

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DAVID LACHAPELLE FOTOĞRAFLARININ ESTETİĞİNİ
BELİRLEYEN FAKTÖRLER**

HAZIRLAYAN

Yaman Umut BİLİR

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Sadık TUMAY

İZMİR - 2014

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak **“David LaChapelle Fotoğraflarının Estetiğini Belirleyen Faktörler”** adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığının ve yaralandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunun belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

Yaman Umut BİLİR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü öğretim Yönetmeliğinin maddesine Fotoğraf Anasanat dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yaman Umut BİLİR'in "David LaChapelle Fotoğraflarının Estetiğini Belirleyen Faktörler" konulu tezi incelenmiş ve aday....../....../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayalı tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin..... olduğuna..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: BİLİR

Adı: Yaman Umut

Tezin/Projenin Türkçe Adı : “David LaChapelle Fotoğraflarının Estetiğini Belirleyen Faktörler”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “The Identifying Factors of David LaChapelle's Aesthetics in Photography”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 160

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 93

Sanatta Yeterlilik:

☐

TEZ/ Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.Dr.

Adı: Sadık

Soyadı: TUMAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-Sanat

1- Art

2-Estetik

2- Aesthetic

3-Pop Art

3- Pop Art

4- Fotoğraf

4- Photography

5-David LaChapelle

5- David LaChapelle

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Estetik, antik dönemden günümüze dek, insanlığın arayışlarla dolu üretim serüveninin en çok merak edilen, açıklanmaya çalışılan konularından birisi olmuştur. Platon'dan Baumgarten'e uzanan uzun bir dönemde adı konmaya çalışan estetik kavramı, çağlar boyunca coğrafi ve kültürel nedenlerle şekil değiştirse de, günümüzde bile çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Bireysel ve toplumsal anlamada, zaman zaman Tin, ekonomi gibi farklı değerler üzerinden yanıt aranan estetik, yaratım sürecindeki en önemli yapı taşıdır. Bu anlamda bakıldığında, günümüz fotoğrafik üretimi bir ifade biçimi olarak seçen sanatçılar arasında özgünlüğüyle David LaChapelle kolayca öne çıkar.

Amerikalı sanatçı David LaChapelle, fotoğrafı temel üretim modeli olarak benimsemiş ve daima özgün estetik anlayışın arayışında olmuştur. Henüz çok genç olmasına rağmen, radikal bir karar alarak evden kaçan LaChapelle'in yolunun, Pop Art'ın prensi Andy Warhol ile kesişmesinin, kendi estetiğini yaratma sürecinin en önemli yol ayrımı olduğunu, günümüzde özgün estetik anlayışıyla ortaya koyduğu üretimleri incelendiğinde kolayca fark ediliyor. Günümüze uyarlanan mitolojik, dini öyküler, gündelik sıradan yaşamsal nesnelerle bir arada sunulan fotoğraflar, teknik anlamda ulaşılmış mükemmeliyet, her seferinde izleyiciye şaşırtıcı ve sıra dışı bir deneyim sunmakta.

Tarih boyunca bir takım sanatçılar belli estetik disiplinlerin peşinden koşsa da, bazı sanatçılar kendi estetiğini yaratmayı başarabilmiştir. Herhangi bir disiplinde, üretim sürecinin içinde yer alan bireyin temel meselesi olan estetik, özellikle günümüzde özgünlüğe ulaşılması zor bir auradır. Özellikle görsel üretim modellerinden biri ile kendi estetik anlayışını ortaya koymak isteyen, özgün olmak isteyen sanatçının yapıtı birçok anlamda izleyiciyi tatmin etmelidir. Görsel bombardımanlar yaşadığımız, imaj fırtınalarına maruz kaldığımız günümüz gündelik yaşam modellerinde, özgün estetik egzotizmi tüm sanatçıların ulaşmak istediği bir mertebedir.

David LaChapelle, yaşadığı kriz dönemleri, kırılma anları, aile ve çevre ilişkileri ile şekillenen estetik anlayışını ortak küresel kodlar yardımıyla izleyicilere

sunar. Artık ismiyle özdeşleşen geniş ve parlak bir renk yelpazesiyle karşımıza çıkan eserlerinde, izleyici ve yapıt arasında köprü vazifesi görecektir, mitolojik öyküler, klasik sanat eserleri sahneleri ve gündelik yaşam ikonları kullanır.

Henüz yolun başındayken, Pop Art'ın en şaşalı dönemlerinde akıntının kaynağına kendini bırakarak çıktığı sanat yolculuğu, benzer çalışan çağdaşlarından belirgin şekilde sıyrılmasını ve kendi estetiğini oluşturmasını sağlamıştır.

ABSTRACT

Aesthetics, from antiquity until today, has always been one of the most curious issues to be explained in humanity's production adventure that is a full of exploration. Despite the concept of aesthetics has been altered from century to century mostly based on geographical and cultural reasons and tried to be named in a period from Pluton to Baumgarten, even today's most argued concept is still aesthetics itself. As the main stone of creation process, aesthetics has been tried to be identified over the values like spirituality and economy, within the boundaries of individuality and sociality. From this aspect, David LaChapelle steps front with his authenticity among all the artists who have chosen the photographic production as their main expression path.

LaChapelle, an american artist, has taken photography as his main production method and always searched for the authentic aesthetics understanding. Despite his young age, with a very radical decision, LaChapelle ran away from his birthland to the crosspath of the man who is the prince of pop art, Andy Warhol has affected him in his original aesthetics conception which can be seen clearly when his works are examined in details. An adaptation of mythological and religious stories, ordinary, everyday life objects presented together with photographs, has been reached in terms of technical excellence, enough to make the audience everytime surprised with an extraordinary experience of aesthetics.

Even though some of the artists have chosen the path of seeking the regular aesthetic disciplines during the history, some of the artist have achieved to create their own aesthetics conception. . In any discipline, individuals involved in the production process with the core issues of aesthetics, especially nowadays an aura of authenticity is hard to reach. Especially with one of the production model of visual aesthetics willing to put forth their own, many of the works of artists who want to be original in the sense that should satisfy viewers. During these days, visual bombardment in which we live in, we are all exposed to the storm of images everyday

and keeping one's aesthetics conception in an exotic sense is what all the artists that want to reach.

David LaChapelle offers his aesthetics understanding which is shaped by his crisis periods, breaking moments, family and community relationships within the global codes. Now, exemplified by the wide range of colors and a bright manifested in the works, he uses the nature of religious, mythological stories, classic works of art and everyday life scenes to serve as a bridge between the audience and the production piece (artwork). Just up the road in front of Pop Art's most splendiferous stream resource in times leaving himself out to ride the art, he stripped markedly from the similar employees of contemporary and has led him to create his own aesthetics.

ÖNSÖZ

David LaChapelle’ in fotoğraflarını ilk kez bir “Photo” sayısında gördüğümde, dikkatimi çeken şey renkler olmuştu. Özgün tonlarıyla dergideki diğer tüm fotoğrafçılardan ayrışıyordu. Farklı işlerini görme fırsatı yakaladıkça da yalnızca o sayıda yer alan değil, çağdaşı tüm fotoğrafçılardan farklı, özgün bir anlatım metodu geliştirmiş olduğunu fark ettim. Pop Sanat’ın tüm niteliklerini hemen hemen ortaya koyduğu, tüm çalışmalarında barındıran LaChapelle, dini ve mitolojik öyküleri cesurca yeniden yorumluyor, güzelliği ve provokasyonu eserlerine baktırmak için ustaca kullanıyordu. Tüm bu sahip olduğu nitelikli işleri dolayısıyla, sanatsal üretim modellerinde sıklıkla karşılaştığımız travmaların bu fotoğrafçının hayatında da oldukça yer sahibi olabileceğini düşündüm.

Bu tez metninde, sınırlarda sürdürülen çok hızlı ve hatta sıra dışı yaşamın, çocukluk travmalarının belki de Andy Warhol’un bir sözünün David LaChapelle’in estetik anlayışı üzerindeki etkilerini araştırmayı amaçladım. Yakalanması zor bir zamanda özgünlüğü yakalayabilmiş bir sanatçının bu serüveninde onda iz bırakan, bir sonraki atacağı adım için ışık tutan, ilham kaynağı olan detaylara yoğunlaşmaya çalıştım. Tüm bu detayların onun estetik anlayışı üzerine nasıl doğrudan etki ettiğini, üretim biçimlerini keskin çizgilerle nasıl ayırdığını, genelde sanatçının röportajlarındaki kendi cümlelerinden yola çıkarak bulmaya çalıştım.

Bu tez çalışmasının oluşum sürecinde sonsuz gayretiyle bana yol gösteren danışman hocam Yard. Doç. Dr. Sadık Tümay’a ve on iki yıldır Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü çatısı altında her an destek ve bilgilerini esirgemeyen değerli hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmasını hazırlarken bilgi, birikim ve deneyimlerinden faydalanmama olanak sağlayan Tahir Ün, Doç. Dr. Gülseren Atabek, Doç. Dr. Mehmet Koştumoğlu’na teşekkürü borç bilirim.

Yüksek lisans eğitimim boyunca, her konuda daimi desteğini hissettiren, “an” larımda “var” olan sıra arkadaşım, değerli dostum Mete Okumuş ve uzun çalışma

gecelerimize katlanmak zorunda kalan sevgili eşi Gülçin Okumuş'a ayrıca teşekkür etmek isterim.

Bu çalışma süresince gösterdikleri sabır ve anlayış için başta Medya Merkezi olmak üzere tüm Yaşar Üniversitesi idari ve akademik personeline teşekkürlerimi sunarım.

Varlıklarıyla bana en büyük desteği veren değerli ailem ve ev arkadaşım olarak bu çalışma sürecindeki kaos anlarının şanssız tanığı kardeşim İsmail Bilir'e teşekkür ederim.

Ve son olarak, doğru zamanda doğru koridorda bulunarak serendipitynin kristalize karşılığı olan bu çalışmanın en zor aşamalarında heyecan ve merakı ile herşeyin mümkün olabileceğine inandıran, yaptığı çevirilerle bana fazladan zamanlar armağan eden, fikirleriyle yalnızca metne değil moralimede yön veren Eda Gökdağ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yaman Umut BİLİR

İÇİNDEKİLER

DAVİD LACHAPELLE'İN ESTETİK ANLAYIŞI VE ONU OLUŞTURAN FAKTÖRLER

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK	III
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT.....	VII

ÖNSÖZ	IX
İÇİNDEKİLER	XI
RESİMLER LİSTESİ	XIV
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	XV
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM ESTETİĞE BAKIŞ

1. Estetiğin Tarihsel Dönüşümü	2
1.1. Antik Yunan'da Güzellik	3
1.2. Dinsel Algının Güzele Etkisi	6
1.3. Estetik Algıda Rönesans	7
1.4. Modernist Sentetik.....	16

II. BÖLÜM

LACHAPELLE ESTETİĞİNİ HAZIRLAYAN FAKTÖRLER

2. LaChapelle Estetiğinin Belirleyici Unsuru Olarak Pop Sanat	29
2.1. Krallık ve Pop.....	32
2.1.1. Kolajların Değişimi ve Eduardo Paolozzi	35
2.1.2. Kültürün Sanatının Popülerleşmesi ve Richard Hamilton	36
2.1.3. İngiltere’de Popüler Sanat’ın Üç Dönemi	39
2.2. Birleşik Popüler Sanat.....	41
2.2.1. Jasper Johns ve Bayrakları	43
2.2.2. Robert Rauschenberg; Soyut Dışavurumun Poplaşması	44
2.2.3. Roy Lichtenstein ve Konuşma Balonları	46
2.2.4. Claes Oldenburg; Dükkanda Tasarlanan Dev Nesneler	48
2.3. Andy Warhol.....	52
2.3.1. Milyon Dolarlık Ressam	53
2.3.2. Herşeyi Sanata Çevirmenin Artı Değeri	57

III. BÖLÜM

FOTOĞRAFİN AYKIRI KARAKTERİ DAVID LACHAPELLE

3. Estetik Aykırılıklar ve David LaChapelle	64
3.1. LaChapelle’in Fotografik Vizyonu :Tasarım Ve Ritüel	69
3.1.1. Hikayeler ve Yüzler İnzivanın Dışavurumunda LaChapelle	76
3.1.2. İdealize Edilmiş İzleyiciler ve Hayat Zinciri	81
3.1.3. LaChapelle İronileri ve Kadın Figürü	85
3.1.4. Mucizeler Felaketler Şoklar	88

3.2. . LaChapelle'in Yapıtları Yolu ile Estetik Anlayışı	88
3.2.1.The Courtney Love: 2006 Cennet'ten Cehennem'den Pieta'ya...	91
3.2.2.The Deluge	93
3.2.3.Recollections In America	97
3.2.4.Modern Aziz Michael Jackson.....	99
3.2.5. Rape Of Africa.....	101
3.2.6. From Darkness To Light	105
3.2.7. Earth Laughs In Flowers.....	110
3.2.8. Still Life.....	117
3.2.9. Hareketli Görüntü.....	122
3.2.9.1. Rize	122
3.3. Chappelleist Estetik.....	123
3.3.1.Sadomazoşist Tüketimde Hiçliğin Kışlığı	123
3.3.2.Barokta Güncelliğin İzleri ve Huzursuzluk.....	125
3.3.2.1. Gerard Rancinan	129
3.3.2.2. Erwin Olaf	134
3.3.2.3. Joel Peter Witkin.....	138
3.3.3.Mizahi Kurtuluşlar	143
3.3.3.1. Ouka Leele	145
3.3.4.Postmodernist Güzellik Kavramının LaChapelle Estetiğindeki Yeri	146
3.3.4.1. Miles Alridge	149
SONUÇ	151

KAYNAKÇA	153
-----------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

- 1- Peter Blake, Got A Girl, 1960-61
- 2- Eduardo Paolozzi, Meet the People, 1948
- 3- Eduardo Paolozzi, I was a Rich Man's Plaything, 1947
- 4- Richard Hamilton, just what is it that makes today's homes so different so appealing, 1956
- 5- Peter Blake, Sgt Pepper, 1967
- 6- David Hockney, A Bigger Splash, 1967
- 7- Jasper Johns, Three Flags, 1958
- 8- Peter Paul Rubens, Toilette Der Venus, 1613
- 9- Robert Rauschenberg, Persimmon, 1964
- 10- Lichtenstein, Whaam, 1963
- 11- Roy Lichtenstein, Look Mickey, 1961
- 12- Roy Lichtenstein, Maybe, 1965
- 13- Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967
- 14- Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962
- 15- Andy Warhol, Golden Marilyn Monroe, 1962
- 16- Andy Warhol, Orange Disaster#5, 1963
- 17- Andy Warhol, Tuna Fish Disaster, 1963
- 18- The Triumph of Divine Providence, 1633-1639, Pietro da Cortona
- 19- Michelangelo, Deluge, 1508-09
- 20- Mars and Venus, Boticelli, 1483
- 21- Rape of Africa eskiz, David LaChapelle, 2009
- 22- Liberty Leading The People, Eugene Delacroix, 1830

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

- 1- Claes Oldenburg, Pastry Case, 1961-62
- 2- Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962
- 3- Claes Oldenburg, Lipstick (Ascending) On Caterpillar Tracks, 1969
- 4- Claes Oldenburg, Spoonbridge And Cherry, 1988
- 5- Andy Warhol, Brillo Box, 1964
- 6- Andy Warhol, David LaChapelle, 1984
- 7- David LaChapelle, 2009, Emilie Gouband
- 8- Madonna, David LaChapelle, 1999
- 9- Paris Hilton, David LaChapelle
- 10- Self Portrait, Good versus Evil, 2009
- 11- You Talking To Me, David LaChapelle, 2003
- 12- Jesus Is My Homeboy, David LaChapelle, 2003
- 13- The House at the End of the World, David LaChapelle, 2005
- 14- David LaChapelle ve Maui'deki Çiftliği
- 15- Birth of Venus, Hanna, Hawaii, David LaChapelle, 2009
- 16- Russian Bath, David LaChapelle, 2003
- 17- Pambeat, David LaChapelle, 1999
- 18- Kristen Dunst, David LaChapelle, 2003
- 19- All You Can Eat, David LaChapelle, 2002
- 20- The Kingdom Come, David LaChapelle, 2009
- 21- Jesus Is My Homeboy, David LaChapelle, 2003
- 22- Cathedral, David LaChapelle, 2007
- 23- Kanye West: Passion of the Christ, David LaChapelle, 2009
- 24- Tupac Shakur, David LaChapelle, 2006
- 25- Angels, Saints and Martyrs, David LaChapelle, 1984
- 26- Good News for Modern Man 4, David LaChapelle, 1984
- 27- Kissing Sailors, Diesel, David LaChapelle, 1996
- 28- Facility of Movement, David LaChapelle, 1991
- 29- Heaven to Hell, David LaChapelle, 2006
- 30- Deluge, David LaChapelle, 2006

- 31- Deluge detain, David LaChapelle, 2006
- 32- Recollections in America, David LaChapelle, 2006
- 33- Recollections in America, David LaChapelle, 2006
- 34- American Jesus: Hold Me, Carry Me Boldly, David LaChapelle, 2009
- 35- Archangel Michael: And No Message Could Have Been Any Clearer,
David LaChapelle, 2009
- 36- Rape of Africa, David LaChapelle, 2009
- 37- From Darkness to Light, Mark Rifkin, 2009
- 38- Adam Swimming Under A Microscope “ Plague of An Ancient City, 2010
- 39- Eve Swimming Under A Microscope “ Plague of An Ancient City, 2010
- 40- Raft of Illusion, David LaChapelle, 2010
- 41- Chain of Life, David LaChapelle 2010
- 42- Wilting Gossip, David LaChapelle, 2008 – 2011
- 43- Springtime, David LaChapelle, 2008 – 2011
- 44- Early Fall, David LaChapelle, 2008 – 2011
- 45- Paul Kasmin Gallery New York, 2012
- 46- Still Life: Bill Clinton, David LaChapelle, 2009 – 2012
- 47- Still Life: Michael Jackson, David LaChapelle, 2009 – 2012
- 48- Still Life: Princess Diana, David LaChapelle, 2009 – 2012
- 49- Last Supper, David LaChapelle, 2009 – 2012
- 50- La Liberte, Gerard Rancinan
- 51- The Big Supper, Gerard Rancinan
- 52- The Maids of Honor (Las Meninas), Gerard Rancinan
- 53- Royal Blood – Julius Caesar, Erwin Olaf, 2000
- 54- Paradise, Erwin Olaf, 2001
- 55- Liberty - Plague and Hunger during the Siege of Leiden”, Erwin Olaf,
2011
- 56- Gods of Earth and Heaven, Joel Peter Witkin, 1988
- 57- Leda, Joel Peter Witkin, 1986
- 58- The Raft of George W. Bush, Joel Peter Witkin, 2006
- 59- Home Works, Miles Aldridge 2008
- 60- Rappele-toi Barbara, Ouka Leele, 1987

GİRİŞ

Estetik tarih boyunca insanoğlunun hayatı yorumlama çabasının karşılığı olmuştur. Estetik konusunda araştırmalar yapılmış, anlam yükleme çabaları sürekli devam etmiştir. Var olan her şey, estetik kriterlere göre değer kazanmış ya da kaybetmiştir. Zamanların, dönemlerin, coğrafyaların, tarzların, türlerin kendi estetik normları ve bu normların uygulayıcıları olmuştur. Fakat hep en akılda kalıcılar, kendi estetik vizyonunu bir yapıta yansıtabilmiş, hatta bir akıma yön vermiş olanlardır.

David LaChapelle Amerikalı ünlü bir tanıtım fotoğrafçısı olarak bilinirken, günümüzde Dünya'nın ünlü galerilerinde çok ses getiren sergilere imza atıyor. Eserlerinde bir çok katmandan ve akımdan faydalanan sanatçı, sahip olduğu bakış açısı sayesinde bir üslup yaratmayı başarabilmiş çağdaş sanatçılardan. Sıra dışı son sürat bir yaşam, içsel keşiflerle dolu bir gençlik, büyük firmaların reklam fotoğrafçılığı, 90 ve 2000'lerin Amerika'sında ünlü olmuş herkesin daha önce görülmemiş şekilde fotoğraflarını çeken çılgın fotoğrafçı lakabı ve son olarak Maui'de elektrik ve internetin olmadığı bir çiftlik evinde galerilerde sergilemek için iş üretmek. Tüm bunları tek bir yaşama sığdırmak zorken, LaChapelle çok da yaşlı olmamasına rağmen bu çok yönlülüğü ile şaşırtıyor.

Özgün renkleri, kusursuz yeniden kurgulanmış hikayeleri, birbirinden ünlü modelleri ve Andy Warhol'un bir sözüyle zihnine girip orada yer eden güzellik kavramı ile LaChapelle çağımızın en sıra dışı ve özgün fotoğrafçılarından biridir. Yaşamı, temasları, birliktelikleri, travmaları, kayıpları, eğitimi, kazançları, mutluluk ve hüznleriyle David LaChapelle'in estetik anlayışını bütünüyle oluşturan etmenler ve bunların onun estetik anlayışını bulma sürecinde, ne denli yol gösterici olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ESTETİĞİN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

Her toplum, kültür ve medeniyet, mimariden müziğe; heykelden sinemaya; edebiyattan resme uzanan ve sanat eseri olarak nitelendirilen eserlere sahiptir. Bu tür eserler bireylerin yaratımları olarak farklılıklar ve benzerliklere sahip oldukları gibi, belli bir kültür ve medeniyete sahip olmak bakımından da ortak özellikler ve farklı karakterler taşıyabilmektedirler. Şiir okuduğumuzda, bir mimari eseri incelediğimizde ya da müzik dinlediğimizde hissettiklerimizi, o anda yaşadığımız tecrübeleri farklı kelimelerle dile getiririz. Böyle bir tecrübeden doğan duygularımızı güzel, muhteşem veya iyi gibi kelimelerle ifade edebiliriz. Bu türden tecrübelerimizi anlamlandırmak ve açıklamak için felsefenin başvurduğu kavram *estetik* olmuştur.¹

Estetiğin zamansal süreçteki değişim ve şekillenışı özellikle fotoğraf sanatı bağlamında önemli bir unsur olmuştur. “Güzelin bilimi” olarak tanımlanan estetik, güzel kavramının incelenmesine dayanır. Sanat ve güzelliğin belirleyici ilkelerini oluşturmayı hedefleyen bilimin dalıdır. Güzelliğin araştırılması antik çağlardan günümüze kadar felsefeyle bağlantılı olarak gelişmiştir. Modern anlamda estetiğin bağımsız bir bilim dalı olarak ortaya çıkması ise filozof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) sayesinde gerçekleşmiştir. Baumgarten, “estetik” terimini “güzellik bilimi” anlamında ilk olarak on sekizinci yüzyılda kullanmıştır. Baumgarten, “Aesthetica” (estetik) adlı eserinde ilk defa bu terimden bahsetmiş böylece modern estetiğin alanına yeni bir saptama getirmiştir. Günümüzde tek tip bir estetik ve güzellik tanımından bahsedemeyiz. Bu anlamda, “Estetik bakış açıları çağlara göre değişmiştir. O yüzden bir çağda geçerli belli estetik kurallar, belli estetik yargılarda yoktur. Her çağ ‘güzeli’ kendi bakış açısına göre belirlemiş ya da değişikliğe uğratmıştır”²

¹Yılmaz, Alim: Sanat Bilincinin Dili Olarak Estetik, Muhafazakar Düşünce, Sayı: 33-34, 2012, 64 s.

² Timuçin, Afşar , Estetik, 28 s.

Güzelliği oluşturan etken ve bileşenleri keşfetmeye çalışan düşünürler antik dönemlerden beri güzelliğin alanına ilgi duymuşlar ve bu alanda farklı teoriler geliştirmişlerdir.

1.1. Antik Yunan’da Güzellik

Yunanca “aisthetikos”, “aisthonesthi”, “duymak”, “algılamak” sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen “aisthetike” (duyum) ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır.³ Antik Çağ’da Platon, estetiği “güzellik felsefesi” olarak değerlendirmiştir. “Güzel kavramı Grek estetiğinde ele alınan ilk temel estetik kavramdır. Bunun için Grek estetiği ilkin bir Güzel felsefesi olarak doğar.”⁴ Platon estetikle ilgili düşüncelerini Phaidros, Büyük Hippias, Symposion, Şölen, Yasalar, İon vb. diyaloglarıyla kitaplarında temellendirmiştir.

Platon, getirmiş olduğu sanat teorisi ile güzellik kavramına olan bakışını açıklamak istemiş; sanat felsefesiyle duyulur dünya ile düşünülür dünya farkını ortaya koyan bir görüş getirmiştir. Platon *mimesis* taklit teorisini ortaya atmıştır. Ona göre gerçeklik ideaların (formlar) dünyasıdır ve var olan her şeyin bir ideası vardır. Platon duyumsal dünyayla ideaları (formları) ayırmış, ideaların (formların) duyulur dünyanın ötesinde gerçekliğin özü olduğunu belirtmiştir. Bizim gerçekte gördüklerimiz ise ideaların kopyalarını oluşturmaktadır. İnsanlar görünür, anlaşılır şeylerin dünyasında yasarlar; bu anlamda idealar insan duyusunun ötesinde oluşmakta, duyulur dünya evrenindeki gerçekliğin özlerini oluşturmaktadır. Platon’a göre, “ Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyası olacaktır.”⁵

Platon sanatın eğitici ve ahlaki bir boyutu içermediğini tartışır. Taklit etmeyi ise bu anlamda tehlikeli bulmaktadır. Sanatçıların taklit ederek asla

³ Yrd.Doç.Dr. İmançer .Ahmet, Fotoğraf Sanat İlişkileri, 2 s.

⁴ Arat Necla, Etik Ve Estetik Değerler, 41s.

⁵ Tunalı İsmail, Grek Estetik’i 81 s.

gerçekliğin özünü insanlara iletemeyeceğini bundan dolayı insanları gerçeklikten uzaklaştırdığını savunmuştur. “Gerçeğin kopyasını taklit eden sanatçı, bu sanatçı ister bir sair, ister bir ressam, isterse bir müzikçi olsun, gerçek varlık hakkındaki bilgisizliğinden ötürü bu isi, taklidi yapar... İşte buna getirmek istiyordum sizleri, resim ve her benzetmeci sanat doğrudan uzak kalır, bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar, sağlam ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez.”⁶ Platon’un güzellik üzerine düşünceleri, dönemsel olarak çeşitlilik göstermektedir. Yaşlılık döneminde Pythagoras’ın etkisi altında kalan Platon, matematik ve güzelliği bir arada ele almıştır. Matematikle duyulur ve düşünülür dünya arasında bir bağlantı kurmuş, güzelliğin oluşumunda matematiğin öneminden bahsetmiştir. “Güzelliğin belirleyicisi de artık orantı (ölçüde) ve bakışımdır (simetri). Philebos’un sonuç bölümünde Platon, ‘bakışım ve orantı her yerde güzelle ve erdemle özdeşleştirilir’ diyor. Böyle bir orantıyla kurulmuş olan evrende düzenli, uyumlu ve olanaklı evrenlerin en güzelidir.”⁷ “Platon’a göre, ölçü, iyi ve güzelin tanımlayıcı ilkesidir. Ölçü, uygun ilişkilerin, oran ve aritmetik yoluyla belirlenmesidir; çabalarını ve ümitlerini güzelliğe yönelten tüm yaratımın uyması gereken ideal standardı oluşturur ve bütün güzellik yargısının temel aldığı rasyonel tabandır.”⁸

Platon gibi Aristoteles’te, sanatın *mimesis* taklit olduğunu savunmuştur. Fakat Platon’la duyulur dünyanın gerçekliği olan idealar (formlar) fikri üzerinde ayrılmışlardır. “Aristoteles’e göre ise bu formlar duyu dünyasındadır.”⁹ Dolayısıyla “Aristoteles estetik’i bir güzellik metafizik’i değil de, bir estetik obje sanat yapısı araştırması, kısaca, sanat felsefesi yönünde geliştirmiştir”¹⁰

Aristoteles’in Poetika adlı eserinde *poesis* üzerine bir sanat teorisi kurması beklenirken, o *mimesis* kavramından hareket eder ve sanat teorisini bu kavramın etrafında şekillendirir.

⁶ A.g.k., 82 s.

⁷ Arat Necla, Etik ve Estetik Değerler, 45 s.

⁸ Pacteau Francette, Güzellik Semptomu, Çev. Banu Erol, 30 s.

⁹ Moran Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, 30s.

¹⁰ Tunalı İsmail, Grek Estetik’i, 64 s.

Aristoteles için *mimesis* yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değil, aynı zamanda insana özgü olan bir içgüdüdür. Yani *mimesis*’ in psikolojik bir temeli vardır. Bütün sanatlar taklittir, hatta insanın bilgisi taklitle başlar. Ancak *mimesis* doğayı olduğu gibi taklit etme değildir. Gerek *mimesis*’in gerek *katharsis*’in amacı, yeniden yaratmadır, *poiesis*’tir.

Aristoteles Poetika’da *mimesis* etkinliğinin insanların doğasının ayrılmaz bir parçası olduğunu savunmuştur. “İnsanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma’ dır ki, bu, insan için karakteristiktir.”¹¹ “Gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür”¹²

Aristoteles ve Platon’ un felsefe kavramları ile metafizik bir yapı oluşturan Plotinus , sanatın metafizik açısından değerinin altını çizer. Plotinus sanat ile ilgili teorilerini yaratıcı yani tanrı fikrinden yola çıkarak oluşturmıştır. Ona göre Tanrı, mutlak birdir. “Bir”, aynı zamanda iyi’ dir ve iyi olduğu için de Tanrı’dır (Platon’da olduğu gibi). “Bir”, mutlak olması sebebiyle yalnız kendi kendine vardır. Ve kendi kendine bağlıdır. İyi ve mutlak olan “Bir” varlığın ve düşüncenin ötesindedir.”¹³

Plotinus’a göre güzellik, formdan gelmektedir. Bu forma şeklini veren ise sanatçının kendi aklıdır. Ona göre bu akıl, güzelliğin en yüksek formunu oluşturmaktadır. “Yan yana duran iki tas bloğunu ele alalım; biri tasarlanmamış, sanatçı tarafından dokunulmamış, diğeri sanatçının eliyle bir insan veya Tanrı heykeline dönüştürülmüş... Görülür ki sanatçının elinde biçimin güzelliğini kazanmış taş güzeldir, taş olarak değil... fakat sanat tarafından ortaya konan form

¹¹ Aristoteles, Poetika, Çev. Tunalı İsmail, 16 s.

¹² A.g.k., 16 s.

¹³ Tunalı İsmail, Grek Estetik’i, 38 s.

veya ideanın erdeminde. Bu form madenin kendisinde değildir, taşa girmeden önce onu tasarlayandır. Form girdiği yerde, birbirinden ayrı parçaları bir araya getirerek birlik oluşturur, farklı parçalardan oluşan bir kompleks, bir ev bir resim gibi, ancak birlik içindeyse ona güzel deriz. Ve o zaman Bir'in aynası haline gelir... tüm güzellik birlikten gelir.”¹⁴

1.2. Dinsel Algının Güzele Etkisi

Orta Çağ'daki sanat ve estetik felsefesi her ne kadar farklı ve özgün görünse de, Antik Çağ'ın oluşturduğu temeller üzerine kuruludur. Estetik ile ilgili düşünce ve araştırmaların tamamen ortadan kalktığı gibi genel bir inanış varolsa da, Antik dönemden miras kalan düşünce ve inanışları alıp kendi süzgecinden geçirerek kendi estetik anlayışını ortaya koymuştur.

Ortaçağ boyunca Grosseteste, Guillelmo, Bonaventura, Magnus, Aquino'lu Thomas vb. pek çok düşünür güzellik kavramıyla ilgilenmiş, “ışık estetiği”, “oran estetiği”, “müzik estetiği” gibi Yunan filozofları tarafından şekillendirilen güzellik tanım ve kavramlarını incelemişlerdir. Bu kavram ve temeller dini bir kaygı ile ortaya çıktığından, bunların üzerine kurulmuş olan ve Rönesans'a kadar devam edecek Orta Çağ felsefesi de din ağırlıklı bir düşünce yapısına sahiptir. “Ortaçağlıların yaşam dininden veya tümüyle dinden ayrılmış bir güzellik dinleri yoktu. Güzellik bir değer idiyse; bu değer in iyilik; hakikatle, varoluşun ve Tanrı'nın tüm öteki öznelilikleriyle örtülmesi gerekiyordu.”¹⁵

Ortaçağ felsefesini tümüyle yansıtan en önemli filozof bir İtalyan olan Aguinolu Thomas'tır. Dini bir eğitim gören Aguinolu Thomas bir hocadır ve çok sayıda eseri vardır. 1266'da başlayıp 1273'te bitirdiği “Summa Theologiae” adlı eserinde, Aristoteles'in güzellik teorisini ve Albertus Magnus'dan devraldığı estetik görüşleri geliştirmiş, teolojik bir anlayışla harmanlamıştır. Dönemin düşünce yapısının en önemli eserlerinden biri sayılan “Summa Theologiae”da Thomas, güzellik ve iyilik arasındaki ilişkiye istinaden şöyle demiştir : “Bir nesnedeki

¹⁴ Öndin Nilüfer, Rönesans Dönemi plastik Sanatta Biçim ve Anlam, 50 s.

¹⁵ Eco Umberto, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev. Kemal Atakay, 29 s.

güzellik ve iyilik aynı gerçekliktir, çünkü her ikisi de biçime dayanır. (Bu artık dönemin başka düşünürlerce de kabul edilen bir yaklaşımdır.) Ama iyilik, biçimin bir arzu nesnesi, olumlu olması nedeniyle arzu edilen biçimi gerçekleştirme veya ona sahip olma arzusunu sağlar, oysa güzellik biçimi salt bilgiyle ilişki içine sokar. Güzel şeyler algılandıklarında zevk uyandıran (visa placent) şeylerdir.”¹⁶ Thomas, güzeli, duyum yoluyla hoşlanılan şey olarak tanımlar. Güzelin kendisinden dolayı ve seyirde hoşlanılan şey olduğunu belirtir. Estetik seyir üzerine yaptığı vurgulama ile daha sonra süjeye, süjenin sanat yapıtıyla kurduğu ilişkiye önem veren Yeniçağ estetiğine de öncülük etmiştir.

Aziz Augustinus’a göre her türlü güzelliğin başlıca biçimi ‘bir’liktir Sadece Tanrı’da var bu “bir”lik bütün sanatlarda hoşça giden ve güzelliği getiren orantıdır. Parçalar arasındaki düzeni bir bütün halinde bağlayarak (orantı) yöneten sayılar üzerine kurulu düzen güzelliği ortaya çıkarır. Bu birliği kavrayan ise duyular değil akıldır.¹⁷

“Aziz Augustinus’a göre güzellik, birleştiren sayı ilkesidir. Burada sayı, aynı anda hem matematiksel orantı, hem ritmik düzen, hem de parçaların uygunluğudur... Pythagoras ve Platoncu sayısal oran kavramı, Ortaçağın dinsel, felsefî ve estetik düşüncesi tarafından yürekten desteklenmiştir.”¹⁸ Aziz Augustinus’un görüşleri Yeniçağ’da da filozoflarca incelenmiş ve onların düşünceleri üzerinde de etkili olmuştur.

1.3. Estetik Algıda Rönesans

Aydınlanmacı Estetik güzelliği, “*duyusal bilginin yetkinliği*” olarak tanımlar. Modern dünyanın Estetik düşünce yapısına ait dönüm noktaları, estetik bilimi ile uğraşan düşünürlerin çoğunun alman kökenli olması dolayısıyla Almanya’da

¹⁶ A.g.k., 122 s.

¹⁷ Yetkin Suut Kemal, Estetik Doktrinler, 1972, 47 s.

¹⁸ Pacteau Francette, Güzellik Semptomu, Çev. Banu Erol, 30, 98 s.

yaşanmıştır. On sekizinci yüzyılda akılcılık felsefesinin ve matematiğin gelişimine önemli katkıları olan aynı zamanda estetik üzerine önemli fikirler yürüten Leibniz Gottfried Wilhelm (1646-1716), Platon, Aristoteles ve Plotinus'dan devraldığı felsefe kavramları ile evrenin karmaşık yapısı hakkında yeni bir sistem geliştirmiştir. Leibniz Tanrı, akıl, ruh ve töz arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Leibniz'e göre Tanrı evrende her şeyin arasında kurulan bir uyum yaratmıştır evreni oluşturan bütün varlıklar Tanrının aklı sayesinde oluşmaktadır. Bu anlamda Leibniz'in oluşturmuş olduğu evren yapısı Tanrı fikrinden hareket etmektedir.¹⁹ Leibniz, estetik hazzı uyumlu (harmonik) ilişkilere göre yapılan bilinçsiz bir karşılaştırma ve oranlamanın doğurduğu bir duygu olarak tanımlar ve ayrıca yine antik geleneğe uyarak, bilgelik ve erdemi öğretmede tarihin ve sanatın işlevinden sözeder.

Estetik ismini veren Christian Wolf'un öğrencisi ve izleyicisi olan Alexander Gottlieb Baumgarten' dır. "A.G. Baumgarten' ın, 1750 yılında yazdığı ana yapıtına "*Aesthetica*" adını vermesiyle "duysal bilginin bilimi" de özgün adına erişmişti. A.G. Baumgarten'in bu çözümlemelerinden çıktığı gibi, estetik bu yeni felsefe bilimi, mantığın ikiz kız kardeşi olarak kuruluyor. Mantığın yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak, estetik de aşağı (duyusal) bilginin doğruluğunu, yani güzelliği araştırır. Buna göre, güzellik, duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi estetik de, duyulur bilginin mantığı olarak düşünülüyor. O halde, estetik dediğimiz bilime, A.G.Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyusallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir."²⁰

Baumgarten' dan sonra estetik düşüncenin oluşturulması ve şekillendirilmesinde önemli rollerden biri de, Gotthold Ephraim Lessing'e aittir. 1756' da yayınladığı "Laokoon" adlı eserinde resim ile şiiri karşılaştırarak, güzel sanatlar açısından estetiği oluşturan ayrı öğelerin işlevlerini ortaya koymaya çalışmıştır. "Lessing bu kitabında hem sanatları incelemiş, hem yaratmanın ve izlemenin ruhbilimine yönelmiş, en önemlisi de çağdaş estetiğin ilk temel kavramını 'uzam' ve 'zaman' kavramlarını bize armağan ederek estetiğin ayaklarını iyiden

¹⁹ Ozdemir Baran, Belgesel Fotoğrafta Estetik Kaygı Sorunu, 2009, 9 s.

