

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Feyyaz Bodur

Fotoğrafın Tarihi

Fotoğrafın Tarihi • Fotoğrafın Tarihi • Fotoğrafın Tarihi • Fotoğrafın Tarihi • Fotoğrafın Tarihi



FOTOĞRAFİN TARİHİ

Feyyaz BODUR



Feyyaz BODUR

FOTOĞRAFİN TARİHİ

Feyyaz BODUR





TABLET: 28

•

**Genel Yayın Yönetmeni
HARUN YILDIZ**

•

**Teknik Hazırlık
7 SANAT**

•

**Baskı
DİZGİ OFSET**

•

© Birinci Basım, Eylül 2005

•

ISBN 975-6346-27-2

•

**TABLET KİTABEVİ
RAMPALI ÇARŞI 129
(0332) 350 89 87
KONYA**

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1
JOSEPH NICÉPHORE NIEPCE (1765-1833) ve İLK FOTOĞRAF	5
TARİHTEN BİR KAÇ NOT	10
LOUIS JAKUES MANDI DAGUERRE (1787-1851)	12
WILLIAM HENRI FOX TALBOT (1800-1877)	19
İKİNCİ EVRE	24
ÜÇÜNCÜ EVRE	29
FOTOĞRAF VE HAREKET	33
RESİM, FOTOĞRAF VE SANAT	39
ALFRED STIEGLITZ (1864-1946)	53
ANDRE KERTESZ (1894-1985)	58
EDWARD WESTON 1886-1958)	60
AUGUST SANDER (1876-1964)	62
DOROTHEA LANGE (1895-1965)	63
RENKLİ FOTOĞRAF - RENKLİ DÜNYA	65
WALKER EVANS (1903-1975)	71
ROBERT FRANK (1924-)	74
BERNARD PLOSSU (1945-)	77
LASZLO MOHOLY-NAGY (1895-1946)	79
BRIAN GRIFFIN - IŞIK VE GÖLGE (1948-)	83
MAN RAY (1890-1976)	85
NÜ	87
HENRİ-CARTIER BRESSON (1908 – 2004)	92
TÜRKİYE’DE FOTOĞRAF	95
ARA GÜLER (1928-)	102
ŞAKİR ECZACIBAŞI (1929-)	106
ŞAHİN KAYGUN (1951-1994)	109
MERİH AKOĞUL (1963-)	112
GÜLTEKİN ÇİZGEN (1940-)	114
ARİSTO’DAN GÜNÜMÜZE FOTOĞRAF TARİHİNİN	
DÖNÜM NOKTALARI	117
ANLAM VE DİZİN	123
FOTOĞRAFIN TARİHİ KİTABININ HAZIRLANMASINDA	
YARARLANILAN KAYNAKLAR	127

ÖN SÖZ

Her olayın bir başlangıcı ve gelişim süreci vardır.

Kuşkusuz, olayların başlangıcına neden olan olaylar ile bu olayların başlamasına ve gelişmesine, bir sonuca ulaşmasına az veya çok katkıda bulunan insanlar ve daha başka birçok etken bulunmaktadır.

İşte bu süreç, o olayın tarihini oluşturur.

Fotoğraf Tarihi nedir? Fotoğraf Tarihi denilince hangi tarihsel süreç ele alınmaktadır veya alınmalıdır?

Yukarıdaki sorulara ve fotoğraf hakkında daha birçok soruya yanıt bulabildiğim çalışmaların bazılarının özünü bu kitap içinde birleştirdim.

Fotoğrafın tarihsel süreci fiziksel ve kimyasal gelişme sürecidir: Karanlık kutunun önündeki delikten giren ışık demetinin, kutunun arkasına yerleştirilen ışığa duyarlı yüzey üzerine istenilen miktarda ve istenilen sürede nitelikli görüntü biçiminde düşürülmesi için tekniklerin geliştirilmesi süreci fiziksel süreçtir. Işığa duyarlı yüzeye düşen görüntünün bu yüzeyde nitelikli gizli görüntü olarak saklanabilmesi, daha sonra bu gizli görüntüyü görünür hale getirilmesi ve sabitleştirilmesi için geliştirilen süreç de hem fiziksel hem de kimyasal süreci oluşturur.

Fotoğrafın, bu gözle görünür elle tutulur sonucuna ulaşılmamasından sonra, onun bir anlatım aracı olarak kullanılabileceğini keşfedenler, objelere kendilerine göre bakmaya ve objeleri fotoğraf aracılığı ile yorumlamaya başladılar. Fotoğraf gerçekte de bakışların yadsınmaz kanıtı oldu. Fotoğraf, yaratıcısının bakışının sonucu olmanın ötesinde, bu bakışın bir süpor üzerinde somutlaşmasıdır. İşte Fotoğraf Tarihi aynı zamanda bu farklı bakışların da tarihidir.

Görüntü oluşturma ve sabitleştirme süreci günümüzde de sürmektedir.

İlk olarak gökbilimcilerin ve ressamların kullandığı Camera Obscura yüzyıllar sonra geliştirilerek nitelikli görüntü pozlama aracı olan fotoğraf makinesine dönüştürüldü. Görüntünün pozlandığı süpor (hassas yüzey) ise madeni levha, cam şasi, kağıt ile başlayıp, film ve son olarak da manyetik bant ve dijital kart aşamasına ulaştı.

Feyyaz Bodur

■ GİRİŞ

Günümüzde milyonlarca kişi, turist olarak dünyayı dolaşmaktadır. Hemen hemen hepsinin ortak noktaları vardır. O da yanlarında birer fotoğraf makinelerinin olmasıdır.

Kimi zaman fotoğraf makinesi gözün yerine geçer. Çevremizi saptamak ve sonradan bakıp anımsamak için hemen herşeye bakaç (vizör) aracılığıyla bakılır.

İlk bakışta sanki saptadığımız şeyler fotoğraf makinesinin yardımı olmaksızın bakılmaya değer değildirler. Diğer deyişle fotoğrafı çekilmeye değer ilginçlikte, güzellikte değil gibidirler.

Yalın olarak söylemek gerekirse, çekilen fotoğraflar, gezilerimizi doğrulayan kanıtlardır ve başkalarına göstermekten öte biyografimizin bir parçasını oluştururlar.

Bugün yolculuk yapmak çok uzaklara gidip gelmek kolaydır. Dolayısıyla binlerce kilometre uzaktaki yerlerin fotoğraflarını çekmekle evinizin fotoğrafını çekmek arasında çok fark kalmamıştır.

Ancak eskiden ulaşım bu kadar kolay değildi. Fotoğraf tutkunları uzak yerlerin güzelliklerini fotoğraflayabilmek için günlerce süren yorucu yolculuktan sonra yıllarca o yörede kalmaktaydılar. Örneğin İngiliz fotoğrafçı Samuel BOURNE (1834-1912) yedi yıl süreyle Hindistan'da kalmış bu süre içinde bir kez İngiltere'ye gidebilmiştir.

Ayrıca fotoğrafın bulunuşunun ilk dönemleri gözönüne alındığında, fotoğraf çekimi ve baskısı için gerekli her türlü işlemin zorluklarına da katlanmak zorundaydılar. Tüm bu zorluklara katlanmanın nedeni kanımca dünyanın güzellik-

lerini ve çirkinliklerini objektif olarak saptayabilmenin tek aracı olan fotoğrafa duyulan aşırı güven ve sevgidir.

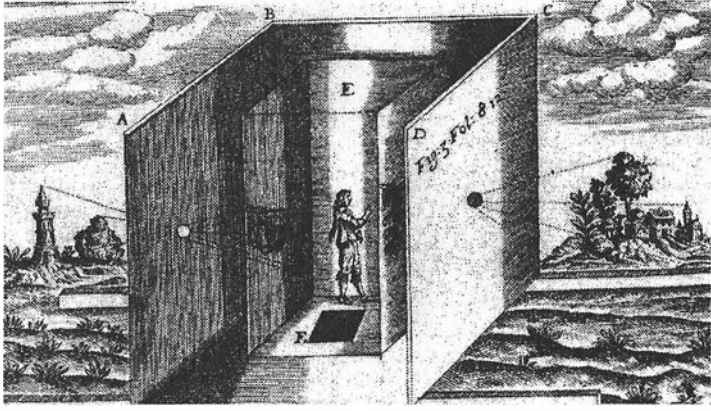
Fotoğraf (Photographie) sözcüğü ışıkla yazı yazmak anlamına gelen eski yunanca Photos (ışık) ve Graphe (yazı) sözcüklerinden oluşturulmuştur. Fotoğrafın nasıl birşey olduğunu bugün biliyoruz. Bu tip görüntülerin doğallığı üzerine düşünmüş çok sayıda kişi vardır. Niepce, bunları Po-int-devue olarak adlandırdı. Fox Talbot ise Güneşli Dizaynlar dedi. Sir Herschel ise son adını koydu: FOTOĞRAF.

Bir kaynağa göre de 25 Şubat 1839'da "Vossische Zeitung" dergisinde yayınlanan bir yazı da, Fotoğraf sözcüğü'nün ilk kez Alman astronom Madler tarafından kullanıldığı iddia edilmektedir.

Ancak "to photograph" (fotoğraf yapmak) fiilini ve "photographic" (fotoğrafik) sıfatını İngiliz astronomu Sir John Herschel'in notlarında Ocak 1839'da kullandığı ve bu bilginin 14 Mart 1839'da 'On the Art of Photograpy' yazısında ilk kez İngilizce olarak yazıldığı tarihsel bir gerçektir. Bundan başka "pozitif" ve "negatif" (Ocak 1840) ve ayrıca "snap-shot" (1860) ve "enstantane" deyimleri ilk kez yine Herschel tarafından kullanılmıştır.

Fotoğraf, fiziksel ve kimyasal bir süreç sonucu biçimlenmiştir. Günümüzde bu gelişimi anlamak kolaydır. Oysa bu olanağın gerçekleşmesi için uzun yılların geçmesi gerekmiştir.

Fotoğraf, yukarıda sözü edilen iki fenomenin mutlu beraberliğinin sonucudur. Bu iki fenomen antik dönemden beri biliniyordu, ancak aralarındaki bağlantı henüz kurulamamıştı. Örneğin, Camera Obscura, milattan beri güneş tutulmasını gözlemlemekte kullanılmış, daha sonra da ressamların vazgeçilmez yardımcısı olmuştur.

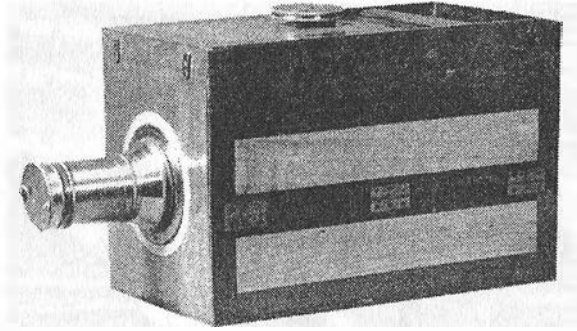


Camera Obscura- 1671

Camera Obscura, ışıktan yalıtılmış karanlık bir kutudur. Bir yüzeyindeki delikten içeri giren ışık ışınları, karşı taraftaki iç düzeyde dış gerçekliğin görüntüsünü meydana getirir. Bir başka anlatımla; Karanlık bir kutunun yüzeylerinden birine bir delik açılırsa , karşı yüzey üzerinde, kutunun dışında yer alan ve yeteri kadar aydınlatılmış bir konunun, her zaman ters çevrilmiş, az çok net bir görüntüsü düşer.

Bugün çok iyi bilinen bu olay, 18. yüzyıldan önce pek bilinmemekteydi. Tarihçiler, Leonarda da Vinci'nin üzerinde inceleme yaptığı, Gimbattista Della Porta'nın uzun süre uğraştığı bu olaydan, ortaçağdan itibaren, güneş ve ay tutulmalarına bakmak için yararlanıldığını yazarlar; fakat, birkaç astronomun, güç bir perspektif ortaya koymak isteyen ressamların, aylak seyircilerini büyülemek isteyen Pont-Neuf hokkabazlarının dışında, karanlık odadan, XVIII. yüzyılın sonuna kadar pek yararlanıldığı söylenemez. Zaten, hem karanlık oda içine kapanmış kalmış, hem de ele geçirilemeyen bu çelişkili görüntülerden, başka amaçlarla yararlanmak mümkün değildi.

4 • FOTOĞRAFIN TARİHİ



İlk Fotoğraf Makinelerinden bir örnek, 1820-30

Sonuçta Camera Obscura, fotoğraf makinasının başlangıç modeli, diğer deyişle atası sayılabilir. Bu elle tutulamaz görüntüyü yakalayabilmek, bir yüzey üzerinde tespit etmek ve kutusunun içinden çıkartmak için, XIX. yüzyılın ilk yıllarını beklemek gerekti. Bu amaçla, kimyacılar, ışığa duyarlı cisimleri incelemeye ve ortaçağ simyacılarının “Boynuz ay” dedikleri, gümüş nitrat ile gümüş klorürün özelliklerini daha ayrıntılı bir biçimde çözümlemeye giriştiler.

VIII. yüzyılda Arap bilgini Cabir İbni Hayyam deneyleri sırasında gümüş nitratın karardığını fark etti. Ancak bu kararmanın nedenlerini çözemedi. Johann Henrich Schultz ise daha şanslıydı. Schultz gümüşteki bu kararmanın ışık etkisi ile olduğunu keşfetti (1727).

1802’de İngiliz Thomas Wedgwood (1771-1805) ışık ile kimyasal özleri birleştirdi ve görüntü elde etmeyi başardı. Ancak, bu sonucu olanaklı kılan ışık, aynı zamanda görüntüyü bir süre sonra bozdu. Çünkü Wedgwood, görüntüleri kalıcı kılan formülü bulamamıştı. Wedgwood güneş ışığı etkisinde bıraktığı duyarlı hale getirilmiş bir kağıt ya da parşömen üzerinde, basit temas yöntemiyle bir ağaç yaprağı ya

da bir dantel siluet elde etmeyi başardı; bunun için, güneşe tutarak kağıt üzerinde oyulmuş biçim ya da harflerin görüntülerini elma üzerinde oluşturan bahçıvanların uyguladıkları usulü uygulamıştı; saydamlık yoluyla, gravürleri de kopya edebiliyordu. Ne var ki, yarı gölgeler görüntü haline gelemiyordu ve siluetler tespit edilemedikleri için biraz güçlü ışığa tutulduklarında hemen kayboluyordu. Ama araştırmaları sonradan verimli oldu: bu araştırmalar yeni bir düşüncüyü, görüntüleri kimyasal yoldan oluşturmak ve kopya etmek düşüncesini ortaya çıkarıyor ve pek çok olanak kapsıyordu.

Aynı dönemde (1796'da), Aloys Senefelder'de, kendi yönünden, bambaşka yöntemlerle, görüntüleri kopya etmek ve çoğaltmak için yeni bir yol buldu; litografya (taşbasma) denen bu yöntemde, Senefelder Münih dolaylarındaki bazı kireç taşlarının kimyasal özelliklerinden yararlandı. XIX. yüzyılın ilk yarılarında Fransa'ya giren bu yeni teknik, Shalon-Sur Saone yakınındaki malikanesinde, yaprağından mavi boya çıkarılan bir turp cinsinin yetiştirilmesinden motorlu gemilere kadar çok değişik konularda deneylerle uğraşan Nicephore Niepce'in (1765-1833) ilgisini çekti.

JOSEPH NICÉPHORE NIEPCE (1765-1833) ve İLK FOTOĞRAF

Zengin bir avukatın oğlu olan Nicephore Niepce yaşamını verdiği fotoğraf ile uğraşabilmek için yeterli olanaklara sahipti. Başlangıçta, litoğraf yöntemlerini kullanarak görüntülerin doğrudan reproduksiyonlarını elde etmeye çalıştı. Bu çalışmaları point-devue olarak adlandırılmaktadır. Ardından gravür yöntemini kullanarak fotografik reproduksiyonlar elde etmeyi başardı. Bu buluşuna güneş yazısı anlamına gelen Heliograf adını verdi.



J. Nicéphore Niepce

Bilinen ilk fotoğraf 1827 yazında gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafın mucidi Nicéphore Niepce tarafından çekilen ilk fotoğraf sekiz saat pozlanmıştır. Birkaç ev ve çatıların görüntüsünden oluşan bu fotoğraftaki tüm cepheler uzun poz süresinin doğal sonucu, güneşin hareketine bağlı olarak aydınlıktır.

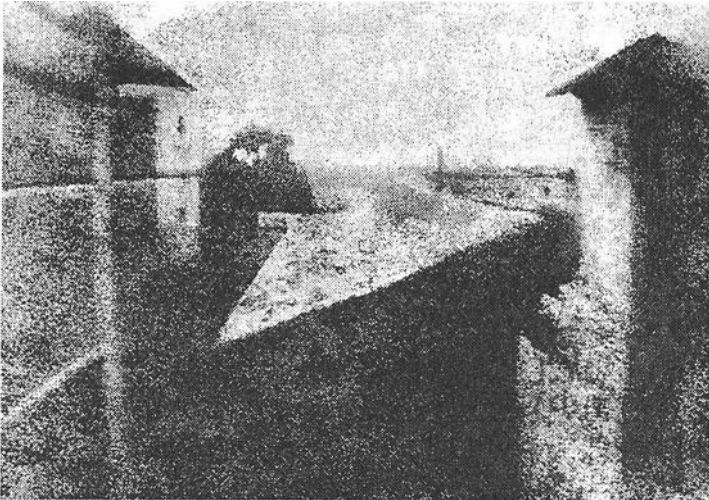
Fotoğrafın boyutları 18x24 cm'dir. Niepce daha önce de benzer çalışmalar yapmış ancak sonuçlarından memnun kalmamıştır. 1816 yılında başladığı deneylerinin sonucuna 11 yıl sonra ulaşmıştır. İlk fotoğraf, fotoğraf tarihi açısından büyük önem ve anlam taşımaktadır. Tıpkı eski mağara resimlerinin resim sanatı için taşıdığı önem gibi. (Bazı kaynaklarda, ilk fotoğrafın 1816 yılında yine Niepce tarafından çekilen yemek masası adlı fotoğraf olduğundan söz edilmektedir).

Niepce'in kendi el yazısıyla tutulmuş notları, kişisel eşyaları Chalon müzesinde korunan cihazları ve kardeşi Claude'a gönderdiği mektuplar bu yaratıcı kişiliği tanımamızı sağlamaktadır. Niepce'i kardeşiyle ve oğlu Isidore'la birlikte, ilk litografya baskılarını denerken, mürekkeplerle yeni vernikleri karıştırırken, Cote-d'Or kıyılarındaki Comblanchien'de uygun taşlar araştırırken, hatta 1814'te, herhangi bir süpura Münih taşının kimyasal özelliklerini vererek yapay taşlar üretirken görüyoruz. Böylece, o da, gümüş tuzlarıyla duyarlı hale getirilmiş bir vernik üstüne gravür arasından ışık etki ettirerek, bir litografya taşı üstüne Wedgwood yönteminde gravür kopya etmeye yönelmiştir.

1815'e doğru, iki kardeşte, litografya ve gravür kopyacı-

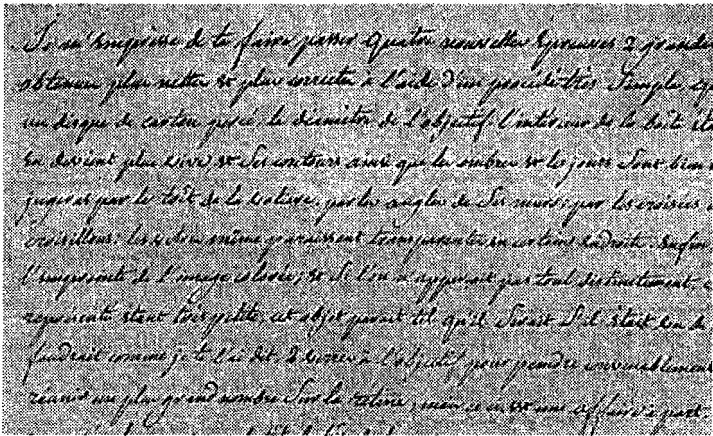
lığını aşan yeni bir düşünce uyandı. Duyarlı bir yüzey üzerine gravür provasının temasıyla değil de, bu duyarlı yüzeyi karanlık odanın dibine yerleştirerek baskı yapıp, orjinal bir eser yaratmak projesini tasarladılar. 1816'dan itibaren Nicéphore Niepce, bu yolla elde edilmiş ilk resimleri, konunun koyu kısımları açık, açık kısımları da koyu çıkan ve gün ışığında bakıldığında hemen yok olacak kadar dayanıksız olan bu soluk ve bulanık resimleri kardeşine gönderdi.

Bu sonuçlarla hevesi artan Niepce, karanlık odayı, daha sonra yeniden keşfedilecek olan "irisli diyafram" ile donatmaya çalışıldı ve "ışığın boyadığı, rengini giderdiği ve ayırttığı maddeler" üzerinde, kendi deyimiyle "ona çok zaman kaybettiren" pek çok deneye girişti. Sonunda ışığın etkisiyle beyazlaşan ve çözünmez hale gelen Yuda bitümüyle bu deneylerini sona erdirdi.



Çatılar, Niepce, 1827

Bir kalay plakasının üzerine lavanta esansında erimiş Yuda bitümünü yayıyor, bu plakayı saydam bir gravür ya da bir resim altında veya karanlık odanın dibinde ışık etkisinde bırakarak duyarlı tabakada bir değişiklik elde ediyordu: ışığın etkisinde kalan kısımlar (kopya edilecek konunun açık ve beyaz kısımlarına karşılık gelenler) beyazlaşıyor ve görünemez hale geliyor, daha koyu kısımlara karşılık gelenler daha az değişikliğe uğruyordu. Işıktaki yeteri kadar bıraktıktan sonra, bitümün bütün yüzeyine, karanlık kısımlara karşılık gelen güneş ışığı almamış kısımlardaki bitümü eritecek güçlü bir çözücü -petrol gibi- döküyordu. Böylece bitmiş resim üzerinde, beyaz kısımlar beyazlaşmış bitümden, siyah kısımlar da, güneş ışığı almamış bitümün erimesi sonucu çıplaklaşan madenden oluşuyordu. Niepce, asit dökerek madeni aşındırıyor ve taydus baskıyla provalar elde edebiliyordu; modern röprodüksiyon tekniklerinin bile ilkesi budur. Niepce, 1837’de çinkodan bir helyografi plakası üzerine bu yöntemle, Amboise kardinalinin bir portresini



Niepce'in kardeşi Claude'a 28 Mayıs 1816'da yazdığı mektup. Niepce mektubunda, evinin penceresinden yaptığı görüntü kaydetme çalışmalarında söz ediyor.

kimyasal olarak kazımayı başarmış, bu plakadan pek çok prova basmıştır. Sonuçlardan pek tatmin olmayan Niepce, kağıt ve cam gibi başka süporlar da denedi. 1822’de karanlık odasında meydana gelmiş kırsal görüntüleri, günlük yaşantısının dekorunu canlandıran bahçesinin görüntülerini, Yuda bitümüyle duyarlı hale getirilmiş cam levhalar üzerine tesbit etmeyi başardı. Bunların, o güne kadar başırlamamış ilk gerçek fotoğraflardır. Ama yarım tonlar hala net çıkmamakta, nesnelerin ancak bütünü, silueti görölmektedir.

Bitüm, yeteri kadar duyarlı değildi; güneş altında tam sekiz saat poz vermek gerekiyordu; bu yüzden, yer değıştiren gölgeler konuyu bulandırıyordu. Niepce, başka maddeler aradı.1827’de, kardeşini görmek için Londra’ya giderken çalışmalarını kesmek zorunda kaldığında, iyot buharları kullanarak yeni bir yöntem denemeye başladı. Paris’ten geçerken, ortak dostları optikçi Chevalier’nin evinde Daguerre’le tanıştı.

Bir yıl önce Daguerre (1786-1851), ortak çalışmalarını önermek için Niepce’e mektup yazmıştı. Bunun üzerine Niepce, Daguerre konusunda bilgi edinmişti; Paris’e giderken, kendine mektup yazan kişinin kim olduğunu biliyordu. Dostları, Daguerre’i ona, çalışkan ve henüz genç bir adam, bütün Paris’i diorama seanslarına koşturan usta bir ressam ve girişken bir organizatör olarak tanıttılar. Zaten Daguerre de, sihirli tiyatrosunda çoğu kez yararlanma fırsatı bulduğu, karanlık odada elde edilmiş görüntülerin tespit edilmesi işiyle uğraşıyordu. Londra dönüşü kendisiyle yeniden görüşmek isteyen Niepce, bir ortaklık anlaşması imzalamaya karar verdi (1829).

Bu değerli anlaşma hala saklanmaktadır; anlaşmada, her birinin payı kuşku götürmez bir biçimde yazılıdır: Niepce;

“karanlık odadaki görüntülerin kendi kendine çoğaltılmasını sağlayan” bir keşifte bulunmuştur. Daguerre, “yeni bir karanlık oda düzenlemesi” gerektirmekte, “yeteneklerini ve ustalığını” ortaya koymaktadır; Potoniere, “bütün bu özelliklere, Daguerre’in genç yaşını, ününü, iş adamlığı zekasını ve Niepce’in gözünde çok önemli olan desinatörlük yeteneğini de kattığını” yazmaktadır. Aynı yılın aralık ayında, J.N. Niepce’ten Daguerre’e Helyoğrafi Üzerine Notlar adlı bir yazı geldi; bu yazıda, Niepce bütün sırlarını ayrıntılı bir biçimde, kılı kırk yararcasına açıklıyordu. Bu yazı, modern çağların en verimli icatlarından birini bulduğu Saone-et-Loire’daki evinde 1833’te ölen bu büyük mucidin, son yazılarından biri oldu.

TARİHTEN BİR KAÇ NOT

Fotoğraf, fiziksel ve kimyasal birçok işlemin sonucudur. Bu fiziksel-kimyasal prosesin sonucunu, fotoğraf belirmeye başladığında açıkça görürüz. Ancak bu işlem oldukça karmaşıktır.

Fotoğrafın saptanmasına ilişkin birçok fotoğraf uğraşınının çalışmaları sonucunda asıl başarı Fox Talbot’ya nasip oldu. Talbot ışıkla oluşturduğu baskılara fotogram adını verdi. Kelimelerin görüntülerle ya da görüntülerin kelimelerle ölçülmesinin güçlüğüne karşın, oldukça bilinen bir deyiş vardır: “Bir görüntü, bin kelimeden üstündür.”

Büyükannesinin öykü kitabından okuduğu dünyayı büyülenmiş şekilde merak eden çocuk, kitaba yaklaşır ve düşlediği dünyayı görmek ister. Fakat yalnızca harfler ve (okumayı bilmediğinden) onun için hiçbir anlam taşımayan siyah satırlar vardır. Büyük bir düş kırıklığına uğrar. Dinlediği ve düşlerinde gerçekleştirdiği dünya yoktur.

Bir fotoğraftan aldığımız enformasyon, bir metnin bize verdiğiinden farklıdır.

Bir metnin bize anlattığını göstermek için sonsuz sayıda fotoğraf gerekir. Buna karşın, bir fotoğrafın bize gösterdiğini anlatmak için de sonsuz sayıda metin gerekir.

Bir kişinin, örneğin Atatürk'ün nasıl birisi olduğunu göstermek için sayısız fotoğraf çekilebilir ya da sayısız sözcük yazılabilir. Bazen tek bir fotoğraf, bilmek istediğimizi bize anlatır ki , aynı eformasyonu edinmek ancak bir biyografi okumakla mümkün olur.

Fotoğrafların da yazılı metinler gibi okunmaya gereksinimleri vardır. Fotoğraflar otantik anlam kaynaklarıdır. Sökonusu bu anlamları okumak, fotoğrafın içerdiği simgelerin çoğunu açığa çıkarmak demektir.

Fotoğrafa bakmak öğrenilebilir. Dünyaya bakmanın öğrenilebildiği gibi. Fotoğraflar, insanın bağlantı kurabilme yeteneği dünyayı okuma konusunda aktif rol oynar.

Fotoğrafın ilk ortaya çıkışında, büyük bir hayranlık la birlikte tedirginlik de yaratmıştır. Teknik olarak kabul edilebilir olan bu buluş, kültürel açıdan da kabul edilmek benimsemek zorundadır. 1839 yılından önce yaşayan hiç kimsenin fotoğrafı yoktur. İlk fotoğrafı çekilen kişi, kamera önünde poz verirken nasıl bir tavır takınmıştı? Fotoğraf ne tür bir saptamaydı?

Fransız yazar Honore de Balzac, fotoğrafların, insanın sahip olduğu aurayı çaldığını belirtmiştir. Aynada insan kendisini nasıl seyrederse, fotoğraf makinası önünde de öyle poz vermektedir. Fotoğraf, görüntüleri acımasızca yansıtan bir aynadır.

John Thomson XIX. yüzyıl sonlarında Çin'de fotoğraf çekerken çok güçlüklerle karşılaştı. Birçok kez saldırıya uğra-

dı. Çünkü Çinliler arasında, fotoğraf çektirmenin ömrü kısalttığına ilişkin bir inanç yaygındı.

Amerikalı fotoğrafçı Edward Curtis 1898 ile 1930 tarihleri arasında, Kuzey Amerika'da yaşayan hemen hemen tüm kabilelerin fotoğraflarını çekti. Çekilen binlerce fotoğraf ve birkaç film Kızılderililerin o günkü yaşamlarını, geleneklerini belgeledi ve günümüze kadar ulaşmasını sağladı.

Curtis, Kızılderililerin fotoğraflarını çektiği yıllarda Kızılderili kültürü, beyazların kültürü tarafından eritilmiş durumdaydı. Kendileri de kültürlerinin kaybolacağını farkındaydılar. Belki de bu nedenle, dünya varoldukça kültürlerinin hiç olmazsa fotoğraf kartları ve filmler aracılığı ile gelecek nesillere aktarılması için fotoğraflarının ve filmlerini çekilmesini reddetmediler. Hatta çok kez Curtis'in kamestrasını selamladılar.

LOUIS JQUES MANDI DAGUERRE (1787-1851)



J. Nicephore Niepce

Niepce tarafından elde edilen sonuçlara ilişkin haberler, Fransız ressam Daguerre tarafından ilgiyle izleniyordu. Louis Jaques Mandi Daguerre ressamlığının yanısıra tiyatro dekorcusu ve Diorama denilen gösterinin yaratıcısıdır.

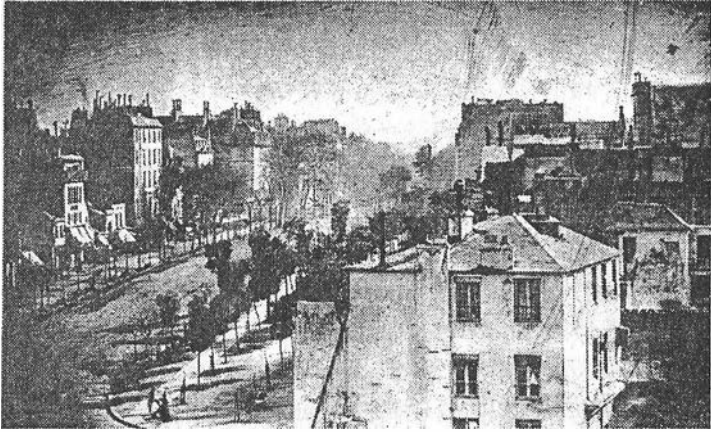
Daguerre, çekişen ve başlangıçta kuşkucu Niepce ile ilişki kurmayı başardı. Sonunda fotoğraf çalışmalarını geliştirmek için 14 Aralık 1829'da bir ortaklık anlaşması imzaladılar. Bu anlaşmaya göre, Niepce buluşunu ortaya koyacak, Daguerre ise geliştirmek için çalışacaktır. Daguerre'in ticari yeteneği fotoğrafın gelişmesine yararı büyük olmuştur. Geliştirdiği

yöntemleri Niepce göremedi. Niepce 1833'te öldükten sonra, Daguerre farklı yönde fotoğraf çalışmalarını sürdürdü. Üç yıl içinde de çalışmalarının ürünlerini almaya başladı. Daguerretip adını verdiği yöntemle başarılı fotoğraflar elde etti. Daguerre'in çeşitli maddeler deneyerek elde ettiği "pozitif" bir görüntüydü. İki yıl sonra bu görüntüyü tespit etme, yani güneş ışınlarına karşı kesin olarak duyarsızlaştırma olanağını buldu. Daguerre'in elde ettiği sonuçlar çok başarılıydı. Görüntüler kusursuzdu. Poz süresi sekiz saatten birkaç dakikaya düşmüştü. Uygulanan yöntem kolay olduğu için, hiç bir bilimsel bilgi ve olağanüstü beceriklilik gerektirmiyordu.

