

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>

Jale N. Erzen

Fotoğraf

Notlari



say

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

FOTOĞRAF NOTLARI

Jale Nejdert Erzen, ressam ve sanat tarihçisi, 1974'ten bu yana ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde sanat tarihi, fotoğraf, estetik ve eleştiri dersleri vermektedir. 1971'de Los Angeles Sanat Kurumu'nda başlayarak yurt dışında ve yurt içinde çeşitli sergiler açmıştır, çeşitli koleksiyonlarda eserleri vardır. Osmanlı Mimarisi, Çağdaş Türk Sanatçıları ve estetik üzerine kitapları ve makaleleri vardır.

FOTOĞRAF NOTLARI



Jale Nejdet Erzen

SAY
İstanbul

Say Yayınları

Fotoğraf Kitaplığı - 4

Fotoğraf Notları / Jale Nejdett Erzen

ISBN 975-468-415-4

Yayın yönetmeni: Murat Batmankaya

Editör: Özgü Çelik

Baskı: Mart Matbaası

Merkez Mah. Ceylan Sokak, No: 24

Nurtepe-Kâğıthane/İst.

Tel: 0212 321 23 00

Kapak fotoğrafı: Caner Anaç, Siluet

1. baskı: Say Yayınları, İstanbul 2004

08 07 06 05 04

5 4 3 2 1

© Say Yayınları

Ankara Cad. 54/12 • TR-34410 Sirkeci-İstanbul

Telefon: 0 212 - 512 21 58 • Faks: 0 212 - 512 50 80

<http://www.sayyayinlari.com>

e-posta: sayyayinlari@ttnet.net.tr

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.

Ankara Cad. 54/4 • TR-34410 Sirkeci-İstanbul

Telefon: 0 212 - 528 17 54 • Faks: 0 212 - 512 50 80

e-posta: saydagitim@ttnet.net.tr

İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Biçim ve İçerik	8
Teknik: Işığın İki Hali	9
İçerik / Zaman ve Mekân	12
Biçim	22
Gerçekcilik	27
Portre ve Öykücülük	36
Fotoğraf ve Peyzaj, Doğa ve Toprak Sanatı	50
Egzersizler	58
Sonuç	74
Notlar	77
Temel Kaynaklar	78
Özgeçmişler	78
Dizin	80

Canan için

Giriş

Fotoğraf, günümüzde en gündemde sanat olduğu gibi en fazla kullanılan belgeleme aracı ve tasvir tekniği oldu. Fotoğraf üretiminin, özel yetenekler istemeden, makinesi olan herkese açık olması onu hem bir eşitlik aracı yapıyor, hem de iyi fotoğraf ya da sanatsal fotoğraf üretimini o derece zorlaştırıyor. Sanat fotoğrafı nedir, bunun açıklamasına girmeyeceğim. Zira sanatı anlatmaya kalktığınız anda anlatamadığınız bir unsuru beliriverir karşınızda. Fotoğraf üzerine birçok önemli kitap yazıldı, fotoğraf sanatçılarının ise çoğu ya kendileri ya da başkalarının ağzından bu konudaki değerlerini ve yorumlarını duyurdular. Ben, 30 yıldır bazı aralıklarla verdiğim fotoğraf dersinden edindiğim deneyim ve anlayışları bu engin fotoğraf literatürüne katmak istiyorum.

Los Angeles'da resim eğitimi gördüğüm 'Art Center College of Design' özellikle uygulamalı sanatlarda ve tasarımda tanınmış bir okuldu ve buradan mezun birçok önemli sinemacı ve fotoğrafçı vardı. Burada aldığım fotoğraf dersleri bana yalnızca fotoğraf tekniklerini değil, bununla birlikte görmeye ilgili önemli öğretiler de kazandırdı. Verdiğim derslerde bu birikimimi kullandım ve öğrencilerin uyguladığım yöntemlerden yararlandığını gördüm. 1999'da Bologna Üniversitesi Güzel Sanatlar İhtisas Okulu'nda verdiğim Fotoğraf ve Sanat dersleri bu alandaki düşüncelerimi pekiştirdi. İtalyancam çok iyi olmadığı için derslerimi önce yazmak durumunda kaldım. Buradaki metnin ilk kaynağını bu ders notları oluşturdu. Bu küçük kitabın yazılış nedeni bunları daha geniş bir çevre ile paylaşma arzusudur.

Biçim ve İçerik

Kendi biçimsel ifadesini geliştirmiş ve bunu tutkulu bir şekilde uygulayan fotoğraf sanatçılarına iyi bir fotoğrafın nasıl üretildiği sorulduğunda çoğunun yanıtlarında teknik ve estetik temelle ilgili bir şey duymayabiliriz. Gerçekten de sanatın başladığı yerde artık bütün teknik ve estetik, yani biçimsel kaygılar birer refleks halini almış, yerini sanatçının özgün ifadesini biçimlendiren özel kaygılara bırakmıştır. Ama, bir matematikçinin ileri düzeylerde toplama ve çıkartmaya gereksinimi olmadığı halde bunları bilmesi gerektiği ve bütün işlemlerini bu temeller üstüne oturttuğu gerçeği ya da atletizmde en ileri noktaya varıldığında dahi kasları geliştiren basit hareketlerin önemi olduğu gibi fotoğraf sanatında da sanatsal ifadelerin temellendiği bazı temel anlayışlar, düzenler ve ilişkiler vardır. Bunlar kural olmasalar da, eğer fotoğraf diğer çeşitli sanatsal ifadeler gibi bir disiplin ise bazı kesin teknik ve estetik uygulamaları gözardı edemez. Bir fotoğraf sanatçısı zamanla bunları bilerek ya da sezgileriyle aşabilir, ama yokmuş gibi davranamaz.

Konuya temel disiplin açısından yaklaşmanın, özellikle fotoğrafta büyük önemi var. Fotoğrafta nitelik büyük ölçüde kesinlikle ilgilidir, zira sanatçının aracı kesin ölçülere göre sonuç veren bir makinedir. İnsan gözünün işleyişi örnek alınarak üretilmiş bu makine aynı zamanda kimyevi süreçlere de bağımlıdır. Fotoğrafçının temel aracı belki de makineden önce, ışığa tepki veren, film dediğimiz kimyevi yüzeydir. Zira fotoğraf sanatçısı yalnızca ışığı kontrol ederek ilginç filmler de yaratabilir. Fotoğrafçının işinin büyük bir kısmı bu süreçte geçer. Öte yanda sanatsal uygulamasını yalnızca fotoğrafın belireceği kağıt üzerinde uygulayanlar da var. Burada da fotoğraf sanatçısının becerisi kimyevi bir yüzeyi olan fotoğraf kağıdı üzerinde ışığı kontrol etmektir. Her iki durumda da makine yerine kendi ışık-kontrol aracını geliştirmiş sanatçılara rastlayabiliriz. Demek ki makine yalnızca bir kontrol aracı olmaktadır. Sonuç olarak, fotoğrafta en büyük sorun ışığın kesin ve ölçülü bir şekilde kontrolü olmaktadır. Görme tamamen ışığa bağlı bir olay ise, gör-

sellüğün ve görsellik ile ilgili tüm ifadelerin temelinde ışık ile olan ilişki yatmaktadır.

Fotoğraf makinesi, göz gibi ışığı alan ve ışık alımını kontrol eden bir araçtır. Bu bakımdan fotoğraf sanatçısının duyarlı olması gereken iki önemli konu vardır. Bunlardan birincisi ışığın, yaşadığı dünyada ve görsel alanda ne tür görsel nitelikler yarattığının bilincinde ve ayırdında olması. İkincisi ise makineye gelen ışığın nasıl kontrol edileceği ve bu kontrolün görsel nitelikler açısından ne ifade ettiğidir. Fotoğraf sanatının temel öğretisi öncelikle bu bilince ve kontrole dayanır.

Teknik:

Işığın iki hali

Fotoğrafın ve fotoğraf aracının, yani makinenin temel mekanizması ışığın, ışığa duyarlı yüzey üstündeki etkisine bağlıdır. Yani, ışığa duyarlı filmin ne kadar süreyle ve ne yoğunlukta ışık aldığına bağlıdır. Işık miktarı makinenin apertürünün yani gözünün ne genişlikte açıldığı, filmin ne kadar süre ile ışık aldığı ise gözün ne kadar açık kaldığı ile ilgilidir. Işığı bu şekilde almanın, yani ışık miktarı yoğunluğunun ve de ışık alma süresinin yarattığı farklı etkiler vardır. Makine, baktığı nesne ve çevredeki ışığı, ışığa duyarlı filme aktarır. Bu ışığa x diyecek olursak x , apertürün açık kalma süresi içinde makineye giren ışık ile, apertürün açıklığının büyüklüğü ile makineye giren ışık yoğunluğunun bir arada yarattığı ışıktır. Herhangi bir fotoğraf çektiğimizde ister istemez belirli bir süre ve açıklıkta apertür kullanırız. X faktörünü, yani ışık miktarını oluşturan iki ayrı kontrol mekanizması vardır. Belirli bir nesneyi filme aktarmak için bu ikisi bir arada çalışır. Sonuçta ışık aynı olsa da apertürün açıklığını küçültüp büyüterek ya da apertürü uzun ya da kısa süreyle açık bırakarak alacağımız ışığın etkisi farklı olacaktır. Temel olarak fotoğraf çekimi bu iki farklı ışık kontrolü ile belirlenir.

Görsel dünyanın hemen hemen bütün niteliklerini, bu iki farklı kontrol ile ön plana çekerek resmimizde belirginleştirmemiz olasıdır. Karanlık oda teknikleri ve kompozisyon gibi daha ayrıntılı nitelikler yaratan kontroller bir yana, fotoğrafın temel niteliklerini bu iki kontrol ile yaratabileceğimiz genellemesini yapabiliriz.

F-stop ya da zamanlama dediğimiz ayarlama ile makinemizin gözünü kısa ya da uzun süre açık bırakabilir, böylelikle yaşadığımız ve gördüğümüz dünyanın zaman ile ilgili yönlerini ön plana çıkarabiliriz. Gözün açık kalma süresini ayarlama sonsuz açık kalma derecesi ile saniyenin binde biri açık kalma derecesi arasında eşit aralıklarla bölünmüştür. Saniyenin binde biri süre ile açık kalan bir makine gözü bizim kendi gözümüzle bile göremeyeceğimiz hareketleri saptayabilir. Bunun en güzel örneği, bu şekilde fotoğrafı çekildiğinde süt damlasının sergilediği taşıdır. Çok hızlı bir hareketin dondurulması da ancak bu kadar hızlı bir çekimle, apertürün çok az süre ile açık kaldığı durumlarda mümkündür.

Bugünkü filmlerin kimyevi yapısı çok kısa bir süre içinde bile ışıktan etkilenecek kadar hassastır. Halbuki 19. yüzyılın sonunda fotoğrafçılar hareketli nesneleri çekemiyorlar, apertürü uzun zaman açık bıraksalar da ancak hareketsiz nesnelerden gelen ışık uzun süre sonra makinedeki filmi etkileyebiliyordu. Bu durumda spor fotoğrafı çekmek, hareketi ve zamanı fotoğrafa dahil etmek imkânsızdı. Bugün ise isterseniz makinenizin gözünü birkaç saniye ya da dakika açık bırakıp geceleri çok zayıf olan ışıkları bile filminize kayıt edebiliyorsunuz.

Makinenin diğer ışık ayarlama öğesi gözün kendisi ve ne kadar büyüklükte açıldığıdır. Bunlar bazı oranlar olarak gösterilmiştir. Gelişkin makinelerde göz 1.8 kadar açılır. Bu açıklıkta akşam saatlerinde de var olan solgun ışığı en fazla yoğunluğu ile almak olasıdır. Bazı makinelerde bu 3.5'den daha fazla açılmaz. Bundan sonraki değerler 4; 5.6; 8; 11; 16; 22'dir. 22 açıklık en minimal açıklıktır. Güneşin son derece yoğun olduğu durumlarda buna yakın açıklıklar kullanılabilir. Tabii, bugünün ge-

lişmiş teknolojisi bize her ışıktaki hemen hemen her istediğimiz resmi çekebilmemiz için farklı duyarlılıkta filmler de sağlamaktadır. Ama genellikle filmlerin duyarlılıklarının değişmesi ile imge kalitesi de değişmekte, daha keskin ya da daha grenli olmaktadır. Kısacası, fotoğrafçının gerek makinenin kontrol sistemleriyle, gerekse kullandığı filmlerle yapacağı bütün uygulamalar ortaya çıkacak olan negatif filmdeki imgeyi bir şekilde etkileyecektir. Bu negatifi kağıt yüzeye aktarırken, yani basımı yaparken kullanacağı kağıdın kontrast derecesi, yani ışığı çok fazla açık ya da koyu kontrastla mı, yoksa ara gri tonlarla mı aktardığı yine ortaya çıkacak olan fotoğrafın niteliklerini etkileyecektir. Bu açıdan, film ve kağıt ile kontrole gereksinim duymadan önce fotoğrafçının makinesine ışığı alırken ilk aşamada kontrollerini gerçekleştirmesi ortaya çıkacak resim üzerinde çok daha büyük bir kontrol olanağı sağlayacaktır. Fotoğraf çekimi ve basımı farklı film ve kağıt ile farklı etkilere zaten her zaman açıktır.

Apertür dediğimiz göz açıklığı ayarlaması 22 ile 1.8 arasındaki farklı derecelerde ışığı geçirirken ya ışık huzmelerini birbirlerine en paralel şekilde geçirecek (22 açıklıkta olduğu gibi) ya da 1.8'de olduğu gibi onları tersine döndürerek film üzerinde yansıtarken en fazla çarpıtarak geçirecektir. Bu iki farklı değer bize resmini çektiğimiz alanın ya en derin ve uzak noktasına kadar net ve keskin şekilde görünmesini ya da giderek bulanıklaşan ve muğlaklaşan bir şekilde görünmesini sağlayacaktır.

Eğer F-Stop dediğimiz zaman ayarı gördüğümüz dünyanın ya da görsel gerçeğin zamansal kalitesini belirliyorsa, göz açıklığına tekabül eden apertür de mekân ile ilgili gerçeklere ya da yaşantılara tekabül etmektedir. Demek ki, ışığımızı son derece yoğun almak isteyip de makinemizin gözünü 1.8 açtığımızda bunu keskinlikten ödün vererek ödüyoruz. Ya da makinemizin gözünü 22 gibi bir değere açıp her şeyin son derece net olmasını istediğimizde ışığı çok az alabiliyoruz. Eğer bunu telafi etmek için gözün açık kalma süresini uzatırsak o vakit de hareketli nesnelerin keskinliğinden vazgeçmek zorunda kalıyoruz ya da elimiz hareket ettiğinde bütün bir görüntünün keskinliğini kaybediyoruz.

Bu tür kontrollerin getirdiği bazı istenmedik etkiler varmış gibi dursa da fotoğraftaki imgelerin gözden farklı olarak yaşattığı niteliklerin çoğu bunlara bağımlıdır. Fotoğraf makinesinin yukarıda sözü edildiği şekilde, yaşantının iki temel boyutu ile görsel nitelikleri şekillendirmesi, yani zaman ve mekân algısını gündeme getirmesi, onun sanatla temel biçimsel ilişkisini oluşturmaktadır.

İçerik

Zaman ve Mekân

Fotoğrafta da diğer sanatlarda olduğu gibi biçim ve içeriği, teknik ve sanatsal uygulamayı birbirinden ayırmak olası değildir. Bir şekilde fotoğraf, ışık düzenine göre içinde hareket ettiğimiz sabit bir kurgu olarak zaman ve mekânı tekrar yaratan bir sanattır. Fakat, resim ya da çizimden ve diğer görsel sanatlardan farkı burada imgenin belirli bir zamanda yaşamış ya da var olmuş olduğudur. **Susan Sontag**'ın dediği gibi fotoğrafta içerik her şeyden önce gelir. (1) (Resim 1) Fotoğraf ile gerçeğin görüntüsü, gerçeğin oluştuğu yer bütün çevresi ile birlikte tekrardan yaşamaktadır. Çok önce yok olmuş olan bir yer tekrar şimdi ve buradadır, tekrar yaşama dönmektedir. Öte yanda, bu çok yerde ve çok zamanda olabilme yerin gerçekliğini bir şekilde yok etmektedir. Tekrardan yaratma bir şekilde tahrip ve yok etme olmaktadır. Fotoğrafın büyük çelişkisi de burada yatar. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf sanki bir ölüm belgesidir. **Roland Barthes**, *Camera Lucida* kitabında bir fotoğraf için 'O fotoğrafın görüntüsü (eidos) ölümdür' demiştir. (2)

Fotoğrafta üslup oluşturan ve zamanın esprisini ortaya koyan en önemli öge mekânın kurgusudur. Bir dönemin ya da kültürün düzen duygusunu ya da duyarlılığını en fazla belirten özelliklerden biri kuşkusuz mekân kurgusudur. 19. yüzyıl fotoğrafı, resimde olduğu gibi, sisli bir ufukta sonsuzluk hissini tercih ettiyse ya da **Turner**'in resimlerinde olduğu gibi geniş ufukları, **De-gas**'nın iç mekân resimlerinde olduğu gibi çerçevenin dışına çıkan bir mekân kurgusunda sınırsızlığı aradıysa, 20. yüzyıl fotoğ-



Resim 1: Barbara Girard, Karapınar 1996

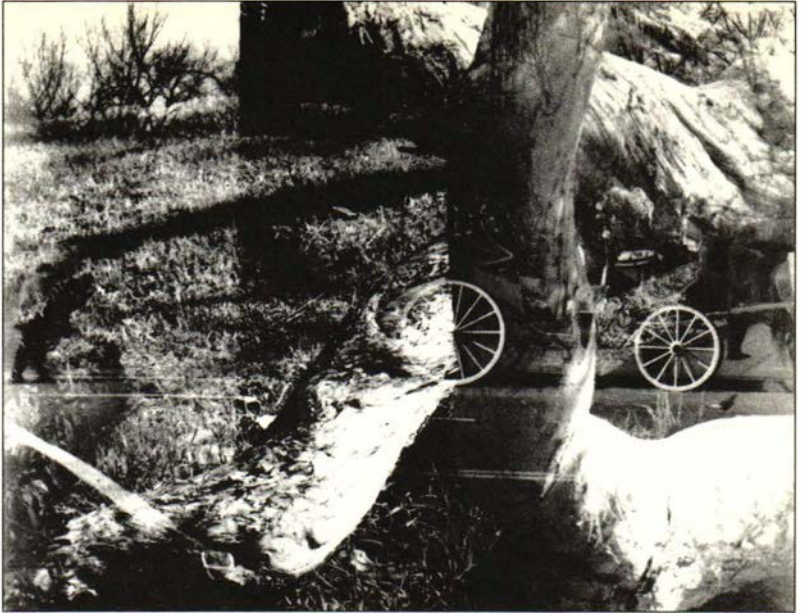
rafı da resimde olduğu gibi çoğul, katmerli, karmaşık bir mekân hissi aramaktadır. Bunun fotoğraftaki ilk önemli etkileri **Henri Cartier Bresson**'un eserlerinde görülür.

Fotoğrafi resim ve çizimden ayıran önemli bir unsur, her zaman, ister fotoğrafçı tarafından kurgulanmış isterse doğal olarak var olmuş olsun, makinenin karşısında gerçekten var olan bir şeyi göstermesidir. “Fotoğraf arı içerik olduğundan ve başka hiçbir şey olamayacağından, her zaman temsil edilen bir şeydir; bu metnin tam karşıtıdır; metinde bir sözcüğün kayması bir cümleyi betimleme cümlesi olmaktan düşünce cümlesi olmaya değiştirebilir” (3) Fotoğrafta gördüğümüz şey bir şekilde fiziksel olarak var olmuş olan bir şeydir. Karanlık odada ışık oyunları ile oluşturulmuş fotoğraflar bu konuda istisna oluştursa da fotoğraf sanatında bunlar çok sınırlı örnek oluştururlar. Fotoğraf belleğin bir aracı olmaktadır. Bu açıdan fotoğraf ne derece mekanik bir imge olsa da bir şekilde nostaljik ve anılarla ilgili niteliğini korumaktadır. Fotoğrafın çelişkilerinden biri de burada yatmaktadır.

