoğraf çekimleri ve deneyler yaptığı görülmektedir. Bowditch iki farklı grup askerin fotoğraflarını çekip kompozit tek bir fotoğraf elde etmiş ve çıkan sonuçları karşılaştırınca bileşik portrelerde kendini gösteren bazı ırksal özelliklerin olması gerektiği sonucuna varmış ve “Her iki ırkın iki bileşimi, diğer ırkınkinden çok açıkça birbirine benziyor ve Wend bileşimlerinin kare şeklinde kesilmiş çenesi ve alnı, Saksonların daha yuvarlak hatlarından daha büyük bir dinçlik ve karakter gücü izlenimi alınıyor” diye ifade etmiştir (Pickering Bowditch, 1984).



Görsel 81 : Henry Pickering Bowditch, 1892, Wend Askerleri

https://collections.countway.harvard.edu/onview/exhibits/show/galtonschildren/composite-photography/henry-pickering-bowditch Erişim Tarihi : 17.03.2023

Bowditch aynı işlemi kendisi ve 11 meslektaşı için de yapmış ve genelleme yapıldığı takdirde entelektüellik bağlamında ortak özelliklere ulaşılabileceği düşüncesine ulaşmıştır.



Görsel 82 : Henry Pickering Bowditch, 12 Boston fizikçisinden oluşan kompozit fotoğraf

https://collections.countway.harvard.edu/onview/exhibits/show/galtonschildren/composite-photography/henry-pickering-bowditch Erişim tarihi : 17.03.2023

Henry Pickering Bowitch bu denemesi sonucunda bileşik fotoğrafçılık yönteminin bileşenlerin tipik özellikleri kabul edilebilecek bir portre ortaya çıktığını ve yaş ve zeka nitelikleri baz alındığında oldukça temsili bir yüz elde edildiği sonucuna varmıştır.

Sezer'e göre "digital görüntüleme yöntemleri ve photoshop programları sayesinde yaygın olarak uygulanan Bileşik fotoğraf (Composite Photography) yöntemi ile sanal portre ve sanal kimlik yaratmak, çağdaş fotoğraf sanatının görsel ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir" (Sezer, 2018). Avcı'ya göre "dijital teknolojiler, insan yüzünün bir yansıması olarak portrelerin üretim ve tüketimine ilişkin birçok olasılık sunmaktadır" (Avcı, 2020 : 211).

3.3.1 Politik Göndermeler : Nancy Burson

Nancy Burson kompozit portreler yoluyla kimlik, ırk, cinsiyet, estetik gibi kavramlar hakkında sorular sormaktadır. Burson, projelerinde üst üste bindirme yöntemiyle kompozit ve katmanlı portreler üretmekte ve var olan gerçekliğin üzerinden yeni versiyonlar oluşturmaktadır.

Amerikalı sanatçı resim eğitimi almış ve 1968 yılında New York'da ziyaret ettiği 'The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age' adlı sergide insan ve makine etkileşimi ve sunduğu potansiyeller üzerine düşünmeye başlamıştır. Öne çıkan projesi insanların yıllar sonra nasıl görüneceğini saptayan 'Yaşlandırma Makinesi'dir. MIT ile birlikte çalışarak ürettiği ve günümüzde telefon uygulamaları üzerinden kolayca yapılabilen bu işlem, 1970'ler ve 1980'ler için yenilikçi ve iddialı bir sistem olmuştur. Zaman içinde gerçekleşen yaşlanma belirtilerini bir veri tabanı haline getirip, fotoğrafların bilgisayar ortamında üst üste bindirilmesi ile elde edilen kompozit portreler Burson'un farklı bağlamlara uyguladığı teknik haline gelmiştir.



Görsel 83 : Nancy Burson, Warhead / Donald Trump & Kim Jong-un, 2017

http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/2018/02/06/nancy-burson-trump-fusion-warhead-portraits/ Erişim Tarihi: 18.03.2023

'Warheads' serisinde devlet başkanlarını her bir ülkenin dünya nükleer silah stoğundaki sahiplik oranlarına göre dijital olarak birleştirmiştir. Nancy Burson, kompozit portrelerinin sergi bilgilendirmesinde "çalışmamın her zaman amacı insanların farklı görmelerini sağlamaktı, yüzlerin birleştirilmesi, insanların daha önce görmediklerini görmeleri için farklı bir yol" demektedir (Burson, 2019). Goodyear'a göre, "ortaya çıkan görüntüler, sadece portreye ilişkin geleneksel beklentileri yıkmakla kalmamış, aynı zamanda kimliğin ölçülebilir ve aktarılabilir olduğunu ve dolayısıyla kökten istikrarsız olduğunu, derin felsefi sonuçları olduğunu öne sürmüştür" (Goodyear, 2009 : 29).

Nancy Burson, sanat alanında dijital katmanları ilk kullanan sanatçılardan olduğu için önemlidir ve çalışmaları katmanları ifade yöntemi olarak kullanan diğer sanatçılara örnek oluşturduğu için fotoğraf tarihi ve sanat tarihi açısından önem teşkil etmektedir.

Dijital üst üste bindirmeler, sanatçının politik ve estetik bağlamlardaki söylemlerini ifade aracı ve üslup göstergesi haline gelmiştir.

3.3.2 Portre ve Katman : Işık Sezer

2019 yılında sergilenen Yüzler adlı projesinde sanatçı ve akademisyen Işık Sezer, portre geleneğini kompozit fotoğraf üzerinden yorumlamıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin değişik bölümlerinden on öğrencinin dijital olanaklarla üst üste bindirilen portreleri, vesikalık fotoğraf estetiğine bağlı kalınarak birleştirilmiştir. Sezer, böylece bölümü temsil eden ortak bir kimlik elde ettiğini ve bu sanal portrelerin postmodernist söylemin zamansızlık, tarihsizlik, bağlam değiştirme, eklektik yapı gibi tanımlamalarını bünyesinde taşıdığını, fotoğrafların işlem sürecine öncülük eden modelin Sir Francis Galton tarafından bilimsel amaçlı geliştirilen Bileşik (Composite) fotoğraf tekniği olduğunu belirtmiştir (Sezer, 2019).

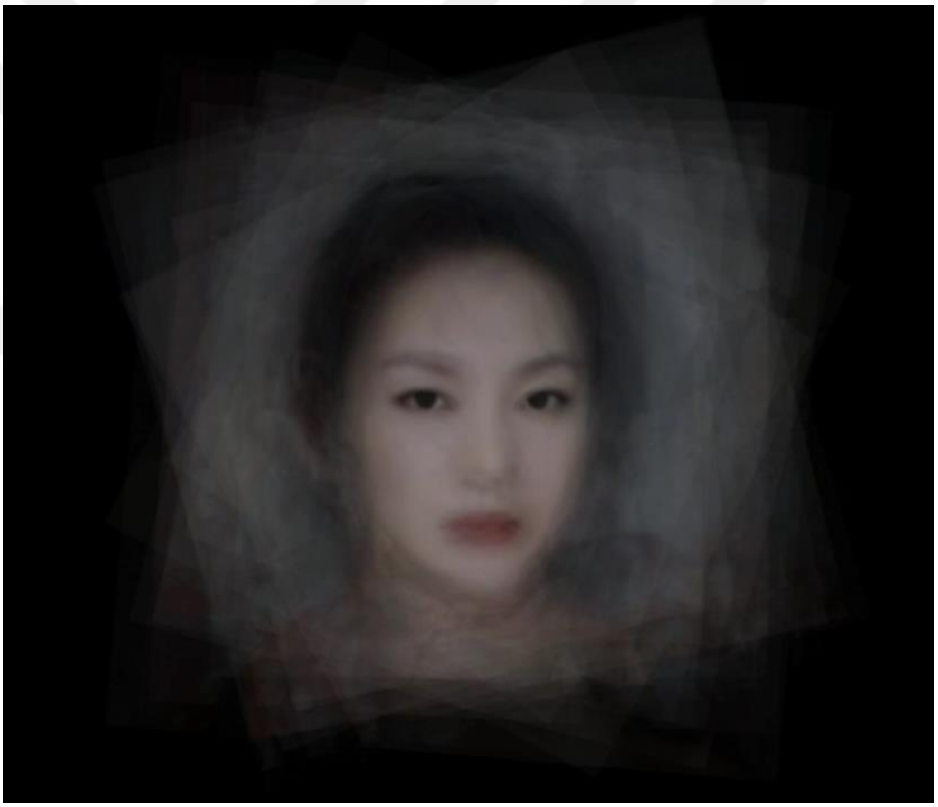


Görsel 84 : Işık Sezer, Yüzler sergisinden, 2019

https://www.isik-sezer.com/yuzler-faces-fotograf-sergisi/ Erişim adresi: 15.02.2023

3.3.3 Fotoğraf Tarihinin Katmanları : Mischka Henner

Collected Portraits adlı projesinde Mischka Henner, 'portre özne ile olduğu kadar fotoğrafçı ile de ilgilidir. Toplanan Portreler adlı projede, fotoğrafçılar tarafından çekilen portreler birleştirilerek her bir fotoğrafçının arşivindeki hayalet ortaya çıkarıldı. Bu hayaletimsi figür fotoğrafçının mı yoksa öznesinin mi yansımasıdır?' demektedir. Henner bu proje için Nobuyoshi Araki, Diane Arbus, Richard Avedon, Julia Margaret Cameron, Rineke Dijkstra, Lewis Hine, Pieter Hugo, Seydou Keita, Sally Mann, Thomas Ruff, Sebastiao Salgado ve August Sander'e ait 30 üzeri portreyi dijital yöntemlerle birleştirerek tek bir fotoğraf elde etmiştir.

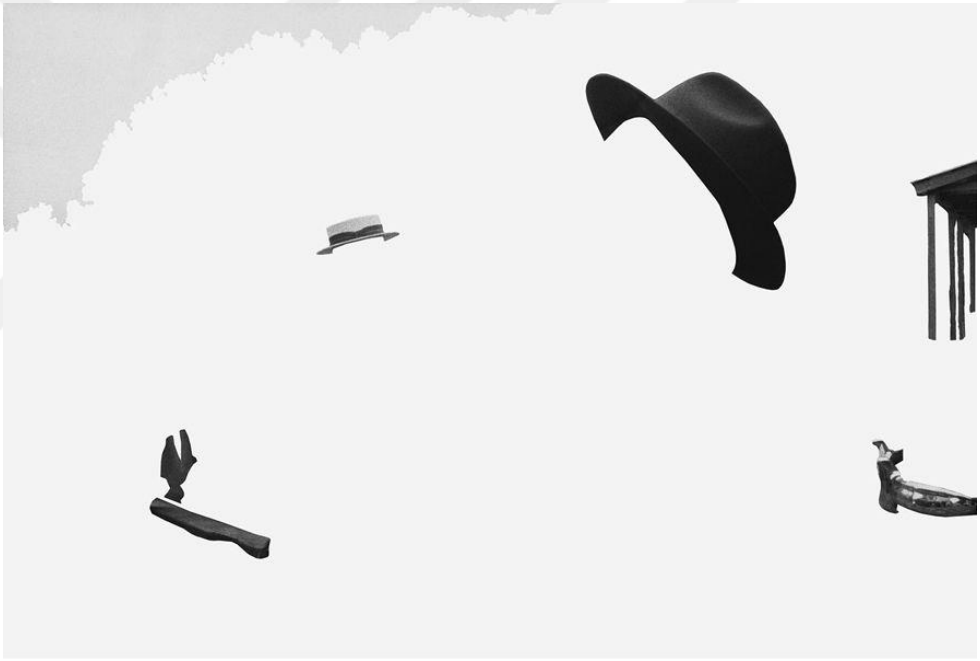


Görsel 85 : Mischka Henner, Collected Portraits, 2012 (Nobuyoshi Araki)

https://www.textpoterie.at/2015/02/18/assoziationen-bei-den-collected-portraits-von-mishka-henner/ Erişim Tarihi : 15.03.2023

Mischka Henner , kompozitlerdeki ekleme hareketlerinin yanı sıra silerek katmanlarla oynaması ile de örnek oluşturmaktadır. Less Americains projesi buna bir örnek teşkil etmektedir. Robert Frank'in 1953 yılında oluşturduğu Amerikan toplumunun

non-perfeksiyonist estetik bakış açılı portresi - orijinal adıyla - Les Americains kitabı ilerleyen süreçte birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bunun sebeplerinden biri ikonik bir eser olması ve bir klasiğe dayanan eserlerin o eserden güç alma potansiyelleridir. Diğer bir sebep ise kitabın barındırdığı sosyolojik açılımların sonraki incelemeler için temel sağlamasıdır. Projeyi tanımlarken Henner "önsözde Jack Kerouac 'bir gün genç bir yazar mum ışığında üstüne eğilir ve ondaki gri mistik detayları fark ederse , bu fotokitaptan ne poetik işler ortaya çıkabilir' demişti ve ben de bu gizemli detayların peşine düşerek Amerika'nın pürüzsüz , ince kağıt yüzeyinde kendi işaretlerimi aradım" demiştir (Henner, 2012).



Görsel 86 : Mischka Henner, Less Americains, 2012

https://mishkahenner.com/Less-Americains Erişim Tarihi: 15.02.2023

Henner'in imgeleri Robert Frank'in The Americans albümündeki gibi Amerikan toplumunun 1950'lerdeki halini yansıtmamaktadır. Henner kendi manifestosunda belirttiği gibi, bu eserler eskiyi yeniye döndürmektedir. Henner bu argümanı ile kendi eskiyi silerek 'yeni bir üretim yapmaktadır. Görsel sanatlarda bu şekilde yeniden üretimin eserin biriciliğini kırmak için meşru bir araç olduğunu belirtmektedir. (Dietschy 2020).

