

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>

FOTOĞRAF PAYLAŞIMI

PAYLAŞTIKÇA ÇOĞALIR

OTOPOSTRE

KENDİNİZİ FOTOĞRAFA KOYMAK

ÇOKLU POZLAMA

MAKİNEDEKİ HAYALETLER

SOLARİZASYON

ŞANSLI TERSLİKLER

KARTPOSTAL



KULÜBE KATIL

DIŞARIDAKİ

SINIRDAKİ HAYATLAR

GERÇEKÜSTÜ

GERÇEKDİŞİNİN GERÇEKLİĞİNİ YAKALAMAK

KOLODYUM

PATLAMAYA HAZIR BİR KEŞİF



ODAKLAMA

BURADAN SONSUZA KADAR

OTOKROM

ORADAN PATATESLERİ UZATIVER

KEŞİF

CESURCA GİTMEK ...

FOTOĞRAFÇININ GÖZÜ

FOTOĞRAFIN BEŞ UNSURU

POLAROİT

ADETA HAZIR KEYİF

FOTOĞRAFI BOYAMAK

SİYAH-BEYAZ DÜNYAYA BİRAZ RENK GETİRMEK

GUM BİKROMAT YÖNTEM

BASKI YAPARKEN RESİM YAP

GÖRÜNTÜ FABRİKALARI

ENDÜSTRİYEL ÖLÇEKTEKİ GÖRÜNTÜLER

FOTO-MUHABİRLİĞİ

MUHABİRDEN OTÖRE

FOTOĞRAF TOPLULUKLARI

ANLATI

MİKRO

FÇILIK

SLR

ELİŞMİŞ REFLEKSLER

FOTOĞRAF

AJANSLARI

ETİLESEL DAĞITIM TEMSİLCİLERİ

FOTOĞRAFÇILIĞI

DEĞİŞTİREN

100 FİKİR

MARY WARNER MARIEN

Literatür®

FOTOĞRAFÇILIĞI DEĞİŞTİREN 100 FİKİR

Mary Warner Marien



FOTOĞRAFÇILIĞI DEĞİŞTİREN 100 FİKİR

Mary Warner Marien



Giriş	6
Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir	8
Sözlük	208
Okuma Önerileri	210
Dizin	212
Resim Bilgileri	215
Teşekkür	216

No.1	KAMERA OBSKURA	8	No.51	RULO FİLM	108
No.2	GİZLİ GÖRÜNTÜ	10	No.52	SIRALAR	110
No.3	DİREKT POZİTİF GÖRÜNTÜ	12	No.53	GÖRÜNTÜ FABRİKALARI	112
No.4	NEGATİF/POZİTİF	14	No.54	HAVA FOTOĞRAFÇILIĞI	114
No.5	DAGEROTİP	16	No.55	MAKRO/MİKRO	116
No.6	KEŞİF	18	No.56	HALKIN SANATI	118
No.7	KALOTİP	20	No.57	FOTO-AYRILIK HAREKETİ	120
No.8	NÜ	22	No.58	EŞDEĞERLİLER	122
No.9	MERCEK	24	No.59	KOLEKSİYONCULUK	124
No.10	ÖRTÜCÜ	26	No.60	SATAN FOTOĞRAFLAR	126
No.11	ESTETİK	28	No.61	FOTOĞRAF AJANSLARI	128
No.12	SİYANOTİP	30	No.62	SLR	130
No.13	KOLOGYUM	32	No.63	KARAR ANI	132
No.14	KIRPMA	34	No.64	ÇOKLU POZLAMA	134
No.15	KARANLIK ODA	36	No.65	FOTOĞRAF KABİNİ	136
No.16	FOTOĞRAFI BOYAMAK	38	No.66	FOTO-MUHABİRLİĞİ	138
No.17	STEREOSKOP	40	No.67	SOYUTLAMA	140
No.18	GÖRÜNTÜ	42	No.68	DOĞRUDAN FOTOĞRAFÇILIK	142
No.19	SAVAŞ	44	No.69	ÇOCUKLAR İÇİN FOTOĞRAF MAKİNESİ	144
No.20	HAREKETLİ RESİMLER	46	No.70	SOLARİZASYON	146
No.21	AGRANDİSMAN	48	No.71	SPOR FOTOĞRAFÇILIĞI	148
No.22	BASKI YÜZEYİ	50	No.72	GÖRÜNTÜ NESNELERİ	150
No.23	RENK	52	No.73	FİLM UND FOTO	152
No.24	FOTO-HEYKEL	54	No.74	FOTOGRAM	154
No.25	AHLAKİLEŞTİRME	56	No.75	KES-YAPIŞTIR	156
No.26	AKADEMİ	58	No.76	MODA	158
No.27	KARTVİZİT FOTOĞRAF	60	No.77	OTOPORETE	160
No.28	GUM BİKROMAT YÖNTEMİ	62	No.78	GLAMOUR	162
No.29	PLATİN BASKI	64	No.79	BELGESEL ANLATIM	164
No.30	İĞNE DELİĞİ KAMERALAR	66	No.80	DIŞARIDAKİ	166
No.31	BENZERLİK	68	No.81	SOKAK	168
No.32	TENEKE TİP	70	No.82	GÖRÜNMEZ IŞIK	170
No.33	KANIT	72	No.83	GERÇEKÜSTÜ	172
No.34	EVİRİM	74	No.84	POLAROİT	174
No.35	ALBÜMİN KÂĞIT	76	No.85	KODACHROME	176
No.36	ANLATI	78	No.86	TELEVİZYON	178
No.37	ARKA PLAN	80	No.87	YENİ TOPOĞRAFYALAR	180
No.38	TATİL GEZİSİ	82	No.88	FOTO-GERÇEKÇİLİK	182
No.39	FOTOĞRAF TOPLULUKLARI	84	No.89	KENAR MAHALLELER VE KUŞATILMIŞ BÖLGELER	184
No.40	FOTOĞRAF PAYLAŞIMI	86	No.90	ŞİPŞAK ESTETİĞİ	186
No.41	GÜMÜŞ JELATİN BASKI	88	No.91	TEORİK SAPMA	188
No.42	KÜÇÜK FOTOĞRAF MAKİNELERİ	90	No.92	KAMERALI TELEFONLAR	190
No.43	TABLOİTLER	92	No.93	FOTOĞRAFININ ÇEKİLMESİ İÇİN ÜRETİLMİŞ	192
No.44	OTOKROM	94	No.94	SOMUT FOTOĞRAFÇILIK	194
No.45	KARTPOSTAL	96	No.95	KAVRAMSAL FOTOĞRAFÇILIK	196
No.46	PROJEKSİYON	98	No.96	FOTOĞRAFÇININ GÖZÜ	198
No.47	YAPAY IŞIK	100	No.97	KENDİNE MAL ETME	200
No.48	ODAKLANMA	102	No.98	FOTO/VİDEO	202
No.49	ZAMANI DURDURMAK	104	No.99	DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK	204
No.50	NOKTALI RESİM	106	No.100	CBS	206

Giriş

Fotoğraf; fotoğraf makinesi ve mercek olarak cisimleşmeden önce, bir fikirdi. Nesnenin kendisini örnek alarak farklı bir betimleme oluşturma isteği, insanlık tarihi kadar eskidir. Bu, prehistorik sanattaki şablon el resimlerinde görülür. Batı kültüründe, sevgilisi savaşa gitmeden önce gölgesini duvara çizen Korintli kadının efsanesi, figüratif sanatın ve sonrasında 1840'larda fotoğrafçılığın doğuşunu anlatır. 1839'da fotoğrafçılık ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra, fotoğrafın eşi benzeri olmayan sahiciliğini ifade etmek için 'tıpkıbasım' kelimesi türetilmişti. Samuel F.B. Morse fotoğrafın bir kopya olarak nitelendirilemeyeceğini, bunun yerine fotoğrafın kendi başına gerçeğin bir kısmı olduğunu ortaya koydu. On dokuzuncu yüzyılda varlığını sürdüren bu düşünce; fotoğrafın, bir parmak izi gibi, gerçeğin izi veya aktarımı olarak karakterize edildiği geç yirminci yüzyılın dil teorisinde yeniden hayat buldu.

Fotoğrafçılığın tarihi, hem bilim ve teknolojinin hem de değişen toplumsal koşulların, felsefelerin, sanat hareketlerinin ve estetiğin doğurduğu fikirlerle biçimlenmekte olan buluşların tarihidir. Fotoğrafın kopyanın eşsiz bir çeşidi olduğuna yönelik bazı fikirler, fotoğrafçılığın tarihi boyunca ortaya çıkıp kaybolmuştur. Sanatçıların kullanımı için klasik pozlar veren çıplakların fotoğraflarının yer aldığı 'akademi' gibi diğerleri de kaybolmuş veya öylesine farklılaşmıştır ki kökenleri artık anlaşılmaz durumdadır. Fakat, fotoğraf ne kadar ilerlemeci olsa da dagerotip veya kolodyum kullanımı gibi ilk fikirlerin birçoğu şöyle ya da böyle günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. 'Alternatif yöntemler'le ilgilenen bir fotoğrafçının sabah bir dagerotip yapması ve onu dijital fotoğraf makinesiyle fotoğraflaması, bilgisayara yüklemesi ve sonrasında online bir fotoğraf paylaşım sitesine yüklemesi olağandışı değildir. Diğer sanatlarda ise, zamanda yolculuk eden bu türden bir değişim pek fazla görülmez.

İlk ahşap fotoğraf makinelerinden bugünün karmaşık dijital görüntü yapımına bakılarak fotoğrafçılığın tarihi hakkında çıkarımda bulunmak kolay değildir. Fotoğrafçılık ilerlemenin, özümlemenin ve

hayal gücünün her an gelişen ürünü olmuştur. Aslında, mikroskopi ve astronomi gibi alanlarda gelişen mercekler olmasaydı, ilk fotoğraf makineleri birkaç on yıl daha diğer optik oyuncaklar gibi önemsiz eğlenceler arasında kalırdı. Fotoğraf teknolojisi ileri optik, mühendislik, kimya teknolojileri ve sanayi yöntemleri tarafından kendisinin çok ötesine taşınarak şekillendirildi. İnsanın hayal gücündeki sıçramalar bu alanı dönüştürmeye yardım etti. Örneğin; pek tanınmayan bir çiftçi-mucit olan İskoç-Amerikan David Houston, rulo film bulunmadan önce rulo film makarasını tasarlamış ve patentini almıştır.

Fotoğrafçılığın kendi alanının dışındaki fikirlerle ilgilenme şekli, bu sanatsal ifade aracının toplumdaki rolüyle paralel hareket ediyordu. Nitekim araştırma, resim, moda veya televizyon gibi bu sayfalarda tartışılan bazı fikirlerin başka alanları kapsayan geçmişleri bulunur. Benzer şekilde fotoğraf; reklam, spor ve kartpostallarda ticari olarak kullanılmıştır. Yine de bu kitapta geçen kartvizit fotoğraf, agrandisman ve fotogram gibi kavramlar büyük ölçüde fotoğrafı daıdır.

Bu 100 fikir, fotoğrafçılığı değiştirmiş en önemli fikirler midir? Kapsamlı bir liste oluşturacak o kadar çok etkili kavram vardı ki 100'e bir veya iki sıfır eklemeliydik. Bunlar, fotoğrafçılığı şekillendirmiş ve şekillendirmeye devam eden fikirlerin kapsamlı ya da temsili bir listesi olarak düşünülebilir. Kamera obskura, obtüratör ve dijital fotoğrafçılık gibi oyunun kurallarını değiştiren bazı temel araçlar olduğu gibi, çocuklar için fotoğraf makineleri ve eğitime, iş dünyasına, havacılığa ve hükümete hizmet eden coğrafi bilgi sistemleri gibi daha az görülen fikirler de vardır.

Diğer görsel sanatlarla kıyasla fotoğrafçılık, yeni şeyler denemeye açık, genç bir alandır. Fotoğrafçılığın gazetecilik, seyahat, bilim, tıp ve sanatla güç birliği yaptığını görmüştük. Bu farklı türler birbirinden bağımsız olarak gelişmiş olsa da, fotoğrafçılığın tarafsızlık ve gerçekçilik gibi bazı temel fikirlerine güvenirler. Fotoğraf bir bütünlük olmasa dahi bir tutarlılığa sahiptir. Şu sırada çeşitli fotoğrafçılık tanımları herhangi bir teknolojik tanımdan ziyade, insanların

bu aracı nasıl anladığı ve kullandığıyla anlam kazanmaktadır.

Teknolojiden bahsetmişken, şüphesiz fotoğrafçılık dijital devrimden en çok etkilenen sanat türüdür. Dijital fotoğraf makineleri, kameralı cep telefonları, bilgisayarlar, fotoğraf paylaşım siteleri ve fotoğraf düzenleme yazılımları tarihte hiç olmadığı kadar çok sayıda fotoğrafçı yarattı. Bu çok-şekilli değişikliğin bazı uzantıları da fotoğrafın maddesizleşmesinde şimdiden görünür hale gelmiştir. Bugün birçok fotoğraf, aile albümünde veya gazetede elle tutulur nesneler olmak yerine, sabit disklerde ve hafıza kartlarında yer alıyor. Dijital fotoğrafların beşte birinden daha azı basılıyor. Görüntü artık yazı kadar saklanabilir ve aktarılabilir hale geldi. Aynı zamanda; fotoğrafların belirli bir siyasi, sosyal ya da kişisel gündeme uyması için fark edilmeyecek şekilde değiştirilebildiğinin bilinmesi, fotoğrafın gerçekte kurduğu benzersiz ilişkiye yönelik inancı zayıflatmış gibi gözüküyor. Öte yandan, görüntülerin çabucak değiştirilebilir olmasının geniş çaplı farkındalığı, olası aldatmacalar hakkındaki bilinci artırdı ve photoshop'u bir görüntünün değiştirildiğini ifade eden ortak bir sözcük ve fiile dönüştürdü.

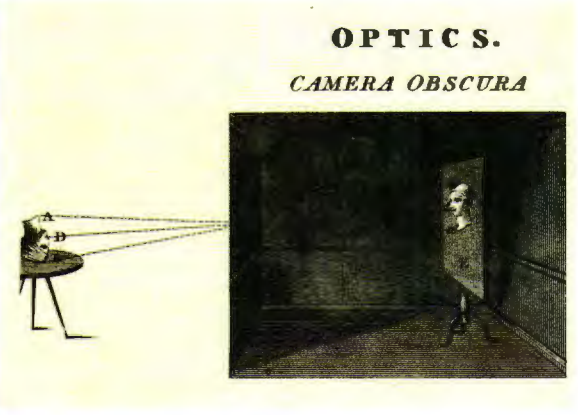
Ünlü fotoğrafçı ve öğretmen Tod Papageorge, 2007'de kendisine fotoğrafın geleceği hakkında soru sorulduğunda, fotoğrafın yaratıcı bir sanat olarak sonunun yakın olduğuna işaret ederek XV. Louis'nin meşhur sözüne gönderme yaptı: 'Après moi le déluge'. Yine de, kısa vadeli çıkarımların ötesine geçerek fotoğrafın geleceği hakkında öngörülerde bulunmak riskli olmaya devam ediyor. Sonuçta, bilgisayarın elektronik bir hesap makinesi olduğu düşüncesi çok da eski değildir. Sabit ve hareketli görüntünün yüzyılı aşkın süredir, kararlı bir şekilde birleşme trendinin son teknoloji fotoğraf makinelerinde bir gerçeklik haline geldiğini ve hızlıca daha ucuz versiyonlarına yayıldığını kesin olarak biliyoruz. Fotoğrafın en temel parçası olan ışık, artık monte edilebilir (*on-board*) fotoğraf makinesi teknolojisiyle artırılabilir. Ayrıca, gerçek zamanlı ve eski tip fotoğrafların entegrasyonu coğrafi bilgi sistemlerinde (CBS) belirgindir. Bu

sırada, hem günümüzün manüel fotoğrafçılık özlemi hem de analog fotoğraflara bakış; siyanotip ve gümüş jelatin baskı gibi zaman alan ve karmaşık, eski fotoğraf teknolojilerinin yeniden canlanmasında açıkça görülür. Aslında teknoloji, kullanıcılara dijital fotoğrafları lo-fi denilen, eski amatör şipşak fotoğraflar gibi, grenli, rengi dengelenmemiş kompozisyonlara dönüştürmeyi sağlayan bilgisayar destekli programlar icat edip pazarlayarak bahsi geçen nostaljiye cevap verdi. Son olarak, dünya çapında hızla yayılan internete bağlı kameralı telefonlar, demokrasiye uygun olabileceği gibi kamusal alanlarda mahremiyetin korunduğunu düşünen insanların gözünü korkutmak için de kullanılabilir.

Her gün yeni bir fotoğraf teknolojisi doğsa da, fotoğrafı biz yaratıyor, tanımlıyoruz, tersi söz konusu değil.

* Benden sonra tufan.

Manzaralı bir oda



SOLDA: Taşınabilir kamera obskura, karanlık odayı amatör ve profesyonel sanatçılar kadar doğa bilimciler tarafından da kullanılan dışarıya taşıdı.

YUKARIDA: Christian Gofret, Abraham Rees'in Ansiklopedi (The Cyclopedia) ya da Evrensel Sanat, Bilim ve Edebiyat Sözlüğü (Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature) (1805-22) için kamera obskuranın çalışmasını resmederken aletin tersine çevrilmiş bir görüntü yarattığını göstermekte özenli davranmıştır.

FİKİR NO 1

KAMERA OBSKURA

Uçak ve televizyondan farklı olarak fotoğrafın ortaya çıkışı hiçbir zaman öngörülemedi. Aslında, antik çağ insanı bile fotoğrafla az çok tanışmıştı. Işık, arada sırada dış duvardaki küçük bir delikten geçtiğinde içeride karşı duvara dış dünyanın baş aşağı görüntüsünü yansıtırdı.

İç duvara yansıyan baş aşağı görüntünün tuhaf hadisesi, yazılarında bundan bahseden Antik Dönem Avrupa ve Asya düşünürlerinin merakını cezbetmiştir. Orta Çağ'da, bilginler ışığın hangi özelliklerinin herhangi bir şekilde açıklıktan geçerek içeride dışarının yuvarlak bir görüntüsünü oluşturduğu üzerine kuramlar ortaya koyuyordu. Bazıları bu hadiseyi çıplak göze zarar verecek olan, tutulma gibi, güneş olaylarını gözlemlemek için kullandı. Işığı küçük bir açıklıktan içeri yönlendirip karanlık bir odada düz bir yüzeye yansıttılar. Sonuçta, bu teknik Latince *kamera obskura* (karanlık bölme) ismini aldı.

Batıda Alhazen olarak bilinen onuncu yüzyıl Arap bilgini İbn Hayt-ham, kamera obskurayı sadece deneylerinde kullanmakla kalmadı, onun görüntü yasasının insan gözünün görme biçimiyle benzerlik taşıdığını belirledi. Rönesans sanatçısı ve düşünürü Leonardo da Vinci kamera obskurayı kullandığında bu özel bir oda veya alet değil karanlık hale getirilmiş ve dışarıdan yansıyan görüntünün keskinleşmesi için bir mercek konulmuş sıradan bir odaydı. Leonardo için kamera obskura, hareket eden şekiller ve canlı

gökyüzüyle sinema gibiydi. Leonardo; yansıyan görüntünün kalemle çizilebilir olduğunu ileri sürerek kamera obskurayı potansiyel bir tasarım aracı olarak ele aldı.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda, kamera obskura ile gözlemlenebilir dünya arasındaki entelektüel bağlantılar gelişme gösterdi. Hollandalı sanatçı Constantin Huygens, canlı kamera obskura görüntülerine kıyasla resimlerin ölü göründüğünü dile getirdi. Artan ilgi, alette karanlık bir odadan kullanıcının ayakta durabileceği veya oturup çizim yapabileceği dolap boyutunda karartılmış bir bölmeye doğru fiziksel bir değişikliği teşvik etti. Tabii ki mercekler eklendi ve diğer yeni cihazlar görüntüyü güçlendirmeye ve odaklamaya yardımcı oldu. Aynalar görüntüyü yeniden tersine çevirmek ve dik olarak elde etmek için kullanılıyordu.

Fakat aynı sahne ancak sınırlı sayıda çizilebilir. İnsanlar karartılmış odayı kullandıkça dış mekândaki özelliklerinden faydalanmak istediler. 'Küçük evler' denilen perdeli tahtirevanlar ve tek kişilik çadırların yaratılması bazı yararlar sağladı, ancak dönüm noktası kamera obskuranın bir oda olmaya çalışmayı bırakıp doğa bilimciler, bilim

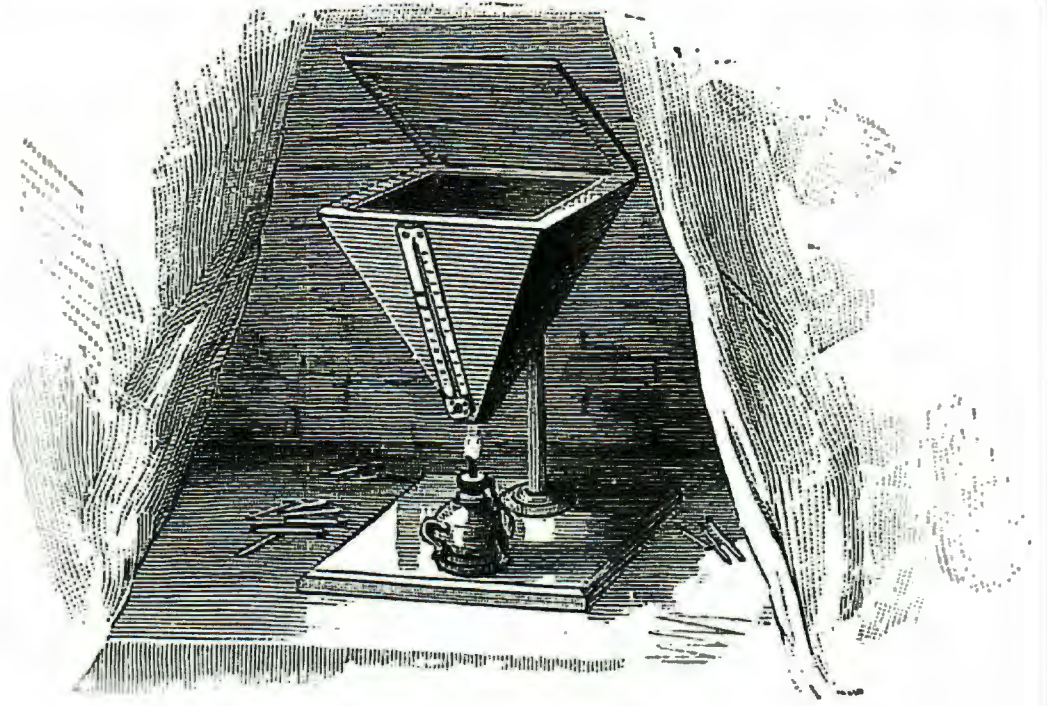
adamları, yer ölçüm uzmanları, sanatçılar ve her alanda amatörlerin dâhil olduğu geniş bir kitlenin kullanabildiği, genellikle tahtadan, taşınabilir küçük bir kutuya dönüşmesiydi. Oda büyüklüğündeki karanlık kutu tamamen terk edilmedi. Hatta bugün dünya çapında birçok yerde turistik ilgi bakımından varlığını sürdürmektedir.

Fotoğrafın mucitlerinin her birinin kamera obskurası vardı, böylece kamera obskura kullanımı otomatik ve kalıcı bir görüntünün nasıl elde edilebileceğinin tasavvur edilmesini hızlandırdı. ■



‘Ancak dönüm noktası kamera obskuranın taşınabilir küçük bir kutuya dönüşmesiydi...’

Kamera obskuranın devam eden çekiciliği çağdaş sanatta, özellikle Minnie Weisz'in 2006 tarihli çalışması 303 No'lu Oda (Room 303) gibi yerleştirmelerdeki kullanımıyla kendini kanıtlamıştır.



Plakayı banyo etme

‘Görünmeyen bir görüntünün var olduğuna toplumu inandırmak başlangıçta zordu...’



Yaldızlama veya Tonlama

YUKARIDA: Gizli görüntü, dagerotip plakası, 'banyo' denilen bu işlemle, cıva dumanına maruz bırakılarak elde ediliyordu.

SAGIDA: Gizli görüntü banyo edildikten sonra tonları sonradan yaldızlama veya tonlamayla güçlendirilebiliyordu.

Görülmeyen görüntü



Erken dönem fotoğraf ekipmanları koleksiyonu.

FIKİR NO 2

GİZLİ GÖRÜNTÜ

Film ışığa tutulduğunda, kimyasal yapısındaki değişiklikler her zaman gözle görülemeyebilir. Böylelikle elde edilen görüntünün gizli olduğu söylenir ve görülebilmesi için daha sonra işlem görmeli ve banyo edilmelidir.

Fotoğrafçılığın ilk günlerinde, insanın görme yeteneğinin taklit edilmesinin fotoğrafın gelebileceği en iyi nokta olduğu düşünülmüştü. Bu yüzden, ideal fotoğraf ilk pozlandırmadan sonra filme müdahale olmadan çabucak ve bütünüyle oluşandır. (Bkz. **Direkt Pozitif Görüntü**.) Anında görüntü ideali, ilk fotoğrafçıların daha sıradan bir fikri hızlıca kavramalarını engellemiş olabilir: Gizli görüntü.

Küçük, boş bir gümüş dikdörtgeninde görünmeyen bir görüntünün var olduğuna toplumu inandırmak başlangıçta zordu. 1830'ların başında L.J.M. Daguerre, fotoğraf makinesi ve banyo araçlarının açık havada sergilendiği alanda toplanan Parisliler'e fotoğraf tekniğini gösterdiğinde, insanlar onun bir şarlatan olduğunu düşünüp, onu umursamadılar. Daguerre'in fotoğrafı topluluğun gözünün önünden alıp kararlık bir alanda elde etmesi de bir işe yaramadı. Gizli görüntüyü nasıl bulduğunu açıklaması da aynı şekilde kuşku uyandırmıştı. Düşük ışıklı gümüş plakalarını diğer kimyasalların bulunduğu bir dolaba koyduğunu iddia etti. Döndüğünde görüntülerin plakalarda sihirli bir şekilde belirdiğini görmüştü. Yorucu bir deneme yanılma sürecinden sonra, dolapta bırakılmış bir cıva kabından gelen dumanın resimleri or-

taya çıkarmış olduğunda karar kılmıştı. Daguerre'in çalışması ancak tanınmış bilim adamı ve politikacı François Arago'nun desteğiyle inandırıcı hale geldi.

Fotoğrafçılığın öncülerinden bir diğeri, **kalotipi** bulan İngiliz W.H.F. Talbot; ilk deneyleri sırasında kendi başına gizli görüntüyü keşfetti. Gizli görüntünün potansiyelini kavrayarak, onu banyo edilmiş bir görüntüden birden çok kopya elde edilebilecek şekilde geliştirdi. Kısa süre sonra, gizli görüntü nihai fotoğrafın üretimini bütünüyle bir aşama haline geldi.

Gizlilik çerçevesinde düşünmek fotoğrafın çekiliş ve basılış şeklini değiştirdi. Pozlandırma süresi kısaldı, dakikalarca oturup fotoğraflarının çekilmesini beklemeyi zor bulan insanlar da kapsayan daha fazla süreyi daha kısa sürede fotoğraflama imkânı doğdu. Sonuçta, fotoğrafın çekimi ertelenebilen bir işlem olan banyo etme sürecinden ayrıldı. Banyo etme, pozlandırmadan sonra, önceleri günler, daha sonra haftalar ve aylar boyunca ertelenebiliyordu. Yirminci yüzyılın sonlarında dijital fotoğrafçılığın icadına kadar, gizli görüntü çoğu fotoğraf üretiminin merkezinde yer aldı çünkü fotoğraf endüstrisi çok sayıda fotoğrafın hazırlanmasına ve satılmasına dayanmaktaydı ve

negatif bunu mümkün kılıyordu. Gizli görüntü nosyonu; hiçbir zaman anlık, direkt pozitif görüntü baskısı umudunu söndürmedi. Bu fikir II. Dünya Savaşı'ndan sonra **Polaroid** görüntünün doğuşuyla gerçeğe dönüştü. ■

Tek adımda fotoğraf

FİKİR NO 3

DİREKT POZİTİF GÖRÜNTÜ



YUKARIDA: Niépce tarafından çekilen Le Gras'da Pencereden Manzara (View from the Window at Le Gras) (yaklaşık 1826) dünyanın en eski fotoğrafıdır. Işığa duyarlı malzemelerin sekiz saat gün ışığına maruz bırakılmasıyla çekilmiştir.

AŞAĞIDA: Ambrotip cama basılmış bir negatiften oluşuyordu. Cam plakamın arkasına siyah bir arkalık konularak tonları negatiften pozitifce çevriliyordu.

Fotoğrafın mucitleri deneylerine, kamera obskuranın yansıttığı ayrıntılı görüntüyü tek bir adımda elde edebilmeleri gerektiğine yönelik incelikli bir fikirle başladılar.

Direkt pozitif görüntüye yönelik başlangıçtaki bu fikir, yaklaşık iki yüzyıl boyunca, Polaroid ve dijital fotoğrafa ulaşınca kadar ısrarlı bir amaca dönüştü.

Kamera obskura tarafından oluşturulan canlı renkli görüntüyü gören Fransız mucit Joseph Nicéphore Niépce, taşınabilir karanlık kutusuna ışığa duyarlı kâğıt yerleştirdi ve on dokuzuncu yüzyıl başlarında ışık ve karanlığın belli belirsiz bir görüntüsünü elde etmeyi başardı. Diğer deneylerden öğrenerek düz bir parça kurşun-kalay alaşımı seçti ve ona ışıktaki katılaştıran katran gibi bir madde olan Yuda bitümü sürdü. Hazırlanan metal, evinin üst katında pencerede duran bir karanlık kutuya konmuştu. Yaklaşık sekiz saat sonra, bitüm yeterince ışığa maruz kalmış ve katılaşıyordu. Niépce, daha yumuşak ve pozlanmaya daha az maruz kalmış bölümleri yıkadı ve plakayı iyot dumanına tutarak karanlık ve ışık arasındaki kontrastı artırdı. İşlemlerin sonunda elinde tuttuğu, bugün dünyanın ilk fotoğrafı olarak kabul edilen bir direkt pozitif görüntüyü.

Niépce'in görüntüsü tekti: çoğaltılabileceği negatifi yoktu. Sonunda, çalışması görsel olarak daha detaylı bir fotoğraf olan **dagerotipin** temelini oluşturdu.

Bir başka fotoğraf mucidi, 'fotojenik çizim' adını verdiği ışık aracılığıyla fotoğraf makinesiz elde edilen benzersiz görüntüler üretti. W.H.F. Talbot, 1830'ların ortasında kâğıdı gün ışığında karartan gümüş solüsyonlarla gün ışığına duyarlı hale getirdi. Sonra, yaprak gibi küçük objeleri kâğıdın üzerine koyup ikisini birden günışığına maruz bıraktı. Günışığının erişemediği bölgelerde objenin silüeti belirdi. Kendi üret-

tiği bir solüsyonla ışığın etkileşimini durdurduktan sonra, Talbot elinde bir direkt pozitif görüntü tutuyordu. Çok geçmeden, Talbot, bunun görüntünün tonları ters çevrilmiş kopyalarını üretirken bir negatif olarak kullanabileceğini anlayacaktı. Yirminci yüzyılda **fotoqram** olarak yeniden adlandırılan bu teknik çekiciliğini hiç yitirmedi.

Çok sayıda baskı elde etmek için negatif yoğun olarak kullanılıyor olsa da, direkt pozitif görüntü fikri varlığını sürdürdü. Dagerotipin pahalı olmayan bir muadili olan ambrotip negatifi pozitifce dönüştürecek olan hafifçe düşük ışıklı cam, negatif ve siyah bir arkalık gerektirdi. Başka bir popüler direkt pozitif görüntü tipi olan hafif teneke tip ise, tonları ters çevirmede benzer bir nosyon kullandı.

Dijital çağdan önce II. Dünya Savaşı sonrasında, **Polaroid** yöntemi anlık tek adımda fotoğrafçılığa en çok yaklaşım gelişme oldu. Fotoğraf makinesi birbirine yapıştırılmış negatif film ve pozitif kâğıt ile banyo ve sabitleme için gerekli kimyasallarla birlikte geldi. ■



Hippolyte Bayard kendi direkt pozitif görüntü baskı tekniğini geliştirdi. Ölü bir adam olarak poz vererek kendini çektiği *Bogulmuş Bir Adam Olarak Otoportre (Self-Portrait as a Drowned Man)* (1840) ile fotoğrafın yalan söyleyemeyeceği inancını alaya aldı.

Ters mantık

ÖLÇEK



Dijital çağa kadar negatif, fotoğrafçılığın temelini oluşturdu. Negatif temel olarak koyu ve açık tonun ters çevrilmesine dayanır.

FİKİR NO 4

NEGATİF/POZİTİF

Negatiften önce kâğıt fotoğraf ve onun çoğaltılabilecek şekilde üretilebileceğini hayal eden bir mucit vardı. Dijital çağa gelinceye dek, fotoğrafık bir görüntünün tam olarak tersine çevrilerek basılabilmesi fikri fotoğrafçılığın temelini oluşturuyordu.

Bu, bir *eureka* anı değildi. 1835'te W.H.F. Talbot, uzun bir pozlandırmadan sonra bir görüntü elde edebilmeyi başardığında bunun 'ikinci çizim' olarak adlandırdığı şeyi yapmakta kullanılabileceğini not etti. Diğer bir ifadeyle, Talbot görüntüyü duyarlılaştırılmış bir kâğıda koyarak ve ışığa maruz bırakarak bir kopyasını almayı düşünmüştü. İkinci çizimde veya pozitif baskıda ilk görüntünün veya negatifin tonları tersine çevrilecekti. Talbot yöntemi tasavvur etmişti, ancak bu tekniği tanımlamak için 'negatif' ve 'pozitif' terimlerini türeten kişi, bilim adamı arkadaşı John Herschel idi. Herschel aynı zamanda fotoğrafa ismini veren kişi olarak kabul edilir.

İlk negatifler kâğıttan yapılmıştı (bkz. **Kalotip**). Görüntüler onlardan elde edildiği zamanlarda, kâğıdın dokusu ve yoğunluğu en son baskıyı etkiliyordu. Fotoğrafi sanata bir tehdit olarak algılayan insanlar, son baskıya arzulan bir 'el yapımı' kalitesi veren, görüntülerin kâğıtta bozulmasıyla ve detayların biraz kararmasıyla avundular. Eleştirmenler, negatiften sınırsız sayıda kopya üretilabileceği için hayranlık göstermiş olsalar da, kâğıt negatifler söz konusu olduğu sürece gerçek daha az etkileyiciydi. Kâğıdın lifleri tekrar tekrar suyla ıslatıldığı için zayıfladı ve ışığa duyarlı kâğıtla temas görüntüleri aşındırdı. Fotoğrafçılar bazen görüntünün ve kâğıdın bütünlüğünü ko-



Fiber temelli fotoğrafçılık birçok etkileyici gri tonlu fotoğraflar için zengin bir görsel deneyim sağlayan bir kompleks negatifler üretmekte uzmanlaşmıştır. Bunun bir örneği, karatane Dianne Nilsen'in

ellerinde gösterilen ve aynı negatifli Tucson'deki Arizona Üniversitesi Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi'nde saklanan, Wynne Bullock'un Ormandaki Çocuk (Child in Forest) (1951) fotoğrafıdır.

rumayı sağlamak için negatif kâğıtlara ince bir tabaka balmumu sürdüler. Yine de, kâğıt negatifler çoğunlukla mürekkep veya kalemle rötuş ediliyordu.

Negatifin geliştirilmesi, kâğıt yerine dokusuz malzemelerin geçmesini gerektirdi. **Kolodyumdan gümüş jela-tin baskılar** ve **renkli fotoğraflar** üreten sıvı çözeltilere geçiş, fotoğraf kimyasallarının ve işleme tekniklerinin standartlaşmasını gerektirdi. Bu ilerlemeler sayesinde, negatif daha fazla görsel bilgi kaydedebilir ve bu bilgiyi baskı sürecinde bozulmadan saklayabilir hale geldi.

Dijital çağa gelinceye kadar negatif, birçok fotoğrafçının fotoğrafçılıkta en çok övündüğü öğeydi. 1940'larda Ansel Adams ve Fred Archer, fotoğrafçıların negatife işlenecek görsel bilginin yoğunluğunu ölçerek olası görüntüyü önceden gözünde canlandırmalarını sağlayan ve Zon Sistemi diye adlandırılan metodu geliştirdi. Adams'ın 1948 tarihli kitabı *The Negative* hâlâ basılmaktadır. Öyle de olsa, Adams'ın hayranları bile, eski ve yeni negatifleri tarayıp bilgisayarlarına aktararak fotoğraf düzenleme araçlarıyla zenginleştirerek kaliteli dijital yazıcılarda basmanın çekişliliğine kapıldılar. ■



Alexandre Clausel'in Fransa'da
Troyes yakınlarında
Manzara'sında (Landscape near
Troyes, France) (yaklaşık 1855)
olduğu gibi, dagerotipin gümüş
yüzeyi çoğu zaman fotoğrafın ışıklı
bölgelerine pırıltı verirdi.

Hafızası olan bir ayna

FİKİR NO 5

DAGEROTİP

Oldukça cilalı, ayna gibi gümüş yüzeyi ve son derece detaylı görüntüleriyle dagerotip, 1850'lere kadar en popüler fotoğraf yöntemi idi. Aslında, dagerotip portreler o kadar canlı görünüyordu ki birçok insan onlara doğüstü güçler atfetti.

Fransız sanatçı ve kimyacı L.J.M. Daguerre'in 1830'ların sonunda adını verdiği bu yöntemde, gümüş kaplama bir parça bakır, ayna parlaklığında cilalanıyordu. Plaka iyot dumanına maruz bırakılarak ışığa duyarlı hale getiriliyor ve sonra kamera obskura konuluyordu. Kamera daha sonra görünür hale getirilecek olan bir gizli bir görüntü ürettiyordu, banyo işlemi özel yapım bir kapta civa dumanına maruz bırakılarak yapıldı.

Gümüş plaka, ağırlığıyla çelişecek şekilde narindi, kolayca çizilebiliyor veya lekelenabiliyordu. Dahası, dagerotip görülebilmesi için belli bir açıda tutulmalıydı. Fotoğrafın yüzeyi camla korunuyordu ve plaka çoğunlukla koyu renk kumaşla astarlanmış bir çerçeveye konuluyordu ki kullanıcı koyu kısmı eğip görüntünün parlak yüzeyini gölgeleyip onu daha algılanabilir veya 'okunabilir' hale getirsin.

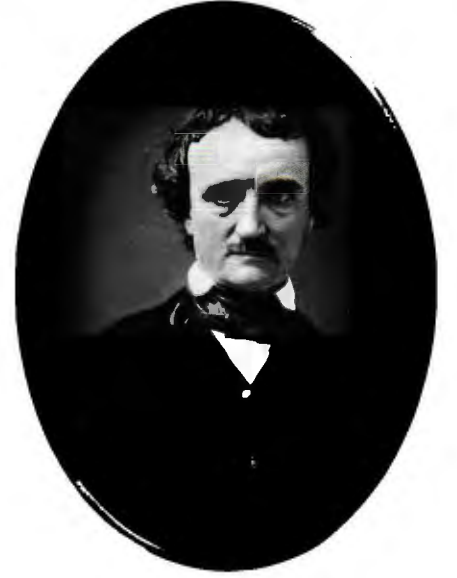
Dagerotipin haberleri bizzat Daguerre tarafından hazırlanan eğitici bir el kitabı yardımıyla dünyaya yayıldı. Dagerotip fotoğraf yapımı için gerekli malzemeler piyasada olduğu için yeni fotoğrafçıların karanlık kutular ve kimyasallar alıp fotoğraf yapmaya başlamalarıyla dagerotip çılgınlığı patlak verdi.

Dagerotip, kısa bir süre sonra, fotoğrafçılıkla ilgili kesin ve anlık gerçek fikrine pek fazla atıfta bulunmadan, İngilizce'de bir isim ve yüklem haline geldi. Popüler edebiyatta dagerotip ve dagerotip yapanlar, masumlara büyü yapabilmek gibi doğal olmayan güçlere

sahip görüldüler. Nathaniel Hawthorne 1851 tarihli romanı *Yedi Kalkan Duvarlı Ev'de* (The House of the Seven Gables) dagerotipin insanların ahlaki yönünü meydana çıkarma gücü olduğunu yazdı. İnsanlar zaman zaman portrelerinin çekilmesi için dagerotip çeken fotoğrafçılara gittiklerinde, fotoğrafçının ölmüş kişinin ruhunu çağırabileceğini umarak yanlarında ölünün şapkası veya atkısı gibi hatıra eşyalarını götürürlerdi.

Dünya çapındaki ilk fotoğraf yöntemlerinden birinin, oldukça ağır bir gümüş kaplı bakır levha üzerindeki görüntü olması garip görünebilir. O zamanlar da şimdiki gibi, çok çeşitli yüzey veya **baskı yüzeyi** (desteği) -görüntünün oluştuğu malzeme- fotoğraf için kullanılabilirdi. Çokça tartışılan anekdot tarzında kanıtlar, savaş ve ekonomik sıkıntı dönemlerinde eritilen dagerotipin yapıldığı değerli malzemenin bu erken dönem fotoğraflarının kaderini belirlediğini öne sürmüştür. Fakat dünya çapında dagerotip fotoğrafların çekimi hakkında az sayıda istatistik olduğu için akıbeti hakkında ikna edici kanıtlar elde etmek imkânsız gibi görünüyor. ■

1849 tarihli anonim bir dagerotip fotoğrafta görülen Edgar Allan Poe, dagerotip fotoğrafçılığını faydalarını desteklemekte hızlı davranmıştı.



Cesurca gitmek...

FİKİR NO 6

KEŞİF

Fotoğrafın ilk taraftarları bu yeni aracın değerini tartışırken genellikle bilimsel gezilere ve coğrafi belgelenmelere olan faydasından söz ederlerdi. Fotoğraf makinesi dünyayı –ve evreni– kayıt altına almak ve keşfetmekte önemli bir rol oynadı. Aynı zamanda izinsiz incelemenin sembolü haline geldi.

Ağustos 1839'da fotoğraf dünyaya açıldı. Bu yeni iletişim aracı için duyulan coşku öyleydi ki **siyanotipin** mucidi John Herschel, Eylül 1839'da Antarktika'ya yapılacak olan İngiliz keşif gezisine fotoğraf cihazları götürülmesini teklif etti. Önerisi kabul edilmese de, bu fikir fotoğrafın çekiciliğinin deneysel verileri tarafsız olarak toplayacağı varsayımına dayandığını vurgular nitelikteydi. Sonunda, bilimsel ve askeri araştırmalar fotoğrafçıları işe almaya veya anında görüntü oluşturacak eleman yetiştirmeye başladılar. Fotoğraf makinesi ne kadar tarafsız olsa da, fotoğrafçılar görüntüleri kendi kültürel değerleri ve işverenlerinin amaçları doğrultusunda yorumlama eğiliminde oldular. Böylelikle, Kutsal Topraklar'ın fotoğrafları Hristiyan yapılarını ön plana çıkarırken, Yunanistan'da çekilenler Neo-klasik mimariyi etkileyen Yunan mimarisini vurguladı.

Birçok keşif yolculuğu, doğal kaynak arayan hükümetlerin veya şirketlerin sponsor olduğu büyük girişimlerdi. Fakat, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında bazı varlıklı kişiler tek başlarına foto-keşif turlarına çıktılar. J.-P. Girault de Prange; Yunanistan, Lübnan, Filistin, Mısır ve Türkiye'ye yaptığı üç yıl süren seyahatte yaklaşık 800 eski mimari yapının dagerotipini hazırladı. 'Doğu romansı' diye adlandırılan şey İncil'e değin sahnelerle yönelik ilgiyle

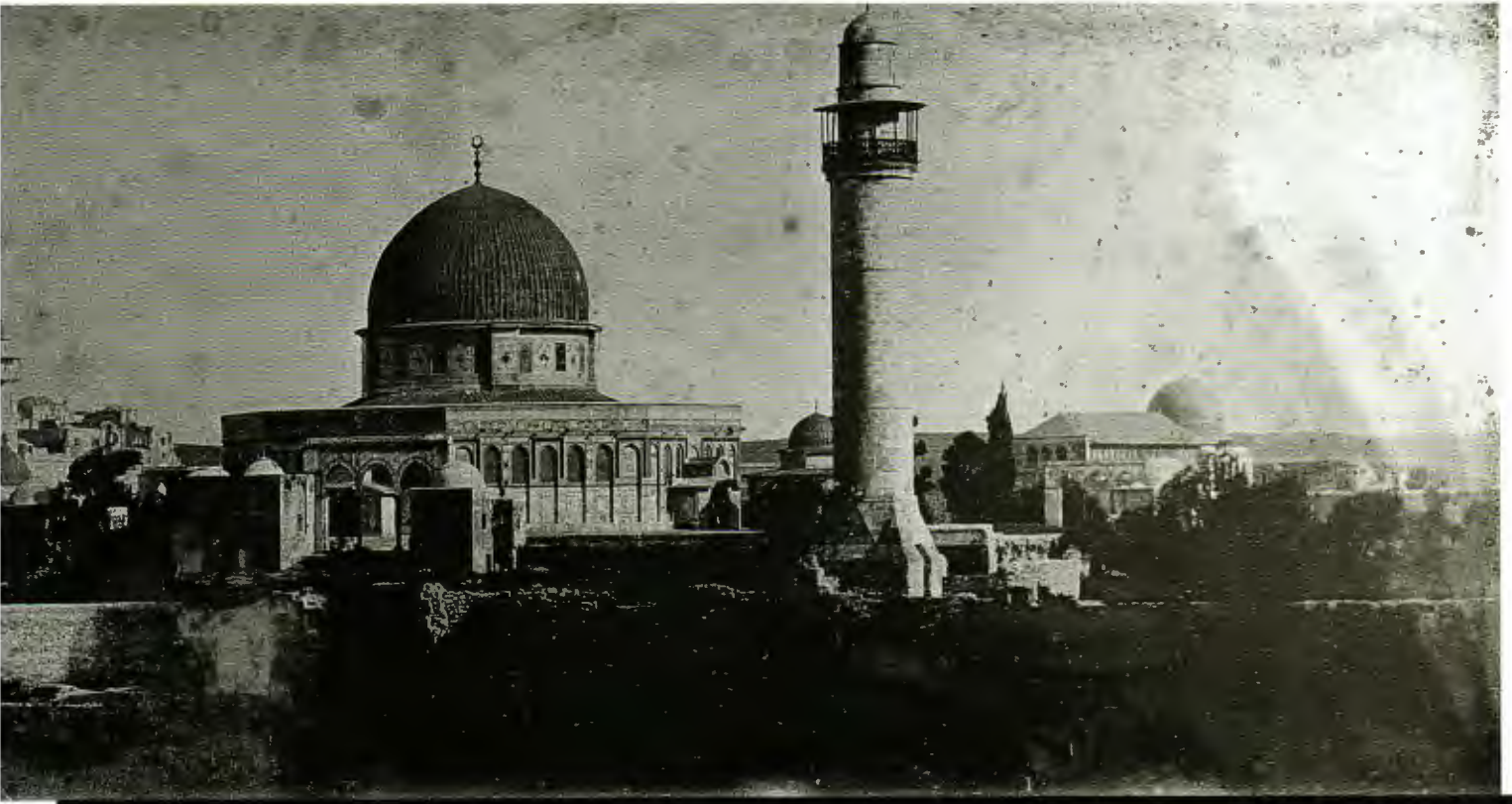
birleşerek turistleri cezbedti ve seyahatle ilgili şeyler okuyan kişilerde bu bölgelerin ve insanların fotoğrafları için talep uyandırdı. 1850'lerin başlarından itibaren Francis Frith, birçok formatta seyahat fotoğrafı çekti; insanların başkalarının onlar yerine yaptığı yolculuklara duydukları arzudan faydalanan geniş bir endüstrinin öncülüğünü yaptı. Yurtdışı maceralar gazeteleri doldurdu ve yolculuklardan 'İlk Fotoğraflar'ın gravür tasvirleriyle resmedildiler.

Sömürgecilik ve fotoğrafçılık arasındaki sembiyotik ilişki; yerli mimarisi ve yabancı ülkelerdeki bakanlıkların, yöre insanları ve hükümet görevlilerinin, egzotik bitki örtüsü ve deniz aşırı günlük yaşamın kataloglarının yapılmasına teşvik etti. Bu fotoğrafların birçoğunda yabancıların uzak diyarlardaki mevcudiyeti, bilimsel bilgi toplamayla ya da beyaz insanın medeniyet götürme ve eğitime sorumluluğunun görsel ispatıyla haklı çıkarılıyordu (bkz. **Kanıt**). Bazı fotoğraf etkinlikleri, açık biçimde kültürel üstünlük nosyonu üzerine kurulmuştu. Örneğin, Sömürge Ofisi Görsel Eğitim Komitesi'nin (*Colonial Office Visual Instruction Committee, COVIC*) geniş fotoğraf koleksiyonu 'imparatorluk birliği ve vatandaşlık' yaratmak için oluşturulmuştu. 1902'den I. Dünya Savaşı sonuna kadar etkin olan COVIC,

Britanya'yı imparatorluğa imparatorluğu Britanya'ya tanıtan kapsamlı fotoğraf slaytları konferansları düzenledi ve ders kitapları için illüstrasyonlar sağladı.

Fotoğrafın bugünkü rolü, uzayın ve okyanusun derinliklerinin keşfinin kaydedilmesi ve savunulmasıdır. Profesyonel fotoğrafçılar, bilimsel amaçlarla olduğu kadar bağış toplamak ve kamunun desteğini kazanmak amaçlarıyla görüntü yaratmak üzere keşif gezilerine eşlik ediyor. Kutup keşfine katılan ve günlük blog yazan fotoğrafçılar sayesinde toplum araştırmanın heyecanına ortak olup, önemini kavrayabiliyor. ■





‘Doğu romansı...seyahatle ilgili şeyler okuyan kişilerde fotoğraf için talep uyandırdı.’



YUKARIDA: Yakın Doğu mimarisi, arkeolojisi ve İslam sanatları öğrencisi olan de Prangey; Yunanistan, Mısır, Türkiye, Lübnan ve Filistin’de eski yapıların fotoğraflarını çekti. Kubbet-üs Sahra’nın Kubbesi ve Aglama Duvarı’nın (The Dome of the Rock and the Wailing Wall) bu fotoğrafı Kudüs’te yaklaşık 1850’de çekildi.

AŞAĞIDA: Okyanus bölgelerinin ve yaşam alanlarının yüzde beşten daha azı keşfedilip fotoğraflandığı için bilimdeki son keşif sahası olarak adlandırılıyor.



‘Kalotip sanatçıların favorisi olarak kaldı.’

Büyük Speos, Üç Çeyrek Görünüşüyle Dev Heykel, (Large Speos, Colossal Statue Seen at Three-Quarters View) Abu Simbel (1851-52) eseriyle Félix Teynard gibi ilk kalotip fotoğrafçılar, biçimi yorumlamak için Mısır'ın parlak ışık ve koyu gölgelerini kullanan eski heykeltıraşların ve mimarların tekniğini izlediler.

Çok yönlü düşünme



FİKİR NO 7

KALOTİP

İsmi Yunanca 'güzel' ve 'etki kelimelerinden alan erken dönem fotoğraf yöntemi kalotip iyi bir etki oluşturmakla kalmayıp, çok sayıda görüntü elde etmeyi mümkün kılarak fotoğrafçılığın alanını genişletti ve bunun gibi pek çok etki yarattı.

Bir fotoğraf yöntemi oluşturmaya yönelik ilk girişimi fotoğraf makinesiz fotogramla sonuçlanan W.H.F. Talbot, kısa süre içinde negatiften pozitif baskılar alınabileceğinin farkına vardı. 1841 yılında kalotipin patentini aldıktan sonra, kendisinin üretim yapabileceği ve başkalarının da faydalanabileceği bir stüdyo ve baskı işletmesi kurulmasına yardım etti. Gerçekten de fotoğrafçılığın sanayileşmesini öngördü ve bu sürece katıldı.

Kalotip yöntemi kimyasallar ve suyla ıslanmaya dayanacak kadar sağlam kâğıda gereksinim yarattı. Başlangıçta fotoğrafçıların hazırladığı kâğıtlar kullanıldı. Fotoğraf için standart ölçüler yoktu, sadece kamera boyutlarıyla ilgilileniliyordu. Talbot ve diğer fotoğrafçılar kendi kâğıtlarını kestiler ve ışığa duyarlı kâğıtlarını fotoğraf makinesinde desteklemek üzere kâğıt yuvaları tasarladılar.

Talbot 1840'ların ortasında ilk fotoğraf kitaplarından birini yayımladı, içinde kenarlarından sayfaları yapıştırılmış gerçek fotoğraflar vardı. Metinlerin eşlik ettiği yirmi dört kalotip, sanat objelerinin ve porselen koleksiyonlarını kayıt altına almaktan mimari çizim ve görüntülerin kopyasının üretilmesine kadar fotoğrafın birçok kullanımını belgeledi. Talbot'ın mahareti, fotoğrafçılığın seri görüntüler (sıralar) oluşturma potansiyeli konusunda bilinçli olmasında da görülüyordu. Talbot, Fransız ressam Claude Monet'nin birkaç on yıl sonra yaptığı gibi, hem doğal hem kurulmuş ortamlarda geometrik şekillerde ışığın etkilerini inceledi.

Kalotip çoğu zaman Talbot'ın patent haklarını çiğneyen amatörler'e hitap ediyordu. Sonra kendilerine kanundan muafiyet tanınması için ona baskı yaptılar. Dünyanın ilk fotoğraf kulübü olan Edinburgh Kalotip Kulübü kaloti-

SOLDA: Talbot'ın fotoğraf baskı tesisi, fotoğrafın sanayileşmesinin ne kadar hızlı gerçekleştiğini gösteriyor.

YUKARIDA: D.O. Hill fotoğrafın akılda kalan niteliklerini keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda negatiftin rötüş edilebilir olduğunu buldu. Oturan kişinin yüzünün ön tarafındaki bölge negatifte aydınlatılmıştır.

pin icadından kısa süre sonra, 1840'ların başında kurulmuştu (bkz. **Fotoğraf Toplulukları**). Dagerotipte olduğu gibi, daha fazla insan denedikçe kalotip için de pozlandırma süreleri azaldı.

Yumuşak görünüşü, gölge ve ışığın geniş parçalar halinde olması, basıldığı kâğıdın dokusuyla kalotip, öğeleri vurgulayan detay tarzı ve kalın çizgileriyle dagerotip fotoğrafı kaba ve çirkin bulan sanatçılara çekici geldi. İskoç ressam ve erken dönem fotoğrafçı David Octavius Hill, kalotip ve dagerotip fotoğrafı kıyaslarken kalotip fotoğrafın 'Tanrı'nın mükemmel eserinin alçaltılmasından ziyade, insanlığın mükemmel olmayan eseri gibi görüldüğünü' beyan etmişti. Albümin baskı gibi endüstriyel olarak üretilmiş fotoğraf yöntemleri yerini almış olsa da, bu yüzyılın sonunda Ayrılık hareketinin (bkz. sayfa 120) bir parçası olarak nostaljik bir dönüş yapan kalotip, sanatçıların favorisi olmayı sürdürdü. ■



YUKARIDA: Dans ve diğer ritüelleştirilmiş beden hareketleri fotoğrafta sevilen konular haline gelmiştir. Bu nü çalışmayı 1906'dan bir süre sonra yapan Arnold Genthe, biri ünlü Isadora Duncan'ın da yer aldığı, iki dans fotoğrafları kitabı yayımladı.

AŞAĞIDA: McGinley'in fotoğrafları, Jasper (2010) isimli portresinde olduğu gibi genç erkek ve kadınlarda beden farkındalığını ve deneyimini betimler.

Tanrılar ölümlülere karşı

FIKİR NO 8

NÜ

Fotoğrafçılık, bu yeni aracın inatçı gerçekçiliği açısından fotoğraf sanatçıların Batı nü geleneğini incelemeye zorladı. Nü resimlerde veya heykellerde her zaman bir bileşen olan erotizm, süje bir tanrı veya tanrıçaya benzediğinde daha az ısrarcı, süje belirli bir erkek veya kadın olduğunda ise daha fazla ısrarcıydı.

Çıplak insan figürünün tasvirleri Batı sanatı için aslidir. Yunan ve Roma süjeleri, Rönesans ve Barok işleri etkilemiştir. Cennetten kovulma gibi İncil sahneleri, bir çıplaklık görüntüsünü gerektirir. 'Canlı çalışma' yüzyıllarca sanat eğitiminin merkezinde yer aldı. Ancak, fotoğraf ortaya çıktığında, onun dürüst gerçekçiliği klasik veya dini ikonografi tasvirine kolayca geçmesini engellemiştir.

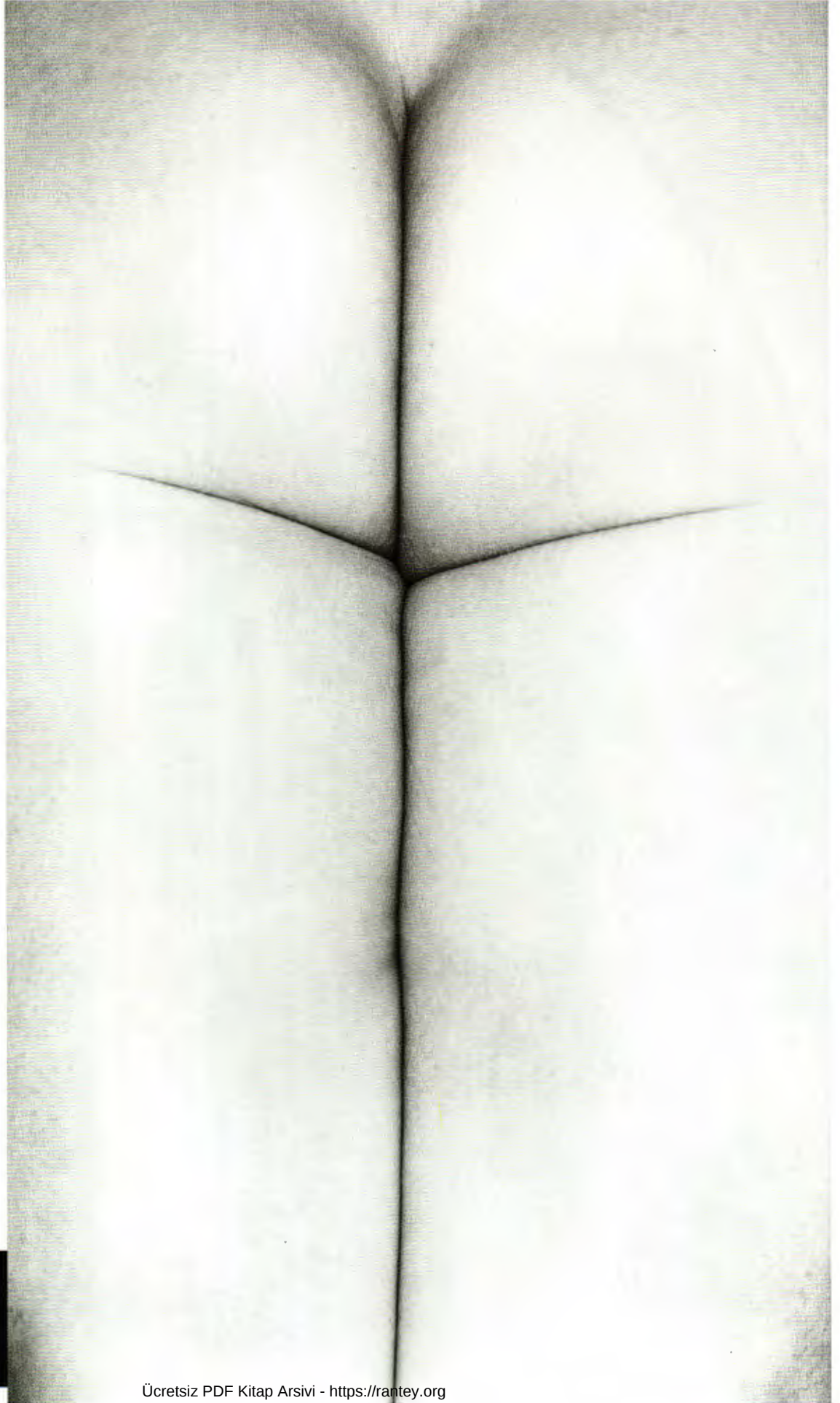
Resim hazırlıklarının bir parçası olarak nü fotoğrafları kullanmakta hevesli olsalar da Eugène Delacroix gibi on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları, fotoğrafın makinemsi hatasızlığını eleştirdiler. Delacroix'ya göre fotoğrafın gerçeğe yakınlığı esnetilemez nitelikteydi. Fotoğraf taraftarları nü fotoğrafların en azından stüdyolarda canlı modeller tarafından verilen tipik pozları gösterebileceğini öne sürdüler. Böylelikle, sanatçıların model ihtiyacı ile devletin sözüm ona halkı pornografiden koruma ihtiyacı arasında bir arabulucu olarak akademiler (académies) bulunmuştur.

Nü fotoğrafın ortaya çıkardığı sorun, halkı avanak ve eğitimsiz kabul edip kendini yüksek kültürün koruyucusu ilan edenlerin fotoğrafın halka etkisi hakkında zaten için için yanan sorunlarını alevlendirdi. Fotoğrafçılık, terbiye etme ve iyi hissetme pahasına temel duyguları tatmin etmekte oldukça hevesli görünüyordu. Anatomik tasvirleri yumuşatmak için bazı fotoğrafçılar kumaş, kolon veya pan flüt gibi destek malzemeleri eklediler. Üreme organlarının gizlenmesinde ışıktandırma bastırma, bulandırma, koyu göl-

geler veya ışınlarla desenli hale getirme ve resmin kompozisyon prensiplerini taklit etme yardımcı oldu.

Yirminci yüzyıl fotoğrafları da çekişken olabiliyordu. Harry Callahan'ın karısı Eleanor'ın 1947 tarihli samimi fotoğrafında karanlık odada ten ışıktandırılmıştır ve görüntü bakan kişinin dikkatini merkezdeki gölgeli hac gibi şeklin yumuşak geometrisine odaklamak için kesilmiştir. Görüntü birçok olası anlam ve ilişkilendirme arasında sendeler.

Yirminci yüzyıl sonlarında eleştirel teorisinin sanat üretimini harekete geçirdiği **Teorik Sapma** sırasında ortaya çıkan sanatsal ve sosyal konular bedene ve cinsiyet oluşumuna odaklandı. Kimliğin doğuştan geldiğini savunan Özcüler, kültürel belirlenime inananlarla çatıştılar. Dolayısıyla, birçok fotoğrafçı beleyip büyütme gibi davranışları kadınlara özgü olarak resmederken, diğerleri cinsiyeti öğrenilen fikirlerin parçalı bir performansı olarak ortaya koydular. Bu temel konular yirmi birinci yüzyıla kadar devam ederken, Ryan McGinley gibi bazı fotoğrafçılar, gayriresmî kameralı telefon fotoğraflarının her yerde görülen etkilerinden yola çıkarak insan figürünün lirik tasvirlerini yaratmakta kullandılar. ■



Callahan, esi Eleanor'un pek çok fotoğrafını çekti. Bunların bazıları erotik ve müstehcen nülerden oluşuyordu. Eleanor 1947, başarılı soyutlama ve sıcak teni kaynaştırır.



Özel tasarlanmış ağırlıklar veya
doğaçlama icatlar uzun mercek
pozlamaları yaratmak için örtücüye
bağlanıyordu.

Işıklar, kamera, motor!



Siyasi açıklamalar ve spor müsabakaları gibi halka açık etkinliklerde sıralanan mercekler, bütün gözlerin yargılama halinde olduğu duygusunu uyandırır.

FIKİR NO 9

MERCEK

Mercek, fotoğrafçılığın iddiasız mucidiydi. İlk fotoğraf deneylerinin birçoğuna ev sahipliği yapmış olsa da kamera obskura sadece ışık geçirmez bir kutuydu. Fakat yüzyıllardır bilimsel gelişmenin süjesi olan mercek, fotoğrafçılığı yaratan diğer mütevazı parçalara göre çok daha ileri düzeydeydi.

Fotoğraf makinesinin merceği, ışık ışınlarını yoğunlaştırıp film yüzeyine veya fotoğraf makinesinin içindeki dijital sensöre iletir. Mercek tek bir parça cam veya bugünlerde olduğu gibi plastik olabilir. Mercekler çoğunlukla öğeler diye adlandırılan pek çok tabakadan oluşur. Bunlar, maksimum etkiye ulaşmak için birbirinin üzerine yapıştırılmıştır. Fotoğraf makineleri ve fotoğraf malzemeleri standart ölçülerde üretilmeden önce, mercekler, fotoğraf makinesinin, özellikle ışığa duyarlı malzemenin konulduğu yerin boyutuna göre ayarlanırdı. Bu acemi araç için mercek yapım biliminin ilerlemiş ve kompleks hale gelmiş olması şanstı. Böylece, fotoğrafçılar, ışığı hazırladıkları duyarlı yüzeye mümkün olduğunca az bozulmayla yönlendirebildiler.

Fotoğrafçılığın yaratılmasında Charles Louis Chevalier'nin oynadığı rol, bu aracın icadında diğer Fransız mucitlerinin oynadığı rol kadar iyi bilinmez. Ancak, Parisli optik uzmanı Chevalier, Joseph Nicéphore Niépce ve J.L.M. Daguerre'i bir araya getirmiş, ortak çalışmaları dagerotiple sonuçlan-

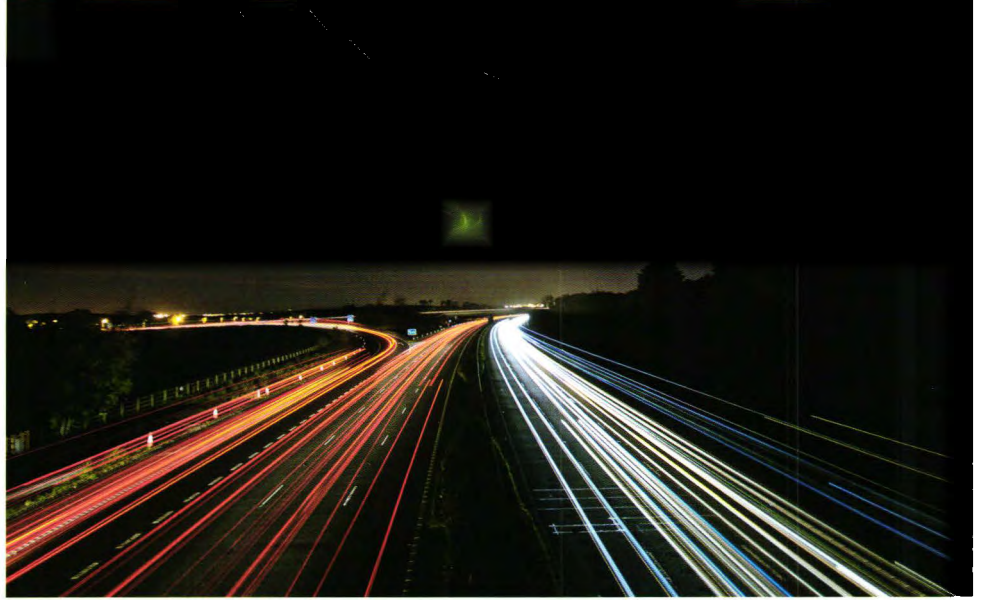
mıştır. Chevalier kaliteli mercekler sağlamak dışında teknik olarak katkıda bulunmamıştır. Aralarındaki sosyal ve fiziksel mesafe yüzünden başka türlü tanışamayacak olan Niépce ile Daguerre arasında köprü oluşturmuştur. Fotoğrafçılığın Britanyalı mucidi W.H.F. Talbot da deneyleri için kaliteli merceklerin varlığına gerek duyuyordu.

Fotoğrafçılık ilerledikçe farklı durumlar için özel mercekler geliştirildi. İsminden anlaşıldığı gibi insanların resimlerini çekmek için portre merceği hazırlandı. Fotoğrafçılığın ilk dönemlerinde, oturan kişiler hareket ettiğinde veya gözlerini tekrar tekrar kırptırdıklarında ortaya çıkan fotoğraflar bulanık olurdu. Portre mercekleri daha hızlıydı. Işığın mercekten geçişi daha hızlı oluyor, pozlandırma süresi kısalıyor, bulanık olmayan fotoğraflar çekmek kolaylaşıyordu. Portre çalışmaları fotoğrafçıların ekmek kapısı olduğu için portre merceği fotoğrafçılık işinde yararlıydı. Geniş açılı mercekler fotoğrafçıların görüntülerin geniş açıklıklarını fotoğraflamasını mümkün kılarken, makro mercekler bilim adamlarına

ve amatörler için yakın çekim çalışmaları yapma olanağı tanıdı.

Fotoğraf makinesi merceklerini yaratan optikçiler; mikroskoplar, teleskoplar ve diğer görüntüleme cihazlarıyla da çalışabiliyor olsalar da, fotoğraf makinesi merceği bunlardan farklıdır. Örneğin, iyi bir mikroskop kullanıcıya görüntüyü görme ve inceleme imkânı tanır. Fakat iyi bir kamera merceği bunun ötesine gider. Kamera merceği; filmin kimyası değişebilir veya küçük ışığa duyarlı öğeler doğru şekilde yanıt versin ve fotoğraf elde edilsin diye, ışık ışınlarını tüm ışığa duyarlı yüzeye ulaştırmak üzere tasarlanmıştır. ■

Ardına kadar aç!



FİKİR NO 10

ÖRTÜCÜ

Bu görüntüdeki pozlama o kadar uzundur ki gökyüzündeki yıldızların hareketinin izleri görülebilir.

Kamera örtücüsü, mercekten ve fotoğrafın başlatıldığı ışığa duyarlı malzemenin üzerine geçen ışığın miktarını kontrol eder. Pozlanma zamanını –örtücünün açık olacağı süreyi– önceden bilmek fotoğrafçıya yalnızca aracı daha iyi kontrol etme olanağı vermekle kalmamış, aynı zamanda örtücü kaynaklı efektlerle deney yapmakta cesaret vermiştir.

Fotoğrafın ilk yıllarında pozlanma genelde dakikalar sürer ve makineye giren ışığın kontrolü, mercek kapağının kaldırılıp birkaç dakika beklenmesi ve kapağın tekrar takılmasıyla sağlanırdı. Bazen de mercek pozlanmalar arasında siyah bir kumaşla kapatılırdı. Basit kapaklı (kanatlı) örtücüler, elle veya ustaca yapılmış pnömatik bir basınç soğanıyla çalıştırılırdı. İlk örtücülerin çoğu makinenin dışında merceğin önünde yer alırdı.

Film hızlandıkça ve mercekler geliştikçe, örtücüler merceğin içine yerleştirilen veya makinede başka bir yere konulan iyi tasarlanmış cihazlar haline geldi. Örtücülerin artan kullanımı ve ilerlemesi, özellikle otomobil yarışları ve hızlı sporlarda, hızın dünya çapındaki sembolü haline gelen bir görsel efekt üretmesine yaradı (bkz. **Spor Fotoğrafçılığı**). Pan çekim yaparken –yani kamerayı eylem yönünde hareket ettirirken– yavaş bir örtücü kullanmak, konu net kalırken arka planın bulanık olmasına yol açar. Böylece, bu-

lanlık çizgili arka plan hızın görsel bir metaforuna dönüştü. Uzatılmış pozlanmalar, karanlıkta insan gözünün tamamını göremeyeceği ışık olaylarını kaydetti. Gece ortam ışığında sokak fotoğrafçılığı, aynı şekilde havai fişek gösterilerinin, şimşek fırtınalarının ve siste sokak lambalarının yarı gölgesinin fotoğrafları örtücü kontrolüne çok şey borçludur. Araç trafiğinin gece pozlandırmaları bir başka tanıdık görüntüyle sonuçlandı: beyaz farlar ve kırmızı stop ışıklarının uzun çizgileri. Sadece yoğun trafiği simgelemekle kalmayan aynı zamanda insanların otomobillerindeki yalıtılmışlığını simgeleyen bu görüntü, hareketsiz obje fotoğrafçılığında doğmuştur ve hem orada hem de sinema, **televizyon** ve **videoda** varlığını sürdürür.

Fotoğraf plakaları daha kolayca üretilmeye başlandığında ve daha güvenilir olduğunda ironik bir şekilde fotoğrafçının işi daha karmaşık hale geldi. Pozlanma süresini hesaplamak çizelgeler, matematik ve ışıkölçerler

gerektirdi. Bu özellikler 1930'ların sonuna kadar makinelere entegre edilmediği için amatör fotoğraf makinesi hayranları, girift örtücü çalışmalarından kaçınmaya çalıştılar. İleri düzey örtücüler gibi profesyonel araçlar çoğaldıkça ve pahalandıkça halkın basit, otomatik fotoğraf makineleri için talebi de arttı (bkz. **Halkın Sanatı**). Bugün toplumun kullanımı kolay fotoğraf makinelerine yönelik talebi, kullanıcının fotoğraf yapımının zorluk derecesini kendisinin seçmesine olanak tanıyan otomatik ve basit el ayarlarında açıkça görülür. Pan çekim gibi görsel efektler, fotoğraf makinesinde veya pozlamadan sonra fotoğraf düzenleme programlarında yapılabilir. ■



Hızlı örtücüler insan gözünün kolaylıkla algılayamadığı eylemlerin görüntülerini yarattı.

‘Örtücüler merceğin içine veya makinede başka bir yere konulan iyi tasarlanmış cihazlar haline geldi.’

Sanat olarak fotoğraf

FİKİR NO 11

ESTETİK

Eğer fotoğraflar fotoğraf makinesinin gördüğünün tarafsız aktarımlarıysa fotoğrafçı bir sanatçı değil sadece bir makine operatörüdür. Yorumlayan ve estetik prensiplerini uygulayan bir sanatçı olmadığı sürece fotoğraf nasıl sanat olabilir?

