

## ŞİMDİKİ ZAMAN BAĞLAMINDA GERÇEKÇİ YAKLAŞIM VE FOTO-GERÇEKÇİLİK'TE ÖZGÜNLÜK DEĞERİ

### REALISTIC APPROACH IN THE CONTEXT OF THE PRESENT TIME AND VALUE OF AUTHENTICITY IN PHOTO-REALISM

Dr. Öğr. Üyesi. GülsevİM CAN GÜRBÜZ

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulsevım.can@dpu.edu.tr Kütahya/Türkiye, ORCID: 0000-0003-2222-2635

#### ÖZET

Makale öncelikle şimdiki zamanda oluşan koşullar neticesinde öne çıkan anlayışların ve pratiklerin değerlendirilmesini içermektedir. Ardından mevcut durumdaki sanat ortamına, çağdaş sanat ve teknoloji etkileşimine değinilmiştir. Makalenin ana amacı günümüzde gerçekçi tavrın öne çıktığı Foto-gerçekçilik Akımı'nı ve bu akım bağlamında özgünlük değerini incelemektir. Dolayısıyla son alt başlıkta, Foto-gerçekçilik'te fotoğrafın ürettiği dünya gerçekliğinin, belirgin olmayan özgün nüanslarla birlikte aktarılması konu edilmiştir.

Makale "Şimdiki zaman", "Sanatın Bilim ve Teknolojiyle Uyumlanması", "Foto-gerçekçilik'le Gerçekçiliğin Yeniden Kurgulanması" ve "Foto-gerçekçilik'te Özgünlük Durumu" alt başlıklarından oluşmaktadır. Çalışma kapsamında, konuyla ilgili yazılı kaynaklar ile görsel kaynaklar taranmıştır. Şimdiki zaman kendi başına sosyolojik, psikolojik, siyasi ya da kültürel bir çalışmanın konusu olacak niteliktedir. Dolayısıyla araştırmada bu kapsamlı sürecin yalnızca öne çıkan terim ve anlayışlarına değinilmiştir. Ayrıca, roman, sinema, şiir gibi sanat dallarında da varlık göstermiş olan çağdaş gerçekçi yaklaşım, çağdaş resim sanatı alanında bir sınırlandırma getirilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, Teknoloji, Foto-gerçekçilik, Özgünlük

#### ABSTRACT

The article primarily includes the evaluation of the ideas that come to the fore as a result of the current conditions. Then, the current art environment is mentioned in the context of the interaction of contemporary art and technology. The main purpose of the article is to examine the Photo-realism Movement and its originality value in the context of this movement. So, In the last sub-title, Photo-realism, the depiction of the world reality produced by photography, together with the unique nuances that are not obvious, is explained.

The article consists of sub-titles "Present time", "Adaptation of Art with Science and Technology", "Reconstruction of Realism with Photo-realism" and "Authenticity in Photo-realism". Scope of work; written and visual sources related to the subject were examined. The moment we live in can be the subject of a sociological, psychological, political or cultural study on its own. Therefore, only the prominent terms and understandings of this comprehensive process are mentioned in the study. In addition, while examining the

contemporary realistic approach, which has also existed in art branches such as novel, cinema, and poetry, a limitation has been introduced in the field of contemporary painting.

Key words: Contemporary art, Technology, Photo-realism, Authenticity

## 1. GİRİŞ

“Şimdiki zaman” süreklilik arzeden güncel bir durumu karşılar. “21. Yüzyıl” ya da “çağdaş tarih” tanımlamaları, şimdiki zamanı ve içinde bulunulan çağ bağlamıyla yakın tarihi bir arada karşılayan genel ifadelerdir. Bunun yanında şimdiki zaman, mevcut durumun sundukları doğrultusunda spesifik açılardan da değerlendirilebilir. Dolayısıyla temelde benzer koşullar neticesinde olan, ancak “21. Yüzyıl” ya da “çağdaş tarih” genellemelerinden farklı kriterlere işaret eden ve insan zihninde farklı açılımlar yaratabilen terimlerle de karşılaşılabılır.

Mevcut durumu anlamak için, biraz temele, “modernizm”in şimdiye olan etkilerine bakılabilir. Modernizm, salt teknolojik ve bilimsel yeni gerçeklikler temelinde ele alınmamalıdır. Bu gerçeklikler doğrultusunda modernizm, dünya görüşünün, kültürlerin değiştiği, etkileşim kurduğu, tarihi referansların sorgulandığı, anlam değiştirdiği veya azaldığı bir yeni duruma adapte olma sürecidir. Dolayısıyla modernizm serüveninin getirilerinden olan kökten değişimlerin bir sonucu olarak geleneksel yaşantı da yok olmaya başlamış, yerini yeni, akışkan ve hızlı bir yaşantıya bırakmıştır. Yeni dünya düzeni ve anlayışlarının tümünü modernizme atfetmek de doğru olmaz. Kaldı ki modernizm endüstriyel devrim sonrasında 19.yüzyılda ortaya çıkmıştır ve bunun üzerinden iki yüzyıl geçmiştir. Küresel değişiklikler, paragrafın başında da belirtildiği gibi modernizmle başlamıştır, mevcut durumda sürekli bir değişimle devam etmektedir. Bunun için, farklı kriterlere işaret eden terim ve anlayışların oluşması kaçınılmazdır. Şüphesiz, bunların oluşmasını sağlayan en önemli etmenler küreselleşme, bilim ve teknolojidir.

## 2. ŞİMDİKİ ZAMAN

Giriş metninde de belirtildiği gibi birtakım çağcıl kavram ve pratikler bulunmaktadır. Günümüzde kimilerine göre modernizmin de kalıntılarıyla birlikte geç modern ya da postmodern süreç deneyimlenmektedir. Kimilerine göre postmodernizm bitmiştir, adlarından da anlaşılabilir gibi yine modernizm etkileşimli olan post-postmodernizm, dijimodernizm veya metamodernizm anlayışları deneyimlenmektedir. Yine modernizm kelimesinden türetilmiş olan; trans-postmodernizm, alter-modernizm, post-milenyum, sözde modernizm gibi terimlerle de karşılaşılmaktadır. Post-postmodernizm aslında şemsiye bir kavram olarak işlev görebilir. Zira “postmodernizmin sonrası” gibi bir çeviriyle, diğer kategorileri kapsayabilecek niteliktedir. Yaşanılan çağa atfedilen bir diğer önemli kavram ise Antroposendir. Şimdiki zamanı anlayabilmek için, öne çıkan terimlere değinmek gerekmektedir.