3.3.4 Kompozit Barkodlar : Scott Blake

Amerikalı sanatçı Scott Blake Barkod portreler adlı projesinde barkod formlarından faydalanarak ikonik karakterlere ait kompozit portreler yaratmıştır. Proje kapsamında Elvis Presley, Oprah Winfrey, Ronald Reagan, Madonna, Bill Gates, Marlyn Monroe ve Andy Warhol gibi politik ya da popüler kültüre ait tanınmış kişilerin barkod portrelerini oluşturmuştur. Dijital yollarla oluşturulan bu görseller yayınlandıkları web sitesinde fotoğrafa zoom yapıldığında onu oluşturan barkod karakterlerine kadar yaklaştırma yapılabilmektedir. McCarthy'e göre, Blake, "tüketim kültürünün pop ikonlarını ifadesiz siyah beyaz barkod portre fotoğraflarına dönüştürmektedir" ve Andy Warhol barkod portresinin yakınlaştırıldığı takdirde Campbell domates çorbası barkodlarından oluştuğunun görülebilmektedir (McCarthy, 2005 : 64). Dna'yı oluşturan genlerle görseli oluşturan pikseller arasında bağlantı kuran McCarthy'nin makalesinde bahsettiği durum, küçük parçalardan oluşan bir bütünün katmanlar sayesinde oluşturulabilmesidir. İkinci bölümde bahsedilen avangard estetiğindeki parça bütün ilişkisi bu bağlantıda ve dijital portrede de görülmektedir.





Görsel 87 : Scott Blake, Andy Warhol Barkod Portresi, 2002 & 2010

https://www.barcodeart.com/artwork/portraits/barcodes/warhol_1.html Erişim tarihi: 18.03.2023

Görsel 88 : Scott Blake, Andy Warhol Barkod Detayı

https://www.barcodeart.com/artwork/portraits/barcodes/warhol_7.html Erişim tarihi: 18.03.2023

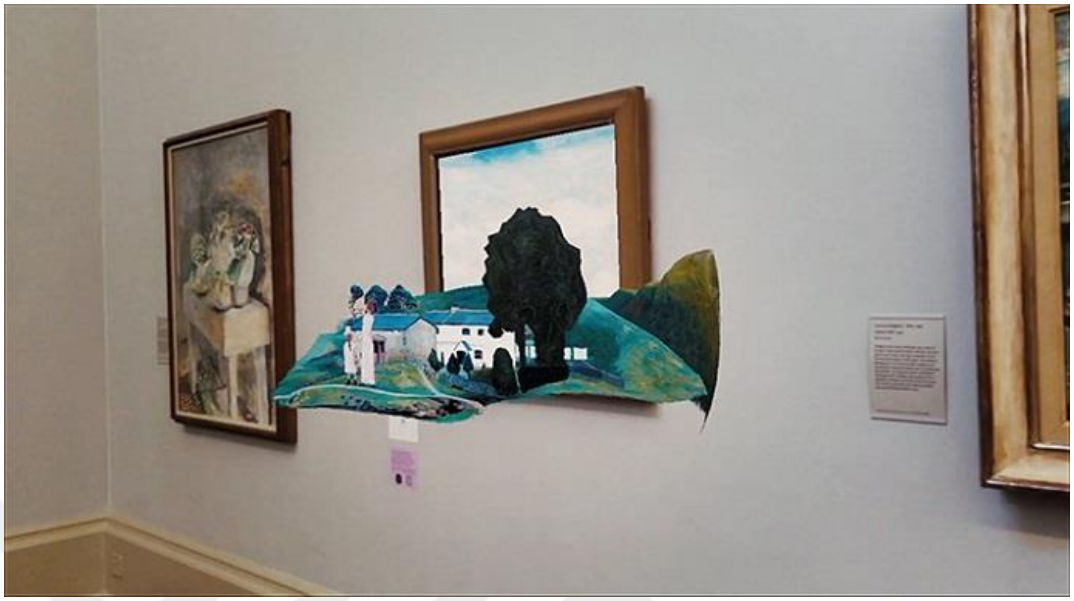
Scott Blake, Andy Warhol dijital portresini 2002 yılında oluşturmuş ve 2010 yılında güncellemiştir. Photoshop formatında olan eser 2160 barkoddan oluşmuştur. Warhol portresini oluşturan barkodların kenarları silindirik çorba konservesi şeklinde yuvarlatılmıştır ve okutulan barkodlarda değişik videolar izlenebilmektedir. Artırılmış gerçeklik ara yüzleri bu projede kullanılmıştır.

3.4 Augmented Reality : Gerçeklik Katmanları

Artırılmış gerçeklik, gerçek verilerin üzerine sanal verilerin yerleştirilmesi ile yaratılan gerçeklik türüdür. Burada ilk düzlem kendi gözlerimiz ile gördüğümüz ve algılanan çevre iken, ikinci düzlem dijital teknolojiler yardımı ile bu katmanın üstüne eklenenlerdir. Dijital katman bir görüntü, yazı ya da ses olabilmektedir. İçten ve Bal'a göre, "Artırılmış Gerçeklik teknolojileri ilk olarak askeri alanda savaş pilotlarının kaskına yerleştirilen ve göz hizası seviyesinde kullanılan saydam özellikli ekranlar olarak tasarlanmış ve bu ekranlar pilotların görmesi gereken uçuş verilerini anlık olarak göstermiştir" (İçten ve Bal, 2017 : 113). Günümüzde bilim ve sanat yaygınlaşmaya başlayan oranlarda bu teknolojiden faydalanmaktadır. NRW Forum Sanat Direktörü ve 1. Artırılmış Gerçeklik Bienali küratörü Alain Bieber, "Artırılmış Gerçeklik hibrit, yenilikçi ve çok yaratıcı. Fiziksel sınırlar aşılmış durumda ve gerçekte olmayan şeyleri de görmek mümkün hale geldi' diyerek bu teknolojinin sunduğu potansiyelleri vurgulamaktadır" (Bieber, 2021).

3.4.1 Augmented Reality Teknolojisi Sergileri

Artırılmış gerçeklik, sanat galerinde bir süredir kullanımda olan bir sergileme yöntemidir. Örneğin Facebook, The Tate Britain ve The Mill Experiential & Interactive Team işbirliği ile 2019'da Londra'da bulunan Tate Gallery'de açılan Untold Stories (Anlatılmamış Hikayeler) sergisinde 8 tablo artırılmış gerçeklik teknolojisi eklenerek sergilenmiştir. Tabloların altında yer alan kodun cep telefonu kameraları tarafından okunmasıyla birlikte tablodaki ön plan, orta ve arka plan katmanları ayrı boyutlar olarak görülebilmekte ya da portreler canlanmaktadır. Bu şekilde yapıta ait ufak detaylar da görünür olmakta ve farklı bir deneyim sağlanmaktadır.



Görsel 89 : Untold Stoires sergisinden, Tate Britain, 2019

https://www.branding.news/2019/09/12/the-tate-britain-uses-ar-to-bring-its-paintings-to-life/ Erişim tarihi: 24.01.2023

Artırılmış gerçeklik yardımı ile tabloların içindeki kişiler ve objeler değişik katmanlar halinde hareketli olarak görülebilmektedir. Viyana'da bulunan Albertina Müzesi 2019 yılında Monet'den Picasso'ya adlı sergi ile çeşitli sanatçıların tablolarını artırılmış gerçeklik yardımıyla canlandırmıştır. Yine Viyana'da bulunan Belvedere Müzesi Ekim 2018 – Şubat 2019 arasında Artırılmış Gerçeklikle Egon Schiele adlı sergisinde ressamın eserlerine artırılmış gerçeklik yoluyla farklı bir açıdan bakmaya imkan vermiştir.



Görsel 90 : Egon Schiele, Edith Schiele Portresi, 1918

https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/the-artist-s-wife-seated-1918 Erişim tarihi: 23.01.2023

Görsel 91 : Egon Schiele, tablonun ilk versiyonu , 1918

https://www.belvedere.at/en/egon-schiele-0 Erişim tarihi: 23.01.2023

Birinci bölümde Palimpsest ve Resim ilişkisinde bahsedilen teknikler - örneğin X-ray, Infrared Reflectography – yardımıyla tabloların alt katmanlarında yer alan eskizler saptanmış ve artırılmış gerçeklik yardımıyla izleyicilerin bu katmanları görüntülemesi sağlanmıştır. Böylece izleyici, sanatçının geçtiği yollardan geçip eserin yapım aşamalarına tanıklık edebilmektedir.

2021 yılında Paris Doğal Tarih Müzesi'nde yer alan sergi artırılmış gerçeklik yardımıyla nesli tükenmiş hayvanlara odaklanmıştır. REVIVRE (Hayata geri dönmek) başlığını taşıyan sergi, nesli tükenmiş hayvanların gerçek bir müzede sanal olarak canlanmaları teması üzerine kurulmuştur. Microsoft Hololens teknolojisi kullanılarak yaratılan sergi, özel gözlüklerle gezilerek izleyiciler tarafından deneyimlenmiştir.

10 Aralık 2016 tarihinde Singapur Ulusal Müzesi'nde kalıcı olarak açılan sergi 'Ormanın Hikayesi' zamansal katmanları da barındırmaktadır. Müzenin ikinci katında bulunan cam kubbe tavanda ve bir koridor alanında yer alan sergi, müzeye ait William Farquar Koleksiyonu'ndan ilham almıştır. William Farquar Koleksiyonu, Malay Yarımadası'nın 19. yüzyıl flora ve faunasına ait çizimleri içermektedir. Bu seriden

ilhamla 69 eser dijitalleştirilip artırılmış gerçeklik yardımıyla sergilenmektedir. Mobil telefonlar yardımıyla, görülen figürlere ait ekstra bilgilere ulaşılabilmektedir.



Görsel 92 : Ormanın Hikayesi Sergisi, 2016

https://shogakukan.asia/sa-special-report-story-of-the-forest-exhibit-at-the-national-museum-of-singapore/ (Erişim tarihi: 25.01.2023)

Cam kubbe Singapur'un bir bölgesine ait bitki çizimlerini interaktif bir şekilde deneyimlemeye imkan vermektedir. Immersive olarak tanımlanan yani seyirciyi içine alan bu sergileme şekli aynı zamanda izleyiciyi de silüet bir katman olarak serginin bir parçası haline getirmektedir.



Görsel 93 : Ormanın Hikayesi Sergisi, 2016

https://shogakukan.asia/sa-special-report-story-of-the-forest-exhibit-at-the-national-museum-of-singapore/ (Erişim tarihi: 25.01.2023)

Müzelerde artırılmış gerçekliği, seyirci ve eser arasındaki etkileşimin süresini uzatmak ve seyircinin eserle canlandırmak yoluyla iletişim kurmasını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Art Gallery of Toronto yaptığı bir araştırmada eser başına geçirilen sürenin ortalama 2,31 saniye olduğunu saptamış ve bu süreyi artırmak için artırılmış gerçeklik ve katman stratejisi kullanmaya karar vermiştir (Coates, 2022).

Diğer yandan, eser içinde yer alan figürlerin canlandırılması palimsest mantığında bahsi geçen diriliş ile uyumludur. Bu şekilde görüntüler uyanabilmekte ve farklı bir deneyime yol açmaktadır.

Ressam ve fotoğrafçı David Hockney, 2020 yılında ipad ile çizimini yaptığı Fransa kırsalına ait dijital çizimleri İngiltere Kraliyet Akademisi'nde artırılmış gerçeklik destekli olarak sergilemiştir. Sergiyi gezerken izleyiciler Hockney'in eseri yapma adımlarını video olarak görebilmektedirler. Artırılmış gerçeklik bu sergide, sanatçı eseri oluştururken ve sergilerken izleyicinin dahil olabileceği şekilde canlandırılmasına yardımcı olmuştur.



Görsel 94 : David Hockney, No.262, 2020

https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/david-hockney Erişim tarihi: 26.01.2023

3.4.2 Fotoğraf ve Artırılmış Gerçeklik : Orlan

Fransız sanatçı Orlan, Beijing Opera adlı projesinde fotoğraf beraberinde Artırılmış Gerçeklik teknolojisinden faydalanmıştır. Seri 10 fotoğraftan oluşmaktadır. Her bir kare, sanatçının özel bir maske giyerek çekilmiş otoportrelerinin, maske desenlerinden oluşan fon ile bütünleştiği bir kompozisyondan oluşmuştur. Serginin özelliği, Augmente adlı cep telefonu ve tabletlere yüklenen uygulama üzerinden Artırılmış Gerçeklik yardımıyla izlenebilen animasyonlar barındırmasıdır. Portre fotoğrafından canlanan sanatçı performans sergilemektedir. Sergi teknolojik altyapı anlamında hem fotoğraf hem video olarak izlenebilen katmanlı bir yapıdadır. Her bir fotoğraf, içindeki doku ve onunla bütünleşmiş sanatçı olarak katmanlaşmasının yanı sıra, maskeler sayesinde de ayrı bir katman sahibidir. Arıcı'ya göre "maske sözcüğünün özellikle Batı düşünce geleneğinde Platon'dan beri hakikati gizleyen bir metafor olarak yargılanmasının sebebi hakikat ile görünüş arasında açılan derin yarıktan kaynaklanmaktadır" (Arıcı, 2014 : 21-22). Orlan fotoğraflarında gizli olan hakikati göz önüne koymak yöntemiyle saklama ve aynı zamanda gösterme yöntemini seçmiştir.

Orlan maskelerle ilgili olarak "sanatsal yolculuğumun başından beri geleneksel Japon Noh maskelerinden ya da tuhaf plastik maskelerden faydalandım. Maske mesafe kavramını temsil ederek benim için her zaman ilgi çekici olmuştur" demiştir (Orlan, 2022).