Daguerre, "Daguerreotype" adını verdiği bu yöntemini, 1829 anlaşmasına bağlı olarak Niepce'in oğlu İsidore'la birlikte tanıtmayı ve işletmeyi düşündü. Fakat, desteklere ve girişimlere rağmen, buluşunun tartışılması ve kabul edilmesi çok güç oldu.

Daguerre, sırrını açtığı Fransız bilimadamı ve parlamenter F. Arago'yu inandırmayı başardı. Arago'da dagerreoyipleri uyguladı ve bu buluş karşısında öylesine şaşırdı ki, 7 Ocak 1839'da Bilimler Akademisi'nde, uygulama biçimini açıklamadan, konuyla ilgili ateşli bir konuşma yaptı. Buluş büyük bir heyecan uyandırdı. Yabancılar sırrını öğrenmek için casusluğa başladılar.

Parisliler de bu konuda bazı şeyler öğrenmek istiyor, yoldan gelip geçenler, Daguerre'in Louvre ve Tuileries sarayları önündeki ya da Pont-Neuf köprüsü üzerindeki çalışmalarını şaşkınlıkla seyrediyorlardı, Bir yangın sonucu diorama salonu tamamen yanan Daguerre'e karşı büyük bir ilgi uyandı; yangın, herşeyini kaybeden Daguerre için acıklı bir reklam sağlamıştı.



1839 yılında Daguerre tarafından Paris'te çekilen bu fotoğrafta ilk hareketli bir konu kaydedilmiştir.

Arago'nun girişimleri sonucunda Louis-Philippe'in bir yasa taslağı imzaladığı öğrenildi; bu taslağa göre Devlet, belli bir ücret karşılığı Daguerre ve İsodore Niepce'den dagerreyotip yöntemini satın alıyordu. Bu yeni yöntemi örten sır perdesi, 19 ağustos 1839 tarihindeki bir oturum sırasında Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisi delegeleri önünde Arago tarafından resmen kaldırıldı. Bu olay fotoğrafın resmen doğuşu olarak kabul edilebilir. Daguerre buluşu sayesinde saygın bir üne kavuştu ve 6000 franklık bir emeklilik hakkı kazandı.

Daha sonraki günlerde, Daguerre, Dagerreyotip ve Diorama Usullerinin Tarihçesi ve Betimlenmesi adlı broşürünü yayımladı ve haftada birkaç kez halk önünde konuyla ilgili uygulamalarda bulundu. Yöntemi şöyle uyguluyordu: Özenle parlatılmış bir gümüşlü bakır lavha, iyoda batırılmış bir pamukla güzel bir sarı renk alana kadar ovulur; sonra mevsime ve saate göre, 15-30 dakika kadar karanlık oda da bırakılır; üzerinde hiçbir görünür görüntü olmadan, kü-

çük bir ocak yardımıyla ısıtılmış cıva kapsayan bir kutu üstüne yerleştirilir. Işık almış kısımlara, alınan ışık miktarıyla orantılı olarak yapışan cıva buharları, hemen konunun aydınlık kısımlarının şekillendiği bir pozitif resim çizer Işık almamış madeni kısımlar gölgeli yerleri oluşturur. Tuzlu sıcak suyla yapılan yıkama işlemi ışık etkisini durdurur ve resme kesin biçimini verir.

Dagerreyotip, gümüşle kaplı bakır lavhaların, kamera içinde pozlandırıldıktan sonra cıva buharıyla geliştirilmesinden oluşan bir yöntemdir. Daguerre tipler tek kopyadır. Çoğaltma yapılamaz. aynı pozdan birden fazla istendiğinde tekrar tekrar poz verip çekim yapılması gerekir. Ancak bu yöntemle çekilen fotoğraflarda ayrıntılar olağanüstüdür. Dagerreyotip sistemi 1850'li yıllarda önemini yitirmeye başladı ancak yirmi yıllık süre içinde yalnızca Amerika Birleşik Devletlerinde bu yöntemle 30.000.000 fotoğraf çekildiği tahmin edilmektedir.

Daguerre, developman ilkesini (ışık almış maddelerle temas edince gizli görüntüyü birdenbire ortaya çıkaran açınlayıcı maddelerin kullanılması) bulmuştu. Bu buluş rastlantı sonucu elde etmişti; Gümüş iyadürle kaplanmış metal bir levhayı fotoğraf makinesinin içine koymuş, bunun üzerinde bir görüntü elde edebilmek umuduyla poz veriyordu. Levhayı çıkarttığına (poz süresi yeterli olmadığından) bir görüntü elde edemediğini görerek öfkeyle levhayı içinde kimyasal maddeler bulunan bir dolaba koydu. Bir süre sonra dolabın kapağını açtığına bu levhanın üstünde parlak bir görüntünün belirmiş olduğunu gördü. Bunun nedeninin de dolaptaki cıva şişesinden yükselerek metal levhayı etkileyen cıva buharı olduğunu anladı.

İlk Daguerre yöntemi fotoğrafa 4000 saniye poz vermek gerekiyordu. Daha sonra bu sistem geliştirildi ve bromürlü Daguerre yöntemi ile fotoğraf çekmek için 80 saniye poz vermek yetiyordu.

Daguerre'in buluşu, Arago'nun söyleviyle birlikte çok büyük bir etki uyandırdı. Haber şaşılacak bir hızla Fransa'da ve Fransa dışında yayıldı. Daguerre'in broşürü 1839 ağustosundan aralık ayına kadar beş baskı yaptı, pek çok dile çevrildi. Daha 1839 eylül'ünde, Boston'da ve New-York'ta dagerreyotip uygulanmaya başlandı. Fransız optikçisi Claudet, Henekel ve Watt Londra'dan, Ettinghausen Avusturya'dan, Morse (telgrafın bulucusu) Amerika'dan Daguerre'i görmeye geldiler. Dagerreyotipler, yabancı ülkelere fransız büyükelçileri tarafından dağıtılıyordu. Daguerre, çeşitli ülkelerden onur nişanları, madalyalar aldı.

Ama, bu aşırı heyecan sırasında hızla, Daguerre'e karşı yöneltilen eleştiriler, protestolar duyulmaya başlandı. İlk eleştiri, Niepce'de bir değer payı verilmesini savunan dostlarından ve bunların başında bulunan optikçi Chavali-er'den geldi; Niepce ile Daguerre, optikçinin dükkanında birbirleriyle karşılaştığı ve Niepce ona 1829'da (kontratın yapıldığı yıl) maden üzerine yapılmış bir helyografi verdiği için (o dönemde buna benzer bir şeyi Niepce'den başkası yapamazdı) Chavalier bu buluşta her birinin payının ne olduğunu çok iyi biliyordu. Fox Talbot da, hem Niepce'i (onun 1827'de Londra'da görmüştü), hem de kendini ilgilendiren bu davayı savunmaya koyuldu. Güneşi kendisine resim çizmesi için zorlamış olan, sakın ve ölçülü davranışlı Bayard da bu tartışmalara katıldı. Sonunda, her ülke, adı bilinmeyen bir öncünün haklarını savunmak gerektiğine inanarak olayı protesto etmeye başladı. Gerçekten duyarlı

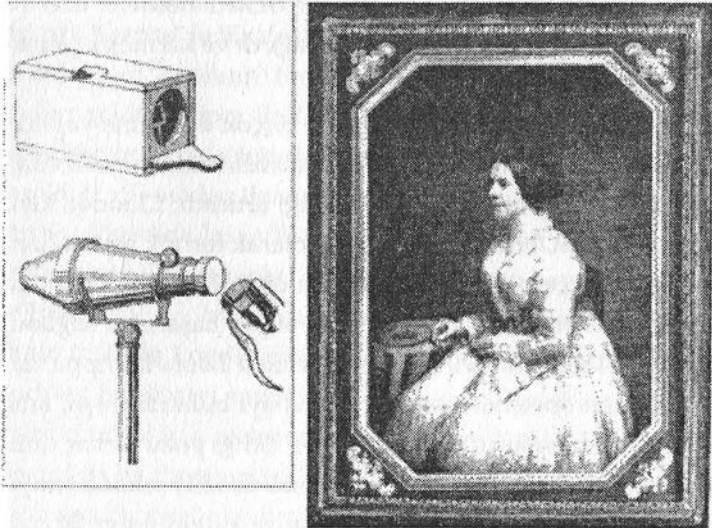
maddelerin özelliklerini inceleyen ya da karanlık odayı uygulayan herkesin bu başarıda payları vardı. Ama Wedgwood, Niepce ve Daguerre'den önce hiç kimse, -karanlık odada oluşmuş görüntüleri yakalama ve bunları bir süpor üzerinde tesbit etme olanağını bulamamıştı. Bütün bu tartışmalardan sonra, fotoğrafçılığın Daguerre'le değil belki de "onu belirsiz bir biçimde algılamağa çalışan Wedgwood'la ve onu şaşırtıcı dehasıyla gerçekleştiren Niepce'le başladığı; Dagerreyotipin, geliştirilmiş düzeltilmiş helyografiden başka birşey olmadığı" ortaya kondu.

Bu olağanüstü buluş karşısında bazı gerçekleri göremeyecek bir tutku ve hayranlık uyanmıştı; ama harika buluşun, kusurları bulunduğuda gerçektir: görüntü dayanıksızdı; siyah kısımlar belirsizdi; levha hareleniyordu; konu ters dönüyor, sağdaki nesneler sol tarafa geçiyordu; Daguerre tarafından önemli ölçüde kısaltıldığı halde, poz süresi yine çok uzundu. Bu nedenle portre ve hareketli nesneler üzerinde çalışılamamaktaydı; Cihaz çok ağırdı ve karmaşık parçalarla doluydu.

Çok geçmeden, cihaz üzerinde birçok düzeltme yapıldı. Fizikçi Fizeau, altınla yaptığı banyolarda mükemmel sonuçlar elde etti ve levhaların duyarlılığı artırıldı; Claudet, kendi yönünden, hızlandırıcı madde olarak formik asit kullandı ve böylece poz süresini önemli ölçüde azalttı. O andan sonra, portre çalışmaları dagerreyotipin başarısını sağlamlaştırdı. 1839 Kasım'ında, resmi çekilen Louis-Philippe, zamanından önce hareket ederek levhayı bulandırmıştı; ama 1840'tan sonra koşullar elverişliyse, aldığı pozunu birkaç saniye koruyan herkesin portresi çekilebildi; 1849 yılında her yıl dagerreyotipte 100.000'e yakın portre yapıldığının tahmin edildiği açıklandı. Araç gereçlerde de yenilikler yapıldı; op-

tikçi Chavalier ile Lerebours, objektif sapmalarını düzelttiler ve cihazı hafiflettirdiler. Ancak, dagerreyotipten elde edilen resimlerin yavaş yavaş düzelmesini sağlayan yeni düzenlemelere karşın, yine de yalnız tek bir resim elde edilebiliyordu. Üç portre elde etmek için, modele, üç ayrı levha önünde üç kez poz verdirmek gerekiyordu. Levha madeni olduğu için, saydamlık yardımıyla kopya çıkartmak diye bir işlem söz konusu değildi. Dagerreyotiple elde edilen resmin, litografyada bir taştan başka bir taşla aktarılması gibi, başka bir süpura aktarılma kolaylığı yoktu.

Taydus usulü denendi. Fizeau ve gravürcü Brévière, dagerreyotip levhasını ofortla işlemeyi (1839-1841) ve kağıt üzerine kopya çıkarmayı başardılar; başarılarının güzel örneklerinden birkaçı hala saklanmaktadır; ama levhalar çabuk aşınıyordu ve işlem ticari uygulamalara elverişli olmayacak kadar duyarlıydı.



Daguerrotypy portre fotoğraf makinesi ve fotoğraf. 1840

WILLIAM HENRI FOX TALBOT (1800-1877)



W.H. Fox Talbot

Bu sırada, başka sorunlara eğilmiş araştırmacılar, aynı klişeden birçok benzer kopya çıkartılmasını sağlayacağı için, birkaç yıl içinde dagerreyotipin yerini kesin olarak alacak bir yöntem buldular. Bunların başında, Niepce'in 1827 yılında Londra'da karşılaştığı ve Arago'nun Bilimler Akademisi'ne raporunu sunduğu 1839 yılından hemen sonra çalışmalarıyla fransız bilginlerinin dikkatini çeken, Kimyacı Henri Fox Talbot (1800-1877) yer alıyordu. Gerçekten, Fox Talbot, daha 1833'te, karanlık odada ışıkla oluşan görüntüyü bir süpor üzerine tesbit edebiliyordu; iki yıl sonra, kağıt üzerinde, negatif fotojenik resimler elde etti. Üzerindeki "gizli görüntü" yü developpe etmeyi başardığı (1840) yeni bir duyarlı yüzey, onun en değerli buluşudur; bu buluş, kağıt üstünde negatif ve pozitifler elde etmenin ya da kalotip'in ilkesini oluşturur (1841 şubat berati). Önce-leri sofratuzundan sonraları da, Herschel'in önerileri üzerine (1842) sodyum hiposülfitten oluşan etkili bir tespit banyosu kullandı; Herschel'in ve J.B.Reade'in sayesinde, sodyum hiposülfite, yüzyıldan fazla bir süreden beri. Bütün dünyada kullanılmaktadır. Tespit edilmiş ilk resimleri *The Pencil of Nature* (Doğanın Kalem) (1844) adlı yapıtında çıkan Talbot, yalnızca negatif elde etmekten büyük umutsuzluğa kapılıyor ve bu negatiften pozitif çıkarmayı, aşıklık bir iş sayıyordu.

Oysa, 1839 mayısında, Daguerre usulünün açıklanmasından üç ay önce Hippolyte Bayard (1801-1887), Arago'ya, karanlık odada doğrudan doğruya elde edilmiş pozitif re-

simler getirmişti. F.Talbot usulüne göre hazırlanmış ve birkaç saniye potasyum iyodür çözeltisine batırılmış bir kağıt kullanmıştı. Bu pozitif kopya, Talbot'nun yapıtının taşlandırılması mı olacaktı? Yoksa gene tek resme, yani tek işlemlik bir çıkmaza mı ulaşılacaktı?

Gerçekte, Bayard ikinci planda kaldı ve yeni doğmakta olan Dagerrayotipin can sıkıcı rakibi olan bu buluşu da yaygınlaşmadı. Zaten bu buluşun, 20-30 dakikalık poz zorunluluğu gibi bir sakıncası vardı. O sırada bütün dünya, yalnızca Daguerre'in resimlerinin nasıl oluştuğunu öğrenmek istiyordu. Çok ince parlak olan bu resimler, kâğıt negatiflerinin üzerinde gren görünen soluk kalotiplerden daha çok beğeniliyordu. Ancak, Niepce'in başaramadığı şeyi Talbot'nun başardığını ve artık, kağıt üzerine kusursuz biçimde tespit edilmiş, çok güçlü ışıklara dahi dayanabilen bir negatiften sonsuz sayıda pozitif kopyalar elde edilebileceğini söylemekle de haksızlık etmiş olmayız.

Fotoğrafın ilk yıllarında Daguerre ile çekişmeli bir rekabet içinde olan William Henri Fox Talbot 1839 yılında onun buluşunu haber aldığı anda, dört yıl önce vardığı sonuçların başarılı olduğunu anladı. Hemen, kendi yöntemini açıkladığı bir yazıyla İngiliz Kraliyet Akademisi'ne başvurdu. Çalışmasının başlığı şöyleydi; *"Fotojenik dizayn sanatıyla da doğal nesnelerin sanatçının kaleminin yardımı olmaksızın kendiliğinden biçimlenebilmesini sağlayan bir yöntem üzerine notlar."*

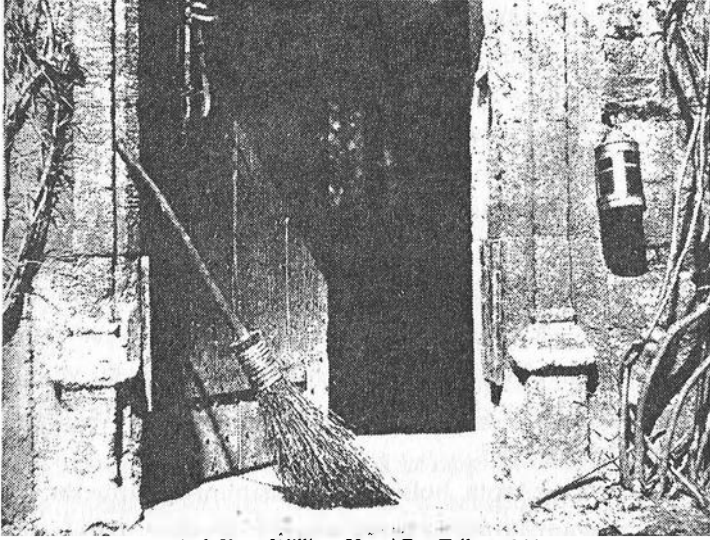
Fox Talbot, XIX. yüzyıl İngiliz toplumunun çok yönlü bilim adamlarının bir prototipidir. Cambirge Üniversitesi'nde matematik ve fizik eğitimi gördü, İngiliz folkloru, klasik mitoloji, eski Mısır dili ve kültürü üzerine yazılar yazdı. Optik alanında önemli çalışmaları vardır. Aynı zamanda büyük bir lingistikçidir. Ömrünün son yıllarını Asur Yazıtlarının

çevirilerine ve yazımına adadı. “Talbot, fotoğrafın mucitlerinden biridir.” demek yanlış olmaz.

Fox Talbot fotoğraflarla bezeli ilk kitabın da hazırlayıcısıdır. “Doğanın Kalemi” adını verdiği bu kitabı 1884 yılında hazırlamıştır. Kitabın giriş bölümünde Talbot, görüntülerin kendi çalışması olduğunu, yalnızca ışık etkisiyle basıldıklarını, ressamın fırçasının hiçbir şekilde karışmadığını belirtmiştir. Görüntüler, bazılarının düşünebileceği gibi orijinalin gravür kopyası değildir. Güneş yardımıyla gerçekleştirilmiş fotoğraflardır. Doğanın kalemi, yalnızca olağanüstü ve bulunmaz bir belge değildir, aynı zamanda fotoğrafa ilişkin bir el kitabıdır.

Talbot bu kitapta, buluşunun gelişimini anlatmanın yanı sıra, olağanüstü bir kehanet yeteneği ile olası uygulamaları da açıklamaktadır. Bu kitapta yirmidört adet calotyp kullanılmıştır. Her fotoğrafın yanında Talbot’nun düşüncelerini içeren metinler bulunmaktadır. Her bir calotyp, söz konusu yeni yöntemle yapılabileceğini dünyaya müjdelere niteliktedir. Örneğin Talbot, kitabın ondokuzuncu sayfasında bir uygulamayı göstermekte ve fotoğraf için antikacıların büyük yardımcısı olabileceğini belirtmektedir. Yine kitabın 6 numaralı görüntüsünü oluşturan “Açık Kapı” adını verdiği fotoğrafın yanında Talbot’nun şu görüşleri yer almaktadır:

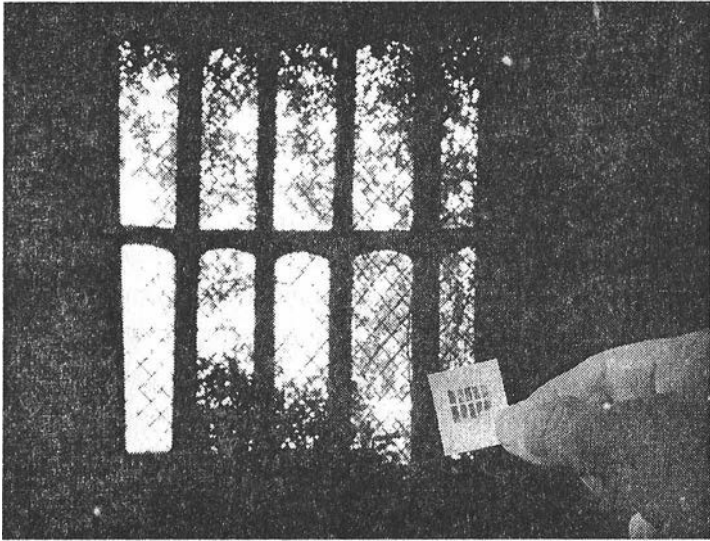
“Bu çalışmanın temel amacı, başlamakta olduğuna inandığımız yeni bir sanata ait bazı örnekler sergilemektir... Bir ressamın gözü sık sık, sıradan insanların hiç de ilginç bulmadığı şeylere takılır. Rastlantısal bir güneş ışığı, ardışık gölgeler, zamanın mühürünü vurduğu yaşlı bir meşe ağacı, yosun bağlamış bir taş bir dizi duyguyu, düşünceyi ve hayal gücünü harekete geçirebilir.”



Açık Kapı, William Henry Fox Talbot 1844

Talbot bilim alanında kuşkusuz büyük bir otoritedir. Ancak yaşamı boyunca resim yeteneğinin sınırlı oluşundan dolayı üzüntü duymuştur. Dolayısıyla camera obscura aracılığıyla oluşan çalışmalarını yaparken diğer yandan kaybolmaya mahkûm bu görüntülerin, kimyasal yöntemlerle kalıcı kılınması olanakları üzerine düşünmekteydi.

Talbot'un erken dönem fotoğraf çalışmalarının önemli yanı negatif-pozitif fotoğraf prosesini bulmuş olmasıdır. Günümüzde dahi çekilen tüm fotoğraflar bu sisteme göre elde edilmektedir. Bu, Fox Talbot'yu modern fotoğrafın mucidi olarak anılmasını sağlamıştır. Talbot'nun ilk negatifi 1835 yılında kaydettiği Lacock Malikânesinin güney tarafında yer alan parmaklıklılı bir pencerenin görüntüsüdür. Bu negatif aynı zamanda fotoğraf tarihinin ilk negatiftir. Talbot, bu küçük negatifi yanına şöyle bir not düşmüştür: "Fotoğrafi çeker çekmez, objektif yardımıyla, pencereyi



Negatif, William Henri Fox Talbot 1835

oluşturan yaklaşık 200 tane cam çerçeveyi saymak mümkün oldu.”

Talbot, 1839’ da calotypadını verdiği yeni bir yöntem geliştirdi. Yunanca Kalos (Güzel) sözcüğünden türeterek adlandırdığı bu yeni proses poz süresini kısaltmıştı. Artık fotoğraf çekmek ve çekirmek için saatler ve dakikalar yerine saniyeler yetmekteydi. Talbot ilk negatifini elde etmek için pencere görüntüsünü iki saat süresince pozlandırmıştı. Poz süresini kısaltması insanların Talbot’un fotoğraflarında yer almalarını hızlandırmıştı.

Calotyp bir anlamda Daguerrotyp’ın bir kopyasıydı. Ancak ayrıntılar bakımından daha düşük nitelikteydi. Daguerrotyp’den üstünlüğü, tek bir negatiften sonsuz sayıda kopya çıkarmanın mümkün olmasıydı. Bilindiği gibi Daguerrotyp tek kopyalı pozitif görüntülerdir. Talbot tarafından elde edilen görüntüler kağıt tabanlı negatiflerdir. Çalışmaları-

nı iyice geliştiren Talbot, Parisli optikçi Chavalier'den landascop kamera, İngiliz tüccar Roos'dan porter kamerası satın aldı. Bu kameralarla aile bireylerinin ve yöredeki işçilerin fotoğraflarını çekti.

İKİNCİ EVRE

Talbot'un bu buluşuyla Dagerreyotip çağının sonunu belirleyen yeni bir evre başlamıştı; bunun tutunması ve düzeltilmesi amacını güden bütün çabalar, yanlış ortaya konmuş bir sorun gibi başarısızlığa uğramak zorunda kaldı. Fotoğrafçılık, çok geçmeden, Niepce'in belirttiği yolu yeniden bulacaktı. 1847'de, Blanquart-Evrard, Marville gibi Fransız ve İngiliz bilginleri kalotipi kusursuzlaştırdılar.

Dâhi kuzeni Nicéphore Niepce'in araştırmalarını yeniden ele alan Niepce de Saint-Victor (1805-1870), albüminle duyarlı hale getirilmiş bir cam levha üzerinde kusursuz negatifler elde etti (1847).

1851'e doğru, Le Gray, Fry ve Archer albümin yerine, alkol ve eter karışımı içinde pamuk-barut çözeltisi olan Kollodyon kullandılar. Potasyum iyodür ve bromür çözeltisine karıştırılmış kollodyon, bir cam levha üzerine düzgün biçimde yayılır; pıhtılaştır-



Dalgakıran, Le Gray, 1856

tıktan sonra, gümüş nitrat banyosunda duyarlı hale getirilir (ışığa duyarlı gümüş iyodürleri oluşur). Bu yolla hazırlanan levha, fotoğraf makinesinin içinde ışık etkisinde bırakılır ve hızla developpe edilir (demir protosülfatla); sonra potasyum siyanürlü tespit banyosunda yıkanır. Bu bir teknik ve bir tarz tanımladığı için, bütün bir çağı niteleyen önemli bir buluştur. Cam klişelerde gren yoktu ve duyarlılığı artmıştı. Kopyalar mükemmeldi; açık ve koyu tonlar arasındaki fark çok ayrıntılıydı; tonlar sıcak ve güçlüydü; ama işlemler hâlâ nazikti; gereksiz pek çok malzeme vardı.

İlk zamanlarda, levhayı, hazırlanır hazırlanmaz, kollodiyon henüz kurumadan kullanmak gerekiyor, kuruduğunda duyarlılığını yitiriyordu. Bu durum, fotoğrafçılar, özellikle uzak ya da gidilmesi zor ülkelerde fotoğraf çekmek isteyenler için büyük zorluk yaratıyordu. 1878’de, Liebert, *“bu tür bir çalışma için en elverişli araç, özel olarak donatılmış, yürüyen laboratuvar vazifesini gören kapalı bir arabadır; bizim de uzun bir süreden beri kullandığımız bu tür arabaya, her yerde çalışmaya hazır olması için, bir ya da iki at koşmak yeterlidir”*, diye yazıyordu, ama kullanılacak gereçler basitleştirilebilirdi; *“katlanan makine, askeri sırt çantası biçiminde ve hacmindedir... Elde taşınan makine ayağı, baston olarak kullanılabilir... Boyutuna göre toplam ağırlığı 15, 19, 22 kilogramdır”*.

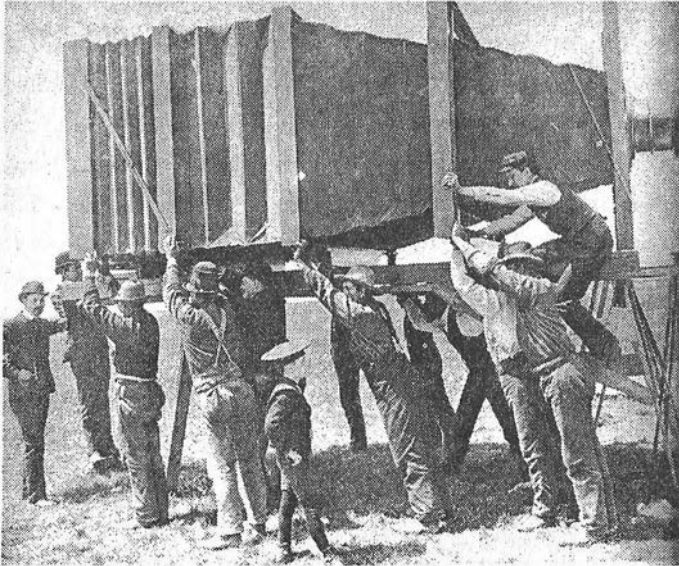
Fotoğrafçılığın ilk yarım asrı fotoğraf makinesi, objektifler ve diğer aksamalar bakımından bir devler çağıydı. Bu dönemde kullanılan 680 kilogramlık fotoğraf makinesi, 250 kg.lık cam şasiler ve 280 cm. odak uzaklıklı objektifler bu devler çağı hakkında bizlere bir fikir verebilmektedir.

1858 yılında Londra’da Güney Kensington Müzesinin resmi fotoğrafçılığını yapan C.Thuruston Thompson’a VII. Henry’nin Hampton Court’taki sarayında bulunan Rapha-

el'in eskizlerinin büyük ölçüde reproduksiyonlarını çekmek görevi verilmişti. En nitelikli bir sonucu kontak tab yaparak elde edebileceğini düşünen Thompson, kısa bir süre içinde imal ettiği 366 cm. boyunda ve 91 cm. yüksekliğinde bir fotoğraf makinesini özel olarak döşenmiş bir demiryolu aracı-lığı ile Hampton Court Sarayına getirerek arzu ettiği boyut-taki nitelikli reproduksiyonları çekti.

Thompson'dan birkaç sene sonra Glasgowlu John Kibble, objektifi 33 cm. uzunluğunda ve cam şasisi 20 kg. ağırlı-ğındaki makinesi ile 92x112 cm. boyutunda ve Thomp-son'un yaptıklarından daha büyük kontak tablalar elde etme-yi başardı.

Devler çağının en tanınmış isimlerinden biri de hava fo-toğrafçılığının öncülüğünü yapan, İllionisli George Lawren-ce'dir. Lawrence, 1900 yılında Chicago ve Alton Demiryolu



Manut, 1906, George Lawrence'in Fotoğraf Makinesi

Şirketi'ne ait yeni yolcu treninin fotoğrafını çekmek için 409 kilogram ağırlığında bir fotoğraf makinası yaptı. Makinenin yapımında 165 kg. çimento ve 150 metre akağaç kullandı. Makinenin lastik körüğü uzatıldığı zaman fotoğraf makinesinin uzunluğu iki otomobil boyundaydı. Fotoğrafçı, makineye özel bir kapıdan girerek 227 kg. ağırlığındaki cam şasiyi samur bir fırça ile temizliyordu. Makineye Carl Zeiss Şirketi tarafından geniş açılı olan 168 cm. odak uzaklıklı, diğeri ise odak uzaklığı 300 cm. olan dar açılı objektifler yapılmıştı. Lawrence, bu fotoğrafı ancak 15 kişinin yardımı ile çekebilmişti.

Godard kardeşlerin balonuna yerleştirdiği bu gereçlerle ilk hava fotoğrafını çekmeyi başaran Nadar'ın gözüpekliğine ve ustalığına hayran olmamak; çok büyük ve rahatsız makinelerle, yürüyerek, arabaya binerek ya da rahatsız konvoylar halinde çok uzak mesafeler aşan ve büyük boyutlu (30x40'lık formlar çok kullanılırdı) camlar üzerinde



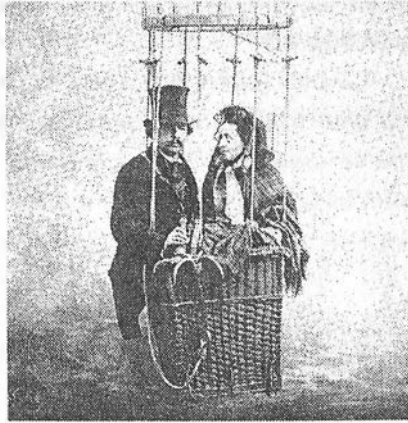
Paris'in Havadan Çekilmiş Fotoğrafı, Nadar, 1868

teknik ve zevk bakımından kusursuz klişeler çıkarmayı başaran bu korkusuz fotoğrafçıların ateşlilikleri ve çalışkanlıklarına hayran kalmamak olanaksızdı.

Gümüş klorürlü kalotip, daha uzun süre, büyük gezginlerce kullanıldı; bu gezginler, Mısır'a, Türkiye'ye ya da daha uzak ülkelere yaptıkları gezilerin anılarını ve belgelerini klişelere aktarıyorlardı.

Fakat, Le Gray ve Russel, kollodlonun kuruyarak duyarlılığını kaybetmesini önleyecek olanağı bulduklarında (1861 yılına doğru), kalotip de ortadan kalktı; yaş kollodyon, bundan böyle, yalnızca günlük uygulamalar için fotokimyasal röprodüksiyon atölyelerinde kullanıldı.