20. yüzyılın sonunda ortaya çıkan “postmodernizm”, kimilerine göre modernizmin devamı ya da bir geçiş dönemi, kimilerine göre modernizmden bir kopuş olarak tanımlanır. Halen belirsiz ve birbirinden farklı tanımlar içerse de postmodernizm, genel olarak ideolojilerin ve büyük anlatıların sona erdiği, yeni teknolojilerin geliştiği, küreselleşmenin hüküm sürdüğü, çoğulculuğun, melezleşmenin, tarihsel ve toplumsal bir kolajın oluştuğu, yapısöküm, ironi, pastiş, nihilizm gibi özelliklerin karakterize edildiği bir durumu karşılar.

Postmodernizm güncel durum için halen kullanılsa da birçok teorisyen onun 20. yüzyılın fenomeni olduğunu belirtmektedir.

“Dijimodernizm”, İngiliz teorisyenler tarafından tanımlanmış, içinde bulunduğumuz zamanın dijital gelişmeleriyle başlamış önemli bir süreci işaret etmektedir. Alan Kirby’den aktaran Aydın, 1995 yılından itibaren yaygınlaşan internetin, tüm teknolojilerin üstünde bir egemenlik kurarak teknolojiyi ve toplumu şekillendirdiğini belirtmiştir. Artık insan kolay teknolojilerle hayatını şekillendirmektedir ve böylelikle daha güçlüdür. Bilgi, diğer tüm ihtiyaçlar gibi daha kolay ulaşılır haldedir, dolayısıyla kısıtlamalar azalmıştır. Öte yandan bu durum medya tüketimini ve yığınını tetiklemiştir. Ana akım medyalar da kişiselleşmiş ve özelleşmiştir (Aydın 2017: 11, 12). Zira tüketici pasifize değildir; dilerse internetteki görüntüler gibi kendisi de paylaşabilir, alıcı olabildiği gibi satabilir, ya da oradan okuyabildiği gibi yazabilir. Artık ihtiyaçlardan lükse, internet yayınlarından televizyon yayınlarına (artık internetin kazandırdığı içerik üreticiliği, Influencer Marketing gibi tüketim temalı alanlar mevcuttur) kadar çok çeşitli alanlarda insan, hem üretici hem de tüketicidir. İnternetin ve teknolojinin etkisi çift yönlü değerlendirilebilir. Mesela modernizmle başlayan ve varlığı devam eden küreselleşmeyle birbirlerinden beslenen yeni pratiklerin bir sonucu olarak, mekan sınırları önemini yitirmektedir, yerel farklılıklar, kültürel farklılıklar melezleşmektedir. Ancak mekan sınırlarının önemini yitirmesi zaman zaman kişisel sınırlara bir müdahaleye de sebep olabilir. Ayrıca çağdaş dönemi öznenin çöküşü ve kitlenin egemenliği olarak kabul eden düşünürler de bulunmaktadır. Bir diğer değerlendirme örneği bilgi üzerine olabilir. Bilgiye ulaşmak kolaylaşmıştır, ancak yanlış bilgiye ulaşmak da öyledir. Ya da günümüzde maliyet verimliliği söz konusudur ancak bu imkan kalitenin azalmasına ya da gereksiz tüketimin artmasına neden olabilmektedir. Zaten tüketim çağı ve toplumunun oluşması, bu etmenlerin gelişmesi ile eşzamanlıdır (yaşadığımız çağ tüketim çağı olarak da adlandırılmaktadır). Üretimler bir alıcı kitlesi bulabilmektedir ki, insanlar tarafından üretilmiş nesnelerin ağırlığı artık dünyadaki tüm canlıların ağırlığından fazladır. Orman, su gibi doğal kaynaklar azalmakta, çevre sorunları artmaktadır. İçinde bulunulan durum, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yapıcı etkisinin yanında yer yer yıkıcı etkilerinin de olabileceğini bizlere hatırlatmaktadır. Ayrıca Dünya’yı şekillendiren insanlığın, onun ve kendisinin geleceği üzerindeki rolünü de hatırlatmaktadır. Güncel duruma yönelik bu değişiklikler aslında, dijimodernizmin eksi yönlü sonuçlarından olurken, eş zamanlı olan metamodernizmin somut değişim arzusuyla yola çıkmasını sağlamıştır. Dolayısıyla şimdiki zaman söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer önemli terimin, Amerikan düşünürlerin önerdiği tanımlama ile metamodernizm olduğu düşünülmektedir.

“Metamodernizm”in postmodern tarzın ötesine bir hamle olduğu, son yıllardaki baskın çağdaş kültürün tanımlanmasına bir aracı olduğu ileri sürülmektedir. Turner, postmodernizmin öğretilerini (önceki paragraflarda değinilmiştir) kısmen içerse de metamodernizmi çevreleyen ana söylemin, samimiyet, umut, romantizm, duygulanım ve büyük anlatıların yeniden canlanması üzerine şekillendiğini belirtmiştir. Metamodernizmi karakterize eden özellikler, son yıllardaki iklim değişikliği, finansal çöküş, krizler, küresel çatışmalar gibi evrensel gerçeklikler ve somut bir değişim arzusu ile ilişkilendirilmektedir (Turner, 2015) Tam da bu noktada, “İnsan Çağı” olarak karşılık bulan “Antroposen” konu edilebilir. Antroposen de, dünya üzerindeki insan ve teknoloji etkisine dikkat çeken çağcıl bir kavramdır. Ünal, Antroposen’in küresel anlamda etkileşimli kültür yapısına kısa süre önce girdiğini, yaşamsal ve ekolojik verilerin yeniden düzenlenme gerekliliğine dikkat çektiğini belirtmiştir. Yazar, 1950’lerden sonra modernitenin tüm olumsuz getirileri sonucunda bir bilim dalı olarak gelişmiş ekolojinin, içerik bakımından postmodernitenin tüm melez kodlamalarını barındırorsa da, yeni bir doğa simgesi olarak görülmeye başlandığını belirtmiştir.

Yeni dünya tasarılarının merkeze aldığı ekoloji ve Antroposen kavramı, doğa tahribatı, çevre sorunları, tarihi doğa/doğal yaşam kalıntılarını koruma, doğanın bir uzantısı olan insanlığın süregelen yaşam şeklini değiştirmesi gerekliliği gibi noktaları temel alır. Zira insanlar için cazip ancak geçici olan birtakım yenilikler, Dünya üzerinde olumsuz ve kalıcı izler bırakmaktadır. Bu geçiciliği herkesin duyumsaması gerekmekte ve yeni bir düzen üzerine yoğunlaşılması gerekmektedir. (Ünal, 2019: 190) Modernizm ve devamında deneyimlenen pratiklere değinilmesi, oluşumlarındaki en önemli etmenlerin insan, bilim, teknoloji ve küreselleşme olduğunu anlamayı olanaklı kılar.

