



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>  
Inonu University Journal of Art and Design  
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



## Kavramsal Sanat Bağlamında Marina Gadonneix'in "İmajdan Sonra" Serisi

### The Series "After the Image" by Marina Gadonneix in the Context of Conceptual Art

Ebru Ceren UZUN UYSAL \*  

Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İstanbul, Türkiye

Article history: 13.03.2022 / Accepted 29.05.2022

#### ÖZET ABSTRACT

Sanat eseri, gündelik yaşantımızdaki tecrübeleri aktarmanın bir yolu olduğu kadar, bu dünyadaki varlığımızı sorgulama ve anlamlandırma yolu ile sürekliliğimizi sağlamamıza yardımcı olmuştur. İnsanlık, mücadele etmek ya da ayak uydurmak zorunda olduğu doğa şartlarını tanımak ve onu gelecek nesillere aktararak türünün devamını sağlamak için kolektif bir bellek oluşturmanın yollarını aramıştır. Hikâye aktarıcı görevini üstlenen sanatçı, kendi aktarmış olduğu kişisel tecrübesi ile hem kendi neslinin hem de eserinin ölümsüzlüğü peşinde koşar. Sanat eseri bu işlevi dolayısıyla izleyeni ile, aktardığı mesaj çerçevesinde, kendi somut varlığı ve tekniği ile değerlendirilecek şekilde iletişim kurmaktadır. Zaman içerisinde, tüm bunlardan bağımsız olarak, ikonoloji ve göstergebilim gibi, plastik sanatlar alanında üretilmiş eserlerin analizini yapmakta araştırmacılara yardımcı olan iki yöntem ortaya konmuştur. Bu iki yöntemin de temelinde, sanatın bir iletişim biçimi olduğu, bu iletişim biçimi çerçevesinde kurduğu kompozisyon ile izleyiciye bir cümle aktardığı ve en nihayetinde bu cümlenin aynı dilbilgisinde olduğu gibi öğelerine ayrılabilceği yatmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, çalışmada ele alınan sanatçı Marina Gadonneix'in eserleri bu analiz yöntemlerinin ışığında ve bu düşünceden yola çıkarak ortaya atılan "kavramsal sanat" olgusunun çerçevesinde incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. "İmajdan Sonra" çalışması sanat eserinin kendi kuramsal tanımı ve kavramsal alt zemini çerçevesinde şekillenmiş ve plastik biçimini bulmuş bir çalışmadır. Kavramsal sanatın fotoğraf alanındaki çağdaş temsilcilerinden olan Gadonneix'in eserleri, sanat eseri ile dil ilişkisi çerçevesinde incelemeye alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Çağdaş fotoğraf, Kavramsal Sanat, Göstergebilim, Minimalizm.*

As well as being a way of conveying experiences in our daily lives, the work of art has helped us to ensure our continuity by questioning and making sense of our existence in this world. Humanity has sought ways to create a collective memory in order to recognize the natural conditions with which it has to struggle or adapt and to transfer it to future generations to ensure the continuation of its species. The artist, who assumes the role of storyteller, pursues the immortality of both his generation and his work with his own personal experience. Due to this function, the work of art communicates with its viewer in a way that will be evaluated with its own concrete existence and technique, within the framework of the message it conveys. Over time, regardless of all this, two methods have been introduced that help researchers analyze works produced in the field of plastic arts, such as iconology and semiotics. The basis of both methods is that art is a form of communication, that it conveys a sentence to the audience with the composition it builds within the framework of this communication form, and ultimately this sentence can be divided into its elements, just like in grammar. Based on this idea, the works of the artist Marina Gadonneix, which are discussed in this study, have been tried to be explained in the light of these analysis methods and within the framework of the concept of "conceptual art" that has been put forward based on this idea. The work "After the Image" is a work that has been shaped within the framework of its own theoretical definition and conceptual background of the work of art and has found its plastic form. The works of Gadonneix, one of the contemporary representatives of conceptual art in the field of photography, will be examined within the framework of the relationship between the work of art and language.

**Keywords:** *Contemporary Photography, Conceptual Art, Semiotics, Minimalism.*

## 1.Giriş

İnsanlığa ait bilinen en eski resim örnekleri, Altamira, Lascaux ve Chauvet mağaralarında olduğu gibi, hikâye aktarma amacı ile M.Ö 30.000 yıl duvar resimleri yolu ile başlamıştır. Bilinen ilk insan türü "Homo Sapiens" in yaklaşık M.Ö 130.000 yıl önce Afrika kıtasında ortaya çıktığı düşünülürse, yazı ve resme varan süre içerisinde, insanın geçirmiş olduğu nörolojik, anatomik, psikolojik ve sosyal gelişimi göz önüne almak gerekmektedir. Bu demek oluyor ki; insan, kas-sinir sisteminde, yazı yazabilecek ve duvar resimleri yapabilecek kadar evrim geçirmiş, aynı zamanda türünün devamını sağlamak için, çevresinde gelişen olaylara tepki verebilecek ve bunu kaydetmeye ihtiyacı olduğunu düşünebilecek kadar bir sosyal kabiliyet geliştirmiştir. Bu noktada, kolektif bilincin -ilkel bir şekilde olsa da- var olduğunu ve aynı zamanda tüm bunları biçimsel yönden ifade etme tercihinin varlığı çerçevesinde sanatın bir dil unsuru olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

\* Corresponding author.



**Şekil 1.** Chauvet mağarası duvar resimleri, M.Ö. 35.000 (Stephen Alvarez, National Geographic, 2015)

Bu noktada, temelde duysal-işitsel tecrübelerle dayanarak oluşturulan ve kendine özgü işaretler yolu ile temsil edilen "alfabe" nin gelişimine tanık oluyoruz. Bu süreçte hikâye anlatımı evrim geçirmiş -sanat ile yollarını ayırmasa da- farklı bir yol biçimselliğe sahip olan "yazı" ya yönelmiştir. Bilinen ilk yazı örneklerine M.Ö 3200'lerde "Sümerler" de rastlanır. Bildiğimiz anlamda alfabenin öncüsü olan bu yazı biçimi, piktogramlardan oluşmaktadır. Bu yazı biçiminden de görüldüğü üzere, henüz yazı ile resim tam olarak birbirinden ayrılmamıştır, ancak gelişen çevresel şartlar ve sosyal ortam, daha hızlı bir ifade biçimi gerektirdiğinden daha pratik bir işaret sistemi kullanma ihtiyacı çerçevesinde yazı gelişmiştir.



**Şekil 2.** Sümer Çivi Yazısı, M.Ö.3000. (British Museum Koleksiyonu, 1989)

Yazı ile sanatsal biçimin bu iç içe olma durumu hiçbir zaman bitmemiştir. Ancak insanlığın sosyal ilişkiler çerçevesinde gelişimi, ihtiyaçlar dolayısıyla her ikisinin de kullanım alanını ayırmıştır. Ancak hiçbir zaman plastik biçim, hikâye anlatma görevini bir kenara bırakmaz, aksine tarih süresince daha yaygın ve etkin biçimde öykülerini aktarmaya devam etmiştir. İletişimin temelinde yatan başlıca unsurları tam bir yetkinlikle yerine getiren sanat eseri sadece alanını farklılaştırmıştır;

"İletişim, göstergeler (işaretler, imler) aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan bir başka kişi ya da gruba, bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların kısaca anlamın iletilmesidir. İletişimin oluşabilmesi için; Gönderici, kanal, mesaj, alıcı zincirinin gerçekleşmesi söz konusudur... Bu davranışlar bireysel olmaktan çıkıp bir sözleşmeye (konvansiyon'a) dönüşmeye başladığında dilin varlığı ortaya çıkar.

Dilin oluşabilmesi için en az iki kişinin bunu paylaşması ve iletişim kurması gerekir.” (Fırat, 1998, s.4-5)

Bu ayrışmanın sonucunda “anlatı” ya dair her iki alanda ortak olan “öz”, yani imgelem yolu ile aktarılma sırasında ortaya çıkan hayali düşünce ayrışmıştır. Dolayısıyla, yazı daha “didaktik” bir anlatım şekline sahip olurken, sanat her izleyenin esere kendine ait bir “yorum” katması sonucunda her seferinde farklı bir anlamın ortaya çıkması şeklinde yorumlanmıştır. Bununla anlatılmak istenen; alfabedeki bir harfi, bir kelimeyi oluşturan heceleri veya bir cümleyi oluşturan kelimeleri gördüğümüzde, bunun herkes için genel ve ortak bir anlama sahip olduğu konusunda uzlaşmış olmamızdır. Ancak “sanat eseri” veya “plastik bir imgelem” gördüğümüzde bunun anlamını her bir bireyin farklı şekilde yorumlayabileceği anlamı ortaya çıkmaktadır.