²⁰ Tunalı İsmail, Estetik, 15 s.

iyiye yere bastırmıştır ya da eski estetikten yeni estetiğe kesin bir geçiş yapmıştır. Laokoon böylece uzun süre estetiğin temel kitabı olarak kaldı, estetikle ilgilenenler için bir çıkış noktası oluşturdu, ancak giderek eskidi. Onun ortaya koyduğu görüşler özellikle sanatları birbirinden ayıran görüş bugün bize büyük ölçüde ters gelse de, bu terslik Lessing’in çağdaş estetiği temellendiren ilk kişi olma niteliğini gidermez. Evet, Baumgarten’ in öngördüğü ya da özlediği bilimselliğe ulaşma tasarısını gerçekleştirmeye yönelmekle Lessing tarihsel bir dönüşümün yaratıcısı olmuştur.”²¹

1724 - 1804 tarihleri arasında yaşamış olan Alman Filozof Immanuel Kant, Alman felsefesinin kurucu isimlerinden biri olmuş ve felsefe tarihinin kendisinden sonraki dönemini belirleyici olarak etkilemiştir. Estetik yargı kararların özelliklerinin nasıl ayrıldığı konusunu inceleme ihtiyacı duyan Kant, duyular yoluyla elde edilen veya hissedilir olmayan takdimlerin arasındaki temel ayrımları göstermek istemiş, güzelliğin alanını analiz etmeye çalışmıştır. Güzellik ve hazza ilişkin kararlarının sadece kişisel tercihin ifadeleri olmadığını, aynı zamanda evrensel ve tarafsız ifadeler olduğunu belirtmiştir. Kant’a göre bizim birtakım zihni yeteneklerimiz vardır. Bunların hepsine bilme yeteneği denir. Duygusal yeteneğimiz bizi herhangi bir nesneden hoşlanmayı veya hoşlanmamayı sağlar. Bilen bir varlık olma eğilimimiz doğrudan doğruya zihnimizden, aklımızdan ve yargı gücümüzden kaynaklanır. Bütün bunlar bizi bir takım faaliyetlerde bulunmaya, bilgi istemeye ayrı olarak belirler. . İşte bu noktada sanat faaliyetinin sanattaki güzele ulaşım ondan bir tat almakta estetik haz alınır. Gündelik hazlar belli bir noktadan sonra duyulur. Sanattaki tat alma sınırsızdır. Kant, “Yargılama Yetisinin Eleştirisi”nde, “doğa yasaları ile insanın özgür varlık olarak dayattığı yasalar arasında, ahlak yasasının gerçekleştirilmesini olası kılabilen bir uzlaşma olasılığı üzerinde durur. Estetik yargıya, daha sonra da sanat yapımı hakkındaki yargıya ilişkin çözümlemeler, iste bu çok geniş çerçeve içerisinde yer alır. Estetik yargı bize nesneye ilişkin hiçbir bilgi aktarmaz, çünkü öznenin sahip olduğu yetilerin oluşturduğu belirli bir uyum durumuna denk düşer. Bu durumda, doğal güzelliklere ve sanatsal güzelliklere aralarında hiçbir ayrım

²¹ Timuçin, Afşar, Estetik, 33 s.

gözetmeksizin yönelmesi şaşırtıcı değildir. Oysa durum bu değildir: Doğaya özgü bir zevk ile sanata özgü bir zevkin varlığı söz konusudur.”²²

Kant estetiğin iki temel yapıtaşı olan, “yüce” ve “güzellik” kavramlarıyla ilgilenmiştir. Fakat aslında onun ilgilendiği, bu iki kavram arasındaki özelliklerin nasıl ayrılmış olduğu ve nesnenin gerçek biçimini kararlaştıran bağlantıyı tanımlamaktır. “Yüce, hiçbir aracı kavramı gerektirmeksizin bize verdiği doğrudan doğruya hazla ve evrensel uzanımlı özel yargıların konusu olmakla “güzel”e benzer. Buna karşılık, her zaman nesnenin biçimiyle ilgili olan “güzel”de sınırlılık belirgin, “yüce” her zaman sonsuza açılır, her zaman insan kavrayışını asar. Bu yüzden, sonsuz ve sınırsız yüce, anlığın değil sonsuza ulaşmaya çalışan usun konusudur, duyular üstü bir yetiyi, usu gerektirir. Güzelde nitelikler belirleyiciyken yücede nicelikler belirleyici olur, bir başka deyişle güzel her zaman niteliksel, yüce her zaman niceliksel. Güzelin verdiği haz arıdır, yücenin verdiği haz karışıktır. Yücenin bir kuruluş bir de gelişim evresi vardır. Güzel her zaman doğrudan doğruya algıda kendini gösterirken yüce algıdan sonra ortaya çıkar.”²³

19. yüzyılda Hegel’in etkisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Hegel, Kant, Schiller ve Schelling’ in fikirlerini devralmış, Platon’un görüşlerine ise yeni bakış açıları getirmiştir. “Sanatın, sezgiyle elde edilen bir ifade biçimine dayandığını ve sanatsal ifadenin ve sanatsal bilincin, insan ruhunun gerçekliğinin bir türü olduğunu savunmuştur. Hegel’in sanat felsefesi içerisinde ruhun gerçekliği üç şekilde karşımıza çıkmakta, öznel, objektif ve mutlak ruh olarak oluşmaktadır. Hegel’in sanat felsefesi ilk olarak mutlak ruh felsefesinin alt kısmını oluşturmakta, onu sanat, din ve felsefe izlemektedir. Hegel özellikle fikrin duyumsal varlığı olarak güzelliği tanımlar. “Mutlak” kavramı ya da “tin” kavramları üzerinde durur.”²⁴ “Mutlak kavram, ide ya da tin, dinamik bir varlıktır. Ve bu dinamizm bir diyalektik bir süreç içerisinde somutlaşır. Felsefenin konusu, idenin, kavramın, tinin bu gelişmesini incelemektir. Kavram, ide, tin kendi basına gerçeklikten yoksun bir olanaklar varlığıdır. Tin, kendi bilincine ulaşabilmek

²² Lenoir Beatrice, Sanat Yapıtı, Çev. Aykut Dermen, 93 s.

²³ Timuçin, Afşar, Estetik, 78 s.

²⁴ Ozdemir Baran, Belgesel Fotoğrafta Estetik Kaygı Sorunu, 2009, 12 s.

için gerçeklik kazanmak ister ve bunun için kendi dışına çıkar, kendini dışlaştırır. Kendi kendine bir thesis olan kavram, ide, tin kendi dışına çıkmakla kendi özüne karşıt, kendine yabancı bir varlık olur. Doğa varlığı, ide'nin tinin özüne yabancı olan bu varlık ide'nin diyalektik gelişmesinde anti-thesis adımını oluşturur. Doğayı inceleyen felsefe de doğa felsefesi adını alır.”²⁵ Hegel, güzeli, yani "ideanın duyusal görünüşe çıkması"nı, tinin bir etkinliği olarak sanatta bulur. Sanat eseri, tin tarafından işlenmiş duyusal maddedir ve bu işlemenin bir sonucu (ürünü) olarak tinin damgasını veya izini taşır.

. Hegel'in felsefî sistemi içerisinde ruhun ve insan bilincinin usa ulaşması diyalektik bir süreç sonucu meydana gelmektedir. Hegel'in bu yönteminden, daha sonra gelecek birçok düşünür de faydalanmıştır. Hegel, sanat formlarını biçimsel olarak üçe ayırmış, hiyerarşik bir şekilde sanatları düzenlemiştir.

1) “Sembolik sanat biçimi: Burada ide, kendine özgü olan ifadeyi henüz arama içindedir. Çünkü henüz kendi içinde soyut ve belirsizdir, bunun için de kendine özgü görünüşten yoksun olup, burada doğa, madde ide'ye egemendir. Sembolik biçim en iyi mimarlıkta kendini gösterir.

2) Klasik sanat biçimi: Bu sanat biçiminde ide, kavramca soyutluluktan, belirsizlikten kurtulur. Tin burada kendini özgür bir süje olarak kavrar, burada ide ile görünüş arasında tam bir uyum meydana gelir. Heykel sanatında bu en iyi biçimde görünür.

3) Romantik sanat biçimi: İde, burada kendini mutlak tin olarak kavrar ve bundan ötürü de dış dünyada, maddede, duyusal olanda kendine uygun bir görünüş ve ifade bulamaz. Tin, ide maddeye egemen olur. İde ve görünüş arasında klasik sanatta bulduğumuz

²⁵ Tunalı İsmail, Estetik, 150 s.

uyum tümüyle bozulur. Bu da resim ve müzikte en iyi görünür.
Edebiyat ise, bu üç biçimi de varlığında birleştirir ve bundan
ötürü en üstün sanat olur.”²⁶

Sanatın sezginin ayrılmaz bir parçası olduğunu düşünen Croce (1866-1952), estetiği bir bilgi problemi olarak temellendirir. Bunu tamamen kendine özgü bir şekilde yapar ve daha önce sanat fenomenini bir bilgi problemi olarak temellendiren düşünürlerden tamamen ayrılır. “Croce'ye göre, sezgi kendine özgü bir bilme yetisi olup, o hem algıdan hem de duyum ve tasavvurdan farklıdır. Belli bir açıdan sezgi ile algı birbiri ile örtüşse de nihai anlamda aralarında tam bir örtüşme söz konusu değildir. Algı, gerçeklik ile ilgili olduğu halde, sezgi gerçeklik ile ilgili olabilir ya da olmayabilir.”²⁷ “Kısacası Croce'ye göre, tinsel bir etkinlik olan sezgi kavramdan, kavramın zihni bir etkinlik olması ile; duyum ve tasavvurdan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları ile; algıdan da, algının gerçeklikle zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır.”²⁸

“Estetik Croce'ye göre kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Croce bu görüşleriyle Platon ve Baumgarten'dan önemli ölçüde ayrılır. Platon'da doğruluktan yoksun, aldatıcı bir duyusal bilgi ve Baumgarten'da aşağı bir bilgi olan estetik Croce tarafından mantık karşısındaki zayıf durumundan kurtarılacak gündelik hayatın içine sokulur ve en yüksek sanat bilgisi olarak temellendirilir. Böyle bir temellendirme içinde estetik, üst düzeyde bir etkinlik olmaktan çıkar, gündelik hayatın içinde kökleşen bir ana bilim olur.”²⁹

Özellikle geleneksel estetik görüşlere getirdiği yeni eleştirel bakışla bu anlamda ayrı bir öneme sahip olan Marksist estetik, sanatın üretim, dağıtım ve tüketim süreci üzerinde ve özellikle de ekonomik nedenleri üzerinde durmuştur. Bir çok estetik kuramında olduğu gibi Marksist Estetikte de sanat bir bilgi türü olarak görülür. Sanat Bilgisinin de diğer bilgi türleri gibi bir suje obje ilişkisine dayandığı, fakat diğer bilgi türlerinden (örneğin bilimsel bilgiden, felsefeden, dinsel bilgiden,

²⁶ A.g.k., 153 s.

²⁷ Tunalı İsmail, B. Croce Estetik'ine Giriş, 1983, 22 s.

²⁸ A.g.k., 22 s.

²⁹ A.g.k., 27 s.

v.s.) ayrılan yanlarının bulunduğu belirtilir. “Marksist estetik anlayışında sanat bilgisinin başta gelen niteliği, bu bilginin subjektif bir bilgi oluşudur. Buna karşın bilimsel bilgi objektif niteliklidir. Her iki bilgi türü de bütün varlığı kavramaya çalışır ve bu anlamda “bütün”e yönelik bir bilgi olma özelliği taşır. Ancak, ne var ki, bilimsel bilgi bu ‘bütünlüğe’ rasyonel-kavramsal yollardan, soyutlama yolundan ulaşmak istediği halde, sanat bilgisi hayal gücünün eşliğinde bu ereğe ulaşmak ister.”³⁰

Marksist estetik’ in sanat bilgisinin, diğer bir niteliği de, “sanatın gerçekliğin bir yansıması olduğu” görüşüdür. Sanat yapıtlarının doğa ile ilgisinin bir açılımı olan bu görüşte, Platon’un görüşüne uygun olarak, sanat-gerçeklik ilgisi “yansıtma” ilgisi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Bu ilgi, sanat yapıtlarının gerçekliği, doğayı yansıtması ilgisidir. Bu ilgi anlayışına göre, ‘estetik duyumlar ve sanat, gerçekliğin subjektif bir kopyasıdır.’”³¹

Marksist teorisyenler sanat ve gerçeklik arasında bir ilişki kurmuşlar ve sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu anlamda Platon ve Aristoteles’ den beri gelen *mimesis* yansıtma teorisini benimsemişlerdir. Marksist estetiğe göre ekonomik yapı bir toplumda her türlü ilişkiyi kararlaştıran en önemli faktördür. Marks sanatsal gelişmelerin bütünüyle diğer faaliyetlerde de kendini gösteren maddi yaşamın üretim biçimi ile yani ekonomik yapı ile ilişkilendirmektedir. Kapitalizm bütün sanatsal faaliyetlere parayla ilgili değer verir. Emegın estetik boyutu ve güzellik düşüncesi kapitalizmin değer sistemi altında yok olmuştur. Marks estetik değere ait göstergeleri emekte bulmaktadır. Marks emegın yabancılaşması ve sınıf çelişkileri üzerinde durmaktadır. Terry Eagleton, “Estetiğın İdeolojisi” adlı kitabında, Marks’ın, Alexander Baumgarten’ in estetiğın yeni bir bilim olduğunu ilan etmesinden yaklaşık yüz yıl sonra, onu yeniden icat etmek gerektiğini söylediğini³² belirtmektedir.

³⁰ Tunalı İsmail, Marksist Estetik, 1976, 54 s.

³¹ A.g.k., 66 s.

³² Eagleton Terry, Estetiğın İdeolojisi, 209 s.

Eagleton’ a göre, “Estetiğin söylemi duyuyla tin, arzuyla akıl arasında korkunç bir yabancılaşma görür ve Marx’ a göre bu yabancılaşmanın kökeni tam da sınıflı toplumun doğasındadır. Kapitalizm doğayı ve insanı giderek artan ölçülerde araçlaştırmasıyla birlikte emek süreci, onu bedensel hazdan tümüyle soyutlayan, dayatma, soyut bir yasanın egemenliği altına girer. Böylece zevk, Marx’ın “Alman İdeolojisi” nde ortaya koyduğu gibi, yönetici sınıfın önemsiz bir felsefi kültü haline gelir. Bu koşullar altında ‘duyu’- ‘tin’ uyumunu sağlamak- toplumsal yaşamın zorlayıcı akılsal biçimleriyle alabildiğine tikel içeriklerini uzlaştırmak imkânsızlaşır. Böyle bir toplumsal düzende biçim ve içeriğin arzu edilen “ estetik” özdeşliğine ulaşamaz. Bu nedenle bu ikilem varlığını insan bedeninde sürdürür: Bedenin üretken güçleri akılsallaştırıp metalaştırılırken, simgesel, libidinal dürtüleri soyutlanarak kaba zevklere dönüştürülür ya da gereksiz bulunarak dışlanır. Emek sürecinden çıkarılarak ikincil önemdeki üç bölgeye kanalize edilirler. Sanat, din ve cinsellik. ‘Gerçek’ bir estetik pratik – doğa ve toplumla aynı anda hem duysal hem akılsal bir ilişki bir yandan vahşi bir çilecilik, öte yandan şatafatlı bir estetizm olarak ikiye bölünür.³³

Marksist estetiğe göre, insanın toplumsallaşmasında sanatın önemli bir rolü vardır. Ancak insanın toplumsallaşmasıyla beraber sanatın görevi bitmiş olmaz. Bireyin toplumsallaşmasında önemli bir unsur olan sanat, toplumsal gerçekliği değiştirmek için de etkin bir araç olarak kullanılır.

‘‘Nasıl dil her bireyde toplumsal evrimin yüzyıllardır süren birikimini yansıtır, bilim her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle donatırsa, sanatın sürekli görevi de bireyin kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değiştirilebileceğini, denetlenebileceğini göstermiş olur.’’³⁴

Marksizm’in estetik obje ve estetik suje ile ilgili anlayışı, diğer hususlarda olduğu gibi marksizmin varlık anlayışıyla paraleldir. Bu itibarla maddi temelli olan Marksist varlık anlayışı, özünde subjektif olan “sanat” kavramını da objektif bir

³³ A.g.k., 217 s.

³⁴ Tunali İsmail, Marksist Estetik, 1976, 84 s.

temel üzerine bina etmeye çabalamaktadır. Marksizme göre estetik obje, doğal olan objenin bir parçasıdır. Doğal bir halde bulunan obje, insan emeğinin katılmasıyla ve insanın objeyi duyuşal-toplumsal algılayışıyla birlikte, estetik olma özelliğini kazanmaktadır.

Marks, “estetik obje” kavramını, insan etkinliğinin kendisine yönelmesinden dolayı, “üretim etkinliği” gibi bir kavrama dayandırmaya çalışmakta, ancak bunu, objenin estetik değer taşıması için yeterli bulmamaktadır. Bu yüzden de sujenin objeyle ilgili duyuşal algısını, objenin estetik olma hususiyetinin vazgeçilmezi olarak görmektedir.

“Çünkü estetik obje, yalnız “ürün” olması bakımından tarihsel toplumsal bir obje değildir. Aynı zamanda, onu kavrayabilecek, estetik niteliğini algılayabilecek, etkinlik sahibi bir suje için de o, böyle bir objedir, bir sanat yapısıdır.”³⁵ “Bir doğa parçası, bir sanat yapısı ne zaman bir estetik değer varlığı olarak kavranabilir? Buna, eğer onlar estetik bir algılamanın obje’si olurlarsa diye karşılık verebiliriz. O halde estetik obje, bir estetik obje olabilmek için, insandan özel bir etkinlik, özel bir kavrama etkinliği bekler.”³⁶

“Estetik obje olma niteliğini kendinde, objektif nitelikler arasında değil de, onu kavrayan suje’nin suje sfer’inde elde eder. Bir suje, bir obje’yi salt duyuşal-somut bir obje olarak kavrar ve ondan bir estetik haz duyarsa, ancak, o zaman obje bir estetik obje olabilir.”³⁷ Yani objenin, “estetik” sıfatını taşıyabilmesinin temel dayanağı, sujenin objeyi algılama biçimidir. Bu özel algılama gücüne sahip olan sujeye “estetik suje” denir.

Marks gençlik yıllarında ilk baslarda benimsemese de sonradan benimsemeye başladığı Hegel’ in estetik görüşlerinden etkilenmiştir. Marks’a göre güzelliğin tarafsız derin düşüncesi “Kapitalizm” adı altında saptırılmıştır. Mikhali Lifshitz, “Marx’ ın Sanat Felsefesi” adlı kitabında, Hegel’ in Aesthetik’ nin içerisinde

³⁵ A.g.k., 88 s.

³⁶ A.g.k., 89 s.

³⁷ A.g.k., 90 s.

devrimci eleştirel öğelerin bulunmasının Marks'ın Hegel'in estetik görüşlerini benimsemesini kolaylaştırdığını söyler:³⁸ “Hegel’ e göre, gerek burjuva toplumu ve gerekse Hristiyan devlet, yaratıcı sanatın gelişmesine karsıdır. Buradan iki şey çıkarsanabilir: ya sanat “Saltık Devlet” i kurtarmak için yok olmalı ya da “Saltık Devlet” yok edilerek yeni dünya durumu ve yeni bir sanat rönesansına yol açılmalıdır. Hegel kendisi birinci yola eğilim gösteriyordu. Ama vurgu biraz değiştirilince, gerçekliğin estetiğe-karsı ruhu öğretisi hemen devrimci bir özellik kazanabiliyordu; gerçekten de Marx’ ın, 1937’de aralarına katıldığı köktenciler Hegel’in Aesthetik’ ini böyle yorumluyorlardı. Öte yandan Hegel’in sanatın bozulması üzerine söyledikleri liberal- burjuva muhalefet tarafından yetersiz derecede devrimci ve aynı zamanda fazla tehlikeli sayılıyordu. Hegel aynı anda hem Prusya hükümetine, hem Jacobinlere’e Bonapartizm’e ve hem de Saint- Simonizm’e dalkavukluk etmekle suçlanmaktaydı. Marx’ ın romantizmi yadsıması ve Hegel estetiğinin temel ilkelerini benimsemesi, böylece, politik bilinçliliğin daha yüksek bir aşamasına ulaştığını belirtmekteydi.”³⁹

1.4. Modernist Sentetik

“Modernite, Avrupa’da yaklaşık olarak 17. yüzyıl civarında ortaya çıkan, zamanla tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemine ve organizasyonuna verilen isimdir. Genel anlamda gelenek ile karşıtlık ve ondan kopuşun; bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tamamındaki dönüşümü ya da değişimidir. Marxist felsefeye dayalı tarihsel materyalizme dayanan bu düşünceye göre özellikle modernite öncesi ile modernite arasında oldukça belirgin bir kırılma söz konusudur. Modernite, toplumsal ve bireysel hayatın her aşamasını hem derinden, hem de geniş bir açıdan sarsmış ve değiştirmiştir.”⁴⁰

19. yy ın ortalarında ise Karl Marx'ın (1818-1883) kapitalizm üzerinde yaptığı çözümlemeler, modernitenin ve modernizmin eksik yönlerini su yüzüne çıkartmıştır. Marx, bu üretim sistemi içinde kapitalist piyasayı, yaratıcılığı köreltici

³⁸ Ozdemir Baran, Belgesel Fotoğrafta Estetik Kaygı Sorunu, 2009, 15 s.

³⁹ Lifshitz Mikhali, Marx’ın Sanat Felsefesi, 23 s.

⁴⁰ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Modernite>

bir etken olarak görmüştü. Marx'a göre kapitalizm, insanları sürekli yaratıcılığa zorlaması bakımından olumlu bir sistemdi. Oysa çalışan insanlar, yaratıcılıklarını bu piyasanın belirlediği kar amacına yönelik olarak kullandıklarına, kendi doğalarından uzaklaşıyor, onların ürünleri de ticari bir eşya (meta) olmaktan ileri gidemiyordu. Bu durum modernitenin özerkleşme, özgürleşme ve refaha kavuşma vaatlerini engellediği gibi, onun eleştirel yönünü de baltalıyordu. “Çünkü insanlar kendi doğalarını terk ettikçe, eleştirel akıl kullanma yetilerini yitiriyorlar ve kapitalist piyasanın tanımladığı, faydacı bir akla mahkûm kalıyorlardı. Çalışan insan aynı zamanda, bu nedenle hem ürettiği ürüne, hem de toplumuna "yabancılaşıyordu" Marx şöyle yazmıştı: Burjuvazi şimdiye kadar şerefli olan ve huşu ile karşılanan her mesleğin üzerindeki kutsal haleyi çıkarıp attı. Hekimi, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını ücretli emekçilere dönüştürdü". Fakat sorun yalnızca çalışan insanın kendi ürününe "yabancılaşması" değildi. Söz konusu sorun kültürel yaşamı ve sanatı da etkiliyordu. Kapitalizm, burjuva kültürünün egemen bir kültür olarak yayılmasına neden olmuş, sanatı da aynı kültürün bir aracı durumuna indirgemişti. Böylece kar için ortaya konulan rekabet, kültürel ürünleri de etkilemişti. Gerçi sanatın, aristokrasi ve kilise patronajından (himayesinden) kurtulup piyasaya çıkmasıyla, izleyiciye ulaşmada demokratik bir açılım meydana gelmişti. Ama bu kez de sanat yapıtı piyasa koşulları yüzünden istenmeyen bir homojenleşme ile karşı karşıya kalmıştı.

Marx'tan önce yazdığı yazılarda Hegel, bu durumu "ikinci doğa" olarak adlandırmıştır. Ayrıca Hegel, sanat üretiminin insanların doğaları yerine, artık endüstri toplumunun yarattığı piyasa koşullarına göre gerçekleştiğine de dikkat çekmişti. Yine de Marx, sanatı tümüyle bir fabrika üretimi gibi görmedi, onun hala bir ayrıcalığının olduğunu onayladı: Ona göre sanat, piyasanın etkisi altında olsa da, yine de fabrika üretiminden başka bir yöntemle üretiliyor ve bir ölçüde de olsa, özerk yapısını koruyabiliyordu ve her şeye rağmen sanat, kapitalizmin karşılayamayacağı insani gereksinimleri hala karşılayabilme yetisini taşıyordu.

Marx romantizmin estetik anlayışının belki de en değerli buluşu sayılabilecek "olması gereken" i ima etme tavrını benimsedi. O, geçmişteki büyük edebiyat eserlerinde yer alan, insanın geleceğine dair ütopyacı umudu çok önemsendi. Bununla

birlikte Marx'ın asıl beklentisi, geleceğin toplumunda estetiğin sanat dışına taşması ve iş sürecine egemen olması idi. Bu tam anlamıyla emeğin, sanata gereksinim duymaksızın estetikleşmesi demektir. Yani estetik, iş sürecine dahil olduktan itibaren sanat demokratikleşecek ve kitleselleşecekti. Böylece sanat da önemini yitirecekti.

Şunu hemen ifade etmeli ki Marx'ın kastettiği kitle, kapitalist piyasa koşulları altında üretim yapan, robotlaşmış bir kitle değildi. O halde Marx, estetiği kitleye havale ederken, endüstrileşmiş alt sanata yakınlaşmış olmuyordu. Onun "olması gereken" yönünde tasavvur ettiği kitle, geleceğin toplumunda, demokratikleşmiş üretim araçlarını kullanarak bir üretim kültürüne yönelecek ve böylece emek teknoloji-estetik bağlantısı kurulmuş olacaktı. Diğer yandan da modernist estetiğin anlamını bulduğu yüksek sanat, estetiğin kitleselleşmesi ile, bir "üst kategori" olmaktan çıkacaktı. Aynı zamanda estetik, yüksek sanatın "elitləşirdiği" bir sanatçı ve sanatsever grubunun uzmanlık alanı olmaktan uzaklaşacak ve yaşamın tüm alanlarına yayılacaktı.”⁴¹

Sanat, estetik kurallara uygun güzellik arayışı, tasarımı ve üretimi olarak, Rönesans'dan günümüze, kapitalist ekonomi politik içerisinde düşünülmesi gereken bir insani etkinlik özelliği kazanmıştır. Batı ülkelerinde on birinci yüzyıldan itibaren kapitalizmin gelişimi, buna koşut olarak burjuvanın toplumdaki siyasal-sınıfsal hakimiyetinden sonra, sanat; özlü bir anlatımla, batılı ve ağırlıklı olarak kapitalist estetiğe, piyasaya ve metalaşmaya uygun bir etkinliğe dönüştürülmüştür. Sanatçının ürününün özel ve özerk bir şey olarak kapitalizmin gelişme sürecinde önem kazanmasının nedeni, işbölümünün biricik norm halini alması ve emeğin üretim araçlarından koparak metalaşmasından hemen sonra gelen el sanatı(manifaktürel) üretim tarzı ile ilgilidir. Ortaçağın sonlarına doğru iyice yoğunlaşan Hristiyan değerleri bağlamında gelişen dinsel sanat, sonraları, özellikle Fransa'da XIV. Louis döneminde, aristokrat saray sanatı özelliğini kazanmış, İngiltere'deki burjuva sanayi

⁴¹ <http://emiinecorduk.blogspot.com/2012/03/modernitenin-ve-modernist-estetigin.html>

devrimi ve yine Fransız burjuva siyasal devriminden sonra da burjuva estetik ölçütleri bütünüyle sanata hakim olmuştur.

“Kapitalist toplum, Marks’a göre, tarihin gelişmesinde ikinci evreyi oluşturur. Bu evre içinde bulunan toplumlarda, üretim güçleri (üretim araçları) ile üretim ilişkileri (üretim araçlarının mülkiyeti) arasında bir diyalektik çelişki ortaya çıkar. Bu diyalektik süreç, bir devrim ile sosyalist toplumda senteze ulaşır. Kapitalist toplum, bir üretim toplumdur. Ama bu üretim etkinliğinin meydana getirdiği ürün, mal, meta vb. onu üreten ile uyumlu bir ilgi içine değil, tersine, ona yabancı bir ilgi içine girer. Çünkü, ürün ve meta, üretim araçlarına sahip kişinin, girişim ve kapital sahibi kişinin ve onun ait olduğu sınıfın hizmetinde bir büyüklük ve değer elde eder.”⁴²

Sanatın değer ölçüğü, giderek estetik güzellik ve anlamlılık değil de, ekonomik anlamında yarar olur. Bununla da sanat gelişmesi, sürekli olarak sanatın asıl dünyasının, sanatın toplumsal gerçeklikle ilgisinin dışında ve ondan bağımsız olan, gitgide sanata karşıt olan yasalara artan bir ölçüde bağımlı olur. Böyle bir değer mantığı içinde, sanat artık asıl değerini, estetik değerini elde edemez. Daha doğrusu, onun bir estetik değere sahip olduğu düşünülemez bile.

“Sanat yaratması, gerçek, yani ekonomik olarak da ifade bulan toplumsal değerlemesini, ancak yaratıcı sanatın estetik değerine ve onun içeriğine göre yargılanmasında değil de, sanat yaratmasının yayınevi ya da kitapçı için sağladığı zenginliğe göre değerlendirilir. Marksizm’e göre, kapitalist toplumda, estetik belirleme yerini salt maddesel yarara bırakır. Estetik değer yerini yarar değerinin alması, Marksist estetiğe göre doğal olarak anlaşılmalıdır, çünkü sanat yapıtı dediğimiz varlık kapitalist toplumlarda herhangi bir mal ve meta olarak görülmektedir. Mal ve meta, arz-talep yasasına göre belirlenen bir değeri gösterir. Sanat yapıtı da bir meta olarak görüldüğüne göre, onun değerini belirleyecek olan da değiş-tokuş olanağı olacaktır.

⁴² Yangıncı Ercan, Marx ve Marksist Estetik, 2001, 26 s.

Marksizm’e göre, kapitalist sistemin sanat için hazırladığı bütün bu olanaklar, görünüşte vardır ve tümü de doğrudur. Ama kapitalist sistemde sanata karşı alınan tavır, Marksizm’e göre, temelde estetik-dışıdır, sanata aykırı bir tavidir. Çünkü: “Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama bir kapitalist sanata karşı bir gereksinme duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir yada iyi bir yatırım yapmak için.”⁴³

“Modern toplumlarda, bir değişim ilişkisi içerisinde iki mal sahibinin bunları değiştirebilmesi için en doğrudan yol, bu iki malın doğrudan mübadelesi veya araya para gibi bir araç koyarak bu mübadeleyi gerçekleştirmektedir. Buradaki anahtar nokta ise, mübadele için gereksinimi var ettikten sonra, mübadele tarafları arasındaki eşitliği sağlamaktır. Mübadele, diğer bir ifadeyle ticaret ancak bu koşullarda gerçekleştirilir. Marx’ın meta biçimleri analizine baktığımızda, Marx’ın daha *Kapital*’in ilk sayfalarında bu konuyla ilgilendiğini görürüz. Marx, ilk değişim türünün para kullanılarak ya da kullanılmadan mal değişimi olduğunu söyler (1975: 51). Buna göre, ilk kullandığımız bir mal vardır; bunu gereksinim duyduğumuz bir mala karşılık, istediğimiz malı sahibine vererek değişimi gerçekleştiririz. Bu değişim doğrudan gerçekleşebilir; bu durum bir mal değişimine işaret eder.

Marx’ın bahsettiği ikinci tür bir değişim söz konusudur ki, bu değişim ilişkisi sonunda, başlangıç anında sahip olduğunuzdan daha çok miktarda paraya sahip olmanız gerekliliği vardır. Bu tür bir değişimde, değişimin dolaylı biçimde, malların evrensel karşılığı olan para kullanarak da gerçekleştirilebileceğini görürüz. Böyle bir değişimde, yalnızca tamamlayıcı ilişkiler var ise değişim mümkün ve karşılıklı anlamlıdır. Sonuçta, kapitalizmde girişimci ya da üretici, kendisine yararlı olmayan mala karşılık yararlı mal değişmez; kapitalist değişimin özü maldan geçen para değişimidir ve varış noktasında başlangıçtakinden daha çok paraya sahip olmaktır.

Böyle bir değişim Marx’a göre ‘kapitalist değişim’ dir. Marx, kapitalizmin özü, temel sorunu olarak nitelediği bu soruların cevabını ‘*Grundrisse*’ de vermektedir (Marx 1993). Kapitalist değişim ilişkisi içerisinde ürünün kendisi artı

⁴³ A.g.k. 28-29 s.

değer kazanarak metaya dönüşür, yani salt bir değişim unsuru olur. Meta, değişim-değerine dönüştürülür. Bir değişim-değeri olarak onu kendisiyle eşitlemek için, onu bu şekilde bir değişim-değeri olarak temsil eden bir simgeyle değiştirilir. Böylece simgeleştirilen bir değişim değeri olarak o, belirli ilişkiler içinde diğer her metayla değiştirilebilir. Ürün bir meta, ve meta da bir değişim-değeri olduğu için o, daha başlangıçta ikili bir varoluş biçimine ulaşır. Düşüncede bu ikili varoluş, metanın gerçek mübadelede ikili bir görünüm aldığı noktaya kadar ilerler: Bir yandan doğal bir ürün olarak, diğer yandan değişim değeri olarak.

Modern toplumlarda, bir değişim ilişkisi içerisinde taraflar arasındaki eşitliği sağlamak için ürünlere tüketici gözünde bir takım estetik değerler yüklenir. Estetik değerler yaratılırken medyalar kolektif güç belirleyicileri olmaktadır. Böylece medyaların sahipleri de, ayrıca belirleyici durumundadırlar. Bu da manipülasyon kavramını beraberinde getirmektedir. Manipülasyon, yalnızca manipüle edilenlerin ‘nesnel çıkarları’ ile ‘bir biçimde’ çakıştığı sürece etkili olabilir. ‘kitleler,’ çıkarlarını gözetirken manipüle edilebilirler. Manipüle edici olgular, bu nedenle, gerçek gereksinimlerin dilinden, sanki bu gereksinimlerin, şimdi algılamının ötesinde yabancılaşmış ve bozulmuş ifadeleriymiş gibi konuşurlar (Haug 1997:24). Üretici – tüketici ilişkileri içinde düzenlenen manipülasyon ilişkileri sonucunda, değişim değeri ve kullanım değeri arasındaki ilişki belirlenmiş olur. Burada belirtilmesi gereken şey ise, meta üretiminin kullanım değerini yaratmayı amaçlamadığıdır. Gereksinimler açısından satış yalnızca bir başlangıçtır. Kullanım değeri ise, meta üreticisi tarafından alıcı tahmini yapabilmek için hesaplamada dikkate alınır.

Modern toplumların ekonomik ilişkilerinde metanın değişim değeri, onun kullanım biçimini sürekli olarak değiştirir. Bu ikili ilişkide, metanın değişim değeri, yani kullanım değerinin görüntüsü, onun kullanım değerinin önüne geçer. Bu noktada Haug, en geniş anlamıyla meta estetiği-metanın duygusal algılanışı ve kullanım değerinin kavranışının nesnenin kendisinden ayrıldığını ve duygusal algılanış yani görüntünün metanın kendisinden bile giderek daha fazla önemli hale geldiğini belirtir. Böylece çok yararlı olsa bile, bir ürün veya hizmet tüketici gözünde bu şekilde algılanmıyorsa satılmayacaktır. Metanın vadettiği kullanım değeri bu

durumda satışın bağımsız değişkeni durumundadır. Burada estetik sürecin üretimi, çağdaş piyasa ekonomilerinin işleyişi sonucudur.”⁴⁴

Meta estetiğinin çıkış noktası olarak karşılıklı ilgi düşünülebilir. Toplumu oluşturan her bir bireyin ihtiyaçlarının birbirinden farklı olması sonucuyla, bireyler bu ilgiler doğrultusunda ihtiyaçlarını giderme yollarına başvurdıklarında ihtiyaçların ekonomik ve estetik değerini gözardı etmezler.

“Meta; hem ihtiyaç duyulan bir varlık, hem de duyarlığa dayanan estetik bir objedir. Meta estetiğinin konusunu da işte bu estetik obje oluşturur. Genel anlamda her estetik obje bir görünüştür, duyarlılığa dayandığı için de bizde estetik bir etkilenme oluşturur. Bunu haz ve hoşlanma olarak yaşarız. Sadece yaşamakla kalmaz, aynı zamanda onu bir değer ile dile getirerek "güzel" kavramı ile nitelendiririz. Metanın görünüşü, güzelliği, insanlara seslendiği sürece, metanın duysal bilgisi ve bilgiyi belirleyen duysal ilgi, salt seyretmeye dayanan bir ilgi değildir. Bu ilginin (güzelliğin) ekonomik temeli vardır. Bu da temel meta dediğimiz varlıktır.”⁴⁵ “Örneğin bir kalem satın alırken, elbette ki onun güzelliğini, estetik görünüşünü algılarız ve onu böyle bir görünüş değeri olarak beğeniriz. Ama bu kalem yalnız estetik görünüş değerinden ötürü değil, aynı zamanda kullanılma değerinden ötürü, yani bana sağlayacağı yararını da düşünerek satın alırım. Fakat kalemin estetik görünüşü, birçok kalem içerisinde sadece görünüş olarak benim hoşuma giden, bana haz veren, benim güzel diyebildiğim kalem seçmemde etkili olur. İşte bu örnekte olduğu gibi "Meta estetiği" ifadesinde, iki belirleme ortaya çıkar; Öncelikli olarak, Metanın, yani satın alacağım metanın güzelliği, bende duysal olarak hoşuma giden veya haz uyandıran bir görünüşe sahip olması gerekir. İkinci olarak ise, Metada bulunan güzellik, değiş tokuş değerinin gerçekleşmesine hizmet etmeli; metaya bakan kimsede, sahip olma isteğini uyandırıp, onu satın almaya özendirici olmalıdır. Kısaca metanın ekonomik bir anlamı olmalıdır.

⁴⁴ Batı Uğur, Meta Estetiği: “Kapitalist Toplumlarda Reklamcılık Teorisine Eleştirel Bir Bakış”, 2004, 4-5 s.

⁴⁵ Tunalı İsmail, Estetik, 1998, 90 s.

“Güzellik; kendi başına ortaya konan bir güzellik değil, metanın ekonomik etkinlik içinde talep edilebilmesi için ortaya konan bir güzelliktir. Metanın ekonomik amacının dışında, elbette hoş gitme amacına da sahip olması gerekir. Burada dikkat edilmesi gereken şey, metanın temel amacının, ekonomik amaç olduğu, hoş gitme ve haz alma amacının ise ekonomik amaç için kullanıldığını görmemizdir. Bu metayı üretenler tarafından, güzelliğin kullanılmasıdır. Metayı üretenler; metanın kullanılma objesi olabilmesi için estetik bir görünüme sahip olunması gerektiğini çok iyi bildiklerinden metanın estetik niteliğine önem veren endüstri tasarımı alanlarının çalışmalarına hız vermişlerdir.”⁴⁶ Bu anlamda metanın hem estetik hem de ekonomik özellikler barındırdığı görüşü yerinde bir görüştür. Toplumsal yaşantıda örneğini sıkça gördüğümüz şekliyle metaların kullanım değerleri zayıflayabilir. Bu noktada üretici de metanın talep edilebilir bir hal alması için basit anlamıyla metayı güzelleştirir. Bu güzelliğiyle meta, salt duyulara hitap ederek estetik olarak alıcısını bulur. Bu şekilde işlevselliği örtbas edilen meta salt bir estetik nesne olarak yine amacına ulaşır.

“Wolfgang Fritz Haug Meta Estetiğinin Kritiği adlı yapıtında (1975) meta estetiğini genel anlamda şöyle tanımlıyor :”En geniş anlamıyla meta estetiği, metanın duygusal algılanışı ve kullanım değerinin kavranışı, nesnenin kendisinden ayrılır. Görüntü metanın kendisinden bile daha önemli hâle gelir. Çok yararlı olan ama öyle görülmeyen birşey satılmayacaktır. Bunun yanı sıra yararlı görünen birşey de satılacaktır. Satış ve alış sisteminde estetik imge, metanın vadettiği kullanım değeri, satışın bağımsız bir değişkeni olarak ortaya çıkar. Bu ekonomik nedenlerle, yalnızca doğal olmayıp, rekabetin baskısı altında, üzerinde teknolojik kontrole sahip olunması gereken bir şeydir ve estetik sürecin bağımsız üretimi demektir.”⁴⁷

“Dünya pazarı fenomeninin yaratılması gerçeğine dayalı olan kapitalizm, günümüzde meta estetiği denilen sürecin temelini oluşturur. Bu nedenle meta estetiği kapitalizmden soyutlanarak çözümlenemez, her ikisini birlikte düşünmek gerekir. Meta estetiğinin gelişme süreci ,kapitalizmin yeni bir adı gibidir. Kapitalizm gibi meta estetiği de eğer belirli koşullara çekilmezse, bir piyasa toplumu inşa etmeyi

⁴⁶ Ök Muharrem, Yılmaz Afet, Meta Estetiği ve Kapitalizm Arasındaki İlişki, 3s.

⁴⁷ Wolfgang Fritz Haug, Meta Estetiğinin Eleştirisi, Çev. Metin Toprak, 2008, 48 s.

amaçlar. Özellikle ulaşım ve iletişim olanaklarının hızla büyümesi, yaşadığımız dünyada meta estetiğine Pazar alanları yaratır. Meta estetiği bir gerçekliktir, sonuçları her yerde kendisini hissettirir. Meta estetiği ve kapitalizm arasındaki ilişki, bireyden uzak yerlerde olan şeylerle ilgili değildir, aynı zamanda dünyadaki bütün insanların yaşamlarını etkilemektedir. Meta estetiği ve kapitalizm giderek dünyanın dört bir yanındaki toplum ve insan topluluklarının ilişkilerine daha fazla etkiye bulunmaktadır. Meta estetiği, üretken sistemli teknolojiyi, uluslararası ticareti ve sosyal yaşamın birçok yönünü de etkilemektedir.