Fotoğrafçılık tarihinin, gerçekten kollodyon çağı olan bu ikinci devri de bu şekilde bitti; ama bu çağda, kol-



Nadar balonda

lodyonun yanı sıra, Blanquart-Evard'ın albüminli kağıtları, Birebisson'un tuzlu kağıtları ve özellikle, asfalt gibi, ışık etkisinde kaldıktan sonra alışılmış eriticilere karşı dayanma özelliği gösteren ve röprodüksiyon usullerinin developmanında kesin rol oynayan bikromatlı kimyalar gibi yeni duyarlı maddeler de ortaya çıkmıştı (Talbot, sonra Pretsch ve Portevin, 1855). Brewster, Duboscq ve Moigno'nun, kabartma izlenimi veren stereoskopik fotoğrafçılığı (1851), ışık projeksiyonları için cam üstüne diyapozitifler (1851), Sten-

heil'in çizgisel objektifi (1866) gibi bazı ilgi çekici yenilikleri de belirtmek gerekir.

ÜÇÜNCÜ EVRE

Fotoğrafçılığın üçüncü büyük evresi ancak, Guadin'in jelatin içindeki gümüş tuzları emülsiyonları üzerine yaptığı deneyler (1861), Maddox, Mawdesley ve Johnston tarafından uygulanmaya başlandığı zaman ve Benett ile Monckhoven, gümüş jelatino-bromürlü levhaların duyarlılığını amonyakla doyurmaya ya da işleme yöntemiyle artırmayı başardıkları zaman, 1871'den sonra aşıldı. Bu yeni usulü uyarlamak ve sanayileştirmek için uzun yıllar geçmesi gerekti; ama daha 1880 yıllarında, piyasada, çok kolay kullanılan gümüş jelatino-bromür temel maddeli her türlü ürün kolayca bulunuyordu. Bu gerçek bir devrim oldu: fotoğrafçılık artık yalnız uzmanlara ve profesyonellere özgü bir uğraş değildi; bilimlerin ve tekniklerin hizmetindeki yeni bir araç haline geldi; aynı zamanda amatörlerin uğraşı alanlarına da girdi.

Yüzyıldan beri yöntemin ilkesi değişmemiş, ama düzeltmeler çoğalmış giderek daha duyarlı yeni emülsiyonlar, daha enerjik açınlayıcılar (formik asitin kullanılması sayesinde) poz süresinin önemli ölçüde azaltılmasını sağlamıştır. 1841'de Guadin Pont-Neuf köprüsü üzerinden geçenlerin fotoğrafını çekmeyi başarmıştı; ama enstantane fotoğraf, 1875 yılına kadar olağandışı durumunu korudu; 1886'da 1/100 saniyeye, 1895'te de 1/1000 saniyeye ulaşıldı; bundan sonra, duyarlı plakanın etkilene hızı yalnızca öbtüratörün mekanik dirençleriyle sınırlı kaldı ve 1939'da saniyenin milyarda biri tutan hıza ulaşmak için, çok hızlı yeni aydınlatma yöntemlerine başvurmak gerekti.



Nadar balonda

Buna paralel olarak renklere karşı duyarlılık da arttı: Fotoğrafçılığın ilk yıllarında levha yalnızca mavi ve mor ışınımlardan (kısa dalga boyları olan) etkileniyordu; 1873'te, Vogel, öbür ışınımlara da levhayı karartma süresi bırakmak için bu mavi ışınımların etkisini geciktirmeyi başardı; bu ortokromatizma ilkesiydi; bundan böyle, fotoğrafın büyük

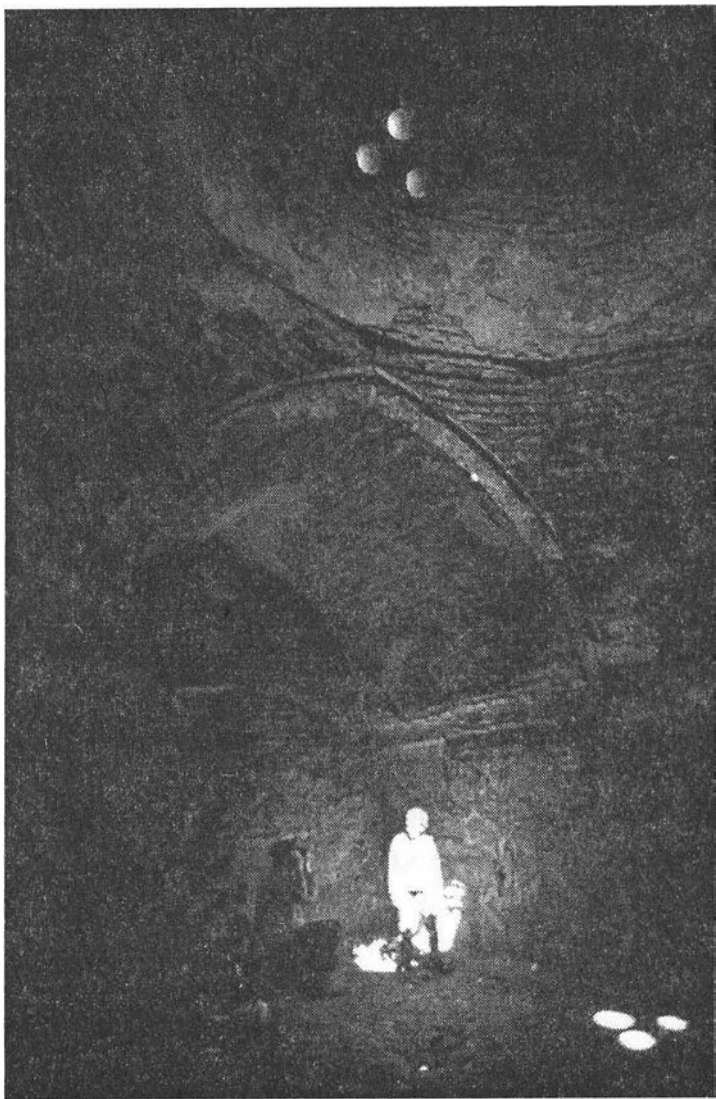
düşmanı yeşil ışınlar, koyu siyah kısımlar halinde değil de ton farkları olan gri kısımlar halinde göründü. Tayf renkleri yavaş yavaş elde edilmeye başlandı ve pankromatizma, levha duyarlığını göz duyarlığına daha çok yaklaştırdı.

Ancak, fotoğrafçılık yalnızca bütün görünür renkleri giderek daha kesin değerler halinde göstermekle yetinmedi; levha, kısa morötesi ışınlar ve X ışınlarına karşı da duyarlı hale geldi (1895). Cros ve Ducos du Hauron'un üç temel rengin analiz ve sentezi üzerine yaptığı güzel çalışmalardan (1868) sonra, fotoğrafçılık bu renkleri yeniden oluşturmaya başardı; 1907'de, ışığa tutularak ya da projeksiyonla bakılan Lumiere otokromları ortaya çıktı; daha sonra renkli kopyalar kağıda geçirildi.

Negatif görüntünün kaydedildiği süpörlarda da gelişmeler oldu; Niepce'lerin cam levhası, profesyonel fotoğraf-

çılar tarafından kullanılmaya devam edildi, ama, 1884'te Carbutt'un filmleri piyasaya çıktı. Victor Planchon bu filmleri Fransa'ya yaydı ve 1891 yılından sonra Fransa'da birçok yapım atölyesi kurdu.

Luis Lumiere, Belçikalı Plateau'dan Edison, Demeny ve renkli fotoğrafçılık uzmanı Mayer'e kadar, hayvanları ve insanların hareketlerini çizgi ve fotoğrafla inceleyen bütün XIX. yüzyıl araştırmacılarının elde ettikleri sonuçları uygulama alanına koydu. Lumiere'in ilk sinematograf gösterileri 1895 yılında yapılmıştır; bu tarih, daha sonraları dış dünyanın görüntülerini değerleriyle, hareketiyle, renkleriyle (Gaumont, 14 temmuz 1919'da çektiği Zafer geçit töreni adlı renkli filmi 10 kasım 1919'da Bilimler Akademisi'nde göstermişti), yeniden meydana getiren fotoğrafçılık tarihinde, çok önemli bir tarihtir; sinema gösterilerinde yalnız ses ek-sikti. 1900 yılında, Leon Gaumont sesli film sorunlarını da çözdü (sinema-fonograf); 7 Kasım 1902'de Fransız Fotoğrafçılık Derneği'nde sesli bir portre filmi oynattı: bu, sesli filmin doğuşuydu. Gaumont'un sesli filmi Fransa'da ve öteki ülkelerde (New York'ta 1913 Haziranında) yayıldı. 1927'de, Gaumont, Danimarka'lı Petersen ve Poulsen'le birlikte foto-elektrik kopyayla seslerin film üzerine kaydedilmesini gerçekleştirdi.

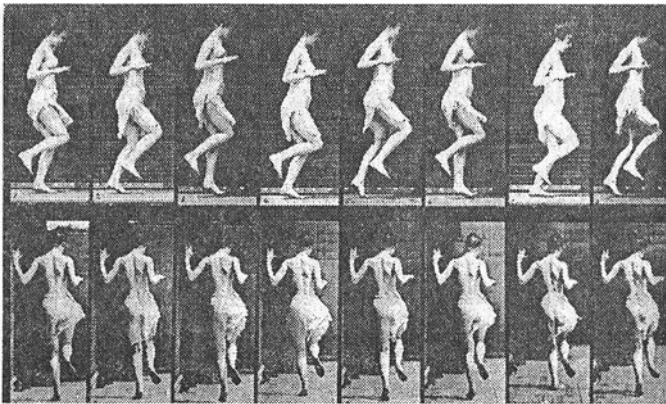


Beyşehir, Feyyaz Bodur, 1995

■ FOTOĞRAF VE HAREKET

İlk insanların yaşadıkları mağara duvarlarında hayvanların ve av sahneleri resimlerine rastlanmıştır. Bu resimlerde bir hareket gözlenmektedir. Daha sonraki yakın yüzyıllar sonra ise insanlar heykellerini ve resimlerini yaptırarak için saatlerce hareketsiz poz vermek zorunda kalmışlardır. Fotoğrafın bulunuşunun ilk yıllarında da yine bir hareketsiz duruşlar söz konusuydu. Hareketli cisimler görüntü netliğini bozuyordu. Ancak fotoğraf çekim teknolojisindeki gelişmeler birçok zorluğu ortadan kaldırdı. Hatta insanları yeni buluşlara, araştırmalara sürükledi.

Fotoğrafçılık zaman içindeki değişim olan hareketi anlatılabilmek için belki de en uygun yöntemleri içermektedir. "Hareket" fotoğrafçılığın ana konusu olan zamanın geçmekte olduğunu bize anlatır. Diğer yandan, fotoğraflar o

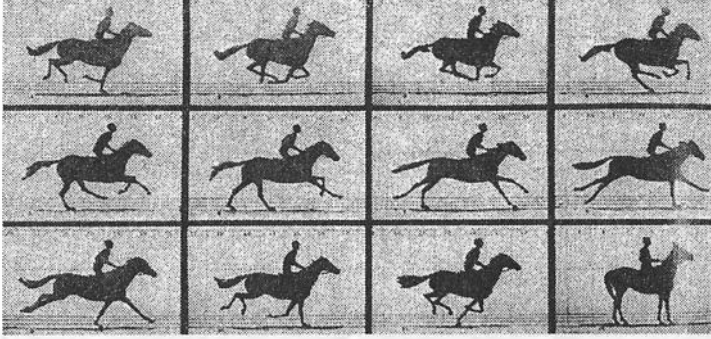


Sek sek oynayan kadın, Eadweard Muybridge, 1884-85

kadar donuk, durağan ve statiktirler ki, hareketi öldürdükleri rahatlıkla ileri sürülebilir.

Eadweard Muybridge ve Etienne Julius Marey'in fotoğrafları gözlemlenen hareketi bilinçli ve metotlu olarak kaydetmeyi ve incelemeyi amaçlayan ilk işlerdir. Onlardan önce de, çoğu kez rastlantısal olarak, fotoğraflarda hareketin izleriyle karşılaşılıyordu. Bu izler genellikle o zamana kadar resimlerde görünenlerden farklıydı. Örneğin bir "blur" olayı (hareket eden bir cismin fotoğrafını çekerken, obtüratörün açık kaldığı süre içinde cismin tümünün veya parçalarının yer değiştirmiş olması nedeniyle onun film üzerinde tam belirgin olmayan bir iz bırakması), fotoğraf makinesi ve obtüratörsüz düşünülemezdi. Pozlandırma sırasında fotoğraf makinası veya konunun kıpırdamış olmasının yarattığı sonuçlar insanları şaşırtıyordu. Bunun tersine, çok kısa pozlandırmalarla sürekli bir hareketin gözle algılanmayan parçalara bölünebilmesinin de yalnızca fotoğrafçılık teknikleriyle olabileceği açıktı.

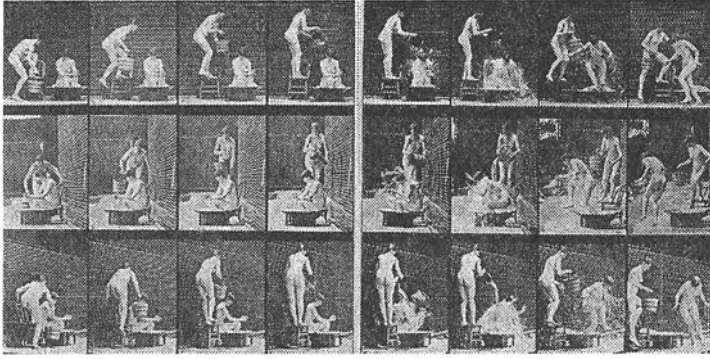
En basit gündelik hareketlerin, örneğin yürümenin fotoğraflarla dondurulan anları şaşırtıcı oluyordu. Doktorlara protez, takma bacak gibi uğraşısı olanlara yararlı bilgiler sunuyordu. Bilimsel bir aygıt olarak fotoğraf makinesi bunun gibi birçok araştırmada kullanıldı. 1870 yıllarında, İnsanların yüz kaslarına tek tek elektrik verip kasılmalarını sağlayan Dr. Guillaume Duchenne bu yöntemle elde ettiği yüz ifadelerini bir araya toplayarak bilimsel kanıtlamalar için kullandı. Yüz ifadelerinin yakalanabilmesi, dolayısıyla da sınıflandırılıp bilimsel araştırmalar için ham veriler oluşturulabileceğinin anlaşılması, örneğin Charles Darwin'i bu konuda araştırma yapmaya yöneltti. O da, Oscar Rejlander'e ve daha birçok fotoğrafçıya çektiirdiği fotoğrafları ya-



Dörtlünlü Koşan Atlar, Eadweard Muybridge, 1878

yınladığı “The Expression of the Emotion in Man and Animals” adlı kitapta kullandı.

Eadweard Muybridge California’da atyarışlarıyla ilgili bir iddiayı çözümlmek için başladığı koşan atların fotoğraflarını çekme işini yaparken geliştirdiği teknolojiyi sonraları yaygın bir biçimde birçok yerde kullandı ve sinemanın ilk adımlarını atmış oldu (1874). Onun özellikle insan hareketini sayısız parçalara bölerek fotoğraflaması sonunda elde ettiği binlerce kare, hem zamanın bilimadamları hem de ressamı için zengin bir kaynak oluşturdu. 1884-1885 yılları arasında kusursuzlaştırdığı yöntemleriyle 30.000’den fazla fotoğraf çeken Muybridge, 1887 yılında 781 adet ayrı hareket fotoğraflarından oluşan onbir ciltlik kitabını “Animal Locomotion” (Hayvanların Hareketi) adı altında yayınladı. Erkek ve kadın çıplak modellerin çeşitli hareketlerinin çoğunluğunu oluşturduğu bu kitapta, ayrıca hayvanat bahçesinden alınmış bazı hayvanlarında fotoğrafları vardır. Hareket eden canlılar genellikle belli zaman aralıklarında, karşıdan, yandan ve arkadan fotoğraflanıyordu. Böylece aynı hareketin aynı zamanda farklı açılardan nasıl görüldüğü de araştırılmış oluyordu.



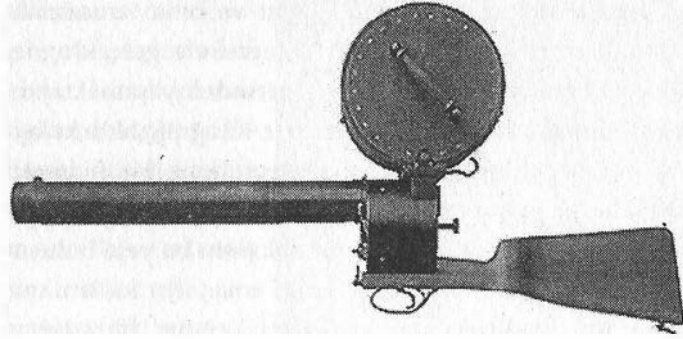
Yıkanan Kadınlar, E. Muybridge, 1887

Muybridge, çalışmalarını “güçlü hareketin ardışık evrelerinin elektro-photographic bir araştırması” olarak nitelendiriyordu. 1870’lerde bir atın koşma süresinden daha uzun süren hareketler görüntüledi. Bir tek uzun adımın 10-12 kare fotoğrafını çekti. Ressamların, atın dört ayağının yerden kesik görüntüsünün atın düşüyormuş izlenimi iddiası bu fotoğraflarla çürütülmüş oluyordu.

Muybridge, kas hareketlerini çözümleme amaçlı çalışmaları için daha sonra, yürüyen, emekleyen, giyinen, yıkanan, atlayan, top oynayan... vb. gibi durumlarda, çıplak ve giysili bebek, kadın ve erkek fotoğrafları çekti. Yaklaşık 1/1000 saniye örtücü hızında, diyaframı elektronik ayarlı 24 ayrı yere yerleştirilmiş kamera kullandı.

Atların fotoğraflanmasında kullanılan makinalar ise, atların koşarken kopardıkları iplerin yardımıyla çalışan elektrikli tetik (deklanşör) sistemli makinalardı. (Günümüzde bu tür fotoğraflar çok gelişmiş tek bir makina ile çekilebilmektedir.)

Bir Fransız olan Etienne Marey ise adını daha çok Avrupa’da duyurdu. Özellikle ressamlar arasında etkili oldu



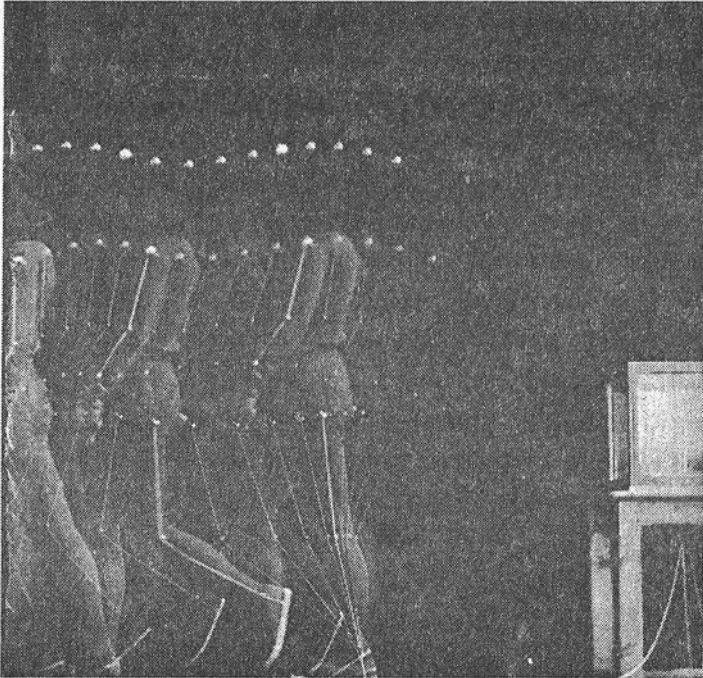
Marey'in özel fotoğraf çekimleri için kullandığı Fotoğraf Tüfeği

(1880-1900). Muybridge hareketi dilimlere bölüp, bunları tek tek tesbit ederek bize görüntüsel bir analiz sunarken, Marey hareketi daha soyutta incelemeyi ve onu kendi başına bir kavram olarak gösterebilmeyi amaçlıyordu. Muybridge'de konu hareket etmekte olan canlının vücudunun aldığı pozlar ise, Marey'de konu daha çok hareketin kendisiydi denebilir. Dolayısıyla, Muybridge tek tek karelerden oluşan film şeridi gibi sekans fotoğrafları üretirken, Marey ise tek kare içinde başlayıp biten hareket görüntüleri üretiyordu, bazen bunlar iyice soyutlaşıp sanki hareketin grafiğine benziyordu

Marey bir doktordu ve tıbbi araştırmaları için bu işe girişmişti. Ölçü ve kaydetmedeki kesinliği, kalıcılığı ve kontrol edilebilirliği nedeniyle, fotoğrafçılık, kısa sürede bilimsel deneylerin saptanmasında kullanılan yararlı bir yöntem haline gelmişti. Marey'in bu yoldaki çalışmalarıysa, aynı zamanda yeni bir görsel dilin oluşmasını sağladı. Fotoğrafların bilimsel bir ölçme yöntemi olarak kullanılmaları da, fizyolojinin, araştırmaları ve sonuçları ölçülebilen bir pozitif bilim olarak yerleşmesini ve kabul edilmesini sağladı.

Zaten o zamanlarda henüz sanat ve bilim arasındaki dramatik ayırım günümüzdeki derecesinde gerçekleşmemişti. Fotoğrafçılık ise bu ikilemi derinden yaşamaktaydı. Gerek bilimadamları, gerek sanatçılar, fotoğrafçılıkta kolaylıkla hükmedebilecekleri yeni ve tecrübesiz bir hizmetçi bulduklarına inanıyorlardı. Veya, başka deyişle, gerek bilimin gerek sanatın gelişiminde teknolojinin bu yeni buluşunun büyük katkısı olmuştur. Hangi amaç için kullanılırsa kullanılsın, fotoğrafçıların verdikleri ürünler birbirlerine büyük bir yüzeysel benzerlik taşıyorlardı.

Fotoğrafçılığın kendi tarihinin yazılması ve geleneklerinin oluşturulmasında ise bu ürünlerin birbirleriyle olan et-



Yürüyüş, J.E. Marey, 1884

kileşimi ve fotoğrafçılığın gelişimindeki yerleri bizi ilk planda ilgilendirmiştir. Bilimsel amaçla üretilen fotoğrafların zamanın diğer teknolojik ürünleri gibi, resimleri etkilemiş olduklarını da gözden uzak tutmamalıyız. Bu bağlamda Marey ve Muybridge'in fotoğrafları zamanın ressamı için, uyduların uzaydan yolladıkları görüntüler kadar insan eli değmemiş ilginç ve yeni, o zamana kadar benzeri görülmemiş teknoloji ürünleriydi.



Yürüyüş, J.E. Marey, 1884

Ressam Marsel Duchamp, resim yapmanın yanı sıra fotoğrafla da ilgilenmiştir. "Merdivenden İnen çıplak" ve "Trendeki Hüzünlü Adam" da olduğu gibi birçok resmi aynı kareye pozlanmış ardışık hareketleri çağırıştırır.

RESİM, FOTOĞRAF VE SANAT

1839'dan başlayarak Fransa ve İngiltere, fotoğrafı kimin bulduğu üzerine tartışmaları sürdürürken, dünyanın birçok kez fotoğrafı çekilmişti. Çok az yer ya da kişi objektifin gözünden kaçabilecekti; Niagara şelaleleri ya da Atina Akropol'ünün tekrar tekrar fotoğrafı çekilecekti.

Fotoğrafın temel malzemesi görünen dünyadır. Görebildiğimiz her şeyin fotoğrafı çekilebilir. Fotoğraf makinesi var olan herşeyle beslenebilir. Fotoğraf çekmek için sınır yoktur. Dünya değişkendir ve bir an sonrasında hiçbir şey aynı olmayacaktır.



Yunusemre, Fıyaz Bodur, 2004



Sandal, Feyyaz Bodur, 1995

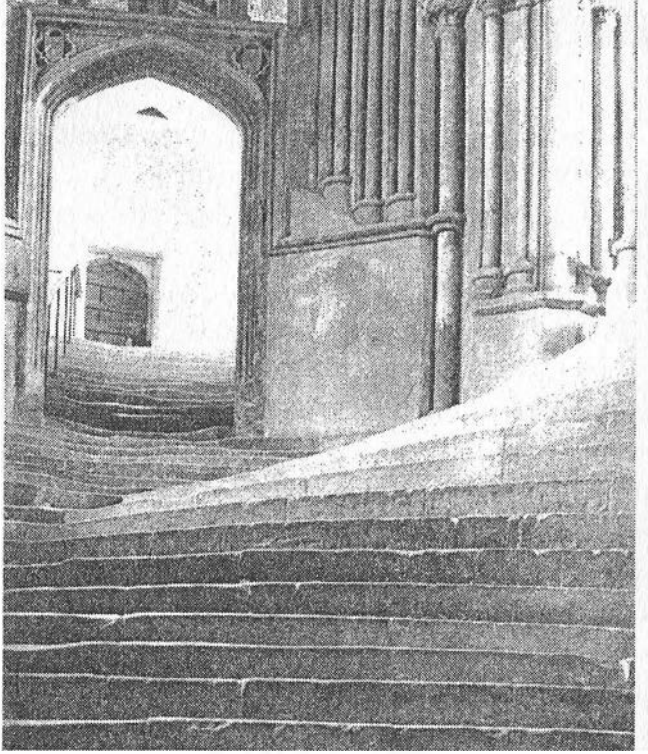
Fotoğraf makinesi'ni alıp görüntü arayışına çıldığında, dünya sonsuz ince ayrımlarla bezeli olarak görünür. Dolaşısıyla fotoğrafik olanakların zenginliği bazen fotoğrafçıları bile aşar.

Öyleyse, fotoğraf makinesi elimizde dünyayı nasıl incelemeliyiz? Neyi seçmeli, neyi bırakmalıyız?

Peter Greenway tarafından 1983 yılında çekilen "Ressamın Anlaşması " adlı filmdeki olaylar fotoğrafın bulunuşundan yüzelli yıl kadar öncesiyle ilgilidir. Ressam Neville müşterisinin malikanesinin resmini yapmaktadır. Önce resim penceresi yardımıyla desenini çizmek istediği çerçeveyi tespit eder. Görünüşe engel olabilecek herşeyi görüntüden çıkarır. Bu anda, kendimizi kamerası olmayan ancak bütün fotoğraf ritüeline sahip bir fotoğrafçının karşısında olduğumuzu hissederiz. Ancak bu kişi öncelikle ressamdır. Eliyle ve kaleminin yardımıyla doldurmadıkça eseri yaratılmış olmayacaktır.

Filmdeki ressam, görevi dolayısıyla müşterisinin evini değişik açılardan çizmektedir. Yani konu seçimi müşterisi tarafından saptanmıştır. Ondan istenen, istenileni en iyi şekilde yapmasıdır.

Fotoğrafçılar, ressamlar kadar pek fazla el becerisine sahip değilmiş gibi düşünülebilir. Sanki fotoğrafçılar el yeteneğine gereksinim duymamaktadırlar. Fotoğrafçı kocaman bir tuval olan tabiatın içinden bir kez seçim yapmaya karar verdi mi, fotoğraf zaten gerçekleştirilmiş demektir. Görülmüş olana eklenebilecek birşey yoktur.



Frederick H. Evans, 1903

Eğer Fotoğraf o günlerde varolsaydı, kuşkusuz, ressamın çalışması da bir fotoğrafçının çekimi olacaktır. Birşeyin mükemmel reproduksiyonu için en uygun araç fotoğraftır. Fotoğraf objeleri oldukları gibi tasvir eder. Fotoğrafta fotoğraf makinesinin karşısında var olanın hayal gücü ile değiştirilecek bir yanı yoktur. Oysa ressam değiştirebilir. Fotoğraf makinesinin yaptığı dünyanın bir parçasını seçmekten başka bir şey değildir. Bu durum, bazı fotoğrafçılara geçmişte yaptıklarının çok önemli olmadığını düşündürmüştür. Gerçekten de bu düşüncedeki fotoğrafçılar dünyanın asit fotoğraflık reproduksiyonunun bir sanat eseri yaratmak için yeterli olmadığını savunmaktadırlar.

Charles Baudelaire'in, fotoğrafın aleyhine görüşleri ve sert eleştirileri bulunmaktadır. Tabiatın mükemmel reproduksiyonunu bir ideal olarak sayanlara ve fotoğraf makinesine karşı açıkça tavrı almıştır. Baudelaire, fotoğraf teknolojisi için, *"Yeni bir endüstri ortaya çıktı ve hiç de azınsanamayacak bir katılım oldu. Kör bir inançla fotoğraf endüstrisine inanan bu kişiler aptal olduklarını kanıtladılar. Böylece, Fransız düşüncesinin artakalan birkaç kutsal yanı da bozulmaya başladı. Çılgın kalabalıklar saygın bir ideal peşindeydiler ve fotoğrafı buldular."* demektedir.

Gabriel Cognacq, *"Bu 1839 ağustosu boyunca, Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğrafçılık konusuna çok yer verildi"* diye yazıyordu. *"Bu durum, Akademimizin fotoğrafçılığa çok büyük ilgi göstermesinden ileri gelmemiştir; Akademi, fotoğrafçılığı başlangıçta büyük olanakları olmayan, basit bir mekanik yöntem olarak kabul etmişti"*. Yirmi yıl sonra, Charles Baudelaire Salon de 1859 (1859 Sergisi) adlı kitabında, fotoğrafçılığı, *"Bilimlerin ve sanatların hizmetçisi; matbaacılık ve stenografi gibi, edebiyatı ne yaratan ne de tamamlayan çok alçak gönüllü bir hizmetçi"*

olarak tanımlayarak Fransız akademisi'nin düşünce doğrultusunda yer alıyordu.

Bu sert düşünceye, Delacroix'nın tanıklığından başka, Baudelaire'in rakibi Paul Delaroche'un ki de karşı çıktı: "*M. D aguerre'in hayranlık uyandıran buluşu, sanatlara büyük bir hizmettir.*" Fotoğrafçılık konusundaki bu tartışmalar birbirbiri asırdır sürmektedir.

Kuşkusuz, bir düğmeye basıldığında, içinde pek çok esrarengiz olayın kendi kendine oluştuğu, görüntünün birdenbire duyarlı levhaya yakalandığı modern fotoğraf makinesi ve developman banyolarının kimyasal sihir gücü düşünüldüğünde, fotoğrafçının bu işteki rolünün ne olduğu sorusu akla gelmektedir.

Fotoğrafçı bir konuyu seçtiği, onun bileşimini incelediği ve sülyetini ortaya çıkardığında ya da birbirinden çok farklı öğeleri birtakım optik ve ışık oyunları ile sunmak üzere biraraya getirdiğinde, tipik bir ayrıntıyı değerlendirdiğinde ya da bir görüş açısı aradığında, sanat çalışması yapmaktadır. Her şeyi önceden görmek, ayrıntıları çözümlemek, her şeye özen göstermek zorundadır. Konunun etkisi altındadır. Yeni refleksler edinir; ozanın uyağa boyun eğdiği gibi, o da kendi engellerini kabul eder, bunları aşar ve konusundaki uzmanlığı ölçüsünde, bu engellerden yeni etkiler oluşturur. Fotoğrafçının mesleğindeki en belirgin rolü ve değeri bu yapay gözün kendine özgü görüşüne kendini uydurması, onun eksiklerini ya da fazlalıklarını bilmesi ve kabul etmesi, bunlardan yararlanmasıdır: günümüzdeki fotoğraf makineleri, görüşümüze ve hareketlerimize çok uysal biçimde bağlanmış, çok hassas, ek organlar haline gelmiştir; ama gözümüzden daha ayrıntılı olarak görür ve kaydederler, konunun boyutlarını değiştirirler; uydukları perspektif

yasaları, gözümüzün uyduğu perspektif yasalarıyla aynı değildir; dış dünyadan, bazen gözümüzün tek başına göremeyeceği beklenmedik görüntüler ortaya çıkarlar.

Laboratuar çalışmalarında görüntüler, çözümler ve araştırmalar daha ileri aşamalara götürülebilir; bu da, tarifelerinin ve müşterilerinin kurbanı olan bir tüccarla, sanatçının ayırt edilmesini sağlar. Fotoğrafçılık çalışmalarının bütün evrelerinde hayal gücüne, atılganlığa, inceliğe, yetenek ve zekaya yer vardır. 1859 yılında Lamartine şunları yazıyordu: “Fotoğrafçılığı kopyaları çoğaltarak kötüleyen şarlatanlardan esinlenerek, afaroz etmiştim... Fotoğrafçılık fotoğrafçı demektir. .. Fotoğrafçılık bir meslekten çok, bir sanattır diyoruz; oysa fotoğrafçılık sanattan daha öte, sanatçının güneşle işbirliği yaptığı bir güneş olayıdır. ”

Kuşkusuz pek az fotoğrafçı bu işbirliğini uygulayabilir. Makinesine körü körüne inanan ve yaptığı hataların stüdyolarda düzeltileceğine güvenen amatör fotoğrafçının, güneşle işbirliğinden yana hiçbir tasarısı yoktur. Buna karşılık, profesyonellerin gerçek yeteneklerini göstermeleri için çeşitli fırsatları vardır.