## 2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada ele alınan Marina Gadonneix’in “İmajdan Sonra” serisi, literatür taraması ve internet ortamında doküman analizi ile oluşturulan nitel bir araştırmadır. Sanatçının eserlerini analiz etmek için öncelikle gerekli olan dil ile sanat eseri arasındaki ilişki incelenmiş sonrasında ise fotoğrafın kavramsal sanat ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Sanatın dil ile olan ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkan ikonoloji ve göstergebilim terimlerine değinilmiş, bu analiz yöntemleri dolayısıyla ortaya çıkan kavramsal sanat olgusu irdelenmiş, bu şema doğrultusunda da sanatçının eserleri açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında, sanatçının çalışmalarına örnekler verilmiş ve bu doğrultuda bulgular ilişkilendirilerek yapılan değerlendirilmeler sonuç bölümünde açıklanmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Sanat Eseri ile Dil İlişkisi

Sanat tarihi süresince, ele alınan sayısız alegori, farklı teknikler, üsluplar, ifade biçimleri vb. plastik sanatların temelini oluşturan unsurlar, göz önüne alınarak anlatılabilmiştir. Mitoloji, din, edebiyat, tarihi olaylar ve daha birçok konu, olaylar gerçekleştiikten sonra biçim kazanmıştır. İlerleyen zamanlarda ise, fotoğrafın keşfi ile, tüm bu olaylar anında kayıt altına alınmıştır. Tüm bu kayıt biçimleri -her ne teknolojiye sahip olursa olsun- en temelinde barındırdığı “gerçekliği olduğu gibi kaydetme” çabasının, farklı ifade yolları ile aktarımıdır. Bu analizlerde genellikle kayıt teknolojisi ve esere konu olan olay dikkate alınarak değerlendirmeye gidilmiştir. Tüm anlatım sistemlerinin kendine ait bir cümle yapısı olduğunun farkına varılmış, hem eserin içerisindeki öğelerin tekil anlamları hem de bir araya geldikleri kompozisyon itibarıyla ortaya koydukları anlam, sonuç hikâyenin izleyenin zihninde oluşturduğu üçüncü anlama işaret etmeye başlamıştır. Dolayısıyla, izleyenin yorumu dikkate alınmaya başlandığından bu yana, sanat eserinin de aynı yazı gibi bir dilbilgisine sahip olabileceği kabul edilmiştir. Bu dilbilgisi toplamına geleneksel plastik sanatlar alanında “ikonoloji”, fotoğraf ve daha çağdaş üretim biçimlerinde “göstergebilim” adı verilmiştir.

Göstergebilim sayesinde, plastik sanatlar alanında da okumalar yapmak mümkün kılınmıştır. Bunun sayesinde, özünde anlatı amacı taşıyan iki farklı ifade biçiminin tekrar yollarını birleştirdikleri söylenebilir. Kavramsal sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan göstergebilim, aynı zamanda onu kendisinin en iyi örneklerinden biri olarak ilan etmiştir.

Göstergebilim, Ferdinand de Saussure’un “Genel Dilbilim Dersleri” adı altında topladığı çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Göstergebilim, dilbilim alanında geliştirilmiş çözümlenme metodlarını, iletişim niteliği taşıyan her türlü aktarım aracının anlattığı hikâyeyi çözümlenmek için kullanır. Bunu yaparken, çözümlenmeye çalıştığı simgesel bütünleri, ele alınano disiplinin temel özelliklerini dikkate alır. İnsan topluluklarının kendi aralarında iletişim kurmalarını sağlayan tüm işaret sistemleri göstergebilimin inceleme alanına girer. Dolayısıyla fotoğraf da iletişimsel nitelikleri bakımından bu inceleme alanının dışında kalmaz. Sanatsal kullanımının amacı dışında sadece “kayıt tutma” özelliği bile, bilgi aktarma yetisi nedeniyle yine aynı iletişim sistemi içerisinde değerlendirilir.

Temelleri Platon’a kadar dayanan göstergebilimin adını 17.yy’da İngiliz Filozof John Locke koyar, “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme” (1690) isimli eserinde ilk kez “semeiotike” terimini kullanmıştır. Bununla, zihnin olayları kavramasında ve aktarmasında yardımcı olan

işaretlerin, dolayısıyla göstergelerin tanımlanmasını amaçlamıştır. Göstergebilimi modern bir inceleme alanı olarak, dilbilim alanında yeniden ele alan filozof ise İsviçreli Ferdinand de Saussure'dür. Saussure, dilsel olguları merkeze alarak, iletişim niteliği taşıyan her sistemin bu yöntemle açıklanabileceğini savunmuştur.

Teori, kelimelerin evrensel ve objektif anlamlara sahip olduğunu ve dilsel göstergenin nedensizliğini savunan Platon'dan, Saussure'ün, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir modeline evrilmiştir. Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur, aynı bir ses ve onu biçimselleştiren "harf" gibi, ancak göstergebilim daha bütünlüklü bir yapıyı ele alır; nesnenin kendisi ve onun ismi sonuçta o nesnenin kendisi veya mefhumuna göndermede bulunur. Göstergeler uzlaşımsal, içinden geldiği kültüre içkin ve nedensizdirler. (Rifat, 2009, s. 6)

Daha önce de bahsedildiği üzere, plastik sanatlarda göstergebilimin ilk yansıması "ikonoloji" çalışmalarıdır. Fotoğraf ve daha sonrasında gelen sinematografi ve daha birçok çağdaş iletişim biçimi için ise genel şemsiye "görsel göstergebilim" dir. Fransız düşünür Roland Barthes ortaya attığı bu teorinin, 20.yy'ın tüm görsel iletişim unsurlarına uygulanabilir olduğunu savunmuştur;

"Anlatı; sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmiş dili, hareketli ya da durağan imgeleri, jestleri ve tüm bu muhteviyatın düzenli bir sıralamasını içerir. Söylemde, söylencede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, öyküde, trajedide, güldürüde, pandomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. (...) Anlatı her zaman her yerde tüm toplumlarda vardır; anlatının tarihi insanlığın tarihiyle başlar. (...) Anlatı, iyi ve kötü edebiyatın üzerindedir: Anlatı tarih aşırıdır, kültür aşırıdır: Tıpkı hayatın kendisi gibi, basitçe, vardır." (Barthes, 2005, s. 101)

Bu noktada çalışmamızın temelini oluşturan "kavramsal sanat" ile fotoğrafın ilişkisini açıklamak gerekmektedir. Çünkü imgelerin tek başlarına veya bir kompozisyon içerisinde oluşturdukları yan anlamları ve aynı zamanda bunun izleyicinin psikolojik derinliğine göre kazandığı bir üçüncü anlamın en etkin kullanıldığı alan kavramsal sanat dönemidir.

### 3.2. Kavramsal Sanat ve Fotoğraf

Fotoğrafın keşfi ile geleneksel plastik sanat biçimlerinin sırtındaki gündelik hayatı kaydetme yükünün hafiflemesi, resim sanatı kadar daha birçok farklı disiplinin özgürce üretim yapabilmesine yol açmıştı. Rönesans'tan itibaren resmin konu aldığı anlatılarda büyük bir farklılık olduğu rahatça gözlemlenmektedir. Ancak yine de fotoğrafın belgeleme görevini üstlendiği tarihten itibaren yaşanan içerik değişimi ile karşılaştırılmaz.

Bunun temel sebebi olarak sadece belgeleme görevini dile getirmek, meselenin tamamını açıklamak için yeterli olmamaktadır. Bunun sebebi olarak aydınlanma devrinin sonunda meydana gelen sanayi devrimi ve onun getirdiği sosyal ve ekonomik değişimler gösterilebilir. Sosyal alandan bağımsız olamayan sanat, hem gündeliği kaydetmeye hem de özgürleşerek içeriğinde sistem eleştirisine yer vermeye başlamıştır.