Meta ve estetik konularındaki gelişimler belli bir toplum yaşantısında meydana gelmektedir. Yani yeni bir toplum yaşantısını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü insan önce bir yaşam tarzı belirlemez, onun yaşayış şekli o tarzı meydana getirir. Bu da paranın ön plânda olduğu "Kapitalist Düzen"dir. Burada estetiğin amacı, ekonomik değere ulaşmak için bir araçtır. İşte insanın yapısında bulunan her zaman güzeli arayış, dış görünüşün insanda uyandırdığı izlenim, para kazanma aracı olarak kullanılmaktadır.”⁴⁸

“Fetiş kelimesinin sözlük anlamında; İlkel toplumlarda doğaüstü bir güç ve etkisi olduğuna inanılan canlı veya cansız nesne, tapıncak, put, uğurlu sayılan şey, tapınırcasına sevilen şey veya kimse, Marksist yaklaşımda tapılan nesne.”⁴⁹ Tarihsel, toplumsal süreç boyunca insanlar, toplumlar, belirli bir dönem içerisinde ve belirli bir olaya, olguya, maddî ve düşünsel bir duruma karşılık gelen simgesel değer taşıyıcı objeler yarattılar. Kuşkusuz bir olaya, olguya, maddî bir duruma ilişkin tanımlanan obje, aynı zamanda, maddî neden ve köklerinden koparılarak, düşünsel zeminde idealize edilmiş bir değer kazandı.

“Toplumun gelişkinlik derecesine ve iktisadî, siyasî, düşünsel konumlanışına bağlı olarak var edilen ve belirli bir toplumsal dönem için geçerli olan simgesel değere sahip obje; var olma gerekçesi ortadan kalktığı andan itibaren; sönerek kaybolması gerekirken, toplumun belleğinde var olmayı sürdürdü. Toplumdaki

⁴⁸ Ök Muharrem, Yılmaz Afet, Meta Estetiği ve Kapitalizm Arasındaki İlişki, 6s.

⁴⁹ <http://www.nedirnedemek.com/feti%C5%9F-nedir-feti%C5%9F-ne-demek>

ideolojik egemenliğin sürdürülme dayanaklarından biri olarak kalması gerekiyorsa; bu gereksinime bağlı olarak, idealize edilmiş yanı, belirleyici unsur olarak simgesel vasıflı objeye soluk verdi. Dolayısıyla simge değerin, kendisine can veren maddî köklerinden, kelimenin tam anlamıyla kopuşu gerçekleşti. Maddî köklerinden tamamen arındırılan simge, dokunulamaz, kutsallığı kendinden menkul, toplumun düzenleyicisi, ezelf ve ebedî olan bir sıfat kazandı; fetişleştirildi. Sanat, toplumların davranışına ilişkin nitelik belirleyici eylem ve kurallar tümlüğü olan kültürün normal ögesi iken; fetiş, kültürün oluşumunda egemen ve belirleyici öge olarak rol üstlendi. Bir fikrin sembolü olarak tanımlanan ve maddî varlığı dışında kendisine, kendisinde olmayan anlam ve değer yüklenen objenin, değişmezlik zırhına bürünmesi ile birlikte, kendine yüklenen değerle kutsal kılınması, fetiş değer kazanma sürecini biçimledi. Fetiş obje, var olduktan sonra, toplum üzerinde egemenlik alanını kurdu; topluluğun ahlakî düsturunun ve kurumsal düzenlemelerinin sırtını dayadığı erk kurumu oldu. Fetiş değere sahip hegemonyacı kurumlar, toplumun ahlakî argümanlarının dayanağı ve kollayıcısı olarak daha da önem kazandı.”⁵⁰

“Sanat nesnesindeki değişimler XVIII. yüzyılın sonlarına doğru sembolizmle başlamıştır. Sembolizm, sanat nesnesini anlamlı kılma, duysal algılara önem verme ve estetik yaklaşımları dikkate alarak nesnenin oluşumunu, işlenişini ve belirlenişini farklılaştırmaya çalışmıştır. Nesnenin, sanat nesnesi olarak seçilmesi ile birlikte, kendi gerçekliği içinde anlamlandırma aşamasından sonra estetik obje belli bir estetik değere ulaşır. Sembolistlere göre nesne, öznenin algıladığı bir ‘im’ olarak düşünülür. Albert Aurier, 1892’de ele aldığı bir makalede, sembolist sanat yapıtı için maddeler belirlemiş; “sanatçı, mutlak varlıkların yansıtıcısı olabilmek için imlerin yazımını basitleştirmek zorundadır” demiştir. Onun düşüncesini Plotin’in şu cümlesi özetlemektedir: Nesnelerin içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırıldığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırsınız.”⁵¹ Bu söylemden her nesnenin bir aura’sı olduğu anlamını çıkarmak mümkündür. Nesnenin özünün anlaşılması, sanatçının onu nasıl algılayıp ne anlam çıkardığı ile bağlantılı, bizi şaşırtan gizil değerlerin keşfedilmesiyle ilgilidir. “Pisuvâr” çalışmasının üzerinde bunca yorum

⁵⁰ Fetiş ve Sanat Tasavvurun Arkasındaki Gerçeği Görmek, Babür Pınar, http://www.sanatcephesi.org/SC/170/fetis_ve_sanat_tasavvurun_arkasindaki_gercegi_gormek_/

⁵¹ Jean Cassou, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev: Ö. İnce-İ. Usmanbaş), İstanbul, 1994, 52 s.

yapılmasının, bu nesnenin sahip olduğu gizli bir aura olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. “Walter Benjamin göre; eser ile alımlayıcı arasında ilişkiye, bir aura’nın varlığı damgasını vurmuştur. Benjamin’in aura kavramıyla kastettiği, en basit şekilde muhtemelen, “yaklaşılmazlık” şeklinde tercüme edilebilir: “Ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümü”. Aura’nın kökeni kültürel ritüele dayanır, ama Benjamin’e göre aura’nın varlığının damgasını vurduğu alımlama tarzı, Rönesans’tan itibaren gelişen, artık dinsel olmayan sanatın da tanımlayıcı bir özelliğidir. Benjamin’in sanat tarihi içinde belirleyici olduğunu düşündüğü kopuş, Ortaçağ’ın dinsel sanatı ile Rönesans’ın dünyevi sanatı arasındaki kopuş değil; aura’nın kaybıyla ortaya çıkan kopuştur. Benjamin’e göre; aura’lı sanat ile bireysel alımlama (nesneye kendini verme) birbirine bağlıdır.”⁵²

“Kelime anlamı olarak modern sonrası anlamına gelen postmodernizm; kelime anlamıyla sınırlı kalmayan, modernizme karşı bir eleştiri mahiyeti taşıyan bir kelimedir. Bir akım değildir. Postmodernizm, yiten, kaybolan değerleri taşıyan, standartlaşmış yaşam biçimlerine eleştirel bir bakıştır. İçerisinde çoğulculuk, eklektizm gibi özellikleri barındıran 1960 sonrasında ortaya çıkan fikir, ekonomi, sanat gibi birçok alanda modernizmden kopuşu ifade eden bir terimdir ve yerini almıştır.”⁵³

“Postmodernizm çeşitli sanatsal biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumun kültürel egemenidir.”⁵⁴

“Postmodernizm, genel bir kültürel durumu (dönemi, anlayışı) ifade eder; tıpkı modernizm gibi, burjuva sınıfının belirlediği bir toplumsal yapının ürünü ve ideolojisidir. Postmodernizm, modernizm gibi, bünyesinde birden çok akım ve eğilimi barındırır. ‘Postmodern’ denen belli bir sanat akımı, eğilimi falan yoktur. Modern sanatta önemsenen ‘soyutlama’, ‘saflaşma’, ‘işlevsizlik’, ‘alçak/yüksek’ sanat arasındaki ayırım ve ‘sanatçının tanrılaştırılması’ gibi eğilimleri sorgulaması ya da ciddiye almaması en belirgin özelliklerindendir.

⁵² Köksal Musa, Sanat Nesnesinin Estetik Değeri Ve Başkalaşımı, sayı:22, 2002

⁵³ Giddens, Anthony, Modernliğin Sonuçları, 1998, 28 s.

⁵⁴ Best, Steven - Kellner, Douglas. Postmodern Teori, 1998, 224 s.

Postmodernizm, özellikle görsel sanatlarda, modernizmin kapı dışarı ettiği (ya da küçümsediği) yanılsamacı teknik, yöntem ve araçları (figürü, fotoğrafı, anlatıyı, filmi, reklam imgelerini vs..) içeri almış; modernizmin ‘ya o ya bu’ inatçılığına karşı ‘hem o hem bu’ keyfiyetini getirmiştir. Bu ise anlatım dilinde bir gevşemeye, parçalanmaya ve çoğulculuğa yol açmıştır. Yalnız, unutulmaması gereken şey, modern ve postmodern denen anlayışların birbirlerinden tamamen kopuk olmadığı; zaman zaman içiçe geçmiş olarak karşımıza çıktığıdır. Daha açık bir ifadeyle, postmodern sanat her ne kadar 1950 sonrasında ilişkilendirilse de, daha önce parmak bastığımız gibi, aslında 1910’lardaki bireşimsel kübizmde mayalanmış ve gelişmiştir. Yine benzer şekilde, 1910’ların modernizmde çok önemsenen temel değerler, 1950 sonrasında ortaya çıkan bazı akımlarda etkisini sürdürmüş, onları beslemiştir.”⁵⁵

Postmodernizm denince akla ilk gelen kişi “Çeşme adlı eseri 2004 ‘te 20. yüzyılın en etkili eseri seçilen Marcel Duchamp’dır. 1887-1968 yılları arasında yaşamış Fransız asıllı Amerikalı sanatçıdır, 1. Dünya Savaşına karşı çıkmış ve ABD’ye yerleşmiştir. Yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Duchamp, 2. Dünya Savaşından sonra Amerika’da pop sanat, kavramsal sanat ve minimalizm akımlarının temellerinin atılmasında etkili olmuş bir isimdir. Günümüz çağdaş sanatçıları üzerinde hala etkili olan Duchamp, Académie Julian okulundan gelmiştir ve ilk eserleri post-izlenimci üslubunda olmuştur. Statükoya karşı duruşu, varolan normları sorgulaması ve eserlerini bu temelde yaratması sanat tarihine çok büyük katkılar sunmasına ve çeşitli akımların doğmasına sebep olmuştur. Duchamp geleneksel ve alışılmış, kabul gören sanat yöntemlerini ironi ve yergi katarak yıkmaya üzerine kurduğu kariyerini, çarpıcı ve ikonoklastik üretimleri yaptığı hazır nesneler ile diğer sanatçılara ilham olmuştur.

Daha ABD’ye yerleşmeden birçok sanatçının eserini “retinal” yani sadece göze hitap eder bulup sanatı “tekrar zihnin hizmetine sunmak gerektiği” eleştirisini

⁵⁵ Mehmet Yılmaz, Modernden Postmoderne Sanat, 2006, 122 s.

getirmiştir. Bu eleştirisi ve tabulara karşı gelen tarzıyla Dada hareketinin dikkatini çeker. .”⁵⁶

Duchamp 1915’te bir pisuarı işlevsel ortamından çıkararak ters yerleştirmiş ve R. Mutt imzasıyla “Çeşme” adını vererek sergilemiştir. Duchamp bu çalışmasıyla sanatta üretim mantığını kesinlikle reddederek estetik değer yargılarını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.

“Postmodern süreçte ortaya çıkan sanat hareketleri ve özellikle güncel sanat uygulamalarına bakıldığında Marcel Duchamp’ın sıradan, fabrikasyon nesneleri sanatsal edimin merkezine koyma eğiliminin sıkça başvurulan bir strateji olarak ağırlığını hissettirdiği görülmekte. Bu yaklaşım başta Pop Art olmak üzere 1960 dolaylarının avangardist sanat hareketlerinde sıkça kullanılmış, Kavramsal Sanat’la ilişkilenen çok sayıda sanatsal hareketin temel yönelimlerinden birini oluşturmuştur. Performanslar, Yoksul Sanat (Arte Povera), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Süreç Sanatı (Process Art) gibi avangard hareketler, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını genişleten günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelerinin farklı mekân düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Ancak ne türden bir sanatsal önerme ile yola çıkılırsa çıkılsın, hazır-yapımların farklı estetik kodlamalarla birbiri üzerine kapanan bir nesneler tarihi yarattığı ve kimi biçimsel, hatta üslupsal yinelemelerle başlangıçta ortaya atılma gerekçesiyle pek de örtüşmeyen bir maddi niteliğe büründüğü söylenebilir. Bu türden bir yineleme, çoğunca sanat pazarını ya da sanat nesnesinin metasal karakterini olumlamaktan öteye gidemiyor. Böylece Postmodern paradigmanın ortaya koyduğu en temel sorunsallardan biri olan pastiş (pastiche) bir strateji haline geliyor. Parodinin parodisi olarak da nitelenebilecek bu durum, sürekli kendini yineleyen ve bu yüzden de geçmişteki sarsıcı niteliğini yitiren tüm avangardist tutumlarda bir şekilde kendini gösteriyor.”⁵⁷

⁵⁶ <http://www.maroon.com.tr/marcel-duchamp>

⁵⁷ <http://pangorselkultur.wordpress.com/postavangart-ve-hazir-yapim-sanat/>

İKİNCİ BÖLÜM

2. LACHAPELLE ESTETİĞİNİN BELİRLEYİCİ UNSURU OLARAK POP SANAT

Yirminci yüzyılın ortalarında iyice hareketlenerek, her yere yayılan kitle iletişim araçları ve tüketime yönelik üretimi yapıp piyasaya sunulan meta ya da imgeler, kent yaşamını kuşatma altına almıştır. Kent yaşamını etkisi altına alan tüketim çılgınlığı, medyanın ve reklam sektörünün desteğini de arkasına alarak, görseller aracılığıyla uyarıcı bir etkiye neden olur. Baskı ve kopyalama teknolojisindeki büyük adımlar, değişime kentlerden başlayarak, yaşamın her alanını yeniden tasarlar. Reklam endüstrisi, ucuz, albenisi yüksek standartta üretilen nesneleri, bireylerin yaşamlarında yeni gereksinim alanları yaratmak amacıyla ambalajlayarak kitlelere sunar. Bunun doğurduğu bir sonuç olarak insanlar, beyaz camdan izledikleri starların imgelerine kolayca sahip olabilir ve onlarla bir anlamda bağ kurabilmektedirler. Artık imaj herşeydir ve gerçeklik olgusu imajlara dönüşerek, zaman kavramını ortadan kaldırır.

“Pop Sanat yirminci yüzyılın başlıca sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Toplumsal değişim sürecinde reklam imgeleri ve resimli romanlar gibi kitle iletişim araçlarından alınan tema ve teknikleri kullanımıyla yirminci yüzyıl sanatına önemli açılımlar sağlamıştır. Pop sanat döneminde hakim olan soyut dışavurumculuğun baskın fikirlerine karşı bir eğilim olarak yorumlanır. Soyut dışavurumculuğun elitist yaklaşımına karşı popüler imgelerin kullanımını amaçlamaktadır. Pop sanat kullandığı imgelerin kültürel anlamda yaygınlığıyla geniş halk kitleleri tarafından benimsenmiştir. Bu anlamda sanatçı ve topluluk arasındaki ilişkiyi temsil ederken, eleştirdiği kültürün bir parçası olmaktan kurtulamamıştır.

Pop Sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etmenler oldukça karmaşıktır. Bu etmenlerden bir tanesi Amerikan seri üretim yöntemlerinde ortaya çıkan artıştır. Makineleşme ve gittikçe artan seri üretim, toplumsal yaşamdaki ilişkileri de değiştirmiştir. Ortaya çıkışının Amerika'mı yoksa İngiltere'mi olduğu

üzerinde oldukça tartışılan Pop Sanat için daha belirleyici olan bir diğer etmen de kitle iletişimi ve tüm haberleşme teknolojisindeki patlamalardır. ”⁵⁸

II. Dünya savaşı sırasında zenginleşerek ulusal gelirini kat kat artıran ABD, endüstriyel gelişim ile birlikte endüstri ürünlerine çeşitlilik kazandırmış, endüstri toplumu insanı da isteklerini buna bağlı olarak artırmıştır. Bu artışın hızını tetikleyen en önemli araçlardan biri de görsel medya olmuştur. Reklâmı yapılan tüketim nesneleri; renkli, çarpıcı, en vurucu renklerle hazırlanıp sunulmuştur. Fotoğraf tekniklerinden yararlanılarak oluşturulan bu reklâm görüntüleri gündelik ve olağan nesneleri gerçek görünümünün en görkemli biçimlerine ulaştırdığı bir gerçektir. Bütün bu nesne yoğunluğu Pop Art bünyesinde sanata dönüşmüş; böylece Pop Art sanat dünyasındaki yerini almıştır. “Ayrıca teknolojinin getirdiği hızlı ve sürekli gelişim karşısında ezilen ve kendilerince bunalımda çıkış yolu arayan gençler hem inanmak hem de durmadan yıkmak eğilimi içine girmiş, bireyci özgürlükte sınır tanımamışlardır. Amerika’da yeni seslerin yükselmeye başladığı bu dönem, önceleri “Yeni Gerçekçilik” ve “Yeni Dadacılık” gibi isimlerle tanımlanmış daha sonra ise “Pop” ismine tutulmuş ve Pop Sanat modern olan çağdaş gerçekliğin tümünü kapsayan bir anlayışa dönüşmüştür.”⁵⁹

“Pop Art, reklam sektörünün yadsınamayan varlığı ve kitle iletişim araçlarının yarattığı yeni kültürel sistem ile birlikte, kamusal alanda herkes tarafından paylaşılan görsel deneyimleri, bireylerin bilinçaltlarına yerleşecek olan yepyeni imleri, sembolleri, amblemleri ve imgeleri toplumsal yaşamın içine dahil eden bir söylemdir. Pop sanatçılar bu söylemi, yarattıkları imgelerde psikolojik, sosyolojik, mitolojik bağlamda, görseller aracılığıyla irdelerler. Yine Pop sanatçılar çalışmalarında kullandıkları materyalleri ilk kapsamları dışına taşıyarak dönüştürürler ve bir anlamda ortaya çıkan ürünlerle de çağdaş sanat çizgisine ulaşırlar. Pop Art’çılar, sinema, televizyon, moda, araba tasarımları, reklam ve reklam panoları yoluyla üretilen sıradan kültürün görsel malzemelerinden beslenirler ve kitle iletişim araçlarının ve bu araçların yaydığı kültürün ticari iletilerinin yaşam

⁵⁸ Dilek Türkmenoğlu, Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 23, 95 s.

⁵⁹ Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, 27s.

modellerini çalışmalarına konu olarak seçerler. Bu bakış açısıyla Pop Art'ın, özellikle yüksek modernist estetiğinin savunduğu sanat-yaşam ikilisinin birbirinden kesin çizgiler ile ayrılması kriterine ve sanat eserinin, salt kendi elemanları ile (renk, çizgi, düzlem) varolabileceği mitine karşı bir duruş olarak ortaya çıktığı söylenebilir.”⁶⁰

Pop Art, 1950'den sonra Londra sanat okullarında yeni bir akım olarak dikkat çekmeye başlar. Kitle kültürünün estetik yanını yücelterek üstelik de karşıt bir yaklaşımla kitle kültürüne ait olan materyalleri sanatın kapsamına dâhil ederek, birçok sanatçı tarafından benimsenen bir akıma dönüşür. Tüketim maddeleri, ambalajlar, reklamlar, çizgi film ve çizgi romanlar, dergiler, gazeteler ve hatta pornografi dahi Pop sanatçısının nesnesi olabilir.

“Pop Sanat'ın ilk yılları, metafizik bakımından ucuz, en kusursuz imgeyi modern sanatta ciddiyet, ustalık ve düşünümSELLİK adlarıyla bilinen olgunun bütün yönleriyle ortadan kalktığı bir zamanda bile kültürün devam etme yeteneğine sahip olduğunu kanıtlayan şifreyi bulmayı amaçlayan bir yarış gibi görünür zaman zaman. Sanatta boş, işlevsel ve kaba olanın kullanılması 1960 yılında yeni bir şey sayılmazdı kuşkusuz, çünkü bütün bunlar Gerçeküstücülük yoluyla avantgard da bolca kullanılmışlardı. Ama Pop Sanat'ın yarattığı perspektiften bakıldığında, bu sorunun eski ele alınış biçimleri, sahici sanatın dönüştürücü gücünü vurgulayan romantik fikre fazla bağlı görünürler. Estetik-dışı olan sanata dönüştürülür, ama şokun fay hattı üzerinde. Ciddi bir eserde estetik-dışının ortaya çıkmasının neden olduğu şok, ciddiyet halesinin kendisi tarafından teskin edilir. Yeni eleştirelilik dalgasının hedefi haline gele şey de işte bu haledir. Avangart sanat; estetik-dışını, gerçek terk eşiğini hiçbir zaman aşmayan sofistike manevralar, hesaplı ihlal jestlerinden oluşan bir ağ yoluyla yerli yerinde tutmuştur. Bellmer'in pornografisini, Heartfield'in propagandasını, Mayakovski'nin reklamlarını hatırlayalım. Hazır nesne dışında, estetik olmayanın bütünüyle taklit etmesi ya da sahip çıkması söz konusu değildi; eşiği gerçekten geçmiş tek nesne olan hazır nesne'nin, 1920 ile 1960 arasında diğer

⁶⁰ Connor Steven, Postmodernist Kültür, 2001, 124-137 s.

her şeyin üzerinde dengede durduğu bir tür dayanak noktası işlevi gördüğü söylenebilir.”⁶¹

Sanatçılar üretim süreçlerinin genelinde fotoğrafı süper imge olarak benimsemişlerdir. Bu, fotoğrafı hem nesne hem de mekanik betimleyici bir dil olarak özümsemelerinden kaynaklanmaktadır. Walter Benjamin’in sanat eserinin biricikliği ve aurası hakkındaki düşünceleri Pop Sanatçıları sayesinde kristalize olarak karşımıza çıkar. Bu şekilde defalarca çoğalan imge, gerçekliğinden ve aurasından uzaklaşır.

Özellikle 60’lı yıllarda gelişen Pop kültürü ve yaşam tarzı, geliştirdiği hareketle toplumsal yaşamın tümüne yayıldı ve modern sanata yansdı. Batılı kültürle özgü olan pop, endüstri toplumunun kapitalist ve teknolojik koşullarından doğdu. Amerikan merkezli olduğu içinde, Batı dünyasına giren tüm kültürler “Amerikanlaştı”. Büyük şehirlerde gelişen Pop Art, New York ve Londra’da doğdu ve Avrupa’nın diğer merkezlerine yayıldı. Bu sanatın genellikle merkezde görülmesinin nedeni ise Pop sanatçılarının genellikle konularını metropollerdeki gündelik yaşamın enstantanelerinden almalarıydı. Çıkış noktalarının ticari dünyanın tüketim toplumu sembolü olan New York ve Londra olması bu anlamda şaşırtıcı değildi.

2.1. Krallık ve Pop

Pop Art genel olarak sanılanın aksine Amerika’dan önce, ilk olarak modern teknolojinin ve yeniliklerin merkezi sayılan İngiltere’de görülmeye başlanmıştır. İngiliz Pop’u, kurumsallaşmış ve organize olmuş geleneksel sanatı tersyüz eden bir karşı duruşu sembolize eder.

Kitle iletişim araçları ve bunların insan merkezli etkisine, İngiliz sanatçılar, Amerikalı sanatçılardan daha hızlı reaksiyon vermiş ve ilgi göstermişlerdir. Londralı sanatçıların eleştirel yaklaştıkları bu etkinin sonucu olarak resimlerinde popüler

⁶¹ Wall Jeff, Sanat Dünyamız, sayı:84, 171-172 s.

kültürün tüketim ve yaşama alışkanlıklarını temsil eden malzemelerin yanı sıra aynı kültür içinde biçimlenmiş insan imgesini de ele almışlardır. Böylece insana dönük bir arayış söz konusu olduğundan Pop Sanat ile figür olarak insan yeni bir kavrayışla resme girmiştir.

1950’li yılların başında bir araya gelen İngiliz sanatçılar, sokağı ve yaşamı oyun alanı gibi gören, sanatın akademik koşullarda üretilmesini hiçe sayan, tamamı ile yenilikçi bir bakış açısıyla, toplumsal güç ve statü sembollerini reddederler. Entellektüelitenin, o zamana dek aşağılayıp yok saydığı, kitle kültürü/popüler kültür ürünlerine derin bir ilgi duymaya başladıkları gözlemlenir. İngiliz sanatçılar bu karşı çıkışla ‘yüksek sanat’ ve ‘alçak kültür’ arasındaki keskin ayrımı da yerle bir ederler.

“İngiltere’de Pop Sanat eserleri ve tavrı, Amerika’daki anlayıştan farklı olarak, daha fazla kişiselleştirici unsurlar barındırır. Bunun yanı sıra, İngiltere’de Pop Sanat, Amerika’da olduğundan daha az bir hızla yaygınlık kazanmıştır. Sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı’ndaki yoksulluğun ardından ABD’de ortaya çıkan yeni, kentli popüler kültürden etkilenmişlerdi. Karneyle alışverişin, ekonomik kemer sıkma eğiliminin damgasını vurduğu İngiliz toplumuna derinden kök salmış hassasiyet ile Amerikanlaşma düşüncesi de bu yeni kültürün onlar üzerindeki etkisini arttırmıştır.”⁶²

“Popüler kültürün, herkesin sahip olduğu, sanatın mimarının, tasarımın ve sanat eleştirisinin bütün özel ilgilerine yayılan ortak, yaygın bir kültür olduğu keşfedilmişti. Etkileşim alanı, seri halde üretilen şehir kültürüydü: filmler, reklamlar, bilim kurgu, pop müzik. Sanatçılar ticari kültür hakkında hoşnutsuzluk hissetmemekle birlikte, onu bir gerçek olarak kabul etmiş, detaylarıyla tartışmıştır. Tartışmalarının bir sonucu da, pop kültürü, kaçış sahasının; doğrudan eğlencenin, dinlenmenin dışına almak ve sanatın ciddiyetiyle onu sunmaktır. Bu ilgiler, sanatçıları, halk sanatının ve İngiltere’deki Amerikan karşıtı destekleyicilerinin karşı konumuna getirdi.”⁶³

⁶² Smith Lucie Edward, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Çev. Ebru Kılınç, 1996, 257 s.

⁶³ Lippard Lucy R., Pop Art, 1985, 31-32 s.

“Pop Sanat’ın İngiltere’deki gelişimi ele alınacak olursa, bu gelişim üç bölümde incelenebilir. Popüler kültürün teknoloji ile olan ilişkisinden dolayı Pop Sanat’ın ilk yılları konusunu bundan alır ve figüratiftir. Pop Sanat’ın Londra’daki ilk dönem temsilcileri, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton’dır. “TV, reklam, çizgi film, sinema, v.b. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir. İngiliz Pop’un önemli temsilcilerinden Eduardo Paolozzi (1924-2005), Richard Hamilton (1922-2011), Nigel Henderson (1917-1985), Lawrence Alloway (1926-1990) Peter Blake (1933) ve Ronald B. Kitaj (1932-2007) gibi sanatçılardan oluşan ‘Bağımsız Grup’un (Independent Group) yeni düşüncelerini bu doğrultuda yaymayı amaçladıkları izlenir. İngiliz sanatçılar çalışmalarında, reklam dünyasının ‘düşlediği’ gerçekleri, tüketim mallarını, halk müziğini, otomobil karoserini kullanarak, sanatın bir anlamda, toplum içindeki yerini sorgularlar.”⁶⁴



Resim 1: Peter Blake, Got A Girl, 1960-61

⁶⁴ Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, 1997, 10 s.



Resim 2: Eduardo Paolozzi, Meet the People, 1948

2.1.1. Kolajların Değişimi ve Eduardo Paolozzi

“Eduardo Paolozzi (1924-2005), teknolojinin yarattığı mekanik yaşam ile insan ilişkisini irdeler. “Sanat eğitimi 1943’te Edinburg Sanat Yüksekokulu’nda ve 1944-47 arasında da Slade Sanat Okulu’nda yapan Paolozzi, genç yaşta popüler kültüre ilgi göstermiş ve resim derslerinde öğretmenlerini kızdıran uçak, futbolcu ve film yıldızları resimleri yapmıştır. Aynı zamanda dergilerden, teknoloji, uçak ve

yiyecek reklâmlarından, resimli roman, film, araba resmi ve gazetelerden kolajlar yapan Paolozzi'nin 1947 tarihli kolajı 'Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim', Pop Sanat'ın özelliklerini taşır⁶⁵ Bağımsız gruba yol gösteren Paolozzi bu eserini paris gezisi sırasında yapmıştır. Bu resim, sonraları Pop Sanat'la özdeşleşecek olan Coca Cola reklamı, kadın figürü ve konturlarla yazılmış "Pop" yazısı gibi unsurlar içerir.



Resim 3: Eduardo Paolozzi, I was a Rich Man's Plaything, 1947

2.1.2. Kültürün Sanatının Popülerleşmesi ve Richard Hamilton

Bağımsızlar grubunun kurucularından olan Hamilton, bir reklam şirketinde çalıştığı sırada, sanat okuluna girmiş ve popüler kültür ile ilgili çalışmalar yapmıştır. "1921 yılında Londra'da doğmuş olan Richard Hamilton 1955'te Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde konusu 'İnsan, Makine ve Devinim' olan bir fotoğraf sergisi düzenler.

⁶⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1427 s.

Bir yıl sonra, White Chapel Galleri’de ‘This Is Tomorrow’ (Bu Yarındır) konulu bir gösteri çerçevesinde Mechale ve John Voelcker ile bir panayır tasarımı yaratır. Bu tasarımın ilginç yönlerinden biri de dış mimaride cephelerin kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmasıdır. Buna paralel olarak Hamilton bir de kolaj sergilemiştir. Sonradan çok ünlü olacak bu kolajın adı ‘Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?’dir. Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve pop sanatın kapsadığı tüm konuları içermektedir. Pop sözcüğü yapıtın içinde çok belirgin olarak yer almaktadır. Fetiş-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir”.⁶⁶

“Richard Hamilton popüler imgelerden oluşturduğu bu resmi tam da dönemi yansıtır. İdeal bir yaşam nasıl olmalıdır? Resmin ortasında gösterişli vücudu ve elinde “pop” yazılı devasa lolipop şekeri ile bir erkek, sağ taraftaki rahat koltukta şimdi uzanacakmış gibi oturan ve seksapeli ortaya çıkaran çıplak bir kadın vardır. Bu iki figür, insanın bu ideal ölçülerde olması gerekiyormuşçasına ve özellikle kadın davetkâr bir şekilde sunulur. Evin bir hizmetçisi olduğuna göre olasılıkla bir zengin evidir. Elektrik süpürgesi, kasetçalar, televizyon vs son model tüm ev aletlerine sahiptirler (1950’de Amerika’da televizyona sahip ev sayısı birkaç milyonken 1958’de kırk bir milyona ulaşmıştır). Kitle iletişim araçlarının hepsi mevcuttur; gazete, televizyon –hatta açıktır ve bir Hollywood filmi yayınlanmaktadır-, duvarda asılı bir pembe rüyalar afişi ve pencereden dışarıya bakıldığında görülen bir tiyatro ile sahne tamamlanır. Sehpada duran kahveler, hazır kek ve dönemin popüler araba markası olan Ford amblemlili abajur da cabası. Hamilton Pop Sanat’ın belirleyici öğelerini sıralarken dönemin ruhunu vurgulamıştır; popüler, tüketilebilen, genç, seksapelli, para ile ilişkili. Richard Hamilton’ın bu yapıtı kendi zamanın varsıllık ölçütlerini sergiler ve satın alıyorum öyleyse varım sloganını yüksek perdeden seslendirir.”⁶⁷ Bu eser dönemin tüketim kültürünün tek bir eserde izleyiciye sunulmuş olması açısından Pop Sanat’ın ilk ve en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. “Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden

⁶⁶ Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, 1997, 11 s.

⁶⁷ Murat Özlem, Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, 2009, 17 s.

oluşuyor ve Batı dünyasından her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu : Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait bir portreyi gölgede bırakan bir tablo gibi asılmış olan Young Romance'ın kapağı.”⁶⁸



Resim 4: Richard Hamilton, just what is it that makes today's homes so different so appealing, 1956

⁶⁸ Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, 2004, 286s.

2.1.3. İngiltere’de Popüler Sanat’ın Üç Dönemi

Pop Sanat’ın İngilteredeki birinci bölümünde, teknolojiyle paralel ve figüratif olarak insan ile iletişim araçları arasındaki ilişki incelenmiş, ikinci bölüm ise soyut özellikler barındırarak çevre ile ilgilenmiştir. İkinci dönem sanatçıları kitle iletişim araçlarının bombardımanı sayesinde dünyayı farklı algılamaya başlamış, izleyiciye ulaşmanın bir yolu olarak da, bu araçların dilini ve söylemini benimsemeyi uygun görmüşlerdir. Yapıtlarda büyük boyutlar dikkat çekerken, Amerika popüler kültürünün zenginliği ise bu alanda kaynak olarak ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Dönemin önemli isimleri, Richard Smith (1931), William Green (1934-2001) , Peter Blake (1932) , Roger Coleman’dır.



Resim 5: Peter Blake, Sgt Pepper, 1967

Üçüncü dönem 1961’de “Genç “Çağdaşlar” sergisi ile başlar. Bu dönemde kent olgusu resimlerde yaygın olarak kullanılmaya başlar. Peter Blake ve Kitaj bu dönemi önemli ölçüde etkiler. Bu dönemde tekrar figürü geri dönüş gözlemlenmektedir. Dönemin önemli sanatçılarından David Hockney (1937), figüre tekrar dönüş yaşandığı bu dönemde popüler olan ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen Amerikan yaşamını soğuk ve katı bir şekilde ifade etmiştir. Hockney’in doğası asla akıl dışı değildir. Hockney lüks yaşam biçimlerini resmederek, Pop Sanat’a tamamen yeni bir anlayış getirmiştir. Grafiksel bir yaklaşımla işlediği resimlerini çoğu zaman rulo yardımıyla yapmış olan sanatçı konularını ise pahalı ve modern yaşamın yaşam stili ikonlarından seçmiştir.



Resim 6: David Hockney, A Bigger Splash, 1967

2.2. Birleşik Popüler Sanat

Amerika 1945'ten sonra gittikçe zenginleşmiş ve dünyanın en büyük kapitalist ülkesi haline gelmiştir. Ekonomik açıdan zenginleşmelerine ve ilerlemelerine rağmen 20. yy' ın ortalarına kadar batı sanatını taklit etmek ve izlemek dışında dünya sanatına yaratıcı özelliği olan bir katkıda bulunamamışlardır. 20.yy'ın ortalarına kadar Paris dünya sanatının merkezi olamay devam etmiş, Amerika bu duruma sadece ticari açıdan destek vermekle yetinmiştir. Galeriler ve müzeler bu dönemde Avrupalı sanatçıların işlerine yoğun bir ilgi göstermiş, bu eserler büyük ücretler karşılığında yeni evlerinde sergilenmeye başlamışlardır. Amerika sanata ve sanatçıya Avrupa'dan daha fazla önem göstermiş, bir çok sanatçı bu dönemde, yeni bir dünya olarak anılan Amerika'ya göç etmiştir. Hitler dönemindeki kargaşadan ve komünizmden kaçan, sürülen Rus ve Alman sanatçılar da, bu dönemde kendilerine kucak açan Amerika'ya yerleşmişlerdir. Burada karmaşadan uzak şekilde sanata konsantre olup yapıtlarını sergilemişler ve büyük bir ilgiyle karşılanmışlardır. Bu yeni sanat ortamının ilk görüntüleri soyut ekspresyonizm ile ortaya çıkmıştır. Aynı yıllarda bir grup sanatçı, endüstri çağından, dış dünya olaylarından etkilenecek yeni bir sanat türü geliştirmişlerdir. Bu sanat türü; halk kültürü, toplum, endüstriyel gelişme, modern şehircilik gibi kavramalrı kapsamaktaydı.

Amerikan Pop sanatçıları genellikle biçimsel yönden zayıf modellere yakınlık duymuşlardır ve ortak yönlerinden en önemlisi grafik açılımlara verdikleri değerdir. Mekan ve figür ilişkilerini fazlasıyla önemsemiş olan sanatçılar, gündelik yaşam ikonlarını sanat nesneleri haline getirme çabasında dırlar. Çizgi film, afiş, reklam panoları, konserve kutuları, moda, gazete ilanlarından yararlanan Amerikalı pop sanatçılarının kavramsal sanatın açılımlarından yararlandıkları da bilinmektedir. “Ani çıkışlarıyla tanınmaya başlayan bu sanatçılar resimde birleştirme olayına hayır diyememişler... Hatta Warhol, bu yönde sağlıklı olacağına inandığı serigrafı tekniğini kullanmıştır. Lichtenstein ise çalışmalarında noktacı bir teknikle karşı karşıya kalmıştır. Sonuçta, Amerikan pop art'ı da medyanın yöntemleriyle etkileşim içine girmiştir.”⁶⁹

⁶⁹ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, 90 s.

“Amerikan Pop Sanatı, İngiliz Pop Sanatı’ndan daha az duygusal olması nedeniyle ayrılır. Amerikan Popu, popüler kültürün (halk kültürünün) imgelerini tarafsız olarak ele alır ve tabloyu her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, bunları örnek aldığı modellerin anonim niteliğine daha da yakınlaştırmaya çalışır. Amerika’daki Pop Sanat İngiltere’de olduğu gibi bir grup sanatçının ortak düşüncesinden kaynaklanmamış ama bağımsız çalışan sanatçıların deneysel arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.”⁷⁰

Amerikalı Pop sanatçılar konularını; para, resimli romanlar, politika, konserve kutuları, seks, yarış arabaları gibi çok geniş bir yelpazeden seçmişlerdir. Gündelik yaşamdan seçtikleri imgelerin yanı sıra, kullandıkları teknik ve malzeme seçimleriyle de ilgi çekmişlerdir. “Amerikan Pop sanatı, başlangıçta sanata ve topluma İngiltere’ de olduğundan çok daha fazla meydan okumuş; ama aynı zamanda daha hızlı özümsemiştir. Amerika’ da üne kavuşan ve parasal başarılar kazanan bu sanatçılar, sanki her şeye rağmen profesyonel sanatçılar olduklarını yeniden dünyaya kanıtlamak istercesine, kendilerinden beklenen türde yapıtlar vermeyi sürdürmüşlerdir. İngiltere’ de ressamlar, sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık verince, pop hareketi çabucak dağılıp parçalanmıştır. Amerika’ da 1960’larda ortaya çıkan Pop sanatçıları, 1970’lerin sonunda hala pop sanatçıları olarak varlıklarını sürdürüyorlardı.”⁷¹

Dönemin en önde gelen sanatçıları Andy Warhol (1930-1987), Roy Lichtenstein (1923), Tom Wesselmann (1931) ve Claes Oldenburg (1929) olsa da, “Pop Sanat Amerika’daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960’lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçıların kendinden önceki Soyut Dışavurumculuk’un çalışma tarzını (fırça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesneleri sokmuşlardır”.⁷²

⁷⁰ Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, 1997, 13 s.

⁷¹ Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, 2004, 301s.

⁷² Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, 1997, 13 s.

2.2.1. Jasper Johns ve Bayrakları

Duchamp hazır yapıtı sanat haline getirirken, Johns (1930) bir adım ileriye gidip nesneyi resim haline getirip, “saf resim” alanını ihlal ederek, yeni oluşumların önünü açmıştır. 1955’te Amerikan bayrağının birebir aynısını yansıtan resmiyle, sanatçının Marcel Duchamp’a yaklaştığı gözlenir. Johns günlük yaşamdan alınan bir konu için bayraktan daha iyi tanınan bir nesne olamayacağını düşünmüştür. Toplumun belleğinde önceden var olan sıradan imge ve nesneleri eserlerinde kullanarak, nesnenin gerçekten sanat eseri olup olmadığı fikrini seyirciye bırakmıştır.



