

JEFF WALL'UN GERÇEKLİK ANLAYIŞI BAĞLAMINDA 'TABLO FOTOĞRAF VE BELGESELE YAKIN' YAKLAŞIMI**JEFF WALLS' 'TABLEAU PHOTOGRAPHY AND NEAR DOCUMENTARY' APPROACH IN THE CONTEXT OF REALITY**

Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, murathan.er@atauni.edu.tr,
Erzurum/Türkiye, ORCID: 0000-0002-3896-2796

ÖZET

Kurgu ve sahnelemenin sanatsal anlamda kullanımını oldukça geçmişe dayanmaktadır. Fotoğraf bağlamında kurguya bakıldığında ise fotoğrafın icadıyla birlikte ilk örneklerinin ortaya çıktığını ve sahnelemenin dönem içerisinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Doğrudan fotoğraf anlayışı ile birlikte sahnelemeye ve kurguya bir karşı duruş söz konusu olmuş olsa da özellikle postmodern dönemle birlikte oldukça fazla başvurulan bir anlayış haline gelmiştir. Günümüzde sinematografi bağlamında da önemli isimler tarafından birer sanatsal anlayış haline dönüştürülen sahneleme ve kurgu anlayışı tasarlama temelinde oldukça farklı biçim ve yöntemler kullanılmaktadır.

Bu nedenle çalışmada öncelikle tarihsel kurgu ve sahnelenen fotoğraf örnekleri üzerinden bir inceleme yapılmış ve doğrultudaki örnekler incelenmiş ve günümüze kadar tarihsel süreç değerlendirilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan ve aynı zamanda Jeff Wall'un da benimsediği tablo fotoğraf kavramı, gerçeklik ve fotoğraf üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışmada özellikle Wall'un ortaya attığı tablo fotoğraf kapsamında, aslında anlık bir enstantane görüntüsüne oldukça uzak olmasına rağmen yine de "belgelele yakın" olarak isimlendirilen fotoğraf yaklaşımı Wall ve örnek çalışmalar ekseninde ele alınıp incelenmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Fotoğraf, Tablo Fotoğraf, Belgelelele Yakın, Jeff Wall

ABSTRACT

The artistic use of fiction and staging has a long history. When we look at fiction in the context of photography, it is observed that the first examples of photography emerged with the invention of photography and staging was frequently used in the period. Although there has been a stance against staging and editing with the direct photographic understanding, it has become an approach that is widely used, especially with the postmodern period. Today, in the context of cinematography, quite different forms and methods are used on the basis of designing staging and fiction, which have been transformed into artistic understanding by important names.

For this reason, in the current study, first of all, an investigation was made on the examples of historical fiction and staged photographs, and the examples within this context were examined and the historical process till today was evaluated. The concept of tableau photography adopted by Jeff Wall, which forms the basis of the current study in staging and fiction photography has been evaluated through reality and photography. In addition, in this research, especially within the scope of tableau photography, which Wall put forward, although it is quite far from a

snapshot, the photography approach, which is still called "near documentary", was discussed and analyzed in the axis of Wall and case studies.

Anahtar Kelimeler: Fiction, Photography, Tableau Photography, Near Documentary, Jeff Wall

1. GİRİŞ

Kurgu hayatın her anında oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Reklam filmlerinden fotoğraflarına, edebi metinlerden sinemaya kadar oldukça geniş bir alanda ‘kurgulanmış’ gerçeklik ile karşılaşılmaktadır. Kurgu en basit anlamda gerçekliğin ve gerçek olanın zıddıdır ve Cevizci (1999:377) gerçeği “kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan” olarak tanımlar. Yine aynı bağlamda Akarsu’da (1998:84) gerçek olanı “Hakiki” olan, “düşünülen, tasarımılanan, imgelene şeylere karşıt olarak, var olan ve bilinçten bağımsız olarak var olan olarak ifade eder. Uysal (2017:1523) da kurguyu, “*kendiliğinden ya da doğal yollar ile olmayan, insan eliyle belirli bir plan çerçevesinde oluşturacak biçimde düzenlenmiş olan anlamlı bütün*” ve Kurgusal’ı ise “*kurgu yolu ile oluşturulmuş*” olarak tanımlamıştır.

Kurmaca/kurgu bir yalan olarak yaşanmaz, çünkü izleyiciler onun yapmacıklığını kabul eder. Kermode'un kurmacanın bu halini “koşullu onay” olarak tanımlar (Kermode, 1967:39 akt. Soutter, 2013:58). Bu koşullu onay sayesinde yazarlar ve film yapımcıları referans aldıkları önemli tarihi anları birden çok kez ve farklı bakış açıları keşfetmek için *kurguyu* kullanmışlardır. Kurmacanın bu bağlamda kullanımı bize tarihin ve bazen de bugünün daha zengin, daha derin bir anlayışını verir. Kurmaca aslında, sürekli değişen zamanları yansıtan sürekli değişen kuralları olan bir keşif tarzıdır (Kermode,1967:126-52 akt. Soutter, 2013:58). Kurgu, aslında hiç var olmamış karakterleri ve olayları icat etmek için bir araç olsa da pek çok kurgusal dünya gerçektir. Başka bir deyişle, kurmaca sahtedir, ancak amacı hayatın nasıl deneyimlendiğine dair bir şeyler yansıtmaktır (Soutter, 2013:58). Gerçeğin karşıtı olan kurgu ise aynı zamanda bir anlatı biçimidir.

Anlatının kökenlerine ve kullanımına bakıldığında, sanat tarihindeki en eski uygulamalardan biri olduğu görülür. Anlatının kökleri antik Mısırlılara ve hatta daha öncesine kadar uzanır (Barret, 2015:309). Andre Bazin, antik çağda bile insanların ölünün görsel, sanatsal temsillerini yaparak ölümü aldatmaya çalıştıklarını iddia etmiştir. Mısırlılar, "konuyu hatırlamak ve onu ikinci bir ruhsal ölümden korumak" için mumyaları ve daha sonra heykelleri kullanmışlardır (Gelder and Westgeest, 2011:16). Anlatı "Tarih resmi", İncil ya da klasik tarihten olayları tasvir etmiştir ve özellikle Rönesans döneminde büyük bir itibar kazanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl ressamı ile heykeltıraşları dramatik tarihi hikâyeler ve bazen duygusal aile dramaları yaratmaktan hoşlanırlardı. Ancak modernist ressamlar resim ve heykelde hikâyeye anlatımından uzaklaştılar çünkü anlatıların görsel sanatçılardan çok yazarlara yakıştığına inanıyorlardı. 1960'larda, ana akım sanat dünyasına kendine dönük soyut sanat hakim oldu ve anlatısal sanat üretimi bir tabu haline geldi. Postmodern sanatçılar yaratıcı çalışmalarını üzerinde egemen çeşitli kısıtlamalara isyan ettiler ve eserlerine anlatıyı yeniden dahil ettiler. Film ve video gibi bazı sanat formları bütün hikâyeleri anlatabilir; resim ve heykel gibi sanatlar ise hikâyelerden bölümler anlatabilir ya da önemli bir anı gösterebilir, izleyenin o anın öncesini ve sonrasını doldurmasına izin verir (Barret, 2015:309). Kökenleri oldukça eskiye dayanan kurgu günümüze kadar oldukça farklı biçim ve türlerde kullanılmıştır.

1.2. Fotoğrafta Tarihsel Açıdan Kurgu

Fotoğrafın ilk yıllarında fotoğraf genellikle belge niteliği açısından değerlendirmekteydi ve kullanım alanı bu yöndeydi. Özellikle diğer sanat pratiklerinin, bilimin yardımcısı konumundaydı ve fotoğraf henüz sanat olarak algılanmıyordu.

Aslında dönem itibariyle fotoğrafa sanat statüsü verilmemesinin nedeni gayet açıktır. Bunun en temel nedeni, piktografi diyebileceğimiz şeyin, resmi sanat kılan her şeyden arındırılmıştır. Yani fotoğrafın *el becerisi* anlamında tek gerekli olanın, bir düğmeye basabilmekten ibaret olmasıdır. (Danto, 2013:113). Ancak hight art ya da pictorialism gibi çeşitli fotoğraf hareketleri sayesinde, fotoğrafın sadece bir belge olarak görülmesinin ötesine geçilmesinin sağlanması, fotoğrafa ayrı bir pencerenin açılmasına sebep olmuştur. Fotoğraf anı belgeleme ve kanıt olma durumunun dışında sanatsal bir anlayışla üretilmeye başlamıştır.¹ Ayrıca Bann'a (Bann 2001 akt. Gelder & Westgeest, 2011:15) göre, kameranın beğenilen doğruluğu, onu yalnızca kayıt için değil, aynı zamanda çeşitli olayları görselleştirmek için de temel bir araç haline getirmiştir. Fotoğrafçılık, birçok bilimsel uygulamasının yanı sıra, ünlü ve daha az tanınan kişilerin gerçekçi veya güçlü bir benzerlik taşıyan portrelerini üretmeye yönelik bir uygulama haline gelmiştir. Fotoğrafların, heykel, resim ve grafik sanatlar gibi geleneksel sanatsal temsil biçimlerinin muhtemelen elde edemeyeceği bir şekilde tasviri sunduğu iddia edilmiştir (Bolter & Grusin 1999:30 akt. Gelder & Westgeest, 2011:15).

Danto (2013:114) fotoğraf ve kurgu ilişkisini anlatırken Delaroche'un, 'Lady Jane Gray'in İnfazı', 1833 tablosunu örnek gösterir; son derece acımasız bir görüntü içeren bu tabloda, hızlı ve acı çekmeden ölmek isteyen kadın, ona istediği bu ölümü bahsetmesi için infazcısına adeta yalvarmaktadır. Delaroche, Lady Jane'in kafasının üzerine düşeceği ve akan kanını emecek samanları resmetmiştir. Daha etkili bir sonuç elde etmek için, idamı dışarıda bir darağacında göstermektense sahneyi bir zindana taşımıştır. Danto, Delaroche'un resme yaklaşımının tamamen kurgusal olduğunu vurgulayarak fotoğrafçıların da bu yöntemle kurgulama yapabileceklerini belirtmiştir.

Sanatsal olarak bir başvuru olarak kendini gösteren kurgu, fotoğrafın doğuşuyla birlikte fotoğrafın içerisinde de kendine bir yer bulur ve böylece fotoğrafta anlatı ya da kurgu fotoğraf ortaya çıkmıştır. İlk kurgu örneklerine baktığımızda, Hippolyte Bayard'ın "Boğulmuş Adam Olarak Otoportre" mizansenini ile izleyicilere boğulmuş birinin görüntüsünü sunan fotoğrafı ile karşılaşılır.

Bayard, doğrudan pozitif baskı işleminin öncüsüydü ve bulduğu işlemlerin Daguerre ve Talbot'un keşiflerinden daha önde geldiğine inanmaktaydı. Ancak Fransız Hükümeti Daguerre'i ödüllendirmiş ve Bayard'ı görmezden gelmişti. Bu göz ardı edilişi ironik bir protestoya dönüştürerek, kendi bedeni ile kurguladığı "Boğulmuş Adam Olarak Otoportre" fotoğrafını oluşturmuştur. Fotoğrafın arkasına yazdığı metinde ise devletin kendisini görmezden gelmesi nedeniyle intihara sürüklendiğini yazmıştır (Hochney & Gayford,

¹ "Düz ya da doğrudan fotoğraf" terimi, 1880'lerde manipüle edilmemiş bir fotoğraf baskısını, yani vurgunun doğrudan belgesel karakterinde olduğu bir görüntüyü belirtmek için ortaya çıktı. Bu yaklaşım, Pictorial Effect in Photography'de (1869) resimselci fotoğrafçılığın ilkelerini ilk belirleyenlerden biri olan İngiliz Henry Peach Robinson gibi fotoğrafçıların kompozit baskılarına eleştirel bir yanıtı yansıtıyordu (Gelder & Westgeest, 2011:23).

2017:265). Burada gördüğünüz ceset, az önce görmüş olduğunuz ya da harika sonuçlarını yakında göreceğiniz işlemin mucidi Bayard'a aittir... bu dahi ve yorulmak bilmez araştırmacı, buluşunu mükemmelleştirmek için yaklaşık üç yıldır çalışıyor... Daguerre'e çok fazla iş veren hükümet, Bayard için hiçbir şey yapamayacağını söyledi ve mutsuz adam kendini boğdu... (Bouchard, 1977:206 akt. Emerling, 2012:87). Gerçekte Bayard kırk sekiz yıl daha yaşamıştır (Hochney & Gayford, 2017:265). Bayard örneğinde olduğu gibi fotoğraf bağlamında kurgu incelendiğinde kökenlerinin fotoğrafın öncüleri ile birlikte görülmeye başlandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 1: Hippolyte Bayard, "Boğulmuş Adam Olarak Otoportre", 1840

Fotoğraf sanatçıları çoğu zaman, önlerindeki sahneyi doğanın sunduğu şekliyle kaydetmekle yetinmek yerine, doğayı mükemmelleştirmeye çalışmışlardır (Mulligan & Wooters, 2012:357). A. Şevçenko da resim üzerinden benzer bir değerlendirme yapar; "Sanat" (yani kurgu) ve "Doğa" (yani gerçeklik), malzemesini çeşitli kaynaklardan toplayan "ressamın yaratıcı iradesi" olmak üzere kesilir. Bu yüzden resimlerimizde doğanın doğalcı bir benzerliğini hedeflemiyoruz (Harrison & Wood, 2011:124). Fotoğraf bağlamında, sahneyi doğanın sunduğu şekliyle kaydetmekle yetinmek yerine, doğayı mükemmelleştirmeye çalışan ilk örnekler bakıldığında ise Oscar Rejlander ve Henry Peach Robinson çalışmaları oldukça önem taşımaktadır.

