

Fotoğraf, Bellek ve Gerçekliğin Temsili Üçgeninde Gerhard Richter'in 'Foto Resim'leri

Dr. Öğr. Üyesi İrfan Dönmez

Makale Geliş Tarihi: 21.08.2020
Yayına Kabul Tarihi: 25.10.2020

Özet

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında icat edilen, gerçeğin izini alabilen, belgeleyebilen ve bir bellek oluşturabilen fotoğraf; zaman, uzam ve gerçeklik algımızı tamamen değiştirmiştir. 1960'lı yıllar ise görüntüleme araçlarının ve medyanın görsel gücünün gündelik hayata derin bir şekilde nüfus ettiği yıllar olmuştur. Böylesi bir ortamda görüntüleme araçları ve fotoğrafın yarattığı görsel dünyanın gerçeklikle olan ilişkisi sanatçıları etkilemiştir. Alman sanatçı Gerhard Richter'de bu yıllarda boya resim ile fotoğrafın tekinsiz benzerliğine büyük ilgi duymuştur. Bu yıllarda Richter, gazetelerden, aile albümlerinden aldığı görüntüleri boya ile tuvale aktararak 'Foto Resim' adını verdiği bir dizi oluşturmuştur. Fotoğraf ve boya resim, dış dünyadaki somut nesnelerin görüntüleri ile görsel temsil aracılığıyla görselleştirdikleri o nesnelerin görüntüleri arasında zihnimizde bir benzeşme ilişkisi kurmaktadır. Foto Resimlerde imgeler boyanırken bir yöntem olarak benimsenen bulanıklaştırma, gerçeğin görsel temsili ile soyutlama arasında bir oyunu açmaktadır. Bu araştırmada Richter'in foto resimler dizisi nitel yöntemler kullanılarak fotoğraf, bellek ve resim sanatında gerçekliğin temsili bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Bellek, Gerçeklik, Temsil, Resim

GERHARD RICHTER'S 'PHOTO PAINTINGS' IN THE REPRESENTATION TRIANGLE OF PHOTOGRAPHY, MEMORY AND REALITY

Abstract

Invented in the second half of the nineteenth century, photography can trace the truth, document it and create a memory; completely changed our perception of time, space and reality. The 1960s, on the other hand, were the years when the visual power of imaging tools and media penetrated deeply into daily life. In such an environment, the relationship between imaging tools and the visual world created by photography and reality affected the artists. German artist Gerhard Richter also took great interest in the uncanny resemblance of painting and photography during these years. During these years, Richter created a series called 'Photo Painting' by transferring images from newspapers and family albums to canvas with paint. Photography and painting establish a relationship in our minds between the images of concrete objects in the external world and the images of those objects that they visualize through visual representation. Blurring, which is adopted as a method while painting images in photo paintings, creates a gap between the visual representation of reality and abstraction. In this research, Richter's series of photographic pictures is handled in the context of representation of reality in photography, memory and painting by using qualitative methods.

Keywords: Photograph, Memory, Reality, Representation, Painting

1. Giriş

"(...) doğada, tanımlarımızdan bağımsız olarak nesnel bir biçimde var ya da verilmiş olan kavramlar ya da tümeller öbeğine, bir nesnenin sahip olduğu onsuz olunamaz niteliklerin nedenini ortaya koyan yapıya gerçek öz denir" (Cevizci, 2017: 866). Başka bir deyişle gerçek "(...) genel anlamda, her türlü öznel'in karşıtı olarak nesnel olandır" (Hançerlioğlu, 2012:135). Bilincimizden bağımsız nesnel ve somut olarak var olan varlıkların tümü ise 'dış dünya' olarak tanımlanır. İlk çağ filozofları gerçeklik kavramını her ne kadar nesnelerin görüngüleri ardındaki anlamda aramış olsalar da gerçeklik her zaman görme eylemi ve görüntülerle ilişkili bir kavram olmuştur. Antik düşüncede bile gerçeğe ulaşmanın yolu aracı bir görüntüden geçer. Platon, bunu mağara alegorisi ile açıklarken bilincimizi bir mağarada dış dünya yansımalarını (yani görüntülerini) izlemeye mahkûm edilmiş birer tutsak olarak tasvir eder. "Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?" (Platon, 2002:184). Asıl gerçekliği, nesnelerin gölgelerinden oluşan görüngüler değil, nesnelerin bilincimizde yer alan ideaları olduğunu düşünmüştür. Onun düşüncesine göre dış dünya ya da nesneler dünyası yarılsamalı, yeniden sunum bir dünyadan ibarettir. Öte yandan -her ne kadar varlık kaynağını açıklayamasa da- bilincimizi kendi kendine var olan bir şey olarak düşünmüştü ancak gerçeklikten bağımsız bir bilinç olamayacağı gibi bilincimizden bağımsız bir gerçeklik de olamazdı. Bu nedenle gerçekliği tanımlamaya çalıştığımız zaman ancak insan bilincinin de içinde yer aldığı bir dünyadan söz edebiliriz, gerçeklik insan ile var olabilen bir olgudur. Bilincimiz varlık olarak dış dünyadan bağımsız ancak dış dünya ile etkileşim halinde olan bir varlıktır. Bu etkileşim sonucunda meydana gelen dış dünyanın bilincimizdeki bilgisi ise 'hakikat' olarak tanımlanır. Hakikat, "Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkarak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hali" (Cevizci, 2017:901) olarak tanımlanır.

Rönesans çağında pozitif bilimlerin ve hümanist düşüncenin etkilediği dışa dünyaya bakış, insanın doğa ve doğanın matematiksel temellerinde bulunan bilgileri sanatla harmanlayarak uhrevi olanın dünyevi bir gerçeklik zeminine oturtulabilmesini amaçlamıştır.

Massacio'nun figürlerini yerleştirdiği bu perspektif ortamda vurgulamak istediği şey de bu. Sanki onlara dokunabilecekmiş gibi hissediyoruz kendimizi ve bu duygu, onları ve bildiklerini bizim daha yakınıma getiriyor. Rönesans'ın büyük ustaları

için, sanattaki yeni yöntemler ve yeni buluşlar sürüp gidecekti. Sanatçılar bunları her zaman, anlatmak istedikleri konuyu bize daha yaklaştırmak için kullanacaklardı (Gombrich, 2016:171).

"Rönesans ve daha sonrasında karanlık kutu bilimsel amaçlı çalışmalarda özellikle de astronomide yaygın bir şekilde kullanıldı. Aynı dönemde bu aygıt ressamalarında dikkatini çekti" (Kılıç, 2012: 56). Fotoğrafın icadından hemen önce karanlık kutunun sanatçılar tarafından kullanılması dünya nesnelerinin görüldüğü gibi, doğru resmedilebilmesine yardımcı olmuştur. Yine de filozoflar gerçek ve hakikati nesnel dünya kaynaklı görüntülerin olmadığı bir düşüncede aramış olsalar da nesnel dünyanın görsel temsiliinde geline nokta görsel temsili gerçek kadar değerli kılmıştır.

Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tam bu standart yakalanabilecek gibi görünürken, hümanistik ve bilimsel düşüncenin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yarılsamaların gerileyişi – beklendiği üzere – gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmadı. Tam tersine, yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağlılığımızı iyice kuvvetlendirdi (Sontag, 2008: 180).