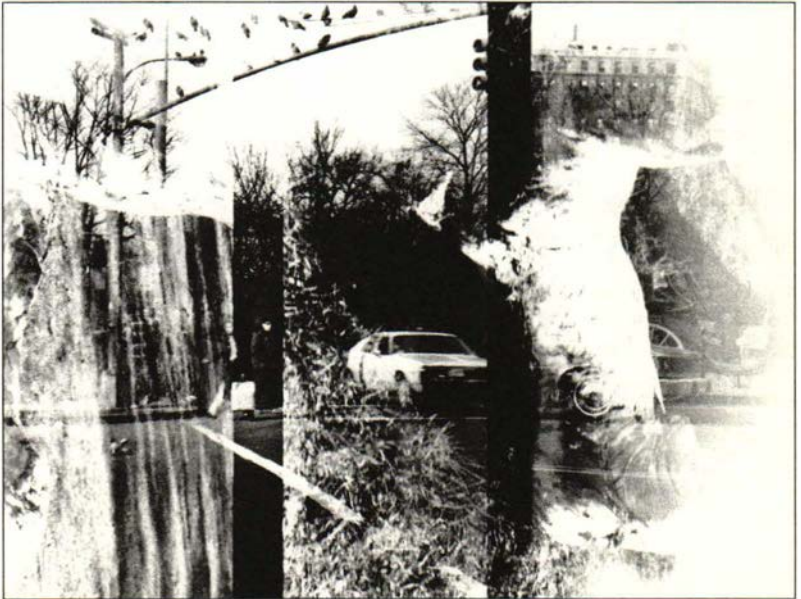
Hem zamanı dondurmakta ve zamana karşı gelmekte, ama aynı zamanda da hemen geçmişe ait bir şey haline dönüşmektedir. Resim ve çizimde zamanın geçişi hiçbir zaman bu kadar etkili olarak hissedilmez.

Fotoğrafta içerik ve anlamın geliştirilmesi öncelikle bu zaman unsuru ile mümkün olmaktadır. Bu da yine mekân hissine yakından bağlıdır. Gördüğümüz her şey, bir şekilde bir zaman fotoğrafının betimlediği mekânda olmuştur. Fotoğrafın içeriği ile bir mesafe oluşturan bu dondurulmuşluk aynı zamanda fotoğrafta anlam aramamızın başlıca nedenidir. Fotoğrafta her zaman varolan zaman mesafesi bir şekilde tamamen deşifre edilmeye karşı koyar ve merak uyandırır. Bellekle olan ilişkisinden dolayı fotoğraf, mekânsal derinliğe bir dalış gibidir. Bu yalnızca yatay düzlemde olmaz, zira göz aynı zamanda kağıt yüzeyinin ima ettiği ufka doğru yükselerek yüzeyde hareket eder. Fotoğrafta gözümüzün önünde açılan ve içinde hareket ettiğimiz mekân gerçekte var olamayacak bir mekândır. Fotoğrafta bu mekân birçok farklı açılardan ve değişik boyutları ile algılanabilir. Henri Cartier Bresson'un fotoğrafında sunulan en önemli niteliklerden biri mekânın çok boyutluluğu ve farklı perspektif sistemlerinin katmerliliğidir; bu, insanlığın bugünkü dünyadaki karmaşık varlığını dile getirmektedir. Negatiflerin üstüste basılması ve karanlık oda müdahaleleri ile de elde edilebilen çok-boyutlu mekânlılık aynı zamanda gerçek-üstü etkiler yaratabilir. (Resim 2, 3)

Resim ve fotoğrafta, mekânın iki boyutlu bir yüzeyde tekrardan oluşturulması bu sanatların zenginliğini oluşturmakta ve bu düşlenen mekânda, gerçek mekânda olamadığı kadar özgür bir şekilde hareket etmemize olanak sağlamaktadır. Sistine Kapelası'ndaki Michelangelo freskleri çok boyutludurlar ve gerçek mekânda olmayan fantastik bir mekân hareketi sunarlar. Fotoğrafta mekânın çok boyutluluğu fotoğrafçının başlıca aracını oluşturduğu gibi, sunulan konunun ya da sahnenin çok daha ötesine geçilmesini, daha ötesinde anlamlar yaratılmasını sağlar. Gerçekten alınarak bize sunulan bu mekân ya da sahne, fotoğrafta daha da ileri derecede yaşanmakta ve aşılmaktadır. Mekân kat-



Resim 2: Jale N. Erzen, New York, 1974



Resim 3: Jale N. Erzen, New York, 1974

lanmış gibi önümüzde açılmaktadır, zira içinde gezinip, aşabileceğimiz sabit referanslarımız vardır. Bu sabit referanslar gerçek yaşanan mekânda hep değiştikleri için böylesine bir harekete imkân vermezler. Fotoğraftaki mekân temsil edildiği için kat kat açılabilir. Yalnızca sanat ve benzeri disiplinlerde, yani mimari ya da kent tasarımı mekân sistemleri bilinebilir, çünkü bunlarda mekân bazı kesin öğelerin kontrolü ve tasarımı ile kurgulanmıştır, yoksa mekân soyut ya da yalnızca yaşantısal bir almasıklık-tır. Bir yerde bu sanki gizli olan bir şeyi ya da gizilgücü açıklamaktır. Susan Sontag bu kavramı içerik ve görüntü açısından ele almaktadır. (4)

Fotoğrafta anlamın eklemlendirilmesi fotoğrafta gördüğümüz şeyin ve yerin bir zamanlar gerçekten var olan bir yer ya da nesne olması ile yakından ilişkilidir. Yine de gerçekte her şey geçici olduğu için, o an var olanı saptayan fotoğraf görüntüsü aynı zamanda düşseldir, zira onu izlediğimizde artık böyle bir olgu yoktur. (Resim 4, 5) Resim ya da diğer görsel sanatlarda sanat-



Resim 4: Jale N. Erzen, İzmir, 1999

çı gerçek bir nesneyi temsil etse de onu yorumlamaya mecburdur. Bu yorum bir anlama bağımlıdır, kavramsal ya da bilişsel olmasa da sezgisel olabilir ve sanatçı buna kendi yorumu ile bir anlam getirir. Fotoğraf makinesi yorumlamaz ama bir ortamdan bir diğer ortama taşıyarak dönüştürür. Bu dönüştürme sanatçının ya da diğer görsel sanatlarla uğraşanların yarattığından farklı bir düzen yaratmaktadır, temel olarak, bu yalnızca fotoğraf makinesinin gözü ile kurulabilecek mekânsal bir düzendir.

Eleştirmenler ve tasarımcılar, biçimlerin algılanmasında mekândaki yatay ve dikey ilişkilerin dinamiğinden epey söz ettiler (5) ve bunların bazı kültürel ve paradigmatik tercihlere denk düştüğüne değindiler. Yataylığın duyumsal yaşantılara, hayvan ve doğa dünyasına daha yakın olduğundan, dikeyliğin zihinle daha yakın olduğu, insanın duyum dünyasını terkedip doğaya yukarıdan bakmasıyla ilgili olduğu vurgulandı. Fotoğraf ile ise yeni bir mekânsal ilişki gündeme gelmektedir. Bunun kökenleri perspektife dayanır. Bu da fotoğrafçıya ait olan bir konum nok-



Resim 5: Aylin Acar, ODTÜ Kampusu, 2002

tasından ufka doğru bakmakla ilgili bir mekânsal kurgudur. Ufka doğru bakarak gerçeği hareketin ve ulaşılabilirliğin bir uzantısı olarak görmek perspektif mekânı kontrol ve manipüle edilebilir bir mekân haline soktu. Ufka doğru bakmak sürekli olarak sınırları aşmak ve çizgisel bir şekilde hareket etmek anlamına geldi. Her ne kadar fotoğraf makinesi ya da 'camera obscura' adı ile makinenin ilk örneği bu görüşün ve bu tür bir mekânın kaynağı olmuşsa da, fotoğraftaki görsel alan yalnızca dikkörtgenin içine alınanı görebildiği, çerçeve dışındakiler bir şekilde kesildiği ve yarım kaldığı için, fotoğraf bize her zaman gösterdiğinin dışında var olan sonsuz bir mekânı hissettirir. Klasik resim 'camera obscura' ile yaptığı deneyimlerden ötürü sınırlı ve kapalı bir görsel dünya yaratmayı başarmıştı; öte yandan fotoğraf makinesi gördüklerini olduğu gibi aktaran bir araç olduğu için bize sınırsız bir dünya sunabildi. Fotoğraf mekânda her yönde ilerler ve böylece bugünün dünyasını ve modern gerçeği çok daha doğru olarak yansıtır. (Resim 6)



Resim 6: Pierre Coat, c. 1986

Fotoğraf makinesi ile oluşan önemli bir gerçek imgenin çoğalabilmesi ve birçok yerde aynı anda bulunabilmesidir. Fransız yazar **Andre Malraux** bu bakımdan fotoğrafa büyük bir güven duymuş ve onun sayesinde dünyadaki bütün görüntülere ve imgelere ulaşabileceğimizi söylemiştir. (6) Modern teknoloji, başka çağlarda bilinemeyecek, görülemeyecek bir imgeler dünyası yaratmıştır. İster politik, ister toplumsal, ister sanatsal olsun modern insanın düş dünyasında, ona bambaşka gerçekler yaratabilecek bir imgeler dünyası oluşmuştur. Bunun her zaman pratik bir işlevi olmasa da hem olumlu hem olumsuz yönleri vardır. Bu ise tamamen fotoğrafın ortaya çıkardığı yepyeni sonsuz bir görsel dünyadır. Bunun olumsuz yönü televizyon ya da medya yoluyla imgelerin bizi yönlendirmekte kullanılabileceğidir. Bir yerde de insanın bilinci parçalanmakta ve sonsuz görsel etkilerle yönlendirilmektedir. Öte yanda fotoğraf bizim dünyamıza tamamen başka dünyalardan bilmediğimiz şeyleri dolaysız olarak getirebilmektedir. Ve dünya bilincimizi zenginleştirebilmektedir. Bugün bu geometrik şekilde çoğalmıştır: bir yanda zihnimizde, orada burada gördüğümüz binlerce imgeyi taşıyoruz, bir yanda da bilgisayar ortamında istediğimiz her imgeyi karşımıza çağırabilmekteyiz. Fotoğraftaki ve son zamanlarda dijital teknolojilerdeki ilerlemeler nedeniyle görsellik katmerli şekilde artmıştır.

Uzaklıklara ulaşabilme yeteneğinin artması ile görsellik yeni boyutlar da kazanmıştır. Fotoğraf makinesi ve karanlık odadaki agridizör ile bir imge istediğimiz kadar yanımıza getirilebilir ya da uzağa itilebilir. Zoom mercek ile ya da uzay kameraları ile gözün göremeyeceği birçok olguya görsel olarak ulaşabiliyoruz. Gerçeğin öncelikli aracının görsel olduğu düşüncesi batı dünyasında resmi çok önemli bir iletişim aracı haline getirmiştir. Işığın, bilgi ve gerçeğin kaynağı olduğu düşüncesi görselliğin başlıca ilkesi olmuş ve görselliğe öncelikli bir değer biçmiştir. Son zamanların gelişen diğer teknik kontrol mekanizmaları ile gerçeklik dediğimiz şeyin boyutları arttıkça, katmerlendikçe, katı şeklini ve bütünlüğünü yitirmektedir. Öte yanda fotoğraf makinesi ile gerçeklik, yalnızca bir imge olarak da olsa insanın gereksinimlerine uyan, kontrol ve manipüle edilebilen bir şey olmaktadır. İm-

ge gerçeklik olmakta ya da gerçeklik yalnızca imgeye dönüşmektedir.

Giderek daha teknolojik bir gelişme gösteren fotoğraf, ne derecede bir sanat olarak kabul edilmiştir ya da kabul edilebilir?

Fotoğrafta yadsıyamayacağımız şeylerden biri, fotoğrafçı makinesini ya da imgeyi kontrol etmek istemese de, bu işi ne denli fotoğraf makinesine bıraksa da, ortaya çıkan imgenin, tuhaf bir şekilde yine onun bakış açısını yansıtacağıdır. Bundan dolayı fotoğraf makinesi aslında sanatçının kendini gerçekleştirmesi için bir araçtır. Fotoğraf makinesi mimetik bir araç olmaktadır. **Ansel Adams** gibi fotoğraflarının çoğunu dolaysız negatiften kopye baskılar olarak gerçekleştiren bütün büyük fotoğraf sanatçıları, fotoğraf sanatçısının kişiliğini ve yaratıcı görüşü görüyoruz. Bu da başkalarının yaptığı mekanik çizimlere kendi imzasını atarak onları sanat ürünleri haline getiren **Marcel Duchamp**'ın kanıtlamaya çalıştığı gibi "sanat yapmakta değil, görmektedir".

Sanatçının gözünün, fotoğraf makinesinin işleyişini ne şekilde etkilediğini söylemek pek kolay değil. Genç bir delikanlı iken gözlerini kaybeden **Evgen Bavcar** son derece kişisel resimler çekmektedir. Onun örneği fotoğrafın son derece marjinal bir sanat olduğunu kanıtlamaktadır. Şöyle ki burada sanatın nasıl oluştuğunu hiçbir zaman tamamen açıklayamıyoruz. Bugün birçok başka sanatsal aracın yenilikler yaratma potansiyeli azalmış gibi dururken fotoğrafın hâlâ dünyaya yeni bakış şekilleri ortaya koyduğunu ve diğer sanatları da önemli şekilde etkilediğini görebiliyoruz. Bugün resimde hâlâ geleneksel tuval kullanılabildiği ve hâlâ geleneksel fotoğraf yapılabildiği halde, birçok karışık teknik uygulayan sanat fotoğraf imgelerinden yararlanılmaktadır.

Bugün fotoğraf ve sanat ilişkisinin en önemli yönlerinden biri, sanat eserlerinin çoğunu artık fotoğraf yoluyla bilmemizdir. Resim hakkındaki birçok kavram ve düşüncemiz fotoğrafın ara-

cılığı ile oluşmaktadır. Sanatın ve mimarının bize sunulduğu alan genellikle fotoğraf olmaktadır. Bu ise, özellikle mimaride yapay bir gerçeklik yaratmaktadır, çünkü yapıların çoğu ideal görünüşleriyle sunulmaktadırlar. Fotoğraf bütün sanatları bir şekilde tekrardan biçimlendirmiştir. Sanat giderek kendi kendinin bir kopyası ya da bir imgesi haline gelmiştir. Bu nedenle de duyum-sal ve fiziksel gerçekliği büyük ölçüde kaybolmuştur. Fotoğraf ise genel olarak sanatsal bir imge haline gelmiştir. Ama şöyle bir genelleme de yapılabilir: Bugünün dünyasında hemen hemen her şey bir imge ya da yüzey üzerinde bir izdir.

Walter Benjamin'in 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' adlı klasik metni, fotoğrafın ve daha sonra filmin sanat eseri ile gerçeklik ve izleyici arasındaki ilişki üzerindeki etkilerini çok önceden kestirmiştir. (7) Walter Benjamin aynı zamanda, bu betimlemeler dolayısı ile insanın içinde bulunduğu dünya ve diğer insanlar ile ilişkilerinin yapaylaştığını ileri sürer. Bu tezler 20. yüzyıl sanat literatürünü büyük ölçüde etkilemişlerdir. Ancak o dönemin bakış açısından görülemeyen bir gerçek de fotoğrafın da tarih boyunca insanın icat ettiği bütün diğer anlatım ve betimleme teknikleri gibi eski gerçekliği yok ederken yeni bir gerçeklik kurguladığıdır. İnsanın sürekli değişen ve kendini yeniden icat eden bir varlık olduğunu kabul edersek, bu sürecin ancak yeni teknolojiler ve yeni araçların icadı ile olduğunu gözardı edemeyiz. Modern çağda da fotoğraf bu icatların başında gelmektedir.

Fotoğraf sanatı bize ulaşamadığımız gerçekleri taşımakta, bizi insanlarla ve toplumsal gerçeklerle yanyana getirmekte büyük bir işlev de yüklenmiştir. Her ne kadar Walter Benjamin'in iddia ettiği gibi mesafelerin yok olması gerçeklik ile sanalı birbirine karıştırırsa da, farklı eğitim yöntemleri bunun doğurduğu kayıtsızlığın önüne geçecek etkileri yaratabilirler. Fotoğraf, film ve diğer teknolojiler, ancak eğitim metodlarının da yenilenmesi ile gerçek yarar sağlayabilirler ve faydalı yenilik getirebilirler. Bugünün iyi fotoğraflarının çoğu katılacağımız bir dünyayı gözümüzün önüne getirmekte ve paylaşımı sağlamaktadır. (Resim 7, 8)

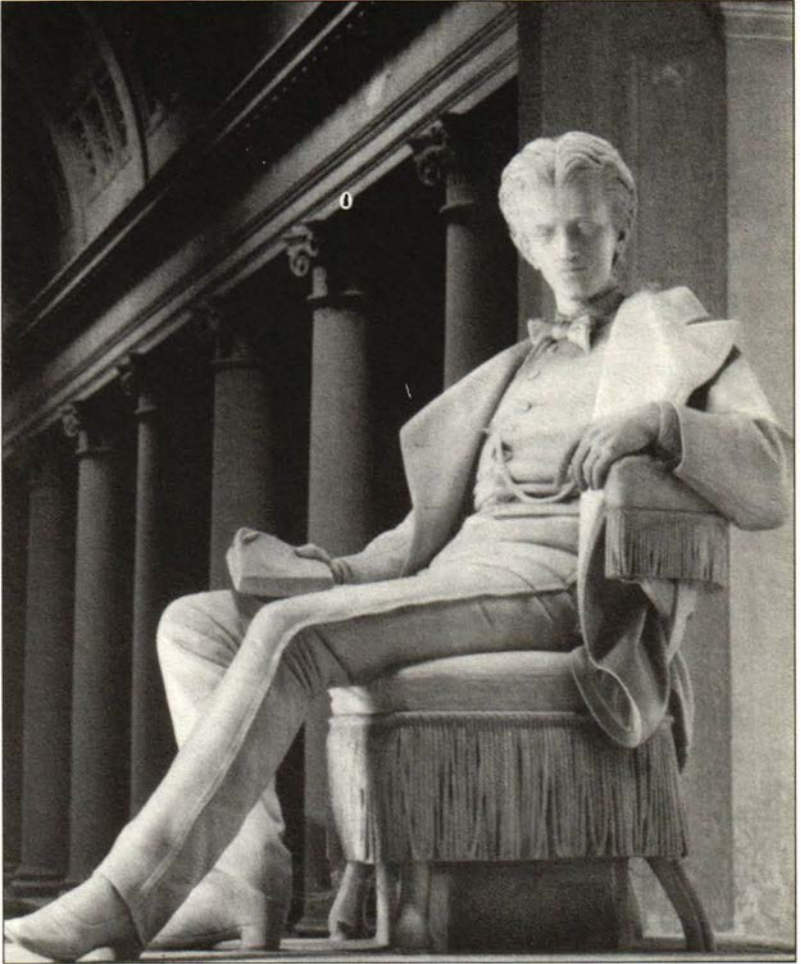
Biçim

İçerikten ya da teknikten bağımsız olarak biçimden söz etmenin çok yapay olduğunu biliyoruz. Hiçbir sanatta duygu ve biçim, anlam ve teknik ayrı ayrı yapıp, yemek tariflerinde olduğu gibi sonradan bir araya getirilmez. Bu parçalamayı konuşmanın ve dilin bir kuralı olarak yaparız. Söz, ister istemez parçalayıcı,



Resim 7: Guido Piacentini, Bologna Mezarlığı, 2002

bölücü ve analiz edici oluyor. Öte yandan fotoğrafa da analitik olarak yaklaşmanın getireceği bazı açıklıklar var. Burada onları tek tek ele almak doğru olacaktır. Biçim dediğimizde akla gelen görsel nitelikler yine ilk planda görebilme, ayırt edebilme, okuyabilme ve anlayabilme ile ilgilidir. Fotoğraf eğer siyah beyazın farklılıkları ile bize görsel bir dünya sunuyorsa burada önemli olan farklı olarak görmek istediğimiz ve farklılığını anlamak iste-



Resim 8: Guido Piacentini, Bologna Mezarlığı, 2002

diğimiz bütün nesnelerin birbirinden farklı siyah-beyaz tonları olmasıdır. Şöyle ki, yüz görünümünde burnun gri tonu, yanında duran yanağın gri tonu ile aynı olursa ne burun ne de yanak görülebilir. Demek ki yine biçimsel ayrım bize anlam ayrımını veren şeyin kendisi olacaktır.