Sanatsal yaratımın güzellik prensipleriyle yönlendirilmesi gerektiği nosyonu on dokuzuncu yüzyıl estetik teorisinin ve pratiğinin merkezindeydi. Böylece fotoğraf, sanat akademilerinin ve halktan entelektüellerin güzel sanatlarda yaratımı güçlendiren teoriler ve teknikler öğrettikleri bir zamanda icat edildi. Bunun yanında sanatçılara şaheserleri görmek için İtalya'ya gitmeleri tavsiye ediliyordu, böylece bunları model alıp kendi eserlerini mükemmelleştirebilirlerdi. Bu yerleşik gelenek fotoğrafa, makine tarafından üretilen bir çalışmaya da uygulanabilir miydi?

Dagerotipin kusursuzluğunu enine boyuna inceleyen birçok on dokuzuncu yüzyıl eleştirmeni, onu sanatsal bir araç olarak ele almaya yanaşmadı. Hatta birçok için fotoğraf, öylesine gerçeğe keskin yakınlıkta otomatik bir yöntemdi ki sanatçının yaratıcı ve yorumlayıcı olarak rolünü yok etmişti. Fransa'da Eugène Delacroix, ABD'de Rembrandt Peale gibi sanatçılar, fotoğrafın kusursuzluğunun insan algısına sadakatsiz olduğu ve aynı zamanda sanatın gönülden gönüle iletişim kurma kabiliyetinin aleyhine çalıştığı üzerinde ısrar ettiler. Bazı fotoğraf taraftarları bile bu aracı daha düşük dereceden bir sanat olarak addetti.

Popüler gazeteleri istila eden negatif eleştiri dalgası, fotoğraf estetiğinin nasıl yaratılacağı hakkında farklı cevaplara neden oldu. Bazıları, kusurlu fotoğraflar tanımlayıcı olmaktan ziyade çağrıştırmacı olduğu için, çok erken

dönem fotoğrafların daha detaylı olan yakın dönemdekilere göre daha sanatsal olduğunu öne sürdü. Bu fikri benimseyen diğerleri fotoğrafçıların detayı azaltması ve bir parça flu fotoğraflar çekmesini teklif etmiştir. Bazıları da, zevk sahibi ve kültürel zekâsı olan daha fazla kişi fotoğraf çekerse veya eserleri yoluyla izleyicileri eğitme, arındırmayı ve yüceltmeyi amaçlarsa fotoğrafın geliştirilebileceğini işaret etti (bkz. **Ahlakileştirme**).

1880'lerin sonunda Dr. Peter Henry Emerson, insan görüşünün fizyolojisine dayanan bir estetik tasarlamaya çalıştı. İnsanın periferik görüşünü taklit ederek küçük bir alana keskin olarak odaklanmış, geri kalan yerlerin bir şekilde flu olduğu fotoğraflar çekmeyi önerdi. Sonuçta kendisi bile bu estetik teorisini reddettiği halde, flu görüntülere rağbet devam etti ve ilk uluslararası fotoğraf hareketi olan Resimselcilik ortaya çıktı.

'Puslu fotoğraflar' olmakla sertçe eleştirilen resimselci fotoğraflar, estetik ifadeye yer bıraktıkları için popülerdi. Lirik özel yaşam ve sessiz manzarlara başlıca konulardı. Hızla sanayileşen dünyaya bu fotoğraflarda yer verilmedi.

İlk eleştirmenlerin hor gördüğü makine estetiği, sanat ve fotoğrafçılıkta iki dünya savaşı arasındaki döneme kadar tekrar ele alınmamıştı. Kameraların insan tarafından görülenleri nesnelleştirmesi, artık bir eksiklik değil, bir yarar olarak ele alınıyor. 'Nötr gö-

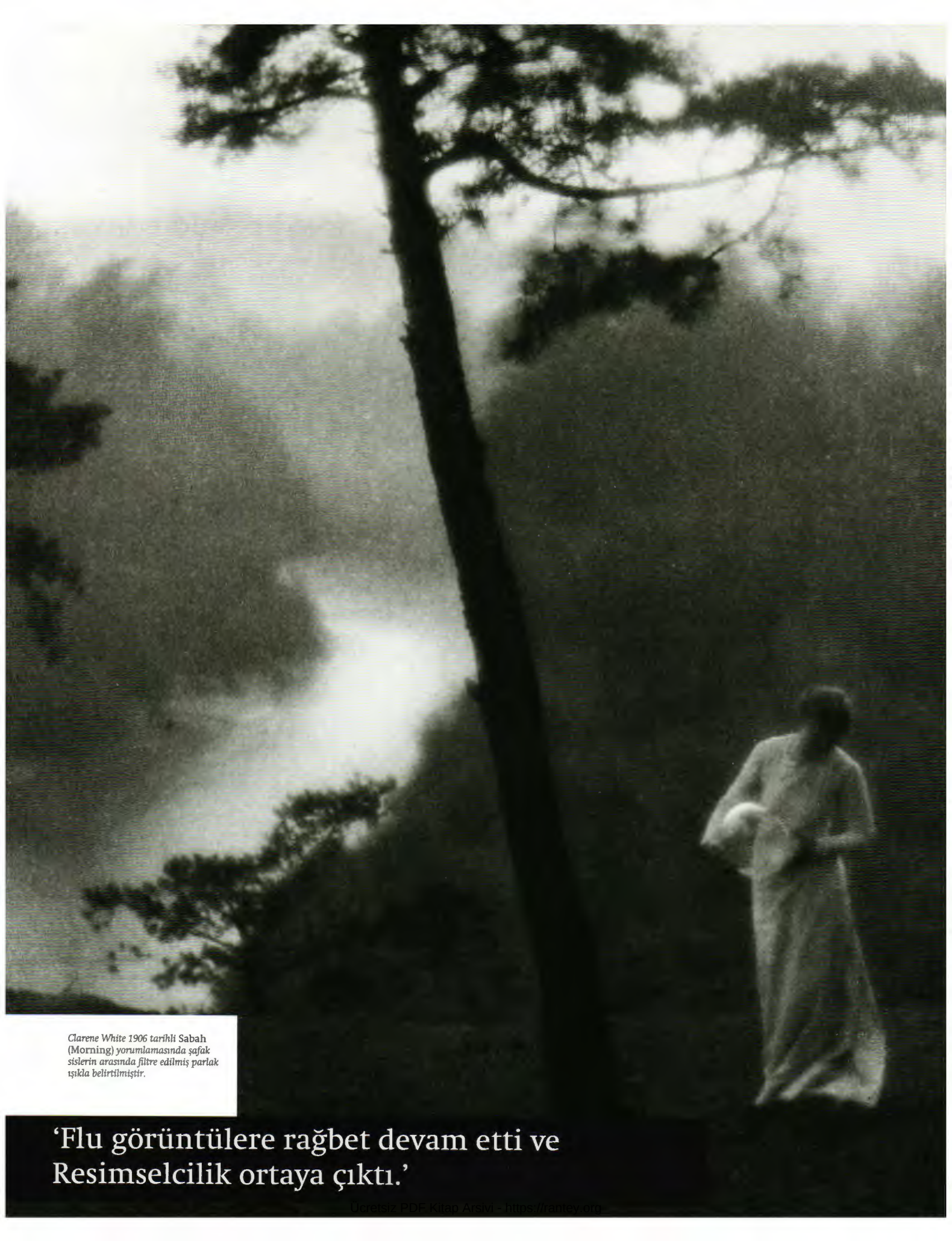


YUKARIDA: 1992 yılında Felix Gonzalez-Torres bulutların -herkesin görebileceği bir doğal olay- fotoğraflarından birçok kopya bastı. Sonra bu fotoğrafları herkes için ücretsiz hale getirdi.

AŞAĞIDA: Gustave Le Gray'ın 1856-59 deniz manzarası Sète'te Akdeniz (Mediterranean Sea at Sète) fotoğrafında buluşta gerekliliğin rolü açıkça ortadadır. Farklı pozlanma sürelerini dengelemek için biri denizin diğeri gökyüzünün olan iki fotoğrafı birleştirmiştir.



rüş' diye adlandırılan kavram, Yapısalcılık, Yeni Nesnellik ve Gerçeküstüçülük gibi Avrupa sanat akımlarında büyük rol oynadı; o zamandan beri birçok kez cansız, değişmeyen görüntüler yeniden doğup, birçok kez tekrar kuramlaştırıldı (bkz. **Yeni Topoğrafyalar**). ■



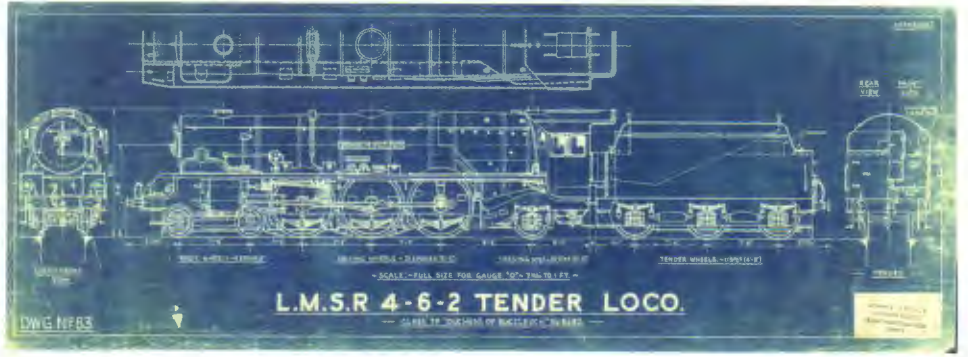
Clarene White 1906 tarihli Sabah (Morning) yorumlamasında şafak sislerin arasında filtre edilmiş parlak ışıkla belirtilmiştir.

‘Flu görüntülere rağbet devam etti ve Resimselcilik ortaya çıktı.’



John Dugdale görme yetisini
yitirmeye başlayınca ticarî
fotoğrafçılıktan çekilip sanat
fotoğrafçılığına geçti. Asistanlarıyla
birlikte, Rondout Deresi'nde
Otoportre'de (SelfPortrait in
Rondout Creek) (yaklaşık 1992)
olduğu gibi ruhsal görüntüleri temel
alan sahneler oluşturdu.

Hüzünlenme



YUKARIDA: Siyanotip mimarlara ve mühendislere kalıcı ve detaylı çizimler yapma fırsatı verdi.

AŞAĞIDA: Anna Atkins, 1843 yılında alglerle ilgili kitabında Himanthalia lorea gibi hassas tür numunelerini kaydetmek için siyanotip kullanan ilk bilim insanlarından biriydi.

FİKİR NO 12

SIYANOTİP

Siyanotip, yoğun Prusya mavisi rengiyle tanınan bir fotoğrafçılık şeklidir. Işığa duyarlı malzeme olarak gümüş yerine demir kullanılır. Yapı işinde ve mimarlıkta kullanılan, çoğunlukla 'maviler' olarak adlandırılan ozalitle (*blueprints*) ve mavi çizimlerle (*bluelines*) bilinir.

Siyanotip, fotoğraf dünyaya duyurulduktan kısa süre sonra, 1842 yılında John Herschel tarafından icat edilmiştir. W.H.F. Talbot'ın fotogramı gibi siyanotip de genellikle fotoğraf makinesi olmadan elde ediliyordu. Bir obje veya çizim duyarlılaştırılmış kâğıda yerleştirilir ve sonra güneş ışığına maruz bırakılırdı. Pozlamadan sonra kâğıt suyla yıkanır ve mavi yüzeyde objenin ana hatları beyaz renkte belirirdi.

1870'lerde siyanotip kâğıdı birçok perakende fotoğraf şirketinden biri olan Marion & Company tarafından üretildi. Ondan önce kullanıcılar kâğıdı duyarlılaştırmak için basit talimatlar uygular, ancak işlem sırasında ellerinin maviye dönüşebilme tehlikesine karşı uyarılırlardı.

Talbot ve Herschel'in arkadaşı olan Anna Atkins, babasının dizinin dibinde bir bilim insanı olarak yetişmişti. Fotoğrafın icadı hakkında meraklı olan birçok insan gibi, onun da bir fotoğraf makinesi vardı. Fakat bilime ve fotoğrafçılığa katkısı fotoğraf makinesiyle değil, makinesiz fotogramla gerçekleşti. İnce detayları çizim yeteneğini aşan hassas alg numunelerinin görüntülerini oluşturmak amacıyla Atkins, onları doğrudan siyanotip kâğıdına yerleştirdi. Numunelerden doğrudan görüntüler yaratmak yeni bir tür kopya -tıpkı basım (*facsimile*), 'kopya etmek'

anlamına gelen Latince terimden- yaratmak demekti. Bu düşünce ekseninde fotoğraf bir temsilden öteydi: Fotoğrafı çekilen şeyin özünü taşıyordu. Atkins'in sınırlı sayıda basılan kitabı Britanya Alglerinin Fotoğrafları: Siyanotip İzlenimler (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*) 1843'te yayımlandı. Günümüze kaldığı bilinen yirmiden az kopyası mevcuttur.

Siyanotip kâğıdının, üzerine yazılan veya ona transfer edilen notları doğrudan kaydetme özelliğinin yanında bilimsel numunelerin baskısını yapabilme kolaylığı, ona on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başında sınırlı ama değişmeyen bir kullanım alanı yarattı. Benzer şekilde, fotoğrafçılar pahalı olmayan bu yöntemi negatifler için deneme baskısı olarak kullandılar. Başlangıcından bu yana bazı fotoğrafçılar siyanotipin etkileyici özelliklerini keşfederken, diğerleri ısrarcı maviliğinden yakındılar. Onlar için siyanotip konusunu boğan bir fotoğraf yöntemiydi.

Kullanışlı ozalitlerin yeri geniş ölçüde dijital yöntemler tarafından doldurulmuş olsa da, bu teknik sadık bir kitle edinmiş görünüyor. Siyanotip artık alternatif bir yöntem halini almıştır, ana akımda baskın veya yararlı bir fotoğrafçılık biçimi değildir, yine de görselliğinden veya teknolojik zorlu-



ğundan ötürü ilginçtir. Çocuklar ve sadece dijital fotoğrafçılığı bilen fotoğrafçılar için, daha hızlı ve pahalı olmayan siyanotip ilk fotoğrafların harikalığını taşır. Dışarıda, güneşte ve kimyasalları emecek veya tutacak her şeyle, örneğin kumaş, tahta veya deriyle yapılabilir. ■

Patlamaya hazır bir keşif

FIKİR NO 13

KOLODYUM

Pis, yapışkan, yanıcı bir fotoğraf işlemi olan kolodyumun güçlü bir avantajı belirgin kabahatlerinden ağır basar: Kâğıt negatiflerden çok daha fazla baskı alınabilecek cam levha üzerine negatif oluşturur.

1840'ların ortasında, pamuk barutunun, patlayıcılar için kullanılan yanıcı bir madde, alkol, eter veya zamkta çözüldüğünde kısmen jelatinimsi hale getirilebileceği keşfedildi. Sonuçta oluşan madde olan kolodyum, günümüze likit bandaj dediğimiz şeyi yapmakta kullanılıyordu. Fotoğraf uygulaması daha sonra geldi. Fotoğrafçı veya asistanı **karanlık odada** kolodyuma ışığa duyarlı madde ekler ve bunu fotoğraf makinesine uygun boyuttaki cam levhaya dökerdi. Uçucu sıvı buharlaştıktan ve levha kuruduktan sonra üzerinde bir gümüş iyot çökeltisi oluşturan bir solüsyonda yıkanır. Fotoğrafçı ıslak levhayı çabucak bir fotoğraf makinesinde kullanmalı ve camı kopma veya çatlamadan koruyarak banyo işlemi için karanlık odaya dönmeliydi. Bu yöntemin bir uyarlaması, bir diğer on dokuzuncu yüzyıl fotoğraf yöntemi olan **teneke tip** için kullanılıyordu.

1850'lerde yaşayan bir fotoğrafçı için bu zorluğa değerd. Islak levhali kolodyum işlemi sadece daha çok kopya imkânı tanımadı aynı zamanda daha kısa pozlanma süresinde fotoğrafın daha zengin detaylara sahip olmasını sağladı. Tüm bunlara rağmen, işlemin inatçı bir kusuru vardı: Maviye diğer renklerden daha fazla duyarlıydı. Fotoğrafçı manzara çekmeyi denediğinde gökyüzü aşırı derece pozlanmış bir boşluk olarak çıkıyordu. Bunu aşmanın yolları vardır. Fotoğraf bir parça gökyüzüyle çerçevelenebilir veya gökyüzü kuleler gibi geometrik şekillere keskin belirginlik vermek için nötr bir fon olarak kullanılabilir. Pratik zekâlı Fransız fotoğrafçı Gustave le Gray, biri denizin ışık seviyesi için pozlanmış diğeri gökyüzünün ışık seviyesi için poz-

lanmış iki fotoğraf çekip, onları ayrı ayrı tek kâğıda basıp daha önce var olmayan detaylı, doğal bir drama yaratırken onları dengelemiştir (bkz. Sf. 28).

Öyle görünüyor ki ıslak kolodyum, seyahat edenlerin levhaları evde ya da en azından yolculuktan saatler önce hazırlamasına müsaade edecek kuru kolodyum işlemi için bir arayışa çıkmıştır. Ortaya çıkan kuru levha yöntemi, pozlamadan önceki süreyi uzatırken rahatsız edici şekilde güvenilmezdi ve ıslak levhaya göre daha uzun pozlama gerektiriyordu.

Her iki kolodyum yönteminin de yerini gümüş jelatin baskı alsa da, bu ikisini de tamamen ortadan kaldırmadı. Aslında dijital çağ, erken dönem fotoğraf tekniklerinin görsel ayırt edici özelliklerine ve metotlarına ilgiyi artırdı. 1990'ların sonunda Sally Mann, Güney ABD'yi fotoğrafladığında Ameri-

kan İç Savaşı sırasında kullanılmış olan ıslak kolodyum yönteminin kusurlarını ve belirsizliklerini benimsedi. Böylelikle, zamanın ilerlemesine ve tarihin anlamına yönelik düşündüren bir tavır oluşturmak için, tarihi kayıt altına almakta kullanılan bir teknik yeniden gündeme getirilmiş oldu. ■

Kolodyum yöntemini kullanan fotoğrafçılar, cam levhalarını pozlanmadan önce ve sonra banyo etmeliydi. Taşınabilir karanlık odalar kullandılar, bazen de yardım için yanlarında asistanlar çalıştırdılar.



Kolodyumun canlı koyu siyah ve parlak beyaz renkleri gösterme kabiliyetinden faydalanan adı bilinmeyen bir fotoğrafçı, Mart 1865'te Amerikan İç Savaşı Generali Rufus Ingalls'ın siyah benekli beyaz köpeğinin fotoğrafını çekti, bu tür yüzyıllardır at arabaları için yol açıyordu. Bu köpek bugün Dalmaçyalı olarak biliniyor.





1936'da Clarksdale Mississippi'de çektiği fotoğrafında Dorothea Lange, tarla denetçisinin işçiler üzerindeki gücüne vurgu yapmıştır. Çağdaş bir kırpma ise orijinal temanın ne kadar değiştirilebileceğini gösteriyor.

Fotoğraf düzenlemenin politikası

FİKİR NO 14

KIRPMA

Kırpma -fiziksel veya dijital olarak fotoğrafın bir kısmını yok etmek- fotoğrafçıya konu dışı öğeleri kaldırabilme veya fotoğrafın birincil süjesine vurgu yapabilme olanağı verir. Bugün kırpma ve diğer değişiklik yapma yöntemlerine duyulan tepkiye karşın, fotoğraf çekmek giderek işlemin sonu olarak değil, fotoğraf sanatının bir safhası olarak algılanıyor.

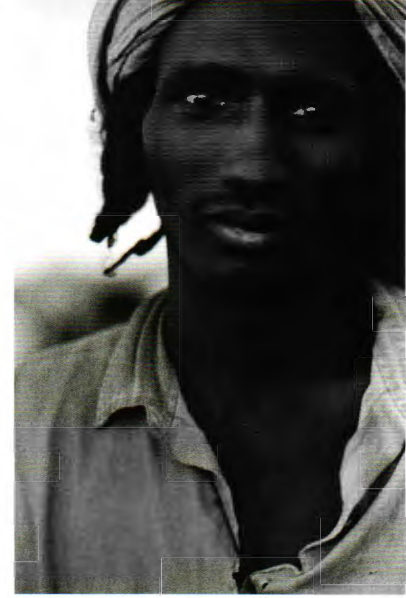
Kırpma, ilk fotoğrafçıların fotoğrafta değişiklik yapma metotlarından biriydi. Kâğıt negatifler kolayca kesilip genellikle daha büyük görüntüler elde etmek için tekrar fotoğraflanabiliyordu (bkz. **Agrandisman**). O zamanlar da şimdi olduğu gibi, kırpma fotoğrafçının yeni bir çerçeve oluşturabilmesini veya süjeyi ortalayabilmesini ve aynı zamanda istenmeyen şeyleri yok edebilmesini sağlıyordu. Bütün fotoğrafçılar makinenin içindeki ışığa duyarlı yüzeyin şekline göre kompozisyon oluşturur ve odaklama yapar. Diğer görsel sanatlardan miras edinilen 'Üçte Bir Kuralı' fotoğrafçının görüntünün üzerine konulmuş, üçtaş oyunu karesi gibi, dokuz eşit kareden oluşan bir kılavuz kare hayal etmesini önerir. İyi bir kompozisyonun önemli öğelerin ölü merkezde değil fakat merkez çizgilerin kesiştiği noktalara yerleştirilerek elde edileceği söylenir. Akıllıca yapılmış bir kırpma, fotoğrafı kurala uyumlu hale getirir ve fotoğrafçının kompozisyon oluşturma konusunda gözünü geliştirmesine yardım eder.

Faydasına ve kolaylığına rağmen, kırpmanın esasen fotoğrafik olmadığı iddia edilir. Fotoğrafın tarihi boyunca öz yanlısı olanlar, fotoğraftaki sanatın fotoğrafçının görüntüyü oluşturmaktan düşünmesini gerektirdiğini ileri sürdüler. Bu bakış açısıyla titizlikle son görüntüyü önceden gözünde canlandırmak -Üçte Bir Kuralını uygulayarak

olsun veya olmasın- çoğu kırpmayı devre dışı bırakacaktır. Yirminci yüzyılın başında başlayan ve hâlâ beğenilen 'Doğrudan Fotoğrafçılık' denilen hareket, en iyi fotoğrafın üzerinde oynama yapılmamış olan olduğunu öne sürer. Benzer şekilde 'karar anı' ifadesini türeten kişi olan büyük Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, fotoğrafçının görsel dünyanın akışına ve vadettiğine yoğunlaşması gerektiğini söylemiştir. Bu nedenle Cartier-Bresson fotoğraflarını asla kırpmamıştır. Bu nosyon bugün bir ideal olarak varlığını sürdürür, bu duruma saf fotoğrafçılık nosyonunu savunan, aslında dijital fotoğraf düşmanı olmayan fakat dijital iyileştirmeye karşı olan birçok blog ve **fotoğraf paylaşım** sitesinde şahit olunmaktadır.

Analog olsun dijital olsun, haber fotoğraflarının kırılması her zaman sıcak gündem oluşturmuştur. Bir köy yolunda insanlar arasında koşan çıplak, napalm yüzünden yanmış çocuğun ikonik Vietnam Savaşı fotoğrafı, başlangıçta fotoğrafçı Nick Ut, çocuğun çıplaklığının fotoğrafın ahlaki değerini zayıflatacağı iddiasıyla istenen kırpma-ya izin vermediği için Associated Press tarafından reddedilmişti. Dijital fotoğraf gazete ve web siteleri gibi post prodüksiyon sahalarında kırpma hakkındaki etik kaygıları yeniledi. Bazı foto-muhabirleri fotoğraflarını mahalde kırpmamaya yemin ettiler ve akabinde kullanıldığında fotoğrafın akıbetini

Fotoğrafçı Bernard Plossu çöl fotoğrafları çekmeye onlu yaşlarının başında başladı. Nijerya'da 1975'te çektiği göçebe Paul Bororo'nun fotoğrafı, süjeyi biraz merkezin dışında kırarak portrenin daha ilginç hale nasıl getirilebileceğini gösteriyor.



kontrol etmeye çalıştılar. Haber kuruluşları, benzer şekilde, fotoğrafçıların birçok fotoğrafın öğelerini dijital olarak birleştirmesini yasaklamalarıyla tanındı. Yanıltıcı kırpmalara karşı başka bir koruma da ham veya oynanmamış denilen fotoğrafların ayırıcı dijital kodlamasını yapan fotoğraf makinesi yazılımında mevcuttur. Aslında, kırılmamış, iyileştirilmemiş fotoğraf her zaman bulunup kontrol edilebilir. ■

Banyo için alan

FİKİR NO 15

KARANLIK ODA

Karanlık oda, adının belirttiği gibi, fotoğrafçının ışığı dışarıda bırakarak ışığa duyarlı film, baskı veya agrandismanları işleme koyabileceği bir yerdir. Karanlık odalar, turuncumsu kırmızı parıltısı ışığa duyarlı fotoğraf malzemelerini kısa sürede etkilemeyecek olan güvenli ışıkla hafifçe aydınlatılmıştır.

Dagerotip ve **kalotip** gibi erken dönem fotoğrafik işlemler, reaksiyon göstermekte o kadar yavaş ki işlemler loş ışıkta bile yapılabilirdi. Fotoğraf işlemlerini özel bir alanda gerçekleştirme gerekliliği, karartılmış (karanlık değil) bir odada karşılığını buldu. Sonuçta, ifade kısaca karanlık oda olarak kullanıldı. Fotoğrafın ışığa duyarlılığının değişmeyen gelişimi, hem ışığa duyarlı malzeme hazırlamak hem de negatif ve baskı banyo etmek için gerçekten ışık geçirmez bir karanlık odayı bir gereklilik haline getirdi. Kolodyum yöntemini kullanan bir fotoğrafçının yanında bir karanlık oda taşıması gerekiyordu çünkü fotoğrafların pozlamadan kısa süre sonra banyo edilmesi şarttı. Bir fotoğrafçının işyeri veya evi, malzemelerin duyarlı olduğu ışık spektrumunu engelleyip çalışmaya yetecek kadar ışığa izin verilmiş karanlık odanın kırmızı ışık saçan pencereleriyle ayırt edilebiliyordu.

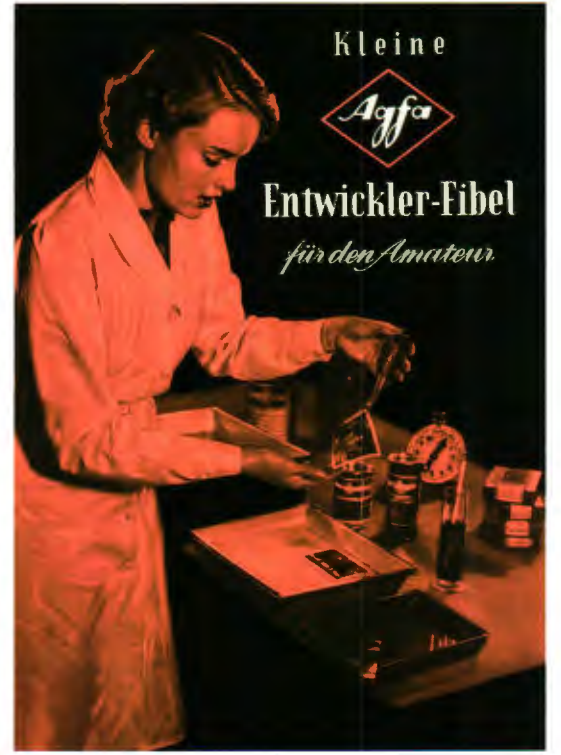
Birçok fotoğrafçı taşınabilir karanlık odalar ve karanlık çadırlar yaptı veya satın aldı. İngiliz öncü savaş fotoğrafçısı Roger Fenton'ın Kırım Savaşı fotoğrafları çekildikleri yere yakın bir yerde hazırlanıp banyo edilmişti. Gezgin fotoğrafçılar, müşteriler için hemen yerinde hazırlık ve banyo yapabil-

mek için bazen fotoğraf stüdyosuyla karanlık odayı birleştirdiler.

1870'lerin sonunda ticari kuru levhalar icat ve imal edilip satıldığında, fotoğrafçılar hazırlık için karanlık odaya ihtiyaç duymadılar, fakat ortam ışığının kontrol edilebildiği karanlık odaya sıklıkla bir agrandisör (bkz. **Agrandisman**) yerleştirdiler. Amatör fotoğrafçılığa yüzyılın sonunda artan rağbet iç mimariyi değiştirdi. Mimarlar varlıklı müşterileri için tasarım yaparak plana çoğu kez bir karanlık oda dâhil ettiler. Ticari fotoğraf malzemesi şirketleri evde çalışan amatör fotoğrafçılara uyarlanmış ürünler üretti. **Fotoğraf toplulukları**, kulüpleri ve turistik bölgeler de ortak alan ve ekipman sağlıyordu.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında karanlık oda fotoğrafçının ofisiydi. Ansel Adams gibi bazı fotoğrafçılar, nihai fotoğraflarının yanı sıra karanlık oda maharetleri bakımından da tanınırdı. Walker Evans gibi diğerleri de bazen çalışmalarının başkaları tarafından basısının yapılmasını denetlerlerdi. Bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş, banyo edilmiş ve basılmış bir fotoğraf genellikle bugün daha kıymetli kabul edilir.

Karanlık oda tarihi olarak çoğunlukla siyah beyaz işlemler için kullanıl-



Agfa fotoğraf malzemeleri reklamını kaplayan güvenli ışığın yanı sıra karanlık oda ışığının kırmızı parıltısı, ışığa duyarlı filmi etkilemeyecektir.

mıştır. 1950'lerde daha az pahalı hale gelen renkli filmin ortaya çıkışı, bazı insanları evde veya ortak kullanılan karanlık odalarda banyoya cesaretlendirdi. Fakat 1960'larda renkli film işlemi daha karmaşıklaştığında ve kullanılan kimyasallar sağlık tehditleri taşıdığından, amatör ve profesyonel çalışmaların ticari olarak banyo edilmesi standart hale geldi.

Dijital karanlık oda ise hiç de karartılmış bir oda değildir. Genellikle bir bilgisayar ve Photoshop gibi bir fotoğraf düzenleme yazılımından oluşan bir donanımın birleşimidir. Dijital karanlık oda, amatör ve profesyonellere, dijital öncesi fotoğrafçıların elle yaptığı kırpma ve agrandisman gibi işleri ve dijital çağdan önce yapılamayan şekilde renk doygunluk işlemlerini yapma fırsatı verir. ■



Roger Fenton'ın asistanı özel olarak fotoğrafçının mobil karanlık odası olarak imal edilmiş, 1885'te Kırım Savaşı'nda çektiği fotoğrafları banyo ettiği karavanın koltuğunda poz veriyor.

'Yirminci yüzyılın ilk yarısında karanlık oda fotoğrafçının ofisiydi.'



On dokuzuncu yüzyılda Hindistan'da, fotoğrafçı J.C.A. Dannenberg için adı bilinmeyen bir sanatçı tarafından boyanmış 1863 tarihli Bharatpur Mirasest Jaswant Singh portresinde olduğu gibi fotoğraflar sıklıkla ayle bir deredece boyanırdı ki gerçek fotoğraf tamamen görünmez olurdu.

Siyah-beyaz dünyaya biraz renk getirmek

FİKİR NO 16

FOTOĞRAFI BOYAMAK

Dagerotip fotoğrafın gümüşü yüzeyi, fotoğrafı çekilen kişinin canlı kanlı tenine ilgisiz gibiydi, sonuç olarak portre metal tabaktaki ölü bir balık gibi görünebiliyordu. Yanaklara hafif bir renk dokunuşu ve belki de bir düğmeye bir parça altın rengi boya yardımcı olabilirdi. Peki neden bununla sınırlı kalsın ki?

Fotoğrafların elle boyanması aracın icadının dünyaya duyurulmasından kısa süre sonra başladı. Renkle canlandırılan ilk fotoğraflar portreler olabilir, fakat manzaralar ve kolajlar da kısa süre sonra boyanmaya başlandı. Erotik fotoğraflar da sıcak ten tonlarında renklendirildi. Bazı sanatçı-fotoğrafçılar fotoğrafları tuvale büyütüp sonra boyadılar. Negatiflerini belirli bir ücret karşılığında tuvale aktaran bir fotoğrafçıya gönderen amatör ressamlar bu şekilde yöntemi satın alabiliyordu. Tenek, süt şişesi, seramik ve emaye gibi farklı malzemelerdeki fotoğraflar da elle boyanıyordu. Belki de en etkileyici medya, hafif renk tonları yakında üretilecek renkli filmin nasıl görüneceğinin ipuçlarını veren piyasaya çıkmaya hazır fotoğraf slaydıydı.

Profesyonel ve amatör renkçiler genellikle kadın sanatçılardan oluşuyordu. Diğer sanatlara kıyasla kadınların katılımına daha az engel koyan fotoğrafçılık, düşük ücretli de olsa, kadınlara saygıdeğer stüdyo işleri sağladı.

Renklendirilmiş fotoğraflar çekici olduğu kadar pratikti, çünkü erken dönem fotoğraflar ışıktaki solmaya meyilirdi ve boya daha kalıcıydı. Altın varak

dokunuşlarının yanında tebeşir, yağlı boya ve yeni bir ürün olan, zemindeki fotoğrafın görülmesine izin veren fotoğraf boyası kullanılıyordu.

Fotoğrafın doğal ve benzersiz kalitesinin tamamlayıcı boyamayla azaltacağı fikri, bazı yirminci yüzyıl sanat hareketlerinde etkili olsa da, fotoğrafı biraz çeki düzenden faydalanabilecek bir obje olarak görenleri caydırmadı. Dahası, boyanmış fotoğraf Kuzey Amerika, Avrupa, Afrika ve Asya çapında kültürlerarası bir olay oldu. Bu geniş yayılmaya kültürlerarası etkilenmeden ziyade, ihtiyaç ve mevcut alışkanlıklar neden olmuştu. Aynı şekilde, tamamlayıcı boyamanın derecesi narin, hafif renkli Rus örneklerinden Hint kraliyet ailelerinin resmi portrelerindeki neredeyse opak uygulamalara kadar geniş bir yelpazede değişiyordu.

Plüralist 1970'lerde, boyanmış fotoğraf sanatta karışık medya vurgusunun bir ifadesiydi. Fotoğraf dijital yolla daha kolay boyanabildiği için bazı sanatçılar dijital medyaya karşı direnmek amacıyla elle boyanmış fotoğraflar ürettir. Sözgelimi, Fransız ikili Pierre ve Gilles türünün tek örneği olan, ticari ve yüksek sanatın bir parça retro kutlama-



1850'lerden bu anonim dagerotipte çocukları dinç ve sağlıklı göstermek için yanaklarına renk uygulanmış. Mavi boyalı gömlekleri kardeşlik bağlarını güçlendirmiştir.

ları olacak eserleri yaratmak için popüler kültür nesnelerinin fotoğraflarının üzerini boyamışlardır. ■

Çift görme



FİKİR NO 17

STEREOSKOP

YUKARIDA: Stereo-Travel Şirketi için çekilen bu sfenks fotoğrafındaki (yaklaşık 1908) derin mesafe yanılsaması, anonim fotoğrafçının sfenksin önünde duran kişiden çıkıp arkadaşları iki kişinin gövde heykeli üzerinden mastaba mezarı uzanan keskin bir köşegen oluşturmasıyla artırılmıştır.

AŞAĞIDA: View-Master, New York'ta 1940 Dünya Fuarı'nda piyasaya sunuldu. Baştan itibaren cihaz ve özel hazırlanmış fotoğrafları turistlere pazarlandı. Bununla birlikte askeri ve medikal uygulamaları da oldu.



İnsanın gözleri küçük bir aralıkla birbirinden ayrılmış olduğu için her göz diğerinden biraz farklı bir görüntü görür. Birlikte çalışan iki göz insana dünyayı üç boyutlu olarak algılayabilme olanağı veren dürbün görüşünü (binoküler görme) oluşturur. Eskiler bu prensibi bilirdi ancak üç boyutun resimsel yanılsamasını yaratan alet –stereoskop– çok sonra icat edildi.

Üç boyut etkisi yaratmak için birbirinden hafifçe farklı iki görüntüyü kullanan optik bir görüntüleyici olan stereoskop, fotoğrafçılıktan önce vardı ve özel olarak çizilmiş çift resimleri görüntülemek için kullanılırdı. Belki de dagerotip yöntemiyle çekilmiş fotoğrafların üç boyut özelliği olduğu algısının yönlendirmesiyle, stereoskopta görüntülemeye uygun çift fotoğraflar çekmek için cihazlar ve fotoğraf makineleri üretildi. Kraliçe Victoria 1851'de Londra'daki 'Great Exhibition'da' stereoskop fotoğrafların sergisini gördüğünde

hoşnut kaldığını beyan etti ve onun beğenisi görüntüleyiciler ve görüntüler için bir pazar yarattı. Kısa sürede dünya genelinde milyonlarca aile, cihazı satın aldı ve çift fotoğraf kartı da denilen stereogram üretimi dünya çapında bir endüstriye dönüştü. Stereogramların konuları, büyük sanat ve mimari eserlerden kurgu foto-anlatılara ve pornoya kadar çeşitlilik gösteriyordu. Yeni görüntüler için talep git gide arttı ve telif haklarının zayıf olduğu bu dönemde bazen korsan satışları yapıldı.



‘Stereoskop insanlık tarihinde bir dönüm noktasının işareti gibi görünüyordu.’

Stereogram modası, fotoğrafçıları tek mercekli aletlerinin yanında taşımak için çift mercekli fotoğraf makinelerine yatırım yapmaya razı etti. Daha küçük ve hafif olan stereo fotoğraf makineleri kolayca taşınıyordu ve Amerikan İç Savaşı meydanlarında ve dünyanın her köşesinde yolculuklarda yerini buldu. Ayrıca, birçok fotoğrafçı fotoğraflarını stereo fotoğraf makinelerinin derinlik sağlama yeteneğini örnek oluşturarak çekmeye başlayıp gelir elde etti.

Birçok stereoskop bir seferde sadece tek kişinin üç boyutu deneyimlemesine olanak verse de, stereo görüntüleme buluşmaları yaygındı. ‘Orada olma’ yanılsamasının zevki, aletin ve ortaya çıkardığı kart koleksiyonunun geleceği hakkında ütöpik düşüncelere yol açtı. Gerçekten de stereoskop, insanlık tarihinde bir dönüm noktasının işareti gibi görünüyordu. Amerikalı yazar Oliver Wendell Holmes, stereogram sayesinde biçimin maddeden ayrıldığını ifade etti. Kavranılabilen her nesnenin

fotoğrafının yapılacağını, sınıflanacağını ve herkesin kendi kendini eğitebileceği halk kütüphanelerinde arşivleneceğini öngördü.

Ayrı ayrı kartlar yerine makara denilen dairesel bir plakada sıralanmış görüntüler içeren hafif bir görüntüleyici olan View-Master, stereoskopun sunduğu eğlence ve kendini geliştirme keyfini yirminci yüzyıla taşıdı. 1940 yılında piyasaya sunulan View-Master yetişkinlere pazarlandı. Bir çocuk oyuncağına dönüşmesi ise on yıllar sonra gerçekleşti.

Bugün bile, üç boyutlu popüler eğlence sistemlerine yönelik yoğun ilgi, stereogramın harita bilimi ve jeoloji gibi alanlardaki bilimsel kullanımını gölgede bırakmaya meyillidir. Bununla birlikte, **Coğrafi Bilgi Sistemi (CBS)** ve rileri birleştirmede bazen stereo görüntüleme kullanır. ■

* İlk dünya fuarı veya I. Kristal Saray Fuarı olarak da bilinen kültür ve endüstri fuarı. (ç.n.)

YUKARIDA: Bu stereogramı çekenin yarattığı görsel sakada üç boyutlu fotoğraflara bakan bir adamı öylesine saskına dönüyor ki yanında olanların farkına varmıyor.

Gezip görme

FİKİR NO 18

MANZARA

Manzara, kentleşme ve antik şehir fotoğrafları, fotoğrafçılığın alanını genişletmenin yanı sıra, fotoğrafçılığı tanımlayarak onu resim sanatından farklılaştırmaya yardımcı oldu. Fotoğrafçılar, manzara çalışmalarının adını 'bakış açısı' veya 'görünüm' koyarak, görüntünün tam olarak fotoğraf makinesinin durduğu yerde duran kişi tarafından görüldüğünü ifade ettiler.

Manzara resmi yapan bir ressam gerçek veya hayali bir görüş açısı seçebilir ve birçok görünür öge eklemeyi veya çıkarmayı tercih edebilir. Ressam bu manzaranın bulunduğu yerde ya da bu yerin eskizleriyle stüdyosunda çalışabilir. Fotoğrafçının işi ise daha zordur. Fotoğraf makinesi tripodlu koymaya veya üzerinde ayakta durmaya elverişli sabit bir zemine yerleştirilmelidir. Diğer taraftan, görüş hattındaki görsel engelleri kaldırmak çoğunlukla güçtür. Ayrıca, görüntünün genişliği; fotoğraf makinesinin boyutuna, mercek kapasitesine ve fotoğrafçının odak seçimine dayanır. Bu koşulları göz önüne alarak fotoğrafçı; ışık, gölge ve geometrik düzenin oluşturduğu görüntünün izleyici tarafından sanat, bilim veya ikisinin arasında bir şey olarak anlamlandırabilmesini sağlayan bir manzara oluşturmalıdır. Fotoğrafçının işle ilgili

görsel yorumu, çalışmanın birçok farklı alandaki değerini ve özgünlüğünü oluşturmaya yardımcı olur (bkz. **Keşif**).

Fotoğrafçılar, Batı Amerika'nın incelenmesinde ve yerleşim yeri olmasında önemli bir rol üstlendiler. Mineraller ve ağaçlar gibi doğal özelliklerin ve potansiyel kaynakların görsel kaydını tutarak araştırmacılara ve yer bilimcilerle eşlik ettiler. Amaçları nesnel tasvir olduğu halde, elde ettikleri sonuçlar manzaranın yorumuydu. Batı Amerika fotoğraflarında insan varlığı gözlenmez, böylece izleyici jeolojik tarihe tanıklık etmiş olur. Bu fotoğraflar görsel olarak daha önce hiçbir insanın bu manzarayı görmediği izlenimi yaratarak doğayla ilgili belli belirsiz dinî duygular aktarır. Amerikan yerlileri fotoğraflandığında doğanın zenginlikleriyle aktif olarak meşgul oldukları tasvir edilmemiş, bunun yerine ruhani ve fi-

ziksel olarak tükenmiş bir kültürün kalıntıları olarak gösterilmişlerdir. Felice Beato hayatını başkalarının görmek isteyeceği görüntüleri öngörerek kazandı. İngiltere'de olduğu gibi Çin'de de İngiliz menfaatlerine hizmet etti. Sonuç olarak, küçük fotoğrafları birbirine tutturarak oluşturduğu panoramalar, çoğunlukla İngiliz faaliyetlerini ve askeri operasyonlarını vurgular nitelikteydi.

Bir yüzyıl sonra, Robert Adams, Batı Amerika'yı fotoğrafladığında hayranlık uyandıracak şeyler tükenmişti. Fotoğrafçının tercih ettiği bakış açısının dayatmasıyla, doğa ve kültür küçük düşürülmüş bir durumda yan yana varlığını sürdürüyordu. Hem insanların hem doğanın içi geçmişti. Bir zamanlar Vahşi Batı'yı simgeleyen şahin tepeleri uzak mesafede gittikçe ufalmıştı. İnsan varlığına, bozulmuş kuru toprak, oto-





mobiller, kısmen bitirilmemiş yollar ve tek-tip evler arasında yer verilmiştir.

Raghubir Singh, kendisinin bakma deneyimini yeniden izleyicilerin yaratabilecekleri manzaralarla günümüzün görüntü kavrayışı yüksek seyircilerinin üstün yeteneklerini kabul etti. Beklenmedik açılardan ve yerlerden fotoğraf çekerek seyircinin dikkatini içeri, dışarı, yukarı, aşağı, yakın ve uzak mesafelere yönlendirdi. Belgesel anlatımda siyah-beyazın hâkim olduğu bir zamanda renkli film kullanımında öncü olan Singh, kendine özgü renkle-

ri olmaksızın Hindistan'ın betimlenemeyeceğine inanıyordu.

Diğer sanatlarda olduğu gibi fotoğrafta da görüntü bakış açısıyla iç içe geçti. Bazı fotoğrafçılar ve teorisyenler fotoğrafın tarafsız anlatım yaratmakta doğası gereği sahip olduğu üstünlük konusunda ne kadar ısrar etseler de, bir görüntünün seçimi bakış açısından hiçbir zaman tamamen sıyrılmaz. ■

YUKARIDA: Raghubir Singh'in Grand Trunk Road, Durgapur, Batı Bengal (1988) fotoğrafında görülebileceği gibi, sanatçı Batı'nın deneysel fotoğrafçılığının tuhaf açılar ve garip görüş açılarıyla Hindistan'ın özgün tonlarını birleştirip renklere dayanan modernist bir stil yarattı.

AŞAĞIDA: Felice Beato'nun Hong Kong'un yukarısında bir tepeden 1860 yılında çektiği panoraması İngiliz Kuzey Çin sefer gemilerini ve kamp yerlerini gösteriyor.



Savaş meydanı görüntülerine yeni bir gerçekçilik getirmek

FIKİR NO 19

SAVAŞ

İcadından kısa süre sonra fotoğraf, halkın savaş ve çatışma kavrayışını yeniden şekillendirmeye başladı. Çiğnenmiş toprağıyla, savaş malzemelerinin izleriyle ve daha beter şeyleriyle çatışma sonrasında savaş meydanında yürümeye benzer bir karşılaşma sunan, Kırım Savaşı veya Amerikan İç Savaşı sırasında çekilen ve herkese sergilenen savaş fotoğrafları ölçülü derin düşüncelerin konusuydu.

Savaşın resim gibi başka medyalarla gerçekleştirilen önceki betimlemelerinden fotoğrafların farkı, halkın fotoğrafın sahiçiliğine olan inancıydı. Savaş fotoğrafları gören insanlar sıklıkla bu görüntüyü gerçeğin bir parçası olarak ele aldılar. Bir New York Times yazarı, 1862 yılında Antietam'daki kanlı savaşın fotoğraflarının sergisinde, bu yeni gerçekçiliğı yorumlarken Mathew Brady'nin cesetleri sivillerin kapısının önüne getirmeye çok benzer bir şey yaptığını işaret etti. Gerçekçi etkiyi artırmak için bazı kanlı İç Savaş fotoğrafları üç boyutlu olarak görüntülenebilsin diye stereogram formatında basılmıştı (bkz. Stereoskop).

Bu olgu, beklenmedik bir sonucu beraberinde getirmeseydi erken dönem çatışma fotoğraflarının etkisi savaş fotoğrafçılığı için zorlayıcı ve korkunç bir standart oluşturmuş olabilirdi: Anlaşmazlık çözüldükten sonra İç Savaş fotoğraflarına talep çok azaldı. Servetini savaşın görsel günlüğünün prodüksiyonuna yatıran Brady iflas etti.

Halkın savaş fotoğraflarına olan kısa dönem ilgisine yanıt olarak, bu fotoğraf türü önemli fakat kısa ömürlü bir haber görseli olarak yeniden tanımlandı. Resimli basının dramatik fakat tek kullanımlık fotoğraflara olan ihtiyacıyla büyüdü. I. Dünya Savaşı'nda Jimmy Hare, II. Dünya Savaşı'nda

Margaret Bourke-White ve Vietnam'da Don McCullin gibi bazı tanınmış fotoğrafçılar dışında savaş fotoğrafçıları iyi kazanmadı, hatta haber ajansları tarafından doğrudan sponsorluk bile alamadılar. Vietnam Savaşı sırasında, serbest gazeteci olarak bilinen bağımsız baskı ve fotoğraf çalışanları, alçakgönüllü bir yaşam sürmek ve savaşa tanıklık edebilmek için kendi giderlerini karşılamaya başladılar. Dünyanın sıcak noktalarında bu uygulama bugün hâlâ sürer.

Televizyon ve videokasetin icadı ve hızla yaygınlaşması basılı gazetelerin fotoğraf bütçelerini kesintiye uğrattı, ancak savaş fotoğrafçılığı halkın gözündeki cazibesini hiç kaybetmedi. Fotoğrafçılık tarihinin tamamına yayılan sansür, fotoğrafçının savaşın mantığı ve ahlaki hakkındaki eleştirisini hiçbir zaman susturamadı. Gerçekleri açığa çıkaran bu fotoğraflardan birçoğunu asker fotoğrafçılar çekti. Günümüzde dijital makineler ve internet bağlantıları, dünyanın çatışmalı bölgelerinden profesyonel ve amatör fotoğrafların düzenli olarak akmasını besliyor.

Tipik bir savaş fotoğrafçısı, hayatını riske atmaya hazır, erkek bir foto muhabiriydi ve hâlâ öyledir. Ancak, kadınlar da bir yüzyıldan fazla süredir savaş muhabirliği yaptılar ve II. Dünya Savaşı'ndan beri aktif mücadele fotoğrafçısı olarak çalıştılar.

Bugün savaş fotoğrafçılığı bir buçuk yüzyıldır biriken çelişkilerle doludur. Savaşın heyecanından hoşlanan fotoğrafçılar, aynı zamanda çatışmanın sonuçlarından nefret ediyorlar. Yine de acımasız neticelerini göstermekte ısrar ediyorlar. Zamanla fotoğrafçılık, kahramanlığı sıradan bir gözükpekliliği dışlayarak direnç, şefkat ve ıstıraba odaklanmak olarak yeniden tanımlandı. ■

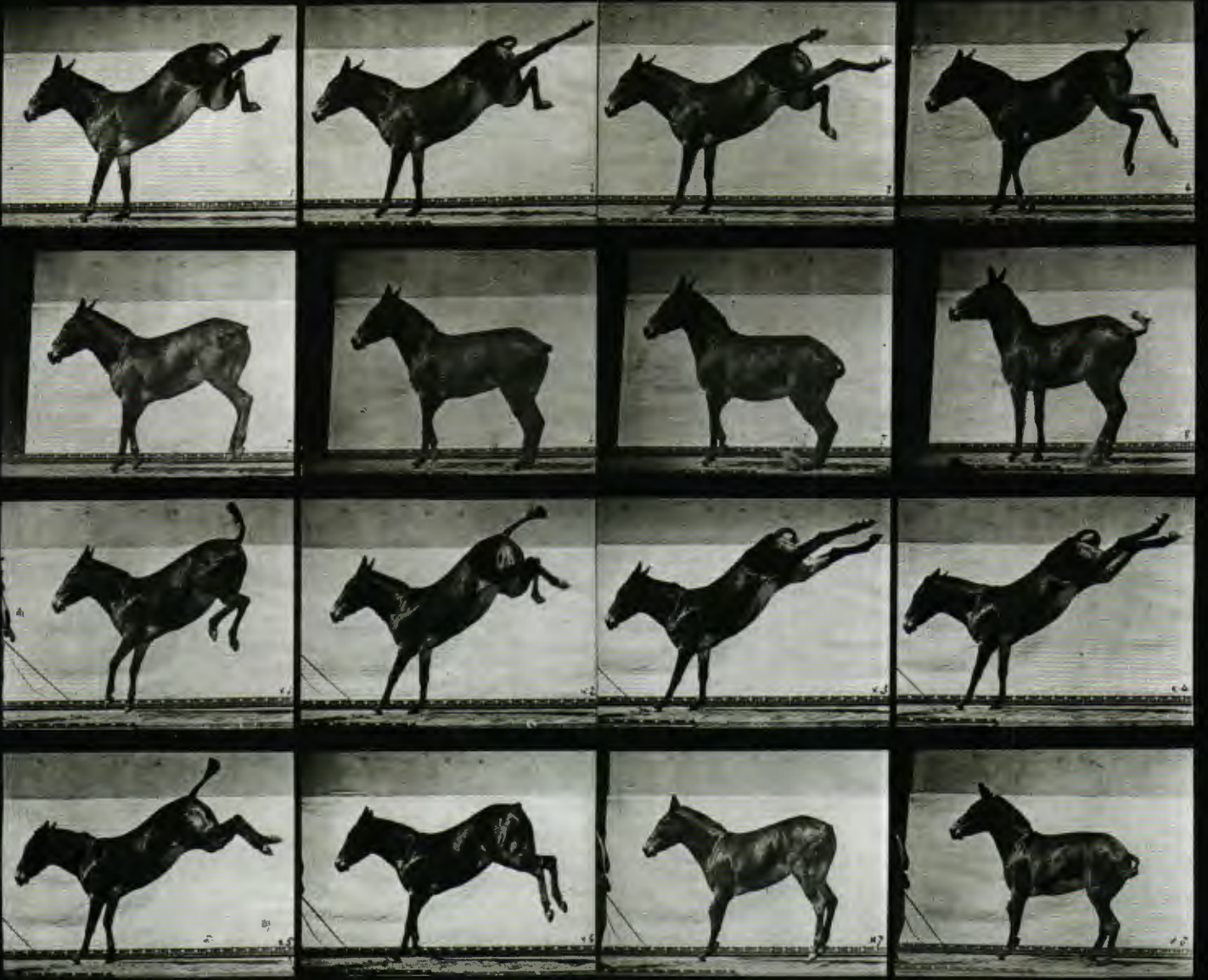


Siper duvarlarının korumasında aşağıdan çekilmiş 1916 tarihli bu Paul Popper fotoğrafı, I. Dünya Savaşı birliklerinin ilerlemek için siperden sipere savaşıırken ne kadar korunmuş olduğuna vurgu yapar.



Bir bataklıkta gizlenmek için cibinlik kullanılmış bir ameliyathaneyi gösteren Kuzey Vietnamlı Vo Anh Khanh'ın Ca Cau'da U Minh Ormanı'nda (U Minh Forest) çektiği 1970 tarihli bu fotoğraf gibi, Vietnam çalışmaları yirminci yüzyılın en dramatik savaş fotoğraflarından bazılarını doğurdu.

‘Zoetrop ve benzerleri sinemanın icadına ön ayak olmuş olabilir.’



Eadweard Muybridge'un 1887 tarihli kitabı Hayvan Devinimi'nde (Animal Locomotion) yer alan seri görüntüler sırayan ve rifle atan 'Ruth'u gösteriyor. Bu fotoğraflar kronolojik olarak ardışık gibi görünse de fotoğrafçı hareket yansıması yaratmak için fotoğrafları düzenli olarak tekrar sıralamıştır.

Hareket yanılsaması yaratmak

FİKİR NO 20

HAREKETLİ RESİMLER

Gözü yanıltmak için, bir görüntüleme cihazında ya da başka yollarla oluşturulan seri görüntülerle ardışık hareket simülasyonu yaratılabilir. Bu görüntüler, dünyanın çehresini dilim dilim sunuyormuş gibi durduğu için, fotoğraf, bu uygulamayı önce mekanik aletlerle, sonra bilgisayarda çalışan dijital programlarla, fotoğraf makineleriyle ve hatta akıllı telefonlarla bir arada memnuniyetle karşıladı.

Hareketsiz görüntünün hareket ettirilebileceği fikri insanlık kadar eskidir. Bazı prehistorik mağara hayvan resimleri, önlere hızla yanan bir çubuk geçirildiğinde, hayvanların bacalarının hareket ettiği yanılsaması yaratmak için çizilmiş olabilir. Aynı şekilde, çizimleri ve resimleri hareketlendirmek için yapılmış çeşitli cihazlar ezeli ve evrenseldir. Fotoğrafların canlılığının insanlar tarafından beğenilmesi, fotoğrafın, hızla döndürüldüğünde durağan resimleri hareket ediyormuş gibi gösteren dairesel aygıt, popüler on dokuzuncu yüzyıl oyuncakları zoetropla arasındaki bağlantıyı teşvik etti.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında fotoğrafçı ve mucit Eadweard Muybridge, fotoğraf makinesinin hayvan hareketlerini kaydedebilmesinin bir yolunu buldu. Zoetrop veya benzer bir aygıtta hayvanlar hareketli gibi görünmektedir. İnsan devriminin gözlem ve analizi, hareket istendiğinde durdurulabilir ve canlandırılabilir olduğunda, sadece bir anekdot olmayı bırakıp kalıcı bir bilime dönüştü (bkz. **Zamanı Durdurmak**). Söz konusu bilimsel çalışmalar, protez aygıtlarının araştırılmasında ve yapılmasında, fiziksel terapi usullerinin ve makinelerinin tasarlanmasında devam etmektedir. Bilgisayar programlarının kullanımının artması devrim araştırmalarındaki ustalığı artırdı ve görüntülerin yakın planda, radikal açılardan

ve üç boyutlu olarak görüntülenmesine izin verdi.

Yunanca 'hareket' ve 'resim' kelimelerinden gelen kineograf diye adlandırılan hareketli kitaplar (çevirmeli kitaplar, başparmak kitapları) on dokuzuncu yüzyılın sonlarında popüler hale geldi ve fotoğraf içermeye başladı. Zoetropta olduğu gibi, hızlıca başparmakla çevrilen görüntüler de insan gözünün görme sürerliği denilen bir özelliğine dayanır. Temelindeki fizyoloji çok tartışılabilir, insan gözü ve beyni az önce gördüğü bir görüntüyü, sanki, çok kısa bir an için akılda tutabilmektedir. Sözümona ardışık görüntü ve şu anki görüntü bir şekilde kaynaşarak hareket yanılsamasını yaratır.

Zoetrop ve benzerleri on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru sinemanın icadına ön ayak olmuş olabilir. Bununla birlikte, film ve videonun geliştirilmesine ve yaygınlaştırılmasına rağmen, insanlar hâlâ hareketsiz görüntüleri canlandırmaktan keyif alıyor. Yazılım uygulamaları temel bilgisayar paketlerine, fotoğraf makinelerine ve **kameralı telefonlara** çoğunlukla dâhil ediliyor. Artık dijital hareketli kitapların kolayca yapılabilir ve paylaşılabiliyor olması, fotoğraf ile film arasındaki mesafeyi bulanıklaştırıyor. ■



Hareketli kitabın hareket yanılsaması yarattığını bilmek, hâlâ eğlenceli olmasını engellemiyor.

Daha büyük her zaman
daha iyi midir?

FIKİR NO 21

AGRANDİSMAN

Dijital çağdan önceki fotoğrafçılıkta fotoğrafları büyütmeğin aracın teknik sınırlamalarıyla mücadele etmek anlamına geliyordu. Fotoğrafın büyümeye direnmesi üzerine çalışmak, profesyonel ve amatör fotoğrafçılar için olmazsa olmaz bir beceri haline gelmiştir.

İlk fotoğraflar baskı yüzeyinin yani fotoğrafın üzerine işlendiği **dagerotip** levhanın veya kâğıt sayfasının ölçüleriyle sınırlıydı. Bu nedenle levha veya kâğıt ne kadar büyük olursa ortaya çıkan fotoğraf da o kadar büyük oluyordu. Daguerre'in orijinal fotoğraf makinesine göre yapılmış olan, yaygın kullanılan en geniş dagerotip levha günümüz standartlarına göre küçüktü (165 x 216 mm). Erken dönem fotoğrafçıları zaman zaman fotoğrafları daha büyük bir fotoğraf makinesiyle tekrar çekerek büyüttüler, fakat bu yöntem fotoğrafın detaylarını azaltabiliyordu. Bazı fotoğrafçılar manzara ayrıntılarını çekerken görsel netliği ve çözünürlüğü korumak için, Mamut gibi, isminden anlaşıldığı üzere büyük özel yapım fotoğraf makineleri kullandılar.

Güneş ışığını negatiften geçirerek ışığa duyarlılaştırılmış kâğıda yansıttığı için güneş agridisörü denilen aygıtlar, 1850'lerde yaygın kullanım buldu. Görünüşleri nedeniyle solar fotoğraf makinesi de denilen bu agridisörlerin çoğu taşınabilirdi ve güneş alabilecekleri pencere pervazlarına yer-

leştirilmek üzere tasarlanmışlardı. Bazıları öyle büyüktü ve o kadar çok ısınyordu ki sıcaklığı düşürmek için soğutucu su kanallarına gerek duyuldu. Duyarlılaştırılmış kâğıda yansıtılan görüntü yavaşça oluştuğu için güneş agridisörleri güneşin gökyüzündeki yolunu izlemek üzere hareket ettirilmek zorundaydı. Kimyasal ve elektrikli ışıklar güneşin yerini aldığı anda, agridisör iç mekândaki karanlık odaya taşındı.

Fotoğrafçı ve tarihçi Marcus Aurelius Root 1860'larda bazı gerçek boyutlu fotoğrafların güneş agridisörleriyle yapıldığını belirtmiştir. Büyütülen fotoğraflar bulanıklaşmıştı. Gerçek gibi görünmeleri için renkli pastel veya siyah beyaz tebeşir uygulanması gerekliydi. Büyük fotoğraf makineleriyle çekilmiş olsun veya agridisman yoluyla elde edilmiş olsun, gerçek boyutlu büst fotoğrafları yaygındı. Gözlemciler gerçek boyutlu fotoğrafları, ruh hali surat ifadesinden veya duruşundan tahmin edilebilen modelin simüle edilmiş varlığı olarak düşündüler. İsveçli oyun yazarı August Strindberg, modelin fizyolojik

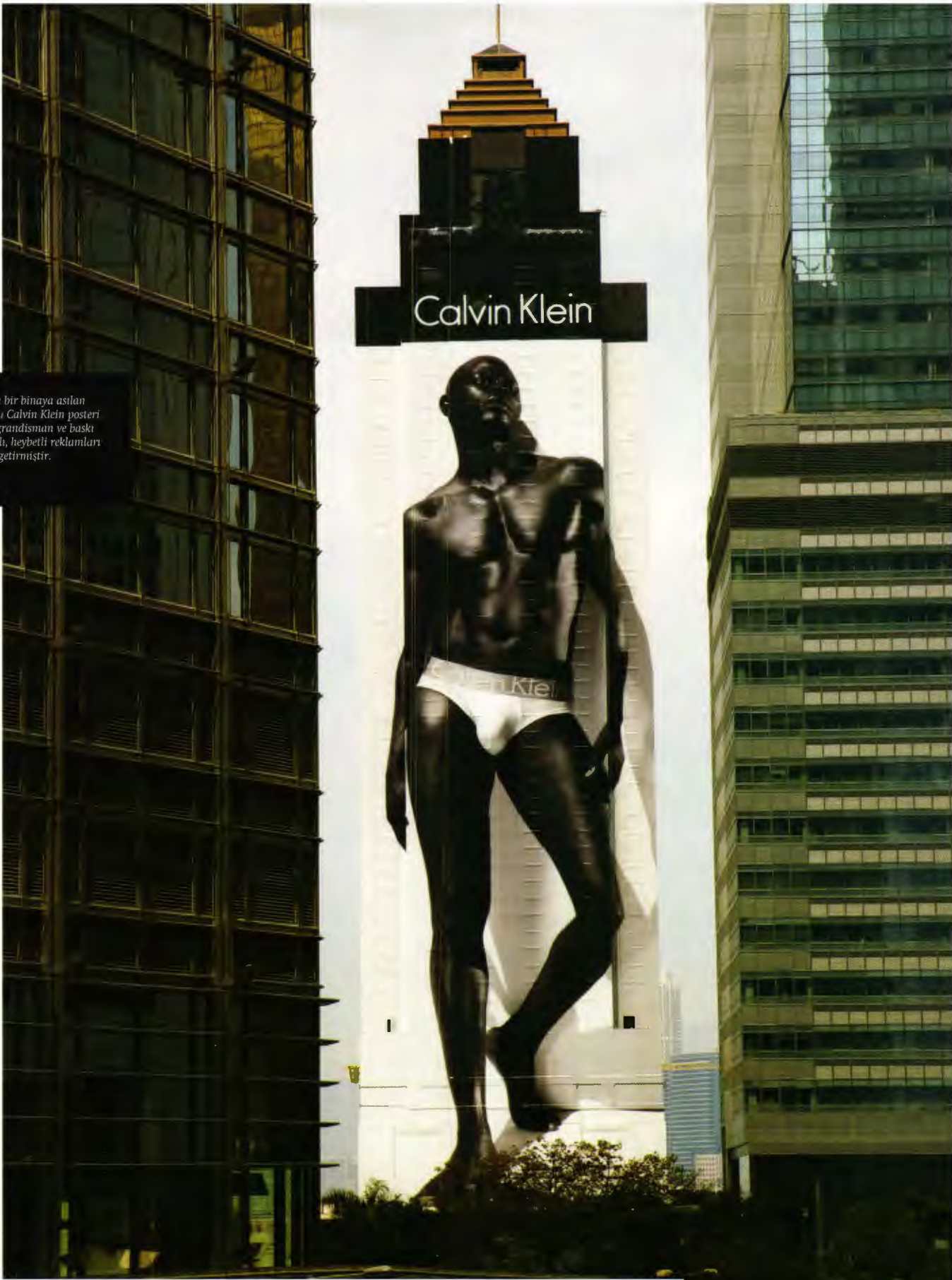
doğasını inceleyebilmek için insan yüzünün yakın plan gerçek boyutlu fotoğraflarını çekebilmeyi arzu etmiştir. Yakın zamanda gerçek boyutlu portre fotoğraflarının estetik ve duygusal etkisi dijital teknoloji sayesinde kullanıma sunulmuştur.

Bir fotoğrafı **kırpma** gibi büyütmeğin de konusunu ve izleyicinin deneyimini değiştirebilir veya yoğunlaştırabilir. Devasa duvar fotoğrafları gibi normal insanın periferik görüşünü aşan büyük manzara fotoğrafları, aynı manzaranın elde tutulabilen şipşak fotoğraflarından daha etkileyicidir. İş yapan ve fotoğrafın detaylarını düzelteren bilgisayar programlarının varlığıyla büyütülmüş -veya küçültülmüş- fotoğraflar gazetelerde, reklamlarda ve bilgisayar ekranlarında günlük hayatın bir parçasıdır. Günlük hayatta devasa fotoğrafların yaygınlaşması, mega medya ortamının insan algısını duyarısızlaştırdığı veya şişirdiği konusunda ciddi tartışmalar doğurmuştur. ■



1860'ların sonunda çekilmiş bu fotoğraftaki Jüpiter fotoğraf makinesi gibi, on dokuzuncu yüzyılda erken dönem bilim kurgu uzay kapsüllerine benzeyen birkaç devasa güneş agridisörü yapılmıştı.

Hong Kong'da bir binaya asılan 2007 tarihli bu Calvin Klein posterini, dijital ağırlaşman ve baskı oldukça detaylı, heybetli reklamları olanaklı hale getirmiştir.



‘Bir fotoğrafı büyütmek konusunu değiştirebilir veya yoğunlaştırabilir.’

mondo pasta

So good
you can't let go.

Bir kadının dev bir makarna parçasını -yoksa bir pruva halatı mı? - yerken görüldüğü Erişte şapırdatan (Noodleslurper) isimli 2007 tarihli bu büyük fotoğrafta, geminin gövdesi baskı yüzeyi olarak kullanılmış.

Porselenden doğum günü pastasına

FİKİR NO 22

BASKI YÜZEYİ

Fotoğrafçılıkta fotoğrafın baskısının veya uygulamasının yapıldığı malzemeye baskı yüzeyi adı verilir. Erken dönem fotoğraf deneylerinde ışığa duyarlılaştırılabilen her yüzey baskı yüzeyi olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla fotoğraf kâğıt, metal, kumaş, tuval, deri, cam, ahşap ve hatta seramik üzerinde denenmiştir.

Fotoğrafın icadına götüren deneylerde hazırda bulunan emici malzemelerin hepsi kullanılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, ünlü çömlek hane-danlığı Wedgwoodların oğlu Thomas Wedgwood porselene görüntü aktar-manın yeni bir yolunu bulmakla ilgile-niyordu. Arkadaşı Humphry Davy ile birlikte ışığa duyarlı kâğıt ve deri üze-rinde deneyler yaptılar. Fotoğrafın di-ğer mucitlerinin ilk girişimlerine ku-maş, kurşun kalay alaşımı kaplar, cam, taş ve gümüş dâhildi. Başlangıçta, fo-toğraf kimyasallar ve günışığının kont-rollü bir etkileşimi olarak algılanıyord-u. Fotoğrafın konusu manzaralar veya natürmort kompozisyonları olsa bile, mucitlerin üzerinde durduğu sanat üretiminin **estetigi** değil, fotoğraf çek-menin bilimiydi.

Yüzey kelimesi aynı zamanda ara sıra fotoğrafı desteklemek için kullanı-lan sert kartonu tanımlamak için de kullanılırdı. Kartvizit fotoğraflar gibi on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarının bazıları öyle ince bir kâğıda basılmıştı ki daha sağlam bir malzemeyle destek-lenmezse yırtılabilir veya buruşabilirdi. Amerikan İç Savaşı'nın ve diğer tari-hi olayların fotoğrafları okullara ve kütüphanelerdeki fotoğraf dosyalarına dağıtım için hazırlandığında, hassas fotoğraflar eser adı ve bilgilerin yazılı olduğu sert kartonlara yapıştırılmıştı.

Fotoğrafların ofset baskı yoluyla ço-ğaltılabildiği yirminci yüzyılda baskı yüzeylerinin çeşidi hızla arttı. Billboard reklamcılığında, reklam tahtası olarak

bilinen arkalıga sabitlenecek kâğıt veya vinil tabakaları basmak için büyük bas-kı makineleri kullanıldı. Özel olarak üretilen yarı saydam fotoğraf ve resim-lerin sergilendiği içten aydınlatmalı, fazla derin olmayan buzlu camdan mu-hafazalar olan ışıklı kutular, hava li-manları ve alışveriş merkezlerinin de-ğişmez unsurları haline geldi. Dijital fotoğrafçılığın ve fotoğraf düzenleme programlarının en küçük ayrıntıları elde etme ve renkleri yoğunlaştırmada-ki becerisi, ışıklı kutuların ticari ve sa-natsal tanıtımlarda bir baskı yüzeyi ola-rak popülerliğini artırdı. Dijital billboardlarda, geniş LCD ekranlarda reklamlar ve duyurular gösterilir. Di-ji-tal çağ bir doğum günü pastasının bile baskı yüzeyi olarak kullanılabilmesini mümkün kılmıştır: Patates, pirinç veya mısır nişastasından yapılmış yenebilir ince kâğıtla doldurulmuş, yenebilir bo-yaya uygun dijital yazıcılar, pasta süsle-melerinde şekerli canlı resimler ortaya çıkarır. ■



YUKARIDA: On dokuzuncu yüzyılda fotoğraflar, düğün gibi mutlu vesilelerde ya da anma törenlerinde çok çeşitli yüzeylere basılıyordu. Burada siyanotip basılmış kumaşlar (yaklaşık 1893), bir mendil (yaklaşık 1890), her iki göğsünde mikrograf olan bir melek (yaklaşık 1870), içinde teneke tip olan bir kolye ucu (yaklaşık 1870) ve bir çay bardağı (yaklaşık 1877) görüyoruz.

AŞAĞIDA: Güney Afrikalı fotoğrafçı Chris Kirchhoff, 2006 yerel seçimi sırasında Nelson Mandela ve partisi için bir kıyafet giymiş olan destekçi Nkeko Mphake'yı fotoğraflamış.



Büyük umutlar



Ducs du Hauron 1877'de, (Fransa)
Agen'in bu görüntüsünü elde edebilmek için aynı anda üç fotoğraf çekebilen bir fotoğraf makinesi kullandı. Manzarayı üç farklı renk filtresiyle çekti ve oluşan negatifleri ayrı ayrı yarı saydam kâğıtlara bastı, sonra üçünü üst üste koydu. Kâğıt tabakalarının köşeleri görünür haldedir.

FIKİR NO 23

RENK

Renkli fotoğraf arzusu fotoğrafın kendisi kadar eskidir. Fotoğraf makinesi fotoğraf yapan otomatik bir makine olduğuna göre, neden bu alete, dünyayı insanların gördüğü şekilde, renkli fotoğraf yapması için ince bir ayar yapılamasındı? Aralıksız denemelere rağmen, ucuz ve güvenilir renkli fotoğrafçılığın yapılabilmesi için bir yüzyıl geçti.

Deneme yanılma safhaları halka açık olan otomobilin ve uçağın aksine, fotoğraf gözden uzak icat edildi ve 1839'da oluşumunu tamamladığında hayrete düşmüş bir kitlenin önüne fırlatıldı. Böyle ileri bir teknolojinin aniden geliş insanlara renkli fotoğrafın fazla uzakta olamayacağını düşündürdü. Belki sürecin biraz müdahaleye ihtiyacı vardı. Bilim adamları ve fotoğrafçılar dâhil herkes büyük umutlar besliyordu.

Ancak renkli fotoğrafçılık siyah beyaz kuzeninin basit, lineer tahminler kapsamındaki gelişimine göre çok daha karmaşık bir yol izledi. Bu karmaşıklık, İskoç fizikçi James Clerk Maxwell ve *Photographic Notes* dergisinin editörü

Thomas Sutton'ın elde ettiği başarıda açıkça görülüyordu. İkisi, dolambaçlı bir yoldan ilk renkli fotoğrafı elde ettiler. Temel renk (fotoğrafçılıkta kırmızı, yeşil ve mavi) filtreleriyle ayrı fotoğraflar çekip sonra birleştirip yine filtreler vasıtasıyla bunu yansıtarak renkli bir fotoğraf çekilebileceği nosyonundan hareket ettiler. Kusurlu olsa da, bu konsept renkli bir fotoğraf elde etmek için renklerin birlikte eklendiği toplamsal (eklemeli) yöntemin temelidir. Aynı zamanda televizyon, dijital fotoğraf makinesi ve bilgisayar ekranlarının arkasındaki renk modeli olan RGB kontraksiyonunun da temelidir.

Öyle görünüyor ki fotoğrafçılık için toplamsal yöntemin tersi de geliştiril-

miştir. 1860'ların sonunda Ducas du Hauron tarafından bulunduğu üzere, çıkarmalı yöntem bir konunun üç defa fotoğraflanmasını, her defa negatifin turuncu, yeşil ve açık mora maruz bırakılmasını gerektirir. Sonrasında tamamlayıcı renklerle işlem yapılmış ince yarı saydam kâğıda basılır ve sonunda renkli bir kopya elde edilmek üzere yayılır. Karışık görünse de, çıkarmalı yöntem aynı derecede hantal olan projektörlerin kullanımından kurtarmış ve nihayetinde en kaliteli renkli baskı tekniklerinden biri olan renk transferi yöntemine esas oluşturmuştur.