### 3. SANATIN BİLİM VE TEKNOLOJİYLE UYUMLANMASI

Çağcıl değişikliklerden önce, sanat alanında bir atılım gerçekleşmesine vesile olan “fotoğraf” makinesinin icadı ele alınmalıdır. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişki 1839’da, fotoğrafın varlığı ile başlamıştır. Fotoğraf, ilk önce nasıl gördüğümüz konusunda radikal değişiklikleri harekete geçirmiştir. Batı sanatı ressamları uzun zaman hayatın üç boyutunu iki boyutlu tuvallerine perspektif ve gölge gibi kuralları kullanarak aktarmışlardır. Bu kurallar evrensel, doğal ve gerçek bir görüntünün gerçekleşmesi için yeterli görülmüştür ancak fotoğrafın yaygın bir şekilde kullanımı başka türlü bir gerçekçilik algısı sağlamıştır. Çıplak göz gibi olmayan kamera lensi, doğrudan ve çevresel görüntü arasındaki detayda belirgin bir fark yaratarak seçici odaklanmaya imkân verir. Ayrıca, başka bir şekilde görülemeyecek olan bir bölünmüş saniyenin önemsiz ayrıntılarını ortaya koyarak hareketi de durdurur (Heartney, 2008: 97). Fotoğrafi baskı sanatı, resim (makine resmi) sanatı kategorilerinde ele alan, belgesel imge ile sanatsal imge arasındaki ayrışmanın önemi üzerinde duran, onun sanatsal olup olmaması üzerine niteliğini belirleyen ya da başlı başına bir sanat disiplini olduğunu belirten çeşitli düşünceler bulunmaktadır. Yaşanılan çağda daha çok tercih edilen dijital baskı teknolojileri sonucunda, fotoğrafların dijital baskı sanatı gibi bir karşılığı da olabilir. Kategorize ederken hangi bağlamda yaklaşıldığı önemlidir.

Barthes’a göre fotoğraf bir sanat değil, ikna edici kesinliği bulunan bir sihirdir (Barrett, 2015: 58). Ancak dijital imkanlar neticesinde zamanla, fotoğrafa müdahale deneyimleri de edinilmiştir. Yani fotoğrafın ikna edici kesinliği, bugünün koşullarıyla şüphe götürmez değildir. Örneğin 1. Resim, dünyanın ilk fotomontaj denemesi olması açısından önemlidir. Robinson ilgili görüntüyü henüz 1858 yılında beş fotoğraf negatifini birleştirerek oluşturmuştur (Yaykın, 2010: 67) Benzer teknikler bugünün teknolojisiyle zenginleştirilerek kullanılmaya devam etmektedir. Fotoğrafın ham haline müdahalenin yanında, farklı disiplinlerde bir araç olarak kullanımı, ya da disiplinlerle bir arada kullanımı da söz konusudur.



**Resim 1:** Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858 (<https://www.metmuseum.org>)

Gombrich çağdaş sanat ortamındaki fotoğraf etkili çalışmaları, farklı yöntemler üzerinden örneklendirmiştir. Örneğin Lucian Freud doğal görünümü gerçekçi üslupla çalışmış, dikkat ve düşüncesini alelade görünümünün üzerinden resme aktarmıştır. Gerard Richter ya da David Hockney ise, fotoğrafı kullanarak kübist resimleri andıran çoğaltılmış gerçekçi imgeler oluşturmuştur (Gombrich, 1977: 622, 625). Bir başka örnek olarak “ben her zaman resmin içinde fotoğraf ortamı yaratmak istiyorum” diyen, özgün bakış açısı ile postmodernist dönemin yenilikçi fotoğrafçılarından biri haline gelmiş Thomas Ruff ele alınabilir (<http://www.davidzwirner.com>). Sanatçının birçok çalışması C-print baskıdır, ancak Foto-gerçekçi bir etkiye sahiptir. Zaten çağdaş sanat ortamında tekniksel ayrımları yapmak zorlaşmıştır. Ruff’un sanat üretimlerini de kategorize etmek veya Foto-gerçekçilikten ayırt etmek oldukça zordur. Sanatçı, Resim 2’de de görüldüğü gibi, görüntünün kendisi, yansıması ya da manipulasyonu üzerine denemeler yapmıştır.

Çağdaş fotoğrafçılar sık sık sanatlarını tamamen gerçek gibi görünen, hayali sahneler tasarlayan kurgunun hizmetine sunmuşlardır. Hatta, dijital devrim dış gerçeklikle hiçbir bağı olmayan fotoğraflar üretmeyi mümkün kılarak durumu daha da kızıştırmaktadır. Sadece bir görüntüleme programı yazılımıyla tamamen ikna edici dekorlar, karakterler ve olaylar yaratılabilir (Heartney, 2008: 97).



**Resim 2:** Thomas Ruff, jpegmsc 01, C print, 2004 (<https://kontrastdergi.com>)

Resim editörlerinden yazılımlara dek daha birçok teknolojik imkan sanat hareketlerini etkilemektedir. Yeni Medya Sanatları'nın alt türlerinden "sanal gerçeklik"te örneğin, bilim sanat ve teknolojinin bulunduğu birtakım üretimler, kurgulanmış ancak gerçekçi bir hayat sunmaktadır. "Sanal gerçeklik, bilimsel bir proje ve bilim kurgunun idealize ettiği bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Bizi kuşatıp içine alacak uydurma bir dünyayı alternatif ve telafi edici bir gerçeklik olarak sunar" (Yaygın, 2010: 53) Teknoloji, sanal gerçeklikteki gibi gerçekliğin kopyalanmasını, dijital ortamda yeniden yaratılmasını ve varyasyonlarının üretilmesini olanaklı kılarken, "sanat nedir" sorusuna yeni çıkış noktaları oluşturmuştur. Ayrıca yine yeni imkanlar, sanat üretimlerinin kopyalanıp çoğaltılabilmesini sağlamıştır. Bu noktada değer ölçüsüne binaen eleştiriler de bulunmaktadır (II. Dünya Savaşı sonrasında sanat alanının dönüşümüyle ilgili kaynaklarda, konuyla sıkça karşılaşılr).