Tüm bunların ışığında, fotoğrafın sanatsal bir ifade biçimi kabul edilmesinde büyük etkisi olan "Avangard" döneme bakmak gerekmektedir. "Avangard" terimi altında toplanan akımlar, kelimenin kökeni çerçevesinde hem biçimsel hem de içerik olarak "öncü" bir tavrı benimseyen sanat eserlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.

Bu dönemin ortaya çıkışına imkân tanıyan gelişmeler sosyal ve ekonomik gelişmeler olduğu kadar, daha önce bahsi geçtiği üzere dilbilimsel gelişmeler ve diğer bilimlerin felsefeden ayrılarak kendi kürsülerini kurması, dolayısıyla doğaya ve evrene bakışımızdaki değişimlere de dayandırılır. Dilin gelişimi, göstergelerin altında yatan anlamlara ve onun yan anlamlarına yönelik çözümlenmelerde bulunur; bunun haricinde felsefe, sosyoloji, antropoloji ve psikolojideki gelişmeler, insanlığın o güne kadarki yaşayışında sosyal ve teknik olarak hiç görmediği gelişmelere ve bu yeni gerçeklik algısına uyum göstermesinde yardımcı olur.

Endüstri toplumunu şekillendiren "modernist düşünce"nin beraberinde getirdiği olumsuz sonuçlar, onun doğanın işleyişini ve toplum düzenini açıklayıp, tüm bunlara getirmek istediği mutlak çözümün önüne geçmiştir. Salgınlar, kıtlık, yoksulluk, savaş, ölüm vb. felaketlere getireceği çözüm ile sonucunda yaratmayı tasarladığı ideal toplum modeli, insanlığı büyük bir

çöküşün eşiğine getirmiştir. Ancak buradan çıkan olumlu sonuçlar da mevcuttur; gelinen bu noktada, "Avangard" düşünce, sadece yaşanan gelişmelere ayak uydurmakla kalmamış, aynı zamanda yaşanan felaketlerin boyutlarını ortaya koymuş ve onun yaralarını sarmakta güçlük çeken insanlığa bir çıkış yolu bulmasına zemin hazırlamıştır.

Avangard sanat İsmail Tunalı tarafından şu şekilde tanımlanmıştır;

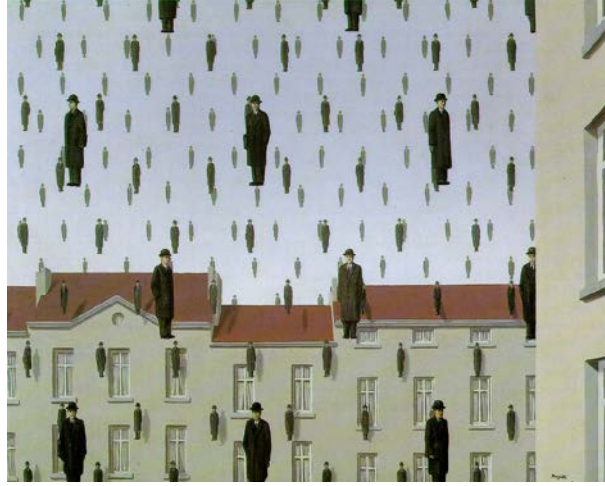
"..., mantık dışılığı, saçmalığı, paradox'u, garabeti, çelişkiyi alışılmışın dışında, ahlak ve töre dışı olmayı, ama, temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır. Bu niteliğiyle de, kültür yaşamında, müzikte, edebiyatta ve plastik sanatlarda yenilikçi ve bir bakıma devrimci bir eylem olarak ortaya çıkar." (Tunalı, 2008, s.193)

Bu çerçevede ele alındığında fotoğrafın en aktif olduğu ve kavramsallaşma ekseninde en verimli üretimin olduğu akımlar olarak dada, sürrealizm görülür; Dadaizm, kavramsal sanatta olduğu gibi belirli bir ekol yaratmaktan kaçınmış, malzemeye bağlı kalmadan, sanatçının zihnindeki düşünceyi aktarmasını ön plana çıkarmıştır. Sürrealizm ise, nesnenin anlamını kendi görüntüsünden değil, onun insanın zihninde oluşan imgesinden aldığı savunulan bir akımdır. Yine biçimsel tavra değil, kurguya ve kompozisyona bağlı olarak aktarılmak istenen düşünceye yoğunlaşıyordu.



**Şekil 3.** "Dadaizm" örneklerinden, "Gift" (Hediye), Man Ray, 1921.

Psikanaliz ve dilbilim alanındaki gelişmeler, bu alanların her ikisinde de dil-imge ilişkisini ve nesne-imge ilişkisini o güne kadar ele alınan biçimlerden oldukça farklı yorumlayarak gündelik dünyayı açıklamaya, onun çıkmazlarına çözüm aramaya çabalamışlardır. Döneme hâkim olan yapıcı-yıkıcılık, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya konulacak yeni dünya düzenini açıklamaya çalışan soyut sanat ve sonrasında kavramsal sanatın zeminini oluşturur. Sanat üretimi, yüzyılın ilk yarısını etkisi altına alan yıkımların yükü altında can çekişen medeniyetin imdat çığılığına dönüşür. Uygarlığın her alanında olduğu gibi, formül haline getirilen ve tüm felaketlere karşı bir çözüm sunacağını iddia eden modernist düşüncenin yıkılmasıyla, sanat alanı da aynı hayal kırıklığına uğrar ve akımların akademik sınıflandırma ile tanımlamasını terk edip, daha eklektik ve işlevin ön planda tutulduğu, biçimin geri plana atıldığı bir tavrı benimser.



**Şekil 4.** “Sürrealizm” örneklerinden, “Repetition, Rythm and Pattern” (Tekrar, Ritim ve Doku), René Magritte, 1953.

Kavramsal sanat, nesnenin kendisi, biçimi, estetik değeri ve yorumlanması -el ustalığı da bir kenara konarak- içerikte mesaj verilme eylemi geri plana atılarak, nesnelerin ve olguların temel anlamları ve duyumsamaları peşinde ve tüm bunların temel anlamları üzerine gitmeyi merkezine alır. Sanatçı içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik ortamın şemasını esas alsa da aslında güncelin, gerçeğin ve aynı zamanda onun arkasındaki anlamın, yorum katmadan ve en önemlisi izleyeni manipüle etmeden, onun da yorumunu da esere dahil ederek imge üreten bir “açık yapıt” üretmeye çalışır. Sol Le Witt, bu durumu şu şekilde açıklamaya çalışır;

“Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşmeye zorunluluğu yoktur.” (Germaner, 1960, s. 47-48)

Ancak tabii ki kavramsal sanatın ilerleyen dönemlerinde, öncelikle dil-nesne ilişkisi çerçevesinde ifade biçimleri, eserin maddeye dönüşmeden sadece düşünce veya yazı aşamasında kalması, durumu değiştirmiştir. Kavramsal sanatın erken dönem örneklerinin üzerinde büyük etkisi olan, filozof Wittgenstein, “Tractatus Logico-Philosophicus” adlı eserinde dilin, resimsel bir yeniden- üretim biçiminde, gerçekliği yeniden ürettiği ya da yeniden oluşturduğu düşüncesinden hareket eder (Yılmaz, 2006, s. 228). Dil, yeryüzünde bulunan nesne ve olguların her birine ad vermektedir. Bu yolla dil tüm varlığıyla dünyayı resmetmektedir;

“Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman.” (Berger, 2002, s. 7)

Ancak dil-nesne üzerinden imgenin yorumlanması tavrından ilerleyen dönemlerde vazgeçilmiş, özellikle fotoğraf disiplinde kavramsal sanatın en verimli dönemi olan “yeni nesnelcilik” gündeme gelmiştir. Sanatçılar bu sayede yazı ya da kavram ile düşüncelerini ifade etmek yerine, yine bir aygıt aracılığı ile eserlerini biçimsel hale getirmeye başlamışlardır. Nesnenin kendisine veya esere hiç müdahale etmeden, nesnesini yüceltmeden, neredeyse bir akademik araştırma niteliği ile nesnenin doğrudan ve ilk anlamı ile izleyiciye sunularak, izleyicinin onun gerçekliğine dair dogmatik olarak kabul ettiği birtakım doğruları yıkması ve içerisinde bulunduğu gerçekliği doğrudan algılaması amacını gütmüştür.