Bu metinde daha çok, fotoğraf disiplini temelden anlamak için bilinmesi gereken ilk aşama olarak kabul ettiğimiz siyah-beyaz fotoğraftan söz edildiğinden biçimin temel ögesi olarak siyah ve beyazın tonları akla gelmektedir. Aslında, rengi bile daha derinden anlamanın ve kontrol edebilmenin yolu renklerin önce siyah beyaz karşılıklarını kestirebilmekten geçer. Fransız ressam Vuillard ya da Matisse gibi büyük renkçilerin, sanat yaşamlarının ilk yıllarında daha çok akromatik resimler yaptıklarını biliyoruz. Işığın niteliğini ve de karşımızdaki nesnelerin nasıl ve ne kadar ışık aldıklarını, önce onları tonalite olarak göreyerek anlayabiliriz.

Örneğin, bir meyve tabağı kompozisyonu, eğer siyah beyaz fotoğrafa dönüşecekse, elma ve armudun, kara üzüm ve muzun renk değil ton olarak farklılıklarını okuduğumuzda, birbirleri ile birinci derecede biçimsel ilişkilerinin, bu tonların ışığın yönüne göre üç boyutlu biçim üzerinde nasıl farklılaştıkları ile ilgili olduğunu gösterebileceğiz. Siyah beyaz fotoğrafta biçim birinci derecede ışığın ton karşılıkları ile belirlemekte ve ancak ondan sonra biçimin ya da şeklin alanı, oranı ve sınırları kompozisyona nitelik verebilmektedir.

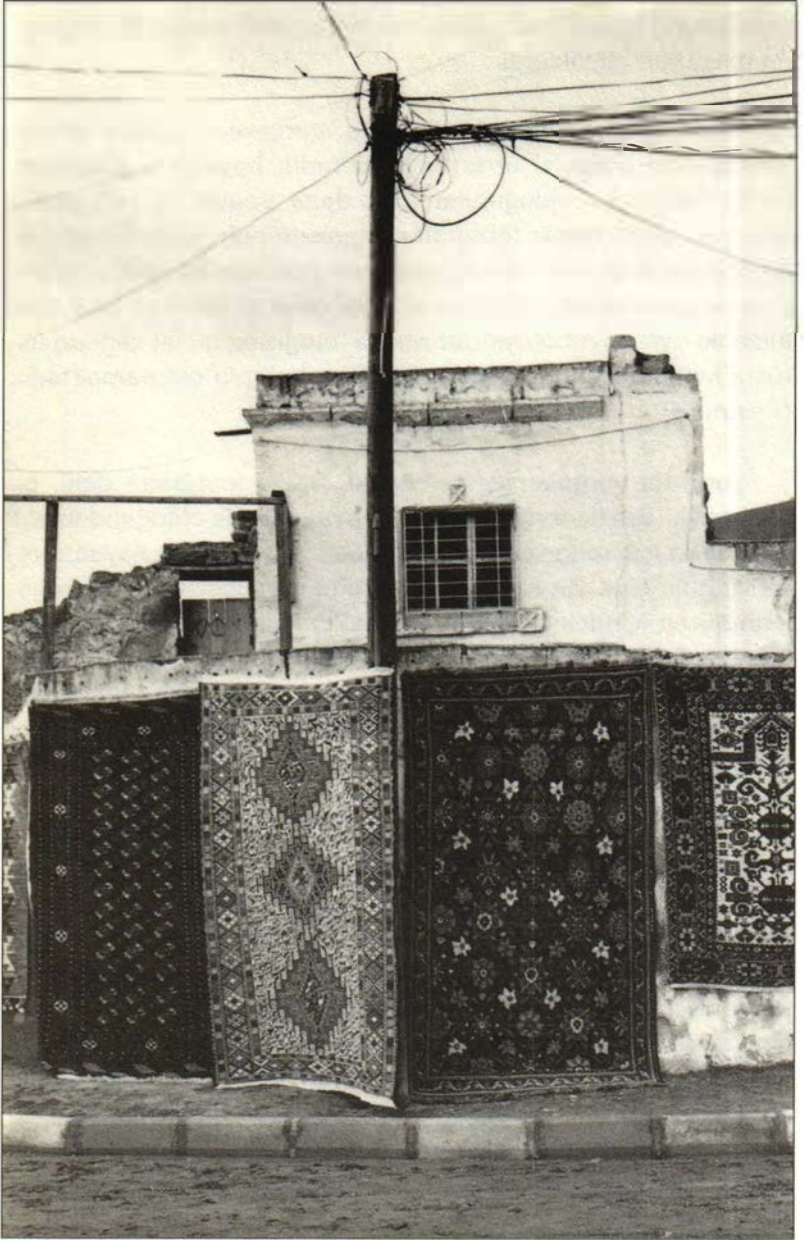
Biçim dediğimiz vakit, fotoğraf üzerinde gördüğümüz nesnelerin mekân içindeki yerleri ve mekân içinde kütlelerinin yayılımı, mekânın bu nesnelere göre uzantısı, sınırları, yaygınlığı ve de bütün bunların yanılmalı algılamaları akla gelir: yani, fotoğrafın iki boyutlu kâğıdı üzerinde gördüğümüz üç boyutlu imgeler yanılması. Fakat aynı zamanda, tüm resimsel sanatlarda bu üç boyutlu yanılmanın ötesinde iki boyutlu şekiller olarak ne gördüğümüz ve fotoğrafın çerçeve sınırları içinde, alt, üst, yan, orta gibi yönelme ilişkileri içinde bu şekillerin birbirlerini görsel

olarak nasıl koşullandırdıkları kompozisyonun başka bir boyutunu oluşturan niteliklerdir.

Özellikle siyah beyaz fotoğrafta, çerçevenin içinde düzenlenmiş olan imgesel unsurların iki farklı boyutta algılanması, renkli fotoğrafta olduğundan çok daha yoğun ve belirgindir. Şöyle ki, siyah beyaz fotoğrafta imgelerin hem kağıt üzerindeki iki boyutlu değerleri hem de mekânın yanılması içinde üç boyutlu algılanmaları, birbirinin algısını daha da belirgin ve yoğun kılan iki ayrı boyut oluşturur. Renkli fotoğrafta bu iki değer üstüste katlanmışlığı her zaman o kadar belirgin olamamaktadır. (Resim 9)

Şunu da vurgulamak gerekir ki, renkli fotoğrafta dahi, bir yağlıboya, akrilik, fresk ya da suluboya resimde olduğundan çok daha fazla ışık renge göre ön plandadır. Bu, özellikle saydamlarda vurgulu olur. Bir saydam fotoğrafta kompozisyonu ve imgelerin düzen içindeki yerlerini okumakta ışığın keskinliği, yoğunluğu ya da değişik nitelikleri birinci derecede rol oynar. Mekânın yanılması, nesnelerin üç boyutluluğu ya da farklı renklerdeki şekillerin çerçeve içindeki dağılımları şekil ya da imgenin ışık karakterine göre belirlenir.

Fotoğraf kompozisyonunda, gözün çerçeve içinde ne tür bir düzenle algıladığı en çok ışığın koşullandığı durum, ışığın nesneleri tek tek ortaya çıkardığı değil, daha çok soyut şekiller yarattığı durumdur. Işık mekândaki çeşitli nesneler üzerinde dağılarak aralarındaki sınırları ve ayrımları yok eder; bazı nesneleri birbiri ile birleştirirken bazı nesnelerin herhangi bir kısmını ışıktandırarak soyut bir tasarım yaratır. Böyle bir ışık durumunda nesnelerin bütününden çok ışıkla oluşan farklı tonlardaki şekiller ön plana çıkmıştır. Bu şekiller aynı zamanda nesneleri anlamamızı sağlayacak şekilde aydınlanmışlarsa siyah beyaz fotoğrafın önemli özelliklerinden olan soyut ve somut birlikteliği sağlanmış demektir.



Resim 9: Guido Piacentini, Göreme. 2000

Gerçekçilik

Her yeni buluş insanlığa doğa üzerinde yeni bir kontrol ve etki gücü sağlar. Bu güç insanı doğadan uzaklaştırmakla mümkündür; böylece her yeni teknik, doğayı daha gerçekçi bir şekilde yeniden yaratmamızı, onu daha 'doğru' şekilde temsil etmemizi sağlarken, aynı zamanda bizi doğadan uzaklaştırmaktadır. Bir nesneye ancak belirli bir uzaklıktan bakarsak onu temsil edebiliriz. Bu nedenle her yeni tekniğin, insanı üzerinde durduğu topraktan ayırdığını ve bağımsızlaştırdığını söyleyebiliriz. Her yeni buluş dünyayı yerinden oynatabileceğimiz bir Arkimet noktası gibidir, çünkü her yeni buluş ile insanlık yeni bir gerçeklik anlayışına, yeni bir 'nesnel' algıya ulaşır. Kültürler tarihi, insanın içinde bulunduğu kapsamı daha iyi anlaması için durduğu yerden giderek uzaklaşması ve bu buluşların sıralanması olarak da yorumlanabilir.

Tekerleğin, yazının, matbaanın ve fotoğrafın icatları gerçeğe daha yakından bakmak için atılan adımlar gibiydi. Ama aynı zamanda her yeni buluş ile gerçeğin anlamı ve temsili tekrardan sorgulandı; böylece bir önceki icat, sonradan, gerçeğe açılan bir kapı değil yapay bir ürün olarak değerlendirildi. **Vilem Fluser**'in da belirttiği gibi, bir temsiliyet türü tükendiği ve anlamı yok olduğu ve yalınlaştığı vakit, yeni bir buluş için zaman hazırdır. (8)

Gerçeğin algılanmasında görüntü diğer duyuşsal niteliklerin önündedir ve sanki diğer uçucu gerçeklerin ötesinde görsellik kalıcı bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir. Resim ve bütün imge yaratma şekilleri görüntü yaratabilme ve imge yoluyla gerçekliği saptama gücüne sahip kültürel ifadeler oldu.

Batı dünyası tüm diğer kültürlerden daha çok, resimsel imgeleri gerçekliğin bir aynası olarak gördü. Bu ayna fizikselliğin öğelerini yansıttığı kadar toplumun yaşamındaki anlamları da yansıtıyordu; bu anlamların imgeye dönüştürülmesi onların daha iyi tanımlanmalarını ve topluma rehber olabilmelerini sağlıyordu. 19. yüzyılda, bütün farklı biçimleri ile resim (sembolizm, romanti-

sizm, oryantalizm, neo-klasisizm, izlenimcilik), batı düş gücünün dünyayı yorumlamasında öylesine etkili bir araç haline gelmişti ki, fotoğraf makinesinin ilk varoluş nedeni ve amacı, batı dünyasında endüstrileşme ile artan yaşam karmaşıklığını anlatmaya çalışan resme yardımcı olmaktı. Kuşkusuz fotoğrafın ortaya çıkışının birçok nedenleri var. Bir başka neden de artık metinlerin aklımızda imgeler yaratmaması, bir anlam taşıyamamasıdır. (9)

İzlenimciler, biçimi sonsuz şekilde parçalamakla anlık olanı ve tikelliği keskin bir şekilde algılatarak, duyar dünyasına kendilerini bırakmış gibi görünseler de nesneleri oldukları gibi, nesnel ve bilimsel bir şekilde görmeyi ve bilmeyi amaçlıyorlardı. Fotoğraf makinesini daha iyi görmek için kullandılar; böylece 'görme'yi gösterebilmeye dönüştürdüler ve fotoğraf sürekli bir belge ve referans işlevini gördü. Fotoğraf makinesini bir resim değil, daha iyi gören bir göz üretmek için kullanan sanatçılar var. Bunlardan **Thomas Eakins**, fotoğraf makinesini anı yakalamak için kullanırken, resimlerinde gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu.

Her ne kadar fotoğraf makinesinin o zamanki gelişiminde fotoğraf sabit bir dünyayı yansıtmış olsa bile, o anı yakalamak gerçeğe ulaşabilmenin bir yolu olarak görülüyordu. Yüzyıl sonunda Degas, anlık görüntünün belleğinde, bir eskizden daha doğru şekilde yaşayacağına inanarak, balerinlerini, resim atölyesinin bulunduğu üst kattan aşağı kata inerek izleyip, sonra bir üst kata dönerek resimlerini yapmıştı. (10) (Resim 10) Çizim, uzun bir zaman içinde oluşacağından, anlık yaşantıyı sabit bir sürekliliğe dönüştürecek. Gerçekliğe daha çok yaklaşmak amacı ile eşsiz bir anı yakalama ya da durmadan dönüşenin ardında sürekli olanı yakalama, fotoğraf makinesinin sağladığı yeni bir gerçeklik farkındalığı idi. Fotoğraf makinesi ile zaman kavramı ölçülebilen ve de görülebilen bir unsur oluyordu. Fotoğraf makinesinin resme yardımcı olan bir başka belgesel işlevini de oryantalist ressamların işlerinde görüyoruz. **Gerome** ya da Türk ressamı **Osman Hamdi Bey** fotoğraf makinesini daha iyi görmek ya da gösterebilmek için kullandılar. Gerome ile fotoğraf makinesi başka bir kültüre nesnel olarak bakabilmenin aracı oldu. Ama Gero-

me'un resimlerini incelediğimizde asıl açıklıkla beliren, gözlemin, fotoğraf makinesi arkasında duran bir Batılı tarafından yapılmış olduğudur. Asıl belgeleyen makine değil Gerome'un kendisidir. Gerome fotoğraf belgelerinde ne kendini ne de başka herhangi bir Batılıyı ya da modern bir imgeyi dahil etmemiştir. Yine de bunun yalnızca niyetle ilgili olmadığı da kesindir. Zira şunu biliyoruz ki, sanatçı ne kadar arka plana çekilip gözlemi makinesine bıraksa da, fotoğraf her zaman nesnelliğe ihanet eden bir araçtır. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, fotoğraf makinesinin sihirli tarafı, onu tutana her zaman birinci derecede kendini ifade etme şansını tanımasıdır. Elimizde fotoğraf makinesi gibi tarafsız bir makine olsa da gerçeği 'olduğu gibi' görmek diye bir şey yoktur. (11) Ona bakmak için durduğumuz yer ve yönümüz dahi bir 'öznellik' sergiler. (Resim 11)

İzlenimciler için fotoğraf, burjuva yaşamının gündelik gerçeklerine yaklaşabilmek ve ona nüfuz edebilmek için resme yardım eden bir belge idi. Gündelik olana ve onunla birlikte orta sınıfa



Resim 10: Edgar Degas, Dansçı skeçleri. Foto Jale N. Erzen (1875)



Resim 11: Jale N. Erzen, İkizler

duyulan yeni ilgi, daha önce aristokrat yaşamın belgelerini oluşturan resimlerdekinden daha farklı bir nitelik taşıyordu. Burjuva ya da gündelik yaşamın içeriğinde sanki kendiliğinden, anlık bir amatör natıra fotoğrafı kalitesi ve her an değişen, basit ve hemen yok olan bir gerçeklik vardı. Aristokrat yaşam birçok taslak ve prova ile özenle belgelenebiliyorsa, gündelik burjuva yaşamı da en doğru şekilde ancak fotoğraf ile aktarılabilirdi. Bu bakımdan, **Caillebotte**'nin resimleri, **Monet**'nin bahçe görüntüleri ya da **Manet**'nin gündelik yaşamdan 'enstantane'leri, sanki fotoğraf makinesinin yarattığı 'yeni' estetik anlayışla aktarılmışlardır. Bu nitelik özellikle Degas'ın resimlerinde belirgindir. Resimde görülen figür ya da nesneler her zaman çerçevenin dışına taşar ve çerçeve ile gelişigüzel olarak kesilebilirler. Sanki resimde görülene bir fotoğraf makinesinin vizöründen bakmaktadır, çünkü bazı figürler ister istemez fotoğraf çerçevesine sığmaz. Aslında İzlenimci resmin en çarpıcı özelliği bu resimlerin, kendiliğindenmiş gibi duran kompozisyonları kullanmalarıydı. Ressamların amacı ve bu yeni teknikten asıl öğrendikleri bu 'kendiliğinden' olma özelliği idi.

Resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin bazı görsel özelliklerini kullandı. Yüzyıl başında **Steiglitz**'in New York fotoğraflarına bakarsak bunların izlenimci resimlerin nitelikleriyle yüklü olduklarını görürüz. Zaten, yüzyıl başında her tür fotoğraf, belge, gazetecilik ya da sanat amaçlı olsun, resmin izinden yürümüştür. Herhangi bir aile albümünden bir hatıra fotoğrafı, okul grupları ya da düğün resimleri, kompozisyonlarını hep resmin kuralları ile kurmuşlardır. Amerika'da ekonomik kriz yıllarında çekilen foto röportajlar da kompozisyon ve açık/koyu tonalite düzenleri bakımından resmi çağrışırlar. Yüzyıl ortalarına kadar, fotoğraf resmin sanatsal niteliklerini benimsedi ve kendini kabul ettirebilmek için dramatik ve romantik etkiler peşinde oldu. **Edward Weston, Ansel Adams ve Callagan** güzeli arıyorlardı; **Man Ray** ise Gerçeküstücülerin resimde yarattıkları devrimi fotoğrafta yarattı diyebiliriz. (12)

Daha yüzyıl başında bile, sanatta geleneksel güzellik anlayışından ve estetik etkilerden uzaklaşan bir yaklaşıma tanık olabiliyoruz. Romantiklikten ve duygusallıktan uzaklaşan fotoğrafçılara yaklaşıyoruz. Rus Avant Garde sanatçıları ve özellikle **Rodchenko**, alışlagelmiş bütün resimsel kuralları yıkarak kent tasvirlerinde seyirciyi kentin farklı sosyal ve sembolik dinamikleri ile yüzleştirdi; Rodchenko'nun resimlerinde yakın ve uzak, aşağıda ve yukarıda, büyük ve küçük aniden yanyana geldiler. (13) Bu sanatçılar fotoğrafın kendine özgü gizilgücünü kullanan yeni görüşün temsilcileri oldular. 1920-1930 arası fotoğraflarında o güne dek dikkat edilen kompozisyon kurallarını yıktılar, görüntülerin rasyonel ilişkilerini dikkate almadılar. (14) **Eisenstadt** da fotoğrafı 'nesnelliği' için kullanan ve 'fotoğrafça' fotoğrafı geliştiren sanatçı olarak anılabilir. Bu kişilerin fotoğraflarındaki özellik, gündelik, banal ve duygudan uzak olana, onu güzelleştirmeye çalışmadan bakmalarıdır. En genel anlamda sokakta gördüğümüz ne ise, kendi kapsamından, kendi olağan ortamından alınıp da başka bir araçta sunulunca, aniden olağanüstü oluyordu. Avant-Garde'in çok etkisi yapan en önemli özelliği, hep sıradan

olarak gördüğümüze dikkatleri yöneltmesiydi. Sıradan olarak görülen bir şeyin odaklanıldığı vakit bambaşka bir şeye dönüşmesi ve yeni bir anlam derinliği edinmesi Avant-Garde'in yarattığı yeni bir nitelikti. Bu aynı zamanda, Marcel Duchamp'ın 'Pınar' adlı yapıtında da oluşan niteliktir. Avant-Garde sanat aracılığı ile fotoğraf nihayet kendine benzemeye başladı.