Fütürizm, Pop Sanatı, Foto-gerçekçilik gibi akımları, Yeni Medya Sanatları'nı, çağdaş dünyanın sanat hareketlerini, fotoğraf ve akabindeki video (görüntünün elektromanyetik enerjiye çevrilmiş hali) icatlarının yanında, makineler de zenginleştirmektedir. Kullanılan teknolojik imkanların tümü, "anın temsili ve duyumsanması" konusunda yeni tecrübeleri de tetiklemiştir. Örneğin Golan Levin ve Zachary Lieberman'ın birlikte gerçekleştirdikleri sanat üretimlerinin birçoğunda bilgisayar teknolojisine dayalı kurgular oluşturulmakta, izleyicilerin hareketleriyle ortamda renkli ve hareketli yansımalar elde edilmektedir. Böylelikle sanatın kendisine dahil olan izleyicilerin sanata müdahalesi ortamda gözlemlenebilmektedir. İzleyiciyi etkin kılan, ilişki estetiği araya sokan sanatçılar için bu durum, teknolojik unsurlarla mümkün olmuştur (<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2220>). Dev ekranlardan aydınlatmalara, lazer

çalışmalarından kinetik heykellere daha birçok kavramsal ve biçimsel arayış, çağdaş sanat dünyasında konumlanmaktadır.

Bugünün sanat ortamının bir ayağı o kadar teknolojiye yönelmiştir ki Donald Kuspit, mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olamadan sanatçı olmanın giderek imkansızlaşacağını belirtmiştir. Şahiner, bu sürece her yönüyle adapte olmanın, düşünsel anlamda da, fiziki koşullar anlamında da zorlayıcı olabildiğini belirtmiştir. Örneğin sanat kurum ve kuruluşlarında teknolojinin kullanıldığı, yüksek maliyetli bazı sanat üretimlerinin sergilemesi, kurulumu, pazarlanması gibi noktalarda sorunlarla karşılaşmaktadır. Yeni sanat üretimlerinin teknolojik açımlarını bilen, yeni estetiği keşfedebilen az sayıda küratör ve eleştirmen vardır. Şahiner, sanat konusunda belirli bir alt yapısı olan küratör ve eleştirmenlerin, yeni sanat üretimlerinin sunumu ve yorumlamasına dönük uzlaşma geliştirmeye çalıştıklarını belirtmiştir. (Şahiner, 215: 97). İzleyici odaklı düşünüldüğünde, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle dönüşen görsel kültürün ve sanat üretimlerinin, anlaşılabilir duyumsanmasının da zor olabileceği belirtilmelidir.

Sanat izleyicileri bugünün koşullarında, geçmişe nazaran daha çok kültürel ve sanatsal karşılaşma yaşayan, çok çeşitli uyaranlarla karşılaşan, küresel deneyimleri (daha) kolay edinen birer izleyici olarak düşünür, anlamak ister, etkileşim kurar, özgür bakış açıları geliştirmeye çalışır. Şimdiki zamanı yakalayabilmek için, tüm güncel gelişmeler gibi, sanatın düşünsel ve teknolojik evrimini de takip etmektedir. Dolayısıyla bir yandan dönüşen sanatsal ve kültürel söylemlerin, diğer yandan kültürel çoğulculuğun sanat izleyicisini şekillendirdiği belirtilebilir.

Çok kültürlülük toplulukların kendine özgü nitelikleri ile ilgili bir kavramdır. Çağdaş sanat dünyasında pek çok sanat teması ve türünün eklektik olması, iç içe geçmesi durumu da kültürel çoğulculuk tanımlamasının altında yer alabilir. Yeni toplumsal niteliklerle tanışılması dolayısıyla oluşabilen kültürel melezleşme konusunda olumlu ve olumsuz yaklaşımlar bulunmaktadır. Çok kültürlülük ve çağın tüm getirdikleri, toplumsal yapının bir parçası olan sanatçıları ve üretimlerini de oldukça etkilemiştir.

Tüm bu değişikliklerin kuşattığı dünyaya ve anti yanılısamacı düşüncelere rağmen, teknolojik yöntemlerden kısmen yararlanan, fotografik imgeyle geleneksel yöntemleri harmanlayan bir grup sanatçı, çağdaş sanat dünyasında varlığını sürdürmektedir. Foto-gerçekçi sanatçılar, Pop Sanat'ın kitle iletişim araçları, popülerite ve gündemle ilgili imgeler aracılığıyla yeniden öne çıkardığı figüratif resim anlayışından beslenmişlerdir. Ayrı bir kol olarak, dış dünya gerçekliğini fotoğrafların sunduğu gerçeklik algısıyla ele almaktadırlar.

#### 4. FOTO-GERÇEKÇİLİK'LE GERÇEKÇİLİĞİN YENİDEN KURGULANMASI

Sanatın tarihine bakıldığında hemen her dönemde benzetme edimiyle veya gerçekçi bir biçimlendirme diliyle sanat üretimleri gerçekleştirildiği görülmektedir. Gerçekçi terimi Gerçekçilik, Toplumsal gerçekçilik gibi bazı akımların adlandırılmalarına bile dayanıklılık etmiştir. Ancak ilgili akımlar bağlamında gerçekçilik, hem ideolojik hem de biçimsel-kurgusal olarak değerlendirilmelidir. Zira akımlar hem toplumsal duruma değinmeyen, hem de klasik formları idealist üslupla ele alan akımlara birer tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır. Yani Gerçekçilik Akımı ve benzeri akımlar yansıtmacı kuramın özelliklerini kullanmanın yanı sıra, süslenmemiş dünya gerçekliğini sunma kaygısı da taşımaktadır.

Kopya, taklit, temsiliyet kuramlarıyla aynı yere işaret eden gerçekçilik, ilgili kuramlar üzerine geliştirilen tartışmalarda da yer almıştır. Modernizm sürecindeki anti yanılsamacı duruşla sekteye uğramış, ancak 1950’li yıllardan itibaren, özellikle Foto-gerçekçilik’le tekrar öne çıkmaya başlamıştır. Foto-gerçekçilik, fotoğrafla etkileşimi kolay gözlemlenen, gerçekçi tasvirler sunulan akımlardan biridir. Akımda boyar malzemeyle fotoğraf gerçekliğinin kopyasına ulaşmak temel amaçtır, hatta bazı sanatçılar fotoğraf yanılsamasının da ötesinde bir görüntüye ulaşmak için çeşitli yöntemler kullanmaktadır. İlk olarak 1960’lı yılların sanat dünyasında varlık göstermiş olan, günümüzde de etkinliklerini sürdüren Foto-gerçekçi sanatçılar, insan, çevre ve nesne gibi temel konular üzerinden çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Postmodern süreçte gerçekçi üslubu benimseyen sanatçıların önceki gerçekçi sanatçılardan farkları, kendi gördükleri dünya gerçekliğini değil, fotoğraf makinesinin çerçevesinden üretilmiş dünya gerçekliğini taklit etmeleridir. Bu açıklama, ilgili dönemde oldukça öne çıkmış olan, Hiperréalisme, Super Post-Pop, Inhumanisme (Süper-gerçekçi, Hiper-gerçekçi) gibi adlandırmaları da bulunan Foto-gerçekçilik temel alınarak yapılmıştır.