Görsel 95 : Orlan, Peking Opera Facial Designs No.10, 2014

http://www.orlan.eu/works/photo-2/ Erişim Tarihi: 16.03.2023

Görsel 96 : Orlan, Peking Opera sergisinden

https://fredbruneaux.com/orlan-augmented-reality Erişim Tarihi: 16.03.2023

Sanatçının seçtiği Çin geleneğine ait Pekin Operası maskelerinin 17 ya da 18.yüzyıldan gelen bir geleneği parçası oldukları sanılmaktadır. Çelik'e göre, "1790 yılında Qing Hanedanı İmparatoru Qian Long, sekseninci doğum günü kutlaması için birçok tiyatro topluluğunu Pekin'e davet etmiştir. Pekin'e gelen topluluklar, başkent Pekin'de kalarak, Batılılar'ın Peking ya da Beijing Opera adını verdikleri 'ulusal drama'nın doğuşunda etken olmuşlardır" (Yao-ku Liu'dan aktaran Çelik, 2014 : 85). Çelik, Batılı düşüncenin 'aklı' merkezileştiren düşüncesinde aklın organı -baş-

önemsenirken, Çin düşüncesinde ‘baş’ diğer organlar gibi vücudun bir parçasıdır demekte ve vücudun tümüne atfedilen önemi vurgulamaktadır (a.g.e., 2014). Bu bakımdan vücut tarafından yapılan hareketler önem taşımakta, hareketin kendisi enerjinin dolaşımına izin vermektedir. Avcı’ya göre, “Orlan, daha önceki serilerinde oluşturduğu sanal kimliğine bir yenisini daha eklemekte ve maskeli portresinden fırlayıp gerçek dünyada vücut bulan sanal bir beden haline gelmektedir” (Avcı, 2020 : 220). Beijing Opera projesinde Orlan’ın portrelerinden Artırılmış Gerçeklik yardımıyla canlanan dansçılar hava, ruh, enerji, nefes kavramlarının sanal taşıyıcıları olmaktadırlar.

3.5 Avangard Sanat ve Siber Kültür

Sibernetik kelimesi, etimolojik olarak Yunanca kibernetes kelimesinden gelmektedir. Kibernetes, Yunanca ‘dümenci’, kibernao ise “yönetmek, dümen kırmak, iyi bir dümenci olmak” anlamlarına karşılık gelir. İletişim ve kontrol üzerinden tanımlanan Sibernetik’in kurucusu Norbert Wiener’dir. 1948 ve 1950 yıllarında yazdığı iki kitapla bu kavramı tanımlamıştır. Ancak yeni olanın kökünü klasikten aldığı gibi, sibernetik biliminin geçmişi Platon’a uzanmaktadır. İletişim ve kontrolden bahseden Wiener, diyalog şeklinde metinler yazan ve en bilinen eseri ‘Devlet’ olan Platon’un yeniden tanımlanmasıdır. Kibernao kelimesi, Platon’un birçok metninde yer almaktadır.

Wiener Sibernetik kitabında “kendimizin de entropisi azalan bir adacık olduğunu ve aynı şekilde benzer adacıklar arasında yaşadığımızı unutmayalım” demiştir (Wiener, 1982 : 55). Fotoğraf tarihinin güncel sayfalarında, Philip Lorca diCorcia, Times meydanında bir inşaat iskelesine flaş yerleştirir ve fark edilmeden, kalabalık içinden geçen insanların portrelerini çekmiştir. Bu dış ortam stüdyosunun kontrol ve şansı bir araya getirdiği, insanları kalabalıktan izole ettiğini söylemiştir. “Düşünceli yüzler, kalabalık bir caddede normal koşullarda fark etmeyeceğimiz iç dünyalarının karışık halini ortaya çıkarıyordu” der (Di Lorca, 2006). Çekimleri 2 yıl süren ve 17 portre ile sergisi yapılan Headshot projesi, portrelerden birinin sahibi olan Erno Nussenzweig’ın dini inançlarını uygulamasını engellediği ve kişisel haklarını çiğnediği iddiası ile fotoğrafçıya ve galeriye toplam 2M$ tazminat davası açması ile son bulmuştur. Philip Lorca diCorcia “bu fotoğrafların kişilerin bilgi ve rızası ile yapılabilmesine imkan yoktu. Karşılıklı olarak

birbirleriyle ilişkili olmama durumu, o çatışma ya da gerilim, bu esere sahip olduğu anlamı katan şeydir" demiştir (Di Corcia, 2006). NY Times yazarlarından Micheal Kimmelman "diCorcia'nın fotoğrafları bize, her birimizin savunmasız ve küçük sırlar evreni olduğumuzu hatırlatıyor" diyerek Wiener'in kitabında bahsettiği gibi adacıklar olup benzer adacıklar arasında yaşadığımızı fotoğraf sanatı içinde teyitler (Kimmelman, 2001).

Günümüzü tanımlayan kelime bilgi ve hızdır. Bilgi stratejik bir güçtür. Hız ise Paul Virilio'nun yorumuyla coğrafi sınırların ortadan kalktığı bir dünyaya işaret eder. Böyle bir dünyada bilgi ile sanatın yollarının kesişmesi mutlu bir tesadüften ötedir. Lev Manovich'in bahsettiği gibi 1920'lerde ortaya çıkan avangard espriler yeni medya tarafından postmodern bir tavırla kendisine mal edilmektedir (Manovich, 1999). Lissitzky'nin 1926 sergisinde kullandığı çerçevelerin günümüzdeki karşılığı üst üste binen ara yüz pencereleridir, Vertov sinemasında görülen efektler günümüz bilgisayarlarında kullanımımızdadır, Viktor Schlovsky'nin ostranenie kavramı günümüzde radikal şekilde değişen bakış açılarında karşılık bulur.

Geçmiş, şimdi ve gelecek palimpsestik bir biçimde iç içedir; katmanlar bazı yerlerde birleşir, kimi zaman alt katmanlardan avangard espriler belirir. Umberto Eco'nun söylediği gibi "belli bir açıdan bakıldığında, dünyada her şey, her şeyle bağıntılıdır" (Eco, 2020). Seurat'nın point'ları, Refik Anadol'un pikselleri, Leibnitz'in monatları ve Wiener'in entropisi ile Borges'in labirentleri aynı olasılık evrenini ifade eder.

Lev Manovich'in meta-medya toplumu olarak tarif ettiği, Nicholas Bouriaud'nun 'imge bolluğu, bakış kıtlığı' olarak belirttiği güncel durum, eldeki verilerin çokluğu açısından potansiyel taşımaktadır (Manovich, 1999 ve Bouriaud, 2019). Bilginin köklerinden ayrılıp farklı bağlamlarda eklemlenmesi, bağlantıların bilgiden daha değerli olduğuna işaret eder.

Manovich'in belirttiği gibi, 1920'lerin avangardını tanımlayan değerlerden biri akümülasyondur ve o dönemden beri toplanan veriler sanatsal tasarımlar için imkan yaratmaktadır (Manovich, 1999). Artık, veri toplamak değil, verilerin yorumlanması, şekillenmesi ve anlamla buluşması hem çağı betimleyen özellik olup hem de her türlü

sanat disiplini için yeni potansiyeller oluşturmaktadır. Bu bağlamda palimpsest mantığı ve katmanlar hem bir araç hem bir strateji sunmaktadır.

3.5.1 Data Shower : Refik Anadol

Refik Anadol, sanatın tanımının insanlığın hayal etmesi olduğunu savunmaktadır. 8 yaşında bir çocuk iken ilk seyrettiği bilim kurgu filmi olan Blade Runner ile başlayan yolculuğu, hayal kurmayı bırakmaması ve ısrarlı çabaları sonucunda kendisini bugün bulunduğu noktaya getirmiştir. Daha önceleri sorulmamış soruları sorması, tek başına değil çok renkli bir ekip ile (10 ülke ve 14 dilli) birlikte hareket etmesi, hayal gücüne ve sürekli üretmeye yönelik çabaları, multidisipliner yaklaşımı ile sanat ve teknolojiyi yan yana getirmesi, aldığı feedbacklerle hem verici hem alıcı olarak beslenmesi onun kaynaklarını oluşturmaktadır. Çalıştığı konuda sürekli araştırma yaparak güncel kalması, sibernetik ruhunu seyircinin katılımı ile ve yeni bir kolektif anlayış ile ileriye taşımaktadır. Sinemaya özel bir ilgisi vardır ve sinemayı, "gerçekliği kullanarak, gerçek olmayan ama gerçek gibi hissettiren" olarak tanımlamaktadır (Anadol, 2021). Bu bağlamda 1970 yılında çıkan, geleceğin sinemasını yeni bir bakma ve görme şekli olarak öngören Gene Youngblood'un Expanded Cinema adlı kitabı esin kaynaklarından birisidir. Bir diğer esin kaynağı ise, mimari ve Frank Gehry, Le Corbusier gibi ünlü mimarlardır. Binaların hayal kurabilme ve rüya görebilme ihtimalinden yola çıkarak tasarladığı eserleri bir çok kişiye de ilham kaynağı olmaktadır. Yönetmen Alejandro Gonzalez Inarritu Los Angeles'da bulunan Walt Disney konser binasındaki yerleştirmeyi gördüğünde Refik Anadol'a "ilk defa hayatımda bir bilimkurguya dokunabileceğimi hissettim. Aşağıya indim ve binaya (Walt Disney konser binası / Los Angeles) dokundum" diye yorum yapmıştır (Anadol, 2021).

Refik Anadol kendisiyle yapılan bir röportajda yüksek lisans yaptığı dönemde veriyi sanat çalışmalarında malzeme olarak kullanmayı planladığını fakat bunu mimari ölçekte deneyimlemeyi daha önceden düşünmemiş olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte mimar Frank Gehry'nin tasarlamış olduğu konser salonundaki veri olarak sesi kullanmaya karar vermiş ve görünmeyen bu veriyi nasıl görünür kılabileceğini tasarlamıştır (Anadol, 2017). 2015 yılında gerçekleştirdiği Virtual Depictions projesi de bu şekilde ortaya çıkmıştır. San Francisco belediyesinin açık kaynaklı olarak paylaştığı

kente dair veriler , örneğin şehir ölçeğinde enerji kullanımı, hava durumu, trafik durumu, binaların yapım izni, toplam kullanılan atık miktarları gibi birçok değerli veri Refik Anadol için hazır olarak bulabildiği, görünürlük kazandırmak istediği materyaller olarak karşısına çıkmıştır. Verilerin şekillendirilme sürecini ise şöyle tanımlamaktadır ;

> *"Bu verilerden bir dondurulmuş heykeller tasarladım, bir diğeri de canlı olmasını çok istediğim sosyal ağlardaki şehrin etkileşimini her gün yeni bir heykel gibi deneyimlemeyi hayal ediyordum. Bu noktada twitterdan, twitterın her sene düzenli olarak paylaştığı bir açık veri günlerinden birine katılma şansım oldu. Orada tanıştığım bir grup insanın ilgisini çekti proje ve bir anahtar teslim edildi, bu anahtar sayesinde her gün şehirde üretilen 4000den daha fazla tweetin bir heykele dönüşme süreci ortaya çıktı. Buradaki veri aşırı objektif çünkü tamamen şehrin kendi ürettiğini kendisine gösterme deneyimi aslında. Yorumlama burada sadece şiirsel ve renk ve formla ilişkilendirilme çabası, bir yandan da medya sanatlarını mimariye olabildiğince sorunsuz ekleme çabası vardı" (Anadol, 2017).*



Görsel 97 : Refik Anadol, Virtual Depictions projesinden, 2015

https://refikanadolstudio.com/projects/virtual-depictions-san-francisco/ (Erişim tarihi: 07.02.2023)

Vasıf Kortun küratörlüğünde 'Salt Arşivleri kullanılarak bir sergi yapılabilir mi?' sorusu üzerinden hareketle ortaya çıkan Arşiv Rüyası projesinde machine learning

algoritmaları kullanılmıştır. Google'ın Sanatçılar ve Makine Zekası ekibinin de katkısıyla gerçekleştirilen projede Salt arşivinin 9 yıllık kayıtları, İstanbul'dan Los Angeles'a gönderilmiştir. Refik Anadol, 'Daha önceki ''Sonsuzluk Odası'' projesinde, "insanların ön yargılardan kurtulduğu anların daha farklı sorular sordurtabildiğini fark ettim. Belki 5 dakika bile, zeminin ve tavanın yok olduğu; ön yargılarından arındığın bir dünyada bulunmak çok ilginç sorular sordurtabilir diye hayal ediyordum" diye tarif etmiştir (Anadol, 2021).

Arşiv Rüyası projesinde bir kütüphane içindeki veri, yapay zeka yardımıyla sanat eserine dönüştürülmüştür.



Görsel 98 : Refik Anadol, Arşiv Rüyası, 2017, Salt Galata

https://xxi.com.tr/i/arsiv-ruyasi (Erişim tarihi: 07.02.2023)

Refik Anadol, Arşiv Rüyası adlı projesinde izleyiciyi Borges'in Babil Kitaplığına davet etmektedir. 1941'de düşlenmiş bir kütüphanenin 21. yüzyıl versiyonu Salt Arşivindeki 1.7 milyon civarındaki veri ve fotoğraflar üzerinden yükselmektedir. Borges'in tavandan zemine, dehlizlerden oluşan, labirentvari ve aynanın varlığı ile sonsuzu simgeleyen sarmal kitaplığı 2017 yılında akışkan bir formda yeniden canlanmıştır.

Attali için "sarmal düz, kurallara bağlı ve düzenliydi; göksel bir ilham taşır. Labirent köşeli, dolambaçlı, düzensizdir, tıpkı insan gibi… Bu düşünce şüphesiz insanın ilk kat ettiği ve sonucunda bir kişi haline dönüştüğü yola da yabancı değil: Onu ana karnından çıkartan yol. Kadın insanın ilk labirentidir" (Attali : 2004 : 28). Seyirci bu eserin içine girdiği zaman, mekan ve anlam katmanları arasında kendi kişisel yolculuğuna çıkmaktadır. Bu yolculukta, sibernetiğin dayandığı esaslardan biri olan kontrole de vurgu yapılmıştır. İzleyici, elindeki tablete basarak akışı başlatmakta ve seçerek ilerlemekte ya da tesadüfi olarak seyirciyi içine alan deneyimin içine girebilmektedir.