On dokuzunu yüzyılda renkli fotoğrafçılığın ilerleyişi yavaştı ve ilerle-

‘Renkli fotoğrafçılığın ilerleyişi yavaştı.’



me çoğunlukla beklentilerini uzmanlaşmış dergilerde ifade eden, kendini bu işe vakfetmiş deneycilerin oluşturduğu küçük bir zümrede gerçekleşti. Bu nedenle **otokromun** göz kamaştırıcı rengi yirminci yüzyıl başında sunumlarla halka tanıtıldığında fotoğraf yeniden icat edilmiş gibi bir etki yarattı. Pahalı olmasına ve birçok görüntüleme problemine rağmen, 1907'den 1935'e kadar 20 milyon otokrom üretildi. Ancak siyah-beyaz fotoğrafçılıktan yaklaşık bir yüzyıl sonra **Kodachrome**'un icadı ile önce amatör sinema meraklıları için, sonra yayıncılar, profesyonel fotoğrafçılar ve fotoğraf makinesi meraklıları için, filmle renkli fotoğrafçılık dünyayı sar-

maya başladı. Bir yüzyıllık beklenti ve birçok küçük zaferden sonra, renkli fotoğraf hızla günlük yaşamın bir parçası haline geldi. ■

Renkli fotoğraf gelişimi sırasında renkleri gözün gördüğü gibi yansıma çabası, Marcos López'in La Cantina'sındaki gibi (2007), konunun havasını belirleyen tanımlayıcı, doğal olmayan renkler yaratmaya geçiş yaptı.

* RGB İngilizcedeki 'Red' 'Green' 'Blue', yani 'Kırmızı' 'Yeşil' 'Mavi' kelimelerinin baş harfleridir. (Yayıncının Notu)



‘Fotoğrafçılar, figür yerleştirmeyi, dokuları yorumlamayı ve düzenli biçim yaratmayı incelemek için heykel kullandılar.’



EN ÜSTTE: Constantin Brâncuși sadece küratörlere eserlerini nasıl sergileyeceklerini göstermek için değil, aynı zamanda heykelleri nasıl algıladığını belirtebilmek için de fotoğraf becerilerini geliştirmiştir.

ÜSTTE: Man Ray’in 1934 tarihli bu akıllıca fotoğrafında, kadın formunun erkek Minotor’a dönüşümü, çok tartışılmış ve gerçeküstücü yayınlarda kullanılmıştır.

Yakın bir ilişki

FİKİR NO 24

FOTO-HEYKEL

Fotoğrafla heykel arasındaki ilişki, kullanışlı bir anlaşma olarak başladı: Fotoğrafçılar pek çok insanın durabileceğinden daha uzun süre hareketsiz durabilecek modeller ve heykeller istediler. Zamanla, bu ikisi daha fazla yakınlaşıp sürekli bir ilişki kurdular.



Hippolyte Bayard'ın Alçı Dökümlerle Otoportre (Self-Portrait with Plaster Casts) (1850) çalışmasında heykeller gerçekliğine karşı geliyor gibi görünür. Bayard, belki de, fotoğraf makinesinin hileyi gerçek gibi gösterme becerisini ortaya koymaya çalışmıştır.

On dokuzuncu yüzyıl sanatçılarının stüdyolarında sıklıkla bulunan alçı dökümler fotoğrafın ilk süjeleriydi. Bunların üç boyutlu formları, insanın ve doğanın yerini aldı. Hareketsiz üç boyutlu formlarla çalışmak, fotoğrafçılara biçim ve hacmi fotoğrafın iki boyutlu yüzeyine nasıl aktaracaklarını öğrenmede yardımcı oldu. Ayrıca fotoğrafçılar figürlerin yerleştirilmesini, dokuların yorumlanmasını, gölge ve ışıktan düzenli bir biçim yaratılmasını incelerken heykel kullandılar. Hippolyte Bayard'ın büyük ihtimalle yeterli ışık sağlamak için dışarıda çekilmiş olan *Alçı Dökümlerle Otoportre*'si (Self-Portrait with Plaster Casts) (1850), fotoğrafçıyı havada süzülüyormuş gibi duran çeşitli ağır heykel figürlerin arasında otururken gösteriyor. Fotoğraf, bu dökümlerle yaptığı yerçekimine itaat eden önceki düzenlemelerinin mizahi ve ironik bir yeniden yorumudur. Bu çalışma, fotoğrafın gerçeği kayıt altına alma kabiliyetiyle klasik heykelin havada süzülmeyi reddi arasındaki gerginlik nedeniyle başarılıdır.

Birçok çalışma sadece test ve deneme iken, süreç iki medya arasında yirminci yüzyılda gerçekleşecek kendine özgü bir birleşmenin ipuçlarını verdi. Örneğin, Romanya doğumlu sanatçı Constantin Brâncuși heykellerinin 1000'in üzerinde fotoğrafını yaparak, sadece çalışmalarını kaydetmek için değil, kendi yorumunu dayatmak için de fotoğrafı kullanmıştır.

Fotoğrafı esrarengizi yakalamak için kullanmak, erken dönem yirminci

yüzyıl sürrealist hareketin başlıca temalarından biriydi. Adını Yunan mitolojisindeki yarı insan yarı boğa figürden alan sürrealist yayın *Minotaure* için Man Ray, Bayard'ın fotoğraf ve heykelin akıllıca kombinasyonunu hatırlatan bir şekilde, bu iki aracı birleştirmiştir. Man Ray, bir kadın bedenini, cinsiyet ve tür değiştiriyormuş gibi görünmesi için, ışık ve gölgeyi yönlendirerek belli belirsiz, uğursuz alışılmadık şekillere dönüştürerek fotoğraflamıştır. Kadının başı karanlıkta kaybolmuş ve kolları boynuzlara dönüşmektedir. Ne insan ne hayvan, fakat ikisi birden olan bir figürün fotoğrafı, fotoğraf ve heykelin yeni bir melez araç oluşturarak birleşmesini yansıtmaktadır.

Bayard esasen heykel mefhumunu kullanan bir fotoğrafçı olmasına rağmen, Man Ray'den sonraki sanatçılar kendilerini öncelikli olarak bir medyanın veya diğerinin uygulayıcısı olarak tanımlamadılar. Aslında, foto-heykel tam da yirminci yüzyılın sonunda, performans ve yerleştirme sanatlarının ve 'fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş' diye adlandırılan hareket sayesinde büyüdü ve evrimleşti. ■

Eğitmek, arındırmak ve yüceltmek

FİKİR NO 25

AHLAKİLEŞTİRME



İzleyiciler on dokuzuncu yüzyılda icat edilen fotoğrafın, 1865'te Julia Margaret Cameron'ın La Beata'sında bir şekilde bebek İsa ve annesi arasındaki sevginin bir temsiliyi yaratmasına itiraz etmediler. Fotoğraf aynı konudaki bir resmin algılanabileceği gibi algılandı.

İnsanların etik kararlarını etkilemek için fotoğrafın kullanımı, 1860'larda saygı duyulan resim ve gravürlerin didaktik içeriğini taklit ederek fotoğrafın değeri hakkında halkın farkındalığını artırma amaçlı daha geniş bir kampanyanın bir parçası olarak başladı. O zamandan beri kamu hizmeti duyurularında, propaganda malzemelerinde ve reklamlarda fotoğrafik vaazlar sahnelendi.

1861 yılında portre fotoğrafçısı Jabez Hughes, fotoğraf pratiğinin durumu hakkında kısa bir özet yayımladı. Ona göre yalnız fotoğrafçılık, sanat fotoğrafçılığı ve yeni bir tür olan ve diğer ikisinden daha iyi bir amacı olan 'Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı' vardı. İzleyiciyi eğitmek, arındırmak ve yüceltmek amacını taşıyordu. Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı pratiğinin tipik bir örneği, Rönesans ressamı Raphael'in Atina Okulu freskinin benzerini çekmek için birçok oyuncuyu poz verdirdiği çalışması *Hayatın İki Yolu* (*The Two Ways of Life*) ile Oscar Rejlander'di. Fotoğraf, 30 ayrı negatifin uzun, dikdörtgen, ışığa duyarlılaştırılmış bir kâğıda basılmasından oluşuyor, dürüst bir genç adam evini ve çok çalışmayı seçerken, iradesiz ve çapkın bir adamın baştan çıkarılmasını gösteriyordu. Fotoğrafın belirgin çıplaklığının yarattığı skandal başarı getirdi, hevesli bir fotoğraf destekçisi olan Kraliçe Victoria, Prens Albert için bir kopya alınca kötü şöhreti ortadan kalktı.

Şair ve eleştirmen Charles Baudelaire, Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı'nı resmin adileştirilmesi olarak değerlendirmiş olsa da, bu tür on dokuzuncu yüzyıl boyunca birçok şekilde devam etmiştir. Resimsel fotoğrafçılıktaki zamansız manzaralar ve hülyalı kadınların tatlı çağrışımları bile yüce gönüllü bir ahlakileştirme esintisi taşımıştır. Fotoğraflar, dergi ve

gazete reklamlarındaki çizimlerin yerini almaya başladığında, kadın tüketicileri hedefleyen, metin ve görsel içeren kampanyalar, çocukları için besleyici ve sağlıklı ürünler almanın kadının görevi olduğu vurgulandı (bkz. **Satan Fotoğraflar**).

II. Dünya Savaşı sırasında erkekler cephede olduğu için geleneksel olarak erkeklerin yaptığı işleri kadınlar devraldığında, sigara reklamları sigara içmenin feminist hatta vatansever bir eylem olduğunun çığırkanlığını yaptı. Yirminci yüzyılın son on yıllarında Virginia Slims sigaralarının reklamları da 'Uzun bir yol aldın, bebek' cümlesinin yanında aktif kadınların fotoğraflarını kullanarak feminist ideallere yaslandı. 1980'lerde sigara içmeye yönelik tavırlar tersine dönmeye başlasa da; sigara, alkol ve düşüncesiz cinsel eylemlere karşı kampanyalar, çocukların kötü alışkanlıkları sona erdirmek için anne babalarına yalvarmaları gibi, sert teknikler kullandı. ■



YUKARIDA: Oscar Rejlander'ın 1857 tarihli çalışması olan Hayatın İki Yolu'nun (The Two Ways of Life) ahlakileştirme teması, sonuçta, açık şehvet taşkınlığı sahnelerine yönelik itirazların üstesinden geldi.

SAGDA: Hayır kuruluşu Barnardo, 1999-2000 tarihli kampanyasında bunun gibi tartışmalı fotoğraflar yoluyla çocukların uyuturucu bağımlılığı gibi belalarla doğmadığını göstermeye çalışmıştır.

Barnardo's
GIVING CHILDREN
BACK THEIR FUTURE

John Donaldson | AGE 23



Battered as a child,
it was always possible that
John would turn to drugs.

With Barnardo's help,
child abuse need not lead
to an empty future.

Although we no longer run
orphanages, we continue to help
thousands of children and
their families at home, school
and in the local community.

To make a donation or
for more information,
please call 0845 844 01 80.

Sanat mı pornografi mi?

FİKİR NO 26

AKADEMİ

Akademi, kavramsal olarak sanatçılar ve sanat öğrencilerinin kullanımı için hazırlanmış nü fotoğrafıdır. Doğadan sonra gelen çalışmalar (*études d'après nature*) denilen bu fotoğrafların bazıları insan anatomisinin incelenmesi için kullanılmışsa da, pek çoğu sanat pazarının dışındaki, belki de yasal olmayan müşterileri hedefliyordu.

Fotoğrafın icadından önce, nü gravürler ve taşbaskı resimler sanat okullarının koleksiyonlarında bazen bulunuyordu. Fransızca bir sözcük olan *académies* olarak bilinen bu resimler, nü figürü çoğunlukla Rönesans veya Barok sanatta tasvir edilmiş gibi göstererek stilize etmişti. Akademilerin çoğu kadın nülerden oluşuyordu. Erkek nüler nadirdi.

Fotoğraf icat edildikten kısa süre sonra, nü fotoğraflar bazen belirli sanatçılar için, bununla birlikte genel ticari satış için üretildi. Fransız ressam Eugène Delacroix, bir cariye veya metresi resmettiği ünlü eserlerinden birini, benzersiz bir **dagerotip** akademiye dayanarak yapmıştır. Bunlar görece pahalıydı ve dönemin ortalama bir sanat öğrencisinin imkânlarını aşıyordu. Ancak, 1850'lerde kâğıda basılan fotoğraflar popüler olunca akademiler ucuzladı, çeşitlendi ve çoğaldı.

Fransa'da fotoğrafın icadından önce pornografiyi zapt etmek için çeşitli yasalar ve prosedürler bulunuyordu. Örneğin, nü görüntülerin yasal olarak satılabilmesi için önce İçişleri Bakanlığı'na veya Emniyet Müdürlüğü'ne teftiş edilmek üzere ibraz edilmesi gerekiyordu. Tamamen nü bir resmin mutlaka yasaklanması gerekmiyordu. Bu anlamda sansürlenmesi için ahlaken ayıp olarak değerlendirilmeli veya tuhaf pozlar resmetmeliydi. Aslında bu soyut kriterlerin tanımlanması imkânsızdır.

Fotoğraf, insan anatomisi çalışmasına veya tasvirine yardımcı diye nitelendiğinde sansürü geçme şansı artıyordu. Böylece, kibar bir sözcük öbeği olan 'doğadan sonra gelen çalışmalar (*études d'après nature*)', birçok nü fotoğrafın başlığına eklendi ve 1850'lerde bu tip çalışmalarda özelleşen uzman sayısı hızla arttı. Sütunlar, Yunan vazoları, Romalı kılıçlar, ünlü heykellerin alçı dökümleri, Orta Çağ zırhları, resimler, utlar ve kumaş öbekleri gibi tanıdık sanatsal aksesuarlarla süslü nü çalışmalar uydurdular. Şeffaf kumaş, genellikle sanatsal bir biçimde serildiği figürü gizlemek ve ortaya çıkarmak için kullanılıyordu.

1850 ve 1860'lardan kalma çok fazla sayıda fotoğrafın hâlâ Paris Emniyet Müdürlüğü'nün koleksiyonunda bulunması, ya şehrin sanat öğrencilerinde ani bir artış yaşandığını ya da bu akademik çalışmaların (*études académiques*) çok sayıda başka meraklılarının olduğunu ortaya koyuyor. Sanatçılara yararlı olacak nü çalışmalarıyla izleyicide cinsel karşılık uyandırmak için yaratılan fotoğrafları birbirinden ayıracak yasal bir çizgi çizmek imkânsız olmakla beraber; masturbasyon, cinsel ilişki ve stereografik erotik malzemeler pek de sanatçıların ihtiyacına uygun olarak tasarlanmıyordu. Yine de üretildiler ve yasadışı olarak satıldılar. Bazı fotoğrafçılar nüleri yüzünden para cezası aldı veya hapse girdi, fakat cezalandırılmalar



Delacroix, fotoğrafın sanat olabileme kabiliyeti ile ilgili şüphelerine rağmen, Nu Féminin (1855) (en üstte) dâhil, bazı hazırlık çalışmalarında (yukarıda) Louis Camille d'Oliver'in bazı fotoğraflarını kullanmıştır.

Paris'in nü fotoğrafların uluslararası tedarikçisi olmasını engelleyemedi ve nüler, herkes tarafından bilinmese de, fotoğrafın erken dönem sanayileşmesinin önemli bir yönünü oluşturunuyordu. ■



‘Nü görüntülerin, İçişleri Bakanlığı’na veya Emniyet Müdürlüğü’ne ibraz edilmesi gerekiyordu.’

Delacroix'ın fotoğraf albümündeki (1853-54) bu akademi, Durieu tarafından sanatçılar için üretilmiş olsa da, mızrak ve leopar derisi gibi erkeksi semboller, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki homoseksüel fotoğrafçılığın öğelerine delalet ediyor.

Yüz ticareti

FİKİR NO 27

KARTVİZİT FOTOĞRAF

Boş kartvizitlere monte edilen başparmak büyüklüğünde fotoğraflar olan kartvizit fotoğrafları, 1860'larda son derece popülerdi. Kraliçe Victoria kartlarının özellikle popüler olduğu 'kart çılgınlığı' denen toplu çılgınlık sırasında, bu küçük fotoğraflardan yüz milyonlarca çekildi, satıldı ve değiş tokuş edildi.

Her şey fotoğrafların maliyetini düşürmek için başlamış olabilir. 1854'te Fransız fotoğrafçı A.A.E. Disdéri bir seferde sadece küçük bir kısmı ışığa maruz bırakarak tek bir plakada birçok farklı fotoğraf çekmenin bir yönteminin patentini aldı. Ortaya çıkan kartlar veya kart fotoğrafları yakın plan karakter çalışmaları değil, fakat makineden belli bir mesafede ayakta duran veya oturan figürlerdi, böylece zaman alan ve pahalı olan rötuş ihtiyacı da ortadan kalkıyordu.

Kartlar samimiyet yoksunluklarını gösterişle telafi ettiler. Müşterinin imajını, zevklerini, sosyal sınıfını ve ekonomik varlığını yansıtan görselliği düzenleyebilmesi için arka planlar, kumaşlar, kilimler, saksı bitkileri, sütunlar, şömineler, saatler, müzik aletleri ve canlı-cansız hayvanlar bulundurulmuş stüdyolarda çekiliyorlardı. Bazı stüdyolar, fotoğrafı çekilen kişilerin görüntüyü tamamlayabilmesi için çok pahalı giysiler de kiraliyordu.

Kartvizit fotoğrafların daha az varlıklı kimselerin zengin, çekici ve popüler olma fantezilerine hizmet edebildiğini anlamak kolaydır. Herkes oyunun içinde olsa da, rol yapmak hala zevklidir. Hiçbir zaman tam olarak anlaşılabilen bir neden zengin, yakışıklı, çekici ve popüler kişilerin kart yaptırmaya ihtiyacı duyduğudur. Fotoğraf kabini veya kartpostal gibi diğer toplu fotoğraf çılgınlıkları varlıklı kesimden kitle bulamamıştı. Fakat on dokuzuncu yüzyılın ortasında bir on yıl kadar insanlar kartvizit fotoğraflarını yaptırmakla kalmayıp tanıdıklarının veya hiçbir zaman tanımayacakları ünlü kişilerin

kartlarının koleksiyonunu yaptılar, değiş tokuş ettiler.

Oturma odası koleksiyonlarında, yan komşuların ve siyasilerin fotoğraflarıyla beraber ünlülerin fotoğrafları uzak akrabalarınkilerle karışık şekilde yer alıyordu. Göz önünde olan herkes, soylular, politikacılar, askeri şahsiyetler, aktörler kendilerini kart fotoğrafçılığına sundular ve hediye etmek için çok sayıda fotoğraf satın aldılar. Kraliyet mensuplarının kartları çok sattı. İki yıllık bir süreçte Kraliçe Victoria'nın 3-4 milyon kartı satın alınmıştı.

Kart çılgınlığı, giderek meritokratik bir hale gelen dünyada ortaya çıkan değişken sosyal kimliklerin yanı sıra zengin ve ünlüleri görme ve tanıma isteğinin toplu bir ifadesiydi. Kartlar, fotoğrafı özellikle güçlü insanlara görsel olarak erişimin demokratik bir kaynağı olarak tanımlandı. Böyle görülerek, kartlar sosyal ve siyasi hakların müthiş bir sembolü haline geldi.

Altında yatan gerekçeler ne olursa olsun, varlıklılar ve özentiler kartlarının yapılmasına giriştiler. Paylaşacak kartı olmamak Facebook hesabı olmamak gibiydi. Bir anlamda bir kişinin kartını istemek onunla online olarak arkadaş olmakla eşdeğerdi. Arkadaşlıktan çıkarmak ise daha ince ve gizliydi. Fakat hayatın hızında Facebook'un kullanıcılarına sunduğu, anında durum değiştirebilme ve mesajlar yollayabilme özellikleri, kart takasını antika bir çaydanlık örtüsü gibi göstermektedir. ■



YUKARIDA: J.J.E. Mayall'ın 1861 tarihli Kraliçe Victoria ve Prens Albert fotoğrafı gibi İngiliz kraliyet çiftlerinin milyonlarca satan fotoğrafları 1860'lardan günümüze kadar etkili olan bir trendi başlattı.

AŞAĞIDA: Özel olarak tasarlanmış fotoğraf makineleri, mercekleri açık kapayarak, bir seferde 4, 6 veya 8 fotoğraf plakası üretebilirdi. Bu metodu icat eden A.A.E. Disdéri, Prenses Buonaparte Gabrielli'ninki (yaklaşık 1862) gibi kartları üretebilmek için, bunun gibi 1854 yapımı bir fotoğraf makinesi kullandı.





Disdéri'nin bir balerinin birkaç portresinden oluşan fotoğrafı (yaklaşık 1862) adını tanımış Fransız dans hocası ve koreograf Petipa'dan olur. Sanatçılar ve halka mal olmuş kişiler hediye etmek veya satmak için çok sayıda kartvizit fotoğrafı çektirirlerdi.



1904'te Edward Steichen, mavi boyalı
gum bikromat filmi New York'taki
Flatiron binasının platin baskısının
üzerine uygulayarak gün batımını
bir rüya sahnesine dönüştürmüştür.



EN ÜSTTE: Çağdaş fotoğrafçı Hamish Stewart, orta kuzey Avustralya'daki Ellery Koyu su birikintisinin bu fotoğrafında (2009) gum bikromat baskıyı kullanmıştır. Kırmızımsı kahverengi renk, bölgenin yerlilerinin yaradılış söylencelerinin şekillendirdiği manzarayı yoğunlaştırmıştır.

YUKARIDA: Camera Work dergisinde 1904 yılında basılmış bu gum bikromat fotoğraf Mücadele'de (Struggle) Robert Demachy, fotoğrafın resim ve çizim gibi daha eliş olmasını istediğini göstermiştir. Turuncu ton, eskizlerde sanatçıların kullandığı tebeşirin popüler rengine benzer.

Baskı yaparken resim yap

FIKİR NO 28

GUM BİKROMAT YÖNTEM

Fotoğrafın gerçek bir sanat olmasını isteyenler için gum bikromat yöntemi umut oluşturdu ve yardım sundu. Uygulamalı bir yöntem olan gum bikromat baskı, fotoğrafçıya baskı sırasında renk eklemenin yanında şövale ressamı gibi renge fırçayla müdahale, kat ekleme ve doku oluşturma olanağı da vermiştir.

Victoria Döneminde, suluboya resim popüler bir uğraş olduğunda, gum bikromat baskı nesnel fotoğrafçılığın ısrarcı gerçekçiliğinden hoşlanmayanlara ve ucuz stereogram ve kartvizit fotoğraflar isteyen kitleye cazip geldi. 1830'ların sonunda bikromat tuzların (bazen dikromat) ışığa duyarlılık özellikleri keşfedildiğinde, jelatin veya zambak gibi viskoz bir maddeyle karışım yapıldılar. Bu karışım kontakt baskı (bkz. **Fotogram**) olarak bir negatifin altında ışığa tutuldu ve gum, negatifin en açık renk olduğu yerde daha çok sertleşti.

Gum baskı da denilen bu yöntem birçok farklı avantaja sahipti. Fotoğrafçıya viskoz malzemeye pigment ekleme yani baskıya renk ekleme olanağı verdi. Ayrıca sertleşen bir malzemeyle çalışmak fotoğrafçıya memnun olmadığı kısımları çıkartıp, kâğıdı tekrar duyarlılaştırıp tekrar baskı alma imkânı verdi. Tekrar baskı alma çoğunlukla farklı renkli pigmentlerin uygulanmasıyla yapılıyordu. Birçok yıkama sayesinde yöntemin kendisi şekilleri yumuşatıp, tonları birbirine karıştırarak nihai görüntüyü elişine benzetiyordu. Daha sık gum bikromat baskıda banyo için karanlık oda gerekmiyordu.

Bu bakımdan, gum bikromat baskının üretimi -normal fotoğrafın aksine- memnun edici bir şekilde otomatik olmaktan uzaktı. Zaman ve adanma gerektirmesi onu ticari baskılardan ayırdı. Böylelikle yöntem yirminci yüz-

yıla doğru, özellikle Resimselcilik ve **Foto-Ayrılık** olarak bilinen sanat-fotoğraf akımlarından beğeni ve takipçiler kazandı. Fransız fotoğrafçı Robert Demachy yöntem hakkında kapsamlı olarak yazdı ve yöntemin boyutlarını keşfeden nitelikte, etkileyici çalışmalar yaptı.

Fotoğrafçılığın ilk yüzyılında bulunan birçok teknik gibi gum bikromat bugün, film veya dijital fotoğraf normunun ötesinde bir seçenek olan ve 'alternatif yöntem' diye adlandırılan yöntemlerdendir. Çağdaş gum baskıcılar -çizim, suluboya, baskı resim ve elbette fotoğraftan- oluşan çeşitli medyanın zengin, etkileyici bir melezi olan gum baskıya hayranlık duyarlar. Gum baskı üretiminin yavaş, temkinli adımları günler hatta haftalar sürebilir. Alternatif yöntemlerin birçoğu gibi gum baskı yaratıcısının fotoğrafla el teması ihtiyacını tatmin eder. Baskıyı oluşturma sürecinde ortaya çıkan mutlu tesadüfler, gum baskıyı el işine daha çok dönüştürür ve anlık dijital fotoğrafla zıtlığını vurgular. ■

Klas meselesi

FİKİR NO 29

PLATİN BASKI

Platinin doğasından gelen orta gri tonlarının –gri bir kedinin kürkündeki tonlar gibi çeşitli ve sinsi– geniş yelpazeyle on dokuzuncu yüzyıl sanat fotoğrafçıları, görsel karmaşıklığı ve pahalılığı fotoğrafı ayaktakımının zevkinin ve imkânlarının üzerine çıkarabilecek yeni bir ifade şekli buldular.

Fotoğrafın ilk dönemlerinde bir görüntüyü sabitlemek isteyenler gümüş, demir ve platin gibi birçok metalin ışığa duyarlılığını araştırdılar. Kazanan gümüş oldu, ancak ara sıra platinle yapılan deneyler platin temelli fotoğrafçılığı canlı tuttu. İlk platin baskılar güzellik ve tehlikeyi bir araya getiriyordu. Işığa duyarlı kâğıt üretmek için kâğıtlar tek tek, kaynayan kimyasal sıvıların içine batırılıyordu. Fotoğrafçılar, ancak yöntem standartlaşınca ve platin kâğıt ticari olarak kullanıma hazır olunca, benzersiz ton ve detay çeşitliliğini gerçekten keşfetmeye başladılar.

On dokuzuncu yüzyılın son on yıllarında, biri kültürel diğeri teknolojik iki olay, platin baskıyı fotoğraf hiyerarşisinin tepesine oturttu. Fotoğrafı oda sıcaklığında banyo etmek için yeni bir teknikle bir araya gelen platin kâğıdın ticari imalatı, platin yöntemini daha çekici hale getirdi. Aynı zamanda fotoğraf sanatıyla ilgilenen fotoğrafçılar, fotoğraf medyasının kitlesele medya aracılığıyla sıradanlığa ve bayağılığa kaçınılmaz bir geçiş yaptığını düşündüler (bkz. **Estetik**). Fakat platin baskı, **kartvizit fotoğraf** ve **stereogram** gibi fotoğraf çılgınlıklarını körükleyen dayanıksız ve ucuz **albüm** baskının aksine, uzun ömürlü ve istikrarlıydı. Sonuç olarak, platin bayağılığa karşı fiziksel ve psikolojik bir siper sunuyor gibiydi. Böylece, elit fotoğrafçılar ve onların çalışmaları, güzel sanatlar felsefeleri ve sosyal sınıfları 1860'ların ucuz fotoğrafçılığından ve kitlelerin ilgisini

çekecek herhangi bir geçici modadan daha uzun yaşayacaktı.

Platin baskı Resimsel hareketin bir dayanak noktasıydı. Popülerliği erken yirminci yüzyıl Ayrılık Hareketi boyunca sürdü. Zaman zaman platin baskılar zaten pahalı olan metoda elışı eklenecek **gum bikromat** yöntemle boyanıyordu. I. Dünya Savaşı sırasında patlayıcılar için katalizör olarak platine ihtiyaç artınca, birçok platin kâğıt şirketi kepenk kapattı veya üretimi ciddi şekilde azalttı. Yine de, bazı sadık hayranları kendi malzemelerini ithal ettiler.

Platin baskı hiçbir zaman tamamen yok olmadı. Görsel kalitesi harcanan zamana ve üretim maliyetine değer görüldü. Batı Amerika'nın manzara nitelikleri ve rafine ışığı bir yüzyıldan uzun süredir sürekli şekilde platin baskı aracılığıyla yorumlanmıştır. Işığın neredeyse elle tutulabilir bir buğu gibi olduğu platinin görünüşü bölgenin tarihinde rol oynayan karmaşık değişim ve kayıp fikirleri için bir metafor olarak kullanılmıştır.

Platin baskıda bulunan mesafe hissi görüntülerin kâğıdın dokusuna gömülmüş gibi görünmesinden ileri gelir. Platin baskı ile daha tanıdık olan siyah-beyaz fotoğraf arasındaki belki de en sarsıcı kontrast, provokatif geç yirminci yüzyıl sanatçısı Robert Mapplethorpe, nü fotoğraflarının platin versiyonlarını ürettiğinde nülerin seksiliğinin sönüp savunmasızlığa dönüşmesiyle, oluştu. ■



EN ÜSTTE: Peter Henry Emerson'ın Sazlık Bir Kıyı (A Rushy Shore) (1886) çalışmasında ön planı ve orta planı dolduran ince hasıroları fotoğrafı yassılatarak görüntüyü soyut gibi göstermektedir.

YUKARIDA: William Clift'in kızı Carola'nın Vessey Fransa'da 1981'de çektiği portresi platin baskının canlı tonlamasındaki ustalığını gösterir.



Malcolm Arbuthnot 1910'da çektiği *Deniz Kenarında (By the Sea)* çalışmasında, sahilde yalınayak yürümenin keyfini çıkaran, deniz kabuğu veya deniz camı toplayarak gezme çıkmış kişilere bakan görüntü, aşağıda, derinliği sırlar saklıyormuş gibi duran keşfedilmemiş denizin enginliğini ortaya çıkarmıştır.



YUKARIDA: George Davison 1889'da
sıradan bir soğan tarlasının
görüntüsünü yarattığında,
makinesinin kendiliğinden bulanık
olan odağı, zamanında çok beğenilen
sanatkârane bir flu resim üretmiştir.

SAGDA: Massimo Stefanutti kendini
iğne deliği kamerasının
sapırmalarını keşfetmeye adanmış
çağdaş bir deneysel fotoğrafçıdır.
2004 yılındaki Otoportre'si için
iğne deliği kamerasındaki geniş aç
görüşü klasikleşmiş 'koca ayak'
şakasının bir versiyonunu
yaratmıştır.



Yanlışın her zaman doğru olduğu doğal bir fotoğraf makinesi

FİKİR NO 30

İĞNE DELİĞİ KAMERALAR

Sanatçılardan okul çağındaki çocuklara kadar pek çok insan tarafından kullanılan, merceksiz ve odaklanması zor olan iğne deliği kameralar fotoğrafın önemli demokratik araçlarından biridir. Dijital çağda bile pek çok insan, silindir yulaf ezmesi kutularından iğne deliği kameralar yapar.

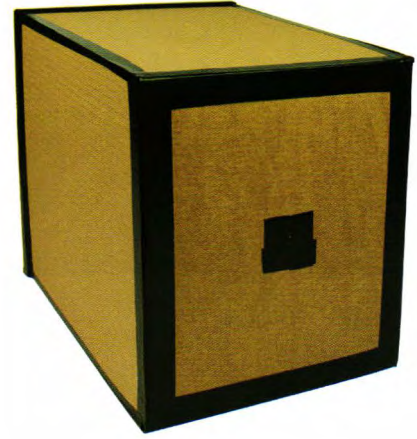
Sanılanın aksine, iğne deliği kamera bir **kamera obskura** değildir. İğne deliği kamera mercek kullanmaz, ışığa duyarlı bir parça malzemenin karşısında küçük iğne deliği boyutunda bir açıklığı vardır. Kamera obskura, fotoğrafın icadından çok önce bulunmuştu ve fotoğrafın gelişimine çok büyük bir etkisi olmuştu, iğne deliği kamera ise fotoğraftan önce yapılamazdı.

Filmlili veya dijital fotoğraf makinesiyle hızlıca elde edilen keskin odaklama ve ince detaylara kıyasla, kağıdı gibi yavaş olan iğne deliği kamera uzun pozlamalar gerektirir ve odaklamayı keskinleştirecek merceği yoktur. İğne deliği kamerayla yanlış yapmak zordur, çünkü 'yanlış' iğne deliği görüntünün doğru olduğundaki halidir. İğne deliğinin çekiciliği, oluşma sürecini elde edilen fotoğrafta göstermesindedir.

İğne deliği fotoğrafın her zaman ve her yerde aynı olan kalitesinden dolayı, bazı eski ve çağdaş fotoğrafçılar bu makineye, doğal dünyanın rafine ışıklarının ve dokularının görsel metaforunu yaratıp insan gözünün görüşünü taklit ettiği için 'doğal fotoğraf makinesi' der. Bu görüş o kadar kolay anlaşılır olmasa da, iğne deliği kameranın hafiften otorite karşıtı fotoğrafçılığı temsil eden uzun bir geleneği vardır. Resimsel hareket sırasında, iğne deliği empresyonist optik kalitesi bakımından beğenilirdi (bkz. *Estetik*). Şişşak

fotoğraf devrinde ağır çekim tarzı için değerli bulunurdu. Ticaret karşıtı olan iğne deliği kameraların 1880'lerin başında ticari olarak imal edilmesi ve bugün de değişik şekillerde üretimin devam etmesi ironiktir. Gayretli bir şekilde eşitliğin savunulduğu Dünya İğne Deliği Günü, her yıl nisan ayının son Pazar gününde kutlanır.

İğne deliği makinelerin görsel dağarcığı diğer filmlili makineleri tamamlar, ister yanlışlıkla olsun (Diana fotoğraf makinesi), ister tasarımdan kaynaklansın (Lomo fotoğraf makinesi) ışık sızıntıları, görüntü bozulmaları ve diğer problemler sürprizlere ve çeşitli olasılıklara dönüşür. İğne deliği fotoğrafçılığın ana kuralı her şeyin ihtiyaç duyduğu sürede oluşmasıdır. Yazık ki, Photoshop da iğne deliği fotoğrafçılığın bu ana kuralını göz ardı ederek, şişşak fotoğrafınızı çekip, anında iğne deliği görünümüne verebilir. ■



Ev yapımı iğne deliği kameralar, yeniden kullanılan mukavva kutulardan elde sevgiyle üretilen ahşap aletlere kadar değişir.

Fotoğraf yüzünü takın



FİKİR NO 31

BENZERLİK*

Benzerlik kavramı fotoğrafın icadının öncesine dayanır ve hızla portre fotoğrafçılığı tarafından özümsemiştir. Özünde benzerlik, modelin duruş ve kişiliğini ifade etmek üzere, fiziksel görünüşünü kullanarak yapılan bir görsel yorumdur.

Görünüşü, kişisel tercihleri, toplum içindeki itibarı ve egemen bölgesel veya sanatsal stilleri göz önüne alan portre fotoğrafçılığı her zaman bir dengeleme işi olmuştur. Diğerleri kiralanan giysiler giymiş ve şatafatlı objelerle çevrili şekilde fotoğraf makinesinin önünde dimdik duran insanların neredeyse basmakalıp fotoğraflarını çekerken, üstün benzerlik yaratabilme kabiliyeti bir fotoğrafçının nam salmasına yol açabilirdi.

Ailelerin stüdyo fotoğrafları sıklıkla cana yakınlık ve sevgi sergilerdi. Fakat bu duygular ailenin benzerliğinin yansıtılmasına göre genellikle ikincildi. Portre fotoğrafları olan ilk nesiller için aracın en büyük başarısı Dorothy Hala'nın çenesi veya Charles Amca'nın kaşında benzerliğin anlık bir görünümünü yakalamaktı. Özellikle yirminci

yüzyılda aileler daha fazla yer değiştirmeye başladığında ve dağıldığında, yeni şehirlere ve hatta ülkelere taşındığında aile albümü değişimin ortasında genetik de olsa değişmezliği göstermesiyle değerliydi.

Portre, modelin, fotoğrafçının görünüşten bir şahsi biçim sembolü ortaya çıkaracağına güvenini gerektirir. Imogen Cunningham eski karnaval yıldızı Irene Libarry'nin portresinde özel ve herkese açık olan arasında dengeyi muhafaza etmiştir. Kadının teşhir edilen vücudunun oluşturduğu röntgenlilik etkisi kameraya doğrudan bakışıyla dengelenmiştir. Yine Libarry'nin yüzünün sol tarafı, izleyici tüm vücudunu görebiliyor olsa da, onun bütünlüğünün, görüş alanının dışında olduğunu anlatmak için koyu gölgede bırakılmıştır.

SOLDA: Aile Benzerliği (Family Likeness) (1866) isimli hoş 'kıyasla -ve- karşılaştır' çalışmasında O.G. Rejlander, genç modelin kıyafetini ve yüz ifadesini bir büyüğünün resmindeki (1784) poza göre biçimlendirmiştir.

YUKARIDA: Loretta Lux 2005 tarihli Sasha ve Ruby çalışmasında izleyiciyi birbirine çok fazla benzeyen fakat bireysel duygular durumları fazlasıyla farklı olan iki model arasındaki ilişkiyi analiz etmeye davet eder.

Benzerlikler ifşa ve gizlemenin çekişmesiyle görsel olarak hayat bulur. Loretta Lux'ın çifte portresinde ikizler aileden gelen benzerlik ve sevgi gibi erken dönem portrelerinde bulunan temaları muzipçe sergilemektedir. Kapsamlı post prodüksiyon fotoğraf düzenlemesinde Lux, fotoğrafa soğuk bir dijital berraklık ve uhrevi pürüzsüz bir ışık vermiştir. Görüntünün netliğine ve çocukların hafifçe büyütülmüş başlarının dik bakışlarını derinleştirmesine rağmen, fiziksel saklanma yorumunu alenen yapan bu portre benzerlik geleneğini alt üst eder. İzleyici çift-gezer gibi kültürel referanslara sürüklenmiştir ancak hangisi diğerinin kopyasıdır? Sonuç olarak Lux konuya bir yorum getirmez, ama inceleyen kişinin iç monologuna bir sıçrama tahtası sunarak benzerliği baş aşağı çevirir. ■

* Likeness, İngilizcede portre anlamında da kullanılır. (ç.n.)



‘Portre, modelin, fotoğrafçının görünüşten bir şahsi biçim sembolü ortaya çıkaracağına güvenini gerektirir.’

Ölümünden sonra yayımlanan kitabı *Doksan Sonra*’da *After Ninety* Imogen Cunningham, ilgi çekici yaşam deneyimleriyle yaşlı Amerikalıları büyüleyici bireyler olarak tasvirin öncülüğünü yaptı. Bu 1976’daki Irene ‘Bobby’ Libarry (1976) portresinde görülebilir.

Kelby Anderson-Staley, 2010'daki Khadi
Willers çalışmasında olduğu gibi
portrelerle sıklıkla tenke tip
resimlerini kullanır. Zamanın
yavaşlatılmasını ve katırlanmış cihaz
ileti, on dokuzuncu yüzyıl tenke tip
fotoğraflarını modernite masıl cihaz
dışındaki bir an için gösterir.



Dagerotip fotoğrafa işçi sınıfının yanıtı

FİKİR NO 32

TENEKE TİP

On dokuzuncu yüzyıl ortasında icat edilen teneke tip yanlış isimlendirilmişti: tenekeden değil demirden yapılmıştı. Fakat hızlı üretimi ve ucuzluğu nedeniyle, portre çekirmek isteyen daha az varlıklılar tarafından çok tutulmuştu. Siyasi kampanya rozetlerinin yaygınlaşmasını da sağladı.

1850'lerde Fransa'da icat edilen fakat neticede Amerika Birleşik Devletleri'nde daha popüler olan teneke tip (başlangıçta ferrotip, denilmişti) benzersiz bir **direkt pozitif görüntüyü**. Bir teneke tip çekmek için fotoğrafçı, ince bir tabaka demiri kalın lak ile kaplardı. Kaplama kurumaya yüz tuttuğunda, plaka ışığa duyarlı malzeme çözeltisine batırılır ve hemen fotoğraf makinesine konulurdu. Ortaya çıkan görüntü sabitlendiğinde ve kurduğunda teneke tip ön ve arka yüzeyinde koyu cilalı parlak bir kaplamaya sahip olurdu.

Teneke tip, modelin birkaç saniye hareketsiz durmasını gerektirirdi, fotoğraf karanlık odaya götürülür ve hızlıca banyo edilirdi. Teneke tip stüdyosuna gelen bir ziyaretçinin poz vermesinden fotoğrafı almasına kadar sadece on veya on beş dakika geçerdi, bu da teneke tip fotoğrafı kentlilerin hızlıca satın aldıkları bir ürün haline getirdi. Teneke tip sıklıkla **dagerotip** gibi çerçevesiz ve matlaştırılmış fakat küçük olanlar kâğıt zarfa sarılır ve muska gibi cepte taşınabilirdi. Teneke tip fotoğraflar küpe ve cep saati süsü gibi mücevheratta da kullanılırdı. Değerli taş denen küçük teneke tip fotoğraflar düzenli olarak yaptırılır ve albümlerde biriktirilirdi.

Teneke tip tek bir görüntü olsa da, çok mercekli fotoğraf makineleri kullanılarak tek pozda birçok portre yapılabilirdi. Benzer bir yöntem seçim kampanyası rozetleri yapımında kullanıldı. Abraham Lincoln'ün 1860'daki başkan-

lık seçimi kampanyasında teneke tip rozetler kullanıldı. Lincoln'ün İç Savaş'taki askerleri de, hafif olan ve zarfa konup postaya verilebilen teneke tip fotoğrafları çok sevmişlerdi. Teneke tip fotoğrafçılar, birliklerin yakınında stüdyo kurup çoğunlukla sert biçimde poz vermiş üniformalı gençlerin fotoğraflarını çektiler.

Gümüş jelatin baskının bir fotoğraf tan çok sayıda kopya yapabilme kapasitesi, on dokuzuncu yüzyılın son on yıllarında popülerliğini elinden alsa da, teneke tip müşterilerin portreleri için düşsel arka planlar ve dönem kostümleri seçebildikleri yazlık yerlerde ve yerel fuarlarda devam etti. Fakat teneke tip geçici bir hevesten fazlasıdır. Çağdaş fo-

toğrafçılar aslına uygunluğunu geliştirip, fotoğrafı karartan demode verniği saf dışı bırakarak bu yöntemi tekrar ele aldılar. Hatta, Keliy Anderson-Staley teneke tip çalışırken, genellikle ışığa duyarlı emülsiyonla fotoğraf plakasının tamamını kaplamaz, böylelikle boş kalan farklı kısımların malzemenin doğasını belli etmesini sağlar. ■

YUKARIDA: Abraham Lincoln'ün seçim kampanyası rozet portresinde olduğu gibi, fotoğraflar gazetelerde kolayca basılmadan önce, teneke tip fotoğrafçı kampanya rozetleri ve yaka iğneleri seçmenlere kamu hizmetine aday olanların nasıl göründüğünü görme olanağı tanıdı.

AŞAĞIDA: Bergstresser kardeşler Potomac Ordusu ordugâhında geçici fotoğraf stüdyoları kurdular. 1862'den 1864'e günde 150'den fazla fotoğraf çektikleri tahmin ediliyor.



Tarafsız bir retina olarak fotoğraf makinesi

FİKİR NO 33

KANIT

İcadından kısa süre sonra, fotoğraf, meydana gelen olaylarda tarafsız bir şahit olarak takdir edildi. Bilim adamları için bu, kusurlu duyulardan ve hislerden bağımız, insan gözünden daha iyisi demektir. Ne yazık ki, fotoğrafın etrafında oluşturulan tarafsızlık aurası asılsız fikirlere itibar kazandırmak için sömürüldü.

Fotoğrafın bulguları objektif ve kesin olarak sunarak bilimi değiştirdiğini düşünmek çekici gelse de, aslında bilim fotoğrafın doğru söyleme makinesi olarak algılanmasına neden olmuştur. Fotoğraf icat edilmeden önce, bilim adamları bazen **kamera obskurayı** numunelerinin kopyasını almak için kullandılar. Yansıtılan görüntüye sadık kalarak çıkarılan kopyanın, aldıkları üslup eğitimi ve yatkınlıklarından dolayı yansız bir temsile müdahale etmekten kendini alamayacak bir sanatçının çiziminden daha doğru olacağını düşündüler.

Bilimin yanlı kanıtlardan ve idealleştirmeden kurtulma zorunluluğu, fotoğrafın varsayılan nötr görüşünün yanı sıra fotoğrafın otomatik mekanik bir sonuç verdiği inancından faydalandı. Aslında fotoğrafa, oluşturduğu görüntülerin kalitesinin sonucu olarak değil, bir takım fikirlerden dolayı tarafsız bulgular ortaya çıkarma becerisi atfedilmişti. Böylece biyolojik örneklerin belli belirsiz ilk fotoğrafları sıklıkla oldukça detaylı çizimlerinden daha iyi kabul edildi. 1845'te Fransız bilim adamı Alfred Donné mikroskop yardımıyla elde ettiği dagerotip fotoğrafları yayımladığında, görüntülerin yorumdan bağımsız kesinlikte olduğunu beyan etti.

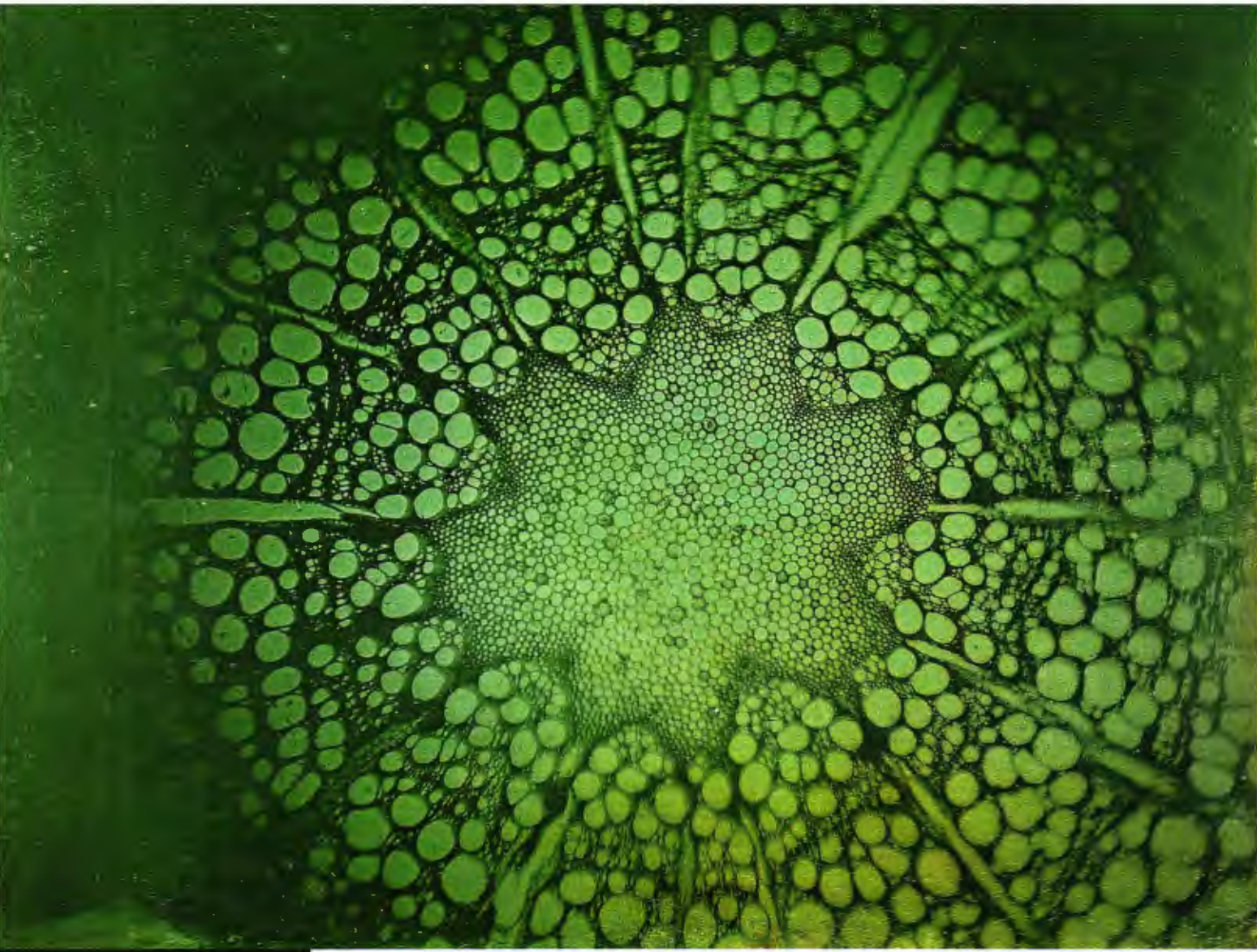
Birçok on dokuzuncu yüzyıl bilim adamının yararına olacak şekilde, fotoğraf temelli bilimsel illüstrasyonların kesinliği insanları bunlarda bilim

adamlarının gördüğü şeyi görmeye zorladı. Fotoğrafi yansız görüntü olarak ilan etmek eleştirel soruşturmayı köreltme etkisi yarattı. Böylelikle, fotoğraf etnik kökeni fiziksel görünüm üzerinden tanımlama çabalarında merkezde yer aldı (bkz. **Evrin**). Suçluları, fahişeleri ve yozlaşmış denilen insanları saptamak için değişmez fizyolojik emareler olduğu fikri, bu insanlar arasındaki fiziksel ve dolayısıyla ahlaki benzerlikleri göstermek için çekilen oldukça seçici ve rötuşlanmış portre fotoğraflarına dayandı. Buna ek olarak, tarafsız bulgu üretmedeki itibarı, fotoğrafı kafatası bilimi ve mesmerizm gibi sözde bilimlerin kurtarıcısı yaptı. Ve tabi ki I. Dünya Savaşı sonrasında İngilteresi'nde insanları, kısa süre önce yaşanan savaşın dehşetine rağmen, tatlı, küçük, kanatlı yaratıkların hala Cottingley yakınlarında bir vadide hoplayıp zıpladıklarına inandıran, 1917 yılında iki çocuk tarafından çekilmiş peri fotoğraflarıydı.

Zamanımızda, geçmişin aşırı ampirizminden vazgeçilmiştir ve artık şu çok iyi anlaşılmıştır: kamera görüntüleri değerli olmasına değerlidir, ama ne otomatik üretilmiştir ne de tarafsızdır. Ayrıca fotoğraf tek başına nadiren en iyi kanıtı sunar. Yirminci yüzyılda bilim adamları giderek basmakalıplar aramayı bırakıp, çeşitlilik kümesinin varlığını kabul etmeye başladıkça tek başına fotoğraf gücünü kaybetmiştir. Bundan başka, kesin rötuş yasağı gevşe-



Suç mahalli fotoğrafçılığı, ceza yargılamasında bir uzmanlık haline geldi.



YUKARIDA: Fotoğraf dünyaya duyurulduktan tam yedi ay sonra fizikçi ve matematikçi Andreas Rittler von Ettingshausen, yeni yöntemi bir mikroskopa bağladı ve 1840 Mart'ında asma bitkisinin kesitlerinin büyüleyici fotoğraflarını çekti.

SAGIDA: 1989'da çekilmiş insanın bağışıklık yetmezliği virüsünün (HIV-1) görüntüsü gibi, elektronların parçacık ışınlarının bir nesneye yönlendirilmesiyle elde edilen elektron mikroskobu görüntüleri oldukça detaylı fotoğraflar olabilir.

‘Kamera görüntüleri değerli olmasına değerlidir, ama ne otomatik üretilmiştir ne de tarafsızdır.’



‘Darwin fotoğrafin nesnellik konusundaki itibarını ödünç alarak, fotoğrafı fikirlerine gerçeklik görüntüsü vermek için kullandı.’



Victoria Dönemi sanat fotoğrafçısı
O.G. Rejlander, insan duygularını
gösteren fotoğraflar üretmek için
Charles Darwin ile birlikte çalıştı.

Doğal olmayan seçim

FIKİR NO 34

EVİRİM

Dünyadaki yaşamın evrimi temelde fotoğraflanamaz niteliktedir. Fakat birçok on dokuzuncu yüzyıl bilim adamı, çağdaş insanın vücudunda hâlâ görünür olan sürecin izlerini fotoğraflayabileceklerine inandılar. Fotoğrafın bu kullanımı, fotoğrafla bilim arasındaki ilişkide önemli ve sarsıcı bir değişime dikkat çekti.

Charles Darwin'in *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi*'nde (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*) (1872), onun için veya onun tarafından biriktirilen veya yaratılan fotoğraflar, insanın yüz ifadelerinin evrensel olduğunu yani kültürel etkiden büyük ölçüde muaf olduğunu gösteren birincil kanıtlar olarak konulmuştur. Darwin, insan ve hayvanın yüz ifadelerinin benzerliklerinin ısrarcı bir biçimde yinelenmesinin insanın hayvandan evrimleştiğini, kuvvetlice ortaya koyduğunu vurgulamıştır.

Birçok bilim adamı, bilimsel fotoğrafçılıktan öznelliğe ve yoruma dayalı herşeyi çıkarmaya çalışırken (bkz. **Kanıt**), Darwin de fotoğrafın nesnellik konusundaki itibarını ödünç aldı ve fotoğrafı fikirlerine gerçeklik görüntüsü vermek için kullandı. Gözlemlerin ve fotoğrafların geniş ve yansız birikimine dayalı bir teori oluşturmak yerine, sadece teorisine hizmet eden fotoğraflar çekti veya biriktirdi. Oscar Rejlander'in (bkz. **Estetik**) de aralarında bulunduğu bazı fotoğrafçıları, belirli duyguların gerçek veya sahnelenmiş örneklerini çekmeleri için görevlendirdi. Rejlander şaşırma, tikslenme, aşağılama gibi bazı ifadeleri genellikle kendi poz vererek işe atıldı.

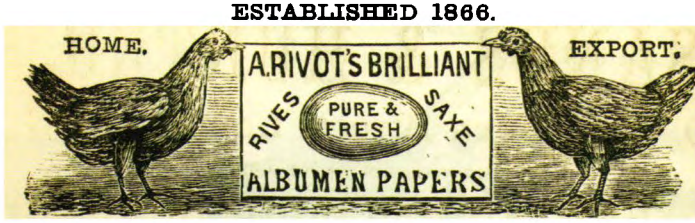
Darwin, kendine hizmet eden fotoğrafları nesnel bilimsel bulgularmış gibi sunmakta yalnız değildi. Batılı olmayan halkları doğuştan ve kalıcı olarak aşağıda veya evrimin alt basamaklarında takılmış olarak betimleyen evrim teorileri, bu halkların gelişmek

için yerinde eğitime ve yönetilmeye gereksinim duyduklarını göstererek sömürgeci amaçları desteklemeye istekliydi. Bu tür kendini doğrulayan fotoğrafların vardı en kötü nokta, beyaz olmayan insanların maymunlarla medeni insanlar arasında kalıcı olarak sıkıştığına inanan meşhur İsviçreli biyolog Louis Agassiz'nin fikirlerini fotoğrafla doğrulamak için Brezilya'ya seyahat etmesidir. Koyu tenli kadınları portrelerini çekme vaadiyle fotoğraf stüdyosuna götürüp evrimsel değişmezliklerinin işareti olduğunu düşündüğü göğüslerini fotoğraflayabilmek için soyunmaya ikna etmiş gibi görünmektedir. Batı'nın üstünlüğünü kanıtlamak için Brezilyalıların göğüsleri, evrimsel ideal olarak görülen Klasik heykellerinkilerle karşılaştırılmıştı. Bu fotoğraflar Darwin dâhil diğer bilim adamlarınca bilinse de hiçbir zaman yayımlanmadı. Tanınmış düşünürlerin, fotoğrafı insan evrimiyle ilgili farklı fikirlerine kanıt olarak kullanması, fotoğrafın, kanıta dayalı bir araç olarak büyük bir hızla ayrıcalık kazandığını gösterir. Bu araç, bütün bilim dallarında, ilerlemek isteyen bilim adamları tarafından geç yirminci yüzyılda eleştirileri körükledi (bkz. **Teorik Sapma**). ■



1868 yılında Etnoloji Cemiyeti Dergisi'ndeki (Journal of the Ethnological Society) kısa fakat etkili bir makalede John Lamprey, bir ağ dizgenin insan vücudunun ölçülerini karşılaştırmada kullanımından bahsetmişti. Ağ dizge, Malezyalı Erkeğin Profilden Görünüşü'nde (Profile View of a Malayan Male) olduğu gibi (1868-69) antropolojik araştırmaların bir parçası haline gelmişti.

Birkaç yumurta kırmadan fotoğraf çekemezsin



Tavuk yumurtası albümin işleminde kullanılan en önemli malzeme olduğu için ondokuzuncu yüzyılın ortalarındaki reklamlarda kuşlar yer alıyordu.

FIKİR NO 35

ALBÜMİN KÂĞIT

Işığa duyarlı kimyasalların tavuk yumurtasının akında çözündüğü fotoğraf kâğıdı olan albümin kâğıt, fotoğrafçılığı meraklıların karanlık odasından ve eczacıların dükkanından çıkarıp fabrikalara taşıyan kilit unsurdur. Fabrikaların üretim bandındaki işlemler, fotoğraf kâğıdını uluslararası bir ticari mala dönüştürdü.

Erken dönem fotoğrafçılık pis bir işti. Eserlerinden birçok kopya elde etmek için kâğıt fotoğrafa yönelen fotoğrafçı sayısı çoğaldığında, bir taraftan da basıkda kullanılan kâğıdın dokusunu gizlemek veya yok etmenin yollarını bulmaya çalıştılar. Kalın, yapışkan maddeler işe yarar gözüktüyordu; ışığa duyarlı malzemeyi durdurmak için salyangoz sümüğü bile denendi. Sonunda, aşırı zahmetli olsa da **kolodyum** negatif kâğıdın yerini aldı. Sıradan bir yumurta akı (Latince *albumen*) ise, -özellikle hazırlık aşaması başkası tarafından yapıldığında- fotoğrafı basmak için basit ve çekici bir yol sundu.

1850'lerde Fransa ve Almanya'da ve sonunda dünyanın her yerinde büyüklü küçüklü atölyeler albümin kâğıt imal etmeye başladı. Bu, yumurtanın akını sarısından ayırmayı, tuzlamayı ve çırpmayı, daha sonra da yeniden sıvı haline dönmesine izin vermeyi içeriyordu. Sonra, özel yapım kâğıt, yumurta akında yüzdürülüyor, kurutuluyor, ışığa duyarlılaştırılıyor, mağazalara ve fotoğrafçılara gönderiliyordu. Buna 'kâğıt basmak' deniyordu çünkü fotoğrafçının baskı elde etmesi için sadece üzerine

cam negatifi koyması ve kâğıdı ışığa tutması yeterliydi.

Albümin kâğıt fotoğraf üretimini hızlandırdı. Bilgisayarınızı dosyalarınıza bakmak için her seferinde programlamak zorunda olduğunuzu düşünün. Bir anlamda kimyasal ve duyarlılaştırılmış kâğıdın endüstriyel üretiminden önce fotoğrafçılar aracın mucitlerinin bir fotoğraf üretmek için izlediği adımların çoğunu tekrar etmek zorundalardı. 1850'lerden 1890'lara -**gümüş jela-tin baskı** yerine geçene kadar- hâkim olan albümin kâğıdın icadı ve dağıtımı sadece daha çok insanı fotoğraf pratiğine kazandırmakla kalmadı, on dokuzuncu yüzyıl ortasında 'kart çılgınlığı'nı yaratan milyonlarca kartvizit fotoğraf gibi, çok sayıda ve ucuz baskıya ön ayak oldu.

Albümin kâğıdın popülerliğinin bir başka sonucu günümüze değin sürmüştür. Önceden birçok fotoğrafın yüzeyi mattı. Albümin baskılar ise aksine çoğunlukla yumurtaya dayanan kökenlerinin parlaltısını ve izini taşırdı. Bu kadar parlak baskılar, mat yüzeyli baskılardan daha çok detay gösterirdi. Yine de bazı fotoğrafçılar ve müşteriler

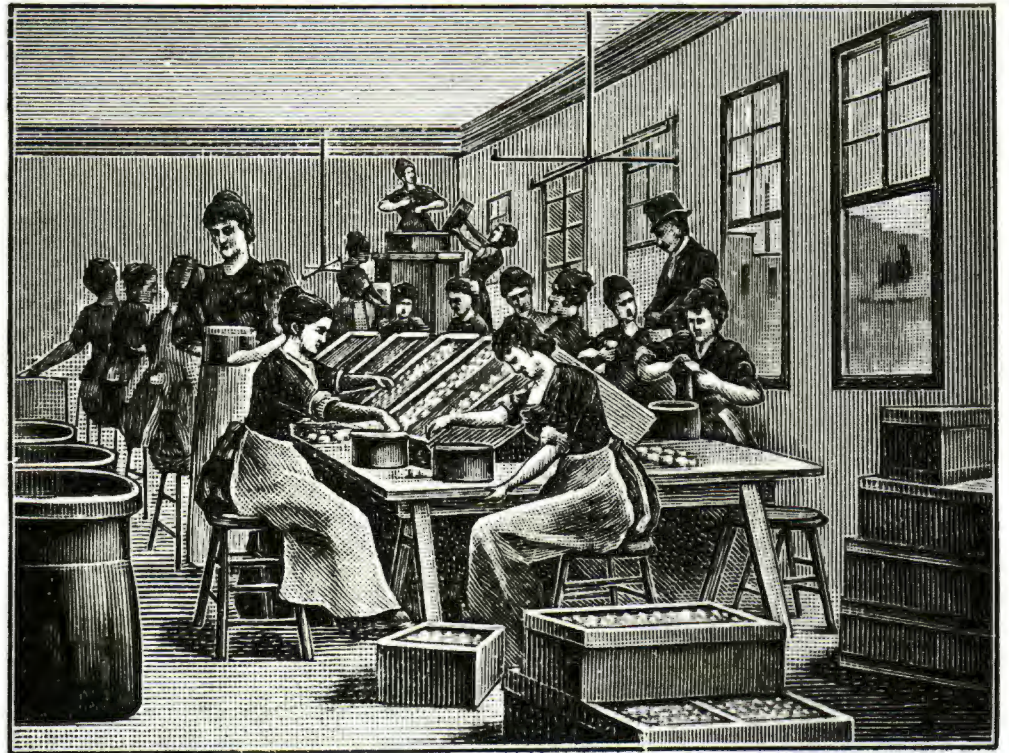
'bayağı' olarak tabir etikleri bu ışıltıdan rahatsız oluyordu. Albümin kâğıt imalatçıları çift albümin veya çift parlak kâğıt üreterek piyasayı takip ederlerken, bazı fotoğrafçılar bu ürünlere arkalarını dönüp bu vahşi ticarileştirmenin karşısında sanata olan bağlılıklarını vurgulamak için **gum bikromat** veya **platin baskı** yöntemlerini kullandılar. ■



‘Parlak baskılar mat yüzeyli baskılardan daha çok detay gösteriyordu.’

YUKARIDA: Samuel Bourne, Spiti Tarafı Hamta Geçidinden Vadi ve Karlı Tepeler (Valley and Snowy Peaks Seen from the Hamta Pass, Spiti Side) çalışmasında (1863-66) olduğu gibi, Himalaya fotoğraflarında albümin kâğıt kullanmıştır.

SAGIDA: Öncü fotoğraf tarihçisi Josef Maria Eder 1898 tarihli Fotoğrafçılığın El Kitabı (Handbook for Photography) adlı eserine albümin yöntemi için yamurlu akenin sarısından ayrılmasının görüntüsünü dâhil etmiştir.



Tek karede bir hikâye



Anthony Goicolea'nın 2001 yılında çektiği Ash Wednesday isimli çalışmasında gençlerin giriştiği eylemler ilgi çekicidir ancak ne anlama geldikleri belli değildir.

FİKİR NO 36

ANLATI

Fotoğraf, hafızası olan bir ayna gibi işlediği sürece, sadece kendi aleminde gibiydi. Fakat, fotoğrafik uygulama aracın amacını hızlıca rafine etmiş, insanların ve şeylerin fiziksel tasvirinden görsel öykülemeye ve metafora geçmiştir.

Her fotoğraf, gerçekleştirildiği araçtan bağımsız olarak, söylenmemiş bir varsayım ve çıkarsamalar ağında var olur. Bu anlamda fotoğraf her zaman sadece bir 'ayna' olmanın ötesindeydi. Başlangıçtan beri, fotoğrafçılar, öğelerin hem kendileri olduğu hem de sadece kendileri olmadığı sahneler yaratarak çalışmalarına anlatı ve sembolizmi dâhil etmişlerdi. Dolayısıyla Alexander Gardner 1863 tarihli *Asi Keskin Nişancının Sığınağı* (Home of the Rebel Sharpshooter) fotoğrafında, izleyici için eş zamanlı olarak hem gerçekçi hem de sembolik olabilmesi için İç Savaş'taki muharebe sahnesini yeniden şekillendirmişti. Ana süje olan ceset, taş bir duvarın yanına taşınmıştı ve yüzünü izleyiciye doğru döndürmesi için kafası bir sırt çantasıyla desteklenmişti. Duvara dayalı du-

ran tüfek nişancının değildi, aslında tüfeği fotoğrafçı yanında getirmişti. Keşif eri olarak çalışan ve düşman askerlerini hedef alan keskin nişancılar, cesaretleri ve yetenekleri nedeniyle kerhen takdir edilirdi. Bu sahnedeki görüntüde, ölü adam sadece yenilgiye uğramış değil, fakat görevini yerine getirmiş ve yalnız başına ölmüş olarak gösterilmiştir. Gardner, bugünün gazetecilik standartlarını rahatsız edecek fiziksel ayarlamaları yaptığını gizli tutmamıştır. Aslında, izleyicilerinin bu görüntüyü sembolik olarak okumasını beklemiştir.

Basit görsel hikâye anlatıcılığı, ticari ve amatör fotoğrafçılığın günlük işi olarak kaldı. Yine de, bazı fotoğrafçılar, ilave inceleme ve analiz gerektiren, çoklu görüntülerle sunulmuş, karma-

şık ve zorlaştırılmış hikâyeler yarattılar. Belirli bir düzeydeki karmaşıklık, özellikle sinema filmi, televizyon ve videonun gelişinden sonra, fotoğrafın durağanlığını telafi etmek için kullanılmıştı. Eikoh Hosoe'nin 35 ayrı fotoğraftan oluşan Kamaitachi serisini inceleyenler, serinin anlamını hikâyelerin her zaman tamamlanmamış olarak kalacağını bilerek yorumlamalıdır. Algılanması güç simsiyah ve lekeli beyaz desenler; Hosoe'nin Japon mitleri, modern dans ve nükleer savaş korkusu temalarını harmanlayarak oluşturduğu görüntüyü yoğunlaştırmaktadır.

Çağdaş fotoğrafta anlatı, bazen anlatısallığı -yani hikâyenin kendisi çıkarıldığında hikâyenin nitelikleri- çağırıştırır. Anthony Goicolea'nın çalışmasında figürler, kesin doğası fotoğraftan çözül-



Amerikan İç Savaşı fotoğrafçısı Alexander Gardner, 1863'te çektiği Asi Keskin Nişancının Sığınağı (Home of the Rebel Sharpshooter) isimli çalışmasında bir askerini ölüm sahnesini düzenlemiştir.

'Başlangıçtan beri fotoğrafçılar çalışmalarına anlatı ve sembolizmi dâhil etmişti.'

mesi imkânsız olan bir çeşit ilginç eylemle meşgul gibi görünüyorlar. Görüntünün bir kısmı tekinsiz ve bir kısmı çocukların gezintisi gibi durmaktadır. Gerçeküstü nitelik, tekrar tekrar fotoğraflanmış yalnızca bir çocuk olduğu fark edilince artar. Dahası çocuk bir çocuk değil bir yetişkin, fotoğrafın süjesi ve yönetmeni olan sanatçının kendisidir. Muammalı bir hikâyeyi sahnelemek için birçok insanı kullanan kısaltılmış anlatı fotoğraflarındaki muziplik, yirmi birinci yüzyıla girmenin ayırt edici özelliğidir. Sinemaya benzerliği nedeniyle

bu tarza 'kurgusal fotoğrafçılık' ismi verilmiştir. ■

Jacob Riis'in belki de en ünlü fotoğrafı Haydutların Tüneği (Bandits' Roost) (1888) New York Mulberry Caddesi'nde bir sokak arasında yeni palazlanan züppelerin ve adi suçluların mekânını sergilemektedir.



Arka planın ötesi

FIKİR NO 37

ARKA PLAN

İster bir fotoğraf stüdyosunda resimli bir perde olsun, ister ana konunun arkasındaki manzara olsun, bir fotoğrafın arka planı onun esaslı bir parçasıdır. Görüntüyü hafifçe iyileştirebilir, hatta daha güçlü bir temayla, izleyicinin fotoğrafın asıl konusunu bulmayı umduğu ön planın yerine geçebilir. Ön planla arka plan arasında görsel bir ilişki oluşturmak, fotoğrafçının fotoğrafı zenginleştirmesini sağlar.

Başlangıçtan beri, fotoğrafçılar, stüdyo fotoğrafçılığı için modellerine çeşitli seçenekler sunan basit veya kurgusal arka planlar oluşturdular; bunlar sembolik nesnelerle portrelerini usulca iyileştirmekten alternatif kimlikler oluşturmak için sahne kurmaya kadar değişti. Fotoğraf makinesi teknolojisi, zamanla ilerleme kaydettikçe, merceklerdeki gelişmeler alan derinliği olarak bilinen arka planın netliğini iyileştirdi ve arka planı fotoğrafçının yaratıcı alanının bir parçası haline getirdi. Alan derinliğini ayarlamak fotoğrafçılara arka planda dikkat dağıtan ve konu dışı cisimleri azaltmasına veya yakın ve uzak nesneler arasındaki ilişkiye vurgu yapabilmesine izin verdi.

Kamerunlu çağdaş fotoğrafçı Samuel Fosso'nun *Golf Oyuncusu* (*The Golfplayer*) çalışması her ikisinden de biraz yapıyor. Modelin ilgi alanları ve istekleriyle ilgili bilgi sağlamak için resimli arka planların ve stüdyo aksesuarlarının rutin olarak kullanıldığı tam boy fotoğraflara (bkz. **Kartvizit Fotoğraflar**) geri dönüyor. Fotoğrafın hem süjesi hem de fotoğrafçısı olarak Fosso mizahi bir biçimde fotoğrafik gerçeklikle oynuyor. Kıyafeti gerçek golf giysisidir ancak fotoğrafların ağırlıklı olarak siyah-beyaz oldukları erken dönem yirminci yüzyıl portrelerinde olduğu gibi, ayaklarının altındaki çim kırıştırılmış mavi-yeşil kumaştır. Zaman ve yoğun stüdyo ışıklarına maruz kalarak solmuş manzara arka planı, fotoğraf makinesinin önünde bir kişiliği canlandırmanın uzun

geçmişine işaret eder.

Fotoğrafçılar sürekli görüntü hakkında yorum yapmak ve onun anlamını şekillendirmek için, bir dış mekân görüntüsünü arka plan olarak kullanmışlardır. Arka plan, çoğunlukla asıl konuyu kuvvetlendirir fakat her zaman durum böyle olmaz. Jacob Riis'in *Haydutların Tüneği* (*Bandits' Roost*) (1888) çalışmasının düzensiz, yıpranmış birahanelerin dışında dinlenen erkek ve kadınları gösteren arka planında binalar arasında iplere çamaşırlar asılmıştır. Dünyevi bir sokak arasına tezat olarak kuruması için asılmış çamaşırlar içlerinden geçen ışıqla aynı anda hem yırtık pırtık hem de uhrevi gösterilmiştir. Bazen bir görüntünün parçalarını birbirine bağlayan öge arka planın bir köşesinde gizlidir. Henri Cartier-Bresson (bkz. **Karar Anı**) ön plan ve arka planın bütünleşmesinde uzmanlaşmıştır. *Saint-Lazare Garı'nın Arkası* (*Behind the Gare Saint-Lazare*) çalışmasında ön planda sıçrayan figür, izleyicinin dikkatine hâkim olur. Adamın zarif çabasına rağmen ayağı suya iniş yapmak üzeredir. Yakında gerçekleşecek olan talihsizlik izleyicinin bakışını ele geçirir. Bir süre sonra, göz fotoğrafın geri kalanında gezindiğinde atlayan adamın suya yansıyan görüntüsünde sıçrayan bir dansçının veya akrobatın posterini görünür olur. Bu farkına varma; fotoğrafın anlamını, düşmeli kalkmalı bir güldürüden tesadüfün memnuniyetle takdirine ve adını dirilen bir azizden alan tren istasyonunun yakınında, göze çarpmayan bir yerdeki



YUKARIDA: Gözü her zaman görsel şakalara ve tesadüflere açık olan Henri Cartier-Bresson, 1932'de Saint-Lazare Garı'nın Arkası'na (*Behind the Gare Saint-Lazare*) baktı ve bir inanç sıçraması yakaladı.

ASAGIDA: 13 yaşından beri stüdyo fotoğrafçısı olan Samuel Fosso, *Golf Oyuncusu*'nda (*The Golfplayer*) (1991) olduğu gibi, çoğunlukla kendi çalışmalarının süjesidir.



günlük yaşamın görsel şiirine doğru değişirir. ■

Fotoğraf tatile çıkıyor

FIKİR NO 38

TATİL GEZİSİ

Fotoğraf, tren yolu, buharlı gemi ve orta sınıf, rüştlarini hep beraber on dokuzuncu yüzyılda ispatladılar. I. Dünya Savaşı'ndan sonra otomobil ucuzlayınca, tatil gezilerini ve bununla birlikte gezi fotoğrafçılığını şekillendirmekte daha da fazla yardımcı oldu.