Barrett, gerçekçiliğin güncel tanımını, “izleyenin gündelik hayatla yakından ilgili, edebi metin kalitesindeki bir resmi süratle ve kolaylıkla fark etmesine izin veren bir tasvir” şeklinde açıklamıştır. Bugünün sanat ortamında, gerçekçiliği üslup olarak ya da felsefe olarak benimsemiş sanatçılar zaman zaman demode bulunmaktadır. Aslında benzerlik beğenisine sahip kimseler için gerçekçilik etkili bir kriterdir, ancak eleştirmenler ve küratörler bu noktada farklı fikirlere sahip olabilmektedir (Barrett, 2015: 46, 92).

#### 4.1. Foto-gerçekçilik’te Özgünlük Durumu

Foto-gerçekçilik, özgünlük açısından değerlendirilmeden önce, ortaya çıktığı dönemlerde deneyimlenen modernizmden postmodernizme geçiş süreci bağlamında değerlendirilebilir. Gombrich postmodern sanat hareketlerinin, geçmişteki fotoğraftan yararlanma durumunun bir adım önüne geçerek, ressam ve fotoğrafçının uzlaşmasını daha da arttırdığını belirtmiştir. Taylor ise, “çoğulcu bir dünyada en gelişmiş sayılan şey (...) çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor” derken, figüratif sanata geri dönen ve öyküsel anlatımlarda bulunan sanatçıları olumlar. Ayrıca bu tür sanatçıların, bazen postmodern etiketini kabul etmese de, o şekilde tanımlanabileceği belirtilmiştir (Gombrich, 1977: 622). Danto da eski biçimlendirme dillerinin postmodern yöntemlere aktarılmasının olası olduğunu ifade etmektedir (Danto, 2010: 27). Bu bilgiler ışığında, Foto-gerçekçilik’in, postmodernist sürecin doğasına uygun bir yaklaşım tarzı olduğu belirtilebilir. Yine Danto, Barrett gibi düşünürlere göre, postmodern sanat ortamında özgünlük sanatsal bir değer olarak savunulmaz (Barrett, 2020: 123). Dolayısıyla özgünlük gibi kriterlerin, Foto-realizmin postmodern olarak adlandırılmasını engellemeyeceği belirtilebilir.

Foto-gerçekçilik Akımı’nda yer alan sanatçılara genel olarak bakıldığında, belirgin üslup farklılıklarıyla, özgürce fırça kullanımı ya da manipülasyon algısı yaratacak kullanımlarla karşılaşmaz. Danto, normal durumlarda üslubun, sanatçının içkinliğini ortaya çıkaran bir tasvir etme yolu olduğunu belirtmiştir. Üslup sonucunda sanatçının özgün biçimleri ortaya çıkar. İçkinliğin dili, kişinin kendisi ve üslubu tarafından meşru hale getirilir. Bir sanatçı, birinin üslubunda yaptığı resimler sonrasında, onun biçimlerini de taklit etmiş olur (Danto, 2012: 226). Dolayısıyla içkinlik, yani kendisi dışındaki bir ilkeye bağlı olmama durumu, fotoğraf gerçekliğini kullanan sanatçılar bağlamında tartışılabilir. Bu türden eserlerin, taklit içerdiği için, mekanik bir oluşum aşaması içerdiği için ya da günümüz teknolojisiyle kolaylıkla yapılabilecek olmasına karşın eski yöntemlerle uygulandığı için,



özgünlük değeri de tartışılmaya açıktır. Ancak akım ve yaklaşımların temelinde “bir manifesto ya da bir amaç” bulunduğu, amaca hizmet eden teknik ve yöntemlerin tercih edilmesinin kaçınılmaz olduğu unutulmamalıdır. Foto-gerçekçi sanatçıların da, modernizmin sanat alanında ortaya çıkardığı özgünlük sorunsalından, ya da temsilin, gerçekçiliğin dışlanması durumundan kaçınmak isteyerek bu tavra yöneldikleri düşünülmektedir. Bu şekilde sanatlarını “kendi özgün tutumlarından arındırmış”, “sanatın kendi özgün tavrı”nı ortaya koymuşlardır. Ancak sanatçıların özgün tutumlarından arınma niyetleri olsa da, kısmen kendilerine özgü farklılıkları bulunmaktadır.

Foto-gerçekçilikte resimsel farklılıkların daha çok; referans alınmış fotoğrafların temalarıyla ya da ışık, renk, yerleştirme gibi seçimlerle yaratıldığı görülmektedir. Temanın, bir mesaj içersin ya da içermesin, önemli bir kendine özgünlük ölçütü olduğu belirtilebilir. Örneğin sanatçı Gerhard Richter bir serisinde (Resim 3), çoğunlukla ünlülerin, yazarların ve bestecilerin yüzlerini kullanmıştır. Konu olarak portre ayırt edicidir.



**Resim 3:** Gerhard Richter, 48 Portraitseach, 70 cm x 55 cm Photograph on card, 1972 (<https://www.gerhard-richter.com>)

Geniş bir konu yelpazesini ele alan Richter, 1960’lı yıllarda siyah-beyaz fotoğraflardan çeşitli boyama resimleri yapmıştır. Richter, kendi üslubunu bulma sürecinin “bir fotoğraf” ile başladığını, ardından üretimlerinin tuval üzerinde projelendirildiğini ve resimlerinin uzun süreçlerde yapıldığını belirtmiştir. Fotoğrafları kendi renk paletine uyarlayarak, o özgün fotoğrafın görünümünü çoğaltarak resmeder. Onun ilgili eserlerini öznelştiren farklılık, “fotoğrafsal bulanıklık”lığı birebir uygulamasıdır (<http://www.gerhard-richter.com/>) Resim 3’te renk seçimlerinin, biçimsel tekrarların ve düzenleniş mantığının de ayırt edici özellikler olarak öne çıktığı belirtilebilir. Biçimsel özellikler, sanatçının bir nevi imzası niteliğinde olan nüanslar ilgili portrelerin, herhangi bir portreden ayırt edilebilmesini kolaylaştırmaktadır. Benzer bir tutum, Kübizm, Pop sanatı ve Foto-gerçekçilikle ilişkilendirilen sanatçı David Hockney’in çalışmalarında da gözlemlenmektedir.