Bu konuda fotoğrafın rolü büyük olmuş, fotoğraf icadından sonra dünya algımızı ve görme biçimimizi temelli değiştirmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında, değişim yerindeyse gerçeğin izini alabilen, tarihsel bir belge, bir bellek oluşturabilen fotoğraf; gerçeklik olgusunu anlama ve algılama kategorilerinde tartışılır bir araç haline gelmiştir.

Yirminci yüzyılın kitle toplumuna ve kültürüne doğru gerçekleşen bu geçişin temel öğelerinden biri, insanlara, mekanlara ve şeylere karşı fotoğraf tarafından sağlanan yeni bir farkındalık biçimiydi. Fotoğrafçılık 1839'da başlamıştı ve ilk on yıllarında birçok farklı disiplindeki çizerleri etkilemiş, zamanla resimlerdeki enformasyon niteliğinde yeni bir standart oluşturmuştu. Dünyaya bakışımızı ve onunla ilişki kurma biçimimizi artık sonsuza kadar değiştirmeye devam edecekti (Crowley ve Heyer, 2010:238).

1960'lı yıllara gelindiğinde ise değişen dünya ile birlikte değişen üretim ve tüketim politikalarının kitle kültürü ve görüntüleme araçları üzerindeki etkisi gerçeklik olgusunun düşünsel temellerini derinden sarsmıştır.

Zaman içinde, fotoğrafın çeşitli kullanımları (haber görüntüleme, belgeleme, radyoloji, astronomi, bilim, vd.) ve bu kullanımlardaki özgürlük fotoğrafa yeni imkanlar sağladı ve sanatsal yönü için yeni fikirler üretilmesine yardımcı oldu. Bazı fotoğrafların mekanik görüntüleri onları daha çağdaş yaptı. Pop sanatı fotoğrafı modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için kullanırken onu sadeleştirdi, basitleştirdi, kesti ve biçti. Fotoğraf kesilebiliyordu, böylece gerçekçiliğe rastlantısal

bir yön verebiliyor ve gerçeklik parçalanabiliyordu (Erzen, 2015:51).

Bu dönemde herkesin ulaşabileceği popüler bir araç olarak fotoğraf makinesi ve görsel temsilin yegâne aracı olarak fotoğraf gündelik yaşantının vaz geçilmez görüntüleme ve gerçeği kayıt altına alma aracı haline gelerek sıradanlaşmıştır. Bu nedenle "(...) birçok çağdaş sanatçı, amatör fotoğrafın sunduğu sosyal ve biçimsel stereotiplere ilgi duydu: 1960'ların başından itibaren Alman ressam Gerhard Richter, tuvallerinin referans kaynağı olarak amatör fotoğrafı kullandı" (Bajac, 2011:27). Richter, fotoğrafın gerçeklikle ilgili ilişkisini sorgulayan, 'Foto Resim' adını verdiği bir dizi boya resim üretmiştir.

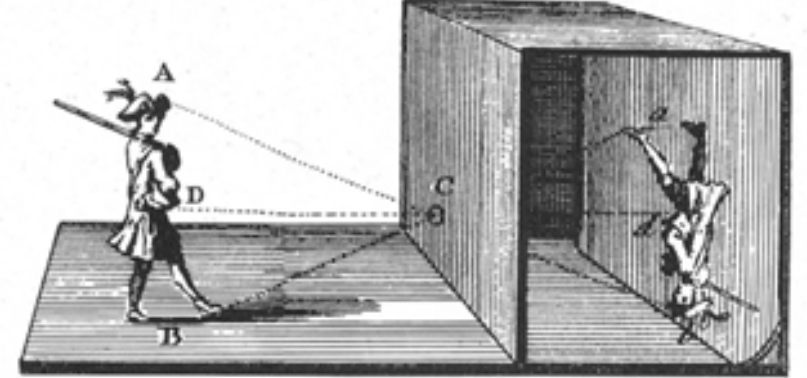
Bu çalışmada Richter'in foto resimlerinin teknik özellikleri, fotoğraf, gerçeklik ve bellek kavramı ile temas içinde olduğu noktalar incelenmiştir. İkinci bölümde bir görselleştirme aracının icadı olarak fotoğrafın teknik gelişimi ile gerçeklik algımıza etkisi ve bellek kavramı ile olan ilişkisi incelenmiş, üçüncü bölümde Richter'in 'Foto Resim'lerinin biçimsel özellikleri ve fotoğraf ile kurduğu ilişki sanatçının da konuyla ilgili görüşlerine yer vererek incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise sanatçının 'Foto Resim'lerinin teknik-görsel-biçimsel özellikleri ile bu özelliklerin izleyicide yarattığı duygulanımın fotoğraf, gerçeklik ve bellek kavramları ile ilişkisi kuramsal bir çerçevede irdelenmiştir.

2. Fotoğraf, Gerçekliğin Temsili ve Bellek

İnsan da dış dünya nesneleri gibi somut olarak var olan bir varlıktır. Somut dış dünya ile temasının gerçekleştiği nokta ise insanın nesnel varlığı olan bedenidir. İnsan için dış dünya gerçekliğini tanımanın ve anlamının ilk koşulu duyumdur. Bu duyum süreci 'algılama' olarak tanımlanır. Algılama, duyu organlarımız sayesinde gerçekleştirdiğimiz bir eylemdir. Bu eylem dokunma, tatma, koklama, işitme ve görme duyarımız ile gerçekleşir. Görme, dış dünya görüntüleri ile temas ettiğimiz ve gerçekliğini algıladığımız, işleyişi bakımından en karmaşık duyumumuzdur. Görme organı olan gözümüz fiziksel bir işleyişe sahiptir ancak görme eylemi bilişsel bir süreçtir. Gözümüz görme eylemini ancak ışık yardımı ile gerçekleştirebilir. Işığın olmadığı yerde görme eyleminden de söz edilemez. Draisma'nın tanımladığı gibi göz;

Karmaşık bir kırılma ve küçültme süreciyle ışığı içeri alır ve onu beynin işleyebileceği bir hale getirir. Işık, mikroskopik incelikte on hücre tabakasından oluşan ve aslında son derece ince bir beyin dokusu olan retinaya vurduktan sonra, fotokimyasal süreçler optik uyarıyı ateşleyici sinir hücrelerine dönüştürür ve 'resim' nöronal şifre haline gelir. Görme işlemi optik başlar, elektrik itkisiyle sonuçlanır (Draaisma, 2014: 143).

Nasıl gördüğümüz, gözümüzün biyo-mekanik işleyişi bilimin ilgi duyduğu konulardan biri olmuş, gözümüzün gördüğü gerçekliğin ötesini gözlemleyebilmek için gözümüzün mercek yapısı optik aletlerin icadına temel referans olmuştur. "Leonardo 1490 yılında insan gözünün çalışmalarını anlamaya çalışırken, nesnelerden yansıyan ışığın, insan gözünün içinde birleşerek gözün içinde görüntüyü oluşturduğunu iddia etmiştir. Bu iddiasını yaptığı küçük bir karanlık kutu ile doğrulamaya çalışmıştır" (Kılıç, 2012: 56). Gözümüzün mekanik işleyişini referans alan ve dış dünyanın gerçekliğini bir yüzeye yansıtabilen bir görüntüleme aracı olarak Camera Obscura¹ icat edilmiştir (Görsel 1). Karanlık oda ilk olarak, dört tarafı kapalı, duvarlarından birinde bir delik bulunan karanlık bir oda düzeneğinden ibarettir. Işıklı bir ortamda bu küçük delikten geçen ışık huzmesi tam karşı duvarda karanlık odanın dışında kalan nesnel dünyanın ters bir görüntüsünü oluşturur. Daha sonraları karanlık oda, yüzeylerinden birine mercek eklenmiş küçük bir kutuya dönüştürülerek taşınabilir bir hale getirilmiştir.