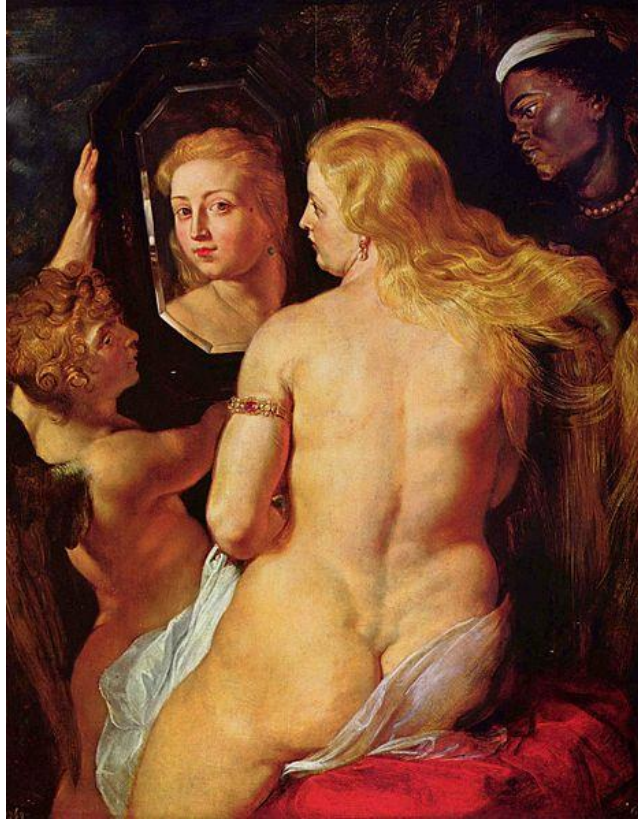
Resim 7: Jasper Johns, Three Flags, 1958

“Johns, 1958’de ilk sergisini açmıştır. Yaptığı birçok bayrak resimleri yüzünden çok tepki görmüştür ama aynı zamanda resimleri hakkında hiçbir yorum da yapmamıştır. Johns’un bayrak resimlerinin II. Dünya Savaşı sonrasında ABD’nin ilk okyanus ötesi askeri hareketi olan Kore Savaşı’nın ardından yapılmış olduğu unutulmamalıdır. Bayrak resminde olduğu gibi görünenin bayrak mı yoksa resmi mi

diye sorgulamamıza neden olur. Johns'un çok anlamlı resimleri Pop Sanat'ın belirsizlik tavrını ortaya koymaktadır.”⁷³

2.2.2. Robert Rauschenberg; Soyut Dışavurumun Poplaşması

Robert Rauschenberg' de genelde tuval üzerine yağlı boya ile çalışır. Fakat bu yağlıboya eserleri, gazetelerden aldığı fotoğrafları kolaj ve serigrafi tekniklerini kullanarak bir araya getirmiş ve sembolik anlamlar yüklemiştir. Sanatçının varlığını ortaya koyan fırça darbeleriyle bir araya getirdiği popüler kültür nesneleri popart geleneği haline gelmiştir. “Örneğin; Modernist hareketin erken döneminin resimlerinden biri olan Manet'in “Olimpia”sı, Tiziano'nun “Venüsü” modernite ile gelenek arasında bir kopuşa işaret etmek için kullanıldığını bize düşündürür. Bu durum Rauschenberg' in resminde de kendini göstermektedir.”⁷⁴



Resim 8: Peter Paul Rubens, Toilett der Venus, 1613

⁷³ Muraz Özlem, Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, 2009, 24 s.

⁷⁴ Çakmakçı Mavi, Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik, 2007, 108 s.



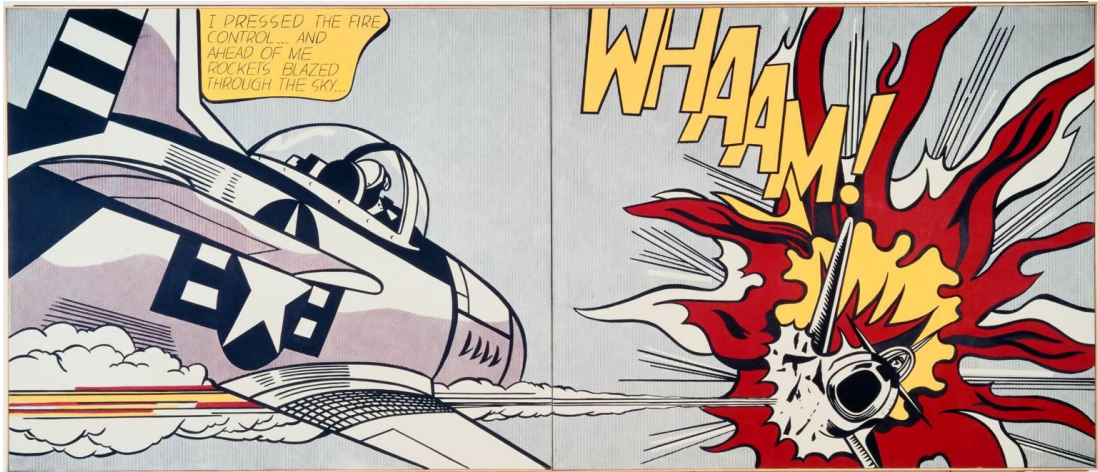
Resim 9: Robert Rauschenberg, Persimmon, 1964

Rauschenberg ve Johns diğer pop sanatçılarından, plastik değerlere daha fazla önem vermeleriyle ayrılırlar. Soyut ekspresyonizm ve dadacılıktan fazlasıyla etkilenmişler, dadanın özellikle mizah yönünü fazlasıyla kullanmışlardır.

2.2.3. Roy Lichtenstein ve Konuşma Balonları

Amerikan Pop Art'ının önemli temsilcilerinden biri olan ve Pop Art'ta ilklerin öncüsü kabul edilen Lichtenstein (1923-1997), görsel analiz ve eski tarzların ironik kullanımı konusunda en tecrübelisidir. Seçtiği reklam imgeleri ve çizgi roman karelerini illüstratif bir anlayışla tuvale birebir aktaran Lichtenstein, kendi çevresi olarak nitelediği çizgi romanlar, mağaza vitrinleri, vb. tuvaline büyük boyutlarıyla göz alıcı bir biçimde aktarır. "Lichtenstein, Çizgi roman kahramanlarının yanı sıra, tüketim maddelerine yönelik reklam malzemelerini de çalışmalarına katmaya başlar. 'İdeal yaşam biçimi'ni dramatik bir ışık altında tüketiciye benimsetmeyi görev edinen pazarlamacıların reklam piyasasında kullandıkları stratejilerin gerçeklikten komik derecede kopukluğunu eğlendirici bulmaktadır. Yine de tüketim kültürünü eleştirmek için özel bir çabaya girmez çalışmalarında. Yalnızca durumun bir replikasını yaratıp, kendi kendilerinin parodisini yapmalarına izin vermektedir."⁷⁵

Lichtenstein'ın 57 ve 60 yılları arasındaki eserleri, Abstract ekspresyonizm olarak adlandırılabilir, ayrıca çalışmaları geometrik soyutlamalardan ve kübizmden de geçmiştir.



Resim 10: Roy Lichtenstein, Whaam, 1963

⁷⁵ Anons Plastik Sanatlar Dergisi, 1994, 17s.

Lichtenstein 1960'ta New Jersey Rutgers Üniversitesi Douglas Kolejine Doçent olarak atanarak, Claes Oldenburg, Jim Din, Lucas Samaras ve George Segal ile tanıştı. Bu ilişkileri onun Pop Sanat'a olan ilgisini yeniden harekete geçirdi. Daha sonra onun simgesi haline gelecek; konuşma balonları ve harflerle işaretleme gibi araçlardan ilk kez yararlandığı dönem de bu zamanlardır. "Sanatçı, piyasadaki çizgi roman ya da gazete fotoğraflarından aldığı bir kareyi tepegöz yardımıyla tuvale yansıtıyor, çevre çizgilerini çiziyor ve ardında da ara tonlar veren noktalarına kadar sabırla kopyalıyordu."⁷⁶



Resim 11: Roy Lichtenstein, Look Mickey, 1961

Lichtenstein 'Maybe' (Belki) adlı çalışmasında, 1960'lı yılların stil ikonu kabul edilen popüler, seksi ve sarışın ve sarışın kadın imgesini kullandığı görülür. Resimdeki sıradan imgenin yüzünde endişeli, düşünceli bir ifade görülür. İmgenin üzerinde tipik bir düşünce balonu yer alır. Çoğu çalışmasında olduğu gibi yine imge

⁷⁶ Yılmaz Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 2006, 187 s.

ve yazı birlikteliğiyle hareket eden sanatçı, izleyicilere Pop Art'ın görünenele ilgilendiği mesajını iletir.



Resim 12: Roy Lichtenstein, Maybe, 1965

2.2.4. Claes Oldenburg; Dükkânda Tasarlanan Dev Nesneler

“ Ben iç çamaşırlarının ve taksi arabalarının sanatına varım. Betona damlayarak konikleşmiş dondurma sanatına varım. Ben katedraller gibi yüksele, görkemli köpek pisliklerinin sanatına varım! “

Claes Oldenburg

Amerikan Pop Art'ının en dışavurumcu sanatçısı sayılan Claes Oldenburg (1929), tüketim nesnelerinin sıradışı büyüklükte heykellerini üreterek Çevresel Sanat gibi farklı akımların teknik ve ifade biçimlerini Pop Sanat'la buluşturmuştur. Sanatçı New York'taki sıradan bir mağazayı andıran atölyesine “dükkân” adını vermiş ve burada sıradan nesneleri, tüketim ikonlarını sanat eseri olarak izleyicilere sunmuştur.



Fot.1: Claes Oldenburg, Pastry Case, 1961-62

Oldenburg'un çalışmaları eleştirel ve ironik olması dolayısıyla, Pop Sanat'a kavramsal bir boyut kazandırmıştır. Sanat eserlerinin büyük boyutlarda olması izleyicilere baktıkları şeyin kutsallığı konusunda ikna edici olma arzusuyla açıklanabilir.

“Teknoloji ve makineler, belirli insan ihtiyaçlarına göre kalıplaşmış nesneler olarak ürünler üretir. Bu rnler, insanların, sosyolojik, psikolojik ve kültürel yönlerinin bir yansımasıdır ve bu yönleri karşılayacak özelliklerle yüklenirler. Algılarla bilinçaltına işleyen sembolik biçimleri, bu etki işlevi için tasarlanmıştır. Oldenburg, ilk bakışta anlamsız gibi gelen sembolik bileşimleri eserlerinde kullanmıştır. Heykellerinin büyük boyutlarının izleyicide yarattığı şaşkınlık duygusu, çalışmanın nedenselliği üzerinde düşünülmesini engelleyebilecek bir toleranssızlığa dönüşür. Çünkü gösteri ve imaj toplumunda kısa süren anlık etkiler söz konusudur. Oldenburg'un çalışmaları, nesnelerin insan dünyasını taklit ettiği trajik bir sessiz sinemayı andırmaktadır. Böylece artık eserlerde bir zamanlar vazgeçilmez olan insan öğesinin yitirildiği görülmektedir. Çünkü nesnenin kendisi artık özne üzerinde damgasını vurmuştur. Öznel eleştirel aklın yerine öznesiz ve nesnelleşen dünyanın

çekimi altında yaşamaya başlanılmıştır: Baudrillard buna ‘banal imgelerin kaçınılmaz ironisi’ adını vermiştir.”⁷⁷



Fot.2: Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962

“Oldenburg, kent açık hava heykel gösterisi’ne davet edilmesi üzerine, ilk olarak Manhattan’ı sanat eseri olarak adlandırmayı önermiş, ikinci olarak da çılgılık heykeli yapılarak gece saat ikide heykelin olduğu yerden kulakları sağır edecek çılgınlıkların yayınlanmasını istemiştir, son olaraksa Metropolitan Müzesi’nin arkasında mezar işçilerine kendi gözetimi altında bir çukur kazdırmış ve sonra tekrar doldurmuştur.”⁷⁸ Mandal, dev dondurma külahı, hamburger gibi eserlerinde büyük boyutların kullanımı, Mısır ve antik dönem anıtlarını andırır. Fakat buradaki en belirgin fark, bu bir itaat uyandırma içgüdüğü değil aksine mizahi boyutla bütünleşme çabasıdır.

⁷⁷ Akay Ali, Postmodern Görüntü, 2002, 198 s.

⁷⁸ Kuspit Donald, Sanatın Sonu, 2006, 85 s.

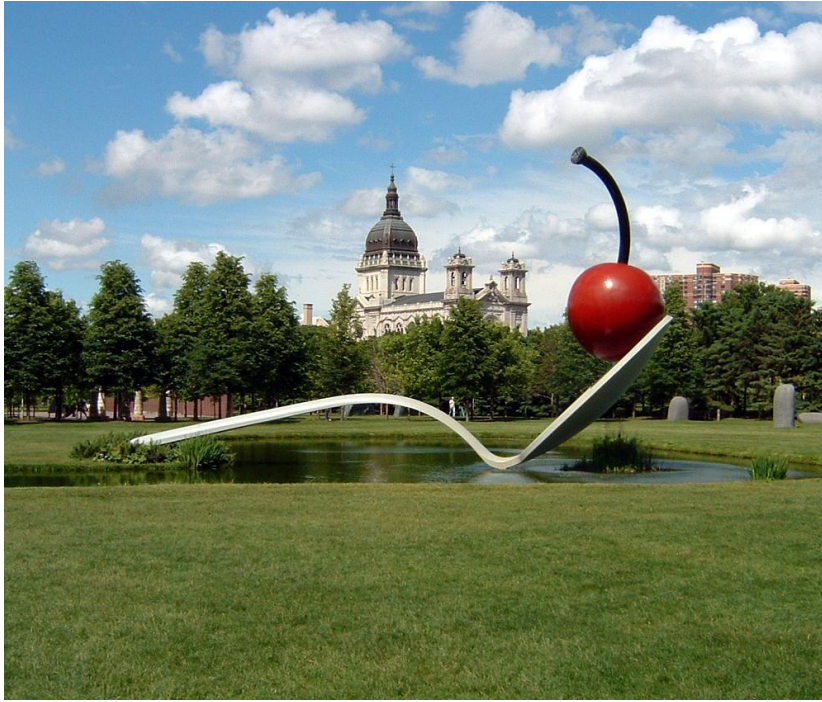


Fot.3: Cales Oldenburg, Lipstick (Ascending) On Caterpillar Tracks, 1969

“1969’da Oldenburg, her ne kadar çok sıra dışı olarak algılsa da kendisi için son derece olağan olan “Tank Üzerine Çıkan Ruj” adlı heykelini Yale Üniversitesi kampüsünde monte etmiştir. Onlara eşit derecede önem vererek, bir sembol veya insan fizyonomisini yansıtan bir ayna olarak gösterir. Güzelliği arttıran bir anlam olarak normal ruj resmi, tank gibi savaş makinesi resimlerinden çağrışım olarak ilk bakışta uzaktadır.”⁷⁹ “Ancak, Truva efsanesi akıllara geldiğinde, Oldenburg’ un birleştirdiği savaş ve güzellik metaforları anlaşılmazlığını yitirir. Efsanelere konu olan sembolik öğeler, tüketim toplumunda insan boyutlarını aşan ve

⁷⁹ Hunter Sam, American Art of the 20th Century, 1988, 286 s.

nesneleşen metalara dönüşür. Tüketim toplumunda, özel bir topluma özgü olan mitlere ve tarihsel figürlere göndermede bulunmaktadır. Örneğin dolar üzerindeki uyuyan George Washington görseli veya Napolyon'un ünlü sözünün değiştirilmesi, reklamlarda sıkça karşılaşılan klişelerden bazılarıdır. Oldenburg'un çalışmasındaki bileşimde görüldüğü gibi, yapılan göndermeler her zaman söz konusu örneklerdeki kadar açık ve net olmayabilir. Kimi ürünler için güzelliği sembolize eden özellikler, kimilerinde ise fiziksel güç ve egemenliği temsil eden özellikler son derece abartılmış, gerçekte olabileceğinin çok ötesine geçmişlerdir.”⁸⁰



Fot.4: Cales Oldenburg, Spoonbridge And Cherry, 1988

2.3. Andy Warhol

Yalnızca Amerika’da değil, tüm dünyada pop sanatın en ünlü temsilcisi olmuş sanatçı ise elbette Andy Warhol’ dır.

⁸⁰ Ögüt Gül Çağdaş, Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat, 2008, 106-107 s.

“Baudrillard’a göre, artık bir “anlık etki” dünyasında yaşanmaktadır ve yaşanan zamana ayak uyduran sanat da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıdır. Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşanılmakta olan simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünmüştür.”⁸¹

Andy Warhol 1950’li yılların başında, başarılı bir ticari illüstrasyoncu ve grafik tasarımcıydı. Ticari açıdan icra ettiği mesleği ve girişimci karakteri ona, çalışmalarını gerçekleştirme ve kitlelere ulaştırma açısından ciddi avantaj sağlamıştır.

2.3.1. Milyon Dolarlık Ressam

“Warhol, henüz küçük bir çocukken annesine, “milyon dolarlık bir ressam olmak istediğini söylemiş, popüler kültürün yıldızlarına hayran olup, ünlü olmak istediği için sürekli ortalarda gezinmiş ama kimseyle de çok sıkı ilişkiler kurmamış ve gazetelerde de ismini görmediği zaman kızmıştır.”⁸² Warhol’ün bu gayreti Yılmaz tarafından iletişim araçlarından aktarılan her şeyi kopyalayarak ve üzerinde küçük değişiklikler yaparak, defalarca kez yeniden basarak, “her şeyi sanata çevirme” olarak yorumlanmıştır. Warhol’ün bu tavrını Duchamp’la karşılaştıran Yılmaz bazı sonuçlara ulaşmıştır.

“Onun bu tavrı, Duchamp’ın öne sürdüğü düşüncenin sağlamasıydı aslında. (...) Duchamp, her nesnenin sanat yapıtı olabileceğini fark etmiş ve bunu kanıtlamıştı. Bir anlamda, nesneler arasında eşitlik demekti bu. Nesnelerin değeri konusunda Warhol de benzer şeyleri düşünüyordu. Bir farkla: Duchamp *tutumlu* ve olgundu; Warhol ise ilginç bir oyun öğrenen açgözlü ve muzip bir çocuk gibi, durmadan aynı şeyi yapmaktan zevk alıyordu. Becerebilse, dünyadaki her şeyin kopyasını çıkaracaktı. “Bir makine olmak istiyorum” demesi bunu doğrulamaktadır zaten.”⁸³

⁸¹ Robert C. Morgan, Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat ,Popüler Sanat Kültür Dergisi, Sayı: 16, 2000, 186 s

⁸² Yılmaz Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 2006, 189 s.

⁸³ Yılmaz Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 2006, 189 s.

Warhol'un, eserlerini oluştururken, sürekli aynı şeyleri yineleme yoluyla hareket etmesi, birçok insanın aklını karıştırmıştır. Kimileri, onun bu tavrını tüketime toplumunun ve sanatın bir tür eleştirisini olarak yorumlarken, o bu yorumlara sürekli olarak karşı çıkar ve yaptığı hiçbir şeyin anlam ifade etmediğini yineler. Bunu da 1968'de şu sözlerle ifade eder:

“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”⁸⁴

Israrla bahsettiği, niyetinin hiçbirsey anlatmak olmadığı resimlerini önceleri elle boyayan Warhol, kısa süre içinde ipek baskı yöntemini kullanmaya başlamıştır. Bu teknik, özellikle çoğaltma konusunda ona çok yardımcı olsa da, bir süre sonra Warhol bununla yetinmeyip, üretim aşamasında kendisine yardımcı olacak kişilerle çalışmaya başlamıştır. Kurduğu ekibi “Fabrika” çatısı altında birleştiren Warhol, bu ekiple birlikte yalnızca resim değil, kitaplar yazmış, filmler ve fotoğraflar da çekmiştir. “ Bu tarz bir işbirliği bir yandan, sanatçı ve yapıtı arasına bir mesafe koyarken, öte yandan yapıtının oluşumunda diğer kişilerin katkısına da yer vermiştir. Böylece Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur. Onun bu tavrı kavramsal sanat düşünceşinin de habercisi olarak değerlendirilebilir.”⁸⁵

Halk tarafından beğerilen her şeyin yeniden üretilerek sanat olabileceği anlayışına inandığı anlaşılan Warhol' un, tüketime toplumunun nesnelerini sanatsal bir tavrıyla tekrar üretime sunan “Pop Art” akımı içinde önemli bir yere sahip olduğu anlaşılır. Üretimlerin konuları iğeriklerine göre biraz basit tanımlanabilen, çoğunluğu ise seri üretim ürünü olan nesnelerin birbirini tekrar eden resimleridir.

⁸⁴ Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, 2004, 294s.

⁸⁵ Germaner Semra, 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, 1997, 16 s.

Campbell ve Coca Cola kutuları, Elvis ve Marilyn gibi film yıldızları, suikaste uğrayan kişilerin fotoğrafları, araba kazaları ile elektrikli sandalye konuları arasında yer almaktadır. Andy Warhol bu konuları işlerken fotoğrafı simgeler oluşturmak için tıpkı Rausenberg'in yaptığı gibi serigrafi yöntemiyle resimlerinde kullanmış, ancak Rausenberg'den farklı olarak dolaylı değil, daha direkt anlatımları tercih ettiği görülmektedir.



Resim 13: Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967

El emeğini Ortadan kaldıran ve kendi kişiselliğini ele vermeyen elek baskı yöntemiyle on ayrı renk kullanarak basılmış çok renkli yüzeyle, pop artın ve Warhol'un tekrar tekrar ele alıp yeniden ürettiği ve pazarladığı, Marilyn Monroe

görüntüsünü, çarpıcı bir parlaklıkla, üstelik evrensel gücünü daha da güçlendirerek bir reklam fotoğrafını kullanarak seyirciye sunmuştur.

“Andy Warhol, olay, nesne ve kişilere bakış açısında hep aynı şey gözlemlenir; önemli ile önemsiz arasında hiçbir fark yoktur. Marilyn ve Campbell çorba kutusunu hiç zorlanmadan aynı düzlemde kullanabilir; çünkü sanatçı, nesnenin imlediği anlamla ilgilenmez, nesnenin içeriğinden seçerek soyutladığı şeylerin içini boşlukla doldurur. Sanatçının Marilyn Monroe isimli çalışması, bir Hollywood ikonu olan Monroe’un 1962 yılında intihar etmesinden etkilenerek, tuval üzerine serigrafi tekniğiyle 25 adet aynı fotoğraf karesini çoğaltarak oluşturduğu önemli yapıtlarından birisidir. Warhol, sanatsal üretim bağlamında, kurallarını eksiksiz uyguladığı kapitalizmin, hem kendisi hem de yapıtları için, imaj ya da “marka” olarak meta estetiğinde yer almak anlamında ne gerekiyorsa onu yapar.”⁸⁶



Resim 14: Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962

Yaptığı resimlerin yanı sıra gerçek mekânlarda gerçek nesneleri de sergileyen Warhol’ ün, bir sergi salonunda istifleyerek sergilediği “Brillo kutuları” bu anlamda

⁸⁶ Akad Aylin, Popüler Kültür ve Pop Art’ta Yazı İmge Birlikteliği, 2008, 80 s.

en öne çıkan örnekleridir. İlk bakışta gerçek brillo kutuları sanılan, ancak dokununca gerçek olmadığı anlaşılan kutular hakkında Mehmet Yılmaz şunları söylemiştir:

“Marketteki Brillo kutuları ambalaj kartonundan, galeridekilerse suntadan üretilmiştir. Her iki cinsin üzerindeki renk ve yazılarsa basılarak oluşturulmuştur. Marketlerdekinin yüzeyi ofset, galeridekilerin yüzeyi ipek baskıdır. Marketlerdeki Brillo kutularını, sergi mekânında üst üste konan Brillo Kutuları’ndan ayıran tek fark, birincilerin özgün (ki onlar da kendilerinden önceki ilk modelin kopyalarıdır aslında), ikincilerinse kopya olmaları değil kuşkusuz. Birincilerin işlevi ambalaj, ikincilerinkiyse sanattır, o kadar. Başka bir deyimle, Andy Warhol’ün kutularını diğerlerinden ayıran şey, onların bir sanat ortamında sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleridir; ki bu açıdan (kendisi telaffuz etmemiş olsa bile), kavramsal sanatla akrabadır.”⁸⁷

“Warhol, bu çalışmanın konusunu oluşturan “popüler sanat ve reklam etkileşimi”ne en iyi örnek olacak resimlerinin yanı sıra, Yılmaz’ın da dediği gibi, gerçek nesnelerden tek farkı, bir sanat ortamında sanat eseri olarak sergilenmeleri olan çalışmalar da ortaya koyarak, söz konusu etkileşimin “günümüz sanatına yansımaları”na, bir anlamda alt yapı hazırlamıştır. Burada, Warhol’ün “popüler sanat ve reklam etkileşimi”ne yalnızca yapıtlarıyla değil, tavrıyla da iyi bir örnek oluşturduğu konusuna değinmek gereği doğmaktadır. Donald Kuspit’e göre, pop sanatla birlikte, “sanat başarıyla paraya dönüştürülmüştür” . Yani, temel amacı para harcatmak / kazandırmak olan reklamcılıkla, popüler sanatın bir ortaklığı daha oluşmuştur: para. Kuspit, sanatın paraya dönüştürülmesi konusuna Warhol’ün aşağıdaki sözlerinin açıklık getirdiğini ileri sürmektedir.”⁸⁸

2.3.2. Herşeyi Sanata Çevirmenin Artı Değeri

“Piyasa sanatı, Sanat’ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı

⁸⁷ Yılmaz Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat, 2006, 190 s.

⁸⁸ M. Ayça Sözeri, Popüler Sanat – Reklam Etkileşiminin Günümüz Sanatına Yansımaları, 2007, 36 s.

işadımı ya da işadımı sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi işi yapmak, sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.”⁸⁹



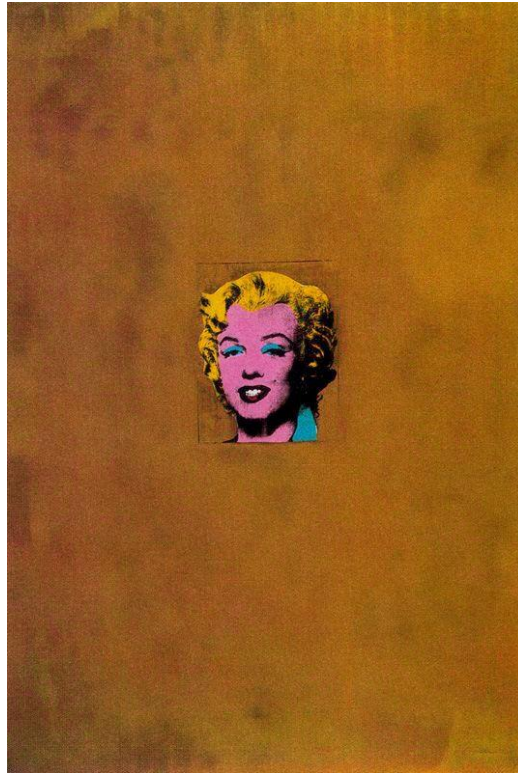
Fot.5: Andy Warhol, Brillo Box, 1964

“Warhol’un sanatsal bakış açısı tek değil, en az üç kişiden oluşur; ilk ve en göze çarpanı kendini yaratmada tek olandır: sanatçının ünlü ilanlarının, yaşamının ve

⁸⁹ Kuspit Donald, Sanatın Sonu, 2006, 161 s.

çevresinin kabul edilmiş betimlemelerinin üretimi. İkinci Warhol, tuval resimlerinde gerçekten beliren ilgilerin, duyguların, değerlerin, hırsların ve tutkuların karışımıdır. Üçüncü Warhol, dünya sanatının ötesindeki, elit olmayan kültür içerisinde geniş bir deneyim sahasını kabul eden kişidir. Bu üçünden son ikisi, ilkinden önemli değildir, bir makine gibi olmak istediğini söyleyen, herkesin on beş dakikalığına ünlü olacağını iddia eden Warhol’u ve sanatını gölgede bırakırlar ve birisi daha ileriye bakmak ihtiyacındadır. İkinci Warhol, normal olarak ilkiyle eşitlenir ve üçüncüsü, en azından eleştirmenler ve tarihçilere göre geniş çapta reddedilmiştir.”⁹⁰

“Brillo kutuları çalışmasında da görüldüğü gibi, Warhol, sadece klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. Toplu üretilen nesneleri ve kitle kültüründen haberleri sanata dönüştürmüş fakat bu arada kendi sanatını da toplu üretilen nesnelere çevirmiştir.”⁹¹



Resim 15: Andy Warhol, Golden Marilyn Monroe, 1962

⁹⁰ Thomas Crowe, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, Art in America Magazine, 1987, 130 s.

⁹¹ Osterwold Tilman, Pop Art, 2007, 167 s.

Donald Kuspit'e göre:

“Warhol’un Altın Marilyn Monroe (1962) adlı eseri, ticari bir ikonun sanat ikonuna dönüştürür, ama Monroe, Billy Wilder’in ifadesiyle, “plastik icat” olarak varlığını sürdürür, tıpkı Warhol’un ikonunun plastik sanat olarak kalması gibi. Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılamasına rağmen_ onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıklarmış gibi insanların kendilerini ünlülerle özdeşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki)_ varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz.”⁹²

“Warhol, intiharlar ölüm raporları, araba kazaları, suikastlar gibi şiddet içeren temalarla yakından ilgilenmiştir. “ Korkunç bir resmi tekrar ve tekrar gördüğünde, gerçekten herhangi bir etkisi kalmaz.” cevabıyla neden bu konuları işlediğini açıklamıştır. 1960 başlarında, ölüm teması etrafında dönen seri halde resim uygulamalarına başlamıştır. Orange Disaster#5 adlı çalışması da ölüm temasına olan ilgisinin bir sonucu olarak o dönemde ürettiği bir çalışmadır. Warhol, Turuncu Felaket#5 resminde, elektrik sandalye imgesini on beş kez kopyalamıştır, böylece trajediyi devamlı tekrarlayarak ifade bulur ve belki bu ölüm temasının ağır etkisini hafifletmeye dönüşür. Bununla birlikte, sıradaki kurbanını bekleyen boş sandalyenin keder uyandırıcı özelliğini vurgular.”⁹³

“Sandalye batı tarihinde yüksek statüdeki ve ayrıcalıklı ve erdem sahibi kişilerin sahip olduğu otoritenin göstergesi olmuştur. Warhol’un elektrikli sandalyesi ise bir ölüm makinesi olarak, iktidarın da sembolüdür. Ancak, elektrikli sandalyenin sahibi, öldürmeye programlanan iktidarı, elde etme şansına kısa bir süre sahip olur. İktidar, sandalyeye oturanın ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanır.”⁹⁴

⁹² Kuspit Donald, Sanatın Sonu, 2006, 165 s.

⁹³ Blessing Jeniffer, “Andy Warhol”

http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_1.html, (01.01.2008)

⁹⁴ Leppert Richard, Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, 2002, 101 s.



Resim 16: Andy Warhol, Orange Disaster#5, 1963

“Sanatçı, trajik konuları ele alan resim serilerine, “Jet Uçağında 129 Ölü” adlı çalışmasıyla başlamıştır. Benzer bir konu olan “Tuna Balığı Felaketi” adlı çalışmasınaysa, 1963’te gazetede gördüğü numaralanmış ton balığı konservesi ile birlikte yer alan mağdurların gülümseyen fotoğraflarını gördükten sonra karar vermiştir.”⁹⁵ “Sadece gündemi, yaratılan spekülasyonlarla bir süreliğine meşgul eden bir haberin yarattığı soru işaretinin bir sonucu olarak yapılmış bir çalışmadır. Konu edinilen olayda sıradan olan mağdur kişiler, ölümleri sonucunda, o süreçte medyanın etkisiyle popüler olmuştur. Açıkça görülmelidir ki popüler tanımlaması çok geniş bir

⁹⁵ ⁹⁵ Osterwold Tilman, Pop Art, 2007, 174 s.

yelpazeye bölünebilir; film yıldızları, sporcular, ürün markaları, televizyon programları, magazin basımları, mağdur kişiler, ve hatta seri katiller kısa süreliğine, “popüler” nitelemesini kazanırlar.”⁹⁶



Resim 17: Andy Warhol, Tuna Fish Disaster, 1963

“1963’ te film yapmaya başlayan Andy Warhol, herhangi bir kurgusu veya mesajı olmayan, daha çok “sanat” kavramını sarsmaya yönelik çok sayıda film üretmiştir. Bir kısmı “Fabrika” atölyesinde çekilen “Chelsea Kızları,” Empire State binasının çekimlerini içeren “Empire” ve sekiz saat boyunca uyuyan bir kişinin filme

⁹⁶ Gül Ögüt Çağdaş, Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat, 2008, 94 s.

alınmasından oluşan “Uyku” sanatçının en önemli filmlerinden bazılarıdır. Bu filmlerde genel olarak gelenek ve modernî temsil eden öğeler, tüketim kültürüne göndermede bulunan süper starlar ve film sırasında sıkça değışen kadraj, estetik operasyon görüntüleri, narsist davranışlara sıra dışı tepkiler ile adeta birikmiş ve her yerde bulunan uyuşturucu maddeler gibi yeraltı dünyasına ait unsurlar da yer almaktadır. Kısacası bu filmlerin fikri, Warhol’un resimlerinden çok farklı değildir. Fakat resimlerinde olduğu gibi anlamsızlığın içinde en büyük anlam bulunmaktadır.

„97

Andy Warhol, 1962 yılında Manhattan’da bir binanın beşinci katında kurduğu stüdyosuna “ Factory” (Fabrika) adını vermişti. O dönem, sanatçıların atölyeleri tavan arası gibi olur düşüncesini bir anda demode hale getiren Fabrika, çılgın bir yaşamın kapılarını aralıyordu. Bir yandan Warhol’un sanat eserleri asistanları ile birlikte üretilirken, diğer yanda uçlarda ve marjinal yaşanan hayatların merkezi haline gelmişti. Andy Warhol burada, büyük resimlerin yanı sıra heykeller, Gerard Malanga ve diğer asistanlarıyla birlikte filmler de yaptı. New York’a o yıllarda gelen herkes fabrikayı ziyaret etmek istiyordu. Fabrikada o dönemler, Edie Sedgwick, Lou Reed, Jim Morrison, David Bowie, Mick Jagger, gibi tanınmış simaların sıklıkla görölüyordu. Fabrika’nın yaratıcı, özgür, çılgın ruhu onu bir cazibe merkezi haline getiriyordu. Sanatçılar, bağımlılar, ressamalar, yönetmenler, starların buluşma noktası haline gelen Fabrika, bir çok sanatçının yaratım sürecinin ilham kaynağı ve üretim sürecinin çalışma ortamı olarak çok önemli bir yere sahiptir. Bir çok ünlü ve yetenekli sanatçıyı duvarları arasında buluşturan Fabrika, günümüz fotoğraf sanatının en önemli isimlerinden olan David LaChapelle’ in de sanat ve estetik anlayışının şekillendiğı en önemli durak olmuştur.

⁹⁷ Gül Ögüt Çağdaş, Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat, 2008, 98 s

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ESTETİK AYKIRILIKLAR VE DAVID LACHAPELLE

“Ne çekersen çek, karakterlerinin güzel görüldüğüne emin ol”

Andy Warhol

Reklam fotoğrafçısı, sanat fotoğrafçısı, klip ve belgesel yönetmeni, sahne tasarımcısı, ve sanatçı David LaChapelle 11 Mart 1963 yılında Fairfield, Connecticut, Amerika’ da dünyaya gelmiştir. Henüz çok küçük yaşlarda fotoğraf makinesi ve fotoğrafla tanışan David LaChapelle, annesinin amatör olarak fotoğrafçılıkla uğraşmasının onun en büyük şanslarından birisi olduğunu belirtir. Fotoğrafa olan aşkı, 6 yaşında ailesiyle birlikte gittiği Porto Riko tatilinde, annesi Helga LaChapelle’in makinesiyle, annesinin tek başına fotoğrafını çekmesiyle başlar. Balkonda bikiniyle elinde martini kadehi olan annesinin fotoğrafını çeken LaChapelle, ilk modeli olan annesiyle tanıdığı fotoğraf makinesini birdaha elinden bırakamayacaktır.

David LaChapelle doğal yetenek ve heyecanla doğmuş bir çocuktur. 9 yaşındayken ailesinin Connecticut’a göre daha muhafazakâr bir yer olan Raleigh, North Carolina’ya taşınması, cinsel tercihleri ve soğukkanlılığı dolayısıyla burada pek de mutlu sayılmayacak günler geçirmesine neden olmuştur. Birkaç yıl sonra David 15 yaşındayken ailesi Connecticut’a dönmeye karar verdiğinde David’de kendi adına hayatı için önemli kararlardan birini vererek evden kaçıyor, ve fırsatlar şehri New York’ a doğru yol alıyordu. New York’a gider gitmez vakit geçirmeden Manhattan’ın en popüler kulübü olan Studio 54’te garson olarak işe başlayan LaChapelle; buraya gelen ünlü simalarla tanışıp, artistik açıdan sıçrama yapmak hem de New York’un büyülü ve inanılmaz hayatlarına dâhil olmanın peşinde koşuyordu. Pek de parlak olarak görülmeyecek o zamanları sanatçı şu sözleriyle ifade ediyor;

“ ... Sonra New York’a geldim, hayatta kalmaya çalıştığım zamanlardı. Küçük yaşma rağmen para kazanmak için belki bugün çok da gurur duymayacağım bir sürü şey yaptım. New York ve 80’ler, oldukça zor zamanlardı. Karanlık bir

dönemdi, çok gençtim. Kocaman şehirde sanat yapmak, görünür olmak istemek, bunun için çalışmak dahi oldukça korkutucu olabiliyordu. Ölmekten korkuyordunuz, ayaklarınızın üzerinde duramamaktan, kaybetmekten korkuyordunuz. Benim ise istediğim tek şey ölmeden önce hayata, insanlara bir şeyler vermiş olmak, onlara bir şey bırakabilmektir.”⁹⁸

Babasının yönlendirmesiyle, North Carolina School of Visual Arts’ da eğitim alan David LaChapelle, sergilerle New York sanat camiasına hızlı bir giriş yapmaktadır. Bu sergilerden birisinde, daha sonra “ o benim sanattaki kahramanımdı” diyeceği, Andy Warhol’la tanıştırılması hayatının en önemli dönüm noktalarından birisi olacaktır. Sergide işlerini büyük bir beğeniyle izleyen Andy Warhol, Interview dergisi için çalışmasını önerdiğinde, David LaChapelle henüz 17 yaşında gelecek vadeden bir fotoğrafçıdır.



Fot.6: Andy Warhol, David LaChapelle, 1984

⁹⁸ Şirin Dinçer, David LaChapelle röportaj, XOXOthemag, sayı12, 2011, 23 s.

Manhattan'ın en popüler kulübü olan Studio 54, dönemin önemli şahsiyetlerinin bir arada olabildiği, alkol ve uyarıcılarla renklenmiş çalgın partilerin düzenlendiği, alternatif hayatların birlikte eğlendiği bir buluşma merkeziydi. Andy Warhol, Bianca Jagger, Grace Jones, Liza Minelli, Woody Allen, Mia Farrow, David Bowie, Tommy Hilfiger, Elton John gibi birçok sanatçı, oyuncu, model ve ünlü simanın sürekli orada bulunuyor olması David LaChapelle için kendi yarattığı bir şanstı. Studio 54'te garson olarak çalışan LaChapelle, bu insanlarla ilişkilerini geliştirip, işlerini onlara göstermeye ve hak ettiği saygıyı gitgide kazanmaya başladı. 80'lerin sonlarına doğru artık tanınan, bilinen bir fotoğrafçı olmasını, bu dönemde çektiği ünlü yıldızların fotoğraflarına borçlu olduğunu hiçbir zaman inkar etmeyen LaChapelle, Warhol'un himayesindeki bir öğrenci gibi geçirdiği süreçten de hep tek kelime ile bahsetmiştir; "harika".