Barthes, fotoğrafta geleneksel olarak saklı duran, temel anlam, yan anlam gibi şifreli uygulamaların mevcut olduğunu belirtmiştir. Örneğin domates sosuna ait bir reklamdaki fotografik tazelik, sağlıklılık, doğallık gibi yan anlamları da çağrıştıracaktır (Barrett, 2015: 58). Bu açıklama referans alınarak, Foto-gerçekçi sanatçıların fotoğrafı temel alan çalışmalar gerçekleştirirken şifreli uygulamaları kullandığı yönünde bir çıkarım yapılabilir. Sanatçıların bazıları, fotografik gerçekliğin ve anlamın kopyalanması (yansıtmacılık) olanağını kullanırken, bazıları da fotoğrafın mesajı üstünde duran seçimler gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla anlamsal açıdan bakıldığında her iki koşulda da Foto-gerçekçilik’in, fotoğrafın anlamsal açılımını kullanan, çoğaltan, yer yer özgün nüanslar barındıran bir akım olduğu söylenebilir.

Foster (2009: 161-183) gerçekçiliği göndergesel anlamda ve travmatik anlamda ele almıştır. Travmatik Yanılsamacılık başlığı altında Foto-gerçekçilik'e değinen yazar, akımın dış görünüşün gerçekliğini dağıtmaya çalışırken kullandığı en az üç yolu olduğunu, böylelikle göz aldanmasından fazlasını ortaya çıkardığını belirtmiştir:

Lacan bakış konusundaki seminerinde Zeuxis ve Parhasios arasındaki göz aldanması yarışmasının hikayesini anlatır. Zeuxis kuşları yanıltarak, tuzağa düşürecek üzüm resmeder. Fakat Parhasios Zeuxis'i yanıltacak bir perde resmeder. Zeuxis perdenin gerisinde ne olduğunu görmek ister ve utanç içerisinde iddiayı kaybettiğini anlar. Lacan'a göre bu hikaye tuzağa düşürülen hayvanlar ile aldatılan insanların arasındaki farkla ilgilidir. Gerçeğe benzeyişin her iki hileyle de ilgisi azdır: Bir tür için üzüme benzeyen diğeri için benzemeyebilir; önemli olan her biri için uygun olan göstergedir. Burada daha da önemli olan hayvanların yüzeye bağlı olarak tuzağa düşmesi, insanların ise geride ne olduğu konusunda aldatılmasıdır. Lacan 'a göre resmin gerisinde olan "ressamın yaratıcı olarak... bir diyalog kurduğu" bakıştır, nesnedir, gerçektir. Bu sebeple kusursuz bir yanılsama mümkün değildir ve mümkün olsa bile bizi tuzağa düşürmek için her zaman geride ve ötede var olacak gerçek sorusunu yanıtlamaz. Bunun sebebi, gerçeğin temsil edilemeyişi; aslında bu şekilde, simgeselin karşıtı, kaçırılmış bir yüzleşme, kayıp bir nesne olarak tanımlanmasıdır. (...) Süper-gerçekçilik bir göz aldanmasından fazlasıdır. Süper-gerçekçilik, gerçeğe karşı bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üstlenmiştir. (Elbette bu onun kendini algılayış biçimi değildir: Süper-gerçekçilik dış görünüşün gerçekliğini dağıtmaya çalışır. Ancak, bunu yapmak, gerçeği erteler veya onu yine saklar.) Süper-gerçekçiliğin bunun için kullandığı en az üç yolu vardır. Birincisi, görünür gerçekliği şifreli bir gösterge olarak betimler.



Genellikle fotoğraf veya kartpostala dayanan bu süper-gerçekçilik, gerçeği zaten simgeselin içine çektiği bir şey olarak gösterir (Malcolm Morley' in ilk çalışmalarındaki gibi). İkinci yöntem, görünür gerçekliği akışkan bir yüzey gibi yeniden üretmektir. Birinci yöntemden daha yanılsamacı olan bu süper-gerçekçilik, simülakral efektlerle gerçeği gerçekdışılaştırır (James Rosenquist'in pop resimleriyle bağlantılı bu kategoride özellikle Audrey Flack ve Don Eddy öne çıkar). Üçüncü yol, görünür gerçekliği çeşitli yansıma ve ışık kırılmalarıyla görsel bir bilmece gibi sunar. İlk örneğe benzeyen bu süper-gerçekçilikte görselliğin yapılanışı iç patlama noktasına, izleyicinin gözleri önünde çöktüğü noktaya kadar götürülür. Bu resimlerin önünde insan kendini her taraftan bakış altında hisseder. (Foster, 2009: 180,181)

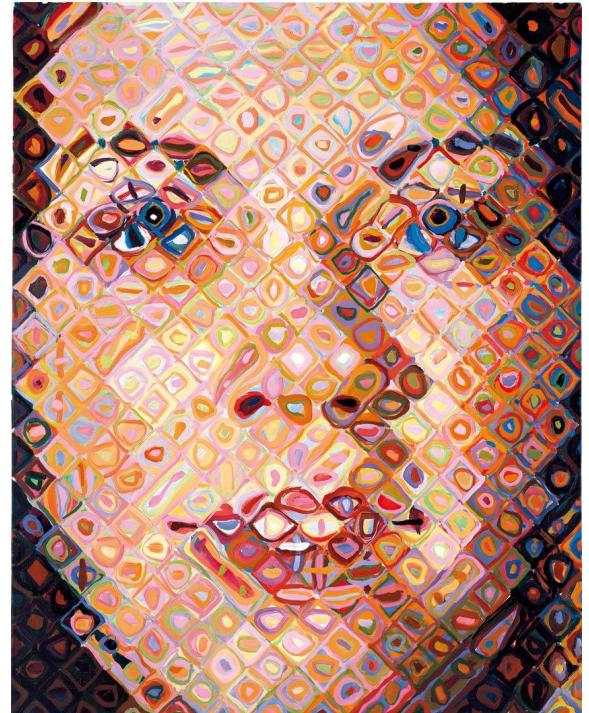
**Resim 4:** Malcolm Morley, Keepers Of The Lighthouse, 1994 (<https://www.invaluable.com>)

**Resim 5:** Malcolm Morley, Strafing, 2010 (<https://arthur.io/art/malcolm-morley/strafing-with-beautiful-explosion>)

Foster'in ele aldığı Foto-gerçekçi yönelimlerden ilki olan "görünür gerçekliği şifreli bir gösterge olarak betimleme" Malcolm Morley'in (Resim 4, 5) bazı resimlerinde gözlemlenebilmektedir. Sanatçı birçok resminde savaşçılar, pilotlar ve uçaklar gibi göstergelerle, dinamik ve cesur sahneleri ele almıştır. Örneğin Strafing (kınama) resmi, askeri uçakların hava saldırısını su yüzeyinde göstermektedir. Sanatçının, çocukluk döneminde şahit olduğu İkinci Dünya Savaşı hava saldırılarına ([https://en.wikipedia.org/wiki/Malcolm\\_Morley](https://en.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Morley)) gönderme yaptığı düşünülmektedir.