Desen, boyama ya da baskıyla yapılan resimler gibi, fotoğrafçılık hem bilgini hem de sanatçısı tatmin eder.

Ressamlar da fotoğrafçılığa karşı ilgisiz kalamamışlardır: Duchamp, Delacroix, Degas, Toulouse-Lautrec... bir ayrıntıyı, bir davranışı, her olayı not etmek ya da yalnızca oyalanmak için fotoğrafçılıktan yararlanmışlardır; çoğu basit kopya işleriyle uğraşır, bazıları fotoğrafları aslındaki gibi canlandırıyor ya da değiştiriyordu. Kimi de, dörtmala koşan bir atın resmini yapmayı bilmediklerini fotoğraftan öğrendikleri zaman utanıyorlardı; ve yanlış bir iş yaparken bu mekanik araç tarafından yakalanacaklarından korkuyor-

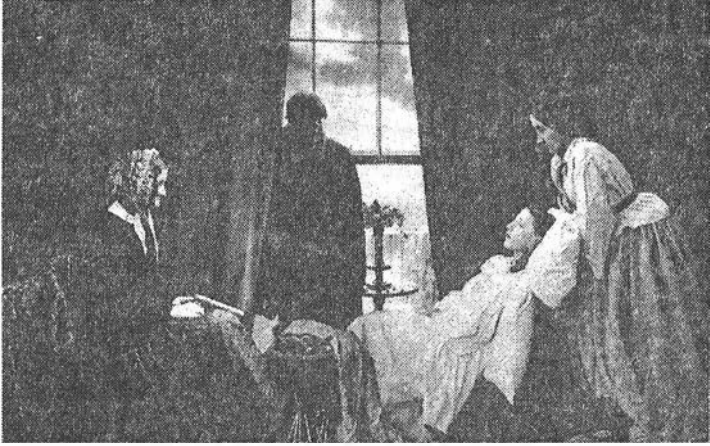
larmış gibi, fotoğrafçılığı hor görecekları bir alana sığmıyorlardı. Böylece, şematik çizgiler, kalem darbeleriyle yapılan resimler, fırça darbeleriyle yapılmış çok renkli resimler, soyut kompozisyonlar zafere ulaştı: fotoğrafçılık, kendi doğrultusuna ters bir doğrultuda gelişen modern resim okullarını da etkilemiştir.

Fotoğrafçılık, yalnızca tekniğe uyan konulara yaklaşmak ve bir tablonun, bir ofortun ya da bir desenin etkilerini taklit etmeyi ideal olarak düşünmemeye çalışmak zorundadır.

Fotoğrafçılar arasında, soyut konularla uğraşanlar, zevksizler vardır. Fotoğrafçılığı hesaba katmadan çağdaş sanat tarihini kavramak mümkün değildir; fotoğrafçılığın da us-taları, okulları, kuramcıları, teknikleri ve yöntemleri vardır.

Fotoğrafçılıkta yeni bir evre daha aşılmıştır: tarlaların ve ormanların değişik yol şebekesi içinde birleştiği uçaktan çekilmiş fotoğraflar, mikrop ve kristal fotoğrafları, sarmal gökadalara yalnızca varolduklarını değil, bunların şaşırtıcı düzenlerini, hareketini ve hatta renklerini ortaya çıkaran en yeni fotoğraflar, soyut ressamların atılganlıklarına ulaşır ve bunları aşar (Riopelle, İstrati, Adam...) Bizlere sundukları en kişisel resimler, kimi zaman da biyolojik ya da astronomi biliminden doğmuştur; Sudre'ün panoları, mikroskop ya da astronomi dürbünlerinin resimlerini birleştirir ve bunları değiştirir. "Nouveau nombre d'or" adlı topluluğun hazırladığı kompozisyonla, Fransız Ulusal Coğrafya Enstitüsü'nün belgelerinden oluşturulmuştur.

Fotoğrafın bulunuşundan itibaren varolan sorun, sanatsal kullanım olanaklarını olup olmadığıdır. Büyük bir olasılıkla sanatsal bir yaratım aracı durumuna gelebilecektir. Asıl sorun bunun nasıl ve hangi yönde gelişeceğidir. Fotoğrafın başvuracağı tek kaynak resimlerdir. Resim sanatı ör-



Sönen Hayat, Henry Peach Robinson, 1858

nek alınacak modeldir. Sanatsal olarak adlandırmaya değer fotoğrafik eserlerin yaratım kaynağı olarak, doğallıktan yararlanarak fotoğrafçıların ilklerinden biri Henry Peach Robinson'dır. 1869 yılında manifesto niteliğinde *"Fotoğrafta Resim Etkisi"* başlıklı bir yazı yayınladı. Robinson'ın soruna yaklaşımı şöyledir: *"Fotoğraf, kendi doğallığı nedeniyle yüceliği temsil edemez, fakat güzellik duygusu uyandırabilir ve benzersiz bir resim yorumcusuna dönüşebilir."*

Robinson, tutkuyla savunduğu bu görüşlerini çalışmalarını ile de doğruladı. Fotoğrafları elde ederken müdahalelerde bulunuyor ya da fotoğrafını çekeceği görüntü çerçevesinin eskizini önceden çizerek düzenleme yapıyordu.

Bu tür çalışmalarının en tanınmışlarından olan *"Fading Away"* Sönen Hayat adlı fotoğrafında, verem hastalığı nedeniyle can çekişen bir kız ve etrafında üzüntü içindeki ailesi görüntülenmiştir. Robinson bu sahneyi canlandırabilmek için birçok düzenleme yapmış ve sonunda beş negatif elde etmiştir.

Fotoğrafın sanatsal bir anlatım aracı olup olmadığı konusundaki tartışmalar XIX. yüzyıl boyunca çeşitli bildirilerle ve iki yönde ilerleyerek sürdü.

Söz konusu tartışma fotoğrafı bir sanat olarak tanımlamaya yönelik umutsuz girişimlerin etrafında gelişti:

Fotoğraf bir sanat mıdır?

Özerk bir sanat mıdır?

Kendi kimliğine sahip bir anlatım aracı mıdır?

Tüm bu soruları tek bir soruda birleştirerek sorulabilir;

Fotoğraf bir sanat olabilir mi?

Nasıl?

Araya girerek, bu sorulara yanıt olarak, Nafiz TOPÇU-OĞLU'nun görüşlerini aktaralım:

“Fotoğraf bir sanat mıdır? Sorusu lisanen yanlıştır. Bir fotoğraf, bir sanat eseri olabilir mi? diyebilirsiniz veya Fotoğrafçılık tekniği ve yöntemleriyle bir sanat eseri üretilir mi? diye sorabilirsiniz. Bu iki soruya da ‘evet’ yanıtı verilebileceğine herhalde kinse itiraz etmez. Bu kez de ‘her fotoğraf sanat eseri değeri taşımaz; ancak bazı fotoğraflar taşır.’ sonucu haklı olarak karşımıza çıkar.. . Fotoğraf olsun, resim olsun, şarkı olsun... Fotoğrafta bunu kim arayacak? Eleştirmenler mi? (hangi eleştirmenler?) Halk jürisi mi? Piyasa güçleri mi? Basın mı? Reklam dünyasının önde gelen kişileri mi? Fotoğraf dernekleri mi? Okullar mı? Beden Terbiyesi Genel Müdürlüğü mü? Kültür Bakanlığı mı?

Bütün bunları söylememin nedeni, bu tartışmanın anlamsızlığını ve önemsizliğini vurgulamak ve böyle saçma sapan bir sorudan yola çıkarak sadece zaman kaybedileceği ve aslında bilgisizlik ve özgüvensizlikten kaynaklanan kısır tartışmalarla enerji harcayıp esas sorunların görüşülmesini erteleme taktiği olduğunu açıklayabilmek.

Fotoğraf-sanat ilişkilerinde, üzerinde konuşulması gereken esas sorunlar bilgilenmenin gerekliliği, üretkenliğin artırılması ve bu ikisinin etkileşiminin doğal sonucu olarak, düzeyli bir eleştiri ortamının oluşması. Yani: 1- Eleştirecek ürünler olmalı; 2- Eleştiri-yi yapacak ve böylesi bir diyalogdan yararlanacak bir bilgi birikimine sahip izleyici kitlesi olmalı ki; 3- Bu eleştirel ortamdan yararlanıp yapıtlarını geliştirmeye (yeni yapıtlar üretmeye) yatkın sanatçılar olsun, gelişsin.

Ciddi sanatsal bir bağlam içinde düşünüldüğü zaman, tek bir fotoğrafın birşey ifade etmeyeceği, ne yaratıcısı, ne geniş anlamıyla 'dünya', ne de onu izleyenler hakkında kaydadeğer bir söz söyleyemeyeceği kolaylıkla anlaşılır.

Herkes iyi birkaç fotoğraf çekebilir. Bunların arasında bir şaheser bile bulunabilir. İyi fotoğraf çekmek için eskizler yapmayız. Bir fotoğrafın eskizi de ancak başka bir fotoğraf olabilir. Bunları değil, en iyi işlerimizi göstermeliyiz. Fotoğrafla uğraşan sanatçıyı hafta sonu hobici fotoğrafçılardan ayıran, onun yapıtlarında tutarlı bir görüşü sürekli olarak sergileyebilmesi ve bu işlerde ortak bir yaklaşım ve düşüncenin epeyce irdelenmiş olmasının izlerinin bulunmasıdır.

Fotoğraflar bir anlayışın, bir tavrın izleri olarak birbirlerini destekler bir yapıda izleyiciye sunulmuşlarsa, ancak o zaman onların bir sanatçı bilinciyle ortaya çıkartıldıkları varsayılabilir..."

Robinson'nın görüntüleri ve fotoğrafik düzenlemeleri üzerine görüşler belirtenlerden biri de, tıp ve doğa bilimleri üzerine öğrenim yapan sonraları ilk fotoğraf kuramcıları arasında yer alan Peter Henry EMERSON'dur. Emerson'a göre Robinson'un görüntüleri hem resme hem de fotoğrafa benzemesine karşın ikisi de değildi. Emerson, yapay pozlara ve farklı fotoğrafların montajına dayalı kompozisyonlara karşı çıkıyordu. Doğrudan doğal görüntüler öneriyordu.



Peter Henry Emerson, 1886

Emerson 1886 yılında Thomas Godall ile ortak yayınladıkları "*Norfolk Yöresinin Yaşam ve Manzaraları*" adlı kitapta ki fotoğraflarla, Norfolk yöresinde yaşayan halkın mevsimler boyunca bütün yaşamları anlatılıyordu.

"*Bataklıklardan Eve Dönüş*" adlı eserinde ise tarımsal faaliyetlerin nasıl yapıldığı, nasıl yaşadıkları görüntülenmişti. Emerson'ın özellikle suyla arası iyiydi. Su yüzeyindeki ışığın etkisini fotoğraflarında çok iyi kullanabiliyordu. Onun Naturalist (Doğalcı) görüşleri insanları oldukça etkilemiştir.

1880'li yılların ortasında Fransız izlenimciliği yükseliş dönemindeydi ve Emerson fotoğrafın bir sanat eseri olarak ele alınması konusunda çok ısrarlıydı. Ona göre fotoğraf, mekanik ve teknik bir kopya aracı değil, bir sanat eseri idi. Bu aşamaya gelince, seçici netlik kullandı. Soft objektiflerle fotoğraf çekti ve özellikle platin baskının yumuşak görünü-

münden yararlandı. Bakış açıları çok etkiliydi ve 1880'lerin sonlarında bu yumuşak anlayış daha da geliştirilerek öncelik kazandı.

Françis Frith, bu dalgaya en çok kapılan fotoğrafçılardan biriydi. Fakat, Emerson'ın düşünceleri daha sonra değişti; fotoğrafın asla bir sanat sayılamayacağını ve sunacak birşeyi olmadığını söyledi.

Emerson, fotoğrafçı olmanın yanısıra bir fotoğraf kuramcısıydı. 1889'da yayınladığı "Natüralist Fotoğraf" adlı kitabında tabiata bağlılığı, tabiata içten ve doğal bir yaklaşımı öneriyor. Kitabında yer alan önerilerinin en önemlisi, görüntünün gerçekliğini zedeleyici her türlü müdahaleden kaçınılması gerekliliğini söylemesidir.

Bu ilkeler yeni bir fotoğraf anlayışının başlangıcıdır. Emerson, Alman fizikçi Herman Hermoholtz'un bazı kuramlarını son derece serbest bir şekilde yorumladı. Bu kuramlar, "gözün, uzay içinde sadece kaydettiği noktaya netlik yapabildiği" olgusuna dayanıyordu. Emerson, daha doğal ve gerçeğe uygun olanı elde etme niyetiyle, bu ilkeyi uygulamaya koydu. Söz konusu etkiyi sağlamak için yeni objektifler geliştirildi. Bu görüşlerin savunucusu olan fotoğrafçılar objeleri tıpkı taklit etmek için ilgilenilen objeye netlik yapıyor, bunun dışındaki her şey belirsiz kalıyordu.

Bu "seçici netlik" kuramının kabul edilmesi olanaksız gibi görülebilir. İnsan gözünün bakış açısı ve net görme sınırsızlığı dikkate alındığında, (Emerson'un fotoğraflarındaki her şeyin net görünmesi gibi) XIX. yüzyıl boyunca fotoğrafa sanatsal doğallık kazandırmaya uğraşanların girişimlerini yeniden değerlendirmemiz gerekecektir.

Emerson, bağımsız bir sanatsal yaratım aracı olarak fotoğrafın olağanüstü yanlarını irdelediği ilk kitabından iki

yıl sonra, bir kitap daha yayınladı: "Natüralist Fotoğrafın Ölümü". Uzak bir geçmişe sahip olmayan ilk görüşlerinin tersine, bu kitapta fotoğrafın bir sanat olabileceği görüşlerini reddetmektedir.

Tüm bu zıt görüşlerine karşın Emerson, fotoğraf kuramcılar arasında en çok sözü edilenlerden biri olmuştur. Geliştirdiği, "seçici netlik" veya "seçici fluluk" diğer fotoğraf sanatçıların uygulamalarında bütünü kapsayan bir softluk etkisine dönüştü. Bu çalışmalarda, özel yumuşak odaklı soft objektiflerden yararlanıldı. Sözü edilen çekim tekniğine, bir de kaba, pigment yapısı belirgin fotoğraf kartı kullanımını ve özel geliştirme araç-gerecini eklersek, başka bir anlayışla karşılaşırız: Bu anlayışın adı "Pictorialism" dir. "Resimsi Fotoğraf" XIX. yüzyıldan XIX. yüzyıla geçerken fotoğraf panoramasına egemen olmuştur.

Söz konusu harekete ilişkin belki de en kayda değer veri, fotoğraf çekenlerin kendilerini sanatçı, çalışmalarını ise sanatsal olarak adlandırmalarıdır. Gerçekten de resimsi fotoğraflar, Henry Peach Robinson'un sanatsal çalışmalarıyla ortak bir noktaya sahiptir: "Dünyayı İdealleştirme Gereksinimi".

Bu tür fotoğraflar çekmeye başlayan fotoğrafçılardan biri de Alfred Stieglitz'dir. Ona göre fotoğraf, resim ya da heykel gibi önemli bir anlatım aracıdır. Sonuçta yeni bir sanattır.

ALFRED STIEGLITZ (1864-1946)



Alfred Stieglitz

Stieglitz'in fotoğraf anlayışı XX. yüzyıl Amerikan fotoğrafçılığına büyük etkisi olmuştur. Stieglitz, tutkulu olduğu kadar aktif bir fotoğrafçıydı. 1892'de, New York'ta "*Resimsi Fotoğraf*" derneklerinden birini, "*Photo Seccession*" derneğini kurdu. Akımın önemli temsilcilerini bu dernek çatısı altında toplamayı amaçlıyordu. 1905'te de "*Gallery 291*"'i açtı. Bu sanat galerisinde yeni sanat eğilimleri sergilenenecekti. Ayrıca "*Camerawork*" adlı fotoğraf dergisinin de yaratıcısıdır.

1903 yılında yayına başlayan *Camerawork*, olağanüstü kaliteli bir dergiydi. Amatör fotoğrafçıya yönelik bir yayından daha çok bir sanat eseri olan *Camerawork*, parlak kaliteli kağıda basıldı. Fotoğraflar, foto-gravür tekniği ile basılmış ve orijinal Japon kağıdına monte edilmiştir. Bütün işlemler el yapımıdır. İlk sayı, Amerikalı fotoğrafçı Gertrude Kaisebier'in eserlerine ayrılmıştır.

Resimsi fotoğrafın en tipik örneklerini yayınladı ve sergiledi. Stieglitz, Avrupalı Avangard ressamların eserlerini Amerika Birleşik Devletleri'nde tanıttı.

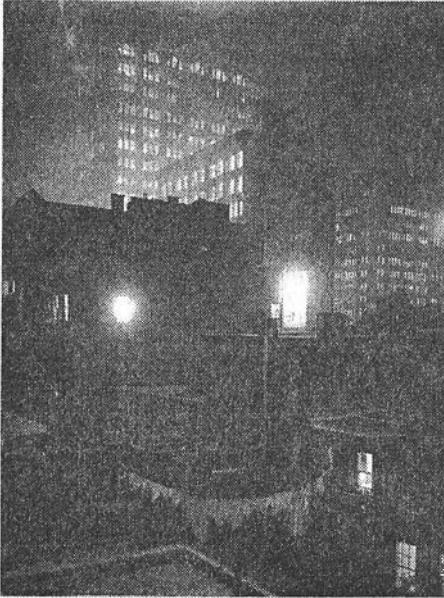
Ancak, *Camerawork*' yayını kısa sürdü ve tirajı gittikçe azaldı ve 1917 yılında 49/50 sayılı dergiyle yayınına son verdi.

Alfred Stieglitz, zamanla fotoğraf ile ilgili düşüncelerini değiştirdi. Son sayıda da zaten yalnızca bir fotoğrafçının, Paul Strand'ın fotoğraflarına yer verilmişti. Böylece Stieglitz'in fotoğrafın geleceğini nasıl gördüğü, ne şekilde dü-

şündüğü de ortaya çıkmış oldu. Dolayısıyla, örneğin Kaisebier'in fotoğraflarında görülen resimsi anlayış ile Strand'ın gerçekçi bakışı ve derginin son sayısının Strang'ın eserlerine adanmış olması Stieglitz'in fotoğraf anlayışındaki değişmelerin yönünü de bize açıklamaktadır. Stieglitz artık daha gerçekçi bir fotoğraf stiliyle ilgileniyordu.

Stieglitz kendi fotoğraf çalışmalarındaki stilini de değiştirdi. Erken dönem "Güverte" fotoğrafçılarından, karısı Georgia O'Keefe'yi kullanarak Close-Up (çok yakın çekim) çalışmalarına yöneldi. Gittikçe de daha realist, daha çağdaş bir fotoğraf anlayışı sergiledi.

Stieglitz, bir "Pictorialist" olarak fotoğrafa başladı. Fotoğrafın sanatsal bir dışavurum aracı-fotoğraflarırsa birer sanatsal nesne- olduğunu dogmatik bir tavırla ve tutkuyla



Negatif, William Henri Fox Talbot 1835

savundu. Ancak, fotoğrafta resimsi estetiği savunmuş olmasına karşın, bu konudaki inançlarını yadsıdı; "Resimsi Fotoğraf" ekolünü kurdu, daha sonra da "Saf Fotoğraf" (direkt fotoğraf) anlayışını savundu.

"Resimsi Fotoğraf" anlayışına sadık kalan fotoğrafçılar, bu yeni tavrın örneklerinin sanat sayılabileceğinden

kuşkuluydular. Stieglitz'e göre ise, hiç kimse bir fotoğrafı resme benzediği için güzel sayamazdı. Bu nitelik sıçraması, bir zamanlar resmin fotoğraf içinde yüklendiği rolü unutturdu, yeni bir yöntem oluşturdu ve XX. yüzyıl fotoğrafı başladı. Yeni dönem fotoğrafları Stieglitz için birer sanat eseridir.

Ancak bu değerlendirme neye göre yapılmaktadır?

Bu fotoğraflar tanıklık ya da belge olmanın ötesinde hangi özelliklere sahiptirler?

Böyle bir fotoğrafın değeri nedir?

Fotoğraf bir yetenek işi midir?

Belirli bir kompozisyon beğenisi var mıdır?

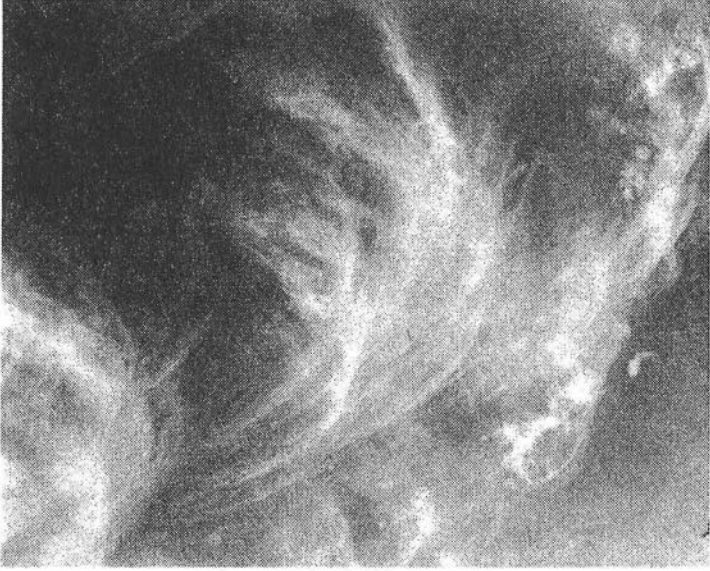
Sabır, bir sanat eseri için biricik kalite olarak değerlendirilebilir mi?

Hangi an uygun andır?

Alfred Stieglitz, fotoğraflarını romantik terimlerle nitelendirmiştir. Ona göre eserleri, birer belge olmanın ötesinde, benliğe ait heyecanlarının ürünleridir. 1922'de bulutların fotoğrafını çekmeye başladı. Bu, fotoğraflarının somut yüzler ya da ağaçlar gibi belirli sujelere dayanmadığını gösteren yeni bir etaptır.

Arkadaşı kompozitör Ernst Block'un, fotoğrafları için bir beste yapmasını istedi. Çünkü fotoğraf onun için aynı zamanda bir müziktir. Sonunda Ernst Block, fotoğraflarından esinlenerek "*Bulutlar*" adlı bir senfoni yaratmıştır. Stieglitz, bu fotoğrafları görenlerin onları unutamayacaklarını yazmıştır. Fotoğraf bir sanattır veya değildir tartışması önemi ni yitirmiştir. Onun için ancak fotoğraf vardır;

"Yoluma devam ediyorum, kendi gerçeğimi arayarak ve daima onu beyan etmeye çalışarak". Bulut görüntülerini "*Equivalents*" yani "*Eşanlımlılar*" diye adlandırmıştır. Çünkü bun-



Eşanamlılar, A. Stieglitz, 1930

lar, en derin yaşam deneyimlerinin ve yaşam felsefesinin eşanamlı çalışmalarıdır:

"Bulutlar, onları görenlere verilmiş otantik bir karşılıktır. Bu görüntülerde, benim çalışmalarında bir zamanlar yer alan resimsi unsurlar yoktur."

Stieglitz, kırk yıllık fotoğraf kariyerinin ardından, fotoğraflarının hakikaten modern olduğunu hissetmiştir. Kendi sözleriyle, bunlar, *"fotoğrafa benzeyen fotoğraflardır."*

Dünya, fotoğraf aracılığıyla keşfedilebilecek ve sergilenebilecek bir yerdir. Ancak, fotoğraf makinesiyle dünyayı göstermek için eleme yapmak gerekir. Fotoğrafçılar, dünyanın bir parçasını fotoğrafa dönüştürmek istediklerinde bunu belirler ve belirleme anında davranışlarını seçerler.

Bu eleme işlemi sırasında, fotoğrafçı fotoğraf makinesi ile dünya arasında bir aracıdır. Bilinçli bir bakış açısıyla ol-

guları göstermek, “*gösterilmek istenen*” aracılığıyla birşeyler söylemeyi kapsar.

Özel bir mükemmeliyetle elenmiş dünya, yorumlanmış, üzerinde düşünülmüş bir dünyadır. Diğer deyişle, fotoğraflar, fotoğrafçı tarafından özel bir bakış açısıyla ve özel yorumla dönüştürülmüştür.

Fotoğraflar birer tanıklıktır. Öyleyse niçin dünyanın varoluşuna tanıklık ediyoruz? Sorusuyla karşı karşıya bulabiliriz kendimizi. Aslında fotoğraflar söz konusuz özelliklerden daha fazlasını içerir. Fotoğrafçının ne gördüğünün, nasıl gördüğünün onayıdır aynı zamanda.

Fotoğraflar, bakışın yadsınamaz kanıtlarıdır. Fotografik kopya, yaratıcısının bakışının sonucu olmanın ötesinde, bu bakışın kâğıt üzerinde somutlaşmasıdır.

Fotoğraf tarihi, işte bu farklı bakışların tarihidir.

Fotoğraflar anları ölümsüzleştirebilirler ya da yerleri zaman içinde durdurabilirler. Özellikle de fotoğraflar, dondurulmuş bakışlardır.

ANDRE KERTESZ (1894-1985)

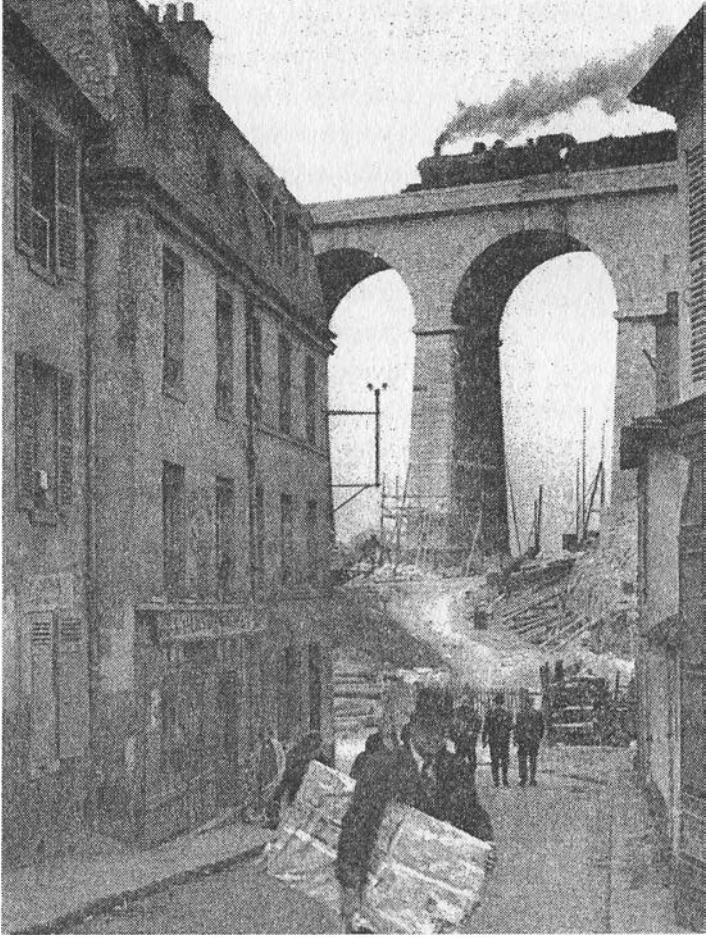


Alfred Stieglitz

Yüzyılımızın en önemli fotoğrafçıları arasında sayılan Kertesz, ilk fotoğraflarını 1912 yılında çekmeye başladı. Küçük boyutlu, diğer deyişle Leica tipi fotoğraf makinesi kullanımının öncüsü sayılabilir. 1925’de Paris’e geldi. Amacı, maddi manevi tüm varlığıyla kendini fotoğrafa adamaktı. Tarzını belirleyen fotoğraflarının çoğunu Paris’te gerçekleştirmiştir. Birkaç yıl sonra, Amerika Birleşik Devletlerine Gitti. Ancak, ABD’de fazla ilgi görmediyse de II. Dünya Savaşı’nın sürmesi nedeniyle orada kaldı.

Andre Kertesz’in fotoğrafları, onun şaşırtıcı yeteneğiyle bize dünyanın fotoğraflanmaya değer olduğunu gösterir. Kertesz, dünyanın sunduğu gösterinin seyrine kendini bırakır. Bu davranış, söz konusu gösterinin sadece çok iyi tanırsa ortaya çıkabileceğini anlamamızı sağlar. Çünkü Kertesz, büyük olayların peşinde koşmaz, fotoğraflarında istisnai hiçbir şey yoktur. Daha çok gündelik yaşamı görüntülemiştir. Anlar, yerler, karşılaşmalar.... Bunlar Kertesz tarafından görsellendiği ve soyutlandığı zaman olağanüstüleşmiştir. O, kendine yakın hissettiği her şeyin fotoğrafını çekmiştir. Varoluşun en küçük ayrıntılarında güzelliği bulmuş ve bunları gerçek birer görsel şiire dönüştürmüştür.

Onun için, her şeyin uyum içinde olduğunu hissettiği an çekim için doğru andır. Kertesz’in bakışı çok berraktır. Bu bakış, önyargısız, sevgiyle edinilmiş doğrudan deneyimlerin eseridir. Fotoğrafları, dünya ile arasındaki doğal ilişkinin birer kanıtıdır. Kertesz bize dünyayı ilk kez seyreden ve hayran kalan, küçük, meraklı bir çocuğu çağırıştırır.



Eşanlımlar, A. Stieglitz, 1930

EDWARD WESTON 1886-1958)



Alfred Stieglitz

Edward Weston'ın fotoğrafa yaklaşımı Andre Kertesz'den çok farklıdır. Kertesz, küçük, çevik bir fotoğraf makinesi kullanarak, beklediği ve geleceğini sezinlediği anı, büyük bir hızla yakalayabiliyordu. Edward Weston ise ağır bir üçayakla desteklenmiş büyük boy kameralar kullanıyordu. Ağır bir çalışma temposu ve sakin bir tarzı vardı. Büyük boy negatiflerden yapılan baskılar, kalite bakımından daha üstündür. Doku ya da kontr gibi ince ayrıntıları elde etmek mümkündür. Işık ve gölge dizileri ise, olanca zenginlikleriyle ortaya çıkarlar.

Tüm bu özellikler, Weston'un tutkuyla araştırdığı sorunlardır. Üç ayak kullanımı, fotoğrafı çekilecek nesnenin önceden seçilmiş olmasını ve yerinin belirlenmesini gerektirir ve bu çalışmalar zaman alır. Bir bakıma, fotoğraf, deklanşöre (tetiğe) basılmadan önce çekilmiştir. Bir nesnenin görülmesi ve çerçevelenmesi, bu nesnenin karşısında bir heyecan yaşandığı anlamına gelir.

Weston, tek bir kare fotoğrafın kompozisyonu için, bütün bir günü harcayabiliyordu. Fakat sonuçta, elde ettiği negatif üzerinde asla düzeltme yapmıyor. Böylece, son aşamada elde edilen fotoğraf, görüntüye ait yaratıcı sürecin mantıksal sonucundan başka bir şey değildir.

Weston'ın bu çalışma yöntemi, onun dünya görüşüyle aynı öze sahiptir. O, yalnızlığı seven, alışkanlıklarına bağlı bir bohemdir. Yalnızca fotoğrafik güzelliğin peşinden koşmuştur. Temiz hava, soğuk su ve güneş ışığına tutkundur.

Weston'ın fotoğraf araştırması, mükemmel formların araştırmasıdır. Ona göre bu formlar, bir bütünü temsil eden



Eşanlamlılar, A. Stieglitz, 1930

parçalardır. Yaşamın ve görünür dünyanın simgeleri ve kurallarıdır.

Weston'a göre fotoğraf yaşamın kendisini tespit etmek için kullanılmalıdır. O, dünyayı oluşturan unsurların dile gelmesi için nesnel bir bakış önermiştir.