Seyir hali artık karşıdan bakmak şeklinden çıkmış, esere dahil olmak ve deneyimlemek olarak güncellenmiştir. Seyirci bu konumda, ''*mevcut olma (Anwesen), mevcudiyet (Anwesenheit) ve şimdi-burada-bulunma(Gegenwart)*'' kavramlarını karşılamakta, varlık-zaman çizgisinde Heidegger'e göndermelerde bulunmaktadır. Karanlık bir veri uzayında, yıldızlar kadar uzak ve dokunulabilecek kadar yakın datalar, kelime, fotoğraf, piksel olarak akış halindedir. Fütüristik bir sunumla hem geçmişte hem gelecekte olmak mümkündür. Seyirci orada Paul Klee'nin Angelus Novus'u olup arşiv deryasında 'yüzü geçmişe dönük' sörf yapmakta ve Walter Benjamin'in tasviriyle cenneten gelen bir fırtına onu geleceğe doğru itmektedir.

Seyirciyi çevreleyen ya da içine alan mekan bu sefer yuvarlak tasarlanmıştır. Uyumun, evrenselliğin ve mükemmelin temsili olarak spiral bir döngü arşivinde çoklu deneyim sunulmuştur. Bir arşiv hangi potansiyelleri taşır? Aynı anda hem geçmişe hem geleceğe bakmak mümkün müdür? Data shower algılarımızı harekete geçirirken hangi duyguları deneyimleriz? gibi soruları akıllara getirmektedir.

> *Watt Smith Almancadaki Wanderlust keslimesini şöyle tarif etmektedir; "Wanderlust (kelimenin kökeni doğa yürüyüşünün keyfini anlatıyor) sözcüğü ilk olarak Romantiklerin meydan okuyan yalnız başına yürüyüş yapma geleneklerinden çıktı ama bugün, bu sözcük çok daha fazlasını anlatıyor. Macera arayışı, keşif duygusu, farklı bir şey yaşama arzusu. Bunun da ötesinde aşk ya da korku gibi insan ruhunun derinliklerinde yatan hareket etme özlemini anlatıyor. Bir sonraki dağın ardında ya da köyün sınırlarının dışında ne olduğunu görme arzusu insanlığın kendisi kadar eski ve*

bizi, içimizi kemiren, hayatın ancak belli doğrultularda hareket ettiğimiz sürece anlamlı olacağı hissiyle bırakıyor" (Watt Smith, 2020 : 90-91).

Görseller ve arşivler arası wanderlust, zamanın ve uzamın katmanları arasında tüm Angelus Novus'ları anlam arayışına davet etmektedir.

Arşiv Rüyası projesi, bazı eleştirmenler tarafından Andre Malraux'nun belge fotoğrafçılığı ile bir araya getirdiği imgeleri birleştirme ile kurduğu "Hayali Müze (Musee Imaginaire)" kavramı ile örtüştüğü, Malraux'nun hafıza depolamayı geliştirdiği 1947'den günümüze ulaşan görseli çoğaltma ve farklı kullanma becerisinin çağdaş uygulaması olarak vücut bulduğu belirtilmektedir.

Bilginin değişik formlarda depolandığı yerlerin, ister yazılı – kütüphaneler gibi- , ister sözlü olsun – spotify örneği gibi- artık sanat alanında yeni potansiyeller taşıdığı, yeni derlemelerle farklı düzlemlerde ele alınabileceği ve yeniden doğabileceği ortaya çıkmıştır. Avangard döneme sırtını yaslayan bu yöntemler ve dijital sanatın yükselişinin, yeni medyanın sanatta ve yaratıcılıkta bir kırılma ve dönüm noktası olduğu, üst üste bindirilen her katmanın esere derinlik verdiği sonucuna varabiliriz.

3.6 Glitch Art : Mükemmel Olmayanın Estetiği

'Daha yeni ve daha iyi makineler daha iyi aksaklıklar getiriyor' R. Menkman

Glitch manifestosunun yaratıcısı Rosa Menkman, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu kavramı tanımlarken hata kavramından yardım almıştır. Menkman'a göre 'bir hata, teknolojik bir başarısızlıktır; genellikle teknolojik akışlara ve bunların işleyişine ilişkin bir beklentiyle bağlantılı olan bir hata veya yanlış anlamdır. Ancak hata, sanatsal yaratım için bir teknik olarak da kullanılabilir; ki bu artık popüler olarak 'glitch art' olarak anılmaktadır (Menkman, Tarih yok).

Birinci, Rosa Menkman'ın manifestolaştırdığı glitch estetiğini şöyle anlatmaktadır;

"Menkman, çalışmalarında, mesajların nasıl oluşturulduğu, iletildiği, alındığı ve gürültünün bu yayınların içine nasıl girdiğini anlamak için, Claude Shannon'un

yazıları aracılığıyla iletişim teorisinin kökenlerini araştırarak, gürültü ve aksaklık sanatına bilimsel bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım sanatçıların, görüntü formatlarını, sıkıştırma yapılarını sistematik olarak ele alınmasına, veri tabanlarını nasıl değiştirebileceklerine yönelik çeşitli teorik ve tarihsel yaklaşımları yanı sıra kendi bilgisayar korsanlık süreçlerini genişletmelerini sağlamak için tasarlanan bir programdır. Glitch sanatçıları kazanın akışını, imajını ve bilgi boşluğundan faydalanarak şifre çözme için alan yaratan bilgi eksikliği ile yeni tür anlam yaratma sürecini yorumlamışlar ve göz kamaştırıcı desenlerin estetik yapısı ve piksellerin yönlendirilmesi yoluyla yeni ifade biçimleri geliştirmişledir" (Birinci, 2020 : 41).



Görsel 99 : İsimsiz, 2011, Rosa Menkman

http://digicult.it/articles/the-punctum-as-glitch-in-contemporary-art/ Erişim tarihi: 19.03.2023

Göç ve Erişti'ye göre, glitch estetiği kabul görmüş öğeleri yıkmakla ilintilidir ve anlaşılır olmak gibi bir hedefi yoktur. Teknoloji ve sanatın , algoritmalar ve sayısal veriler üzerinden işbirliğine dayanır. Bu işbirliği verilerin sınıflandırılması ve değişimi, kazara işlemleri ve belirli bir düzen aranmaksızın tesadüfler üzerinden yorumları içermektedir. Glitch kavramı teknoloji ve hatanın estetik imkanlarla yaratmasıdır (Göç ve Erişti, 2019).

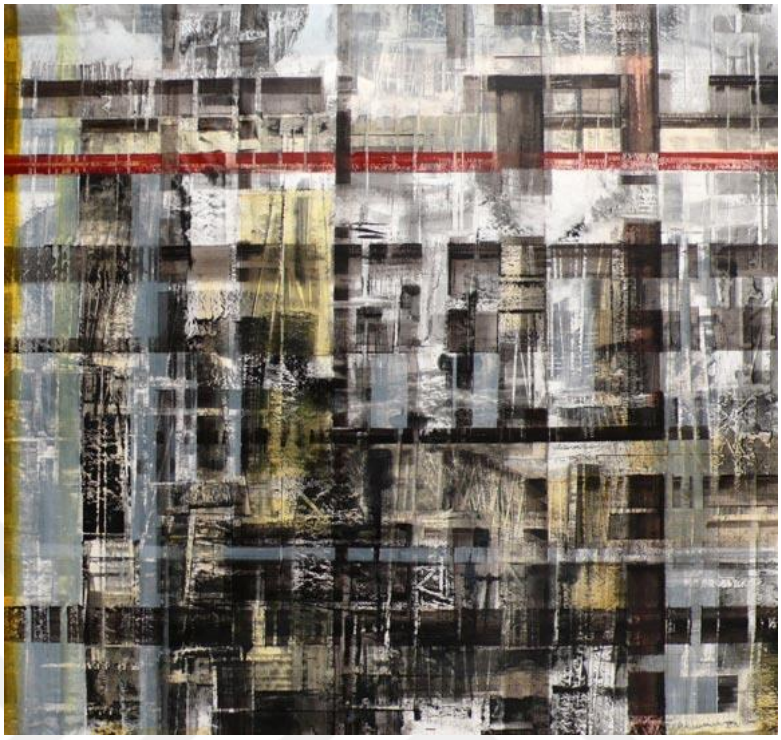
Simbelis'e göre "Araştırmacılar ve sanat pratisyenleri dijitalin ötesine bakmaya ve onu yeniden düşünmeye başladılar, dijital başarısızlık aksaklıklarını sanatsal ifade için

bir kaynak olarak dahil etme pratiği, post-dijital çağın bir imzası haline geldi" (Simbelis, 2018 : 10). İçinde bulunduğumuz dönemin bir normali olarak estetik kavramı da güncellenmiş ve paradigma değişimleriyle birlikte, yaparak değil bozarak üretmek yöntemsel bir sorun haline gelmiştir. Bütünü oluşturan katmanları parçalara ayırmak ya da organik yapılarında deformasyonlar oluşturmak, kazara oluşmuş hallerini sunmak, sayısal yüzeye müdahalelerde bulunmak gibi stratejiler Glitch Art'ın faydalandığı stratejilerden olmuştur.

Ressam Canan Tolon, Glitch adını verdiği serisinde tuval üzerine yağlı boya çalışmıştır. Üst üste bindirilmiş fotoğraf parçalarını andıran soyut görüntülerden oluşan seri, günlük hayatta karşılaştığımız imge çokluğu ve bununla baş etmek durumunda olan hafızayı görselleştirmektedir.

Çalıkoğlu serinin amacını şöyle açıklamıştır;

> *"Amacını "birbirini silen katmanların yeni görüntüler yaratması ve herkesin gözünde farklı şeylerin oluşması olarak açıklar Tolon. Bu durumu da, kübizmin tersi olarak sunar: "Yani bir nesnenin birçok açıdan görüntülenmesinden ziyade, birçok görüntünün, fazla bilgi ve ayrıntıdan dolayı, birbirini iptal ederek, neredeyse hafızada bir şey bırakmayacak kadar silik resimler oluşturmalarını sağlamak. Bu tabii dünyadaki olayları herkesin görüşü ile ve insanları etkisiz, fikirlerini de geçersiz hale getiren bilgi fazlalıkları ile ilgili... Bakıyoruz ama hiçbir şey görmüyoruz. Bir şey görmediğimiz için de karşımızdaki hiçbir şey ifade etmiyor" (Çalıkoğlu, 2019 : 20).*



Görsel 100 : Canan Tolon, Glitch IV

http://www.canantolon.com/PaintingGlitch/glitch6_08.html Erişim Tarihi : 26.03.2023

Glitch estetiği, Canan Tolon'un eserlerinde üst üste bindirme, oluşturma ve silme, yer yer kazıyarak katmanları palimpsest nesnesi şeklinde kullanma olarak kendini göstermiştir.

Glitch estetiği fotoğraf sanatında da dijital müdahaleler ve sanatçılar tarafından tercih edilen bir yöntem olarak yer bulmuştur.

3.6.1 Eriyen Hatıralar : David Szauder

Dijital çalışmalar yapan David Szauder, 'Failed Memory' adlı projesinde glitch stratejisini bellek bağlamında kullanmıştır. Sanatçı bu seride beyinlerimizin hard disk üzerine depolayıp sonra geri çağırmak üzere imgeleri depolaması gibi insan ve dijital teknoloji arasında benzerlikler kurmuştur. Proje hatırlamak ve unutmak üzere görsel tasvirlerden oluşmaktadır. Görsel belleğimizde 'glitchlenmiş' yani bir kısmını hatırlayabildiğimiz bir kısmı ise silinmiş veri parçalarının bozuma uğramış katmanlar halindeki hatıra parçalarının fotoğraf albümünü oluşturmaktadır.



Görsel 101 : Failed Memory, David Szauber

https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/ Erişim Tarihi : 18.03.2023

David Szauder bu seriyi şu şekilde betimlemektedir;

> *'İnsan hafızası ile bilgisayar hafızası arasında gördüğüm paralelliklerden ilham alıyorum: Beynimiz, bir sabit diskte saklanan dosyalar gibi, görüntüleri daha sonra geri almak üzere saklar. Ancak geri dönüp bu anılara yeniden erişmeye çalıştığımızda, onların bir şekilde bozulmuş olduğunu görebiliriz. Bir resim gördüğümüzde detayları hatırlayabiliriz ama sadece kısa bir süre için. Uzun vadede detayların bazı kısmını kaybetmeye başlarız ve boşlukları bu kayıp parçalar yerine kendi oluşturduğumuz anılarımızla doldururuz' (Stepniewska, 2016).*

David Szauder, sayısal fotografik görüntüyü bozuntuya uğratmanın dışında, bazı fotoğrafların altına metinler ekleyerek ironik yan anlamsal katmanlar oluşturmuştur.



Görsel 102 : Mr and Mrs Sanday, David Szauder

https://archaeologyofmemory.wordpress.com/2016/07/25/david-szauder-failed-memories/ Erişim Tarihi : 18.03.2023

Mr and Mrs Sanday adlı fotoğrafın yanına eklenen ‘Pazar Ailesi ile güzel bir Pazar günü. Genç ve sağlam bir çifttiler ancak duygularının geometrisi yıllar boyunca çok değişti’ yazısı bu bağlamdaki bir örneği oluşturmaktadır. Sanatçı, çiftin duygu değişimini görsel, isimsel ve metinsel olarak anlatım sağlamıştır.

3.6.2 Üst Katmanlar : Arnulf Rainer

Güzel Sanatlar eğitimi alan Avusturyalı sanatçı hayatının değişik dönemlerinde Sürrealizm ve Art Informel etkisinde bulunmuştur. 1950’li yıllarda yapmaya başladığı ‘overpainting’ ya da ‘übermalen’ olarak adlandırılan üst katmanı boyama / esere bir üst katman ekleme tarzındaki yapıtlarına ve üslubuna zaman zaman dönüşler yapmıştır.

Albertina Müzesi’nin Sanatçı konuşmasında ‘overpainting’ olarak adlandırılan üst boyamalarının felsefi bir kavram olarak değil daha çok ekonomik nedenlerden dolayı bit pazarından aldığı eski resimler ya da reprödüksiyonlar üzerine çalıştığı için geliştiğini,

bu eserlere zarar verme yada bozma amacıyla değil ilk sanatçı ile bağ kurma amacında olduğunu anlatmıştır.