Warhol'un ona söylediği "Ne çekersen çek, nasıl çekersen çek ama karakterlerinin güzel görüldüğünden emin ol" sözü, o günden bu güne dek LaChapelle'in tüm eserlerini üretirken uyguladığı bir öğreti haline geldi. Bu söze sadık kalması, zaman içinde kendi güzellik kavramını geliştirmesine ve kendine has üslubunu oluşturmaya önayak oldu.

Interview' da yayınlanan ilk fotoğraflarından sonra, LaChapelle'in bile şaşkınlığını gizleyemediği bir ilgiyle karşılaştı. Hayalini kurduğu, yola çıkış amacı olan, obsesif bir şekilde arzuladığı şan şöhret ve ışıltılı yaşama kavuşması çok uzun sürmedi. Interview sonrası, Details, Rolling Stones gibi dergilerde onun hakkında yazılan yazılar hemen ardından yine bu dergilerden gelen sipariş fotoğraf çekimleri ile devam ediyordu. New York'taki galeri ve eleştirmenlerin onu fark etmesi ile Vogue 'un Fransız ve İtalyan edisyonlarında yayınlanan fotoğrafları, Manhattan hatta Amerika sınırlarını aşan şöhretin habercisi niteliğindedir. Farklı tarzı, kendine has üslubu ile dönemin özel ve sıra dışı fotoğraf arzusunda olan ünlüleri, David LaChapelle' in objektifinin önünde sıraya giriyordu. Madonna, Björk, David Beckham, Naomi Campbell, Leonardo Di Caprio, Angelina Jolie, Elton John, Britney Spears, Elizabeth Taylor, Uma Thurman, Tupac Shakur, Pamela Anderson, Amanda Lepore, Michael Jackson ve Courtney Love, LaChapelle'in kendi

vizyonuyla bizlere gösterdiği ilk ünlüler olsa da, günümüze dek uzanan liste, en az diğerleri kadar sayısız ve ünlü karakteri barındırıyor.



Fot.7 : David LaChapelle, 2009, Emilie Gouband

Bu ikonlaşmış şahsiyetlerle olan samimiyet, ün, şöhret, para, gerçek üstü kurgulanmış yaşamlar, LaChapelle için bir noktaya kadar hayatının amacı ve merkezi halindeyken, birçok Hollywood yıldızı gibi, depresyon, psikolojik travmalar ve değer yargı değişiklikleri sonucu hayatı ve sanatı keskin virajlar dönüyordu. Işıltılı hayatlar LaChapelle için çocukluğundan beri ulaşılması gereken bir hayat, mutluluğa erişim yolu olarak var oldu. Henüz çok genç yaşta hem şöhrete ulaştı, hem de hayalini kurduğu hızlı ve çılgın hayata. Bu sürecin getirileri olduğu kadar götürülerinin de olması, LaChapelle'in hayatını ve üretim şekillerini yönlendiren en belirleyici unsur olarak karşımıza çıkıyor. Eşcinsel ilişki, uyuşturucu ve rocknroll furçasının içinde yıllarını geçirdi. Popüler kültürün ona verdiği neredeyse tüm ünlülere çalıştı, Pop olan her şeyi benimseyen bir çalışma araçları geliştirdi. Uç örnek sayılan tüm gruplar ve pop ilahları dâhil, müzik camiasından hemen hemen herkesi fotoğrafladı. Sadece fotoğraf çekmekle kalmayıp müzik klipleri, tanıtım filmleri, reklam videoları yönetti. Sahne şovları tasarladı. Sahip olmak istediği her şeye çok kısa sürede sahip oldu.

Aslında reklam-tanıtım-moda fotoğrafları çeken, herhangi bir fotoğrafçının sahip olmak isteyeceği her şeyden çok daha fazlasına sahipti. Fakat bu hızlı yükseliş, çok genç yaşlarda tanıştığı alternatif, süratli yaşamlar Lachapelle tarafından başta coşkuyla karşılanırsa da, birtakım sorunları da beraberinde getirdi. Birçok arkadaşını ve sevdiği insanı henüz çok genç yaşlarda aids ve uyuşturucudan kaybetmiş olması, hem hayat şekli ve felsefesini hem de estetik anlayışı ve üretim biçimlerini köklü değişikliklere uğrattı. Bipolar depresyondan yıllarca tedavi gördü, hiperaktivite ve uyku eksikliği tanıları ile enstitü gözetimine alındı, uzun süreler anti depresan kullandıysa da asıl ona iyi gelen şeyin egzersiz ve düzenli uyku olduğunu düşünüyordu.

1995'te Fransız Fotoğraf ve Amerikan Photo dergileri tarafından "Yılın En İyi Yeni Fotoğrafçısı" ödülünü alan Lachapelle, Helmut Newton, Andy Warhol, Richard Avedon gibi sanatçılardan etkilendiğini saklamıyordu. Yine aynı yıl Diesel için hazırladığı reklam çalışmasındaki ağır mizah barındıran mesajı Amerika'da büyük tartışmalara neden olmuştu. Daha sonra Rolling Stones kapağı için Kanye West'i İsa gibi fotoğraflayan sanatçı, tartışmalardan yakasını kurtaramıyordu. 2006'da bir reklam çekimi için gittiği Hawaii'nin en büyük adası olan Maui' de bir çiftlik evi satın aldı. New York' taki hızlı ve sansasyonel yaşamından kurtulmak için can atan Lachapelle, bir süre sonra sürekli bu çiftlik evinde yaşamaya başladı. Elektrik ve internet gibi modern çağın gereksinimlerinden yoksun bu evde, gerekli elektriği güneş enerjisi, gerekli besinleri ise çiftlikteki hayvanlar ve bitkiler sayesinde gidermek Lachapelle'in tam da ihtiyacı olan şeydi. Maui günlerinden; "kitap okuyorum, yürüyüşler yapıyorum, spor yapıyorum ve yeni projeler üzerine düşünmeye çokça vakit buluyorum" diye bahseden Lachapelle, çekim yapmak için New York'taki stüdyosuna dönse de, zamanının büyük çoğunluğunu artık bu gözlerden uzak ve sakin çiftlik evinde geçirmektedir. Kanseri hastası olan ve hayatında önemli bir yere sahip olan annesi ve kız kardeşi sık sık Maui' ye onu ziyarete gelmektedir. Yalnızca aile fertleri değil, başta Lady Gaga olmak üzere bir çok yakın arkadaşı da bu huzurlu sığınağında, Lachapelle'i yalnız bırakmamaktadır.

Yine burada aldığı kararlardan birisi sanat yolculuğundaki en önemli kırılma noktalarından biri olmuştur. Artık reklam fotoğrafları çekmeyecek, sanatsal üretimlerle var olacaktı. Bu kararı alması zor olsa da, yıllar geçtikçe, bu zor olan kararı vermekte ne denli haklı olduğunu görüyor, ve baştan aşağı reklam sektörünün her aşamasında yaldızlı harflerle yer almış bir fotoğrafçının, disiplinler arası çalışan bir sanatçıya dönüşümünü açık bir şekilde gözlemleyebiliyoruz.

3.1. LaChapelle'in Fotografik Vizyonu: Tasarım ve Ritüel

David LaChapelle, sanat dünyasının mahcup zevklerinin, kristalize hale gelmiş ve her yerde karşımıza çıkan temsilidir. Hayatının hareketli ve hararetili geçmiş olması, işlerinde gördüğümüz paradoks ve tüyler ürpertici dramları ilişkilendirmemiz gereken bir unsurdur.

Connecticut'ta büyüyen bir genç olarak hissettiği sıradışı olma ve farklı giyinme zorunluluğuydu. Okulda zorbalık görmüştü. “Bu gerçekten sizi güçlendiriyor, dünyanın beni kurtaramayacağını öğrenmem çok uzun yıllarımı aldı.” Daha 15 yaşındayken aşağı East side bölgesinde yaşıyorken, birden Studio 54'teki partilere katılır oldu.

Fotoğrafçılığa aşık olduğu North Carolina School of the Arts'a gittikten sonra, yurtlarda arkadaşlarıyla Rönesans pozları çekmeye başladı ve New York'a döndü. 1980lerin ortasında, New York galerilerinde işlerini sergilemeye başladı ve çok büyük ilgi görmedi. Amerika'lı İsa'm dediği Andy Warhol, Interview Dergisi çekimleri için onu işe aldı ve David iz bırakmaya kararlıydı. Birazda Güzel Sanatlar dünyasından sebep yaşadığı düş kırıklığıyla, dergileri kendi galerisi yapma çözümünü buldu.

LaChapelle'in araba kazası gibi, kendine baktıran ve ilgi uyandıran senaryolarını yaratmak için çok yüksek paralar ve aşırı zaman harcadığı söyleniyor. Yaptığı çalışmalar güzellikleri, ihtişamları ve kullanılan ünlüler/mankenlerle cezbediyor, Rönesans vari tablosal, pop imgeleri ve surreal oyunbazlıklar, aşırı doygun renklerde kendini gösteriyor. Tasvirler, şiddet, tahribat, ahlaksızlık ve kibir

sinyalleri verse de, sanatsal açıdan modern toplum ve tüketime dayalı toplumları reflekte ediyor.

Alaylı bir şekilde, “Bu benim hayatımın paradoxu.” diyor LaChapelle. “Burada yaygın tüketicilik fikrini sorgularken, bütün bu ürünleri satan dergiler için çalışıyorum.” Er yada geç LaChapelle’in kendi değerleri ve aruzları, onu gerçekten etkileyen şeyleri keşfetmeye yöneltmiş, yaptığı işe sıkıca asılmıştır. “Bütün bunlar aslında benim aklımda olan şeylerdi, sonra birden yaptığım işlerin artık dergiler için olmadığı apaçık hale geldi, çünkü artık dergilerin ihtiyaçları karşılanmıyordu.” LaChapelle, 2006da, belgesel filmi “Rize” in piyasaya çıkmasının hemen ardından, 11 ay tek birgün bile boş geçmeden çalıştığının farkına vardı. Buna gölge düşüren, AIDS olduğu ve öleceğine dair inancıydı. Reklam fotoğrafçılığından sıyrıldı. “bu bir uyanıştı, sezgisel olarak daha da güçlendiğimi hissediyordum ve ilerlemem gerekiyordu artık.” İşte bu noktadan sonra yağmur ormanlarındaki evini satın aldı ve artık objektifini güzel sanatlara çevirdi.”⁹⁹

Tam da bu dönüşüm gerçekleşmeden önce, dergi sayfalarında yer bulan parlak renklerle dolu hayal dünyası ve rüyasal imgelemeleri, kendine özgü stil halini aldı. Onun bu yıldızlar, pop starlar hakkındaki görüşü radikal bir yenilikti. Aktörler, şarkıcılar ve mankenler onun fotoğraflarındaki yeni kimliklere bürünüp rollerini oynadılar.



Fot.8: Madonna, David LaChapelle, 1999

⁹⁹ Annie Fabricant, David LaChapelle Reflects On Art, Life and His Latest Accomplishment “Earth Laughs In Flowers” Huffington Post, 21.02.2012, 2 s.

“ Pop kültürünü gerçekten çok sevdim ve buna tabi kim varsa fotoğrafını çektim. Şimdi insanlar kimin fotoğrafını çekmek istersin diye soruyor, şu noktada ünlüler bakımından hiçkimsenin. Kapanışı Paris Hilton’la yaptım. Suni yüzeyselliklere bayıldım, sarı saçlar, çıtçıtılar, kontakt lensler, spreyle bronzlaşmış ten. Mükemmel görünüyordu.”¹⁰⁰



Fot.9: Paris Hilton, fotoğraf: David LaChapelle

¹⁰⁰ <http://www.artnet.com/magazineus/features/barone/barone3-28-07.asp>

Popüler kültüre malolmuş şahsiyetleri fotoğraflamak Lachapelle için adeta bir oyun alanı haline gelmişti. Dergi sayfalarını kendi sergi duvarları haline getirme amacıyla olan sanatçı, yapıtlarında şekilsel ve içeriksel olarak sanat tarihi ve mitolojideki birçok katmana dokunduğu linklerle, alışılmışın dışında bir stilde, bu stilin hiç de alışık olmadığı mecralarda boy gösteriyordu. “ Mary Magdalene mitolojisi ve günümüz ünlüleri düşünüldüğünde; Paris Hilton tarzı ünlülerle çalıştım ki buradaki kurtuluşun diziler olduğuna inanıyorum. Mesela Prenses Diana’nın peri masalı vari düğününde herkes kendi romantik fantezisini olumlu bir biçimde iç geçirircesine yaşadı. Bütün bunlardan sonra Diana’nın bileklerini kestiğini, kendini merdivenlerden aşağı attığını ve blumiası olduğunu öğrendik ve kendi kendimize dedik ki “ belki de hayatım o kadar kötü değildir; bütün hizmetçilere, o lüks hayata rağmen hala sağa sola kusuyorsa, karavanda beni aldatan bir kocayla yaşadığım hayat o kadar da kötü değildir. ”¹⁰¹

Yirmi yıllık kariyeri boyunca, gerçekliğin çarpıtılmasıyla ünlü bir sektörde, keskin ve sıra dışı zekası, katmanlı sembolleri, ünlü portreleri, moda ve reklam imajları her ne kadar şaşalanmış ve parlatılmış olsa da apaçık dürüst imajlar olarak kabul görmüştür. Bir süredir ticari işlerden sıyrılıp güzel sanatlara odaklanması, bir yandan kendine has üslubunu koruyarak bu eski-yeni yola yelken açması, modern sanat ve tarih hakkında kendi düşüncelerini hem kendisinin hem de izleyicinin anlaması noktasında ı ışık tutmuştur.

David LaChapelle, çalışan fakir insanların, şiddet, şehvet, sapkınlıklar, çılgın moda kokain akımları, kırmızı dudaklar, silikon göğüsler, gereğinden fazla şişirilmiş kaslar, ve dinsel extasy dünyasını surreal bir vizyonla gözler önüne seriyor.

“LaChapelle’in çalışmalarını tanımlanırken dinsel, kıştııcı, ironik ve aynı zamanda kitsch, sıkça kullanılan kelimelerdir. Eserleri en büyük sanat galerinde sergilenen sanatçının peşinden koşan prestijli dergilerin tek hayali, LaChapelle ve ünlü starlarını bir fotoğraf çekiminde bir araya getirebilmektir. Teoride LaChapelle bir moda fotoğrafçısıdır ancak, gerçekte, işlerinde moda arkafonunu bahane ederek, dibine kadar yozlaşmış modern dünya hikâye ve sorunlarına yer vermektedir.

¹⁰¹ Adrian Dannat, David Lachapelle röportaj, The Art Newspaper, sayı 201, 2009, 23 s.

LaChapelle'in fotoğrafa döktüğü herşey silikon dudaklardan manken göğüslerine (favorisi transeksüel Amanda Lepore ve oyuncu Pamela Anderson olmak üzere) abartılıdır. Bütün fotoğrafların sonunda ilginç bir hikâye vardır. Yaptığı işlerin abartılı olduğundan şikayet edenlere ise “ Eğer gerçek dünyayı görmek istiyorsan, toplu taşıma otobüslerini kullan.” cevabını vermiştir. LaChapelle “ Ben her zaman tamamıyla gerçek olmayan ve abartılı ama aynı zamanda bizim bildiğimiz rutin dünyada yer etmiş şeylerin fotoğraflarını çekmek istemişimdir.” diyerek ekliyor.

LaChapelle modellerini, Chanel, Verace ve Louis Vuitton markalarının en son koleksiyonlarına ait kusursuz kıyafetleri içinde, ironik gülümsemeleriyle çılgın bir biçimde, kabus benzeri yapımlarda poz verdiriyor; trajik trafik kazalarının baş kahramanları olan kızlar, yangınlar, New Orleans'ın banliyölerinde Katrina hortumundan mucizevi şekilde hayatta kalanlar, Isa'yla yapılan hiddetli partiler, cinayet veya cinayete kurban gitmek, taciz etmek ve taciz edilmek işlenen temalardan birkaçı. LaChapelle'in dünyası hayal gücünün sınır tanımadığı karışık, tuhaf, sanrılar, imaj ve sembollerle dolu bir dünyadır.”¹⁰²

Dönemsel olarak üretim biçimleri, yöntemleri, içerikleri yalın, net, kolay algılanabilir ve çözümlenebilir olması nedeniyle, Lachapelle üretimleriyle, onun imgeleriyle başbaşa kaldığımızda zihnimizde bir yerlere oturtmamız, bir şekilde bir takım katman ve hikayelerle bağlantı kurmamız oldukça kolaylaşmaktadır.

“LaChapelle kendi tanımıyla gerçeklikten uzaklaşarak yeni bir gerçeklik yaratır. Eserlerinde abartılı bir güzellik yaratan sanatçının işleri şok edici, çarpıcı ve olağandışıdır. Dini ve mitolojik hikâyeleri sürreal kolajlarla birlikte yeniden yorumlayan sanatçı saflığa ve aydınlanmaya duyduğu özlemi bu şekilde ortaya koyduğunu kaydediyor. La Chapelle'in fotoğraflarında yüksek gelir gruplarının yaşamı, tüketim çılgınlığı, erotizm, hip-hop kültürü ve mitolojik hikâyeler öncelikli karşımıza çıkıyor. Sanatçı çalışmalarında Madonna, Michal Jackson, Paris Hilton gibi pop kültür ikonlarının yanı sıra transseksüeller ve deforme vücutları da kullanarak eklektik fotoğraflar oluşturuyor. Kullandığı yüksek manipülasyon

¹⁰² http://www.lachapellestudio.com/news/2013-10-16_vu-mag/

teknikleri ve özgün kurgusuyla günümüz fotoğraf sanatında önemli bir yeri olan LaChapelle; fotoğraflarının aksine artık bugünün dünyasında hiç birşeyin şok etkisi yaratmadığını kaydediyor.”¹⁰³



Fot.10: Self Portrait, Good versus Evil, 2009

“La Chapelle’nin fotoğraflarındaki en önemli özellik pop renkleri kullanmadaki başarısıdır. Albüm fotoğraflarındaki renk farklılığı günümüzde kullanılan en iyi röprodüksiyon tekniklerinden birisi olan PanC4 sayesinde olur ve ona farklı yoğunluktaki renk dengeleri elde etmesini sağlar. Bu da foto-gerçekçilerin kullandığı canlı renk sunumu olanağını verir. Parlak renklerin kullanımı, teknik olarak tercih edilen şaşırtıcı, abartılı ve sıra dışı flaş kullanımının fotoğraflarında oluşan estetik yapıdaki etkinliği sanatçının diğer moda ve tanıtım fotoğrafçılarından ayıran önemli özelliğidir. Ayrıca modellerini garip şekillere sokarak ve kullandığı ağır makyajda, tarzının ayırt edici bir farkıdır. Fantastik mekanlarda, seksi

¹⁰³ Mesude Bülbül, David LaChapelle, Photo World, Aralık 2010, 28 s

görünümlü modellerle ve high-key (çok ışıklı) yapılan çekimlerde onun çizgisi sayılabilir. Sonuçta onları birer ikon haline getirir.

Genel olarak tercih ettiği pop sanat ve geçmisten gelen gerçeküstü çizgi özelemleri dolayısıyla farklı bir moda fotoğrafçısı olmasını sağlar. Bu çizgi eserlerinde var olan güzel olmayan veya abartılı güzellik, estetik kavramından çıkmaktadır. Gerçeküstü fotoğrafların oluşması onun ironi dolu garip ama eğlenceli tavrından ileri gelmektedir. Kendi tanımıyla gerçeklikten uzaklasan yeni bir gerçeklik yaratmayı hedefler. Bu kavram için ürettiği fotoğraflar içinde hikaye barındıran fotoğraflardır. İçinde bulunduğu popüler kültürde moda, müzik ve sanat dünyasındaki gariplikler her zaman ilgiyle üzerinde çalıştığı konulardandır. Yüksek gelir gruplarının yaşamı, erotizm, alışveriş çılgınlığı, hip-hop kültürü ve mitolojik hikayeler fotoğrafladığı işlerindendir. Yaptığı işler genelde şok edici, düşündürücü ve alışılmamıştır. Richard Avedon New York Times için yaptığı bir röportajda onun için “bütün fotoğrafçılar gerçeküstü görüntüler bulmak için uğraşırlar, bay La Chapelle Magritte tarzında potansiyeli olan birisidir” demiştir. American Photo dergisi tarafından günümüzdeki fotoğraf dünyasındaki en önemli 10 kişiden biri olarak kabul edilmiştir. Postmodern fotoğraf dünyasının önemli figürlerinden birisi olmuştur.”¹⁰⁴



Fot.11: You Talking To Me, David LaChapelle, 2003

¹⁰⁴ Bulut Yusuf, Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış, 2008, 88-89 s.

3.1.1. Hikâyeler ve Yüzler İnzivanın Dışavurumunda LaChapelle

LaChapelle'in reklam dünyasına girişı, onun sanat ve galeri alanındaki tecrübesinden kaynaklanmaktadır. 90 ların başında, reklamın tanrıları olan Mario Testino, Peter Lindberg, Annie Leibovitz ve Steven Meisel gibi fotoğrafçıların Richard Avedon ve Helmut Newton gibi figürler için önemli bir yeri vardı. Ancak daha sonra, Avedon ve Newton, David'in yeteneğini ve orijinallliğini fark etti. Avedon, LaChapelle'in sürrealizme olan bağlantısındaki ilk işaretti. Kısa zaman içinde, LaChapelle reklam ve ticari fotoğrafın en saygın temsilcisine dönüştü. Zaman geçtikçe, Remi Martin, Perrier-Jouet, Maybach, Loreal, Nokia, Diesel gibi en önemli markalar ve Flaunt, Vogue, GQ, Rolling Stones, The Face, Vanity Fair, Detour gibi en prestijli moda ve yaşam dergileri onun müşterisi olmuştu.

Modellerini daha önce hiç görülmemiş bir kompozisyonda hem kendi hemde modellerinin hayal ve fantezileri doğrultusunda stilize ediyordu. LaChapelle'in reklam ve moda fotoğrafına surrealizmin farklı elementlerini getirdiği söyleniyordu. Onun pop starlara bakış açısı her zaman radikal olma niteliği taşıyordu. Aktörler, şarkıcılar ve modeller hep beraber yeni rollerde farklı kimliklerde onun fotoğraflarında baş göstermeye başlamışlardı.



Fot.27: Kissing Sailors, Diesel, David LaChapelle,1996

“Ticari şeyler yapmak istemiyorum, sadece birşeyler yapmak istiyorum. Yaptım ve şimdi bu noktada, ne yapmak istersem onu yapıyorum dolayısıyla daha az fotoğraf var şimdi. Sabah uyanma amacım bu artık. Küçük çocuktan beri hiçbirzaman istediğimi yapamadım, şimdi görsel sanat yapmak istiyorum.”¹⁰⁵

Moda ve fotoğraflarında kullandığı kendine has tarzı, ve küçük alt metin oyunları bir süre sonra David’e istediği hazzı vermemeye, dergi sayfaları ise üretimlerini gerçekten görmek istediği yerler olmamaya başladı. Çözüm üretim çabaları zaman zaman onu mutlu etse de, bu tam anlamıyla bir arınma ve iç sese kulak verme serüveniydi onun için ;

“Çocukken galerilerde başlamıştım sonra dergilerde devam ettim ve dergiler galerim oldu bir şekilde. Gerçekten etki yaratmak istedim ve bu yüzden kendi altyazılarımı, anlamlarımı ekledim fotoğraflarıma ve bu gerçekten olmuştu. Ama belirli bir noktadan sonra büyüyorsun. Moda ve güzelliği çok seviyorum, bu ikisi insanları gerçekten çeken şeyler ama ünlüler ve moda dünyasını hiç mi hiç sevmedim. Bir yerden sonra fotoğraflarım magazin dünyasının isteklerini yerine getirmiyor bu yüzden yayınlanması gittikçe zorlaşıyordu. Benim etrafımda çalışmaktan tedirgin oldukları geri bildirimini alıyordum. Çok baskı vardı ve eskisi kadar uymuyordu, bende bıraktım. Üçüncü kitap çıktıktan sonra serilerin tamamlandığını hissettim. Her zaman triloji olarak düşünmüştüm ve artık söyleyecek birşeyimin olmadığını hissettim.”¹⁰⁶

“Modayı ilk bırakmamın bir çok sebebi vardı. O zamanlar yarattığım görsel formatında anlatabileceğim her şeyi anlatmış gibi hissettim kendimi ve çalıştığım müşterilerle fikirlerim hakkında bir kaç sürtüşme yaşadık. *Jesus is my Homeboy* çekimini yaptım, alternatif çağdaş stil dergisi i-D için, ama dinin bu şekilde yansıtılmasıyla ilgili bir kaç pürüz çıktı. Vogue İtalya için başka bir çalışma yaptım ve burada da, Katrina hortumunun olduğu zamanlara benim tahribat temalı fotoğraflarımın yayınlanmasıyla ilgi problem çıktı. Bir de 25 sene önceki şeyler şuan ilgilimi çekmiyordu, yeni pop starlarla tanışmak istemiyordum artık. İstedikim

¹⁰⁵ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

¹⁰⁶ Andrea Blanch, Surreal to Sublim, Musee Magazine, sayı 4, 2011, 11 s.

yaratıcı özgürlüğümün olmadığına farkına vardım. Moda ve dergiler daha büyük kitlelere ulaşabilmem için bir araçtı ve benim için kullanım süresi bitmişti ve bu yüzden başka bir tarafa yönelmem gerekiyordu...



Fot.12: Jesus Is My Homeboy, David LaChapelle, 2003

Sanatsal parçalar yapmaya ilk başladığımda bir daha asla ticari işlere geri dönmem diyordum ama stüdyom çok sessiz bir hal aldı ve insanlarımla bağlantımı kaybetmeye başladım. Benim yaptığım iş destek gerektiren bir iş, tasarım ve ortaya çıkarmaya düşen çok büyük bir kısım var. Tamamen dijital olarak yapıldığını düşünenler çok yanılıyor. Gerçekten, çünkü son zamanlarda sırf bu yüzden bir kaç ticari iş yaptım ama tabiki öncelikli odak noktam kendi sanatım.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ <http://www.theartnewspaper.com/articles/David%20LaChapelle's%20return%20to%20fine%20art/20681>



Fot.13: The House at the End of the World, David LaChapelle, 2005

2006 yılında, kariyerinin en üst noktasındayken verdiği bu karar, herkes tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştı. Birçok insan onun varolan bipolar rahatsızlığı yüzünden artık tamamen kontrolü kaybettiği ve kendisini Maui adasına hapsederek, hayatının sonuna dek depresyon içinde, post ünlü sendromlarıyla başbaşa kalacağını düşündü. Oysa altı ay süren kendi iç serüvenini tamamladığında, üretecek onlarca projeye ve tüm bunları yapacak enerjiyle ortaya çıktı.

“Komik, çünkü her zaman yaptığım işten mutluluk duymuşumdur ama hep zamana bağlı bir işti. Farklı zamanlar, farklı değişiklikler yapılmasını gerektirdi. Her zaman devam etmem için garip bir iç ses dinledim. Ticari kariyerimin doruklarında en prestijli dergiler ve deli gibi paralar kazanırken biranda bıraktım, öylece yürüdüm gittim. Telefonumu kapattım 6 aylığına. İnsanlar deli olduğumu düşündü yada uyuşturucu kafasında olduğumu yada devreleri yaktığımı ama tam tersiydi. Bir bölümü bitirmiştım, kalbimde ve içimde hissediyordum. Bunun ruhumu dürttüğünü içsel birşey olduğunu hissettim. Artık fotoğraf çekebileceğimi düşünmüyordum,

boşluğa, ıssızlığa adım attım. Geri dönüşüm planlanmış birşey değildi. Başladığım dünyaya geri dönmeye hazır olduğumda galerilerden teklifler aldım ama bırakmışım artık bir çiftliğim vardı. Hiç bu kadar galeri'den davet alacağımı düşünmezdim. İçimde daha fazla fotoğraf vardı, 6 ay doğada yalnızlıktan, tek başınalıktan sonra söyleyeceklerim vardı.

Hepimiz burda öğrenmek ve büyümek için varız. Hayatımın çoğu boyunca inanılmaz derecede çok çalışıyordum, hızlı ve öfkeli. Ama şimdi iyi ki geri vitese taktım. Şimdi düşünmek ve içsel yolculuk yapmak için daha fazla zamanım var ve buyüzden kişisel olarak olgunlaşabiliyorum. Teknik olarak kendini geliştirebilirsin ama insan olarak bunu yapamıyorsan sanatçı olarak ilerlemen de zor. Artistik eserler çıkarıp sergiler yapabilirsin ama insanlara ulaşmak için ayındanlanmak gerekiyor. Seni rahatsız eden bütün şeylerden uzaklaşıp, doğaya kaçmalısın. Sonunda huzuru buldum ve bu beni daha da güçlendirecek.”¹⁰⁸



Fot.14: David LaChapelle ve Maui'deki Çiftliği

¹⁰⁸ http://www.lachapellestudio.com/news/2013-09-06_the-collective/

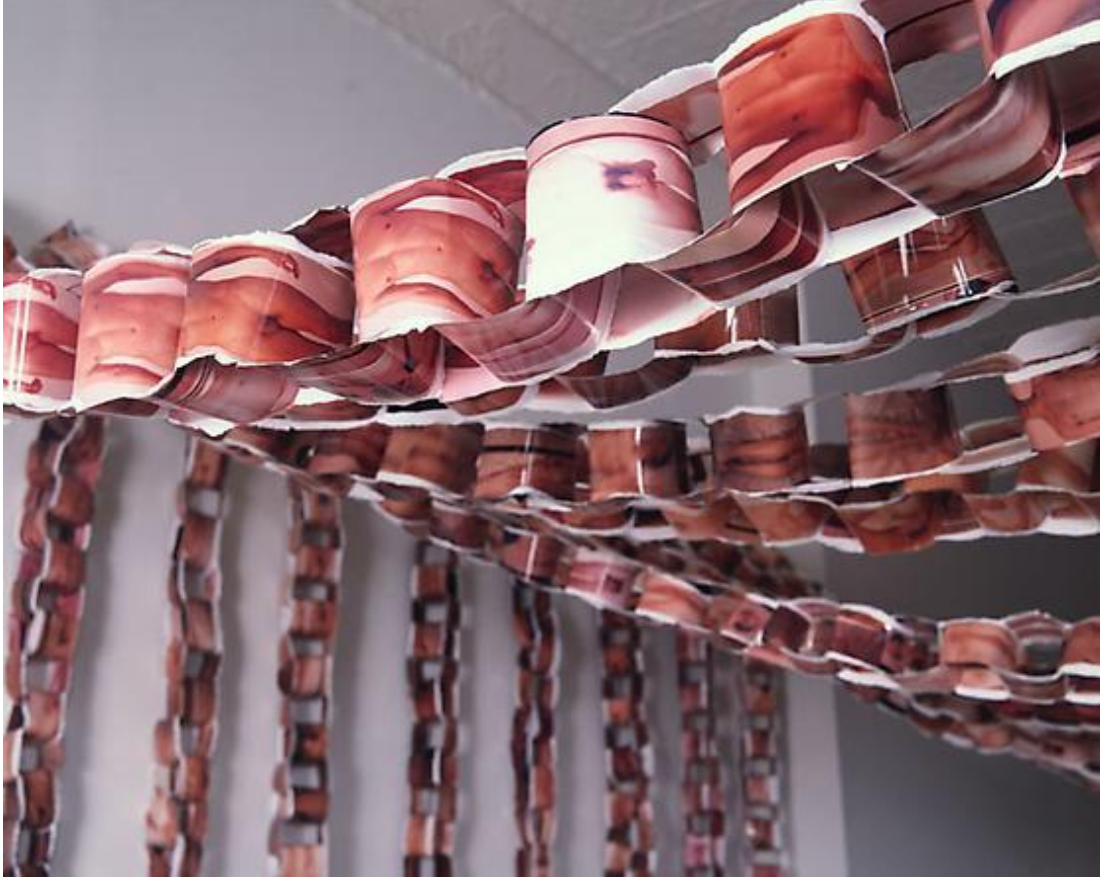
Maui'deki günlerinin çoğunu düşünerek, spor yaparak ve çiftlik işleriyle ilgilenerek geçiren LaChapelle, sahip olduğu yeni yaşamını yalnızca yapmak istediği birşeyi yapmak için zaman ayırmak olarak görüyor.

“Ticari şeyler yapmak istemiyorum, sadece birşeyler yapmak istiyorum. Yaptım ve şimdi bu noktada, ne yapmak istersem onu yapıyorum dolayısıyla daha az fotoğraf var şimdi. Sabah uyanma amacım bu artık. Küçük çocuktan beri hiçbir zaman istediğimi yapamadım, şimdi görsel sanat yapmak, yaratmak istiyorum.” Diyor sanatçı. Ancak Sanatçıya göre, yaratmak fikri anlayanların çok daha ötesine gidiyor, şüphesiz sınırları aşır modanın çok daha dışına çıkıyor. “ moda dünyası ve sanat dünyası hakkında karışık hislerim. Ben çok daha büyük bir dünyayla ilgileniyorum; moda dünyası için değil kesinlikle sanat dünyası için imajlar yaratıyorum çünkü moda dünyası dar fikirli ve ulaşabildiklerinde sınırlı. Sanat dünyası için yapılmış sanatı da sevmiyorum. Bu sanat içi veya dışı fikri bütün dünyayla konuşabilecekken, bir kaç insanla konuşmak gibi.”¹⁰⁹

3.1.2. İdealize Edilmiş İzleyiciler ve Hayat Zinciri

2011 Yazının başında, David LaChapell'e New York Lever house galerisinde Darkness to light adlı bir sergi açtı. Bunu yanı sıra, Adam and Eve (mikroskopun altında yüzmek (Plague of an Ancient City) ve Chain of Life (Hayat Zinciri)' ı sergiledi. Bu enstelasyonlarda, LaChapelle eski çalışmalarına geri dönmüş ve 1990 ların görüntülerini kullanmıştı. 1991'de, Tomoko Liguori' deki 'Facility of Movement ' hayat zincirinin en önemli varyasyonu oldu. 2007 de, 2006 yılında The Deluge olarak adlandırılmış anıtsal bir temelden gelen resimlerini yarattı. Bu sırada, LaChapelle gevşek, kaba Müze döngüsünü yarattı. Çağdas dünyanın kaosunu temasını biçimlendirdiği, The Raft adlı fotoğraf 2011'de tamamlandı. Burada, LaChapelle sanat tarihinin esinlenmesini buldu. Ölüm ve yaşam ana sorularını adres gösteren evrensel geçerliliği olan anonim figürleri kullandı.

¹⁰⁹ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013



Fot.28: Facility of Movement, David LaChapelle,1991

“Hayır, beni hiç duymamış bilmemiş insanların fotoğraflarıma baktığı fikri hoşuma gidiyor, sanırım o insanlar tamamen adil olarak her bir çalışmam hakkında yorum yapabilecek insanlar. Taze gözlerle bakıyorlar.”¹¹⁰

LaChapelle zaman zaman algılanılması zor işler yapsa da, genel olarak kullandığı ikon ve seçtiği hikayelerle genel kanının fikir sahibi olacağı ve bir beğeni düzeyinde eserler üretir. Kullandığı mitolojik ve dini öyküler, klasik ikon ve gündelik yaşam nesneleriyle özenli bir şekilde harmanlanır. Hergün kullandığımız, görmeye çok alıştığımız gündelik ikonlar ve geçmişten beri vakıf olduğumuz hikayeler, aynı karelerde yer bulur. Brillo kutularıyla insanoğlunu şaşkına çeviren Andy Warhol’a yaptığı hemen her işte bir selam çakan Lachapelle, Pop Art’ın fotoğrafik anlamda en güçlü temsilcilerinden birsidir. Bu anlamda ortaya koyduğu

¹¹⁰ http://www.lachapellestudio.com/news/2013-09-06_the-collective/

işleri kolay algılanabilir, her beğeni düzeyine hitab eden ve herkes tarafından kabul gören olma niteliğindedir. Bu özelliğinin farkında olan sanatçı, eleştirmen ve eğitilmiş gözlerden çok, sıradan ve onun yapıtlarıyla ilk kez karşılaşan izleyicinin verdiği tepkilerle ilgilenir.

“İşlerimi daha az öğrenim görmüş insanlar için yaptığımı söyleyemem bu katolik kilisenin söyleyeceği birşeye benzerdi. Ben Diego Rivera’nın , sanat herkes için yapılmalı ve herkese ithaf etmeli tarzında bir insanın okulundan geliyorum. Şimdi paris’de katılma rekorları kıran gösterimde olan hikayeler anlattığım bir performansım var ve her nesilden insanlar geliyor, çoğunluğu gençler. Yaptığım işlerin sadece elit gruptaki entellere veya sanat eleştirmelerine hitap etmesini istemem zaten bu yönde yapılan bir çok iş var. Sanat fuarlarında yürürken yaptığın işi birilerine anlatmak zorunluğunda olma durumu şöyle birşey: “Ah evet anlıyorum, bir top yün ve o projeksiyon.. Evet anlıyorum.” Modern sanata karşı büyük bir aşk besliyorum ancak bir noktadan sonra Yeter! Diye bağırarak geliyor içimden. İletişim kurmaya çalışmayan sanatçılar, konseptsel ve entelektüel sebeplerden muğlak olarak algılanıyor ancak çok küçük bir elit kitleye hitab ediyorlar. Bu beni sanat yapan biri olarak ilgimi çeken birşey değil.”¹¹¹

Güncel sanatı bazı noktalarda anlamlandırmakta güçlük çektiğini söylese de, güncel sanat işleri üretmeye devam eden sanatçı anlaşılabilen ve herkesin kendine göre birtakım çıkarımlar yapabildiği üretim modellerinden hoşlanıyor. Yapıtlarına bakan izleyiciye de misyonlar yükleyen ve benim anlatmaya çalıştığımndan çok, bakan herkes farklı birşeyler görsün diyerek, izleyiciye de misyon yükleyen ve onu da bir serüvene dahil etme amacıyla olan Lachapelle, kendi deneyimlerinin ışığında üretimlerine bakan izleyiciye de farklı bir deneyim yaşatmanın peşinde koşuyor.

“Halka verilen genel mesaj olarak “ sizden bütün istediğim fotoğraflarıma açık fikirlilik ve temiz kalple bakmanız. Farkındayım bazı fotoğraflar eğlence,

¹¹¹ Dannatt Adrian, The artist-photographer discusses his affinity with the dynamism, drama and spirituality of 17th-century art, The Art Newspaper, sayı 201, 2009

kaçamaklık, birini güldürmek veya gülümsetmek için çekildi ama bazıları da çok farklı anlamlar taşıyabiliyor. Her fotoğrad farklı bir hikaye anlatıyor. Umuyorum ki fotoğraflarımın en azından birkaçı size hitap eder, bir nota çaldırır, birşeyler anımsatır veya çok daha derin şeyler keşvetmenize yardımcı olur.”¹¹²



Fot.15: Birth of Venus,Hanna, Hawaii, David LaChapelle, 2009

Birçok modern olan eserin kavramsal olması gerçeğiyle ilgili sıkıntı duyan LaChapelle; insanların pek birşeye benzetemediği takdirde bu olsa olsa sanattır

¹¹² <http://www.ceskapozice.cz/en/czech-living/arts-leisure/david-lachapelle-retrospective-opens-prague>

tavrından duyduğu rahatsızlığı gizlemiyor. Fakat bunu bir nevi işlerinde kendi lehine çevirdiğini düşünmesini sağlayan en önemli etken ise, insanların birşeyler anlamadığını düşündüğü anda kendi çıkarımlarını yapmaya çalışması. İşte tam da kendisini görmek istediği yeri, burası olarak tanımlıyor.