Küçük fotoğraf makinelerinin gelişine kadar, hantal ekipmanlar, fotoğraf kimyasalları ve taşınabilir karanlık odayla seyahat etmek, turistler tarafından reddedilen bir angaryaydı. Yine de, gezi fotoğrafları istiyorlardı ve dünyanın her yanında fotoğrafçılar, önemli turistik yerlerin farklı boyutlardaki standart manzaralarıyla yardımcı olmaktan memnunnardı. Turistlerin, çoğunlukla, mevcut profesyonel stoktan kendi kişiselleştirilmiş albümlerini oluşturmaları teşvik edilirdi. Kaçınılmaz şekilde, turist fotoğraflarının ticari üretimi, özellikle Mısır, İtalya, Kutsal Topraklar, Japonya ve Batı Amerika gibi çok tercih edilen seyahat noktalarının ikonik görüntüleriyle homojenleşme eğilimi gösterdi. Bu standartlaştırılmış fotoğraflar, çoğunlukla bilgilendirici metinlerle etiketlenirdi. Fotoğrafın en popüler manzarayı sunan noktadan çekildiğini belirten 'en iyi görünüm' ibaresi de bunlardan biriydi. Seyahat edenler için fotoğraflar görsel olarak sevilen yerlerin anımsatıcı notları ve kavramsal olarak gerçeğin izleri anlamına gelirdi. Bu fotoğrafların çoğunda insanların olmaması -bugün de birçok kartpostalda devam eden bir görsel anlayış- zamanı hükümsüz kılmış ve turist o manzarayı gören ilk kişiymişçesine görüntüyü ilkel zamanlarda gibi göstermiştir (bkz. Sf. 77, en üst).

Bu fotoğrafların tek başına veya tanıtım albümlerinde elden ele dolaşması, daha fazla insanı bu yerleri kendilerinin görmesi için teşvik etti. Demiryolları seyahatlerin vazgeçilmezi olduğu için, bazen yolcu ve yemek vagonlarında güzergâhlarındaki turistik yerlerin çerçevelenmiş baskılarını ser-

gilediler. Tabii ki bu standart manzara fotoğraflarında tatilciler genellikle yer almazdı, buna rağmen, Britanyalı lüks seyahat acentesi Thomas Cook, grup fotoğrafı çekmek ve istek üzerine gezilen yerlerin fotoğrafını çekmek üzere gezginlere eşlik etmesi için çoğunlukla yerel bir fotoğrafçı ayarlardı.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda küçük ve kullanımı kolay fotoğraf makineleri popülerleşince, önceden profesyonel fotoğrafçıların kimse yaşamamış gibi fotoğrafladığı yerlerin önünde, insanlar kendi şipşaklarını çekmeye başladılar. İnsanların pahalı olmayan ve kendilerinin çektikleri fotoğrafların içinde yer alması, o zamanlarda tatil gezilerindeki çok önemli bir değişime ayna tutar. Varlıklı gezginler genellikle nihayetinde çerçevelenecek veya kişisel kütüphanelerde özel raflarda sergilenecek albüm boyutunda fotoğraflara gereksinim duydular. Ancak, yirminci yüzyılda orta ve alt sınıf gezginlerin tatil gezisi fikrini işten izne çıkma olarak benimsemesiyle gezi fotoğrafı değişti. Şipşak fotoğraflar ve ticari olarak üretilmiş görüntüler insanları eğlenirken gösterdi. Genellikle mimari fotoğraflar olan büyük formatlı fotoğraflar, önemli noktalarda satılmaya devam etse de gezi fotoğrafçılığı **kartpostalın** icadıyla hızlanan bir değişimle I. Dünya Savaşı'ndan önce biçimini kaybetti.

Bugün her yerde bulunan cep telefonları ve dijital fotoğraf makinelerine rağmen, kartpostallar tatil gezisi fotoğrafçılığında belirli bir rol oynamaya devam eder. Postalanır, biriktirilir ve hatta dijital fotoğraflar için şablon olarak başvurulup sonrasında arkadaşlara aktarılır. ■



1901'de tanıtılan Kodak Kızı, yeni yüzyılın kadınlarını fotoğraf çekmeleri için cesaretlendirdi.



YUKARIDA: Küresel turizm konulu serisinin bir parçası olarak Martin Parr, 1991 yılında Atina'da Akropolis'te bir grubun bu fotoğrafını çekmiştir. Fotoğraf çektiirmek etrafı görmeye baskın çıkış gibi görünmektedir.

SAGDA: 1924 yılında Bay ve Bayan John Chatsworth-Musiers, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze fotoğrafçıların fotoğraf çekmek üzere hazır bulundukları Mısır Sfenksleri'nin ve Piramitleri'nin önünde poz vermişler.



‘Fotoğraf toplulukları, fotoğrafçılığı desteklemenin ve yetenekleri geliştirmenin yanında önemli koleksiyonlar oluşturdu.’



Charles Thurston Thompson, 1858 yılında, daha sonra Victoria ve Albert Müzesi olan South Kensington Müzesi'nde, Fransız Fotoğrafçılık Derneği (Société française de photographie) ile Londra Fotoğrafçılık Derneği'nin (Photographic Society of London) ortaklaşa düzenlediği sergiyi fotoğraflamıştır.

Kulübe katıl

FİKİR NO 39

FOTOĞRAF TOPLULUKLARI

Fotoğrafçılık sanatı ve bilimi hakkında bilgi yaymaya adanmış kuruluşlar oluşturulmaya 1850'lerde başladı. Ülke, bölge, şehir veya uzmanlığa göre örgütlenen bu topluluklar, gazete veya dergi yayımlamanın ve üyelerinin eserlerinin sergilerini düzenlemenin yanı sıra, daha sonra oluşan müze fotoğraf koleksiyonları üzerinde büyük bir etki oluşturdu.

Diğer hiçbir sanat dalı fotoğrafın kadar fazla temsil kuruluşuna sahip olmadı. Genel anlamda diğer sanat dallarının uygulayıcıları, bilgiyi ve bir mesleğe girişi koruyan mesleki bir birlik ve kontrol sistemi oluşturdular. Fotoğrafçılık ise, tam tersine, bu kadar çok fotoğraf topluluğunun varlığından anlaşılabileceği gibi, temelde demokratik bir sanattır (bkz. **Halkın Sanatı**).

Fotoğraf toplulukları dünya çapında, bütün sosyal ve yetenek seviyelerinde bulunabilir. Üyeler; fotoğrafın her alanında bilgili olabilir veya foto-muhabirliği, spor veya sualtı fotoğrafçılığı gibi alanlarda uzmanlaşabilir. Başlangıcından bugüne bu topluluklar, toplantılar ve dergiler yoluyla teknik bilgi sağladılar ve eğitim verdiler. Aynı zamanda, yerel ve gezici sergiler düzenleyerek üyeler arasında dostlukların ve coşkulu tartışmaların gelişmesini sağladılar. Günümüzde fotoğraf toplulukları ve fotoğraf makinesi kulüpleri; herkese açık web siteleriyle, kulüp üyeliğinin ötesine geçerek fotoğrafçılıkla ilgilenen herkese hizmet etme ve fotoğrafın felsefesini yayma geleneğini devam ettirirler.

Fotoğrafçılığı ve bilimdeki uygulamalarını tartışmaya başlayan, 1839'da Viyana'da toplanan **dagerotip** meraklıları gibi dağınık ve resmi olmayan dernekler olsa da, 1840'ların başında kurulan Edinburgh Kalotip Kulübü (İskoçya) dünyanın ilk amatör fotoğrafçılık kulübü olarak kabul edilir. Britanya'da Kraliyet Fotoğraf Derneği (1853)

ve Fransa'daki Helyografik Derneği (1851), Fotoğraf Derneği (1854) gibi daha büyük, resmi kuruluşlar 1850'lerde ortaya çıktı. 1850'lerde Kalküta ve Madras'takiler gibi Hindistan yarımadasında kurulan fotoğraf toplulukları, Hindistan'ın yanında Britanya çıkarlarını ortaya koyardı. Japon Fotoğraf Cemiyeti (1889) de fotoğrafla ilgili yabancıları bünyesinde bulundurdu. Fotoğraf toplulukları, yerel veya daha geniş kapsamda, birbirleriyle haberleşti ve birbirlerinin dergilerinden bilgiler basıp gayriresmî bir iletişim ağı oluşturdu. Ek olarak fotoğraf değiş tokuş kulüpleri posta yoluyla baskı ve bilgi paylaştı (bkz. **Fotoğraf Paylaşımı**).

Fotoğrafın sanat olarak statüsü hakkında 1880 ve 1890'larda baş gösteren anlaşmazlıklar sırasında, yeni, daha partizan kuruluşlar ortaya çıktı. Bunlardan bazıları, daha eski ve daha heterojen topluluklardan ayrılanlar tarafından oluşturuldu. Karşı çıkanlar, eski toplulukların fotoğrafı geride tuttuğuna inanıyorlardı (bkz. **Foto-Ayrılık**). Aynı sıralarda, Amerikan Salon Kulübü gibi diğer yeni gruplar, Ayrılık yanlılarının uygunsuz buldukları etkileriyle ve dışlayıcılıklarıyla mücadele için kuruldu. Yirminci yüzyılın başında ciddi amatör fotoğrafçıların artışı da dünya çapında yeni kuruluşların oluşmasına yardımcı oldu. İletişim kayıtları, İngiltere'de 250 kadar, Fransa ve Almanya'da 100 veya daha fazla olduklarını gösteriyor. Binlerce fotoğraf kulübünün temsil edildiği internetin



Japon Fotoğrafçılık Topluluğunun Tokyo Parkı'ndaki bu gezisi gibi (2005) yerel veya bölgesel fotoğraf toplulukları, sadece toplantılar yapmakla kalmayıp üyelerin bir araya gelip fotoğraf çekerken teknikler öğrendiği aktiviteler düzenler.

geniş etkisine ve herkese eşit yaklaşmasına rağmen, fotoğraf toplulukları gerçek zaman ve mekânlarda buluşmalar düzenlemeye devam ediyor.

Fotoğraf toplulukları, fotoğrafçılığı desteklemenin ve yeteneklerin geliştirilmesinin yanında, müzelerin bu konuda çekingen olduğu zamanlarda çok önemli koleksiyonlar oluşturdular. Bireysel koleksiyoncularla birlikte fotoğraf toplulukları, daha sonra oluşacak olan kurumsal koleksiyonları şekillendirmekte büyük bir güçtü. Üyelerinin oldukça kapsamlı derleme eserlerini, kataloglarını, dergilerini ve sergilenen fotoğraflarını muhafaza ettiler. Bunlardan bazıları, Kraliyet Fotoğraf Derneği'ndekiler gibi, artık tüm dünyada fotoğraf müzelerinin belkemiğini oluşturur (bkz. **Koleksiyonculuk**). ■

Paylaştıkça çoğalır

FİKİR NO 40

FOTOĞRAF PAYLAŞIMI

Fotoğraf, dagerotipte olduğu gibi, sadece tek ve yeniden üretilemeyen görüntülerden ibaret olsaydı sosyal etkisi çok daha az olurdu. Çok sayıda baskının kolayca üretimi, fotoğrafçılığı büyük bir sanayiye doğru sürüklemekle kalmadı, aynı zamanda fotoğraf paylaşımını toplumun her seviyesindeki insanlar için norm haline getirdi.

Fotoğraf, görüntülerin paylaşımını kolaylaştırdı. 1850'lerde ABD'de ve Avrupa'da birçok fotoğraf paylaşım kulübü ortaya çıktı. Çoğunlukla amatörlerden oluşan bu gruplardaki insanlar, nadiren bir araya geliyordu ancak çalışmalarını ve teknik bulgularını postayla paylaşıyorlardı. Kurallar basitti: Üyeler, herkesi ilgilendireceğini hissettikleri çalışmaların kopyalarını birbirlerine vermeliydi.

İlk fotoğraf değiş tokuş kulüplerinin üyeleri genellikle, varlıklı olmaları ve çalışmamaları onlara fotoğrafla oylanma zamanı veren insanlardı. Britanyalı aristokrat kadınlar tarafından on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yapılan albümleri süsleyen kolajlarda, **kartvizit fotoğraflar** ve rastgele takas edilmiş portreler kullanılmıştı (bkz. **Kes-Yapıştır**). Albümler çağdaş topluma dair örtülü görsel yorumların eğlence ve kendini onaylama heyecanı sağladığı ev partilerinde ve diğer toplantılarda da paylaşılıyordu.

Gazetelerin orta sınıfa yönelik tavsiye sütunları 'bayan' okuyucularına fotoğraf albümlerini süslemelerini ve içeriklerini kupür albümüyle birleştirir-

melerini öğretti. Fotoğrafçılığın **halkın sanatı** olduğu düşünüldüğünde, aynı zamanda halkın kişisel gelişim kütüphanesi olduğu, Amerikan dagerotip fotoğrafçısı Marcus Aurelius Root'un sözleriyle, kitlelere bilgi ve eğitim getireceği tasarlanıyordu.

Kartvizit fotoğrafın icadında olduğu gibi, sözü geçen fotoğraf türü değiştiğinde, orta sınıf koleksiyoncular arasında takas kulüpleri belirdi. Yirminci yüzyılda şipşak fotoğrafın icadı ve geniş ölçüde takip edilmesiyle fotoğraf albümleri kullanıcılara çocuklar, toplanmalar, arkadaşlar, etkinlikler, evcil hayvanlar ve seyahate yönelik fotoğrafların sıralanmasıyla aile biyografileri oluşturma imkânı verdi. Bir ölçüde aile albümü aileyi kendine tarif etti. Albümler, tiyatro programları ve tren bileti gibi hatıra nişanları içerebilirdi. Bazı albümler anı defteri veya resimli günlük işlevi gördü.

Günümüzde dijital temelli fotoğraf paylaşım web siteleri aile albümleriyle rekabet ediyor, ancak henüz fiziksel olarak yerlerini doldurmadılar. Yine de, Facebook gibi sosyal medya ağlarında, fotoğraf paylaşımının yeni türleri



Fotoğraf albümlerine bakmak çocukların insanlardan ve olaylardan kesitler görmesini sağladı. 1947 tarihli bu fotoğrafta John Todd kızına II. Dünya Savaşı fotoğraflarının olduğu bir albümü gösteriyor.

hızla ortaya çıkıyor. Fotoğraf sitesi Flickr, 2011 yılında değişen kaynaklardan 6 milyarın üzerinde fotoğraf bulunduruyordu. Bu kaynaklar bireyler olabildiği gibi, ABD Kongre Kütüphanesi gibi siteyi nadiren görülen koleksiyonlara ulaşımı artırmak için kullanan kurumlar da olabiliyordu. Fotoğrafların giderek daha çok online olarak paylaşıldığı ve geçmişe göre daha az basıldığı görülmektedir. Kısa ömürlü fotoğrafın geleceği, kullanıcıdan kullanıcıya anında ulaşan ve genellikle fiziksel hale dönüştürülmeyen, kameralı telefonlarla çekilmiş spontane fotoğraflarda kendini gösteriyor. Fotoğraf paylaşımı geçmişte seçme ve eleme içerirken, bugün bolluğu teşvik eder. Dijital çerçevenin popülerliğine şahit olmak, masasına veya şömine rafına koyacağı fotoğrafı belirleyemeyenlerin, ekranlarında yüzlerce resim dolaşırken kararsız kalmayı sürdürebileceğini ifade eder. ■

The Faro Caudill [family] eating dinner in their dugout, Pie Town, New Mexico (LOC)

ALL
SIZES

Lee, Russell., 1903-, photographer.

Uploaded on January 8, 2008
by [The Library of Congress](#)

[The Library of Congress'](#)
photostream

6,461
uploads

This photo also belongs to:

– 1930s–40s in Color (Set)

1,613
items

The dugout kitchen (photo's &
caption) (Set)

YUKARIDA: ABD Kongre Kütüphanesi
(United States Library of Congress,
LOC) gibi kuruluşlar, Flickr gibi
paylaşım sitelerinde fotoğraflar
yayınlandığında kullanıcılar kendi
favorilerinin koleksiyonunu
oluşturabilir.

SAGDA: Kraliçe Victoria'nın saray
çevresinden bir yakını olan Lady
Mary Georgina Filmer, takriben
1864'te yaptığı bu kolaj gibi, kendi
resimleriyle süslediği sayfalarda
çektiği fotoğrafların düzenlemelerini
yaptı.



‘Fotoğraf albümleri aile
biyografileri oluşturma
imkânı verdi.’

Gözetleme ve şipşak çekim



FİKİR NO 42

KÜÇÜK FOTOĞRAF MAKİNELERİ

Boyut önemlidir. Giderek daha da küçülen ve taşınabilir olan fotoğraf makinelerinin geliştirilmesi, dedektiflikten anında portre çekmeye kadar, normal kameraların kullanıldığı görevlerin alanını çok fazla genişleterek fotoğrafı değiştirdi.

Fotoğrafın takdiminden sonra fotoğraf makineleri hem büyüdü hem küçüldü. Profesyoneller ve ciddi amatörler stüdyo çalışmalarında büyük makineleri kullandı, daha küçük makinelerse sahada kullanıldı. Işığa duyarlı malzemenin uzun pozlama gerektirdiği ilk günlerde, elde kullanılır makineler net bir fotoğraf çekebilmek için fazla sallanıyordu. Fakat küçük makinelerin popülerliği, taşınabilir ve minyatür makinelerin imalini kârlı hale getiren, daha hızlı kuruyan plakaların ve filmin yaygınlaşmasıyla on dokuzuncu yüzyılın sonunda arttı.

'Dedektif fotoğraf makinesi' denilen, polis memurları ve hafiyelere cihazı vücutlarında gizleme imkânı veren alet 1881'de ortaya çıktı. Çoğunlukla sabit odaklı, küçük, yassı fotoğraf makineleri merceğin bir ilikten rahatlıkla dışarı çıkabildiği bir yelegin altına gizlenebiliyordu. Fotoğraf makineleri aynı zamanda kitap, dürbün, kadın el çantası ve baston sapı olarak da saklanıyordu. 1888 yılında Pennsylvania fotoğrafçısı Horace Engle, gizli yelek kamerasıyla kaldırılmaları dolaşarak ve

trenlere binerek fotoğraf çekti. Çoğu insanın fotoğraf makinesine poz vermeyi bildiği bir çağda Engle, insanların özel yaşamlarının, yasal olmasa da, örfi haklarını çiğneyerek onların kendini bilmeyen duruş ve jestlerini inceledi ve fotoğrafladı. Modern fotoğrafçı Philip Lorca DiCorcia'nın sokak fotoğrafları yargı önüne çıktığında başarılı şekilde savunduğu gibi, kamuya açık alanlarda fotoğraf, kişi kamera olduğunu bilse de bilmese de yasaldır.

En popüler küçük fotoğraf makinesi dedektif fotoğraf makinesi değil, sabit odak, vizörsüz, bütünlük 100 pozluk rulolu olan Kodak kutu fotoğraf makinesiydi. Makinenin 'Siz düğmeye basın, gerisini bize bırakın' olan reklam sloganına uygun olarak Kodak tam hizmet sundu. Bütün pozlar kullanıldığında fotoğraf makinesi şirkete yollanıyordu, şirket banyo edilen fotoğraflarla yeni pozlar yüklenmiş makineyi geri gönderiyordu. Bu fotoğraflara, aracın öncülerinden olan John Herschel'in hızlıca çekilen fotoğraflar için on dokuzuncu yüzyıl ortasında kazandırdığı deyişten hareketle şipşak deniliyordu.

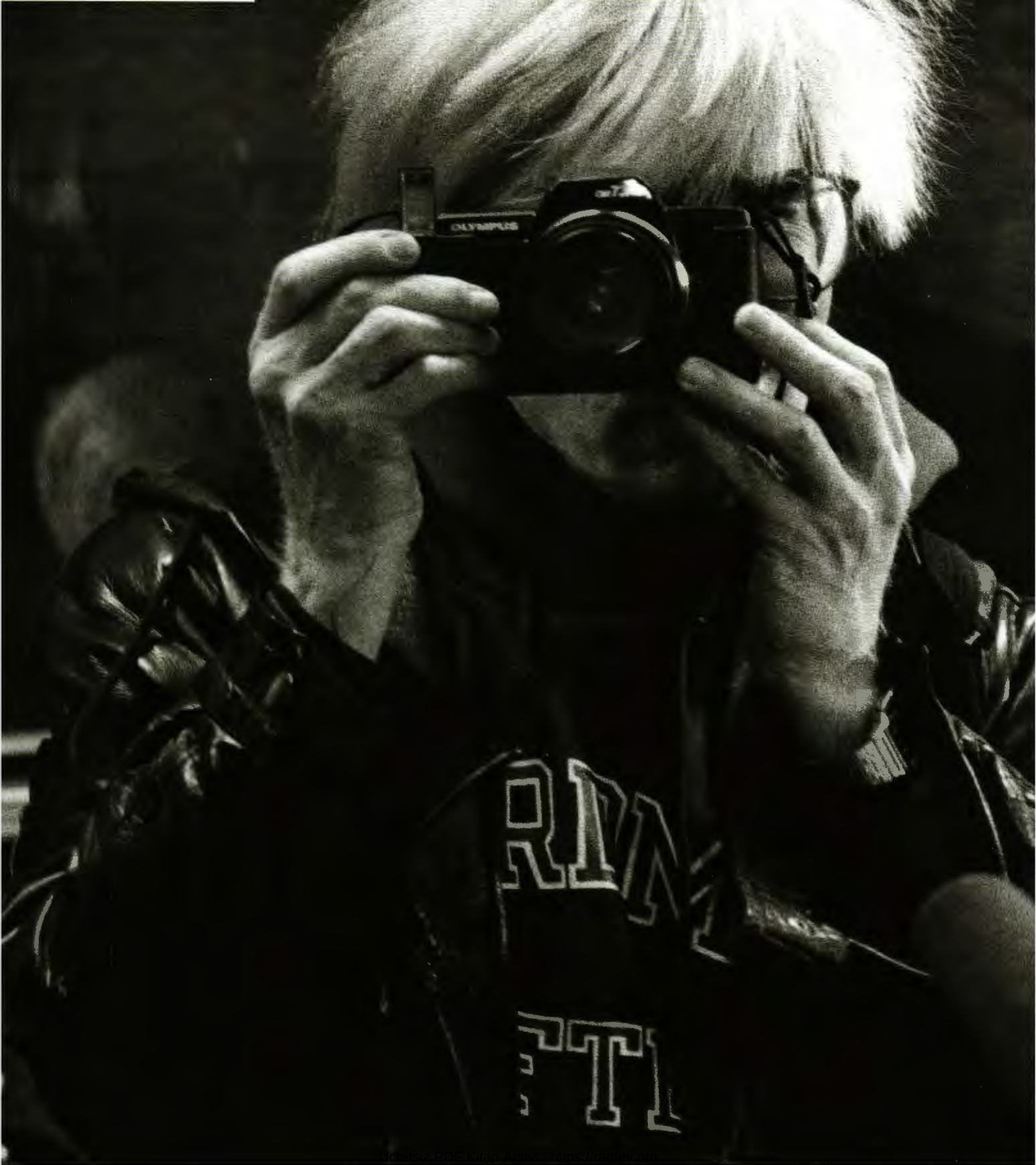


SOLDA: Bu düğme casus fotoğraf makinesi Doğu Alman gizli polis örgütü 'Stasi' (İstihbarat) tarafından kullanılmıştır.

YUKARIDA: 1888 yılında göğsüne taktığı dedektif veya düğme iligli fotoğraf makinesiyle Horace Engle, Pennsylvania West Chester'da insanların ve manzaraların samimi fotoğraflarını çekti.

Kodak'tan önce amatör fotoğrafçılık ciddi bir hobiydi, fakat bu fotoğraf makinesi ve takipçileri fotoğrafçılığın geniş çaplı bir orta sınıf eğlencesi ve arşiv aracı haline gelmesine yardımcı oldu. Aile albümü yapmak şipşak fotoğrafla icat edilmemiş olsa da, albümlerin içi çabucak şipşak fotoğraflarla doldu. Şipşak fotoğraf makinesi resmî işler için çekilmeye devam eden stüdyo portreleriyle zıtlık gösteren doğaçlama ve kural-sız çekimleri teşvik etti. Son zamanlarda şipşak fotoğraf makinesi kolayca dijital makineye ve cep telefonuna dönüştü, fakat bu dijital fotoğrafların, kâğıt öncelleri gibi özenle korunup korunmayacağı hakkında son söz henüz söylenmedi. ■

Maria Mulas, Andy Warhol'un 1987
Venedik Bienal'inde 35 mm
makinesini kullanırken bir şipşak
fotografını çekmiştir.



Average net paid circulation
of THE NEWS, Dec., 1927:
Sunday, 1,357,556
Daily, 1,193,297

DAILY NEWS

**EXTRA
EDITION**

Vol. 9, No. 173-6 Pages

NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER

New York, Friday, January 12, 1928

2 Cents

DEAD!

Story on page 8



RUTH SNYDER'S DEATH PICTURED!—This is perhaps the most remarkable exclusive picture in the history of criminology. It shows the actual scene in the Sing Sing death house as the lethal current surged through Ruth Snyder's body at 11:06 last night. Her helmeted head is stiffened in death, her face washed and an electrode strapped to her bare right leg. The autopsy table on which her body was removed is beside her. Judi Gray, mumbling a prayer, followed her down the narrow corridor at 11:11. "Father, forgive them, for they don't know what they are doing!" were Ruth's last words. The picture is the first Sing Sing execution picture and the first of a woman's electrocution.—Story p. 8; other pics. p. 11 and back page.

Daily News fotoğrafçısı Tom Howard bileğine banılanmış bir fotoğraf makinesiyle katil Ruth Snyder'in idamını gizlice fotoğraflamıştır. Bu fotoğraf, 13 Ocak 1928'de baş sayfadan koyu renk manşetle 'ÖLDÜ!' diye haberleştirilmiştir.

Şok eden sırlar gözler önünde

FİKİR NO 43

TABLOİTLER

İlk tabloit sıkıştırılmış bir ilaçtı. Haber metinlerini kısa bir formata sıkıştıran, gazetenin gündemini oluşturan sansasyonel fotoğraflara bol yer bırakan, fotoğrafa bağımlı yeni bir gazete türü, ismini tıptaki bu devrimden aldı.

Victoria döneminde, uzun İngiliz romanları yemekten sonra aile bireyle-rince sesli olarak okunmak içindi. Er-ken yirminci yüzyılın hızlı modern dünyasında, bunun aksine, tabloit gazeteler trolleybüste işe giderken veya iş-çilerin 20 dakikalık öğle yemeği arasın-da zaman geçirmek için, sessizce ve tek başına okunması için tasarlanmıştı. Tabloitler, büyük fotoğraflara ve kısa fotoğraf altı yazılarına dayanarak hikâ-yelerini hızlıca anlattılar. Büyük sayfa-ya basılmış gazetelerde fotoğraflar bir haberi resimlerken, tabloitlerde fotoğ-raflar bir hikâyeyi görsel olarak anlat-mak içindi. Bu bakımdan, tabloit gaze-teden zevk almak ve bilgi edinmek için okur yazar olmaya gerek yoktu. Dolay-ısıyla, fabrikalarda ve kötü koşullardaki işyerlerinde çalışan göçmen işçiler de gazetenin tadını çıkarabilirdi.

Başlangıçta, anında haber yayını yapan yeni bir araç olan radyonun hız-ıyla yarışan tabloit, fotoğrafçıları hız-lı, taze ve şok edici fotoğraflar çekmeye zorladı. Günlük gazeteler, dünyadan ve yerel olayları anlattı, tabloitler ise ha-ber yaptı. Fotoğrafçılar kanlı facia sah-nelerine hızlıca ulaşabilmek için polis radyosunu dinlediler, kapı görevlileri-ne ve garsonlara ünlülerin uygunsuz ilişkilerini açıklamaları için ödeme yaptılar. Tabloit, 'paparazzi' kelimesi-nin bulunduğu 1960 yılındaki Tath Ha-

yat (La Dolce Vita) filminden önce, fotoğ-rafçıları saldırgan olmaları ve izinsiz hareket etmeleri için cesaretlendirdi.

Günümüzde tabloitler, 24 saat ha-ber ve eğlence veren şovlar, televizyon filmleri, internet ve cep telefonlarıyla yarışmaktadır. Zaman baskısı geçmiş-ten daha fazla olduğu için büyük tablo-itlerin, sıcak gelişmelerin metin ve fo-tograflarını yayınladıkları web siteleri vardır. İnternette olsun basılı olsun; seks, skandal ve ani ölüm temaları de-ğişmemiştir. Doğruluk göreceli bir de-ğerdur. Bazı ülkelerde, çeşitli nedenlerle fotoğraflanmayan veya video görüntü-sü alınmayan olay yerleri oyuncular ta-rafından canlandırılmakta veya dijital animasyon programlarıyla yeniden oluşturulmaktadır.

İhtiyaçtan doğmuş olsa da tabloit fotoğrafların plansız, kompozisyonsuz görünüşleri fotoğrafçılar ve sanatçılar tarafından beğenilmekte ve taklit edil-mektedir. William Klein, alışılmışın dı-şında kalan değişken fotoğraflarını New York Daily News'te bulduğu malze-menin üzerine temellendirmiş, estetik anlayışının saldırgan mizanpajı ve cart renkli manşetleriyle grenli ve aşırı bo-yalı olan tabloite benzediğini açıkla-mıştır. Koyu mürekkepli fotoğraflar ve izinsiz manzaralar, tabloitleri okuyup fotoğraflarını biriktiren Andy Warhol'a da ilham verdi. Ölüm ve Felaket (Death and



Dünya çapında dijital fotoğrafçılık ve baskı, tabloit gazetelerin görüntüsünü değiştirmiş olabilir, fakat içerikleri aynıdır. Bu fotoğraf Lima, Peru'da çekilmiştir.

Disaster) serisinde araba kazaları, elekt-rikli sandalyeler ve intiharlar üzerinde durdu. Daha sonra Obama'nın seçim kampanyası posterleri "Umut" ile tanınan çağdaş sanatçı Shepard Fairey, tabloitler-den ilham alarak, bir sinema filminde-ki devin kasvetli bir sabıka fotoğrafının yer aldığı ve tabloit tipografide 'Söz Dinle (Obey)' ifadesinin yazılı oluğu bir çıkartma yaptı. Çıkartma belirli bir amaca hizmet için yaratılmamıştı an-cak dünyanın birçok yerinde insanları yaşadıkları durumlar hakkında düşün-dürtmek için kullanıldı. Dijital basımın gelişi ile flu, kötü bir şekilde basılmış tabloit fotoğraf, çoğunlukla geçmişte kaldı ancak yine de nostaljik görünüşü çizgi roman ve çizgi film gibi popüler kaynaklarla birleşip sanatçılara popü-list veya düzen karşıtı görsel bir dağar-cık tedarik etmiştir. ■

Oradan patatesleri uzatıver

Sidi Bou Othmane'nin Fas'ta 1913'te çekilmiş bu otokromu Albert Kahn koleksiyonunun bir parçasıdır. Faslı kadınları peçesiz, derilerini yoğun güneş ışığı ve Sahra'nın kum fırtınalarından korumak üzere tasarlanmış basit kaftanlarıyla gösterir.

FIKİR NO 44

OTOKROM



Pervasızca buluş yapan Fransız kardeşler Louis ve Auguste Lumière, otokrom yöntemini renkli fotoğraf çekmek için icat ettikleri zaman, sinemaya çoktan öncülük etmişlerdi. Küçük, boyanmış patates tanecikleri ve diğer nişastalarla parlak renkli fotoğraflar elde etme yöntemi 1930'lara dek başlıca renkli fotoğrafçılık işlemi olmayı sürdürdü.

Lumière kardeşlerin aklına sıradan bir patatesi kullanmanın nasıl geldiği bir gizem olarak kalmıştır. Bu onların ilk düşündüğü şey değildi, belki de Lyon'da çiftliklerin ortasında yaşıyor olmaları ilham vermiştir. Eklemeli yöntemi (bkz. **Renk**) kullanarak kırmızı-turuncu, mor ve yeşile boyalı çok küçük nişasta taneciklerinin karışımıyla kaplı, cam fotoğraf plakaları ürettirler ve bunu ışığa duyarlı malzeme katmanıyla kapladılar. Fotoğraf makinesine konulduğunda sadece cam olan tarafı ışığa tutuldu, tanecikler küçük filtreler gibi işlev gördü. Tek bir **direkt pozitif görüntü** olarak banyo edilip parlak güneş ışığı veya yapay ışık kaynağında bakıldığında küçük cam plakalar renkli mücevherler gibi parıltıydı.

Pahalı, üretilmesi zor ve uzun pozlama, farklı bir filtre ve özel görüntüleme koşulları gerektirmesine rağmen, otokrom erken yirminci yüzyıl fotoğrafçılığına, **dagerotipin** yaratmış olduğu benzer bir gizem ve heyecan getirdi.

Zamanın övgü dolu yorumları, otokromun, herkesin beklediği renkli fotoğrafa doğru gelişeceğini hissettiriyordu. Dahası, sanat fotoğrafçılarının eserlerini meşru kılmak için yeni yollar aradığı bir dönemde otokrom, cazip bir yaratma işlemi olarak görüldü. Ayrılmışlar otokromu tereddütsüz kabul ettiler.

'Renk heyecanı' sadece sanatçılar değil, dünyayı renkli belgelemek isteyenler arasında da çabucak yayıldı. Otokrom, İngiltere Kraliyet Coğrafya Derneği (*Britain's Royal Geographical Society*) ve ABD Ulusal Coğrafya Derneği (*United States' National Geographic Society*) tarafından ödüllendirildi. *National Geographic*, cam diyapozitiflerin dergilerinde renkli basılabilmesi için gereken aktarma işlemi için zaman harcadı ve masrafını karşıladı. Otokrom işlemi, Fransız bankacı Albert Kahn'a Gezeğinin Arşivi isimli dünya çapında bir fotoğraf biriktirme girişimine sponsor olmaya dair ilham verdi. Kahn servetini 1929'da Büyük Buhran'ın başlamasıyla



J. Dünya Savaşı sırasında gönüllü hemşire iken Fransa'ya yerleşen Suzanne Porcher, Zambakların Arasında, Tours'un Parkları, Fransa'ya (Among the Irises, Public Gardens of Tours, France) 28 Mayıs 1924'te yapmıştır.

'Otokrom "tehlikeli şekilde renkli" olabiliyordu.'

sıyla kaybettiğinde, onun fotoğrafçılarından oluşan ekibi 50 ülkeyi ziyaret etmiş ve 72.000 otokromun yanı sıra sinema filmleri çekmişti.

Anlaşıldı ki otokrom insanların beklediği renkli fotoğrafçılık yöntemi değildi. Bu onur **Kodachrome**'un oldu. Yine de, otokrom, fotoğrafçıları tek renkli **gümüş jelatin baskıdan** önemli ölçüde farklı düşünmeyi gerektiren renkle çalışma için hazırladı. Ayrılık Hareketi'nin Alman fotoğrafçısı Heinrich Kühn'ün belirttiği gibi, otokrom rengi, fotoğrafın baskın süjesi haline getirerek 'tehlikeli şekilde renkli' olabiliyordu. Kühn'ün suçlaması öngörülüydü ve otokrom renkli fotoğrafçılığın yakasını yirminci yüzyılın son birkaç on yılına kadar bırakmadı. ■

Keşke burada olsaydın

FIKİR NO 45

KARTPOSTAL

Yirminci yüzyılın başındaki yirmi yıl boyunca, kartpostal biriktirmek uluslararası bir çılgınlık hâlini aldı. İster gerçek fotoğraf ister foto-mekanik olarak çoğaltılmış olanları içersin, kartpostal yerel haberlerin iletilmesinden portrelerin taşınmasına kadar birçok amaca hizmet etti.

Fotoğrafçılık geçici bir tutkunun nasıl yaratılacağını iyi bilir. **Kartvizit fotoğraf** çılgınlığı durulduktan kısa süre sonra, şipşak patlama yaptı ve kalıcı bir fotoğraf türü olarak yerini hazır etti. Yirminci yüzyılın başında, posta düzenlemeleri postalanabilir küçük resimleri uygun gören şekilde değiştirildiğinde fotoğrafların yer aldığı kartpostallar çok moda oldu. **Noktalı resim** işlemi dâhil çeşitli çoğaltma teknikleriyle üretilmiş milyarlarca gerçek fotoğraf kartpostal ve baskı kartpostal postanelere, albümlere ve aile koleksiyonlarına girdi. 1908 yılında Birleşik Devletler nüfusu 89 milyonun biraz altındayken, Posta Ofisi bir yılda 677.777.798 kartpostalın gönderildiğini bildirdi. I. Dünya Savaşı'nın gelişi kartpostalın kullanılabilirliğini azalttı ama her turistin bildiği gibi kartpostallar, yıllık aile fotoğraflarının yanındaki bayram tebrik kartlarıyla birlikte dijital çağda da varlığını sürdürmektedir.

Kartpostal bugün hâlâ var olsa da, geçmişteki işlevlerinin tümünü yerine getirmiyor. Genellikle film, fotoğraf kâğıdı ve kimyasallar da satan eczanelerin sahibi olan küçük kasaba fotoğrafçıları, bir ahırın çöküşünü, tren kazasını veya yerel bir festivali fotoğraflamakta güvenilebilirdi. Fuarlara katılanlar, ödüllü boğalar ve evcil tavuklar olmak üzere her şeyin resmi veya gayriresmî, kurgulanmış veya spontane portreleri kartpostal forma-

tında çekiliyordu. Haberle eğlence arasında bir yerde duran bu fotoğraflar kartpostala basılıp teker teker veya tasarruf etmek için grup halinde postalanıyordu. Ayrıca postalanmayan kartpostallar farklı bölgelerin takas kulüplerinde paylaşılıyordu (bkz. **Fotoğraf Paylaşımı**). Yerel fotoğrafçılar, resmî bir portre fotoğraf çektirmenin müsriflik olduğunu düşünenler için tekli ya da grup halinde portre kartpostalları da ürettiler. Hep birlikte ele alındığında saymakla bitmeyen bu fotoğraflar, yerel tarihin ve günlük yaşamın gayriresmî ve bölük pörçük bir arşivini oluşturur.

Şehirde kartpostallar seri şekilde üretildiği için gerçek fotoğraftan ziyade fotomekanik olarak çoğaltılmışlardı. Şehirli kartpostallar yerel olarak çekilen gerçek kartpostal fotoğrafların haber içeriğine sahip olmasa da, yaşanan yere hayranlığı, mimari hazineleri ve tarihi olayları gösterir. Zaten, turistlerin gerçek fotoğrafla fotomekanik kartpostalı ayırt etme ihtimali fotoğraf meraklılarına göre düşüktü.

Erken yirminci yüzyıl kartpostallarının çağdaş benzerleri turistik mağazaları süslemese de, kameralı cep telefonu bağlantıları, dijital fotoğraf makineleri, sosyal medya ve internette yoluna devam ediyor. Özel fotoğraflardan, yerel ve küresel web sitelerinin haber fotoğraflarından alınan kişisel ve geçici düzenlemeler, kartpostal çılgınlığının yayılışına ve yoğunluğuna benzer bir yol çiziyor. ■



YUKARIDA: Nan ve Brian Yatakta (Nan and Brian in Bed), New York (1983), Nan Goldin'in 1981-86 Cinsel Bağımlılık Şarkısı (Ballad of Sexual Dependency) adlı serisi için çektiği yüzlerce slayttan biridir.

SAGIDA: 1890 yılında Frederic E. Ives 'Kromogramı' dediği, konunun farklı filtrelerle çekilmiş üç ayrı fotoğrafı yanında bir de projeksiyonda da filtrelerin kullanıldığı, bir renkli projeksiyon sistemi icat etti. Bu natürmort, Portakallar ve Üzümler ile Kristal Sürahi ve Bardak (Oranges and Grapes, with Crystal Decanter and Glass) yaklaşık 1895 yılındandır.



Dönme dolaba binmek

FİKİR NO 46

PROJEKSİYON

Projeksiyon –ekranda ya da başka bir yüzeyde fotoğrafların gösterilmesi işlemi– renkli fotoğrafın icadının temelini oluşturdu ve sanatı, belgeselleri ve eğitim amaçlı fotoğrafları neredeyse iki yüzyıl boyunca aydınlattı.

Işık projektörü veya projeksiyon makinesi fotoğraftan çok önce mükemmelleştirilmişti. Aslında, fotoğrafın başka bir ön-projektörde doğduğu söylenebilir. En yakın önceli olan **kamera obskura**, görüntüleri yansıtıyordu ve sonunda ışığa duyarlı malzemeye görüntüler yansıtan fotoğraf makinesine evrildi.

Arkasına şeffaf malzeme konulunca fotoğraflar da, çizim ve resimlerle birlikte projeksiyon makinesi tarafından yansıtılan eğlence ve eğitim gösterilerine katıldı. Sanat tarihi slaytları 1870'lerin başında Almanya'da kullanıldı. 1890'lardan itibaren şirketler bilim, sanat ve mimari için eğitici slaytlar üretmeye başladılar. Slaytların bolca bulunması ve okullardaki çift projektörler sayesinde, korkutucu 'kıyasla ve karşılaştır' sınavı doğmuş oldu. İnsanlar, büyütülmüş ve yoğun projeksiyon ışığına doymuş eğitici fotoğraflar görmeye alıştılar. Bu bozulma, bazen manzaraların ve nesnelerin daha sonra gerçeğiyle karşılaşıldığında görüntünün hayal kırıklığı yaratacak şekilde donuk algılanmasına neden oldu. Aslında, sinemanın icadına doğru giden yıllarda, projeksiyon makinesi fotoğraf slaytları insanları bir tür sanal gerçekliğe alıştırdı.

Yirminci yüzyılın başında, fotoğrafçı Alfred Stieglitz projeksiyon makinesi slaydını bir sanat aracı olarak kullanmayı teklif etti ancak önerisinden çok az sonuç aldı. Bildiğimiz kâğıda monte edilmiş 35 mm slayt, II. Dünya Savaşı sonrasında sıradan insanların sanatının büyük bir bölümünü oluşturduğunda, fotoğraf albümünün yanında başka bir aile arşivi daha oluşturmakla kalmayıp, 1960'larda kendisini tesadüfen bas-

makalıp, sanat karşıtı bir araç olarak konumlandırmıştır. Ancak bunun sanat öğrencisi nesillerin sanat tarihini karanlık sınıflarda parıldayan ekranlarda öğrenmesinden sonra olması şans eseri değildir. Okullardaki dersler ve Al Amca'nın* Disneyland ziyaretiyle ilişkilendirilen slaydın bu sıradanlığını, canlı renklerini ve keskin parlaklığını takdir etme noktasına, sanatçılar zaman içinde geldiler. Buna ek olarak, slaytlar 80'lik slayt tamburunda kolayca tekrar dizilebilir ve tam anlamıyla geri dönüşürebilirdi. Robert Smithson slaydı sanat için kullandı ve kavramsal fotoğrafçılar (bkz. **Kavramsal Fotoğrafçılık**) hemen slaydın kalıcı olmayan niteliğinin üzerine atladılar. Belki de en ünlü slayt gösterisi ilk kez 1979'da gerçekleşip yıllar boyunca tekrar gösterilen Nan Goldin'in *Cinsel Bağımlılık Şarkısı* (*Ballad of Sexual Dependency*) idi. New York'ta yaşamın kişisel bir anlatısı olan gösteri, cinsellik sahnelerini ve uyuşturucu kullanımını göstermekten çekinmedi.

Slayt film artık üretilmiyor ve 35 mm'lik slayt projektörlerini bulmak zor. Yine de, slaytlar bilgisayar programlarında varlığını sürdürüyor. Al Amca'nın artık dijital kamerası ve bilgisayarı var ve gezi fotoğraflarını aile ve seyahat temalı amatör fotoğraf sitelerine yüklüyor. Sanatçılar ve sanat tarihçileri sanat fotoğraflarının dijital projektörler tarafından parlak ekranlara yansıtıldığı PowerPoint programını sınıflara uyarladılar. PowerPoint slayt gösterisi sanata dâhil edildi: 2008 yılında David Bowie fotoğrafları kendi müziğiyle koordine edip esnek dizilişinden yararlanmaya başladı. ■

1925 yılında Fransız çocuk dergisi Le Petit Inventeur projeksiyonla yansıtılan fotoğrafların şaşırtıcılığına yer vermiştir.



* Yayıncının Notu: Al Amca (Uncle Al), Amerika'da Cincinnati'de 1924 yılında başlayıp 2009'a kadar süren ve Susam Sokakı'ndan sonra dünyanın en uzun süre yayınlanan çocuk televizyon programıdır.

Görüntüdeki bir flaştan daha fazlası

FİKİR NO 47

YAPAY IŞIK



YUKARIDA: Nadar, Paris'in Kanalizasyonları (Sewers of Paris) (1864-65) çalışmasında tekinsiz, uhrevi bir izlenim yaratmak için bataryalı ark lambaları kullanmıştı.

AŞAĞIDA: Naitō Masatoshi mizahi çalışması Büyükanne Patlaması'nda (Grandma Explosion) (1970) olduğu gibi onlarca yıl boyunca flaş fotoğrafın etkileyiciliği üzerinde çalışmıştır.



Fotoğraf kelime anlamıyla 'ışıkla yazma' demektir. Işıksız yazmanın imkânı yoktur. Fakat fotoğrafçılık, hızlıca doğal ışığın kısıtlamalarının ötesine geçerek hem standart nesneleri aydınlatmak için hem de doğal ışıkta elde edilemeyecek canlı efektler yaratmak için yapay ışık kullandı.

Fotoğrafın ilk günlerinden şu sahneyi gözünüzde canlandırın: Fotoğrafçı olmak isteyen biri, aynalar için yatak odalarını, düz metal tepsiler için mutfağı yağmalayıp sabırsız modele daha fazla ışık yansıtabilmek adına cilalı yüzeylerini ona tutmak için dış mekânda bekleyen asistanlarına bunları veriyor. Camla kaplı, boğucu bir çatı stüdyosunda fotoğraflanmak bile daha zevkli sayılabilir.

Yapay ışık fikri fotoğrafın icadından kısa süre sonra ortaya çıktı ve fotoğrafçılık mesleğinin alanını genişletmek için ışığı artırmak gerektiği geniş çapta kabul edildi. Parlak fikirler için ortam arayan fotoğrafçılar, özellikle maden ve mağara çalışmaları için bazen tiyatrolardaki spot ışıkların yoğun aydınlatmasını kullandılar. 1860'ların başında Nadar, Paris'in yeni kanalizasyonlarını çektiği serisinde bataryalı elektrik ışığın deneysel kullanımına öncülük etti. Victor Hugo, büyük romanı *Sefiller*'de şehrin kanalizasyonlarının kokuşmuş bağırsaklar olduğunu düşülmüş, Nadar ise kanalizasyonların büyük bir mühendislik becerisi olduğunu yeniden tasavvur etmiştir.

Film daha hızlı hale geldikçe flaş tozu - havai fişek gösterilerinde ve sihirbazlıkta kullanılan madde - kamera çalışmalarında kullanılmaya başlandı. Keskin bir beyaz ışık patlaması yaratıyordu, fakat kullanımı tehlikeli ve rahatsız edici olabiliyordu. Jacob Riis ve arkadaşları on dokuzuncu yüzyılın sonunda New York'un varoşlarını fotoğrafladıklarında, Riis flaş tozunu tavada tutuşturarak veya magnezyum fi-

şeklerini havada ateşleyerek gecekondu sakinlerini şaşırtıp, korkmuş suratlarının resmini çekmişti (bkz. sayfa 80). Öyle ya da böyle, yapay ışık, fotoğraf makinesinin varlığının farkında olmayan insanları yakalayarak otantik bir hava yaratmaya yardımcı oldu.

Flaş lambası; magnezyum bir telin, içinde hızlı ve parlak bir yanma sağlamaya yetecek kadar oksijen bulunan havası alınmış bir cam lambaya yerleştirilmesiyle ortaya çıktı, böylece erken dönem flaş tekniklerinin zehirli gaz ve dumanlarının çoğunu saf dışı bıraktı. Örtücüyle senkronize edilen flaş lambaları, yirminci yüzyıla hükmetti. İsmi, ünlülerin fotoğrafçısı olan ve bir flaş fotoğraf sistemi icat etmeye de yardım eden Sasha'dan (Alexander Stewart) alan Sashalite flaş lambaları magnezyum yerine alüminyum folyo yaktı. Tabanları flaş kızağına oturuyordu, bu kullanıcıların bir düğmeye basarak flaş bataryasında depolanmış elektrik sayesinde ani ışık alevi elde etmelerini sağladı. Aralıklı keskin ışık patlamaları yaratan ve II. Dünya Savaşı'nda önemli askeri uygulamalarda kullanılan stroboskop, Harold Edgerton tarafından bilimsel keşifler için icat edilmiştir ve halen ticari alanda kullanılmaktadır (bkz. sf. 104). Dijital fotoğrafçılık sayesinde, kullanıcı makinenin pozlamasıyla stroboskop ışığın patlamasını senkronize edebilmektedir. ■

‘Yapay ışık, fotoğraf makinesinin varlığının farkında olmayan insanları yakalayarak otantik bir hava yaratmaya yardımcı oldu.’



Karl Bulla fotoğraf ajansından Kark Bulla, 1910'da St. Petersburg Hayır Kurumu Yemek Salonu'nu (St. Petersburg Charity Dining Room) fotoğrafladığında flaş ışığı bazı kısımları aşırı aydınlatıp bazılarını derin, okunaksız gölgelerde bıraktı.

‘Odak-dışı, on dokuzuncu yüzyıl boyunca artan bir şekilde, bir hata değil, bir seçenek haline geldi.’



Charles Nègre'nin önceden aldığı
resim eğitimi, Baca Temizleyiciler
Yürüyor (Chimney Sweeps
Walking) (1851) baskısının arka
planının netliğini düzeltmesinde ona
ilham vermiş olabilir.

Buradan sonsuza kadar

FİKİR NO 48

ODAKLANMA

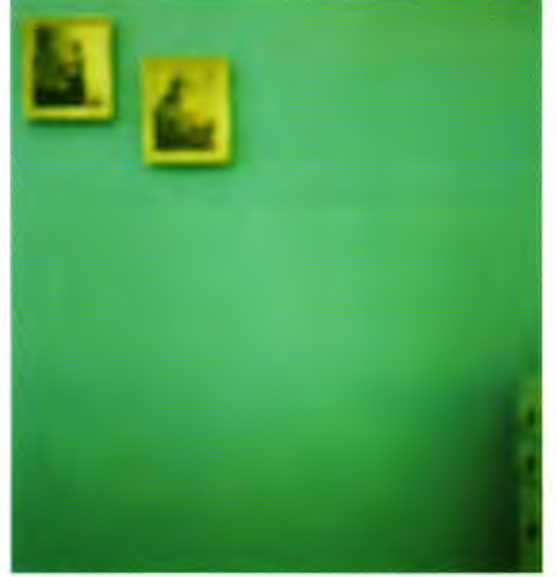
Fotoğraf sözlüğünün dilbilgisi kuralları olsaydı, odaklanmak başlıca fiillerden olurdu. Odaklanma harekete geçirir, açıklar, çerçeveler, dışarıda bırakır ve vurgular. Dahası odaklanmanın kendisi yorumlama olduğu için doğru odak diye bir şey yoktur. Aslında, fotoğrafçıların tam olarak odaklanmasını sağlayan teknolojinin güvenilirliği arttıkça, odak-dışı başlı başına estetik bir seçenek.

İlk fotoğrafçılar seçme lüksüne sahip değildi. Fotoğrafçılığın ilk dönemlerinde odaklanma, sabit ve kusurlu mercekler ve makinenin içindeki kayan kutunun dar hareket alanı tarafından kısıtlanmıştı. Charles Nègre 1851'de Parisli baca temizleyicilerin fotoğrafını çektiğinde, negatife elle müdahale etmek zorunda kalmış, dikkat dağıtan ön plandaki figürleri vurgulamak için arka planı flulaştırmıştı. Zamanla merceklerin güvenilirliği ve kontrolü arttı, mercek ışığa duyarlı yüzeye sadece merkezi değil görüntünün tamamını ilettili. Bir de, merceği hareket ettiren odaklama bileziği eklendi. Nègre bu imkânlarla sahip olsaydı, arka planı odak-dışı bırakıp baca temizleyicilere kolayca odaklanabilecekti.

1860'larda Britanyalı fotoğrafçı Julia Margaret Cameron, geleneksel aklı redderek çektiği vesikalık fotoğraflarda ve dinî, tarihi ve edebi figürlerin kurgulanmış portrelerinde, detayları ve bulanıklığı kendi gözüne en güzel gelen şekilde dengeleyerek odaklanmayı seçti (bkz. sf. 56). Zamanında teknik olarak yetersiz olmakla eleştirilse de Cameron, birçok hevesli modelinin karakter tasvirine daha uygun bulduğu, hafifçe bulanık odaklanmayı karakteristik stili olarak kullandı. Böylece, odak-dışı, on dokuzuncu yüzyıl boyunca artan bir şekilde, bir hata değil, bir seçenek haline geldi. İngiliz ressam ve fotoğrafçı William Newton, 'kimyasal fotoğrafçılık' dediği detayların peşine düşen çalışmaların, görüntüleri hafifçe odak-dışı betimleyen

dışavurumcu sanat fotoğrafçılığından farklı tutulması gerektiğini ortaya atmıştır. Fransız fotoğrafçı Gustave Le Gray, fotoğrafçının bir ressam gibi görüntünün bazı kısımlarını vurgulaması diğerlerini göz ardı etmesi gerektiği 'fedakârlık' teorisini ileri sürmüştür. Britanyalı sanatçı Peter Henry Emerson, insanın periferik görüşünün hissini yaratmak için, gözün gördüğü gibi, odaklanmış merkezi bir alan ve daha geniş flu bir alan olan fotoğraflar çekmeyi önerdi.

Teknik gelişmeler, hem fotoğrafçının resimde süjenin en net olacağı yeri seçmesini, hem de izleyicilerin ön plan ve arka plan algısını değiştirmeyi olanaklı hale getirmiştir. Günümüzde odaklanma etkileyici bir enstrümandır. Alman fotoğrafçı Uta Barth, odaların kendi olağanüstü ışıklarının konteyneri olduğunu çağrıştırmak için odaklanma tekniklerini kullanır. Yoğun dijital detayların hâkimiyetine rağmen – veya bu yüzden – ilgi çeken bir görsel strateji olan odak-dışı, algıda yarattığı etki, ruh hallerinin tasviri ve erken dönem fotoğrafçılığın yankıları nedeniyle fotoğrafçılar tarafından kullanılıyor. ■



ÜSTTE: Yer#42 (Ground#42) isimli çalışmasında olduğu gibi Uta Barth, odayı bir ışık konteyneri olarak vurgulamak için eriyormuş hissi veren yumuşak bir odak kullanır.

YUKARIDA: Bugün, odaklanmanın etkileyici bir enstrüman olması, Mario Giacomelli'nin 1957 tarihli Roma fotoğrafındaki gibi, fludan nete ve tekrar fluya atılma yapan tekniğinde apaçık görülür.

Hareketin incelenmesi, sanatçıların keyfinin kaçırılması

FIKİR NO 49

ZAMANI DURDURMAK

1870’lerde bilim ve fotoğrafçılık, hareketin akışını durduracak kadar hızlı fotoğraf cihazları yaratmak için güçlerini birleştirdi. Fakat fotoğraf bu yolla zamanı durdurduğunda, bilimin sanata karşı çıkmasına neden olarak insanın vizyonunu baltaladı.

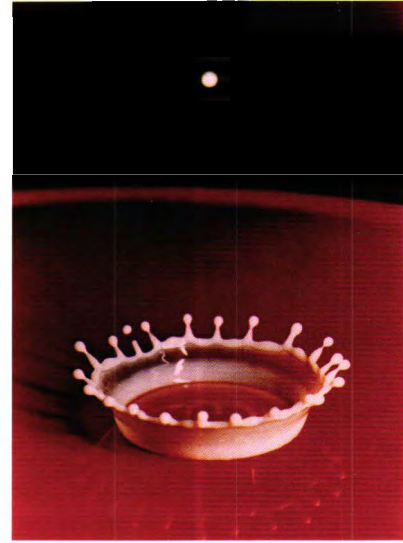
Fransa’da Étienne-Jules Marey, önünde üzerinde küçük yarıklar olan döner bir diski bulunan bir fotoğraf makinesi icat etti. Cihazın önünden bir kişi geçtiğinde yürüyen kişinin adım atma hareketi insan devinimini gösteren küçük sabit fotoğraflara bölünüyordu. Marey’nin çalışması California’da atların nasıl hareket ettiğini göstermek için hayvan hızlıca geçtiğinde toynaklarının örtücüyü açıp kapayabildiği bir yol tasarlayan Eadweard Muybridge tarafından yapılan deneylere dayanıyordu. Muybridge dörtmala koşan bir atın sezgisel olmayan fotoğraflarını çekmiştir. Hayvan ve insan devinimi üzerine bu ve devam eden çalışmaları onu dünya çapında tanınan bir bilim adamı yaptı (bkz. sf. 46). ABD’li realist ressam Thomas Eakins Muybridge’in çalışmalarından öyle etkilendi ki hareketi fotoğraflama üzerine beraber çalışacakları Pennsylvania Üniversitesi’ne gelmesine yardımcı oldu.

Victoria Dönemindeki bu krono-fotoğraflar –hareketi yakalamak için onu bir dizi fotoğrafa bölen fotoğraf serisi– insan ve hayvan hareketlerini gösterme gelenekleri Klasik Sanat ve Rönesans prensipleri ve örneklerine dayanan sanat dünyasını karıştırdı. Bu standartlara göre krono-fotoğraflarda gösterilen devinim kaba ve dengesizdi. Bunun doğrudan sonucu, dünyayı yeni fotoğrafin gösterdiği gibi betimlemeleri ge-

rektiğini düşünen sanatçılarla, krono-fotoğrafı zamansız güzellik âlemine makinelerin bir diğer saldırısı olarak görenler arasında bir çatışma oldu. Bu fotoğrafların görsel stili avangart deneycilikle ilişkilendirildi. Fütürizm ve Kübizm gibi akımlardaki modern sanatçılara ilham verdi.

Krono-fotoğraflar kamuyu ve sanatçıları yakın süre içinde tekrarlanmaya-
cakan bir şekilde meşgul etti. Zamanı durdurmaktaki teknik gelişmeler bilim adamlarını hidrodinamik, balistik ve kuramsal mekaniğe dayanan kavramsal vakaların varlığını göstermekte fotoğraf makinesinin bütünlük olduğu usuller ve yöntemler kullanmaya ve icat etmeye sevk etti. Bilimsel dergilerde yayınlanan, tamamının anlaşılması komplike matematik ve ileri düzey bilimsel bilgi gerektiren fotoğraflar, krono-fotoğrafların yarattığı kadar geniş çaplı bir kamu gündemini oluşturamadı.

Stroboskop olarak bilinen yapay ışığı icat eden Harold Egerton, 1930’larda hareketi durduran fotoğraflar çekmeye girişti. 1936’da çektiği bir süt damlasının stroboskopik fotoğrafı, bunun sonraki versiyonları ve diğer birçok deney temelli fotoğrafları, kamusal alana *Life* dergisinde zaman zaman bilimsel fotoğraflar yayımlamış olan mühendis-fotoğrafçı Gjon Mili’nin yardımıyla özenle taşınmıştı. Kullanıcı dostu kitaplar ve popüler filmlerle Edgerton,



Harold Edgerton’ın Süt Damlası Tacı (Milk Drop Coronet) (1957), hareketi yakalamak için iyice parlak ve hızlı bir stroboskop kullanılarak çekilmiştir.

bilimsel fotoğrafçılığı –bugün de devam eden– bir tür eğlendirici bilgilen-dirme olarak kamuya yeniden kazandı. Çoğumuz fotoğrafların ardındaki bilimi anlamasak da fotoğrafların kendisi fotoğrafçılık tarihinde erkenden oluşturulan demokratik paylaşımın göstergesidir. ■

Amerikan sanatçı Thomas Eakins,
Devinim Çalışması: Sıçrayan Nü
Erkek (Motion Study: Male Nude
Leaping), 1885 fotoğrafında olduğu
gibi, zamanı durduran fotoğraflara
büyük ilgi duyuyordu.



Nokta devrimi

FİKİR NO 50

NOKTALI RESİM

Değişen boyut ve uzaklıkta küçük noktaları kullanan noktalı resim, fotoğrafların metinlerle aynı anda basılabilmesi için baskı mürekkebine bir fotoğrafın tonlarını aktarmanın ilk güvenilir yöntemi idi. Yazılı basında etkisi tam anlamıyla devrim niteliğindeydi.

Noktalı resim işlemi kusursuz hale gelene kadar, fotoğrafın basılı sayfaya aktarılması için değişen oranlarda el işçiliği gerekiyordu. Örneğin, Amerikan İç Savaşı sırasında gravürücü tahta blok üzerine fotoğrafın kopyasını çizer, sonra mürekkeple baskısını yapmak için çizgileri oyardı. Ortaya çıkan görüntü hafif gölgeli fotoğraftan daha çizgisel olurdu.

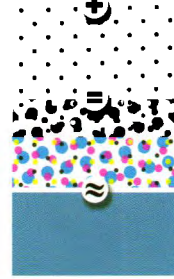
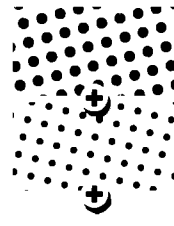
Fotoğraf ve metinlerin birlikte basılabileceği nosyonu noktalı resim yönteminin -küçük noktalar öyle şekillerde sıralanır ki fotoğrafın gölge ve ışıklarının illüzyonunu yaratır- geliştirilmesine yol açtı. 1890'ların ortasından itibaren noktalı resim yöntemi uygulanmış fotoğraflar yazılarla beraber, binlerce gazeteyi seri basan, yüksek hızlı makinelerde basılabildi. Noktalı resim işlemi, fotoğraf ağırlıklı modern gazeteleri ve dergileri geliştirmenin yanı sıra sanayileşmiş dünyada ortalama insanların romanla tanışmasına öncülük etti. Basılı fotoğraflar hareketli resimlerle birlikte yeni bir görsel kültür yaratılmasına katkıda bulundu, bu kültür daha sonra televizyon, video, bilgisayar ve dijital görüntülemenin gelişile iyice derinleşti.

Noktalı resim sayesinde, fotoğrafın baskıya aktarım hızı metninkine yaklaştı. En yeni fotoğrafın ve metinlerin gün içinde pek çok baskısı yapılabilirdi.

yordu. Noktalı resim yöntemi sayesinde gazeteler, yeni haberleri resimlemeleri için, siyasilerin, yapıların, köprülerin ve benzerlerinin sınırlı gravür stoklarını olay yerinde çekilmiş fotoğraflarla değiştirebildiler. Başka yöntemlerle basılan haftalık resimli dergiler noktalı resim yöntemine geçti ve tabloit denen yeni, daha küçük formatlı gazeteler bu hızlı fotoğraf basma yönteminden yararlanmaya başladı. Noktalı resim tabloidin ve haftalık haber dergilerinin görüntüsünü değiştirdi. Noktalı resmi en iyi gösteren beyaz zemin olduğu için on dokuzuncu yüzyılın kahverengimsi veya grimsi kâğıdının yerini ağartılmış kâğıt aldı.

Daha fazla ve özellikle konuya özel fotoğrafa talep, gazeteler için çalışan tam zamanlı ve yarı zamanlı fotoğrafçı sayısını artırdı, bu da fotoğraf editörü ihtiyacını doğurdu. Olayların daha çok fotoğrafı çekildiği için açıklık ve kapsam bakımından sıralanmaları gereği, hikâyeyi fotoğrafların anlattığı bir anlatı olan foto-hikâyenin icadıyla sonuçlandı.

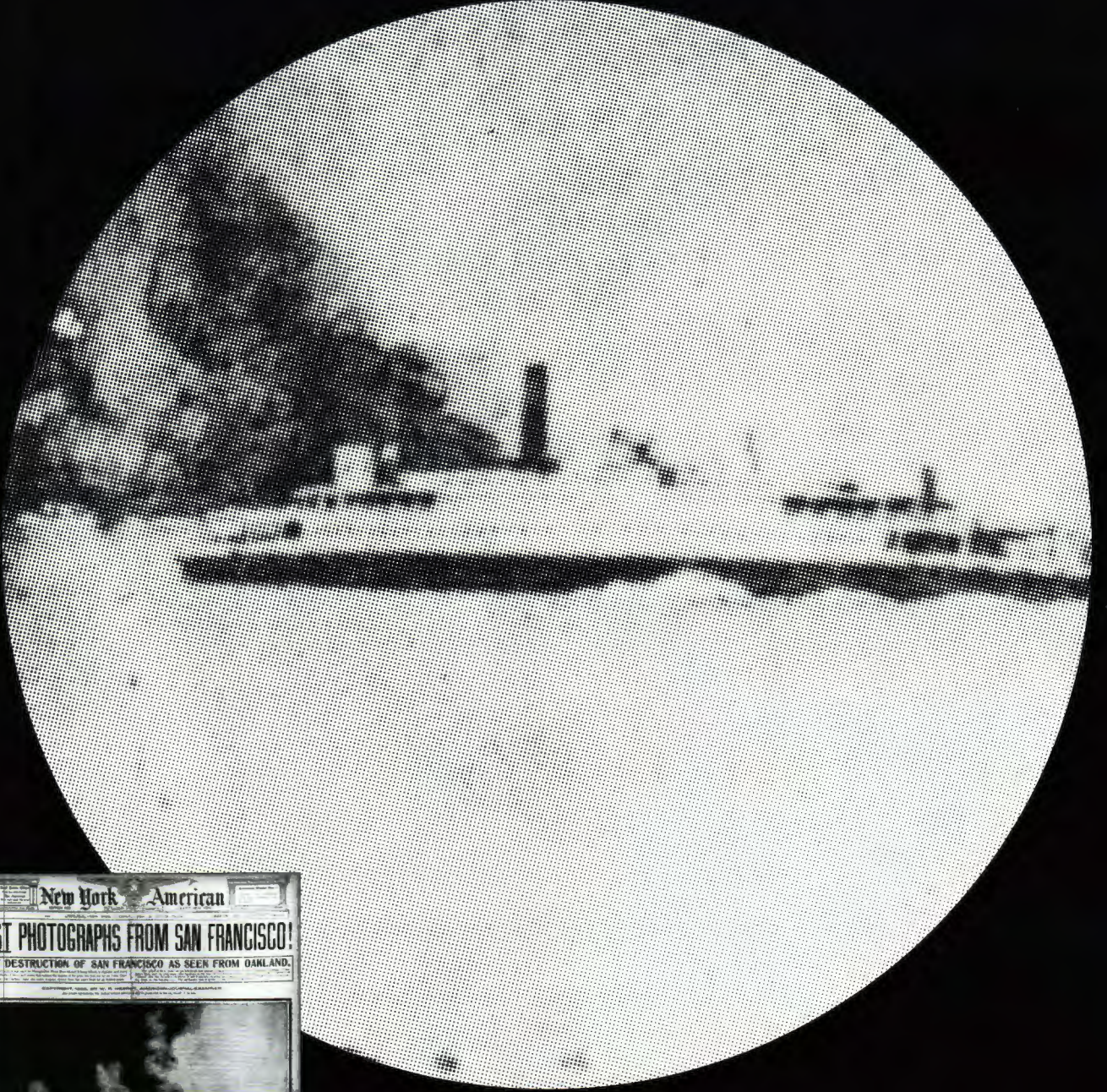
Sadece tabloitler değil, her türlü gazete, baskı sayısını artıran ve zaman zaman ekstra baskı gerektiren felaket fotoğraflarıyla doldu. Tren kazalarını, depremleri veya yangınları gösterirken şüphe götürmez bir tanıklık olan fotoğrafın itibarı, metni çoğunlukla fotoğra-



Renk noktalı resimle de oluşturulabilir. Bu örnekte farklı büyüklüklerde camgöbeği, sarı, macenta ve siyah noktalar mavinin özel bir tonunu yaratmak için bir araya getirilmiştir.

fın açıklaması olmaya itti. Collier's dergisinin bir editörünün işaret ettiği gibi, "Artık, hikâyeyi yazan fotoğrafçıdır". ■

‘1890’ların ortasından itibaren noktalı resim uygulanan fotoğraflar, metinle beraber hızlı makinelerde basılabildi.’



Noktalı resim işlemi fotoğrafın gölge ve ışık kısımlarını farklı boyut ve pozisyonda noktaları dönüştürdü. Belli bir mesafeden göz bu nokta kümesini tonlara dönüştürür.

‘Küçük fotoğraf makinelerine talep rulo filmin icadı ve pazarlanması ile körüklendi.’



Rulo film ışık geçirmez metal kartaşa sıkıca sarıldığında hem amatör hem profesyonel fotoğrafçılar arasında popülerliği arttı.

Hız için makaraya sarmak

FIKİR NO 51

RULO FİLM

Rulo film -makaraya sarılmış film- foto-muhabirliğinin gizli kahramanıdır. Küçük fotoğraf makinelerinin gelişyle birlikte, önceki makine tiplerinin aksamalara yol açacağı olaylarda fotoğrafçılara hızlı, sessiz ve akıcı biçimde çekim yapma imkânı tanımıştır.

Hem filmin hem de merceğin arkasında makarayı döndürecek bir düzeneğin geliştirilmesi gerektiği için rulo filmin icadı iki kat zor oldu. Çatlamadan sıkıca sarılabilecek kadar esnekliğe sahip olan, biçimlendirilebilir, ışığa duyarlı malzeme, ilk defa amatörlerin satın aldığı Kodak fotoğraf makinesinin ilk modellerinde kâğıda uygulanmıştı (bkz. **Küçük Fotoğraf Makineleri**). Kâğıt rulo filmin yerini kısa süre içinde, karanlık odadaki banyo süresini hızlandıran şeffaf selüloit film aldı. Işığı engellemek için eklenen kâğıttan destek sayesinde de film günışığında yüklenebiliyordu. Bu dış mekânda çekim yapmak ve karanlık odası olmayan amatörler için büyük nimetti.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda fotoğraf için kâğıt rulo filmin geliştirildiği zamanlarda, sinema için şeffaf sinema filmi icat edildi. İki büyük buluş şüphesiz karşılıklı olarak birbirini geliştirdi çünkü bazı fotoğrafçılar sinema üzerine de çalıştı ve tedarikçiler hem fotoğraf hem sinema filmi sattı. Sinema filminin fotoğraf için uyarlanabileceği düşüncesi, düzinelerce mucidi hemen hemen aynı zamanlarda aydınlattı. Sinema filminin iki tarafında da filmi kamerada ve projektörde iletmeye yarayan dişliler vardı. Dişliler, fotoğraf makinesinde de benzer bir sistemin uygulanabileceğini akla getirdi. Dişlilerin eklenmesi filmin daha güvenilir bir şekilde ilerlemesini kolaylaştırdı. Yine de sinema filminin ciddi bir dezavantajı vardı: Kartuşun içine gir-

miyordu, elle sarılmalı ve karanlık odada kartuşa yerleştirilmeliydi. 35 mm'lik film ancak 1934'ten itibaren kartuşlu olarak satın alınabildi.

Büyük fotoğraf makinelerinde tabaka film kullanımı devam etti, ancak Leica ve Kodak Retina gibi küçük ve hafif makine tercih edenler rulo film kullanıcısı oldular. Rulo film ve küçük makineler, önceden kırılabilir cam plakaların olduğu ağır çantalar taşımak zorunda kalan fotoğrafçıların yükünü gerçek anlamıyla hafifletti. Buna ek olarak rulo film amatör veya profesyonel karanlık odada banyo edilebilir veya negatifleri ve farklı boyutlarda nihai fotoğrafları geri almak üzere baskı uzmanlarına yollanabilirdi. Küçük fotoğraf makinelerine, özellikle tek objektifli yansıtmalı kameralara (SLR: *Single Lens Reflex*) talep, rulo filmin icadıyla ve pazarlanmasıyla körüklendi.

Kullanıcıya kaç tane poz verileceğine rulo film imalatçıları karar verdi. 1900'de üretilen ilk Brownie makinede (bkz. **Çocuklar için Fotoğraf Makineleri**) sadece altı poz vardı. Buna karşın, 1913 yapımı Tourist Multiple fotoğraf makinesinde yaklaşık 750 poz oluşturulan 15 metre uzunluğunda sinema filmi kullanılıyordu. Uzun tatillerde yeterli olacak seyahat amaçlı fotoğraf makinesi olarak tanıtılan makine, tam da I. Dünya Savaşı turizmi azaltmak üzere piyasaya sürülmüştü. Filmler farklı poz sayılarıyla satışa sunulmuştu. Fotoğrafçılar genellikle poz sayısının az olmasını tercih ediyorlardı



1888'de piyasaya sürülen ilk Kodak fotoğraf makinesi 100 pozluk rulo filmi kullanıyordu. Bu diyagramda kişi örtücüyi açan kordonu çekiyor.

çünkü makine tasarımı hacimli ruloları engelliyordu ve sahada çalışan fotoğrafçılar çalışmalarını iki veya daha fazla ilave makineyle yedekliyorlardı. Küçük makinelerle birlikte rulo film, fotoğrafçılık mesleğinin, özellikle foto-muhabirliğinin alanını, daha önce sessizce kayıt altına alınamayan toplantılarla, mekânlarla ve olaylara genişletti. ■

Şeylerin Düzeni

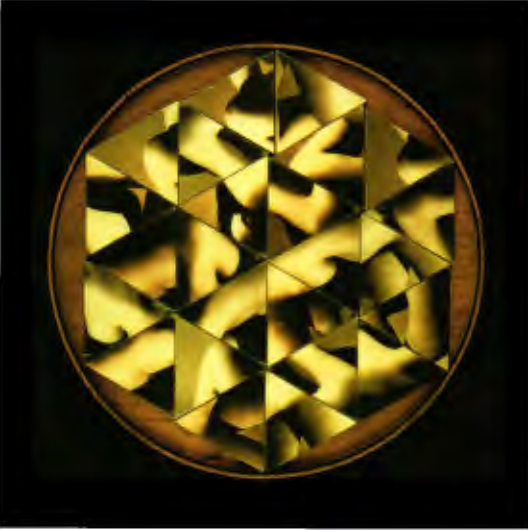
FİKİR NO 52

SIRALAR



YUKARIDA: Minor White'ın Üçte Üç (The Three Thirds) çalışması (1957) kimileri için toplanan kimileri içinse bölünen bir aritmetik problemi gibidir.

AŞAĞIDA: Robert Heineken'in 1965 yapımı Kırılımsal Altügen'i (Refractive Hexagon) ahşaba monte edilmiş, yeri değiştirilebilen 24 fotoğraftan oluşur. Görüntü tekrar düzenlenebilir, asla nihai değildir.