19. yüzyılda, fotoğrafçılığın Rejlander ya da Robinson gibi bazı öncü isimler, resmin geleneksel olarak yaptığı gibi, bir hikaye anlatmak için görüntüleri metafor ve sembolizmle katmanlama konusunda ustalaşmışlardır. Bunu yaparak, medyanın hikayeden daha fazlasını anlatma yeteneğini genişletmişlerdir. Düz bir belgesel andan veya hayattan bir iz sunmaktan daha fazlasını göstermeye çalışmışlardır. Bu daha geniş anlatı biçimini elde etmek için, fotoğrafları sahneleme anlayışıyla oluşturmuşlardır. Özneleri, kamera için bir sahne canlandırmasını sağlayacak şekilde (bir oyunda veya filmde olduğu gibi) yönlendirmişler ve izleyicilerde sahnenin hayattan alınmadığını ve anlamın merkezinde bir hikaye olduğunu bilmekteydiler (Bright & Erp, 2019:57). Bu isimlerin büyük bir emekle ortaya çıkardığı bu yaklaşım günümüze kadar birçok sanatçıyı etkilemiştir ve günümüz için de bu öncü çalışmalar önemli örnekler teşkil etmektedir.

Rejlander, Roma'da ressam olarak eğitim almış ve ilk olarak resmine yardımcı olmak için fotoğrafçılığa başlamıştır. Rejlander, Robinson'un çağdaşı, arkadaşı ve özellikle de fotoğrafçılıkta bu kadar bariz bir manipülasyonun sanatsal bir amaç için kabul edilebilir bir araç olup olmadığı konusundaki tartışmayla ilgili olarak nihai rakibiydi. Sıklıkla "Sanat Fotoğrafının Babası" olarak anılan Rejlander, 19. yüzyılın belki de en iyi bilinen "Two Ways of Life" fotoğrafını üretmiştir (Mulligan & Wooters, 2012:360). Bu fotoğraf için Rejlander, çağdaş gözlere melodramatik ve abartılı görünen, ancak Viktorya döneminin gözlerine göre moda olan akademik tabloyla tamamen uyumlu olacak, ahlaksızlık ve erdemi tasvir eden yoğun bir tablo oluşturmak için 30 kadar negatifi üst üste yerleştirmiştir (Bright & Erp, 2019:57). "Two Ways of Life" fotoğrafı, çıplaklığı nedeniyle o zamanlar oldukça tartışılmıştır (Lowe, 2018:71). Rejlander 'in "Hard Times" çalışması ise en az iki farklı versiyonda yayınlanmıştır. Bu

çalışmasında, bir marangoz, karısı ve çocuğunun görüntüsü benzer bir görüntünün üzerine bindirilerek, ailesinin geçimini sağlayamayan adamın çektiği zihinsel azabı akla getirmektedir (Mulligan & Wooters, 2012:362).



Görsel 2: Oscar Rejlander, Hard Times, Albümin Baskı, 1860

Robinson, da “Yüksek Sanat” olarak fotoğrafın en sesli savunucularından biridir. Konuyla ilgili çok sayıda inceleme yazmış ve teorilerini 19. yüzyılın en dikkate değer manipüle edilmiş görüntülerinden bazılarında uygulamıştır (Mulligan & Wooters, 2012:358). Robinson'un fotoğrafları sadece iki veya daha fazla fotoğrafı birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda sahnelenir. Bu, kameranın önündeki sahnenin gerçek hayatta olduğu gibi karşılaşılmak yerine "yaratıldığı" anlamına gelmektedir (Gelder & Westgeest, 2011:23). Ancak bu ciddi bir disiplin ve oldukça emek gerektiren zor bir iştir. Robinson, “A Holiday in the Wood” isimli, altı farklı negatiften elde ettiği fotoğrafını oluştururken hem hava hem de inatçı bir ortamla çalışmanın karmaşıklığından şikayet ederek, erken fotoğrafçılıkta başarıyı, sanatçının gözünden çok daha fazlasının belirlediğini aktarmıştır: “1860 yılı, yüzyılın en yağışlı ya da en yağışlı yıllarından biriydi. ... “A Holiday in the Wood”, büyük zorluklar altında çekildi... Sahnelemeler Nisan ayının sadece iki güzel gününde yapılabilir. Ardından, ilk güzel günde Woodland arka planı için Kenilworth'a gitmek üzere her şey hazırlandı. 12 Eylül'e kadar çalışma gerçekleşmedi, beş ay beklemek zorunda kaldım” (Mulligan & Wooters, 2012:358). Sahnelemenin zaten başlı başına zaman ve çaba gerektirdiği göz önüne alındığında ve erken dönem fotoğrafın teknik sorunları ve kısıtlamaları düşünüldüğünde yapılan bu örneklerin ne kadar değerli olduğu anlaşılmaktadır.

Rejlander'in en ünlü çalışmalarından “Two Ways of Life” ve Robinson'un 1858'de çektiği ve Viktoryen tarz resmin fotografik eşdeğeri olan “Fading Away” Kraliçe Victoria tarafından satın alınmıştır (Hochney & Gayford, 2017:257). Yine erken dönem çalışmalara baktığımızda karşımıza çıkan diğer bir örnek yine çoklu negatif yöntemiyle oluşturulan Gustave La Grey'in Deniz Manzaralarıdır.



Görsel 3: Henry Peach Robinson, Holiday in the Wood, Albimün Baskı, 1860

Sahne ve fotoğrafı tasarlayarak oluşturulan önemli isimler arasında Julia Margaret Cameron da bulunmaktadır. Özellikle yakın çevresini model olarak kullanarak kurguladığı sahneleri fotoğraflamıştır. Erken dönemde birçok fotoğrafçı benzer yöntemlerle fotoğraflarını

üretmişlerdir. Bu fotoğrafçılar bazen çeşitli mizansenler oluşturup tamamen kurgu sahnelemeler oluşturmuşlar bazen de gerçek olanla kurguyu birleştirmişlerdir. Tarihsel olarak Hight Art ya da Pictorialism gibi çeşitli fotoğraf hareketleri ile bir anlamda özdeşleşen kurgu ve sahneleme anlayışına, “doğrudan fotoğraf”² hareketi ile birlikte karşı duruş ve reddediş başlamıştır.

Ancak bu doğrudan fotoğraf anlayışı ile kurguya, sahnelemeye bir karşı çıkış olmasına rağmen kanıt niteliği taşıyan birçok örnekte dahi karşımıza bazen “Kurgu” çıkabilmektedir. Örneğin, Roger Fenton’un Kırım Savaşı sırasında çektiği “Shadow of the Valley of Death”, 1855 tarihli fotoğrafında çevredeki gülleri toplaması³ veya yine bir savaş fotoğrafı örneği olan Alexander Gardner’ın Amerikan İç Savaşı sırasında çektiği 1863 tarihli “The Home of a Rebel Sharpshooter”⁴, Gettysburg”, fotoğrafında bir keskin nişancıya ait bir cesedi mevziye taşıması gibi fotoğraflar ile karşılaşmaktadır.

Yine Brassai’nin gece çekimleri de genellikle kurgusaldır. 1930’lu yıllarda Paris’te Brassai, aynı alanda çalışan diğer pek çok isim gibi “sahne” odaklı fotoğrafa yönelmiştir. Brassai, insanlara fotoğraflarında model olmaları için ödemeler yaparak ya da gördüğü, tasarladığı senaryolarda yer almaları için arkadaşlarından destek almaktaydı (Warehime, 1996:86 akt. Bate, 2013:97). Brassai’nin en ünlü fotoğraflarından biri olan “Lovers in a Paris Cafe” de bu yaklaşımla çekilmiş bir fotoğraftır ve fotoğrafta Place d’Italie yakınlarındaki bir kafedeki aşıkların coşkusu yakalanmıştır. Fotoğrafta öpüşmek üzere olan bir çiftin hazırlıksız yapılmış bir çekimi görülmektedir fakat çerçeveleme şans eseri bir fotoğraf için belki de biraz fazla kusursuzdur...bu nedenle fotoğraf aslında kusursuz bir kurgudur. Zaten Brassai de çalışma yöntemini ‘*Sanatın anlamı sahicilik değildir, sahiciliğin ifadesi olmasıdır*’ şeklinde tanımlamaktadır (Smith, 2018:76).

² “Doğrudan fotoğraf” terimi, 1880’lerde manipüle edilmemiş bir fotoğraf baskısı, yani vurgunun doğrudan belgesel karakterinde olduğu bir görüntüyü belirtmek için ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, Pictorial Effect in Photography’de (1869) resimselci fotoğrafın ilkelerini ilk belirleyenlerden biri olan Robinson gibi fotoğrafçıların kompozit baskılarına eleştirel bir karşıtlığı yansıtmaktaydı. Doğrudan fotoğraf anlayışı ile birlikte kompozit baskılardan, sahnelenen resimler kadar kaçınıldı. Manipüle edilmeyen gümüş baskıya yapılan bu vurgu, 1970’lere kadar modernist fotoğraf estetiğine hakim olmuştur. Döneme özgü bu fotografik yaklaşım, fotoğrafçıyı rastlantısal olanı vurgulamaya mecbur ettiğinden, fotoğrafçı “bütünden ziyade parçaları” fotoğraflamayı arzu etmeliydi. Parçalı görüntüler “sahne” olamazdı ve fotoğrafçı bunları önceden belirlemek yerine onlarla birebir doğada karşılaşmalıydı (Gelder & Westgeest, 2011:23, 24, 25).

³ “Shadow of the Valley of Death” fotoğrafı, 1855’de görüntüde daha az gülle bulunan ikinci bir fotoğrafın keşfedildiğinden beri sürekli inceleme altındadır. Bugün, ikinci görüntünün orijinal olduğuna ve Fenton’un sahneyi daha dramatik görünmesi için fazladan güller eklediğine inanılmaktadır (Bright & Erp, 2019:57).

⁴ Bu fotoğrafı yapmak için Gardner’ın uygun bir ceset seçtiği (savaş alanındaki pek çok ceset gibi korkunç biçimde çürümüş olmayan), bunu iyi bir konuma sürükleyip kendi silahıyla poz verdirdiği anlaşılmaktadır (Hochney & Gayford, 2017:265).



Görsel 4: Brassai, Lovers in a Paris Cafe, 1932

Robert Doisneau'nun "The Kiss at the Hotel de Ville", fotoğrafı ise kameranın çekim alanının dışında çok kısa bir süre önce gerçekleşen anın yeniden yaratılmasıyla oluşturulmuştur (Smith, 2018:40). Gayford, (Hochney & Gayford, 2017:268) fotoğraf tarihinin en ünlü fotoğraflarından biri olan ve savaş sonrası Paris'inde iki aşığı gösteren "The Kiss at the Hotel de Ville", fotoğrafının bir Caravaggio kadar önceden tasarlanmış olduğunun ortaya çıkarıldığından bahseder. Gayford ayrıca, bu ünlü fotoğrafın tasarlanmış olduğunun ortaya çıkışını aktarır. "1992 tarihinde, fotoğraftaki aşıkların kendisi olduklarını düşünen bir çift, Doisneau'nun izinsiz olarak fotoğraflarını çektikleri iddiasıyla dava açarlar. Bu mahkeme nedeniyle Doisneau, fotoğraftaki kişilerin aslında iki oyuncu olduğunu ve en iyi fotoğrafı elde edene kadar da üç farklı mekanda poz verdiklerini açıklamak zorunda kalmıştır. Gayford, açıklanan bu gerçeğin, fotoğrafın kalitesini zerre kadar etkilemediğini aktarır ve Doisneau'nun kendini gerçeği gizlemek zorunda hissetmesinin ise çok şey açıkladığını vurgulayarak, 1950'lerdeki fotoğraf ideolojisi onun gerçekte var olan imgeleri bulmasını gerektirdiğinden bahseder. Gayford (2017:269) Sahnelenmiş fotoğraflar ile salt çekilen fotoğraflar arasındaki farkın, düşündükçe belirsizleştiğini ve öneminin de azaldığını belirterek, "Neredeyse her iyi fotoğraf bir dereceye kadar önceden planlama içerir ve bazı durumlarda da sahnelenmesi gerektiğini" düşünür. Ya da yine günümüze çok daha yakın Robert Capa'nın "The Falling Soldier" 1936, fotoğrafının gerçek veya sahnelenmiş olması gerçek savaş ve savaşın temsiliyeti üzerinden ne estetik ne de içerik anlamında herhangi bir kayba uğramaz.



Görsel 5: Robert Doisneau, The Kiss at the Hotel de Ville, 1950

Bate de (2013:97) fotoğrafın gerçekliğine yapılan bu müdahalenin ... "hızlı hikayeler ve onları aktarılacağı kısa zaman dilimleri için sabırsızlanan fotoğrafçı için gerçeğe "yardım eli" uzatıp şeylerin bir çirpıda gerçekleşmesini sağlamak" olarak yorumlamıştır. Olayların ya da görüntülerin kamera için kurgulanıp sahnelendiği fotoğraflar için kullanılan "kurgusal fotoğraf" kavramı fotoğrafın gerçeği kaydeden bir mecra olduğu düşüncesine meydan okumaktadır (Hacking, 2015:522). Tarihsel açıdan fotoğraf ve kurgu üzerine verilecek örnekler oldukça fazladır ve Gayfor'un (Hochney & Gayford, 2017:257) aktardığı gibi Rejlander ve Robinson gibi isimlerin 1860 yılında yaptıklarını günümüzde Jeff Wall ve Gregory Crewdson'un ve 1600 yılında Caravaggio'nun yaptıklarının aynısıdır.