Teknolojinin yarattığı imgelerin, resmi ve fotoğrafı birbirine çağdaş anlamda yaklaştıracak şekilde bir model oluşturmasını en etkin olarak Amerikalı sanatçı **Joseph Cornell**'in resimlerinde rastlıyoruz. Burada, fotoğrafın ileri gerçekçiliğini olduğu gibi aktaran Cornell, gerçeğin yeniden temsilini en ileri kerte de sunarak gerçek algısını ve nesnelerle olan ilişkimizi sorgulamaktadır. Bir diğer farklı örnek de, ilk kez Batılı türde resim yapmaya, fotoğraf yoluyla yönelen Türk asker ressamlarıdır. (Resim 12)

Geleneksel bir algılama ve temsil etme şeklinden, yüzyıl başında bütün dünya tarafından benimsenen batılı algılama ve be-

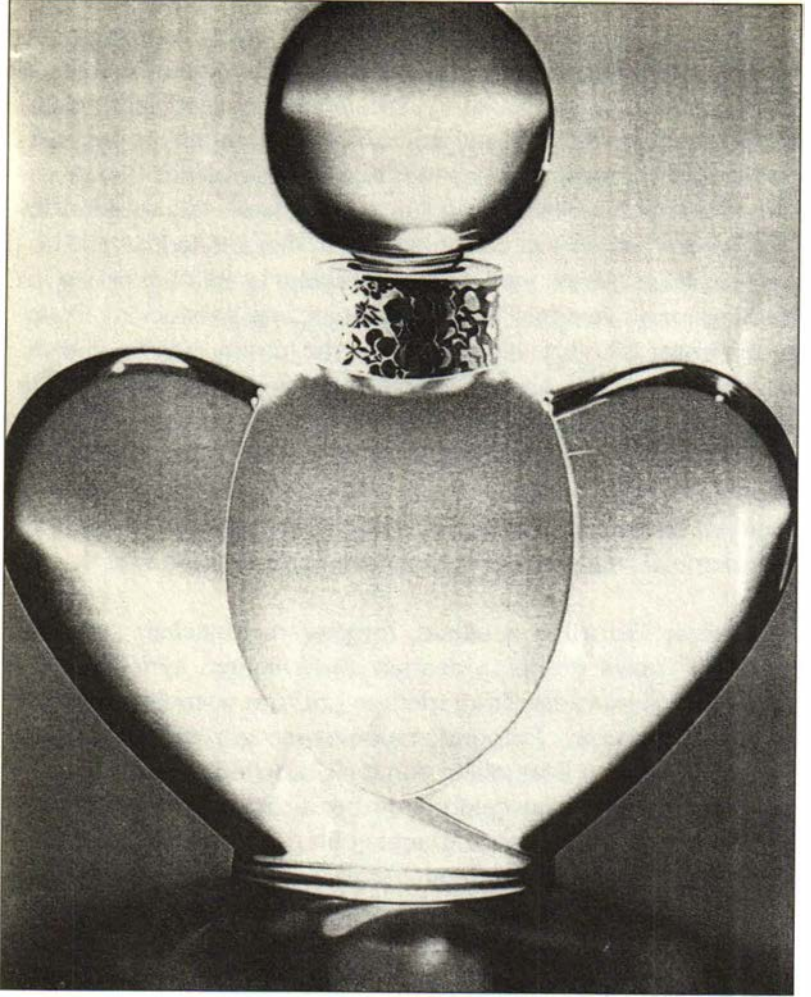


Resim 12: Yıldız Camii, Ressamı Bilinmiyor, Foto Jale N. Erzen

timleme şekline geçişi fotoğrafın pek de kolaylaştırmadığını görüyoruz. Özel bir kültürel temsiliyet şeklinden bir başka kültürel temsiliyet şekline geçişin kolay olmadığını bu sanatçıların resimleri ispat ediyor. Onların fotoğraf kullanarak yaptıkları peyzajlarında belirli bir saflık görülmekte. Kendilerinin bilinçli olarak yaşamadıkları bir mekânsal niteliği, örnek olarak kullandıkları fotoğraflardan aktarmaya çalışmaktadırlar. Mekânı derinliklerin çizgisel silsileleri olarak, yani batının perspektifle anlattığı bir sistem olarak görmek ve temsil etmek bu sanatçılara yabancı idi. Onlar, her ne kadar 19. yüzyılda değişmeye yüz tutmuş olsa da, minyatür dünyasının farklı olan mekânsal anlayışından geliyorlardı. Öte yanda, burada yabancı olan yalnızca batılı mekân sistemi değil, ama Batı için de yeni olan fotoğrafik bir mekân anlayışıdır. Bu resimlerde mekânı bir arada tutan güçlü bir görsel düzen anlayışı henüz gelişmemiştir ve biz resmin içindeki mekânda rahat hareket edemeyiz, kolayca derinlik yanılısamamızı kuramayız.

Joseph Cornell'in işlerinde, fotoğraf makinesinin sağladığı bir başka özellik de bütün derinlik düzlemlerinin aynı neredede odaklanmış olmasıdır. Etrafı izlerken göz tüm nesnelere aynı şekilde odaklanamaz. Fotoğraf makinesi ise gözümüzün ulaştığı her şeyi bize aynı keskinlikle sunabilir. Özellikle mercek açıklığının küçük tutulduğu çekimlerde her uzaklık aynı keskinlikte görülmektedir. Resimde ise gerçekçi bir görüntü için gözün gördüğü örnek alınır; bu da odağın her yerde eşit olmaması demektir. Joseph Cornell'in bizi nesnelerin en küçük ayrıntıları ile yakınlaştırmaya çalışan işlerinde ise, gerçekçilik gerçek dışı olmaktadır. Her şeyi yakın odakla sunan bu çalışmalar neticede fantastik bir gerçek oluşturmaktadır. Bu örnekler 1960 ve 1970'lerde Amerikan resminde pop-art ile izlenmişlerdir. Benzer düşünceler, daha nostalji taşıyan bir espri ile **Nur Koçak**'ın 1980'lerdeki resimleri için ifade edilebilir. (Resim 13)

Mekânı çeşitli şekillerde anlamaya çalışmak, onu tanımlamak ve egemen olma isteği ya da **Lefebvre**'in tanımıyla 'mekânı üretmek' aynı zamanda bir kişinin ya da kültürün kendi kendini nasıl algıladığı, kendini dünya kapsamında, mekânda, nerede gördüğü

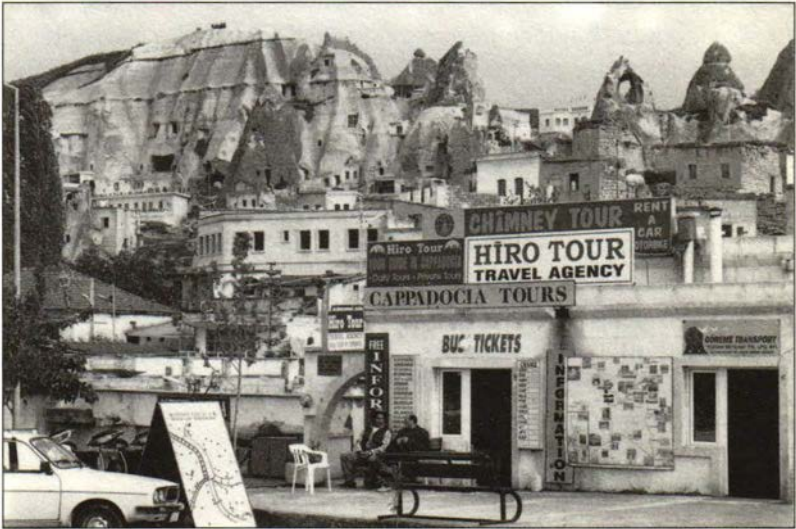


Resim 13: Nur Koçak, Yabanıl, Fetiş Nesne II, 1975, Tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm. Fotoğraf Hamit Kınaytürk

ile ilgili bir ifadedir. İnsanın dünyadaki yeri ve yerleşimi ile ilgili kavramlar her zaman mimari, kent düzeni, sanat ve mekânla ilgili tüm ifadelerde kendini belli eder. Yüzyıl sonunda, ilk fotoğraflarda, mekânsal düzen resimdekinden farklı değildir. Monet'nin bahçe ya da parklardan yapılan resimlerini dönemin park ve bahçe fotoğrafları ile kıyaslayabiliriz. Her ne kadar ressamlar bu dö-

nemde fotoğraf kullanmışlarsa da ayrı iki teknikte aynı mekân anlayışını salt bu açıdan izah edemeyiz. Bu dönemde kentleşme ve endüstrileşmenin yarattığı yeni bir mekân anlayışı oluşmaktadır. Rönesans resminin perspektif düzeninde kendini göstererek, 19. yüzyıla kadar gelişen, zaman ve mekân içindeki çizgisel hareket, imge dünyasının başka bir mekanik ortamda üretilmesinden ötürü, sağlam yapısını yitirmektedir. Fotoğrafta yüzey ya da resim yüzeyi asıl gerçekliktir ve mekân, ufka doğru tünel gibi bir çizgisellik üzerinde ilerlemez, daha çok arka arkaya sıralanmış derinlik yüzeylerinden oluşur. (Resim 14)

Fotoğrafın gerçeğin tekrardan üretilmesi olarak görülmesi ve bir sanatçının yarattığı olarak anlaşılmaması fotoğrafın uzun zaman sanat dışında kalmasına neden olmuştur. Bu da onun bütün icatlara daha açık olmasını sağladı. Çoğu kez fotoğrafçının kendisi fotoğrafının çerçevesini kesip değiştirme özgürlüğü kullandı. Fotoğraf maniple edilebilecek bir araç olarak görüldü. Halbuki resim hiçbir zaman bu denli özgürlüğe açık olmamıştı.



Resim 14: Guido Piacentini, Göreme

Resim, biçemi ile bölünmez bir bütündü. Ama fotoğrafın sonsuza kadar süren bir görüntüye rastlantısal bir çerçeve oluşturmaması onun değiştirebilmesini de geçerli kılıyordu. Avant-Garde Rus ressamları, Dadaistler ve daha sonra da Sürrealistler yeni biçimler bulmak için bu gizil gücü kullandılar. Önce grafik sanatçıları fotoğrafı kolajlar yaratmak için kullandılar, Kübistler onları izledi ve Gerçeküstücüler, özellikle **Max Ernst** farklı foto imgelerini bir araya getirerek kendi görüntülerini yarattı. Böylece fotoğraf hem çok amaçlı bir sanat oldu hem de sanat ortamından dışlandı. Bir başka deyişle fotoğraf ona yaklaşıldığı gibi kimliğini buluyordu. Resim ve diğer kararlaştırılmış bir kimliği olan sanatlara kıyasla, fotoğraf, kullanımına göre kimliğini buluyordu.

Zaman içinde fotoğrafın çeşitli kullanımları (haber görüntüleme, belgeleme, radyoloji, astronomi, bilim, vs.) ve bu kullanımlardaki özgürlük fotoğrafa yeni imkânlar sağladı ve sanatsal yönü için yeni fikirler üretilmesine yardımcı oldu. Bazı fotoğrafların mekanik görüntüleri onları daha çağdaş yaptı. Pop-art fotoğrafı modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için kullanırken onu sadeleştirdi, basitleştirdi, kesti, biçti. Fotoğraf kesilebiliyordu, böylece gerçekçiliğe rastlantısal bir yön verilebiliyor ve gerçeklik parçalanabiliyordu. Bu özellikler ise çağımız gerçeğini simgeleyebiliyordu.

Foto ya da Hiper-realizm tarafından izlenen Pop-art, fotoğrafa bağımlı sanat yaklaşımları olmakla, ancak fotoğraf tarafından üretilebilen cinsten etkiler yarattılar. Fotoğrafın sağladığı mekanik ve kitle üretimi, serinkanlı ve nesnel bir bakış, bazen de ticari bir etki yaratıyor ve insana reklam görüntülerini anımsatıyordu. Bu görüntüler ise resimde tamamen farklı bir gerçeklik yaratmak için kullanıldı: fantastik, fantezi dolu, gerçek-ötesi dünyalar yarattılar.

Portre ve Öykücülük

Portre kişiliğin temsilidir. Öykü ise katılabileceğimiz ve önümüzde geliştikçe yakınlığımızın arttığı bir sürecin temsilidir. İm-

ge yaratma tarihinde – ister resim ister fotoğraf olsun – bu iki tür, yarattıkları katılım gücü dolayısıyla izleyici ile özel bir ilişki kurarlar. (Resim 15,16)

Bir tasvir türü olarak portre laik toplumlarda gelişmiştir; birey otonom, özgür ve tümüyle tanımlanamayan biri olarak görülür ve imgeler onun saklı nitelikleri ve gizilgüçlerini simge ve biçimlerle açığa çıkarmaya çalışır. Portre resminin bir yerde fotoğraf ve resmin birbirine en fazla yaklaştığı tür olduğunu söyleyebiliriz. ‘Geleneğin bu değişiminde paraleli ile en az farklılık gösteren bir janr (resim türü) var. Bu da portre ve ikinci bir janr olan otoportredir.’ (15) Çünkü resmi yapılan nesne, portre türü resimde, sanatçı üzerinde en çok etkili olan nesne türüdür. Diğer resim türlerindeki nesnelere kıyasla burada resmi yapılan şey (kişi) pasif değildir ve ifadesi sanatçıyı etkiler. Özellikle Batı sanatında ya da Batılı estetik yaklaşımlarda sanatı ve sonunda üretilen işi yalnız sanatçının yarattığı görüşü, resmi yapılan ya da algılanan nesneyi. sonucta hiçbir rolü olmayan edilgin bir şeye dö-



Resim 15: Richard Avedon, Fotoğrafçının Babası; Dwight Eisenhower portresi



Resim 16: Atila Cangır, Ruhi Su, Ankara 1986

nüştürmektedir. Sanatçı resmini yaptığı nesneye egemen olmaya çalışsa da portre sanatında bu tür bir tavır takınmak neredeyse imkânsızdır. Örnek olarak **Yousouf Karsh**'in portrelerini ve özellikle Winston Churchill portre çekimini ele alabiliriz. Churchill'in portresini çekerken, ona kolay poz verdiremeyen Karsh, tam fotoğrafını çekeceksen ağızından sigarını çekerek onun, 2. Dünya Savaşını kazanmakta rol oynayan inatçı ve azimli kişiliğini ortaya koyar. Böylece portresini çektiği kişinin yaratıcı sürece aktif olarak katılmasına olanak sağlayarak daha gerçekçi bir portre yaratır. (Resim 17)

Gerek fotoğraf gerekse resimde imge yaratma tarihi, belirli bir nesnenin toplumda nasıl değerlendirildiğinin göstergesidir. Rönesanstan başlayarak fotoğrafın gelişimine kadar portre sanatı bize insanın, kadın erkek ve çocuğun toplumda nasıl bir değeri olduğunu gösterdi. Aslında, kişiliği yakalamaya çalışan bir ifade aracı olarak portre öncelikle Roma resimlerinde ve heykellerinde ortaya çıkar. Yunan sanatı, en samimi ifadelerinde bile



Resim 17: Yousouf Karsh, Churchill Portresi

idealize edip, insanı olması gerektiği gibi gösterirken, Roma sanatındaki keskin gerçekçilik ve nesnellik arayışının toplumsal normlarla ilgili olduğu söylenebilir. Bireyler görüyoruz ama bunlar bize daha çok sosyal kimlikleri ile ve güç temsil eden kişiler olarak görünüyorlar. Toplumdaki mertebeler Roma'da çok önemli ve Roma portresi bize bunu gösteriyor. Aynı şeyi Pompei portreleri içinde söyleyebiliriz; bunlarda güçlü bir sınıf bilincinin ortaya konulduğunu görüyoruz. Bu açıdan Roma portreleri Ame-

rika'da 1950'ler sonrası gelişen portre ile bir yakınlık taşımaktadır. Her ikisinde de bu kadar önemli olan güç, bir şekilde salt nesnel görünüşüne indirgenerek ve alay edilerek sunulmuştur. Bize genellikle fotoğrafların serinkanlılığını anımsatan Alex Katz portrelerinde de bu etkiyi görürüz.

Denilebilir ki, portre ve yaşamın belgelenmesi olan öykü, tarih boyunca ilişkili betimleme türleri oldular. Yine de ne insanı konu alan resim, hangi şekilde olursa olsun tarih boyunca sanat ve kültürde en fazla sürekliliği olan betimleme türü oldu. Kaya resimlerinde bizimkinden farklı olmayan gündelik yaşamlarını sürdürürken tasvir edilen insanlara yakınlık duyduğumuz gibi, bütün kültürel farklılıklar bir yana insan ifadesinin her türlü şekline yakınlık duyabiliyoruz. 20. yüzyılda fotoğraf, özellikle savaş ve haber fotoğrafı bu yakınlığı kurmaya çalıştı.

İnsan kafası – portre – bir insanın dünyayı nasıl algıladığı ve değerlendirdiğinin, kendisi ve başkaları için ne ifade ettiğinin bir dışavurumudur. Öte yandan, portre dolayısı ile sanatçı, karşısında oturan kişi ile bir yakınlık kurar, onun iç dünyasına nüfuz eder ve aynı zamanda karşısında oturan kişi onun iç dünyasına nüfuz eder. Bu açıdan portre her an yaşayan bir şeydir. Bundan başka, portre aynı zamanda bir ikondur. Fotoğrafta ise bu yakınlık bazen nazik bir dengededir. Zira fotoğrafta farkında olduğumuz zaman sadece bir ana indirgenmiş olabilir. Geçicidir. Biz de gördüğümüz ile ilişkimizin bu kadar geçici olduğunu, olabildiğini hissederiz. Resim sanatında ise büyük sanatçılar bize geçmeyecek kalıcı bir öz vermeye çalıştılar. **Holbein** ya da **Titian** ya da **Lorenzo Lotto**'nun resmini yaptığı şeyde bir kalıcı öz gördüğünü ve onu ifade etmeye çalıştığını hissederiz. Halbuki modern düşünce 'öz' kavramına inanmıyor. Hatta 'benlik' kavramı da modern düşüncede sorunlu bir kavramdır. Ben ve öteki aynı anda aynı insanda yaşamaktadır. (Resim 18,19)

Modern resim ya da fotoğraf ile sunulan portrede kimlik problematik yönleriyle imgeleştirilmektedir.



Resim 18. Atıla Cangır. Portre



Resim 19: Atıla Cangır, Arif Melikov, Ankara, 1980

Kişinin imgeleminde eşsiz bir anı yakalasa da ideal bir betimleme olduğu düşünülüyor için portrenin nerdeyse bir ikon vazifesi gördüğü inancı hâkimdi. Portre bir yerde gerçek insanın bir tekrarı idi. Her portre, ne derecede 'izlenimci' olursa olsun, kişinin geçici an ötesindeki özünü yakalamayı iddia eder. Bu anlamda, görülenden daha gerçek bir şeyi betimlediğini iddia eder. Yani görünenin ötesine geçer. Her ressamın bu gerçeği yakalama şekli ya da bu gerçeği bulduğu yer farklı oldu. **Rembrandt**'ın resimlerinde gözden parlayan bir ışık ruhun derinliklerini dışarı vurmuştur. Bakış üzerimizde bir güç yaratır. Yüzün ifadesi değişse de bu ışık değişmeyen bir şeydir. **Boticelli** ise **Lorenzo di Medici**'nin resmini yaparken onun kişiliğini ve asaletini, çizgilerin niteliklerini birbirleri ile karşılaştırarak bir çizgi oyunu ve eşsiz bir biçim yaratarak ifade etmiştir. Bir yüzün çizgisi, bir saç çizgisi, yüzün coğrafyasında bizi gezdirerek, kişiliğin kimyasını bize sunmaktadır.

Titian'ın resminde, açık ve koyu tonların dramatik oyunları, ani bir hareket ve bakış, karşımızdaki insanı bile eşsiz bir anda tanıtmaktadır. Böylece Titian yalnızca tek bir anda saydamlaşan gerçek ve etkilenmemiş kişiliği bize tanıtır. Degas'ın çizimlerinde olduğu gibi, gerçeğin yaşadığı süreçte, anlık olanı yakalamak önemlidir.

Pratik ve maddi Roma kültürünün mümkün kıldığı Roma portrelerinden sonra portre tekrar, metafizik ve mutlak olana karşı şüphe ile birlikte, laikliğin gelişmesiyle gündeme geldi. İlk önemli portre örneklerini **Andrea del Sarto**'nun psişik dünyaya nüfuz etmeye çalışan portrelerinde görüyoruz. Rönesans'ın idealizmini izleyen ve gerginliklerle dolu olan kaotik dünyanın Manyerist sanatı, katolik dünyanın ikiye bölünmesiyle insanın mutlak bir ideali sorgulamasını ve şüphesini yansıtıyordu. İnsanın ruhu çelişkilerle doluydu, artık kilise insanı karşısındaki diğeri ile birleştirme gücüne sahip değildi; bu resimlerde insanın yalnızlığını ve böylece beliren bireyselliğini okuyabiliyoruz. Gerçek portre sanatı, hiçbir zaman tamamiyle saydam olmayan, araştırılan ve temsiliyet ile irdelenen bu bireyselliğe nüfuz etme çabasıdır. (Resim 20)

Erken Yunan sanatı gibi, erken Rönesans portresi de mutlak ve mükemmel olanı göstermeye çalışıyordu. Portre bir ikon idi.