Görsel 1. Karanlık Oda'nın çalışma prensibini gösterir illüstrasyon.

Taşınabilir karanlık oda ilk keşfinde özellikle ressamlar için dış dünya gerçekliğini resimlemede vazgeçilmez bir yardımcı araç olmuştur. "...Nasıl ki mikroskop bilimsel araştırmacılar, teleskop da gökbilimciler için vaz geçilmez bir araçsa Camera Obscura da doğanın saf bir temsiliyi oluşturma konusunda sanatçılar için vazgeçilmez bir araçtı" (Draaisma, 2014: 149).

Ressamlar taşınabilir karanlık oda sayesinde kâğıdın üzerine yansıtabildikleri dış dünya görünümünün üzerinden kalem ile geçerek doğru çizimler elde edebilmişlerdir. Ancak değişken ışık koşulları çizimin gerçek görüntü

¹ Latince camera 'oda', obscura 'karanlık' anlamındadır.

ile olan benzerlik ilişkisini güçleştirmektedir. Karanlık odanın yüzey üzerine görüntüyü sabitleyememesi, görüntünün gerçekçi bir kaydını mümkün kılammıştır.

Karanlık Oda, On dokuzuncu yüzyılın başlarında fotografik denemelerde yerini almaya başlamıştır. Görüntünün sabitlenmesi ve kayıt altına alınması ile ilgilenen Joseph Nicephore Niépce, kimyasal yollarla elde ettiği duyarlı "yüzey üzerine karanlık odayı kullanarak görüntü elde etmeyi başardı (1816)" (Kılıç, 2012: 70). Niépce'nin elde ettiği bu ilk görüntü negatif bir görüntüdür (Görsel 2). Niépce'nin bu denemelerinden ilham alan Louis Daguerre, 1837 yılında elde ettiği duyarlı yüzey ile pozitif görüntü elde etmeyi başarmış ve 1839 yılında da ilk fotoğraf makinesini icat etmiştir. "Fotoğrafın 1839'dan sonra bulunuşu ve hızla gelişmesi, sanatsal ve görsel alışkanlıkları derhal ve derinlemesine etkilemiştir" (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2011: 81).



Görsel 2: Joseph Nicéphore Niépce, Gras'taki Pencereden Manzara, 1826-27, Fotoğraf.

Fotoğrafın icadı ile artık dış dünya kesin bir netlikte görüntülenebilir ve yeniden sunulabilir bir hale gelmiştir. Fotoğraf, dış dünya görüntülerini mekanik ve kimyasal yolla yeniden sunarak gerçek görüntü ile yarattığı benzerlik, gerçeklik olgusunun görüntülerle olan ilişkisinin tartışılmasına neden olmuştur.

Karanlık oda ilk icat edildiğinde nasıl ressamların dış dünyayı gerçekçi tem-

silinde yardımcı bir araç olarak kullanıldıysa, duyarlı yüzey üzerine kaydedilmiş fotoğraf da dış dünyayı temsili konusundaki kesinliği ile sanatçıların işini o denli zora sokan bir araç haline almıştır.

Fotoğraflar, diğer görsel sanatlarda olduğu gibi görelî bir kavram olarak düşünül-meyen, mutlak bir şey olarak görülen bir gerçekçilik ölçüsüne sahipti. Bir baskı veya oyma gerçeğe iyi kötü sadık olabilirdi, ama fotoğraf gerçekliğin bizzatı kendisinin bir tasviri, hakikatin görselleşmiş haliydi (Draaisma, 2014: 162).

"Fotoğraf daha önce başka hiçbir resim-oluşturma sisteminin faydalana-madığı bir güce sahiptir; bunun sebebi de daha önceki araçlardan farklı olarak, resmi oluşturacak bir kişiye bağımlı kalmamasıdır" (Sontag, 2008: 186). Modern ressamın amacı fotoğrafın tek başına henüz yakalayama-dığı, nesnelerin zaman ve devrim içindeki değişken görüntülerini resme-debilmek olmuştur ve bunu yaparken yine fotoğraftan faydalanmışlardır. "Gerçekliğe daha çok yaklaşmak amacı ile, eşsiz bir anı ya da durmadan dönüşenin ardında sürekli olanı yakalama, fotoğraf makinesinin sağladığı yeni bir gerçeklik farkındalığı idi" (Erzen, 2015:46).

On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafçılık, gerçek dünyanın sabit bir imajını yeniden üretmenin görece yaygın bir formu haline geldiğinde, sanatçılar bunu eserleri için destek olarak kullanmıştır. Edouard Manet ve Edgar Degas, fotoğrafçılığı bu şekilde kullanan sanatçılardan yalnızca ikisidir (Whitham ve Pooke, 2018: 120).

Fotoğrafın dış dünyanın doğrusal ve geometrik bakış açılarının verileri ile kurduğu benzeşmeyi modern ressamlar daha sonraları aynı yüzey üzerinde birkaç farklı bakış açısını birleştirerek resim sanatının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi fotoğrafın yaptığından farklı bir anlama taşımışlardır. Bu yeni anlam arayışında o dönemde bellek ve bilincimizin işleyişi üzerine üretilen yeni düşünceler etkili olmuştur.

Bellek, "(...) geçmişte yaşanmış bilinç durumlarını şimdideki bilinç du-rumlarına taşımayı sağlayan farkındalık; zamanı kurduğu, zamanla girilen ilişkiyi belirlediği düşünülen iç zaman yaşantısı" (Güçlü, Uzun, Uzun ve Yol-sal, 2008:191). Bellek, deneyimlerimizi yine duyarlarımızın verileri sonucu saklar ve yeniden üretir. Bu anlamda bellek, bilincimizde imgeler üretme ve görsel temsil yaratma gücüne sahiptir. Belleğin geçmişle imgesel bağı, onu görsel olarak saklayabilme yetisi ile ilişkilidir. Bilincimiz, bir nesne artık orada olmasa bile belleğimiz yardımıyla bir imge olarak onu yeniden üretir. Bu imgenin yeniden üretimi hatırlamaya karşılık gelir ve imgenin yeniden üretimi yoluyla hatırlanan, o nesnenin görsel temsilinden ibarettir. Dolayı-sıyla bellek, imgeler üzerinden geçmişle şimdi arasında bir bağlantı kurar.

Belleğin oluşumunda ya da anımsama sürecinde, üç ayrı evre söz konusu olur: I) Daha önce algılanmış olan nesnenin zihinde canlandırılması, bellekte bir imge oluşturulması, II) imgenin, hatırlayanın geçmişinin bir parçasını meydana getiren bir nesnenin imgesi, sureti olarak tanınması ve III) hatırlanan nesnenin psikolojik ya da fiziki bir zaman çerçevesi içine yerleştirilmesi (Cevizci, 2017:257).

Bellek tarafından şimdi de üretilen her imge geçmişin nesnesi haline gelir. Belleğimizde yer edinen imgeler dış dünya algısının zaman ve mekâna bağlı tüm verilerinin birer yeniden üretimine dönüşürken algılama sırasındaki değişkenler nedeni ile öznel birer gerçeklik kaydına dönüşürler. “Geçmişin izlerini takip etmek ve bugünün hikayesine onu eklemek öznel deneyimlerin içinden geçerek şimdiye bakmak demektir” (Susam, 2015: 31). Bergson’a göre, “bilinç denince akla bellek gelir. Ve bellek yeni bir algıya geçmiş durumları (anıları) ekler ve sürekli olarak şimdiyi geçmişle bağlayarak modifiye eder. Ne denli paradoksal görünürse görünsün, gerçeklik geçmişin şimdi oluşundadır” (Yıldız, 2006: 57).