Sağlamtimur, (Sağlamtimur, 2011:150 akt. Buçan, 2020:66) sahnelemede, üretilen imgelerin göndergeden yoksun olduğunu ve görüngüler dünyasıyla doğrudan bir ilişkilerinin olmadığını aktararak sahnelemenin maddi dünyaya bir referans oluşturmadığını vurgulamaktadır. Sağlamtimur' a göre; "Postmodern dönem fotoğraf sanatında ancak düşünce ve hayal gücünün yardımıyla kavranabilecek yeni bir gerçek söz konusudur, maddi gerçek aşılmıştır. Bu dönemde gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak değil, yaşanan, duyulan, üzerine düşünülen bir kavramdır." Ayrıca 1970'lerde başlayan ve sahne kıyafetleri ve oyuncularla dolu görüntülerin inşasını içeren bu yaklaşım, eleştirel postmodernizm tarafından dile getirilen, estetik karşıtı konuma yönelik ilk ciddi meydan okumalardan biridir (Emerling, 2012:3).

Yine David Company (Elkins, 2019:251) anın dışına taşan bir yaklaşım olan kurgunun, özellikle 1970'lerden sonra Postmodern süreçte oldukça fazla ele alındığını belirterek *an* ve *kurguyu* şöyle açıklar; "Çeşitli tarihsel noktalarda fotografik vurgunun ve yöntemin farklılık gösterdiğini görebiliriz. Örneğin, 1920'lerle 1970'lerin ortasında fotoğrafın ne olduğuna ilişkin düşüncelerde *optüratör* yani 'Fotografik An' oldukça önemli bir rol oynamaktaydı. Fakat günümüzde *andan*, betimlemeden ya da sadece bunların fotoğrafçılığa özgü olduğundan, onun özel bir parçası olduğundan çok az kişi bahseder. *An*, hala fotoğrafçılığı ilgilendiriyor, fakat Cindy Sherman ve Wall'un gibi önemli isimler *karar verici andan*, fotoğrafın ne olduğunu ya da ne olmuş olduğunu anlamak adına vazgeçmişlerdir. Bugün çağdaş fotoğraf sanatçıları objektifin soğukkanlılığını, optüratörün coşkusuna tercih ediyor gibidirler. Bu, medyumun onlar için ne ifade ettiğini de gösteriyor gibidir".

Son olarak Michael Fried'in fotoğrafta, son on yılların en ilginç ve önemli gördüğü şeyin "yeni sanat fotoğrafçılığı, *seyretme-izleme* meselesini boyun eğmeyecek şekillerde teatrallikle ele almaya çalışmak olduğunu belirtir. Bu alanı tamamen izleyiciye bağlı olmayan, kendine yaratıcı bir alan olarak görür. Fried bu çalışmalarda, modern resim tarihinin yanı sıra sinema gibi diğer alanların da içinden geçen, özümseme ve teatrallik arasında üretken bir gerilim olduğunu aktarır ve bu önemli geçişte iş başında olanın ise bir araç olarak fotoğrafın tarihsel, değişen "gelenekleri" olduğunu vurgular (Emerling, 2012:67).

2. FOTOĞRAF VE SAHNELEME

Kurmaca, sahneleme, dijital manipülasyon, kendine mal etme gibi birçok farklı fotografik yöntem kurgu fotoğraf çatısı altında toplanabilir. Tüm bu farklı yöntem ve uygulamalar kurgu fotoğrafın uygulama alanını oldukça genişletmiştir.

Ayrıca fotoğrafın geçirdiği sanatsal değişim ve dönüşümler kapsamında postmodern döneme bakıldığında; *Poliptik* (Becher'ler, Blume'lar, Boltanski, Messenger, Coplans) hatta üç boyutlu eserler gibi daha heykelsi görünüm, fotoğraf enstalasyonları veya çeşitli fotoğraf kareleri içeren oldukça farklı fotoğraf anlayışlarının ortaya çıktığı izlenmektedir (Bajac, 2011:73). Özellikle Avangard sanatçılar, kendi ifadeleriyle, fotoğrafın kabul görmüş paradigmasını yıkmayı bir anlayış haline getirmişlerdir. Belki de bir zamanlar kendilerinin de bağlı kaldıkları ilkeleri özellikle ve bilerek çiğnemişlerdir. Gerçekle alışılmamış biçimlerde iç içe geçecek anlatı biçimleri oluşturmuş ve uzun hikâyeler anlatmışlardır. Bu yaklaşımla, edebiyat, sanat, film ve/veya tiyatrodan sayısız referans sunulmuştur. Gerçek ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştıran ikircikli imgeleri, türleri melezleştirerek, gözü istikrarsızlaştırarak ve bazen de izleyiciye şüphe tohumları ekmişlerdir (Couturier, 2012:60). Zaten tasarlanmış senaryolardan, gerçek arka planlarda koreografisi yapılan süjelere kadar değişen her türlü sahnelenen fotoğraf; izleyicinin önüne konulan imgelerin gerçekçiliğiyle ilgili pek çok soruya yol açmıştır. Fotoğrafçılar, çoğunlukla tasvirin ötesine geçerek, imgelerin kompozisyonuna uygun

durumlarını araştırmışlardır (Smith, 2018:40). Tarafsızlıktan ve kanıt olma anlayışından çıkararak daha çok, görsel gelişmişliğe, karmaşık hikayelerin geliştirilmesine ve garip masalların yapılandırılmasına yönelmişlerdir (Couturier, 2012:60).

Michael Köhler, sahnelemeyi, *öz-sunum*, *hikayemsi/öyküleyici tablo*, *minyatür sahneler*, *natiürmortlar*, *foto-heykeller* ve *yerleştirmeler* olarak beş farklı gruba ayırmıştır. *Öz-sunumda* sanatçı kameranın önündedir. Hikayemsi/öyküleyici tabloda gündelik yaşamdan, tarihten, efsanelerden ya da sanatçının düş dünyasından bazı sahneler canlandırılmaktadır. Minyatür sahnelerde ise bir olay çeşitli oyuncak nesnelere kullanılarak minyatür formatta yeniden oluşturulur. Natürmortlarda önemli rollerdeki anlamların ve farklı kökenden nesnelere eşlik ettiği düzenlemeler bulunmaktadır. Foto-heykeller ve yerleştirmeler ise çeşitli türde nesnelere oluşturulmuş sanatsal yapılardır (Köhler:34 akt. Buçan, 2020:59).

Sandra Plummer ise, (Hacking, 2015:522) kurgusal fotoğrafı “*sinematografik yaklaşım*” ve “*bir görüntüyü kamera için düzenleyen anlayış*” olarak iki ana guruba ayırmıştır. Plummer, kurgu fotoğrafını, *iki farklı kurgusal fotoğraf yaklaşımına* ayırır da aralarında ortak noktaların bulunduğunu belirtir. Bu iki yaklaşımdan biri olan *sinematografik anlayışta* tamamen kamera arkasında kalıp Crewdson’ın ya da Wall’un çalışmalarındaki gibi adeta bir yönetmen tavrı olabileceği gibi Sherman, N. S. Lee gibi bizzat kendilerinin rol aldığı sahnelemeler hazırlama anlayışı benimsenebilmektedir (Higgins, 2014:119). Crewdson bu yaklaşımla fotoğrafını oluşturması için setler inşa etmesi, kıyafet seçimi yapması, aydınlatmayı (bazen vinçlerden) sağlaması, yağmur ve sis makinelerini çalıştırması, bu sahne oyununu ve görüntüyü yönetmesi için yaklaşık kırk kişilik bir ekibe ihtiyaç duymaktadır (Emerling, 2012:65). Bu gibi yaklaşımlarla oluşturulan sahneler, sinemanın diline ve bakış açısına öykünen bazı sanatçılar tarafından özel olarak inşa edilirler. Örneğin Sherman, Hollywood’un kara film (film noir) döneminden esinlenirken, Alex Prager ise Hollywood’un altın çağından etkilenmiştir. Anna Gaskell ise klasik edebiyat, fabllar ve peri masallarından esinlenirken Alison Jackson ise paparazzi çekimlerini taklit ederek sahnelemelerini gerçekleştirir (Higgins, 2014:119).

Plummer, ikincisini ise; *bir görüntüyü kamera için düzenleyen fotoğrafçıların anlayışı* olarak sınıflandırır. Bu yaklaşımı, Vik Muniz’in çok çeşitli malzemeler kullanarak oluşturduğu kurgular veya yine elle şekillendirdiği formları kullanarak oluşturduğu anlayışı kapsamaktadır. Çalışmamız da ise; Muniz’in, Thomas Demand’ın çalışmalarını içeren ya da Oleg Dou veya Ruud van Empel gibi tamamen dijital yöntemlerle oluşan fotoğrafik anlayıştan ziyade, Plummer’ın ilk sınıflandırmada ele aldığı, Crewdson gibi “*sinematografik-sahneleme yaklaşımıyla*” üretilen ve ardından resim ve tablo kavramı etkisiyle Wall’un çalışmalarına yönlenecek “*tablo*” terimi ile *kurgusal tablo* anlayışı ile gerçekliğin kurgu üzerinden şekillendiği “*neredeyse belgesel*” yaklaşımı ele alınacaktır.

2.1 Kurgusal Tablo

Tablo fotoğraf (tableau photographs veya tableau-vivant) olarak tanımlanan (Cotton, 2020:49) ve *Kurgusal Tablo*, *Tablo Fotoğraf*, olarak da isimlendirilen *Fotografik Tablo* çalışmalarına bakıldığında kökeninin Rejlander ve Robinson gibi Piktoryalist dönemin öncü isimlerine dayandığı görülmektedir.

Tablo fotoğraf ya da “Tablo formu” terimi geniş ölçekli bir bakış, resimsel renk kullanımı, bir tür “yönetmenlik modu” ve izleyiciyle ilişkisini (sıklıkla izleyiciyi içine alan bir deneyim) paylaşan, çağdaş fotoğraf çalışmalarını ifade eder (Emerling, 2012:214). Cotton (2020:50) ise bu modu, bir film yönetmenine benzer şekilde, tek bir yapımcıdan ziyade anahtar, bir oyuncu kadrosunun ve ekibin orkestratörü olarak yeniden tanımlar. Bu terim, Crewdson, Wall, Luc Delahaye, Andreas Gursky, Jean-Marc Bustamente, gibi isimlerin çalışmalarını karakterize

etmek için kullanılmaktadır. Tablo fotoğraf sanatçıları 1970'lerden beri bu formu kullanmaktadırlar. Bu terim ilk olarak Jean-François Chevrier'nin "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" (1989) adlı eserinde tanımlanmış ve ele alınmıştır (Emerling, 201:214). Fransız sanat tarihçisi Chevrier, *tabloyu* günümüzün en önemli fotoğraf biçimlerinden biri olarak tanımlamıştır ve fotoğrafı çağdaş sanatın ön saflarına taşıyacak kadar önemli bir biçim olduğunu aktarmıştır. Tanımladığı gibi, Fransızca bir resim kelimesinden gelen tablo, dikkatli bir kompozisyonla kendi ustalığını ilan eden özerk, bağımsız bir imgedir. Tablo, tüm eylemi içeren net sınırlarla kendisini izleyiciye sunmaktadır. Büyük ve ayrıntılı bir tablo, kişinin elinde tutabileceği bir resimden tamamen farklı bir fiziksel varlığa sahiptir. Chevrier'e göre bu özellikler görüntü ile izleyici arasında özel bir ilişki yaratmaktadır. İzleyiciler yalnızca büyük ölçekli imajı dikkate almazlar, içinde durdukları gerçekliğe paralel, kurgusal bir dünyayı düşünmeye çekilirler. Bu etki Chevrier'in tabloyu sadece bir resimden ziyade bir olay, bir deneyim modeli olarak tanımlamasına yol açmıştır. Görkemli ve hırslı *tableaux*, kaydılaştırılmış kavramsal sanattan, geleneksel sanat nesnesinin dolgunluğuna ve zevkine doğru bir kayma olarak görülebilmektedir (Soutter, 2013:55, 56).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların fotoğraf öncesi sanatına dayanan *Tablo fotoğraf* anlayışı, figüratif resmin özelliklerine sahiptir. Resimde olduğu gibi tablo fotoğrafta da bir hikayede belirgin bir anın seçilmesi, karakterlerin ve dekorların bir kombinasyonunun oluşturulması gibi aynı biçimlendirmeler söz konusudur. Ayrıca Cotton'ın da ifade ettiği gibi, Tablo Fotoğraf bazen 'inşa edilmiş' veya 'sahnelenmiş' fotoğraf olarak da tanımlanır çünkü tasvir edilen unsurlar ve hatta kesin kamera açısı önceden tasarlanmış ve önyargılı bir fikri ifade etmek için bir araya getirilmiştir. Çağdaş sanatçılar, tarihi tablo resimlerinin kompozisyon çerçevesi içinde anlatılar inşa ederek, çağdaş deneyimlere ve insan toplumu ile tarihinin düzeltilmesi ve gözden geçirilmesi üzerine, hikâyeli anlatı biçimleri oluştururlar. Tablo fotoğraf yaklaşımında; tek bir fotoğraf karesine yüklenmiş, çözümlenmiş bir resimsel anlatıma sahip bağımsız bir yönelim bulunmaktadır. (Cotton, 2020:14, 49)