Bu konuyla ilgili olarak, teoriye destek olacak şekilde çağdaş fotoğraf sanatı alanından ele alınması gereken birkaç isimden bahsetmek gerekir; “Sinema Salonları” (1992) çalışması ile

Hiroshi Sugimoto, uzun pozlandırma süresi ile film gösterimi sırasında sinema perdelerini fotoğraflayan sanatçı, fotoğraf anı'nın biricik ve geçmişte kaldığına karşı çıkar tavidir. Tüm filmi pozlandırınca ortaya çıkan koyu karanlık içindeki parlak beyazlık, hafızamızın tüm anıları geri çağırırken yaşadığı bulanıklığı, kesinliğin faydasızlığını temsil eder. Erken dönem fotoğraf üretimlerinin, insanların algısında yarattığı "fotoğraf gerçeği gösterir" yanılgısını, biçimsel olarak sorgulamanın peşine düşmüştür;

"Fotoğraf makinesi, an'ı, o an'ın süresi içinde resmeden bir aygıttır. Resmedilen an ile resmedilme an'ı çakışır." (Kılıç, 2008, s. 109)



**Şekil 5.** "Theaters" (Sinema Salonları) serisinden "Radio City Hall", Hiroshi Sugimoto, 1978.

Uzun süredir resmin elinde bulunan bir özerk durum tekrar fotoğrafın eline geçmiştir. Fotoğrafın sanat alanına girişinden günümüze geçirdiği evrim ve çağdaş sanat ile iç içe geçmiş ifade biçimi, onun bu özgürlüğü yeniden kazanmasına yol açmıştır;

"Artık kameranın varolması nedeniyle, ressamlar fotoğrafın estetik formülasında büyük önem taşıyan iki faktör olan anın dolaysızlığı ve ışığın alışılmamış niteliğini yeniden keşfetmeye yöneldiler." (Monaco, 2014, s. 44)

Monaco tarafından ifade edildiği biçimiyle resmin yaşadığı bu özgürlük durumu, kavramsal sanat, göstergebilim yardımı ile fotoğrafın anlatım dilini sorgulamasına ve güncel sanatın alanına bu ve benzeri kavramsal örneklerle tekrar girmesine yol açmıştır.

Bu çalışmaya konu olan sanatçıya değinmeden önce son olarak benzeri bir şekilde temsilin yanıltıcılığı ve gerçeklik konusunu sorgulayan bir başka sanatçı Sophie Calle'in işlerine yer vermek gerekmektedir;

"Fransız sanatçı Sohie Calle'nin sanatsal stratejiyi günlük yaşamla harmanlaması, kavramsal olarak yönlendirilen fotoğrafçılığın en zorlayıcı gerçekleştirmelerinden biridir." (Cotton, 2004, s.23)



**Şekil 6.** "What Do You See?" (Ne Görüyorsun?), Sophie Calle, 2013.

Bu çalışmaya benzer bir düşünce ile geliştirdiği "What Do You See?" (Ne Görüyorsun?) isimli çalışmasında sanatçı, Thomas Struth'un "Museum Photographs" (Müze Fotoğrafları) çalışmasında benzer bir şekilde, sanat eserini belgelerken bir izleyici ile beraber fotoğraflar. Ancak buradaki fark ilk öncelikle planlı bir çekim olmasıdır, çünkü fotoğrafı çekilen sanat izleyicisi, eylemi esnasında poz verir. Bir ikinci fark ise fotoğraflara konu olan sanat eseri kadrajda yer almaz sadece çerçevesi yer almaktadır, yani sanat eseri yerinde yoktur (Harris, 2013).



**Şekil 7.** "Museum Photographs" (Müze Fotoğrafları) serisinden "Louvre 4", Thomas Struth, 1989.

Bu kavramsal çalışmada sanatçı, Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" işinde olduğu gibi izleyiciye sorular sorar, ve benzer şekilde dil ile imge arasında bir bağ kurar. Calle'in eserini oluşturan metinlerde, fotoğraflarda yer alan izleyiciye ne gördüğü sorulmuş ve onlardan alınan cevaplar da çerçevesel olarak eserin yanında sergilenmiştir. Aynı zamanda bu yolla, aynı Sugimoto'nun "Sinema Salonları" eserinde yaptığına benzer şekilde, imgenin izleyicinin geçmiş



deneyimlerine bağlı olarak yaptığı okuma ve eserin izleyicinin belleğinde geriye bıraktığı tortuya işaret eder:

“Bir görüntü daima düşünmek için gerekli olanı gösterir, düşüncenin kendisini değil.” (Bright, 2005, s.120)



**Şekil 8.** “One and Three Chairs” (Bir ve Üç Sandalye), Joseph Kosuth, 1965.

Dolayısıyla; yukarıda bahsi geçen bu sanatçıların ortak zemini olarak, konularını kavramsal çerçevede ele almaları, ve bunu yaparken nesne-dil-imge ilişkisine vurgu yaparak gerçekliği sorgulamaları, gösterilebilir. Dolayısıyla Jeff Wall, kavramsal sanat ve fotoğraf ilişkisini şu şekilde özetlemiştir;

“Kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır ya da fotoğraflar aracılığıyla” (Wall, 1995, s. 253)

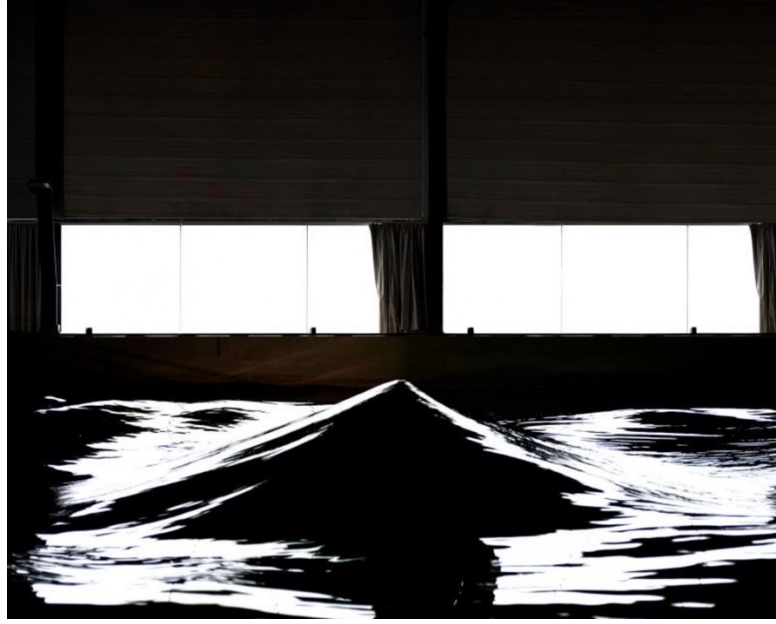
Tüm bu düşünceleri temellendiren durum ise, fotoğrafın semiyotik okumalarından ileri gelmektedir. Fotoğrafın keşfi ile göstergebilimsel çözümlemesinin yapıldığı zamana kadar geçen süreçte bir ideolojik aygıt olarak kullanılmasından dolayı tecrübe edilen avantaj ve dezavantajlar, onun gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamayı bir gereklilik haline getirmiştir. Kavramsal sanat alanı bu meseleye bir çözüm bulmak niyetinde değildir, ancak cihazın yaydığı kültürel mesajlar konusunda kendi izleyicisine, saf görüntü ile karşı karşıya olmadığını, onu ne şekilde olursa olsun sorgulamasını tembih eder. “Fotoğraf Üzerine” eserinde Sontag, fotoğraf-gerçeklik ilişkisini şu şekilde ortaya koymuştur;

“Platon’un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor.” (Sontag, 1999, s.19)

### 3.3. Marina Gadoenex’in “İmajdan Sonra” Serisi

1977 Paris doğumlu sanatçı Marina Gadoenex, “Arles Ulusal Fotoğraf Okulu”nda eğitimini tamamlamış ve 2006’da HSBC Fotoğraf Ödülü ve 2018 yılında “Rencontres d’Arles” (Arles Buluşmaları) isimli fotoğraf festivalinde “Dummy Book” (model kitap) ödülünü kazanmıştır. Amerika, İngiltere, Almanya, Fransa’nın önde gelen galerilerinde ve dünyanın birçok ülkesinde sergilenmiş olan sanatçı, Fransız çağdaş fotoğraf sahnesinin önde gelen temsilcilerinden biridir. (Galerie Christophe Gaillard, 2020)