Mekanik ve kimyasal yolla fotoğrafın yaptığı da duyarlı yüzeyin üzerinde ışığın izlerini, geçmişe ait olanı şimdide sabitleyerek kayıt altına almaktır. Bu bağlamda fotoğraf da anı durağan olarak yakalayan, geçmişin şimdi de buluşturan bir hatırlama nesnesine dönüşür.

Fotoğraf’ın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayrım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimi, belleğin nostaljik yolunu değil, bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğin yolunu izler: fotoğrafın özü temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır (Barthes, 2011: 103).

Fotoğraf, bir dizi mekanik ve kimyasal süreç sonucu meydana getirilmiş, kavradığımız devingen zamanın dışında dış dünya ile kişi arasında bir aracı konumundadır. Fotoğraf, görselleştirdiği imge ya da imgelerin ancak zihinimiz sayesinde geçmişle ilişkilendirilmesi ve şimdi ile anlamlandırılması sonucu bir bellek aracına dönüşebilir.

3. Gerhard Richter’in Foto Resimleri

1932 Almanya Dresden doğumlu sanatçı Gerhard Richter, sanatsal anlamda bir biçime bağlı kalmamış ve dolayısıyla sanatsal serüveninin bir kimlik altında toplama çabasında olmayarak soyut, fotoğrafik görüntüyü kaynak alan ve hatta fotoğrafların kendisini boya resimle harmanlayan resimler üretmiştir. Richter’in bu belirli bir biçime takılı kalmayan çoğulcu sanat anlayışı, içinde bulunduğu Postmodern anlayışın onun sanatı üzerindeki etkisi olarak değerlendirilebilir. Ancak sanatındaki bu çeşitliliğe ve çoğulcu

yaklaşımına rağmen onun sanatının temel meselesi sanat yoluyla gerçeğin temsil olanakları ile ilgilidir. Bir röportajında belirttiği gibi, “Anlamıyor musun? Küstahça gerçek diye adlandırdığımız şey sanat eserinde mevcut değildir ve sanat eseri gerçeğe aykırı olmadığı sürece gerçek değildir. Başka bir deyişle, sanat asla gerçeği açıklayamaz, ancak kendisi de orada bulunan tek gerçektir” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke ve Honnef, 2000: 341). Richter’in bu sözleri, çalışmaları çeşitlilik ve gerçeklik kavramıyla belirgin çelişkiler içeriyor olmasına rağmen onların bize büyük bir bütünlük içerdiği duygusunu verir.

Günümüzde Richter’in stüdyosundan çıkan başlangıçta Sosyal Gerçeklikle ilişkili anıtsal ürünler de dâhil, onun çalışmaları tükenmez bir şekilde “gerçeklik”, -gerçeklik sanatın kendi formu olmadıkça ki Richter buna “en yüksek umut” diyor- asla tamamen anlaşılamayan bir gerçeklik teması etrafında dolanmıştır (Ruhrberg vd., 2000: 341).

1960’lı yıllarda fotoğrafın gerçeklik ve temsil ile olan ilişkisi başka anlamlar ve açılımlar kazanmıştır. Bilişim teknolojilerinde yaygın kullanımı ile fotoğraf, gerçekliği temsil etme yeteneğini yitirmiştir. Fotoğraf artık gerçekliğin görsel bir kopyası değil, gündelik, sıradan imge üreten bir nesne olarak diğer dış dünya nesnelerine dahil edilerek gerçekliğin kendisine dönüşmüştür. Jean Baudrillard bu durumu simülasyon kuramı ile açıklar. “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2011: 14). Baudrillard gerçeklikle imge arasında şöyle bir bağ kurar: Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir ve derin bir gerçekliğin yansımasıdır. İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir ve derin bir gerçekliği ya değiştirir ya da gizler. Üçüncü durumda derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyerek bir görünümün yerini almaktadır. Dördüncü durumda ise imge artık gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, simülasyon düzenine ait, kendi kendinin saf simülakrı olan imgedir (Baudrillard, 2011: 14-15). Fotoğraf artık moda fotoğrafçılığı, reklam fotoğrafçılığı, basın fotoğrafçılığı gibi kayıt amacına göre çeşitlilik gösterir hale gelmiş ve bu amaca göre kurgulanabilir bir hal almıştır. Kitle kültürü içinde gündelik, sıradan nesneler gibi serbest dolaşıma giren fotoğraflar simülakr nesnesine dönüşmüştür.

Richter, fotoğraf ve boya resmin gerçekliği temsil güçleri ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirir:

Fotoğrafçılık görme, düşünme biçimlerini değiştirdi. Fotoğraflar gerçek sayılmış, resimler ise yapay olarak kabul edilmiştir. Bu noktada boya resim artık güvenilir olamazdı. Temsil hareketsizlik içinde donduruldu, otantik değildi ama yeniden icat edildi. (...) Fotoğraf iletişim için kullandığımız geçici imgeler sunar, tıpkı fotoğraf-

lardan boyadığım resimler gibi. Boya olduğunda artık kesinlik durumundan söz edilemez ve onun bir temsil olduğunu söylemek de saçma olur. Artık bir resim olarak hem anlamı hem de içeriği değişmiştir (Elger ve Obrist, 2009: 30).

1961 yılında, henüz Berlin Duvarı inşa edilmeden iki ay önce eşiyle birlikte Doğu Almanya'dan ayrılan Richter, Batı Almanya'da Düsseldorf'a yerleşir. Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaya başlayan Richter bu yıllarda çalışmalarında fotoğraf ve enstantane karelerden yararlanmaya başlamıştır. "(...) Fotoğrafı – özellikle amatör şipşak fotoğrafları ve basın fotoğraflarını- referans noktası olarak "gerçekliğin" kendisini 1960'lardaki resminin başlıca uğraşısı haline getirdi" (Fineberg, 2014: 357). Richter, fotoğrafın gerçeklikle ve bellek kavramı ile ilişkisinin yeni anlamlar kazandığı 1960'lı yıllar boyunca ve 1990'ların başına kadar fotoğrafları kaynak aldığı ve 'foto resim' adını verdiği bir dizi boya resim üretmiştir. Richter foto resimlerini gazetelerden aldığı, bazen fotoğrafın yer aldığı sayfada başlıkları da içeren kitaplardan; aile albümlerinden, gökyüzü, dağ ve kasaba görünümünü içeren fotoğrafları referans olarak oluşturmuştur. Portföyünde foto resimlerini konularına göre uçaklar, Alp Dağları, hayvanlar, arabalar, çocuklar, bulutlar, mumlar, elmalar, ölüm, gündelik yaşam, aileler, çiçekler, çıplaklar, kadınlar gibi başlıklar altında toplamıştır. Richter'in bu önemsiz görünen imgelerden oluşan fotoğrafları seçmesindeki amaç gündelik ve sıradan olanı bağlamından koparmaktır. Richter'e göre fotoğrafın gerçeklik algısına olan dolaylı etkiyle artık Modernist anlamda resim yapılamazdı ve sıradan imgeleri görselleştiren fotoğrafları bağlamından koparıp tuvale taşımak yapısalci anlamda Modernizmin yüksek sanat anlayışına postyapısalci bir gönderme olarak okunabilir. Bu yaklaşım Post yapısalci düşünür Derrida'nın düşüncesi ile açıklanabilir.