Görsel 103 : Arnulf Rainer, Bible Overpaintings

https://www.boekwinkelstip.nl/a-59675260/beeldende-kunst/bible-overpaintings-arnulf-rainer/#description Erişim Tarihi : 25.03.2023

Arnulf Rainer, 1960'larda sanatsal yaratıcılığını canlandırmak için alkol ve uyuşturucu etkisinde çizimler yapmış, akıl hastalarının davranış ve mimikleriyle ilgilenmiş ve eserlerine bunları yansıtmıştır. Rainer psikolojik rahatsızlığı olan bireylerin iç dünyalarını istemsiz olarak yansıttıklarına inandığı için onların ifadelerine ilgi duymaktaydı. Kendisiyle yapılan bir röportajda "Daha önce çizdiğim yüzler; imkansız kırışıklıklar, yapay yüz hatları, sahte vurgular taşıyorlardı. Fotoğrafta varlıklarının eksik olduğunu hissettim. Yanaklarını boyadığımda, sonra bir yürüyüşe çıktığımda, yeni birisi gibi hissettim" diyerek fotoğraflara boya ile müdahale ettiği eserleri anlatmıştır (Rainer, Tarih yok).



Görsel 104 : Arnulf Rainer, Face Farces, 1971

https://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-untitled-face-farce-t03390 Erişim Tarihi : 25.03.2023

Kendi portrelerine uyguladığı müdahaleler için ise "bu fotoğrafların üzerinde grafiksel olarak çalışmaya ilk başladığımda bir şeyler keşfettim; içimde gizlenen ama maskelerimin tek başına formüle edemediği tamamen yeni, bilinmeyen insanlar" yorumunu yapmıştır (Rainer, Tarih yok). Rainer, fotoğraflara eklemeler yaparak ilave katmanlarla kendi içindeki görünmeyenleri ya da maskelenmiş olanları görünür hale getirmektedir.

3.6.3 Çizme ile Katman Oluşturma : Pierre Bismuth

Kavramsal sanatçı ve senaryo yazarı, Marcel Duchamp ve Joseph Beuys'dan ilham almış olan Pierre Bismuth, 'Sağ eli takip ederken… ' başlıklı serisinde Hollywood film aktristlerinin el hareketlerine odaklanmıştır. Pleksiglas bir levhaya yansıttığı film boyunca başrol oyuncusunun sağ elini takip edip, siyah bir tahta kalemiyle soyut izler oluşturan sanatçı, filmden seçtiği bir kareyi bu soyut formlarla birleştirerek eserini tamamlamıştır. Pierre Bismuth, durağan olan ile hareketli olanı, fotoğraf ile film devinimini ve fotografik malzeme ile saydam malzemeyi buluşturmuş ve imge üzerine yazı ekleyerek katmanlaştırma yaratmıştır.

Pulimood, Gijon Mili'nin Picasso'lu ışık çizimlerine benzettiği bu fotoğraflarda, Pierre Bismuth'un film izleyicilerinin gözden kaçırdığı bir ayrıntıya dikkat çekmek istediğini belirtir (Pulimood, 2009). Bismuth ise, kendisiyle yapılan röportajda neden kadın artistlerin el izlerini kaydetme gereği duyduğu sorulduğunda, "James Bond filmi seyrederken Sean Connery'nin burnu dikkatimi çekti. Burnunun izlediği çizginin ilginç olduğunu düşündüm. Ancak konu olarak burun yeterince ciddi değildir. Bir şeyi takip edecekseniz en uygun olan el'dir" demiştir. Üzerindeki izleri kaydettiği pleksiglasları ters çevirerek film akstristine döndürdüğünü söylemiştir (Bismuth, 2009). Sanat sürekli olarak kendisini yeniden tanımlamaktadır ve formüllere uymayı reddetmektedir.



Görsel 105 : Pierre Bismuth, Güzellik Yarışması filminden, 2008

https://artmap.com/teamgallery/exhibition/pierre-bismuth-2009 Erişim Tarihi : 19.03.2023

Psikanalist Jacques Lacan 'fırça yağmuru' tabirini bilinçli hareketlerimizin ve beden dilimizi anlatmak için kullanmıştır (Fay, 2013). Bu bağlamda sinematik el hareketlerinin takibinin, yüzeyin altındaki bilinçdışı tavırlar hakkında temsiller temsil etmektedir. Fotografik yüzey üzerine eklenen bu iz katmanları sanat eserinin kavramsal altyapısını oluşturmaktadır.

3.7 Eski ve Yeninin Birlikteliği

3.7.1 Birlikte Var Olmak : Shimon Attie

Etnik hafıza ve kimlik meseleleri üzerine çalışmalar yapan sanatçı Shimon Attie, kayıplar ve travmalar bağlamı ile birleştirmektedir. Multidisipliner sanatçı, fotoğraf, video, projeksiyon gibi yöntemleri benimsemiştir. Shimon Attie 'Duvardaki Yazı' adlı projesinde Berlin'in güncel fotoğrafları ile İkinci Dünya Savaşı sırasındaki fotoğraflarını Yahudi sosyal yaşamına ait fragmanlar çerçevesinde ve projeksiyon yoluyla birleştirmiştir. Fotoğrafta Mulack Caddesi, 37 numaralı dükkanda 1930 yılında bulunan Kosher kasap ve temizlemeci dükkanı projeksiyonla aynı adresteki dükkana yansıtılmış ve fotoğraflanmıştır. Attie, bu yöntemle zaman dilimlerini üst üste bindirmiş ve birlikte var olmalarını sağlamıştır. Kendi deyimiyle "anlık olarak tekrar canlanmalarını sağlamıştır ve bu yöntemle onları anmaktadır" (Attie, 1992).



Görsel 106 : Shimon Attie, Mulackstrasse 37, 1930 & 1992

https://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/#jp-carousel-1232 Erişim Tarihi : 24.03.2023

'Bir Başkasının Tarihi İçin' adlı diğer projesinde yine projeksiyon yöntemiyle çalışan Shimon Attie, tarihsel süreçte Yahudilik ve ötekilik bağlamlarına geniş yer vererek, şehirler ve kültürlerin zamansal süreçte aynı ve ayrı katmanlar halinde biraradalığını vurgulamıştır. Sanatçı projeyi şu şekilde özetlemektedir;

"Antik Roma'yı Batı'nın büyük tarihi için bir fon ve folyo olarak kullanarak, kimlerin bu tarihin içinde ve dışında olduğu hakkında sorular sormak için -izleyicinin kimliği bilinmeyen- bu kişileri bu sitelere yansıttım. Yansıtılan kişiler Romalı ve Yahudi kökenli olduğundan ve 20. yüzyılın başında - çoğu durumda projeksiyon alanlarının yakınında - fotoğraflandıklarından, projenin kaçınılmaz bir okuması, bu iki eski kültürün tarihini ve kesişimini anlatmaktır. Yine de niyetim, daha genel olarak Batı tarihi içindeki "ötekilik" hakkında daha geniş sorular sormaktı. Proje aynı zamanda şehrin tarihi mekanlarını kamu tüketimi için estetize etme ve paketleme yollarını da araştırdı. Nihayetinde, tarih üzerine yansımaları ve meditasyonları davet eden ve izleyicilerin her enstalasyondan kendi hikayelerini ve anlamlarını oluşturmalarına olanak tanıyan güzel, hayaletimsi ve anımsatıcı enstalasyonlar ve fotoğraflar yaratmak istedim" (Attie, 2003)



Görsel 107 : Shimon Attie, Juturna Tapınağına slayt yansıtma yöntemiyle, 2003, Roma

https://shimonattie.net/portfolio/the-history-of-another/#jp-carousel-1247 Erişim Tarihi: 24.03.2023

Palimpsestin içinde barındırdığı eski ve yeninin birlikteliği, zamansal ve mekânsal boyutta fotoğraf ve enstelasyon olarak Shimon Attie tarafından uygulanmıştır. Değişik

zaman dilimlerine ait katmanlar hikayenin uyumlu parçaları olarak birleşen anlatılar halini almıştır. Fotoğrafçı zaman farklılıklarını renklendirme ve ötekileştirmeyi soldurma araçlarıyla görsel dilde ifade etmiştir.

3.7.2 Dijital Ütopya : Emily Allchurch

Heykel ve güzel sanatlar eğitimi alan İngiliz sanatçı Emily Allchurch, eski ustalardan ilham aldığı kompozit manzaralarında fotoğraftan ve dijital olanaklardan faydalanmıştır. Her bir eserinde klasik bir ustaya 'homage' olarak çalışan sanatçı, eski ile yeniyi kolajlarında buluşturmuştur. İkonik yapıların günümüz fotoğrafları ile yeniden yapılandırılması, sanatçının vizyonu ile tasarlanmıştır. Grand Tour I : Homage to Soane (after Gandy) adlı çalışma, İngiliz mimar Sir John Soane'un eserlerinin tek bir karede retrospektifi gibidir. Ressam Joseph Gandy'nin 1818 tarihli 'Sir John Soane'un Binaları' adlı suluboya yapıtını merkezine alarak güncel tarihli olarak fotoğraflanmış Sir John Soane mimari çalışmalarını dijital kolajda birleştirmiştir. Ortaya çıkan eser, fotoğrafçının ekipmanlarının da yer aldığı toplu bir müze ya da retrospektif gibi tek karede hepsinin birlikte görüntülenebildiği bir birleştirme olmuştur. Değişik tarih ve kültür katmanları bu birliktelikte gözlemlenebilmektedir.



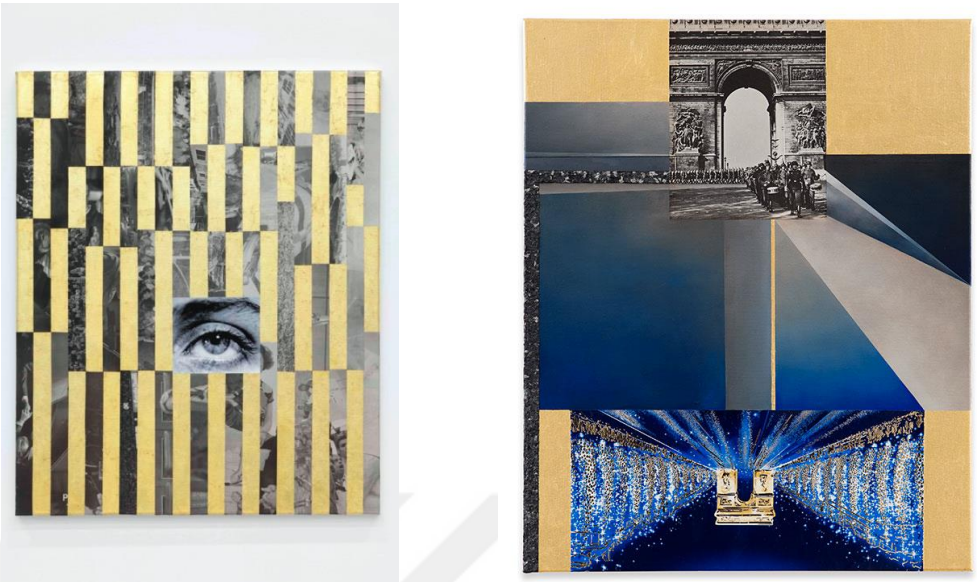
Görsel 108 : Emily Allchurch, Grand Tour I : Homage to Soane (after Gandy), 2015

https://www.emilyallchurch.com/gallery/grand-tour-l-ll-homage-to-soane/#bwg9/56
Erişim Tarihi : 19.03.2023

Tobias Verhaecht'den esinlenerek oluşturulan Londra ve İngiltere Babil Kuleleri, Giovanni Battista Piranesi'den ilhamla yarattığı Londra ve Liverpool kent manzaraları yüzyıllar arasında köprü kurarak ikonik eserlerin güncel temsilleri halini almaktadır. Emily Allchurch, kendi çektiği fotoğrafları katman olarak kullanarak yeni kentler ve tablolar kurgulamaktadır. İzleyici açısından zaman yolculuğu katmanlar arası gidip gelmelerle sağlanmaktadır.

3.7.3 Eski ve Yeninin birlikteliği : Anna Ostaya

Anna Ostoya avangard ve kavramsal etkilerle hazırladığı kolajlarda karşıtlıklardan yararlanmaktadır. Gazete kağıdı, altın yaprak, dönüştürülmüş kağıt, arşivsel baskı gibi birlikte olmak için tasarlanmamış malzemeleri kullanan sanatçı kendi iç gündemini baskı fotoğraf olarak ortaya koymaktadır. Projelerini feminizm, politika, gündelik hayat gibi konular çerçevesinde şekillendirmektedir. Exposures (pozlamalar) serisinde buluntu nesneler, görüntüler ve geometrik şekiller arasında bağ kurmuştur.



Görsel 109 : Anna Ostaya, Exposures, 2011
https://cdn.sanity.io/images/mnub8q5m/production/af15975614eccfe663e140f7208229cfccd0a67b-2274x3339.jpg?w=2000&auto=format Erişim Tarihi: 19.03.2023

Görsel 110 : Arches, Anna Ostoya, 2016

https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/26/anna-ostoya-why-i-paint/ Erişim Tarihi: 19.03.2023

Diğer bir serisi olan 'Eski Nesnellik', 'Yeni Nesnellik' akımına gönderme yapmaktadır. Ostoya, "1920'lerin türbülanslı ve gergin dönemi ile şimdi arasında paralellik gördüğünü, yeni kolaj ve resimlerinde II. Dünya Savaşı sırasında elden çıkarılmış, yaşadığı binanın lobisinde bulduğu kitaptaki görseller ile internetten bulduğu geçmişe işaret eden görselleri birlikte kullandığını" söylemiştir (Ostoya, Tarih yok). Malzemeleri deneysel biçimlerde kullanan Ostaya, kolajlarında doğaçlamaya yer vermekte, zamansal ve malzemesel katmanlardan yararlanmaktadır.