Morley'in resimleri de özgünlük bağlamında değerlendirilebilir. Sanatçı genellikle Foto-gerçekçi ve dışavurumcu olarak nitelendirilir. Nitekim, Foto-gerçekçi olarak nitelenen resimlerinin de dışavurumcu etkiler barındırdığı belirtilebilir. Zira Foto-gerçekçilik'te görüntüsel göstergelerin tasvir edilen şeye doğrudan gönderme yapması beklenmektedir. Ancak sanatçı hem renkleri oldukça parlak kullanmıştır, hem de gerçekçi anlatım diline özgü olmayan bazı fırça darbeleri kullanmıştır. İlgili resimlerde (Resim 4 ve 5) enerjik boya kullanımı, mavi tonlarındaki su tasviriyle kontrast oluşturan canlı renkler ve yer yer kullanılmış rahat fırça darbeleri görülmektedir. Resimlere bütünsel olarak bakıldığında ise sanatçının, bu özgün nüanslarına rağmen, Foto-gerçekçilik'in doğasına uygun fotoğraf benzerliğini yakalamış olduğu belirtilebilir.

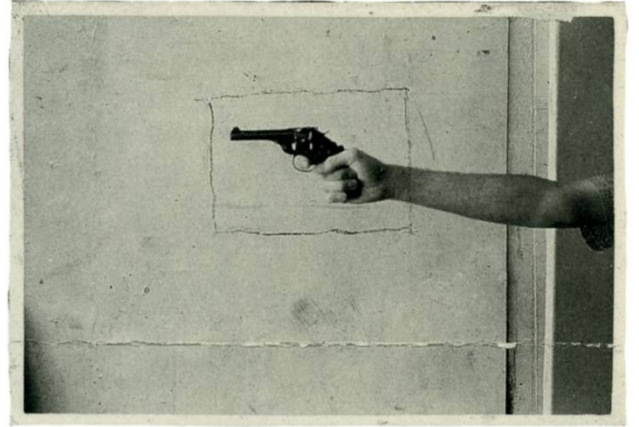
Foster'm da belirttiği gibi, bazı Foto-gerçekçi sanatçıların simülakral efektlerle yanılsama yaratarak, gerçeği yansıtmaya tavrından gerçekdışılaşmaya yöneldiği belirtilebilir. Örneğin Chuck Close (Resim 6, 7), hem fotografik görüntünün birebir uygulandığı, hem de simülakral efektler bulunan resimler yapmıştır. Sanatçının efektli görünümdeki resimlerinde, detaylara odaklanıldığında öne çıkamasa da fotoğraf etkisi vardır. Desenli bir camın ardından çekilmiş fotoğrafı çağrıştıran ya da düşük çözünürlüklü (belki de filtreli) bir fotoğraf etkisi veren resimlerde, özgün nüanslar oldukça farkedilmektedir.



**Resim 6:** Chuck Close, Susan, acrylic on gessoed canvas, 1971 (<http://chuckclose.com/work166.html>)

**Resim 7:** Chuck Close, Georgia, oil on canvas, 1996 (<http://chuckclose.com/work166.html>)

1960'ların başlarında nesnelerin resimlerini yapmaya başlayan Vija Celmins (Resim 8, 9), bir süre sonra konularını fotoğraflardan seçmeye başlamıştır. Gun with Hand (Resim 8) resmi için çıkış noktası, tabancayla poz veren arkadaşının çektiği bir dizi fotoğraftır. Resim, dolu bir silahın ateşlenmesinden sonraki anı, mermi boşaldıktan sonra havayı dolduran dumanı göstermektedir. Anlık değişim, sönük görüntüye anlatıyı aşılama, resmin çerçevesinin ötesindeki sahne hakkında bazı soruları davet etmektedir. Sanatçı, resim yüzeyindeki çok küçük farklarla, fotoğraf ve resim arasında bir mesafe yaratma amacı güttüğünü belirtmiştir (<http://www.moma.org>). Resmin fotoğrafla kıyaslanması açısından internet ortamında bulunan bir fotoğraf yanına eklenmiştir. Seçilen renkler ve hassas fırça darbeleri sonucunda resmin bütünü sadelik, saydamlık hissi uyandırmaktadır. Resimde, fotoğraftaki figürün bir kısmı ve mekandaki çizgiler de yoktur. Ancak resmin anlatısını güçlendiren duman göstergesi devreye girmiştir. Bu gibi değişiklikler dolayısıyla, fotoğraf aracılığıyla yakalanmış anın resimdeki etkisinin farklı olduğu belirtilebilir. Resim, sunulan eylemi ve eylemin geçici bir sonucu olan dumanı iyice gözler önüne sermektedir. Sanatçı belirttiği gibi, fotoğraf ve resim arasında bir mesafe yaratma amacına ulaşmıştır. Yaratılan bu mesafe de onun sanatsal özgünlüğünü ortaya koymaktadır.



**Resim 8:** Vija Celmins, Gun with Hand, Oil on canvas, 1964 (<https://www.moma.org>)

**Resim 9:** Vija Celmins'in kullandığı fotoğraf (<http://stoppingoffplace.blogspot.com>)

Son olarak, optik illüzyon etkisiyle gözü aldatan Trompe l'œil tekniğine değinilebilir. Zira Foto-gerçekçilik ve Trompe l'œil stili karıştırılabilmekte veya karşılaştırılabilmektedir. Akçay ilgili akım ve stilin, tema ve yaklaşım farklılıkları üzerinde durmuştur. Foto-gerçekçilik'te referans alınan fotoğrafların daha çok toplumsal değerler, günlük yaşantı, kent görüntüleri gibi popüler kültürle bağlantılı konular üzerine olduğunu belirten yazar, Trompe l'œil' stilini uygulayan kimselerin bir mesaj verme kaygısı olmaksızın aldatarak inandırma çabasında olduğunu belirtmiştir. Stilde, ortaya çıkan imgenin sanatsal bir değeri olmasından daha çok, tüm ayrıntılarıyla gerçeğin yanılması sunması amaçlanmıştır (Akçay, 2015: 30). Eklenebilir ki bu karşılaştırma, önceki paragraflarda Foto-gerçekçilik'in özgünlük durumuna binaen sunulmuş fikirleri desteklemektedir.

## SONUÇ

Bu makalenin ana amacı günümüzde gerçekçi tavrın öne çıktığı Foto-gerçekçilik Akımı'nı ve bu akım bağlamında özgünlük unsurunu incelemektir. Foto-gerçekçilik

Akımı'nın ortaya çıktığı koşulları anlama isteğiyle, öncelikle şimdiki zamanın genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu esnada, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle eşzamanlı olarak insanlık tarihine konumlanmakta olan, olumlu ve olumsuz yanları tartışılmaya açık, metamodernizm ve dijimodernizm gibi yeni birtakım kavram ve pratikler olduğu görülmüştür. Postmodernizmin etkileri devam etmektedir. Ancak genel olarak sadece onun deneyimlenmekte olduğu gibi bir de yanığı olduğu görülmüştür.