Resim 20: Andrea Del Sarto, Sezar'a Armağan resmi için bir köylü portresi, kırmızı tebeşir.

Vucutta maddeleşen ruhun görüntüsü idi. Bir ikon gibi eşsizdi ve özel bir yerde ve zamanda görülmesi gerekiyordu. Özel ve ölümsüz bir temsiliyet ya da ikon olarak başlayan portre, 17. yüzyılda kimliğini buldu.

Barok dönem, topluma hitap eden bir sanat yarattı. **Cara-vaggio** ya da **Rubens**'in portreleri çelişen bir psikolojinin derinliklerine nüfuz etseler de, artık eşsiz ikonlar gibi algılanmıyorlar. İronik de olsa, birey artık daha sınıflanmış bir toplumun malıdır. Resimler kiliselerde ya da toplumsal yerlerde toplumun gözü önünde asılmakta ve bunlarda o kentin insanları resmedilmektedir. Floransa'daki Branacci Kapellasi'nda **Massaggio** kentin ileri gelenlerini 15. yüzyıl sonunda resmettiğinde bu kişileri hep dini bir ortamın hizmet edenleri olarak göstermişti. Giderek Barok portre bireyi dini ortamdan bağımsız bir kişilik olarak sunmaya başladı. Özellikle Hollanda resminde grup portreleri kamusal alanlarda asılıyor, hatta evler için yapılıncaya bile herkesin bakışına açık oluyordu. Bu resimleri koleksiyoncular alıyordu. Böylece ikonik nitelikleri ve mistik etkileri yok olmuştu.

Sanat piyasasının gelişmesi portreciliğe yeni bir anlam kazandırdı. Birey ve onun eşsiz yüzü, bakılacak bir nesne haline dönüşüyor, psikolojik derinliği artsa bile nesne olarak algılanmaya başlanıyordu. Bireysellik belirginleştikçe portre ikon olarak anlamını yitiriyor, herkesin malı olarak her yerde görülmeye başlıyordu.

Yüz, bireyin görüntüsü, bir nesne gibisine gelişigüzel bakılabilen ve bir yerden bir yere taşınabilen bir nitelik kazanıyor, artık zaman ve mekân içinde tikelliğini kaybediyor ve fotoğrafa yakın bir kimlik kazanıyordu. Böylece, fotoğrafın aniden doğan bir şey olduğunu söylemek yanlış olur. Portre fotoğrafının, resim ikonik karakterini kaybederken resimde başlayan uzun bir geçmişi olduğunu söyleyebiliriz.

Yine Fransa'da Üçüncü Cumhuriyet döneminde, krallığı tekrardan canlandırma çabaları gibi, reform hareketleri, evrensel ve

metafizik değerleri gündeme getiren bir neo-klasik üslup yaratmıştı. **Jacques Louis David**, asil bir insanlık örneği oluşturacak insan tipleri yaratmaya çalıştı. Yine de banyosunda ölü görülen Marat portresi bu çabanın artık meyve vermeyeceğini gösteriyor. **Nietzsche**'nin de daha sonra söylediği gibi insanlık tanrısını öldürmüştü. **Ingres**'in soğuk, nerdeyse fotoğraflık portrelerinde, odağın mükemmelliği, görüntünün kristal berraklığı, fiziğin elle tutulabilir üç boyutluluğu, her şeyi sanki yüzeyde yoğunlaştıran, ten ve giysiler üstünde toplayan bir görüntü vermektedir. 19. yüzyılda, Rönesans'ta olduğu gibi berraklığı ve biçimsel düzeni ile mükemmel bir portre yaratma çabası artık insanlık için mükemmel ve tanrıya benzeyen bir örnek yaratmaya yeterli değildir. Ingres portrelerinin serinkanlılığı, nesnelliğin amaç olduğu ve biçim ve maddenin duygudan önce geldiği 20. yüzyıl portrelerinin habercisidirler.

19. Yüzyıl her yönde çeşitli gelişmeler gösterir. Romantikler uçucu ve anlık olanda gerçeği ararken aynı zamanda insan ruhunun bilinmezlerine inmeye çalıştılar. **Gericault**'nın akıl hastaları portreleri hem ruhun derinliklerine iner, hem de fotoğraf misali, görüntüyü olduğundan daha güzel göstermeye çalışmaz. Kuzey ressamlarının gündelik yaşamdan tabloları, **Courbet**'nin gerçekçiliği ve izlenimcilerin iç mekân resimlerinin hepsi biraz da hatıra fotoğraflarına (snapshot) benzer; aslında, onlar belgeleme gereksinimini hissettirerek fotoğraf makinesinin gelişmesine yol açmışlardır. Zaman hızlandıkça, geçici olan daha sıklıkla gözler önüne serildikçe, süreç, maddenin ve sabit olanın yerini aldıkça, fotoğrafa olan gereksinim giderek daha çok kendini göstermiştir. **Muybridge**'nin hareket eden vücutlardan çektiği seri fotoğraflar Futuristlerin resimsel deneyimlerine çok yakındır. Aynı şekilde, **Francis Bacon**'un erken portreleri, örneğin Papa'nın portresi, hareketin bir ışık huzmesi izi bıraktığı hareket fotoğraflarını andırmaktadırlar. Son derece ressamca olsalar da Bacon'un portreleri bize, mekânsal düzenlemelelerinden ötürü, fotoğrafla akraba oldukları izlenimini verirler. Resmin yüzeysel nitelikleri ile üçüncü boyut, yani derinlik yanılması birbirleri ile sürekli karşıtlık içindedir ve figür sürekli bu iki

farklı boyut arasında gel-git halinde olduğu için sonsuz bir gerginlik yaşanmaktadır. Bu resimler fotoğrafın ve resmin mekânsal gizilgüçlerini bir arada gündeme getirerek imgeyi iki uca doğru germektedir. Kısacası bu resimlerin fotoğrafı anımsatması, resim yüzeyi ile derinlik yanılsaması arasındaki gerilimin belirginliğindendir.

Biçimciliğin ve soyutlamanın önemsenmesi ile yüzyıl başında portre sanatı belirli bir sadeleşme yaşar. Amerikalı ressam **Sargent**'in aristokratik kadın portreleri ya da **Whistler**'in annesinin portresi her ne kadar ressamca bir yaklaşım taşısa da siluetlerin sadeliği, büyük açık ve koyu ton alanlarının birbirleri ile karşıt şekilde düzenlenmesi fotoğraf sanatını anımsatmaktadır. Öte yanda, portre sanatında, **Picasso** ve **Matisse**'de görüldüğü gibi farklı bir gelişme de görüyoruz. Fotoğraf sanatı, detaya inerek tekniğin imkânlarını denerken, resim de çok daha serbest teknikler deneyebiliyordu. Picasso fotoğrafta mümkün olmayan birçok bakış açısını bir arada kullandı ya da iç dünyayı ima etmek için karmaşık biçimler oluşturdu. Matisse ise, konu ne olursa olsun her zaman resimsel nitelikleri ön planda kullanıyordu. Matisse ile kişilik, renk ve çizgi dolayısıyla dile getiriliyor, biçim ve estetik, resmi soyutlamaya götürüyordu.

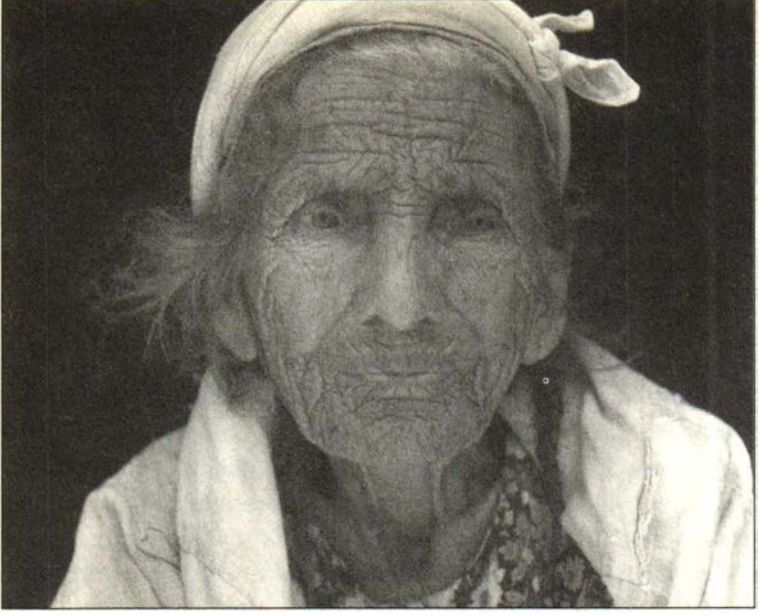
Türkiye'de portre resmi daha geç başladıysa da hemen hemen aynı çizgilerde ilerledi. Osman Hamdi'nin fotoğraftan çalıştığını bildiğimiz birçok portresinde hâlâ romantik izler sürdürdüğünü görüyoruz; bu da portre fotoğrafında da resimsel niteliklerin önemsendiğini göstermektedir. Türkiye'de portre fotoğrafçılığı uzun süre anlık hatıra fotoğrafının rastlantısallığına kendini bırakmamıştır. Nerdeyse 1960'larda, ucuz fotoğraf makineleri ortaya çıkana kadar, her bir fotoğraf uzun pozlamalar ve dikkatli kompozisyonlarla çekiliyordu, bu bakımdan belirli bir resmiyet taşıyordu.

Anlık fotoğrafın yavaş gelişmiş olması Türkiye'de gazete fotoğrafçılığının da çabuk ilerleyememesine neden olmuştur. Yerli gazeteler daha çok dünya haberlerinden, dış basından fotoğraf-

lar aktarmışlar ve ancak 1970'lere gelindiğinde dikkatli basın fotoğrafları gazetelerde belirtmeye başlamıştır. Sipa Dünya Basın Ajansı'nın bir Türk tarafından kurulmuş olması ve **Ara Güler** gibi önemli bir röportaj fotoğrafçısının Türk olmasına karşın, genel anlamda basın fotoğrafının Türkiye'de yavaş gelişmesi, popüler kültürün gelişmeleri arkadan izlemesi ile ilgilidir. Nitekim Türkiye'de bugün basın fotoğrafçılığının hâlâ dünya standartlarına ulaşmadığı gerçektir.

Batılılaşma ile gelen yeni algılayış ya da ifade biçimleri Türk kültüründe doğal olarak bir süre yabancılıklarını gösterdiler; özellikle de portre ressamlığında– hele ilk başlarda– bunun bariz izleri var. **Feyhaman Duran** portreleri nesnel gözlemin zorluklarını ve modelin sanatçı karşısındaki rahatsızlığını, sanatçının ise model ve diğer nesneler arasındaki anlam ifadesinde ne denli zorlandığını gösterir. Türk sanatında nesnel bir portrecilik ancak 1940 ve 1950'lerde **Hamit Görele** gibi gerçekçilerle kendini göstermeye başlamıştır. Öte yanda fotoğrafta da bunun, Ara Güler'in Avrupalı kültür adamları portreleri dışında yeterince gelişmiş olduğunu söyleyemeyiz. Öte yanda, **Şükriye Dikmen** ya da **Fahr-el- Nissa Zeid** gibi Türk ressamları ayrıntıya girmeyen fotoğraflar gibi çok yalın portreleri ile çağdaş bir ifade yaratmışlardır.

Portre fotoğrafçılığında bir başka alan ise günün ünlülerini belgelemek için fotoğrafın kullanılmasıdır. (Resim 21) Nasıl ki çağlar boyunca resim aristokratların ve yöneticilerin portrelerini yaparak onları halka tanıtmıştı, fotoğraf da 20. yüzyılda aynı rolü üstlendi. Fotoğraf yoluyla medya, sahnelediği kişilikler yaratmıştır. Pop-art ise bu ilgiyi, medyatik kahramanların resimlerini üreterek sürdürmüştü; **Andy Warhol** ve **Rosenquist** gibi Amerikalı sanatçılar özellikle bu konuda önde gittiler. Yıldızların, sanatçıların, entelektüellerin medyatik görüntüleri toplum için simgeler oluşturmaya ve tüketilecek nesneler olmaya başladılar. Marcel Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa portresi bu tür imgelerin bütün mahremiyetlerini ve özelliklerini kaybettiğinin ve yalnızca bir imgeye dönüştüğünün kanıtıdır.



Resim 21: Atıla Cangır, Çakır Ayşe, Çökertme 1977

Aslında fotoğraf kişiliği bir imgeye indirgemiş ve karanlık odada imgenin büyütülme, kesilme, tekrardan düzenleme olanakları sanatçıya imge üzerinde bir tür sihirli kontrol gücü vermiştir. Eğer çağdaş toplum kendisini öncelikle imgeler dolayısıyla tanıyorsa, fotoğraftaki kontrol imkânı modern kültürün ve endüstrinin toplum üzerindeki müdahalesinin bir göstergesi olmaktadır. **Chuck Close**'un devasa büyük fotoğraf baskıları olan portrelerinde izlenimci bir tablo gibi görüntünün binlerce parçacıktan oluşması, izlenimci resimlerdekine aksine, parçacıkların tamamen anlamsız olduğu ve portrenin yalnızca bir kurgu olduğu hissini verir. Her parçanın bir ötekinden farkı olmadığı bir tekrardan oluşan bu tür imgelem, dijital teknikle oluşturulan imgerin habercisidir.

1960 ve 1970'ler ile 20. yüzyılın sonraki dönemleri de 'benlik' kavramının irdelendiği bir süreçtir ve fotoğraf bu kaygıyı çok iyi ifade eden bir araç oldu. Fransız ressam Ingres'den ya da Jacques Louis David'in Marat resminden bu yana insan yüzü,

asaletin ya da ölümsüz değerlerin bir ifadesi değildi artık. Chuck Close ya da **Alfred Leslie** ile portreler bize 'benlik'in yok oluşunu ve insanlığı tanımanın ancak maddiyat ve tenden geçtiğini gösteriyorlar. 1960 ve 1970'lerin kaba madde ötesinde tinsel değeri ve varoluşu sorgulayan Arte Povera akımı fotoğrafa da sirayet etmiş ve portre sanatının bir kimlik saptamasından çok bir kimlik arayışı olduğunu göstermişti. Bu açıdan bakıldığında Amerikan fotoğrafçısı **Richard Avedon** çağdaş toplumun en önemli fotoğrafçısıdır. Dwight Eisenhower'in portresi onu, dünyanın en büyük gücünün eski yöneticisi olmaktan çok yalnız ve kırılgan bir kişi olarak gösterir. Avedon'un diğer portreleri, özellikle 1990'lardaki grup portreleri toplumdaki insanların yalnızlık ve yüzeyselliklerini ortaya koymaktadır. Bunların çoğu Amerikan yazarı **Kurt Vonnegut**'un tasvirlerini anımsatan, acımasız gözlemlerdir.

Amerikan fotoğrafçıları **Diane Arbus**, **Cindy Sherman** ya da **Robert Mapplethorpe** korkulacak kadar gerçek ve de açıklanamayan ile yapaylık arasındaki gerilimli alanda çalışmışlardır. Genç yaşta ölen Diane Arbus'un resimlerinde marjinal ve olağan dışına sanki kendi olağandışılığımızı görür gibi yaklaşırız; onun çektiği en olağan resimde bile alışılmadık ve korkutucu bir yan vardır ama Arbus bunu sanki en doğal görüntüyümüz gibi sunar. Kadınlığın kimliğini araştıran Cindy Sherman'a gelince, kimlik arayışına karşın yapaylık ve görüntünün yüzeyselliği ön plana çıkar. Öte yandan Mapplethorpe, mükemmel tekniği ve biçimciliği ile her şeyi seyredilecek bir nesne haline sokar; bütün resimlerinde, konu ne olursa olsun, kişiliğin ötesine geçer, maddenin sihrine kapılırız. Cindy Sherman'ın 1990'lar sonunda plastik mankenler ve korkutucu kadın görüntüleri ile kurguladığı kompozisyonlarda, Diane Arbus'un tuhaf insanlarında ve Mapplethorpe'un analitik yakın çekimlerinde insana acımasız bir yaklaşım vardır.

1980'lerde gerek enstalasyon, gerek fotoğraf ve gerekse performans türü sanat ifadelerinde eski aile albümlerini kullanan uygulamalar sıklaşmaya başladı. Bu uygulamayı ilk kez yapan-

lar arasında Fransız sanatçı **Boltanski** vardı. Kimlik arayışı kadar nostalji de aile albümünü bir sanat eseri haline getirmişti. Boltanski gerek saydam, gerek foto baskılarla uyguladığı farklı kullanımlarla fotoğrafı birçok teknikli sanatın parçası haline sokmuş ve sonsuz olanaklar geliştirmiştir. Saydamları hareketli şekilde yüzeylere yansıtarak ya da fotoğrafları hareket eder şekilde sergileyerek imgenin kırılganlığını ve geçiciliğini ön plana çıkarmıştır. İngiliz sanatçısı **David Hockney** önemli bir portre ressamı olarak başlamışken, giderek foto kolajları ile yaptığı peyzajlarla tanındı ve yeni bir uygulamaya örnek oldu. Aynı yerin farklı açılardan alınmış fotoğraflarını yanyana getirerek oluşturduğu resimlerinde, baktığımız imge bir portre niteliği kazanmakta, bütün detaylar aynı önemle ön plana gelmektedir.

Michael Klein ve **Duane Michaels** ise olağanı fantastik hale getirebilen önemli fotoğraf sanatçıları. Klein'in resimlerinde gelişigüzel çekilmiş sokak görünüşleri, gündelik olanın içindeki gerilimi ve beklenmedik ayrıntıları karşımıza çıkarır. Duane Michaels ise resimlerini seriler halinde çekerek öyküler yaratır. Onun fotoğraflarında en basit öykülerin bile gizem dolu olabileceğini görüyoruz.

Portre gerçekten de tarih boyunca en sürekli sanat biçimi oldu. Roma'nın ya da 18 ve 19. yüzyılların portre heykellerinden, **Vermeer**'in iç mekânlardaki kadın portrelerinden ya da **Francis Bacon**'un biçimi çarpıtılmış portrelerinden söz ettiğimizde zaman, tarih ve yer çok büyük ayrımlar yaratmamaktadır. Hayret edilecek bir şekilde portre sanatı bizi karşımızdaki insana yaklaştırmakta ve o insana uzak çağlardan ve kültürlerden bize bakma imkânı vermektedir.