3.7.4 Zamanın Katmanları : Simon Norfolk

Tekin'e göre, "fotoğraflar, zamanın katmanlarını üzerinde muhafaza etmektedir" (Tekin, 2018 : 58). Savaş coğrafyalarında çektiği fotoğraflarıyla tanınan fotoğrafçı Simon Norfolk bir çok projesinde zaman ve katmanlar üzerinden anlatı kurmuştur.

Afganistan'da hazırladığı Chronotopia serisi, Mikhail Bakhtin'in kullandığı kronotopya kavramından esinlenilerek oluşturulmuştur. Norfolk projesini şu şekilde anlatmaktadır ; "Mikhail Bakhtin bu tür bir manzarayı 'kronotop' olarak adlandırmış olabilir : uzay ve zamanda aynı anda harekete izin veren bir yer, zamanın 'katmanlılığını' sergileyen bir yer. Afganistan'ın kronotopyası, paramparça olmuş ve geçmişin çamuruna atılmış bir ayna gibidir ; kırıklar, önceki uygarlıkları ve kayıp, büyüklüğü yansıtan ışıltılı parçalardır" (Norfolk, Tarih yok).



Görsel 111 : Simon Norfolk, Chronotopia serisinden

https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia/afghan-04 Erişim tarihi : 22.03.2023

Fotoğrafta Darulaman'daki Başkanlık Sarayı yakınlarındaki bir hükümet binası görülmektedir. Norfolk, fotoğrafı çektikten yıllar sonra bu binanın eski Arkeoloji Enstitüsü olduğunu keşfetmiştir. Eskiden Arkeoloji Enstitüsü olarak kullanılan bu yapının günümüzde arkeolojik bir kalıntıya dönüşmüş olması ve üzerinde hala kurşun izlerini taşıyor olması fotoğrafı ironik yapan ve anlamsal olarak alt metin ekleyen katmandır. Yıldız'a göre "tamamen farklı bir gerçeklik yaratan hapishaneler, mezarlıklar, tarihi alıp günümüze taşıyan müzeler ya da kütüphaneler farklı kategorilerde birer heterotopyadır. Bu mekanlar, bizler için artık, sadece bir bina ya da oda olmaktan çıkarlar ; bu mekanlar sanki farklı anlamlar barındıran paralel birer evrendirler". Yıldız, Foucault'nun ayna

benzetmesinden yola çıkarak heterotopyayı gözle direk görülemeyen, gözle görüldüğü halinden çok daha katmanlı anlamları olan mekanlar olarak tanımlamıştır (Yıldız, 2020 : 96). Simon Norfolk fotoğraflarını yapısal olarak bu düzlemde katmanlı olarak oluşturmaktadır.



Görsel 112 : Simon Norfolk, Eyam Derbyshire

https://www.simonnorfolk.com/news/recent-assignment-for-the-wellcome-collection Erişim Tarihi: 22.03.2023

Simon Norfolk'un ikinci fotoğrafında günbatımının son kızıllıkları İngiliz kırsalındaki bir arazinin yanındaki tepelerde görünmektedir. Fotoğrafın çoğunluğunu kaplayan resimsi yeşil alan içinde rüstik bir ev ve ön planda taş bir yapıyı barındırmaktadır. Ekstra aydınlatma ile ön plana yönlendirilen izleyicinin dikkati bu yapının fotoğraf içinde estetik ya da manevi bir önem taşıdığını vurgulamaktadır.

> *"Barthes fotoğrafın kanıt ve çekildiği anın göndergesi olma özelliklerinden 'Camera Lucida' kitabında da sıklıkla bahseder. Öte yandan 'Image-Music-Text' kitabında bulunan 'The Photographic Message' adlı makalesinde, fotoğrafın göstergebilimsel katmanlarını inceler.. fotoğrafın öncelikle düzanlam (denotation) katmanında anlamlandırıldığını ve bunun, fotoğrafın göndergesel izelliğinden kaynaklandığını;*

> *ikinci katmanınsa yananlam (connotation) katmanı olduğunu ve buradaki anlamlandırmanın da kültürel alana ait olduğunu açıklar (Taymaz, 2020 : 78-79).*

Simon Norfolk'un fotoğrafının görsel incelemesine geri dönersek, ilk katmanda görülen kızıl günbatımı ve romantik atmosfer, alt katmanda 17. Yüzyılda veba salgınından dolayı kilise bahçesine gömülemeyen aile bireylerinin bir mezarlık yerine evlerinin arka bahçesine gömülmek zorunda kalındığı ve tek başına duran taş yapının bu mezar olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf çözümlendikçe alt katman okumaları ile eserin anlamı ve vurgusu değişmektedir. Bu bağlamda katmanlar fotografik yapının taşıyıcı ve inşa edici öğeleridir.

SONUÇ

İlk örnekleri M.Ö. 3. yüzyıla dayanan palimpsestler değişik katmanları içinde barındıran bellek ortamlarıdır. Kayıt altına alma ve hatırlama amacıyla geliştirilmiş basit düzeneklerdir. Uygarlıklar, sahip oldukları mevcut olanaklarla üzerine yazı yazılabilecek dönemsel formüller geliştirmişler, kısıtlı olanaklardan dolayı bu malzemelerin tekrar tekrar kullanımı gerekmiştir. Yeniden kullanılmak üzere işlem gören bu yüzeyler, tamamen temizlenmeleri mümkün olmadığı için eski izleri taşımaya devam etmişlerdir. Üzerlerine yapılan kayıtlarla, yeni izleri de taşıyan palimpsest nesneleri, önce ile sonranın buluştuğu bir mekan haline gelmişlerdir. Palimpsest nesnesi katmanlı bir yapıya sahiptir, katmanları birlikte gösterdiği için değer bulmuştur. Arşimed Palimpsesti yüksek maddi değerini, manevi olarak, barındırdığı matematik formülleri ile üzerine yazılan dini yazılara ve bunların birlikte kalmış olmalarına borçludur. Palimpsest kelimesi, el yazmaları, arkeoloji, jeoloji, mimarlık gibi birçok disiplinde kullanılan ve incelenen bir araçtır. Sanat tarihinde fotoğraf, resim, edebiyat, müzik gibi örnekleri çoğaltılabilecek alanlarda işlenmiştir.

Palimpsest, 19. yüzyılda tekrar güncellendiğinde, nesne olarak anlamının yanı sıra temsil ettikleri öne çıkmıştır. Eski ve yeninin birlikteliği, tekrar canlanma, birlikte var olma, koruma, yeniden işlevlendirme, hatırlama gibi metaforlar, katmanlar tarafından ifade edilmiştir.

Fotoğrafın katmanlı bir yapısının olup olmadığı tezin araştırma sorularından biridir. Fotoğraf tarihi özelinde, tezin incelediği alanlarda altının çizildiği gibi, soyut ya da zihinsel alanda, bir eserin görünmeyen aurasının bir katman olarak tanımlandığı görülmüştür. Bununla birlikte fotoğrafın göstergebilimsel katmanlarının varlığı da saptanmış ve bu katmanların fotoğrafı anlamsal olarak zenginleştirdiği görülmüştür. İlk anda görülen ve algılanandan farklı olarak alt metinler, fotoğrafın yan anlamlarını oluşturmaktadır.

Fiziki olarak ortaya çıkan katmanlara bakıldığında, 19. yüzyıl başlarında fotoğraf teknik olarak anlaşılmaya ve geliştirilmeye çalışılan bir olgu olarak ortaya çıktığından, görüntüyü kayıt altına alacak duyarlı bir yüzey katmanı yaratmak öncelik taşımıştır.

Böylece yeni kayıt aracı, arşiv oluşturmak ve dünyayı albümleştirmek üzere kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda deneysel çalışmalarla fotografik malzeme geleneksel kullanımının dışında denenmiş, kayıt amaçlı görüntü yaratmanın dışında sanatsal amaçlı ifade olanakları keşfedilmiştir. 20. yüzyıl ile birlikte gelen sanat akımları fotoğrafı da etkilemiş ve dönüştürmüş, fotoğrafın sanatsal yönünün öne çıkmasıyla özgür bir ifade alanı açılmıştır. Sanatçılar analog dönemde; parçaları üst üste bindirerek katman oluşturmak, bilinçaltının katmanlarını görselleştirmek, var olan katmanları dönüştürerek yeni yüzey ve katmanlar oluşturmak, silerek ve kazıyarak katmanlaştırmak, değişik malzemeleri birlikte kullanarak katmanlar yaratmak, yüzeydeki fotografik malzemeyi çoğaltarak katmanlaştırmak şeklinde yöntemlerle projelerini birbirinden farklı bağlamlarda üretmişlerdir. Analog dönemde katman, çoğunlukla malzeme üzerinden fiziksel bir materyal olarak kullanım bulmuştur.

Dijital dönemde ise, sayısal bir ekrana taşınan sanatsal üretim katmanlar yardımıyla hibrit görüntüleri kolaylıkla üretmeye imkan vermiştir. Dijital dönemin özelliği, sonsuz sayıda üst üste bindirmeye açık olmasıdır. Üst üste bindirilen görüntüler gibi, altında çoklu görüntüler barındıran görüntüler de sonsuzluk illüzyonu yaratmıştır. Fotoğrafın öz sorgulamalarından biri olan gerçeklik ya da gerçeğin ne olduğu ve olduğu gibi yansıtılıp yansıtılmadığı canlandırma teknolojileriyle yeniden sorgulanmıştır. Dijital teknolojiler katmanları; üst üste bindirerek çoğaltmak, izleyiciyi içine alan deneyimler sunmak, mükemmelik algısını yıkan estetikler yaratmak, görüntü, yazı, çizim gibi farklı unsurları birlikte kullanmak, metaforik birlikteliklerle bağlam yaratmak için kullanmıştır.

Palimpsest olgusu, eski ve yeniyi birlikte kullanmayı bilinçli olarak tercih eden birçok sanatçının eserlerinde gözlemlenmiştir. Palimpsestin diğer karşılıkları ise kelime anlamı olarak silme, yazma ve tekrarlama, metaforik karşılıkları birlikte var olma, canlandırma ve koruma, yine fotoğraf tarihinde karşılık bulmuştur. Sanatçılar bu yapıyı katmanlar aracılığıyla inşa ve ifade etmişlerdir. Bazı sanatçılar bu ifade şeklini proje bazında kullanırken bazı sanatçılar için ise, üslubu oluşturan bir etmen olmuştur

Katmanların fotoğraf sanatına katkısı, görünmeyenin görünür hale gelmesinde yaptıkları aracılıktır. Bu aracılık sanatçıların zihinlerindeki görselin yaratılması veya

bilinçaltının derinliklerinde olanın yüzeye çıkarılıp görselleştirilmesinde katmanların kullanımıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ANG, Tom (2014). *Photography The Definitive Visual History*, Londra : Dorling Kindersley Limited

ANTMEN, Ahu (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul : Sel Yayıncılık

ANTONINI, Marco vd (2020). Experimental Photography A Handbook of Techniques, Çin : Thames & Hudson

ARICI, Oğuz (2014). ‘’Maskeyle Varolmak’’, *Maske Kitabı* (ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı), İstanbul : Habitus Yayıncılık, ss.21-28

ASSMANN, Jan (2018). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul : Ayrıntı Yayınları

ATTALI, Jacques (2004). *Labirentin Tarihi*, çev. Selçuk Kumbasar, İstanbul : Okuyan Us Yayın

AUSTER, Paul (2020). *Şans Müziği*, çev. Seçkin Selvi, İstanbul : Can Sanat Yayınları

BAJAC, Quentin (2005). *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı,* çev. Ali Berktay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BAJAC, Quentin (2011). *Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime,* çev. Marşa Franco, İstanbul : Yapı kredi Yayınları

BATTLES, Matthew (2015). *Palimpsest*, New York : W. W. Norton & Company Ltd

BAUDELAIRE, Charles (1994). *Yapma Cennetler*, çev. Yakup Şahan, İstanbul : Telos Yayıncılık

BENJAMIN, Walter (2019). *Pasajlar,* çev Ahmet Cemal, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları

BLECKSMITH, A. ve Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. New York : Taylor & Francis Group.

BORGES, Jorge Luis (2003). *Ficciones Hayaller ve Hikayeler,* çev.Tomris Uyar & Fatih Özgüven, İstanbul : İletişim Yayınları

BOURRIAUD, Nicolas (2019). *Yedinci Kıta*, İstanbul Bienali Kataloğu, İKSV & Yapı Kredi Yayınları

BRETON, Andre (2009). *Sürrealist Manifestolar*, çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, İstanbul : Altıkırkbeş Yayın

CLARKE, Graham (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, çev. Maide Meltem Aydemir, İstanbul : Hayalperest Yayınevi

ÇELİK, Duygu (2014). ‘’Commedia Dell’Arte ve Jingju Maskelerinin Karşılaştırılması: Represence ve Represent’’, *Maske Kitabı* (ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı), İstanbul : Habitus Yayıncılık, ss.84-93

DE QUINCEY, Thomas (2020). *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*, çev. Batu Boran, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

DILLON, Sarah (2017). *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul : Koç Üniversitesi Yayınları

DRAAISMA, Douwe (2018). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul : Metis Yayıncılık Ltd

ERZEN, J. N. (1997). AVANT-GARDE sanat, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (s.165) İstanbul : Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları

GENETTE, Gerard (1997). *Palimpsest Literature in the Second Degree*, çev. Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Yayınları : Amerika

GERMEN, M. (2013). Photography as a Tool of Alienation : Aura. P. Bowen, J., Keene, S. ve Ng, K. (Yay. haz.), *Electronic Visualization in Arts and Culture* (s.91-104). Londra : Springer Verlag

HALBWACHS, Maurice (2018). *Kolektif Bellek*, çev. Zuhal Karagöz, İstanbul : Pinhan Yayıncılık

HAYDN SMITH, Ian (2018). *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, İstanbul : Hep kitap

HEIDEGGER, Martin (2021). *Armağan’ın Fenomenolojisi*, Editörler: Engin Yurt, Erdal Yıldız, İstanbul : Pinhan Yayıncılık

HIRSCH, Robert (2008), ed. John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York : Taylor & Francis Group LLC

HORING, Kirsten A. Ve Warren, L. (Ed). (2006). *Encyclopedia of Twentieth century Photography*. New York : Taylor & Francis Group.