3.1.3. LaChapelle İronileri ve Kadın Figürü

Kadın, Lachapelle'in eserlerinde sıklıkla kullandığı temel unsurlardan biridir. Güzelliği en büyük silahı olarak nitelendiren sanatçı, kadınları fotoğraflarken ise kadını her şekliyle ele almaktan hoşlanır. Kadının güzelliği ile ilgilendiği fotoğrafları olmasına rağmen bir yandan da kadının en alışık olmadık en sıradışı ve feministleri rahatsız edecek boyutta provokatif hallerini yaratır fotoğraflarında. Alışılmışın dışında kullandığı kadın figürüyle bir noktada bakanları uyarmak, farklı uyarı merkezlerini harekete geçirerek, mesajı bir şekilde vermekle ilgilidir temelde. Mesajın yol ve yöntemini düşünürken olabildiğince sıradışı olan sanatçının ortaya koyduğu kadın imgesi, belli bir çerçevede ele alınabilecek bir imge değildir.



Fot.16: Russian Bath, David LaChapelle, 2003



Fot.17: Pambeat, David LaChapelle,1999

“Kadın, LaChapelle’in eserlerindeki en ilginç, en önemli ve en keşfedilmemiş figürdür. Bazı fotoğraflarda kadın altın rengi bir elbise içindeki yıldız, bazılarında arzu objesi ve bazılarında da güçlü dominant, tipik maskülen özellikler eklenmiş vücut geliştirmeci olarak işlenmiştir. LaChapelle kadın figürünü tamamen kayıp, dibe vurmuş, fahişe, striptizci, cinsiyetsiz, veya ucube olarak da fotoğraflamıştır. Sanılanın aksine, LaChapelle’in kullandığı feminenlik aslında çok bariz değildir, bazen hileci bir yansımadır. Mesela çekici iri göğüslü bir sarışın kadın bir erkek gibi gösterilebilir, örneğin "Russian Bath House" adlı çalışmasında Amanda Lepore’nin ayakta durarak penisi varmışçasına çiş yapması gibi ,Pamela Anderson’un baseball sopasıyla cinayet işliyormuşçasına maskülen bir görüntüye bürünmesi veya Sarah Jessica Parker’ın kendini metro vagonunda ifşa etmesi gibi. LeChapelle’in dibe

vurmuş kadınları arasında, Class Struggle adlı eserinde mumya misali iplerle bağlanmış Paris Hilton, erkek fantezi dünyasının bir parçası olan taş bebeklerden yola çıkılarak yaratılan fanus içinde oyuncak bebek Kristen dunst veya ağzı açık bir şekilde şişme bebek gibi fotoğraflanan Lil Kim’de vardır. Bu eserler feministlere hitap eden eserler değildir ancak, bu eserlere sanat sanatsal açıdan ayrımcılık yapmadan bakmak, bizlere LaChapelle’in kadın figürlerini objektif ve etkili bir açıdan çalıştığını gösterir. LaChapelle farkındalık veya feministler için Hillary Clinton ofisinde gülerken, Dolly Parton’ı her zamanki tatlılığıyla ve göзалıcı güzelliğıyle Elizabeth Taylor’ın fotoğraflarınıda çekmiştir.”¹¹³



Fot.18: Kristen Dunst, David LaChapelle, 2003

¹¹³ http://www.lachapellestudio.com/news/2013-10-16_vu-mag/

3.1.4. Mucizeler Felaketler Şoklar

Yeni millenyumun ortasında, LaChapelle reklam çalışmalarını azaltıp daha çok bir sanatçı olarak bağımsız çalışacağı bir karar alarak bir dönüm noktasına ulaştı. 2003'te 6 fotoğrafçının, İsa'nın hayatından sahneleri alıp betimlediği bir seri olan Jesus is My Homeboy'u yarattı.

Bu fotoğraflar stil magazin tarafından çok fazla heyecanla karşılanmamıştı. İsa hem geleneksel ikonografi ile beraber tasvir ediliyor hem de sokak, siyah gerçekliği, junkileri ve evsiz insanları ile portrelenmisti. Din, yavaş değişimindeki evrim noktasına işaret ediyordu. Bir zaman sonra, kaybın güçlü ve duygusal sembolü ve çağdaş global kültürün konusu olan Pieta motifini adres göstermeye başlamıştı.

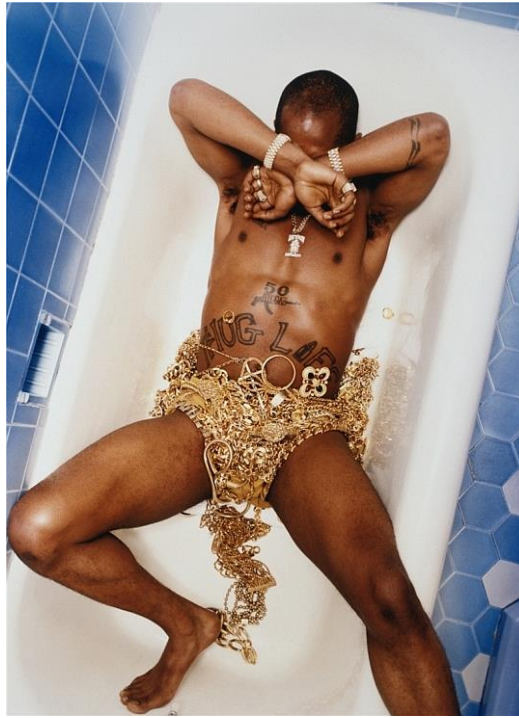
3.2 LaChapelle'in Yapıtları Yolu İle Estetik Anlayışı

Günümüzde sanatçılar ve fotoğrafçılar arasında hiçkimse Lachapelle kadar çarpıcı ve ayırtedilebilir değildir. Kimse onun kadar fütursuzca parıltılı da değildir. “Fotoğrafın Fellinisi” isimli kutsal motifli eseri, zamanımızın cesur bir ifadesidir; çağımızdaki şöhret anlayışının parıltısı ile İtayan Rönesasas sanatçılarının fiziksel ve karmaşık kompozisyonunun bir bileşimidir. Fotoğraflarında, ince bir mizahla, çağımızın şöhret anlayışını bir yandan överken diğer yandan yıkar. Sahnelenen yapaylık ve surrealist yansımalarla, eserleri, bazen zevksizliğin sınırlarında dolaşırken bazen de bilerek midenizi bile kaldırabilir. İster meşhur kişilerin portreleri olsun isterse sıradan Amerikalıların resimleri, fotoğraflarının en belirgin özelliği, parlak, çiğ bir ışık, klaydoskopik renkler ve sembolik anlamlar içeren kompozisyonlardır. Resimleri, etraftaki herşeyi gölgeli bırakır gibi içeriden ışıklandırılmıştır. Gözler ışıldar, dişler parlar ve tenler parıldar. Olağandışı detaylı resimleri, hayal gücüne hiç yer bırakmaz ve resimlerin anlamı olabildiğince dolaysız ve açıktır.

Çağdaş olan diğer sanatçıların kavramsal gizemi, LaChapelle için geçerli değildir. O seyircisiyle dolaysız iletişimi tercih eder; zenginlik, şöhret ve metalaşma

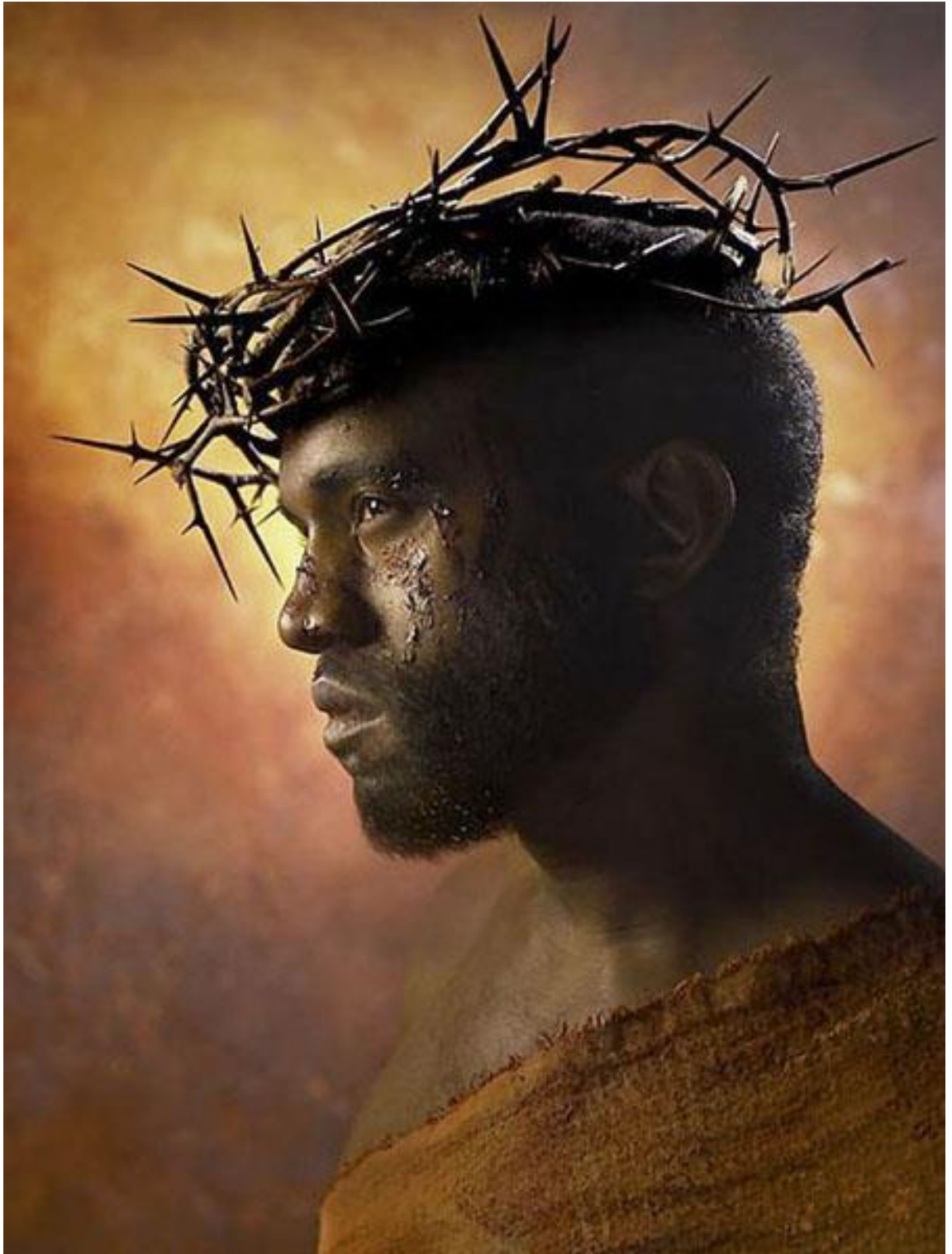
ile fahişelik arasındaki ince çizgi hakkında gayet açık ifadeler kullanır. Portleri için şöyle söylemiştir: “Onları, portreleri içinde, ister güzel ister değil olduğu gibi yakalamaya çalışırım. Örneğin portresini yaptığım meşhur kişi ölecekse, portremde de yansıyan görüntü bu olur.

Fotoğraflarından bazıları; Haşlanmış bezelyelerle dolu bir küvette Sophie Dahl; Dev bir tavşanın kulakları arasında bikiniyle oturan Naomi Campbell; Çamur içinde çıplak ve morluklar içinde yatan Courtney Love; Angelina Jolie göğüslerini bir ata yalattırken; Dikenden bir taç takmış Kenya West; Lolipop bir kadın olarak Marilyn Manson; Çırılçıplak, iplerle bağlı halde yerde oturan Paris Hilton. LaChapelle’nin cümleleri kibirle dolu olabilir ama çok da yanlış değildir. Bunlar öyle görüntülerdir ki, bir kez bakılınca, bilincinizde yer eder.”¹¹⁴



Fot.24: Tupac Shakur, David LaChapelle, 2006

¹¹⁴ Out Of Africa: David LaChapelle’s Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010



Fot.23: Kanye West: Passion of the Christ, David LaChapelle, 2009

3.2.1.The Courtney Love: 2006 Cennet'ten Cehennem'den Pieta'ya...

Courtney Love, LaChapelle'in fotoğraflarında oldukça sık modellenmişti ve bu çalışma en zorlayıcı olanıydı. Din konularının çekiciliği, ayrıca LaChapelle'in 80 lerdeki erken çalışmalarında kullandığı esinlenme kaynağı olan sanat tarihinin eğilimini getirdi.¹¹⁵

Fotoğrafın hikayesinde ilginçtir; Bir gün LaChapelle'in telefonu çalar arayan hızlı gençlik dönemlerinden, yıllardır görmediği bir arkadaşıdır. Kendini tanıttıktan sonra çok kötü zamanlar geçirdiğini, eşinin hamile ve kendisinin uyuşturucu bağımlısı olduğunu, kurtulmaya çabaladığını fakat başaramadığını ve ona yardım etmesini istemektedir. Telefonu kapatırlar. Aradan birkaç ay geçtikten sonra David'in telefonu tekrar çalar, bu kez arayan arkadaşının eşidir, David'e arkadaşının yaşadıkları bodrum dairesinde aşırı doz ile intihar ettiğini, son günlerde kendisini görmeyi çok istediğini söyler. Şu anda da bebeği ve kendisinin aynı bodrum dairesinde zor durumda yaşamaya devam ettiklerini söyler. Bu olay Davdi'i çok etkiler. Henüz çok genç yaşlarda çok sevdiği insanları uyuşturucu ve aidsten kaybetmiş olsa da, bu kez farklı şeyler düşünmesine ve hissetmesine yol açar. Taşlar yerine oturduğunda, bu fotoğrafın tasarımını yapmak David için kaybettiği arkadaşına son bir saygı duruşu gibidir.

İsa için Kurt Cobain benzeri bir model, Meryem için de Courtney Love tercih edilen fotoğrafta, “modern bir Meryem Ana ile İsa'yı görüyoruz. Ölü İsa'ya Ağıt hemen her sanatçının işlediği dini içerikli bir konu. Mavi geceliğiyle yaşlı, sarışın bir Meryem, ellerinde İsa'yı tutuyor ve yukarıya doğru bakıyor. Mekan son derece kitsch bir çocuk veya yatak odası gibi gözüküyor. Arka planda orman görünümü veren duvar kağıtları ve kutsal ruhu simgeleyen güvercin yerine de bir ampul yanıyor.

¹¹⁵ http://artdaily.com/section/news/index.asp?int_sec=2&int_new=52586#.UuUIkxBahdh



Fot.29: Heaven to Hell, David LaChapelle, 2006

Çoğunlukla klasik resimde Meryem sakin ve vakur bir biçimde başını öne doğru eğerken, fotoğrafta Meryem figüründeki kadının yukarıya doğru bakması aslında ilginç bir tutum. Ön planda da yine çocukların oynadığı harf küpleri var ve “Cennetten Cehenneme” yazılı. Fotoğrafçının klasik kalıplarla esprili bir şekilde oynadığını görüyoruz. Dini resimlerde görmeye alıştığımız uhrevi kişiliklerin yerine, cinsel çağrışımlar yapan figürleri yerleştiren fotoğrafçı herhangi bir resimli dergide görebileceğimiz pop imajlara gönderme yapıyor aslında. Hocası Andy Warhol’dan aldığı bu tutumu fotoğrafla birlikte 21. yüzyıl pop kültürü içinde yapıyor... Bu yüzden de David LaChapelle çok seviliyor”¹¹⁶ Rönesans heykel sanatının ikonu olan, İsa’nın bedeninin annesi Meryem’in kucağında yatarken görüldüğü

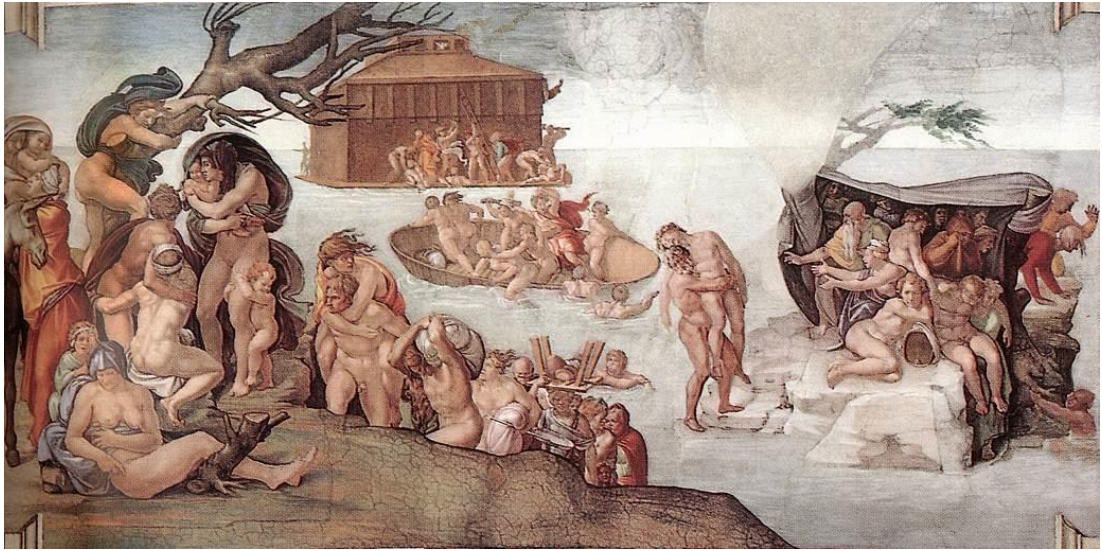
¹¹⁶ Elif Vargı, LaChapelle, Fotoğrafya, Sayı:21

Michelangelo'nun Pieta'sı, LaChapelle, Courtney Love'ı kucağında, kocası Kurt Cobain'i andıran bir vücut taşıırken resmettiği eserinde yeniden canlanmıştır.

3.2.2.The Deluge

Rönesanstan sürekli beslenen ve işlerinde bu döneme ait detaylar barındıran LaChapelle'in dönemin biçimsel özelliklerini en çok barındıran eserlerinden birisi de Deluge'dır.

“Yüksek Rönesans dönemi sanatçısı Michelangelo'nun Sistine Şapeli freskolarından yola çıkan fotoğrafçı biçimsel kurguya çok fazla müdahale etmeden, içeriğini 21. yüzyıla uyarlamış.



Resim 19: Michelangelo, Deluge, 1508-09

Michelangelo'nun 1508-1512 yılları arasında yaptığı Sistine Şapeli'ndeki Yaradılış konulu freskoları, evrenin, insanın yaratılmasıyla başlar ve Nuh Tufanı gibi dini konuları içerir. Cinselliğin öğrenilmesi ve her iki cinsiyetin birbirinden farklı olduğunu öğrenmesi Eski Ahit'te geçer.

“...Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi,
ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak
için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvasından aldı,
ve yedi; kendisi ile beraber kocasına da verdi,
o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı,
ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler;
ve incir yaprakları dikip kendilerine
önlükler yaptılar.”

Bu freskoda ve Lachapelle'nin fotoğrafında gördüğümüz sahne Nuh Tufanı sahnesi. 21.yüzyılın beyazların çöp kültürüne (white-trash culture) ait imgeleri kullanan fotoğrafçı, Michelangelo'nun aksine tüketim kültürünün tufanı olarak göstermiş. Markaların logolarını alışveriş arabası, elektrik direği ve otomobili de kadrajın içine alarak günümüz dünyasını esprili bir şekilde kurgulamış.”¹¹⁷

Panoramik bir fotoğraf olan bu fotoğrafın orijinal boyutu 183*701 santimetredir. 2007'de Milano'da Palazzo Reale'de ve New York'ta Tony Shafrazi Galeride sergilenen bu iş 'Awakened'(Uyanmış) serisinin en etkili fotoğraflarından birisidir. Fotografi Michelangelo'nun Deluge (Tufan) adlı resminden esinlenerek yapmıştır. Sanat tarihindeki bir eserin spesifik bir benzetmesidir. 1475 yılında İtalya'da doğan ressam, heykeltıraş ve mimar Michelangelo bu işini Papa'nın isteği doğrultusunda yapmıştır. Resim İtalya'da ünlü “Sestine Chapelé”de bulunmaktadır.

“Nuh tufanı sonrasını anlatmakta ve halkın içinde bulunduğu çaresizliği betimlemektedir. Bu seriyi sanatçı 2005 yılında A.B.D.'nin Mississippi ve Louisiana eyaletlerinde meydana gelmiş Katrina kasırgasından sonra Amerika'lıların düştüğü aciz durumları hicvetmek amacıyla fotoğraflamıştır. Fotoğraf, resmin çağdaş anlamda bir karşılığı olmuştur. New Orleans kentinin çoğu sular altında kalmış, büyük insani kayıp olmuş ve hükümet yetersiz kalmıştır. Bu serideki diğer fotoğraflarda insanlar su içinde hareketsiz biçimdedirler. Boğulmuş insanlar günlük kıyafetleri içinde adeta uzayda gibidirler ve yıkıma hazırlıksız yakalanmışlardır.

¹¹⁷ Elif Vargı, LaChapelle, Fotoğrafya, Sayı:21

Büyük fotoğrafta ise kasırganın ardında kalan yıkım devasa bir planla gerçeküstü bir biçimde kurgulanmıştır. Modellerin çoğu çıplaktır, kasırğa adeta onların kıyafetlerini bile alıp götürmüştür. Birbirlerine yardım etmeye çalışan insanlar fotoğrafın ana konusunu oluşturmaktadır. Birilerini korumaya veya kurtarmaya çalışan bazıları gibi ümitsizce başka yerlere doğru ellerini uzatmış kişiler de mevcuttur. İnsanlar çaresiz biçimde su üstünde kalmaya çalışmaktadırlar. Sular altında kalan şehirdeki hiçbir şey tufana kayıtsız kalamamıştır. Tüm ünlü mağazalar, alışveriş merkezleri ve hazır yiyecek mağazaları sular altında kalmıştır, fırtına insanları olduğu gibi onları da vurmuştur. Hiçbir şey doğanın gücü karşısında kayıtsız kalamaz ve ona hükmedemez ve doğanın karşısında tüm insanların eşit olduğu gerçeği gösterilmek istenir. Kazanılmış değerler artık hiçbir şey ifade etmez. Aslında modern zamanlarda gerçekleşen bir tufan gösterilmek istenmiştir. Selin gerçekleşmesi esnasındaki korku, içerikte modellerin ifadelerinde gösterilmiştir. Tehlike esnasında içine düşülen telaş gözlere yansımaktadır.”¹¹⁸



Fot.30: Deluge, David LaChapelle, 2006

“Sanki insanlar biraz önce oldukları yerde eğleniyorlarmış da, sel yüzünden çıplak kalmışlar gibi bir durum var. Çıplaklık açısından en az Michelangelo’nun ki gibi doğal bir durum söz konusu. Aslında bu insanlar sağlıklı ve acınacak durumda da görünmüyorlar. Ortada bir felaket tablosu çizilmiş olsa da, bir o kadar da bilinçli bir yapaylık var. Bu da Lachapelle’nin tarzından kaynaklanıyor.”¹¹⁹

¹¹⁸ Bulut Yusuf, Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış, 2008, 89-90 s.

¹¹⁹ Elif Vargı, LaChapelle, Fotoğrafya, Sayı:21



Fot.31: Deluge detay, David LaChapelle, 2006

Özellikle Deluge fotoğrafı ve ilk zaman işleri ele alındığında biçimsel olarak insan bedeni ve kullanımı açısından birçok ortak özellik barındırıyor. Çıplaklık ve insan bedeni fotoğrafın temel biçimsel unsurlarını oluşturuyor. Bu bağlamda Rönesans ile ilişki kurarken çok da zorlanmadığını söylüyor.

David LaChapelle Deluge fotoğrafı için kıyameti sergilediğini söylüyor, ama aslında umut da var çünkü insanlar birbirine yardım ediyor ve bu insanlığın en iyi yanı diye de ekliyor.

Deluge fotoğrafının ortaya çıkış sürecinin ilginç de bir öyküsü var;

“Caesars Palace’da bir Elton John projesinde çalışıyordum ve kendimi köle gibi hissettim. Michelangelo ve hayattı hakkında baya bir kitap okuyordum ve Papa için çalıştığını öğrenmişim ve kendimi 6 aylığına kendimi eski Roma’da çalışır gibi hayal etmeye başladım. “Rize”yi yeni bitirmiş ve Gwen Stefa’nın Rich Girl Videosunu yapıyordum ve 11 aydan beri tek bir gün bile çalışmadığım yoktu. Rutinin dibine vurmuştum ve olay burdan çıkıyor.”¹²⁰

¹²⁰ <http://www.artnet.com/magazineus/features/barone/barone3-28-07.asp>

Yine aynı röportajında ise, Michelangelo'nun Deluge'uyla kendi Deluge'u arasında kurduğu bağlantıdan ve bu bağlamda 9/11 ile kurduğu ilişkiden bahsediyor;

“Bana göre, “The Deluge” tehlikeyle karşılaşmanın çılgınlığıyla ilgili, maddesel herşeyin kaybolup ölümün yanıbaşında olması gibi. Herşey bir anda anlamsızlaştığında bir aydınlanma bulman gerek. Michelangelo'nun Sistine Chapel'deki *tufanı (Deluge)* insanlığın üst noktaya ulaştığı birbirlerine yardığım ettiği andır.

New York'taki 9/11 dan sonra insan birbirine karşı çok kibarlaştı ve herşeyi kaybetme korkusuyla yüzleşmek insanları sakinleştirmişti. Kriz anı aydınlanma yaşamaya fırsat doğurur ve bu 9/11 da olan şeydi.

Moda çekimleriyle böyle fikirlere çok yaklaşıyorsun. Ben de düşündüm ki eğer gerçekten böyle bir proje yapıyorsam galeri de sergilenmeli.”¹²¹

3.2.3.Recollections In America

Drunk Americans serisi, LaChapelle'in eserleri arasında pop sanat ve Andy Warhol izlerini en net görebileceğimiz işidir. Bu fotoğraflarda kahramanları ünlü olmayan sıradan insanlar olmuştur. Fotoğraflar küçük ölçekte basılmış 1970ler görünömlü çalışmalardır.

Sanatçının, Ebay'den satın aldığı 1970lerden kalma polaroidler, aile toplantı fotoğrafları, kurtuluş günü ve parti fotoğraflarını manipöle ederek yeniden yorumladığı eserleri, özellikle orta sınıf Amerikan halkının günlük buluşmaları ve sosyal aktivitelerini konu alır. Bu fotoğrafların üzerine figürler ve detaylar ekleyerek anı fotoğraflarını birer sanat nesnesi haline getirir. Saçları beyaza yakın sarı olarak (sanatçı, Barbie'nin sevgilisi Ken'e benzemesi için yaptıklarını söylüyor) hemen tüm fotoğraflarda yer alan karakter ise, stüdyosunda çalışan marangozdan başkası değildir.

¹²¹ <http://www.artnet.com/magazineus/features/barone/barone3-28-07.asp>



Fot.32: Recollections in America, David LaChapelle, 2006

“2006 yılı Bush’un ikinci yönetim yılına işaret ediyordu ve Bush’un politik,sosyal ve kültürel hükümleri sanatçı ve entelektüel camiada eleştiriliyordu. “Drop Bush not Bombs” (Bomba yerine Bush’u atın) sloganları tshirtlere ve bira kutularına basılıyor, bu sahnelerde LaChapellesaldırgan vatanseverliğe işaret eden bir sembolizme giriyordu.”¹²²



Fot.33: Recollections in America, David LaChapelle, 2006

¹²² http://artdaily.com/section/news/index.asp?int_sec=2&int_new=52586#.UuUIkxBahdh

3.2.4.Modern Aziz Michael Jackson

David LaChapelle'in Michael Jackson ölmeden önce çektiği üç parçalı eseri "American Jesus"(Amerikalı İsa) 'tur. Bu yapıtlarda, yakın arkadaşı Michael Jackson'ı, simgesel incil sahneleri içinde fotoğraflamıştır.

Son sergisindeki üç parçalı tablosu Amerikan İsa'sı olarak isimlendirilmişti: Tut beni, cesurca taşı beni, yine Hawaii ve Pieta'yı çağrıştırıyor. Burada İsa, ölmüş Michael Jackson'u Cenneti çağrıştıran yeşillikle dolubir fonun önünde kucağında taşımaktadır. Jackson'un pırıltılı beyaz eldiveni yanı başlarında yerde durmaktadır. Diğer fotoğrafta Jackson'u, Başmelek Michael olarak yeniden doğmuş ve zafer edası içinde şeytanı ayağının altına almış olarak görüyoruz. Son fotoğrafta ise bir Azizle birlikte modern zamanlar şehidi görselleştirilmiştir.



Fot.34: American Jesus: Hold Me, Carry Me Boldly, David LaChapelle, 2009

Fotoğrafların açık seçik kendini anlattığı bu seride, Jackson modern zamanların bir şehidi veya azizini temsil ediyor. Dünya'nın en ünlüleri arasındayken bir anda tüm Dünya'nın sırt çevirdiği bir aziz.

“Michael Jackson'ın kendini şövalye ve melek gibi Neverland'de resmettiği portreleri vardı. İnsanlar Egomanyak olduğunu düşünebilirler ama değil. Çünkü dünya ona yüzünü döndü. İkinci denemlerinde b-listers bile gelmedi. Bu fotoğraflarla diyorki Micheal, “Ben bir şaka değilim, tiksiniç medya beni öyle gösteriyor.

Bence bir amerikalı şehit o. Şehitler yok olur ve o da yok oldu. Micheal masum ve şehitler de masumdur. Youtube'dan röportaj vidyolarını izlerseniz dış görünüşünde bir çizgi bile göremessiniz. Hep bir saflık ve masumiyet vardı hayatı boyunca. Eğer rol yapıyor olsaydı bu kadar süre devam edemezdi. 1992 budapeste konseri izleyip bugünün Madonna konserine karşılaştırırsanız, bugünün hiç bir sanatçısının veremediği muthuşem güzelliği ve mesajları görürsünüz.”¹²³

Bir röportajında, bir dergi için hazırlanan her hangi bir moda çekiminin, dini bir konteks içinde sunulmasının kabul edilebilir olduğunu ama bir sanat galerisinde Michael Jackson gibi bir figürün adeta çağımızın Mesihi olarak sunulmasının çok tepki çekebileceğini hatırlatılması üzerine;

“Bugün hiç birşeyin şok yaratmadığı bir dünyada yaşıyoruz. Post – Pornografik (pornografi sonrası) zamanlarda yaşıyoruz. Fotoğraf ile pornografi arasındaki ilişki neredeyse farkedilemeyecek kadar yakın. Benim yapmaya çalıştığım, tüm yapıtlarımı zamanımız ile ilişkilendirmektir. Nasıl ki Rönesans sanatçıları yaşadıkları çağa ilişkin hikâyeler anlatmışlar, ben de öyle yapıyorum. Herzaman yüzeyin altındakine bakıyorum. İlk kameramı elime aldığım günden beri bunu yapıyorum. Eleştirilmekten ve tepki almaktan çekinmiyorum.”¹²⁴ Diyor.

¹²³ David LaChapelle's New Roll, Amanda Fitzsimons, Women's Wear Daily, Temmuz 12, 2013

¹²⁴ Out Of Africa: David LaChapelle's Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010



**Fot.35: Archangel Michael: And No Message Could Have Been Any Clearer,
David LaChapelle, 2009**

3.2.5. Rape Of Africa

“National Gallery’i ziyaret ettim ve burada Botticelli’nin Venus and Mars adlı eserini gördüm. Aslında Botticelli’yi Michelangelo’yu sevdiğim gibi sevmiyorum ancak bu tabloyu gördükten sonra tanrıları mecazi anlamda karakterleştirmesi beni gerçekten çok heyecanlandırmıştı. Savaşı, aç gözlülüğü, aşk ve güzelliği temsil eden insanların cinsel birleşmeden sonraki halleri gerçeği gerçeğe inanılmaz gözüküyordu.

Bu eserin çağdaş döneme ait olabileceği dank etti çünkü hala bugünle bile çok alakalı çalışılmış bir fikirdi. Dünya kadar hızlı hareket ediyoruz ancak faniliğimiz ve ruhaniliğimiz hakkında bir gram bile ileri gidememiştik.

Afrika'nın çektiğim fotoğrafa ana tema olmasının sebebi, doğa ananın ve Ana afrika'nın uyarglığa beşiklik etmiş olmasıdır. Afrikadaki altın üretimi hem toplumu hemde ülkenin kendisini mahvediyor bunun sebebi batı bizim altın saplantısından bir türlü vazgeçememiz. İnsanların acı çekmesi ve çevreye çıkan fatura gerçekten tahmin edilemeyecek kadar büyük. Annemizi aşağılayarak, Dünya Ana'ya tecavüz ederek ekonomik güvence savaşımızda annemizi aşağılayıp Dünya Ana'ya tecavüz ediyoruz ama bir yandan bunu yaparkende kendi kaygı ve korkularımızı sağlamış oluyoruz.”¹²⁵

LaChapelle'in Afrika sergisinin öncelikli ilham kaynağı şuan National Gallery London'da sergilenmekte olan Botticelli'nin tablosu Venüs and Mars'tır. LaChapelle savaş tanrısının güzellik tanrıçasıyla karşılaşmasını görünce eseri hemen Afrika'ya yormuştur. Batının Afrika'nın doğal kaynaklarına olan doyumsuz açlığı, kıta üzerinde ölüme ve insanların sonsuza kadar acı çekmesine sebep olmuştur.



Fot.36: Rape of Africa, David LaChapelle, 2009

¹²⁵<http://www.theartnewspaper.com/articles/David%20LaChapelle's%20return%20to%20fine%20art/20681>

“Ancak LaChapelle’in versiyonu Botticelli’ninkinden daha farklıdır. Botticelli’nin versiyonunda, aşk tanrıçası Venüs, savaş tanrısı Mars’ın karşısında, bir çayırdadır oturmaktadır. Mars, silahsızdır ve uyur pozisyonundadır, Venüs ise uyanıktır ve dikkatle Mars’a bakmaktadır. Etraflarında çocuk satirler Mars’ın silahlarıyla oynamaktadır: birtanesi Mars’ın kulağına trompetle üflemede ancak Mars uyanmamaktadır. Bu tablonun mesajı, *aşkın savaşa galip geldiğidir.*” LaChapelle’nin talosunda ise muhteşem kıyafetleri içinde Naomi Campbell, savaş ganimetleri olan altınları arasında uyuyan bir adamın karşısında adeta bir kraliçe edasıyla oturmaktadır. Arkalarındaki duvarda koca bir gedik açılmıştır ve deliğin ardında ağır makinalarla dolu ve hiç bir bitkinin yetişemediği kavrulmuş bir arazi uzanır. Çiftin etrafında çocuklar oynamaktadır, çocuklardan ikisi makinalı tüfek taşımaktadır.”¹²⁶

Sanatçı kendi tarzına has, ünlü star portreleri kullanarak, Naomi Campbell’ı yarı çıplak, yanında daha genç ve bilinmeyen bir adamla Afrika’yı ve güzellik tanrıçasını simgelemiştir. İnsanoğlunun maddesel, değerli taş, savaş ve yağmalama ihtiyacı daha önceki eserlerinde olduğu gibi burada da zekice görsele dökülmüştür.



Resim 20: Mars and Venus, Botticelli, 1483

¹²⁶ Out Of Africa: David LaChapelle’s Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010

“Açıktır ki bu resimde aşk galip gelmemiştir. Arkadaki yıkılıp yakılmış topraklar, silahlı çocuklar ve altın yığınları, küresel tüketim alışkanlığıyla, özellikle altın ve elmas sanayileriyle ve savaşlarla bozulmuş bir kültüre ve toprağa işaret eder. Bu arada, tüm egzotik görünümüyle Campbell, evleri ve ülkeleri parçalanmış, Batı kültürünce metalaştırılmış Afrikalı kadınları sembolize eder.

Bir yandan, Irzına Geçilen Afrika, şatafatlı estetiği ve futursuz, parıltılı stili ile tipik Bir LaChapelle, ancak diğer yandan kızgın bir siyasi ifadeyi yansıtıyor. Kişisel bir düzeyde ise LaChapelle’nin artık bir ünlüler avcısı olmadığı fakat sanatına entellektüel ve tarihi boyutlar getirebilen çağdaş ve önemli bir sanatçı olduğunun ilanıdır.

Görüntülere ilişkin reaksiyonlar da çoğunluklu olumlu yöndedir ancak LaChapelle muhaliflerinin olduğunu belirtiyor. “Eleştirmenlerden birisi, bütün ihtişamı ile resimde oturan Naomi Campbell’in Afrika insanını yansıtmadığını söyledi. Ben de ona şunu sordum: ‘şişko ve her yanı yara içinde bir kadın olsaydı sizin için daha mı inandırıcı olurdu acaba?’ Bu tür görüntüleri hergün gazete ve TVde izliyoruz. Ben güzelliği yansıtan bir imgenin aynı zamanda önemli olan bir konuyu yansıtabileceğine de inanıyorum. Ben görsel lisanın, yazılı sözler kadar güçlü olduğuna inanırım. Tıpkı, duvar resimlerinin bir hikâyeyi anlatması gibi bir olgudur bu. Hikayeler anlatırlar ve insanlarla iletişime geçerler, benim de yapmak istediğim tam budur.”¹²⁷

“Botticelli Venüs modeli olarak Simonetta Vespucci’yi kullandı. Simonetta Vespucci o zamanlar İtalya’da muhteşem güzelliğiyle ünlüydü ve Naomi Campbell’de bizim dönemimizin en güzel kadını. Aç gözlülük ve zengilikten bahsederek aslında fikri biraz çarpıtmak istedim. Aslında bu sadece Afrika hakkında değildi, Naomi’nin aslında Afrika’lı olmayıp Afrika’yı temsil etmesi gibi. Ona

¹²⁷ Out Of Africa: David LaChapelle’s Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010

baktım ve bunun problem olmayacağını düşündüm, anlatmaya çalıştığım şeyi simgelemek için Afrika'dan bir kadına ihtiyacım yoktu.”¹²⁸



Resim 21: Rape of Africa eskiz, David LaChapelle, 2009

“Ulusal Galerinin eğitim işleri başkanı ve “The Rape of Afrika” kataloğunun yazarı olan Colin Wiggins’e göre, “ LaChapelle Batı Avrupa resim geleneğini kullanarak çalışmalarına tarihi bir enerji katmakta. Rönesans resimlerinden ilham alarak, onlar gibi dili ve imgeleri kendi çağdaş yapıtlarında kullanmakta. Moda ve ünlülere ilişkin yapıtlarında da Botticelli veya Piero di Cosimonun resimlerinde olduğu gibi, arka fonda çeşitli anlamlar içeren objeler görürsünüz”.

Wiggins “Eski Ustalar” ın dünyasında çalışıyor olabilir, ama aynı zamanda LaChapelle’nin büyük bir hayranıdır. “Resimlerini seviyorum çünkü tuhaf bir şekilde çekici olan, itici bir özelliği var. Beğenseniz de beğenmeseniz de sizi kendine çekiyor”¹²⁹

3.2.6. From Darkness To Light

Sanatçı Beyanı David LaChapelle ;

“Çağdaş kültür internet ve basılı malzeme yoluyla pornografi ve ticari sermaye kültürünü ilişkilendirmek için fotoğraf objektifinden bizi önceden bertaraf

¹²⁸<http://www.theartnewspaper.com/articles/David%20LaChapelle's%20return%20to%20fine%20art/20681>

¹²⁹ Out Of Africa: David LaChapelle’s Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010

ediyor nefsimize ve cüzdanlarımıza tuzak kuran kadın ve erkeklerle dolu reklamlar var dört bir yanımızda. Bu sergi de, yeni bir görsel rönenans, bir insan formunu yeniden hayal etme ve kutsallıkla olan ilişkisini ortaya koymaya çalışıyorum. Lever House'daki çalışmalarım çıplak bedenin kurtarıcı ve aydınlatıcı potansiyelini vurguluyor. Çağdaş fotoğraf sanatının içeriğinde, sunulan görseller el sanatı ve geleneksel fotoğraf imgesinin arasındaki hibrit olarak fonskiyon görüyor. Bu da, insan formu figürünün fotografik metalaşmadan ve uzun vadede masumiyet ve aydınlanma arasındaki dönem dönem bağlılığından özgürleştirilmesine ışık tutuyor. Rönesans'ı üstün çalışmalarda poz verdirerek, ziyaretçilere keyif, ilham vermeyi umuyorum.”