Sanatçı çalışmalarında düşüncesini aktarırken, belgesel fotoğraf estetiğinin birleştirici niteliğini, stüdyo, reproduksiyon, bilimsel çalışma kaydı, manzara fotoğrafı biçimselliğiyle, gerçek ile kurgunun kesişim noktasında kompozisyonlarını oluşturmaktadır (RVB Books, 2018). Çalışmalarından "Phénomènes"da (Fenomen), 2014 yılında "Fransa Ulusal uzay Araştırma Merkezi"nde davetli sanatçı programı ile çalışırken kaydettiği, meteorolojik ve astrofizik fenomenlerin araştırıldığı mekanları belgelemiştir. Gök olayları, fırtınalar, depremler, yanardağ patlamaları meteorlar, kara delikler vb. doğa olaylarının bilim adamları tarafından yapay biçimde üretildiği ve neden-sonuç ilişkilerinin analiz edilmeye çalışıldığı laboratuvarında, sanatçı bu deneylerin bir kısmını sanki gerçekten oluyormuş gibi kurgulayarak kaydetmiştir. (Recontres d'Arles, 2019)



**Şekil 9.** "Untitled/Waves#1" (İsimsiz/Dalgalar#1), "Phénomnes" (Fenomenler) serisinden, Marina Gadonneix, 2019.

Burada tüm çalışmalarında olduğu gibi iki anlamlı bir düzlem peşinde koşmaktadır. İlki; tüm bu doğa olayları aslında gerçekten olmamakta ve simülasyonu bilim adamları tarafından gerçekleşmektedir. Bu durumda Gadonneix, aslında çevresinde meydana gelen bir olayı belgelemekte ve kurgusal bir eser üretmemektedir. Ancak ikinci düzlemde ise, sanatçı konusuna yaklaşırken onun ile arasına koyduğu mesafe, bakış açısı ve perspektiften dolayı, gerçekte simülasyon olarak gerçekleşen bir olayı izleyiciye sanki gerçekten oluyormuş gibi aktararak izleyicisinin zihninde bir sorgulama başlatmak niyetindedir. Burada, bilimsel çalışmanın özündeki neden-sonuç, deney, güvenilir bilgi kaynağı gibi olgular, yapay bir ortamda gerçekleştirilen doğal fenomenlerin ne kadar doğruyu yansıttığı açısından sorgulandığı gibi, hem de kayıt aygıtının, yani fotoğraf makinesinin bunu gerçekleştirirken ne kadar gerçeği yansıttığı sorusunu da izleyiciye sorma niyetindedir.

Sanatçı, birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da, ele aldığı konuların gerçekleştiği mekanları bilginin ve düşüncenin üretildiği merkezler olarak, betimlemektedir. Bu kompozisyonlar, deneyden edinilen bilgi sonrasındaki çalışmalara veya açıklanamayan fenomenlere işaret etme amacındadır. Sanatçının buradaki amacı, deney ve sonucun yanlışlığını kanıtlamaktan çok, bilimin ve deneyin doğasını sorgulamaktır. İnsanın kendi doğasından kaynaklanan "yaşamda kalma isteği"nin, aynı sanat eseri oluştururken olduğu gibi bilimsel deneyler yaparken de devreye girdiğini, kendine özgü bir bakış açısıyla tekrar yorumlamak peşindedir.

Sanatçının aynı izlekte yapmış olduğu bir başka eseri ise "The House That Burns Everyday" (Her Gün Yanan Ev) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmasında, itfaiye çalışanlarının yangınları söndürmek, engellemek ya da yangına karşı önlemler almak adına eğitimlerinin yapıldığı veya uzman itfaiyecilerin pratik yaptıkları bir model evi konu almaktadır (Nederlands Fotomuseum Collection, 2012) Birçok çalışmasında olduğu gibi hem teoride hem de pratikte, gözden uzak veya unutulmuş mekanların hikayelerini ön plana çıkartmak, bu gizli ve saklı kalmış sıradan yerlere önem atfetmek amacı peşinde koşmaktadır. Aynı Vermeer'in "Coğrafya Bilgini" veya "Astronomi Bilgini" çalışmalarında olduğu gibi, bu göz önünde bulunmayan ancak yaşamamızı kolaylaştıran ve en önemlisi devam ettirmemizi sağlayan, gözden ırak şahsiyetleri ön plana taşıma dürtüsüne benzer bir şekilde hareket etmektedir.



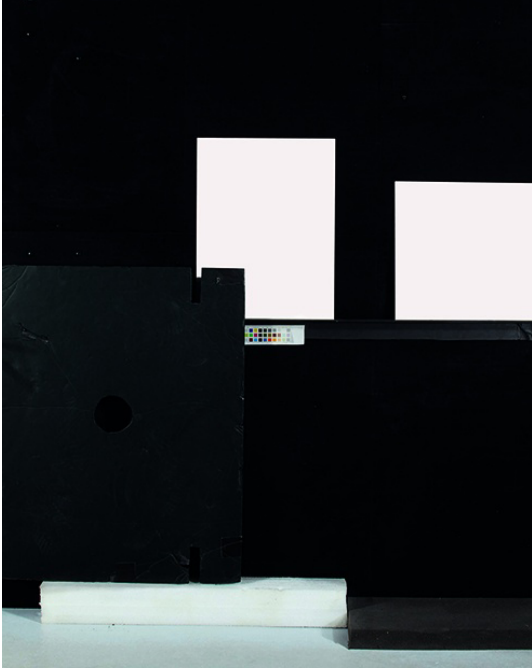
**Şekil 10.** "Kitchen 2" (Mutfak 2), "The House That Burns Everyday" (Her Gün Yanan Ev) serisinden, Marina Gadonneix, 2012.

Bu mekanların, gündelik gazetelerde veya televizyonlarda yer almayan hikayelerini izleyiciye ulaştırmakta ve onlara öncelikle bir önem atfetmektedir. İkinci aşamada ise aynı "Fenomen" çalışmasında olduğu gibi, gerçek olayların kurgulandığı bir mekanı, perspektif yolu ile tekrar kompozite ederek oluşturduğu karanlık ve tekinsiz atmosfer ile, izleyicinin hiçbir zaman tanık olamayacağı gizemli bir deneyime tanıklık etmesini sağlamakta ve yine yapay bir deney alanı ile manipüle edilmiş sonuçlarını "türünü devam ettirmesi" kaygısı ile kayıt altına alan tüm diğer sanatsal üretim biçimlerini de bu anlatının sorgulama aşaması için devreye sokmaktadır. (Printed Matter, Inc. Catalog, 2012)

Bu çalışmaya konu olan "After the Image" (İmajdan Sonra), az önce değinilen diğer iki çalışmaya izlek olarak çok benzemektedir. Ancak sanatçı bu sefer gözlemine kendi alanına, yani sanatsal üretime çevirmiştir. Seride yer alan fotoğraflara bakıldığında, stüdyo ortamına benzeyen bir tiyatro sahnesinde oluşturulmuş kompozisyonlarda, bu ortamın gerekliliği olan teçhizatlar, aksesuarlar ve yardımcı öğelerin farkına varılmaktadır. Aydınlatma ekipmanları, uç ayaklar, fon kağıtları, renk kartelası, kaideler, yansıtıcılar vb. gibi birçok öğe, geometrik bir düzen içerisinde sahnede yerlerini almaktadırlar.

Ancak az çok bir film ya da fotoğraf setine aşına olan seyirci, bazı eserlerdeki minimal kompozisyon ve açık-koyu dengesi bakımından bir şüpheye düşmese de birçoğunda da tüm bu

nesnelerin tek başına yeterli olmadıklarını, bu sahnede birtakım öğelerin eksik olduğunu fark etmektedirler. Bu sahneler, çekim bittikten sonra artakalan set malzemelerinden başka bir şey değildir. Boş kaideler, boşlukta duran malzemeler, boşluğu aydınlatan ışıklar, boş arka plan vb. gibi öğeler, ön planda çekimi yapılan nesnelerin formuna az da olsa ipucu olacak boşluklar, aynı Sophie Calle'un "Ne Görüyorsun?" isimli çalışmasındaki boş çerçevelere benzemektedir.