Fotoğraf ve Peyzaj, Doğa ve Toprak Sanatı

Sanat ve edebiyatta doğanın ve çevrenin temsili aynı zamanda insanların, kendilerini çevreleyen dünya içinde nasıl gördüklerinin de tanımı olmuştur. 16. yüzyıla kadar batılı imgelem doğayı ya da çevreyi birtakım nesneler olarak görmüş ve peyzaj

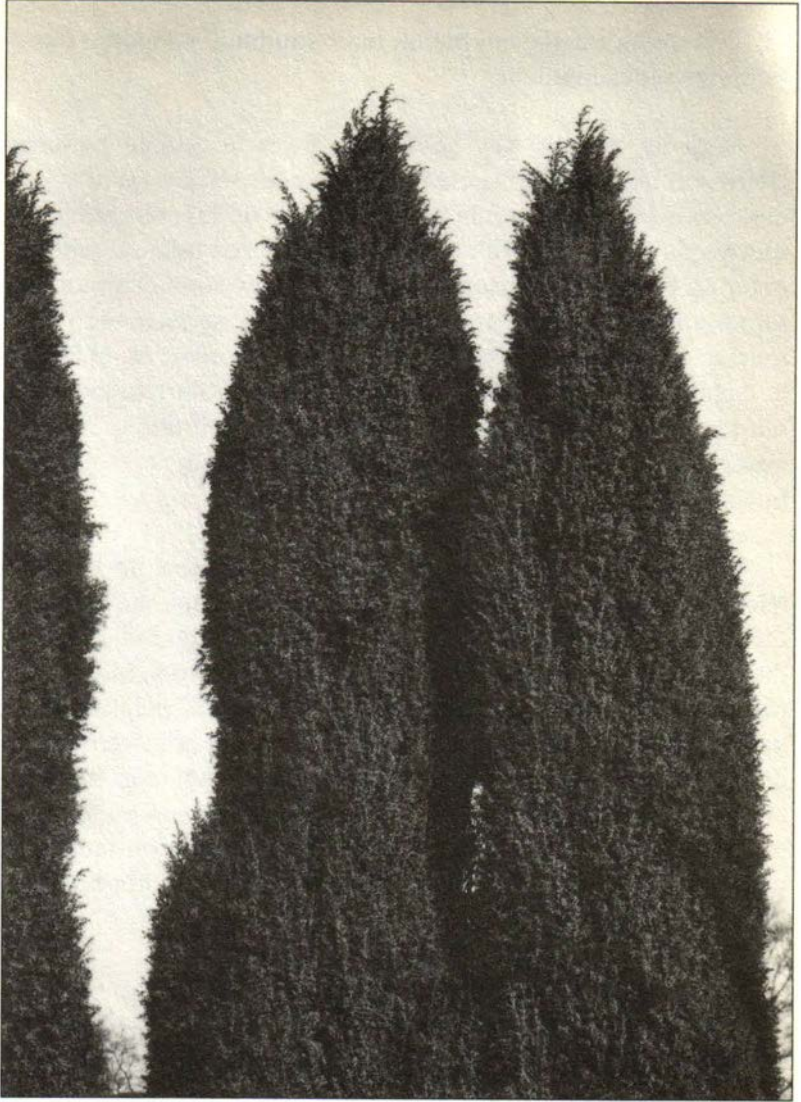
kavramı oldukça geç gelişmiştir. Roma resmi haricinde peyzaj ancak Rönesans'ta karmaşık bir kapsam olarak temsil edilmeye başlanmış ve özellikle de 16. yüzyılda bir resim türü olarak gelişmiştir. Buna karşın Doğu ve Uzak Doğu sanatında, bir resim türü olarak geliştiği andan itibaren peyzaj diğer temsil şekillerinin önüne geçmiştir. Bu anlamda, diyebiliriz ki Batılının kendini tanımlaması genelde peyzajı ya da doğayı dışlar ve insanı doğa dışında temsil ederken, Batı dışı kültürlerde insan imgesi doğanın ortasında sunulur ve doğaya öncelik verilir.

Bu iddialar sanat tarihini basitleştirse de sanatçıların doğaya bakışları bu farklı yaklaşımlardan etkilenmiştir. Çağdaş sanatçılar için ise, insanın doğa ve çevre ile ilişkisi önemli yeni bir ilgi alanı oluşturmuştur. Çağdaş sanat anlayışlarının genelde batılı kavram ve geleneklerden kaynaklandığı düşünülürse, son zamanlarda gelişen çevre, peyzaj ve doğa ile ilgili sanatın insan ve doğa arasındaki ayrımı kökten yok etmediği de bir gerçektir. Bir başka deyişle, çağdaş sanat peyzaj ile ilgili olduysa da genelde insanı çevre içinde var olan biri olarak ya da bir katılımcı olarak değil, genelde bir gözlemci olarak sunmuştur. Bu bakımdan, toprak ve çevre sanatı alanında fotoğrafın rolü oldukça önemli olmuştur.

Diyebiliriz ki toprak sanatı ya da çevre sanatı, ürünlerini seyirci ile paylaşmak için fotoğrafa bağımlı olmuştur. Yapılan işlerin yerinde fotoğrafları ve üretim sürecinin fotoğraflanması sürecin bir anlamda ikonu olmuştur. Bu açıdan fotoğraf ikonik bir önem kazanmıştır. Genellikle bu tür işlerde, fotoğrafta gördüğümüzün dışında, sanatçının üretimi ya da işi hakkında hiçbir şey bilemiyoruz. Fotoğraf aynı zamanda bir simge gibi de işlev görüyor: ister istemez, bütün sürecin gördüğümüz fotoğrafik imgeye indirgenmesi söz konusu; ama bir yandan da bu indirgenmiş imgede bütün sürecin ve yapıların gizli izlerinin olduğuna inanıyoruz. Bu, resim ya da çizimin sunduğundan çok farklı bir şey: bunlarda sonuç her zaman birçok uygulamanın ve pratiğin ürünüdür. Fotoğrafta ise sanki sadece bir tek an ve deklanşöre basmak söz konusudur. Bu bakımdan, resim, bir bütünlük taşısa da birçok hareket ve niyetin birikimidir.

Christo, Richard Long, Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Turrel gibi sanatçılar doğadaki çalışmalarını bize fotoğraflarla aktardılar. Yine de bütün bu sanatçıların fotoğraflarındaki çevre ve doğa insandan ayrı ve hiçbir zaman anlayamayacağımız bir yabancılıkta gösterilmiştir. Bu, **Heidegger**'in, 'Sanat İşinin Kaynağı' yazısında sözünü ettiği doğanın ketumluğunu akla getirmektedir. Bu fotoğraflarda da doğa tamamen 'öteki'dir ve bilinmezdir. Batılı insan ve doğa kavramlarının nasıl birbirine karşı olduğunu görüyoruz; Rönesans ve Barok çağlarda başlayan doğanın insancılaştırılması süreci Aydınlanmaya gelindiğinde insanı doğaya yabancılaştırmıştır. 20. yüzyılda ise sanatın hümanizmden uzaklaşması antropomorfik nitelikleri yok etmekle kalmamış, insanla ilgili simgeleri de anlamsız kılmıştır. Özellikle doğa peyzajlarını izlediğimizde doğanın insanın koruması ve çerçevesi olduğunu görüyoruz ve insan hiçbir zaman doğanın dışında algılanmıyor. Erken Rönesans resimlerinde de, doğa korkulan bir alan olsa da henüz insandan uzak ya da henüz tamamen yabancı değil.

Öte yanda, 19. yüzyılda fotoğrafın gelişmesi sürecinde doğa fotoğrafçılığının ekolojik bir bilinç yaratmakta, büyük doğa parklarının kuruluşunda önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir. Büyük doğa gezginleri, o günlere kadar pek az kişinin gördüğü fantastik ve muhteşem doğa görüntülerini kitlelere sundular. Kuzey Kutbu'nun, büyük ormanların ya da Alpler ve Himalayalar gibi büyük dağların görüntüleri, ahlak değerlerini doğadan alacak yeni toplum ideallerinin doğması kadar (**Thoreau, Emerson, Walt Whitman**) yeni bir dünya ve gerçek anlayışı yarattı. Bu imgelerin değer görmesinde aynı zamanda **Melville, Joseph Conrad, Jack London** gibi yabancı ve Türkiye'de 20. yüzyıl başında **Cevat Şakir** gibi yerli edebiyatçıların da rolü oldu. Yüzyıl başının büyük fotoğrafçıları **Ansel Adams, Steiglitz, Edward Weston** öncelikle doğa fotoğrafçılarıydı ve onların fotoğraflarının bu denli beğeni kazanmasında biraz da tekrar hümanist yaklaşımlı bir doğa gözleminin rolü vardır. Ansel Adams'ın fotoğraflarındaki insancıl yaklaşım sanatçının içten felsefesi ile tamamen paraleldir. Zira Adams'ın birçok fotoğrafı hiçbir karanlık oda oyunu gör-



Resim 22: Tuna Çiner, Selviler

meden, büyük filmler üzerine çekilmiş ve kontakt baskı olarak uygulanmış fotoğraflardır. 1980'lerde Türkiye'de **Tuna Çiner** benzer bir içtenlikle ağaç fotoğrafları gerçekleştirmiştir; onun ağaçlarında insanı simgeleyen anlamlar okuruz. (Resim 22)

Doğa fotoğrafçılığının büyük bir kısmı bugün saydam fotoğrafta gerçekleşmektedir.

Doğanın bize bir şey söylemediği ya da onunla herhangi Hermeneutik bir ilişkimiz olamayacağı bilimselliğin tavrıdır. Birçok çevre sanatında üretilen fotoğraflar ya doğayı tamamen ke-tum ya da yabancı olarak tanıtır veya yalnızca belge olarak sunulurlar. **Patricia Johanson** ya da Christo gibi sanatçıların fotoğrafları sadece belge olarak önemlidirler ve sanat değeri taşımazlar. Çevre sanatçıları **Harrisonlar**'ın fotoğrafları ise çok farklı. Onlar bu fotoğraflarla birlikte sundukları yazıları ve panolarının tüm kompozisyonunu sanatlarının başlıca ürünü olarak sunuyorlar. Fotoğrafları şiirsel ve sanatsal bir mesaj yaratmak için kullanıyorlar.

Öte yandan yine farklı şekillerde çevre sanatı ile ilgilenen **Michael Heizer**'in fotoğraflarında farklı bir sanatsal nitelik vardır. Onun fotoğraflarına baktığımızda gizemini çözemediğimiz bir dünya görüyoruz. Heizer ilk işlerinde toprağı kazmış, büyük toprak parçaları kesmiş ve hendekler açmıştı. Bu uygulamalar, ne kadar kesip biçsek de oradaki gizemin bize yol gösteremeyeceğine işaret eder. Serinkanlı ve keskin bir güzelliği olan fotoğrafları bize yabancılıktan söz eder: insan artık istese de doğanın bir parçası değildir. Öte yanda Ansel Adams, bugün de tamamen yabancılaştığımız bu noktadan bile bize doğa ve kültür bütünlüğünden söz etmektedir.

Rönesans ile birlikte 'karanlık oda'nın icadı ve gözün modeli yapılarak algılanan mekânın bir düzene ve hesaba uygun olarak ölçülebilmesi, yani derinlik düzlemlerinin ve ebatların uzaklık, yakınlık, kaçış noktası ve bakış açısına göre sistemlendirilmesi, kısacası, perspektifin geliştirilmesi, insanın doğaya ya da çevreye, ancak bir çerçeve dışından baktığı varsayılarak mümkün olmuştur. Orta çağlarda yapılan resimde mekân böylesine katı bir şekilde sistemlendirilmemişti. Minyatür gibi resim türleri ise insanın resmettiği alana dışarıdan değil, içinden baktığı farklı bir mekân algısı sunmaktadır.

Fotoğrafta ise yukarıdaki iki ayrım dışında farklı bir mekân sunuşu geçerlidir. Her ne kadar fotoğraf makinesi 'karanlık oda'-dan (camera obscura) geliştii ise de fotoğraftaki mekân yukarıdaki şekilde tamamen perspektif bir mekân değildir. Öte yandan fotoğraf makinesi bize nesnelliğin bütünüyle mümkün olmadığını da göstermiştir. Görüyoruz ki aynı konuyu, aynı mesafeden aynı türde fotoğraf makinesi kullanarak 10 farklı kişi çekse her birinin fotoğrafı farklı olacaktır. Teknik bir alet olan fotoğraf bize nesnelliğin temel zorluğunu ve gözün önyargısız bakışının imkânsız olduğunu göstermiştir. Onun için doğanın karşısında çalışan bütün sanatçılar ya da doğayı anlatmaya çalışan bütün kültürler ve çağlar ona farklı kimlikler ve anlamlar yüklemiştir.

Doğaya karşı nesnel bir ilgi öncelikle Batıda kuzey ülkelerinin sanatçıları ile başlamıştır. Diyebiliriz ki **Albrecht Dürer**, doğayı olduğu gibi ve hiç değiştirmeden, bütün ayrıntıları ile vermeye çalışan ilk sanatçı oldu. Çizimlerinde Dürer herhangi bir nesneyi belirli bir yönden sunsa da onu çizerken sanki etrafında dölerek her farklı açısına farklı açılardan bakarak ve birçok perspektif açısını bir arada kullanarak çizmiştir. Böylece insan-merkezli bir bakışın ötesine geçmeye çalışmıştır. Hayvan ve bitki çizimlerinde, tek bir noktadan değil, bu şekilde mekânın tam ortasındaymiş gibi görölmekten gelen bir canlılık vardır.

Leonardo Da Vinci, doğanın sanatı kopye ettiğini ileri sürerken , doğayı kendi kültürel değerlerimize göre algıladığımızı söylemek istemiştir. Ama aynı zamanda, **Aristo**'dan beri bilim doğayı görülenin ötesinde ve soyut olarak anlatmış, matematik, soyut ve kavramsal bir doğa yaratmıştır. İmge ve görüntü parçalanmış, bütün olmayan bir şey olarak anlaşılmıştır. Bilim bize fiziksel ipuçları değil, doğayı anlamak için sadece denklemler vermiştir. Doğanın İonik, Sokrat öncesi anlamı çok önce terkedilmiş ve sanat alanına bırakılmıştı. İnsanların genelde doğayı anlamaları sanatçıya kalmış bir şeydi. Öte yanda, fotoğrafta doğa hiçbir zaman bütün olarak algılanamıyor, hiçbir zaman bir portre ya da bir yüz gibi tüm olarak görölmüyor, sanki yapay olarak bir yerde kesiliyor. Doğa fotoğrafları genellikle



Resim 23: Jale N. Erzen, Yeryüzü, 1975

daha büyük bir bütünün parçaları gibi algılanıyor. Bu, fotoğrafta her zaman bir şey çerçeve dışında kaldığı için olabilir. Aynı zamanda fotoğrafta doğayı kademe kademe ve bir sistem içinde sunmak hemen hemen imkânsızdır; doğa sanki temsiliyete sığmayan bir şeydir. (Ona farklı açılardan yaklaşırken Dürer bunu sezmiş olmalı.) Eğer bu kademelemeyi simetri ile yakalamak isterse o vakit sanatçı yapay bir düzen oluşturmaktadır. Belki de doğayı imge haline sokmak gerçekten imkânsızdır. Doğanın anlamı çoğulun bütünlüğü ise, tek bir imge doğayı tanıtmak için yetersizdir. Onun için gerçekte, ne resimde ne de fotoğrafta doğayı yakalamak imkânsız. En iyi doğa fotoğrafları bir imge değil, birer ikondurlar. Belki de yalnızca bir gölge. (Resim 23, 24, 25, 26)



Resim 24: Jale N. Erzen, Kökler, 1974



Resim 25: Jale N. Erzen, Gerçek ve Yansıma

Egzersizler

Verdiğim dersler ve seminerlere, Los Angeles'ta Art Center College of Design'da fotoğraf derslerinde yaptığım egzersizler kaynak olmuştur. Bu egzersizleri, fotoğraf makinesinin işleyişi ile görsel niteliklerin kontrolü ya da vurgulanması arasındaki ilişkiyi gösteren eğitici deneyimler olarak aktarmak istiyorum.

Bu egzersizlerin hemen hepsi, bu metnin başında sözü edilen, ışık yoğunluğunun ışığı uzun süreyle mi yoksa büyük bir açıklıktan çok miktarda alarak mı sağlandığı ile ilgili durumlarda görüntü niteliğinin nasıl etkilendiğini göstermektedir. Her bir egzersiz sırayla, giderek bu niteliğin daha karmaşık ve ince unsurlarını vurgular. Yaklaşık 13 farklı temrinle görselliğin tüm farklı kontrolleri irdelenebilir. Bu egzersizler yalnızca amatörler için fotoğrafa iyi bir giriş değil, aynı zamanda profesyonel fotoğrafçıların da en üst düzeyde resimler üretebilecekleri deneyimler olabilir. Ayrıca bunların gerçekten öğretici olabilmesi ve fotoğ-



Resim 26: Jale N. Erzen, Duvar



Resim 27: Aylin Açar, Avcı

rafçıda doğru algılama birikimi yaratabilmesi için her gerçekleştirilen negatifin dosyalanarak ne tür mercek açıklığı ve zamanlama ile çekildiğinin kaydedilmesi çok önemlidir.

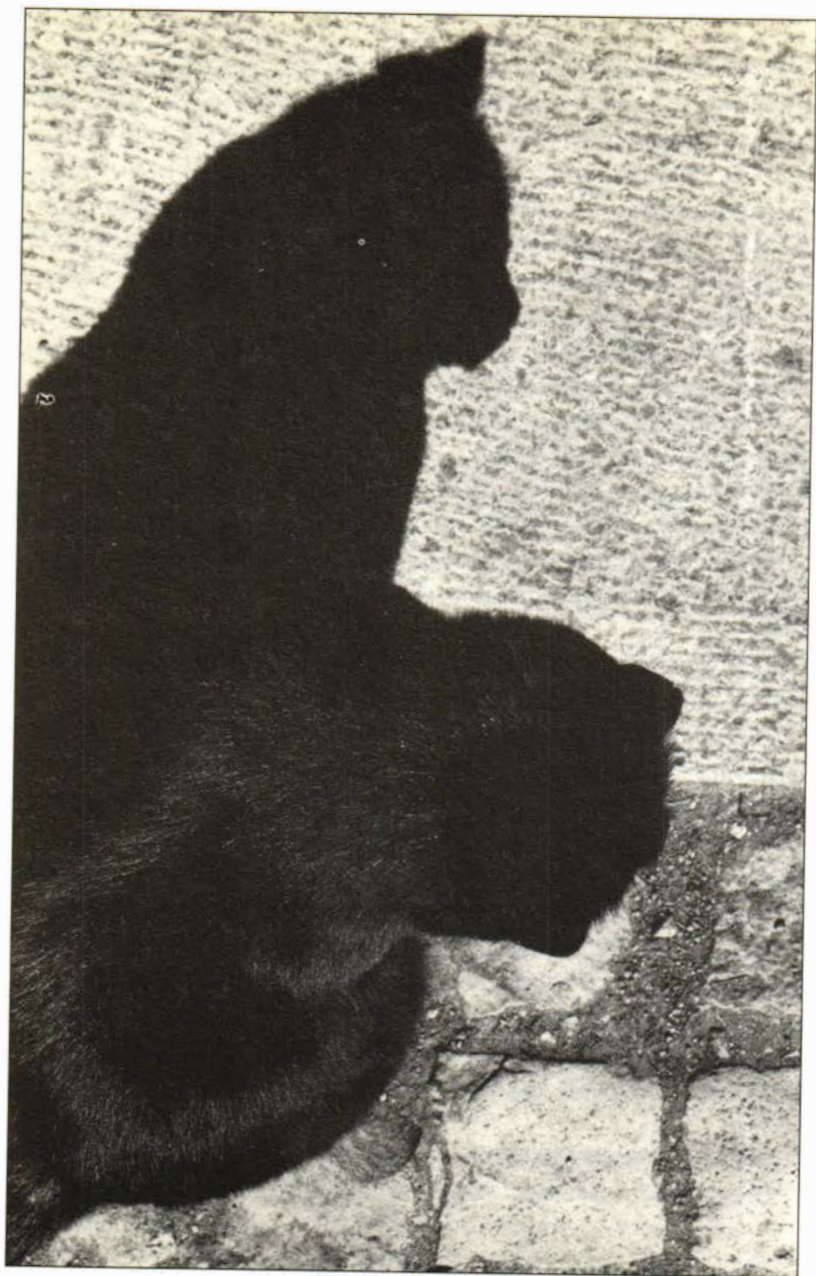
1. Alan Derinliği - Bu egzersizde önemli olan fotoğraf makinesinin gözünü (apertura) makinenin elverdiğinin en üst derecesinde açarak (örneğin 1.4) bir resim çekmek, aynı resmi, aynı mesafeden, hiçbir koşulu değiştirmeden makinenin gözünü en küçük durumuna kadar kapayarak (örneğin, 16 ya da 22) tekrar çekerek birbirinden tamamen farklı iki resim yaratabilmektir. (Resim 27)

Burada karşımıza fotoğrafı önemli şekilde değiştiren iki önemli sorun çıkmaktadır. Bu iki müdahale ile makineye ya çok az ya da çok fazla ışık geldiğinden, ışık miktarını zamanlama ile dengelemek durumundayız. Çekilen iki farklı fotoğraf gösterecektir ki zamanın uzunluğu hareketli nesnelerin bulanıklığına, gözün büyüklüğü ise derinliğin bizden uzaklaştıkça bulanıklığına

neden olmaktadır. Duyarlı bir fotoğrafçı her iki durumu da kendisine avantaj olarak kullanabilir ve istediği nesneye ya da mesafeye odaklayarak istemediği ya da önemli olmayan birçok nesneyi arka plana atar ya da ikinci derece görünür kılar. Odaklanmanın resmin derinliğine göre keskinleşmesi ya da bulanıklaşması aynı zamanda ışık kontrastını etkiler. Keskin odakta nesnelerin üzerindeki ışık ayrıntıları görüneceğinden, odağın kaybolduğu yerde ışık kontrastı da azalacak, tonlar daha çok gri etrafında toplanacaktır. Bu egzersizin başarılı olabilmesi aynı zamanda seçilen görüntünün alan derinliğinin olmasını da gerektirir. Örneğin düz bir duvar önünde çekilen bir vazoya odaklama yapılmışsa resmi farklı bir mercek açıklığı ile çekince de pek fark etmez zira odaklanan nesne dışında bir görüntü yoktur. Alan derinliğinin biçimsel olarak eklemenebilmesi, ön plan, orta plan ve arka plan gibi, mekân derinliğinin farklı kademelerle görüldüğü bir derinlik bulunması gerekir.