Özellikle tablo fotoğrafta çok büyük baskılar söz konusudur. 1980'lerden itibaren, özellikle renkli baskı alanında kaydedilen gelişmeler sayesinde renkli baskılar ile büyük boyutlarda formatlar elde edilmesine başlanmıştır. Fotoğraf büyük baskılar ile birlikte; hacim, varlık ve düşeylik kazanır; görüntü statüsünün ötesine geçerek somutlaşır (Bajac, 2011:72). Jean-Marc Bustamante de fotoğrafa bir tablonun boyutlarını vermek ve onu bir nesneye dönüştürmek amacıyla, tabloya uygun bir formata ve ona özgü renk kullanımına geçiş yaptığını belirtmiştir (Emerling, 2012:215). Ayrıca Wall'da, özellikle sinema ve reklam gibi diğer görüntülerle rekabet halindeki fotoğrafın bu rekabet nedeniyle büyük formatta basılması gerektiğini 'hacim artırmak' söylemi ile dile getirmiştir. 1960'lı yılların sonlarından itibaren, çok büyük boyutlardaki formatlar, hem tarihi sergileri (Paris'te Musee des Arts decoratifs'de 1967 yılı Lartigue retrospektifi) hem de avangard sanat uygulamalarında oldukça fazla kullanılmaya başlanmıştır. 1974 yılında İsveçli Urs Lüthi ve Alman Katharina Sieverding'in taval ve kağıt üzerinde sundukları fotoğraflar, boyutları sayesinde görüntü ve izleyici arasında oldukça farklı bir fiziksel ilişkinin oluşmasını sağlamıştır. Duvara asılmak için var olan ve fotoğraf paspartusundaki beyaz kenarın yerini alan kesik çerçeve gibi önemli derecede tabloya özgü bazı fiziksel özellikler taşımaktadır. Ayrıca çok fazla klasik olması dolayı ile eleştirilen biçim-tablo'nun bazen karakterini bozacak şekilde, örneğin Tillmans, Petersen, Valerie Jouve gibi isimler tarafından çerçevesiz, daha serbest ve basit asma biçimleri de ortaya çıkarılmıştır. 1990'larda çok uygulanan alüminyum üzerine katmanlı baskı veya günümüzde *Diasec* baskı türleri de kullanılmaktadır (Bajac, 2011:72, 73). Wall ise, renkli görüntünün optimize edilmiş olanaklarından azami ölçüde yararlanır, (Cibachrome şimdilerde Ilfochrome olarak adlandırılır) bunlar yalnızca renk efektlerini değil, aynı zamanda batı resim geleneğini hatırlatan ve

resminde yaygın olarak görülen geniş formatlı (1,80 m x 3 m gibi) baskılardır (Gelder & Westgeest, 2011:51).

Bu boyutlarda büyük fotoğraf basabilme olanakları sayesinde, 1970'lerde bu anlayışla elde edilen görüntüler yeniden önem kazanmıştır. Böylece fotoğraf sanatçılarının 19. yüzyıl tarihi resim boyutlarında Fotografik Tablolar sunmalarına olanak tanımıştır (Lewis, 2018:116). Özellikle Wall 1970'lerden sonra, bazı sanatçılarla birlikte (özellikle Jean-Marc Bustamante ile), tablo biçiminde algılanan büyük formatlı fotoğraflar üretmiştir (Bajac, 2011:73). Bu tabloların havası genellikle gerçeküstü, gizemli ve duygusal açıdan yansız olmakla birlikte, hikâye anlatımına bu biçimde bir yaklaşım hem ölçekte hem de anlatısal unsurların toplandığı, yaratıldığı ya da yönlendirildiği ölçüde farklıdır (Lewis, 2018:116). Böyle bir sahneyi yeniden inşa etmek için harcanan emek ve beceri, muhtemelen bir ressamın stüdyosunda harcadığı zamana ve beceriye de eşdeğerdir (Cotton, 2020:50).

Crewdson, Wall, Wanfg Qingsong, Hannah Starkey, gibi isimlerle özellikle teknolojik imkânlarla birlikte, gerçekliği inandırıcı bir şekilde manipüle etme, geniş sahneleri çarpıcı miktarda detayla sunma yaklaşımları kendini göstermiştir (Lewis, 2018:116). Dijitalleşmenin ortaya çıkışı, bir yandan fotografik gerçekçiliğin yoğun bir taklidini mümkün kılarken, diğer yandan yapılandırılmış fotoğrafçılığın potansiyelini ve olanaklarını daha da genişletmiştir (Durden, 2014:385). Tablo fotoğrafta, iç mekandaki düzenlemelerin melodramatik potansiyeli, Kurgusal Tablolara farklı yaklaşımlarda tekrarlanan bir motif olarak kalmasını sağlamış ve izleyiciyi bir valör olarak konumlandıran görüntüler yaratmıştır. Örneğin Hannah Starkey, Sarah Jones ya da Carrie mae Weems gibi fotoğrafçılar, ev içinde ya da benzer şekilde samimi ortamlarda gündelik ve doğal sahneler kurgulamak için aktörler, gerçek nesnelere ve oto-portre kullanmışlardır. Bu çalışmaların her biri, bir anlatıya işaret eden fakat onun dolambaçlı ya da bulanık kalmasını sağlayan aksesuarlar ve jestler barındırmaktadır. Birçok fotoğrafçı düşsel kurmacayı çok daha açık bir şekilde benimmiştir. Wang Qingsong stüdyoda ayrıntılarla donatılmış sahneler inşa ettikten sonra hipergerçek tonlarda muazzam panoramalar yaratmak için bunları dijital olarak birleştirmektedir (Lewis, 2018:117).

İngiliz sanatçı Tom Hunter'ın 2000'lerin başındaki tablo fotoğrafları ise, Viktorya dönemi resimlerinin, özellikle de "Pre-Raphaelite Brotherhood"un (1848'de kurulan bir ressamlar grubu) çağdaş yeniden çalışmalarını sunmaktadır. "The Way Home" John Everett Millais'in (1829-1896) Ophelia'sına (1851-52), William Shakespeare'in (1564-1616) Hamlet'teki trajik karakterinin Viktorya döneminden kalma bir uyarlamasına doğrudan bir kompozisyon ve anlatım göndermesidir. The Way Home, bu modern zaman Ophelia'nın suya yenik düşmesini ve doğaya dönüşmesini göstermektedir; bu, yüzyıllardır görsel sanatçılar için güç sahibi olan bir alegoridir. Hunter'ın nefis, büyük ölçekli renkli fotoğrafçılığı, Millais'in resminin parlak netliğiyle de paralellik göstermektedir (Cotton, 2020:55).



Görsel 6: Tom Hunter, The Way Home, 1998

Sahneleme ve sinematografi bağlamında bakılması gereken önemli isimlerden bir diğeri de Crewdson'dır. Tablo fotoğraf anlayışını benimseyen Crewdson'ın yaşamı boyunca ürettiği tüm yapıtlar, ölçek ve kavram açısından çağdaş sinemaya en yakın fotoğraflar olarak bilinmektedir. Aynı zamanda, Rejlander'in modern eşdeğeri olarak da görülmektedir. Crewdson'un kompozisyon tutkusu Rejlander'in fotografik çalışmalarında köklerini bulmaktadır (Higgins, 2014:113). *Untitled (Ophelia)* (2001), Crewdson'ın bu ölçekte bir görüntü oluşturmak için setler inşa etmesine, kıyafet seçimine, aydınlatma (bazen vinçlerden), yağmur ve sis makineleri gibi çeşitli işler için büyük bir ekibe ihtiyacı bulunmaktadır (Emerling, 2012:65). Crewdson'ın çalışmaları dikkatlice planlanmış ve sahnelenmiştir; o, geleneksel olarak bir fotoğrafçı olarak düşündüğümüzden daha çok bir yönetmen gibi davranır. Görüntü yönetmenleri, kamera teknisyenlerini, ses asistanlarını, ışık şeflerini, aktörleri hatta oyuncu seçimi yapanları dahi denetleyen Crewdson, gişe rekorları kıran bir Hollywood filmi sahnesi üretecek bir film yönetmeni gibi çalışmaktadır (Higgins, 2014:113). Ayrıca çalışmaları ile ilgili kitaplarının arkasında, tüm üretim sürecini, ekip üyelerini kapsayan ve fotoğraf çekilmeden önceki ve sonraki anları gösteren, Crewdson'ın tablo fotoğraf pratiğini içeren bir "belgesel görünüm" bölümü de bulunmaktadır (Cotton, 2020:64).



Görsel 7: Gregory Crewdson, *Untitled (Ophelia)*, 2001

Crawdson'ın "yönetmenlik modu" bu çalışmasında, inşa edilmiş bir set (bir işçi sınıfı evi) ve evin daha sonra sular altında kalması, tüm donanımların dikkatli bir şekilde seçilmesi ve düzenlenmesi, *Ophelia*'nın yok olan bakışlarına yönelen sinema benzeri aydınlatma olarak karşımıza çıkmaktadır (Emerling, 2012:65). Soluk tenli ve beyaz elbiseli figür, suyun karanlığıyla şiddetli bir kontrast oluşturmaktadır. Pencereleden sızan ışık ve evdeki aydınlatmalar, başka bir dünyaya aitmiş gibi duran esrarengiz bir sahne yaratmaktadır. *Untitled (Ophelia)*, William Shakespeare'in *Hamlet*'in deki *Ophelia* karakterinin trajik hikayesine gönderme yapmaktadır. Oyunda, aşık olduğu prens *Hamlet*'in reddettiği ve babasını kaybeden *Ophelia*'nın cesedi, suda, boğularak ölmüş halde bulunur (Hacking, 2015:529). Crewdson'ın fotoğraflarındaki karakterlerin çoğu tuhaf bir şekilde hareketsiz olduğundan, canlı mı ölü mü olduğu belli değil, kendi tanımladığı şekliyle, içinde askıya alındıkları, bir "ara an" da yakalanmışlardır (Emerling, 2012:65). David Company (2020:126) bunu tavmatize olmuş sessizlik olarak tanımlar. "Crawdson'ın görüntülerindeki insanlar jestleri ile birlikte yakalanmazlar...sanki sorunlu ya da travmatize olmuş gibi sessiz ve hareketsizliği içeren pozlar tutma eğilimindedirler."

Bununla birlikte, Crewdson'ın çalışmalarını sinemayla ilişkilendiren şey üretim gerekliliklerinden daha fazlasıdır. Crewdson'ın negatiflerini dijital olarak taradığı ve ardından fotoğrafı dijital olarak oluşturduğu ki buna yüzler de dahildir, tam olarak bu "aradaki an"ın anıtsallığının sunumudur (Emerling, 2012:65). Crewdson tema olarak "*Psikolojik endişe, korku veya arzunun metaforları yahut simgeleri olarak doğanın ikonografisini ve Amerika manzarasını kullanmakla meşgul,*" olduğundan bahseder (Higgins, 2014:113). Muhtemelen görselleri psikolojik durumları yansıtacak titizlikte sahnelendiği için, hakkında yazılan

metinlerde genellikle, psikoanalist olan babasına ve oturdukları evin aynı zamanda muayenehane olarak kullanıldığı gerçeğine gönderme yapılmaktadır (Higgins, 2014:113). Cotton ise (2020:63) Crewdson'ın özenle inşa ettiği sahnelemelerinin çocukluk anılarından etkilendiğini ileri sürmüştür. Çünkü Psikanalist babasının ofisi, New York City'deki evlerinin bodrum katındaydı ve Crewdson da kulağını döşeme tahtalarına dayayıp terapi seanslarında anlatılan hikayeleri hayal etmeye çalışmaktaydı.

2.2 Belgesel Yakın

Neredeyse belgesel ya da *belgesel yakın*, (*near documentary*), anlayışına yönelen sanatçıların fotoğrafları hem tablo fotoğraf anlayışı hem de gerçeklik algısıyla oynayan bir yaklaşıma sahiptir.

Hilde Van Gelder'e (Elkins, 2019:249) göre; "Fotoğraf her zaman ya da neredeyse her zaman "gerçekçi" bir görüntüdür çünkü fotoğraf gerçekliğin yeniden üretimidir. Bir fotoğraf fiziksel ya da göstergesel olarak bir gerçekliği önemli bir oranda kaydedebilir". Çünkü fotoğraf gerçekliğin gerçek bir benzerlik reproduksiyonudur (Gelder & Westgeest, 2011:35) ve Bazin'e göre de fotografik görüntü, "oluşma süreci sayesinde, reproduksiyonu olduğu modelin varlığını paylaşır; onun bir modelidir" (Gelder & Westgeest, 2011:16). Ancak "gerçek" kavramı her zaman büyük tartışmalar çıkarmıştır. Susan Bright (Bright & Erp, 2019:18) karmaşık olanın sadece fotoğraf değil, gerçekçilik ve gerçeklik kavramlarıdır. Makinanın objektif çekimine olan gerçeklik inancı, fotoğrafçı tarafından yapılan herhangi bir post prodüksiyon manipülasyonunu hesaba katmadığını da belirtir. Aslında manipülasyon sürecinin, kamerayla bir kişiyi, bir manzarayı, bir nesneyi veya bir sahneyi çerçeveye alır almaz başladığını çünkü en temel anlamda, bir portre veya manzara formatı seçildiğini aktarır. Geoffrey Batchen'da fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisindeki bir gerçeklik yapaylığından bahseder. "Fotoğrafçılar, dünyayı üç boyuttan iki boyuta dönüştürürken aslında zorunlu olarak oluşturdukları görüntüyü üretirler. Bu nedenle, şu ya da bu türden yapaylık, fotografik yaşamın kaçınılmaz bir parçasıdır" (Gelder & Westgeest, 2011:32).