Çektiği fotoğraflar kadar fotoğrafları sunuş biçimlerine ve yöntemlerine de kafa yoran LaChapelle, karanlıktan aydınlığa adlı sergisinde yepyeni arayışlar ve ifade biçimleri geliştiriyor. Tek tek birbirinden farklı yöntemlerle üretilmiş ve ilk kez Lever House'da sergilenen eserler, bağlam olarak çemberin etrafında birleşme hissi doğuruyor ve bu, LaChapelle'in müze galeri dünyasına dönüşünü simgeliyordu. Üstelik sergiyi benzerlerinden ayıran bir özellik olarak, açılıшта işlerle birlikte bir performans gösterisine yer vermesiydi. Bu proje, LaChapelle'in disiplinler arası yaratıcılık ve üretime yatkınlığının kristalize olmuş halidir.



Fot.37: From Darkness to Light, Mark Rifkin, 2009

Sergideki bir diğerk dikkat çeken çalışmada ise; “David yarı saydam yapıştırırmalar kullanarak Lever House’ın camlarına yapıştırılmış, camın bir yanından öbür yanına tam çember oluşturmuş insan figürlerini tasvir ediyor (kadın ve erkek ayrı olmak üzere). Bireysel olarak, figür gençliğin baharında yüzen, umursamaz vehayat dolu. Uzaktan bakılınca, şekiller bir topluluk oluşturuyor. Çalışma, hayatın kinayesi olarak işleniyor ve hayatın mikroskoptan görünen bir hücre olarak kinayeleştiriliyor. Insanoğlunun kişiselliği, insan menşelinin hücre özlü ruhani vizyonuna benzetiliyor. Bir bir yapıştırılmış transparan fotoğrafların arasından bir ışık parlıyor ve cam Notre Dame, Chartres veya Reims Cathedral’daki vitraylar gibi görünüyor. Bu gönderme, işin içeriğine ek olarak, hayat ve kutsallık konularını göz önüne sermeye yardımcı oluyor.



**Fot.38: Adam Swimming Under A Microscope “ Plague of An Ancient City,
2010**



Fot.39: Eve Swimming Under A Microscope “ Plague of An Ancient City, 2010

Bu projenin en ilgi çeken çalışması büyük bir kolaj olan “Raft of Illusion”’dır. Sanatçı bu kolajı, geleneksel kolaj sanatında kullanılan, kağıt, suluboya, baskılı şeyler ve kurşun kalem gibi basit materyeller kullanarak oluşturmuş. Çalışmasının iki içeriği ilkel sanattan çok daha yukarısına taşıyor. Aşırı büyük boyutlara dramatik sahneler ekleyerek onları bir parçası gibi hissettirdiği kolajlar yaratmak ve dahası, tahsis edilmiş malzeme kullanmıyor. Onun yerine, gerçekleşen bir olayı fotoğrafladığı geniş boyutlu fotoğraflar, seçmeler yapıp, yönetip ve sonrasında fotoğrafladığı tabloları kullanıyor. Sulu boya kullanımı, karakalem ve guaj boya çocukluğumuzdan kalma alışileri, hatıra ve tecrübeleri hatırlamamıza sebep oluyor. Her bir kesim biçilmiş şey tekil ve sanatçının kendi elini kullanmış olduğu görülebiliyor. Bu detaylar seyircileri, David’in çalışmasında odaklandığı nefes alan insan ve “yaşam”la bağlantı kurmaya yöneltiyor. Kolajın ana konusu, insanoğlu ve doğal dünya arasındaki etkileşimdir.



Fot.40: Raft of Illusion, David LaChapelle 2010

Tüm sergi salonunu kaplayan “Chain of Life” adlı çalışma ise, insan vücudunun ön ve arkadan çekilen fotoğraflarının katlanıp zincir haline getirilmesiyle oluşturulan eser, muzur bir ana okul çalışmasını andırıyor ancak vücutların birbirine bağlanması çalışmanın vermek istediği mesaj. İnsanlık bağı birbirine bağlanma hissi ve etkileşmesiyle oluşur ve sergideki birbirine bağlanmış insan fotoğrafları sonsuzluğu simgeleyen bir zincir haline geliyor. Fotoğraf zincirleri Lever House’ın lobisini çapraz bir şekilde dalgalanarak, alçaklı yüksekli, ziyaretçilerin her şekilde görmesine imkan sağlayan şekilde sarmalıyor.

From Darkness To Light (Karanlıktan Işığa) adlı çalışmasında bulununan ve tamamlayan temel 3 konsept fotoğrafın üç şekilde kullanılmasından ortaya çıkıyor: kolaj, yapıştırma ve kağıt zincir. Parçalar çocukluk yıllarında öğretilen basit ve sade sanat derslerinin bir yetişkin objektifinden tekrar çalışmasıyla oluşuyor. Masum material kullanımı, fikirlerin görsel olarak konseptlerindirilmesi, hiç bitmeyen

hayatın sınavından geçen yetişkinler için metafiziksel soruları akıllarına getiriyor. Her bir dört fotoğraf, kendine özgü ama ileride arşivlenebilir ve yer değiştirilebilir durumdadır.”¹³⁰



Fot.41:Chain of Life, David LaChapelle 2010

3.2.7. Earth Laughs In Flowers

“...Nerede bu insanlar? Oldukları yerin altında uyuyanlar:

Ve yabancılar , çok severken o tarlalarını sürmeyi,

Dünya çiçeklere gülüyor ki övünge çocuklarını görsün,

Dünya gurur duyuyor, onların olmadığı bir dünyayla gurur duyuyor,

Kimler ki sabanları sürüpte ayaklarını yönlendiremiyorsa,

Mezara gitmek onların kaçınılmaz sonudur...”

Ralph Waldo Emerson

¹³⁰ http://www.davidlachapelle.com/exhibitions/2011-06-02_lever-house/

“David LaChapelle , Earth Laughs In Flowers adlı sergisinde, gösteriş, ahlaksızlık, dünyevi zenginliklerin, ve son olarak insanoğlunun kırılabilirliği hakkında barok natürmort tarzı tablolar çalışıyor. Natürmort çalışmalarını meyveler, çiçekler ve kafatasları gibi sembolik objelerin yanı sıra cep telefonları, sigara izmaritleri, balonlar, barbi bebek veya Starbucks kahve bardakları gibi günlük sıradan objeler kullanarak da tamamlıyor. Kompozisyonun bu son etkisi ezici bir dolambaçlı düzensizliklerle harmanlanmıştır. Ortaya çıkan fotoğraflar, tablosal ve hatta heykel kalitesinde ve geleneksel resim sanatına meydan okuyor.

Çalışmaların başlıkları hayatın mevsimlerine gönderme yapıyor: Bahar zamanı, yaz sonu, sonbahar başı ve ölümsüz kış ve Ruha ilişkin. Tipik bir mementomori (Fani olduğunu hatırla) modasında bu çalışmalar bize kendi yansılarımızı görmeye ve hayat bitmeden en iyi şekilde geçirmemiz gerektiğini hatırlatıyor. .”¹³¹

“LaChapelle’in işlerindeki ölüm teması arkadaşlarının AIDS’ten öldüğü zamanlara dayanıyor. “ hayatın devam ettiğini ve hayatın her safhasında güzeli bulmayı öğrendim.” Diyor. “Earth Laughs in Flowers” ismi Ralph Waldo Emerson’ın şiiri olan ve LaChapelle’inde güçlü bağlar kurduğu "Hamatreya"dan geliyor. Şiir İnsanoğlunun kendini dünyanın hükümdarı sanması ve ölüpte dünyaya gömülmesi ve bunun karşılığında dünyanın ona çiçek formunda gülmesi fikrini işliyor.

Fotoğrafların hepsi inanılmaz derecede resimsi gözüküyor ve bu efekt LaChapelle’in düşük enstanteyle çektiği, dumanlı ve az ışık kaynağı kullanmasından ötürü ortaya çıkıyor. “Earth Laughs In Flowers” serisinin güzel sanat kariyerine yeni bir yön mü verdiğini soruyorum, “ bu bir stratejik kariyer hareketi değildi, tamamen sezgiseldi. Sabit Barok hayatlar bana o an en çok ilham veren şeyler arasındaydı, ve

¹³¹ Fred Torres Colloobations Gallery Guide, Earth Laugh in Flowers, Şubat 2012

aynı zamanda eski ustaların tablolar ve fotoğraf sanatı arasındaki karşılıklı etkileşimi keşfetmeme yol açtı.” diyor.”¹³²



Fot.42: Wilting Gossip, David LaChapelle, 2008 - 2011

¹³² Annie Fabricant, David LaChapelle Reflects On Art ,Life and His Latest Accomplishment “Earth Laughs In Flowers” Huffington Post, 21.02.2012, 2 s.

[illegible]

113

2012 Şubat’ında Amerika’da ilk kez açılacak olan sergi öncesi, Harper’s Bazaar’dan Helene Lee’ye röportaj veren Lachapelle, serisi hakkında merak edilen herşeyi, açıkça yanıtlıyor;

“HL: Bu çalışmalar için ilham kaynağın neydi?

DL: Usta ressamların natürmort çalıştığı tablolarlara olan sevgim bana ilham kaynağı oldu, tablolar bana bu dünyada çok kısa vaktimiz olduğunuz hatırlattı. Bu koleksiyonun ismi Waldo Emerson’ın şiirinin bir mısrasından geliyor. İnsanoğlunun dünyanı sahiplenme ve control etme, içinde yaşama ve tekrar dünyaya gömülmesi fikri hakkında aslında. Dünya çiçek olarak iade ediyor bize... Televizyon ve ya radyonun olmadığı tabloların olduğu zamanlarda insanlar böyle objelere bakıp sembolik bir anlamları var mı yok mu veya bir hikaye anlatıp almadıklarını merak ederdi. Bende böyle bir şeyler yakalamak istedim, şimdilik yakalamış hissediyorum.

HL: Bu sergi kişisel mi peki?

DL: Evet. Ne kadar kişisel olursa insanlara o kadar çok hitap edeceğini düşünüyorum. Yaşlandıkça daha farklı şeyler hakkında kfa yoruyorsun ve bazı şeyler 20li yaşlarda yaptığın gibi yapmıyorsun çünkü o zamanlar sonsuza kadar yaşayacaksın gibi bir fikir var kafanda. Çok verimli olduğun ve düşüğe geçip yavaşladığın yıllar var. Biz de çiçekler gibi açılıp saçıldığın, gençliğin, güzelliğin ve cinselliğin tadını çıkardığın bir yaş var. bahar hakketten hormonların tavana vurduğu, genç enerjinin salgılandığı bir dönem ama eninde sonunda yaşlanıp çürüyeceğiz. Yoğun geçen hayat tempomuzda doğayla iletişimi koparmamak gerçekten çok önemli.

HL: Fotoğrafların tablolara benzemesini istemiş miydin?

DL: Yıllar boyunca öğrendiğim fotoğraf tekniklerini kullanarak Natürmort yaratabileceğimi düşündüm. Tablo efektini almak için sadece düşük enstante

kullandım. Çiçekleri ayarlamak gerçekten çok uzun zamanlar, neyseki Los Angeles'daki bir çiçekciyle anlaşıldık.

HL: İnsanlar bu çalışmalarını görünce ne hissetsin isterdin?

DL: Hiçbir zaman fotoğraflarım insanlara itici gelmesini istemem, her zaman insanları çekmek isterim. Zaten dünyada bir sürü iğrenç şey var. Bu koleksiyon için, tarihten bir tarz aldım ve onunla fotoğraflar yarattım, çağdaş sembollerle tarihi figürleri karıştırıp mesela nar gibi, geçmişten gelen şeyleri simgelemek istedim.

HL: Mesela kuru kafa gibi mi?

DL: Aynen. Kuru kafa klasik bir semboldür. Ve cep telefonunda modern çağın vanitas sembolüdür.

HL: Kişisel olarak en beğendiğin çalışma hangisi?

DL: “Wilting Gossip” (Solun Dedikodu) adlı olan. Bayılıyorum ona. Yanmış bir sigara, söndürülmüş bir mum ve hayat sönmüş gibi duman. Böyle şeyleri seviyorum, bayağı antika fikirler.”¹³³

¹³³ Bazaar Meets David LaChapelle, Helena Lee, 25 Şubat 2012



Fot.44: Early Fall, David LaChapelle, 2008 - 2011

3.2.8. Still Life



Fot.45: Paul Kasmin Gallery New York, 2012

“Paris’deki Daniel Templon galerisinde sergilenen “natürmort” sergisi sanatçının güzellik anlayışını eserlerinin çoğuna yansıttığını gösteriyor. Aynı zamanda fotoğraçılığa daha konseptsel bir yaklaşım da sunuyor. Çalışmalar LaChapelle’in kariyeri boyunca daha önce fotoğraflarını çektiği ünlülerin bal mumu figürlerinden oluşuyor. Herşey 2009 yılında Dublin’deki Wax National Museum’daki vandallıktan zarar görmüş mankenleri görmesiyle başladı. Ondan sonra Wax Museum’da (Balmumu Müzesi) ki kaldırılmış ve depoda duran heykellerin fotoğraflarını çekti. Sonrasında Nevada’da bir müze darken 3 senelik müze fotoğrafları çekmiş oldu. Göz önünde olanlardansa, kaldırılmış, serge döngüsünü tamamalayamamış figürlerin fotoğrafları gösterimdeydi.

Natürmort çalışmaları Margaret Thatcher, Ronald Reagan, Bono, Madonna veya Princess Diana’nın hırpalanmış ve parçalanmış heykellerinden oluşuyor. Sonsuza kadar güzel olacaklarını, mutluluk içinde yaşadığını düşündüğümüz ünlülerin bu hallerini görmek bize hiçbirşeyin sonsuz olmadığını anlatıyor. Herşey

birgün ya bozuluyor ya gözden kayboluyor, insanoğlu fani ve cildimizin tazeliğini kaybederekten gün be gün yaşıyoruz. Bu seride LaChapelle'nin çalışmaları sonsuz güzellikte gösterdiği dünyaya daha kritik yaklaşıyor. Şimdi onu bir işe yaramaz bir güzellik gibi gösteriyor.”¹³⁴



Fot.46: Still Life: Bill Clinton, David LaChapelle, 2009 - 2012

¹³⁴ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

“her zaman yaşlanma süreci hakkında meraklıydım. Özellikle o kahraman gibi gördüğümüz ikon ve yıldızlar. Onları değeri bir kere güzellik gidince bitiyor. Neden ilk onlara ayılıp bayılıp da sonra dalga geçiyoruz, sonra kilo alınca ve estetik yapınca onlarla yaşlandıkları için dalga geçiyoruz ama bu doğanın bir kanunu hepimiz yaşlanacağız.”

Bu seri LaChapelle’in bir önceki çalışmasına yakından bağlı. Kariyeri boyunca portre ve natürmort çalıştı ve Natürmort bu her ikisini bir araya başarılı bir şekilde getiriyor.

“Her zaman ünlüler ve din hakkında ilgilenmişimdir. Sanatçılarla gelen bir dinsel his var, Dine tapığımız gibi onlara da öyle tapıyoruz. “ diye açıklıyor sanatçı.”¹³⁵



Fot.47: Still Life: Michael Jackson, David LaChapelle, 2009 - 2012

¹³⁵ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

"Natürmort" adlı son sergisi klasik yaklaşıma ürkütücü bir sayfa tutuyor. Parlak figürler yerine, kırışmış, hayattan dışlanmış ve vazgeçmiş aşına yüzler görüyoruz. Müzenin darman dumanlığını fotoğraflayan LaChapelle, ünlüleri ve politikacıları Ozymandias gibi gösteriyor. Leonardo DiCaprio ve Madonna gibi çöken idolleri kültürel tartışmanın dışında bırakıyor.”¹³⁶



Fot.48: Still Life: Princess Diana, David LaChapelle, 2009 - 2012

¹³⁶ David LaChapelle's "Still Life" Priscilla Frank, Huffington Post, 26 Kasım 2012

Bu serinin, biçimsel özellikler ve altmetinler dolayısıyla bir önceki çalışması olan “Earth Laughs in Flowers” a benzetiliyor. İşlediği konular ve natürlük olması dolayısıyla iki işin benzerlikleri hakkında sanatçı ölüm ölümlülük üzerinde duruyor:

“Vanitalar aslında gençlik ve hayatın baharının güzelliği, yazı ve sonbaharı, hayatın döngüsü hakkındaydı. Emerson’ın şiiri "Earth Laughs in Flowers" da bahsettiğim şeyler hakkında. Dünya üzerindeyiz ve bir şekilde dünyaya gömülüyoruz. Bunlar durağan hayatın simgeleyen insanların fotoğrafları. Ölümlülük ve emeklilik hakkında bu çalışmalar. Emekli olduğunda toplumun bir parçası değilsin artık.

İnsanlar yaşlandığı zaman, her ne kadar olaya bağlı kalmaya çalışıp genç ve güzel olsalarda Hollywood’da değerleri düşüyor. İş bulamıyorlar. Biz güzel yüzlü yıldızlara baktıkça kendimizin güzel bir örneğini görüyormuşuz gibi hissediyoruz. Ama yaşlanıyorlar, tanrı korusun, kilo alıyorlar (ilahi günah) ki bütün bunlar çok insani şeyler. Bir zamanlar ilah gibi sevilen tapılan bu insanlar bir anda dalgaya alınıp yaşlandıkları için mazlum mualemesi görüyorlar neden çünkü sadece insanlar onlar. Bence bu fotoğraflar şu soruya ışık tutuyor: Neden bütün bu ünlüleri bir gün solacaklarını bile bile istiyoruz?”¹³⁷



Fot.49: Last Supper, David LaChapelle, 2009 - 2012

¹³⁷ David LaChapelle’s “Still Life” Priscilla Frank, Huffington Post, 26 Kasım 2012

3.2.9. Hareketli Görüntüler

Fotoğrafçı kimliğiyle öne çıkan David LaChapelle, diğer görsel sanat dallarına ve üretim modellerine olan yatkınlığı ve başarısıyla dikkat çeker. Çektiği sayısız ünlü fotoğraflarının yanı sıra, yine bu ünlüler ile gerçekleştirdiği sahne şovları ve video klipler ile de adından sıkça söz ettirmiş ve önemli ödüller kazanmıştır.

Fotoğrafları kadar Moby, Jennifer Lopez, Blink 182, Whitney Houston, Britney Spears gibi birçok isme çektiği klipler, Nokia ve Burger King'e çektiği reklamlar, 'Lost' ve 'Desperate Housewives'a çektiği fragmanlar, 'Rize' adlı dans belgeseli ve hazırladığı 'The Red Piano' adındaki Elton John'un üç yıl boyunca Las Vegas'ta devleştirdiği şovuyla bu endüstride de, fotoğraf alanındaki başarıyı , hareketli görüntü anlamındada tekrarlamıştır.

Bu araştırmanın çıkış noktası olarak David LaChapelle'in fotografik üretim modelleri dolayısıyla bir estetik modeli arayışına girilmiş, varolan üretim modellerinin de temel de fotografik vizyon altyapısı üzerine şekillenmiş olduğu ortaya çıkmıştır. David LaChapelle'in fotoğraf dışındaki üretim modellerinin incelenmesi, gerek kazandığı ödüller, gerekte disiplinler arası üretim modelleriyle ortaya koyduğu eserlerinin çokluğu dolayısıyla başlı başına başka bir araştırma konusu olmalıdır.

3.2.9.1. Rize

David LaChapelle'in 2005 yılında çektiği İlk uzun metraj filmi olan **Rize**, güney Los Angeles gettolarını sallamakta olan "krumping" adlı dans hareketini gözler önüne seriyor. Daha önce kamerayla hiç girilmemiş bölgelere giren LaChappelle, bizi devrimsel nitelikte bir ifade biçimiyle tanıştırıyor. Sert, görsel olarak olağanüstü, zorlayıcı bir dans biçimi olan "krumping", Afrika kabilelerinin törenlerine özgü hareketleri atletizm ile harmanlayarak daha önce hiç görülmemiş bir dans biçimi ortaya koyuyor. Sundance Film Festivali'ndeki ilk gösteriminden sonra 10 dakika boyunca ayakta alkışlanan **Rize**, LaChappelle'e özgü renk ve estetik anlayışıyla, fotoğraf dışındaki disiplinlerde de kendi üslubu için çabaladığının başarılı bir göstergesidir.

3.3. ChapelleistEstetik

3.3.1. Sadomazoşist Tüketimde Hiçliğin Kiçliğı

David LaChapelle'in ortaya koyduğu yapıtlarının en belirgin özelliklerinden birisi, hemen hemen hepsinde kiç unsurlarla sıklıkla karşılaşılıyor olmamızdır.

Kökeni her ne kadar belirsiz olsa da, kitsch kavramı, 1860-1870 yılları arasında Almanya, Münih'te sanat dünyasında ortaya çıkmış ve kolayca pazarlanabilen, ucuz şeyleri tanımlamak için kullanılmıştır.¹³⁸ Daha çok dekoratif anlamda, gösterişli ve zevkten yoksun olan nesneler için kullanılan kitsch kavramı birçok kişi tarafından değişik şekillerde tanımlanmıştır. Bir tanıma göre kitsch: "Var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak için veya kibirli ve bayağı bir tada sahip nesnelere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken kullanılan bir terim."dir.¹³⁹ Diğer bir tanıma göre ise: "Özellikle;20.yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelerde rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan sözcük"¹⁴⁰ olarak tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu'na göre kitsch: "İlkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri; sanat değeri olmayan değersiz eser, bayağı şey, zevksizlik." olarak tanımlanırken, kitsch kavramının ansiklopedik anlamı ise: Tüm bu tanımlara dayanarak kitsch'in; genellikle başka eserlere benzemesi için yapılmış kötü, içi boş, özgün olmayan bir kopyası ve sözde sanat eseri olarak ya da seçkin ve üst tabakadaki kişilerin benimsemediği, buna zıt olarak da kitlelerin kopamadığı ve hayatın her alanında görülmesi muhtemel olan nesneler olarak adlandırmak mümkün olabilir. Bu kavramın tam olarak bir Türkçe karşılığının bulunmaması nedeniyle genellikle "rüküş" kelimesiyle anlamı karşılanır.

Milan Kundera'nın tasarlanan üretilmiş güzellik dediği kitsch; insanın uzak duramayacağı bir parçasıdır. "Kitsch, o duygusal on dokuzuncu yüzyılın ortasında doğmuş Almanca bir sözcüktür, oradan da Batı dillerine geçmiştir. Ne var ki çok sık kullanılmaktan özgün metafizik anlamını kaybetmiştir sözcük; kitsch, sözcüğün hem

¹³⁸ Wikipedia-en, Kitsch

¹³⁹ Wikipedia-tr, Kitsch

¹⁴⁰ Sözen, M.Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, s.131

gerçek hem de eğretileme anlamında, dışkının kesin reddidir, kitsch insan varoluşunda temelden kabul edilemez olan her şeyi kapsam dışına atar.” *Jean Baudrillard* 1990’larda resmin çirkinliği değil (çünkü çirkinlik hala estetik bir değerdir), çirkinden daha çirkini kitsch’i geliştirdiğini yazar. “Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz: Hiper-Gerçekçilik...”

Günümüzde çabuk tüketime, kitleye ve popüler kültüre yönelik üretilen, kalitesiz, ucuz, orijinal olmayan, klişe sloganlara ve söylemlere dayanan basit ve anlaşılabilir, estetik yönü zayıf, endüstri, medya, reklam ürünleri de kitsch olarak adlandırılır. Kitsch: bir şeyler yaptığını sanan yüzeysel, zahmetsiz, sahte ve uydurma seri üretimdir. Kalıcılığın değil günü kurtarmanın peşindedir. Sanatın karşısındadır ama sözde sanat eseri olarak görüldüğü de olur. Sanattan alınan intikamdır aslında. Gerçek sanatsal çabalar yerine daha şatafatlı, iddialı ama kolay ve sığ işlerdir. İçinde bulunulan zamanın kendini beğenmiş düşüncesiz ifadesidir. Zamana karşı dirense de kısa sürelidir. Aşırı duygusallık uyandıran acıklı melodramdır. Ancak kendisinde duygu ve ruh yoktur. Yalnlık karşıtıdır, çirkin bir kopya, kötü bir taklittir. Nitelik değil niceliktir. Bilgisiz bir içtenlikle üzerinde fazla düşünmeye gerek olmadan sevilen ve tercih edilen bir şeydir. İşlevselliği dışında başka bir amaç için kullanılan objedir. Yan yana gelemeyecek öğelerin gelişigüzel, simge ve gizem taşımadan bir araya getirilişidir. Sanat gibi riske girmez, düşünmeye ve sorgulamaya yol açmaz, izleyeni zorlamaz, inceliği ve çoklu anlamları yoktur. Muhafazakârdır, alışılmış olandır, içeriksel yenilik peşinde değildir; kabul edilebilirlikle ve öngörülebilir tepkilerle yetinir. Evrenseldir; tanınabilir, açık seçik bir dünya sunar.

Amerikalı sanatçı Jeff Koons endüstrinin hazır nesnelerini dönüştürüp genel zevke hitap eder. Sanat eleştirmenleri tarafından anlamsızlık barındırmakla eleştirilen, şaka gibi görülen, tartışılan tasarımlarıyla, kocaman kitsch objeleriyle sıradanlığı ve bayağılığı gösterir. İzleyiciyi şaşırtarak ün kazanır. Büyük balondan sevimli hayvan heykelleri ve neşelendiren diğer çalışmaları pek çok müzede sergilenir, ‘Balon Çiçek’ ve ‘Asma Kalp’ vb. işleri müzayedelerde yüksek fiyatlara

alıcı bulur. Cesur sanatçı yaptıklarında herhangi bir ironi olmadığını belirtir. O Pop Sanatçıları gibi Amerikan kültürüne ayna tutar.¹⁴¹

3.3.2. Barokta Günceliğin İzleri ve Huzursuzluğun Fotoğrafçıları

“Lachapelle’nin eserleri Pietro da Cortona’nın labirentli, engin, ölçekli ama aynı zamanda ihtişamlı ve büyüml trajediler içeren tavanına rakip olabilir. Barok Sanatı gibi, LaChapelle’in çalışmaları her zaman direk duygular uyandırmayı hedefler ve yaratılan sahnelerdeki duygusal çekicik en basit ziyaretçiyi bile etkiyebilme kapasitesine sahiptir. Barok sanatçıları gibi, LaChapelle’de tekrarlanan çeşitli desenleri, terkedilmiş detayları, güröl güröl kullanılan parlak birden fazla renkleri keşfeder ve populist anlayışlı sanat fonksiyonun kasıtlı promosyonunu yapar. Bu yüzden LaChapelle direk, basit, açık ve dramatik portreler ortaya çıkarır. Bu çalışmaların geniş ve kahramansal eğilimleri Barok sanatından öte yoğun şaşkınlık duygularını ortaya çıkarır.”¹⁴²



¹⁴¹ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=979&bhcp=1>

¹⁴² Dannatt Adrian, The artist-photographer discusses his affinity with the dynamism, drama and spirituality of 17th-century art, The Art Newspaper, sayı 201, 2009

Resim 18: The Triumph of Divine Providence, 1633-1639, Pietro da Cortona

Barok sanata duyduğu ilgiyi sık sık dile getiren Lachapelle, ortaya koyduğu eserlerinde, barok dönem eserlerinden ne denli etkilendiğini adeta izleyiciye işaret ediyor. Kurguladığı sahnelerin bir çoğu uzaktan bakıldığında birer barok dönem tablosu gibi görünüyor. “Eğer seçme şansı olsa, barok dönem sanatçısı olacağını bir çok röportajında belirten LaChapelle, eserleri için barok tanımı yapılmasını şöyle yorumluyor;

“Bana bir çokşey denildi, Barok aslında kötünün iyisi. Tabiki bir bağlantı var çünkü barok dönemi çok seviyorum ve çok çeşitli. Caravaggio’dan, tavanda “Apotheosis of St Ignatius” (Roma’da Saint Ignatius Loyola adlı kilisede) adlı dev gibi çılgın bir eser yaratabilen Andrea Pozzo’ya kadar herşeyi barındıran bir dönem. Çok dramatik, iyiden çok daha iyi, çok kapsamlı bir eser. Barok her zaman dramatiktir, hareketlidir ve ruhani elementler taşır. Bana göre benim sevdiğim herşeydir Barok, herşey. Kendimi ustalarla karşılaştırmıyorum tabiki... henüz! Ama Interview dergisi için ünlülerin fotoğraflarını çekmeye başladığımda, her zaman çektiğim portedeki insanı pohpohlamak yada değil, tanımlamaya çalışmışımdır. Eğer o star ölüyor olsaydı, çektiğim fotoğraf onun özetini geçen şey olurdu.

Ünlüler zaten ölümsüz olmalıdırlar, zamanında düşünürüz ki sonsuza kadar süreceksiniz ve iki sene sonrası nasıl da yaşlı göründüklerine şahit oluruz. Kilo aldıklarında veya yaşlandıklarında olay bitmiştir. Size beraber çalıştığım super star olmaları gereken ama şişmanladıkları için olamayan bir çok isim verebilirim. Bir sonraki büyük hitin onlar olup Yarasa kız deneceğini ancak sadece şişman dediğini söyleyebilirim. Bitmiştir. Ama barok akımında devamlılık sabit kalmıştır. Katolik kilisesi Barok sanatını insanları güçlendirmek adına kiliseye çekmek için kullandı. Ünlüler eminim benzer duygular içinde çalkanıyor. Ayrıca ilginçtir ki, belirli bir noktaya kadar Barok akımının Bernini ve hatta Michelangelo’nun zevksiz

olduğunu düşünölmüş. Emin olun zevksizlik çizgisinde yürümeyi kesinlikle çok iyi biliyorum.¹⁴³



Fot.22: Cathedral, David LaChapelle, 2007

Barok döneme olan bu hayranlığının yanında dini hikayeler ve ikonlarla sürekli oynamayı, onları birer sublime haline getirmeyi çok seven David Lachapelle, çektiği provokatif fotoğraflarla adından sıkça söz ettirmiştir. Rolling Stones için çektiği Kanye West'i İsa gibi tasvir ettiğinde, amerikan halkı, zenci bir İsa'yı, üstelik de her bayiide bulabilecekleri bir magazin kapağında görmeye alışık değillerdi. Haftalarca tartışılmış ve bir grup tarafından kıyasıya eleştirilmişti Lachapelle. Dini inancı sorulduğunda doğa'ya inandığını söylüyor. Sık sık doğada meditasyon yapıyor ve bu meditasyonların onu her anlamda beslediğini de ekliyor. "Soyadının Fransızca

¹⁴³ Dannatt Adrian, The artist-photographer discusses his affinity with the dynamism, drama and spirituality of 17th-century art, The Art Newspaper, sayı 201, 2009

kökenli kilise anlamına gelmesini göz önünde bulundurarak, “Kiliseyi sorgulamak benim kanımda var.”¹⁴⁴ diyor.”

Lachapelle’in özellikle ortaçağ estetik anlayışını benimsediğini, eserlerinde sıklıkla başvurduğu ikonlar sayesinde anlayabiliyoruz.

“İkon kelimesi Fransızca”icône (ikon)’dan gelmektedir. Ama bu kelime ise “ikona” dan gelmektedir. Hristiyan Ortodoks mezhebinde görülen İsa, Meryem veya azizlerin tahta üzerine mumlu ve yumurtalı boyalarla yapılan dinî içerikli resimlerine dayanır.

İkona, ayin düzeninin bütünleyici bir parçasını oluşturur. Dinsel sanatın ürünü değildir. Simgeciliğe dayanır ve tinsel bir din görüşünü yansıtan kutsal sanata bağlanır. Kilise, 8 ve 9. yüzyıllarda ikon kırıcılık bunalımında, ikonların anlamını belirlemek zorunda kaldı. Dinsel anlamı, 7. konsilde oluşturuldu. İkon ressamı kişisel görüşü yansıtan bir sanatçı değil, ayinleri yöneten papaz gibi, kilisenin görüşünü dile getiren bir aracı olmuştur. İkonun, hristiyanlığa ilişkin bir temeli vardır: İsa yalnızca Tanrı’nı sözü değil, aynı zamanda görüntüsüdür. Temel anlamıyla ikon, İsa’nın görüntüsünün insan eli değmeden cisimleşmiş halidir; annesinin ve azizlerin görüntüsü de tanrılaşmış bedene kavuşur. Tanrısal lütuf, ikonda kutsanmış olarak yer alır. Görüntüye gösterilen saygı Tanrı’ya yöneliktir.

İkonlar ilk Greko-Romen Antikçağı’nda mezartaşı portrelerinde kullanıldı. Ağaç üzerine tutkal boya ya da mum cila ile resmedildi. Bu görüntüler daha sonra Hristiyanlığın başlangıcında çok tutundu. Büyük Konstantin’un başkentin ilk üç piskoposunun portrelerini Forum’da kırmızı somaki bir sütuna bağlattığı bilinir. İsa’nın ve Meryem’in ya da bir azizin herhangi bir ikonu, hristiyanlarca Tanrı katında bir aracı olarak kabul ediliyordu. 8. yüzyılın başında *Leon* ikonkırıcılık hareketini başlattı ve görüntüye tapılmasını yasakladı. Kullanımın yeniden başlaması ile ikon, ayin düzeninin bir parçasını oluşturdu ve ikonostasın üzerinde yer aldı. İkonkırıcılık döneminde yapılan tahribata karşın bu olaydan önce yapılmış birkaç ikon, özellikle Sina’da bir manastırın eşsiz koleksiyonu bugünlere kadar gelebildi. Bu koleksiyonun en ünlü parçalarından biri, yapılış tarzıyla Antik Tarih’in gerçek

¹⁴⁴ David LaChapelle’s New Roll, Amanda Fitzsimons, Women’s Wear Daily, Temmuz 12, 2013

portrelerini andıran Petrus'un ikonudurBizans'ta bezeme sanatı olarak ortaya çıkmıştı ve ikonlarda genellikle İncil'den betimlemeler işlenirdi. İsa ikonagrafide azizlik anlamındaki halesindeki baba-oğul-kutsal ruh harflerinin baş harflerinin yazılı olduğu haç işaretiyle diğer ikonlardan ayrılır.”¹⁴⁵

“Ortaçağda sanatçılar ikon sanatçısı olarak çalışmaktaydılar. Mezar odaları, bazilika ve kiliseler, adak odaları ikon sanatının örnekleriyle süsleniyordu. Mozaik, fresk, minyatür ve portre sanatçıları dini doğmalara göre hareket ediyorlardı. İsa ve Meryem, havariler ve efsaneler çıkışlı bu çalışmalar statik ve kalıplaşmış bir estetiği temsil etmekteydiler.

Ortaçağ sanatı Hristiyan kökenli bir sanat demektir. Figüratif bir dil kullanan Ortaçağ sanatçısının tek konusu İncil ve İncil'deki efsanelerdir. Bu doğrultuda sayısız İsa betimi üreten Ortaçağ sanatçısı doğmalara bağlı çalışmakta ve özgün yorum yapmaktan kaçınmaktaydı. Romalı Hristiyan ressamı Pagan etkisinde olsalar da konuları işlemekteki becerileri çağın estetik standartları tarafından belirleniyordu. Hristiyanlık Roma'nın resmi dini olduktan sonra inşa edilen kiliselerde mozaiklerin konusunu İncil'deki semboller belirlemeye başlamıştır.”¹⁴⁶

Pedofili Papa, uyuşturucu bağımlısı ve zenci İsa, fahişe Magdelene fotoğraflarındaki, kendi yarattığı kahramanlar. Şok edici ve provokatif imajların yaratımı bir şekilde David LaChapelle' in kendi karmakarışık kafası ve baskıyla şekillenen ruhunun bir tezahürüdür.

“Büyürken iki farkı uç arasında kaldım, babam katolik amcam papazdı annemse doğaya inanırdı, her iki taraftan almışım birşeyler. Arada sırada kiliseye gidiyorum hala. Geçen gün gittim ve huzur buldum.

Ben katolik kilisesini ayıplamıyorum, katolik kilisesi çok büyük onu ayıplamak koca bir ülkeyi ayıplayıp ırkçılık yapmak gibi olur. Burada bir ironiyi göz önüne çıkarıyorum. Buarada düzenli olarak pedofili papazları koruyan bir kurum var

¹⁴⁵ [http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0kon_\(din\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0kon_(din))

¹⁴⁶ http://sanatpenceresi.net/?page_id=1030

ve masum olduğu halde Michael Jackson California hükümeti tarafından pedofiliden yargılanıp milyon dolarlar döküyor. Anlatmaya çalıştığım bu.”¹⁴⁷

3.3.2.1. Gerard Rancinan

“1953 yılında Fransa’nın Talence kentinde dünyaya gözlerini açmış olan Gerard Rancinan, kendi deyimiyle “kısa fakat oldukça dayanılmaz”□ bir çalışma döneminin ardından Bordeaux gazetesinin fotoğraf departmanında laboratuvar teknisyeni olarak fotojurnalizm dünyasına doğrudan giriş yapmıştır. Üç yılını bir karanlık odada geçirdikten sonra nihayet Bordeaux yerel haberlerini yapmaya başlamış böylece 18 yaşında başladığı kariyeriyle Fransa’nın en genç fotojurnalisti olma yolunda büyük bir adım atmıştır. 21 yaşına geldiğinde Pirene’deki Pau’da yine yerel bir gazetede çalışmaya gönderilmiştir. Beş yıl sonra ise kendisini, Paris’teki Sygma’da fotoğrafçı olarak çalışırken bulmuştur. Rancinan, Cezayir’deki deprem, Lübnan’daki savaş, İngiltere’deki kargaşa gibi önemli haberlerin yanı sıra Olimpiyat oyunları, Dünya Kupası, Dünya Atletizm Şampiyonası gibi spor olaylarının da peşinde koşan bir fotoğrafçıdır.”¹⁴⁸

“Sygma Photo’da çalışmaya başlaması gündemi-yaşamı yakından takip etmesine katkıda bulunmuştur. Bu sayede yaşama dair konularda iyi bir gözlemci olan ve dünyaya karşı bakışını yaşamın can damarı olan haberler aracılığıyla biçimlendiren Rancinan bugünün karmaşık dünyasını birçok farklı açıdan ele alarak fotoğrafın güçlü etkisiyle buluşturmuştur. Sygma Photo’da yaşadığı bu deneyim, onun eleştirel tutumunun oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu eleştirel tutum Rancinan’ın sanatsal içerikli çalışmalarına yansımıştır. Özellikle toplumda ortaya çıkan olumsuz durumlara karşı olan duyarlılığını dile getirdiği fotoğraflarını “Metamorphoses” başlığı adı altında, sanat tarihinin başyapıtlarından olan sekiz yapıta göndermeler yaparak yorumladığı görülmektedir. Yeniden yorumlayarak ürettiği bu fotoğraflar, resim sanat tarihinin başyapıtlarının modern birer

¹⁴⁷ David LaChapelle’s New Roll, Amanda Fitzsimons, Women’s Wear Daily, Temmuz 12, 2013

¹⁴⁸ <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-gerard-rancinan/>

uygulamalarıdır. Bir başka deyişle Rancinan kendine özgü yorumuyla sanat tarihinin başyapıtlarını fotoğraf bağlamında yeniden üretmektedir.

Rancinan, “Metamorphoses” serisini oluştururken esin kaynağı, gazeteci-yazar Caroline Gaudriault olmuştur. Gaudriault’un yazmış olduğu yazılardan yola çıkarak toplumsal sorunlara, insanlığın değişimine fotoğrafları ile tanıklık etmiştir. Rancinan’ın çekmiş olduğu fotoğraflar Gaudriault’un yazılarıyla buluşarak disiplinlerarası bir ortamda yeni bir söylem biçimine dönüşmüştür. Öte yandan klasik çocuk masallarını (çizmeli kedi, uyuyan güzel, mavi sakal, külkedisi, kırmızı başlıklı kız) yine kendine özgü yorumuyla, yetişkin modelleri ve vahşeti kullanarak yeniden üretir.”¹⁴⁹



Fot.50: La Liberté, Gerard Rancinan

¹⁴⁹ Bayraktaroğlu Ali M., Çalış Ece, Gerard Rancinan’ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim, 2010, 6-7 s.