Fotoğraf teknolojisiyle resimli yayıncılık arasındaki sinerji, foto-muhabirliğinde fotoğraf makinesini seri üretim yapan bir araç olarak şekillendirdi. Bunun sonucunda, görüntüleri sıralamak hem çekim yaparken hem de sonuçları düzenlerken fotoğrafçılığın yaratıcı bir yönüne dönüştü.

Fotoğrafın gelişinden sonraki on yıl içinde, tek fotoğraf, gücünü çoklu görüntülerle paylaşmak zorunda kaldı. Bir tane yerine birkaç görüntü sağlama beklentisi, bir çekimi sadece ayrı ayrı görüntüler olarak değil birbiriyle bağlantılı görüntüler olarak düşünmeyi gerektirdiği için fotoğrafçılar açısından her zaman kullanışlı bir düşünce değildi. Amerikan İç Savaşı sırasında, fotoğrafçılar daha sonra, muharebeden uzaklaştıklarında ayıklama niyetiyle çekbildikleri kadar çok fotoğraf çektiler. Maksimum sayıda fotoğraf çekme uygulaması yaygınlaştı. Aynı şekilde, birçok negatifi veya filmin tamamının film boyutunda küçük fotoğraflar olarak basıldığı fotoğraf kâğıdı olan kontakt baskıda, en iyi fotoğraflar aranmaya başladı. Dijital görüntüleme fotoğrafçıya çektiklerini yerinde kontrol etme imkânı tanımadan önce, fotoğrafçı, örneğin *National Geographic*'in tek bir işi için 36 pozluk üç veya dört yüz rulo film harcayabilirdi.

Life ve *VU* gibi fotoğraf temelli dergilerde basılmak üzere çekilen fotoğrafların açıklayıcı fotoğraf altı yazılarının olması, fotoğrafçıyı bir hikâyedeki tasarım öğelerini vurgulama konusunda serbest bıraktı. Buna karşın, gazeteler daha az karmaşık fotoğrafları tercih etme eğilimindeydiler ve sıralı fotoğraflar çekilmesi için kılavuzlar oluşturdular. Mekânı, olay yerini ve olayı gösteren kurucu çekimler yaptırmak rutindi. Yakın planlar kapakta kullanılmak için çok iyiydi, fakat derginin içinde diğer fotoğraflarla arasında köprü

oluşturmak zor olduğu için nadiren kullanılıyordu. Orta plan çekimler egemendi.

Kronolojik sıralama en iyi tercih olsa da, fotoğraflar metni vurgulayacak şekilde sıralanabilir veya anlamı görsel olarak oluşturarak kendi kendine yeten bir anlatıya dönüştürülebilirdi. Şiir tutkunu Amerikalı fotoğrafçı Minor White, Alfred Stieglitz'in *Eşdeğerli*ler'ine (*Equivalents*) hayran oldu ve 'Sıralar' isimli kendi metafor-fotoğraf türünü yarattı. 'Tek başına fotoğraflarda, sadece bir gözlemciyim', diye yazdı White. 'Fotoğrafları bir araya getirerek aktif hale geliyorum ve heyecanın yeri değişiyor, sentez analizi gölgede bırakıyor', dedi. Sembollere yönelme arzusu, ayrı fotoğrafları düzenleyerek ya da Üçte Üç'te olduğu gibi tek karede bir sıra yaratarak ulaştı. White, gazete ve dergilerdeki basit kronolojik ya da anlatsal dizilerle mücadele etti, izleyicileri kendi önerilerinden hareketle kişisel bir sentez oluşturmaları konusunda destekledi. White'ın izleyicilerin bağımsız olarak kendi anlamlarını oluşturacağına güvenme arzusu, büyük, görünürde ilişkili olmayan fotoğrafların, anlaşılabilirliğine yönelik metin veya yönlendirmelerin yer almadığı yan yana panolara basıldığı veya duvarlara yansıtıldığı çağdaş galeri fotoğrafçılığında hâlâ yankılanır. ■



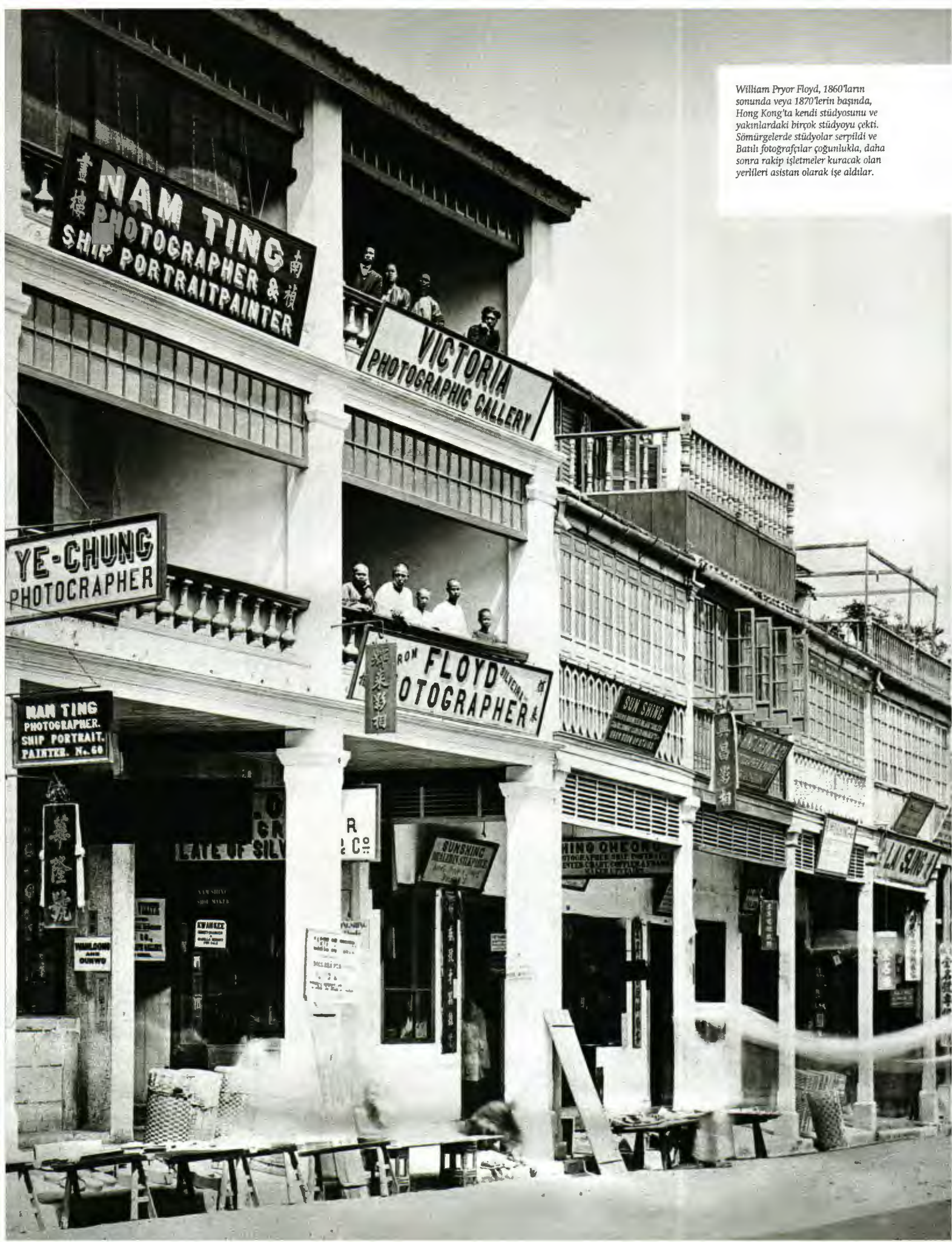
1797

‘Mekânı, olay yerini ve olayı gösteren çekimler yaptırmak rutindi.’



Alexander Gardner 1865'te Lincoln Suikastçılarının İdamı'nı (Execution of the Lincoln Conspirators) fotoğrafladığında, hapsede katillerin portrelerini çekti ve asılmalarından dakikalar önce ve sonra bir dizi çekim yaptı.

William Pryor Floyd, 1860'ların sonunda veya 1870'lerin başında, Hong Kong'ta kendi stüdyosunu ve yakınlardaki birçok stüdyoyu çekti. Sömürgelerde stüdyolar serpildi ve Batılı fotoğrafçılar çoğunlukla, daha sonra rakip işletmeler kuracak olan yerlileri asistan olarak işe aldılar.



Endüstriyel ölçekteki görüntüler



Gece şehir merkezi, Hyderabad, Hindistan, 2006.

FİKİR NO 53

GÖRÜNTÜ FABRİKALARI

‘Görüntü fabrikası’nda kimler çalışır? Terim, başlangıçta, fotoğraf çekmek için gerekli olan fiziksel araçların ve malzemelerin üretildiği veya çok fazla sayıda fotoğrafın basıldığı yer anlamına geliyordu. Ancak, yirminci yüzyılda bu fikir, çoğunluğu fotoğrafa dayalı görüntülülerin her yeri kaplaması metaforuna doğru yayıldı.

On dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılığın ticarileştiği için hoşlanmayanlar belirli bir noktada haklıydılar; belki de bu çok önemli bir nokta değildi, fakat sanat fotoğrafı yaratma girişimlerini küçük düşürecek kadar keskindi. Fotoğraf makinesinin sadece bir makine olarak ele alınmasının yanında bazı fabrikalar, diğerleri özel kâğıtlar, kimyasallar, makineler ve mercekler üretirken bir fotoğraftan binlerce bastılar. Başlangıçta bunlar yerel ve bölgesel mağazalardı fakat on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren Anthony & Company, Eastman Kodak ve Agfa gibi firmalar uluslararası satış yaptılar, işleri kontrol altında tutmak ve satışlarını artırmak için piyasaları entegre ettiler.

Bu firmalar ürünlerini amatörlerle ve profesyonellere satması için reklam ajanslarını görevlendirdiler ve reklam endüstrisinin doğmasına yardım ettiler. Fotoğrafçılığın görüntü fabrikası gibi görülmeye başlaması şaşırtıcı değildir.

Sanayileşme aracılığıyla fotoğraf araçları ve malzemeleri standartlaştı, bu da resimli gazete ve dergileri mümkün kıldı. Ayrıca, **fotoğraf ajansları** ve fotoğraf stoku şirketleri, aslında fotoğ-

rafçıların çekim hatası olan fotoğrafları yeniden değerlendirmenin bir yöntemini buldu. Müşteriler istedikleri ürünü elde etti, bu da daha fazla insanın fotoğraf çekmesiyle sonuçlandı.

Batı’da insanların çoğunun maruz kaldığı artan sayıda fotoğraf, kimi sosyal gözlemcileri sevindirirken kimilerini korkuttu. II. Dünya Savaşı öncesinde yazan eleştirmen Walter Benjamin, bu görüntü bolluğunu daha önce zenginlere mahsus olan görüntü ve bilgileri kitlelerin erişimine açan devrim niteliğinde bir vasıta olarak gördü. Bilginin güç olduğuna ve alt sınıfların elinde olduğunda yöneten sınıfların otoritesinin zayıflatılabileceğine inandı. Savaştan sonra ortaya yeni bir görüş çıktı. Ticari görüntülerin ve gazetecilik fotoğraflarının da dâhil olduğu kültür endüstrisi denen şey, tüketicilerin dikkatini dağıtan ve onları yatıştıran bir kitle-pazar zevksizliği olarak görülüyordu. 1970’lerde görüntü bombardımanına uğramış kültürel deneyim televizyonla iyice yayıldığında ve geniş çapta eleştirildiğinde yaşanan **Teorik Sapma** sırasında bu kavramlar tekrar ortaya çıktı. Bulundukları pozisyon fotoğrafın yaygınlığı ve popülerliğiyle

ortaya çıkan etkili akademik fotoğrafçılar ve eleştirmenler, görüntü fabrikalarının etnik kimlik ve cinsiyet hakkındaki iç rahatlatıcı görsel klişelerini gözler önüne sermek için bunları parlatmaya başladılar. Reklam fotoğraflarını da sahiplenip onları türün eleştirilerine dönüştürdüler. Yirminci yüzyılın sonlarında dijital fotoğrafçılık ilerleyip bilgisayarlardan telefonlara birçok cihaza yerleştiğinde, görüntü fabrikası kavramı yenilendi. İnternette birleştirilmiş fikirler, fotoğraflar ve sunucuların geniş dizini olan görkemli bulut kavramı, bunaltıcı ve çoğunlukla saçma olarak algılsa da, on dokuzuncu yüzyılda doğan sanat ve eğitime demokratik erişimde umut vaat ediyor gibi görüldü (bkz. **Halkın Sanatı**). ■

Gel, uç benimle

FİKİR NO 54

HAVA FOTOĞRAFÇILIĞI

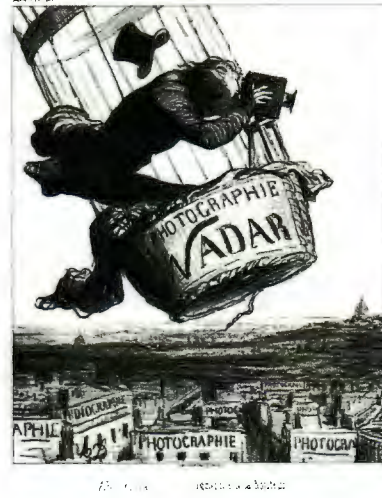
Hava fotoğrafçılığı, önce insanın hayal dünyasında icat edilmişti. Dünya'nın bulutların üzerinden –ve uzak yıldızlardan– görünüşleri çok eski mitlerde ve edebiyatta yer almış, kuş bakışı resim on altıncı yüzyıl boyunca favori olmuştu. Fotoğraf, gerçek bir küresel görüntü yaratarak bu arayışı devam ettirdi ve genişletti.

İlk hava fotoğrafı 1858'de Nadar tarafından kullanılan bir sıcak hava balonundan çekildi. Başlangıçta askeri uygulamalar ve topoğrafik çalışmalar için parlak bir gelecek vaat eden balon fotoğrafları başarıyla sonuçlandığında muhteşemdi. Fakat balonla uçmak, bir fotoğraf platformu olarak savunulmasını imkânsız kılan sorunlar yarattı. Askeri ve meteorolojik görüntüler almak için fotoğraf makinesi bağlanmış, insansız, düşük teknolojili, geri döndürülebilir bir aygıt –uçurtma– kullanmanın daha kolay ve güvenli olduğu ortaya çıktı.

Fotoğraf makinesi uçaklara konulduğunda, harita yapımı işinde çabucak

sanatçıların yerini aldı. I. Dünya Savaşı sırasında savaşan milletler havadan keşif ve haritacılığın iyileştirilmesi için ileri teknoloji fotoğraf makineleri ürettiler. Siper savaşının kötü bir üne sahip olan yavaş ve ölümcül ilerleyişini kaydetmenin zalim görevini üstlenen özel fotoğraf makineleri geliştirildi. Hava fotoğrafçılığı ve yorumculuğu yeni bir alan olarak boy gösterdi. II. Dünya Savaşı'nda hava fotoğrafları stroboskop flaşla senkronize edilerek yüksek uçuş ve gece keşif misyonlarına olanak sağlandı.

En önemli kullanım alanı askeri, bilimsel ve ticari uygulamalar olsa da, farklı ve heyecan veren görüntüler ola-



1862'de Honoré Daumier, fotoğrafçı Nadar'ın Fotoğrafı Sanat Mertebesine Yükseltmek (Elevating Photography to the Condition of Art) isimli bir resmini yaptı.

rak havadan çekilmiş fotoğraflar, gazete ve haftalık dergilerde standart bir içerik halini aldı. Sanatçılar ve fotoğrafçılar, hava fotoğraflarının ortaya çıkardığı zihni ve ruh halini etkileyen düzenli biçimlerden ilham aldılar. Erken yirminci yüzyılda, Piet Mondrian ülkesi Hollanda'nın havadan çekilen fotoğraflarındaki soyut şekiller üzerinde çalıştı. 1920 ve 30'lar boyunca fotoğrafçılar görüntüyü elde etmek bir radyo kulesine –modern dünyanın bir diğer simgesi– tırmanmayı gerektirse bile yüksek yerlerden fotoğraflar çektiler.

Yirminci yüzyılın ortasından başlayarak çevreci fotoğrafçılar, hem güzelliğini hem de sanayileşmenin tehlikelerini ve yanlış tarım uygulamalarını göstermek için havadan çekimler yaptılar. Yörüngedeki uydulardaki makinelerle elde edilen görüntüler birçok bilim dalı için doğaya ve insan gelişimine genel bir bakış sunmaya başladı. ■

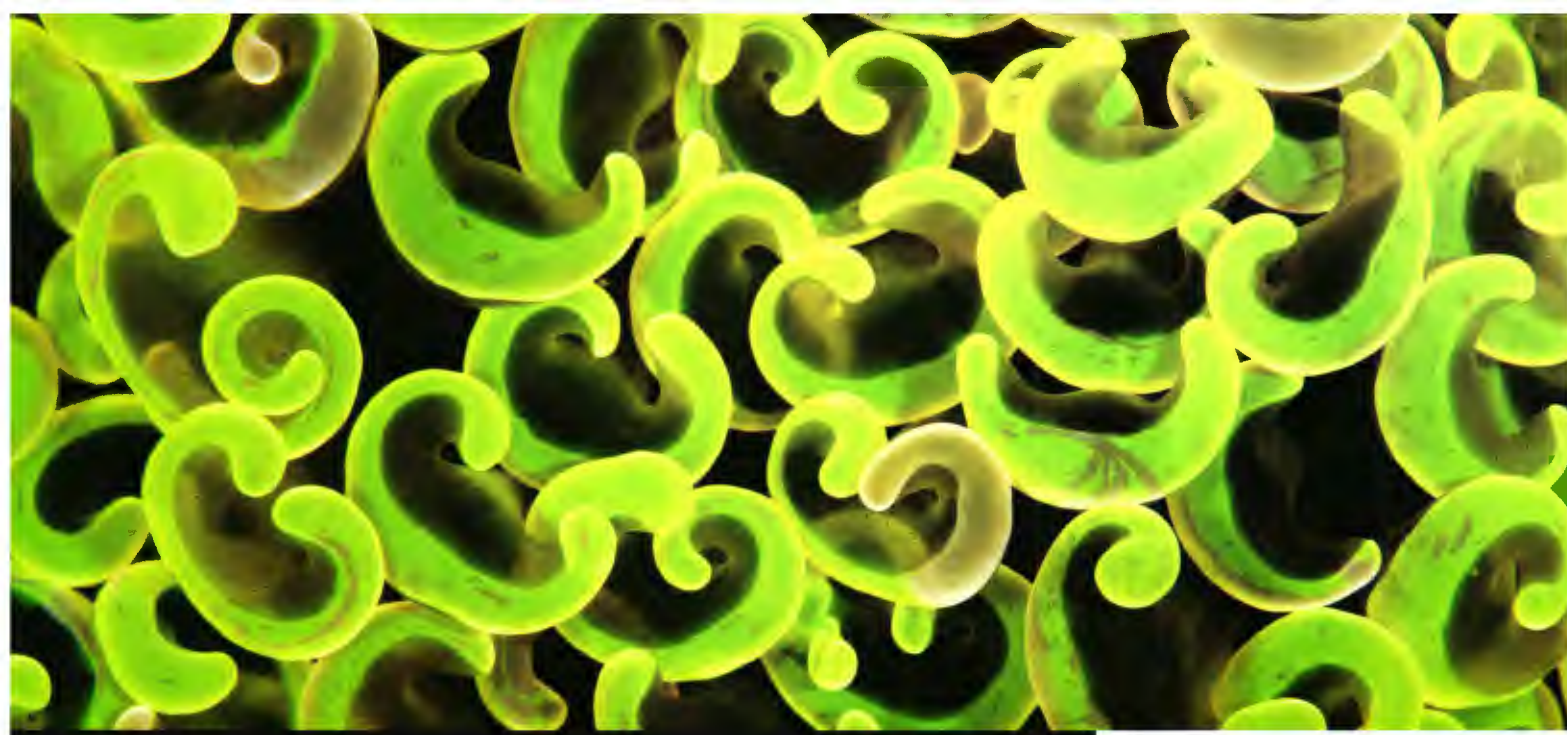


II. Dünya Savaşı'nda Hamburg Saldırısı'ndan görünüş, 2 Ağustos 1943.



‘Hava fotoğrafçılığı insanoğlunun Dünya’nın haritasını çıkarma isteğinin bir ifadesidir.’

Yann Arthus-Bertrand, Jodhpur yakınlarında, Rajasthan da (Hindistan) çektiği Sarı Sari Kumaşının Yere Serilmesi (Yellow Sari Cloth Lying on the Ground) (2000) fotoğraflarında, kumaşın rengini yansıtan çarpıcı bir renk kullanmıştır.



‘Makro da mikro gibi halkın önüne çıktı.’

YUKARIDA: Norbert Wu'nun çekmiş olduğu organ-pipe türü mercanın batan poliplerinin çağdaş yakın planı mercana besin sağlama şekillerinden ziyade soyut desenlerine vurgu yapar.

AŞAĞIDA: Catherine Chalmers, Besin Zinciri (Food Chain) isimli serisi (1994-96) dâhilinde ölümcül çiftleşme ritüellerini fotoğraflayabilmek için peygamberdeveleri yetiştirdi.



Küçültme ve büyültme

FİKİR NO 55

MAKRO/MİKRO

Fotoğrafçılık, şeylerin gözün gördüğü gibi fotoğrafının çekilmesinin hızla ötesine geçerek, kameranın büyük şeyleri küçük, küçükleri büyük yapışını keşfetmeye yöneldi. Bu süreçte milyonlara minyatürleşme eğlencesi oldu, casuslara ve bilim adamlarına önemli yararlılıklar sağladı.

En uç gözetleme deliği idi. Fransa'da 1860'larda küçük mikro-fotoğraflar pornografik içerikliydi ve daha iyi görmek için büyüteçle satılırdı. Her çeşit objeyi görmek için yapılan minyatür cihazlar kalem, pipo ve diğer günlük eşyalar şeklinde üretiliyordu. Stanhope* denilen objenin, kullanıcının Kraliçe'nin portresini veya turistik bir yerin fotoğrafı gibi eğlenceli bir konuyu görebileceği küçük bir deliği olurdu. Stanhope popülerliğini yirminci yüzyılın ortalarına kadar korudu. Özel bir inceleme ve hatırlama arzusu, özel yapım yas takılarına mikro-fotoğraf ve büyüteç konulmasıyla yerine getirildi. Minyatürle çalışma birçok fotoğrafçıya yüzlerce küçük fotoğrafın kolajından oluşan, büyüteçle daha iyi görülen 'mozaik' denen çalışmalarda ilham oldu.

Mikroskopa fotoğraf çekmek, bu türden günlük uygulamaların dışında, çoğunlukla pratikte veya bilimsel amaçlı kullanıldı. Mikro görüntüleme Fransa-Prusya Savaşı ve I. Dünya Savaşı sırasında tebliğlerin boyutunu küçültmekte kullanıldı: Bu küçük mektuplar posta güvercinleriyle yollandı. Mikro-fotoğrafçılığın bir türü daha sonraki muharebe ve casusluk faaliyetlerinde kullanıldı: Kurgusal İngiliz ajanı James

Bond, sürekli yeni bir mini-kamera deniyordu. Microdot denen özel fotoğraf makineleri foto-bilgileri küçücük bir noktalama işareti boyutuna indirgeyebilirdi. Bilgisayar çiplerinin erken dönemlerinde olduğu gibi fotoğraf, uzun süre boyunca küçültme için seçilen vasıta oldu.

Makro-fotoğrafçılık, fotoğraf dünyaya açıklanmadan önce kamera obskura kullanılarak gerçekleştiriliyordu. Meslektaşlarıyla görsel bilgi paylaşma aracı olarak bilim adamlarının dikkatini çekmişti. Makro da mikro gibi halkın önüne çıktı. Şüphelerini yüzlerce defa büyüten fotoğraflar, *Life* gibi fotoğraf bazlı dergilerde yer aldı. Nesiller boyunca çocukları korkudan ürperten ve ilgisini çeken, bir sineğin kıvılcık kahve petek gözleri, her zaman çok sevidi.

Bilimsel makro ile popüler eğlendirici bilgilendirme makrosu arasındaki farkı belirleyen genellikle sadece fotoğrafın yayınlandığı kaynaktı. Böylelikle bilim fotoğrafçıları hem profesyoneller hem de halk için çekimler yaptılar. Bu ara dönemin farkında olan Berenice Abbott 1950'lerde stüdyosunda sabun köpüklerinin yapısı gibi bilimsel prensipleri gösteren makro fotoğraflar çekti. Çağdaş fotoğrafçı Catherine Chalmers



On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Manchesterli (İngiltere) optikçi John B. Dancer, hem bilimsel mikroskoplara hem de onları aracılığıyla görülebilen mikro-fotoğraflarıyla meşhurdur.

da bilim ve popüler eğitimin sınırında çalışmalar yapar. *Besin Zinciri (Food Chain)* serisinden büyük (100x150 cm) antiseptik, baskıları böceklerin dünyasından ölümcül mücadeleleri ortaya koyar. ■

* Yayıncının Notu: René Dagron'un mikroskobik fotoğrafların görülebilmesi için Üçüncü Stanhope Kontu Charles tarafından icat edilen mikroskobu tadil ederek icat ettiği cihaz. Mikroskobik foto-mücevher de denir.



Yaklaşık 1888 yılından kalma bu anonim, erken dönem Kodak şipşak fotoğrafında, çeken kişinin gölgesi sol alta açıkça görülmektedir.

Eşitlikçi bir devrim için umutlar

FİKİR NO 56

HALKIN SANATI

Bazı yorumculara göre fotoğrafın sağladığı görsel kültür, sözlü kültürden bile daha önemliydi; kıyaslandığında bu yorum kusurlu ve öznel görünür. Bu yeni aracın -‘Halkın Sanatı’nın- sağladığı bilgi deposunun nesnel doğruluğunun kitleleri geliştireceği sürekli yinelenen bir söze dönüştü.

Amerikan sanatçı ve mucit Samuel F.B. Morse, ilk kez bir **dagerotip** gördükten sonra, artık herkesin kendi kendisinin ressamı olacağını yazmıştı. Benzer şekilde yazar ve filozof Ralph Waldo Emerson, herkesin kendi portresini yaratabilmesine olanak verdiği için fotoğrafın gerçek cumhuriyetçi sanat olduğunu ifade etmişti. Yine de, sıradan insanların, daha basit ekipmanlarla (bkz. **Küçük Fotoğraf Makineleri**) fotoğraf makinesi kullanmaya başlamaları yarım yüzyılı aldı. Aynı şekilde, demokratik bir ideal **kartvizit fotoğrafların** ve stereogram gibi ticari tüketim için üretilmiş fotoğrafların popülerliğini etkiledi. Alıcılar kendi kartvizitlerini veya stereogramlarını çekmese de, bir ünlünün veya tanınmış bir yerin fotoğrafına sahip olmak, başka türlü asla göremeyecekleri insanlara ve şeylere görsel erişim sağladı.

On dokuzunu yüzyılın ortasından itibaren, kamu kuruluşları aracılığıyla daha çok insanın fotoğrafa erişim sağlayabileceği görüşüyle, fotoğrafın uzmanların veya bilim adamlarının yorumunu gerektirmediği inancı birleşti. Aslında, fotoğraf eşitlikçi bir eğitim devriminin habercisiydi. 1885 yılında bir gözlemci, tarihi raporların fotoğraf makinesinin tartışma götürmez kesinliğiyle kayıt altına alınmasının, halkın çoğunlukla hatalarla ve kişisel önyargılarla dolu sözlü raporlara olan bağımlılığını ortadan kaldıracağını öngörmüştür.

1858’de *Athenaeum* dergisi, büyük bir heyecanla şöyle anlatmıştı, ‘Ne büyük bir eğitim devrimi... Artık bizim Tommylerimiz ve Harrylerimiz de yüzünü dünya turu yapanlar kadar tanıyacak.’ Aynı dergiden bir eleştirmen bir yıl sonra, dünyanın bütün sanat eserlerinin fotoğraflanacağını, böylece eski, bencil, aristokratlara özgü istifleme günlerinin sonsuza dek yok olacağını öngörmüştü. Pek çok ticari fotoğraf, halkın kendi kendini eğitimi albenilerinin bir parçası olarak göstererek reklam yaptı. Stereogram firması Underwood and Underwood ‘Görmek bilmektir’ sloganını kullandı. Aslında, fotoğrafın eğitici faydalarına dair yorumların çoğu, denizasırlı ülkelerde aynı sırada yürütülen kendilerine hizmet eden medenileştirme misyonunun (bkz. **Kanıt**) benzeri yurt içinde gerçekleştiriliyormuş gibi, bu aracın daha geniş bir kültürel bilgi yaratma becerisi üzerine oturtulmuştu. Hakikaten radyo, film, televizyon, video gibi fotoğraftan beri ortaya çıkan bütün yeni iletişim teknolojilerinin eğitici potansiyellerine ilişkin aynı coşkuya tahminler yapıldı.

Bu yüce beklentilerin yanında mütevazı şipşak eğitici bir araç değildi. Yirminci yüzyıl boyunca daha çok insan fotoğraf makinesine sahip olduğunda, her istedikleri zamanda ve her yerde fotoğraf çektiler ve konu öğretici olmaktan genellikle uzaktı: şatolar yerine çocuklar, bienaller yerine doğum günleri. Şipşak çekim yapanlar, gezi



YUKARIDA: Alman yayını olan *Emekçi Fotoğrafçı*’nın 1929 yılındaki sayısının kapağı için Ernst Thormann, Roman bir çocuğun yakın planını seçti.

AŞAĞIDA: 1959 yılındaki bu örnekte olduğu gibi, çocuk partilerinin aktivitelerinden doğum günü pastasının mumlarını üfleme, aile fotoğrafları için uzun süre popüler bir konu olmuştur.



fotoğraflarına (bkz. **Tatil Gezisi**) ek olarak süjelerin iyi zaman geçirdiği fotoğrafların üzerinde durdular. Eğlenmek ve bilgilenmek için evin bir yerinde her zaman bir View-Master vardı. ■

FOTO-AYRILIK HAREKETİ



Ayrılık Hareketleri –üyelerin sanat örgütlenmelerinden çekilmelerine yol açan hararetli anlaşmazlıklar– Avrupa’da on dokuzuncu yüzyılın sonunda meydana geldi. Avrupalı fotoğrafçılar fotoğrafı resim ve heykelle eşit düzeyde bir sanat haline getirmeye adanmış yeni örgütlenmeler oluşturmak için yerleşik fotoğraf topluluklarından ayrıldılar. Kısa süre sonra, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki fotoğrafçılar, etkileri fotoğraf uygulamalarında ve bunun ötesinde hâlâ hissedilen arayışları izlediler.

Daha sonra foto-ayrılık akımının kurucularından olan Eva Watson Schütze, 1899’da Fotografik Salon’da Resimselciler’in fotoğrafını çekmiştir. Soldaki iki figür Clarence White ve Gertrude Käsebier, en sağdaki Frances Benjamin Johnston ile birlikte Foto-Ayrılık Hareketi’ne katıldılar. Ortadaki kişiler Henry Troth ve F. Holland Day’in ise kendilerine göre bu harekete katılmama sebepleri vardı.

1890’ların sonunda, modern çağ için modern bir sanat geliştirmek amacıyla en az bir düzine Avrupalı Ayrılıkçı grup kurulmuştu. Zamanın entelijansi-yası için ‘ayrılık’ Latince ve Roma tarihi çalışmalarından aşına oldukları bir terimdi. Terim, sanatçıların başkaldırılma- rına Klasik otoriteyi ekledi.

Berlin Ayrılıkçıları’nda olduğu gibi, Avrupalı ‘ayrılık’ yanlıları oluştuğu yerin adını aldılar. Amerikan fotoğrafçı Alfred Stieglitz, 1902’de foto-ayrılıkçı bir grup kurduğunda, ilk grup olmama- sına rağmen bir şehrin adını değil, bütün hareketin adını aldı. Paris’te ve Londra’da otorite karşıtı fotoğraf kulüp- leri kurulmuş ve bazı fotoğrafçılar eser- lerini Ayrılıkçı ressamların ve heykelti- raşların galerilerinde sergilemişti. Aslında New York Ayrılık Hareketi dene- bilecek, fakat en baştan Foto-Ayrılık ola- rak adlandırılan grup kurulduğunda, sadece bir üyesi vardı, o da Stieglitz’in kendisiydi. Kişiliğinin yadsınamaz cazi- besi dışında insanları gruba katılmaya, Foto-Ayrılık Hareketi’nin dergisi *Camera Work*’e abone olmaya, sergilere katılma- ya çeken Stieglitz’in amaç hakkındaki net ifadesiydi. Foto-Ayrılık Hareketi fo- toğrafi ilerletti, sanatla uğraşan veya il- gilenen Amerikalıları bir araya getirdi, Ayrılıkçıların ve Amerikalıların eserle- rinin yer aldığı ama bunlarla sınırlı ol-

mayan sergiler düzenledi. Stieglitz Ayrı- lıkçıların inançsızlara ve kültürsüzlere karşı bir başkaldırının parçası olduğu ilan etti, resmi üyelikleri sadece davet üzerine olarak şereflenirdi. Dahası, Stieglitz sadece fotoğrafçıları değil fo- toğrafi takdir edenleri veya diğer araç- larla sanat icra edenleri bir araya getir- meye özen gösterdi.

Foto-Ayrılık Hareketi sayesinde ve fotoğrafçı arkadaşı Eward Steichen ile birlikte çalışarak Stieglitz, Avrupalı avangart resmi ve heykeli Amerika’ya getirdi. Aracın sanatçının inançlarının- dan ve stilinden daha az önemli oldu- ğunu öne sürerek resim ve heykeli fo- toğrafi ile sergiledi. Sembolik olarak Amerikan sanatının Avrupalı avangar- da rakip olduğunu gösterir şekilde, Amerikan deneysel ressamları arayıp eserlerini sergiledi. Disiplinlerarası stratejisi müzik, edebiyat, güzel sanat- lar ve fotoğrafta öncü modernistleri bir araya getirdi. Stieglitz’in geniş faaliyet alanı *Camera Work*’te aşikârdı, fotoğraf- la sınırlı değildi, bütün modern sanat- ları ve çağdaş eleştiriyi kapsıyordu.

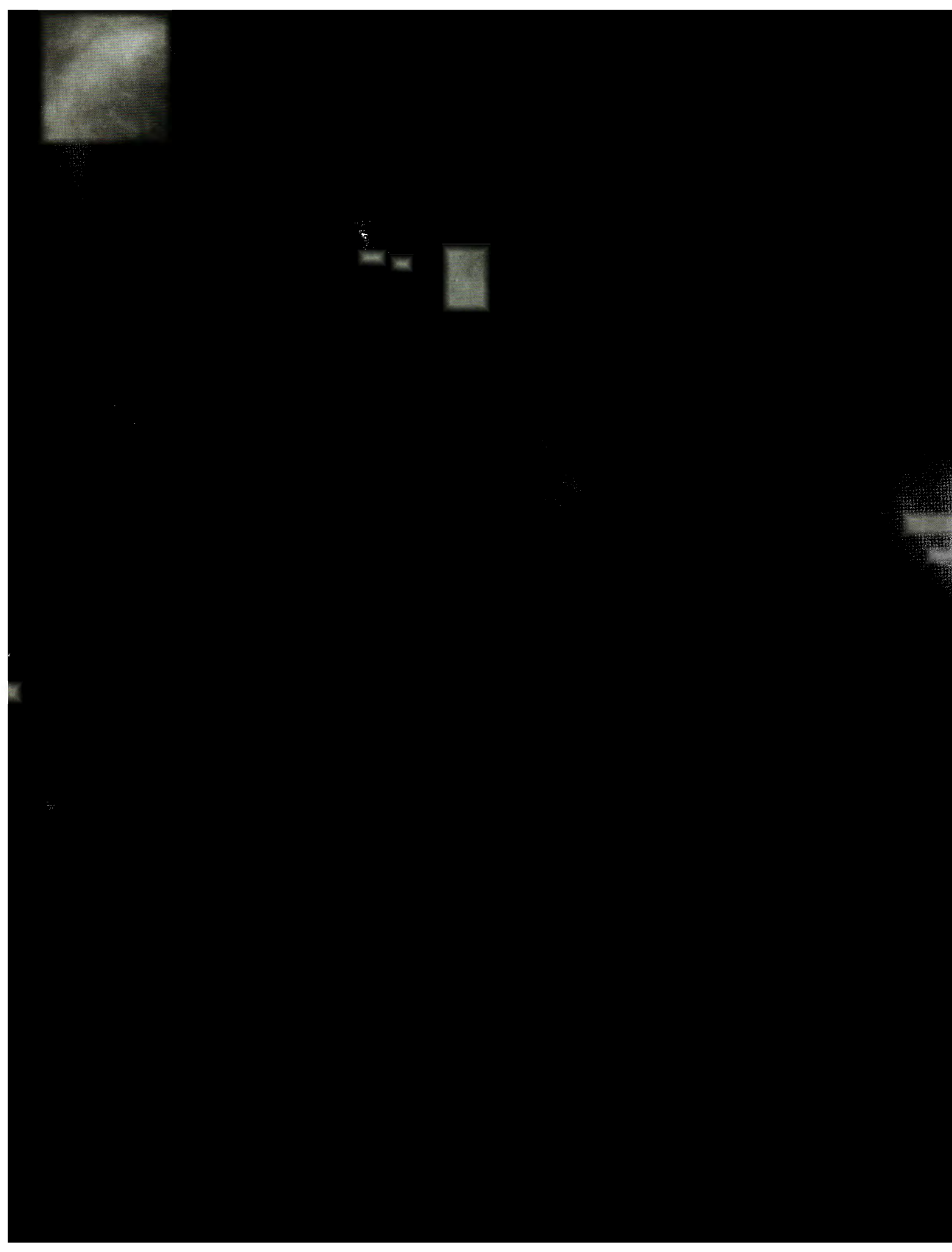
Camera Work ve the Foto-Ayrılık Ha- reketi kısa ömürlü oldu, tam olarak sona ermesi 1917’de ABD’nin I. Dünya Savaşı’na girmesiyle gerçekleşti. Yine de, bu akım önce Amerikan sanatında ve fotoğrafında sonra bütün dünyada

sanatsal deneyim için bir mihenk taşı oldu. Ayrıca Foto-Ayrılık Hareketi şekil olarak değil, ama ruh olarak çağdaş multimedya çabaları gibi daha sonra gelen birçok sanat hareketine ve fikre öncel olup, disiplinlerarası avangart yaratıcılığa tarihsel bir örnektir. ■

‘Stieglitz sadece fotoğrafcıları değil, diğer araçlarla sanat icra edenleri bir araya getirmeye özen gösterdi.’



Alfred Stieglitz'in Foto-Ayrılık Hareketi'nin Küçük Galerileri (The Little Galleries of the Photo-Secession) başlıklı fotoğrafları Camera Work'ün Nisan 1906 sayısında yayınlanmıştı.



Bulutların sessiz müziği

1930 yılından kalma bu fotoğrafta olduğu gibi Alfred Stieglitz, betimsel niteliklerini azaltmak ve sembolik tınılarını vurgulamak amacıyla Eşdeğerliler (Equivalents) isimli çalışmalarını bazen ters asardı.

FİKİR NO 58

EŞDEĞERLİLER

Alfred Stieglitz'in *Eşdeğerliler* (Equivalents) isimli etkileyici serisi diğer fotoğrafçıların onu taklit ederek gökyüzünü çekmesine sebep olmadı. Bunun yerine fotoğrafçıları gerçek dünya temasının tasvirinin ötesine uzanmaya ve fotoğrafı müzik, şiir ve felsefeyle işbirliği içine sokmaya teşvik etti.

Alfred Stieglitz'in *Eşdeğerliler* (Equivalents) ismini verdiği efsanevi gökyüzü fotoğrafları serisi, bir eleştirmenin çalışmasının gücünü ünlü ve güç sahibi kişilerin fotoğrafını çekmesinden aldığı yorumu üzerine ortaya çıktı. 1925'te başlayan on yıl içinde Stieglitz herkesin erişimine açık bir konu olan gökyüzünün ve bulutların 220 fotoğrafını çekerek karşılık verdi. O zaman kafa karıştıran ancak takdir edilen bu seri, o tarihten beri fotoğraf pratiğinde bir mihenk taşı olarak varlığını korumuştur.

Eşdeğerliler (Equivalents) serisinde izleyiciyi Haziran'da bir günü düşündürecek hiçbir şey yoktur. Bunun yerine inatla çok dar bir kadrarla sınırlandırıldığı için hangi tarafın yukarı olduğu anlaşılamayan karanlık gökyüzü parçaları bulunur. Stieglitz bunları sergilediğinde o an ona hoş gelen tarafını yukarı asmıştır. Ufuk çizgisi, coğrafi yön belirleme vasıtaları, günün hangi zamanından olduğuna dair göstergeler veya duylara hitap eden başka kılavuzlar olmadan *Eşdeğerliler* (Equivalents) küçük bir uçak penceresinden görülen siyah-beyaz bir evrenin görüntüleri gibidir. Çekiciliklerini ve etkilerini, neyi

temsil ettiklerinden ziyade avangart fotoğrafçılığın önceki amaçlarını reddetmelerine borçludurlar. Ne şirin fotoğraflardır ne de muntazam modernist geometrinin kutlamalarıdır.

Stieglitz, süreyi sadece onun iyiliği için dikkate almak istemiyordu. İstedigi, görüntülerin yavaş yavaş kaybolan bir müzik gibi kişinin bilincine doğru ve bilincinin içinden akmasıydı. Aslında, daha önceki bir serisini başlangıçta *Müzik: On Bulut Fotoğrafından Oluşan Bir Dizi* veya *On Harekette Bulutlar* (A Sequence of Ten Cloud Photographs, or Clouds in Ten Movements) diye isimlendirmişti. En sonunda iki diğer isimde karar kıldı: *Gökyüzünün Şarkıları ve Eşdeğerliler* (Songs of the Sky and Equivalents). Aynı zamanda, Stieglitz fotoğraflarının soyutlama olduğunu inkâr etmiş, (bazı "tasvirler"-deki gerçek soyutlama, şimdilerde moda olan ve soyut diye adlandırılan ölü tasvirlerindeki soyutlamadan daha fazladır) diye yazmıştır.

Eşdeğerliler (Equivalents) müziğin durumuna sahip olmak istediği sırada, onları ruhu hareketlendiren bir nota veya fotoğrafın itibarını canlandıran bir unsur olarak görenlerin çoğu, *Eşde-*

ğerliler'in (Equivalents) soyutlama olduğunu, hatta fotoğraf tarihinde ilk kez bilerek yapılan soyutlamalar olduğunu düşündüler (bkz. *Soyutlamalar*). Stieglitz'e borcunun farkında olan Minor White (bkz. *Sıralar*), tasvir yerine biçimin sözcüklerle anlatılamayan duygular uyandırmasına hayran oldu.

Eşdeğerliler (Equivalents) bugün galerilerde düzenli olarak sergileniyor. İnsanlar, *Eşdeğerliler*'in (Equivalents) fotoğrafçılık için tarihsel değerini takdir ediyorlar, ancak hâlâ küçük boyutlarına ve belirli bir anlama götürecek yönlendirme yoksunluğuna nasıl tepki vereceklerini bilemiyorlar. Müziğin belirli kavramlara indirgenebilmesi gibi bulutların arkasında gizlenmiş belirgin fikirleri ortaya çıkaracak bir anahtar olmayabilir. *Eşdeğerliler* (Equivalents), sanat ve felsefeyi sentezleme deneyimiydi. Kalıcı etkilerinin kaynağı, gizli bir ezoterik gerçeklik değil, fotoğrafın hafızası olan bir aynadan fazlası olabileceğidir. ■

Arşiv ateşi

Bir kartvizit fotoğraf albümünün sonuna konulmak için hazırlanmış bu kart aranjmanına (yaklaşık 1865) eşlik eden yazıdan: 'Genç, yaşlı, büyük, küçük / yanımda olmayan dostlarım, özlemim büyük.'



FİKİR NO 59

KOLEKSİYONCULUK

Louis-Jacques-Mandé Daguerre fotoğrafın insanlara her türden koleksiyon yapma olanağı vereceği fikrini dile getirmişti. Pahalı olmayan, geniş çapta bulunan ve çok sayıda konuyla ilişkili olan fotoğraf, her çeşit insan tarafından koleksiyonu yapılabileceği yönünde kendini ispatladı. Buna karşın, müzeler fotoğrafın tarihini ciddi biçimde kayda geçirmeye başladığında, fotoğrafçılık artık asırlık bir araçtı.

Fotoğraf koleksiyonculuğu kamu söyleminde bir yüzyıldır içten içe kaynayan demokratik eğitim fikrini besledi (bkz. **Halkın Sanatı**). En çok biriktirilen fotoğraf tipi olan **kartvizit fotoğrafın** mucidi A.A.E. Disdéri, fotoğrafı herkesin ulaşımına açmak hakkında yazmış ve tüm koleksiyonların özetlerinin yayımlanmasını teklif etmiştir. Fotoğrafi çekilebilen her şeyin kaydının tutulması için geniş disiplinlerarası fotoğraf kütüphanelerinin kurulması gerektiği fikri, Keystone View Company gibi şirketleri çok geniş stereogram envanterleri derlemek için harekete geçirdi. Dersliklerde sergileme amaçlı monte edilmiş fotoğraflar dünyanın her yerinde ve akla gelen her konuda üretildi.

Yine de, fotoğrafın sistemli koleksiyonu, hakkında konuşulup yazıldığından daha az yapıldı. Çok az kişi, Mısır,

Filistin ve Kutsal Topraklar'ı sistematik olarak fotoğraflayıp bunları hem mütevazı fiyatlara hem de varlıklı müşteriler için ayrı fiyatlara satmak üzere basıkı alan on dokuzuncu yüzyıl İngiliz fotoğrafçısı Francis Frith'in dev fotoğraf projelerini takip edebildi. Frith'in en iddialı planı, Birleşik Krallık'taki her kasabanın fotoğrafını çekmek muazzamdı, fakat anlaşılabilir sebeplerle tamamlanamadı. Bu fotoğraflara olan talep, şirketinin 1970'e kadar açık kalmasını sağladı. Bugün, fotoğrafları kendi ismini taşıyan bir web sitesinde satılmaya devam eder.

Dünya çapında devlet kurumları, kamu projeleri için ısmarlanan fotoğrafları biriktirdiler, ancak bunlar muhafaza edilmeden önce, nadiren temizlenip onarıldı. Müzeler, özellikle Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi,



Bettmann Arşivi olarak bilinen devasa fotoğraf koleksiyonunu oluşturan Dr. Otto Bettmann (solda), New York'ta bir iş arkadaşıyla 'Taşınabilir Arşiv' diye adlandırdığı çalışmaya bakıyor.

Paris'teki Fransız Ulusal Kütüphanesi ve Washington'daki Kongre Kütüphanesi gibi geniş kapsamlı olanlar, fotoğrafları ulusal çıkarları için topladılar. Bu çabalara ve fotoğraf topluluklarının derlemelerine rağmen, fotoğraf baskı ve poster gibi daha geniş iletişim araçları koleksiyonlarının bir parçası oldu. Fransız antikacılar André ve Marie-Thérèse Jammes veya tarihçi Alison ve Helmut Gernsheim tarafından yapılanlar gibi harika özel koleksiyonlar, fotoğrafçılık tarihindeki anahtar fotoğrafları barındırdı, ancak bunlar nadiren herkese açık olarak sergilendi.

1937'de, New York'ta yer alan Modern Sanat Müzesi (*Museum of Modern Art - MoMA*), fotoğraf tarihçisi Beaumont Newhall'un rehberliğinde *Fotoğraf 1839-1937* isimli sergisini açınca, ilk geniş ve iyi düşünülmüş fotoğraf retrospektifi açılmış oldu. Newhall'un çabalarının sonucunda, bir sanat müzesinde ilk kez bir

'Devlet kurumları, kamu projelerinde ısmarlanan fotoğrafları biriktirdiler.'

fotoğraf departmanı açılmış oldu. Bu sergi, MoMa'nın ve onun koleksiyon trendlerinin diğer kuruluşları ve fotoğrafçıların giriştiği projeleri etkilediği onlarca yıllık bir süreci başlattı. ■



美味 滋養 葡萄酒

赤玉ポートワイン

1922 tarihli bu Japon porto şarabı reklamının, en azından Japonya'da, ilk nü reklam olduğu söylenir.

Müşteri ilişkileri



FİKİR NO 60

SATAN FOTOĞRAFLAR

İşletmelerin fotoğrafa dayalı reklamı kabul etmesi zaman aldı. Tereddütlü bir başlangıçtan sonra fotoğraf, yaşamın görsel olarak çekici alegorilerini yaratma becerisi olduğunu kanıtladı ve reklamcılık büyüyen bir fotoğrafçılık kategorisi oluşturdu.

Noktalı resim yöntemi yirminci yüzyılın başında geniş çapta kullanıldığında, fotoğraflar gazete ve dergilerin sayfalarına atlamıştı, ancak fotoğrafın reklamda kullanımının kabulü daha yavaş oldu. Reklamalarda fotoğraf kullanımı hevesle dile getiriliyor olsa da, 1920 yılında Amerikan reklamcılarının yüzde 20'sinden daha azı fotoğrafa dayalı malzeme kullandı. İzleyen on yılda reklamalarda fotoğraf kullanımının artması, reklam felsefesinde kavramsal bir değişikliğin sonucu olarak gerçekleşti. İmalatçılar bir ürünün meziyetlerini saymanın alıcıyı satın almaya ikna edeceğine inandığı sürece metin resmi bastırdı. Ancak, fikir veren ve çağrıştıran fotoğrafların aynı işi ve hatta fazlasını yapabildiği algısı arttıkça fotoğraf reklamcılıkta yer edinmeye başladı.

Çoğunlukla nü fotoğraf kullanan ilk reklam olarak tanımlanan 1922 Akadama Porto Şarabı görüntüsü, ürünlerini satmak için tensel yumuşak-odak imgeleri kullanırken yalnız değildi. Çarşaf, havlu ve yüz kreminin estetik ve tensel zevklerini çağrıştırmak için rüya gibi fotoğraflar kullanıldı. On yıl içinde reklamcılık, fotoğrafçı-

lara resimlerle çağdaş sanat yaklaşımlarını baştan sona kapsayan deneyler yapma şansı verdi. Gerçekten de modernist geometriye veya Gerçeküstü garipliklere görsel dokundurmalarda bir ürünün kaşesini artırdı. 1930'da ABD'li dergi reklamlarının yüzde 80'i fotoğrafa dayanıyordu.

Amerikan'ın reklamcılık hakkındaki bağnaz titizliğinin fazla yandaşının olmadığı Avrupa'da, fotoğrafçılar için reklam fotoğrafçılığı, hem hayatlarını kazanıp hem de sanat yapabilecekleri rüya gibi bir meslekti. Fotoğrafçılar reklam işleri aradılar ve kendi ajanslarını kurdular. Ayrıca reklamcılık, siyasi olarak aktif fotoğrafçılar tarafından kitlesel medyaya girme şansı gibi görüldü. Karmaşık fotoğrafların on dokuzuncu yüzyılın muhafazakâr görüşlerinin örümcek ağlarını dağıtacağı mantığıyla, László Moholy-Nagy gibi fotoğrafçılar yakın planlar, kolajlar ve rahatsız edici açılarla gözü tedirgin eden reklamlar yarattılar. Sovyetler bile, halkı yanlış yönlendiren kapitalist reklamcılıkla eğitici olduğu varsayılan sosyalist reklamcılığı farklı gördü. Sosyalist reklamcılık, sanatçılara ve fotoğ-

rafçılara görsel olarak meydan okuyan reklamlar yaratmak için esneklik kazandırıyor, dikkat çeken tasarımları yeni modern dünyanın geldiğini haykırıyor gibi algılanıyordu.

1950'lerde ve 60'larda reklamcılığa karşı ters tepkilerin tipik bir örneği olan Vance Packard'ın *Gizli İkna Ediciler'i* (*The Hidden Persuaders*) gibi kitaplar, fotoğrafçıları gözden düşürmeye çalıştı. Fotoğrafçıların, dönemin tabiriyle 'satılmış' oldukları varsayılıyordu. **Teorik Sapma** sırasında, fotoğrafçılar, sanatı reklamcılıkla karşı karşıya getiren ahlaki ikilemde sıkıştılar.

Reklamcılıkla ilgili eleştirilere *Adbusters* gibi dergilerde devam edilse de, sektör 1930'larda yaşadığı popülerliği biraz olsun geri kazandı. Bugün sanat fotoğrafçıları yeteneklerini bazen reklam şirketlerine ödünç veriyor ve genç fotoğrafçılar bu alanın deneysel olanaklarının cazibesine kapılıyor. ■

Therese Frare'in *Son Anlar* (Final Moments) çalışması (1990) AIDS hakkında sosyal farkındalık yaratma amaçlı kampanyanın en çok konuşulan fotoğraflarından biri oldu ve Oliviero Toscani tarafından *Pietà* diye yeniden isimlendirilen renkli bir versiyonu Benetton reklamında 1992'de kullanıldı.

Janine Ntépce II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde Paris'te Rapho Ajansı için çalıştı. 1950 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafın da aralarında bulunduğu kırsal yöre fotoğrafları, Fransız taşrasının savaşı nasıl atlattığını gösterir.



Kitlesele dağıtım temsilcileri

FIKİR NO 61

FOTOĞRAF AJANSLARI

Yirminci yüzyılın başında fotoğraf ajansları, yeni resimli gazete ve dergilere fotoğraf tedarik etmek ve hizmet ettikleri fotoğrafçıların adına kullanıcı hak ve ücretlerini düzenlemek amacıyla kuruldu. Sözleşmeli fotoğrafçılar ve serbest gazeteciler kullanarak yayınlara, bağımsız çalışsalar asla elde edemeyecekleri küresel bir erişim sağladılar.

Noktalı resim yöntemi ve resimli basının birbirini besleyen gelişimi, fotoğraf piyasasını, özellikle de haberlerdeki son olayların ve insanların son dakika fotoğraflarına yönelik talebi büyüttü. Ajanslar yeni fotoğraflar sağlamanın yanında basına ve reklam ajanslarına sattıkları stok fotoğraf bankaları kurdular. Çoğunlukla çekenin adı belirtilmeyen ajans fotoğrafları bir çalışma sipariş eden veya düzenli postalara üye olan müşterilere postayla veya telefonla gönderilirdi. Aslında, fotoğraf ajansları sadece haberleri fotoğraflamakla kalmadı, fotoğrafı çekilecek olayları ve kişileri seçtiler, böylelikle bir derecede haberleri yaptılar. Ajansın imzası görüntüye inandırıcılık kazandırıyordu.

Resimli baskı, fotoğraf editörü pozisyonunu yarattığında, ajanslarda da sözleşmeli fotoğrafçılar ve serbest gazeteciler için görevler planlayacak fotoğraf editörlerine ihtiyaç oldu. Ajanslar, şans eseri doğru yerde ve doğru zamanda bulunan bağımsız fotoğrafçılardan da çalışmalar satın aldı. Bu, bağımsız fotoğrafçıların en iyi çekimi yapabilmek için doğru yerde, zamanın önünde ve olaya en yakın olmasını teşvik etti. *Paparazzi* terimi *Tath Hayat (La Dolce Vita)* (1960) ile Federico Fellini tarafından tanıtılmadan önce kullanılmamış olsa da, saldırgan fotoğrafçı resimli basın kadar fotoğraf ajansları tarafından da yaratılmıştır.

Ajanslar sadece medyaya hizmet etmedi, aynı zamanda yeni yetenekler için kuluçka makinesi ve yirminci yüzyılın ani değişikliklerinde yerinden

edilmiş fotoğrafçılar için sığınak görevi gördü. Konumu gereği Afrika, Avrupa ve Asya'ya kalkan trenlerin ve uçakların merkezi olan Paris, ajansların da merkezi oldu. Paris'teki ve dünyanın her yerindeki ajanslar, özel uzmanlıklar ve farklı biçimsel yaklaşımlar geliştirdiler. **Savaş** ve çatışmanın hayati risk içeren, çok yakından ve kişisel fotoğrafları, Paris ajanslarının belirleyici özelliği idi. Gamma, Vietnam Çatışmaları gibi 1968 Paris ayaklanmalarını da fotoğrafladı. Magnum, Paris'teki ve New York'taki ofisleriyle, fotoğrafçı üyelerin şirketi yönettiği, kendi görevlerini belirlediği ve fotoğraflarının telifini elinde tuttuğu -1947 için olağanüstü bir hak- ilk fotoğraf ajansı kooperatifi olarak ortaya çıktı.

1970'lerde televizyon, haber aracı olarak gazeteleri gözden düşürdüğünde ve *Life* gibi fotoğraf dergileri kapandığında veya oldukça küçüldüğünde, fotoğraf ajansının bağımsız ruhu ve mali düzenlemeleri Contact Press Images gibi kooperatiflerde devam etti. Yirminci yüzyılın son on yıllarında, gazeteler renkli fotoğraflara geçince fotoğraf ajansları büyüdü, VII gibi yeni kooperatifler kuruldu ve ajanslar başlangıçtaki gibi uzmanlıklara yeniden sahip oldular.

Dijital devrim, fotoğraf piksellerinin aktarımını, depolanmasını ve satışını daha kolay hale getirdi. Aynı zamanda, fotoğraf ajansları önceden biriktirdikleri milyonlarca kâğıt bazlı fotoğrafa veda etmek zorunda kaldı. Bu fotoğrafların en popüler olanları tara-



YUKARIDA: Magnum ajansının bir üyesi olan Ernst Haas, dinamik Robert Capa'ın 1947'de Paris'te fotoğraf kooperatifinin toplantısını yönetirken görüntülenmiştir.

AŞAĞIDA: Paris'te bir toplantı sırasında Magnum üyelerinin toplu portresi. Soldan sağa: (ön plan) Inge Bondi, John Morris, Barbara Miller, Cornell Capa, René Burri, Erich Lessing; (orta) Michel Chevalier; (arka plan) Elliott Erwitt, Henri Cartier-Bresson, Erich Hartmann, Rosellina Bischof, Inge Morath, Kyrön Taconis, Ernst Haas, Brian Brake.



tıldı, fakat geniş bir tarihi arşiv oluşturulan milyonlarcası, soğuk hava depolarında kaderine terk edildi. ■

Gelişmiş refleksler

FİKİR NO 62

SLR

Fotoğraftan önce, kamera obskura merceğin gördüğünü bir ekrana tam olarak yansıtmak için tek bir mercek ve ayna kullandı. Birçok mucit, fotoğraf makinesinde bu konsepti geliştirmeye çalışsa da bu amaca ulaşılabilmesi neredeyse bir yüzyıl aldı.

İlk fotoğraf makineleri, yani önünde merceği ve arkasında ışığa duyarlı malzemeyi koyma yeri olan kutular, arkadaki bir görüntüleme ekranından veya makinenin üzerindeki açılır kapanır kapaktan fotoğrafçının merceğin gördüğünü görmesine olanak sağladı. Sonraki bütün ilerlemelerin bu temel formun geliştirilmesi olduğu ileri sürülmüştür. Ancak, bu ifade **örtücü**, **rulo film** ve tek objektifli yansıtmalı (single-lens-reflex, SLR) fotoğraf makinesi gibi her biri büyük teknolojik gelişmeler sonucu üretilmiş ve gelişen sosyal ortamın yanı sıra insanların haberlerdeki olayları görme isteği üzerine şekillenmiş pek çok yenilikçi fikri göz ardı eder.

Teknolojik gelişme ve sosyal ihtiyacın karşılıklı etkileşiminin belki de en iyi örneği, tek objektifli yansıtmalı fotoğraf makinesinin uzun süren gelişiminde görülür. Fotoğraf makineleri büyük, hantal, tripoda monte edilmiş cihazlar olduğu zamanlarda, tek objektifli yansıtmalı bir cihaza talep fazla değildi, çünkü fotoğrafçı merceğin gördüğünü görmeye çalışırken hızlı hareket etmiyordu. Daha basit görüntüleme cihazları yeterliydi. Fotoğraf makineleri küçüldükçe, biri görüntüyü makinenin üzerindeki görüntüleme ekranına yönlendirmek için, biri de filme hafif farklı bir görüntü aktarmak için iki mercekleri oldu. Çift objektifli yansıtmalı denilen bu makineler, bel

hizasında tutulur, fotoğrafçı çektiği sahne yerine aşağıdaki görüntüleme ekranına bakardı. Oysa, yirminci yüzyılın başında **foto-muhabirliğinin** büyümesi ve seyahat ederken çekim yapan amatör fotoğrafçıların artan ilgisine karşılık olarak fotoğraf makinesinin küçüğünü icat etme işi ilerledikçe, fotoğraf makinesi daha da taşınabilir hale kavuştu. Daha hızlı mercekler ve örtücüler fotoğrafçıyı tripod ihtiyacından kurtardı. Bu **küçük fotoğraf makinelerini** kuşanan fotoğrafçılar, olay yerine daha az sıkıntıyla gidebiliyorlardı, fakat hâlâ merceğin gördüğünü görmeye ve ona odaklanmaya ihtiyaçları vardı. Aslında, fotoğraf makinesinin küçültülmesi fotoğrafçının çektiği sahneyle etkileşimini değiştirdi. 'Göbek-deligi fotoğrafçılığı' fotoğraf makinesinin göz hizasında tutulabilmesinin yolunu açtı.

Leica gibi küçük profesyonel makinelerin çoğunda, fotoğrafçının ek bir mercekten bakarak iki ayrı görüntünün illüzyonunu inceleyip merceği resimler bir araya gelene kadar çevirerek odaklanmasına yardım eden aygıtlar olan telemetreler vardı. Popülerliğine rağmen fotoğrafçılar çekimi yapan merceğe bakarken telemetreyi kullanamıyorlardı. Buna karşın tek merceği olan SLR, bir prizma veya ters çeviren aynayla merceğin gördüğünün çabuk ve güvenilir bir karşılığını sundu. Tek objektifli



Ticari olarak başarılı ilk SLR olan Leica A, 1925'ten 1936'ya kadar üretildi.

yansıtmalı (SLR) fotoğraf makinesinin cazibesi, sahadaki fotoğrafçının fotoğraf için olası süjeler ararken gözünün potansiyel sahnede olabilmesi, hatta etrafta dolaşabilmesiydi. SLR'ler 1930'da kullanıma girdiklerinde telemetreli makinelerle rekabete başladılar. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, SLR'yi seçen fotoğrafçı sayısı arttı, SLR yoğun uluslararası rekabetle sürekli geliştirildi ve 1960'larda piyasaya hâkim oldu. SLR –tabi ki film olmaksızın– birçok sıradan dijital fotoğraf makinesinin gövdesinde varlığını sürdürmektedir. ■

Michelangelo Antonioni'nin 1966
yapımı Cinayeti Gördüm
(Blow-Up) filmindeki hareketsiz bir
görüntüde sanatçılar David
Hemmings ve Veruschka görülüyor.





YAN SAYFA: 1961 yılında Henri Cartier-Bresson heykeltıraş arkadaşı Alberto Giacometti'nin yanındaki heykelinin adım atışına benzeyen bir pozunu çekmiştir.

ASAĞIDA: Martin Munkácsi, Liberya (Liberia) (1930) isimli çalışmasında denize girmek üzere olan üç çocuğu Yunan mitolojisindeki Üç Güzeller (Three Graces) gibi fotoğraflamıştır.



Aceleci görüntüler

FİKİR NO 63

KARAR ANI

Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson en çok karar anı kavramıyla tanınır. Bu kavram fotoğraf dünyasına hem bir tanım hem de bir amaç sunmuştur: 'Fotoğraf, bir olayın öneminin olduğu kadar bu olaya kendine özgü ifadesini veren şekillerin hassas oluşumunun, bir saniyelik bir kesitte, aynı anda farkında olunmasıdır.'

Karar anı, bir isim aldığı zaman, bu kavram foto-muhabirliğinin pratiğine zaten geçmişti. Bir sonraki fotoğrafı çabucak çekebilen **küçük fotoğraf makineleri ve rulo film**, halkın resimli gazete ve dergilere ilgisini besledi. Özellikle Martin Munkácsi'ninki gibi spor fotoğrafları (bkz. **Spor Fotoğrafçılığı**) hareketi çarpıcı bir anda durdurup onu beklenmedik açılardan gösterdi. Cartier-Bresson'un tüm hayatı boyunca etkilenmediğini kabul ettiği tek bir fotoğrafın olması ilginç bir bilgidir. Bu, Munkácsi'nin 1930'da üç çocuğu dalgalara koşarken bir an için Üç Güzeller'i anıttırarak çektiği fotoğraftır. Bu fotoğraf Cartier-Bresson'a 'sonsuzluğu bir an aracılığıyla' nasıl yakalayabileceğini göstermiştir. Buna ek olarak, karar anı kavramı Cartier-Bresson'un Paris'te yakın olduğu Gerçeküstücüler (bkz. **Gerçeküstü**) tarafından ileri sürülen fikirlerde temellendirilmişti. Fransızca *Images à la sauvette* (Aceleci Fotoğraflar) -Cartier-Bresson'un 'Karar Anı' (1952) olarak çevrilen kitabının adı- Gerçeküstücüler'in günlük yaşamda gerçeküstünün çıkageldiği anları yakalamaları gerektiğini düşünmeleri gibi, bir şeyin kaptırıldığı ya da çalındığı fikrini beraberinde taşır.

Bir süre için, Cartier-Bresson'a göre karar anı her şey demektir. Ressam, edebiyat meraklısı, siyasi aktivist ve nihayetinde yirminci yüzyılın en etkili fotoğrafçılarından biri olan Cartier-Bresson, entelektüel ağırlığı karar anı kavramına vererek, özellikle foto-muhabirliğinde, karar anını görsel deneyimi yapılandırarak için en çok örnek alınan yol haline

getirdi. Dahası, karar anı yalnızca fotoğrafçılığa özgü bir kavram olduğu için, bu stil, uygulamaya prestij ve özgün bir felsefe katarak fotoğrafçılığı ve fotoğrafçıların statüsünü destekledi.

Birçok büyük fikirde olduğu gibi, karar anı da sıradan bir aşırı kullanım- la tüketildi. Gazetelerin ilk sayfaları için çok işe yaradı, ancak anlatı veya deneysel uygulamalara direnç gösterdi. Gerileme evresinde bile etkisi öyle büyüktü ki fotoğrafçılar için yaslanılacak bir paradigma haline geldi. Robert Frank'in ikonik çalışması *Amerikalılar* (The Americans) (1959) karar anları ve kararsız anlar arasında bocaladı; buradaki bulanık bitişlik, taze damıtılmış görsel harikalar değildi, sadece odaklanılmamış izlenimlerdi. ■

Makinedeki hayaletler

FİKİR NO 64

ÇOKLU POZLAMA



Nancy Burson'ın 1983-84 yıllarındaki bileşik çalışması İnsanlığı (Mankind), zamanın nüfus istatistiklerine göre bilgisayar yardımıyla Asyalı, Kafkasyalı ve Siyahi yüzlerin kaynaştırılmasıyla elde edilmiştir.

Analog fotoğrafçılıkta çift pozlama yapmak için, tek parça ışığa duyarlı malzemeye iki ayrı süje iki kez düşük pozlanır. Sonuçta elde edilen görüntü, iki orijinal süjenin uygun pozlanmış ve üst üste gelmiş bir karışımı olmalıdır. Çoklu pozlamalar sıklıkla tekinsiz görüntüler ve gizemli efektlerle sonuçlanır.

İlk çoklu pozlama kuşkusuz bir hataydı. Fakat, başka sanatlarda görülmemiş olan bu fotoğrafa özgü teknik, kısa sürede sanat ve bilimden komediye kadar birçok bağlamda kullanıldı. Mizahi aldatmaca fotoğrafçılığının yanı sıra hayalet ve hayali görünümünün çekimi bu tekniğe dayandı. Birçok stüdyo fotoğrafçısı çoklu pozlamayı bir uzmanlık haline getirdi. Halk, hem tam yüz hem de silüet fotoğraflarının, iki ayrı negatif ayrı ayrı basıldığında aralarında görülen çizgi olmadan, yan yana konulmasını sağladığı için bu tekniği benimsedi. Tam yüz ve silüet, düzgün bir şekilde düşük pozlanıp baskısı yapıldığında ortaya çıkan portre, aile benzerliklerini ifşası bakımından sihirli görünüyor.

Çoklu pozlamaya bir diğer yaklaşımın öncülüğü, fotoğrafta el işçiliğini artırarak ressamlarla eşit kabul edilebileceklerine inanan fotoğrafçılar tarafından yapıldı. Victoria Dönemi fotoğrafçıları Oscar Rejlander ve Henry Peach Robinson, fotoğraftaki her kişi veya obje için teker teker negatif basılmasını gerektiren zahmetli kombinasyon baskılar yarattılar. Suçluların ayırt edici fiziksel işaretler taşıdığı konusunda çürütülemez kanıtlar bulabileceğini düşünen genetikçi Francis Galton, sapkın bir ortak kulak veya kaş tipi sapmak amacıyla suçluların yüzlerinin fo-

toğraflarını üst üste bindiren bir çoklu pozlama aleti tasarladı.

Yirminci yüzyılın başında şeffaf negatifler ve güvenilir agrandisörler standart hale gelince, çoklu pozlama yapma işi fotoğraf makinesiyle yapılan bir işten karanlık odada yapılan post prodüksiyona kesin bir geçiş yaptı. Çoklu pozlama ahlakileştirme ve bilimsel illüstrasyonla ilişkisini kesse de, görsel hileyle bağını hiç kaybetmedi. Marcel Duchamp'ı meşhur nü resmindeki gibi merdivenden inerken veya bir kadını korsesini gererken gösteren çoklu pozlamaları kullanan *Life* gibi resimli dergiler için bunlar mizahi bir destekti. Teknik, aynı zamanda 'öncesi' ve 'sonrası' fotoğraflarına dönüşen reklam fotoğraflarına da uygulandı.

Zihni harekete geçirmek için gözü yanıltmak Gerçeküstücü bir ilkeydi ve çoklu pozlamalar, özellikle 1920'lerde bu teknikle elde edilebilen efektlerin tuhaflığını kullanan Man Ray ve Herbert Bayer ile, bu akımın etkisiyle gelişti. Çağdaş fotoğrafçılar arasında yer alan Jerry Uelsmann agrandisörün üstadıdır, 'negatif sandviçi' dediği şeyden karmaşık fotoğraflar yaratır. Dijital karanlık oda, çoklu pozlamanın üretimini kolaylaştırmış olsa da, Uelsmann kendinden önce gelen Rejlander ve Robinson gibi, görüntülerini elle yaratmayı tercih eder. ■



YUKARIDA: Süzülen ağaçların yer aldığı bu isimsiz manzaradaki (1969) gibi Jerry Uelsmann'ın fotoğrafları tuhaf fakat çekici, alternatif dünyalar yaratır.

SAGDA: Fotoğrafçı Charles F. Bracy, 1886 yılındaki bir romanın kahramanı olan Küçük Lord Fauntleroy (Little Lord Fauntleroy) gibi giyinmiş olan bu çocuğun iki ayrı pozlamasını yapmasına olanak tanıyan bir fotoğraf makinesi kullanmış olabilir.





Tomoko Sawada'nın çalışmalarında fotoğraf kabini daima merkezde yer alır. 1998'den 2012'ye kadar ürettiği ID400 serisinde, kimlik fikrinin değişkenliğini ileri sürbilmek için farklı pozlara ve görünümlere bürünmüştür.

Perdeyi ört, bizi sıkıştır

FİKİR NO 65

FOTOĞRAF KABİNİ

Başından beri, fotoğrafçılık resim yapmanın otomatik bir biçimi olarak görülmüştü. Bu görüşün tartışmalı olduğu anlaşıldı, fakat fotoğraf kabininin icadıyla fotoğrafçının rolü tamamen ortadan kalktı. Fotoğraf kabini; fotoğrafların ucuz, mahremiyetin elverişli ve en az bunlar kadar önemlisi, negatiflerin varolmadığı yeni bir sosyal mekândı.

Kişisel performans, fotoğrafçılıkta değişmeyen kenar çizgisiydi. **Kartvizit fotoğraftan** Facebook'a inanlar özlemlerini ve hayallerini canlandırmak için hareketsiz görüntüleri kullanmıştır. Fotoğraf kabini; istekleri ve gariplikleri canlandırma, zaman zaman da eğlence yapma mekânı oldu. Otomatik fotoğraf çekme mekanizması, 1889 yılında Paris'teki Dünya Fuarı'nda tanıtıldı. Ancak, 1920'lerdeki bu geçici modayı gerçekten başlatan, bir fotoğraf makinesinin bulunduğu ve fotoğrafı çekilen kişinin poz vermesine yardım eden görevlilerin yer aldığı bir kabin olan Photomaton'du.* Zamanla görevlilere ihtiyaç kalmadı ve fotoğraf çekirenler perdeli kabinin mahremiyetinde poz vermek üzere yalnız bırakıldılar. Son çekimden sonra çoğunlukla makinenin dışında bulunan bir delikten altı veya sekiz küçük fotoğraflı bir şerit çıktı. Yüzyıl başında icat edilen, yiyecek vermek için jetonla çalışan bir alet olan otomat gibi, fotoğraf kabini de ABD'de Büyük Buhran zamanında popüler oldu. İkisi de hızlıydı, ucuzdu eğlenceydi ve kendi kendini yönetiyordu.

Bazı ülkelerde, özellikle Avrupa'da fotoğraf kabinleri resmi kimlik belgeleri için gereken fotoğraflar için kullanılsa da, hiç de resmi olmayan portreler çekmenin de kesinlikle en sevilen ara-

cıydı. Fotoğraf kabini; fotoğraf çekti- nin, meraklı gözlerle veya cezalara maruz kalmadan, çocuklar gibi poz verebileceği ütöpik bir yer yarattı. Bir sürü çekim hakkı olduğu için yaramaz veya uslu olarak farklı pozlar denenebilirdi. En iyisi de, fotoğraf kabininin **direkt pozitif görüntü** şeridi vermesiydi.

Küçük iç alanın perdeli olması ve makinenin çoğunlukla eğlence parkları, fuar ve sinemalarda kurulu olması ile tatil havası hâkimdi. Fakat tuhafiyeye bazı işletmeler, fotoğraf kabinlerinin perdelerini sökerek makinelerin özgür alanının tadını kaçırmıştı. Bugün fotoğraf kabini dijitalle dönüştü ve donanımlar ve kullanıcının seçmesi için arka planlarla beraber festivaller, düğünler ve kurumsal partilerde boy gösteriyor.