AUGUST SANDER (1876-1964)



Alfred Stieglitz

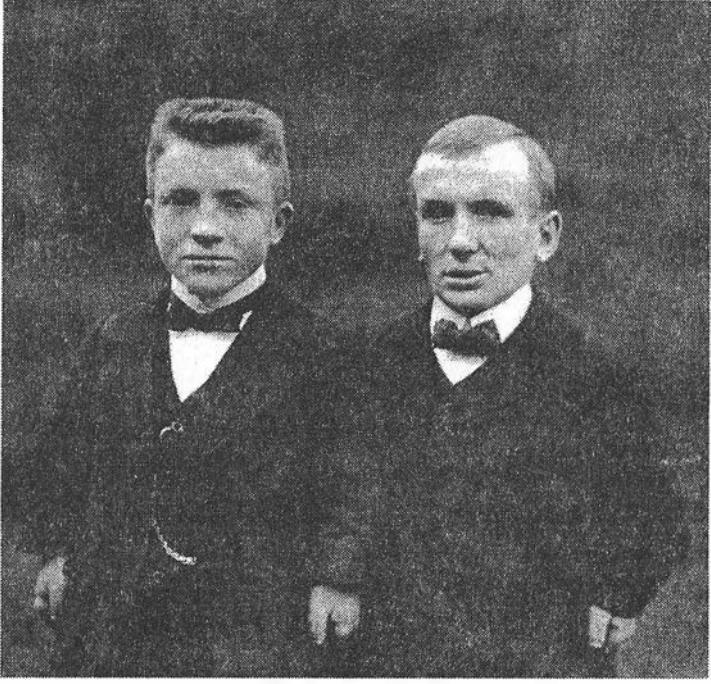
Alman Fotoğrafçı August Sander, bir madencinin oğludur. Kendisi de bir süre madencilik yapmıştır. Rastlantı sonucu fotoğrafçı olmuştur.

İki savaş arasındaki dönemde bir fotoğraf projesi geliştirdi. Buna göre, Alman toplumunun bütün kesitleri ve meslek gruplarından insanların fotoğrafları çekilecekti. Ancak, "XX. yüzyıl-da İnsan" konulu bu kapsamlı proje,

Nazilerin engellemesi nedeniyle tamamlanamadı.

Büyük bir olasılıkla Naziler, çekilen fotoğrafların Alman idealine uymadığı düşüncesindeydiler. Bu nedenle de projenin gerçekleşmesine izin vermediler. Fotoğraflara el konuldu ve imha edildi. Sander bazı negatifleri kurtarmayı başardı ve Nazizmin çöküşüne kadar bu filmleri sakladı.

Sander, II. Dünya Savaşı'nın sonunda insanların fotoğraflarını yeniden çekmeye başladı. Portresini çektiği insanların çoğu kameranın önünde doğrudan poz vermişlerdir. Fotoğraflarının bir nesnellik aurası taşıdığı söylenebilir. Sander, amacının insanları eleştirmek olmadığını söylemektedir. Fotoğraflarıyla bir parça tarih yaratmak istemiştir.



Cüceler, Sander, 1906

DOROTHEA LANGE (1895-1965)



Alfred Stieglitz

Ölümüne neden olan kansere karşı verdiği saygın ve enerjik mücadeleyi, insanlık durumunun fotoğraflarını çekerken de sürdürmüştür. Bazı fotoğrafçılar, bu ufak tefek, narin ama güçlü, özellikle de insan-cıl kadının "en büyük" olduğu kanısındadırlar.

Lange'ın fotoğrafları bugün birer klasik olarak değerlendirilmektedir.



Pamuk İşçisi, Lange, 1940

Özellikle 1930'lu yıllarda Amerika'nın ekonomik kriz döneminde çektiği fotoğraflar olağanüstüdür.

Dorothea Lange, Dünyada henüz herşeyin fotoğraflanmadığını, fotoğrafların sadece çizgileri belirlediğini söylemektedir. Ya da, ona göre fotoğraflar, genellikle garip olguları aktarmıştır. İnsani koşullar ve baskılar konu edilmemiş, sadece gösteri yanı işlenmiştir.

Ona göre, İnsan hayatını betimleyen fotoğraflar genellikle içi boş çalışmalardır:

"Oysa insan yüzü evrensel bir dile sahiptir. Aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerli ve anlaşılırdır. Gerçekten evrensel iletişime sahip tek dilin bu olduğuna inanıyorum. Bütün anlam gölgeleri, tutku ve heyecan patlamaları, hepsi insan anatomisinin bu bölümünde yani yüzde toplanmıştır. Ufak bir kas hareketi ile ifade şaşırtıcı biçimde değişir. Hayatım boyunca az fotoğraf çektim. Ama bunlar, dünyanın değişik yerlerinde içtenlikle çekilmişlerdir.

Anlamadığım, yanıtını veremediğim, bazı kendine özgü garip nedenlerle istediğim gibi olmadıklarını düşünüyorum ve bu beni rahatsız ediyor. Peki neden böyle? Oysa insanlara ulaşan bir şeyler taşıyorlar. Fotoğraf makinesi, insanlara fotoğraf makinesiz nasıl görüleceğini öğreten bir enstrümandır.”

RENKLİ FOTOĞRAF - RENKLİ DÜNYA

Dünya renklerle bezenmiş bir yerdir. En azından algıladığımız kadarıyla böyledir.

Eğer bu çok renkli dünyayı siyah-beyaz görmek istersek, onu siyah-beyaz sunabilen video, sinema, fotoğraf gibi araçlara başvurmamız gerekir. Dünyayı siyah-beyaz olarak ve doğal karşılayarak seyrederek. Öyle ki, çoğu zaman dünyanın siyah-beyaz ya da gri olmadığını dahi unuturuz. Ger-



*Yaprak, sarı jelatin üzerine pozitif monochlorome baskı,
Louis DUCOS DU HAURON, 1869*

çekten de çağdaş dünya tarihinin büyük bir bölümünü siyah-beyaz olarak hatırlıyoruz. Zaten, televizyonumuzdaki renkli çubukları görmek yakın zamanda gerçekleşmiştir.

Fotoğrafın başlangıç döneminde, bu yeni aracın, tabiatın renklerini saptamak konusunda da aşamalar geçireceği düşünülmüştü.

Peter Henry Emerson fotoğrafın en yaratıcı araç olduğunu ifade etmişti. Ancak, fotoğraf dünyayı tanımlayabildiği halde ilk dönemlerinde, tabiatın renklerini saptama konusundaki yetersizliği bir eksiklik olarak görüldü. Fotoğraf azaltılmış bir doğallığı gösteriyordu.

Müşterileri memnun etmek için, pek çok fotoğraf elle renklendiriliyordu. Bunların bazılarında, fotoğraf olduklarını unutturacak yoğunlukta boya pigmenti vardı. Diğer taraftan, renkli fotoğraf elde etmek amacıyla deneyler fotoğrafın icadından çok kısa bir süre sonra başladı.

Renkli fotoğraf tekniği, İngiliz Thomas Young'ın ortaya attığı bir kurama dayanır; bu bilim adamı 1802'de temel aldığı üç rengin, kırmızı, yeşil ve mavinin, gözün tüm renkleri üretmesi için yeterli olduğu varsayımını ileri sürmüştü. Daha sonraları (1859), Grassmann yasaları bu konuya şu açıklamaları getirdi: *"Uygun üç ışınım belli oranlarda toplanarak birbirine karıştırıldığında her türlü renkli izlenim elde edilebilir."* Bu karışım, göz retinası üzerinde oluşan karışımdır; çeşitli ışık demetlerinin etkisi birbirine eklenir: dolayısıyla bu etkiye eklemeli etki denir. Bu tarz bir karışımdan yararlanan fotoğraf yöntemlerine (ör. Polachrome yöntemi) az rastlanır ve günümüzde duyarkatların çoğu, renklerin "çıkarma"ya dayanan ikinci bir karışımla oluşturulur.

İngiliz James Clark Maxwell 1861'de, Londra'da yapılan bir konferans sırasında kırmızı, yeşil, mavi filtrelerle çekil-

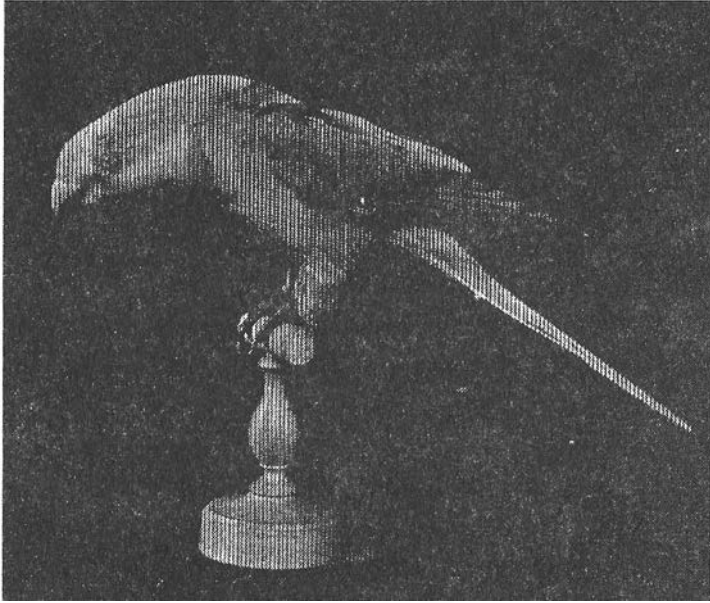
miş üç adet siyah-beyaz diapozitifi üst üste gelecek şekilde perdeye yansıttı. Böylece renkli görüntü elde ediliyordu. Günümüzde kullanılan bütün renkli prosesleri, söz konusu deneyden türemiştir.

Maxwell'in deneyinden kısa bir süre sonra, iki genç Fransız renkli görüntü ile ilgili yeni bir sistem tasarladılar. Bu sisteme göre üç diapozitiftten yola çıkarak tek bir renkli diapozitif elde etmek mümkündü. Bu Fransız mucitler Charles Cros ve Louis Ducos du Hauron'dur. Hauron, 1869'da *"Fotoğrafta Renklerin Reprodüksiyonu Sorununun Fiziksel Çözümü"* başlıklı eserini yayınladı.

Hauron, kısa sürede kuramsal düzeyden uygulamaya geçti. Charles Cros, kuramsal olmakla birlikte bu uygulamaları açıklayan bilgileri yazarak mühürlü zarf içinde Fransız Bilimler Akademisi'ne vermişti; bu zarf 1869'da açıldı.

Renkli fotoğraf alanında bir başka proste Lippman yöntemi. 1906 Nobel Fizik ödülü sahibi George (Gabriel) Lippman tarafından geliştirilmiş söz konusu prosesle (Girişimsel fotoğraf, 1891) çok nitelikli projeksiyon görüntüsü elde edilebiliyordu. Ancak uygulamasındaki karmaşıklık bu prosesi laboratuvar deneyinden öteye götüremedi.

1904'te duyarlı katmanlarda daha iyi bir tayf duyarlılığı elde edilmesinin ardından (pankromatik plakalar), sinemanın öncülerinden A. ve L. Lumiere kardeşler 1907 yılında eklemeli bileşimle doğrudan renkli fotoğraf veren Autochrome denilen plakaları icat ettiler. Autochrome'un en önemli özelliği, prosesin bütün unsurlarını tek bir plaka üzerinde biraraya getirmiş olmasıdır. Dolayısıyla daha önce kullanılan üç proses yerine tek bir çekim yeterli oluyordu. Bu sistem eskisine göre daha pratik ve basittir ve kolayca ticarileşmiştir.



Papağan, John Yoly, 1897

Zaman içinde yardımcı araç-gereçlerin de gelişmesiyle renkli fotoğraf elde etme tekniklerinde değişiklikler hızını artırdı. Film sanayiindeki gelişmeler birçok markanın doğmasını sağladı, Ektachrome 1945, Fujicolor, Ektacolor 1947, Ektachrome HS 1959, Cibachrome 1963, Agfacolor CNS 1968, Kodachrome 25 ve 64. Ektachrome E6 1976 yıllarında üretildi. Yeni filmler yapıldıkça fotokimya sanayisi duyar-katların gelişmesini hızlandırdı. (Kimyasal yönünün daha ağır bastığı bu tür gelişmeler ayrıca incelenmesi gereken bir süreçtir.)

Fotoğraf tutkunu, 1901 yılı Nobel Tıp Ödülü sahibi Santiago Ramon y Cajal, binlerce fotoğraf çekmenin ötesinde, autochrome plakaların ve XIX. yüzyılın sonlarında Lippman'ın bulduğu sistemin geliştirilmesi konusunda titiz ça-

lışmalar yaptı. 1902 yılında yayınladığı “Renklerin Fotoğra-
fı” adlı kitabında, renk konusundaki bütün sorunları çöz-
meye yönelik araştırmalarını açıkladı. Cajal mesleki araçtır-
malarında renklendirmelerden çok yararlandı. Sinirleri gö-
rünür hale getirebilmek ve birbirinden ayırt etmek için
renkli baskıları kullandı.

Ancak, bu alandaki çalışmaları kolaylaştıran ve renkler
arasında kromatik uygunluk elde etmeyi sađlayanlar Le-
opoldo Mannes ve Leo Godowsky adlı iki müzisyendir. Ko-
dak firması Mannes ve Godowsky’nin evlerinde bir labora-
tuar kurdu. İki araştırmacı çalışmalarının sonunda dünya-
nın en ünlü duyarkartını Kodakchrome’u icat ettiler. Film
1935’te piyasaya çıktı.

1936’da da, bir Alman kuruluřu olan AGFA, renkli nega-
tif filmi üretti. Böylece renkli fotoğraflar basılmaya başladı.

Renkli fotoğrafın hızla geliştirilmesi ve yaygınlaşması,
siyah-beyaz fotoğrafın geçmişe ait bir ürün olarak kalacağı
endişesini gündeme getirmişti. Ancak gelişmeler bu endişe-
leri ortadan kaldırdı. Çünkü yakın zamanlara kadar fotoğ-
raf tarihinin büyük bölümü, Siyah-Beyaz fotoğrafın tarihi-
dir. Fotoğrafçılar da ilk dönemlerde zaten, hızlı ve somut bir
isteğe karşılık vermediği gerekçesiyle renkli fotoğrafı kü-
çümsemiřlerdi.

Siyah-beyaz çalışmaları nedeniyle klasik saydığımız bir-
çok fotoğrafçı renkli fotoğrafı denemiş ancak sonradan bu
çalışmalarını reddetmişlerdir.

Bu fotoğrafçılardan biri, eserleri daha çok siyah-beyaz
olan Edward Weston’dur. Kodak firması, Kodakchrome’u
piyasaya çıkarmasından iki yıl önce bu filmlerden Weston’a
gönderdi. Firmanın amacı, ünlü fotoğrafçının bu filmlerle
çektiği fotoğraflardan yararlanarak reklam yapmaktır.

Weston, siyah-beyaz ve renkli fotoğrafın birbirinden farklı iki araç olduğunu düşünüyordu. Çünkü ikisi de değişik bir yaklaşım ve farklı bir yorum gerektirmektedir. Aynı fotoğraf, renkli çekildiğinde daha anlamlı, siyah-beyaz çekildiğinde anlamsız olabilir. Bu anlayış, Weston'un gerçekleştirdiği bir çok renkli fotoğrafı, yıllar önce siyah-beyaz olarak çektiklerinin kopyası düşünce ile çelişkili görünmektedir.

Sonuçta bazı kaçınılmaz nedenlerle fotoğrafçılar, renkli film kullanımına karşı çıkmışlardır. Bu nedenler çok çeşitli ve net değildir, ikna edicilikten uzaktırlar. Örneğin, renkli fotoğrafın, renk skalasının reproduksiyonunu bütünüyle gerçekleştirmek konusundaki teknik sınırlamaları, söz konusu nedenlerden biridir. Ancak örnekler görüldüğünde bütün bu gerçekler arasında en gerçekçi olarak ifade edileni, rengin açıkça bir süs sayılması savunusudur.

Oysa dünyadan rengi silmek ve rengin verdiği enfomasyonu yok etmek anlamına gelir. Fotoğrafçılar bir çok kez renk unsurunu olağanüstü abartmışlardır. Belki de bu aşırılık zamanla inkarın nedeni olmuştur. Çünkü rengin aşırı övülmesi, diğer görsel değerlerin önemsiz kılınması konusunda bir etken olabilir.

Gerçekten de, renkten başka birşey olmayan birçok fotoğraf vardır. Bu tür fotoğraflarda renk objeden daha önemli hale gelmiştir.

Sorun, şaşırtıcı bir şekilde fotoğrafa diğer sanatlar arasında bir yer kazandırmak isteyen bir çeşit resimsi nostalji ile de bağlantılı olabilir. Fotoğrafın verilerini doğrulamak amacıyla sanatsal ruhun çağırılması şeklindeki bu çabaya alternatif, fotoğrafın sadece hoşlanmanın ya da dünyayı idealize etmenin ötesinde görsel bir sanat olduğunun belirlen-

mesidir. Şayet fotoğraf, gerçekliği karşılayan bir iletişim aracı ise, siyah-beyazdan renkliye dönülse bile yine de fotoğrafın otantik anlamı, bakışlardan gelmekte ve fotoğrafa dönüşmüş bir parça dünyadan gelmektedir. Dolayısıyla bu bağlamın dışındaki herhangi bir renk kullanımının bezemeden başka bir şey olmadığı söylenebilir.

WALKER EVANS (1903-1975)



Alfred Stieglitz

Yirmüç yaşındayken yazar olma hayalleri kuran Evans, bu amaçla entellektüel çevrelere girebilmek için Paris'e gitti. Orada yoğun olarak edebiyatçılarla birlikte oldu. Bir süre sonra ABD'ye döndü. Fakat bir tek satır yazacak yeteneğinin olmadığını farketti. Evans belki de bu suçluluk duygusuyla fotoğrafa yöneldi. Proust ve Flaubert gibi realist yazarları incelemiş ve onlara hayran kalmıştı. Fotoğraflarında bu eserlerin etkileri oldukça belirgindir.

1936 yılının yaz aylarında, ABD ekonomik bunalımının ortalarında yazar James Agee ile Walker Evans, Fortune dergisi tarafından Alabama yöresindeki küçük bir yerleşim merkezinde yaşayan ortakçıların günlük yaşamlarını belgelemek için görevlendirildiler. Ancak, Agee ve Evans'ın gerçekleştirdikleri bu çalışma dergi tarafından kabul edilmedi.

Beş yıl sonra, 1941'de aynı çalışma, "*Let Us Now Praise Famous Men*" (Haydi Ünlü Kişileri Övelim) adı altında kitap olarak yayınlandı. Kitapta Evans'ın görüntüleri ve Agee'nin metinleri karşılıklı sayfalarda yer aldı. Yaklaşık bir ay boyunca birlikte yaşadıkları üç ailenin gerçek yaşamları fotoğ-

raflarla ve metinlerle belgelenmiştir. Eser boş heyecanların olmadığı dekorsuz, yorumsuz doğrudan sunumdur. Bir diğer deyişle kayıttır.

Walker Evans çağdaş fotoğrafın yolunu çizenlerden biridir. Eserleri ve uygulamaları bütünüyle köklü bir yön değişimidir. Söz konusu radikal tavır, Amerikan fotoğrafına hükmeden Alfred Stieglitz'in önderliğindeki fotoğraf hareketine karşıdır. Evans, Stieglitz'in sanat gösterişçiliğinden hoşlanmamakta ve fotoğrafın saflığındaki eksiklik dolayısıyla eleştirmektedir.



Alabama, Evans, 1935

Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans, fotoğraflarının sanat eseri kategorisine girdiğini asla söylemedi. Ona göre, sadece dünyayı keşfetmiştir. Dahası, onun için sanatsal bir göz, gerçekliği dekore etmeye çalışan bir gözdür.

Fotoğrafçının, bu gerçekliği estetik ilgi alanında değerlendirmesi, onu lekelemek anlamına gelir. Evans için bir bulut her zaman bir buluttur asla insan ruhunun karşılığı değildir. Bu nedenle güzellik ve sanatsal bakış gerçekliğe cepheden bakmaya cesaret edemez. Oysa fotoğraf saflığıyla algılayan bakış, dünyaya cepheden bakar. Nesnelere doğrudan doğruya bakmak, onları yalınlıkla var göstermektir. Çünkü nesneler, sanatsal amaçlar olmaksızın, başka bir görünümüne bürünmeden konuşmayı bilirler. Ancak bu da, gerçeği böyle gösterdiğimiz anlamına gelmez. Bir nesneyi gösterme arzusu, zaten onu yüceltmek demektir.

Evans hakkında her zaman söylenen bir söz vardır; *“Fotoğraf çekerken ellerini iyi gizledi ve nesneleri oldukları gibi sunarken yalan söylemeyi başardı.”*

Sanatsal ve resimsi tarzda fotoğraf çalışmaları yapanlara bir tepki olarak Evans, doğrudan bakış tarzına yönelmiştir. Bu tarzın, kendini fotoğraf sanatçısı olarak niteleyenlerden daha önemli yapacağına inanıyordu. Ancak bu konuda yalnız kaldı. Dostları ressam ve yazarlardı. Fotoğrafçı dostu yoktu. İlk fotoğraflarını görüşlerini almak için Stieglitz’e göndermişti. Görüşlerinden çok yararlanmasına karşın, tarzına karşı oluşu aralarındaki diyalogun olumlu gelişmesini engellemiştir. Stieglitz, Evans’ın fotoğraflarını sürekli kötülemektedir.

Bu karşı çıkış, Evans’a göre sanatsal düzeydedir:

“Ben bu tepkinin aşırı ama değerli ve kültüre dayalı olduğunun bilincindeyim. Stieglitz, sınırsız bir donanım sa-

hipti. Yine de iyi ya da kötü diye nitelendirilebilecek bir etki sayılmazdı. Fakat, fotoğrafçılığa çok yoğun bir şekilde ilgi çekmeyi başardı. Aslında fotoğraf, bir sanat olarak belirli bir statüye muhtaçtı. Bu sorunun çözümünün Stieglitz sayesinde başarıldığına inanıyorum. Ancak bu sorun da öyle pek fazla önemli değil. Hiçbir zaman, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorununa saplanıp kalmadım. Kanımca benim üzerimde fazla etki yaratmadı.

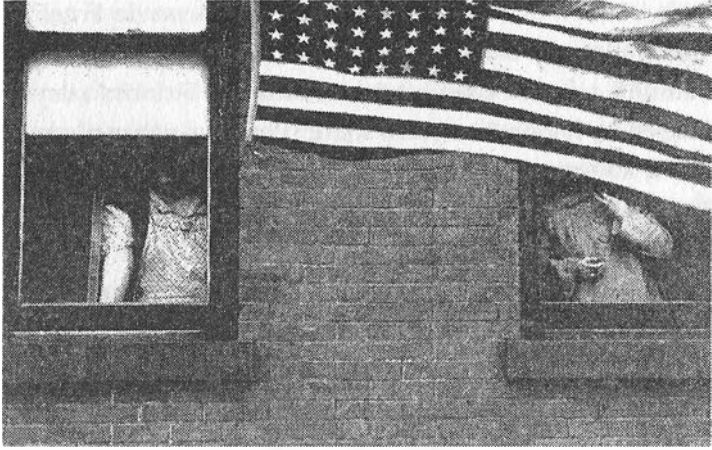
Fotoğrafçılığın son derece güç bir iş olduğu kanısındayım. Ayrıca elde edilmesi zor bir yetenek. Anlamlı ve gizemli. Aynı zamanda gerçekçi. Bazen mükemmel, az rastlanır bir çalışmanın, belki de rastlantı sonucu ortaya çıktığını düşünüyorum. Bu bağlamda, ressam ile fotoğrafçının çalışması arasındaki fark belirginleşir. Fotoğrafçı, örneğin bir trafik kazasını, primitif olarak çalışmasında kullanacağını bilir. Ressam ise -istisnalar olmakla birlikte- söz konusu kazayı kullanamaz. Fotoğrafçı böyle bir kazayı kullanacak ve değerlendirecektir. Çünkü kaza şans eseridir ve olacağı önceden bilinmemektedir.”

ROBERT FRANK (1924-)



Alfred Stieglitz

Robert Frank 1924’de İsviçre’de dünyaya geldi. 1949’ da Amerika Birleşik Devletleri’ne göç etti. Moda fotoğrafçısı olarak Harper’s Bazaar dergisinde çalıştı. 1955’te Guggenheim Vakfı’ndan bir burs kazandı. El-den düşme bir araba alarak A.B.D.’yi dolaşmaya başladı. Binlerce millik bu yolculuğu sonunda Amerika Birleşik Devletleri’nin o güne kadar görülme-



Alabama, Evans, 1935

diği yönüyle fotoğraflamıştı. Çektiği binlerce fotoğraf arasından seksen üç tanesini seçti . Bu fotoğraflar 1958 yılında Paris'te "*Amerikalılar*" başlığıyla kitap halinde yayınlandı. Bir yıl sonra da A.B.D.'de basıldı. Kitabın giriş bölümü Jack Kerouac tarafından yazılmıştır.

Frank'ın yakın arkadaşı olan Kerouac, "*Amerikan rüyası*" diye adlandırılan olgunun diğer yüzünü göstermek için mücadele eden bir sanatçı, yazar ve entellektüel kuşağının en tipik temsilcilerindendir. "*Amerikalılar*" kitabında görülen fotoğrafların sergilediği gerçekliğin Amerikan rüyası ile hiçbir ilgisi yoktur

Walker Evans, uzun yıllar önce, gelişmiş, halinden memnun bir toplumun ekonomik ve toplumsal sorunlarını göstermiş olan fotoğrafçıların bir örneğidir. Ancak Frank'ın fotoğrafları Evanstan daha öteye gider. Çünkü onun fotoğrafları Amerikan toplumunu sorgulamaktadır.

Kitapta yer alan Amerikalılar'ın fotoğraflarında fiziksel şiddet görülmez Ne bir sefalet manzarası ne de toplumu

açıkça itham eden olaylar bulunur. Gerçekten de Frank'ın fotoğraflarında olaylar yoktur. Amerikalılar'ın geniş bir bölümünü rahatsız eden kitabın kendisidir. Birbirini izleyen seksen üç fotoğraftan çıkan sonuç; Birbirine yabancılaşmış, uzak, kayıtsız insanlardan oluşmuş bir koleksiyondur. Kitabın sonundaki tezi ise, söz konusu dünyanın sessiz, absürt ve boş bir yer olduğudur.

Robert Frank gezisi hakkında şu yorumu yapmaktadır; Yolculuğum sırasında, gizli, tehditkar bir şeyler gördüm. Başkaları için gizli olanı görmek önemlidir. Ayrıca hiçbir şevkat hissetmedim. Frank'ın yorumu fotografik olduğu kadar da ideolojiktir. Fotoğraflarının her noktasında sözkonusu tavırla karşılaşılır.

Fotoğrafçılar genellikle anlamlı anları yakalamaya gayret ederler. Fotoğraf olayların doğrulamasıdır. Dünyayı düzen içinde gösterme gereksinmesidir. Frank'ın fotoğraflarında ise bütün bu kaynaklar reddedilmiştir. Belirli bir başlangıç ve son yoktur. Soyutluğa varan estetik karşıtı bir niteliğe sahiptirler.

Kısa süre sonra "Amerikalılar"ın esprisi anlaşıldı ve o zamandan beri çağdaş fotoğraf için zorunlu bir başvuru kaynağı haline geldi.

Frank henüz otuzdört yaşında mesleğinin zirvesindeyken, fotoğrafı bıraktı ve kendini sinemaya yöneltti. Daha sonra da video ile ilgilendi. Ancak, uzun yıllar sonra yenden fotoğrafla ilgilenmeye başladı.

Robert Frank, fotoğraftan sinemaya yönelme nedenini açıklarken şunları söylemektedir;

"Manzarayı seyrediyordum, Amerika'da olduğumu biliyordum. Kendi kendime sordum, Peki ben burada ne yapıyordum? Cevabı yoktu. Manzara da cevap vermedi bana. Sanırım, bunun

benim hayatım olmadığını sezdim. Düşünüyorum da kendi yaşamımla daha fazla ilgilenir oldum. Seyahat etmek, tabiatı ve şehirleri seyretmek yerine yalnızca kendi konumumla.....Dolayısıyla tek bir görüntüden yani fotoğraftan uzaklaştım ve filme başladım. Acaba hikaye anlatabilir miydim? Nitekim çoğu zaman kendi hikayemi bazen de bir parçasını anlatmayı seçtim ya da yaşamımla Polaroid fotoğraflarımda negatiflerimde, -daha ziyade negatiflerimde- iç dünyamcı duyguları anlatmayı denedim. Ama, nedir benim iç dünyam?

Ya dışarıdan nasıl görünüyorum?

Sonrasında, içlerinin nasıl olduğunu, nasıl görüldüğünü kelimelerle anlatmayı denedim."

BERNARD PLOSSU (1945-)



Alfred Stieglitz

Bernard Plossu, fotoğraflarında üç temayı ağırlıkla kullanmıştır; Atmosfer, çöl yollar ve aile.

Atmosfer, Plossu için zamandır; onun anlatımıyla, iklim, yağmur, kar, gün ortası, ışığın parlak olduğu zamanlar, saat altı suları, kötü hava koşulları, kar fırtınası altındaki yollar ilgi alanına girmektedir. Bu görüntüler ona fotoğraf çekmesi için ortam hazırlamaktadır.

Çöller ise onun kendini bulduğu bir yerdir. Sessizliğin insanı kendisiyle yüzyüze getirdiğini söylemektedir:

"Yürümeyi istediğim yerler, bu yerlerdir. Yürümek bir merak ritmidir. Yürürken hava durumuyla saatleri daha iyi bir şekilde ve sükunetle anlarız. Yani yaşamın ritmini çözeriz." Fotoğrafçılık-



Alabama, Evans, 1935

ta zamanı yakaladığımız düşüncesinde değilim. Gerçekten de Karar Anına inanmıyorum. Daha çok, bir fotoğrafın, zamanı yarattığı kanısındayım. Zaman ince kum taneleri gibi durmaksızın akar ve değişen manzara bu durumu değiştirmez.

Fotoğraf, görünüşte önemsiz, ancak son derece önemli anlardan bahseder. Kendine özgü bir ifade olarak fotoğraf çektiğimizi hatırlamalıyız. Zaten fotoğrafı gösterdiğimizde anlamı belirlenmektedir. Tıpkı fotoğrafları sergilediğimizde ya da yayınladığımızda olduğu gibi. Dolayısıyla Fotoğraf çekmek bir tür takas, bir tür iletişimdir. Ve hiç bir bencil boyutu yoktur. Diane Arbus'un şu korkunç cümlesi hakkında düşünmemiz gerekir: *"Çirkin fotoğraflar çekmek önemlidir."* Fotoğrafların ne anlama geldiği kişilere bağlıdır.

Bernard Plossu'nun aile ve aile fotoğrafları çekme hakkında da şunları söylüyor: *"Çocuklarımın, aile hayatının fotoğraflarını çekmek çok zorlu bir uğraştır. Yalnızca bir baba olmak bir*

serüvenci olmaktan, çok daha muhteşemdir. Gerçekte de daha çok hayranlık uyandırır. Vahşi ormanlara egzotik ülkelere gitmek, bir serüvencinin rolünü üstlenmek, zorluk açısından çocuklara bakım yanında hiç kalır. Baba olmak, kahraman olmak demektir. Dolayısıyla, maço bir serüvenciye oynamanın anlamı yoktur. Sıradan bir yaşam zaten bir serüvendir.

Seyahatin cesaret gerektirebilecek hiç bir yanı yoktur. Herhangi biri seyahat edebilir. Yapılacak tek şey yola çıkma kararını vermektir. Bir seyahatin kazandırdığı zamanla eş anlamlıdır. göçebe fotoğrafçı zamanın içinde kaybolmaktan hoşlanır. Fotoğraf makinemizi ya da bakışımızı asla kısıtlamamalıyız. Çünkü Bracque'nın dediği gibi olayı yaratan beklenmeyendir.

Otel odalarını seviyorum. Fotoğraf makinemizdeki filmi değiştirdiğimiz gibi onları da değiştiririz. Otel odaları her zaman başka bir yerdedir. Nereye vardığı bilinmeyen yollar boyunca gitmek çok iyi duygular verir... Bu yollar yaşamda ya da haritada olmasa bile... Bir fotoğraf çektiğim zaman, örneğin 21 Mart 1988 de, aslında kırk yılıma malolan bir görüntüyü gerçekleştiriyorum demektir. Bu görüntü yıllardır edindiğim kültürün ve öğrendiğim herşeyin bir sonucudur."