**Şekil 11.** "Untitled, Time Exposed Portfolio, Hiroshi Sugimoto" (İsimsiz, Zamanı Pozlarken, Hiroshi Sugimoto, Kitap) Marina Gadonneix, 2014.



**Şekil 12.** "Time Exposed" (Zamanı Pozlarken) Hiroshi Sugimoto, 1995.

Burada farklı olarak, kadrajın içerisinde, eseri kavramsal açıdan tamamlayan izleyici ve yorumu yoktur. Bunun yerine sanatçının eser ile ilgili ortaya koyduğu manifestodan faydalanılır. Yani Gaddoneix "İmajdan Sonra" başlığını bu amaçla kullanmıştır ve açıklamalarında da buna yer vermiştir. Bu bilgilendirmeyi alan izleyici eseri bu çerçevede değerlendirmeye başlar.



**Şekil 13.** "Untitled, Clipped Branches, Jeff Wall" (İsimsiz, Budanmış Ağaç Kökleri, Jeff Wall), Marina Gadonneix, 2014.



**Şekil 14.** "Clipped Branches" (Budanmış Ağaç Kökleri), Jeff Wall, 1999.

Sanatçının bu serisi de aynı bahsi geçen çalışmalara benzer şekilde, yaşamımızda yeri ve önemi olan, ancak hiçbir şekilde ön plana çıkmayan nesne ve durumlar ile ilgilidir. Bir nevi "kamera arkası" görüntüsü olarak kurgulanmış bu sahnelerin, bir sanat eseri reproduksiyonu sonrasında boş olarak düzenlemiş olduğu belirtilince, eserlerin anlamları değişmektedir;

"Gadonneix, sanatçı atölyesinin zengin ikonografik geleneğinin bir karşılığı olarak, orijinal olmasa da genellikle ihmal edilen bir konuyu ele alıyor: sanat eserlerinin reproduksiyonu için fotoğraf stüdyosu." (Gross, 2015)



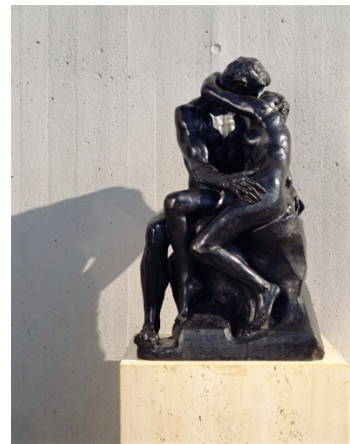
**Şekil 14.** "Untitled, Au Tambour, Eugene Atget" (İsimsiz, Davul, Eugene Atget), Marina Gadonneix, 2015.



**Şekil 15.** "Untitled, Classroom, Lynne Cohen" (İsimsiz, Sınıf, Lynne Cohen), Marina Gadonneix, 2015.

Öncelik bu noktada, Kosuth ve Calle'ın metin destekli kavramsal sanat ürünü fotoğraflarına bir gönderme olduğu söylenebilir. İkinci planda ise bir sahneden "artakalan" kaydı ile değil, aslında Sugimoto'nun "sinema salonları"nda olduğu gibi, "eserin izleyicinin belleğinde geriye bıraktığı tortuya" işaret etme durumu vardır. Ancak bunu tersine çevirir. Sugimoto sinema filminin tamamını fotoğrafa aktarır, ancak Gadonneix, gelecek nesiller ve insanlığın ortak belleği için yapılan bir kayıt eylemini kaydetmiştir. Bu durum bir başka deyişle şu şekilde tanımlanabilir;

"Bu görüntüler eserleri göstermeden onların aurasına temas etmektedirler" (RVB Books, 2015)



**Şekil 16.** "Untitled, Le Baiser, Auguste Rodin" (İsimsiz, Öpücük, Auguste Rodin) Marina Gadonneix, 2014.

**Şekil 17.** Le Baiser (Öpücük), Auguste Rodin, 1882.

İhsî geçtinin özünde yer alan biçimsel ve düşünsel amaçlara dayanmaktadır. Özne görünmezdir, sanat eserini göremeyiz ve sahne boştur. Bu durum, her bir izleyicinin zihnini, birbirinden farklı olacak şekilde, gördüğü boşlukları sahnenin içeriğine dair hiçbir referans olmadan kendi tecrübe ve bilgilerine dayanarak doldurmaya sevk eder;

"...gören ve okuyucunun bilgisini sınamak (veya pohpohlamak) değil, görmek ve bilmek arzumuzu harekete geçirmek ve beslemek amaçtır." (Gross, 2015)

Dolayısıyla, aktarılan mesaj tamamıyla izleyicinin geçmiş deneyimleri ve beğenisine bırakılırken, yalnızca izleri kalan bir şeyi hayal etmeye ve izleyiciyi sanat eserini tam olarak tanımlamaya sevk eder.

Ancak sanatçı ile izleyici arasındaki bu iletişim ilginç bir şekilde kurulmuştur. Gadoennix, boş bir fonda düzenlemiş olduğu minimal kompozisyonlarda, reproduksiyonu çekilmiş sanat eserinin yerine, bu çekimlerden arta kalan izleri konu edinirken, bu izler sayesinde, izleyicinin kendi kendine "acaba burada daha önce ne vardı?" sorusunu sormasını amaçlamıştır. Sanatçı, yavaş yavaş bu boş alanlardaki kompozisyonların, adeta bir enstalasyon gibi, orada daha önce var olan sanat yapıtının yerini almasını ve yeni kompozisyonun artık kendisini bir estetik beğeni ögesi olarak göstermesini amaçlamıştır. Düz siyah ve beyaz yüzeylerin tipik temizliği ile oluşturulan setler, Gadonneix'in görüntülerinde vurguladığı, geometrik soyutlamalara yaklaşan minimalist kompozisyonlardır. Fotoğraf serisinin asıl konusu, görünmez olmanın ardındaki sanata dönüşüdür;

"...titizlikle planlanmış ve inşa edilmiş bu setler, tüm dikkati 'gerçek' sanat eserine vermek içindir." (Gup Magazine Preview, 2015)



**Şekil 18.** "Untitled, Tête sur Tige, Alberto Giacometti" (İsimsiz, Çubuk Üzerinde Kafa, Alberto Giacometti), Marina Gadonneix, 2014.

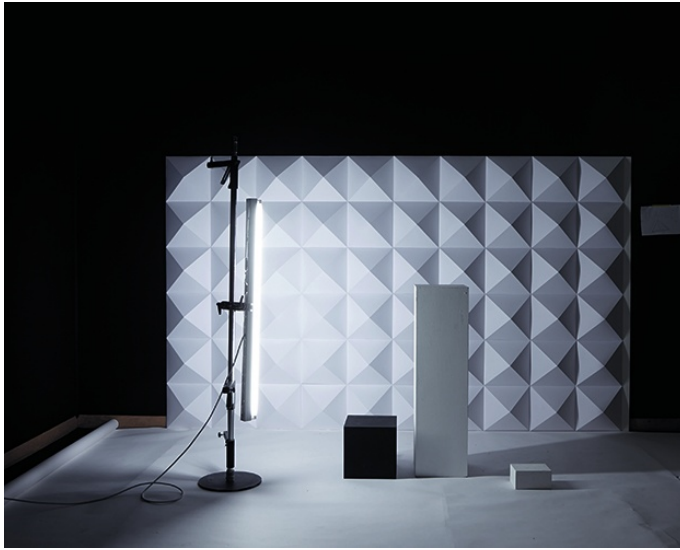


**Şekil 19.** "Tête sur Tige" (Çubuk Üzerinde Kafa) Alberto Giacometti, 1947.

Bu çalışmada ele alındığı üzere "İmajdan Sonra" serisi, aynı mantık ve izlekte üretilmiş, ancak bu sefer sanat eseri kavramının üzerine eğilen bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, izleyicinin, "araştırma, öğrenme ve aktarma" güdülerini motive edip öncelikle eser hakkında bir yorumda bulunmasına teşvik etmektedir. Sonrasında ise, stüdyoda çekim anında bulunan eserler konusunda hayal kurmasını istemektedir. Ancak en sonunda, Gadoennix'in