Fotoğraf kabininin eğlencesi ve teatrallığı, başkalarının davranışlarını gözetlemeyle ilgilenen sanatçıların ilgisini çekti. Birçok Gerçeküstücü sanatçı fotoğraf kabininde poz verdi, René Magritte 1929'daki *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* adlı çalışması (bkz. Sf. 173) için bunların kolajını yaptı. Andy Warhol'ın başka araçlarla görüntülerini almadan önce müşterileri gevşetmek ve diğer araçlarla oluşturacağı çalışmalara hammadde oluşturmak için kullandığı fotoğraf kabini



YUKARIDA: Britanyalı mucit H.A. Wolff ve mali ortağı Bay Ashton, jetonlu fotoğraf makinesini 1910'ların sonunda icat ettiler.

ASAGIDA: Japonya'nın her tarafında insanlar, hem fotoğraf çekebildikleri hem de dijital düzenlemeleri yaptıkları fotoğraf kabini mağazalarını ziyaret edebilirler. Purikura adındaki bu mağaza Kyoto'dadır.



Fabrikası'nın (The Factory) demirbaşığıdır. ■

* Yayıncının Notu: Fransızca fotoğraf kabini.



1910 yılında New York Belediye Başkanı William Gaynor'ın fotoğrafını çekmek için görevlendirilen William Warnecke, fotoğraf levhasını makinesine yüklediği sırada bir suikastçı adım atıp başkana ateş etti.

Muhabirden otöre

FİKİR NO 66

FOTO-MUHABİRLİĞİ

Yirminci yüzyıl boyunca, teknolojik yeniliklere yanıt ve milyonlar tarafından talep edilen fotoğrafların oluşturduğu yeni görsel kültüre tepki olarak fotoğrafçıların haber endüstrisi içindeki sorumluluğu büyüdü ve değişti.

Fotoğraf bazlı görüntüler, gazete ve dergilerde on dokuzuncu yüzyılın ortasında yer almış, röportaj bilinen bir uygulama haline gelmiş olsa da, 'foto-muhabiri' sözcüğü 1938 yılında, Nazizm'in yükselişini yansıttığı sert fotoğrafları kelimeler kadar kuvvetli olan Alman fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt'i referans alıncaya kadar ortaya çıkmamıştır. Eisenstaedt 1929'da kendisini 'haber fotoğrafçısı' olarak kaydettiğinde, bu adlandırmanın gerçekleşeceğini öngörmüştür.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, foto-muhabirliğine yönelik birçok yaklaşım geliştirildi, hepsi de belirli bir konu hakkındaki fikirleri aktarmak için görsel dili kullanıyordu. İlk metot doğru zamanda doğru yerde olmaktan doğan stilsiz stil anlamına geliyordu. Örneğin, Belediye Başkanı Gaynor'ın Vurulması'ndaki (The Shooting of Mayor Gaynor) eğilmiş arka plan gibi kompozisyon kazaları ve belediye başkanının yardımcısının yüzündeki şaşkınlık ve kızgınlık ifadesi, fotoğrafın tam vaktinde çekildiğini doğrulamıştır. Zamanla, kompozisyon kurallarının göz ardı edilmesi ve fotoğraftaki ilgisiz kişilerin şok olmuş ifadeleri izleyiciye fotoğrafın sahiçiliği konusunda güvence veren, kendi içinde bir stil haline geldi. Buna karşın, dergilerin foto-muhabirleri modern bir dağarcık geliştirdiler; hem şeylerin sırasını belirlemek için hem de muhabirin sadece bir kayıt aracı değil, aynı zamanda bir yorumcu olduğunun altını çizmek için, keskin çizgiler, tuhaf açılar ve kasti olarak gölgeyle ışığın güçlü

kontrastlarını kullandılar. 'Karar anı' modernist foto-muhabirliğini bir adım ileri taşıdı; görüntü ve bilgilerin zaman zaman çarpıştığı neredeyse ruhani bir yaşam düzenlemesini akla getiriyordu.

Bunlar ve diğer editöryal yaklaşımlar, sanatı fikirlerle karıştırdı. 1970'lerde son bulmalarına veya kısıtlanmalarına kadar, Avrupa ve Amerikan dergilerinde yıldızı parlayan foto-hikâyenin icadına esas oluşturdular. Foto-hikâyeler az metin eşliğinde seri fotoğraflardan oluşuyordu. Fotoğraflar hikâye anlatabildiğine göre, fotoğrafçılar da yazar olmalıydılar; eserlerini düzenlemek, sıralamak ve hatta eşlik eden bir metni yazmak konusunda hususi hakları bulunmalıydı. Diğer otörlere benzer şekilde, W. Eugene Smith gibi fotoğrafçılar, çalışmaları üzerinde yaratıcılık konusunda tam kontrol talep ettiler ve bazen hikâye üretmede önemli rolleri olan fotoğraf editörlerinin ve tasarımcıların bulunduğu dergilerde işten çıkarıldılar. Bazı **fotoğraf ajansları**, fotoğrafçılara işleri ve sunuşları konusunda daha fazla kontrol hakkı vermek üzere oluşturulmuştur. Foto-muhabirinin sanatçı konumuna yükselişi, röportajların müzelerdeki sergilerde yer almasını giderek kabul edilebilir hale getirdi.

1960'larda özellikle Kuzey Amerika'da siyah-beyaz televizyon izlenmesi artış gösterdi. Dergiler sunduklarını güncel renkli fotoğraflarla zenginleştirerek cevap verdi. Geçmişin derin arka plan hikâyelerine karşı olarak, bugün



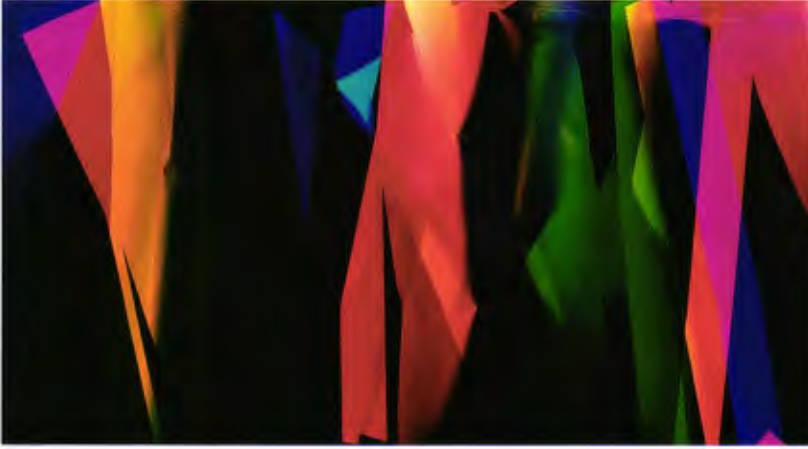
YUKARIDA: Dijital renkli baskı ile daha fazla editöryal kontrolün birleşimi, Tyler Hicks'in güncel görüntülerle, çağrışımlarla dolu ton kalitesini bir araya getirmesini sağladı.

AŞAĞIDA: Steven L. Raymer 1975 yılında Bangladeş'teki kıtlık sırasında, yiyecek yardımı için bekleyen kalabalığın içinde, küçük bir kıza odaklanmıştır.



foto-muhabirliği güncel olaylara kaymıştır. Bu alan, 1990'larda gazetelerdeki dijital fotoğrafçılık, dijital aktarım ve dijital basımın birleşmesiyle, kayda değer bir şekilde yeniden tanımlanmaya başladı. ■

Betimlemenin ötesinde



FİKİR NO 67

SOYUTLAMA

Fotoğrafçılık gözün gördüğünü yakalama ve kopyalama çabasının ötesinde geniş anlamıyla görüntü yaratma olabilir mi? Bu soru, fotoğrafçıların, erken yirminci yüzyıl Avrupalı nesnel olmayan sanatına tepki göstermesiyle, ciddi olarak sorulmaya başlandı, böylece sanat fotoğrafçılığının kendine özgü yeni bir stili ortaya çıktı.

Fotoğrafçılık, kendi tarihinin büyük bir bölümünde, daha da mükemmel optik gerçekçiliğe giden bir yolda dosdoğru ilerliyor gibiydi. Fakat agrandisör (bkz. **Agrandisman**), örtücü ve odaklama bileziği (bkz. **Odaklanma**) gibi aletlerle deneyler yapmak, fotoğrafı nesnel olmayan betimlemeye yönlendirmeye yardımcı oldu, böylelikle amaçları çoğaldı ve gittiği yol düz bir yol olmaktan çıkıp soyutlama dâhil birçok seçeneği olan dolambaçlı bir yol olarak görülmeye başlandı.

Figüratif olmayan fotoğrafik görüntü oluşturma, 'Çağdaş betimlemenin prangalarını neden fotoğraf makinesi kırasın?' diye soran Alvin Langdon Coburn tarafından gerçekleştirilmiştir. Durağan Kübizmi dinamik enerjiyle hareketlendirme gereğini vurgulayan sanat akımı Vortisizm'e cevaben Coburn, Vortoskop isimli kaleydoskop benzeri bir cihaz yaptı. Çoklu pozlama kullanıla-

rak gergin kristalimsi eklem bacaklılar gibi görünen fotoğraflar yarattı. Kısa ömürlü deneyi, köprüler ve sokak lambaları gibi günlük çevrede bulunan geometrik şekilleri vurgulamak için fotoğraf makinesinin kullanıldığı uzun bir dönemin ortasına denk geldi. Daha yaygın bir teknik yirminci yüzyıl başlarında başladı ve bugün de kullanılmaktadır. İzleyiciyi fotoğrafı bir soyutlama olarak kabul etmeye veya fotoğrafçının görsel deneyiminin hangi boyutunu kaydettiğini çözmeye çalışmaya zorlayarak, fotoğrafı kabul görmenin zirvesine yükseltir. Fotoğraf makinesi imgelemenin bu boyutunu mükemmelleştiren Paul Strand, fotoğrafçılık hakkında 'nesnelliğin düzenlenmesi' demiştir. Dar çerçevelenmiş ve düzleştirilmiş *Veranda Gölge*leri (*Porch Shadows*) çalışması tekrarlayan desenlerin bir yapbozudur.

Yirminci yüzyılın başlarından günümüze kadar fotoğrafçılar, sınırları

SOLDA: Walead Beshty'nin *Altı Renkli Bukle* (*Six Colour Curl*) çalışması (2008), bir yapının yakın plan fotoğrafıdır, ışığa duyarlı kâğıtla yapıp sonra renkli ışıkla boyanmıştır.

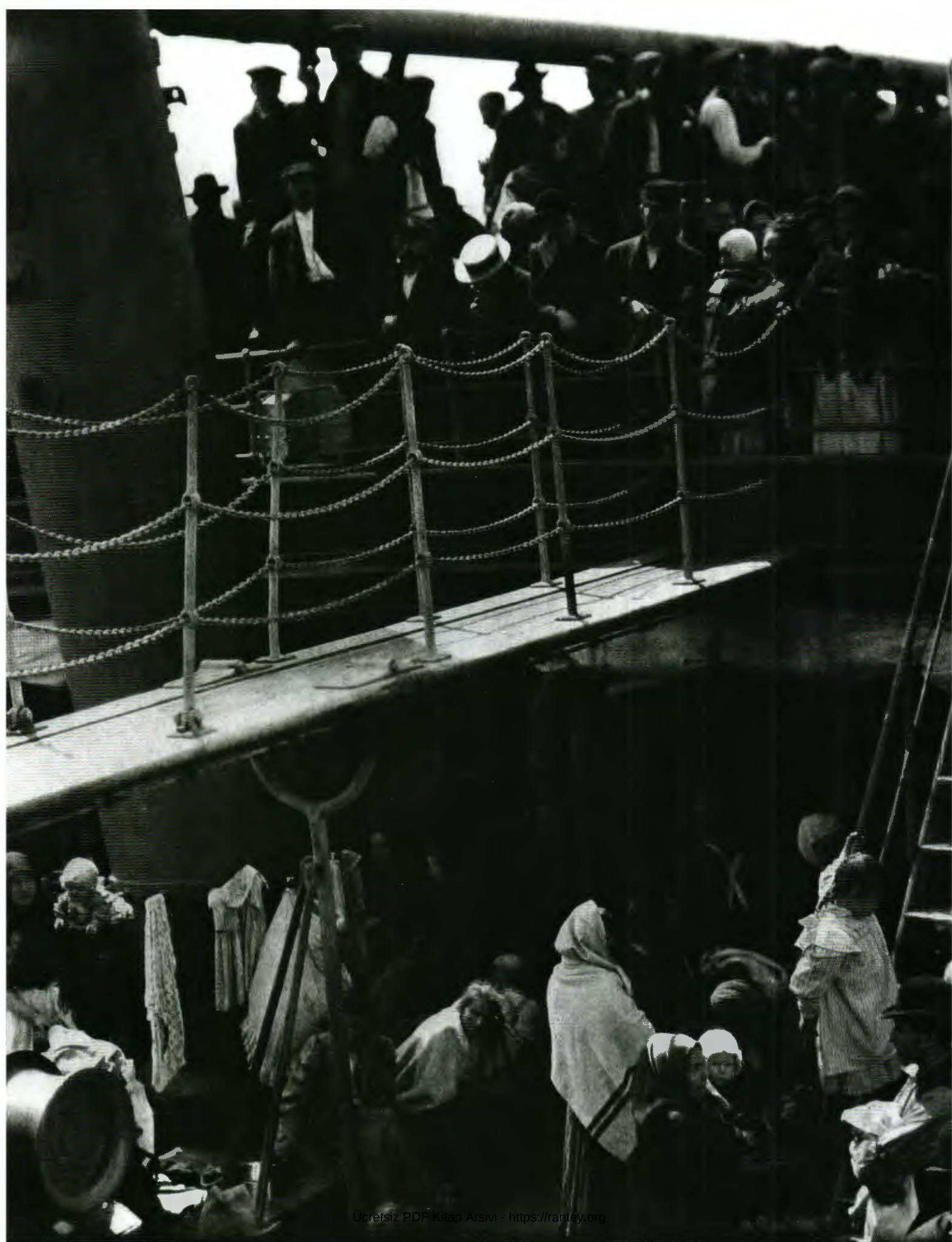
YUKARIDA: Paul Strand 1916 yılındaki *Soyutlama, Veranda Gölge*leri, *Connecticut* (*Abstraction, Porch Shadows, Connecticut*) çalışmasında gerçeği tersyüz etmiştir.

zorladılar ve realizmin pençesini gevşetmeye çalıştılar, böylece fotoğraf pratiğini iki boyutluluğun ve geometrik şeklin incelenmesine genişlettiler. Lotte Jacobi, karanlık odasında ışığa duyarlı kâğıda ışık kalemi veya mumla çizimler yaparak 'fotojenikler' isimli soyutlamalar yarattı.

Soyutlama, renkli fotoğrafçılık ve dijital imkânları bünyesine katarak, fotoğraf pratiğinde kalıcı bir eğilim haline geldi. Jacobi'nin soyut fotoğrafları kâğıt nesneleri temel almış gibiyken, Walead Beshty'nin görünüşte soyut gibi görünen fotoğrafları çoğunlukla gerçekten öyleydi. Işığa duyarlı kâğıdı kıvrır, şekil verir ve sonucunda oluşan yüzeyleri renkli ışığa maruz bırakırdı. İronik bir anlamda, fotoğraflar soyutlama değil, kavramsal olarak Paul Strand'in çalışmalarına benzeyen, çarpıcı bir şekilde aydınlatılmış yakın plan görünümlemlerdi. Fotoğrafları çekici yan ürünler olan Beshty'nin amacı, tıpkı Strand gibi, fotoğrafı keşfetmekti. ■



Lotte Jacobi, 1950'lerdeki ışığa duyarlı kâğıda ışık kalemiyle çizdiği soyut görüntülerine erken dönem fotoğraf tarihinden bir terim olan Fotojenikler (Photogenics) adını verdi.



Doğrudan konuşmak ve keskin çekim yapmak

FİKİR NO 68

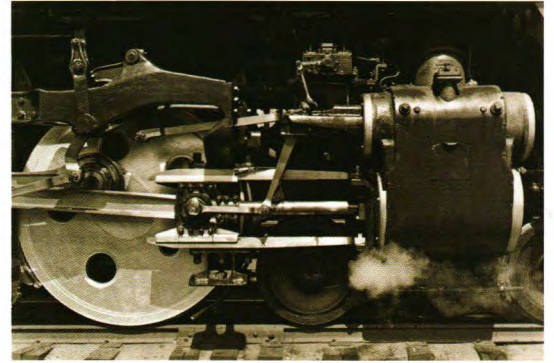
DOĞRUDAN FOTOĞRAFÇILIK

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, fotoğraf pratiğinin en sert eleştirmeni, fotoğrafın grafik gücünün Resimselci akımın sisinde zayıflatıldığını ileri süren ve bu nedenle 'dolambaçsız veya 'doğrudan' fotoğrafçılığa dönüş çağrısında bulunan Sadakichi Hartmann'dı.

Fotoğraf sanat dünyasında biraz saygınlık kazanır kazanmaz, eleştirmenler aracın bu kabule ulaşmak için ruhunu sattığından şüphelenmeye başladılar. Neden bir fotoğraf başka sanat araçlarının niteliklerini taklit etmek yerine sadece bir fotoğraf gibi görünmesindi? 1904'te Japonya'da doğmuş, Almanya'da büyümüş -kendisi aslında bir fotoğrafçı olmasa da, çağdaş uygulamaları çok iyi anlayan- Sadakichi Hartmann, Resimselci fotoğrafçıların (bkz. **Estetik ve Gum Bikromat Yöntem**) yumuşaklık ve dağınık ışığı vurguyla fotoğrafçılığa zarar verip vermediğini merak ettiğini yüksek sesle sordu ve bunun hakkında yazdı. Fotoğrafın diğer sanat araçlarıyla arasında haklı sınırlar olduğunu öne sürdü ve kendine özgü grafik niteliklere bağlılığı destekleyerek, resimden uzaklaşıp dolambaçsız tasvire yönelmeyi savunan 'doğrudan fotoğrafçılık' fikrini türetti. Adına rağmen doğrudan fotoğrafçılık aslında bir dizi teknik ve hile kullandı: Resimselci stildeki fotoğraflardan daha keskin bir odaklama seçmek; kırpımdan kaçınabilmek için resmi önceden görüntülemek; kompozisyondaki soyut veya geometrik öğelere odaklanmak. Foto-Ayrılık hareketinin kurucusu Alfred Stieglitz, hem bu terimi hem de Resimselcilğe eleştirisini benimsedi. Stieglitz'in görüşüne

göre, doğrudan fotoğrafçılık, fotoğrafçının fotoğrafın özünde olan nitelikleri manevi olarak kabul etmesine ve bununla bağlantılı bir şekilde, fotoğrafçılığın Kübizm gibi, bir modern sanat dalı olarak duruşuna bağlılığına dayanıyordu.

Doğrudan fotoğrafçılık kavramı takip eden nesillerin fotoğrafçılarına uzmanlaşmış teknikler bütünüyle desteklenen bir sanat felsefesi verdi. Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca, Charles Sheeler'ın gemi ve lokomotif fotoğraflarından Ansel Adams'ın keskin Batı Amerika tasvirlerine kadar çeşitli çalışmalara egemen oldu. Genellikle erken bir yirminci yüzyıl Amerikan yaklaşımı olarak görüldüğü halde, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar dünya çapında belgesel çalışmalarını şekillendirdi. Savaştan önce, Avrupalı deneysel fotoğrafçılar tarafından belirlenen nesnel amaçlarda paralellikler buldu (bkz. **Görüntü Nesneleri**). Uygulanabilirliğe maneviyattan daha az bağlı olan doğrudan fotoğrafçılık, özellikle 1890'larda noktalı resim yönteminin başarısını izleyerek olgunlaşmasından sonra foto-muhabirliğinin dili oldu. Gazetelere ve dergilere nüfuz etmiş -hâlâ da etkisi süren- doğrudan fotoğrafçılık her şeyi tek başına yapamazdı. Minor White'in '**Sıralar**'ının sembolik tınlaması onda eksikti ve so-



KARŞI SAYFA: Alfred Stieglitz, 1907 tarihli ünlü fotoğrafı Güverte'yi (Steerage) nasıl ortaya çıkardığını yazdığında, sahnenin geometrik şekillerinin birleşiminin hayat hakkındaki bir duygusu durumuna gelmesini anımsamıştır.

YUKARIDA: Charles Sheeler'in 1939 tarihli fotoğrafı Tekerler (Wheels) hem bir lokomotif hem de yapılmış olduğu geometrik şekillerle ilgilidir.

yutlama ve deneyselliğin çeşitliliğini sınırlandı. Savaş sonrası yıllarında doğrudan fotoğrafçılık, Robert Frank gibi muhalif fotoğrafçıların kasten alaycı ve özensiz olan fotoğraflarında, görsel hiciv konusu haline geldi (bkz. **Şipşak Estetiği**). ■

Yalnızca çocuk oyuncağı değil

FIKİR NO 69

ÇOCUKLAR İÇİN FOTOĞRAF MAKİNESİ

Çocuklar için sağlam, ucuz fotoğraf makinesi olarak reklamı yapılan Kodak Brownie 1900'de piyasaya sürüldü. Çeşitli modelleriyle piyasada yaklaşık 80 yıl kaldı. Belki de merceğinin arkasında sahiden bazı büyük çocuklar olduğu için, Brownie ve şipşak fotoğraf eşanlamlı hale geldi.

İlk Brownie fotoğraf makinesi, her çocuğun iyi fotoğraflar çekebileceğini öne süren reklam kampanyasıyla desteklenmişti. Makinenin reklamlarında, 'brownie'ler" etrafta oynayıp zıplardı. Brownie'ler, böceklerinki gibi huzur kaçıran vücutları, uzun bacakları ve uyduruk antenleri olan küçük adam figürleri gibi resmedilmiş ev cinleriydi. 1880'lerin başında dergilerde ve çocuk kitaplarında görülmeye başlayan bu yaratıklar, Kodak'ın fotoğraf makinesinin pazarlamasında kullanımına onay veren Palmer Cox tarafından çizilmişti.

Brownie fotoğraf makinesi önceki Kodaklar gibi 'Siz düğmeye basın, gerisini bize bırakın' sloganıyla övünmeye devam etti. Bu fotoğraf makinesi de satıcıya veya altı pozunun banyo edilerek basıldığı ve makineye yeni film takılıp sahibine geri yollandığı Kodak'a direkt yollanabilirdi. Ucuz merceği yakın plan çekimler için iyi değildi, fakat bir iki metre mesafeden tatminkâr fotoğraflar çekebiliyordu; makine bel hizasında vücuda dayalı tutuluyordu. Hızlı örtücüsü, çocukların genel olarak kıpırdamadan duramama özelliğini telafi etti. Bazı çocuklar, özel markalı Erkek İzci Brownie veya Kız İzci Brownie fotoğraf makinelerini satın aldılar ya da özel bir anayasası olan Amerika Brownie Fotoğraf Makinesi Kulübüne üye oldular. Daha bebek bezi kullanırken cep telefonu kullanmayı öğrenen bugünün çocuğunun, Brownie'nin altı

tanecik pozuyla tatmin olmasını hayal etmek zor olsa da, uzun ticari hayatı bu basit, daha dayanıklı, hemen hemen otomatik olan makinenin arkasındaki konseptin başarısını ortaya koyar. Üstelik, bugün de bir fotoğraf makinesine isim vermek veya reklamını yapmak için masal kitabı karakterlerinin kitlesel medya aracılığıyla pazarlama stratejisi olarak kullanımı devam etmektedir.

Şüphesiz, çocuk fotoğraf makinesini güvenilir yapan ve pazarlayan niteliklerle, basitlik arayan yetişkinlerin iyi bir fotoğraf makinesinde aradığı nitelikler hemen hemen aynıdır. Anne ve babalar çocuklarının makinelerini kullanmışlar mıdır? Kesin olarak bilmek imkânsız olsa da, daha sonraki Brownie modellerinin tasarımları fark edilebilir şekilde yetişkinlere hitap etmeye başlamıştır. Bazı Brownie'ler stereogram çekmek üzere tasarlandı, Beau Brownie ise şık bir Art Nouveau tasarımına sahipti; daha küçük makineler ve flaş (bkz. **Yapay Işık**) gibi öğeler daha sonra geldi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Brownie'nin anaokulunu terk etmesi, reklamlarında cinler ve periler yerine basılı sayfalarda ünlülerin yer almasından açıkça anlaşılır.

Çocuklar için fotoğraf makinesinin yoğun pazarlamasına rağmen, çocukların fotoğraf yoluyla yansıtabilecekleri özel bir imgelemleri olduğunu savunan azdı. Yirminci yüzyılın son on yıl-

YUKARIDA: Eastman Kodak tarafından üretilen Brownie, No. 1, Model B. I. Dünya Savaşı öncesi dönemde bir dolara satılıyordu.

AŞAĞIDA: Mick-A-Matic gibi Mickey Mouse fotoğraf makineleri 1950'lerden beri mevcuttur. Çocuklar için üretilen makine, sanat fotoğrafcıları tarafından da kullanılmıştır. (Disney fikri mülkiyeti, Disney Inc. izniyle kullanılmıştır).



larında ortaya çıkan uluslararası fotoğraf makineli çocuklar hareketi, her yerde çocukların benzersiz bakış açısı olduğu ve yetişkinlerin büyüleyici bulabileceği fotoğraflar çekebilecekleri fikrinin etrafında örgütlenmişti. Paradoksal olarak, bu çocuklara yetişkin fotoğraf makineleri verilmişti. ■

* Yayıncının Notu: Brownie aynı zamanda İngilizce iyi huylu peri demektir.





Genelevlerde Doğmak: Kalküta'nın Kırmızı Fener Çocukları (Born in the Brothels: Calcutta's Red Light Kids) adlı 2004 yapımı filmde, Hintli çocuklar fotoğraf çekmeyi öğrendiler ve dünyalarını fotoğrafladılar. Çalışmalarında sadece ilk isimlerini kullandılar. Yukarıdaki Koşarken (Running) adlı fotoğraf, 13 yaşındaki Gour tarafından çekilmiştir. Aşağıdaki Çatıdaki Kız (Girl on a Roof) fotoğrafı 14 yaşındaki Suchitra'ya aittir.





Gerçeküstücü sanatçı Meret Oppenheim'in olduğu düşünülen Lee Miller'in 1930 tarihli portre çalışmasındaki kalın siyah konturlar ve ısıtılı görünüm fotoğrafın solarize edildiğini gösterir.

Şanslı terslikler

FİKİR NO 70

SOLARİZASYON

Bir kişinin hatası başka birisi için fırsat oluşturur. Solarizasyon –bir fotoğrafta koyu ve açık tonların tersine dönmesi– ilk kez karanlık odadaki banyo işlemi sırasında bir negatifin yanlışlıkla beyaz ışığa maruz kalmasıyla fark edilmiştir. Fakat, yirminci yüzyılın başında fotoğrafçılar, solarizasyonun etkileyici niteliklerini ancak keşfetmeye başlamışlardır.

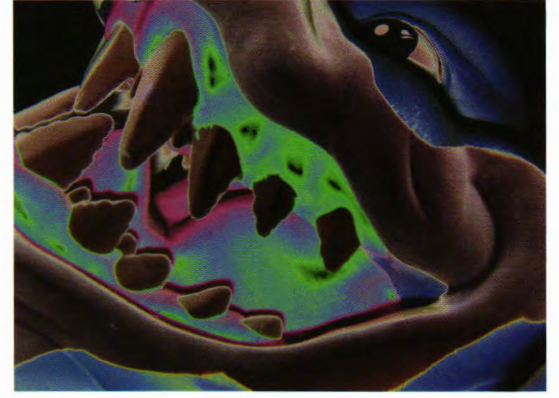
Dagerotiplerde solarizasyon ilk fark edildiğinde, faturası banyosunun problemli olmasına ya da saf olmayan kimyasallara kesildi. Fotoğrafçılık kılavuzlarında solarizasyon ‘ölçüsü kaçmış’ olarak tanımlandı ve bu problemten kaçınmak için yapılması gerekenler listesi ve tarifler sunuldu.

Solarizasyon fotoğraf dünyasının bir gerçeğiydi, erken dönem fotoğrafçıları arasında merak uyandırmıştı. Fakat, görünüşüne ve estetik potansiyeline yönelik belirli düzeydeki ilgi, ancak deneysel fotoğrafçılar ve Gerçeküstücüler sıradan ortamları gizemli ve rüya benzeri mekanlara dönüştürdüğünü fark ettiğinde, 1930’larda ortaya çıktı. Geçmişte fotoğrafçıları çileden çıkaran öngörülemezlik ve gelişigüzel, modern fotoğrafçılığı ucu açık bir deney olarak tanımlayanlar ve deneme yanılma safhasını süreci canlandırma olarak görenler tarafından benimsendi. Solarizasyon, sürece ve kuralları yıkmaya vurgu yaptı; fotoğraf pratiğinde tıpkı Gerçeküstücüler tarafından benimsenen serbest çağrışım egzersizleri gibi özgürleştirici bir etkisi oldu. Man Ray, solarizasyonun ona fotoğraf olmayan – yani görsel deneyimin bir kopyası olmayan – bir fotoğraf çekme şansı verdiğini söyledi. Francis Bruguière gibi başka fo-

toğrafçılar için solarizasyon, makine öncesi dönemdeki el işini eleterek ‘foto’yu –yani ışığı– fotoğrafa geri kazandırdı. Az çok farklı olan ve ‘Sabatier etkisi’ denilen yöntem, adını 1860’larda banyo edilmekte olan ıslak **kolodyum** levhasına ışık düşmesini izledikten sonra gözlemlerini kaydeden Fransız Doktor Armand Sabatier’den almıştır. Bu yöntem, sadece banyo edilmekte olan fotoğraflar için olsa da, benzer sonuçlar vermiştir. Aşırı pozlamanın bu iki şekli birbirinden farklıdır, yine de solarizasyon sözcüğü genellikle ikisini de tanımlamak için kullanılır.

Özellikle modellerini süzgün ve egzotik hayaletlere dönüştürmek için bu yöntemi kullanan Man Ray’inkiler olmak üzere, portrelerde sürekli kullanıldı. Edward Steichen gibi bazı fotoğrafçılar, renkli filmi solarize etmek için yöntemler geliştirdi ve bu teknik izleyicinin dikkati çekmenin bir yolu olarak reklamcılıkta tutuldu. **İğne deliği** fotoğraf gibi solarizasyon da, sonuç olarak fotoğraf pratiğinin birçok türünde kullanıldı.

Man Ray deneylerini mükemmelleştirirken, solarizasyon ana akım amatör fotoğrafçılık kitaplarında ve dergilerinde bir konu haline geldi: Hileler ve alışılmışın dışında efektlerle ilgili tüyo-



Peter Kent’in Jaws, 2006 isimli çalışması Photoshop kullanılarak değiştirilmiş bir dijital fotodur.

lar veren *Photographic Amusements (Fotoğraf Eğlenceleri)* Dergisi (ilk kez 1896’da yayımlanmıştır), solarizasyon için de bir bölüm ayırmıştır. Günümüzde dijital solarizasyon programları popülerdir. Bu, dijital düzenlemeyle pozitif ve negatif görüntüler yapmayı ve tabakalar haline getirmeyi içeriyor. Öyle ya da böyle, dijital solarizasyon, geçmişte deneysel fotoğrafçılar için yöntemi çekici kılan karanlık oda kimyasının beklenmedik olaylarının ve sürprizlerinin hakkından gelerek, kullanıcıya fotoğraf üzerinde daha fazla kontrol sağlıyor. ■

Sportif yaşamın temposuna ayak uydurma

FİKİR NO 71

SPOR FOTOĞRAFÇILIĞI

On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, spor kuralları yazılı hale gelince rekabet içeren oyunlar birdenbire bölgesel ve hatta ulusal erişime ulaştı. Buna eşlik eden sporseverlerdeki artışın noktalı resim yönteminin gelişile aynı zamana rastlaması, günlük ve haftalık gazeteler için geniş bir yeni pazar ve fotoğrafçılık için yeni bir uzmanlık alanı oluşturdu.

Çoğunlukla kendileri de sporcu veya sporsever olan amatör fotoğrafçılar, başka bir şeye odaklandılar ve oyun alanının itiş kakışı karşısındaki yeteneklerini sınadılar. Buna ek olarak, daha hızlı örtücülerin, filmlerin ve daha hafif fotoğraf makinelerinin geliştirilmesi, birçok spordaki hızla akıp giden hareketleri sabitlemeye yardım etti. Kısa süre içinde, yalnız başına yürüyüşlerden kalabalık yol yarışlarına kadar her türlü spor aktivitesi genelde kayıtsız olmaktan çıkarak, gazetelerde yüksek görünürlüğe ulaştı ve sadece spora adanmış **tabloitler** türedi. Benzer şekilde, aile albümleri yetişkinleri ve çocukları spor yaparken gösteren yeni bir görüntü türünü bir araya getirmeye başladı.

Spor fotoğrafçılığı, profesyonel yaşamını ona adayan yeni nesil fotoğrafçı-

lar tarafından icra edildi. Macar fotoğrafçı Martin Munkácsi gibi bazıları, daha makineyi ellerine almadan önce, zaten hırslı fanatiklerdi. Munkácsi, beklenmedik açılardan çekilen şaşırtıcı, fakat yine de dengeli kompozisyonlara olan etkili vurgusuyla spor fotoğrafçılığını yeniden tanımladı. Çalışmaları Henri Cartier-Bresson'un **karar anı** teorisini etkiledi ve onun sarsıcı bakış açıları, iki dünya savaşı arasında, deneysel fotoğrafçılar tarafından taklit edildi. Gerçekten de, spor fotoğrafçılığı, modern yaşamın temposuna ayak uyduran hız için yeni bir görsel söz dağarcığı icat etti. Yirminci yüzyılın başındaki kıvrak, keskin, görünüşte spontane spor fotoğrafları, fotoğraf pratiğinin biçimini belgeselden moda çalışmasına doğru değiştirdi ve erken dönem sine-

macıları da bilgilendirdi. Hayatın 'sportifleştirilmesi' diye adlandırılan fiziksel zindelik, spor kıyafetleri, ayakkabıları ve teçhizatı 1920'lerin fotoğrafçılığında teşvik edilmeye başlandı.

İlk kez erken yirminci yüzyıl spor fotoğraflarında görülen **zamanı durdurup** eylemi bulanıklaştırma teknikleri, sürpriz şekilde günümüze kadar taze ve çekici kalmıştır. Spor fotoğrafçıları, stroboskobun icadı sayesinde insan gözünün göremediği önemli anları yakalayıp çekimini yapmışlardır.

Diğer türlerin fotoğrafçılarından Larry Fink gibi bazıları da, sporu aksiyonu için çok fazla olmasa da, sosyal çevresi ve alt kültürleri için, benimse-diler. Fotoğrafını çektikleri sporcular gibi spor fotoğrafçıları da, oyunun kurallarını bilmeli, aksiyona yakın ve hatta fiziksel mücadeleye uygun olmalıydılar. Sonuç olarak, ortak bir cesaret anlayışının, yoldaşlığın ve farklı bir yaşam tarzının yanı sıra kendi profesyonel kuruluşlarını ve ajanslarını paylaşırlar. ■



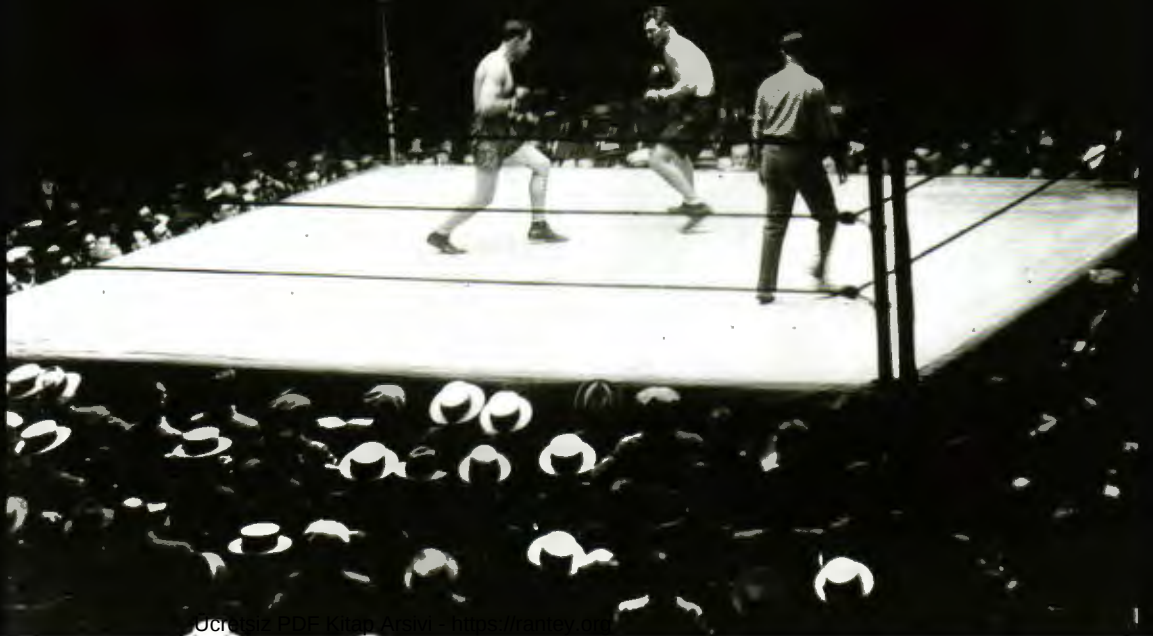
2010 FIFA Dünya Kupası, Johannesburg, Güney Afrika'da Hollandalı Arjen Robben mücadele ettiği İspanyol Carles Puyol'un üzerinde boşlukta donmuş gibi duruyor.

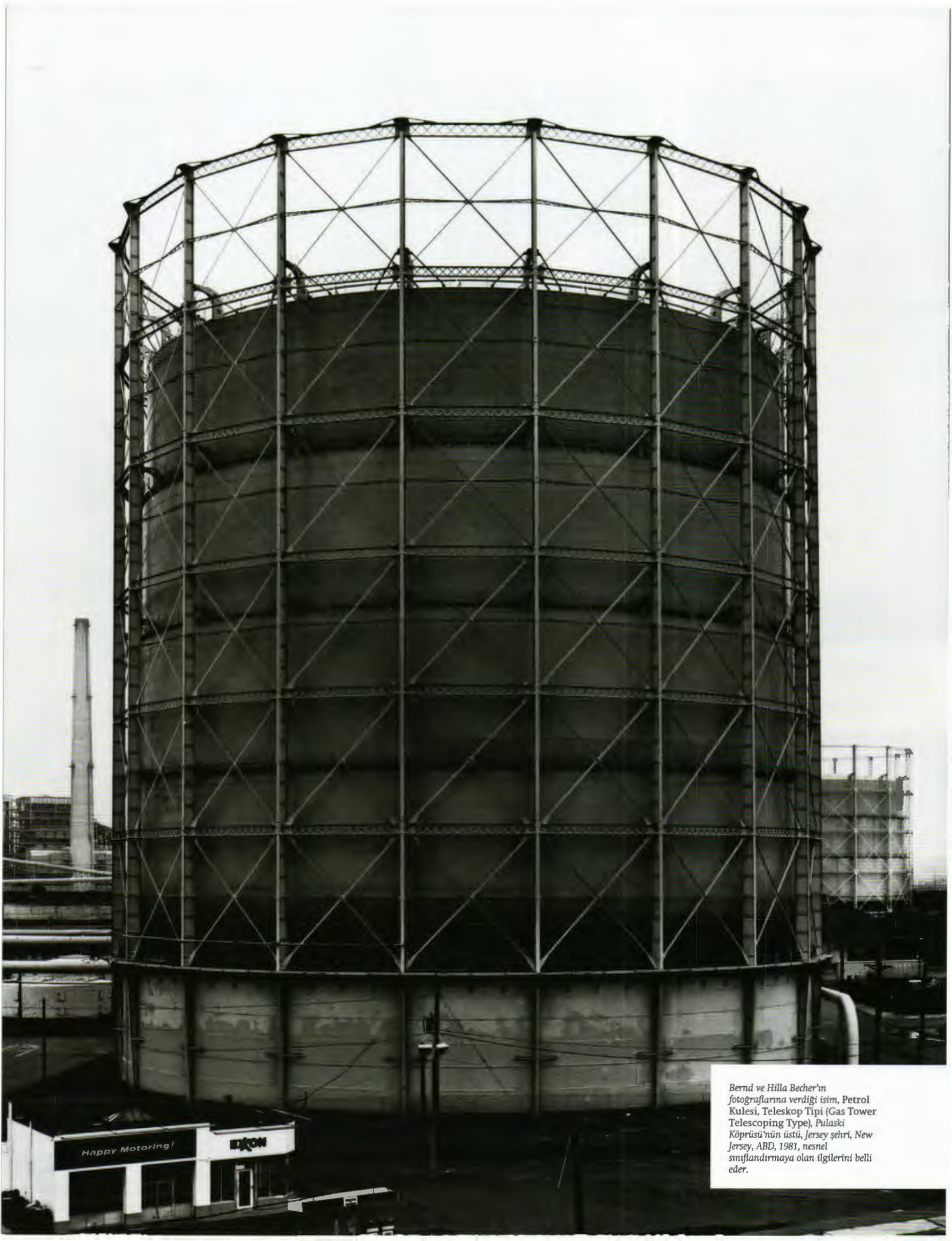


‘Spor fotoğrafçıları oyunun kurallarını bilmeli ve fiziksel mücadeleye uygun olmalıydılar.’

YUKARIDA: André Kertész, 1917 yılında Estergom Macaristan'da Çekilen Sualtı Yüzücüsü (Underwater Swimmer) fotoğrafında sadece yüzücüyü değil aynı zamanda sualtı deneyimini de fotoğraflamıştır.

SAGIDA: Fotoğrafçı, yüksek bir bakış noktasından çekim yaparak 1927'de Amerikan boksörler Jack Sharkey ve Jack Dempsey arasındaki ağır sıklet boks karşılaşmasında izleyicisine en iyi koltuğu vermiştir.





Bern  ve Hilla Becher'in
fotoğraflarına verdiği isim, Petrol
Kulesi, Teleskop Tipi (Gas Tower
Telescoping Type), Pulaski
Köprüsü'n n  st , Jersey  hri, New
Jersey, ABD, 1981, nesnel
sınıflandırmaya olan ilgililerini belli
eder.

Nesne olma sanatı

FİKİR NO 72

GÖRÜNTÜ NESNELERİ

Fotoğrafik nesnellik, yirminci yüzyılda üretilmiş nesnelerle ve montaj hattı sürecinin standartlaşmasıyla ilişkili olarak bazı fotoğrafçılarla birlikte yeniden yorumlandı. Bu fotoğrafçılardan biri olan Albert Renger-Patzsch; fotoğrafın, süjelerinin 'nesne olmasını' keşfeden makine yapımı resimden öte bir şey olmadığına ve bir makinenin soğuk kayıtsızlığıyla onları yansıttığına dair daha önceki bir fikri benimsiyordu.

Renger-Patzsch'in fotoğraf kitabı *Dünya Güzeldir*'in (*The World is Beautiful*) (1928) Almanca orijinal baskısı, aslında 'Şeyler' anlamına gelen 'Die Dinge' ismini taşıyordu. Kitap, doğal ve üretilmiş nesnelerin sistematik bir görsel analizini içeriyordu. Renger-Patzsch ve diğerleri, üretilmiş nesnelerin standartlaşmasıyla tarafsız ve uzak bir niteliğin nesnelerin içine işlediği, bunun da fotoğrafı nesneleri betimlemek için en uygun araç haline getirdiği sonucuna vardılar, fakat aynı zamanda görüntü yaratmanın modern çağa uygun standartlaşmış bir versiyonunu zorla kabul ettirdiler. Dahası *Die Dinge*, doğadaki sapma ve çeşitlilik yerine, düzenlilik ve örüntüyü vurgulayan fotoğraflar üreterek yapay ortam ve üretilmiş maddelelerin biçimsel düzenini doğal dünyanın görülebilen itaatsizliğine uyguladı. Bazen Yeni Nesnellik diye adlandırılan nesneye yönelik tarafsız yaklaşım, ego-yu ve akılcı olmayı yererek sanatçıları tüm alanlarda 'nesne olmayı' keşfetmeye sevk etti.

Nesneleri kayıtsızlıkla fotoğraflamak Büyük Buhran sırasında gözden düştü. Fakat bu tarafsız fotoğraf pratiğinin bir uzantısı, II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde yeniden ortaya çıktı. Kapsamlı seriler ve düzenli arşivler oluşturmaya olan ilgiyle birlikte nesne

olarak görüntü geç yirminci yüzyıl ile erken yirmi birinci yüzyılda fotoğraf pratiğinin yoğunlaşan bir stratejisi haline geldi.

II. Dünya Savaşı öncesinin biçimci çerçevesi Robert Smithson'un fotoğraflarında, ABD'deki **Yeni Topoğrafyalar** hareketinde ve Alman çift Bernd ve Hilla Becher'in Düsseldorf Fotoğraf Okulu'na dönüşen etkileyici sanat çalışmalarında ve derslerinde yeni bir ifade buldu. Savaş öncesindeki dönemde olduğu gibi yapay ortam, en önemli tema olarak ortaya çıktı. Bununla birlikte, onu yansız, eleştirel olmayan bir yoldan fotoğraflama arayışı da tekrar belirdi. 1950'lerin sonlarında modası geçmiş teknolojik yapıları fotoğraflamakla başlayan Becher'ler, 1969 yılındaki çığır açan sergilerinin ismi için önce *Nesnel Fotoğrafçılık*'ta karar kılıp, daha sonra serginin ismini *Anonim Heykelcilik: Endüstriyel Yapıların Karşılaştırmalı Şekilleri* diye değiştirdiler. Bu isimlerin ikisi de savaş öncesi fotoğrafçıların biçimsel ilgilerini ve yansız görüşlerini ifade eder. Becherler'in 'tipolojiler' diye adlandırılan fotoğrafları, süjeden standart uzaklıkta ve nötr gri bir skala kullanılarak çekilmişti. Çoğunlukla Yeni Nesnelliğin arşiv yönelimine gönderme yapmak üzere kareli bir tablonun içinde duvara asılılardı.

Karl Blossfeldt, Amerikan Baldırkara Otu'nun (American Maidenhair Fern) yakın plan fotoğrafını (1928) kırparak, makine yapımı bir ürüne benzetmiştir.



Fotoğrafçılığa yönelik bu soğuk, nesnemi yaklaşım resmî ya da gayriresmî olarak Becherler'le çalışan fotoğrafçıların işlerinde devam eder; Thomas Ruff'ın kayıtsız ve nesnelleştirilmiş portreleriyle Andreas Gursky'nin büyük ölçekli, dijital olarak ince ayar yapılmış panoramaları da bu yaklaşımın içindedir. ■

Fifo, fifo, it's off to work we go!*

FİKİR NO 73

FİLM UND FOTO

Başlangıçta, Stuttgart'ta 1929 yılında düzenlenen uluslararası *Film und Foto* sergisi, fotoğraf tarihinin en etkili gösterilerinden biridir. *FiFo* diye tanınan sergi, modernist fotoğrafçılığın ve filmin sadece sanata değil, aynı zamanda günlük yaşamın pek çok yönüne nüfuz ettiğini göstermiştir.

Tasarımcılar, fotoğrafçılar, mimarlar, sanayiciler ve işletme sahiplerinden oluşan yenilikçi bir kuruluş olan Alman Werkbund, 1929'da *Film und Foto* sergisini düzenlediğinde, amaçları galeri deneyimini modern sanayi fuarıyla birleştiren bir etkinlik yaratmaktı. Evrensel konseptleri güzel sanatların ötesine, modernist fotoğrafçılığın atalarının ve bütün akrabalarının yaşadığı diyarlara kadar ulaştı. Böylelikle, en son **kes-yapıştır** deneylerine ek olarak sergi; anonim yöresel fotoğrafçılık, **hava fotoğrafçılığı**, röportaj, reklam, moda fotoğrafçılığı, bilim fotoğrafçılığı, film tanıtım fotoğrafları, reklam fotoğrafları ve X-ışını filmlerini kapsadı. Avrupa ve Amerika pratiğine baştan sona yer veren sergi, fotoğrafçılıktaki önceki güzel sanatlar arayışlarının çok kısıtlı ve çağdışı olduğunu işaret etti.

FiFo'nun etkisi belirli bir stile vurgusundan ziyade yaklaşımından kaynaklanıyordu; bu yaklaşım daha çok deneyimlemeyi destekliyor ve şimdi ile geleceği kucaklıyordu. *FiFo*, fotoğrafçıların resmi ve baskı resmi örnek almasını gerektiren yüzyılın başındaki Resimselcilik hareketinden vazgeçmelerini kolaylaştırdı. *FiFo* fotoğrafçıların sadece fotoğrafla değil, aynı zamanda diğer materyallerle de deney yapmasını ileri sürdü ve çoktan bu tarzı benimsemiş yaklaşık 1200 fotoğraf ortaya koydu. *FiFo*, sistematik olarak canlandırıcı pratik çalışmaların olduğu kadar, avangart işlerin çeşitliliğinin ana hatlarını çizerek ileri teknoloji kullanan uygulamalı

fotoğrafın kendi başına sanat haline gelebileceğini gösterdi. Aslına bakılırsa *FiFo*, çok önemli bir trendi destekledi ve bu metotları benimsemeye istekli fotoğrafçıların -ve işverenlerin- sayısını artırdı.

Artistik hepçil László Moholy-Nagy'nin tasarladığı yenilikçi yerleştirmelerden çok türlü sunulara kadar *FiFo*, fotoğrafın sadece fotoğraf makinesi işi olan, saf bir araç olmadığının üzerinde durdu. Sergi kitle iletişimine ve önemli bir işbirlikçi olarak ortaya çıkan tipografiye kucak açtı. *FiFo* modern medya kullanıcılarını geleceğe odaklanmaya teşvik ederken, aynı anda daha eski teknikleri yeniden canlandırdı. Fotoğrafın emekleme döneminde kullanılan bir yöntem olan **fotograma** ilgi, nesnel olmayan görüntüler üretme yeteneğinin bir sonucu olarak yenilendi. *FiFo*, genç bir araç olan sinemayla kavramsal bir ittifak kurarak modern söylemin melez doğasını ve onun yeniyi benimseyişini vurguladı.

Dünya genelinde fotoğrafçılar için *FiFo*, modernin ve geleneksel medya kısıtlamalarından özgürleştirilmiş, harekete geçirilmiş avangartla canlandırılmış parlak bir teknolojik gelecekte kendi araçlarının esaslı yerinin manifestosuydu. 1929'daki Wall Street İflası ve izleyen ekonomik krizlere rağmen sergi, Almanya ve Avusturya'da birçok şehri gezdi. 1931'de Japonya'da sona eren sergi, Japon fotoğrafçılar için ufuk açıcı oldu. *FiFo*, 1917'deki Armory Show** gibi (Uluslararası Modern Sanat

Sergisi), modernist sanatta bir dönüm noktası olarak yaşamaya devam eder. ■

* Yayıncının Notu: "Fifo, fifo, it's off the work we go" Avusturyalı madencilerin şarkısıdır. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'deki "Heigh-ho it's off the work we go" - "Yaşasın, paydos, eve dönüyoruz" şarkısına gönderme yapar. Uzak bölgelere uçakla gidip uçakla dönen Avusturyalı madencilerin çalışma şekli Fly In-Fly Out diye adlandırılır ve kısaltması FIFO'dur. Burada, Film Und Foto'nun kısaltması olan Fifo ile isim benzerliğinden yararlanılmıştır.

** Yayıncının Notu: Armory Show, 1917 yılında ABD'de New York'ta sanat dünyası adına gerçekleşen çok önemli bir olaydır. Sanatçıların eserlerini aynı yerde sergilemeleri amaçlanmıştır. Çok büyük bir sergi olduğu için mekân olarak ordunun silah deposu seçilmiştir.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS

FILM
UND
FOTO

STUTTGART 1929

FOTO-AUSSTELLUNG VOM 18. MAI BIS 7. JULI

IN DEN NEUEN AUSSTELLUNGSHALLEN AUF DEM INTERIMTHEATERPLATZ

FILM-SONDERVORFÜHRUNGEN VOM 13. BIS 26. JUNI

IN DEN KÖNIGSBAULICHTSPIELEN

OFFSETREPRODUKTION DER FA. G. REISCHER STUTTGART

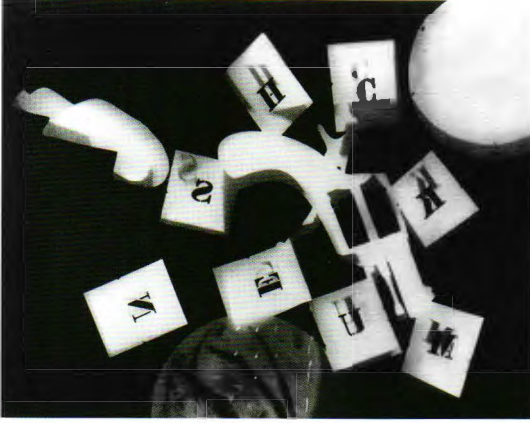
DRUCK DER UNION STUTTGART

1929'deki Film und Foto sergisinin
göz alıcı afişi, modernist tipograf Jan
Tschichold tarafından fotoğrafın
tipoloji ve tasarımıyla nasıl
bütünleşebileceğini göstermek üzere
hazırlanmıştır.

Gölge-yazıdan simyaya

FİKİR NO 74

FOTOGRAM



Man Ray'in 1921 ile 1928 arasında yarattığı Soyut Kompozisyon'u (Abstract Composition) sadece bağlantısız gölgelerinden ötürü değil, merkezdeki belli belirsiz tabancadan dolayı da tekinsiz bir niteliğe sahiptir.

Işığa duyarlı bir yüzeyin üzerine bir nesneyi ya da negatifi koyarak elde edilen kamerasız fotoğraf türü olan fotogram, en eski fotoğraf tekniklerinden biridir. Fotogramın basitliği ve çok yönlülüğü dijital çağda kullanıcıları çekmeye devam etmektedir.

Fotogram için formül basittir. İhtiyacınız olanlar sadece karanlık bir alan, bir takım küçük nesneler, ışığa duyarlı kâğıt ve bir kompozisyon yaratma isteğidir. Işığa tuttuktan sonra, kâğıt banyo edilir ve üzerine konulan nesnelerin negatifi göstermek üzere sabitlenir. Akrabası **siyanotip** gibi fotogram da profesyoneller, amatörler, yetişkinler ve çocuklar tarafından kullanılmıştır.

Sonbaharda kaldırımlardaki yapıların renkleri gibi, fotogramın da doğrudan görüntüleme yapmasında ve tersine çevrilmiş tonlarında hoşla giden karizmatik bir şey vardır. Optik görselliği kendiliğinden reddedişi, iki dünya savaşı arasındaki yıllarda birçok deneysel fotoğrafçıyı cezbetmiştir. Man Ray fotogramın 'salt Dadaizm' - bu ifade avangart grup tarafından havalı bir sanat karşıtı sanat yaklaşımını ifade etmek üzere kullanılmıştır - olduğunu düşünmüştür. Man Ray, bu yöntemi kendisi için 'Rayograf' diye yeniden isimlendirmiştir. Sanatı foto-gerçekçiliğe yaklaşan bir ressam olan Christian Schad, 1918 civarında çoğunlukla sokakta bulduğu döküntülerden kasti olarak soyut fotoğraflar yaratmak üzere fotogramı benimsedi. Fotoğrafları daha sonra soyadına ve metodun kendisine gönderme olarak 'gölge-yazı' olarak isimlendirildi. Her zaman deneyselci olan László Moholy-Nagy 1920'lerde fotogramda kameranın bulunmamasını övdü. Fotogramlarında tuhaf şekiller kullanmakla kalmadı, bunları ayrıca uhrevi ışık ve gölgelerle vurguladı. Bunlar, tüm zamanların en etkileyici fotogramlarıdır ve nesiller boyunca fotoğrafçılığın deneysel çabalarının ileri götürülmesine ilham kaynağı olmuştur.

tur. Şüphesiz, fotogramın fotoğraf makinesini terk etmesi, fotoğrafın gözün gördüğünü taklit eden bir araç olmak yerine, bir görüntü üretme sistemi olmasını isteyenlere cazip gelmiştir.

Fotogramda, başa çıkmanın zorluğuna rağmen, renkli film de kullanılmıştır. Bugün, Britanya doğumlu Adam Fuss, renkli fotoğraf kâğıdı kullanarak çektiği fotogramların entelektüel yelpazesi ve teknik becerisiyle tanınır. Bazı çalışmaları ışığın hareketinin yanı sıra nesnelerin ışığa duyarlı kâğıtla olan kimyasal etkileşimine dayanır. Ulf Saupe fotogram yaptığında, şekilleri hem çekici hem de rahatsız edici olan floresan renklerle birleştirir. Fuss ve Saupe için bir fotogram yapmak, fotoğrafı doğuran ilk kimyasal deneylere, Man Ray'e ve ötesine uzanan bir deneysel simya eylemidir. ■

* Yayıncının Notu: İngilizce gölge-yazı anlamına gelen 'shadowgraphs', Christian Schad'ın soyadından yararlanılarak türetilen bir sözcüktür.

Ulf Saupe, 2002'deki fotoğrafı
F.u.s.'ta mekân ve renk
uyuşmazlıklarıyla deneysel
çalışmalar yapmıştır.

Martina Lopez, Kalbin Görüntüsü
(View of the Heart) (1995) isimli
çalışmasında olduğu gibi, kısmen
hatıra kısmen kişisel hikâye olan
fotoğraflar yaratmak için dijital
düzenleme programları kullanır.



Gerçekliği parçalara bölme

FİKİR NO 75

KES-YAPIŞTIR

Fotoğrafları makasla kesip, sonra yeni fotoğraflar yaratmak için bazı veya tüm parçaları tekrar bir araya getirmek görsel hayal gücünün öngörülmemiş bir sıçramasıydı. Kes-yapıştır devrimci avangart tarafından hemen benimsenmiş olsa da, tekniğin ilk uygulayıcıları bilinçli yenilikçi sanatçılardan ziyade, Victoria döneminin sıradan erkekleri ve kadınlarıydı.

Fotoğraflar nadir ve benzersiz olduğunda, kimse onları eğlence veya sanatsal söylem için kesmeyi düşünmedi. Ancak negatifin mükemmelleştirilmesi ve bir anda oluşan kopya bolluğuyla parçalı fotoğraf düşünülebilir hale geldi. Fotoğrafın kesilip parçalarının düzenlenmesi ilk kez Victoria Dönemi'nde gerçekleşti. Fotoğraf albümlerinde yer alan şakacı, garip eserler, fotoğrafların kesilip yeni görüntüler oluşturma işlemi olan fotomontajın daha sözcük bulunmadan önceki ilk örnekleridir.

Kes-yapıştır konsepti, sanatçılar doğrusal ve atmosferik perspektifin özünde var olan gerçekliği tuzla buz edene kadar yerel fotoğrafçılıkla sınırlı kaldı. Fotomontaj, Victoria Dönemi kupür albümlerine benzer yöntemler kullanan, ancak çok daha fazla devrimci niyetlere sahip avangart sanatçıların olduğu I. Dünya Savaşı sonrası Almanya ve Rusya'sında ismini aldı. Fotoğraf ve metinleri, çoğunlukla yeni ortaya çıkan resimli gazete ve dergilerden kesitler ve yepyeni görüntüler oluşturmak için birleştirdiler. Bu görüntülerdeki orantısızlık, perspektif uyuşmazlığı, sözcükler ve resimler geleneksel estetik anlayışına ve politik değerlere meydan okudu. Yöntemleri moderndi ve amaçları modern şehir deneyiminin çok katmanlı kakofoniyle uzlaşmaya varmayı da kapsıyordu.

Fotomontajcılar, fotoğrafın içkin karakteri olduğu düşünülen derin mesafe perspektifini yok ederek fotoğraf

pratigini sarsmanın yanında, halka gerçeğin görüldüğü gibi olmadığı fikrini sunmak istediler. Hannah Höch'ün fotomontajı *Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş* (Cut with a Kitchen Knife), büyüklü küçüklü figürleri, kurulmasına yardım ettiği düzen karşıtı Dada hareketinin varlığını çağrıştıran acayip hareketler yaparak gösterir.

Siyasetle iç içe olan kes-yapıştır yaklaşımı kısa sürede fotoğraf pratiğinin birçok alanına girdi. Reklamcılıkta sık karşılandı, sadece moda için uygun bir yeniliği çağrıştırmakla kalmamış, çoklu ve kelimenin tam anlamıyla üst üste binen fikirlerin ifade edilmesine izin vermişti. Kes-yapıştır fotoğrafların görsel uyumsuzluğu, fotoğrafçılar tarafından tekniğin sivri köşelerini kaybettiği ve kışkırtıcı olmaktan ziyade çağrıştırmacı olduğu Gerçeküstücülük gibi izleyen sanat akımlarında kullanıldı. Dijital fotoğrafçılık, kes-yapıştır yöntemini karanlık odadan bilgisayara taşıyarak Martina Lopez gibi profesyonellerin ve amatörlerin, fotoğrafları tarayıp, hatırlama ve kayıp duyguları başta olmak üzere, çağrışımsal deneyimleri yoğunlaştıran uhrevi bir katmanda tekrar oluşturabilmelerini sağladı. ■



1980'lerde Kate Edith Gough
süslü boyalı ve fotoğraftaki yeteneğini,
ailesi ve arkadaşlarıyla paylaştığı bir
albüm için mizahi ve kişisel resimler
yaratmak için kullandı.

Özel tasarımdan sokak modasına

FIKİR NO 76

MODA

Lirik fotoğrafik eserleri için fotoğrafçılığın Debussy'si olarak anılan Adolph de Meyer, moda fotoğrafçılığını I. Dünya Savaşı öncesinde moda haline getirdi. Kübizmden beri hemen hemen her sanat hareketi, iyi para kazandırmasının ve estetik özgürlüğünün birleşen cazibesi sayesinde, moda fotoğrafçılığında canlı biçimde temsil edildi.

Gazeteler ve dergiler yüksek hızlı baskı makineleriyle (bkz. **Noktalı Resim**) fotoğraf basabilmeye başladığında, fotoğraflar moda reklamlarını vermek için kullanılan idealize çizimlerin yerine hemen geçmedi. Çizim kalemle her zaman ulaşılan beden ve kıyafet kusursuzluğunun fotoğrafa uyarlanması kolay değildi, yerinden çıkmış bir tutam saç veya kırışmış bir giysi kolu görüntüyü bozabilirdi. Gerçekten de, fotoğrafçıların gerçek kıyafetler giymiş üç boyutlu canlı modelleri yansıtmak için yollar araması gerekmişti. Kısaca, moda görüntülerinin fotoğrafik olması gerekiyordu.

Örneğin, kozmopolit Adolph de Meyer ünlülerin fotoğraflarını moda fotoğraflarıyla birleştirdi. Yumuşak odağın kullanımını mükemmelleştirdi ve giysileri dramatikleştirmek ve moda çizimlerinin hayalimsi ruhunu yaratmak için bir süjenin arkadan aydınlatılması olan arka ışığı geliştirdi. Zenginlik ve süsün zarif birleşimi sanatçı ve yazarları 1912'de kurulan *La Gazette du Bon Ton* gibi dikkat çeken dergilere yöneltti. Özellikle, Avrupa'da moda fotoğrafçılığının sanat dünyasıyla bağlantıları, Man Ray gibi sanatçıları, para için prensiplerini terk ettiklerine yönelik eleştirilerden muaf tuttu. Aynı zamanda, sanat için oluşan misafirperver ortam, George Hoyningen-Huene gibi

fotoğrafçıların modernist ve gerçeküstücü öğeleri, 1920 ve 30'larda Avrupa ve ABD'deki *Vogue* sayılarındaki *haute couture* fotoğraflarına katmasına izin verdi. Hoyningen-Huene'nin ve takipçilerinin, özellikle de Horst P. Horst'un çalışmalarında gölgeler neredeyse katı, keskin soyut silüetler gibi görünüyordu. Bu eğilim 1950'lere kadar sürdü.

Pop Art ve izleyen hareketler, ticari kültür ve sıradan insanlar tarafından her gün giyilen günlük elbiseleri çok sevdi. Ucuz veya ikinci el kıyafetleri ve bunun günlük kaynağına uyan bir fotoğraf stilini göklere çıkarmak üzerine kurulmuş olan *basse couture*'ün ortaya çıkmasına yardım ettiler. Moda fotoğrafçılığı popüler müzik ortamını ve onun eski ve kirli görünen ortamını benimsedi. Dünyanın her yerinde sokak, genç hipsterların ve onları arayıp bulan moda fotoğrafçıların podyumu haline geldi. Amatör modelleriyle bu teklifsiz podyumlara uyumlu olacak şekilde sokak fotoğrafçılığının (bkz. **Sokak**) bir alt kolu ortaya çıktı. Tokyo'da Harajuku İstasyonu'nun çevresindeki bölge, 1990'larda genç erkek ve kadınların uydurduğu kıyafetlerle ve saç tasarımlarıyla ünlü oldu. Sokak modası fotoğrafçılığının etkisiyle moda çekimleri, fotoğraflarını şehir ortamıyla zenginleştirmek için stüdyoyu terk etmeye başladı. Günümüzde dün-



Harper's Bazaar'da yirmi yıllık üst düzey fotoğrafçılığı sırasında Richard Avedon, 1965 yılından kalma bu yakın planda olduğu gibi, son derece doyumsuz renkler kullanarak ilgi çekici çok sayıda kapak yaratmıştır.

ya çapında trend belirleyen fotoğrafçıların çektiği fotoğraflar, genellikle doğrudan Flickr'a, diğer fotoğraf paylaşım sitelerine ya da bloglara gönderiliyor. ■

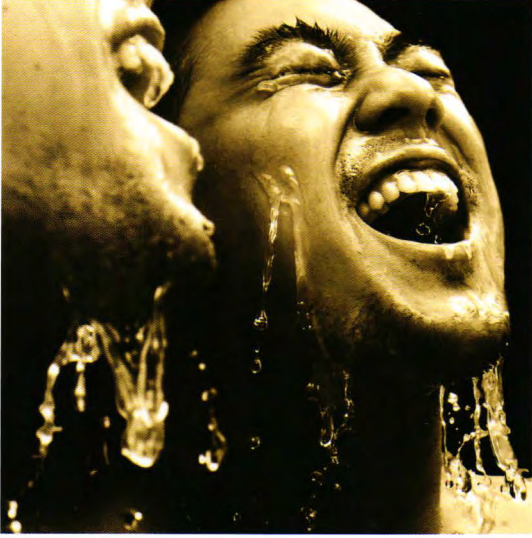
Harper's Bazaar dergisinin 1935
yılındaki bu kapağında olduğu gibi,
George Hoyningen-Huene
mankenlerini Gerçeküstüculük ve
Kübizm gibi sanat akımlarını
çağrıştıran dekorların yer aldığı
dramatik sahnelere yerleştirdi.



Kendinizi fotoğrafa koymak

FİKİR NO 77

OTOPORTRE



Tomasito (J. T. Noriega) otoportreyi bir zanaat ve bir tür günlük olarak kullanır. Zafer (Triumph) isimli bu fotoğraf gibi eserlerini çoğunlukla Flickr'de yayımlar.

Otoportre en eski fotoğraf türlerinden biridir.

Fotoğrafçıların ışığı, odağı veya karanlık oda kimyasallarını test etmesi gerektiğinde ellerinde olan en kolay imkân kendi fotoğraflarını çekmektir. Bu tür, kendini ifade ve kimliğini keşfetme olarak evrilerek hızla büyüdü.

Fotoğraf yüzlerin hatırlanması için şahanedir. Ancak çok az otoportre kimlik kartının acı veren gerçekliğini hedefler. Bunun yerine otoportre fotoğraflar fotoğrafçının görünüşünün aslına uygun yansıtılmasıyla çetrefilli anlatılının yaratılması arasında değişir. Fotoğrafçı otoportresinde tam olarak günlük hayatta olduğu gibi görünebilir, içsel veya fantezi olan bir yaşamın bir boyutunu canlandırabilir veya başka birinin kimliğine bürünebilir. Başka bir deyişle, otoportre kimliğin temsili olduğu kadar araştırılmasıdır da.

Otoportre sayesinde fotoğraf pratiği; kişisel, etnik, cinsiyete dayalı ve ulusal kimlikleri esnek ve yenilikçi bir şekilde anlamlandırmaya başladı. Frances Benjamin Johnston, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki iddialı otoportresi Yeni Kadın ile rolünü karikatürize etti. Ancak bacak üstüne atmış poz, bira bardağı ve sigarası –aynı anda erkek stereotipinin parodisini yaparken– erkeklerle kaba bir eşitliği ortaya koyar. Johnston otoportresinde şöminenin üzerindeki fotoğraflarla portre ve stüdyo çalışmalarını referans göstermiştir, ancak çok yönlü bir fotoğraf işletmesi sahibi olmak veya kendi işini yürütmek gibi diğer 'erkeksi' becerilerine doğrudan bir gönderme yapmamıştır.

Basitçe, otoportre fotoğraf, bazı şeyleri ortaya çıkardığı gibi örtbas da edebilir. Tomoko Sawada bazen otoportrelerini çekmek için **fotoğraf kabini** kullanır (bkz. sf. 136). Bir fotoğrafın sonrakinden daha güvenilir olduğunu iddia etmez. Çalışmaları kimliğin tesadüfi ve tereddütlü niteliğini gösterir. Sawada için hafızası olan ayna gerçeği

genişleterek, sabit bir anlamda karar kılmayarak onu bozar. Otoportrenin cinsiyet kimliği ve cinsel baskının keşfi ve ifadesinin çok önemli bir aracı olduğu **Teorik Sapma** sırasında, kimliğe olan ilgi canlandı.

Yirminci yüzyılın sonundaki dijital devrim, Facebook gibi sosyal ağlarda gündelik otoportreleri harekete geçirdi. Gerçekten de, sosyal ağ oluşturma ve fotoğraf paylaşım sitelerinde sıkça ve anında fotoğraf paylaşılabilme kapasitesi önemsiz otoportrelerin çekilmesini, sanat ve gündelik fotoğrafın birleşimini teşvik etti. Tomasito olarak bilinen Filipinli fotoğrafçı, otoportrelerini ve diğer çalışmalarını özel olarak sadece Flickr'da dolaşıma sokmaktadır. Online bir sergi, fotoğrafların görülmesi gereken bir sırayı zorunlu kılmadığı için bir galeriye nazaran bu deneyim, daha fazla izleyici güdümlüdür. Yine de, sosyal ağlarda ve fotoğraf paylaşım sitelerinde pek çok otoportre paylaşanların kendilerini tek bir kimlikle özgür mü kıldıkları, yoksa kendileriyle ideal otoportreyi yaratmak için daimi bir yarışa mı girdikleri çetrefil bir soru olarak kalmayı sürdürür. ■



Başarılı Washington'lı fotoğrafçı ve işletmeci Frances Benjamin Johnston 1896'da çektiği Otoportre'de (Yeni Kadın), bir erkek gibi bacak bacak üstüne atarak elinde sigara ve bira bardağıyla poz vermiştir.

Cinselden daha ziyade duyuşal olan glamour, güçlü bir albeniye işaret eder. Bazı insanların diğerklerine büyü yapabildiğine inanılan bilim öncesi çağda ortaya çıkmış bir fikirdi. Glamour fotoğrafçılığı, halka mal olmuş kişilerin çekiciliğini yoğunlaştırmayı amaçlayan yeni bir görsel karizma dağırcığı aracılığıyla, bu inancın seküler kalıntılarından yararlandı.

Glamour fotoğrafçılığı, çoğunlukla pornografinin yumuşak hali olarak bilinir. İki de albenili modellere yer verirken pornografi modeli cinsel olarak elde edilebilir olarak gösterir. Glamour fotoğrafçılığındaysa tam tersine, model özenle yapılmış bir Varolmayan Ülke'de** yaşar; burada cinsel uyarılma teşvik edilmez, bunun yerini yumuşak odakla her şeyin güzel gösterildiği uzak ve tertemiz bir dünyada daimi olarak yaşayan ve hayran olunan figüre bakma zevki alır.

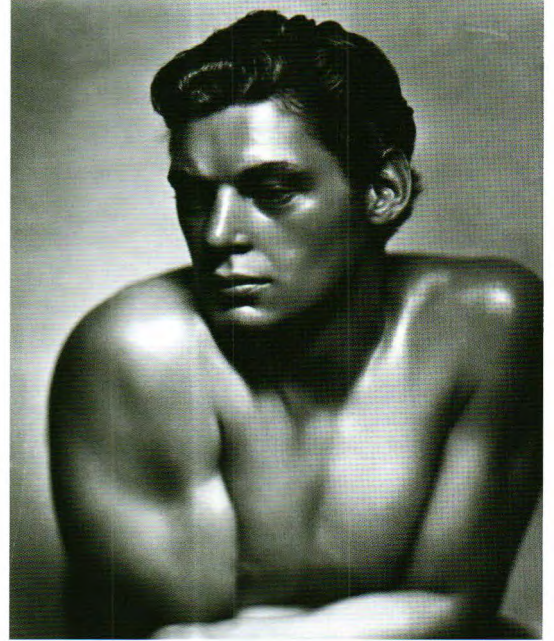
Ruth Harriet Louise ve onun Metro-Goldwyn-Meyer (MGM) film stüdyosundaki halefi George Hurrell, glamour fotoğraf türünü yarattı. Hurrell, Warner Brothers'a geçtiğinde de bu stili kullanmaya devam etti. Glamour fotoğrafçılığın zeniti*** Büyük Buhran'ın ve II. Dünya Savaşı'nın nadiriyle**** aynı zamana denk geldi. Süjelerin çoğu kadın olsa da erkekler de glamour fotoğrafında yer aldı. Sinema yıldızları Robert Montgomery, Errol Flynn ve Humphrey Bogart, Hurrell'in kamerası önünde Joan Crawford, Carole Lombard ve Rita Hayworth'e eşlik ettiler.