LASZLO MOHOLY-NAGY (1895-1946)



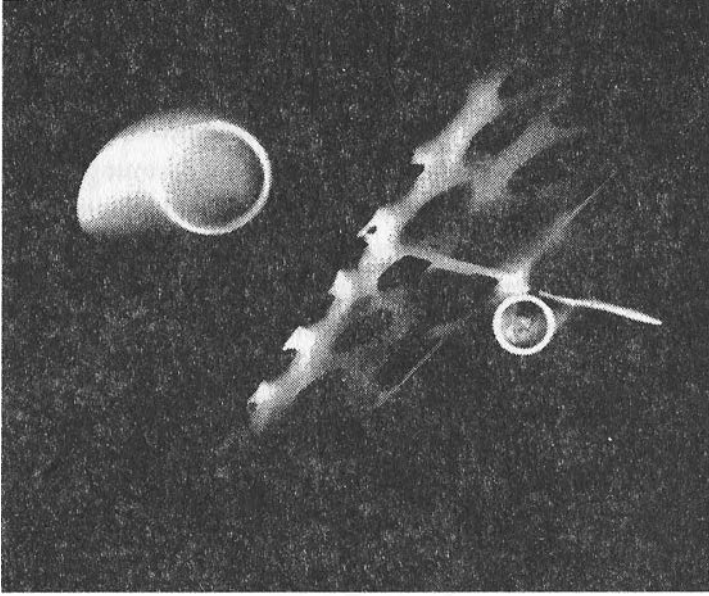
Alfred Stieglitz

Moholy-Nagy 1895'te Macaristan'da doğdu. Mimar ve ressamdır. Aynı zamanda konstrüktivizm hareketinin temsilcilerindendir. Heykelle de yakından ilgilenmiş, tasarım yapmış, kitaplar yazmış ve filmler çevirmiştir. Nagy, 20.yy'ın en etkili ve devrimci sanat okullarından olan Bauhaus'un yöneticisi ve öğretmenlerinden biridir.

Bauhaus, 1919 yılında Münih'te Mimar Walter Gropius tarafından kuruldu. Nazilerin iktidara gelişinden sonra kapanan okul'un devamı niteliğinde, Amerika'da Chicago Sanat Enstitüsü açıldı. Bauhaus'un üyeleri bir çok ülkeye dağılarak çalışmalarını gittikleri ülkelerde sürdürmüşlerdir.

20. yüzyılın devrim yaratan sanatçılarından Moholy-Nagy'in sanat üzerine eleştiri yazıları da bulunmaktadır. Eserlerinden biri olan "*Resim-Fotoğraf-Sinema*" başlıklı kitabında, Stiegliz'in Pictorial fotoğrafları için "izlenimciliğin zaferi ama bana göre kötü fotoğraflar. Fotoğrafçı kamerasını fotografik olarak kullanacağı yerde ressama dönüşmüştür" demektedir.

Nagy, fazla önem vermeksizin fotoğrafın olanaklarını kullandı. Fotoğraf aracını bir mühendisin araç gereçleri gibi kabul etti. Onun ellerinde bu mekanik araç, fotoğraf oluşturmaya yarıyordu. Bu nedenle Moholy-Nagy, dünyanın peşinden giden bir fotoğrafçı olmaktan çok bir görüntü kurucusu sayılır. Fotoğraf makinesi kullanmaksızın fotografik görüntüler gerçekleştirmiştir. Bu tür görüntülere Fotogram adı verilmektedir. Nesneleri fotoğraf kartı üzerine yerleştirerek, çok değişik şekillerde hareket ettirerek ve düzenleyerek görüntüler elde etmiştir. Söz konusu soyut görüntülerin gerçekleştirilmesinde ışık kesinlikle başrolde. Fotoğraf kartı, nesnelerin yeni bir vizyonunu oluşturarak onların maddi niteliklerinden soyutlanmasını sağlamıştır. Sonuç nötr bir uzayda dalgalanan soyut bir seri tasarımıdır. Bu sonuca ancak ışıkla çalışarak varmak mümkündür. Moholy-Nagy'nin yarattığı figür, fotoğraf yapan bir fotoğrafçı olmaktan çok fotoğraf aracını sorgulayan bir sanatçıdır. Bu veriler onun diğer fotoğrafçılar üzerinde yarattığı etki dolayısıyla önemlidir.



Alabama, Evans, 1935

Öyleyse fotoğrafçı olmak ne anlama gelmektedir?

Bir kısım sanatçılar kullandıkları aracın sınırları içinde yaratıcılıklarını ortaya koymak için fotoğraftan yararlanırlar. *"Fotoğraf ya da sinema, bu gibi kişilere istediklerini yapabilmek için olanak sağlamaktan başka bir işe yaramaz."* Diğer fotoğrafçılar tarafından genel olarak kabul edilmiş bu düşünce Nagy tarafından yadsınır. Söz konusu düşünce dünyanın röprodüksiyonunu gerçekleştirmek için beğeni, kıvraklık ve teknik bilgi ile yalın olarak yetinen fotoğrafçıya aittir. Moholy-Nagy fotoğraf aracının, niteliğini yoksullaştıran bu tanımdan uzakta bir konuma sahiptir. Dolayısıyla onun yaptığı gibi ışıkla çalışmaya karar veren sanatçılar için fotoğraf, geliştirilmesi gereken bir araçtır.

Onun için kameranın karakteristik boyutlarından biri, nesnelligidir. Optik olarak doğru olanı görmeye mecbur kalma durumu tartışılırsa şu sonuca varılabilir: Özel bir konuma ulaşmadan önce nesnel olarak varlığı gerekmektedir. Fotoğraf makinesi, nesnel bir vizyon ortaya koyar. Çünkü saf, optik görüntünün röprodüksiyonunu gerçekleştirmektedir. Mohly-Nagy'in kamerası ise bizim görüşümüzden farklı olan fotoğraf makinesine ilişkin vizyonu belirlemek amacıyla hayal edilebilecek bütün açılardan fotoğraf çekmiştir. Nagy, Rönesans'tan 20.yy'la kadar görüş açısı olarak bütün batı sanatına egemen olan yasaları çiğnemektedir. Üstelik çok sayıda optik müdahalede bulunarak, bozulmalar sağlayarak ışığı kullanmıştır. Ancak ışığı, nesneleri biçimlendiren bir atmosfer olarak değil, geometrik bir unsur olarak değerlendirmiştir. Ona göre: "Fotoğrafın düşmanları, alışlagelmiş uygulamalar ve sabit kurallardır. Fotoğrafın kurtuluşu deneyden gelir."

Deneyci olarak, fotoğrafa ilişkin önyargıya dayalı düşünceleri yoktur. Dolayısıyla fotoğraf makinesi kullanarak ya da agrandizörle elde edilmiş herhangi bir sonucu , "Fotoğraf" diye adlandırmaya cesaret edebilmiştir. Yeni nesnellik diye tanımladığı bu yaklaşım, Stieglitz gibi fotoğrafçılar tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya konan "Direkt Fotoğrafçılıkla" ters düşmektedir. Fotoğraf makineleri bizim gibi görmek üzere üretilmişlerdir. Ama bu her zaman böyle değildir. Asıl görüntü fotoğraf makinesinin yarattığı perspektifle uyuşmayabilir. Ancak vizyon mantığı aynıdır. Bizim görüşümüze uygun olmayan bir fotoğraf makinesi kullandığımızda, "foto-finish" gibi fotoğraflar elde edebiliriz. Söz konusu özel fotoğraflar belirli bir zamana ve mekâna ilişkin karakteristik koordinatları belir-

ler. Bu kadar kısa zaman dilimini çıplak gözle algılamak zordur. Ancak optik olarak kaydedilebilir. Bu özellikler fotoğrafçı dükkânlarının vitrinlerinde gördüğümüz herhangi bir fotoğraf makinesiyle çekilmiş fotoğraflarda da vardır. Gördüğümüzü buna uygun olarak kopya eden geleneksel fotoğraf makineleri bile, normal olarak gözümüzle algıladığımızdan farklı bir görüntü oluştururlar. Bu fotoğraf makineleri sadece dünyanın röprodüksiyonunu yapmaz. Nitekim bazen bir amatör bile ilginç sonuçlar elde edebilir.

BRIAN GRIFFIN - IŞIK VE GÖLGE (1948-)



Alfred Stieglitz

Işık, Brian Griffin için bir enerjidir. *"Işık fotoğrafın içine yerleştirilir. Film pozlanırken istediğimiz kadar ışığı istediğimiz yere düşürürüz. Işık laf olsun diye kullanılmaz."* sözleriyle Griffin, fotoğrata kullanılacak ışığın önemine değinmektedir.

Brian Griffin ışık ve gölgenin izleyiciler üzerinde de değişik etki yarattığını savunurken şunları söylemektedir:

"Işığı kullanmış olmak için kullanmayın. Işık size birbirinden çok farklı duygular verebilir. Ben ışığı izleyiciler üzerinde psikolojik etki uyandırması amacıyla kullanırım. Çünkü ışık bir enerji kaynağıdır. Gerçekten de, bana göre ışık, izleyicinin fotoğrafa baktığı zaman ortaya çıkan enerji değeridir. İzleyici fotoğrafa bakarken bir enerji alır; ışığın şekline ve geldiği yere bağlı olarak duygulanır... Işık olağanüstü bir duygudur; seyircinin fotoğraflardan edindiği duyarlılığı büyük ölçüde etkiler. Öyleyse fotoğraflarınızda bir duyguyu ifade etmek istediğiniz zaman ışığı kullanmak zorundasınız.



Vinç ve İsa, Brian Griffin

Kendi fotoğrafına bakmaktan nefret eden bir adamın fotoğrafını çekiyordum. Adamın elinde bulunan kitaba çok miktarda ışık yerleştirdim. Flaşı da kitaba, yansıyacak biçimde kullandım. Işık kitaptan adamın yüzüne yansıdı. Böylece korku duygusu oluştu. Bu korku duygusu, adamın nefret ettiği görüntüsüne bakarken oluşan duyguydu. Olaysa, ışığın kitaba çarpması ve adamın yüzüne yansmasıdır.

Bir başka çalışmamda, gökyüzüne bir roket ateşledim. Haça benzeyen bir vincin arkasında patladı. Sanki İsa geri gelmişti. İnsanlar bu fotoğraflara baktıklarında mükemmel bir vinç ve gökteki bir patlama diyor, ama dini eğitimlerinin ve hatıralarının etkisi ile belirli ikinci anlamlandırmaya ulaşıyor. Çünkü söz konusu etki, bilinçaltı bir niteliğe sahip. Söylemek istediğim şey ışığın insanlar için artı bir değer ha-

line gelebileceğidir. Sonuçta ışığı kullanarak ilettiğiniz mesaj, insanların fotoğraflarınız hakkındaki düşüncelerini etkiler. Ancak, fotoğrafınıza bakan seyirci üzerinde bilinçaltına ilişkin dramatik psikolojik bir etkiye sahiptir.”

Brian Griffin fotoğraflarında flaş ışığını çok kullanan sanatçılardandır. Griffin, flaş ışığını kapıyı hızla açıp kapadığınızda girip çıkan ışığa benzetir:

“Kapı psikolojik bir mekan, içerisi ve dışarı, geçmiş ve gelecek arasında bir yerdir. Flaş ise sadece ışık üreten bir araç değildir. Flaş zihninizde canlandıramadığınız bir mekânın iç derinliklerine işler. Göremediğiniz herhangi bir şey flaşla kaydedilir. Öyleyse flaşa böyle yaklaşmalı, sadece patlayan bir ışık kaynağı olarak görmemelisiniz... Flaşı fotoğrafçılık mesleğimin erken döneminde simgesel olarak kullanmaya başladım. Tıpkı doğal ışık gibi. Bu durum normal bir davranış olarak görülebilir. Ancak belirli bir yönden gelen ışığın, belirli bir duygu uyandırabileceğini hissetmiştim. Flaş benim için, bir mekânı, zaman içinde görmediğim bir noktayı kaydetmek anlamına gelir. Bu noktada hareketi kısmen tuzağa düşürebilirim.”

MAN RAY (1890-1976)

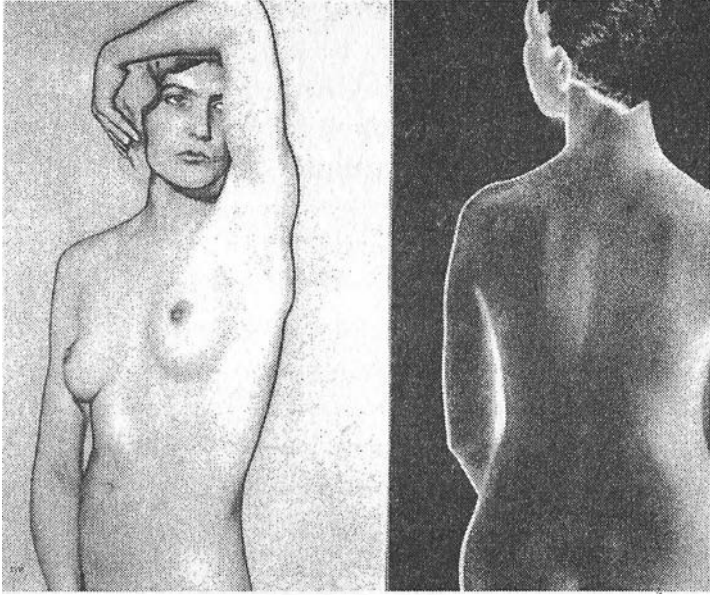


Alfred Stieglitz

XX. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olan Man Ray 1890'da Philadelphia'da doğdu, 1976'da Paris'te öldü. 1921'de Paris'e ressam olarak geldi. Ancak ilk sergisi başarısızlıkla sonuçlandı. Yaşamını sürdürebilmek için fotoğrafçılığa başladı.

Fakat resimle uğraşısını da sürdürdü.

Man Ray, iki dünya savaşı arasında sanat anlayışında radikal değişimlere yol açan sanatçılar arasında yer alır. Söz



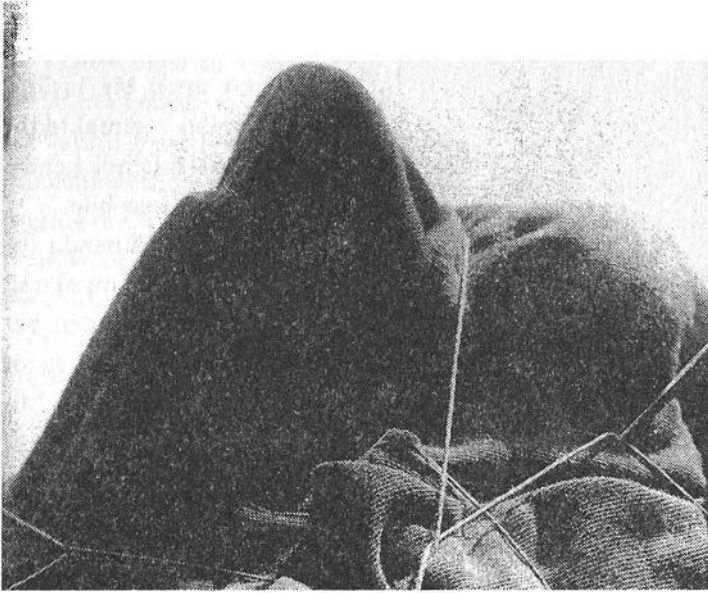
Nü, Man Ray, 1937

konusu köklü değişim yaşamla sanatı birleştirme amacı gütmeyen bir girişimdir.

Artık iki klasik terim olan Dadaizm ve Gerçeküstücülük XX. yüzyıl sanatını belirlemiştir.

Bu iki sanat hareketinin en sağlam sütunlarından biri de çok yönlü sanatçı Man Ray'dır. Fotoğraf anlayışı ihtilalci bir niteliğe sahiptir. Rastlantı ve sansın izleyicilerin beğeneceği fotoğraflar ortaya çıkarabileceğini, ancak çok beğenilse de o tür fotoğrafların kendi anlayışını yansıtmadığını söylemektedir.

Man Ray'ın nesneleri dönüştürmeyi, bir şiddet eylemini harekete geçirerek nesnenin anlamını değiştirme isteği duyduğu söylenmektedir. Bu eleştiri ile ilgili olarak Ray şunları söylemektedir:



Gizem, Man Ray, 1920

“Anlamını değiştirmek mi? Evet, ancak bir şiddet eylemini asla harekete geçirmedi. Bir nesneyi gördüğüm zaman önce ona bir fotoğraf olarak bakarım. Onu dönüştürmek gerekmektedir. Artık nesnenin kendisi olmaması için. Bir diğer parça, bir diğer nesne ya da bir başlık hatta edebi bir başlık hayal gücünü uyarmak için eklenmelidir.”

NÜ

Var oluşunun özel nitelikleri ve toplumsal konumunun zorunlu dışavurumu ile birlikte, fotoğraf ilke olarak, insanların oldukları gibi saptamayı amaçlamıştır. Söz konusu dışavurum, giyim kuşam gibi işaretlerden kaynaklanmaktadır. Zaten kameranın gözü önünde bulunan kişi kendi kendisini tanımasına rağmen zorunlu olarak kamera önünde poz



Nü, Man Ray, 1937

veren kişiye yani bir aktöre dönüşür; çünkü artık bir kişiliği temsil etmektedir. Sadece kendi kendisini oynasa bile.

Eski Yunanda insan bedeni nü olarak keşfedildiğinden beri harika bir sanat motifi olmuştur. Mitolojik olarak, alegorik şekilde örtülmesine rağmen böyleydi.

İdeal figürlerin sunumu amacıyla insan bedeninin araç olarak kullanımı, be-

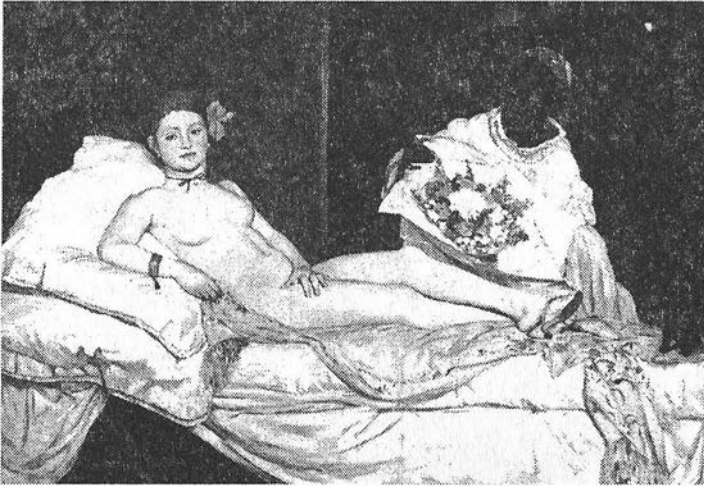
dene sahip olan muhteşem kültürel varlığının saptırılmasına ya da azaltılmasına hizmet etmiş benzermektedir. Gustave Coubert'in 1868'de "*Pınar*" adlı resminde kimliği belirsiz bir figür klasik bağlamda resmedilmiştir.

Bu eserden üçyüz yıl önce Titien tarafından gerçekleştirilmiş olan Mecdelli Meryem'e dek insan bedeni gerçekliğini kaybetmiş benzermektedir. Çünkü efsaneler fiziki gerçeklikten yoksun, olduğu gibi yorumlamak amaçlanmıştır. 1863'te Edouard Manet "*Kırda Kahvaltı*" adlı eseri eseriyle olay yarattı. Skandal yaratan bu çıplak figür doğrudan doğruya Rafael'in bir figüründen esinlenilmişti. Buna rağmen içerik olarak bir nü amaçlanmıştı. Çünkü çıplak model kul-

lanımı resim sanatının başlangıcından beri vardı.

Manet daha da ileri giderek aynı yıl *Olympia* adlı eseri meydana getirdi. Eser, tanınmış bir çehreye sahip kanlı canlı bir kadını gösteriyordu. Ressamın gerçek bağlamda modeli gözlemleyen bilinçli bakışı hissedilmekteydi. Eğer Manet eserine doğrudan bir isim koymuş olsaydı, yani genç modelin adı olan "Victoria Maren"nin portresi deseydi, büyük bir olasılıkla daha büyük bir başka skandal patlak verecekti.

Fotoğraf, özü yönünden bir bedeni sanat eseri haline getirme konusunda daha fazla zorlukla karşılaşmamıştır. Bu bahane dolayısıyla kimi fotoğraflarda gerçek figürler resimsi örneklerle benzetilmiş böylece, resimsi olma ve gerçek olma özelliği başlamıştır. Sanatsal nü'yü geleneksel olarak tanımakla birlikte insan bedeni sanatsal ifade için en zor motiflerden biridir. Bu nedenle fotoğraf, güvence altına aldığı aslına uygunluk özelliği ile herhangi bir bağdaştırma çeşidini derinden sarsmıştır. Bir gerçekliği temsil eden figürün,



Olympia, Edouard Manet, 1863

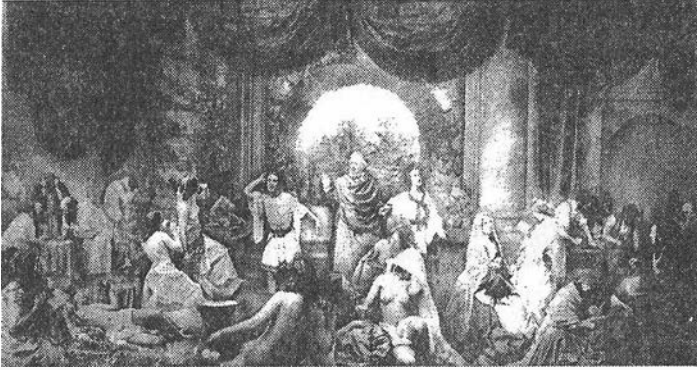
bu gerçeklikten yola çıkılması koşuluyla tartışılması söz konusudur. Fiziksel bir gerçeği sanatsal bir gerçeğe dönüştürme amacıyla bazı fotoğrafçıların girişimleri çoğu kez anlamamız için iyi niyetli olmamızı ve çaba harcamamızı gerektirir. “Tövbekar Mevdelli Meryem” olayında olduğu gibi.

Nü, Julia Margret Cameron’nun ilgilendiği konular arasında yer almamıştır. Oysa zamanının çok ötesinde bir anlayış ile çalışmış bir portre fotoğrafçısıdır. Bu özellik gök bilimci Sir John Herschel’i konu alan fotoğraflarında açıkça görülmektedir.

1857 yılında Henri Peache Robinson tarafından yaratılan Feding Away (Sönen Hayat) -ya da “Solup Giderken”- başlıklı kurgu fotoğraf, beş farklı negatiften oluşturulmuştur. Bu eserde, verem hastalığından ölmek üzere olan bir genç



Sir John Herschel, J.M. Cameron, 1869



Sir Johne Herschel, J.M. Cameron, 1869

kızın önünde en derin hislerimizin uyanması için gerçek dünyanın bayağılığından sıyrılmasını sağlamayı amaçlamıştır

Aynı yıl İngiltere’de yerleşmiş bulunan İsveçli fotoğrafçı Oscar Gustac Rejlander çok daha karmaşık bir başka kurgu fotoğraf gerçekleştirdi. Bunun için 30 negatiften yararlandı ve yaklaşık bir metre uzunluğundaki *“Yaşamın İki Yolu”* adlı eserini oluşturdu. *“Hayatın İki Yolu”* alegorik bir görüntüdür. Kraliçe Victoria’nın kocası Prens Albert tarafından hayran olunan bu eser ilk kez, Manchester’de açılan *“Sanat Mücevherleri”* adlı sergide kamuoyuna sunuldu. Ve hemen gerek sanat eseri olarak, gerekse taşıdığı ahlaki mesaj açısından tartışmalara neden olmuştur... Tartışılan özelliklerden bir tanesi de, çıplak bedenlerin sergilenmesi olduğu halde, bu eser bir erdem savunmasıdır.

Eğer fotoğrafı bir dil olarak değerlendirmeye cesaret edebiliyorsak bu, onun kültürel simgeleri alt üst edici yeteneğinden ileri gelir. İki yüzyıla yaklaşan fotoğraf tarihi perspektifi bize ironik bir bakış kazandırırken evrensel mitlerle de kişisel mitolojiler haline dönüşebilmektedir.

HENRİ-CARTIER BRESSON (1908 – 2004)



H.C. Bresson

Zamanımızın en önemli fotoğrafçılarından sayılan Bresson, fotoğrafı snapshot (şip şak) fotoğrafçılıktan disiplinler sanat düzeyine çıkardı. Kendine özgü “Karar Anı” (l’instant decisiv) yakalamadaki özel yeteneği onu mesleğinde çağdaş foto muhabirleri düzeyine yükseltti

Fotoğrafları kendini izleyen fotoğrafçılara esin kaynağı oldu. Magnum fotoğraf ajansının kurucularından olan Bresson’un fotoğrafları ve foto röportajları tanınmış basın yayın organlarında otuz yıl aralıksız yayınlanma başarısı gösterdi.

Fotoğrafa çocukluğunda Brownie marka küçük bir makineyle başlayan Bresson, fotoğrafın yanı sıra resim sanatına da büyük ilgi duyuyordu. Pariste ikiyıl resim kursuna devam etti. Batı Afrika seyahati sırasında yakalandığı hastalık nedeniyle bir yıl sonra Fransa’ya geri döndü. Marsilya’da bulunduğu dönemlerde fotoğrafçılıkla daha da yakınlaştı. İlk Leica marka fotoğraf makinesini aldığı o günden sonra 35 mm’lik makineler onun vazgeçilmez film boyutu oldu. Yaşamı boyunca 35 mm sadık kalmış ve “gözümün devamı” diye nitelediği Leica’sını utangaçlıkla taşımasına karşın bir o kadar da hızlı çekimler yaptı.

İkinci Dünya savaşına Fransa ordusunda yer almış ve Almanlara esir düştü. İki kez başarısız kaçma çabasının ardından üçüncüsünde başarılı oldu ve yeraltı direniş örgütüne katıldı.

Savaş sonrası foto muhabirliğine kaldığı yerden devam etti. Bresson, 1947 yılında Robert Capa, Henri-Cartier Bresson George Rodger ve David “Chim” Seymour ile birlikte

yıllar sonra dünyanın en önemli fotoğraf ajanslarından biri olacak Magnum' u kurdu.

Paris'te oluşturduğu fotoğraf stüdyosunda fotoğrafın yanı sıra resimle de ilgilendi. Resimdeki başarısı fotoğrafı sanatındaki başarısında büyük paya sahiptir.

Resim çalışmaları sırasında kübizm akımından etkilenmiş. Bu akımın etkilerini fotoğraflarında ağırlıklı olarak geometrik şekillerle ve formel yapılarla yansıtmıştır.

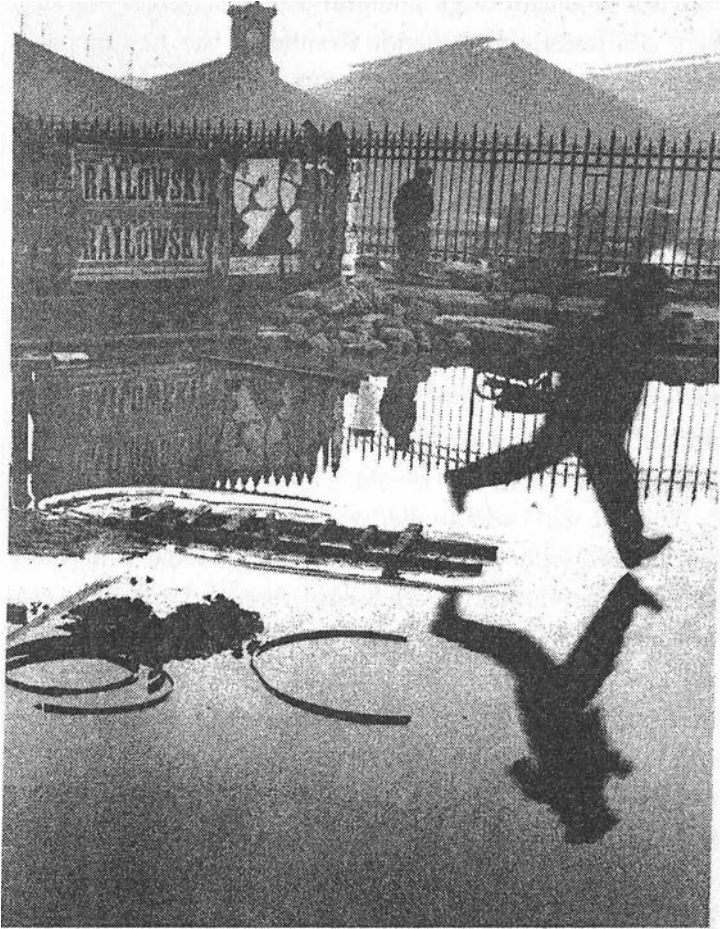
Bresson meslek yaşamında en önemli yeri tutan "Karar Anı" "The Decisive Moment" ı 1952 yılında yayınladı.

Foto muhabiri olarak çalıştığı uzun yıllarda gördüğü şeyle özdeşleşmek istemiş ve olayı bir tek çarpıcı kare ile anlatmayı amaçlamıştır. Her fotoğrafında insan detayları önemli yer tutar. Fakat bir çok fotoğrafında da romantik kompozisyonlara yer vermiştir.

Bresson için karar anı her şeydir. Ona göre her şey karar anında belirlenir ne ardından gelen zorlamalar fotoğrafın özüne zarar vermekten öte bir işe yaramazlar. Kadrajı çekimle bitirir baskı sırasında kesmeye (kadraja) karşındır.

Bazı eleştirmenler Onun bir bas çek fotoğrafçısı olduğunu söylerler. Oysa zamanlamadaki yeteneği, ışığın gölgelerin kullanımı, insan duygularını ve karakterlerinin kullanımındaki başarısı sadece bas-çek ile oluşmuş kareler değildir.

Bir kitabında, "Fotoğrafta, en küçük olarak gördüğünüz şey bir anda en önemli konu, en önemli nesne haline gelebilir" demektedir. Bresson kitaplarında yer alan her fotoğrafının altına mutlaka birkaç not ekler. "saniyenin bir diliminde bir olayı ve nesneleri organize olmuş formlar halinde görmek o olaya gerçek anlamını yüklemektedir." demektedir.



Sir John Herschel, J.M. Cameron, 1869

■ TÜRKİYE'DE FOTOĞRAF

Niepece-Daguerre ortak çalışmalarının 17 Ağustos 1839 yılında Fransa hükümeti tarafından onaylanmasını fotoğraf olayının başlangıcı olarak kabul edersek, Türkiye'de ilk fotoğraf çalışmalarının birkaç yıl sonra başladığını söyleyebiliriz. O yıllarda Paris'te öğrenimde bulunan serasker Hüsrev Paşa'nın dört kölesi, fotoğraflarını çektirerek Paşaya gönderdiler. Hüsrev Paşa bu fotoğrafların birini Padişah II. Mahmut'a sundu. Bunların Türkiye'ye giren ilk fotoğraflar olduğu kabul edilir. Daguerre'in fotoğrafçılıkla ilgili olarak yayımladığı (1839) cep kitabı, ertesi yıl Türkçeye çevrildi. Daguerre'in asistanlarından Kompa İstanbul'a gelerek (1842) fotoğraf ve fotoğrafçılığı Bevlü'de (Beyoğlu civarında) tanıttı. İsteyenlerin fotoğraflarını çekti, ücret karşılığında fotoğrafçılık dersleri verdi, fotoğraf makinesi sattı.

Ceride-i Havadis gazetesinin 1845 yılı 2-232 sayılı baskısında M. Naya adlı bir Fransız'ın Beyoğlu'nda bir fotoğraf-hane açarak 60-100 kuruş karşılığında fotoğraf çektiği ilanı yer almaktadır.