ürettiği eserlerin merkezinde olan minimal siyah-beyaz kompozisyonları, reproduksiyonu yapılan eserlerin aurasından faydalanarak, sanat eseri kavramını irdeleyen, yeni bir eser olarak ortaya koymaktadır;

“Böylelikle, amacın bir fotografik sürecin perde arkasını belgelemekten çok, referans sistemi ile görme özerkliği arasında sürekli bir hareket halinde görüntünün diğer tarafını öne çıkarmak olduğu netleşir. Temsil edilen mekanların işlevselliği uzaktan tutulduğundan (ancak hiçbir zaman tamamen silinmediğinden), izleyicinin dikkati kendi şekillerine odaklanır. Bu haliyle düşünüldüğünde, yüzeyler ve hacimler enstalasyon parçalarına dönüştürülmüş gibi görünüyor, geçici yapılar da ton, teatralite ve akıl oyunları dahil olmak üzere minimalist veya kavramsal. Görüntülerden bazıları hem şifreli hem de zarif siyahların ve beyazların ince soyutlamalarıdır.” (Gross, 2015)



**Şekil 20.** “Untitled, Composition, Victor Vasarely” (İsimsiz, Kompozisyon, Victor Vasarely), Marina Gadonneix, 2014.



**Şekil 21.** “Untitled, Baton, André Cadere” (İsimsiz, Çubuk, Andre Cadere), Marina Gadonneix, 2015.

#### 4. Sonuç

Bahsedildiği üzere, biçim veya imge, dilden önce gelen bir iletişim yolu olmuştur. İnsanlık, daha karmaşık ve entelektüel bir enformasyon aktarımından önce hareket ve biçimlerle iletişim kurmuştur. Dolayısıyla, soyut ya da somut herhangi bir olayı, durumu, nesneyi veya mekânı önce sembollerle temsil etmenin yollarını aramış, daha sonra bir uzlaşım varmış ve aynı biçim ve simgeler üzerinde bir dil oluşturmuştur. Ancak tarih süresince edinilen tecrübeler, coğrafya farklılıkları, ifade biçimlerinin gelişimi ve bunların anlamlarının çözümlenmesindeki kabiliyetlerin gelişimi, özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında meydana gelen travma, bu anlamların artık ortak olmadığı ve hatta izleyicinin tecrübesi çerçevesinde devamlı gelişen, bir anlam bütünü içerisinde gelişmesine yol açmıştır. Bu çerçevede sanat eserinin içeriğini oluşturma özerkliği sanatçıdan alınıp izleyici, zaman, mekân ve kavramın ortaklığına teslim edilmiştir.

Kavramsal sanat, dil ile imge ilişkisinin en belirgin yansıması olarak çağdaş sanattaki yerini almıştır. Sanat eserinin anlam düzlemlerinin analizi, ikonoloji, psikanaliz, dilbilim ve göstergebilim sayesinde mümkün olmuştur. Bu analizin temel yapıtaşları ortaya konduktan sonra da formül tersine işletilerek kavramsal sanatın şeması ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmaya konu olan sanatçı Marina Gadoennix, bu sanat pratiğinin çağdaş fotoğraf alanında önde gelen bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı çalışmalarında yer verdiği

mekanları öncelikle "yapay deney" alanlarından seçmiştir. Bu sayede, aynı Rönesans tablolarında olduğu gibi, öncelikle pek de ilgi görmeyen mekân ve olayları gündeme taşımaktadır. Bu mekanlarda meydana gelen olaylar gerçekten olmaktadır, yani fotoğraflarda kurgusal bir karakterden daha çok bir belgeleme karakteri hakimdir. Ancak bu olaylar doğal yollarla değil yapay şartlar altında gerçekleşmektedir. Burada insanın bilgi edinme yöntemleri, deney-gözlem-sonuç ve bunların kayıt süreci sorgulanmaktadır. Aynı zamanda bilim ve sanat gibi dünyayı anlamak ve açıklamak için geliştirilen iki farklı yöntemin aslında ortak bir özden geldiğine; "araştırma, öğrenme ve aktarma" ihtiyacından geldiğine de işaret etmektedir.

Gadoennix bu enigmatik yapıyı kurarken, tek sorgusunu, mekânın niteliği veya oranın kurgu bir sahne olup olmadığı üzerine inşa etmez. Aynı zamanda izleyiciyi "gerçek nedir?" sorusuna yönlendirmek istemektedir. Fotoğrafın gerçekliğin kanıtı olması yanılgısından yola çıkarak; "temsilin yeniden kurgulanarak farklı bir temsil oluşturması" üzerinden, sorusunu sormaya çalışır. Bu noktada aygıtı ve sanatçıyı devre dışı bırakan Gadoennix, sonuç görüntünün daima izleyicinin zihninde oluşan "gölge" olduğuna işarete etmeye çalışmaktadır. Gerçek olarak düşündüğümüz mekân ile sonradan inşa edilerek yapılan ve sözde gerçek olmayan mekân arasındaki farkı, fotoğraf aygıtının kabiliyeti ve bilinirliği ile kitle iletişiminin temel esasları üzerinden, felsefi bir eleştiri ile ortaya koyma niyetindedir. Aynı zamanda tekrar değinmek gerekir ki, tüm bu mekanizmanın, insanlığın "araştırma, öğrenme ve aktarma" kabiliyetleri ve dürtüsü çerçevesinde, yaptığı tüm eylemlerle aynı değere sahip olduğunu savunmak da bu sanatçının işlerinin ele alınması çerçevesinde yanlış olmayacaktır.

Sanatçının bu çalışmada ele alınan serisi "After the Image" (İmajdan Sonra) serisi ise, dil ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir çalışmasıdır. Sanat eserlerinin analizi ve açıklamasında önemli bir yer tutan göstergibilimsel yöntemin temelinde dilbilimin yer alması, "İmajdan Sonra" çalışmasının sanat ile dil ilişkisi çerçevesinde şekillenmesi, bu serideki eserleri kavramsal sanatın sınırlarına dahil eder ve onların bu alanın içerisinde değerlendirilmesini zorunlu kılar. Fotoğrafı kavramsal sanatın içerisinde kullanan öncülleri gibi, özellikle eser isimlerinde ve açıklamalarında verdiği detaylar, anlatım biçiminin didaktik bir karaktere bürünmesine yol açmaz. Tam tersine serinin isminde de olduğu gibi, eserlerin sahip olduğu gizemli atmosferi daha da arttırmaktadır. Sanki, kimyasal fotoğraf sürecinde olan negatif-pozitif yönteminin fiziksel olarak vücut bulmuş halidir. Ancak bu negatif-pozitif ilişkisi, nesnenin kendisinin farklı iki türlü hali ile değil, varlığı ve yokluğu ile temsil edilmektedir. Bu durumda, reproduksiyonu çekilen eser kompozisyonun içinde varlığını sürdürüyorsa, ortaya çıkan fotoğraf ticari amaçlı bir kopyalamadan öteye gitmezken, eserin yok olduğu, minimal bir kompozisyona sahip, çekim sonrası fotoğrafları ise yeni ve farklı bir sanat eseri olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Hem metinden, hem de reproduksiyonu fotoğraflanan sanat eserinin kendisinden faydalanan eserler, en sonunda ortaya sunduğu yeni görsellikle sadece klasik bir estetik anlayışını reddetmez; kendine özgü bir estetik anlayışı oluşturmak için bir adım attığı gibi diğer yandan eserin insan zihninde uyandırdığı hissiyatı ve bellekte oluşturduğu son "imajı" sorgulama peşindedir.

Bu bağlamda; serinin sahip olduğu "İmajdan Sonra" ismi, sanatçının bu çalışması için şöyle bir anlam taşımaktadır; kelimenin tam anlamı ile, sanat tarihine mal olmuş, önde gelen sanat eserlerinin yerleri boşaldığında geriye kalan boşluğu anlatmaktadır. Bu boşluk eserin ismindeki detayların, izleyicinin hafızasında uyandırdığı görüntüye bağlı kalarak oluşmaktadır. Çünkü bu görüntünün oluşması sadece görmekten ibaret değil, o eseri gördüğümüz andaki tecrübemizden başlayarak, onun hakkında duyduğumuz veya okuduğumuz her unsur ile şekillnemesine yol açmaktadır. Böylelikle görmeye dayalı hatırlamanın sadece gözde değil aynı zamandan zihinde ve ona bağlı olan diğer melekelerde, konuşma-okuma-yazma gibi dili ilgilendiren unsurlarla beraber değerlendirilmesi düşündürülmektedir.