Glamour dünyasında ünlüler, nadiren gündelik kıyafetlerle ya da saçları yapılmadan görülürdü. Hurrell çoğunlukla, modellerini, ilgilerini fotoğrafın çerçevesinin dışındaki bir şey çekmiş veya düşüncelere dalmışlar gibi göstermiştir. Ünlü kişinin mercekten başka tarafa bakan gözleri, izleyicinin modeli gizlice ender görülen bir kuşa bakar gibi inceleyebilmesine olanak vermiş

tir. En önemlisi, glamour fotoğrafçılığı, Buhran sırasındaki romantik filmlerde canlandırılan yüksek sosyete dünyasına eşdeğerdir; bu filmlerdeki ana karakterler rüya gibi günlük yaşantılarıyla kuşatılmışlardır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra iyiye yönelik değişimlerle birlikte glamour fotoğrafçılığı ikinci bir safhaya girdi. Yousuf Karsh'ın portrelerinde Brigitte Bardot kendinden öncekilere göre daha gerçekçi ve cinsel olarak daha elde edilebilir görünüyordu. Aslında, onun verdiği pozların ilham kaynağı, 1930'lardaki glamour fotoğraflardan ziyade, II. Dünya Savaşı sırasında askerler arasında popüler olan pin-up***** fotoğraflardı. Bu durumda, cinselliği ön planda olan film yıldızları savaş sonrası dönemde glamour fotoğraf ikonografisine hükmettiler. Daha çok el altından dolaşan eşcinsel erkek erotik pornografisi aynı şekilde imalı bakışlara ve vücut teşhirine dayanıyordu.

1990'larda glamour, fotoğraf makinesi önünde 1930'ların uzak tanrı ve tanrıçaları gibi değil, fakat giyinme odasında cinsellik yüklü oyuncular veya bir moda çekimindeki modeller gibi olmak isteyenlere saç tasarımı, makyaj ve davetkâr kıyafetler sunan alışveriş merkezi fotoğraf stüdyolarıyla halka açıldı. Yine 1990'larda orijinal glamour fotoğrafın yeniden canlandırılması, el boyaması fotoğrafları için Mısır sinemasının altın çağındaki film fotoğraflarından esinlenen Mısırlı fotoğrafçı Youssef Nabil tarafından ortaya konuldu. ■



George Hurrell, herkese, Tarzan'a bile, oyuncu Johnny Weissmüller'in 1932'deki portresinde kanıtlandığı üzere çekicilik kazandırabiliirdi.

* Yayıncının Notu: Glamour, İngilizce cazibe anlamına gelir.

** Yayıncının Notu: Varolmayan Ülke, Peter Pan'ın bitmeyen çocukluğunu yaşadığı ütöpik ada.

*** Yayıncının Notu: Bir astronomi terimi olan zenit, göğün baş hizasında tam tepesinde bulunan noktadır.

**** Yayıncının Notu: Nadir, özellikle astronomi ve jeolojide belirli bir yerdeki yerçekimi kuvveti yönüne işaret eden dikey yöndür. Nadirin karşıt yönü zenittir.

***** Yayıncının Notu: Pin-up fotoğraflar, idealle edilmiş kadın resimleridir. Gazete ve dergilerden kesilen bu resimler duvara raptiye ile tutturulur.



‘Cinselliği ön planda olan film yıldızları savaş sonrası dönemde glamour fotoğraf ikonografisine hükmettiler.’



YUKARIDA: Yousuf Karsh'ın Brigitte Bardot portresi (1958), onu kareyi cinsel albenisiyle aktif olarak doldururken gösterir.

SAGDA: Youssef Nabil'in Tatlı Baştan Çıkarma (Sweet Temptation) (1993) çalışmasında, erken dönem glamour fotoğrafçılığıyla birleşen albeni cinsel olarak muğlak bir büyü halini almıştır.



‘Böylesi bir çalışma hissiz olamaz; duygulara hitap etmelidir.’

YUKARIDA: Edward Burtynsky, *Nikel Artıkları (Nickel Tailings) No 34*, Sudbury, Ontario (1996) çalışmasında olduğu gibi, fotoğraflarında nikel madenciliğinin çevreye yayılan zararlı maddelerini Dünya'nın yüzeyinde bir açık yara gibi gösterir.

SAGDA: Lewis Hine'in *Bir Carolina Pamuk Fabrikası'nda Çocuk* (Child in a Carolina Cotton Mill) isimli fotoğrafı (1908) ABD'de çocuk işçiliğini sona erdirmeye çabalarının bir parçası olarak çekilmişti.



Hissederek gözlemlemek

FİKİR NO 79

BELGESEL ANLATIM

Gerçeküstünün Gerçeküstücülük'ten önce var olması gibi, 'belgesel anlatım' da -bir fotoğrafın hem bir belge hem de konusunu yansıtan sanatsal bir yorum olabileceği fikri- William Stott tarafından 1970'lerde adlandırılmasından önceye dayanır. Fotoğrafçılar sosyal farkındalık içeren çalışmaları uzun süredir grafik ikna gücüyle aşılamaktadır.

'Belgesel anlatım' ifadesi William Stott tarafından 1973'te yayımlanan *Belgesel Anlatım ve Otuzların Amerikası* (Documentary Expression and Thirties America) adlı kitabıyla popüler hale getirilmiştir. Bu ifadeyi o dönemin sosyal bilimlerden sanata, edebiyata, filmlere ve fotoğrafa kadar tüm alanlarda belgesel çalışmalarını kucaklamak için kullanmıştır. Stott bir belgenin sadece deneye dayanan kanıttan oluştuğu popüler on dokuzuncu yüzyıl nosyonuna yenik düşmemiştir. Bunun yerine belgesel çalışmayı 'gerçek bir olayın, zamanın insanı için o olayı inanılır ve canlı yapan şekilde gösterimi veya betimlenmesi' olarak tanımlamıştır. Böylesi bir çalışma hissiz olamaz, duygulara hitap etmelidir. Stott için 1930'lar Amerika'sında belgesel anlatım özellikle önemliydi çünkü duygularla birleşmiş olayları ilettili.

Yirminci yüzyılın başında sosyolog ve fotoğrafçı Lewis Hine; fotoğraf karesini, odağını ve tonlarını ahlaki bir bakış açısını iletme için kullanmayı seçti. Fotoğrafları ABD'de çocuk işçiliği yasalarını değiştirmeye yardım eden Hine, insanlara bahtsız kurbanlar olarak değil, zor koşullara karşı haysiyetleri tam olan bireyler gibi odaklanmayı seçti. Küçük parmakları dokuma tezgâhındaki iğler arasında hareket eden

çocuk dikkatle ve incelikle çalışırken gösterilmiştir. Hine'in baskın göstermek için abarttığı makinenin kocaman boyutu karşısında istifini bozmamıştır. 'Foto-hikâyeler' denilen işlerini ürettiğinde bazen fotoğrafları doğrusal olmayan bir anlatıda düzenleyerek, izleyiciyi fikirleri bir araya getirmeye, böylelikle hikâyeye yatırım yapmaya zorlamıştır.

Çağdaş belgesel çalışmalar daha içe dönük ve karanlık olabilir. Liu Zheng, Çin'i dolaşırken yedi yıl harcayıp manzaraları kendi karanlık ve değişken ruhsal durumunun koşullarıyla yorumlayacağı, görsel sözlüğünü geliştirdi. Onun fotoğrafları; görünüşleri, işleri ve meşgaleleri çağdaş Çin devlet propagandasında tarif edilen idealleştirilmiş gelişimin cisimleşmesinden uzak, mükemmel olmayan, yanlış yönlendirilmiş, kendine özgü sıradan insanları sergiler. Liu *Çinli* (The Chinese) serisini, belgesel olarak değil, kendi gerçekliğinin arayışı olarak tanımlar.

Buna karşın, renkler, Edward Burtynsky'nin fotoğraflarını belgesel anlatım diyarına taşır. Kirlilik, madencilik ve endüstriyel çürümeyle göz kamaştırıcı bir canlılık taşıyan manzaralara yoğunlaşır. 'Üzerinde düşünülmüş an' olarak isimlendirdiği çalışma metodunu Henri Cartier-Bresson'un **karar anı** ile zıt tutar.



Liu Zheng, Çin'deki Workers' Daily gazetesi için çalışmış olsa da, Çin'i dolaşarak idealize edilmemiş Çinli tutsakları gösteren kendi görüntülerini oluşturmuştur. Su Alan Mahkûmlar (Convicts Fetching Water), Baoding, Hebei Eyaleti (Fetching Water, Baoding, Hebei Province), (1995) bunlar arasındadır.

Burtynsky, bir konuyu araştırıp fiziksel ve ruhsal olarak belirli bir ortamla etkileşime geçerek bir fotoğraf stratejisine ulaşır. Belgesel anlatıma yaklaşımı, nesnel bilgi ve duyuların kaynaştığı çok sayıda anlamla fotoğrafı güçlendirir. ■

Sınırdaki hayatlar



Genç bir adamın çileden çıktığı bir anını gösteren 1976 Gençlik (Youth), Jarroo Chris Killip'in etkileyici bir fotoğrafıdır. Tyne nehrinin üzerinde Newcastle'da ve çevresinde, endüstriyel faaliyetler iptal edildiği sırada çekilmiştir.

FIKİR NO 80

DIŞARIDAKİ

Belki de, diğer sanat uygulayıcılarından daha çok fotoğrafçılar, yabancılaşmayı ilk elden bilirler. Stüdyoda olsun sokakta olsun, fotoğraf makinesi fotoğrafçıyla süje arasında hem fiziksel hem de optik bir mesafe yaratır. Çoğu zaman, yansızlık fotoğraf uygulamasında esastır.

Uygulama açısından fotoğraf yapma eylemi, anlık olsa bile, fotoğrafçıyı sahnedan ayıran ışık, odak, çerçeve ve benzerlerini göz önüne almayı gerektirir. İronik olarak, görsel bir anlatının nasıl kurulacağı üzerine düşünmek, fotoğrafçının merceğinin önünde gerçekleşen hikâyenin tam etkisiyle bağlantısını koparabilir. Aynı zamanda, bireysel farkındalık tüm sanatlarda olduğu gibi fotoğrafta da olmazsa olmazdır. Artık Ünlü Adamlara Şükredelim (Let Us Now Praise Famous Men) (1941) isimli kitabını oluşturmak için fo-

toğrafçı Walker Evans ile ABD'nin güney eyaletlerini dolaşan yazar James Agee, kendine dışarıdakinin tutumunu yansıtan bir çeşit not yazmıştır: 'Burada olmasaydım; ve ben bir yabancıyım; bedensiz bir gözüm; bu insanlar tarafından hiç bir zaman algılanmayacaktı... Burada sıcak karşılanmamam gerekiyor.'

Sanatçıların gönüllü yalnızlığının onları toplumun kenar mahalleleriyle daha uyumlu hale getirdiğini söylemek kolaylık olur. Yine de dışarıdan biri gibi yaşamak; kendi seçimleri, yabancı-

Garry Winogrand'ın 1964'te çekilmiş Amerikan Gazi Yardımlaşma Cemiyeti Toplantısı (American Legion Convention), Dallas, Teksas, fotoğrafın sadece dünyaya açılan bir pencere değil fakat yeni bir gerçek olduğunu örnekler.



laşma veya uğradıkları felaket yüzünden sosyal uçlarda hayatlar sürdüren insanları anlatmaya yoğunlaşan fotoğrafçılar için kendini doğrulayan bir kehanettir. Garry Winogrand'ın gözü ve zihni Dallas'ta tesadüfen karşılaştığı, geçirdiği çok sayıda amputasyon yüzünden, yürüyen kişiler arasında sürünmek zorunda kalan bir adama odaklanmıştır. Ayakta duranların çoğu savaş gazileri için kurulmuş ulusal bir organizasyon olan Amerikan Gazi Yardımlaşma Cemiyeti üyesi olsa da, bakışlarını orta-



larındaki kameraya bakıyor gibi görünen özürlü kişi haricinde neredeyse her yöne doğrultmuşlardır. Winogrand'ın fotoğrafı, biri fotoğraf arayışı içinde fotoğrafçının kendi yansızlığının eleştirisi olmak üzere, farklı düzeylerde pek çok anlam taşıyor.

Yabancılaştırmanın gücü Chris Killip'in kafasını kazımış ve görünüşünü sertleştirmiş fakat kendini öfke ve kalp kırıklığından yalıtamamış bir delikanlıyı çektiği fotoğrafının her iki tarafında mevcuttur. Fotoğrafın gücü,

süreyi işsizlik ve kısıtlı sosyal desteğin etkisiyle hapiste gibi gösteren mimari öğelere hünerle odaklanmasından ve fotoğraf karesine almasından kaynaklanır. Killip süjesine aşırı empati duymuş olabilir, fakat öfke ve kendinden duyulan şüpheliyi gösteren bir fotoğraf çekmek için bu gibi duygulardan kendini soyutlaması gerekmiştir. Başka bir deyişle, o ve diğer birçok fotoğrafçı, fotoğraf çekebilmek için süjeleriyle aralarına zihinsel ve duygusal olarak mesafe koymak zorunda kalmışlardır. ■



Tesadüfî karşılaşmalar



FİKİR NO 81

SOKAK

Fotoğraf ve modern şehir rüştünü birlikte ispatlamıştır. Herkesin birbirini tanıdığı küçük kasabanın aksine şehir sokakları, isteyenlere anonimlik ve fotoğraf makinesinin arkasındakilere daimi bir süje geçit töreni sunar.

Çoğu makinenin varlığından habersiz avareler, satıcılar, arakçılar ve sevgililer tarafından hayatın sahnelendiği bir performans alanı olan sokak, fotoğrafçılar için devamlı bir kaynak olmuştur. Fotoğrafçılar, başlangıçtan beri beklenmeyeni bekleyerek ve gerçekten ilginç bir şeyin ilk işaretinde kalabalığı yarmak için kendilerini hazırlayarak sokakta insanların akışını dikkatle incelemişler.

İyi bir fotoğraf için potansiyel cismleştiğinde, genelde sosyal etkileşimi yönlendiren görgü kuralları iptal edilir. Örneğin, fotoğrafçı kazaya uğrayan insanlara yardım etmeyi başkalarına bırakarak kazanın fotoğrafını çekmekle ilgilenilebilir. Surat eksitmeler ve gözyaşları, aşırı makyaj ve keller değerlidir. Kibir ve ahlaksızlık bir fotoğrafçıyı asla hayal kırıklığına uğratmaz ama tuhaflık emsalsizdir. Sokak fotoğrafçısının fotoğrafı çekilebilir anın patlak vereceğine dair inancı, Gerçeküstüçüler'in gizemli bilginin tesadüfî karşılaşmalarla ortaya çıkarılabileceği inancıyla benzerlik taşır (bkz. **Gerçeküstü**). Dahası, sokak fotoğrafçılığı, fotoğrafçı-

nın suçluluk duymadan bakma yetkisine açıkça söylemeden ihtiyaç duyan izleyiciyi röntgenciye dönüştürmeye eğilimlidir. Sokağa yerleştirilen güvenlik kameralarının gelişinden itibaren bazı vatandaşlar görüntülerinin alınmasına karşı çıkmıştır, fakat bu reaksiyon sokak fotoğrafçılığının yapılış şeklini etkilemişe benzemez.

Çok sayıda fotoğrafta var olsa da, mimari nadiren sokak fotoğrafçılığının ana teması olmuştur. Sokak görüntülerinin stereogramları (bkz. **Stereoskop**) sokak yaşamının hareketini ve üç boyutunu vurgulamak için yüksek yerlerden çekilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın izleyicisi için bu sokak görüntüleri modern şehrin enerjisinin sıkıştırılmış halini temsil ediyordu. Yirminci yüzyılın Fransız fotoğrafçısı Robert Doisneau, sokak fotoğrafçılığını, şehir yaşamının sürekli değişkenliğinde belirli bir noktanın durağanlığının farkına varılması, diye genişletti. Küçük bir fotoğraf makinesiyle çalışan Doisneau fotoğraflarına hem acı hem tatlı bir eğlence anlayışı kattı. Çalışmalarının çoğunda izleyicinin bir anlatıyı

SOLDA: İzleyiciler bu stereo kartı (1868) özel bir cihaza takarak, bu çift görüntüyle Broome Sokağı'nın Köşesinden Broadway'e Bakıyor (Looking up Broadway from the Corner of Broome Street) gibi hissedebiliyorlardı.

YUKARIDA: Daido Moriyama'nın 2001'de Tokyo'nun Shinjuku bölgesinde çektiği bu fotoğrafta olduğu gibi, insanlar kalabalık içinde yüzlerini gevşek bırakırlar.

yorumlaması ve böylece anlık bile olsa sokağın soğuk, anonim mesafeliliğini terk etmesi için akıllı çeliniştir.

Bunun aksine Daido Moriyama'nın karanlık, asimetrik sokak fotoğrafları fiziksel geri tepmenin uçlarında huzur kaçırıcı duyguları çağırıştırır. Sokak fotoğrafçılığının temel çerçevesinde çalışsa da, çarpıcı açığa çıkarma anlarına bağlanarak sunduğu dünya, kötülüğe doğru parçalanıyor gibidir. Bir anlamda tüm sokak fotoğrafçıları dışarıdadır (bkz. **Dışarıdaki**) fakat çok azı Moriyama kadar yabancıdır. Sokak fotoğrafçılığı, ilişkiliymiş gibi görüldüğü **belgesel anlatımın** aksine, parça parça kavrayışlar sunmaktan başka bir amaç taşımaz. Dünyayı değiştirmeyi amaçlamaz, dünya sokak fotoğrafçısının gözünde bu düşmüş haliyle de harikadır. ■

KARŞI SAYFA: Robert Doisneau, Paris'te 1957'de Yağmur'da Cello'da (Cello in the Rain) yaptığı gibi, fotoğraflarında mizah ve şefkati harmanlar.

Öte ve ultra

FİKİR NO 82

GÖRÜNMEZ IŞIK



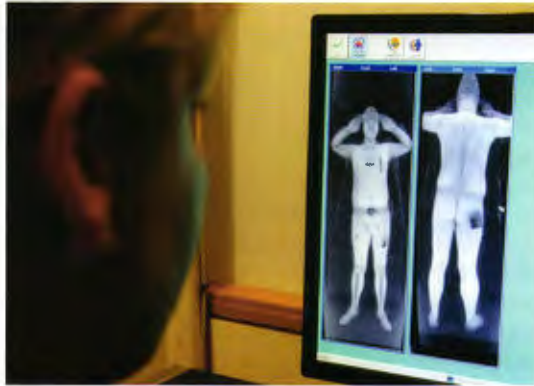
On dokuzuncu yüzyılın sonunda insanın çıplak gözle göremediği emanasyonlar, görüntü elde etmek için kaydedilmeye başlayınca fotoğrafın çeşitliliği daha da arttı. O zamandan beri, hem kızılötesi ışıkla hem de X-ışınlarıyla kayda değer görüntü yapma uygulamaları bulundu.

İnsan duyularının menzilinin ötesinde ışık olduğu nosyonu fotoğraftan eskidir. **Siyanotip** fotoğrafı icat eden John Herschel'in babası Frederick Herschel, 1800 yılı civarında, görülebilen spektrumdaki kırmızının ötesinde bir ışık olduğunu öne sürdü. Kızılötesi olarak adlandırılacak ışığa, deneylerinde ürettikleri ısı nedeniyle 'ısı ışınları' ismini verdi. On dokuzuncu yüzyılda kimyasal süreçleri tam olarak bilinmeyen gizli görüntü de fotoğrafta gözün gördüğünden fazlası olduğu izlenimini veriyordu.

Ancak, kızılötesinin fotoğrafa uygulanması değil de, hareketin fotoğrafı (bkz. **Zamanı Durdurmak**) ve X-ışınları insanın algısının kesinliğini sarstı. Wilhelm Conrad Röntgen'in 1895'teki keşfi tıp için bir lütuf, eğlence parkları ve büyük mağazalarda röntgenlerini çektiren halk için albenili bir merak halini aldı. Bilimden popüler eğlenceye bu beklenmedik sıçrama, X-ışınlarının bilimsel bir araç olmasının yanı sıra, muhtemelen hayaletler tarafından yayılan görünmez bir radyasyondan kaynaklanan doğaüstü olayların ortaya çıkışına yönelik inancın ifadesiydi. Kıyafetlerin içini görebilme düşüncesi erotik ürpertiler yarattı; adı verilmeyen ışınlara maruz bırakılarak bir adamın görünmez yapıldığı H.G. Wells'in 1897 tarihli kısa romanı *Görünmez Adam* (*The Invisible Man*) benzer bir heyecan yarattı. Teknik olarak X-ışının fotoğraf olmayışı –çünkü ışık gerektirmez– halkın aksi yöndeki görüşünü değiştirmede ve bu fikir çağdaş söylemde de böyle kaldı. Hatta bazı fo-

toğrafçılar ek iş olarak röntgen çektiler, bu da iki teknik arasındaki bağı kuvvetlendirdi. İnsanların havalimanlarında kullanılan güvenlik tarayıcılarından sıkıntı duymaları, bunların klasik anlamda fotoğraf çektikleri izlenimiyle ilgilidir. Aslında, bazı radyo dalgaları bazısı da düşük derecede X-ışınına maruz bırakarak görüntü oluşturur.

1920 yıllarında mükemmelleştirilen kızılötesi fotoğrafın ürkütücü görünüşü, X-ışınlarının aksine kamusal alana büyük bir sıçrama yapmadı. Bunun yerine, özellikle yeşillikleri kamuflaj kıyafetlerden ayırmak için askeri istihbarat toplamada yaygın olarak kullanıldı. Adını kızılötesinin öncüsü Robert W. Wood'dan alan 'Wood Etkisi' yeşillik kumaştan daha fazla kızılötesi radyasyon yansıtmasına dayanır. X-ışınlarının sanatta birkaç uygulaması yapılmışken kızılötesi fotoğrafçılık beyaz ağaçlar, siyah gökyüzü gibi esrarengiz görüntüler oluşturma potansiyelini keşfeden sanat fotoğrafçıların ilgisini kısa sürede cezbedi. Kızılötesi fotoğraflar saykodelik 1960'larda albüm kapaklarında epeyce kullanıldı. Günümüzde dijital fotoğraf makinelerinin kızılötesi fotoğraf çekmekteki görece kolaylığı, tekniğe yeni bir yaşam vermiştir. Benzer şekilde dijital alıcılar, daha az karmaşık bir şekilde elde edilen morötesi ışığa dayalı fotoğraflar yapmayı vaat ediyor. ■



ÜSTTE: Wilhelm Röntgen, olgu hakkındaki 1895 tarihli ilk bilimsel raporunda eşinin elinin röntgenini kullanmıştır. Bertha Röntgen'in elindeki kabarıklık bir yüzüktür.

YUKARIDA: Havaalanı vücut tarayıcıları geri yansıma X-ışını teknolojilerinden faydalanır, ürettikleri görüntüler o kadar açık seçiktir ki bazı insanlar kişisel mahremiyetlerinin ihlal edildiğini hissederler.

'X-ışınlarının sanatta birkaç uygulaması yapılmışken, kızılötesi fotoğrafçılık sanat fotoğrafçıların ilgisini kısa sürede cezbedi.'

Colin Turner'ın Fransa kırsalında Homps, Languedoc-Roussillon yakınlarında bir kanal kıyısında yapmış olduğu yeşillik çalışmasında kızılötesi fotoğrafçılık yaprakları kısa süreli olarak beyaza çevirmiştir.





Hans Bellmer, Oyuncak Bebek
(Doll) (1935) isimli bu doğal
olmayan renk uygulanmış
siyah-beyaz çalışmada olduğu gibi
birbirine uymayan manken
parçalarından figürler
oluşturmuştur.

Gerçekdışının gerçekliğini yakalamak

FİKİR NO 83

GERÇEKÜSTÜ

Antik sanat ve edebiyat, kişiyi kâbus görüyormuş gibi hissettiren garip ve rahatsız edici öğeler içerir. Benzer bir his, fotoğrafın 1839'da icat edilmesinden bu yana olağandışı biçimde detaylar içeren fotoğraflar tarafından da yaratıldı. Buna rağmen bu tedirginlik ancak 1917'de - gerçeküstü olarak- isimlendirilebildi.

Erken dönem fotoğrafçılığın rahatsız edici efektleri, on dokuzuncu yüzyılın ortasında edebiyata ve gazete makalelerine yansımıştır. Bazılarına, fotoğraf yüzeyin ötesine ulaşip modellerin zihinleriyle temas kurabiliyor gibi geldi. Fotoğraf makinesinin cam gözü o kadar güçlü görüldüyordu ki bazı müşteriler kendilerini büyük stüdyo fotoğraf makinelerine doğru gerçekten çekiliyor gibi hissettiler.

Fotoğrafın birini veya bir şeyi eşzamanlı olarak orada veya değil olarak gösterebilmesi, aracın temel bir gerçeğidir. Esrarengiz ve fizyolojik gerilim kokar. Bu açıdan fotoğraf gerçeğin cin fikirli bir çift-gezeri, gerçeği bulandırma için oluşturulmuş bir kötü ikizidir. Fotoğrafın diğer sanatların hepsinden daha iyi gerçekleştirdiği optik ikizleme Gerçeküstücülük olarak bilinen sanat akımı için esas oluşturdu. René Magritte'in İngilizce'de 'Bu bir Pipo Degildir' ifadesiyle daha iyi bilinen resmi aslında *Görüntülerin İhaneti* (*The Treachery of Images*) adını taşır. Aslında, bu resimden öte fotoğrafa ait bir tepkidir, resimlerin çoğu zaten aldatıcı şekilde gerçek değildir.

Gerçeküstücüler fotoğrafın esrarengiz niteliklerinin farkına vardılar ve bunları kullandılar. Gizemli bir şeyin az önce olduğu veya olmak üzere olduğu hissi fotoğraflarına sinmiştir. Yasaklı şehvet ve cinsellik kendi değerleri için ve böyle fotoğraflar özgür ifade ihtiyacını aşıladığı için fotoğraflandı. Gerçeküstücüler fotoğrafın optik gerçeğin fantastik çarpılmalarını ger-

çek gibi sunma kabiliyetini kayda aldılar ve **solarizasyon**, yakın plan ve **çoklu pozlama** gibi fotoğraf tekniklerini tuhaflik hissiyatını artırmak için kullandılar.

Gerçeküstücü hareket zirve noktasına 1920'lerde ve 30'larda ulaşarak, görece kısa ömürlü oldu. Bilinçaltı teorisi başta olmak üzere Freudyen psikolojiyi anlamasıyla güç kazandı. Tarihsel belirlilikten yoksun Gerçeküstücü duyarlılık -ve ortaya koyduğu çuval dolusu numara- yirminci yüzyıl boyunca sürdü. Henri Cartier-Bresson'un **karar anı** kavramı kısmen algı üzerindeki Gerçeküstücü vurguya ve eğer kişi bakıyorsa gerçeküstünün kolayca günlük yaşama taşıdığı nosyonuna dayanır. Şansa vurgusuyla sokak fotoğrafçılığı (bkz. **Sokak**) hâlâ gerçeküstü anlayışın işaretini taşır - açık bir anlamlandırma yerine anlamın işaretlerini verme arasındaki çabucak yapılan ayırım buna sebep olur. Bir tanımlama anında çekilmiş Aris Georgiou'nun bilmece gibi manzarasında olduğu gibi, bütünüyle kavrayışın yerinde çoğunlukla anlamın üstü kapalı ifadesi bulunur. ■



YUKARIDA: Teorisyen ve provokatör André Breton, *La Révolution surréaliste* yayınının Aralık 1929 edisyonunun kapakı için 'Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt' isimli bir kolaj yarattı. Optik gerçeklik dünyasını engellemek için gözleri kapalı olan gerçeküstücü sanatçıların fotoğrafları René Magritte'in bir resmini çevreliyordu.

AŞAĞIDA: Aris Georgiou'nun 1975'te Melenikou Caddesi, Rotunda yakınları, Selanik, Yunanistan'da bir kilit üzerinde aykırı biçimde dinlenen bir çocuğu rastladığında hızla çektiği bu fotoğrafta olduğu gibi, gerçeküstü fotoğraf pratiğinde kalıcı bir kavrayış haline geldi.



Adeta hazır keyif

FİKİR NO 84

POLAROİT

Polaroit fotoğraf makinesi sadece fotoğraf çekmez; içindeki kimyasal paket sayesinde aynı zamanda filmi sizin için banyo eder. Fotoğrafın gözlerinizin önünde oluşmasını izlemek ve beklemek -‘Polaroit Yelpaze’ denen şeye sebep olan- nesiller boyunca amatör şipşakçılar için sihirli bir deneyim olmuştur.

Kulağa bir girişimcilik fantezisi gibi geliyor. Tatildayken Edwin Land'in kızı tatil fotoğraflarını görmek için haftalar boyu beklemesi gerektiğinden yakındı. Cevap olarak, parlak zekâ ve enerjik Land, pozlamadan sonra kendi fotoğraflarını banyo eden bir makine geliştirdi. İcadı 1948'de yeni bir Noel ürünü olarak başarıyla pazarlandı. On beş başarılı yılın ardından 1963'te, ayırt edici siyah-beyaz sepyaya çalan fotoğraflarının yerine renkleri geçti.

Polaroit, eski **direkt pozitif görüntü** fikrinin modern haliydi. Fotoğraf makinesinin kitle pazarı versiyonunu kullanırken bir fotoğraf çekilir ve makineden dışarı verilir. Fotoğraf çıktığında kimyasal paket açılır ve banyo işlemini başlatarak pozlanan kâğıdın üzerine yayılır. 'Hazır' fotoğraf makinesi denilse de, sürecin tamamlanması için kullanıcının dakikalarca beklemesi gerekiyordu. Polaroid bir fotoğrafın tamamlanmasını izlemek ve beklemek aileler ve arkadaşlar arasında sevilen bir aktivite haline gelmişti. Paket baskının üzerinden gittiğinde, kâğıt ve duyar kat hâlâ ıslak olurdu. Bu noktada seyircilerin de teşvikiyle kullanıcının aşına olduğu 'Polaroit Yelpaze' başlar, görüntü zarar gelmeyecek şekilde tutulabilsin diye kuruması için havalandırılırdı. Daha sonra gelen SX-70 fotoğraf makinesi, tabakanın sıyrılması aşamasını ortadan kaldırdı, ancak hala kurutulması gereken ıslak bir baskı çıkarıyordu.

Birçok insan polaroitin artık dijital fotoğraf makineleriyle ilişkilendirilen nitelikler haline gelen dolaysızlığını ve mahremiyetini takdir etti. Polaroid makine orijinallliğini hiç yitirmedi. Sosyal medyanın gelişimine kadar polaroit samimi, benzersiz fotoğrafların elden ele geçtiği, panolara asıldığı veya partilerde ve düğünlerde davetlilerin alıp evlerine götürdüğü düzenli bir konuktu. Polaroid, genç pazara hitap edebilmek için 60'larda satılan Swinger isminde ucuz, hafif bir sürümünü de üretmişti.

Sanatçı Lucas Samaras oluşacak fotoğrafta değişiklik yapmak için yumuşak, ıslak yüzeyi kurcalayarak ve gerek yöntemini otomatik gelişimine müdahalede bulunmuştur. Bazı profesyonel olmayan polaroid kullanıcıları da sadece ne olacağını görmek için zaman zaman ıslak fotoğrafı kürdanla çizerlerdi. Polaroid Şirketi esas pazarının her zaman ortalama kullanıcı olacağını bilse de, tanınmış fotoğrafçıları ürünleri kullanmaları ve deneyimlerini bildirmeleri için teşvik etmiştir. Ansel Adams firma için danışmanlık yaptı ve Walker Evans da eşsiz renk arayışını keşfederek fotoğraflar çekti. Şirket, sanatçıları 51 x 61 cm kameralarını denemeye davet etti ve hatta gerçek boyutlu fotoğraflar çekebilen 101 x 203 cm fotoğraf makineleri üretti. Yine de, birçok ortalama kullanıcı gibi, kolajlarında polaroid baskıları sıralayan David Hockney gibi sanatçıların ilgisini cez-

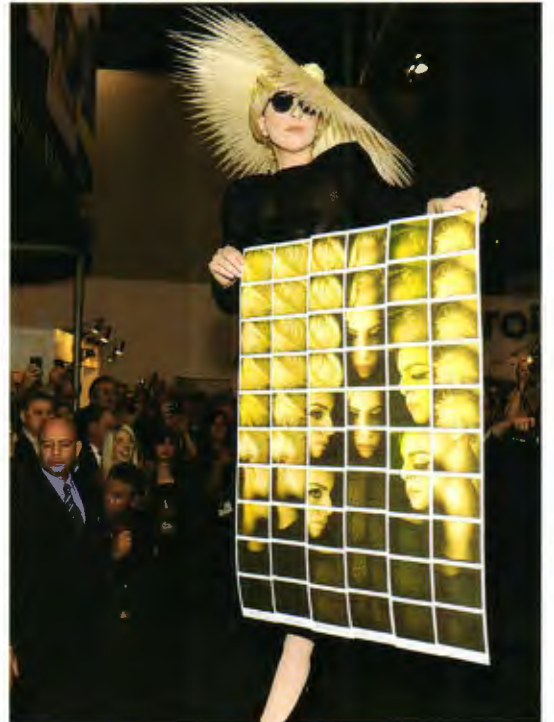


YUKARIDA: Lucas Samaras, 1973 tarihli bu isimsiz çalışmasında yumuşak, henüz ışığa maruz kalmış duyar kate parmaklarıyla veya aletlerle müdahale ederek polaroid yönteminin resimsel olanaklarını keşfetmiştir.

AŞAĞIDA: Lady Gaga, 2010 Uluslararası Elektronik Ürünler Tüketici Fuarı'nda, Polaroid sunumunu gerçekleştirmiş, burada şirketin ürünlerinin özel bir serisi için kreatif direktör diye adlandırılmıştır.

beden, günlük şipşakların çok yönlülüğü oldu.

Polaroid Şirketi 2008'de iflas anlaşması istemiş olsa da 2010'da yeni bir model çıkarmıştır. Dijital fotoğrafçılığın yaygınlığına rağmen bir fotoğraf makinesinin öyle ya da böyle hazır baskı vermesi polaroide emsalsiz bir avantaj vermektedir. ■





David Hockney'in polaroid kolajı
 Imogen + Hermiane Pembroke
 Stüdyoları, Londra, 30 Haziran
 1982, stijelerinin huzursuzluğunu
 gösterir.



Kodachrome'un yumuşak tonları ve kalitesi J.C.A. Redhead tarafından Prenses Margaret'in 12 yaşında çekilmiş bu fotoğrafında belirgindir.

Slayt gösterisi çılgınlığı

FIKİR NO 85

KODACHROME

Kodachrome kitlesel pazar için üretilen ilk renkli filmi. Sadece dergi illüstrasyonlarını zenginleştirmekle kalmadı slaytlar yoluyla aile albümlerine de renk verdi. İlk reklamlarından birinin övündüğü gibi Kodachrome, renklerin 'bağırması' dâhil bütün ustalıklara sahipti.

Kodachrome, Kodak tarafından ilk kez II. Dünya Savaşı öncesinde imal edilmiş olsa da, birçok tüketici ürününde olduğu gibi, popülerliği ancak savaş sonrasındaki yıllarda artabildi. Solmaya ve bozulmaya direnciyle birlikte, canlı renginin etkisi dergilerin fotoğraf üretim şeklini değiştirdi. Ayrıca aile albümüne sağlam bir rakip -slayt göstericisi- ortaya çıkardı. **Kartvizit fotoğraftan** şipşaklara (bkz. **Halkın Sanatı**), birçok fotoğraf türü gibi slayt, hem ev eğlencesi hem de aile tarihi haline geldi.

Şipşaklar için kullanılabilen renkli filmin aksine Kodachrome sadece diya pozitif -saydam tabaka üzerine basılan fotoğraf- olarak kullanılabiliyordu. Diya pozitiflere hayat verilebilmesi için güçlü ışığa ihtiyaç vardı. İş dünyası veya akademide ışıqla donatılmış ve

üzerine saydam bir cam yerleştirilmiş bir masa olan ışıklı masa kullanıldı, evde ise görüntüyü duvara veya taşıyabilir parlak bir ekrana yansıtan slayt gösterici bu işi gördü. Ara negatif denilen bir negatif çekip laboratuvarı bası yapılabildi, fakat slayt gösterisini üstün yapan parlak, mücevher gibi renkli ışıktı.

National Geographic'in 1985 yılında kapağını oluşturan Steve McCurry'nin yetim bir Afgan sığınmacı olan Sharbat Gula'nın fotoğrafı belki de hem derginin hem de Kodachrome'un tarihinin en bilinen fotoğrafıdır. Kızın göz rengini ortaya çıkaran yeşillerle birlikte pelerininin yoğun kırmızılı süjenin dayanıklılığını vurgulamıştır. Fotoğraf milyonları etkiledi ve sonucunda Afgan kızların eğitimi için bir fon kuruldu.

1960'lardan başlayarak anti-sanat ve gündelik çağrışımları nedeniyle sanatçılar Kodachrome'un farkına vardılar. Kavramsal sanatın ve performans sanatının başlıca malzemesi haline geldi. Ayrıca, slayt, yansıtılan görüntünün yakınlığında videoyla birleşti. 'Medya sanatı' ifadesi, önceden sadece faydalı veya eğlence amaçlı görülen medyanın artık geleceğin sanatı olarak doğmakta olduğu çıkarımıyla birlikte 1960'ların sonunda ortaya çıktı.



Slaydın yerini dijital fotoğraf makineleri ve PowerPoint sunumları almaya başlayınca, birçok kullanıcı, "Mama, don't take my Kodachrome away!" (Anne, Kodachrome'umu benden ayırma) diyen şarkısında Paul Simon'a 1973 yılının ünlü Kodachrome parçasında eşlik etti. 2009'da üretim durdurulduğunda son Kodachrome rulo filmi, çekim yapması için Steve McCurry'ye verildi. Şimdi o fotoğraflar, sahip olduğu önemli eserler arasında Eastman Kodak Şirketi'nin tarihi koleksiyonu da bulunan New York, Rochester'teki George Eastman Uluslararası Fotoğrafçılık ve Film Müzesi'ndedir. ■



SOL: Kodachrome'un belirgin kırmızıları 1950'lerden kalma bu anonim aile şipşakında keskinliğini korumuştur.

YUKARIDA: Steve McCurry'nin Afgan Kızı'nda (Afghan Girl) (1985) görüldüğü gibi Kodachrome kırmızıları, önceki film tiplerinin ustalığını ve berraklığını aşmıştır.



‘Solgun televizyon ışığı kendiliğinden oluşan kültürel gerilemenin metaforu haline gelmiştir.’

YUKARIDA: Lee Friedlander'ın Küçük Ekranlar (The Little Screens) serisi (1960'lar) dünyaya mal olmuş figürlerin ve ünlülerin, hayranlık uyandıran yeni bir tür oturma odası mobilyası aracılığıyla evlere nasıl girdiğini göstermiştir.

Hayat değiştiren bir icat?

FİKİR NO 86

TELEVİZYON

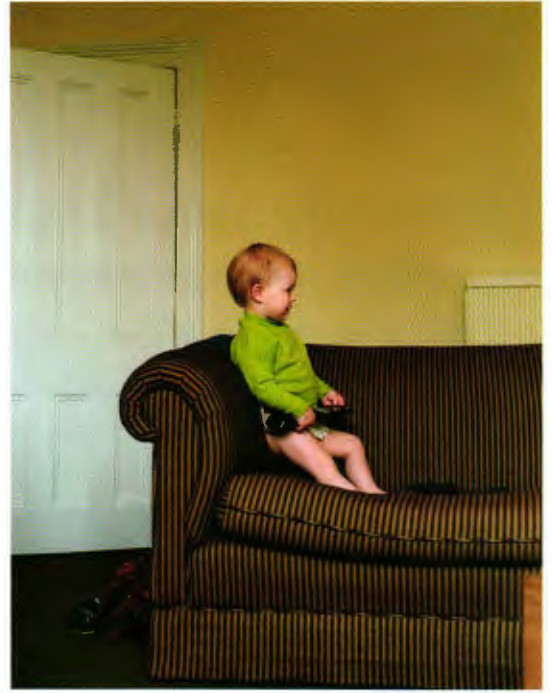
Savaş sonrasında televizyonun ani yükselişi, reklam gelirleri basılı yayından görsel yayın araçlarına geçince, foto-muhabirliğine ölümcül bir darbe vurdu mu? Yoksa bu bir efsane midir? Cevap muhtemelen 1970'lerde nerede olduğunuza bağlıdır.

Televizyon satışları 1950'lerde artmaya başladığı halde, 1970'lerin başına gelinceye kadar televizyondaki ulusal haberleri izleyen kitle, gazete ve resimli dergi okurlarını geçmedi. Televizyondaki ilk haber programlarında, dünya haritasının önünde oturan veya ayakta duran bir kişi, haberleri ve aynı zamanda reklamları sesli okurdu. Bazı televizyonlarda, son dakika haberlerine erişim amacıyla telefon hatları üzerinden aktarılan haberleri otomatik olarak yazabilen tele-yazıcı da bulunurdu. Fotoğraflar ve film az sayıda görsel sağlardı. Fakat 1970'lerin başlarından itibaren, televizyonlardaki basit 15 dakikalık haber dilimlerinin yerine, dünya çapındaki haber bürolarından gelen filmlerin de eklendiği raporlarla, video kayıtlarıyla ve zaman zaman yapılan canlı yayınlarla akılcıca tasarlanmış yarım saatlik programlar geçti.

Aşlında, televizyon özellikle Birleşik Devletler'de gazete ve dergilerin en güncel olma durumunu gasp etti. Dergilerin sayfa sayısını azaltmasına neden olacak şekilde, reklam bütçeleri basılı yayından televizyona aktı. Haftalık bir yayın olan *Life* dergisinin 1972'de kapanması, **foto-muhabirliğindeki** ge-

rilemenin ilk sinyali verdi, haber fotoğrafçılığı pazarı küçüldü ve foto-muhabirleri zor günler geçirdi. Aynı zamanda, *People* gibi şöhret ve hayat tarzı konulu resimli dergilerde halkla ilişkiler yeni bir anlam kazandı. Bilme-yerek verilen bir yanıt -veya kasti bir intikam- barlarda veya oturma odalarında ışık veren ve izlenmeyen televizyonların fotoğrafını çeken Diane Arbus, Robert Frank ve Lee Friedlander gibi fotoğrafçılardan geldi. Amerikan fotoğraf pratiğinde bu solgun televizyon ışığı kendiliğinden oluşan kültürel gerilemenin metaforuna dönüşmüştür.

New York Modern Sanat Müzesi'nin fotoğraf küratörü John Szarkowski (bkz. **Fotoğrafçının Gözü**), geniş kamusal sorunları açıklamakta fotoğrafın daha başarısız olduğunu ifade etmiştir. *New York Times Dergisi*'nin (*New York Times Magazine*) 1975 yılındaki sayısında Szarkowski, televizyonla fotoğrafı kıyasladı ve televizyon yayıncılığının bir olayın tamamını yansıttığını iddia edebileceğini, oysa fotoğrafın olayın sadece parçalarını yansıtabileceğini öne sürdü. Fotoğrafın özündeki rol, bu parçaların semboller olarak yankı



Paul Graham'ın Danny'nin Bristol isimli 1990 yılı çalışması kişileri televizyon seyrederken gösteren Televizyon Portreleri (Television Portraits) serisinin bir parçasıdır.

uyandırmasını sağlamaktı. Onun görüşüne göre, foto-muhabirliğinin çöküşü, tek başına reklam bütçelerinin yer değiştirmesinden değil, reklamcıların ve halkın televizyonun olayları daha etraflıca anlatabilecek olduğunun farkına varmalarından kaynaklanmıştı. Bu bakış açısına göre, foto-muhabirliği televizyon icat olana ve haber departmanları olgunlaşıncaya kadar sadece sıradan bir geçiş dönemi hizmeti verdi.

Paris Match gibi haftalık dergilerin ünlü ve ünsüzlerin fotoğraflarını ağır haberlerle harmanlamakta uzun süredir usta olduğu ve televizyonun ilerleme kaydetmekte daha yavaş olduğu Avrupa veya Güney Amerika foto-muhabirliğinde böyle bir dönüm noktası yaşanmadı. Foto-hikâye kısaltılmış olabiliirdi ancak anlatı fotoğrafçılığı ve foto-muhabirliği başarılıydı ve yeni dergiler kuruluyordu. Gerçekten de, Paris yapacakları işi seçmek isteyen foto-muhabirleri tarafından kurulan **fotoğraf ajanslarının** merkezi haline geldi. ■

Vahşi Batı algısını değiştirmek

FIKİR NO 87

YENİ TOPOĞRAFYALAR

Az kişinin ziyaret ettiği büyük bir sergi; kısa sürede baskısı tükenen küçük bir katalog; birkaç karışık inceleme.

1975'te az yankı bulmasına rağmen, *Yeni Topoğrafyalar* on yıl sonra, fotoğraf pratiğinin, foto-muhabirliği tarafından tercih edilen manzaranın etkileyici betimlemesinden uzaklaşarak, kameranın kayıtsız nesnelliğinde kök salan bir sanata yönelmesinin habercisi oldu.

1975 tarihli *Yeni Topoğrafyalar: İnsan Tarafından Değiştirilmiş bir Manzaranın Fotoğrafları* (*New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*) sergisi, New York'ta Rochester'ta kurulmuştu ve sonra kısaltılmış haliyle başka iki kuruluşa taşındı. O zamanlar fazla yankı bulamasa da, on yıl içinde, serginin, 1955'te New York'ta Modern Sanat Müzesi'nde ve başka yerlerde kalabalık bir ziyaretçi kitlesi tarafından gezilen *İnsanın Ailesi* (*The Family of Man*) sergisi kadar büyük etki yarattığı kabul edildi. Günümüzde, fotoğrafçılığın dışında olanların fazla duymadığı bir sergi olan *Yeni Topoğrafyalar*'ı tanımlamak için 'ufuk açıcı' ve 'sarsıcı değişim' ifadeleri kullanılır.

Yeni Topoğrafyalar'da keşfedilen insanın değişikliğe uğrattığı manzara, geniş ölçüde, ABD'nin Batı Eyaletleri'ne aitti. Küratör William Jenkins; mor dağların klişe haşmeti, şarkıda gezinen bufalo, resim ve on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafçılığının kaçınarak, 'Yeni Topograflar' kavramını yaratmış ve tektip kenar mahalle evlerin, karamsar alüminyum kaplama ofislerin ve ardiyelerin (bkz. **Kenar Mahalleler ve Kuşatılmış Bölgeler**) Batı'sını tarafsızca çekmeyi tercih eden fotoğrafçıların fotoğraflarını bir araya getirmiştir. Fiziksel ve psikolojik mesafeliliği belirten, gözetlemeye müsait noktalardan çekilen bu fotoğrafların keskin netliği, Batı'nın geleneksel

romantik ikonografisini ihlal etti. Bu fotoğraflar, Modern Sanatlar Müzesi fotoğraf bölümünün önde gelen yöneticisi John Szarkowski'nin yazılarında ve sergilerinde altını çizdiği fotoğrafın doğal niteliklerine yönelik arayışın örneklerini oluşturdu (bkz. **Fotoğrafçının Gözü**). *Yeni Topoğrafyalar* Alman pratiğinin nesnel fotoğrafçılığını kavrayıp genişletmiştir (bkz. **Görüntü Nesneleri**). *Yeni Topoğrafyalar* Kavramsal Sanat'ın gelişi ve onun ussal, gayri şahsi, teoriye dayanan, ticaret karşıtı duruşuyla sıkıca birleşmiştir. *Yeni Topoğrafyalar*'ın çalışmalarının Kavramsal Sanat'ın belge olarak sanat objesi nosyonu ile ilişkisi, yirminci yüzyılın en üretken karşılıklı değişimlerinden biri olarak kendini kanıtlamıştır (bkz. **Kavramsal Fotoğrafçılık**). Ayrıca, yeni dersleri haklı çıkarmanın yollarını arayan sanat okullarında ve beşeri bilimlerde fotoğrafçılığın statüsünün yükselmesine yardım etmiştir.

Yeni Topoğrafyalar sergisi ve katalogu fotoğrafçılığın **foto-muhabirliğinin** sınırlandırmalarından kurtulabileceğini ve fotoğraf sanatının ideal koşullarına yaklaşan yeni bir tür doküman üretebileceğini gösteren, amaçlanmamış bir manifestoya evrimleşti. Çıkış noktası mütevazı olsa da *Yeni Topoğrafyalar*, sadece Amerikan fotoğrafçılığında değil, stilsiz stili yirmi birinci yüzyılda da canlı kalan Avrupa ve Asya çalışmalarında da, geçmişe dönük tarihsel bir işaret haline gelmiştir. Serginin değişken tarihine uygun olarak, *Yeni Topoğrafyalar*'ın fotoğrafları, Batı Eyaletleri'ndeki çevresel yozlaşmanın tarihini göstermek amacıyla kullanılmıştır. ■

* Yazar, klasik Batı Eyaletleri şarkısı "Home on the Range"ten bahsediyor. (ç.n.)

Sanat fotoğraflarında rengi kullanan ilk fotoğrafçıları olan Stephen Shore, Batı Eyaletleri'nde dolaşmış ve Ara Yol, Presidio, Teksas (Alley, Presidio, Texas) (1975) fotoğrafındaki gibi az görülmüş yerleri fotoğraflamıştır.

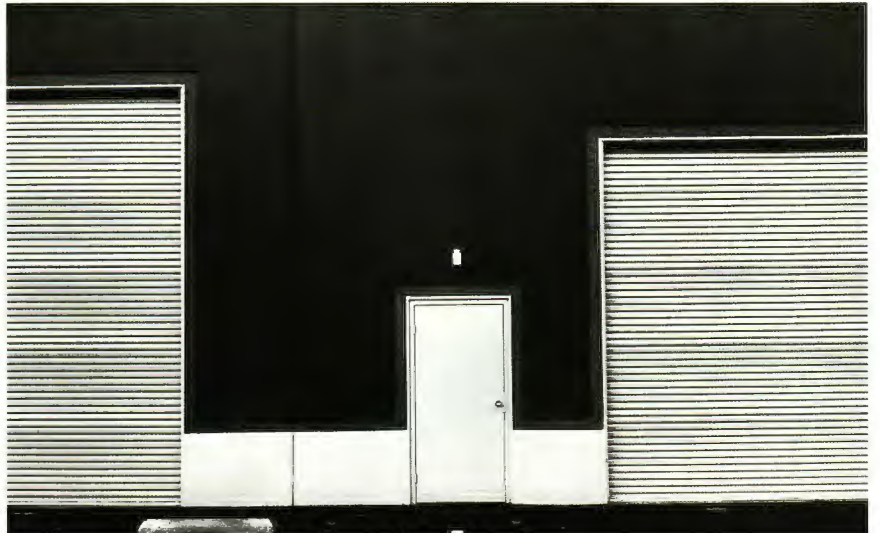


‘Yeni Topoğrafyalar aynı zamanda Kavramsal Sanat’ın gelişiyle sıkıca birleşmiştir.’



YUKARIDA: II. Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika’nın Batı Eyaletleri’nde banliyöler türedi. Robert Adams’ın Yeni Yeni Oturulan Tek-tip Evler (Newly Occupied Tract Houses), Colorado Springs, Colorado çalışmasında görüldüğü gibi (1968), bunlar açık ve çorak bölgeye aynakı düşüyordu.

SAGIDA: Lewis Baltz II. Dünya Savaşı sonrasındaındaki organize sanayi bölgelerinin mimarisini kayıt altına almakta uzmanlaşmıştı. Dikkatlice karpılmış Kaliforniya Irvin’deki Bir Binanın Güneybatı Duvarı (Southwest Wall of an Irvine, California Building) (1974) bu çalışmalardan biridir.





‘Foto-gerçekçiler derinlik yanılsaması ya da yakın plan bozulmaları gibi fotoğrafın optik yönlerinde yoğunlaştılar.’

YUKARIDAKI: Richard Estes'in 1974 yılı Woolworth çalışması titizlikle detaylandırılmış ancak insansız bir kent peyzajıdır.

SAGIDA: Bazı gözlemciler, Jan Vermeer'in yaklaşık 1658'de yaptığı Delft'in Küçük Sokakı (The Little Street of Delft) gibi resimlerin netliği ve ince detayları nedeniyle onun kamera obskura kullandığına inanırlar.



Fotoğrafın resimle gizli ilişkisinin ortaya çıkması

FİKİR NO 88

FOTO-GERÇEKÇİLİK

Foto-gerçekçilik: a) Fotoğraflara dayanan resimler midir?

b) Fotoğrafın bazı yönlerini kullanan resimler midir?

c) Fotoğrafın bununla hiçbir ilgisi yok mudur?

Cevap: Yukarıdakilerin hepsi.

Öyle ya da böyle, fotoğraf başka herhangi bir araçla daha önce elde edilemeyen bir gerçekçilik sunmuştur. Gerçekten de, özel bir tür olarak fotoğrafik gerçekçilik nosyonu o kadar etkilidir ki fotoğrafın icadından önce tamamlanan resimleri ve o zamandan itibaren yapılanları tartışmak için kullanılmıştır.

Bazı eleştirmenlere göre Jan Vermeer'in on yedinci yüzyıl resimleri, ressamın **kamera obskura** kullandığını o kadar çok açığa çıkarır ki eserlerinin resim olduğu kadar fotoğraf da olduğu düşünülebilir. Bu tip gözlemler, Vermeer'in kesin doğrusal bir perspektif üretmek için kamera obskura kullandığını öne sürer. Tam da fotoğraf makinesinin yaptığı gibi, Vermeer de en ön plandaki figürleri fazlaca büyük yapmıştır, Vermeer aynı zamanda bir merceğin kullanımını işaret edebilecek ışıltı ve vurgular eklemiştir. Hollandalı ressam, daha sonra gelecek olan kutu tarzı kamera obskuralar yerine, daha ilkel formda olanı kullanarak, yani duvara yerleştirdiği merceklerle görüntüyü içeriye belki de direkt tuvale yansıtmış olabilir. Bu tartışmanın her iki tarafının da belirli argümanları bulunmadır, fakat konunun düğüm noktası güzel sanatların fotoğrafla ilişkisinde

dir. Eleştirmen Susan Sontag, bu tez doğruysa 'bunun tarihin bütün büyük âşıklarının Viagra kullandığını öğrenmek gibi olacağını' söylemiştir. Sontag, yansıtılmış bir görüntüyü resmetmenin çocuk oyuncağı olmadığını bir kenara koyarak, fotoğrafın doğuşundan bu yana birçok eleştirmenin duygularına tercüman olur: fotoğraf ikinci derece bir sanattır ve onun gerçekliğini benimseyen sanatçılara prestij kaybettirir.

Alman ressam Christian Schad'ın (bkz. **Fotogram**) bazı resimlerindeki cam gibi berraklık, yakın plan detay ve rakursiyi elde etmek için fotoğraf makinesi kullandığına dair bir kanıt yoktur. Onun resim tekniği geçmişte, Rogier van der Weyden gibi titizlikle incelenmiş on beşinci yüzyıl sanatçıların eserlerinde de yer alır. Schad'ın kendi fotoğrafları tereddütsüz biçimde figüratif olmayan soyutlamalar olsa da, resimleri genellikle foto-gerçekçilikle ilişkili olarak anılmıştır. Bir ressamın bir fotoğrafı kullanarak izleyiciye üçkâğıt yaptığından şüphelenmek, doğrudan mercek veya fotoğraf makinesi kullanmadan fotoğrafın optik niteliklerinin ortaya çıkarılabildiğini ve keşfedilebildiğini kavramaktan daha kolaydır.

Resim ve fotoğraf 1970'lerde Foto-gerçekçi harekette işbirliği içine gir-



Ludwig Baumer'in portresinde (1929) Christian Schad, çenedeki hafif kırlı sakal gibi ince detaylarla arka plandaki aynalar ve çiçekler gibi sembolik öğeleri kaynaştırıp sihirlili bir gerçekçilik yaratmıştır.

di. Foto-gerçekçiler resim yapmak için içlerinden birini seçecekleri veya birkaçını birleştirecekleri fotoğraflar çekmek için alenen fotoğraf makinesi kullandılar. Çoğunlukla, yansıtılmış slaytlar üzerinden çalıştılar, bazıları fırça darbelerinden arınmış bir yüzey yaratmak için ticari boya tabancası kullandı. Fotoğrafın derinlik yansıtması veya yakın plan bozulmaları gibi optik yönlerinde yoğunlaştılar, fakat ufak ayrıntıları ayırma yapmadan yansıtmaları ve bazen koyu ve açık tonların sırtan spektrumu gibi bazı yönlerini göz ardı etmeyi tercih ettiler.

Fotoğrafları taklit etmek üzere programlanan bilgisayarlar, foto-gerçekçi görüntüyü etkilemek için her zaman bir takım seçimler yapıldığını ve fotoğrafın optik özelliklerinin yadsındığını kanıtlamıştır. Başka bir deyişle, her ne kadar sanat eleştirisi açısından kullanışlı bir fikir olsa da, aslında tek bir fotoğrafik gerçeklik yoktur. ■

Şehrin ötesinde, eşikte, sembolik yerler

FIKİR NO 89

KENAR MAHALLELER VE KUŞATILMIŞ BÖLGELER

California kenar mahallelerinden Paris banliyölerine, Güney Afrika uydu-kentlerinden Brezilya varoşlarına kadar dünyanın her yanından yüzlerce büyük kenar mahallenin fotoğrafı daima iki amaca birden hizmet eder. Bu fotoğraflar, bir taraftan yerel yaşamı kayıt altına alır, diğer taraftan toplumsal sorunların ve kaygıların sembolü olarak daha geniş kültürde ses getirir.

1967'de Ernest Cole'un kitabı *Esaret Evi*'nin (*House of Bondage*) yayımlanması, az görülen bir yerin Güney Afrika'da ulusal yaşamın bir sembolü haline dönüşmesine epeyce dikkat çekti. Aperteid dönemindeki rejim, fotoğrafların nerede çekileceğine ve nasıl dağıtılacağına sınırlamalar getirdiği için ırkçı olaylar ve uydu-kent yaşamının zorlukları nadiren fotoğraflanabiliyordu. Cole'un Güney Afrika'da yasaklanan fotoğrafları ve yazıları, çoğu çalıştığı şehrin dışında yaşamaya zorlanan Güney Afrikalılar'ın yaşadığı günlük ekonomik ve siyasal adaletsizliğin uluslararası raporlarının ilklerinden biri oldu. Kitap, ulusal politikanın ahlaki çürümüşlüğü'nün küresel bir sorun olarak algılanmasına yardım etti.

Birleşik Devletler'de 1970'lerde ortaya çıkan varoş fotoğrafçılığı bu kadar geniş kapsamlı sosyal değişimleri teşvik etmese de, gelişen tüketim kültürü hakkındaki ulusal tedirginliğe söz vererek yeni konut patlamasını fotoğrafladı. Bill Owens'ın kitabı *Kenar Mahalleler* (*Suburbia*) (1972) varoşlardaki yaşam sahneleleriyle sakinlerin yerinden olma duygularını kesiktir. Dolayısıyla, bu fotoğraflar ulusal hoşnutsuzluğun görsel sembollerine haline gelir: Hayatta bir çiftlik evi, bir parça çimen ve yeni bir arabadan fazlası olmalıdır. Kitabın sarsılmaz 40 yıllık po-

pülerliği orta sınıf kaygılarının tarihini yerinde teyit eder. Amerika'nın Batı Eyaletleri'nde, Owens'ın fotoğrafları gösterildiğinde diğer fotoğrafçılar kenar mahalle sakinlerini incelemekten uzak durdular; bunun yerine, hem çekirdek ailelerin şehir merkezlerinden soyutlanması hem de çoğunlukla çevresel bir yanlış hesaplama olan arazi kullanımını temsile varan, çorak topraklarla çevrili konutların aykırı varlığı üzerine odaklandılar (bkz. **Yeni Topoğrafyalar**).

Kuzey İrlanda'da John Duncan'ın Mantar Kent (*Boom Town*) isimli süregiden fotoğraf serisi, Belfast'ın on yıllarca süren ve 'Kuzey İrlanda Sorunu' olarak bilinen milliyetçi ve dinî şiddet döneminin ardından, hızla yeniden inşa edilmesini gösterir. 2002'de başlayan seri, kolayca kapatılamayan veya süslü peyzajın arkasına gizlenemeyen, çözüme ulaşmamış haksızlıkların varlığını özenle gösterir.

Geniş yankı oluşturan görüntüler yaratmaya göz diken fotoğrafçılar, on yıllarca düşük gelirli ve işsiz insanların yaşadığı Yeni Delhi, Meksika ve Rio de Janiero gibi büyük şehirlerin uç ve kenar mahallelerinin resmini çektiler. Bu projelerde en yaygın yaklaşım belgesel tarzı iken, Paris fotoğrafçısı Mohamed Bourouissa 2006'dan başlayarak *Périphéries* isimli kurgu bir seri yaratmış-



John Duncan, Mantar Kent (Boom Town) serisinde barış anlaşımlarını takiben, Kuzey İrlanda'da Belfast'ta gayrimenkulün hızlı gelişimini aktarmıştır. 2002'de reklam panosundaki güneş, York Caddesi'ndeki arazide ofis inşası

tasarısını duyuruyor ve aynı yıl Limestone Yolu'nda bir tabela görenlere içi boşaltılmış Delaware Binası'nda inşa edilmekte olan lüks apartmanda 'Hayallerini Yaşa'maları çağrısında bulunuyor.

tır. Yüksek çözünürlüklü televizyon ve videonun doymuş renklerinden faydalanan Bourouissa; şiddet, suç veya korkutmanın şehrin banliyö veya kenar mahallelerinde geçiyormuş gibi görüldüğü sahneleri sunar. Bu seri izleyici için fotoğrafları yorumlama eyleminden önyargıların ve varsayımların çıkarıldığı bir Rorschach testidir. Seyircinin bu kurgulanmış tasvirlerle yönelik çelişkili tepkisi, bu görüntülerin Fransa'da kentsel yoksulluk ve göçmenlik hukuku tartışmalarına sokulmasını sağlamıştır. ■



YUKARIDA: 1972 yılındaki Kenar Mahalleler (Suburbia) kitabından bu isimsiz çalışmasında Bill Owens, Livermore, Kaliforniya yakınlarındaki yeni konutlarda yaşayan insanların hayallerini ve hoşnutsuzluklarını kayıt altına almıştır.



AŞAĞIDA: Silvia Morara suç çetelerinin bir kavgayla karıştığı Napoli kenar mahallesi Scampia'da polisi devriye gezerken görüntülenmiştir.

‘Şipşak, gelecek kuşak için bir sahneyi kaybetmekten çok fotoğraf çekmenin kendisiyle ilgilidir.’



2004 yılından Ryan McGinley'nin Dakota (Saç) (Hair) isimli çalışmasında, arka plan ve genç kadının bedeni, o içeceğinden umursamamız bir şekilde bir yudum alırken saçını ileri savuran kamyonun hızından dolayı bulanıktır.

Gündelik fotoğraf makinesi?

FIKİR NO 90

ŞİPŞAK ESTETİĞİ

İsmi neyi işaret ederse etsin şipşak estetiği -aslında bir anti-estetik- profesyonel fotoğrafçılar ve sanat fotoğrafçıları tarafından çekilen alelade görüntülerin fotoğraflarını ifade eder. Fotoğrafçının becerisine rağmen bu fotoğraflar; kompozisyon dengesi, ışık, odak veya teknik konulara az önem verilerek çekilmiş gibi görünür.

'Şipşak estetiği' terimi, sanat fotoğrafçılığı ve foto-muhabirliğinde öyle yaygın hale geldi ki 1950'lerin sonunda bu konsept ilk kez oluşmaya başladığında, şipşakların nasıl görüldüğünü hatırlamak yararlı olacaktır. O zamanlar, şipşaklar çoğunlukla siyah-beyazdı, ucuz fotoğraf makineleriyle çekilirdi, küçük yerel mağazalarda veya filmi ve baskıları müşterilerden alıp onlara geri veren büyük fabrikalarda banyo edilirdi. Müşteriler de genellikle fotoğrafları köşelerinden albüm sayfalarına yapıştırırlardı. Sabit odaklı fotoğraf makineleriyle çekilen fotoğraflar, önemli süje veya süjeler merkezde doğru yerleştirildiğinde en iyi şekilde çıkıyordu. Profesyonel fotoğrafçılar için gerekli olan şipşak fotoğrafların kenarları, çoğunlukla ihmal ediliyordu. Fotoğraflarının

çekildiğini bilen insanlar, çoğunlukla, standart fotoğraf yüzlerini takınıyorlardı. Bazen de makinenin etrafında muziplik yapıyorlardı, fakat bu davranışın ne zaman uygunsuz olduğunu da biliyorlardı. Ciddi de olsa saçma da olsa şipşak için verilen bu pozlar, hikâyelerinin kayıt altına alındığını hafiften sezdirdiler. Konuyu ortadan kaldıran flaş patlamaları veya kısmen ışığa maruz kalmış filmler gibi bariz kusurları olan şipşaklar, genellikle albümlere konmuyordu, yine de bazıları atılmadan muhafaza edilirdi.

Başka bir ifadeyle, yirminci yüzyıl ortasındaki şipşaklar gündelik ve son dakikalık olma konusunda hak etmedikleri bir şöhrete sahiptir. Belirli bir dereceye kadar bu yanlış anlaşılma, şipşak fotoğrafın kendisini göz ardı et-

menin yanı sıra, uluslararası sanat ve fotoğraf çevrelerinde 1960'ların başlarında tutunmaya başlayan, dağınık ancak yine de kuvvetli 'şipşak estetiği' kavramıyla ilgilenmekten kaynaklanır. Robert Frank'in *Amerikalılar*'ı (*The Americans*) (bkz. *Doğrudan Fotoğrafçılık*) bazen bu stil için ilk örnek olarak düşünülür. Bazen bakmadan çekmeyi de içeren şimşek hızında çekim metoduyla elde ettiği ayarsız fotoğraflar kadar efsanevi olan Garry Winogrand, şipşak estetiği fikrini aptalca bulmuş olsa da kitlesinin bu terimle tanımladığı fotoğraflar çekmiştir.

Öyleyse, şipşak estetiği neydi ve şimdi neyi ifade eder? Kısaca, foto-muhabirliğinin anlaşılan geleneklerine ve fotoğraf kılavuzlarında yapılması ve yapılmaması gerekenlerle ilgili teknik birikime karşı tepki olarak doğan bir anti-estetik anlayışdır. II. Dünya Savaşı sonrasında, sanatçılar tarafından altı çizilen sıradan deneyime olan küresel ilgiyle paralellik gösterir. Şipşak, gelecek kuşak için bir sahneyi kaydetmekten çok, fotoğraf çekmenin kendisiyle ilgilidir. Bir stil olarak moda fotoğrafçılığını bilgilendirmiş ve sahiciliği belirtmenin bir yolu olarak foto-muhabirliğine geri dönmüştür. Benzer şekilde, dijital fotoğrafçılık ve fotoğraf paylaşım siteleri, özel ile herkese açık deneyim arasındaki farkı bulanıklaştıran samimi ifadenin bir göstergesi olarak şipşak fotoğrafın görünüşünü desteklemektedir. ■



1958 yılında, Brassai ve eşi Gilberte, İtalya'da Ceneva'da şipşak çektiren turistlermiş gibi poz verdiler.

Düşünen insanın fotoğrafçılığı

FIKİR NO 91

TEORİK SAPMA

1970'lerde fotoğraf pratiği, çağdaş toplumun kavramsal kaygılarına yetişerek cinsiyet, etnik kimlik ve sosyal kontrole değinen metin ve görseller oluşturmuştur. 'Teorik sapma' özel olarak bu dönemi işaret ediyor olsa da, fotoğrafçılık her zaman pek çok sanatsal ve sosyal yorum ortaya koymuştur.

Ressamların ve fotoğrafçıların eleştirel yazılarını ölçek evrensel bir skala olsaydı, fotoğraf 1839'da ilk kez dünyada ortaya çıkarıldığından bu yana, en çok katkıda bulunanların, büyük olasılıkla fotoğrafçıları olduğu ortaya çıkardı. Geçen iki yüzyıldan kalma fotoğraf dergilerinin çok sayıdaki cildi, nadiren okunur ya da yeniden basılır; yine de, bu dergilerde, birçok teknik tüyonun yanı sıra, fotoğrafın doğası ve dünyada oynayabileceği ve oynaması gereken çeşitli roller hakkında çok fazla görüş ve tartışma bulunur. Birçok önemli fotoğrafçı aynı zamanda yazar, editör ve eleştirmendi. Ayrıca, Charles Baudelaire'den Walter Benjamin'e ve Roland Barthes'e kadar pek çok önder kültürel yorumcu, fotoğraf hakkında kalıcı ve etkileyici düşünceler ve çalışmalar kaleme almışlardır. Bazı yorumcular, hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmadıkları sanatlar hakkında yazmak konusunda çekingen davranırken, fotoğraf neredeyse herkesin hakkında söyleyecek bir şeyi olduğu tek araç gibidir.

1970'lerden başlayarak, insanların içinde bastırılmaz arzular uyandırırken kendilerine yönelik algılarını şekillendiren görüntüler dünyası nosyonunu ileri süren birçok teori ortaya çıktı, bunu takiben fotoğraf pratiğinde anahtar bir değişim başladı. Yoksulluğun ve adaletsizliğin fotoğraflarının

ötesine geçerek politik analizle fotoğrafı entegre eden yeni bir tür sosyal belgesel çalışması, Martha Rosler'in *iki yetersiz betimleyici sistemde Bowery* (The Bowery in two inadequate descriptive systems) gibi projelerde şekil bulmaya başladı. Rosler'in çalışması seyirciyi, kelimelerde ve fotoğraflarda sunulan insan ve durumların klişe tasvirleriyle önce ilişki kurmaya sonra da bunları reddetmeye teşvik etti. Bu yeni sosyal belgeselin çatısını Postmodern nosyonu oluştuyordu, bu da insan gelişimi hakkındaki büyük ve modern üst anlamların çökerek daha küçük, birbiriyle rekabet eden nosyonlar halinde debelendiği fikriydi.

Teorik Sapma; görüntüler dünyasında her yerde ve her zaman bulunan kopyaların, özgünlüğü geçersiz kıldığı ve tüm fotoğrafları yeniden kullanıma açtığını öne süren **kendine mal etme** teorisine ek olarak, cinsiyet ve etnik kökene ilişkin kalıplaşmış yargıları da eleştirdi. Geçmişte ve günümüzde fotoğrafın kimlikleri sınırlamak ve belgelemek için kullanılması; kadınların, eşcinsellerin ve çeşitli ırklardan insanların tarihine kritik bir ışık tutmuştur. Buna ek olarak, insan kimliğinin sürekli olarak değişmesi ve belirsizliği nosyonu, teoride ve fotoğraf pratiğinde çok fazla dile getirildi. Gerçeğin inşasının üzerinde durulması,

yirmi birinci yüzyılda da devam eden bir eğilim olan sahnelenmiş fotoğrafların üretimini de teşvik etti (bkz. **Fotoğrafının Çekilmesi için Üretilmiş**). Teorik Sapma'nın keskinliği başarıları tarafından bir şekilde köreltilmiş olsa da, fotoğrafçılık üzerindeki etkisi uzun süreli olmuştur: Teorik sapma, fotoğraf çalışmalarını karanlık odadan çıkartıp beşeri bilimlerin ön salonuna sokmuştur. ■

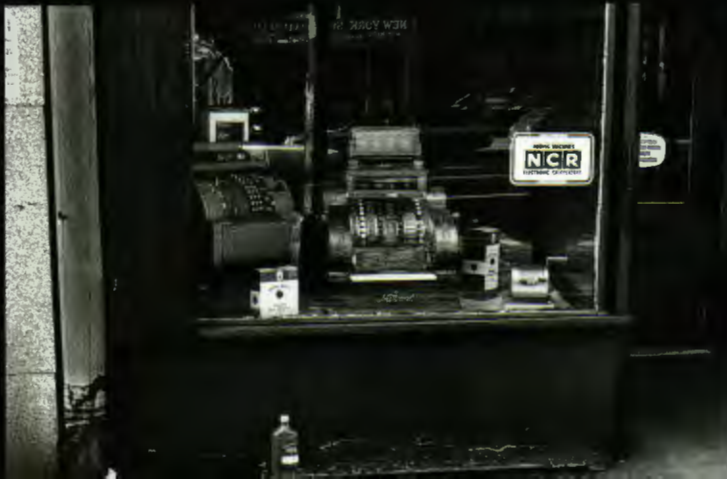
TRABADORES de MAQUILLADORAS! SU SALVADOR VIERNE!

MAQUILLADORA WORKERS! YOUR SAVIOR IS COMING!

‘Teorik sapma cinsiyet ve etnik kökene ilişkin kalıplaşmış yargıları da eleştirdi.’

YUKARIDA: Fred Louidier, N.A.F.T.A., Doğru Resmi Elde Etmek'te (Getting The Correct Picture) (1997-2008) olduğu gibi, Teorik Sapma'nın fotoğrafın siyasete doğrudan katılımını gerektirdiği yorumunu yapmıştır.

AŞAĞIDA: 1974-75 yılı serisi İki Yetersiz Betimleyici Sistemde Bowery'de (The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems) Martha Rosler kelimeleri ve fotoğrafları, birlikte veya ayrı açıklayıcılıklarının yetersizliğini öne sürmek adına, eşleşmiştir.



stewed
boiled
potted
corned
pickled
preserved
canned
fried to the hat



Yakındaki bir feribotun yolcusu olan Janis Krums, 2009 yılında New York'ta Hudson Nehri'ne zorunlu iniş yapan US Airways Havayolu şirketinin 1549 sayılı uçuşunun kazazedelerini kameralı telefonuyla kaydetmiştir.

Fotoğrafın maddesizleştirilmesi

FIKİR NO 92

KAMERALI TELEFONLAR

Kameralı telefonlar sadece içlerinde kamera olan telefonlar değil, doğrudan İnternet bağlantısı olan kameralardır. Kameralı telefonla çekilen fotoğrafın gönderilme hızı, fotoğrafı kısa mesaja dönüştürmüştür.

Uzun zaman önce, uzak, çok uzak bir evrende, bazı cep telefonlarının İnternet bağlantısı olmayan kameraları vardı. Kamerayla bütünselik cep telefonunun doğrudan çevrimiçi hale gelmesi ancak 1997 yılında gerçekleşmiştir. Zamanın çerçevesini bu şekilde ortaya koyunca, kameralı telefonun getirdiği sosyal değişikliklerin henüz emekleme çağında olduğunu varsaymak büyük olasılıkla doğrudur.