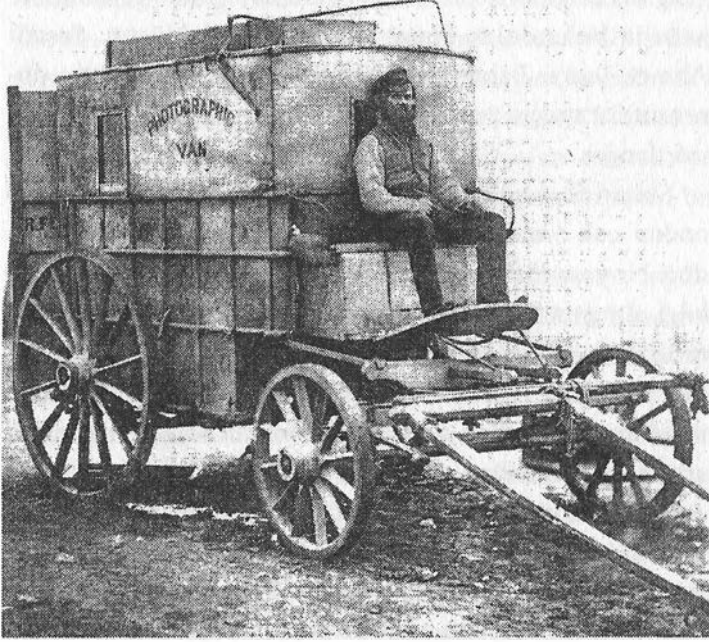
Ancak, Osmanlı İmparatorluğu zamanındaki bu fotoğraf çalışmalarını yaygınlaştıranların arasında, Diyarbakır'dan İstanbul'a gelen Ermeni asıllı iki kardeşin, Abdullah Biraderlerin rolü büyüktür. Asıl adları Kevork ve Wichen olan kardeşler, Kırım savaşı sırasında İstanbul'a gelen ve stüdyo açan Alman kimyacı Rabach ile Mareşal Moltche Almanya'ya döndükten sonra bu işi üstlendiler. Bu iki kardeş daha sonra Müslümanlığı kabul ettiler ve sarayın himayesine girdiler. Padişah Abdülaziz'in desteğiyle, 1867 yılında

Paris'te açılan uluslararası fuarda İstanbul fotoğrafları sergilendi.

Kırım savaşı (1853) sırasında İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton, gezici fotoğraf laboratuvarıyla (atlı araba), savaş görüntülerini kaydederek Osmanlı İmparatorluğu toprakları üzerinden Avrupa'ya göndererek gazetelerde yayınlanmasını sağlıyordu. O güne kadar ressamların üstlendiği bu görev artık fotoğrafçılara geçmiş oluyordu. Gerçekte de fotoğraf resimden daha etkiliydi. Fenton koleraya yakalanıp ülkesine dönmesinden sonra yerini dolduracak birine gereksinim vardı. Osmanlı darphanesinde 1840 yılından beri şef hakkak olarak çalışan ve İstanbul fotoğraflarıyla tanınan James Robertson 1855 yılı kasım ayında Kırım'a gönderildi. Savaşın sona erme dönemine rastlamış olsa da Robertson'un çektiği fotoğraflar Osmanlı İmparatorluğu üzerinde çekilmiş ilk sosyal içerikli fotoğraflardır.

Yabancılar tarafından başlatılan fotoğraf çalışmalarına Osmanlılar arasında da ilgi duyanlar çıkmaya başlamıştı. Turistik albümler hazırlayarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda sosyal yaşam, sokaklar, giysiler, gelenekler gibi görüntüleri yabancıların ilgilerine ve Batı'nın gözleri önüne seren Abdullah Freres, Gülmez Freres, Andreomenos, P.Sebah, Kargopoulo, Berggren, gibi Osmanlı fotoğrafçıları devreye girmiştir. Bunlar aynı zamanda dönemin basın fotoğrafçıları olarak kabul edilebilir.

Batı tarzı resim Osmanlı imparatorluğuna girmeden önce, resimle ilgili çalışmalar, minyatür, tezhip, kalem işleri ve çini süslemeleridir. Minyatür bir yüzey resmi olarak geliştiğinden üçüncü boyut-perspektif yoktur. Perspektiften yoksun olan minyatür eşyayı doğru biçimde ifadelendiremediği için, 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Hümayun'a,



Dörtüneli Koşan Atlar, Eadweard Muybridge , 1878

19. yüzyıl başında İngiltere’den “camera obscura” getirildi. Camera obscura, dış görüntünün küçük bir delikten girerek makinenin arka duvarına, oradan da bir ayna aracılığı ile tavanına yansımaları sağlayarak resamlara perspektifi doğru çizim yapma olanağı sağlamaktadır.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda ilk kez resim dersi konan Mühendishane’de askerlik mesleğinin gereği olan silahların doğru çizimi ile okutulması sağlandı. Fotoğraf makinesinin ana prensiplerini taşıyan bu araçla çalışan Mühendishaneninin ressamlar sınıfından ilk Müslüman fotoğrafçılar da yetişmeye başladı. Bu okulun derslerine daha

sonraları fotoğraf dersleri de eklendi. Saray tarafından görevlendirilen fotoğraf öğretmenleri, tarihi saptamalar ve gezginci belgesel döneminin yoğun bir biçimde gelişmesine katkıda bulundular. Hasan Rıza, Yüzbaşı Hüsnü, Servili Ahmet, Topçu, Bahriyeli Ali Sami, Üsküdarlı Ali Rıza... dönemin Saray için pek çok albümler hazırlamış asker fotoğrafçılarıdır.

Sultan II. Abdülhamit, fotoğrafın önemini kavramış ve ondan çok yararlanmıştı. Sarayından çıkmadan ülkenin dört bir yanındaki olaylar hakkında fotoğraflar aracılığı ile bilgi almıştır. Tahta çıkışının 25. yılında çıkarılan aftan yararlanabilecek mahkûmların seçilebilmesi için, imparatorluğun bütün hapishanelerinde gruplar halinde çekilen mahkum fotoğrafları dönemin en önemli belge fotoğrafları arasında sayılabilir.

1905 yılında Türkiye’de, hepsi de gayri müslimler tarafından açılmış olan 30 dolayında fotoğraf stüdyosu bulunmaktaydı. Bu tarihte Salih Bey’in Hanya’daki stüdyosu, Müslüman bir Türk tarafından açılan ilk fotoğraf stüdyosu oldu. Bunu, Baha Ediz’in (Rahmizade Bahattin) önce Girit’te, sonra da İstanbul’da Resne adıyla açtığı (1910) fotoğrafhaneler izledi. Daha sonra Sirkeci’de Ferit İbrahim fotoğrafhanesi açıldı.

Fotoğrafçılığın Türkiye’ye girişinden Latin harflerinin kabul edilmesine kadar (1928) geçen süre içinde, Türkiye’de bu konu ile ilgili olarak 41 kitap yayımlandı. Aynı süre içinde bazı askeri okullara resim dersinin yanı sıra fotoğraf dersinin de konulması, Sadrazam Cevat Paşa, Halit Ziya (Uşaklıgil), Ahmet İhsan (Tokgöz), şehremini Yusuf Razi Bey, serfotoğrafi miralay Ali Sami Bey, mühendishane-i berri hümayun fotoğraf hocası binbaşı Ahmet Bey gibi önde

gelen devlet adamları, aydın ve subay kesimlerinin konu ile amatörce de olsa uğraşmaları fotoğrafçılığın hızla yayılmasına neden oldu. 1918-1920 yıllarında, mimar Arif Hikmet Bey'in (Koyunoğlu) "Yer altı" fotoğrafhanesi ve ilk profesyonel Türk kadın fotoğrafçısı olan Naciye Hanım'ın (Suman) Beyazıt'taki Hanımlar fotoğrafhanesi Müslüman Türklerin çalıştırdıkları ilk fotoğraf stüdyoları arasında yer aldılar. Bunların yanında, fotoğraf araç gereçleri satan birçok mağaza da açıldı.

Velit Ebüziyya, Çanakkale'deki savaş alanlarını, İngilizlerin Şehzadebaşı Karakolu'na yaptıkları baskını, Mudanya Mütarekesi ve Lozan Konferansı'nı; Burhan Efendi de (Felek) Çanakkale Savaşı'ndan geri kalanları görüntüleyerek Türkiye'de gazete fotoğrafçılığının (foto muhabirliği) öncüleri arasında yer aldılar. Burhan Felek, ayrıca adını kullanmadan "*Fotoğraf Rehberi*" (1917) adlı kitap yayımladı.

Kurtuluş Savaşı'nı belgeleyen fotoğraflar, Başkomutanlık fotoğraf subayı Esat Nedim (Tengisma) ve Batı cephesi fotoğrafçısı Ethem Bey (Tem) tarafından çekildi.

Cumhuriyet döneminde Türk fotoğrafçılığında ulusallaşma çabaları başladı. Fotoğrafi özendirme çalışmaları hızlandı ve 1930'larda Halkevleri öncülüğünde fotoğrafçılık kültürel çalışmalar arasında yerini aldı; Stüdyo fotoğrafçılarının yanı sıra yurt insanını, tarihini, doğayı, vb. görüntüleyen açık hava fotoğrafçıların sayıları da çoğaldı.

Cumhuriyet döneminin öncü fotoğrafçıları arasında, Atatürk'ün fotoğrafçılarından Cemal Işıksel'i, 1923'te Zafer fotoğrafhanesini kuran Hayri Tolgay'ı sayabiliriz. Yine Selahattin Giz, Nurettin Erklıç, Şinasi Barutçu, Baha Gelenbevi... Cumhuriyet döneminin ilk fotoğrafçıları arasında yer almaktadır.

1950'li yıllarda fotoğrafın gazete ve dergilerde kullanılması yaygınlaşmasıyla foto- röportajcılığı dönemi başladı. (örneğin Hayat Dergisi fotoğrafın çok kullanıldığı bir yayın organıydı.)

Fotoğrafın kitle iletişim araçları arasında öneminin artmasında yine bu fotoğrafcıların rolü büyüktür. Haluk Doğanbey, Esat Tengisma, Ara Güler, Ozan Sağdıç, Sami Güner gibi Çağdaş Türk Fotoğrafçılığının öncüleri Hayat dergisinde yetişen fotoğrafcılardır.

Yine aynı yıllarda fotoğrafta sanatsal nitelikte ilk ürünlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu tür çalışmaları yapanların başında, Şinasi Barutçu, Kemal Baysal, Zeki Faik İzer, Baha Gelenbevi gibi sanatçılar gelir. Şinasi Barutçu'nun çabalarıyla Türkiye Amatör Fotoğraf Kulübü, FIAP'a (Fotoğraf Sanatı Uluslararası Federasyonu) üye oldu (1958).

Ülkemizde Fotoğraf sanayinin gelişmişliğinden söz edemeyiz belki ama, fotoğrafın öncüleri, fotoğrafçılığımızı ayakta tutmak için 1960'lardan itibaren örgütlenmeye başladılar ve dernekler kurdular. Bir çoğu uluslararası yarışmalarda başarılar kazandılar. Bu dönemden sonra ulusal ve uluslararası alanda Mehmet Bayhan, Şakir Eczacıbaşı, Nusret Nurdan Eren, Halim Kulaksız, Seyit Ali Ak, Sami Güner, İbrahim Akyürek, Kemal Cengizkan... gibi sanatçılar adlarını duyurdular.

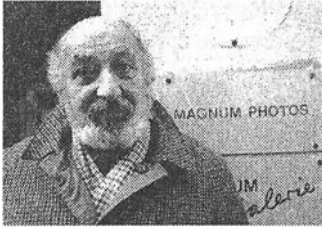
Türkiye'de ilk fotoğraf derneği Şinasi Barutçu'nun girişimiyle TAFK (Türkiye Amatör Fotoğraf Kulübü) adıyla kuruldu (1950). Bu derneği, Nihat Kasımoğlu, Muzaffer Feyci-oğlu ve Sina Kâmi'nin kurdukları TAFK (Trabzon Amatör Foto Kulübü) izledi (1959). Aynı yıl İFSAK da (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) Reşat Aşkın, Nurettin Erkılıç, Hulki Öğreten, Kemal Kozar, Şinasi Uzatalay, Yavsi

Ebusuutoğlu, Turgut Ekin tarafından kurularak çalışmalara başladı. Daha sonraları Ankara, Adana, Edirne, Adapazarı, Kocaeli, Eskişehir gibi illerde de benzer dernekler kuruldu. Bu dernekler açtıkları sergiler, düzenledikleri yarışmalar, fotoğraf seminerleri ve kurslarıyla fotoğrafçılığın Türkiye’de kitlelere tanıtılmasına sevdendirilmesine katkıda bulundular. Ayrıca birçok fotoğraf sanatçısı albümler hazırladı ve çeşitli fotoğraf dergileri yayımlandı.

Gültekin Çizgen’in kurucusu olduğu “Yeni Fotoğraf” dergisi fotoğraf dergileri için bir öncü sayılabilir. Yine “Fotoğraf Dergisi”, “Geniş Açık”, “Photo Digital”, “Photoline” gibi baskılı dergilerin yanı sıra sanal dergiler de gün geçtikçe sayılarını artırmaktadır.

Gültekin Çizgen, Ozan Sağdıç, Ersin Alok, Fikret Otyam, Rauf Miski, Cengiz Karlıova, Cengiz Akduman, Şahin Kaygun, Ara Güler, A.Öner Gezgin, Şemsi Güner, Sabit Kalfagil, İzzet Keribar, İsa Çelik, Ozan Sağdıç, Mustafa Türkyılmaz, Reha Günay, Hüsnü Gürsel, Emin Hakarar, Mustafa Koca-başı, Vefa Ülkü, Sedat Uzaras, İbrahim Demirel, Nuri Bilge Ceylan, Mecit Gülaydın, Ozan Gülek, Kamil Fırat gibi sanatçıların yanı sıra Ahmet Kayacık, Levent Tuna, Ahmet Güleriyüz, Yaşar Atakazanır, Haluk Doğanbey, Moris Maçaro, Suat Eman, Ani Çelik Arevyan, Tamer Yılmaz, Nevzat Çakır, Merih Akoğlu, Faruk Akbaş, Tahsin Aydoğmuş, Cemil Ağacıkoğlu... ve adını sayamadığımız birçok profesyonel ve amatör fotoğrafçımızın çabalarıyla fotoğrafçılığımız hızla gelişmektedir.

ARA GÜLER (1928-)



Alfred Stieglitz

1928 yılında İstanbul'da doğan Ara Güler, çocukluğunda sinemacı olma hayali kurmuştu. Gençlik yıllarının bir bölümü film stüdyolarında geçti. Liseyi bitirdikten sonra İktisat Fakültesine devam ederken 1950 yılında Yeni İstanbul gazetesin-

de gazeteciliğe fotomuhabiri olarak başladı. Askerden geldikten sonra, 1954 yılında, Hayat dergisinin fotoğraf müdürlüğünü yapmaya başladı. Aynı yıl Time, Paris Match, Stern gibi dergilerin de muhabirlik görevini üstlendi. Bu yıllarda, dünyaca ünlü fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson'la tanışarak Paris Magnum Ajansı'na katıldı.

Bundan sonraki yılları fotoğraf dünyasında adı sık duyulan fotoğrafçılarla birlikte başarılarla dolu olarak geçti. Ara Güleri'in fotoğrafları birçok ülkede sergilendi, dergilerde yayınlandı, sanat müzeleri koleksiyonlarına alındı. Ayrıca çok sayıda ödüle sahip olan Güler yayınladığı 23 kitabı yabancı dillere de çevrildi.

Ara Güler'in fotoğrafları insan fotoğraflarıdır. Onun fotoğraflarında insan yüzleri ve bu yüzlerde yaşamlarının yansımaları vardır.

Güler; "Ben fotoğrafçı değil foto muhabiriyim. Benim için insanlar, insanların yaşamları ve durumları önemli. Bu (çektiğim) fotoğraflar benim yaptığım röportajlar içerisinden seçilmiş birtakım fotoğraflardır. Ben bir şeyi yaparken ille de sanat olsun diye uğraşmam. Benim bir görüşüm var, bir kompozisyon anlayışım var, onunla tabiatın, etrafımdaki şeylerden ayıkladığım bir takım şeyleri sizlere sunuyo-

rum. Kendime göre bu bir pozisyonudur. İnsanları onun için çekiyorum. Mesela ağacın üzerine konmuş bir kuş beni ilgilendirmiyor. Onun arkasında da bir şey varsa işte ben onun fotoğrafını çekiyorum. Ben bir röportajcıyım, sadece Türkiye'de değil, dünyanın her yerinde fotoğraf çekiyorum. Eski- den siyah-beyaz çekiyordum, şimdi ise renkli çekiyorum. Maalesef her şey renkli oldu.

Senelerdir, neredeyse 25 senedir siyah-beyaz çekmiyorum. Çünkü benden sürekli renkli istiyorlar. Gazeteler renkli basıyorlar, sadece burada değil, tüm dünyada. O yüzden siyah-beyaz çalışmıyorum artık. Aslında siyah-beyazı severim.”

Gazeteci-yazar Doğan Hızlan Ara Güler ve Fotoğrafları hakkındaki görüşlerini şöyle dile getiriyor; "Ara Güler'in fotoğrafları için birer öykü yazılabilir. Yüz ifadeleri, hayatın ta kendisidir. Onu bir tablo olarak duvara asabilirsiniz.

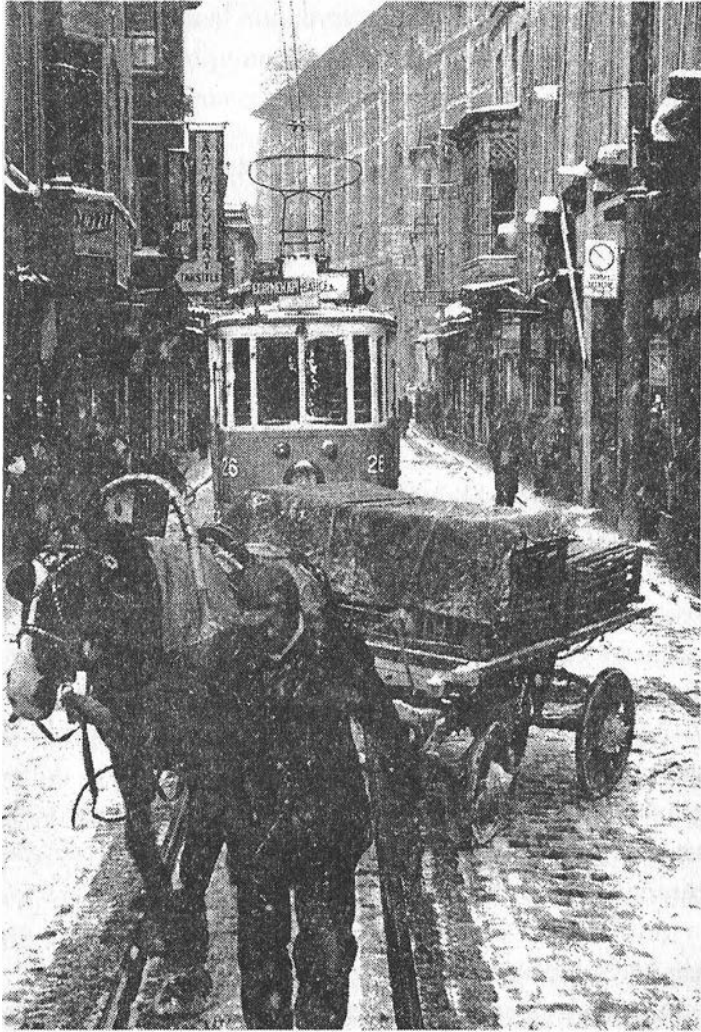
İnsanın her halini onun fotoğraflarında gördüm. Bazen dünya sanatının ünlülerini, bazen de varoşlardaki bir işçiyi.

Siyah-beyaz fotoğrafın lezzetini, renklerden arındırılmış sadeliği çok severim. Ara'nın fotoğraflarında bu zevk doru- ğa çıkar. O İstanbullu bir fotoğrafçıdır. Yaşadığı şehrin yükselişini, çöküşünü yaşadığı için, onun fotoğrafları benim gör- rüntü belleğimin silinmez, ebedi konuklarıdır.

Siyah-beyaz seçmelerden oluşan sergisini gezerken, insan yüzlerinde bir kez daha şehrimi gezdim.

Camilere uğradım, mezarlıklarda dua ettim, işsizlerin acısını paylaştım. Hayatın karmaşasını, bir şehrin çelişkile- rinin görsel tarihini buldum o fotoğraflarda.

Ara'nın öyle fotoğrafları vardır ki, önünde çakılıp kalır- sınız, çağrışımlar sizi işgal eder, bir şiir okur, sonsuz yorum hakkını kullanabilirsiniz.



Sirkeci'de Bir Kış Günü, Ara Güler, 1956

Bir yazar, “insansız doğayı sevmem” demişti, galiba ben de insansız fotoğrafları sevmiyorum. Bir unsuru hep eksik kalıyor gözümde.

Ara Güler, Paul Mc Millen’le yaptığı konuşmada, “Fotoğraf yalan konuşmaz. Çünkü dili yoktur yalan konuşmak için” diyor.

Fotoğrafın, insan hallerine tanıklığıdır onun çektikleri. Yazdığını yaşamak sözünü sıkça kullanırız da, çektiğini yaşamak sözünü neden Ara İçin kullanmıyoruz.

Onat Kutlar, “Onun fotoğraflarında dikkat çeken şeylerden biri de, insan yüzlerinin çokluğudur. Hiçbir şeyi insansız düşünemez Ara” yorumuyla onun insan hallerini belgelemekteki felsefesini özetler.

Ara Güler’le konuşmayı onunla birlikte fotoğraf çekim seanslarına katılmayı, hayatımın güzel anları arasında sayıyorum.

Fotoğrafını çektiği kişi ile ilgili anekdotları, ressamın resmini, şairse şiirini tanınışı, fotoğrafların arkasındaki güzelliği ustalığı yaratan unsurdur.

İyi bir fotoğraf karesi için yollara düşüp, karlı havada çukura düştüğümüzü unutmadım. Bir Nedim Günsür fotoğrafı için bayram yerlerinde saatlerce dolaştığımızı söylersem, onun işe olan saygısını, zevkini özetleyebilirim belki

Bir masal kahramanı gibi anlattıklarıyla büyüler sizi.

Sergide, kenar mahalledeki çocukların hüzünlü sevinçlerini ancak Orhan Kemal yazabilir, Ara Güler çekebilir diye düşündüm”.

ŞAKİR ECZACIBAŞI (1929-)



Şakir Eczacıbaşı

1929 yılında İzmir’de doğan Şakir Eczacıbaşı İstanbul’da Robert koleji bitirdikten sonra, 1949-52 yılları arasında Londra Üniversitesi’nde eczacılık eğitimi gördü. Türkiye’ye döndükten sonra sanat ve iş yaşamı çalışmalarını birlikte yürütmeye başladı. Eczacıbaşı’nın fotoğrafları Türkiye dışında da ABD ve Avrupanın birçok kentinde sergilendi, uluslararası ve ulusal dergilerde

yayınlandı. Tıpta yenilikler üzerine hazırlanan bir dergi için Ara Güler’den fotoğraf çekmesini isteyen Şakir Eczacıbaşı, Ara Güler’in çektiği fotoğrafları olumsuz yönde eleştirince, onun “*sen çek de görelim*” demesi üzerine Eczacıbaşı bir Leica makinayla fotoğrafa başladı.

Eczacıbaşı’nın fotoğraf konuları doğal olaylardır. Renklerin duygusal etkisini fotoğraflarında göstermek istemiştir. İlk yıllardaki keskin hatlar daha sonraları yumuşamış, renk ve ışık ikilisini daha özenle kullandı. Eczacıbaşı, fotoğraf çekiminde “An” a inanır. “An” ı kaçırmak fotoğrafın yok olması demektir onun için. Fotoğraf anlamını yitirir.

Eczacıbaşı’nın Fotoğrafın sanat uğraşısı olması hakkında şunları söylemektedir: “Sanat, kişiselliğin, özel bir duyarlılığın ve gerçekliğin daha üst düzeyde yansıtılabildiği noktada başlar...Teknoloji, insanın yaratıcılığını artırmaz sadece kolaylık sağlar. Bugün her türlü araç ve gereç sanat için kullanılmaktadır.”

Fotoğraf sanatçısı ve eleştirmeni Kaya ÖZSEZGİN, Şakir Eczacıbaşı’nın fotoğraf anlayışı hakkında, onun “Anlar” adlı renkli fotoğraf kitabı üzerine görüşlerini belirten yazısın-



Şakir Eczacıbaşı

da şunları söylüyor: “Renkli fotoğrafı, amatör ilişkilerin çok üzerine çıkararak kalıcı bir düzeyde değerlendiren Şakir Eczacıbaşı’nın renkli çalışmaları arasında, kanımca iki fotoğraf var ki, klasik fotoğraflar arasına sokma olanağı var: 1965 tarihini taşıyan ve İstanbul Sokullu Camii’nin şadırvanını konu alan fotoğrafla, bunu iki yıl arayla izleyen ve kitabının kapak kompozisyonunu oluşturan, sıvaları dökük duvara açılmış penceredeki çiçekli vazo...

Eczacıbaşı kuşkusuz bu düzeyde başka renkli fotoğraflar da çekti. Bana sorarsanız, bu iki fotoğrafın Şakir Eczacıbaşı’nı niteleyen yönleri, öteki fotoğraflarına göre çok daha belirgin ve kesin. Doğrusu ya, bu belirginliğin, hangi temel değerlerden kaynaklanmış olabileceği konusunda fazla bir şey söyleyemem.

Ancak şu noktalardan söz edebilirim: Sokullu Camii şadırvanını, uzun bir merdivenin alt basamakları düzeyinden

ve kapı aralığından gözleyen fotoğraf, herhangi bir cami fotoğrafına benzemiyor. Konunun bizim geleneksel kültürümüzü ilgilendiren yönü, burada doğrudan bir kolaylık ya da pratik bir gözlemcilik açısından değerlendiriliyor. Gözlenecek açının seçimi, elde edilen fotoğrafa soyutlayıcı bir anlam kazandırdığı gibi, konunun gizemsel yönünü de çok kişisel bir bakışla yorumluyor. Ön ve arka plan ilişkisi, kapının bir kanadının şadırvan kubbesiyle karşıtlık yaratacak bir çizgi şeması içinde düşünülmüş olması, merdivenin yatay hatlar düzeniyle kapı aralığının yarattığı dikey düzen uyumu, bu fotoğrafa özgün bir anlatım katabiliyor. Siyah-beyaz olsa sanırım yaratacağı etki bu kadar uzun süreli ve kalıcı olmazdı. Şakir Eczacıbaşı, başka fotoğraflarında da görüldüğü gibi, karşısındaki konuya şematik bir görsellik açısından yaklaşmıyor; bütünle ayrıntı, ışıkla gölge, kavisle düz çizgi, açıkla koyu arasındaki ilintilere, fotoğrafın temel malzemesi gözüyle bakıyor. Amacı, bir görüntüyü zamanın sürekliliği içinde kavramak ve yansıtmak değil, yaşamın kaçıp giden ve ancak uzun süre gözlenebildiği zaman tadına varılabilen anlık izlenimlerini bulup yakalamaya çalışıyor. Sözü'nün kısası bir görüntü avcısı gibi davranmayı seviyor. Yeterince sabırlı ve gönüllü. Temel anlamın, birbirini kısa aralıklarla izleyen iki hareket arasındaki ayrıntıda saklı olduğuna ve ancak bu anlamın yakalanması halinde böyle bir fotoğrafın gerçek işlevini bulabileceğine inanıyor.

Öte yandan özensiz ve gelişigüzel bir yaşam biçiminin seçilmesinde, kendi insanımıza özgü nice değerlerin de elde edilebileceği inancı, onun gözlemini yönlendiren etkenler arasında önemli bir yer tutuyor olsa gerek. Batılının "fauve" dediği rengin çok daha mükemmeli onun fotoğraflarında içten bir dünyayı biçimlendiren başlıca göstergelerden biri

olarak ele alınmışsa, bu davranışın kökeni, halk sanatlarının geleneksel tavrını dışa vurmakta saklıdır. Halkın bezeme zevki ve boya anlayışı, onun fotoğraflarında biraz da günümüz “arabesk” modasının bir uzantısı gibi karşımıza çıkmaktadır. Gecekondu yaşamı, bu modanın alacalı bulacalı çeşnisiyle fazlaca iç içe görünmektedir. Köyden kasabadan büyük kente göçün yarattığı kültürel ve yaşamsal bunalımı, bir fotoğrafa yansıyabilecek en açık seçik görünümleriyle, onun gözlemlediği kesitlerde bulabilmekteyiz.

ŞAHİN KAYGUN (1951-1994)



Şahin Kaygun

Bir öğretmen çocuğu olan Şahin Kaygun, ortaokulu parasız yatılı olarak okudu. Ailesinin ekonomik durumunun kötü olması nedeniyle üst sınıf öğrencilerinin resim ödevlerini yaparak harçlığını çıkardı. Bu durum onun bir yandan cezalandırılmasına neden olurken, diğer yandan resim yeteneğinin üstüne gidilmesini sağlar. Önce resim atölyesinin kapıları açıldı. Sonra da Güzel Sanatlar eğitimi alması için resim öğretmenleri tarafından desteklendi.

Şahin Kaygun'un fotoğrafla sanatsal düzeyde tanışması 1969 yılında girdiği İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Grafik Sanatları Bölümü'nde gerçekleşti. Fotoğrafın, düşündüğünden çok farklı boyutlarının olduğunu görmek Kaygun'u heyecanlandırmıştı. Fotoğraf ve grafik kısa bir süre sonra Kaygun'un tüm yaşamını doldurmaya başladı. Bu dönemde yaptığı grafik çalışmalarında fotoğraftan olabildiğince yararlandı. Bir anlamda fotoğraf, Kay-



Eski Zaman Denizlerinde, Şahin Kaygun, 1979

gun'un grafik çalışmalarının temel malzemesini oluşturdu. Diğer yandan, aldığı grafik eğitimi, fotoğraflarını da etkilemiş ve çalışmaları grafik anlatımın ağır bastığı fotoğraflar olarak dönemin fotoğraf anlayışı dışında kalmıştır. Bu tarz çalışmaları ilgi görürken, diğer yandan da olumsuz eleştirilere hedef oldu. Oysa bu çalışmalar Kaygun'un bitmek tükenmek bilmeyen araştırmacı tavrının izlerini henüz taşımamaktadır. Onun bu tavrının fotoğraflarına kazandırdığı anlatım zenginlikleri, sonraki yıllarda yaptığı çalışmalarda daha çok ortaya çıkacak ve giderek dönemin fotoğraf anlayışından uzaklaşacaktır.

Kaygun Bu dönemde, bilinen basit tekniklerden yola çıkarak salt fotoğraf anlayışının dışında başka anlatım biçimleri denemek ister; Büyük boşlukları mekan olarak seçer ve figürlerini bu boş alanlar içine yerleştirmek istediği dengeleri kurar. Mekan, zaman, boyut gibi kavramları olabildi-

ğince yaygınlaştırarak, grafik bir çerçeve içinde izleyicisine özgün bir dünya sunar.

Kaygun'nun bu dönem çalışmaları, "Beyaz Fotoğraflar" ve "Siyah Fotoğraflar" diye sınıflandırılabilir. "Beyaz Fotoğraflar", grafik düzenleme kaygılarının ürünleri olarak görülebilir. "Siyah Fotoğraflar" ise aynı etkinliğin karşıt yönünü oluştururlar. Fotoğraf karesinin büyük bir bölümünü kapatan bir yüzey üzerinde ışığın düştüğü bir el hareketi, bir mimik ayrıntısı, bir vücut kıvrılışı, objektiften beklenebilecek etkinliğin en aza indirgenmiş biçimi, rafine bir leke yorumudur.

1973 yılında bitirdiği okulda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlayan Şahin Kaygun, artık objektifini doğaya, doğanın dingin şiirine çevirir. Kaygun doğaya da insana yaklaştığı gibi yaklaşmıştır.

Belgesel fotoğrafçılık, Kaygun'un çok ilgi duyduğu bir alan olmamasına karşın, bu alanda yaptığı çalışmalarla da izleyici karşısına çıkmıştır. "Asker Fotoğrafları", "İşçi Fotoğrafları", "Anadolu Fotoğrafları" ve daha sonra çektiği "Salzburg Fotoğrafları" bu çalışmalarından bazılarıdır. Özellikle "İşçi Fotoğrafları" ve "Anadolu Fotoğraflarında" gizli bir portre endişesi sezilir.

1976 yılında çektiği ve sonra sergilediği "Asker Fotoğrafları" ise onu yaşamla biçimsel olmayan içli-dışlı ilişkisini yansıtan ilk dizisi olmuştur. Açtığı birçok serginin dışında katıldığı yarışmalarda beğeni ve ödüller kazanmıştır.

1977 yılında profesyonel fotoğraf sanatçıları bir araya getirmek amacıyla yapılan çalışmalara öncülük eder ve FOTOS Fotoğraf Sanatçıları Derneğinin kurulmasını sağlar. Derneğin ilk toplantısında önce yönetim kurulu üyeliğine sonra da başkanlığına seçilir.