Fotoğraf, kendi eleştirel olasılığını gerçeklikle olan ayrıcalıklı ilişkisinden çekip çıkarır, onun hakkında gerçekten söyleyecek bir şeyi vardır, çünkü fotoğrafın çıkış noktası odur. Bugün fotoğrafın gücü ve potansiyeli burada yatmaktadır. Bu fotoğraf anlayışı temel olarak davranışa tanıklık eder ve sanatçı için gerçekliğe yaklaşmanın sanatsal yoludur. Sanat eseri sadece bu yaklaşımın işlenmiş süreci değildir, ama aynı zamanda, kişisel olarak kaydedilmiş şeklidir. Bu yönelimde etrafımızı saran gerçeklikle ilgili görsel bilginin dağıtımını için fotoğraf, bir medyum olarak ortaya çıkar. Yine bu yönelim gerçekliğin özünü bulmayı amaçlamaz, teknik ve yapılması arzulananlar gibi sınırları vardır; yapabileceği en iyi şey: Gerçekliği eleştirel şekilde yansıtmaktır. Fotografik görüntü, gerçekliğin eleştirel kayıdır, kavramayı arzular (Elkins, 2019:249). Ayrıca Bate'in de (2013:97) aktardığı gibi; bir manzarayı yaratma edimine gönderme yapan, "sahneleme", gerçeğin yokluğuna işaret etmez. Gerçek, hayali ya da ikisinin karışımı bir hikâyeyi anlatmak için başvuru sahnelemede sanatçılar, mecranın gerçekle karmaşık ilişkisine dikkat çekerler ve kurgu ile gerçeğin sınırlarını bulanıklaştırırlar (Lewis, 2018:134). Craig Owens'ın resimdeki temsilin her zaman gerçekliğin "ikame edilmesi" ve aynı zamanda "taklidi" olarak görüldüğünü ancak fotoğrafın ise her iki durumda da mükemmel olduğunu belirtir. Bir fotoğraf, şu anda olmayan bir şeyin yalnızca son derece güvenilir bir ikamesi veya vekili olarak hizmet etmeyebilir; o yokluğu da bir ölçüde telafi edebilir. Dahası, fotografik görüntü, bir zamanlar fiziksel olarak mevcut olduğu şekliyle bir nesnenin veya durumun kopyasına da çok benzer. Bu nesnelere, ebedi yokluklarında, azami somut bir şekilde yeniden varlanmış gibi hissettirebileceği yanılsamasını yaratması anlamında yeniden sunmaktadır (Gelder & Westgeest, 2011:18).

Fakat Smith'in de (2018:40) aktardığı gibi, kurgusalılıkta, bağlam gerçek olduğunda daha fazla sorun ortaya çıkar. Crewdson'ın ayrıntılı senaryoları ve Gardner'ın bir cesedi, "The Home of a Rebel Sharpshooter", fotoğrafını çekmek için yaklaşık 40 metre sürüklemesi buna iyi birer örnektir. Aynı zamanda N. Buçan da (2020:308) belgesel fotoğrafın şimdi ile sınırlı zaman algısının onun hem güçlü hem de zayıf yönü olduğunu vurgulamıştır. Amerikalı sanatçı Les Krims'e göre ise, "fotoğrafik imgelerin en büyük potansiyel kaynağı akıldır" (Durden, 2014:385). Ayrıca Ö. Eroğlu (2018:77) gerçek ve imgelenen şeyler arasındaki ilişki üzerine gerçeği; *düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan* olarak tanımlasa da *yaratıcılığın daha çok düşünülen, tasarımılanan ve imgelenen şeylerden çıktığının* da bir gerçek olduğunu ayrıca belirtir.

Fotoğraf burada geçekliğin ya da kanıt olma durumunun ötesindedir. Sahneleme ve hikâye anlatımı açısından düşünüldüğünde fotoğrafın aktarım kapasitesi olağanüstü düzeydedir. Çoğu sanatçı bu kapasiteyi, zengin görsel anlatılar yaratmak için gerçekle hayali birleştiren projelerde ortaya çıkarmıştır. Bazıları, gerçek bir hikâyenin doğrudan belgesel yoluyla aktarılmasının yanı sıra yeniden canlandırma ve kurgulama yoluyla nasıl iletilebileceği üzerine yönelmişlerdir (Lewis, 2018:134). Derman'ın da (2010:39) aktardığı gibi, "*gerçeklik, böylelikle bir seçim sonucu, bir şeylerin bir araya gelmesidir. Nerede ve ne zaman gerçek sona ererse, görüntü başlar.*"

Jeff Wall gerçeğin kopyasını ortaya koymak amacıyla sanatsal sahnelerini kurguladığı görsellerini tanımlamak için "*belgesele yakın*" terimini kullanmayı öne sürmüştür (Higgins, 2014:119). Wall'un da aralarında bulunduğu bu yaklaşımda görüntüler izleyici üzerinde büyük bir gerçeklik oyunu oynar. *Belgesele yakın* anlayışına yönelen sanatçıların fotoğrafları hem tablo fotoğraf anlayışı hem de gerçeklik algısıyla oynayan bir yaklaşıma sahiptir. Aslında burada Soutter'ın aktardığı gibi sanatçıların yaptığı şey, açıkça kurgusal bir görüntünün, bir deneyim modeli olarak geleneksel bir belgesel görüntünün yanında nasıl durduğuna dair bir araştırmadır. Bu yalnızca postmodern gerçeğin yerini alan temsiller fikrinin bir tekrarı değil, kurgunun kendi içinde bir keşif ve deneyim biçimi olarak geçerliliği hakkındaki bir argümandır. Bu fotoğraf çalışmaları, içinde yaşadığımız karmaşık gerçeklik hakkında izleyiciye düşünmenin yeni yollarını sunmaktadır (Soutter, 2013:52).

Günümüzde, sahneleme ve fotoğrafik tablo biçimi, oldukça farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Jeff Wall'un büyük ölçekli sahnelenen görüntüleri, Patrick Faigenbaum'un belgesel geleneği içerisinde gerçekleştirdiği çalışmaları (Bajac, 2011:73) ya da Luc Delahaye'nin gerçek çatışma sahnelerinin bileşik görüntüleri "*belgesele yakın*" anlayışına örnekler olarak verilebilir (Soutter, 2013:66). Faigenbaum, bir odada, oldukça büyük formatta çekilen, fotoğrafik belgesel geleneğine bağlı ve çoğunlukla tek olan fotoğrafları, resim sanatıyla belirgin bir diyalog sürdürmektedir. Karakterlerinin genelde donuk, düşünceli yapısı, "Praglı Garson" isimli fotoğrafında olduğu gibi, Manet'in Bal aux Folies-Bergere'ine olduğu kadar, Watteau'nun Gilles'ine de bir göndermedir (Bajac, 2011:73).

Delahaye'nin "Les Pillards" 2010 çalışması ise, bir *tablonun* tüm özelliklerine sahiptir. Aksiyonun farklı aşamalarını çerçevelemek için bir tiyatrodaki sahne önü kemerleri gibi çalışan üç sütunlu dükkan cephesinin karşısında yer almaktadır. Parlak renkli görüntü soldan sağa doğru okunarak köşegen üzerine çekilmektedir. Solda, iki genç adam korkuyla sola bakarak bir karton kutu açmaya çalışmaktadır. Ortada, biri omzunun üzerinden bakan iki figür kaçmaktadır. Çerçevenin sağ kenarına doğru, en uzaktaki figür de geriye bakarak görüntüye dahil olur. Figürlerin hepsi farklı olsa da kompozisyon yağma ve kaçma hakkında bir tür seri anlatı olarak okunmaktadır. Jacques-Louis David gibi on sekizinci yüzyıl Fransız akademik ressamı, bir hikâyenin birden fazla aşamasını tek bir kareye sıkıştırmak için genellikle benzer mimari çerçeveler ve figürlerin yatay düzenlemelerini kullanmışlardır. Bu tür çalışmaların amacı, tarihsel olayların karmaşıklığını tasvir etmenin ve mesajlarını heyecan verici dramatik imgelere

dönüştürmenin bir yolunu bulmaktı. Delahaye'nin serileri, bu amacın peşinde gitmektedir. Bu tür çalışmaların temelinde, tarihsel olayların karmaşıklığını betimlemenin bir yolunu bulmak ve bu olayların mesajlarını heyecan verici dramatik görüntülere dönüştürmek yatmaktadır (Soutter, 2013:56-57).



Görsel 8: Luc Delahaye, Les Pillards, 2010

Delahaye ile paralel çalışan bir dizi çağdaş sanat fotoğrafçısı, haberlerde yer alan yerlere ayrıntılı, yavaş bir bakış sağlayan müze ölçeğinde görüntüler oluşturmaktadır. Manuel Cirauqui, Delahaye'yi foto muhabirliği ve sanat işlevleri arasında bir tür ikili ajan olarak tanımlamıştır. Onun “tablo”yu kullanma eğilimi, sanki fotoğraflarına yeterince dikkatli bakarsak, tasvir edilen olayların anlamını çözebileceğimiz gibi, görüntülere bir tutarlılık duygusu verme özelliği göstermektedirler. Bazı eleştirilenler, bu tür çalışmaların belki de tek gerçek amacının bir müze veya galeri bağlamında uygun olanın sınırlarını sınamak olduğu üzerine ciddi eleştiriler yapmaktadırlar. Ancak Delahaye'nin çalışmaları hem sanat hem de gazetecilik açısından rahatsız edici olmaya devam etmektedir ve her iki tarafın da bu pratiğin hakkında büyüleyici bir şey olduğunu inkar edemeyeceği bir şekilde. Soutter, çağdaş izleyicilerin, hâlâ gerçeğe iç içe geçen bir sanat anlayışı istediğini belirterek; geleneksel belgesel fotoğrafın, gerçeğin vaadini taşıdığını, ancak şimdi bir yandan klişe (yeterince gerçek değil) ya da çok manipülatif (muhtemelen gerçek, ancak aldatıcı, gerçek olmayan bir gündemin hizmetinde) gibi görüldüğünü belirtir. Company ise, “Çağrı yoluyla yasın, yalnızca estetize edilmiş bir tepki haline geleceğini savunarak, bu tür görüntülerin yalnızca liberal bir vicdanı yatıştırmaya hizmet ettiğini öne sürer: Buna karşın, Chevrier ise, Delahaye'nin çalışmasına tam da bu estetik tepkiyi tetiklediği için değer verir. Bu iki bakış açısı arasında söz konusu olan, hangi dünyanın daha önemli olduğu sorusudur: dışarıdaki gerçek dünya mı yoksa izleyicinin yarı kurgulanmış bir dünya deneyimi mi (Soutter, 2013:58).

Hannah Starkey ise, çalışmalarında aktörler, kontrollü ışıklar, büyük format fotoğraf makineleri kullanmaktadır ayrıca senaryoları günlük yaşamın gerçeklerine dayanan titiz düzenlemelerle şekillenmektedir. Kullandığı tekniği Wall’un “belgesele yakın” olarak tanımladığı yaklaşımı içermektedir. Starkey’in fotoğraflarında zaman, özel bir şekilde akıp gidiyormuş gibi görünmektedir (Higgins, 2014:142). Bir anlamda da çalışmalarında sokak fotoğrafçılığının natüralizmini, kendiliğindenliğini ve sahneleme işbirliği ile karıştırmaktadır. Sanatçının fotoğrafları, sanat tarihi klasisizm, editoryal portre, moda tiyatrosu ve sinemanın unsurlarını barındırmaktadır. Görüntülerinde, beton ve çelikten şehrin aksine, genellikle Starkey’in kentsel vizyonu yansıtılır ve doğal olmayan renkler gibi aynalar da oldukça fazla görülmektedir (Company, 2020:72). Fotoğraflarındaki kadın kahramanların yüzleri genellikle başka tarafa dönmüş, gölgelenmiş veya saklanmıştır ama sanki açıkça görülüyorlarmış gibidir ve boş ifadeler taşırlar. Starkey; “*Sakin olduğumuzda hareket etmiyoruz. Bu bana çok ilginç geliyor. Bu düşünmeye çok müsait bir hal, hatta yatıştırıcı bile diyebilirim. Çok içe dönük bir olay*”. Bu yaklaşımı Starkey’in çalışmalarında kendini gösterir. Aynalar ve yansıtıcı yüzeyler de “*bir görsel yahut durumla ilgili kişisel görüşlerinize ya da düşüncelerimize dikkat kesildiğiniz içe*

kapandığınız anların odak noktaları gibidirler. Starkey'in bu hareketsiz görsellerinin anlaşılabilir oldukları bellidir ancak basit açıklamalara da karşı koymaktadırlar. Starkey'in çalışmalarında bakma eylemi merak uyandıran ve açık uçlu bir faaliyete dönüşmektedir. Sanatçının da aktardığı gibi; "ne kadar çok bakarsanız, o kadar fazlasını görürsünüz." (Higgins, 2014, s.142)



Görsel 9: Hannah Starkey, Untitled ,1997

Bazı sanatçılar ise, "doğrudan" bir belgesel yaklaşımı olarak tanımlayabileceğimiz şeyi, kendi simülasyon olan gerçek dünya senaryolarıyla ilgili olarak kullanmışlardır. Örneğin An-My Lê'nin savaş canlandırmaları ve askeri eğitim tatbikatları içerisinde oluşturduğu fotoğrafları bu ışıkta okunabilir (Soutter, 2013:66). Aslında Lê'nin tatbikatlarda, siyah beyaz olarak ve geniş formatlı bir kamera kullanarak fotoğraflama kararı, bir nevi savaş fotoğrafçılığının tarihini çağrıştırmaktadır. Bu serisine bakıldığında Le'nin görüntüleri kendisi için sahnelenmemektedir, görüntüler askerlerin Irak ve Afganistan'da savaşa hazırlandığı Mojave Çölü'ndeki bir Amerikan Deniz Piyadeleri eğitim bölgesinden bir tatbikat anındandır (Cotton, 2020:75).