Bu durum aslında, sanatçının fotoğraf makinesini aktarıcı bir araç, sonuçta oluşan imajı ise esas amaç olarak kabul ettiğini ortaya koymaktadır. Geleneksel fotoğraf anlayışında olduğu gibi, bir nesne, mekan, obje veya bir şahsı barındırmayan ve minimal kompozisyonlarla oluşturulmuş eserler, geleneksel görüntüleme yöntemlerini sorgulamaktadır. Sadece bir aygıt veya göz ile değil, aynı zamanda bellek ile, kelimeler ile birlikte görmeyi başardığımızı savunmaktadır. Fotoğraf makinasının yarattığı görsel kaydı değil, yardımcı öğelerin tam bir işbirliği içerisinde oluşturduğu imajı amaçladığını söylemektedir. Sanatsal üretimleri geleneksel anlamda üretilen biçimlerden arındırmak, bu biçimleri meydana getirmeyi mümkün kılan



aygıtlardan mükemmeliyetçilik anlamında uzaklaşmak, eserin alt metnine ağırlık vermek, eseri oluştururken sadece biçimlerden değil kelimelerden de destek almak, kavramsal sanatın başlangıcından bugüne amaçlarındandır. Tüm bu özellikleri başarı ile ortaya koyan "İmajdan Sonra" serisi, Gadonneix'in çağdaş fotoğraf sanatının kavramsal sanat başlığı altında ürettiği en önemli işlerinin başında gelmesine olanak tanımaktadır.

## 5. Kaynaklar

- Barthes, R. (2005). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2002). *Görme Biçimleri* (8. Basım), (Çev. Y. Salman), Metis Yayınevi.
- Bright, S. (2005). *Art Photography Now*. Thames and Hudson Publishing.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames and Hudson Publishing.
- Firat, K. (1998). *Dil Bağlamında Fotoğraf*, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi.
- Gross, B. (2015). *Marina Gadonneix: After the Image*. RVB Books.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Yayınları.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?*, (Çev: Ertan Yılmaz). Oglak Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (3. Basım), (Çev: Reha Akçakaya). Altıkırkbeş Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi.
- Wall, J. (1995) *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art, Reconsidering the Object of Art, 1965-1975* (p. 247-267). Los Angeles, Museum of Contemporary Art.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

- URL-1, (2020) Galerie Christophe Gaillard,  
<https://galeriegaillard.com/en/artists/9558-marina-gadonneix/biography/>
- URL-2, (2015) Gup Magazine Online.

<http://preview.gupmagazine.com/books/marina-gadonneix/after-the-image>

URL-3, (2013) Harris, M. What Do You See, Aperture Online, October 2013)

<https://aperture.org/editorial/what-do-you-see/>

URL-4, (2012) Nederlands Fotomuseum Collection.

<https://www.nederlandsfotomuseum.nl/webshop/the-house-that-burns-everyday-marina-gadonneix/>

URL-5, (2012) Printed Matter, Inc. Online.

<https://www.printedmatter.org/catalog/35857/>

URL-6, (2019) Rencontres d'Arles Online.

<https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/765/marina-gadonneix>

URL-7, (2018) RVB Books Online.

<https://rvb-books.com/products/marina-gadonneix-phenomenes>

URL-8, (2015) RVB Books Online.

<https://rvb-books.com/products/marina-gadonneix-after-the-image>

## 6. Extended Abstract

As the earliest known examples of painting belonging to humanity are in the caves of Altamira, Lascaux and Chauvet, the act of telling stories began 30,000 years ago through forms. Considering that the first known human species "Homo Sapiens" emerged on the African continent approximately 130,000 years ago, it should not be ignored as well as its psychological and social development, as well as the neurological and anatomical evolution that the species went through during the period of writing and form. In other words, a person needs to develop a social-behavioral ability or experience to interpret some events occurring in front of him and decide to transfer them for the continuation of his species, as well as develop the muscle-nervous system relationship to make these wall paintings. At this point, we can say that there is a collective consciousness – albeit in a primitive way – and at the same time, art is used as a language element within the framework of the preference to express all these in a formal way.

This intertwining of writing and artistic form has never ceased. However, the development of humanity within the framework of social relations has separated the usage areas of both due to needs. However, the plastic form never puts aside its task of storytelling, on the contrary, it has continued to convey its stories more widely and effectively throughout history. The work of art, which fulfills the main elements of communication with full competence, has only differentiated its field. As a result of this separation, the "essence" that is common in both areas of "narrative", that is, the imaginary thought that emerges during the transfer through imagination, has been separated.

Throughout the history of art, numerous allegories, different techniques, styles, forms of expression, etc. It has been explained by considering the elements that form the basis of plastic arts. Mythology, religion, literature, historical events, and many other subjects took shape and were recorded after the events took place or at the time of their occurrence with the possibilities of modern technology, with the discovery of photography. All these recording formats – whatever technology they have – are basically the transmission of the effort to "record reality as it is", with different ways of expression. In these analyzes, an evaluation was made by considering the recording technology and the event that was the subject of the work. It has been realized that all narrative systems have a sentence structure of their own, and both the singular meanings of the elements in the work and the meaning they reveal in terms of the composition they come together have begun to point to the third meaning that the final story creates in the mind of the viewer. Therefore, since the viewer's interpretation has been considered, it has been accepted that a work of art can have a grammar just like writing. This grammatical sum is called "iconology" in the traditional plastic arts, photography, and "semiotics" in more contemporary forms of production.

With the discovery of photography, the burden of recording daily life on the backs of traditional plastic art forms was relieved, and many other disciplines, as well as painting, could produce

freely. It can be easily observed that there has been a great difference in the narratives of the painting since the Renaissance. As the main reason for this, it is not enough to just state the documenting task to explain the whole issue. The reason for this is the industrial revolution that took place at the end of the enlightenment period and the social and economic changes it brought. Art, which could not be independent from the social sphere, started to record the daily life and started to include system criticism in its content by becoming free.

Conceptual art focuses on pursuing the basic meanings and sensations of objects and phenomena, and going on the basic meanings of all these, by putting the act of giving a message in the content to the background, putting aside the object itself, its form, aesthetic value, and interpretation - leaving aside the craftsmanship. Although the artist is based on the schema of the social and economic environment he is in, he tries to produce an "open work" that produces an image by including the interpretation of the contemporary, the reality and at the same time the meaning behind it, without adding interpretation and most importantly without manipulating the viewer.

While conveying his thoughts in his works, Gadonneix creates his compositions at the intersection of reality and fiction, with the unifying quality of documentary photography aesthetics, studio, reproduction, scientific study recording, landscape photography. In all his works, he pursues a two-meaning plane. First, all these natural events do not actually happen and are simulated by scientists. In this case, Gadonneix documents an event that took place around him and does not produce a fictional work. However, on the second plane, the artist intends to initiate a questioning in the minds of his audience by conveying an event that takes place as a simulation to the audience as if it were happening, due to the distance, point of view and perspective he puts between him and the artist while approaching his subject.

As in this work, the artist treats the places where the subjects he deals with take place, as centers where knowledge and thought are produced, like a theater stage. These places are recorded by the experts of the business to shed light on the subsequent studies or unexplained phenomena with the information obtained by making an artificial experiment of the subjects they deal with. Here, the artist reveals that, like the nature of the work of art, which reflects the same feelings and thoughts, even though positive results can be obtained, science also acquires some information through experimentation and can manipulate the information that will be valid until the next stage is revealed, according to the results. The aim here is to question the inadequacy and falsity of experiment, thought and result, rather as a different plane of "struggle for survival" that has originated from the same idea since the first human.

In his work "After the Image", the artist has turned his observation into his own field, namely artistic production. Looking at the photographs in the series, the equipments, accessories and auxiliary elements that are necessary for this environment are noticed in the compositions created on a theater stage like a studio environment. Lighting equipment, tripods, background papers, color charts, pedestals, reflectors, etc. Many elements such as these take their place on the stage in a geometrical order. However, towards the center of this equipment, a gap is noticed. Gadonneix's desire to make the audience think finds its meaning precisely in this space. In this space there is a universal concept of "artwork" or its aura.