Fotoğrafın icadından sonra gelişen bilimsel ve teknolojik unsurların, sanatsal olguları hem düşünsel-ideolojik, hem de kurgusal-biçimsel yönde etkilediği, her türlü teknolojik unsurun sanat alanında kullanılabilirdiği görülmüştür. Çalışmanın kapsamı dolayısıyla teknoloji bağlamı olan örneklerle bir sınırlandırma getirilmiştir. Aslında çağdaş sanat dünyası, sanal gerçeklikle kurgulanmış sergi salonlarından çevrimiçi tiyatrolara, hipermetinsel şiirlerden metin video ve sesi birlikte sunan multimedya edebiyat çalışmalarına dek uzanan örneklerle, teknoloji ve sanat etkileşiminin gözlemlenebildiği eklektik bir ortamdır. Gerçekçilik de çok geniş kapsamda ele alınabilecek bir kavramdır. Çağdaş sanat dünyasında gerçekçiliğin, ideolojik temelde, Yeni Gerçekçilik Akımı ve kavramsal birtakım çalışmalar üzerinden de incelenebileceği belirtilebilir. Ancak kopya, taklit, temsiliyet kuramlarıyla benzer yerlere işaret eden gerçekçilik, "bir biçimlendirme dili" olarak ele alındığında, çağdaş dönem akımlarından olan Foto-gerçekçilik öne çıkmaktadır.

Makalede Foto-gerçekçilik, hem genel anlamda, hem de özgünlük değeri bağlamında ele alınmıştır. Foto-gerçekçilik, genel olarak fotografik imgeyle geleneksel yöntemlerin bir arada kullanıldığı, yansıtmacı bir akım olarak kabul edilir. Farklı ölçütlerle yaklaşıldığında ise akımın, yansıtma ile uyumlu, ancak onun bir adım ötesinde amaç ve özellikler barındırdığı anlaşılmıştır. Hal Foster (2009: 181) akımın, gerçeğe karşı bir hile olduğunu, gerçeği yatıştırmayı, yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üstlendiğini belirtmiştir. Son alt başlıkta, bu açıklama da referans alınarak, sanatçıların tercih ettikleri yöntemler konu edilmiştir. Birinci yöntemde görünür gerçekliğin, şifreli bir gösterge olarak betimlendiği görülmüştür. Birinci yöntemden daha yansıtmacı olan ikinci yöntemde, görünür gerçeklik akışkan bir yüzey gibi yeniden üretilmektedir. Üçüncü yöntemde ise gerçekliğin çeşitli yansıma ve ışık kırılmalarıyla, görsel bir bilmece gibi sunulduğu anlaşılmıştır.

Makale örneklerinden sonuca bağlanmıştır. Akımda yer alan sanatçıların, fotoğrafın ürettiği gerçekliği aktarırken özgün tutumlarından arınma niyetleri olsa da, kısmen özgün nüanslar sunduğu ve böylelikle göz aldanmasından daha fazlasını ortaya çıkardığı anlaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

Akçay, A. (2015). Resimde Gerçeklik ve Aldatma, Trompo I'oeil ve Fotogerçekçilik. Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Temalı Uluslararası Sanat Sempozyumu, 8-9 Ekim 2015, 29-41.

Barrett, T. (2015). Neden bu sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. (Çev. Esra Ermert) İstanbul: Hayalperest.

Danto A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra. (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto A. (2012). Sıradan Olanın Başkalaşımı. (Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gombrich, E. H; (1997). Sanatın Öyküsü, (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Heartney, E. (2008). Art & Today, Phaidon Press Inc.

Şahiner, R. (2015). Çağdaş sanatta temsiliyet krizi: Çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ünal, B. (2019) Antroposen ve Yeni Dünya Tasarıları. Fine Arts, Cilt 14, Sayı 3, 186-199.

Yaykın, M. (2010). Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf, İstanbul, Kalkedon Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

Aydın, S. (2017). Anlatıların Yolculuğu Işığında İki Çağdaş Olgu: Metamodernizm ve Dijimodernizm.

[https://www.academia.edu/35649098/ANLATILARIN\\_YOLCULU%C4%9EU\\_I%C5%9EI\\_%C4%9EINDA\\_%C4%B0K%C4%B0\\_%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E\\_OLGU\\_METAMODERN%C4%B0ZM\\_VE\\_D%C4%B0J%C4%B0MODERN%C4%B0ZM](https://www.academia.edu/35649098/ANLATILARIN_YOLCULU%C4%9EU_I%C5%9EI_%C4%9EINDA_%C4%B0K%C4%B0_%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E_OLGU_METAMODERN%C4%B0ZM_VE_D%C4%B0J%C4%B0MODERN%C4%B0ZM) Erişim Tarihi: 01.08.2022

Gerhard Richter, 48 Portraitseach. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/for-48-portraits-11610> Erişim Tarihi: 05.07.2022

Golan Levin ve Zachary Lieberman. <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2220> Erişim Tarihi: 30.06.2022

Henry Peach Robinson, Fading Away.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289#:~:text=Fading%20Away%201858&text=Robinson%20seamlessly%20combined%20five%20separate,She%20Never%20Told%20Her%20Love%E2%80%9D>. Erişim Tarihi: 18.05.2022

Malcolm Morley. [https://en.wikipedia.org/wiki/Malcolm\\_Morley](https://en.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Morley) Erişim Tarihi: 14.08.2022

Malcolm Morley, Keepers of the Lighthouse. [https://www.invaluable.com/auction-lot/MALCOLM-MORLEY-Keepers-of-the-Lighthouse\\_E1C48F6A9D/](https://www.invaluable.com/auction-lot/MALCOLM-MORLEY-Keepers-of-the-Lighthouse_E1C48F6A9D/) Erişim Tarihi: 14.08.2022

Malcolm Morley, Strafing. <https://arthur.io/art/malcolm-morley/strafing-with-beautiful-explosion> Erişim Tarihi: 14.08.2022

Thomas Ruff. <https://www.davidzwirner.com/artists/thomas-ruff> Erişim Tarihi: 15.08.2022

Turner, L. (2015). Metamodernism: A Brief Introduction

<http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> Erişim Tarihi: 25.06.2022

Vija Celmins. <http://stoppingoffplace.blogspot.com/2011/04/vija-celmins.html> Erişim Tarihi: 12.07.2022

Vija Celmins, Gun with Hand. <https://www.moma.org/collection/works/100222> Erişim Tarihi: 12.07.2022