“Rancinan, “La Liberte” adlı yapıtında 19. yüzyıl Fransız ressamı Delacroix’nın ünlü “Halka Yol Gösteren Hürriyet” (Liberty Leading the People) isimli tablosuna göstergelerarasılık bağlamında göndermeler yapmaktadır. Eugene Delacroix’nın “Halka Yol Gösteren Hürriyet” eserinin, hürriyeti simgeleyen kadının “göğüslerinin çıplak olduğu” gerekçesiyle Türkiye’de ders kitaplarından çıkarılması, Japonya ve Körfez ülkelerinde de çeşitli biçimlerde tablonun engellenmesi eleştirileri de beraberinde getirmiştir. 1830 Temmuz ayaklanmasının anlatıldığı bu yapıtta, hürriyeti simgeleyen eden kadının sık sık sansürlenmesi nedeniyle, kadın figürü Rancinan tarafından kara çarşafı olarak eleştirel bir biçimde yorumlanarak öykünme yöntemine uygun bir biçimde protesto edilmiştir. Burada kullanılan kara çarşafı figürün Avrupa’da son dönemde ortaya çıkan Radikal İslam’ın yaygınlaşma korkusunun bir simgesi olarak kullanıldığı söylenebilir. Delacroix’nın yapıtında temel figür sağlam yapılı, çıplak ayaklı, bir elinde bayrak bir elinde tüfek taşıyan yarı çıplak bir kadın figürü iken, Rancinan’ın yeniden ürettiği fotoğrafta temel figür, kara çarşafı ve silahsızdır. Rancinan, tablonun sağ tarafında yer alan ve “Victor Hugo’nun Sefiller romanının kahramanı Gavroche’a esin kaynağı olduğu düşünülen çocuğu ise Afrika’daki çocuk askerlere benzetmiştir”. Sanatçı yeniden ürettiği benzer fotoğraflarda toplumda olan bitene tanıklık ederek, onları dünyaya göstermeyi amaçlamaktadır.”



Resim 21: Liberty Leading The People, Eugene Delacroix, 1830

Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" (The Last Supper) adlı yapıtı, Rancinan tarafından öykünme yöntemine uygun bir biçimde yeniden üretilmiştir. Leonardo da Vinci'nin yapıtı, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce, havarilerle birlikte son akşam yemeğini yiyişini ve onlara bir ihanete kurban gideceğini bildirmesini betimlemektedir. Rancinan'ın yeniden ürettiği fotoğraf ise eğlendirmenin yanında izleyiciyi düşündürmekte ve obezite hastalığına gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda tarihi ve dini bir konuyu içeren "Son Akşam Yemeği" yapıtının güncel bir konu olan obeziteye uyarlanması bakımından yarattığı anlamsal dönüşüm, öykünme yönteminin özelliklerini taşımaktadır. Fotoğrafta karakterlerin giyisilerinin ve özelliklerinin çok renkli oluşu izleyicide eğlendirici bir etki bırakırken, aynı zamanda günümüzde önemli bir hastalık olan obeziteye ve bu hastalığın ciddi bir sorun haline geldiği Amerikan toplumuna gönderme yapmaktadır. Nitekim tüketim kültürünün merkezi durumuna gelen Amerika'da oldukça büyük bir dengesizlik söz konusudur: 1 milyon insan açlıkla mücadele ederken, 1 milyon insan da obezite hastalığıyla savaşılmaktadır. Öte yandan Amerika'nın gücünü simgeleyen eden en büyük, en güzel, en görkemli vb. anlayışı da Rancinan'ın yeniden ürettiği fotoğrafa yansımıştır. Fotoğrafa bakıldığında karakterlerin abartılı olması ve obeziteye dikkat çekme biçimi fotoğrafın bu eleştirel yönünü temsil etmektedir."¹⁵⁰



Fot.51: The Big Supper, Gerard Rancinan

¹⁵⁰ Bayraktaroğlu Ali M., Çalış Ece, Gerard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim, 2010, 11-12-13 s.

Rancinan gerek teknik gerekse içeriksel olarak LaChapelle ile fazlaca benzer özellik barındırmaktadır. Özellikle tarihsel, mitolojik bir hikayeyi tekrar yorumlama anlamında örtüşen sanatçıların, seçtikleri orijinal işlerin dönemsel olarakda uyumu göze çarpmaktadır. Kullandıkları ikonlar çoğunlukla tüketim toplumunu yermek için özenle seçilmiş global markalar olurken, din ve dini hikayelerle oyunlar oynamak her iki sanatçının da vazgeçilmezleridir. İki sanatçının da aynı dönemlerde benzer işler üretiyor olmaları dolayısıyla, birbirlerinin yaptığı işlerden haberdar oldukları ve birbirlerini estetik üretim ve yaratım modelleri açısından etkilediklerini görebiliyoruz.



Fot.52: The Maids of Honor (Las Meninas), Gerard Rancinan

3.3.2.2. Erwin Olaf

“Bilgisayarda üretilmiş kompozit fotoğrafların önemli temsilcilerinden Erwin Olaf dijital teknolojiyi en iyi kullanan sanatçıların başında yer almaktadır. 1959

yılında Hilversum Hollanda doğumlu olan sanatçı ilk önce gazete fotoğrafçılığından, stüdyo fotoğrafçılığına geçiş yapmıştır. Uluslararası sanat sahnesinde ilk kez, 1988 Chessman (Satranç Taşı) serisi ile Avrupa Genç Fotoğrafçılar ödülünü almıştır. Birçok fotoğraf sergisi açan sanatçı çalışmalarını cinsiyet, duygusallık, mizah, umutsuzluk ve zerafet üzerine kurmuştur.”¹⁵¹



Fot.53: Royal Blood – Julius Caesar, Erwin Olaf, 2000

¹⁵¹ <http://www.fotoritim.com/yazi/erwin-olaf-ile-roportaj>

“Her sanatçı gibi Olaf’ında etkilendiği birçok sanatçı olmuştur. Çalışmalarında Diane Arbus, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin’in etkileri rahatlıkla görülmektedir. Özellikle 1987 yılında “Chessmen” adlı çalışmasında etkileri açıkça görülmektedir. Bu çalışması için Erwin Olaf verdiği bir röportajda “Hayattaki şahların ve vezirlerin dışında da insanlar olabileceği, toplumun bu insanları sosyal hayattan soyutlayarak uzaklaştırdığı, adaletsiz bir oyun için duyduğu öfke yüzünden böyle bir çalışma yaptığını”¹⁵² ifade ediyor.

“Yağmur” (Rain,2004) serisi, “Amerika’daki 11 Eylül olayından sonra bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Amerika’nın olumsuz imajına karşıydım ve Amerikalıların olumlu yönlerini göstermek istedim.” “Yağmur” serisi; 1960’ların tipik Amerikan setinde geçiyor ve “etki-tepki” temasını ele alıyor. “Bu tarz boşlukların toplumlar arasında da oluştuğunu düşünüyorum. Bu durumun karşısında felç olmuşçasına tepkisiz kaldığımız düşüncesini fotoğraflarda yakalamaya çalıştım.” “Cennet” (Paradise Portraits, 2001) serisinde ise, “Dünyanın çeşitli yerlerinde baskı ve eziyet gören kadınlarla eşcinsellerin durumu da beni etkiledi.” Ve son olarak “Yas” (2007) serisi; “yaşlanmam ve akciğer hastalığına yakalanmam gibi zamanın getirdiği faktörler yüzünden gençliğe bir nevi veda niteliği taşıyan, durumu kabullenişimle ilgili bir çalışma.”¹⁵³

“Umut (Hope, 2005), Hüzün (Grief,2007) ve Yağmur (Rain,2004) bu üç seri birbirini tamamlar niteliktedir. “Bir fotoğraf çekimi için Hollanda da iyi tanınan bir kişinin evinde idim. Büyük ve güzel olan bu yer yaşamak için yaşamak için o kadar muhteşimdi ki, o an aklımdan böyle güzel bir eve sahip olup da mutlu değil de üzgünseniz nasıl olur diye geçti. O insanın mutsuz olduğundan filan değil, ben böyle düşünüyordum. Sanatta, elitin mutsuzluğu, fakir insanların mutsuzluğundan çok daha

¹⁵² <http://www.fotoritim.com/yazi/aytac-togay--yoksa-barthesin-bahsettigi-sessiz-fotograflar-bunlar-mi-bir-erwin-olaf-denemesi>

¹⁵³ <http://www.andmagonline.com/exclusive-1/erwin-olaf>

ilgi çekicidir.” Globalleşmenin getirdiği ortak köy imajındaki “tek-tipleşmeye” karşı bir direnişle bu fotoğraflarda sanki yeni bir ruhun kendinde var olan, ama görülemeyen bedenlerine bir gönderme yapılıyor.”¹⁵⁴



Fot.54: Paradise, Erwin Olaf, 2001

“1999 yılında yaptığı Olgun (Mature) isimli çalışmasında altın renge boyanmış top model pozu veren yaşlı kadınlarla çalışmıştır. Moda Kurbanları (Fashion Victims, 2000) cinselliğin ve bununla ilintili tasarımcı etiketlerinin tüketimde kullanımına ilişkin çalışmasıdır. Asil Kan (Royal Blood 2000) Aristokrasi üyelerinin kinci doğalarını vurgulayan çözümlenemeyen ölümlerine ilişkin minimalist porte çalışmalarıdır. Son olarak 2011 yılında tamamladığı Leiden’in Kuşatılması ve Kurtuluşu (The Siege and Relief of Leiden) serisinde Leiden şehrinin 1574 tarihinde maruz kaldığı kuşatmanın, içlerinden Otto van Veen, Simon Opzzoomer gibi ressamların tasvir ettiği resimlerinden ilham alarak çektiği savaş kareleri ve portreleriyle giriyor izleyicinin belleğine sanatçının kusursuz bir yapıyla oluşturduğu eserlerinin onlarda yarattığı ve alt metinlerde toplumsal, tarihsel, varoluşsal birçok göndermenin var olduğu birçok eser üretmiştir.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ <http://www.yeniduzen.com/detay.asp?a=33637>

¹⁵⁵ <http://www.fotoritim.com/yazi/aytac-togay--yoksa-barthesin-bahsettigi-sessiz-fotograflar-bunlar-mi-bir-erwin-olaf-denemesi>



Fot.55: “Liberty - Plague and Hunger during the Siege of Leiden”, Erwin Olaf, 2011

3.3.2.3. Joel Peter Witkin

"Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar. Ölüler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, perversion, İsa'nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ile temasa geçsin."¹⁵⁶

¹⁵⁶ <http://www.gnoxix.com/joel-peter-witkin-siradişi-bir-fotoğrafçı-14458.html>

Witkin'in gazeteye verdiği bu ilan onun tarzını ve işlerinin kahramanları hakkında fazlasıyla fikir sahibi olunmasına neden olmaktadır. Onun bu özgün stilinin, fiğer tüm üslup ve üretim biçimleri gibi hayatının önemli anlarının etkileri sözkonusudur.

“Joel-Peter Witkin, 13 Eylül 1939 da Brooklyn, New York’ ta dünyaya geldi. Babası cam işiyle uğraşan koyu bir Yahudi, annesi ise kimya dalında çalışan Katolik bir İtalyan’dı. Ailesi, dini farklılıklarına daha fazla dayanamayıp, Witkin daha küçük bir çocukken boşandılar ve küçük Joel annesiyle yaşamaya başladı. Brooklyn’deki Saint Cecelia’s okuluna başladı, daha sonra Grover Cleveland High School’da okul hayatı devam etti.

1998’de yazdığı “The Bone House”’da Witkin, küçük bir çocukken tanık olduğu bir trafik kazasını örnek göstererek, kendisinin bu farklı bakış açısına sahip olmasını sağlayan olayı anlatır. Evinin önünde meydana gelen bu trajik kazada, küçük bir kız çocuğunun kopan kafası Witkin’in ayağının dibine kadar gelmiştir. Sanatçı ömrü boyunca o boş bakan gözleri hiç unutmadığını söyler. Aynı zamanda fotoğrafçı Weegee’den de çok etkilendiğini belirtir. 1996 World Art Ocak sayısında çıkan bir söyleşisinde, içindeki fotoğraf alevini, babasının yaktığını anlatır: “Beni bir köşeye çeker, Life, Look ve The Daily Mirror gibi dergilerdeki fotoğrafları bana gösterir ve üzerinde konuşurdu. Tam 5 yaşındaydım ve bana böyle güzel fotoğraflar yapamadığından bahsederdi. Belki de o arzusu benim kanalım ile gerçekleşti, bilinmez.” 1995’te “Witkin” isimli kitapta sanatçı şunları yazar : “Fotoğraf çekmeye 16 yaşında başladım. O yıl, Edward Steichen, benim bir fotoğrafımı Museum of Modern Art, New York’ta sergilemek için aldı. Bu olay benim hayatımı fotoğrafa adamama neden oldu”.¹⁵⁷

¹⁵⁷ <http://beyhanozdemir.com/neftrele-bakilani-seven-fotografci-joel-peter-witkin/>



Fot.56: Gods of Earth and Heaven, Joel Peter Witkin 1988

“Eserlerindeki ucubeler, hilkat garibeleri, ölü vücutlar onu 20. yüzyılın en çok nefret edilen, öfke uyandıran fotoğraf sanatçısı haline getirmiştir. Hatta bazıları, onu kullandığı bazı nesneler ve vücutlardan dolayı satanist olarak adlandırmışlar ve Londra’daki bir sergisinin açılışını engellemek istemişlerdir.

Witkin’in eserlerinde, nesnelere dokunmak, onları hissetmek, gözlerindeki anlamı yakalamak istersiniz. Witkin, belgesel çalışmalar yapmaz ama inanılmaz ayrıntılarıyla bezenmiş arka plan, son derece detaylı fonlar yaratır. Modelleri çoğu

zaman eski mit ve efsanelerdeki biçim ve şekilleri andırır Fotoğrafa bakan kişide 1940'lardaki Hollywood filmlerindeki yüzler canlanır.”¹⁵⁸



Fot.57: Leda, Joel Peter Witkin 1986

“Joel Peter Witkin’in fotoğraflarında mitolojik figürler, dinsel simge ve kompozisyonlar, ölümler, özürlü insanlar, deformasyon, ahlakdışılık ve çirkinlikler dolu düşsel bir atmosfer söz konusudur. Yapıtları tamamen fantastik fotoğraf örnekleridir. Bununla birlikte hem sürrealist hem de ekspresyonist özellikler

¹⁵⁸ <http://beyhanozdemir.com/nefretle-bakilani-seven-fotografci-joel-peter-witkin/>

taşımaktadır. Fotoğraflarında grotesk bir özellik ve nitelik vardır. Günümüz sanatının belirgin bir özelliği olan bireysellik ya da alanında tek başına bir ekol olma, Witkin’de de görülür. Fotoğraflarındaki kurgulama, kendine özgülük, şaşırtıcılık ve karabasanlarla dolu bir düşsellik, Witkin’in yaratıcılık dünyasının ne kadar geniş olduğunu göstermektedir.

Sanatçının fotoğraflarında mitolojik figürler belirgin bir biçimde göze çarpar. Figüratif anlatımda, fotoğrafik teknik ve müdahaleler dolayısıyla bir düş dünyası, yaratmaktadır. Ekpresyonist ve sürrealist sanattaki bilinçaltı, düş dünyası, cinsellik, erotizm ve ölüm gibi kavramları kendi fantastik fotoğraf dünyasında da kullanmaktadır.

Ancak bütün bu kavramları tiyatral bir düzenek içinde, sanki bir öykü anlatıyormuş gibi ya da uzun bir film sunuyormuş gibi kurgulayarak gerçekleştirmektedir. Nesnelerin, hayvanların ve insanların görüntülerini deforme ederek iğrenç, tuhaf ve acayip bir biçime sokmakta, böylece çirkinliğin estetiğini hakim kılmaya çalışmaktadır.”¹⁵⁹



Fot.58: The Raft of George W. Bush, Joel Peter Witkin, 2006

¹⁵⁹ <http://beyhanozdemir.com/fotograf-ve-fantazy/>

Witkin, LaChapelle gibi tarihsel mitolojik öyküler ve hikayeleri sıklıkla eserlerinde konu edinmiştir. Bunları yaparken, LaChapelle'in aksine güzel olanla değil, çirkin olanla ilgilenmiştir. La Chapelle'in, Andy Warhol'dan aldığı, çektiği herşeyin güzel görünmesi çabasının yanında, Witkin tarz olarak çektiği herşeyin rahatsız edici olmasına çabalamıştır. LaChapelle'in renkli capcanlı sürreal fotoğraflarının yanında, Witkin'in işlerinin neredeyse tamamı siyah beyaz ve sepyadır. LaChapelle'e göre daha gerçek daha provokatif fotoğraflar çeken sanatçı, LaChapelle ile benzer özellikler gösterse de, genel anlamda farklı özellikler taşırlar. Bu sayede tarihte bir şekilde varolan bir konunun, iki farklı yakın dönemlerde yaşamış sanatçı tarafından benzer ve farklı yönleriyle yeniden yorumlanmış olmasını görmek, izleyici için sıradışı bir deneyim haline dönüşmektedir.

3.3.3. Mizahi Kurtuluşlar

David LaChapelle eserlerinde, postmodern dönemlerin bir dışavurum yöntemi olarak benimsediği pastiş, parodi ve ironi kavramları sıklıkla karşımıza çıkar. Bu yöntemleri bir üslup gibi şekillendiren sanatçı, dikkat çekmek ve yapıtlarının daha çok kişiye ulaşabilmesi adına, mizahi dışavurum modellerini ustalıkla kullanır.

“Pastiş (öykünme) ve Parodi (yansılama) işlemleri yazın alanında metinler arasılık olarak ifade edilen kavramlardır. 60'lı yıllarda özellikle kendini gösteren ve postmodern okumaların temel yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık kavramı, sanat alanında farklı disiplinlerin birbirleriyle iç içe geçmeleri sonucu anlam çokluğu bağlamında sonsuz bir alana işaret etmektedir.

“Pastiş; var olan olguların alaycı, ironik bir karışımıdır ve olayları ciddiye almayı reddetmeyi, bunların göz kırpmaya, dil çıkartma gibi göstergelerini kullanmayı yeğlemektedir. Potpuri anlamında farklı çalışmalardan alıntılarla yapılmış çalışmalar

olarak da yayımlanabilen pastiş; ironi, taklit ve alıntı ile olduğu kadar parodi-parody-terimlerinden biriyle adlandırılabilir¹⁶⁰

Pastiş, bir eseri taklit yöntemiyle yeniden ortaya koyma, farklı stilleri biraraya getirerek bir üretim yolu izlemektir. Pastiş, modern sanatın dilsel imalar içeren tarafından uzakken, yöntem noktasında parodi ile benzeşmektedir. Parodinin eleştirel amacı yerine pastiş çok daha iyi niyetli yaklaşım taşımaktadır. Parodinin aksine pastiş öncekini farklı bir öz yüklemekten olduğu gibi almakta, yahut tamamen kendiliğinden koparıp yeni bir anlamın parçası haline getirmek için kullanılmaktadır.¹⁶¹ Genel anlamda parodi ise, ciddi bir yapının konusunun ya da yöntemlerinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli taklit bir yapıdır. Parodi ile ironi, benzer bir yapı gösterirler ve bu nedenle parodi de ironide ortaya çıkar yahut ironiden yola çıkarak yapıt parodiye dönüşür. İroni, bir kodun karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanımıdır.

“Fredric Jameson (1934), modern’le postmodern’i ayıran çizgiyi, parodi’den pastiş’e geçiş olarak düşünmektedir. Jameson’a göre postmodernist çağda parodi’nin yerini pastiş almıştır. Parodi bu çağda artık “boş”tur. Pastiş tüm geçmiş metinleri oburca yineler, alıntılar. Jameson’a göre bu, geçmişle bağımızın kopması demektir.”¹⁶²

“Tarihi kökenleri açısından bakıldığında, izi, Platon’un diyaloglarında “canlandırılan” Sokrates’in, “safılık taslayarak”, muhatabının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve böylece onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen “taktik”ine kadar sürülebilen “ironi kavramı”na ilişkin tanıma, “bir olgu/durum/şey’in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği” fikrinden yola çıkılarak varılabilir.

160

<http://www.osmantatli.com.tr/news.php?id=183&baslik=Postmodernizmde%20Metinleraras%FD1%FDk%20ve%20Pasti%FE>

¹⁶¹ <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/2760/2447>

¹⁶² <http://www.flsfdergisi.com/sayi1/131-140.pdf>

İroni ise içerik ve göstergenin farklı anlamlar taşıması durumudur. Çağdaş ironi kavramının Batı dünyasındaki gelişimi ise genel olarak 16. yüzyıldan başlatılmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren, ironi, zeka ve mizah duygusuyla ilgili bir kavram olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu çerçevede içinde, “ironik” tanımının olumlu bir anlamı ifade etmekte kullanıldığını söyleyebiliriz.”¹⁶³

3.3.3.1. Ouka Leele

Bárbara Allende Gil de Biedma, 1957 Madrid doğumlu İspanyol fotoğrafçı, hep ressam olmak istemiştir. Güzel sanatlar eğitimi alan sanatçı, piano ve resim ardından fotoğraf öğrenmek için Photocentro de Madrid’e katılmıştır.

1978’de ilk sergisini açıp, Beginning (Başlangıç) adlı bir kitapta işlerini yayınlamıştır. İspanya’da Post-Franco akımı, 1975’te diktatör lider Franco’nun ölümü ile başlamıştır. İspanyolcada Movida (movement), ifade özgürlüğü, teknik ve estetik tabuların yıkımı kavramlarını benimseyen, hedonist tabanlı bir akımdır. Müzik, resim, edebiyat, sinema ve sokak sanatlarında da kendini gösteren Madrid doğumlu bu akım Barselona’ya da, köklü değişiklikler geçirerek kendini göstermiştir.

Movida’nın öncülerinden Leele için fotoğraf, resim ile birleşmiştir. Leele fotoğrafın gerçeği yansıtmak zorunda olmadığını, hatta fotoğrafın özellikle sürrealin arayışı olduğunu söyler.

Klasizm ile modernizm çizgilerini fotoğraf ve resim ile birleştiren sanatçı, siyah beyaz fotoğraflarını suluboya ile renklendirir. Çarpık tonların uyumu, sembol objeler ve ifade özgürlüğünü vurgularken, ifadeci figüratif anlatımıyla bir şiirsellik taşır. En meşhur işlerinden Rappelle-toi Barbara adını, Jacques Prévert’in şiirinden alır. Doğurganlık ve dünyanın temsili Kibele (Cybele) ‘nin içindeki benliğini asla unutmaması adına 1946’da yazılan şiir, 1987’de Leele’ye ilham olmuş ve sembollerle dolu tablosunu yaratmasını sağlamıştır. Siyah beyaz fotoğraf üzerine karışık teknik

¹⁶³ Oğuz Cebeci, Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, Cogito, sayı 57, 39 s.

renklendirme (resim) ile yarattığı “Rappelle-toi Barbara”, 2005’te yeniden doğmuş ve 300 kişi ile kurgulanan sahneler, Kibele’nin 3 renk sembolist hikayesini anlatır.



Fot.60: Rappele-toi Barbara, Ouka Leele, 1987

3.3.4. Postmodernist Güzellik Kavramının LaChapelle Estetiğinde Yeri

“Eğer güzelliği bir araç olarak kullanabilseydim, altüst edici olsa bile bunu yapardım. Güzellik, benim için bir gereklilik.”¹⁶⁴

Lachapelle için güzellik kavramı Andy Warhol’un ona söylediği bir sözle şekillenmeye başlamıştır : “Ne çekersen çek, karakterlerinin güzel göründüğüne emin ol” Zaman zaman çirkinliği ve onun estetiğini kullanmayı tercih etse de, genel anlamda bir güzel estetiğinden bahsedilebilir. Konu ve altmetin çirkinliği işaret eden fotoğraflarında bile güzelle dikkat çekmeyi başaran Lachapelle, genel anlamda güzellik kavramını en işlevsel şekilde kullanan sanatçılardan birisidir. Güzel olanın dikkat çekici yanını işlerinin çoğunda kullanmayı kendine neredeyse kural edinen David’in, ünlülerin ve ünsüzlerin kusursuz görünümünü dinsel temalarla

¹⁶⁴ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

birleştirilmiş gerçek üstü sahneler, sanat tarihindeki büyük eserlerden alıntılar ve sonsuz doygunlukla üretmiş olduğu eserleri bu anlamda kendine has bir estetik anlayışı yaratmasına sebep olmuştur.



Fot.19: All You Can Eat, David LaChapelle, 2002

“Güzelliği seçiyorum. Çirkin, dağılmış, kafa karıştırıcı şeylerde yapabilirim ama bu sadece olduğumuz dünyanın bir yansıması. Eğer çirkinlik görmek istiyorsanız gazeteyi açmanız yeterli.” David LaChapelle işini de böyle bir samimiyetle yapıyor. Minnettar Dürüstlük her bir karesinde belirgin. Bazıları için, din, cinsellik veya Afrika sömürülmesi adına saldırgan olabilir, diğerleri için dünyada neler olduğunu göstermenin direk bir yolu bu.

Renkler ve hareketlerin surreal olduğu bu aşırı ve bazen kitsch olan estetik, özellikle The Kingdom Come (2009), Rape of Africa (2009), ya da Earth Laughs in Flowers (2011), Rebirth of Venus (2009) gibi çalışmalarda açıkça algılanabiliyor. Deluge (2009) sergisinde, Michelangelo’un Sistine Chapel’deki bir tablosundan esinlendiği görülüyor. Farklı karakterler, tüketimin ikonu olan Sezar’ın Sarayı’nda fırtınaya karşı geliyor arka planda Gucci ve Burger King logosu. All you can eat (2002) adlı çalışmada, lezzetli yiyecekler ve hayvanları yanyana getiriyor. Hot dog, coca-cola veya caddeye sürpriz bir şekilde düşen örümcek. Dikkat edilmeden

geçilmeyen bir seri ise Jesus is my Homeboy (2003). Bu cümleyi bir yerde okuyor ve kendince İsa müritlerini sorgulamaya başlıyor. Çağdaş İsa'yı, arkadaşlarıyla bizim çağda yaşasaydı ne yapardı diye fotoğraflamaya başlıyor. Fakirler, fahişeler, evsiz serseriler, uyuşturucu bağımlıları büyük ihtimalle peygamberin yakın arkadaşları olurdu.¹⁶⁵



Fot.20: The Kingdom Come, David LaChapelle, 2009

¹⁶⁵ Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013



Fot.21: Jesus Is My Homeboy, David LaChapelle, 2003

3.3.4.1. Miles Aldridge

Güzellik unsurunu LaChapelle'e benzer şekilde kullanan çağdaş fotoğrafçılardan birisi de Miles Aldridge'dir.

1964 Kuzey İngiltere doğumlu fotoğrafçı, ünlü grafik sanatçısı Alan Aldridge'in oğludur. Babası sayesinde çocukluğunu John Lennon, Eric Clapton ve Elton John gibi dev isimler ile geçirmiştir. Miles 12 yaşındayken Alan NewYork'a taşınmıştır. Londra'da annesi ve kardeşi ile kalan Miles, St.Martins' te ilüstrasyon okuyarak babasını takip etmiştir. Bir kız arkadaşının fotoğraflarını çekip British Vouge'a yolladıktan sonra hayatı değişen sanatçı, hızlı bir şekilde popüler kültürün parlayan yıldızı haline gelmiştir. Bir süre pop videolar çekip yönettikten sonra fotoğraf camiasına dalan sanatçı, 90'ların ortalarında kız kardeşiyle birlikte NewYork'a taşınmıştır.

“ Sinema kültürü ile bağdaş estetik kaygısıyla Miles Aldridge, techni-color üslubunu birleştirir. Mükemmelleştirilmiş görüntüleri ile güzel kadınları figür olarak karelerine yerleştirir ve hiçbir figüratif ifade vermez. Bunun sebebi ise bizi kadının gördüğümüz görüntüsü ile iç dünyası arasındaki bağlantıyı keşfetmemizi istemesidir. Güzel kadınların yüzündeki yer yer boş ve dalgın, ifadesiz hal ile kurgulanan rengarenk sahne tezattır.”¹⁶⁶

Rüya gibi bir kadının, kabusla dönüşebilecek iç dünyasına davet çıkartan sanatçı, David Lynch görüntülerinin kendisi üzerinde etkisi olduğunu söyler. Daha bir çok yönetmen etkisi taşıyan Miles Aldridge, saykodelik grafik tasarımcı babasının ve fotoğrafçı Richard Avedon’un da payının büyük olduğunu ifade eder.

“Miles renkleri grafik anlamda saf ve koordineli bir biçimde, gerçekliğin sert köşeleri olarak görür.” D.Lynch¹⁶⁷



Fot.59: Home Works, Miles Aldridge 2008

¹⁶⁶ Gatti Patrizia, "All around Miles Aldridge", Vogue İtalya, Temmuz 2013

¹⁶⁷ Acid Candy, Reflex Amsterdam, 20 Temmuz 2013, 7s.

SONUÇ

David LaChapelle, zaman dilimimizin teknik ve içerik bakımından özgünlüğe erişebilmiş ender sanatçılarından birisidir. Her an imaj sağanağına maruz kaldığımız, hatta sayısız imajı cebimizde taşıdığımız post dönemlerde, görür görmez “LaChapelle fotoğrafı” diyebileceğimiz işler üreten sanatçı, kendi estetik anlayışını da bu perspektiften bakarak geliştirmiştir.

David LaChapelle yalnızca fotoğraf değil, reklam, müzik videosu, belgesel, yerleştirme, sahne tasarımı gibi farklı disiplinlerde işler üreten bir sanatçıdır. Gerek diğer tüm işlerinde fotografik estetik temelli yapıtlar ortaya koyması, gerek de kendisini fotoğrafçı olarak tanımlaması nedeniyle, bu araştırmada ağırlıklı olarak onun fotoğraf estetiği üzerinde durulmuştur. Diğer çalışmaları da detaylı bir araştırma ile ele alınıp incelenmelidir.

Bu çalışma dolayısı ile David LaChapelle’in kendine özgü estetik anlayışının varlığı tartışılmış ve bu estetik anlayışı oluşturan nedenler araştırılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, çağımızın üslup konusunda emsal teşkil eden figürlerinden olan David LaChapelle’in estetik anlayışını, sahip olduğu enformasyon kadar, kişisel yönelim, karşılaşmalar ve sıra dışı yaşamı da yönlendirmiş hatta çoğu zaman doğrudan belirlemiş olduğu anlaşılmaktadır.

Baştan aşağı post modern duyarlılıklarla donatılmış zihni, eklektik olana duyduğu doğal arzu nedeniyle, estetik anlayışını oluştururken dahi entelektüel birikimi kadar kendi yaşam modelinden de beslenmiş olması yine bu çalışma dolayısı ile ortaya çıkmıştır.

Fotoğraflarında genellikle ortak kültürel kodlardan hareketle, kült öykü ve mizansenlere yer vermiştir. Mitlerden, dini hikâyelere, klasik resimden, modern çağ ikonlarına, dev hamburgerlerden, parçalanmış balmumu heykellere, travestilerden, zenci İsa’ya çok çeşitli karakter ve detayları bir arada gördüğümüz LaChapelle fotoğraflarının estetiğini, bulunduğu coğrafya, yaklaşım, sempati ve arzuları kadar, hayatı adına verdiği kararlar ve serüveninde seçmesi gereken yönlerin oluşturduğu görülmektedir. Eserleri detaylı olarak incelendiğinde, bireysel kaos ve hikayelerini,

klasikleşmiş alt metinlerle, anakronik mizahi sahnelerde bir araya getiren sanatçının, bu sayede kendi estetik anlayışını oluşturma sürecinde ne denli başarılı olduğu, nelerden etkilendiği ve en önemlisi estetik anlayışının asıl ilham kaynağının kendi yaşam serüveni olduğu bu tez araştırması sayesinde ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak bu araştırma dolayısıyla LaChapelle estetiğinin pop sanat, gerçeküstü, barok ve Rönesans döneminin sahip olduğu estetik form değerler ile kurgulanan provokatif modern zaman eleştirileri olarak biçimlendiği anlaşılmaktadır. LaChapelle'in gerçekliği güncel olanın krizleriyle dönüştürerek ortaya koyduğu kurgular tam anlamıyla bir sanat yönetimini işaret etmekte ve onun üslubu haline gelmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Timuçin, Afşar , **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2008, 28 S.

Arat, Necla, **Etik Ve Estetik Değerler**, Telos Yayınları, İstanbul, 2006, 41 S.

Tunalı İsmail, **Grek Estetik'i**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, 81 S.

Pacteau Francette, **Güzellik Semptomu**, Çev. Banu Erol, Ayrıntı Yayınları, 2005, 30 S.

Moran Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2009

Aristoteles, **Poetika**, Çev. Tunalı İsmail, Can Yayınları, İstanbul, 2007, 16 S.

Yetkin Suut Kemal, **Estetik Doktrinler**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1972, 47 S.

Tunalı İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, 15 S.

Lenoir Beatrice, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Dermen, Yapı Kredi, İstanbul, 2003, 93 S.

Tunalı İsmail, **B. Croce Estetik'ine Giriş**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1983, 22 S.

Tunalı İsmail, **Marksist Estetik**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1976, 54 S.

Eagleton Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, 209 S.

Lifshitz Mikhali, **Marx'ın Sanat Felsefesi**, Solaris Kitabevi, İstanbul, 1968, 23 S.

Wolfgang Fritz Haug, **Meta Estetiğinin Eleştirisi**, Çev. Metin Toprak, Felsefelogos Yayınları, İstanbul, 2008, 48 S.

Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev: Ö. İnce-İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 52 S.

Giddens, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 28 S.

Best, Steven - Kellner, Douglas, **Postmodern Teori**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 224 S.

Mehmet Yılmaz, **Modernden Postmoderne Sanat**, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2006, 122 S.

Lynton Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 27 S.

Connor Steven, **Postmodernist Kültür**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2001, 124-137 S.

Smith Lucie Edward, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılınç, Akbank Yayınları, İstanbul, 1996, 257 S.

Lippard Lucy R., Pop Art, Thames & Hudson, 1985, 31-32 S.

Germaner Semra, **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, 10 S.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, 1427 S.

Akay Ali, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2002, 198 S.

Kuspit Donald, **Sanatın Sonu**, 2006, Metis Yayıncılık, İstanbul, 85 S.

Hunter Sam, **American Art of the 20th Century**, Harry N Abrams, 1988, 286 S.

Yılmaz Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2006, 189 S.

Osterwold Tilman, **Pop Art**, Taschen, 2007, 167 S.

Leppert Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Ayrıntı Yayınları, 2002, 101 S.

Leppert Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Ayrıntı Yayınları, 2002, 101 S.

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur. **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986

MAKALELER

Yrd.Doç.Dr. İmançer Ahmet, **Fotoğraf Sanat İlişkileri**, 2006

Yangıncı Ercan, **Marx ve Marksist Estetik**, 2001

Batı Uğur, **Meta Estetiği: “Kapitalist Toplumlarda Reklamcılık Teorisine Eleştirel Bir Bakış”**, 2004

Ök Muharrem, Yılmaz Afet, **Meta Estetiği ve Kapitalizm Arasındaki İlişki**, 2003

Öğüt Gül Çağdaş, **Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat**, 2008

M. Ayça Sözeri, **Popüler Sanat – Reklam Etkileşiminin Günümüz Sanatına Yansımaları**, 2007

Bayraktaroğlu Ali M., Çalış Ece, **Gerard Rancinan’ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim**, 2010

TEZLER

Öndin Nilüfer, **Rönesans Dönemi plastik Sanatta Biçim ve Anlam**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, 50 S.

Ozdemir Baran, **Belgesel Fotoğrafta Estetik Kaygı Sorunu**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, 9 S.

Murat Özlem, **Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Çukurova Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, 17 S.

Çakmakçı Mavi, **Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına olan Etkileri Ve Fotogerçekçilik**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Mersin Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, 108 S.

Akad Aylin, **Popüler Kültür ve Pop Art’ta Yazı İmge Birlikteliği**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Mustafa Kemal Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, 80 S.

Bulut Yusuf, **Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış**, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi , Güzel Sanatlar Enstitüsü 2008, 88-89 S.

DERGİLER VE GAZETELER

Yılmaz, Alim, **Sanat Bilincinin Dili Olarak Estetik, Muhafazakar Düşünce**, Sayı: 33-34, 2012

Köksal Musa, **Sanat Nesnesinin Estetik Değeri Ve Başkalaşımı**, sayı:22, 2002

Oğuz Cebeci, **Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri**, Cogito, sayı 57

Dilek Türkmenoğlu, **Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı**, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 23

Sanat Dünyamız, Bahar, sayı 59, 1995

Anons Plastik Sanatlar Dergisi, 1994

Robert C. Morgan, Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat ,Popüler Sanat Kültür Dergisi, Sayı: 16, 2000

Thomas Crowe, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, Art in America Magazine, 1987

Şirin Dinçer, **David LaChapelle röportaj**, XOXOthemag, sayı12, 2011
Annie Fabricant, David LaChapelle Reflects On Art ,Life and His Latest Accomplishment “Earth Laughs In Flowers” Huffington Post, 21.02.2012

Adrian Dannat, David LaChapelle röportaj, The Art Newspaper, sayı 201, 2009

Mesude Bülbül, David LaChapelle, Photo World, Aralık 2010

Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

Andrea Blanch, Surreal to Sublim, Musee Magazine, sayı 4, 2011

Dannatt Adrian, The artist-photographer discusses his affinity with the dynamism, drama and spirituality of 17th-century art, The Art Newspaper, sayı 201, 2009

David LaChapelle's New Roll, Amanda Fitzsimons, Women's Wear Daily, Temmuz 12, 2013

Out Of Africa: David LaChapelle's Strange Visions of a Continent, Independent UK, Nisan 23, 2010

Fred Torres Colloobations Gallery Guide, Earth Laugh in Flowers, Şubat 2012

Helena Lee, Bazaar Meets David LaChapelle, Harper's Bazaar, 25 Şubat 2012

Homage To Beauty, Arte Al Limite, sayı 62, 2013

David LaChapelle's "Still Life" Priscilla Frank, Huffington Post, 26 Kasım 2012

Wall Jeff, Sanat Dünyamız, sayı:84, 2002

Gatti Patrizia, "All around Miles Aldridge", Vogue İtalya, Temmuz 2013

Acid Candy, Reflex Amsterdam, 20 Temmuz 2013

İNTERNET SİTELERİ

<http://tr.wikipedia.org>

<http://emiinecorduk.blogspot.com>

<http://www.nedirnedemek.com>

<http://www.sanatcephesi.org/>

<http://www.maroon.com.tr>

<http://pangorselkultur.wordpress.com>

<http://www.osmantatli.com.tr>

<http://edergi.sdu.edu.tr>

<http://www.flsfdergisi.com>

<http://www.gugenheimcollection.org>

<http://www.artnet.com>

<http://www.lachapellestudio.com>

<http://www.theartnewspaper.com>

<http://www.ceskapozice.cz>

<http://sanatpenceresi.net>

<http://artdaily.com>

<http://www.davidlachapelle.com>

<http://www.arsivfotoritim.com>

<http://www.fotoritim.com>

<http://www.andmagonline.com>

<http://www.yeniduzen.com>

<http://www.gnoxis.com>

<http://beyhanozdemir.com>

<http://www.fotografya.gen.tr>

<http://www.lebriz.com>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Yaman Umut Bilir

Doğum yeri ve yılı: İzmir 1984

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Üniversite

Lisans: D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: Özel Antalya Lisesi

İş Tecrübesi:

2002-2006	Freelance fotoğrafçı
2006-2007	Art Stüdyo: Fotoğrafçı-Asistan
2007-2012	Studio-Zone: Fotoğrafçı - Sanat Yönetmeni
2012-2013	Yaşar Üniversitesi-Fotoğraf Stüdyo Sorumlusu- Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi

Sergiler:

2003	Dokuz Eylül Üniversitesi Karma Fotoğraf Sergisi
2005	Sabancı Kültür Merkezi “Arkeoloji” Karma Fotoğraf Sergisi
2005	Hazır Beton Birliği “Beton Güzeldir” Karma Sergi