Neyin önemli neyin önemsiz olduğunu varsayan öznel biçimciliğe yol veren sanat sadece sanat hakkında olmalı gibi modernist bir ideale karşı, Derrida'nın düşüncesi sadece metinlerin öteki metinlere açık olduğunu iddia etmez, aynı zamanda imgelerin de başka imgelere açık olduğunu savunur. Bir imge, görsel olarak sadece tarihe ve kendi ortamının geleneğine göndermede bulunmak zorunda değildir. Fotoğraflar sinemayla ilişkilenebilir. Sinema resimle ilişkilenebilir. Resim, fotoğrafa göndermede bulunabilir ve bunun gibi başka örnekler bulunabilir (Richards, 2014: 121-122).

Sanatçının 1962 yılında ilk olarak gerçekleştirdiği foto resimlerinden 'Masa' adlı çalışması resmin fotoğrafa ya da fotoğrafın resme göndermede bulunduğu görsel bir biçimlendirme sunar (Görsel 3).



Görsel 3. Gerhard Richter, Masa, 1962, Tuvalle Yağlıboya, 90 x 113 cm.

Resimde bir masa betimlemeci bir üslupta tuvale aktarılırken, tinerle inceltilecek boya ile yumak izlenimi veren spontane fırça izleri masa imgesini gizleyen soyut bir leke oluşturmuştur. Bu resim, Richter'in bir anlamda belirli bir biçime sadık kalmayan anlayışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Sanatçı Resimde hem soyut hem de betimlemeci boyamayı bir araya getirmiştir.

Masa resmi için fotoğrafı sanırım 'Domus' adındaki bir İtalyan dergisinden aldım. Fotoğrafı resimledim ancak sonuçtan pek memnun kalmadım ve bir kısmına gazete yapıştırarak kapattım. Gazetenin yapıştırıldığı halini de pek beğenmedim çünkü hala daha çok fazla boya vardı ve sonunda onun da üzerini boyadım. Sonra birdenbire bana çekici gelen bir kalite kazandı ve nedenini bilmiyorum ama bu şekilde bırakılması gerektiğini hissettim (Elger ve Obrist, 2009: 259).

Bu görselleştirme adına bir deneme sayılabilecek sezgisel deneyimin ardından Richter, referans aldığı fotoğrafların renklerine sadık kalarak bazen renkli bazen de siyah ve beyazdan oluşan resimler üretmiştir. Foto resimlerin üretimi aşamasında sanatçı ilkin tıpkı karanlık odanın gerçeğin görsel temsiliinde ressamla yardımcı olması gibi görüntünün tuval yüzeyine oranlı olarak aktarılmasında projeksiyon kullanmıştır. Sanatçı foto

resimlerinde kavrayamadığımız ama yine de kesinliğine güvendiğimiz bir gerçeklik üretme aracı olarak projeksiyon kullanımı ile ilgili şunları söyler:

Fotoğraf, nesneleri boya resimden farklı bir şekilde yeniden üretir, farklıdır çünkü kamera nesneleri kavramaz, sadece görür. Bir el çizimi esnasında nesnenin tüm parçaları, boyutları, oranları ve geometrik formu kavranır. Bu bileşenler sadece semboller olarak kaydedilir ve tutarlı bir bütün olarak okunabilirler. Bu gerçekliği bozan ve belirli bir türde stilizasyona götüren bir soyutlamadır. Bir projeksiyon yardımıyla ana hatları takip ederek bu gergin ayrıntı sürecini atlatabilirsiniz. Gerçeği kavrayamazsınız, gözlemlediğiniz şeyi görür ve yaparsınız (Elger ve Obrist, 2009: 32).

1950'li yıllarda Avrupa'da, 1960'ların başlarında ise Amerika'da kitle iletişim araçları ve popüler kültür ürünlerini kullanan yeni sanat formu Pop Art ortaya çıkmıştı ve Pop Art sanatçıları popüler imgelerin sahiplenilmesini meşrulaştırmış, yüksek sanat ve düşük kültür fikirlerini reddederek kitle kültürünü yüceltmişlerdir. O yıllarda benzer şekilde kitle iletişiminden ve popüler imgelerden etkilenen fotogerçekçi resme olan ilginin de büyük olduğunu söyleyebiliriz. Fotogerçekçiler resmin temel malzemeleri olan boya ve fırça ile fotoğraf gerçekliğini yakalamaya çalışmışlardır. Konularını çoğunlukla tüketim kültürü imgelerinden seçmişlerdir. Fotogerçekçi sanatçılar ya kendi geliştirdikleri baskı teknolojisi mekaniğine benzer teknikler kullanarak ya da doğrudan projeksiyonu kullanarak fotoğraf netliğinde, gerçekçi detayların ön plana çıktığı boya resimler üretmişlerdir. Ancak birçok fotogerçekçi ressam için fotoğraf 'trompe l'oeil'² resmin izleyicide yarattığı gerçek büyüünün mekanik bir yardımcı elemanı olmuştur. Yine de Fotogerçekçiler Pop Art'çıların tersine "(...) fotoğrafı resim bağlamına yerleştirerek fotoğrafların 'gerçek' olmak yerine deneyimize belirli yöntemlerle nasıl aracılık ettiklerine dikkat çektiler" (Phillips, 2016: 116). Aynı yıllarda "Doğu Almanya'nın "Sosyalist Gerçekçilik" denemelerinden uzak duran Sigmar Polke ve Gerhard Richter gibi ressamlar, biraz da kendilerini iğneleyerek, "Kapitalist Gerçekçiler" olarak takdim ettiler" (Krausse, 2005: 115). Fotogerçekçiler için fotoğrafın en büyük yeteneği gerçeklik deneyimimizin bir aracı olması iken Richter fotoğrafın bu yeteneğinden şüphe duymuştur.

Bir fotoğraftan resim yaparken fotoğraf, çalışma sürecimin bir parçasıdır. Asla bakışın karakteristiğini fotoğrafla belirlemiyorum: gerçekliğin yerini alacak bir yeniden üretim yapmıyorum, bir 'İkinci El Dünya'. Resim yapmak için fotoğrafı kullanıyorum,

tıpkı Rembrandt'ın ve Vermeer'in çizim yapmak için Camera Obscura'yı kullanması gibi (Elger ve Obrist, 2009: 30).

Foto resimlerin üretimine fotoğrafları kaynak alan sanatçı bir anlamda kameranın dış dünyayı görüntülemesi gibi davranarak kameranın gerçekliği kopyalaması ile bir benzerlik kurar. Ancak Richter, fotoğrafın ya da fotomekanik araçların sağlayamadığı tekillik ve özgünlük niteliklerini resmin sağlayabildiğini kanıtlamaya çalışır. Özgün bir gerçekliği resim aracılığıyla elde etmek için resmi biçimlendirirken ifade, anlam veya imaya başvurmaz. "(...) Düşüncelerimi 'toplumsal ve politik resimler' ile açıklamamamın nedeni, bir ideolojiden ziyade, bir resim üretmek istememden ileri geliyor. Bu, bir resmi iyi yapan şeydir ve her zaman resmin gerçekliğidir, ideoloji değil" (Yılmaz, 2009: 231).