Kaygun asıl çıkışını 1984 yılında yaptı. Birçok yeni çalışmasının arasında Türkiye’de ilk kez onun tarafından gerçekleştirilen Polaroid Fotoğraf tekniği ile yaptığı çalışmaları büyük ilgi gördü. Bu çalışmalarını ülke dışında da beğeni kazandı ve koleksiyonlara girdi.

Bir ara sinema ile de ilgilenen Kaygun, 1990 yılında yeniden fotoğraf çalışmalarına hız verdi. Şahin Kaygun 1991 yılının son günü yaşama veda etti.

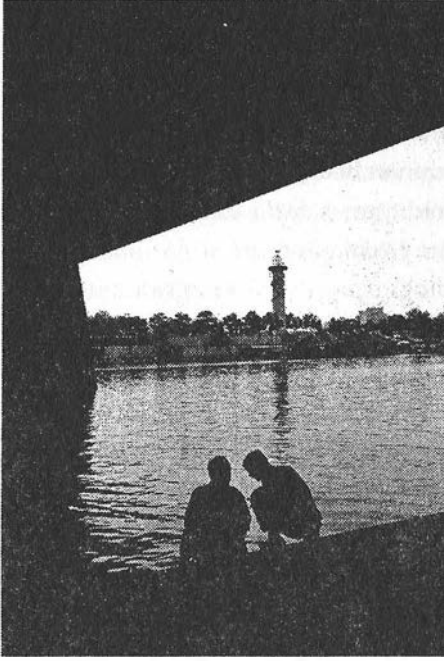
MERİH AKOĞUL (1963-)



Merih Akoğul

Türk fotoğrafının önde gelen isimlerinden biri olan, M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı'nı 1985 yılında bitirdi. "Grup 9" fotoğraf grubunu kurdu. Fotoğrafla iç içeliğinin yanı sıra şiirleri, düz yazı denemeleri ve fotoğraf yazılarıyla da dikkati çekmektedir. Aynı zamanda Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde öğretim görevlisi olan Akoğul, Eyüboğlu Koleji ve Fotoğrafevi'nde de fotoğraf dersleri vermektedir.

Akoğul, birçok fotoğrafçıdan farklı olarak doğunun egzotik güzellikleri yerine batı ülkelerinin doğal yaşamını görüntülüyor. 2003 yılı yazında üç ayda görüntülediği ve "Kendime ait Viyana'yı yarattım" dediği "Geçen Yaz Viyana'da" adlı siyah- beyaz fotoğraflardan oluşan projesinde yine kendi tarzında karelere rastlıyoruz. Bir yörenin fotoğraflarını çekerken, oraya ilk kez gelmiş birisi, bir turist gibi görünmekten kaçındığını belirten Akoğul, "Siz yabancı gibi davranırsanız şehir de sizden kaçır. Şehirden istediğinizi alamazsınız." diyor.



Eski Zaman Denizlerinde, Şahin Kaygı, 1979

Onun görüşüne göre, bütün fotoğraflar, birbirleriyle akrabadırlar; "Konuları, teknikleri ve biçimleri ne olursa olsun, bir gün sonsuzda kesişeceklerdir. Stüdyoda çekilmiş bir portre veya savaşta yerle bir olmuş bir şehir fotoğrafı, filmin yüzeyini aynı "fiziksel" biçimde etkiler ve her yeniden okuma sürecinde, bugünün iki boyutundan, dünyanın üç boyutuna

göndermede bulunur. Buna rağmen, tanık olunan her an, özeldir; biriciktir ve tekrarlanma şansı yoktur.

Fotoğraflar, ihtiyaç duyulduğunda belleğin yerini alır ve geçmişini anımsamamızda bize yardımcı olur. Fotoğrafçı, karşı karşıya geldiği ve onu etkileyen anlara "diğerlerini" de ortak etmek için fotoğraf çeker."

Merih Akoğul Tom Tykwer'in "Kış Uykusundakiler" filmini "Fotoğrafın Kış Uykusu" başlıklı yazısında yorumlarken, fotoğrafa ilişkin olarak da şunları söylüyor; "...Yığınların arşive dönüşmesi, kapsamlı bir çalışmayı gerektirmektedir. Çünkü fotoğraf gerçek anlamında bir "çekme" sanatından çok, bir "seçme" sanatıdır. Bilinçli bir algının ürünü

olan fotoğraf, büyük bir titizliği gerektirmektedir. Tekniği ve kompozisyonu iyi halledilmemiş bir fotoğraf, o anlarla ilgisi olmayanlar için hiçbir şey ifade etmemekte ya da çabuk eskimektedir. Yani bu durumda fotoğrafın ömrü azalmaktadır. Fotoğraf ne zaman belleğin yerini tutar; birbiriy-le bağıntılı, mümkün olduğunca fazla olayı anımsamanın bir başka söylenişi midir yoksa fotoğraf?

Sonuçta fotoğraf, fotoğrafçının ve o fotoğrafı izleyenlerin birlikte oluşturdıkları "aura"nın adı olur"

GÜLTEKİN ÇİZGEN (1940-)



Gültekin Çizgen

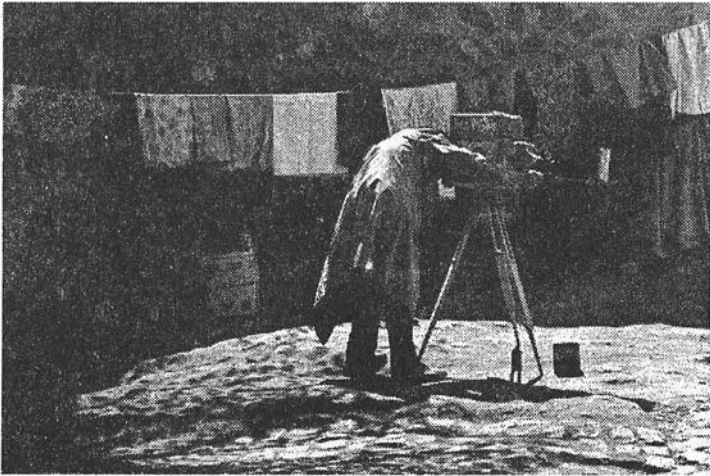
Gültekin Çizgen, "Işık Çağı Fotoğraf Çağı" adlı kitabında da yer verdiği, Fotoğraf dergisi Editörü Nadir Ede İle söyleşisinde fotoğrafta atmosfer ve fotoğraf sanatı hakkında öz olarak şunları söylüyor :

Fotoğrafta atmosfer görsel bir şey. Söylem olarak bazı usullerle, tariflerle yapılabilir. Atmosfer benim inancıma göre fotoğrafın temelidir. Sanatçı fotoğrafta atmosfer kurabildiği zaman o fotoğraf oluyor. Eğer atmosfer yoksa o herhangi bir fizik kimya, mekanik çalışma ortaklığı, fakat içinde ruh olmayan bir şey oluyor. Ruh denilen, duyuş denilen, yani sanatı oluşturan, duyuşu besleyen bu atmosfer dediğimiz hadisedir. Atmosfer diğer görsel sanatlarda temel ve bağlayıcı bir şey değil. Yani olabilir de olmayabilir de. Ama bence fotoğrafın ilk şartı, fotoğrafı yani dorudan fotoğrafı uğraşılıyorsa, an fotoğrafının birinci şartı atmosferdir. Aksi halde fotoğraf, herhangi bir fotokopi gibi bir şey oluyor. Biliyoruz ki fotoğrafın en büyük tuzağı son derece kolay ol-

masından gelen zorluktur. Yani bugün belli bir metodla, belli bir disiplinle çalışan herkes ortalama iyi bir fotoğrafçı olabiliyor. İyi bir fotoğraf için teknik her şey örgütlenmiş vaziyette. Ama asıl sorun ondan sonra başlıyor.

Sanat bir duygu halinin ürünleşmesidir. Yani duygusu olmayan, bilgisi olmayan sanat üretemez. Sanata, doğa ve insan dramının insan tarafından yorumlanıp, ürünleşmesi de denir.

“... Fotoğrafta atmosfer nasıl kuruluyor? Yani pratik olarak nasıl oluyor? Temelde bir dünya görüşü lazım. Bütün sanat üretiminde, sanat eserine yansıyan bir dünya görüşü olması lazım. Onu gören adam sergilenen dünyayı sorumlulukla nasıl algılıyor, bize ne gösteriyor? Yaşam hakkında ne düşünüyor diye algılamalıyız. Herkesin birkaç tane iyi fotoğrafı olabilir ama fotoğrafların bütünü portfolyolar bize ne anlatıyor. Bu önemli. İkinci sorun, “*biçim*”. Fotoğrafta ve her görsel sanatta bir içerik var. Fotoğrafta olaylar ne olursa



Fotoğrafçı, Gültekin Çizgen

olsun sanatçının anlattığı her şeyi biçimden okuruz. Bunun ayrı bir dili olması lazım. Fotoğrafta dil nasıl oluşur? Diyorum ki; fotoğraf sanatı kültürün kodlanmış yeni biçimlerinden biridir. Fotoğrafçı seçtiği objeye nereden bakacağını belirler, bir kompozisyon stili ortaya koyar. Belirlediği gerçeklikle, kendisine ilişkin şeyler söyleyen bir mesaj verir. Fotoğraf diğer görsel sanatlarla benzeşmezliği içinde etkili bir atmosfer yaratır. Düz anlamlardan çok, yan anlamlara gönderme yapan fotoğraf, böylece bir dil olarak ortaya çıkar. Bu fotoğrafın sanatsallaşmasıdır. Yani temel tarif bu. Bu tarife göre eğer ortaya iş konmuyorsa o fotoğraf formunda bir gevezeliktir. İşin fotoğraf sanatıyla bir ilgisi yoktur.”

Gültekin Çizgen teknolojinin gelişimiyle birlikte fotoğrafın bilgisayar ortamında da üretilmesi hakkında da; “Fotoğrafta artık bilgisayarlardaki birçok bilgi gibi -0- ve -1- lerin dünyasına karıştı. Fotoğraf artık telefon ve telsiz hatlarından sayısal olarak akıyor. Sayısallığın fotoğrafın sanat akımlarını da derinden etkileyeceği açıktır. Çünkü deneysel fotoğraftaki uygulamalara getirdiği pratik ve inanılmaz kolaylıklar, bu akımların teori ve pratiğini yeniden sorgulanması ve yorumlanmasını gerektirecek ciddiliktedir. Bugün bilgili biri tarafından deneysel başarılı bir çalışmanın sergilenme süreci saatlere inmiş durumdadır. Bu bir anlamda klasik fotoğraf tariflerinin, kavramlarının öldüğünün, ortaya yeni bir teknolojik anlatımının çıkacağını habercisidir.” demektedir.

■ ARİSTO'DAN GÜNÜMÜZE FOTOĞRAF TARİHİNİN DÖNÜM NOKTALARI

- M.Ö. 400* Aristo, karanlık bir odaya bir delikten giren ışınların (görüntülerin), karanlık odanın duvarına ters olarak yansıdığını keşfetti.
- M.S. 800* Arap bilgin Cabir İbni Hayam, Gümüş Nitra'nın karardığını keşfetti
- 1100* Arap matematikçi Hassan İbn Hassan, karanlık odanın deliğinin ne kadar küçük olursa duvara yansıyan görüntünün o kadar belirgin olacağını kanıtladı.
- XIV. yy.* Simyacılar aydınlıkta bırakılan gümüş tuzlarının ışığın etkisiyle karardığını gözlemlediler. Saçların, tahtaların ve süs eşyalarının rengini değiştirmede gümüş nitrattan (boynuz ay) yararlanılabileceğini keşfettiler.
- 1515* Leonard de Vinci, Karanlık oda aracının ressamlar ve çizimciler için resim makinesi olarak kullanılabileceğini çalışmalarıyla kanıtladı.
- 1540* Jerome Jordan, Karanlık odanın (kutunun) deliğine farklı odak uzaklıklarda mercekler yerleştirdi.
- 1553* Giovanni Battista della Porta, Karanlık kutunun (Kamera obscura) işlevlerini detaylı şekilde yazdı. Böylelikle kullanım alanları farkına varıldı.
- 1568* Daniel Barbaro, Karanlık kutuya diyafram ekledi.
- 1650* Taşınabilir boyutlarda ve değişik odak uzak-

- lıkta çeşitli mercekler yapıldı; bunlar özellikle desinatörlerin ihtiyaçlarını gideriyordu.
- 1665 Isaac Newton beyaz ışığın birçok renkteki ışığın birleşmesinden oluştuğunu keşfetti.
- 1727 JohannHeinrich Schulze gümüş bileşiklerinin gün ışığında karardığına kesinlik kazandırdı.
- 1802 Thomas Wedgewood, Schulze'un deneylerinin devamında gümüş nitrat kullanarak silüetler oluşturmayı başardı. Ancak görüntüleri sabitlemek, uzun süre kalıcı halde tutmak henüz mümkün değildi
- 1819 John Herschel Sodyum hiposülfiti bularak görüntünün sabit hale gelmesini başardı.
- 1822 Joseph Nicephore Niepce yuda bitümü kaplanmış cam üzerine pozitif görüntüler oluşturdu.
- 1826 Joseph Nicephore Niepce cam ve kalay üzerine örüntü oluşturma denemeleri geliştirdi
- 1829 Niepce ve Daguerre fotografik görüntü üzerine çalışmaları ilerletmek için anlaşma imzalandılar.
- J. Herschel kimyasal olarak oluşturulan görüntüyü kalıcı hale getirmeyi başardı
- 1836 Louis Daguerre (Niepce'in ortağı) bakır levhalar üzerine civa buharı yardımıyla pozitif görüntüler oluşturdu.Niepce'in 8 saatlip pozlama süresini 20 dakikaya düşürdü.
- 1839 John Herschel, "*Photographie*" fotoğraf sözcüğünü buldu. Fransa devleti, Deguerrotyp yöntemini Daguerre'den satın aldı. Paris Güzel Sanatlar Akademisi fotoğraf yöntemini kamu-

- oyuna açıkladı.
- 1840 İlk Fotoğraf stüdyosu New York'ta açıldı.
- 1841 William Henry Fox Talbot calotyp yöntemini buldu. Negatif-pozitif başlıyı keşfetti. Bu sayede istenilen sayıda görüntü çoğaltmak mümkün oluyordu.
- 1843 ABD'de fotoğraf araçları yaygınlaştı
- 1846 Almanya'da Carl Zeiss tarafından bir optik araçlar fabrikası kuruldu.
- 1847 Luis Desire Blanquard- Evard Talbot'nun yöntemini geliştirdi ve ilk fotoğraf baskı atölyesini açtı.
- 1848 Abel Niepce (Nicephore Niepce'in kuzeninin oğlu), üzerine albümin sürülmüş cama negatif görüntü oluşturdu.
- 1851 Frederick Scott Archer ıslak kolodyumu buldu; pozlama süresi 2-3 saniyeye indi.
Talbot, 1/100.000 saniyelik elektrik arkı ile yaratılan ışıkla ilk şip-şak fotoğrafı çekti
- 1854 Disderi Kart-vizit, portre fotoğrafı gerçekleştirdi
"Fransız Fotoğraf Kurumu" adıyla ilk fotoğraf derneği kuruldu.
- 1856 Roger Fenton İlk savaş foto röportajı gerçekleştirdi.
- 1858 Nadar (Felix Tournachon) Balon hava aracıyla ilk havadan fotoğraf çekti.
- 1859 Geniş görüş açılı objektifler piyasaya sürüldü
- 1861 Sir James Clerk Maxwell, Renkli fotoğraf elde edebilmek için üç temel rengi kullanarak, katlamalı yöntemden yararlanılabileceğini ileri

- sürdü. Bu yöntem 1930 yılının ortalarına kadar uygulandı. Daha sonra Kodak firması "Kodachrome" filmi piyasaya çıkardı.
- 1862 Rene-Prudent Dargon, mikroskobik fotoğrafı keşfetti.
- 1869 Louis Ducos du Hauron, Renkli fotoğrafçılıkta çıkarmalı yöntemi ileri sürdü. 1930'lara kadar kullanılan Maxwell'in yöntemi Kodachrome filminin piyasaya sürülmesiyle birlikte işlevselliğini yitirdi.
- 1872 John W.Hyatt selüloidi ticarileştirdi.
- 1877 Edison ve Charles Cros Gramafonu icat etti
- 1878 Muybridge "Atların Hareketi" adlı kitabını yayınladı
- 1880 Edison elektrik ampulünü icat etti
- 1880 Georges Eastman Jelatin filmi yaptı. Kodak Firmasını kurdu. "Kodak" ismi tüm dillerde kolayca söylenebildiği için seçildi. Gazetelerde fotoğraflar basılmaya başladı. Enstantane fotoğrafçılığı şaşırtıcı bir buluş olarak fotoğraf tarihinde terini aldı.
- 1884 Georges Estman ilk esnek filmi piyasaya sürdü.
- 1888 Taşınabilir fotoğraf makinesi Kodak tarafından satışa sunuldu.
- 1891 İlk teleobjektif yapıldı
- 1893 Edison "Kinetoskop"u yaptı
- 1894 Paris'te Fotoğraf Kulübü kuruldu
- 1895 Lumiere kardeşler "Cinematograf"ı icat ettiler.
- 1898 Yapay ışıkla ilk fotoğraf çekildi.
- 1900 Kodak firması Brownie marka fotoğraf maki-

- nesini satışa sundu; fotoğraf makinesi 1 \$, 6 pozluk film 15 sent.
- 1902 *"photo-Secession"* Alfred Stieglitz tarafından kuruldu.
- 1903 Auguste ve Louis Lumiere kardeşler üç renge boyanmış plakalardan oluşan *"autochrome"* filmi yaptılar. Bu yöntem 1907 den itibaren kullanılmaya başlandı.
- 1905 Tüm renklere duyarlı siyah-beyaz film yapıldı.
- 1924 Oscar Barnack 35 mm formatında ticari olarak kullanılabilen minyatür fotoğraf makinesini yaptı .
- 1927 Genaral Electric firması ilk modern flaşı yaptı.
- 1931 İlk pozometre yapıldı.
- 1935 Kodak firması tarafından renkli film *"Kodachrome"* satışa çıkarıldı.
- 1940 Agfa, Ansco ve Sakura Natural renkli filmleri çıkardı.
- 1941 *"Kodacolor"* renkli filmler satışa çıkarıldı.
- 1947 *"Magnum"* fotoğraf ajansı kuruldu
- 1948 Edwin Land Anında görüntü veren <<polaroid X-70>> fotoğraf makinesini yaptı.
35 mm formatında Nikon marka fotoğraf makinesi satışa sunuldu
- 1960 İlk halogram gösterisi yapıldı.
- 1963 İlk renkli polaroid
Kodak firması *"Instamatic 50"* fotoğraf makinesini üretti.
- 1968 İlk otomatik kontrollü reflex fotoğraf makinesi
"Apollo 8" ayın il görüntülerini dünyaya gönderdi.

- 1978 Otomatik netleme yapan fotoğraf makinesi üretildi
- 1984 Tamamen elektronik ayarlı fotoğraf makinesi yapıldı.
- 1990 Sayısal (filmsiz) fotoğraf makinesi yapıldı.

■ ANLAM VE DİZİN

Absürt : Anlamsız, Saçma. 76,

Anekdot: Hikayecik, Fıkra. 105

Atmosfer: İçinde yaşanılan ve etkisinde kalman ortam, hava. 114

Autochrome : 1903 yılında Lumier kardeşler tarafından yapılan renkli görüntüler kaydedilebilen film. 67, 68

Avangard : Öncü. 53

Blur : görüntü kayıt aracının sallanmasından kaynaklanan görüntü bulanıklığı, bozukluğu. 34

Camera Obscura : Karanlık oda, karanlık kutu, ilkel fotoğraf makinesi. 2, 3, 4, 22,

Daguerrotyp : Fransız Fotoğraf tekniği öncüsü L.J.Mandi Daguerree'ün geliştirdiği fotoğraf çekim ve baskı tekniği. Bu görüntüler nitelikli pozitif görüntülerdir. 23

Developman : Işık almış maddelerle temas edince gizli görüntüyü ortaya çıkaran açmılayıcı. 15, 28, 44

Dijital Fotoğraf : Film yerine sayısal görüntü kaydıyla oluşan fotoğraf. 105

Diorama : Saydam resimlerin arkadan ışıqla aydınlatılarak oluşturulan gösteri, tiyatro dekoru. 9, 12, 14

Duyarkart : Görüntünün oluşturulduğu yüzey, film. 69

Düz Anlam : Görünen durum, nesnel anlam. Yan anlam karşıtı. 116

Enstantane Fotoğraf : An fotoğrafı, kısa sürede olup biten durumların kaydedilmesi. 29, 120

Fauve : Kızılımsı, Vahşi Hayvan. Farklı canlı renkler kullanarak çarpıcılık yaratmak sanatı (fovizm). 108

Fenomen : Olay, olgu, 2

Foto-Finish : Yarışlarda kazananın belirlenebilmesi için çekile fotoğraf.

Fotografik : Taşıyıcı yüzeyler üzerine ışık etkisiyle oluşan gizli görüntüleri görülebilir biçime çevirme yöntemi. 5, 57, 76, 80, 118

Fotogram : görüntüsü elde edilmek istenen cisimlerin, ışığa duyarlı malzemenin üzerine konularak ışıklandırılıp (pozlama) görüntü oluşturma yöntemi. 10, 80

Fotojenik Resimler : Fox Talbotun geliştirdiği fotoğraf elde etme biçimi. 19

Gravür : Ağaç, metal veya taş bir yüzeye ayrı katlar durumunda değişik renkli boyalar sürüldükten sonra üstteki katları yer yer kazıyarak alttaki renklerden yararlanma tekniği, kazıma resim. 5, 6, 7, 8, 18, 21, 53

Helyografi : Niepce'in ışığa duyarlı yüzey üzerinde görüntü elde etmek için kullandığı yöntem. 8, 16, 17

İrisli Diyafram : Objektif dışındaki diyafram halkasının çevrilerek hareket ettirilip ince plakaların açılıp kapanarak, diyafram açıklığını ve dolayısıyla ışık miktarını ayarlayabilmeyi sağlayan geliştirilmiş bir düzenek. 7

Kalos : Yunanca "güzel" anlamına gelen sözcük. 23

Kalotip, Calotyp : Fox talbot'un geliştirdiği negatif görüntü elde etme yöntemi. 19, 20, 24, 28

Kamera : Hareketli veya sabit görüntü kaydetme aracı. Bu kitapta "fotoğraf makinesi" anlamında kullanılmıştır. 11, 12, 15, 22, 36, 40, 60, 62, 80, 82, 86

Kollodyon : Alkol ve eter karışımı içinde pamuk-barut çözeltisi. Fotoğraf çağının ikinci evresinde kullanılan bu yöntem ıslak levha şeklinde kullanılmaktaydı. Kuru levhaların geliştirilmesiyle Kollodyon çağı sona erdi. 24, 25, 28,

Kontak Tab (Kontak Baskı) : Filmdeki görüntünün aynı boyutta baskısı. 26

Kontrast: Fotoğrafta karşıt renklerin bulunduğu görüntüler. 105

Litoğraf : 1796 yılında Alman oyun yazarı Alois Senefelder tarafından

- bulunan taş baskı yöntemi.* 5, 18
- Manifesto : Toplumsal bir hareketin, inanç ve amaçlarının açık ifadesi.* 1
- Minyatür : Çoğunlukla eski yazma kitaplarda görülen, ı ışık, gölge ve hacim duygusu yansıtılmayan küçük, renkli resim sanatı.* 96, 121
- Miralay : Albay rütbesine karşılık gelen eski sözcük.* 98
- Monochorome : Tek renkli, siyah-beyaz film.*
- Mühendishane-İ Berri Hümayun : İmparatorluk (saray) Kara Mühendislik okulu, İnşaat mühendisliği.* 96, 98
- Mühendishane-İ Hümayun : Saray Mühendislik Okulu.* 96
- Negatif : Asıl görüntünün tersi renklerde oluşan görüntü.* 2, 18, 20, 22, 23, 24, 30, 47, 60, 68, 76, 90, 91
- Objektif : Birden fazla mercekten oluşan, odak noktasındaki zahiri görüntünün niteliğini artırmak için geliştirilen optik sistem.* 2, 18, 22, 25, 26, 27, 29, 39, 50, 51, 52
- Ofort : Sulandırılmış nitrik asit yardımıyla gravür elde etme yöntemi.* 18
- Ortokromatik (ortokromatizma): Kırmızı ışığa duysız, mavi ışığa duyarlı.*
- Öbtüratör : Işığın karanlık bölüme geçmesini engelleyen sistem. Örtücü, perde.* 29
- Pankromatik (pankromatizma): Tüm renklere duyarlı olan .* 67
- Pictorialism : Resimsi Fotoğraf.* 52
- Point-Devue : Görüş açısı, manzara.* 2, 4
- Portfolyo : Ürün dosyası, bir kişiye ait eserlerin tanıtımının bulunduğu örnek sunum.* 115
- Pozitif görüntü (diapozitif) : Doğadaki görüntünün asıllarına uygun renk veya siyah beyaz tonlarda belirlendiği görüntü, saydam.* 23, 118
- Reproduksiyon : Orijinal işlerin kopyalanması, baskı ile çoğaltma.* 5, 26, 43, 67
- Ritüel: Biçimsel pratik veya gelenek, ortak bir idenin temsil edilmesi.* 41
- Seçici Fluluk : Fotoğraf çekiminde istenilen bölümün flu (netsiz) diğer yerlerin belirgin olarak kaydedilmesi,* 52

Seçici Netlik : Fotoğraf çekiminde istenilen bölümün belirgin diğer yerlerin netsiz olarak kaydedilmesi. 50, 52

Sinematograf : Art arda fotoğraflanmış görüntülerin hareketli olarak gösterilmesini sağlayan Lumier kardeşlerin bir buluşu. 31

Soft fotoğraf : Görüntü keskinliği olmayan, buğulu bir izlenim yaratarak oluşturulmuş fotoğraf.

Stereoskopik Fotoğraf : Görsel bir derinlik duygusu vermek için özel fotoğraf makinesiyle çekilen ve dürbüne benzer bir araçla bakılan çift fotoğraf. 28

Sülyet : Bir konunun açık renk fon önünde siyah (gölge gibi) görünen fotoğrafı, 44

Süpor : Yüzey, taban, görüntünün kaydedilmesi için kullanılan her türlü destek. 6, 9, 17, 18, 19, 30

Taydus Baskı : Metal kalemlerle çizilen resmin asitle işlenip elde edilen klişeyi merdaneye bağlayarak yapılan baskı yöntemi 8, 18

Tezhip : Yazma kitaplarda, sayfaların yıldız ve boya ile bezenmesi, yaldızlama. 96

Tiraj : Baskı sayısı. 53

Vizyon: Geniş veya uzak görüşlülük, gösterim. 80, 82

Yan Anlam : Bir şeyi asıl anlamından farklı anlamda kullanma, ikinci anlam. Benzetme. 116

Yuda Bitümü (Bitüm) : Bir tür zift, petrol ürünü. 7, 8, 9

■ FOTOĞRAFİN TARİHİ KİTABININ HAZIRLANMASINDA YARARLANILAN KAYNAKLAR

İnternet siteleri

- <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2231>
http://www.photographie.com/talent/auto-portrait/portraits/Plossu_Bernard.html
http://www.artcyclopedia.com/artists/moholy-nagy_laszlo.html
<http://www.masters-of-photography.com/>
<http://www.geh.org/photographers.html>
<http://www.merihakogul.com/>
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-16/WUTemp/HCB/Yasam.htm>
<http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2206>
<http://www.rtpnet.org/robroy/lawrence/Images/mammoth2.jpg> (Mamut)

Kitaplar

- Adams, Ansel, 1902-1984, edited by Liliane De Cock ; foreword by Minor White. – Boston : New York Graphic Society, 1978,
 Akoğlu, Merih, Geçen Yaz Viyana'da, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004.
 Bartolena, Simona, Empresyonistler, çeviren Durdu Kudakçı]. – 1. bs. Ankara : Dost Kitabevi, 2004.
 Clarke, Graham, The photography, Oxford University Press, 1997
 Crane, Arnold, On the other side of the camera, German translation Andreas Heering, Ulrike Bischoff ; French translation Martine de Boisgrollier. – Köln : Könemann, c1995.
 Çizgen, Gültekin, Işık Çağı Fotoğraf Çağı, Kelaynak Yayın Ve Dağıtım Hizmetleri Limited, İstanbul, 1998
 Çizgen, Gültekin, Türkiye Fotoğrafları, Milliyet yayınları, 1980

- Eczacıbaşı, Şakir, Şakir Eczacıbaşı, Mas Matbaacılık, İstanbul, 1980
- Eryılmaz, Sümer, Genel Fotoğrafçılık, İnkılap ve Aka Kitabevleri T.A.Ş., Ankara, 1983.
- Ewans, Harold, Picture On Apage Photo- Journalism, Graphics and Picture Editing, Filmset and printed by BAS Printers Limited, Over Wallop, Hampshire, 1978
- Feist, Peter H, French impressionism : 1860-1920, Köln : Benedikt Taschen, 1995.
- Frizot, Michel, edited by. A New History of Photography, Köln, 1998
- Kaygun, Şahin, Eskizaman denizlerinde, -In the ancient seas, çeviri Neziha Erdoğan, Jale Alguadiş. – [İstanbul] : Vakko, 1991.
- Kemp, MartinThe, edited by, Oxford history of Western art, Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Kılıç, Levent, Fotoğrafa Başlarken, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002
- Langford, Michael, Story of Photography, Oxford : Focal Press, 1997.
- Manga, İlker, Ara Güler'e saygı, YGS Yayınları, İstanbul, 1998
- Montel, Pierre, Toute la photographie : pratique, esthétique, applications, modernes, Paris : Librairie Larousse, c1972.
- Ohrn, Karin Becker, Dorothea Lange and the documentary tradition, Baton Rouge : Louisiana State University Press, c1980.
- Prinet, Jean, Fotoğraf Sanatı, çeviren Sinan Kocapınar. – 1. bs. – İstanbul : Gelişim Yayınları, 1976.
- Pollack, Peter, The picture history of photography : from the earliest beginnings to the present day , New York : H.N. Abrams, 1977.
- Steer, John, Venetian paintings : a concise history, London : Thames und Hudson, 1985,

Topçooğlu, Nafiz, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani, Yapı Kredi Yayınları Ltd. İstanbul,1992

Dergiler

Fotoğraf Dergisi, sayı: 4,5,7, yıl 1996 (fotoğraf ve sanat bölümü)

Milliyet Sanat Dergisi, yeni dizi sayı:74, 15 Haziran 1983, s.24

Milliyet Sanat Dergisi, Şakir Eczacıbaşı'yla söyleşi; Yeni dizi, sayı: 51, 1 Temmuz 1982, sayfa 48.)

Photographiy Annual 1964, Published by the Ziff-Davis Publishing Company, One Park Avenue, New York, New York, 1964

Ansiklopediler

Büyük Larousse, Milliyet Gazetecilik A.Ş. ,İstanbul, 1986

Filmler

Belgesel (La Puerta Abierta - Açık Kapı), TRT-2 Televizyonu, Ocak 1992

Gazeteler

Hürriyet Gazetesi, 13 Şubat 1998, s.17.

Broşürler

"Ara Güler Klasikleri" sergi tanıtım broşürü, 1998

Feyyaz Bodur

Fotoğrafın Tarihi

Fotoğrafın duvarlarımızı süsler duruma gelmesinin üzerinden henüz 200 yıl geçmedi. Ancak fotoğrafın tarihi 2500 yıllık bir serüven içeriyor.

Bugüne kadar ulaşabildiğimiz kaynaklardan fotoğraf tarihi içinde yer alması gereken kişiler için Aristo'ya kadar geri gidebiliyoruz. İşte Aristo'dan bu yana fotoğrafın olmazsa olmazı ışık ve ışığın etkisi üzerinde deneyler yapmış yetenekli kişilerin günümüze ulaşmış bilgilerinin derlenmesi ve yeniden değerlendirilmesi ile bu kitap hazırlandı. Fotoğraf ve tarihi üzerine binlerce kitap ve makale yazıldı ve bir o kadar da sözlü ve görsel sunumlarda bulunuldu. Çekilen fotoğraf karelerinin sayısını bilmek ise çokluğundan olanaksızdır.

Kuşkusuz onbinlerce fotoğraf uğraşanını bir kitapta buluşturma olanağı yok. Bu nedenle bilinenlerin dışında, henüz tarih olmasalar da fotoğraf için yaptıkları ve söyledikleri güzel olanlar da bu kitapta yer aldı.