JEAN, Georges (2020). *Yazı İnsanlığın Belleği*, çev. Nami Başer, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları

LYONS, Martyn (2013). *Books A Living History*, Londra : Thames & Hudson Ltd

MADDEN, Kathleen (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, J. Hacking (Yay. haz.). (s. 98-99). Çin : Hayalperest Yayınevi.

ÖZSEZGİN, Kaya (1992). *Şahin Kaygun Tüm Bir Yaşam*, Ankara : Kültür Bakanlığı Sanat Dizisi Serisi 24

PLATON (2018). *Theaitetos*, çev. Furkan Akderin, İstanbul : Say Yayınları

PRICE, Mary (2014). *Fotoğraf Çerçevedeki Gizem*, çev. Ayşenaz & Kubilay Koş, İstanbul : Ayrıntı Yayınları

QUIROGA, Quian Rodrigo (2017). *Borges ve Bellek İnsan Beyniyle Karşılaşmalar*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

PAZ, O (2017). *Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul : Everest Yayınları

PELVANOĞLU, Burcu (2013). *Gizli Yüz Hidden Face Sergi Kataloğu*, İstanbul : Masa Yayınları

ROBINSON, Henry Peach (1869). *Picture Making by Photography,* Hazell, Watson, Viney Ld, London and Aylesbury

ROSE, Bernice (1992). *Allegories of Modernism : Contemporary Drawing*, Museum of Modern Art, H.N. Abrams : New York

SANDON, Emma (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, J. Hacking (Yay. haz.). (s. 141). Çin : Hayalperest Yayınevi.

SONTAG, Susan (2010). *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, İstanbul : Agora Kitaplığı

TAŞÇIOĞLU, Melike (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*, İstanbul : YEM Yayın

TOBIA, B. ve Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. New York : Taylor & Francis Group.

TAYMAZ, Damla (2020). *Rastlantısallık, Gerçek ve Punctum, Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan*, ed. Rıfat Şahiner, İstanbul : Ütopya Yayınevi

WATT SMITH, Tiffany (2020). *Duygular Sözlüğü*, çev. Hale Şirin, İstanbul : Kolektif Kitap

WIENER, Norbert (1982). *Sibernetik*, çev. İbrahim Keskin, İstanbul : Say Kitap Pazarlama

WINKENWEDER, B. ve Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. New York : Taylor & Francis Group.

YILDIZ, İpek Ebru (2020). Foucault ve Heterotopik Sanat, *Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan*, ed. Rıfat Şahiner, İstanbul : Ütopya Yayınevi

Basılmamış Kaynaklar

COLEMAN, David Lawrence (2005). *Pleasant Fictions: Henry Peach Robinson's Composition Photography*, Doktora tezi, dan. Michael J. Charlesworth, Faculty of the Graduate School of University of Texas, Austin.

KARABAĞ, Nağme Ebru (2008). *Kent Arkeolojisi Metoduyla Çok Katmanlı Kentlerdeki Tarihsel Sürekliliğin Çözümlenerek Korunması (İzmir Örneği)* , Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Eti Akyüz Levi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Restorasyon Anabilim Dalı, İzmir.

KIRLI ÖZER, Gözde (2020). *Katmanlı Kentlerin Fenomenolojik Bakış Açısıyla Analizi için Bir Model Önerisi: İznik Örneği*, Doktora Tezi, dan. Doç Dr. Arzu Çahantimur, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bursa.

KÖZ, Elif (2019). *Kant ve Borges'te zaman Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Taşkıner Ketenci, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Mersin.

SEZER, Mustafa Yusuf (2022). *Mise En Abyme Olgusu ve Fotoğraf Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof Dr. Simber Atay, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir.

TOPRAK, Bilal (2019). *Din Arkeolojisinin İmkanı ve Göbeklitepe*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şinasi Gündüz, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Dinler Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.

VYGANDAS, Vegas Simbelis (2018), *Humanizing Technology Through Post-Digital Art*, Doktora Tezi, dan. Kristina Höök, KTH Royal Institute of Technology, Media Technology and Interaction Design, Stockholm.

YILDIRIM, Nevzat (2015). *Şahin Kaygun'un 1980'li Yıllar Türk Fotoğrafına Getirdiği Yeni Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Ozan Bilgiseren, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.

Dergiler, Makaleler ve Bildiriler

AK, Seyit Ali (1990). "İmge'den Düşünce'ye Uzanan Gizemli Yolda Şahin Kaygun", *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı 18, Aralık 1990, ss. 26-31.

APAYDIN, Banu (2019). "Palimpsest Kavramı ve Mekansal Dönüşüm", *Okan Üniversitesi The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC* , Sayı 9, Nisan 2019, ss. 90-103.

ATAY, Simber (2020). "Adrian Ghenie and Angelus Novus", *Revista de Stiinte Politice,* Sayı 67, ss. 56-57.

AVCI, Elif (2014). 'Dijital Çağda Kompozit Portreler', *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* Yıl 14, Sayı 25, Haziran 2020, ss. 211-227.

BAĞDATLI ÇAM, Fatma (2016). "Eğitim Siteminin Ortaya Çıkışı ve Antik Yunan Eğitim Anlayışının Temelleri", *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, Haziran 2016, ss. 629-643.

BAYKAM, Bedri (2001). "Saydam Kırılma Noktalarının Yoğunluğu", *Artist Skala*, Sayı 7, Kasım 2001, ss.58-59.

BİRİNCİ, Gökhan (2020). "Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 23, Kış 2020, ss. 35-43.

EDLUND, Carrie N. (1987). "Picabia'a Ply over Ply", *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, Vol.10, No.3, Kış 1987, ss.99-109.

CURIGER, Bige (2001). "Modern Sanat ve Polke'nin Siyahı Üzerine", *Artist Skala*, Sayı 7, Kasım 2001, ss. 60-63.

DRÖSSIGER, Hans-Harry (2018). "On Palimpsest: How to Use This Concept for Translation Studies. In Memoriam Gerard Genette (1930-2018)", *Athens Journal of Philology*, Volume 5, Issue 4, Aralık 2018, ss. 261-284.

EASTON, Roger L. Jr ve NOEL, William (2004). The Multispectral Imaging of the Archimedes Palimpsest, *Gazette du Livre Medievel*, Sayı 45, ss.39-49.

GALTON, Francis (1879). "Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure", *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol 8, ss.132-144.

GASANOVA Svetlana, BAKIRTZIS Nikolas. ve HERMON Sorin (2017). "Non-invasive Sub-surface Analysis of the Male Portrait Underlying the Titian's Studio Ecce Homo", *Heritage Science*, Sayı 5, Article number: 33 (2017)

GELSHORN, Julia (2006). "From Flatness to Space and Back Again: Concepts of Representation in the Work of Gerhard Richter and Sigmar Polke", *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Sayı: 31, ss. 28-41 https://doi.org/10.7202/1069621ar

GOODYEAR, Anne Collins (2009). "Digitization, Genetics, and the Defacement of Portraiture", *American Art*, Cilt 23, Sayı 2, ss. 28-31.

GÖÇ, Selime ve ERİŞTİ, Suzan Duygu Bedir (2019). "Yeni Medya Sanatı Olarak 'Glitch' İleti Sürecinin Sorgulanması", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 22, Yaz 2019, s.113-128.

GÜÇHAN, Ayşegül (2007). "Çağdaş Fotografik Performans ve Cindy Sherman", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı. 19, Aralık 2007, ss. 27-40.

HOFMANN, Irene (1996). "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol.22, No.2, ss. 130-149.

İÇTEN, Tarık ve BAL, Güngör (2017). "Artırılmış Gerçeklik Üzerine Son Gelişmelerin ve Uygulamaların İncelenmesi", *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, Part C, Tasarım ve Teknoloji*, Cilt: 5, Sayı: 2, ss. 111-136.

KARADAŞ, Nergiz (2015). "Zamana Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternet'te Şimdiki Zaman Olgusu", *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt:21, Sayı 83, ss.325-341.

KOCA, Binnaz (2017). "Kavramsal Sanat", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, ss.97-103.

KRAUSS, Rosalind (1996). "Corpus Delicti", O*ctobe*r, Vol.33, Yaz 1995, ss. 31-72.

MCCARTHY, S. Joe (2005). "The Art Portrait, the Pixel and the Gene : Micro Construction of Macro Representation", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, Volume 11, Issue 4, Kasım 2005

DIETSCHY Nathalie (2020), "After Robert Frank's Photobook The Americans: Remakes, Variations, and Iconoclasm", *Photographies*, Volume: 13, ss. 297-322, DOI: 10.1080/17540763.2020.1774919

NOVAK, Daniel A. (2010). "Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form, Novel: A forum on Fiction", Duke University Press, Vol. 43, No.1, Theories of the Novel Now, Part III, Spring 2010, pp 23-30.

POLATOĞLU Ahmet ve ÖZKESEN İmam Can (2022). "Working Principles of CCD and CMOS Sensors and Their Place in Astronomy", *Anadolu Fizik ve Astronomi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, ss. 51-59.

SEZER, Işık (2014). "Geleneksel Portre Fotoğrafından Sanal Portreye Dönüşüm Aracı; Bileşik Fotoğraf", Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, Sözlü ve Poster Bildiriler, 01, ss. 66-70.

SHUN-LIANG, Chao (2017). "The Alchemy of Photography: Grotesque Realism and Hybrid Nature in Jerry Uelsmann's Photomontages", *Criticism*, Volume 59, Number 2, Spring 2017, ss. 301-328.

TEKİN, Nezaket (2018). "Albert Kahn'ın "Gezegen Arşivleri" Projesinin İçeriği ve Önemi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 5, Sayı 1, ss. 45-65.

TÜRKMENOĞLU, Dilek (2008). "Günümüzde Eleştirel Bir Yöntem Olarak Sigmar Polke'nin Sanatı", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 25, Aralık 2008, ss. 35-47.

UĞURLU, Faruk (2013). "Gümüş Bromür'den Görüntünün Sayısallaştırılmasına", *Selçuk İletişim*, Cilt 5, Sayı 1, ss. 210-216.

YAVUZ, Zeynep ve AKSU, Adnan (2019). "Tarihi Yapılara Yapılan Çağdaş Ek/Yapının Palimpsest Kavramı Özelinde Değerlendirilmesi : Berlin Yahudi Müzesi", *Atatürk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi ATA Planlama ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 3, Sayı:1, Haziran 2019, s.31-37,

İnternet Kaynakları:

AKBAŞ, C. (2017), Cargo Collective,

https://cargocollective.com/mcevahir/Dilemma-17 (Erişim Tarihi: 12 Mart .2023)

American Geosciences Institute (Tarih yok),

https://www.americangeosciences.org/word/palimpsest-meta (Erişim tarihi: 27 Ekim 2022)

ANADOL, R. (2017), Manifold,

https://manifold.press/indeks/arsiv-ruyasi (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

ANADOL, R. (2021), ''Bi' Çırpıda Dijital Sanat, Podcast yayını, Öğretmen Ağı kanalı, (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

ANADOL, R. (2021), ''Refik Anadol Ne Okuyor? Ne izliyor?'' Podcast yayını, 2hafta 1gün kanalı, (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

Arnulf Rainer Museum (Tarih yok),

https://www.arnulf-rainer-museum.at/en/arnulf-rainer/ (Erişim Tarihi: 26 Mart 2023)

The Archimedes Palimpsest (Tarih yok),

http://archimedespalimpsest.org/about/ (Erişim Tarihi: 03.11.2021).

Athensjournal, https://www.athensjournals.gr/philology/2018-5-4-1-Drobiger.pdf (Erişim Tarihi: 29 Kasım 2022)

ATTIE, S. (Tarih yok),

www.shimonattie.net (Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

AUBENAS, S. (2002), Gustave Le Gray, 1820-1884,

https://books.google.com.tr/books?id=7bfzMQWVlkMC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Erişim Tarihi: 13 Aralık 2022)

BAKIRTZIS N., GASANOVA S. ve HERMON S. (2017), non-invasive sub-surface analysis of the male paortrait underlying the Titian's Studio Ecce Homo

https://link.springer.com/article/10.1186/s40494-017-0145-2 (Erişim tarihi: 25 Ekim 2022).

BERNING, Tina (2010),
https://www.youtube.com/watch?v=i4Fhj_aZ2U0 (Erişim Tarihi: 05.03.2023)

Bentley Callan, Layou Karen vd. (2021), Historical Geology, Open Geology,

https://opengeology.org/historicalgeology/stratigraphy-reading-the-pages-of-earth-history/ (Erişim Tarihi: 27.10.2022)

BLANZ, H. (2018),
http://www.blanz.net/e_text20.html (Erişim tarihi: 09 Mart 2023)

BLUMENFELD, E. (Tarih yok),
www.erwinblumenfeld.com (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2023)

BOUQUERET, C. (2000) ve Marien M.(1989), Raoul Ubac Soufflage,
https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1133-1/75-raoul-ubac.html (Erişim Tarihi: 14 Ocak 2023)

BOWDITCH, H. P. (Henry Pickering), 1840-1911 , "A group of Wend soldiers and their composite," *OnView: Digital Collections & Exhibits*, accessed March 17, 2023, https://collections.countway.harvard.edu/onview/items/show/6214. (Erişim Tarihi: 17 Mart 2023)

CICEK, C (2022), Robert Rauschenberg Erased de Koonig Drawing, https://youtu.be/Wlt2CGCW77s (Erişim tarihi: 08 Mart 2023)

COATES, C. (2022), How Museums are using Augmented Reality
https://www.museumnext.com/article/how-museums-are-using-augmented-reality/ (Erişim Tarihi: 26 Mart 2023)

COLLINS Dictionary (2005),

https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/paraglyph-printing (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

COLLINS Dictionary (2010), https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/palimpsest (Erişim Tarihi : 19.10.2021)

ÇALIKOĞLU, L. (2019), 'Canan Tolon : Sen Söyle' Sergisi Kataloğu,

http://www.canantolon.com/Publications/PublCATALOG-SPREAD.pdf (Erişim Tarihi: 25 Mart 2023)

ÇÖREKÇİOĞLU, H. (2022), Bir Resim,Bir Filozof: Walter Benjamin, Podcast yayını, Felsefe Açıklarından kanalı, (Erişim Tarihi: 20 Ekim 2022)

DE QUINCEY T. , Suspiria De Profundis,
file:///Users/yasemin/Downloads/SuspirisDeProfundis_10173543.pdf (Erişim Tarihi: 04 Ocak 2022)

Deutsche Welle (2001), Illustrator Tina Berning,

https://www.youtube.com/watch?v=i4Fhj_aZ2U0 (Erişim tarihi: 05 Mart 2023)

DI BATTISTA, (2017),

https://artpil.com/news/berning-di-battista-confluence/ (Erişim Tarihi: 05.03.2023)

Etymonline, Radiography kelime tanımı. (Tarih yok) https://www.etymonline.com/word/radiography (Erişim tarihi: 27 Ekim 2022).