4. Foto Resimlerde Bulanıklaşan Gerçeklik ve Bellek

Sanatçının foto resimlerinde dikkat çeken ayrıntı referans aldığı fotoğrafları bazen disiplinli bir boyama esnasında bazen de boyama işleminin sonunda bir sıyrıcı ile hızlıca çekerek oluşturduğu spontane bulanıklık etkisidir. Bu işlemin ardından nesneler hala tanınabilirler ancak birbirine geçmiş boyalar ile sağlanan bulanıklık nesnelerin ayrıntılarını gizler. Bulanıklaştırma, gerçeğin bilgisine görüngüler yoluyla ulaşılabilceği düşüncesini eleştirmek için Richter'in başvurduğu resimsel bir görselleştirme yöntemidir. Bu yöntemle Richter resimlerinde gerçekliğin belirsiz bir tasvirini amaçlar. Çünkü bu belirsizlik sayesinde görsellerin belleğimizdeki görüntülerle örtüşme olasılıklarını, gerçeği yorumlama yeteneğimizi sorgular. Ancak Fineberg'in (2014: 358) belirttiği gibi;

Altmışların fotoğraflarındaki bulanıklık süjenin tanımlanmasını etkili bir biçimde zorlaştırarak, izleyiciyi objenin konumuyla ilgili daha fazla değil daha az nitelik içinde bırakır. Odaklanmamış teknik, fotoğrafın gerçeklik iddiasına ve "gerçeklik" ile "çarptırılmış gerçeklik" arasındaki ayrıma meydan okuyarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkar. .

Bulanıklık, o yılların fotoğrafında teknik bir mesele olarak zaten mevcuttur. Ancak Richter, orijinal şipşak görüntüyü tekrarlamak, iki ortam arasındaki hem sınırları hem de farkları yan yana koymak ve fotoğrafın bellekle ilintili hatırlama nesnesi doğasını resmin değiştirebileceğini gözler önüne sermek için foto resmi bulanıklaştırır. Ama yine de sanatçı bu bulanıklaştırma işlemini resimlerinin özgünlüğüne mal etmekten kaçınır;

Bulanıklık yaratmıyorum. Bulanıklaştırma ne önemli bir şey ne de resimlerimin kimliğine hizmet eder. Konturlardan geçişleri sağladığımda bu temsili yerle bir edeyim

² Gözü yanıltan illüzyonist resim. Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelir. Bu öykünmecî biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır. Trompe l'oeil etkileyici bir aldatma sanatıdır.

ya da daha artistik olsun ya da daha değerli olması için değildir. Akan geçişler, yumuşaklık, dengelenmiş yüzey, içeriği açıklamak ve görselleştirmenin gerçekliğini daha güvenilir kılmak içindir. (Elger ve Obrist, 2009: 32).

Sanatçının çalışmalarında uyguladığı bulanıklaştırmanın 'içeriği açıklamak ve görselleştirmenin gerçekliğini daha güvenilir kılmak' a hizmet ettiği düşüncesi, fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi daha duyumsal bir boyutta çalışmalarına aktarmasını sağlamıştır. Dolayısıyla referans alınan fotoğrafın dış dünyadaki gerçeklikle kurduğu ilişkiyi görsel algıda 'bozmak', foto resimleri fotoğrafın bir yeniden üretimi olmaktan uzaklaştırarak bir başka gerçekliği temsil eden boya ile yapılmış fotoğraflara dönüştürür. Roland Barthes, Camera Lucida adlı kitabında fotoğrafların görsel okunmasında kullandığı küçük delik, benek anlamına gelen 'punctum' teriminden söz eder. "Bu tekil karakterli boşlukta ara sıra (...) bir 'ayrıntı' beni kendine çeker. Onun biricik varlığının okumamı değiştirdiğini ve gözümde daha yüksek bir değerle belirtilmiş yeni bir fotoğrafa baktığımı hissedirim. Bu ayrıntı 'punctum'dur" (Barthes, 2011: 57). Foto resimlerde bulanıklaştırma işlemi sırasında rastgele meydana gelen yırtılmalar ve titreşimler punctum'a dönüştürürken foto resimlerin gerçeklikle olan bağı kuvvetlendirir.

Richter'in foto resimlerinde ele aldığı aile albümü fotoğrafları, uçaklar (ya da savaş fotoğrafları) ve tarihsel olayların belgeleri sayılabilecek fotoğrafları kullanmasının nedeni de onları bulanıklaştırarak gerçekte yeni bir karşılaşma yaratmak ya da belleğimizin geçmişle ilişkisini sorgulamak olarak değerlendirilebilir (Görsel 4, 5 ve 6).



Görsel 4: Gerhard Richter, Aile, 1964, Tuvalı Yağlıboya, 150 x 180 cm.



Görsel 5: Gerhard Richter, Phantom, 1964, Tuvalı Yağlıboya, 140 x 190 cm.



Görsel 6: Gerhard Richter, Uçaklar, 1964, Tuvalı Yağlıboya, 131 x 86 cm.

Richter aile albümünden Amcası Rudi'yi gösteren bir şipşak fotoğrafı resimlemiştir (Görsel 7).

Fotoğrafı çekilmiş olan bir şey, bu sayede bilgi sisteminin bir parçasına dönüşür- burada söz konusu olan, aile albümlerine kabaca kronolojik bir sırayla yerleştirilmiş şipşak fotoğraflardan tutun, (...) askeri keşif ve sanat tarihi gibi alanlarda kullanılması için gerekli daimî arşivlere ve titiz dosyalara kadar uzanan, sınıflandırma ve saklama şemalarına uygun bir sistemdir (Sontag, 2008: 184).

Aile albümünden bir fotoğraf olarak Rudi, tarihe dair bilgi sisteminin bir parçasıdır. Rudi, ikinci Dünya Savaşı ortamı için değerlendirildiğinde vatan-severlik görevini yerine getiren sıradan bir askerdir. Ancak fotoğraflanan Rudi şimdi için kendi ve milyonların yıkımına isteyerek katılan bir nesli temsil eder. Richter bu anlık görüntüyü tuvale boyadıktan sonra yine kendi tekniği ile bulanıklaştırmış ve sınırları birbirine katarak resme nesneleri gizleyen lekesel bir görünüm kazandırmıştır. Bu yumuşak lekesel yapı ve bulanıklık izleyicinin resme daha yakından bakmasını gerektirir ancak ne kadar yakından bakarsak bakalım Holokost hafızasının bazı ayrıntılarını asla netleştiremeyiz.



Görsel 7: Gerhard Richter, Rudi Amca, 1965, Tuvalle Yağlıboya, 87 x 50 cm.

Bu foto resmin tek özelliği görsel bulanıklık değil aynı zamanda izleyici için sanatçı ve amcası arasındaki ilişki de bulanıktır. Foto resimde Rudi, büyük askeri paltosunu gururla giymiş ve garip bir şekilde gülümser haldedir. Bu resimleme, Rudi'nin insani masumluluğu ile Nazi şiddetine katılımı arasındaki gerilimi attırır. Bu gerilim ahlaki bir sorgulama, acıma duygusu ya da bir suçlama ile inşaa edilmemiştir; sadece toplumsal bellek içinde bir Holokost'un görsel kanıtıdır. Resim, izleyici karşısında varsayımlar ve tasvir edilen kişi hakkında gerçekten bir şey bilinemeyeceği arasında sıkışır. "Lacan'a göre gerçek sembolik düzenin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur. Örneğin denetlenemezlik ve simgeselleştirilemezlik bakımından bir travmanın maddi nesnelerden geri kalır yanı yoktur" (Bowie, 2007: 95). Lacan, gerçeği bir travma olarak tanımlar ve travmayı da gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma. Foster (2009: 170) bunu şöyle açıklar; "...bir kayma şeklindeki hareketler gerçeğe ıskalanan karşılaşmalarımızın görsel karşılıklarıdır". Resimdeki yumuşak lekesellik ve bulanıklaştırma sayesinde gerçeklik daima ıskalandığından simgeselleştirilemez. Özünde bir portre çizen resim, bu nedenle gerçeğe dair öznel yargıların rolünü ve çarpıtma potansiyelini, görünüşlerin yorumlanması biçiminde ortaya koyar ve bu simgeselleştirilemezlik ile izleyici gerçek ile karşılaşamaz. Bu anlamda bulanıklaştırma, izleyicinin beklediği kolay, gerçeklik netliğini reddeder. Bir hatırlama nesnesi olarak 'Rudi Amca', toplumsal bellek ve gerçek arasındaki boşlukta yer alır.