Görsel 10: An-My Lê, Palms, 2003

Diğer bir yaklaşım ise, arşiv belgesel görüntülerinin onları karmaşıklaştıracak ve yeni okumaları zorlayacak şekillerde yeniden sunulmasını içermektedir. Broomberg ve Chanarin, fotoğrafik tanıklık etrafında performatif, kavramsal projeler üretmenin yanı sıra bu şekilde arşivsel olarak çalışmışlardır. Walid Raad sanatsal anlayışıyla, kasıtlı olarak gerçeği ve fanteziyi bulanıklaştırmış, yazarlığın altını oymuş ve olayları güvenilir bir şekilde belgeleme olasılığına meydan okumuştur. Tüm bu fotoğrafçılar, izleyicilere çalışmalarının gerçekten inşa edildiğine dair net göstergeler sağlayarak, kendilerini de net bir şekilde uzaklaştırdıkları bir belgesel geleneğe gönderme yapmaktadırlar. Yirminci yüzyılın ortalarındaki belgesel modeli, sanat eserinin özerkliğine ve fotoğrafçının siyasi aktivizmin bir temsilcisi olduğuna olan inançla örtüşüyordu. Fakat bu anlayıştaki fotoğrafçılar, anlamın toplumsal olarak üretildiği ve sanat yapıtlarının potansiyel olarak izleyicilerinin yorumlarıyla harekete geçirilen olumsal metinler olduğu farklı bir modelde çalışmaktadırlar. Delahaye, Broomberg ve Chanarin, Raad ve Lê, çalışmalarını, savaş imgeleri ile eleştirel bir direniş veya muhalefet olarak sunmayı önermezler. Bunun yerine, izleyicilerini belgesel görüntülerin yapımını çevreleyen koşullar hakkında bir farkındalığa kavuşturmayı seçerler. Her durumda, sadece semboller ve simülasyonlarla değil,

aynı zamanda yaşanmış deneyimin yönleriyle de ilgilenirler. Bu kurmaca belgeler, az ya da çok gerçek olayları belgelemenin yanı sıra, izleyiciye farklı deneyim modelleri sunmaktadır. Bu yaklaşımla ortaya atılan söylem ve anlayışlar, daha geleneksel belgesel ve doğrudan anlayışlarla çekilmiş fotoğrafları asla göz ardı etmemektedir ya da onların yerine geçme yaklaşımı da yoktur, ancak farklı bir yaklaşım aracı olarak fotoğrafın bazı olanaklarını denemektedirler (Soutter, 2013:66).

3. WALL'UN SANATSAL YAKLAŞIMI VE ÇALIŞMALARI

Avrupa ve Amerika sanatı üzerinde önemli bir etkisi olan Jeff Wall (d.1946) (Hopkins, 2018:265) aynı zamanda bir sanat tarihçisi ve Vancouver Foto-Kavramsalılık Okulu'nun öncüsüdür (Smith, 2018:146). Wall'un sanat tarihi eğitimi, sanatsal yaklaşımının çoğunu sanat tarihi disipline dayandırmasına neden olmuştur (Emerling, 2012:215).

Sahneleme, kurgu, sinematografik fotoğraf denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olan Wall çalışmalarını farklı teknik ve anlayışları kullanarak oluşturmaktadır. Fotoğraflarını, sinematografik sahnelemeler temelinde, bazıları düz bir *belgesel* anlayışla veya kendi tanımlaması ile *belgesel yakın* yaklaşımı ile sıradan ve önemsizmiş gibi görünen çeşitli *anlık* olayları ve durumları, oldukça geniş bir zaman dilimine ihtiyaç duyarak, dijital kombine baskı yöntemlerini de sürece dahil ederek, nihai görüntüyü *tablo fotoğraf* biçimiyle sunmaktadır. Wall tablo fotoğraf anlamında döneminin en iyi fotoğrafçılarından biridir ve sahnelenmiş tablo fotoğrafının en önemli örneklerini ortaya çıkarmıştır.

C. Jansen, (2021:208) Wall'un fotoğraflama sürecini anlatırken, Wall'un "Fotoğraf çekmeyerek başlıyorum" dediğinden bahseder. Wall'un süreci öncelikle bakarak başlamaktadır. Bazen fotoğrafları için bir yıl veya daha uzun bir süreye ihtiyaç duymaktadır. Wall çalışmalarında, fotoğrafçının dünyayı vizörden görme ve çerçeveleme biçimine yönelik bir araştırma olan "fotografik görme" fikrinin sınırlarını oldukça genişletmektedir. Ayrıca Wall'un sinematografik fotoğrafları için tam olarak neyin sahnelendiği her zaman net olmasa da, Wall "profesyonel olmayan oyuncular, kendi hayatlarına çok yakın rollerde" kullanmaktadır (Fricd 2008.63 akt. Gelder & Westgeest, 2011:30). Wall'un fotoğrafları, "fotoğrafın yeri ve zamanı" seçimleri dışında, sanatçının herhangi bir müdahalesi olmadan yapıldığı düşünüldüğünde, belgesel veya düz fotoğrafçılığın normatif tanımına da uymaktadır (Vischer & Naef 2005:272 akt. Gelder & Westgeest, 2011:30). Örneğin, "The Stumbling Block" ile ilgili olarak, görüntüdeki kişilerin, kompozisyonun sahnelenen tiyatrosundaki belirli konumlarını o kadar çok prova ettikleri ve gerçekten de fotoğrafçının varlığından habersiz oldukları çıkarımı yapılabilir. Bu, karakterlerin hiçbir zaman fotoğrafçının varlığını fark etmedikleri Robinson resminde de görülmektedir (Gelder & Westgeest, 2011:27). Ayrıca Wall, mekan seçimlerini de çok detaylı bir şekilde yaptığını söyler, örneğin "Diatribes" için şehrin ucunda düz bir yol aradığını fakat bulamadığından bahseder."Sonunda bu kıvrımlı şeridi gördüm ve "işte bu" diye düşündüm. Sanki aklının bir köşesinde bir şeyler var, önceden bilmiyorsun ama gerçekten deneyimlediğinde tanıyorsun (...) Bu alanı, bu şeridi tanıdığımda, bir sürü başka şey tanıdım. Resimde istediğim ve daha önce farkında olmadığım şeyler. Bu yolun, Poussin'in klasik manzaralarını kuvvetle anımsatan bir mekânsal durum oluşturduğunu fark ettim" (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:40).

Wall, fotoğraflardaki karakterlerde her zaman bir "olasılık dışılık" zerresi yüklemektedir. Örneğin, Wall, "Woman and Her Doctor" fotoğrafındaki kadını bir tür porselen heykelcik olarak düşündüğünü ve onu biraz porselen bir heykelciğe benzetmeye çalıştığını, ya da "Duble Self Portrait", fotoğrafının olasılıksızlığını, veya "No" daki adamın tek bacağı varmış gibi görünmesine rağmen caddede ilerlemesi ve "Abundance" fotoğrafındaki kadının bir tür halüsinasyon gibi görünmesi bu olasılık dışılık'lara örneklerdir. Wall ayrıca, her zaman

“gerçekçi” çalışmalarını, varlık durumları o kadar sabit olmayan hayalet karakterlerle dolu olarak düşündüğünü belirtir. Bu da onun 'sinematografi' dediği şeyin içkin bir yönü ya da etkisidir. Wall için nesnelerin fotoğrafta görünmesi için gerçekten var olması ya da var olmuş olmasına gerek yoktur (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:13). Wall'un ister gördüğü, etkilendiği bir anı kendi gerçekliğiyle tekrar var etmesi isterse de düşlediği gerçekliği ortaya koyması onun amacı haline dönüşmektedir.

Wall'un yaklaşımının temelini oluşturan sinematografik yönelime bakıldığında ise; muhtemelen yapıtları, literatürde en çok sinematografik kısmıyla tanınmış olsa da (Gelder & Westgeest, 2011:30) Wall, sinematografiyi kullandığını çoğunlukla vurgular fakat çalışmalarını sadece ve tamamen sinematografik olarak isimlendirmekten kaçınır. Wall için “sinematografi”, oyuncularla işbirliği, görüntü yönetmenlerinin icat, inşa ettiği ve doğaçladığı teknikler ve ekipmanlarla, farklı temalara, tavırlara ve tarzlara olan açıklığı barındırmaktadır. Bu yöntem ve tekniklerin, istediği türden fiziksel varlığa sahip fotoğraflar çekmek için gerekenlere konsantre olmasına oldukça yardımcı olduğunu belirtmektedir (Wall, 2003:190). Ayrıca Wall kurgusal fotoğraf türünün en tanınmış ismi olsa da bu tanımı da reddederek farklı düzeylerde de olsa hemen hemen bütün fotoğraflarda belirli bir kurgunun bulunduğunu savunur. Wall, modellerini yönlendirdiğini kabul eder fakat bunun, onların davranışlarının gerçekliğinden bir şey eksiltmediği görüşündedir (Hacking, 2015:523).



Görsel 11: Dead Troops Talk, 1992, Çekimlerinde Wall'un Fotoğraf Setinde Bir Oyuncuyu Yönlendirmesi.

Wall'un akademik eğitimi ve sanat tarihinin başyapıtlarıyla olan yakın ilişkisi ise fotoğrafa yaklaşımını ve görüntülerini oluşturma biçimini oldukça etkilemiştir (Jansen, 2021:208). 1977'de Prado'da Diego Velázquez ve Francisco Goya'nın eserlerini görmek sanatçı için bir dönüm noktası olmuştur. Bu, onu, özellikle Manet'nin kendi kaygılarını karşılamak için yeniden yorumlayıp güncellediği, on dokuzuncu yüzyıldan kalma resimsel geleneğini benimsemeye yöneltmiştir. Wall, Baudelaire'in “Modern Yaşamın Ressamı” (1859) metnini kendi pratiği için bir kaynak olarak kabul etmiş ve bu, çalışmalarını bugüne kadar yönlendirmiştir. Baudelaire'in makalesi, Wall'un modern ve çağdaş sanattan daha geniş bir resim geleneğini eleştirel bir şekilde yeniden inşa etme girişimini esasen desteklemiştir (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:164). Bu yaklaşımı çeşitli görüntülerini yeniden düzenlemesine, çekim yerlerini seçmesine ve belirli duygusal tepkileri uyandırmak için eylemi yeniden çerçevelemesine olanak tanımıştır. A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) 1993 ya da Manet'in 1882 tarihli, Un bar aux Folies-Bergère tablosu, Wall'un en dikkate değer ve kariyerinin başındaki eserlerinden biri olan Picture for' Women'a (1979) ilham kaynağı olmuştur. Wall bu fotoğrafta, fotoğrafta, sürekli değiş tokuş halinde olan farklı bakışlarla, kadının vücuduna yönelen erkek bakışı, izleyicinin röntgenciliği ve suç ortağı ve görüntünün tam merkezinde bulunan kamera yer almaktadır (Jansen, 2021:208). Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) 1993 fotoğrafta ise, istediği kompozisyonu yaratmak için dijital olarak fotoğrafları birleştirerek, Katsushika Hokusai'nin Ejri'de Ani Bir Rüzgâra Yakalanan Yolcular (yak. 1832) gravürüne bir göndermede bulunmuştur. Yine ışıklı kutu ve saydam olarak sergilenen ve neredeyse dört metre uzunluğa ulaşan bu görüntü, tarihsel resimle aynı ölçektir ancak bir sinema ekranının ya da reklam panosunun muhteşem estetiğini paylaşır (Bajac, 2011:147). Wall'un da kullandığı bu

tablo fotoğraf anlayışının kökeni oldukça eskilere dayanmaktadır ve özellikle postmodern dönemle birlikte günümüzde birçok sanatçının sanatsal ifade biçimi halini almıştır.

Wall, 1980'lerde sinematografik yaklaşımla ilgilenmeye başlamıştır ve insanlar arasındaki ilişkilerin doğası gereği politik doğası hakkında yorum yapan, ancak onları tam olarak anlatmayan/anlatamayan esrarengiz sahneler ve kısa hikayeler oluşturmuştur. Bu çalışmalarında görüntüleri tamamlamak ise izleyiciye düşmektedir (Jansen, 2021:210). Wall bu anlayışla ele aldığı çalışmalarında oluşturduğu gerçekliği “neredeyse belgesel ya da belgesele yakın” olarak isimlendirmiştir.

Wall'un bu *belgesel tablo* yaklaşımı mikro olaylarda, jestlerde ve durumlarda görülen şeylerin yeniden inşasını oluşturmaktadır. Wall başka bir yerde dikkatini çeken herhangi bir şeyi kelimenin tam anlamıyla "yeniden oluşturur"; bu nedenle kompozisyon süreci anlık görüntü kaydının yerini almaktadır (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:167). Wall'un en önemli çalışmaları arasında yer alan Morning Cleaning ya da Mimic isimli yapıtları bu yaklaşımı temsil etmektedir.