FAY, Brian (2013), Motion Capture: Drawing and the Moving Image Exhibition, Letterkenny, Donegal, Technological University Dublin

https://arrow.tudublin.ie/fagallery/10/ (Erişim Tarihi: 19 Mart .2023)

FOLINO, Lisa (Tarih yok), https://www.lisafolino.com/artist-statements (Erişim Tarihi: 05 Mart 2023)

FOLINO, Lisa (Tarih yok), Lens Culture

https://www.lensculture.com/lisa-folino (Erişim Tarihi: 05 Mart 2023)

FOXTON, Paul (Tarih Yok) https://www.learning-to-see.co.uk/how-i-use-underpainting-in-oils-to-influence-the-final-painting (Erişim tarihi: 26 Ekim 2022).

YATES Francis, Selected Works, Volume III, The Art of Memory, Routledge, Londra, 1999.

https://monoskop.org/images/b/be/Yates_Frances_A_The_Art_of_Memory.pdf (Erişim Tarihi: 12 Kasım 2022)

FREEMAN C. , Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları, 2003, Dost Kitabevi Yayınları

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/64919725/Charles_Freeman_Misir_Yunan_ve_Roma_pdfA (Erişim Tarihi: 07 Ekim 2022)

GERNHEIM, H & A. (1969), The History of Photography, Thames and Hudson, Londra

https://archive.org/details/aa052-TheHistoryOfPhotography/page/n245/mode/2up (Erişim Tarihi: 05 Aralık 2022)

GEZGİN, A.Ö. (Tarih yok), Fotomontaj 1 (Down Ades 1976 kitabından çeviri)

https://www.ahmetonergezgin.com.tr/fotomontaj-1/ (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2023)

HENNER, M. (2012),

https://mishkahenner.com/Less-Americains (Erişim Tarihi:15 Mart 2023)

HENNER, M (2012),

https://mishkahenner.com/Works-Menu (Erişim Tarihi: 15 Mart 2023)

HOLMES, O.W. (1859), The Stereoscope and the Stereograph,

https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/ (Erişim tarihi: 21 Kasım 2022).

İTEZ, Ö (2017), Arşiv Rüyası: Yeni Bir Mekansal Öneri, Bir Bilimkurgu Deneyimi,

https://www.arkitera.com/soylesi/arsiv-ruyasi-yeni-bir-mekansal-oneri-bir-bilimkurgu-deneyimi/ (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

JOHNSON, H. (2022), The First Photo: Nicephore Niepce's View from the Window at Le Gras, https://petapixel.com/the-first-photo/ (Erişim tarihi: 25 Kasım 2022).

Keep, Christopher, McLaughlin Tim, Parmar Robin (2000), The Electronic Labyrynth, The Mystic Writing Pad

http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0257.html (Erişim Tarihi : 22.09.2022)

KIMMELMAN, M. (2001), Philip Lorca Di Corcia 'Heads', New York Times (Tarih yok), https://www.nytimes.com/2001/09/14/arts/art-in-review-philip-lorca-dicorcia-heads.html (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

KLEIN, H. O. (1905), Collodion Emulsion, Michigan : Penrose & Co https://archive.org/details/collodionemulsi00kleigoog/mode/2up (Erişim Tarihi: 14 Aralık 2022)

KOURBAJ, I. (2015), http://issamkourbaj.co.uk/cambridge-palimpsest/ (Erişim tarihi: 5 Ekim 2022).

KRAUSS, R. (1985), The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths

https://monoskop.org/images/d/df/Krauss_Rosalind_E_The_Originality_of_the_Avant-Garde_and_Other_Modernist_Myths_1985.pdf (Erişim Tarihi: 14 Ocak .2023)

MANOVICH, Lev (1999). "Avangard as Software", Lev Manovich,

http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf (Erişim Tarihi: 20 Şubat 2023)

MERRIAM WEBSTER Dictionary (2021), https://www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest (Erişim Tarihi: 18.10.2021)

LUCAS A. ve PLESTERS J. (1978), National Gallery Technical Bulletin Volume 2

https://inspectapedia.com/structure/lucas_plesters-1978.pdf (27 Ekim 2022).

Moma (2023), https://www.moma.org/collection/works/50006 (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2023)

Moma Learning, (Tarih yok),

https://www.moma.org/learn/moma_learning/philip-lorca-dicorcia-head-10-2002/ (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

Mutual Art (2022), Orlan: Pekin Opera Facing Design and Augmented Reality,

https://www.mutualart.com/Exhibition/Orlan--Pekin-Opera-Facing-Design-and-Aug/FECD261843FD101A (Erişim Tarihi: 16 Mart 2023)

NASA /JPL-Caltech (2022), Curiosity, 10 Years of Martian Mountain Climbing,

https://mars.nasa.gov/resources/26888/curiosity-10-years-of-martian-mountain-climbing/?site=msl (Erişim tarihi: 27 Ekim 2022).

NISHINO, S. (Tarih yok),

https://soheinishino.net/dioramamap (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022)

NAKANISHI, N. (2010),

http://nobuhironakanishi.com/essay/layer-drawings-en/ (Erişim Tarihi: 09 Mart 2023)

NRW Forum (2021), AR Bienale Press,

https://www.nrw-forum.de/en/press/ar-biennale (Erişim Tarihi: 25 Mart 2023)

OLIVERAS, E. (2008), Mirages in the Everyday, Art Nexus,

https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d633c2b90cc21cf7c0a1b7d/70/leandro-erlich

(Erişim Tarihi: 01 Mart .2023)

Open Geology (Tarih yok), Stratigraphy: Reading the Pages of Earth History, https://opengeology.org/historicalgeology/stratigraphy-reading-the-pages-of-earth-history/ (Erişim tarihi: 27 Ekim 2022)

OXFORD ENGLISH DICTIONARY (2021), https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/palimpsest#:~:text=palimpsest-,noun,replaced%20by%20a%20new%20text (Erişim Tarihi: 19.10.2021)

ÖZDEMİR, A. Beyhan (2021), Türk Fotoğraf Sanatında Bir Yenilikçi : Şahin Kaygun

https://www.gezginfoto.com.tr/makale/405-fotograf-sanatinda-sahin-kaygun.html (Erişim Tarihi: 05 Şubat 2023)

ÖZENER, A. (2021), Anadolu Arkeolojisinin Palimpsestinin Fotoğraflanması (Arkeoloji ve Fotoğraf İlişkisi), https://www.youtube.com/watch?v=8O9Mp78-eVw

(Erişim tarihi: 01 Kasım 2022)

ÖZKAYA, S. (2021), ‘Kavramsal Sanat’ nedir?, Podcast yayını, Açık Bilinç kanalı, (Erişim Tarihi: 16 Ocak .2023)

ÖZKAYA, S. (2018),‘Yanlış Yerde Yanlış Zamanda, Sakıp Sabancı Müzesi,

https://www.google.com/search?q=serkan+%C3%B6zkaya+kavramsal+sanat&sxsrf=AJOqlzXI-Puru15xjgDC4d6EM8nLsGy3CQ:1673770472593&ei=6LXDY4L1I-eUxc8Pp5uDuAM&start=10&sa=N&ved=2ahUKEwiCidHzkMn8AhVnSvEDHafNADcQ8tMDegQIBhAG&biw=1280&bih=689&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b6ca650d,vid:l3GO5rLa16A (Erişim tarihi: 15 Ocak 2023)

PAGIN, S. (2014) The Evolution of Photoshop: 25 Years in the Making

https://www.fastprint.co.uk/blog/the-evolution-of-photoshop-25-years-in-the-making.html#:~:text=Adobe%20Photoshop%203.0%20was%20released,it%20completely%20revolutionised%20image%20editing. (Erişim Tarihi: 18 Ocak 2023)

Phaidon (Tarih yok), Anna Ostaya Why I Paint,

https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/26/anna-ostoya-why-i-paint/ (Erişim Tarihi: 19 Mart 2023)

PORODINA, Elizaveta (2022), Fotografiska

https://www.fotografiska.com/nyc/exhibitions/elizaveta-porodina/

PULIMOOD, S. (2009), The Writing’s on the Wall,

https://www.interviewmagazine.com/art/pierre-bismuth (Erişim Tarihi: 19 Mart 2023)

REJLANDER, O. (1863), An Apology for Art-Photography,

https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/c19/rejlander.html#fn2 (Erişim tarihi: 05 Aralık 2022).

ROCHE M. (2021), Master Value, Light and More Through Underpainting, https://www.rileystreet.com/blogs/art/underpainting-color-theory (Erişim tarihi: 26 Ekim 2022).

ROSE, B (1992). Allegories of Modernism : Contemporary Drawing, Museum of Modern Art, H.N. Abrams : New York Erişim Tarihi: 02 Şubat 2023

ROSENHEIM, J. L. (Tarih yok), METCollects,
https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/man-ray-electricite
Erişim Tarihi: 12 Ocak 2023

Salt Online (Tarih yok), Arşiv Rüyası,

https://saltonline.org/tr/1627/arsiv-ruyasi (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

SEZER, I. (2017), Yüzler / Faces Fotoğraf Sergisi

https://www.isik-sezer.com/yuzler-faces-fotograf-sergisi/ (Erişim Tarihi: 15 Mart 2023)

SMITH, M. (2013), Representation and Misconceptions: The Art of Hannah Höch (1916-1926)

https://www.academia.edu/6717591/Representation_and_Misconceptions_The_Art_of_Hannah_H%C3%B6ch_1916_1926_ Erişim Tarihi: 12 Ocak 2023

SOTIRIOU, J. (Tarih yok), Chasseur Interviews Artist Rosa Menkman, Chasseur Magazine,

http://chasseurmagazine.com/chasseur-interviews-artist-rosa-menkman/ (Erişim Tarihi: 21 Mart 2023)

RATHJE, W. L. (Tarih yok), The Garbage Project & The Archaeology of Us, Stanford University, https://web.stanford.edu/group/archaeolog/GarbologyOnline/files/63674.pdf (Erişim tarihi: 12 Kasım 2022).

STEPNIEWSKA, D. (2016), David Szauder: Failed memories,

https://archaeologyofmemory.wordpress.com/2016/07/25/david-szauder-failed-memories/ Erişim Tarihi: 20 Mart 2023

STRASNICK, S. (2014), Moma Curators Ponder Polke Potato Problem,

https://www.artnews.com/art-news/news/moma-curators-ponder-polke-potato-problem-2428/ (Erişim tarihi: 14 Şubat 2023)

SUCHY, B (2013), Jerry Uelsmann : Visual Poetry

https://www.youtube.com/watch?v=MsVDXjthsaU&t=126s (Erişim tarihi: 12 Ocak 2023)

TAY, W. L. (2023), Untitled: Microscopic Images,

https://www.weilengtay.com/progressive-disintegrations (Erişim Tarihi: 06 Mart 2023)

TAYLOR, P. (2017) Raoul Ubac's Photographic Surrealism, National Gallery of Art, https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/research-reports-archive/taylor-2016-2017.html (Erişim tarihi: 13 Ocak 2023).

TDK (Tarih yok), https://sozluk.gov.tr/ Erişim Tarihi: 20.10.2021

TEKKÖK KARAÖZ, B. (2021), Refik Anadol Günümüz ve Geleceğin Dehası, Artful Living,

https://www.artfulliving.com.tr/sanat/refik-anadol-gunumuz-ve-gelecegin-dehasi-i-22978 (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2023)

THOMAS, Elisabeth (2012), Moma

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/

TRT2 (2021), Sanal Mekanlar Ali Alışır, İzler Suretler

https://www.youtube.com/watch?v=-B4HuI1yqa8 (Erişim tarihi: 09 Mart 2023)

TRT2 (2022), Silinmiş De Koonig Çizimi,

https://youtu.be/kXCfNHEfxbw (Erişim tarihi: 08 Mart 2023)

TRUONG, A. (2015), Exhibition of Sigmar Polke's Silver Paintings on view at Michael Werner Gallery, http://www.alaintruong.com/archives/2015/04/27/31960894.html

(Erişim Tarihi: 02 Şubat 2023)

Victoria & Albert Museum (Tarih yok), William Henry Fox Talbot – an introduction,

https://www.vam.ac.uk/articles/william-henry-fox-talbot-an-introduction (Erişim tarihi: 02 Aralık 2022).

Victoria and Albert Museum (Tarih yok), Gustave Le Gray: Sea and Sky Photography, http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/gustave-le-grey-exhibition/#:~:text=In%20his%20writing%2C%20Le%20Gray,impression%20of%20light%20and%20shade. (12 Aralık 2022)

ÖZGEÇMİŞ

Damla Yasemin URAZ

Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Anasanat Dalı

Sergiler:

Bursa FotoFest, DEU GSF Fotoğraf Bölümü Toplu Katılım	2018
DEU GSF, Karanlık Oda Uygulamaları	2019
Kovan Yaratıcı Deneyim Merkezi, İzmir, Fotokitap Sergisi	2020
Art Cloud Gallery, Serbest Fotoğraf Sergisi	2020
Art Cloud Gallery, Vaka Sergisi	2021