2. Siyah/Beyaz - Dünyayı renkli görmemiz simbiyotik niteliklerin duyulanmasına da neden oluyor. Ancak, siyah beyaz fotoğraf bütün nesneleri üzerlerine düşen ışığı ifade eden gri tonları olarak temsil etmektedir. Bu bakımdan, resmini çektiğimiz dünyayı siyah beyaz bir dünya olarak değerlendirebilmemiz daha bilinçli fotoğraf çekmemizi sağlayacaktır. Bunun için öncelikle gördüğümüz renklerin ton karşılıklarını ve de nesnenin nasıl ışık aldığını anlamak gerekiyor. Burada bir soyutlama söz konusudur ve bize siyah beyaz fotoğrafta birinci derecede görsel estetiği etkileyen ton dağılımını doğru yapmamızı öğretecektir. Aynı zamanda biçimin, nesnenin doğal sınırları ve silüetiyle şartlanmaktan çok mekân içindeki hareketinde üstüne ışığın nasıl düştüğü ile şartlandığını gösterecektir. (Resim 28)

Bu egzersizde yine iki fotoğraf istenmekte, ilkinde nesnelerin hemen hemen hepsinin tamamen siyah, diğerinde ise nesnelerin hemen hemen hepsinin tamamen beyaz olması koşulu konulmaktadır. Her iki durumda da ışığın doğru okunabilmesi, makiyeye nesneden yansıyan ışığın değil, nesnenin üzerinde bulunan ışığın okunması, zaman ve mercek ayarının ona göre yapılması



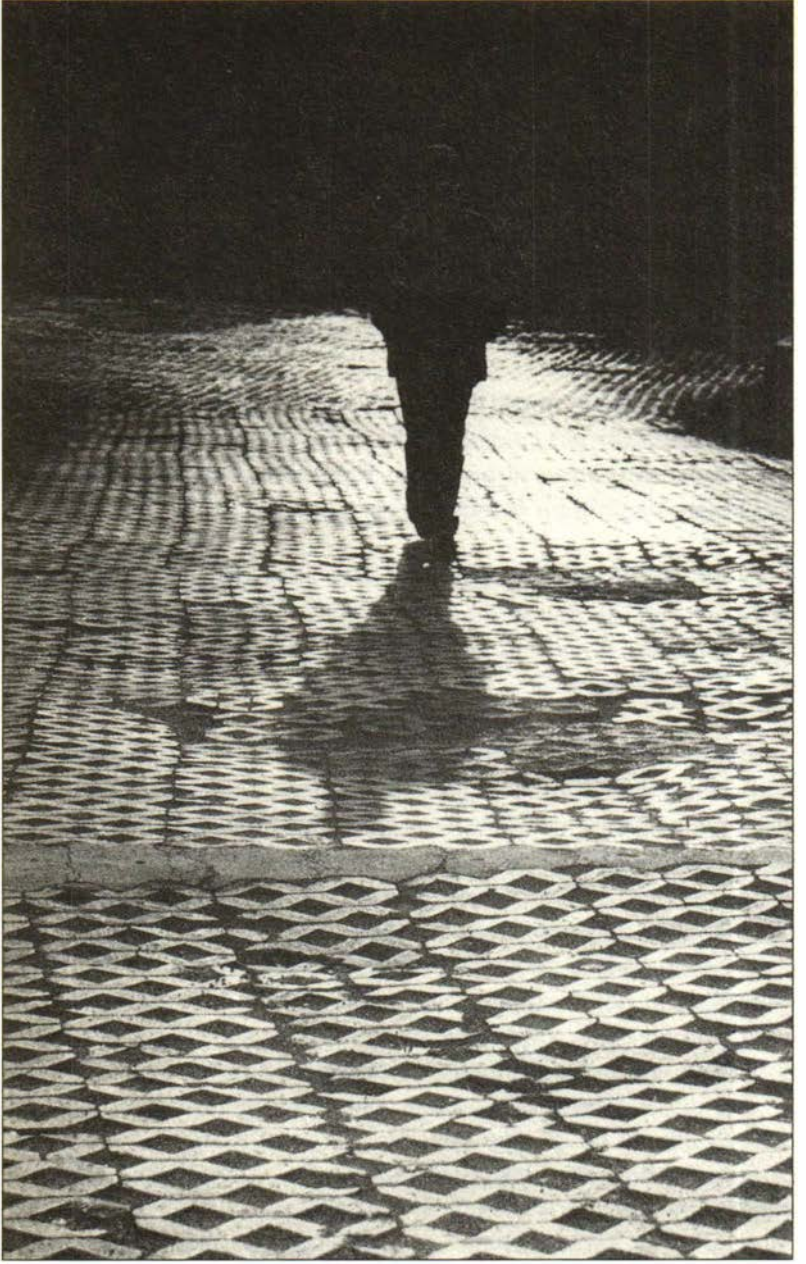
Resim 28: Aylin Ağar, Siyah Beyaz

gerekmektedir. Bunun için de ya nesnelerin üstünde gri kart tutularak ışığın okunması ya da pozometre kullanılması gerekmektedir. Bu temrinde göreceğiz ki tamamıyla siyah ya da beyaz nesneler ışığın yüzeylerinde farklı hareketinden dolayı hiçbir zaman tamamen siyah ya da tamamen beyaz görünmeyeceklerdir. Ton ayrışması olmadığı vakit görsellik de yok olur. Siyah beyaz fotoğraf ışığın halleri ile eklemlenmiş bir görsellik sunar ve bu bakımdan nesneler daha çok biçim olarak soyutlanırlar.

İlginç bir deneme de farklı renkteki meyve ve sebzelerden oluşan bir natürmort çekmek olabilir. Eğer burada muz ile elmanın, kara üzüm ile yeşil armudun tonalite olarak farklarını okuyabilirsek, başarılı bir fotoğraf üretmiş olacağız.

Yerel ton ile ilgili bu egzersizin, diğer egzersizlerde olduğu gibi aynı zamanda anlam ile ilgili bir yönü vardır. Işık yoğunluğu, ışığın dağılımı, koyuluğu ve açıklığı da yorumlanabilecek anlamlar gündeme getirebilir.

3. Siluet/Doku - Bu temrinde istenecek iki fotoğraf yine ışık durumunun kontrolü ile ilgilidir. Bir resmin nesnenin şeklini yalnızca dış hatlarına ve arka plana göre vurgulaması, ikinci resmin ise nesnelerin görüntülerini, doku karakterini ön plana çıkarması istenmektedir. Bu iki resimde ışığın nesneye ya da nesnelere farklı şekilde gelmesi gerekmektedir. Siluetin ya da dış hatların, iç dokunun önüne geçecek şekilde belirginleşmesi ve nesnenin ayrıntılarının değil, kütle olarak şeklinin görülmesi arka planı ile kontrastlı bir ışık içinde olmasını gerektirmektedir, yani bize bakan yüzü ya hiç ışık almayacak şekilde ışığa karşı duracak ya da tersine arkası tamamen karanlık iken bize bakan yüzü yalnızca dik ışık alacak ve sadece düz ışıklı bir şekil olarak görülecektir. Dokunun belirmesi ise dokuyu oluşturan üç boyutlu görüntülerin her birinin ışığı açılı olarak alması gerekmektedir ki nesnenin yüzeyindeki ışık farklılaşması ayrıntılı olarak algılanabilsin. Siluet resimleri genellikle güçlü biçimler oluştururlar ve etkileyici olurlar, onları ayrıntı olarak değil, kütle olarak görürüz. Bu bakımdan sonunda oluşan siluetin yarattığı anlam çok önemli olabilir. Do-



Resim 29: Caner Anaç, Siluet



Resim 30: Melike Abasıyanık, Med-cezir, 1994

ku resimlerinde ise dünya ile farklı bir yakınlık kurar, ona nüfuz ederiz. Her iki tür resimde de biçimde oluşan karşıtlıklar, farklı şekilde ve anlamda kendini gösterir. (Resim 29, 30)

4. Dik Kenarlı / Eğrisel yüzeyli nesneler - Bu iki egzersizde ışığın prizmatik, dik kenarlı, eğrisel yüzeyli ve küresel kütleler üzerindeki dağılımı resimlerin ana konusunu, üç boyutlu nesnenin mekân içindeki konumunun algılanması estetiğini oluşturmaktadır. Görsel olarak bir nesnenin fizikselliğinin anlaşılması mekân içinde farklı açılardan yönelen yüzeylerin farklı ışık aldığı algılanması ile ilgilidir. Genellikle birbirinden farklı uzaklıkta ve yönlerde bulunan farklı yüzeyler farklı tonlarda olacaktır. Resimde bu çizgi ile de belirtilebildiği gibi, fotoğrafta asıl anlatım ögesi ışığın eklemlenmesidir. Küresel kütlesi olan bir nesneye ışık düştüğü vakit yüzey üzerinde her noktası ışık açısına göre farklı bir yönde olacağından yüzey üzerinde ışığın yumuşak bir hareketi vardır, ama bir açıdan sonra artık ışığın nüfuz etmediği bir alan, nesnenin öteki yüzünü oluşturur. Böylece, temel

olarak iki farklı yüzey algılarız, ışıklı ve ışısız yüzey. Bu ikisinin ayrıştığı çizgi kütlenin 'kenarını' ve kütle üzerindeki en yoğun karanlık alanı oluşturur. Buna kütlenin 'göbeği' adını verebiliriz. Kütle üzerindeki farklı ışık alanları, karanlık, aydınlık, yansıyan ışık, gölge ve göbek ile parlayan ışık olarak tanımlanabilir. Dik kenarlı prizmatik nesneler ise her yüzeyine ışığı farklı yoğunlukta alır, kenarlar üzerinde ışık karşıtlığından dolayı 'göbek' oluşur, yani en karanlık alan, genellikle çizgi olarak buradadır.

Etrafımızda gördüğümüz nesnelerin ne tür olduklarını fazla düşünmeden ve irdelemeden anlarız. Ama bir resim ya da fotoğrafta bu görüntünün en mükemmel ve açıklayıcı şekilde verilmesi bize basit bir nesnenin bile ne denli estetik bir deneyim sunacağını gösterecektir.

5. Mekân tanımlamak - Nesnelerin mekân içinde uzak ve yakın olduklarının algılanmasını algı psikologları 13 farklı görsel niteliğe bağlarlar. Örneğin, aynı cinsten olduğunu bildiğimiz nesnelerin birbirlerine kıyasla ebatları, birbirine paralel olan çizgilerin ufka yakınlıklaştıkça kesişmesi, yakında bulunan nesnelerin üzerindeki ışık dağılımı daha büyük kontrastla görülürken uzaktaki nesnelerin ton farklılıklarının giderek azalması, önde olan yani yakın olan nesnelerin daha çok bütün olarak görümesi, buna karşın arka planda yer alan nesnelerin genellikle öndeki nesneler tarafından kapatılarak parçalanması, bunlardan en önemlileridir. Ayrıca iki boyutlu resim yüzeyini genellikle kendi vücudumuza paralel olarak algıladığımız için, mekânı algılamakta gördüğümüz gibi üst kısımdaki nesneleri daha uzak, alttakileri kendimize daha yakın görürüz. Nesnelerin resim yüzeyi üzerindeki yerleri de önde ve arkada olarak algılanmalarını etkiler. Bu konularla ilgili olarak her birinde farklı bir mekân tanımlama unsurunun ön planda olduğu mümkün olan sayıda değişik fotoğraf çekilebilir. Mekân algısının aynı zamanda anlamları, resimde görülen nesne ve figürlerin simgeselliğini etkilediği de görülecektir. Kısacası, biçimsel ve teknik olarak yapılan bütün müdahaleler ve kontroller aynı zamanda anlamın yorumlanması için değişik durumlar yaratır. (Resim 31)



Resim 31: Selcen Tuncer, Sokak

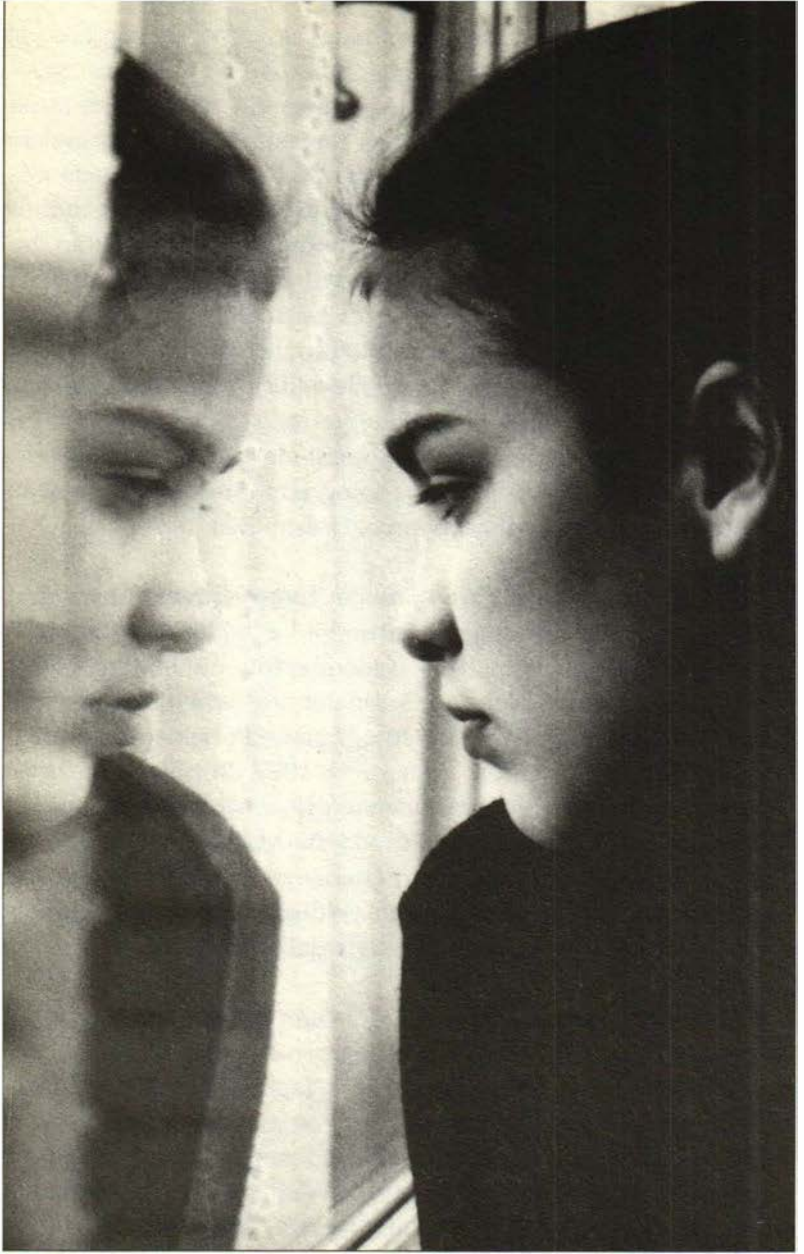


Resim 32: Alkım Ün, Akşam

6. Hazır Işık - Genelde, fotoğrafını çektiğimiz mekândaki ışık nesnelerin üzerine istediğimiz gibi, onları en iyi anlatacak şekilde düşmez, gelişigüzel bir ışık dağılımı vardır. Bazı alanlar tamamen karanlık, bazı alanlardan ışık yansımakta, bazı nesnelerin yalnızca bir kısmı aydınlanmaktadır. Bu bize mekân içinde nesne ve figürlerin kompozisyonunu anlatmaktan uzak bir durumdur. Ancak, bu ışık durumunun yarattığı tonalite farklılıkları, bazen ışığın yarattığı nesneden bağımsız bir soyut biçim olarak ele alınırsa ilginç ve hareketli bir resim yaratabilir. Böyle bir durumun fotoğrafa aktarımı amatör fotoğrafçıya izlediği ortamın ışık durumu hakkında çok şey öğretebilecektir. Aynı zamanda ışığın nesneleri yeniden farklı bir şekilde yarattığını da göreceğiz. Birçok büyük fotoğraf sanatçısının resminde, ışığın nesne üzerine rastlantısal düşüşünün icabında fotoğrafın en önemli estetik niteliğini oluşturabildiğini görüyoruz. (Resim 32)

Bu tür fotoğraflara en iyi örneğin **Evgen Bavcar**'ın fotoğrafları olabilecektir. Gençliğinde gözlerini kaybeden Bavcar fotoğrafını çektiği nesnelerin nasıl ışıklandırılmış olduklarını kontrol edemez, ancak sezgi ile orada nesneler arasındaki ilişkileri anlayabilir. Bu bakımdan genelde fotoğraflarında beklenmedik rastlantısal ışık etkileri vardır. Ankara'da 1992'de Bavcar'ın Sanat Derneği etkinlikleri çerçevesinde sergisini düzenleyen Benoit Junod şöyle diyor: "...fotoğrafta maddenin yokluğu olan ve iki boyuta indirgenmiş ışık, nesneleri çevreleyen ve bölen mekândan ayrıştırılmaz ve böylelikle ışığın yokluğu demek olan karanlık ve gölge, pozitif ve kavranabilir hale gelir."(16)

7. Portre - Fotoğrafçının birçok becerisini ve birikimini denetleyen bir konudur. Burada hem anlam ve kişinin doğallığı, hem de kafa ve yüz üzerinde ışığın doğru dağılımı önemlidir. Burada ışığın doğru dağılımı, ışık açısının ve yoğunluğunun resmi çekilen kişinin yüz hatlarına ve amaçlanan anlama göre doğruluğu çok önemlidir. Pencere ışığı, güneş ışınları değil, gün ışığı olarak alınmalı ve ışık bir yandan geldiğine göre ışık olmayan tarafta bir şekilde ışık dengelenmelidir. Daha önce küresel ve dik kenarlı nesnelerle yapılan çalışmada görüldüğü gibi nesnenin her yüzeyi



Resim 33: Selcen Tuncer, Yankı

mekân içinde farklı yerde ise farklı ışık alacaktır. Portre çekerken bunun önemi çok büyüktür, zira bir burun istemediğimiz kadar büyük ya da yüz üzerinde bir gölge kocaman bir delik oluşturabilir. Tek yönden gelen bir ışığı dengelemek için yansıtıcı yüzeyler kullanımı bu temrinde gerekecektir. (Resim 33)

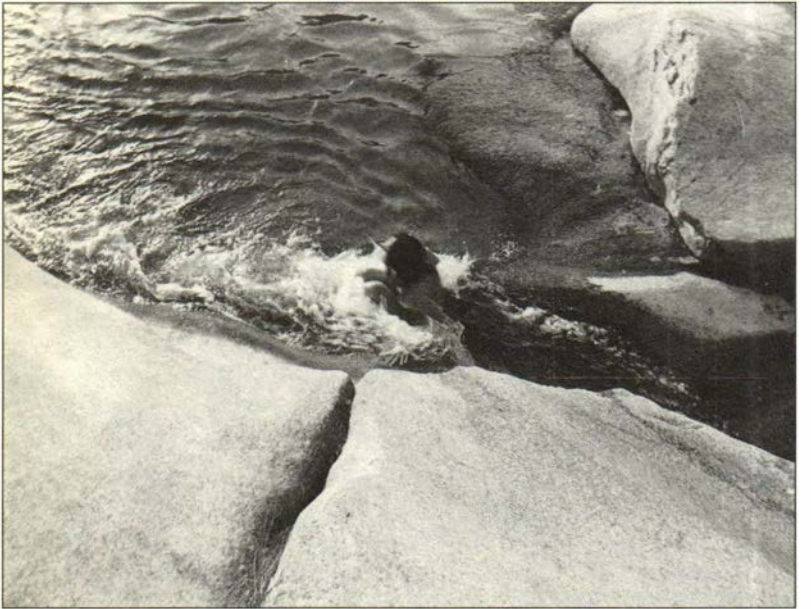
8. Hareket - Nesnelerin hareket halinde, ama anlamlı bir şekilde fotoğraflarını çekebilmek fotoğraf makinesinin zamanlamasını doğru kullanmak ile ilgili olduğu kadar, çabuk karar vermek ve hareket eden nesneyi hareket ettiği süre içinde değerlendirebilmekle ilgilidir. Zamanın uzun ya da çok kısa tutulması odakladığımız nesnenin hareketinin bir anda dondurulmasını ya da zaman uzun tutularak hareketin film üzerinde bir iz olarak kaydedilmesini sağlar. Bu konu ile ilgili üç farklı egzersiz hareket ile ilgili farklı izlenimler yaratacaktır. Resimlerin birinde hareketi en ilginç noktasında en kısa zamanlama ile çekerek, örneğin atlayan birinin görüntüsünü havada dondurabiliriz. Diğer iki resimde ise zamanlamayı oldukça uzun tutarak bu zaman içinde



Resim 34: Atila Cangır, İsimsiz (Hareket)



Resim 35: Bilcan Bilici, Su



Resim 36: B. Eggert, Nehir

hareket eden nesnenin film üzerinde hareketin niteliğini anlatan bir ışık huzmesi bırakmasını ya da mercek açık kaldığı süre boyunca biz de makineyi hareket eden nesne ile birlikte hareket ettirerek hareket edeni sabit ama çevresini hareketli olarak kaydedebiliriz. Makinenin merceği açık kaldığı süre içinde nesne ile birlikte hareket edebilmek ya da nesnenin hareketini anlamlı bir şekilde kaydedebilmek bir defada kolay gerçekleştirilebilecek temrinler değil. Bu bakımdan başarıya ulaşana kadar uzun bir süre tekrar gerekir. Spor fotoğrafçılığında bu tür çekimler çok kullanıldığı gibi, birçok haber ve röportaj fotoğrafı için de zamanlamayı iyi ayarlayabilmek önemlidir. (Resim 34, 35, 36)

9. Geçmiş ve Gelecek Zaman - Bu son iki egzersiz fotoğraf makinesinin teknik imkânlarını ayarlamaktan çok konu ile ilgilidir. Fotoğraf bize yaşanan anı dondurarak sunan bir sanattır. Ama görüntülerde, birtakım imalarla geçmiş ya da geleceği de duyumsatmak mümkün, hareketli fotoğraflar bunu en dolaysız şekilde sağlar. Ama başka şekillerde de hareket olmayan fakat bir bekleyiş ya da geçmişin izlerini taşıyan durumlar fotoğrafa başka derin bir boyut verebilir. Henri Cartier Bresson'un bazı fotoğraflarında resmin dışında bir olaya yapılan gönderme fotoğrafa böylesine bir zaman boyutu kazandırmaktadır.