Mimic, ilk bakışta fotoğraf, bir yaz günü Vancouver sokağında yürüyen üç kişinin sıradan bir sahnesi gibi görünmektedir fakat yakından bakıldığında ise Asyalı adamın hemen arkasında yürüyen beyaz adamın, ırkçı bir hareket yaptığı görülmektedir. Çalışmanın başlığı olan Jeste işaret etmektedir ama aynı zamanda Wall'un kendi uydurduğu bir terim olan “belgesele yakın” kavramını içermektedir. Bu anlayışta tesadüfi bir enstantane görüntüsü gibi görünen ama aslında sahnelemeleri yapılmış görüntüler bulunmaktadır. Wall'un anın gerçekliğini yakından incelemesi, ona nihayetinde daha sadık bir temsil olduğuna inandığı şeyi ya da en azından gözlemlediği şeye daha samimi bir öznel tepki - yaratma özgürlüğü vermektedir. Bir resim ya da şiir gibi bir fotoğrafın, gerçekten yaşanmış olaylardan söz etmesi için bir şeyi olduğu gibi göstermesi gerekmemektedir (Jansen, 2021:210). Bu tüm sanat pratikleri için geçerlidir, Karakuş'da (Karakuş, 2022:148) bir roman yazarı için kurgunun ve gerçekliğin kullanılmasının iyi bir malzeme olduğunu aktararak bu yaklaşımın okuyucuya hem gerçekliği hem de kurgu hazzını yaşattığından bahsetmektedir. Referanslar açısından zengin ve anlamlar açısından yoğun olan Wall'un çalışmaları yine de her şeyden önce içgüdüsel düzeyde deneyimlenir. Temel olarak bakmanın zevkini, görünüşün zevkini paylaşmak Wall'un ana motivasyonudur (Jansen, 2021:210). Bu aslında anın tanıklığının paylaşımından ziyade bir gerçekliğin düşüncesinin paylaşımıdır aynı zamanda.



Görsel 12: Jeff Wall, Mimic,1982

Bate ise (2013:102) bu yaklaşımla Wall'un, *inşa edilmiş bir karar anı* olan tableau'nun tarihsel araçlarını gerçeklik mantığı ve fotoğrafın anıdalığıyla birleştirdiğini vurgulamıştır. Ayrıca, Wall'un yapıtlarında kullandığı temaların açık biçimde toplumsal belgesel türlerinden birisine ve resim tarihinden bildiğimiz eleştirel gerçekçilik geleneğine ait olduğunu belirtmiştir. Örneğin Uykusuzluk, “Insomnia” bir Rönesans tablosuna benzer kompozisyon anlayışıyla yapılmıştır (Cotton, 2020:50).



Görsel 13: Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, Cibachrome transparency in light box, 172.7 x 214cm

Fotoğrafik imajı bu şekilde kullanmanın, John Chevrier de dahil olmak üzere çeşitli yazarları, Wall'un "kavramının egemen olduğu resimsel bir geleneği" hayata döndürerek, yirminci yüzyılın başlarındaki düz fotoğrafçılık geleneğini sürdürmekten çok daha fazlasını yaptığı ve fotoğrafik resimleri, resimsel kompozisyon ve sinematografinin bir sentezi olarak "yeniden tanımlandığı" sonucuna yönlendirdi. Ayrıca Chevrier şöyle yazar: "Kavramsalcılar'ın keşiflerini farklı boyutlarda özümseyen pek çok sanatçı, ressam modelini revize etti ve fotoğrafı, oldukça bilinçli ve sistematik bir şekilde, tek başına ve 'fotoğraf resimler' olarak var olan eserler üretmek için kullandı" (Gelder & Westgeest, 2011:52). Kelimenin tam anlamıyla birer resim olan Wall'un yapıtları, izleyicileri üzerinde de çok daha önemli bir etki yaratıyor gibi görünmektedir. Bu nedenle Diarmuid Costello, Wall'u "fotoğrafla resim yapan bir ressam" olarak tanımlamıştır. Costello'ya göre Wall, "gerçek bir fotoğrafçı" olduğu kadar "ressam, görüntü yönetmeni veya belki de piktograf" olarak da nitelendirilebilir. Ayrıca Costello; Wall'un eserindeki retorik ya da hitap biçimindeki tüm farklılıklara rağmen, görüntüler gündelik yaşamın betimlemesi konusunda ortak bir paydada yer aldığını aktarır (Gelder & Westgeest, 2011:52). Wall'un bu sahnelerini yeniden inşa etmek için harcanan emek ve beceri, muhtemelen bir ressamın stüdyosunda harcadığı zamana ve beceriye eşdeğerdir. Bir fotoğrafın gerçekleşmesi için her şeyin açıkça bir araya getirildiği bu tür ayrıntılı üretim değerlerinin gündeme getirdiği şey de fotoğrafçının tek başına çalışması fikridir (Cotton, 2020:50). Örneğin kusursuz bir fotoğrafik görünüm elde etmek genellikle uzun, emek yoğun bir üretim sürecini gerektirmektedir. Bir mezarın dibinin okyanus tabana açıldığı "Flooded Grave" 1998-2000 gibi fantastik sahnelerde bile Wall, bunun düz bir fotoğraf olduğu yanılsamasını sürdürmek için büyük bir zahmete girerek stüdyosunda deniz canlılarıyla doldurduğu ve kazılmış mezarın kalıplarından ürettiği bir tank hazırlamıştır. İki mezardan çekilmiş fotoğrafları dijital olarak birleştirmiştir (Durden, 2014:414).



Görsel 14: Jeff Wall, "Flooded Grave" Fotoğrafı için Düzenleme Yapararken, 1998-2000

Michael Fried ise Wall'un fotoğraflarının çoğunun, etkili bir şekilde, *özümseme* olarak tanımladığı ve görsel sanatın en üstün biçimi olarak gördüğü çağdaş bir modda belirli bir ressam geleneğinin yeniden canlanmasının olağanüstü örnekleri olduğunu savunmuştur (Vischer & Naef 2005:332 akt. Gelder & Westgeest, 2011:26). Fried'in okuması tamamen fotoğraf ve izleyici arasındaki ilişkiye odaklanır. Fried, Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" gibi bir dizide

bile, teatralliklerine rağmen, izleyiciyi yapaylıklarına ve disiplinlerarasılıklarına işaret eden fotoğrafların, sahnelenen yönünün, özümseme özelliklerinin de olduğunu gözlemler. Özümseme, izleyiciye sunulan farklı bir hitap şeklidir. Teatrallik, izleyicinin görüntüyü tamamlamak için olduğu gibi ihtiyaç duyduğu bir hitap biçimidir. Bu tür çalışmalar, izleyicileri ortak sanatçılar, hatta eserin ortak yazarları olarak aktifleştirmektedir (Emerling, 2012:67). Bu “özümseme isteği”, Wall’un fotoğraflarındaki, kendi zahmetli faaliyetlerine tamamen dalmış görünen karakterlerin dahil edilmesiyle elde edilmektedir (Gelder & Westgeest, 2011:26).

Fakat bununla birlikte Wall çeşitli sanat eleştirmenlerinin yapıtlarının her zaman doğrudan bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl resim modelinden türediğini düşünmelerinin kısmen doğru olduğunu, ancak yaptığı şeye yönelik eleştirel tepkilerin çoğunda ya izole edildiğini ya da abartıldığını belirtir. Ayrıca diğer dönemlerin resim sanatının türlerine gönderme yapmakla da ilgilenmez. Wall On dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan Batı resim geleneğinden öncelikle iki şey çıkarmıştır. Bunlardan biri *doğa ve varoluş sevgisi olduğuna inandığı resim sevgisi* diğeri ise *resme uygun boyut ve ölçek fikri* dir. Bu ölçü nesnelerin ve figürlerin resme bakan insanlarla hemen hemen aynı ölçekte görünecek şekilde çizilmesidir. Yine bu ölçünün, herhangi bir yargıda merkezi bir unsur oluşturmasıdır (Wall, 2003:190). Wall, fotoğrafı “resimsel biçimlerin yenileştirilmesi” veya “resmin edebiyatı” olarak da tanımladığı şey olarak kavradığını iddia etmektedir. Ayrıca fotoğraflarının, resim sanatında uzun süredir devam eden, geleneksel bir “sentetik hikaye anlatımı” örneğini sürdürdüğünü iddia etmektedir (Gelder & Westgeest, 2011:30).

Wall, “tablo” çalışmalarının çoğunu, uzamsal ve ışıldayan nitelikleri nedeniyle fotoğraflarının dramasını güçlendiren büyük ışık kutularında sergilemektedir (Cotton, 2020:50). Bu parıldayan çalışmaları, büyük formatlı slaytlar şeklinde sergilediği büyük ölçekli fotografik tablolarını içermektedir (Hacking, 2015:533). Wall, büyük sahnelenen tablolarının görsel çekiciliğini artırmak için bu yeni biçimi oluşturmuştur (Soutter, 2013:5). Zaten Wall’un sanatsal atılımı da 1977’de fotoğraf formunun sınırlarını zorlayan, basılmak yerine yansıtılmanın öne çıktığı, arkadan aydınlatmalı fotoğraf ürettiğinde kendini göstermiştir. Ortalama 180 x 240 cm olan görkemli ölçekleri ve ışık kutusundan gelen muhteşem parıltısıyla Wall, fotoğrafların tabloların anıtsal ihtişamına sahip olabileceğini öne sürmektedir (Jansen, 2021:210). Sergileme sırasında ışıklı kutu ile karşılaşan bir izleyici, iki saydam parçanın bulunduğu bir kesişim noktasının mevcudiyetini fark eder ve bunun bir fotoğraf olduğunu hatırlar. Wall işte bu noktanın “derinlik ve düzlem arasında bir diyalektik” oluşmasına imkan verdiğini belirtirmiştir (Higgins, 2014:125). Yine Groys da bir sergi sırasında izleyicinin Wall’un eserlerini gözden kaçırmasının kesinlikle imkansız olduğunu ve fotoğrafların adeta parladıklarını ifade etmiştir (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:58).

Wall’un ışıklı kutulara yerleştirilen büyük boyutlu fotoğrafları, reklam dilini olduğu kadar, fotoğraf, sinema ve resmin de dilini ödünç almaktadır (Bajac, 2011:87). Fakat Groys göre, çağdaş izleyiciler için bu, kesinlikle modern şehir sokak sahnesinin parlayan reklamlarına bir referans olarak alınacak olmasına rağmen bu çağrışım akla gelen tek çağrışım olmayacaktır. Groys tarih boyunca tüm insanlar için parıldama, parıldama yeteneği kutsallığın, seçilmiş olmanın, büyümlü güçlerle donatılmanın bir işareti olduğunu belirtir. Hatta parıldayan reklamların, sayısız film yapımcısı tarafından geniş ölçüde istismar edilen bir gerçek olduğunu düşünür. Ama Wall’un saydamlarını içeriden aydınlatan ışık ise kesinlikle çok modern bir ışık olarak nitelendirir. Işığın, fotoğrafın yüzeyinin arkasına çok eşit bir şekilde – “demokratik” denebilecek bir şekilde – dağıldığını ve en önemlisi de özü önemsizden, yükseği alçaktan ve merkezi çevreden ayırmadığı ve bu anlamda da gölge düşürmez olduğunu ifade eder. Groys’ a göre, “bu ışık hiyerarşi tanımaz, hiçbir ayrıntıyı göz ardı etmez. Hiçbir şeyi gölgede bırakmayan, her şeyi aydınlatan, her şeyi görünür kılan modern aydınlanmanın ışığıdır. Bu

ışığın, modern bilimin nesnel bakışının somutlaşmış hali olan bir fotoğraf aracılığıyla bize akması da tesadüf değildir (Duve, Pelenc, Groys, vd., 2003:58, 59).



Görsel 15: Jeff Wall Sergisinden Bir Görünüm

Bu anlayış, 159 x 234 cm büyüklüğündeki ilk ışık kutusu çalışması olan The Destroyed Room'un (1978) ortaya çıkmasına yol açmıştır. Oda adından da anlaşılacağı gibi - bir enkazdır, ancak aynı zamanda, hırpalanmış duvardan görünen kirişler ve derzlerle bir yapı olarak da kendini göstermektedir (Jansen, 2021:208). Aynı zamanda Wall kendisiyle oldukça özdeşleşen ve yönetmenlik modunun niteliklerine sahip olan The Destroyed Room'u 1978 "sinematografik" olarak adlandırmıştır. Wall'un çalışmalarındaki hiperrealizm, 1950'lerden 1970'lere kadar art fotoğrafçılığın hakim olan enstantane estetiğinin sınırlarının ötesine geçmektedir. Ayrıca büyük baskı boyutlu, sahnelenmiş tablo formatı, Wall'un filmi tarayıp ve ardından bunun dijital bir montajını oluşturduğu analog ve dijital süreçlerin birlikte kullanıldığı bir fotoğraftır (Emerling, 2012:215).

Wall'un Dead Troops Talk (1992) çalışması da bir ışık kutusuna monte edilmiş ve yaklaşık dört metreye iki buçuk metre ölçekli, dijital renkli Cibachrome baskıdan oluşan dev bir fotoğraftır. Wall, bu görüntüyü muazzam bir stüdyo seti kurarak ve oynamaları için oyuncular kiralayarak üretmiştir. Nihai görüntü ise bir bileşiktir. Wall, oyuncuları tek başına veya çiftler halinde fotoğraflamış, bu negatifleri taramış ve ardından dijital dosyaları "mükemmel bir illüzyonizm" haline getirmiştir (Emerling, 2012:118). Wall'un Dead Troops Talk fotoğrafı, sahneleme anlayışıyla ve dijital müdahalelerle oluşturulan bu fotoğraf Afganistan'da bir Sovyet Birliğinin çatışma sırasında öldürülen askerlerin görüntüsüdür.