Foto resimlerde görselleştirilen konturların ve sınırların ortadan kalktığı bulanık görüntü, mekânın doğrusal verilerini okunmaz hale getirerek anın akışkanlığı ile dış dünya algımızın zaman kavramıyla ilintili gerçekliği arasında bir bağ kurar. Foto resimlerin bulanıklaştırılması, Bergson'un belleğimizin işleyişini açıklamada kullandığı 'süre' kavramında olduğu gibi tüm mekansallığı ortadan kaldırarak akışkan bir görselleştirme ortaya koyar. "(...) bizim süremiz değişkenlik ve devinimdir; ama mekanla karıştırılması gereken arı bir devinim, çünkü tinsel bir sentez, psişik bir süreçtir. Bu yüzden de uzamı yoktur. Zaman içinde gelişir, ama mekansallaştırılmamış somut ve arı bir zaman içinde" (Yıldız, 2006: 66). Richter'in foto resimlerinin genel özelliği olan bulanıklaştırmanın, akışkan görselleştirmenin yanında belki de süre kavramını en çok işaret eden, 1988 yılında çalıştığı ve 'Baader-Mainhof' adını verdiği 15 resimden oluşan foto resim serisidir. Bu foto resimlerin konusu aşırı sol yanlısı 'Kızıl Ordu Grubu' üzerine sanatçının yapmış olduğu görsel araştırmalara dayanmaktadır.

1970'li yılların başlarından beri Batı Almanya'da pek çok eylemde bulunan grubun ilk üyeleri 1972 yılında ele geçirilmişleridir. 18 Ekim 1977 yılında grubun üyeleri Gudrun Ensslin, Andreas Baader ve Ulrike Meinhof tutuk-

lu bulundukları hücrelerinde ölü bulunmuş ve Stuttgart-Stammheim hapishanesinde gerçekleştirdikleri toplu intiharları Alman toplumunda uzun süreli tartışmalara neden olmuştur.

Foto resimlerin görsel kaynakları bu olayla ilgili basından alınmış görsellerdir. 15 foto resmin bazı konuları birbirini takip eden seriler gibi görünse de belirli bir sırayı takip etmezler, sadece aynı konu veya görüntünün farklı versiyonlarından oluşmaktadırlar. Konuların versiyonlarında değişiklik gösteren farklı gri tonları ve tuval boyutları sanki aynı konunun siyah-beyaz olarak basılmış ama farklı gazetelerdeki, farklı fotoğraflarına işaret eder.

Sanatçının bu serinin içinde 'Yüzleşme 1,2,3' olarak adlandırdığı üç resim, Kızıl Ordu Grubu üyesi Gudrun Ensslin'in 1972 yılında tutuklanmasından sonra hapishanede çekilen ve basında yer alan fotoğrafları kaynak alınmıştır (Görsel 8). "Fotoğrafların orijinaleri Ensslin'in tüm vücudunu ve elinde tuttuğu hapishane etiketini gösterirken, Richter bu fotoğrafları Ensslin'in sadece baş ve üst gövdesine odaklanacak şekilde keserek kullanmıştır"³

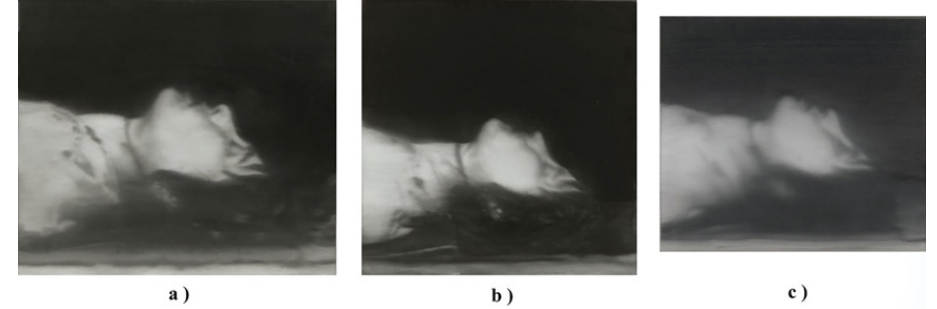


Görsel 8: Gerhard Richter, *Yüzleşme 1, 2, 3*, 1988, Her biri: Tuval Yağlıboya, 112 x 12 cm.

Bu sayede sanatçı hapishane ortamına dair tüm izleri yok eder ve resimleri mekansızlaştırarak sadece o an a odaklanır. Bu üç resimde benzer boyama tekniği ile üretilmiştir ancak ilk resim içlerinde en az belirsizi iken ikinci resim Ensslin'in yüzünü ve gülümsemesini daha net gösterir, üçüncü resimde ise Ensslin'in bakışı değişir; siyah saçlar ve koyu renk giysiler resmi diğerlerinden daha farklı bir hale getirir.

³ İnternet: Robert Storr (ed.), *Gerhard Richter. October 18, 1977, The Museum of Modern Art, New York, 2000*, pp. 106-107. (çev. İ. Donmez)
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694/?&categoryid=56&p=1&sp=32> 30.07.2020'da alınmıştır.

Aynı seri içinde, benzer şekilde 'Ölü 1,2,3' adını verdiği üç foto resim Kızıl Ordu Grubu üyesi Ulrike Meinhof'un intiharından sonra çekilmiş basında yer alan fotoğraflara dayanır (Görsel 9).



Görsel 9: Gerhard Richter, a) *Ölü 1*, 1988, Tuval Yağlıboya, 62 x 67 cm, b) *Ölü 2*, 1988, Tuval Yağlıboya, 62 x 62 cm, c) *Ölü 3*, 1988, Tuval Yağlıboya, 35 x 40 cm.

Resimler, gözleri ve ağzı kısmen açık olan bir kadının başının ve üst gövdesinin yakın planlarından oluşur. Koyu saçları koyu arka plan içinde neredeyse ayırt edilemezken, kıyafetleri ve soluk teni parlak bir şekilde ön plana çıkar. Biraz aşırı gerilmiş boynu, ilmeğin bıraktığı koyu derin bir çizgi ortaya çıkarır. Bu üç resimde boyama teknik olarak aynı iken boyutlar ve kullanılan gri değerler farklılık göstermektedir. Meinhof'un yüz ayrıntıları ilk versiyonda diğerlerine göre daha netken, son resimde açık ve koyu tonlar arasındaki kontrast artmıştır.