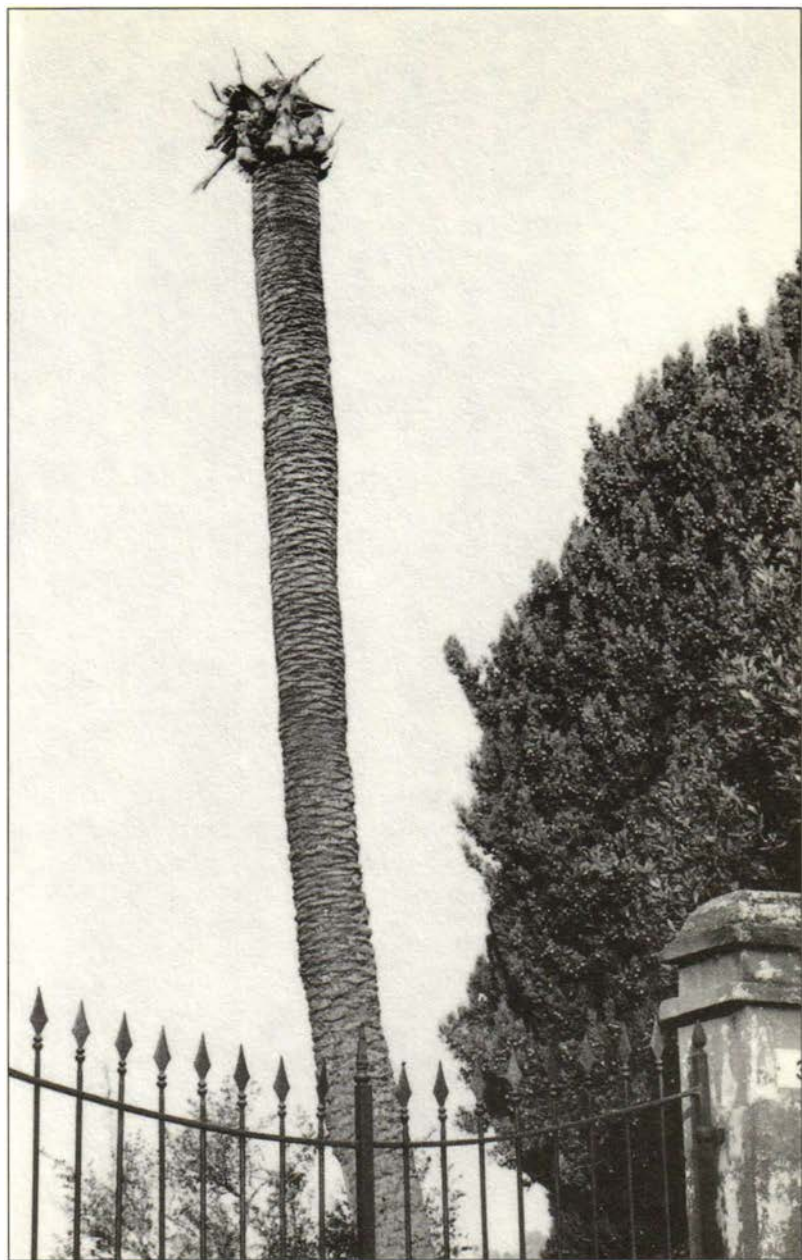
10. Süreç - Fotoğraf Sanatçısı Duane Michaels seri halinde çektiği fotoğraflarla her karede imgelerin dönüşümünü göstererek öyküsel bir fotoğraf türü yaratmıştır. İki farklı kare arasında süreklilik ve dönüşüm ilişkilerinin nazik bir dengede gerçekleştirilmesi ilgi ile izlenen bir fotoğraf serisi yaratacaktır. Bu egzersizde öyküsel bir kurgunun belirli sayıda fotoğrafla ifade edilmesi istenebilir. Burada önemli olan aynı zamanda fotoğraflar arasında ton ve biçimsel niteliklerin sürekliliğini ve benzerliğini sağlayabilmek, fakat öyküyü zaman içinde geliştirecek dönüşümleri iyi saptayabilmektir.

Bu egzersizler amatör fotoğrafçılara fotoğrafın ilk abecesini tanıtmak üzere kurgulanmıştır. Hepsi gözden geçirildiği vakit kullanılan fotoğraf kâğıdından, son aşamada gerçekleştirilecek olan çerçevelemeye kadar sanatsal niteliği olan fotoğraflar tek-

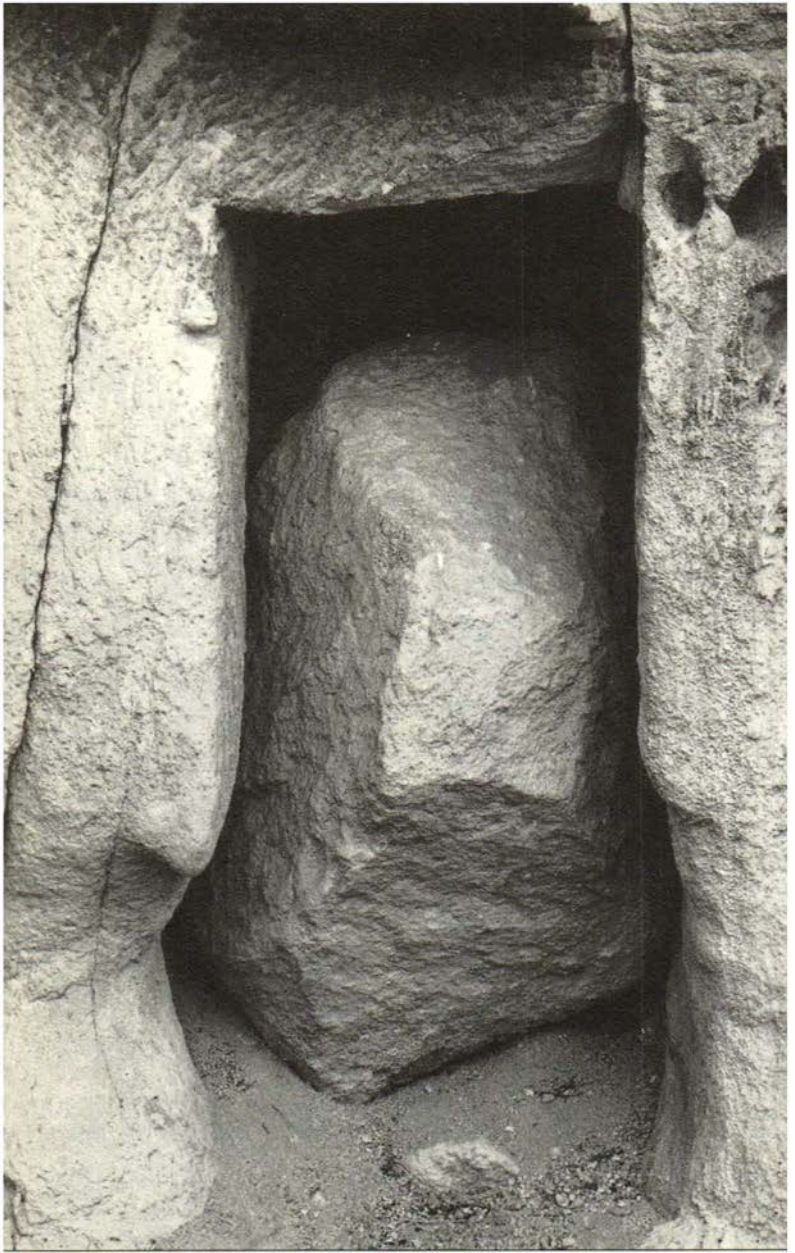
rardan ele alınabilir. Negatiflere bu aşamada birer hammadde olarak yaklaşıp bunlardan farklı baskılar ve çerçeveleme ile yeni imgeler üretmek de olası. Bütün sanatsal ifadelerde olduğu gibi fotoğrafta da yaratma sürecinin nerede bittiği ancak sanatçının kendi yetenek ve görüş zenginliğine göre karar verebileceği bir şey.

SONUÇ

Bu metinde otuz yıla yakın bir süre içinde verdiğim derslerde işlediğim üretim ve değerlendirme konularına ve izlediğim fotoğraflarda görmeyi öğrendiğim niteliklere değindim. Bütün sanatlar gibi fotoğraf da birçok açıdan ele alınabilir. İyi bir fotoğraf çekebilmek için kesin koşullar yoktur. Ancak, fotoğrafın sonsuz görsel dünyasına adım atarken ne gibi bir yol izleneceği sorusuna bazı pratik ve öğretici yollar gösterilebilir. İyi bir sanatçı olarak yetişmek ne bu öğretilerle başlayacak, ne de bunlarla tamamlanacaktır. Ancak, düzenli bir eğitim almamış olsa da iyi bir fotoğraf sanatçısı, eninde sonunda bu metinde sözü edilen teknik kontrollerin, biçimsel öğelerin ve ilişkilerin farkında olacaktır. Fotoğraf sanatında, belki resim ve çizimde olduğundan çok daha fazla, görsel niteliklerin bilincinde olunması gerekmektedir; aksi takdirde yalnızca makinenin güdümünde ve başkaları ile paylaşılması için gerekli temel biçimsel ifadelerden yoksun bir fotoğrafın ötesine geçmek mümkün olmayacaktır. (Resim 37, 38)



Resim 37: Guido Piacentini, Bir Yer, 2000



Resim 38: Guido Piacentini, Muamma, 2000

Notlar:

1. ‘..tıpkı bir ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin bir izi, ondan dolaysız olarak kopya edilmiş bir şeydir’, Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırkbeş, İstanbul 1993, çeviren: Reha Akçakaya, s. 172

2. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Editions du Seuil, 1980, s. 15

3. Roland Barthes, *Camera Lucida*, s. 28

4. Susan Sontag, *a.g.e.* s. 140-142

5. Bu tür temel biçim dinamiklerini araştırmış olan Rudolf Arnheim'in *Art and Visual Perception*, (Berkeley 1974) ve *The Dynamics of Architectural Form* (Berkeley 1977) kitapları konunun en sistematik çalışmalarıdır. Çevre tasarımcısı Fransız Bernard Lassus ise Parc La Villette tasarımı için önerdiği dikey mekân hareketini, günümüzün mekânı farklı perspektiflerde algılama eğilimleri ile açıklar. (Bernard Lassus, *Temps Libre*, Le Jardin des Songes, Paris, 1991)

6. Bakınız, Andre Malraux, *Le Musee Imaginaire*, Gallimard 1965

7. Walter Benjamin, “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” (1936) Çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı 2/3, 1993, İzmir s. 76-97

8. Vilem Fluser, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, 1983, s. 7

9. *a.g.e.* s. 9

10. Pierre Francastel Degas'ın resminin fotoğrafla yakından ilişkisi olduğunu ileri sürer. Zaten bu Degas'ın yalnızca çizim tekniklerinde değil, resimlerinin kompozisyonlarında çerçevenin kesilişinde de belirgindir. Pierre Francastel, *Art et Technique*, Paris, ed. Denoel, 1956, s. 133

11. Susan Sontag, *a.g.e.* Sontag, fotoğrafın gerçeklik değil, algının gerçekliği olduğunu ileri sürüyor. s. 104

12. Susan Sontag'a göre bu sanatçıların hepsi aslında güzel olanı avlamaya çalışmışlardır. Bu, fotoğrafın henüz kendine öz dili yaratmadığını göstermektedir.

13. Max Kozloff, *Looking Backward on the U.S.S.R., Lone Visions*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1994,

s.115-130. Aynı zamanda bu avantgarde fotoğrafçılar için bkz, Susan Sontag, *a.g.e.* s. 72

14. Max Kozloff, *Lone Visions*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1994, s. 120

15.Tamara Kocheleff, "La Photographie et le pouvoir. Vue sur le Panopticon de Foucault", *L'Image*, Deleuze, Foucault, Lyotard, Vrin, 1997, s. 130

16. Benoit Junod, "Evgen Bavcar", Sanart Derneği Sergi Kataloğu, Ankara 1992

Temel Kaynaklar:

Engin Çizgen, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf*, 1839-1919, Haşet,1987

A World History of Photography. ed. Naomi Rosunblum, New York,1984

Susan Sontag, *On Photography*, New York 1973

Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris 1990

Wilem Fluser, *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, 1983

Max Kozloff, *Lone Visions-Crowded Frames*, Univ. of New Mexico Press, 1994

Roland Barthes, *Camera Lucida*, Editions du Seuil, 1980

Andre Malraux, *Le Musee Imaginaire*, Gallimard, Paris 1965

İhsan Derman, *Siyah Beyaz Fotoğraf Tekniği*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir 1985

Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, YKY, 2000

Özgeçmişler:

Atila Cangır, fotoğraf sanatçısı, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu Öğretim Üyesi, sanat eserleri fotoğrafları ve kırsal yaşam, işçiler ve portreler gibi çeşitli Türkiye temaları üzerine yoğunlaşmaktadır.

Pierre Coat, İsviçreli fotoğrafçı, özellikle mimari üzerinde çalışmaktadır.

Barbara Girard, İsviçreli fotoğrafçı Türkiye peyzajları üzerinde çalışmaktadır.

Guido Piacentini, Bolognalı fotoğrafçı. Piacentini 1960'lar-
dan bu yana sürdürdüğü fotoğrafçılıkta yoğun olarak sanatçılar-
la birlikte çalışmayı ve sanat konularına yoğunlaşmayı ilke edin-
miş, ayrıca Bologna peyzajı üzerinde de çalışmalar yapmıştır.
2000 yılında Uğur Mumcu Vakfı'nda Sanat Demeği etkinlikleri
kapsamında bir sergi açmıştır.

Brigitte Eggert, Danimarkalı fotoğrafçı.

*Aylin Acar, Aylin Ağar, Caner Anaç, Evren Başbuğ, Bilcan
Bilici, Selcen Tuncer, Alkım Ün*, ODTÜ Mimarlık Bölümü 2000-
2001 yılları fotoğraf dersi öğrencileri.

DİZİN

- Adams, Ansel 20, 31, 52, 54
Arbus, Diane 49
Aristoteles 55
Art Center College of Design 7, 58
Avant garde 31
Avedon, Richard 37, 49
Bacon, Francis 45, 50
Barok 44, 52
Barthes, Roland 12
Bavcar, Evgen 20, 69
Benjamin, Walter 21
Bologna Üniversitesi 7
Boltanski, Christian 50
Boticelli, Sandro 42
Bresson, Henri Cartier 13, 14, 73
Caillebotte 30
Callagan, Harry 31
Caravaggio, Michelangelo 44
Christo 52, 54
Churchill, Winston 38
Close, Chuck 48, 49
Conrad, Joseph 52
Cornell, Joseph 32, 33
Courbet, Gustave 45
Da Vinci, Leonardo 55
Dadaistler 36
David, Jacques Louis 45, 48
Degas, Edgar 12, 28, 30, 42
Del Sarto, Andrea 42
De Medici, Lorenzo 42
Dikmen, Şükriye 47
Duchamp, Marcel 20, 32, 47
Duran, Feyhaman 47
Dürer, Albrecht 55, 57
Eakins, Thomas 28
Eisenhower, Dwight 37, 49
Eisenstadt, Alfred 31
Emerson, Ralph Waldo 52
Ernst, Max 36
Fluser, Vilem 27
Futuristler 45
Gerçeküstücüler 31, 36
Gericault, Theodore 45
Gerome, Jean-Leon 28, 29
Görel, Hamit 47
Güler, Ara 47
Heidegger, Martin 52
Heizer, Michael 52, 54
Hockney, David 50
Holbein, Hans 40
Hollanda resmi 44
Ingres, Jean Auguste Dominique 45, 48
İzlenimciler 28, 29
Johanson, Patricia 54
Junod, Benoit 69
Karsh, Yousouf 38
Katz, Alex 40
Klein, Michael 50
Koçak, Nur 33
Kübitler 36
Lefebvre, Henri 33
Leslie, Alfred 49
London Jack 52
Long, Richard 52
Lotto, Lorenzo 40
Malraux, Andre 19
Manet, Edouard 30
Manyerizm 42
Mapplethorpe, Robert 49
Marat 45, 48
Massaggio 44
Matisse, Henri 24, 46
Melville, Andrew 52
Michaels, Duane 50, 73
Michelangelo, Buonarroti 14
Monet, Claude 30, 34
Muybridge, Eadweard 45
Nietzsche, Friedrich 45
Oppenheim, Dennis 52
Osman Hamdi Bey 28
Picasso 46
Pompei 39
Pop-art 33, 36, 47
Povera, Arte 49
Ray, May 31
Rembrandt, Van Rijn 42
Rodchenko, Alexander 31
Roma 38, 39, 42, 50
Rosenquist, James 47
Rubens, Peter Paul 44
Rus Avant Garde 31
Sargent, John Singer 46
Sherman, Cindy 49
Sipa Ajansı 47
Sokrates, 55
Smithson, Robert 52
Sontag, Susan 12, 16
Steiglitz, Alfred 31, 52
Thoreau, Henry David 52
Titiano, Vecelli 40, 42
Turner, William 12
Turrel, Richard 52
Uzak Doğu 51
Vuillard, Edouard 24
Warhol, Andy 47
Weston, Edward 31, 52
Yunan sanatı 38, 43
Zeid, Fahr-el-Nissa 47



Fotoğraf Notları, fotoğraf makinesinin işleyişi ve nihai ürünle, görmeye ait temel nitelikler arasındaki ilişkileri irdeleyerek fotoğraf sanatına yaklaşan, makine ve göz arasındaki ilişki kadar, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi de fotoğraf sanatı açısından, fotoğrafa özgü ilkelerle açıklayan bir kitap.

Jale N. Erzen



ISBN 975-468-415-4



9 789754 684155

SAY YAYINLARI