Görsel 16: Jeff Wall, Dead Troops Talk, 1992

Sontag Afganistan'a hiç gitmemiş olan Wall'un kendi işini "belgesel yakın" olarak nitelendirmesini ve kendi işini fotoğrafın "gerçeklik iddiası" ile çakıştığını bu dille açıklamaya çalışan fotoğrafçının bu görüntüsünün *düşünceliliği ve gücüyle bir örnek teşkil ettiğini* belirtmiştir. Bu tablo anlayışı ne de olsa bir "vizyon" dur, savaşın dehşetinin bir tasavvurudur; bir tarih resmi olarak, Goya'nın Savaş Felaketleri (1810-20) baskıları ve dokuz yüz yıllık diyoramalar gibi sanat tarihi ve kültürel referanslardan oluşan bir arşivden bilinçli olarak yararlanan estetik, performatif bir ifadedir (Emerling, 2012:119). Wall özellikle 1980'lerden itibaren tablo ve sahneleme etkisini yaratmak için The Stumbling Block, The Giant,

Abundance, The Thinker, Dead Troops Talk, veya The Vampires Picnic gibi çalışmalarında olduğu gibi sıklıkla dijital manipülasyona başvurmuştur. Wall, bilgisayarla çalışmaya ilk başladığında, bir tür felsefi komedi geliştirmek için uhrevi özel efektlerin kullanılabileceğini düşünmüştür. Wall bu çalışmalarında anahtar metaforun “öğrenme” olduğunu ve bir öğrenme sürecinden geçtiğini belirterek, sanatsal anlayışı ve öğrenme ilişkisini “öğreniyoruz; öğrenme sürecini asla tamamlamayız ve bu nedenle öğrenme bir tür tamamlanmamışlık ve sınırlama imgesidir, ama aynı zamanda umut verici bir imgedir” sözleriyle ifade etmiştir (Duve, Pelenc, Groys, vd., 200:21).

Ayrıca Wall'un ilk dijital montaj eserleri olan “Stumbling Block” 1991, ile ilgili yazılı bir açıklamada ise dijital teknolojileri, *fotoğrafın sınırlamalarından bir kaçış yolu* olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Wall'un fotoğrafları, dijital anlamda eksiksiz, mükemmel bir kompozisyon sentezine ulaşmaktadır (Vischer & Naef, 2005:332 akt. Gelder & Westgeest, 2011:31-32). Bu çalışmada “sahada” ve stüdyoda çekilen birkaç farklı fotografik an dijital olarak birleştirilmiştir (Tumlir 2001:112 akt. Gelder & Westgeest, 2011:31). En yeni sinematografik görüntüleri, şu anda bir sanatçının emrinde olan gelişmiş yazılımların yardımıyla genellikle dijital olarak daha da fazla işlenmektedir (Gelder & Westgeest, 2011:31). Ayrıca bugün, Wall'un “Stumbling Block”, fotoğrafı, fotoğrafın erken dönemlerindeki kombine baskı yöntemi yaklaşımındaki zorlu şartların aksine, çağdaş fotoğrafçının artık “görüntüsünü oluşturmakta güçsüz olmadığını” ve sadece “çabalamaktan” çok daha fazlasını başarabildiğini göstermektedir (Galassi 1981:41 akt. Gelder & Westgeest, 2011:30).



Görsel 17: Jeff Wall, “Stumbling Block” 1991

“The Stumbling Block” da tasvir edilen karakterler, fotoğrafçının mesafeli varlığına o kadar alışmış görünürler ki, sanki onun fotoğraflarını çekmek için orada olduğunu unutmuşlar gibi bir sahne ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmasında olduğu gibi Wall'un sinematografik görüntülerinde yer alan kişiler veya diğer unsurlar, her zaman bir şekilde izleyicinin onlarla karşılaştığı ortamlarda “sahnelenir”ler ve bazen de resme dijital olarak eklenirler. Ancak sahneleme sürecinin nasıl gerçekleştiğini görüntüye bakarak hemen anlayamayan izleyici tarafından bu algılanmaz. İzleyici sadece görüntünün “gerçek” olmadığını bilir çünkü Wall görüntünün sinematografik, yani sahnelenmiş olduğu ve bilgisini önceden izleyiciye vermektedir (Vischer & Naef, 2005: 332 akt. Gelder & Westgeest, 2011:26). Wall zaten fotoğraf çekme eyleminden önce izleyiciyi hayal ettiğini ve düşündüğünü belirtmektedir. “Genel olarak, benim başlıca hedefim seyirciyle belli bir biçimde özdeşlik krizi, hatta belki de bilinçaltı bir kriz yaratmak. Bir bakıma sürekli bir "izleyiciyi hayal etme" sürecinden geçiyorum. Bence bütün sanatçılar, bir eseri hazırlarken, bir izleyici varsayar, tam da eseri derinden takdir edecek hayali bir izleyici icat ederler” (Harrison & Wood, 2011:1213).

4. SONUÇ

Kökenleri Mısır ve hatta daha eskiye dayanan kurgunun sanatsal anlamda kullanımı oldukça geçmişe dayanmaktadır. Sahneleme ve kurgu bağlamında fotoğraf örnekleri incelendiğinde ise bu yaklaşımın fotoğrafın erken dönemine ve özellikle Yüksek Sanat ve Piktoryalist dönemde Rejlander, Robinson, Cameron gibi önemli isimler tarafından genellikle tercih edilen bir yöntem olarak kullanıldığı görülür. Fakat doğrudan fotoğraf anlayışın ortaya çıkması ile birlikte sahneleme ve kurguya bir karşıtlık doğmuştur. Ancak doğrudan anlayış kapsamındaki çalışmalarda dahi bazen kurgu kendini gösterebilmektedir. Ayrıca gelenekselliğin ve hatta orijinalliğin göz ardı edildiği özellikle postmodern dönemle birlikte tekrar sanatçılar tarafından oldukça fazla başvurulan bir anlayış haline gelmiştir.

Günümüzde sinematografi bağlamında da Crewdson gibi önemli isimler tarafından birer sanatsal anlayış haline dönüştürülen sahneleme ve kurgu anlayışında, tasarlama temelinde oldukça farklı biçim ve yöntemler kullanılmaktadır. Tamamen bir yönetmen tavrı sergilenerek ve sahneleme yöntemleri ile Wall'un da benimsediği ve resimsel anlayışın işin içinde olduğu, on dokuzuncu yüzyıl batı resim sanatının büyük boyutlu çalışmalarının özelliklerinin, fotoğrafta benimsenmesi ile tablo fotoğraf yaklaşımı sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Yine Wall'un bu tablo fotoğraf anlayışını daha da ihtisamlı bir biçime dönüştürmek için tablo fotoğraflarında parıldayan ve reklam panolarını andıran ışıklı kutular kullandığı görülmektedir.

Ayrıca bu tablo fotoğraf özellikleri ile birlikte Wall'un aslında anlık bir enstantane görüntüsüne oldukça uzak olmasına rağmen yine de “belgesele yakın” olarak isimlendirilen fotoğraf yaklaşımı Wall ve fotoğrafçılar tarafından sanatsal bir ifade tarzına dönüştürülmüştür. Bu yaklaşımda sıradan ve önemsiz gibi görünen sahneler uzun zaman ve uğraşlar sonucunda sahnelemesi gerçekleştirilerek izleyici üzerinde büyük bir etkinin olduğu fotografik bir görüntüye dönüşür.

Bu anlayışta anlık enstantene görüntüsünün yerine geçen inşa edilen ve yapılandırılan bir süreç kendini göstermektedir. Gerçeklik değil bir anlamda düşüncenin ve yapılandırmanın gerçekliği işin içindedir. Gerçekliğin ötesinde görüntünün içerisinde bulunanların var olmalarına bile gerek duyulmaz. Burada sanatçının gerçek bir görüntü üzerinden sunduğu bir gerçeklikten ziyade gerçekliğin bir düşünce olarak, söylem ve anlatı olarak yeniden üretimi ve sunulması kendini gösterir. Gerçek olan yakalanmaz sahnelenir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1198). Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Bajac, Q. (2011). Fotoğraftan Sonra, Analog Fotoğraftan Dijital Devrime, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Marşa Franco, İstanbul
- Barret, T. (2015). Neden Bu Sanat?, Çağdaş Sanatta estetik ve Eleştiri, Çev: Esra Ermert, Hayalperest, İstanbul
- Bate, D. (2013). Fotoğraf Anahtar Kavramlar, Çev; Bahar Şimşek, De Ki Basım, Ankara
- Bright, S. & Erp, H.V. (2019). Photography Decoded, Tate
- Buçan, N. (2020). Post Belgesel Fotoğraf, Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları, Espas Yayınları, İstanbul
- Company, D. (2020). On Photo-Graphs, Thames & Hudson
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul
- Couturier, E. (2012). Talk About Contemporary Photography, Flammarion, Paris

- Cotton, C. (2020). World of Art, Photograph as Contemporary Art, Thames & Hudson
- Danto, C.A. (2013). Sanat Nedir, Çev: Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Derman, İ. (2010). Fotoğraf ve Gerçeklik, Hayalperest, İstanbul
- Durden, M. (2014). Photography Today, Phaidon, New York
- Duve, T.D. & Pelenc, A. & Groys, B. & Chevrier, J.F. & Wall, J. (2003). Jeff Wall, Phaidon
- Elkins, J. (2019). Fotoğraf Kuramı, Çev; Aylin Ünal, M. Emir Uslu, Espas Yayınları, İstanbul
- Emerling, J. (2012). Photography History and Theory, Routledge
- Eroğlu, Ö. (2018). Sanat Kuramlarına Giriş, Tekhne, İstanbul
- Gelder, H.V. & Westgeest, H. (2011). Photography Theory in Historical Perspective, Case Studies from Contemporary Art, Wiley-Blackwell
- Hacking, J. (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü, (“Kurgusal Fotoğraf”, Dr. Sandra Plummer), Hayalperest, İstanbul
- Harrison, C. Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram, 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları
- Higgins, J. (2014). Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir, Açıklamalı Modern Fotoğraf, Çev: Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest, İstanbul
- Hochney, D. & Gayford, M. (2017). Resmin Tarihi, YKY Yayınları, Çev; Mine Haydaroğlu, , İstanbul
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra, 1945-2017, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest, İstanbul
- Jansen, C. (2021). Photography Now, Fifty Pioneers Defining photography for the Twenty-First Century, Tate, New York
- Karakuş, A. (2022). Tarih Roman ve Gerçeklik, Cariye Romanı Üzerine Bir Gerçeklik İncelemesi, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Lewis, E. (2018). İzmler, Fotoğrafi Anlamak, Çev: Maide Meltem Aydemir, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Lowe, P. (2018). A Chronology of Photography, Thames & Hudson
- Mulligan, T. & Wooters, D. (2012). The George Eastman House Collection, A History of Photography, From 1839 to The Present, Taschen
- Smith, I.H. (2018). Fotoğrafın Kısa Öyküsü, Çev: Deniz Öztok, Hep Kitap, İstanbul
- Soutter, L. (2103). Why Art Photography?, Routledge, Taylor & Francis Books
- Uysal, T. (2017). Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gerçekliğin Yeniden İnşası: Kurgusal Fotoğraf. ulakbilge, 5 (15), s.1521-1540. 2017, Cilt 5, Sayı 15
- Wall, J. (2003). Artform, Frames Of Reference, September

Görsel Kaynak

Görsel 1: Hippolyte Bayard, “Boğulmuş Adam Olarak Otoportre”, 1840

Kaynak: en.wikipedia.org (E.T. 08.06.2023)

Görsel 2: Oscar Rejlander, Hard Times, Albümin Baskı, 1860

Kaynak: wikimedia.org (E.T. 08.06.2023)

Görsel 3: Henry Peach Robinson, Holiday in the Wood, Albimün Baskı, 1860

Kaynak: latander.livejournal.com (E.T. 08.06.2023)

Görsel 4: Brassai, Lovers in a Paris Cafe, 1932

Kaynak: <https://www.blind-magazine.com//stories/inside-the-frame-paris-loves/> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 5: Robert Doisneau, The Kiss at the Hotel de Ville, 1950

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/robert-doisneau/kiss-by-the-hotel-de-ville-1950> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 6: Tom Hunter, The Way Home, 1998

Kaynak: <http://www.tomhunter.org/website/wp-content/uploads/2013/06/The-Way-Home-small.jpg> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 7: Gregory Crewdson, Untitled (Ophelia), 2001

Kaynak: <https://whitecube.viewingrooms.com/content/feature/4465/11015/> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 8: Luc Delahaye, Les Pillards, 2010

Kaynak: <http://fxreflects.blogspot.com/2011/02/luc-delahaye-2006-2010-galerie-nathalie.html> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 9: Hannah Starkey, Untitled ,1997

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/starkey-untitled-may-1997-p78246> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 10: An-My Lê, Palms, 2003

Kaynak: <https://anmyle.com/29-palms-1> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 11: Dead Troops Talk, 1992, Çekimlerinde Wall'un Fotoğraf Setinde Bir Oyuncuyu Yönlendirmesi.

Kaynak: <https://archiv.ngbk.de/en/projekte/erzeugte-realitaeten-i-jeff-wall-dead-troops-talk/> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 12: Jeff Wall, Mimic,1982

Kaynak: <https://yourartshop-noldenh.com/wp-content/uploads/2017/04/jeff-wall-mimic.jpg> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 13: Jeff Wall, Insomnia, 1994, Cibachrome transparency in light box, 172.7 x 214cm

Kaynak: <https://lyndakuitphotographycn.files.wordpress.com/2016/01/insomnia-jeffwall.png> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 14: Jeff Wall, "Flooded Grave" Fotoğrafı için Düzenleme Yaparken, 1998-2000

Kaynak: <https://www.artforum.com/print/200103/the-hole-truth-31489> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 15: Jeff Wall Sergisinden bir görünüm

Kaynak: <https://www.glenstone.org/art/exhibition/jeff-wall/> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 16: Jeff Wall, Dead Troops Talk (1992)

Kaynak: <https://twitter.com/MarianGoodman/status/683407058595516416> (E.T. 08.06.2023)

Görsel 17: Jeff Wall, “Stumbling Block” 1991

Kaynak: <http://goldeneyadvanced.blogspot.com/2016/05/major-project-influences-5-jeff-wall.html> (E.T. 08.06.2023)