'Baader-Meinhof' foto resimler dizisi birlikte izlendiğinde, biri birlerinin içinde gelişen değişken solma ve bulanıklaşmalar sinematik bir etki yaratarak olayın faillerinin belirli bir zamanda yaşadıklarını görsel olarak izlenen bir süreye sıkıştırmaktadır. Bir sinema filmi gibi zamana işaret eden bu ardışık resimler, Richter'in hareketli bulanıklaştırması ile aralarındaki boş kareleri tamamlar gibidir. Orijinaleri gazetelerde yer alan bu fotoğraflar, gerçekliğin gazetecilik formatı ile kurgulandığı yanılsamalı bir gerçeklik sunar. Sanatçı da bu fotoğrafları tuvale taşımadan önce yeniden kurgulamıştır. Böylece *Yüzleşme* ve *Ölüm* imgeleri asıl anlamlarını kadrajın dışında bırakır ve imgeler gerçeği gizler. Bu gösterenler hakkındaki belirsizlik ve bulanıklık onları izleyicinin gözünde sıradan imgeler haline getirirken gerçeklik belleğimizde yeniden yaratılır. "(...) "Dead" dizi resimlerindeki anlık görüntünün akışkanlığına dair yapısal olarak devreye giren bulanık montajlı "video yüzeyi" tadındaki görüntüler, sanatçının sınırsız gerçeklik algılamalarının bir manifestosu gibidir" (Yaşayanlar, 2008: 21).

Sonuç

Gerçeklik, kavram olarak dış dünya nesnelerinin varlığını işaret etmektedir ve bu varlıkları algılamamızdaki en önemli pay da görsel algımıza aittir. İlk çağlardan beri gerçeklik bu görsel algılamamızın ardındaki teoride aranmış olsa da sonuç olarak gerçeklik kavramı görüntülere bağlı kalmıştır. Bu bağlılık, insanlığı onu görsel olarak kopyalayabilme uğraşına itmiş, fotoğrafın icadıyla nihai olarak kesin bir temsiline ulaşılabilmeyi sağlamıştır. İcadından sonra fotoğraf, doğaya bakışımızı, gerçeklik algımızı değiştiren bir araca dönüşmüş ve o güne kadar gerçekliğin görsel temsili konusunda sanatçıların referans aldığı bir araç halini almıştır.

Fotoğraf zaman içinde farklı amaç ve anlamlar kazanmıştır. Önceleri gerçekliğin kesin bir temsili olan fotoğraf 1960'lı yıllarda bu özelliğini yitirerek kurgusal bir görselleştirme için de kullanılabilen en önemli araçlardan birine dönüşmüştür. Fotoğrafın bu kurgusal imge üretme becerisinin dolaylı etkisiyle sanat alanında boya resim üretmek de Modern anlayıştaki itibarını yitirmeye başlamıştır. Buna rağmen Richter boya resim üretmek konusunda ısrarcı olmuştur. Bu ısrarındaki amacı boya resmi eski günlerine döndürmek değil, onun bir gerçeklik alanı olarak orada yer aldığını kanıtlayabilmek olmuştur.

1960'lı yıllarda üretmeye başladığı foto resimler, iddiasının en önemli araçlarından biri olmuştur. Richter, foto resimlerinde kaynak olarak pek çok fotoğraf türü kullanmış, seçtiği fotoğrafların görselleştirdiği imgele- rin görselliğindeki gerçekliği boya resim ile yeniden üretmeyi denemiştir. Richter bir fotoğrafçı değildir ancak fotoğrafçının çektiği fotoğraf imgele- rinin gerçekliğini boya resim ile yeniden kavramaya çalışmıştır. Fotoğrafın gerçeğin temsili ve bellek kavramı ile olan kuramsal ilişkisi, Richter'in foto resimlerinin görselleştirme yöntemini, fotoğrafın görüntüleme pratiği ile foto resimler arasında kurduğu görsel benzerliklerin ya da farklılıkların; resimlerde yaratılmaya çalışılan gerçeklik algısının belirleyicisi olmuştur. Richter'in foto resimlerinde çoğunlukla kullandığı gri tonlama onları pasif- leştirirken, izleyiciyi bulanıklaştırmaya odaklayarak gerçekliği yorumlama ve birden fazla anlam üretebilme olanağı sağlamaktadır. Referans alınan fotoğraftaki imgelerin tuvale boyanması sırasında kullanılan bulanıklaştır- manın gerçekliğin görsel temsili ile soyutlama arasında açtığı oyuntu, foto resimleri fotoğraftan farklı kılmaktadır.

Richter, gerçekliğin görsel temsiliinde resim ve fotoğrafçılığın paylaştığı or- tak sınırları ve olanakları sorgulayarak postyapısalcı anlayışın teorik yapısı- na önemli bir görsel katkı sağlamıştır. Bu nedenle Richter'in foto resimleri, fotoğrafa olan gerçeklik inancının alt üst olduğu bir dönemde boya resim,

gerçeklik ve fotoğrafın birbirleri ile ilişkisi konusunda merkezi bir öneme sahip olmuştur. Sonuç olarak Richter, hem resim ve fotoğraf arasındaki mesafeyi hem de gerçeği görselleştirebilme olasılıklarını birleştirerek iki görsel ortam arasındaki temas ve sınırları sorguladığı görülmüştür.

Kaynakça

- Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan Sonra / Analog Fotoğraftan Dijital Devrime* (çev. M. Franco). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altı Kırk Beş yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (çev. O. Adanır). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan* (çev. V. Pekel Şener). İstanbul: Dost Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. ve Vigarello, G. (2011). *Bedenin Tarihi: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa* (çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crowley, D., Heyer, P. (2010). *İletişim Tarihi / Teknoloji, Kültür, Toplum* (çev. B. Ersöz). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Elger, D. ve Obrist O. H. (Editörler). (2009). *Gerhard Richter Yazılar 1961 – 2007* (çev. İ. Donmez). İngiltere: D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Erzen, J. N. (2015). *Fotoğraf Notları*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (çev. G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü* (çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2012). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Krause, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (çev. D. Zaptcioğlu). Almanya: Literatür Yayınları.

- Phillips, S. (2016). *...izimler Modern Sanatı Anlamak* (çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Platon. (2002). *Devlet* (çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Richards, K. M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida*, (çev. Z. Talay). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke ve C., Honnef, K. (2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı* (çev. İ. Dönmez). Taschen: Fransa.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Whitman, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (çev. T. Göbekçin) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Yaşayanlar, G. (2008). "Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (Hakiki) Sanat", *Rh+ Sanart Dergisi*, 51, 21-23.
- Yıldız, D. (2006). *Henri Bergson'un Felsefesi, Kozmik Bir Füg gibi Gelişen Dünya*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları

İnternet Kaynakları

- İnternet: Robert Storr (ed.), *Gerhard Richter. October 18, 1977, The Museum of Modern Art, New York, 2000*, pp. 106-107. (çev. İ. Donmez)
- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694/?&categoryid=56&p=1&sp=32> 30.07.2020'da alınmıştır.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/001_a01_camera_obscura_abrazolas.jpg 30.07.2020'de alınmıştır.
- Görsel 2: <http://hersedense.com/tarihte-cekilen-ilk-fotografin-hikayesi/30.07.2020>'de alınmıştır.

Görsel 3: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/household-icons-39/table-4954> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 4: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-I-II/family-5500/?&categoryid=11&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-I9/phantom-interceptors-5538/?&categoryid=19&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-I9/aeroplanes-5486/?&categoryid=19&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 7: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595/?&categoryid=9&p=1&sp=32> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 8: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 9: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56> 30.07.2020'de alınmıştır.