Kameralı telefon, daha önce hiç filmli veya dijital fotoğraf makinesi olmamış birçok insanın hayatına fotoğrafı soktu. Dahası, bazılarının kamerası olan dijital telefonlara erişim, sadece gelişmiş ülkelerde değil, zor bulunan ve yüksek fiyatlı olduğu ya da bulunmadığı yerlerde de, sabit hatlarla rekabet ederek onların yerini aldı. İlk kameralı telefonlar, dijital fotoğraf makinelere veya bilgisayarlar kadar çok sayıda fotoğraf depolayamıyordu, bu durum fotoğraflara karşı kullan veya sil tutumunu teşvik etti. Günümüzde kameralı telefonların sürekli artan depolama kapasitesine ve fotoğrafları bilgisayar veya diğer cihazlara aktarmanın daha kolaylaşmış olmasına rağmen, fotoğraf hâlâ hızlıca çekilir, gönderilir ve silinir. Kameralı telefonlar fotoğrafı, belki de dijital fotoğraf makinelere göre daha çok, elle tutulur fiziksel bir nesneden çok, düşük ihtimalle basılacak, geçici, arkadan aydınlatmalı bir fotoğrafa dönüştürerek maddesizleştirmişlerdir.

Kullanıcılar kameralı telefonlarını sürekli yanlarında taşıma eğiliminde olduğundan kameralı telefon, uzun süre boyunca sokak fotoğrafçılığı (bkz. **Sokak**) ile ilişkilendirilen önceden planlanmamış ve hızlı fotoğraf olan yakala ve çek için dijital kameradan bile

daha uygundur. Haber ruhuyla çekilen kameralı telefon fotoğrafları –ve daha yeni modelleriyle videoları– ‘vatandaş gazeteciliği’ olarak biliniyor. Gazeteler ve iletişim ağları düzenli olarak olaya karışmayan seyircilerden fotoğraf talep ediyor. 7 Haziran 2005’te Londra metrosunun bombalanmasından ve 2011’de Mısır Devrimi’nden kısa süre sonra, görgü tanıklarının kameralı telefon fotoğrafları ortaya çıkmıştır.

Analog fotoğrafçıların Diana fotoğraf makinesine (bkz. **İğne Deliği Kameralar**) hayran olması gibi, kameralı fotoğraf makinesi de önce kusurlarını değerli bulan sanatçılar tarafından kullanıldı. Kameralı telefon görüntülerinin güvenilirliği ve görüntü sadakati arttığında, Joel Sternfeld gibi bazı fotoğrafçılar bu görüntüleri projelerinde kullanmaya başladılar. Sternfeld, 2008 serisi iDubai’de Dubai’nin alışveriş merkezlerinde kameralı telefonla gizlice fotoğraflar çekmiştir. Oldukça değerli bir ticari obje olan iPhone ile, insanları günümüzün lüks alışveriş merkezlerinin sunduğu ürün ve eğlencelerle meşgul olurken fotoğraflamıştır. Yakın geçmişte, birçok alışveriş merkezi fotoğraf çekimini yasaklamıştı, böylece, kişinin tüketici fantezilerinin daha özgürce tadını çıkarabileceği bir alan oluşturuldu.

Artık kameralı cep telefonları, ‘phoneur’ denilen telefonla konuşuyormuş gibi yapıp gizlice fotoğraf çeken insanı yarattı. Sternfeld alışveriş merkezlerindeki gizli fotoğrafçılığı icat etmedi; herkesin bir müşteri ve casus olma potansiyeli olduğu kalabalıklara katıldı. Yakın zamana kadar fotoğrafın yasak olduğu veya görgüsüzlük kabul edildiği okul, kilise ve restoran gibi di-



Chelsea’li Fernando Torres’in 2011’de Barclay Premier Ligi’nde, Chelsea ve Liverpool arasındaki futbol maçında görüldüğü andaki gibi, spor karşılaşmalarında herkes fotoğrafçıdır.

ğer yerler de kişinin mahremiyet beklentisinin azaldığı ve kişiliğin icrası kavramının yeni bir anlam kazandığı sokağa katıldı. Politikacılar, ünlüler ve kamusal yaşamdaki insanlar kameralı telefonların olası varlığının başlarına iş açabileceğini unuttular. Bu durumda kameralı telefon hem fayda hem hak ihlali oluşturdu, şehrin caddelerinde ve iş merkezlerinde yaygın bulunan güvenlik kameralarının kişisel eşdeğeri haline geldi. ■

Önce yapmalı sonra çekmelisin



YUKARIDA: Henry Peach Robinson, 1860 yılındaki çalışması Sırt Üstü Uzanmış Figürle Grup'ta (Group with Recumbent Figure) olduğu gibi, bir sahnenin kısımlarını çekmeden önce, ön çizimler yapmış, görüntüleri taslakların üzerine yapıştırılmıştır.

SAGDA: Gregory Crewdson'ın Shakespeare'in Hamlet eserine dayanan büyük fotoğrafı Ophelia'da (2001) genç kadın 1950'lerdeki bir oturma odasında yığıyor gibi görünmektedir.

FİKİR NO 93

FOTOĞRAFININ ÇEKİLMESİ İÇİN ÜRETİLMİŞ

Yirminci yüzyılın sonunda bazı fotoğrafçılar, aracın dünyanın görünüşünü fotoğraflamayı vadettiği fikrini reddettiler. Bunun yerine; fikir odaklı, gerçekçiliği test eden 'fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş' türünün yaratma sürecinde, kendi sahnelerini tasarlayıp onların fotoğrafını çektiler.

Doğal ve insan yapımı nesnelerin ince-likli bir şekilde düzenlenmesi, natürmort resimde başladı. Erken dönem fotoğrafçılar, bu türe giriştiklerinde fotoğrafik natürmort, hem estetik hem de ticari açıdan başarılı oldu. 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde çekilen 'fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş' fotoğraflar önceki natürmortlarda dâhil edilmeyen insan figürünü de kapsadı. Aslında, çağdaş natürmort fiziksel açıdan komplike bir işlem olarak ortaya çıktı ve çoğunlukla fotoğraf pratiğinin eleştirisini içinde barındırdı.

Kostümlü aktörler ve arka planla dikkatle sahnelenmiş fotoğraflar, fotoğrafçıların sanat tarihinden ve ahlaken ilham verici hitabelerden alınan temaları fotoğraflarına katmanın yolunu aradıkları Victoria Dönemi'nde çekiliyordu. Daha sonra gelen 'fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş' terimi, kurgusal fotoğrafçılığı benimseyen fotoğrafçıların çalışmalarını tanımlamak için icat edilmiştir ve bunların resmin taklit edilmesiyle ya da doğru davranışın özendirilmesiyle fazla ilişkisi yoktur. Bu türün biraz garip olan



adı, 1979 yılında Birleşik Devletler'i turlayan serginin başlığından gelmektedir.

Fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş çalışmalar **Kavramsal fotoğrafçılığın** fikirlerle olan vurgusuyla **Teorik Sapma** sırasında öne çıkan yoğun gerçekçilik arayışını harmanlamıştır. Bu tür, sokak fotoğrafçılığı (bkz. **Sokak**) ve **karar anı** kavramında örneklerle gösterilen fotoğrafçının dünyanın görünüşüne bağlı kalmasını reddetmiştir. Bir sahneyi veya sahne serisini yaratmak ve canlandırmak için yazarların, sanatçıların, marangozların ve fotoğrafçıların birlikte çalıştıkları sinema ve reklam tasarımcılığında bu türün geçmiş örnekleri bulunur.

Gregory Crewdson'ın büyük ölçekli fotoğraflarındaki muammalı ve rahatsız edici sahneler birçok asistanla haftalar boyunca çalışmayı gerektirir. Gerçek küçük kasabalarda veya büyük, inşa edilmiş stüdyo ortamlarında çekilen fotoğrafları **gerçeküstünün** endişe veren öğelerini ödünç alırken, dolaylı olarak film tekniklerini ve tarihi referans gösterir. Crewdson fotoğraflarını kapsamlı bir post-produksiyon işlemiyle tamamlayarak sinema geleneğini izler. Crewdson'ın fotoğraflarındaki yirminci yüzyıl yaşamı-

nın ölçsüz ve örtük eğilimlerinin izinin görüntülerini tamamlamak için pişmanlık duymadan kullandığı dijital olanaklarla birleşmesi, bilgisayar görüntüleri ve düzenlemeleriyle büyüyen ve post prodüksiyon ayarlamalarının tembellik veya geçersizlik olduğunu kabul etmeyen yeni nesil fotoğrafçılar arasında onun çalışmalarını ve yaklaşımını etkili kıldı.

Çoğunlukla üç boyutlu ortam veya dekor inşa etmeyi gerektirdiği için bu türde çalışan fotoğrafçılar, bazen aynı zamanda yetenekli heykeltıraşlardır. Crewdson gibi büyük ölçekli baskılar üreten Thomas Demand, çoğunluğunu kâğıt kesmeyle elde ettiği gerçek boyutlu nesneler ve sahneler yaratır. Bunlar sıklıkla suç işlenen veya korkunç olayların yaşandığı yerlerin fotoğraflarına dayanır. İnşa ettiklerinin fotoğrafını çektikten sonra onları yok eder. Fotoğrafları orijinalinden üç kere uzaklaştırılmıştır, böylece çevresinde meydana gelen olaylarla ilgili çok az bilgi verir. Crewden'in çalışması, geç yirminci yüzyılda fotoğraf pratiğinin aktif olarak diğer sanatlarla melezleşmesine örnek oluşturur. ■

Ne kadar aldatıcı görünse de, Thomas Demand'ın Açıklık (The Clearing) isimli 2003 yılı çalışması kâğıt ve kartondan inşa edilmiş bir sahnenin fotoğrafıdır.



‘Van Doesburg sanat eserinin gerçekleştirilmeden önce zihinde tasarlanması ve şekillendirilmesi gerektiğini yazmıştır.’

2001: Aziz K.'ye Saygı Duruşu
(2001: Hommage á St. K.) isimli
1991 çalışmasında René Mächler,
kesinlik ve belirsizlik arasındaki
gerilime oynayan bir tür fotogram
olan luminogram yaratmıştır.

SOMUT FOTOĞRAFÇILIK

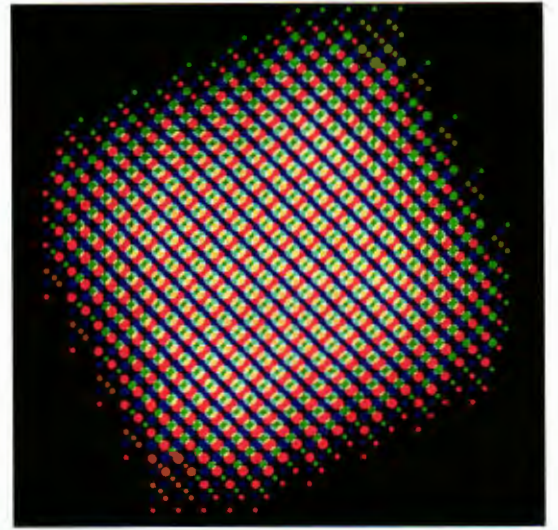
Somut fotoğrafçılık salt fotoğrafik fotoğraflar tasarlama ve çekmeye adanmış bir fikir ve pratiktir. Theo van Doesburg'un somut sanat kavramından geliştirilen somut fotoğrafçılık, fotoğrafın haber verme, bilgilendirme veya ilham kaynağı olma gibi sorumluluklarından arındığında nasıl görünebileceğini araştırır.

Somut fotoğrafçılık ilk bakışta Henri Cartier-Bresson'un **karar anı** teorisi ve John Szarkowski'nin **fotoğrafçının gözünü** oluşturanları listelemesi gibi, fotoğrafik fikirlerin tarihindeki diğer fikirlerle ilişkili gibi görünür. Fakat dünyanın görünüşünün stilistik bir yaklaşımda sürdürüldüğü bu kavramların aksine somut fotoğrafçılık sadece kendini referans alan bir fotoğrafik görüntünün yararı için, algılanabilen stil, konu ve bakış açılarını devreden çıkarır. Doğada veya insan yapımı çevrede bulunan formların soyutlanması değil, salt bir zihin ürünüdür.

Somut fotoğrafçılık, 1930 manifestosu sanatlara uygulanabilir düşüncelerin altını çizen Hollandalı sanatçı ve teorisyen Theo van Doesburg tarafından ortaya atılan disiplinler arası somut sanat kavramının fotoğrafa özel halidir. Van Doesburg sanat eserinin gerçekleştirilmeden önce zihinde tasarlanması ve şekillendirilmesi gerektiğini yazmıştır. Ne doğadaki biçimleri içermeli ne de tenselliğe veya duygusalığa dayanmalıdır. Dahası, icrasında kullanılan teknik, mekanik olmalıdır ve fotoğraf kendinden başka bir şeye gönderme yapmamalıdır. Dolayısıyla, her fotoğraf, fotoğrafın kapasitesini gösteren bağımsız bir deneydir. Somut fotoğraf pratiğinin tipik bir örneği olan Gottfried Jäger'ın 2004'te yazdığı

Credo, II. Dünya Savaşı öncesi Alman deneysel fotoğrafçılığının (bkz. **Fotogram**) çağdaş somut fotoğrafçılığın atası olduğunu ana hatlarıyla belirtir. altını çizer. 1920 ve 30'lardaki Alman deneyselcileri gibi, somut fotoğrafçılar anlatsal **foto-muhabirliğinin** yanı sıra sembolik çalışmaların da (Bkz. **Sıralar**) karşısında çalışıyor olarak görmüşlerdir.

İsviçreli fotoğrafçı René Mächler'in *Fotoğrafçılığın Sıfır Noktasında* (At the Zero Point of Photography) isimli 2004 yılındaki sergisi, yumuşak geometri ve fotoğraf küçültme ile deneylerini göstermiştir. Fotoğrafik soyutlamaya yaklaşımı nesnel olmayan fotoğraflar elde etmek için yalnızca fotoğrafik imkânları kullanarak soyut resim ve heykelin mirasını yok sayar. Somut fotoğrafçılığın katı prensipleri Jäger ve Mächler'in çalışmalarında hüküm sürerken birçok fotoğrafçı, tasfiyeci olmayı düşünmeden, somut fotoğrafçılığın fikirleriyle kendi çalışmalarını tamamlayıcı olarak ilgilendiler. 1970'lerde Ugo Mulas *Sağlamalar* (Verifications) serisinde her gün üzerinde çalıştığı fotoğrafın içsel öğelerini keşfetti. Çağdaş sanatçı Helen Robertson birbiriyle zıt fotoğraf çiftlerini her birini ayrı odalara koyarak mekân ve yön ile deney yaptı. Bu düzenlemede fotoğrafları heykel veya yerleştirme çalışmalarının parçası haline



Gottfried Jäger, *İğne Deliği Yapılar* (Pinhole Structures) (1967) serisinde çok sayıda iğne deliğini mercek olarak kullanarak sadece ışık hareketlerini kaydeden geometrik desenler yaratmıştır.

geldi. Ortodoks bir stratejiyle olmasa da çabaları, çok sayıda bağlamı kabul edip aracın eğilimlerini melezleştirirken, somut fotoğrafçılıkta deneysel odaklanmayı sürdürür. ■

Fikirlerin fotoğrafçılığı

FIKİR NO 95

KAVRAMSAL FOTOĞRAFÇILIK

Fotoğrafçılığın akademi ve sanat dünyasında özümsemesi, 1960'larda çok yönlü uluslararası Kavramsal Sanat hareketi, fotoğrafçılığı hissiz bir muhabir ve nötr bir görüntü aracı olarak benimsediğinde başladı. Kısa süre içinde Kavramsalcılar, fotoğrafın belgelemesi beklenen gerçeğe ilişkisini keşfetmeye başladılar.

1960'larda Kavramsal sanatçılar geleneksel sanat araçlarından ve sanat nesneleri yapmaktan uzaklaşıp, bunun yerine fikirlere ve bunların belgelenmesine yöneldiler. Fotoğrafın güzel sanatlarla tarihi bağlantılarını ve geçmiş etkileşimlerini bir kenara itip, onu fikirlerin ve performansların yansız bir kayıt tutucusu olarak ele aldılar. Buna ek olarak, Kavramsalcılar'ın sanat nesnesini maddesizleştirme vurgusu, fotoğraf filmi gibi ucuz ve gündelik malzemeler kullanarak önemle belirtilmişti. Çok geçmeden, Kavramsalcılar fotoğrafın gerçeğe komplike ilişkisini bir sonraki aşamada keşfetmeye başladılar.

Gerçekte Kavramsal Sanat, fotoğrafı hem sanat eserlerinin hem de teorisinin temeli olarak ele alarak fotoğrafın

bir fikir olarak incelenmesine girişti. Hitoshi Nomura'nın izlediği yol, fotoğrafla Kavramsal karşılaşmanın tipik bir örneğidir. Nomura fotoğrafı kısa ömürlü heykel çalışmalarını belgelemek için kullanmaya başlamıştır. Kendini bir fotoğrafçıdan ziyade fotoğrafı kullanan bir sanatçı olarak tanımlamaya devam etse de, Nomura'nın ilgi alanlarının doğal süreçlerin uzun zaman zarfında incelenmesini kapsayacak şekilde genişlemesiyle, fotoğraf kullanımı, çalışmalarıyla daha bütünlük hâle gelmiştir.

Bu dönemde, belgeden Kavramsal sanat nesnesine geçiş, Jan Dibbets'in *Büyük Kuyruklu Yıldız 3°-60° - Gök/Deniz/Gök* (Big Comet 3°-60° - Sky/Sea/Sky) çalışmasında fotoğrafların onları dizmeye yara-

yan -ve tersi de geçerli olan- yalın düz bir heykelle bütünleşmesinde açığa çıkarılmıştır. Nomura gibi Dibbets de kendini fotoğrafçı olarak tanımlamaz, fakat fotoğrafı algı değerlendirmelerinde yoğun olarak kullanır. Fotoğraf kullanan bir sanatçı olma tutumu Kavramsalcılığa yayılarak, fotoğrafçılığın geniş bir sanatçı ve öğrenci çevresi tarafından kullanımına önyak oldu.

Bir diğer etkileyici birleşim, sanat teorisiyle fotoğraf pratiğinde gerçekleşti. Bunun tipik bir örneği Victor Burgin'in yazılarında ve fotoğraflarında yer alır. Britanyalı Kavramsalcı Victor Burgin, bir galerinin zemininin bir kısmını fotoğrafı, fotoğrafları döşemelerle aynı boyut ve renklerde bastı ve onları ahşaba zımbalayarak, fotoğrafların ve objelerin tamamen eşleştiğini iddia ettiği zekâ oyununu gibi bir sistem oluşturdu. Burgin fotoğrafçı eleştirmenlere örnek gösterilir, onun çalışmaları fotoğraf veya edebiyat alanında akademik çalışmalar yürütenler başta olmak üzere görüntü üreten bir nesli etkilemiştir. Burgin'in kitabı *Fotoğrafı Düşünmek* (Thinking Photography) (1982) **Teorik Sapma** sırasında önde gelen metinlerden biri haline gelmiştir.

Kavramsalcılığın fotoğrafı kullanımı, fotoğrafı, fotoğraf eğitimi olmayan ama görsel imkânlarını sonradan keşfederek kullanmaya devam eden sanatçılarla tanıştırdı. Dahası, fotoğrafçı eleştirmenlerin birleştirilmiş görsel ve kavramsal pratikleri, fotoğrafı beşeri ve sosyal bilimlerde tartışılan bir konu haline getirdi. ■



Hitoshi Nomura 1977-80 Ay Çetelesi (Moon Score) çalışması için on yıldan fazla süre, her gece bir rulo film (36 poz) çekim yapmıştır.



Jan Dibbets'in 1973 Büyük
Kuyruklu Yıldız, 3°-60° - Gök/
Deniz/Gök (Big Comet 3°-60°
- Sky/Sea/Sky) çalışması alçak
kabartma heykel ile fotoğrafı
birleştirir.

‘Szarkowski, fotoğraf pratiği ve koleksiyonculukta ulusal ve uluslararası alanda çarpıcı bir etkiye sahipti.’

1966’da bir sergiyle birlikte çıkan
Fotoğrafçının Gözü (The
Photographer’s Eye) yaklaşık 50
yıl boyunca basıldı.

THE PHOTOGRAPHER’S EYE



Fotoğrafın beş unsuru

FIKİR NO 96

FOTOĞRAFÇININ GÖZÜ

Fotoğrafçılık diğer sanatların resimsel standartlarına bağlılığını terk edip doğasında olan niteliklerine odaklanmalıdır. New York Modern Sanatlar Müzesi'nin fotoğraf bölümünün yöneticisi tarafından 1960'larda öne sürülen bu tez, bir neslin fotoğraf pratiğini ve eleştirisini şekillendirdi.

'Fotoğraf', John Szarkowski'nin söylemiyle 'bütün olarak doğmuş'tur. Fotoğrafçının konu seçiminden çok, fotoğraf makinesinin çekim metotlarının oluşturduğu ortak bir dağarcık, aracın anahtar ayırt edici özelliklerini yaratmıştır. 1966 yılındaki *Fotoğrafçının Gözü* (*Photographer's Eye*) sergisi ve kitabı, fotoğrafı diğer sanatlardan ayıran birbiriyle bağlantılı beş unsuru göz önüne aldı. Bulguları akademik programlar ve müze koleksiyonları için temel oluşturdu.

Belki de en etkili özellik ilkiydi – 'şeyin kendisi'. Bu, fotoğrafın gerçekliğin bir muadili değil, bir tasvir olduğu fikrini destekledi. İkinci özellik olan 'detay', bir fotoğrafın gerçekliğin sadece bir parçası olabileceği düşüncesinin yanında fotoğrafın elde edebileceği güçlü netliğe işaret etti. Malzeme seçme ve eleme işlemi merkezi öneme sahipti, buna 'çerçeve' dendi. Çerçeve, sadece fotoğrafın durdurup inceleyebileceği diğer bir unsur olan 'zaman' ile bir arada çalışmaktaydı. Son unsur olan 'bakış açısı' fotoğrafçıların kendi bakış açılarını seçmelerine izin verdi.

Szarkowski analizinin geçerliliğini kanıtlamak ve fotoğrafçılara, küratörlere ve koleksiyonerlere tavsiye etmek için sergiye ve kataloğa anonim bir, geçmiş dönem ve çağdaş fotoğraf seçkisi koymuştur. Szarkowski, nerede ortaya çıktıklarına veya kimin çektiğine bakılmadan tüm iyi fotoğrafların bu öğelerin akıllıca yönetilmesi sayesinde oluştuğu düşüncesini vurgulamak için zamanı durduran bilimsel fotoğraflar (bkz. **Zamanı Durdurmak**), foto-muhabirliği ve spor fotoğrafları (bkz. **Spor Fotoğrafçılığı**) eklemiştir.

Szarkowski sadece bir eleştirmen veya tarihçi olsaydı görüşleri bu denli etkili olmayabilirdi. MoMA'nın yaklaşık 30 yıl boyunca fotoğraf bölümü yöneticisi olarak, kurumu için fotoğraflar topladı ve çok sayıda, geniş bir ziyaretçi kitlesine sahip olan sergiler düzenledi. Bu nedenle görüşleri, fotoğraf pratiği ve koleksiyonculukta ulusal ve uluslararası alanda çarpıcı bir etkiye sahipti. Genç fotoğrafçılar yeni ve eski çalışmaları değerlendirmekte esas olan beş unsuru gayretle tartıştılar ve tıpkı on dokuzuncu yüzyılın sonunda fotoğraflarını değerlendiren

1962'de esprili ve becerikli André Kertész, bir insan gözünün tuhaf bir resmine bakan John Szarkowski'nin gözlüklerinin koyu çerçeveleriyle vurgulanan gözlerinin fotoğrafını çekti.



mesi umuduyla Alfred Stieglitz'in galerilerine akın ettikleri gibi ürünlerini Szarkowski'ye göstermek için New York'a uzun ve zorlu yolculuklar yaptılar. Dahası, Szarkowski'nin çizdiği ana hatlar, sanatçılara ve sanat tarihçilerine sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in bildik biçimciliği aracılığıyla akademiyle bir köprü ortaya çıkardı. Bu daha sonra, Szarkowski'nin pişman olmuş olabileceği bir bağlantıdır. **Teorik Sapma** sırasında Szarkowski'nin nosyonlarına –Greenberg'inkilere olduğu gibi– dar görüşlü ve sosyal gözlemciliği ve reformun cesaretini kıran saçma estetiklere kapılmış olduğu gerekçesiyle ve aynı zamanda eserleri tarihsel bağlamlarından kopardığı için geniş çapta ve yüksek sesle karşı çıkmıştır. ■



YUKARIDA: Vik Muniz'in Alfred Stieglitz'in Güverte (The Steerage) fotoğrafının çikolata sosu versiyonunda (2000) gösterdiği gibi bazı fotoğraflar öyle ünlüdür ki kişiler bunları bilmeyerek kendilerine mal ederler ve bunlar zihinsel ikonalar haline getirilir.

AŞAĞIDA: Martha Rosler, Savaşı Yuvaya Getirmek: Güzellik Evi (Bringing The War Home: House Beautiful) (1967-72) serisinden bu fotoğraf için çağdaş iç mekân fotoğraflarıyla Vietnam Savaşı haber fotoğraflarını bir araya getirmiştir.

Senin olan benimdir

FİKİR NO 97

KENDİNE MAL ETME



1970'lerde geliştirilen teori odaklı bir teknik olan kendine mal etme, görüntülerin hükmettiği distopik bir dünya vizyonundan kaynaklandı. Kendine mal etme yanlıları, fotoğraf bolluğunun altını çizmek için başkalarının sahip olduğu veya yarattığı görüntülere el koyup özgürce kullandılar.

Kendine mal etme -kendine ait olmayan bir şeye el koyma- fotoğraf pratiğinde bu adı almadan epey önce bir stratejiydi. Meşhur çalışması L.H.O.O.Q. (1919) için Marcel Duchamp, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sını alıp bir kopyasında değişiklik yapmıştır. Richard Hamilton'ın bilinen eseri *Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?)* (1956) tüketim malları ve dergilerden reklamları alarak yapılmıştır. Hamilton'ın çalışması, sadece geriye, Dadaist kolaja doğru bakmadı, ileri doğru, 1980'lerde sigara reklamlarındaki kovboy fotoğraflarını kopyalamak ve büyütme için ticari bir laboratuvar isteyen Richard Prince'in el koymaları

na da baktı. Prince'in neslinden Sherri Levine gibi bazı kendine mal etmeler, kitaplardaki ve kataloglardaki halleriyle ünlü fotoğraflarını tekrar fotoğrafladılar. Ortaya çıkan çalışmanın kendilerinin olduğunu söylediler, bir anlamda öyleydi de, çünkü onları kopyalayıp -özgünlüğü yüceltmek yerine sorgulayan- farklı bir entelektüel bağlama yerleştirdiler.

Fotoğrafın fotoğrafını çekenler, Duchamp tarzı hiciv yapmaya çalışmak yerine, daha çok ünlü Alman eleştirmen Walter Benjamin'in 'Mekanik Çoğaltma Çağında Sanat Eseri' (1936) denemesinde altı çizildiği gibi, kitlesel medya çağında orijinalin değerini sorguladılar. Levine ve diğerlerinin çalışmaları bu stratejiyi popülerleştirdi.



Levine ve diğerleri tarafından tekrar fotoğrafı çekilmiş fotoğrafları bir daha fotoğraflayan ve böylelikle orijinalle kopya arasındaki mesafe ve ayrımı genişleten ve özgünlük kavramını bulan- dıran mevcut nesli yarattı. Vik Muniz, ikonik fotoğrafların nihayetinde yay- gın kültüre nasıl yerleşip böylelikle herkese ait olduğu hakkında alaycı bir yorum olarak Alfred Stieglitz'in *Güverte'sini* (*The Steerage*) çikolata sosuyla aklından çizip fotoğraflayarak saygısız bir temsiliyi yarattı.

Kendine mal etmeye eleştiriler sanat dünyasının içinden ve dışından geldi. Bu şekilde eserlere el koyanlara karşı fikri mülkiyet hakları savları ileri sürüldü, davalarla tehdit edildiler ve yargılandılar. **Teorik Sapma** sırasında aktif olan sanatçı fotoğrafcıların kendine mal etmeye eleştirileri aralıksız sürdü. Kapsamlı eleştirel yazıları fotoğrafları kadar etkili olan Martha Rosler, yirminci yüzyılda kendine mal etmenin rolünü derinlemesine inceleyen, 'Alıntılar üzerine Notlar' isimli çok tartışmalı bir deneme yazdı. Reklamlardan yapılan kendine mal etmenin bir-

çok biçiminin, bilmeden ticari ürünleri ve stereotipleri daha çekici hale getirebileceğini öne sürmüş, kendine mal edilmiş fotoğrafın orijinal amacıyla yeni bağlamının arasını açmak için ironinin gerekli olduğunu gözlemlemiştir. *Savaşı Yuvaya Getirmek: Güzellik Evi* (*Bringing The War Home: House Beautiful*) isimli savaş karşıtı serisi, mükemmel iç mekânlarla savaş görüntüleri arasında nahoş bir kontrast yaratarak, mimarlık ve tasarım dergilerinden fotoğraflarla Vietnam Savaşı'nı anlatan belgesellerden alınan askerlerin veya acı çeken köylülerin fotoğraflarını birleştirir.

Kendine mal etme, çağdaş sanat ve fotoğrafçılıkta bir strateji olarak devam ederken, fotoğrafları kişisel koleksiyonlarına eklemek veya yeniden kullanmak üzere kopyalamak, dijital teknolojileri kullanan milyonlar için günlük bir deneyimdir. Flickr kendine mal etmeyi gündelik bir iş haline getiren çeşitli benzer zihniyetteki kendine mal etme gruplarını desteklemektedir. ■

İkonik sosyal fotoğraflara yönelik endişeleri doğrultusunda Richard Prince, zahmetli karanlık oda çalışmalarını pas geçti ve sigara reklamlarından kendine mal ettiği 1993 yılındaki isimsiz çalışmalarını ucuz bir ticari laboratuvarı üretti.

Durağan ve hareketli görüntüleri birleştirmek

FİKİR NO.98

FOTO/VIDEO

Fotoğraf ve video 1960'ların sonunda yakınlaştı, yeni ortaya çıkan videoyla sanatçılar ve fotoğrafçılar ilgilenmeye başladılar, yeniliğinin onu tarihsiz kıldığını iddia ettiler. Yirmibirinci yüzyılda fotoğraf ve video, sanat dünyasında olmasa da, yüksek çözünürlüklü olarak her ikisini de çekebilen yeni bir kamerada tekrar birleştirildi.

1960'ların sonlarında, bir takım fotoğrafçılar piyasaya sürülen Sony Portapak ile çekilen düşük teknoloji videoaları kullandığında birçok kültürel eğilim kaynaştı. Performans sanatının popülerliği, videonun sadece geçici performansları kaydetmenin bir yolu olmayıp, bu tip çalışmaların bizzat kendi içinde yapılabileceği bir araç olduğunu ileri sürdü. Fotoğrafçılıkta ortaya çıkan, güzel sanatlarda karşılık bulamayan, cinsiyet ve etnik kimlik sorunlarına ilgi, video kullanımını da harekete geçirdi. 1960'lardaki avangart sanatçılar için video sanatı, fotoğrafçılık gibiydi: Güzel sanatlarda açıkça küçümsenen bir makine sanatı. Geleneksel olmayan bu sanatçıların algısında, fotoğraf ve videonun müşterek bir hikâyesi vardı. Dahası videonun sanat karşıtı cazibesi, ağabeyi televizyonun gücünü benzersiz bir şekilde eleştirme kabiliyetiyle desteklenmekteydi. Martha Rosler, artık fotoğrafçılar arasında gelenekselleşmiş olan ikili kullanım modelini kurarak medya eleştirilerini hem video hem fotoğraf üzerine kurdu. 1920'lerde film üzerine çalışan sanatçılar ve fotoğrafçılar gibi (bkz. **Film und Foto**) 1960 yılının fotoğrafçıları kaygısız ve deneyselciydi. Ken-

dilerinden önce gelenler gibi, videoyu neredeyse duraklamış gibi yavaşlatarak durağan ve hareketli görüntülerin arasındaki sınırı keşfettiler. Yoko Ono'nun *Göz Kırpması (Eyeblink)* gibi 1960'ların başındaki çalışmaları, hareketi elle tutulur bir durağanlığa indirger. Videoyla fotoğraf arasındaki ayrımı belirsizleştiren bu yaklaşımın karşısına, günümüzde düzenli olarak büyük ölçekli yansıma fotoğraf yerleştirmeleriyle çıkılır. Bill Viola'nın videoaları, alternatif zaman boyutlarının aleminde gerçekleşen pekiştirilmiş duyuşal, duygusal ve ruhani bilgilerin potansiyeline odaklanmak için sıradan görsel deneyimlerin temposunu kökten değiştirir. Çalışmaları Rönesans ve Barok resminden alınma tema, fikir ve renklerden etkilenmiştir. Bu durağan sanat öğeleri, video gibi hareketli sanat araçlarının anlatı olanaklarıyla bir araya getirilmiştir. Bazen izleyiciler ilk etapta zengin tonlu fotoğraflar gibi görünen, fakat süresi uzatılmış küçük hareketlerin görülmeye başlandığı tablolara yaklaşırlar.

Teknolojinin ilk zamanlarında, videodaki görüntü dondurulunca bulanık, kaymış bir fotoğraf ortaya çıkardı, bu görüntü tarzı video dağarcığının bir

parçasıydı ve 1970'lerde fotoğraf ve film imgelemine etkiledi. Durdurulan analog kasetteki bulanıklık, her bir segmentin kendi başına düşük çözünürlüklü olmasındandır, doğru hızda oynatıldığında analog video görüntüsü nettir. Fotoğrafta ve videoda dijital imkânların ilerlemesiyle, durağan/hareketli ayrımı keyfi bir hal alır. Düzenleme programları durağan görüntüleri hareketlendirebildiği gibi (bkz. **Hareketli Resimler**) videoları da hareketsiz kılabilir. Red gibi son zamanlarda üretilen dijital sinema kameraları öyle yüksek çözünürlüktedir ki mükemmel fotoğraflar yaratmak için duraklatılabilir. 2008 yılında bu kapasiteye sahip kameraları tanımlamak için 'DSMC' (*Digital Still and Motion Camera - Dijital Durağan ve Hareketli Görüntü Kamerası*) tabiri üretildi. Yüksek çözünürlük teknolojisi profesyonel ve amatör kameralara giriyor. Bu da gelecekte aynı cihazla yüksek çözünürlüklü fotoğraf ve video çekilebileceğini gösteriyor. ■

Bill Viola 2000 yılı çalışması
Afallamış Beşli (Quintet of the
Astonished) dahil, videolarının bir
çoğunda duragan ve hareketli
görüntülerin birlikteliğini inceler.



Time dergisinin 24 Kasım 2008 seçin sonrası sayısının kapagi, zorlu ekonomik kosullara deginmek icin, Buyuk Buhran doneminden Baskan Franklin Roosevelt'in fotografından secilen ogeleri dijital fotograf duzenleme programlariyla yeni Baskan Barack Obama'ya uyarlanmistir.

NOVEMBER 24, 2008



The Transition:
Why Team Obama
Is Ready to Roll

Somalia:
The Worst
Place on Earth



Shaken but Stirring:
Bond Is Back
With a Vengeance

TIME



The New New Deal

What Barack Obama can
learn from F.D.R.—and what
the Democrats need to do

BY PETER BEINART

www.time.com

Fotoğrafçılığın görüntü değiştiren geleceği

FIKİR NO 99

DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK

Bazı fotoğrafçılar, dijital fotoğrafçılığı, üzerinde oynama yapabilme olanağıyla karşılayarak, aracın *vrai-faux** ya da 'gerçek-sahte', potansiyelini geliştirebilecekleri geniş yeni bir laboratuvar olarak ele aldılar. Negatifsiz görüntüler, sonraki hiçbir yinelemenin 'gerçek' halinin ölçülemeyeceği sabit bir orijinal olmaksızın geldiler.

Dijital fotoğrafçılık ilk defa ana akım medyada belirdiğinde bazı insanlar yөн-teminin kusursuz görsel yalanlar uydurmak için kullanılabileceğinden korktu. 1982'de *National Geographic* dergisi dijital olarak Gize'deki Mısır piramitlerinin yatay bir fotoğrafını dikey formattaki kapağına sıkıştırdı. Sığdırmak için iki piramidi gerçekte olduklarından daha yakına taşımak zorundaydılar. Sadece küçük bir değişiklik olsa da editörler okuyucuları bilgilendirmediler. Olay geniş tartışmalara yol açtı, protesto edildi ve sosyal gözlemciler tarafından fotoğrafçılıkta dijital çağın başlangıcı olarak kabul edildi.

Dijital fotoğraflar küçük görsel bilgi parçaları olan piksellere dayanır. Bilgisayar programları ve internet kullanırken, fotoğrafları düzenlemeyi ve aktarmayı olanaklı hale getirir ve karanlık odada kullanılanlar gibi elle yapılan işleri ve gerçek zamanlı teknikleri neredeyse ortadan kaldırır. Günümüzde başlangıç seviyesindeki fotoğraf düzenleme araçları, geniş ölçüde amatörlerin kullanımı için uygundur. Bir zamanlar nadir ve pahalı olan teknolojinin, halk tarafından artan kullanımıyla yanlış yönlendiren fotoğrafların tespiti daha yaygın hale gelmiştir ve yanıltıcı fotoğrafları teşhir etmeye adanmış web siteleri mevcuttur. Fazlaca oynama yapılmış fotoğraflar 'fotoşöplü' görüldüğü için alaya alınmaktadır. Moda reklamları, modelleri dijital olarak inceltip, gerçekçi olmayan kürdan gibi bedenleriyle genç kadınları aşırı diyetler yapmaya özendirdikleri için eleştirildi. Öte yandan, amatör dijital fotoğraf makine-



lerine yüklenmiş popüler bir uygulama, herkesin fotoğraftaki insanlara dijital diyet uygulamasına olanak tanır.

1970'lerin başında fotoğrafçılar, dijital teknolojinin geliştirilmesine dahil oldular. Günlük yaşama benzese de optik gerçeklikte hiçbir temeli olmayan bir fotoğrafın yapılabileceğine dair fikir tarafından boşuna umutlandırıldılar. Joan Fontcuberta, bu dijital potansiyele 'gerçek-sahte' olarak değinmiştir. Günümüzde, dijital fotoğrafçılık; fotoğraf çekmek, değiştirmek, paylaşmak ve aktarmak gibi birçok şeyi analog fotoğrafçılık ve onun sistemlerinden daha iyi yapar. Bu değişiklikler, fotoğraf pratiğini ve genel olarak dünyayı etkilemiş

Pedro Meyer, bir dijital fotoğrafçılık öncüsü ve taraftarı, *Meleğin Baştan Çıkarılması* (Temptation of the Angel) isimli çalışmasını 1991'de gerçekleştirmiştir.

olsa da, yine de eski teknolojinin izlerinden ilerler. Aynı zamanda, daha ayırt edici olarak dijital bir geleceğin parçaları ortaya çıkabilir. Dijital fotoğrafçılık ve beraberindeki sistemler ve cihazlar, halkın fotoğraf algısını sabit bir bellekten birçok uygulamayla çok sayıda farklı biçimlere dönüşebilen geçici ve değişken bir görüntüye doğru değiştiriyor gibi görünmektedir. ■

* Yayıncının Notu: Fransızca gerçek-sahte.

Coğrafi katmanlı pasta

FIKİR NO 100

CBS

Metinleri olduğu kadar fotoğrafları toplayan, depolayan, karşılaştıran ve analiz eden Coğrafi Bilgi Sistemi (CBS), sitelerden yeni ve eski fotoğrafları arar, fotoğrafların ölçeğini yeniden şekillendirir ve aynı hizaya getirir, fotoğrafların arasında ve içinde farklılıkları vurgulayarak onları belirli katmanlarda üst üste koyar.

Fotoğraf, baskı araçları veya dijital teknoloji tarafından sunulanlar gibi dağıtım sistemleriyle melezleştğinde fotoğraf pratiğinde önemli bir artış ve değişim meydana geldi. CBS askeriye-den beşeri bilimlere değişen alanlarda yenilikçi bir araç sunar. Fotoğrafçılık alanına uygulanması yeni bir tip fotoğraf temelli imgelem yaratarak, eski ve yeni fotoğrafları genişletmeyi ve birleştirmeyi vadeder. Geçmişte, bu zaman ve emek gerektiren işin bir kısmı karanlık odada yapılabilirdi. Fakat fotoğrafların biriktirilmesi ve 'coğrafi koordinatlandırma' işlemi görsel ve metinsel bilgiler dijitalleştirildiğinde en iyi şekilde gerçekleştirilir.

CBS arkeolojide fotoğrafa dayalı yeni bir alt alan oluşturdu. Eski casus uçağı ve sivil hava fotoğrafları; ABD uzay mekiklerinden çekilen fotoğraflar, Google Earth ve gerçek zamanlı verilerle katmanlandırılarak daha önce görülmemiş yolları, kanalları ve binaları ortaya çıkardı, hayvancılık ve tarım modellerindeki değişiklikleri belirledi. CBS aynı zamanda yağmacıların açtığı çukurları ve zarar gösterip, tarihini belirleyip karşılaştırma yaparak arkeolojik alanlarda hırsızlık ve hava olaylarının etkisini denetlemeye yardımcı olur. CBS bilgisayar tabanlı olduğu için bireysel araştırmacılar, fotoğraf veya veri ekleyip çıkararak görüntü katmanlarını özel projelere uyarlayabilirler. CBS işlet-

melerin ve taşımacılık merkezlerinin gerçek zamanlı fotoğrafları bir araya getirmesine ve gözlemlerini paylaşmasına olanak sağlar. Beşeri bilimlerde CBS doğrudan incelenmek için çok büyük veya çok hassas olan öğelere uygulanmıştır. Örneğin, Normanlar'ın İngiltere'yi fethi etrafındaki olayları anlatan kumaş bazlı uzun onbirinci yüzyıl işlemesi Bayeux Kilimi, bilim adamlarının, kullanıcılar arasında paylaşılan, tarihi kaynaklar, haritalar, sanat araçları ve yorumlar ekleyebileceği şekilde yazılımlarla dijitalleştirilmiştir.

'O zaman ve şimdi' veya 'yineleme' fotoğrafçılığının değeri CBS tarafından artırıldı. 1889'da Alman bilim adamı Sebastian Finsterwalder erime hızlarını kaydetmek ve hesap etmek için Alp-ler'deki buzulların fotoğraflarını çekmeye başladı. Onunki, çoğunluğu kendi kendine görev biçmiş olan 'yineleme' fotoğrafçılarının dünya çapında yarattığı aynı yerde durarak aynı görüntüyü uzun zaman dilimlerinde kaydetme projelerinin en eskilerinden biriydi. Sanatta, 1977'de doğan Yeniden Fotoğraflama Teftiş Projesi 1870'lerde çekilmiş tarihi manzaraları (bkz. **Manzara**) ziyaret edip fotoğraflarını çekti. CBS ile birlikte yineleme fotoğrafları, çevre çalışmaları ve şehir planlamasında yeni -ve daha paylaşılabılır- bir kullanım alanı buldu. Historypin ve Look-BackMaps gibi CBS'lerin kullanıcı



dostu amatör sürümleri, akıllı telefon ve bilgisayar kullanıcılarına, o anda nerede konumlanmış oldukları dahil, konumların tarihi fotoğraflarını elde etme ve katmanlandırma imkanı verdi. Kullanıcılar fotoğrafa kendilerini koyabilir, yeni bir fotoğraf ekleyebilir veya henüz kaydedilmemiş tarihi bir fotoğraf ekleyebilir. ■

YUKARIDA: Dijital programlar, kullanıcıların çeşitli görsel ve metinsel kaynaklara bilgi yüklemesine ve bunları birbiriyle ilişkilendirmesine olanak tanır.

AŞAĞIDA: Akıllı telefonlar ve tabletler gibi taşınabilir cihazlar, tarihi alanlar ve hava trafik danışmalarından alınan bilgiyle karşılaştırmalı kişisel haritalar üretmek için kullanılabilir.



‘Bireysel araştırmacılar görüntü veya veri ekleyip çıkararak, görüntü katmanlarını özel projelere uyarlayabilirler.’



Bilgisayarların farklı zamanlarda çekilmiş fotoğrafları hizalama becerisi, arkeologların tarihi sitelerde doğal nedenler veya insan kaynaklı müdahale yüzünden oluşan değişiklikleri inceleyebihnesine izin verir.

Sözlük

akıllı telefon (smartphone)

Arama yapmaktan fazlasını yapan telefondur. İnternete bağlanır ve başka uygulamalara sahiptir.

alan derinliği (depth of field)

Fotoğrafçılıkta, makul surette görülebilir veya odakta olan yakın ve uzak nesneler aralığına işaret eder.

aldatmaca fotoğrafçılığı (trick photography)

Gözü aldatmak veya oyalamak için çekilen ev boyutunda bir patatesin fotoğrafı gibi fotoğraflardır.

ambrotip (ambrotype)

1850'lerde icat edilen bir fotoğraf türü. Cam tabaka olan negatifin arkasına koyu renk kâğıt veya kumaş konularak tonları tersine çevriliyordu ve çıkan sonuç dagerotip fotoğrafa benziyordu.

analog fotoğrafçılık (analogue photography)

Geniş anlamda film kullanılan fotoğrafçılığı tanımlamak için kullanılır. Dijital fotoğrafçılığın zıttıdır.

ara negatif (internegative)

Analog fotoğrafçılıkta slayttan yapılan ve sonra baskıda kullanılan negatif.

ardışık görüntü (afterimage)

Orijinali görüldükten sonra insan görüşünde kalan görüntüdür.

arka ışık (backlighting)

Bir hayvanda ayırt edici kürk gibi ana hatları veya kenar çizgilerini vurgulamak için süjeyi gün ışığı gibi bir ortam ışığının önüne koyma veya süjenin arkasına bir veya birkaç ışık yerleştirme.

baskı uzmanı (photofinisher)

Analog fotoğrafçılıkta filmi banyo edip fotoğrafı basan kişi veya firma.

boya tabancası (airbrush)

Pigmentleri ince bir akış halinde püskürtmek için sıkıştırılmış hava kullanan, fotoğraflara renk vermek veya iyileştirmeye yarayan kalem gibi bir cihaz.

dedektif fotoğraf makinesi (detective camera)

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda geliştirilen, kolayca gizlenebilen küçük kameralar için kullanılan terim.

diyapozitif (transparency)

Analog fotoğrafçılıkta, dijital çağa kadar sıkça dergi ve gazetelerde kullanılan, saydam kâğıda işlenmiş pozitif baskıdır; 35 mm slayt da diyapozitifdir.

doygunluk (saturation)

Bir rengin yoğunluğudur.

eklemeli renk (additive colour)

Genellikle kırmızı, yeşil ve maviden oluşan renklerin diğer tüm renkleri oluşturmak için karıştırıldığı renkli fotoğraf üretme metodu.

Fedakârlık (Teorisi) (Sacrifices (Theory of))

İyi bir fotoğraf her detayı vurgulamaz, genel bütünlüğü sağlamak için bazılarını feda eder.

flaş lambası (flashbulb)

Küçük bir ampul gibi, genellikle fotoğraf makinesinin merceğiyle senkronize edilmiş ve bir sahneye ışık patlaması yayan cam bir ampul.

flaş tozu (flash powder)

Flaş lambasının selefidir. Flaş tozu bir tepsiye konur ve ateşlenirdi, hem ışık hem ses olarak patlama oluşturdu.

Flickr

Fotoğraf postalanabilen veya paylaşılabilen bir web sitesidir. Müzeler gibi kurumlar kadar, amatör ve profesyonel fotoğrafçılar tarafından da kullanılır.

foto-hikâye (photo-story)

Önemli olay veya temaların kelimelerle değil fotoğraflarla ifade edildiği anlatı. Kelimeler tamamlayıcı olarak yer alabilir.

foto-mekanik (photomechanical)

Analog fotoğrafçılıkta, fotoğrafın dijital öncesi dönemde, örneğin basılması amacıyla, baskı levhalarına aktarılması için mekanik yöntemlere eklenmesi.

fotoğraf editörü (photo editor)

Gazete ve dergilerde fotoğraf editörü, görevli editörlerle birlikte çalışarak potansiyel fotoğrafları mizanpaj için geliştirir. Fotoğraf editörleri bir konuyu işlemek üzere görevlendirilmiş kadrolu veya bağımsız fotoğrafçılarla da çalışabilir.

fotomontaj (photomontage)

Fotoğrafları ve bazen metinleri yeni bir anlam oluşturmak üzere kesip birleştirmektir. Fotomontaj parçaları arasındaki yapıştırma izlerini azaltmak için sıkça sonradan tekrar fotoğraflanır.

göbek deliği fotoğrafçılığı

(belly-button photography)

Vizöre, aşağı bakmak için fotoğraf makinelerini bel hizasında taşıyan ondokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyıl fotoğrafçıları işaret eden argo terim.

güvenli ışık (safelight)

Analog fotoğrafçılıkta karanlık odada banyo edilirken filmi etkilemeyecek olan ışıktır.

habercilik (reportage)

Haberleri bildirmek eylemidir. Bazen foto-muhabirliğini tarif etmek için kullanılır.

ıslak levha/kuru levha (wet plate/dry plate)

Ondokuzuncu yüzyılda ışığa duyarlı malzemelerin maksimum duyarlılığına camda veya metal levhada ıslak tutarak ulaşılmıştı. Kuru levhalar isminden anlaşıldığı gibi levhaların kuru kullanımına izin veren bir gelişmeydi.

ışığa duyarlı malzeme (light-sensitive material)

Analog fotoğrafçılıkta ışık ışınlarına duyarlı bir dizi kimyasal karışım. Fotoğraf makinesinde ışığa maruz bırakılır ve sonra bir fotoğraf elde etme üzere işleme tabi tutulur.

ışıklı masa (light table)

Yarı saydam malzeme yerleştirilmiş, alttan ışıklandırılmış, slaytları ve diyapozitifleri tasnif etmek ve üzerlerinde çalışmak için kullanılan masa.

kimyasal fotoğrafçılık (chemical photography)

Güncel kullanımda karanlık odada veya laboratuvarında kimyasallar kullanılarak banyo edilen dijital olmayan fotoğrafçılık ya da analog fotoğrafçılığa bir gönderme.

kombinasyon baskı (combination print)

Tek tek negatiflerin bir görüntü elde etmek amacıyla ışığa duyarlı yüzey üzerine banyo edildiği, fotoğraf ve kolajın bir karışımı.

kontakt baskı (contact sheet)

Üzerine bir veya daha fazla negatifin kontrol amaçlı basıldığı ışığa duyarlı kâğıt sayfasıdır.

kronofotoğrafçılık (chronophotography)

Kelimesi kelimesine zaman fotoğrafçılığıdır. Bu terim ondokuzuncu yüzyıl sonlarında fotoğrafçılar zamanı durdurmanın yollarını mükemmelleştirdiğinde kullanılmaya başlandı.

kurgusal fotoğrafçılık (directorial mode)

Bazı fotoğrafçıların fotoğraf çekmek için

aktörler, ışık uzmanları, manzara ressamaları ve benzerlerini yönetmesini tarif etmek için sinemadan ödünç alınan terim.

kurucu çekim (establishing shot)

Sinema ve fotoğrafçılıkta çoğunlukla çalışmanın başında yer, zaman ve konuyu saptayan bir veya bir dizi fotoğraf.

makro fotoğraf/mikro fotoğraf (photomacrograph/photomicrograph)

Makro fotoğraf konusunu gerçek boyutta veya daha büyük gösterir; mikro fotoğraf mikroskop yardımıyla çok küçük bir nesnenin büyütülmüş fotoğrafıdır.

microdot

Sadece özel bir görüntüleyiciyle görülebilecek kadar aşırı küçültülmüş bir parça metin veya fotoğraf. Gizli bilgileri aktarmakta kullanılmıştır.

mozaik (mozaic)

Büyük bir resim oluşturmak için bir araya getirilmiş küçük resimler topluluğu.

nötr görüş (neutral seeing)

Sıklıkla fotoğrafa atfedilir, fotoğraf makinesinin nesnel görüntüler sağladığını ifade eder.

odaklama camı (focusing screen)

Analog fotoğrafçılıkta, odaklama camı fotoğrafının fotoğrafı ön izleme yapabileceği yarı saydam levhadır. Terim, dijital fotoğrafçılıkta ise LCD (Sıvı Kristal Gösterge- *Liquid Crystal Display*) ekranı betimlemek için kullanılır.

orta plan (medium shot)

Sinema ve fotoğrafçılığın ekme teknesidir. Orta plan hem süreyi hem de arka planı -süreyi bağlama yerleştirmeye yeterli derecede- gösterir.

ortam ışığı (ambient light)

Fotoğrafçının ek ışık ekleyebileceği, bir sahnede mevcut aydınlatma.

periferik görüş (peripheral vision)

Tam karşıya bakıldığında kenara doğru göze çarpan periferik görüştür.

Photomation

Dijital fotoğrafçılıkta durağan görüntülere ardışık hareketli görünümü vererek onları hareketli hale getiren programdır.

post-produksiyon (post-production)

Tam olarak fotoğraf makinesi fotoğrafı çektikten sonrasındır. Dijital çağda fotoğrafı tamamlamak üzere artan bilgisayar programları kullanıma eğilimine işaret eder.

puslu fotoğraflar (fuzzy graph)

Resimsel fotoğrafların sisli veya belli belirsiz niteliğini tanımlamak için ondokuzuncu yüzyılda kullanılan mizahi terim.

Resimselcilik (Pictorialism)

Fotoğrafi sanat haline getirmeyi hedefleyen uluslararası geç ondokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl sanat fotoğrafçılığı hareketi. Fotoğrafları genellikle bulanık bir görünümle nitelendirilir.

RGB

Eklemeli yöntemde kırmızı, yeşil ve mavi temel renkler olarak görev yapar.

Sabatier etkisi (Sabatier effect)

Analog fotoğrafçılıkta fotoğrafı çekilen objenin kenarlarında tonların tersine çevrilmesidir.

serbest gazeteci (stringer)

Bir gazete veya dergi için, talep üzerine, muhabir veya fotoğrafçı olarak çalışan kişidir.

Stanhope

İçine yerleştirilmiş bir mercekle sayesinde izleyicinin bir fotoğrafı veya resmi görebildiği, örneğin sigara ağızlığı gibi, minyatür bir cihazdır.

stereogram (stereograph)

Aynı görüntünün birbirinden hafifçe farklı iki fotoğrafı, üç boyutluluk yansılması yaratması için yan yana monte edilir. Biri sol gözün görüşünü taklit eder, diğeri görüntüyü sağ gözün gördüğü gibi gösterir.

stok fotoğraf (stock photography)

Sıklıkla önemli coğrafi alanların veya ünlülerin olmak üzere daha sonra kullanmak üzere saklanan fotoğraflara denir.

stroboskop (strobe)

Hareketi kaydetmeye yarayan, sıklıkla fotoğrafçılıkta kullanılan ışık patlamalarıdır.

şipşak (snapshot)

Sıklıkla bir amatör tarafından, basit fotoğraf donanımları kullanarak çekilen kulasız fotoğraftır.

tamamlayıcı boyama (overpainting)

Bir fotoğrafın üzerine boyamak anlamına gelir. Bazı kültürlerde tüketicilerin zevk ve adetlerine uyması için fotoğraflar hafifçe rötuşlanmış veya yoğun şekilde boyanmıştır.

tamamlayıcı renkler (complementary colours)

Renk tekerinde karşı konumlarda bulunan renkler demektir. Birbirlerini tamamlar, bu da

pekiştirmek anlamına gelir. Karıştırıldıklarında gri, siyah veya kahverengiyi oluştururlar.

tele-yazıcı (teletype machine)

1920'lerden 70'lere kadar, noktadan noktaya radyo, elektrik vurular ve diğer vasıtalarla haber alıp ileten, elektrikle çalışan otomatik bir daktilodur.

tele-fotoğrafçılık (wire-photo)

Analog fotoğrafçılıkta fotoğrafların telgraf veya telefon kabloları aracılığıyla aktarımıdır. Faks makinesine benzer.

telemetre (rangefinder)

Fotoğraf makinesine yerleştirilmiş, fotoğrafçının mercekten fotoğrafı çekilecek objeye kadar olan uzaklığı ölçmesine yarayan aygıttır.

temel renkler (primary colours)

Tüm diğer renkleri elde etmek üzere karıştırılabilen renklerdir.

ton dönüşümü (tone reversal)

Özellikle siyah-beyaz analog fotoğrafçılıkta sıkça fazla pozlanmadan dolayı koyu ve açık tonların tersine dönüşmesidir.

Üçte Bir Kuralı (Rule of Thirds)

Fotoğrafçının görüntünün üzerine konulmuş, üçtaş oyunu matrisi gibi bir kare hayal ederek ve önemli süjeleri kesişen yerlere veya merkez çizgiler boyunca yerleştirerek bir fotoğraf tasarlamasına yardımcı olan ilke.

View-Master

1939'da geliştirilmiş ve hâlâ piyasada olan bir cihaz. Özel bir diskin üzerine iliştirilmiş üç boyutlu fotoğrafları görüntülemek için kullanılır.

vizör (viewfinder)

Fotoğrafçının çekeceği görüntüye baktığı küçük mercektir. Ucuz dijital fotoğraf makinelerinde vizörün yerine geniş bir görüntüleme ekranı bulunur.

yakala ve çek (grab shot)

Genellikle beklenmeyen bir sahne veya olayın çok az hazırlıkla çabucak çekilmesi.

yumuşak odak (soft-focus)

Fotoğrafta detayları veya atmosferi bulanıklaştırmaktır.

zoetrop (zoetrope)

Görüntüleri hızlıca çevirerek hareket yanılsaması yaratan dairesel bir aygıttır. ö

Okuma Önerileri

Anthology of African and Indian Ocean Photography (Paris: Édition Revue Noire, 1999).

Billeter, Erika. *A Song to Reality: Latin-American Photography, 1860–1993* (Barselona: Lunwerg Editores, 1998)

Bright, Susan. *Auto-Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography* (New York: Monacelli Yayınları, 2010)

Campany, David, ed. *Art and Photography* (Londra: Phaidon, 2003)

Carlebach, Michael L., *The Origins of Photojournalism in America* (Washington DC: Smithsonian Enstitüsü Yayınları, 1992)

Constructed Realities: The Art of Staged Photography (Zürih: Stemmler, 1989/95)

Cotton, Charlotte. *Imperfect Beauty: The Making of Contemporary Fashion Photography* (Londra: V&A Yayınları, 2000)

—. *The Photograph as Contemporary Art* (Londra: Thames and Hudson, 2004)

Debroise, Olivier. *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*, çev. ve düzeltme Stella de Sà Rego (Austin, Teksas: Teksas Üniversitesi Yayınları, 2001)

Deheja, Vidja. *India: Through the Lens: Photography 1840–1911* (Washington: Smithsonian Enstitüsü, 2000)

Dickerman, Leah. *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris* (Washington DC: Ulusal Sanat Galerisi, 2008)

Elliott, David, ed. *Photography in Russia, 1840–1940* (Londra: Thames and Hudson, 2000)

Frizot, Michel, ed. *A New History of Photography* (Köln: Könemann, 1998)

Gernsheim, Helmut ve Alison Gernsheim. *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* (New York: McGraw-Hill, 1969)

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s (New York: Queens Sanat Müzesi, 1999)

Goldberg, Vicki. *The Power of Photography* (New York: Abbeville, 1993)

Holburn, Mark. *Black Sun: The Eyes of Four: Roots and Innovation in Japanese Photography* (New York: Aperture, 1994)

Honnef, Klaus, Rolf Sachse ve Karin Thomas, eds. *German Photography 1870–1970* (Köln: DuMont Buchverlag, 1997)

Jammes, André ve Eugénie Parry Janis. *The Art of the French Calotype* (Princeton: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1983)

Lebeck, Robert ve Bodo von Dewitz. *Kiosk: A History of Photojournalism* (Londra: Steidl, 2001)

LeMagry, Jean-Claude ve André Rouillé, eds. *A History of Photography*, çev. Janet Lloyd (New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1987)

Marcoci, Roxana. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* (New York: Modern Sanat Müzesi, 2010)

Marien, Mary Warner. *Photography and Its Critics* (New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1997, pb., 2011)

—. *Photography, A Cultural History* (Londra: Laurence King Yayınevi, 2010)

Millstein, Barbara Head. *Committed to the Image: Contemporary Black Photographers* (New York: Brooklyn Sanat Müzesi, 2001)

Newhall, Beaumont. *The History of Photography* (New York: Modern Sanat Müzesi, 1982)

Oguibe, Olu, Okwui Enwezor ve Octavio Zaya, eds. *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, (New York: Guggenheim Müzesi, 1996)

Orvell, Miles. *American Photography* (New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 2003)

Out of India: Contemporary Art of the South Asian Diaspora (New York: Queens Sanat Müzesi, 1998)

Panzer, Mary. *Things As They Are: Photojournalism in Context since 1955* (New York: Aperture, 2005)

Parr, Martin ve Gerry Badger. *The Photobook*, Cilt. 1 ve Cilt. 2 (Londra: Phaidon, 2004, 2006)

Pelizzari, Maria Antonella, *Traces of India: Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850–1900* (New Haven: Yale Britanya Sanat Merkezi, 2003)

Pinney, Christopher. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1997)

Pultz, John. *The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1995)

Roberts, Pamela. *A Century of Colour Photography* (Londra: Andre Deutsch, 2007)

Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*, 4. baskı. (New York: Abbeville Yayınevi, 2008)

—. *A History of Women Photographers* (New York: Abbeville Yayınevi, 1994)

Sandweiss, Martha A., ed. *Photography in Nineteenth-Century America* (Fort Worth, Teksas: Amon Carter Müzesi ve New York: Harry N. Abrams, 1991)

Stathotos, John. *Image and Icon: The New Greek Photography, 1975–1995* (Atina: Helen Kültür Bakanlığı, 1997)

Thomas, Ann. *Beauty of Another Order: Photography in Science* (New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları, 1997)

Tupitsyn, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924–1937* (New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları, 1996)

Willis, Deborah. *Reflections in Black: A History of Black Photographers, 1840 to the Present* (New York: W. W. Norton, 2000)

Wride, Tim B. *Shifting Tides: Cuban Photography after the Revolution* (Los Angeles: Los Angeles Bölgesi Sanat Müzesi, 2001)

Wu, Hung ve Christopher Phillips. *Between Past and Future: New Photography and Video in China* (Chicago: Smart Sanat Müzesi, 2004)

Müzeler ve Arşivler

Müzeler, ulusal kütüphaneler ve özel galerilerin websiteleri fotoğrafçılık eğitiminde esaslı kaynaklar haline gelmiştir. Dünya çapında çağdaş sanata adanmış müzeler ve galeriler rutin olarak çevrimiçi fotoğraf paylaşımı yapmaktadır. Yerel tarih müzelerinin çoğunlukla geniş fotoğraf koleksiyonları bulunur ve bunlar websitelerinde örneklerini sergilerler. Fotoğraflar kolayca taranabildiği veya İnternete direkt aktarılabilirdiği için koleksiyonlar eskiye nazaran çok daha ulaşılabilir haldedir. Ayrıca kurumlar Flickr gibi fotoğraf paylaşım sitelerinden faydalanıp görsel materyaller paylaşmaktadır. Bulunabilecek siteler aşağıdaki kısaca sıralanmıştır.

Kuzey Amerika

Uluslararası Fotoğraf Merkezi (*International Center of Photography*) New York
<http://www.icp.org/>

Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi (*US Library of Congress*) Washington DC
<http://www.loc.gov/pictures/>

George Eastman Kuruluşu Uluslararası Fotoğraf ve Film Müzesi (*George Eastman House International Museum of Photography and Film*) Rochester
<http://www.eastmanhouse.org/>

J. Paul Getty Müzesi (*J. Paul Getty Museum*) Los Angeles
<http://www.getty.edu/>

Fototeca, Pachuca
<http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?id=11>

Latin Amerikan Kütüphanesi (*Latin American Library*) Tulane Üniversitesi New Orleans
<http://lal.tulane.edu/collections/imagearchive>

Kanada Ulusal Galerisi, Fotoğraf Koleksiyonu (*National Gallery of Canada, Photography Collection*), Ottawa
<http://www.gallery.ca/en/see/collections/category.php?categoryid=6>

Avrupa

Ulusal Medya Müzesi (*National Media Museum*), Bradford
<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/>

Victoria ve Albert Müzesi (*Victoria and Albert Museum*), Londra
<http://www.vam.ac.uk>

Fotoğrafçılar Galerisi (*The Photographers' Gallery*), Londra
<http://www.photonet.org.uk/>

Fransız Ulusal Kütüphanesi (*Bibliothèque nationale de France*), Paris
<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

Avrupa Fotoğrafçılık Evi (*Maison Européenne de la Photographie*), Paris
<http://www.mep-fr.org/us/>

Alinari Müzesi (*Alinari Museum*), Floransa
<http://www.alinari.it/en/museo.asp>

Winterthur Fotoğrafçılık Müzesi (*Winterthur Museum of Photography*), Zürih
<http://www.fotomuseum.ch/>

Fotoğrafçılık Müzesi (*Museum of Photography*), Berlin
<http://www.smb.museum/smb/standorte/index.php?p=2&objID=6124&n=12>

Ludwig Müzesi (*Museum Ludwig*), Köln
<http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=1799>

Sanat ve Endüstri Müzesi (*Museum für Kunst und Gewerbe*), Hamburg
<http://www.mkg-hamburg.de/>

ROSPHOTO – Rus Ulusal Müzesi ve Sergi Salonu (*The State Russian Museum and Exhibition Centre*), St Petersburg
<http://www.rosphoto.org/>

Asya

Tokyo Büyükşehir Fotoğrafçılık Müzesi (*Tokyo Metropolitan Museum of Photography*), Tokyo
<http://www.tokyoessentials.com/index.shtml>

Paris-Beijing Galerisi (*Gallery Paris-Beijing*), Beijing ve Paris
<http://www.parisbeijingphotogallery.com/main/index.asp>

Fotoğrafçılık Müzesi (*Museum of Photography*), Seoul
www.photomuseum.or.kr/

Sadece Online

Harappa (Hindistan'da fotoğraf tarihi hakkında bölümler içeren websitesi)
<http://www.harappa.com/>

Fotoğrafçılıkta Kadın Uluslararası Arşivi
<http://www.cla.purdue.edu/waaw/palmquist/index.htm>

Daguerre Topluluğu (*Daguerreian Society*)
<http://www.daguerre.org/>

Stereoskop Topluluğu (*Stereoscopic Society*)
<http://www.stereoscopicsociety.org.uk/>

Dizin

Koyu sayfa numaraları resimleri göstermektedir.

2001: Aziz K'ye Saygı Duruşu (2001: Hommage à St. K.) (Mächler), 194
303 No'tu Oda (Room 303) yerleştirmesi (Weisz), 9

Abbott, Berenice, 117
Açıklık (The Clearing) (Demand), 193
Adams, Ansel, 15, 36, 88, 89, 143, 174
Adams, Robert, 42, 181
Adbusters dergisi, 127
Afallamış Beşli (Quintet of the Astonished) (Viola), 203
Afgan Kızı (McCurry), 177
Agassiz, Louis, 75
Agee, James, 166
Ağa, 36, 113
agrandisman, 6, 35, 36, 48, 49, 140
Aile Benzerliği (Family Likeness) (Rejlander), 68
Akadama Porto Şarabı reklamı, 126, 127
akademiler (académies), 6, 22, 58, 59
akülü telefonlar, 206, 208 ayrıca bkız.
kameralı telefonlar
Al Hazen (İbn Haytham), 8
alan derinliği, 81, 208
Albert, Prens, 56, 60
albümin yöntemi, 21, 64, 76, 77, 89
albümler, 68, 71, 82, 86, 87, 90, 148, 157, 187
Alçı Dökümlerle Otoportre (Self-Portrait with Plaster Casts) (Bayard), 55
aldatmaca fotoğrafçılığı, 134, 143, 147, 208
Alley, Presidio, Texas (Shore), 180
Altı Renkli Bukle (Six Color Curl) (Beshty), 140
ambrotip, 12, 208
Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi, 86, 87, 124-5
Amerikalılar (Frank), 133, 187
Amerikan baldırcıkara otu (American Maidenhair Fern) (Blossfeldt), 151
Amerikan Gazi Yardımlaşma Cemiyeti Toplantısı, Dallas, Texas (Winogrand), 166-7
analog fotoğrafçılık, 7, 134, 191, 205, 208, 209
Anderson-Staley, Kelly, 70, 71
anlatı fotoğrafçılığı, 40, 78-9, 106, 110, 165, 169, 179, 202 ayrıca bkız. sıralar
Ansiklopedi (The Cyclopedia) (Rees), 8
Anthony & Company, 113
Antonioni, Michelangelo, 131
ara negatifler, 177, 208
Arago, François, 11
Arbus, Diane, 179
Arbutnot, Malcolm, 65
Archer, Fred, 15
ardışık görüntüler, 47, 208
arka ışık, 158, 191, 208
arka plan, 26, 60, 71, 80, 81, 103, 137, 139
Arthus-Bertrand, Yann, 115
Ash Wednesday (Goicolea), 78, 79
Asi Keskin Nişancının Sığınağı (Home of the Rebel Sharpshooter) (Gardner), 78, 79
Atget, Eugène, 2, 216
Atkins, Anna, 31
avangart hareketler, 104, 120, 123, 152, 154, 157, 202
Avedon, Richard, 158
Ay Çetesi (Moon Score) (Nomura), 196

Baca Temizleyiciler Yürüyor (Chimney Sweeps Walking) (Nègre), 102
Bachelier, Philippe, 89
Baltz, Lewis, 181
Bardot, Brigitte, 162, 163
Barnardo'nun kampanya poster, 57
Barth, Uta, 103
Barthes, Roland, 188
baskı uzmanları, 109, 209
baskı yüzeyleri, 17, 50, 51, 71
Baudelaire, Charles, 56, 188
Bayard, Hippolyte, 13, 55
Bayer, Herbert, 134
Beato, Felice, 42, 43
Becher, Bernd ve Hilla, 150, 151
Belediye Başkanı Gaynor'ın Vurulması (The Shooting of Mayor Gaynor) (Warnecke), 138, 139

'belgesel anlatım', 43, 164, 165, 169
belgesel fotoğrafçılık, 43, 143, 148, 165, 184, 188
Belirsiz Bir Zarafet (An Uncertain Grace) (Salgado), 89
Bellmer, Hans, 172
Benetton reklamı (Frare), 127
Benjamin, Walter, 113, 188, 200
benzerlik, 17, 68, 69, 81, 103 ayrıca bkız. potreler
Bergstresser kardeşler, 71
Beshty, Walead, 140
Besin Zinciri (Food Chain) serisi (Chalmers), 116, 117
Bettmann, Dr. Otto, 125
bilim ve fotoğrafçılık, 18, 31, 72, 73, 75, 85, 104, 117, 170
Bir Carolina Pamuk Fabrikasında Çocuk (Child in a Carolina Cotton Mill) (Hine), 164, 165
biriktirme ve koleksiyonlar, 18, 41, 60, 71, 82, 85, 86, 96, 124-5
Bischof, Rosellina, 129
Blossfeldt, Karl, 151
Bogulmuş Bir Adam Olarak Otoportre (Self-portrait as a Drowned Man) (Bayard), 13
Bondi, Inge, 129
Bororo, Peul, 35
Bourke-White, Margaret, 44
Bourne, Samuel, 77
Bourouissa, Mohamed, 184
Bowie, David, 99
boya tabancası, 183, 208
Bracy, Charles F., 135
Brady, Mathew, 44
Brake, Brian, 129
Brâncuși, Constantin, 54, 55
Brassaï, 187
Breton, André, 173
Britanya Algierinin Fotoğrafları (Photographs of British Algae) (Atkins), 31
Broome Sokakı Köşesinden Broadway'e Bakmak (Looking up Broadway from the Corner of Broome Street), 169
Brownie fotoğraf makineleri (Kodak), 109, 144
Bruguère, Francis, 147
Bulla, Karl, 101
Bullock, Wyn, 15
Buonaparte Gabrielli, Prens, 60
Burgin, Victor, 196
Burri, Rene, 129
Burson, Nancy, 134
Burtynsky, Edward, 164, 165
Büyük Kuyruklu Yıldız 3°-60° - Gök/Deniz/Gök (Big Comet 3°-60° - Sky/Sea/Sky) (Dibbets), 196, 197
Büyük Speos (Large Speos), Abu Simnel (Teynard), 20
Büyükanne Patlaması (Grandma Explosion) (Masatoshi), 100

Callahan, Harry, 22, 23
Calvin Klein poster, 49
Camera Work dergisi, 63, 120, 121
Cameron, Julia Margaret, 56, 103
Capa, Cornell, 129
Capa, Robert, 129
Carola (Clift), 64
Cartier-Bresson, Henri, 35, 81, 129, 132, 133, 148, 165, 173, 195
casus fotoğraf makineleri, 90
CBS (coğrafi bilgi sistemleri), 7, 41, 206, 207
Chalmers, Catherine, 116, 117
Chatsworth-Musters, Bay ve Bayan, 83
Chevalier, Charles Louis, 25
Chevalier, Michael, 129
Chinayi Gördüm (Blow-Up) (Antonioni), 131
Cinsel Bağımlılık Şarkısı (Ballad of Sexual Dependency) (Goldin), 88, 99
Clausel, Alexandre, 16
Clift, William, 64
Coburn, Alvin Langdon, 140
coğrafi bilgi sistemleri (CBS) bkız. CBS
Cole, Ernest, 184
Credo (Jäger), 195
Credson, Gregory, 192, 193
Cunningham, Imogen, 68, 69

Çatıdaki Kız (Girl on a Roof) (Suchitra), 145
Çinli (The Chinese) serisi (Liu Zheng), 165
çocuklar ve fotoğraf, 31, 67, 72, 144, 145, 154

çoklu pozlama, 134-5, 140, 173

Dadaizm, 154, 157, 200
dagerotip, 12, 16, 17, 21, 25, 36, 39, 48, 71, 72
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 11, 17, 25, 124
Daily News, 92
Dakota (Sac) (Hair) (McGinley), 186
Dancer, John B., 117
Dannenberg, J.C.A., 38
Darwin, Charles, 74, 75
Daumier, Honoré, 114
Davison, George, 66
Davy, Humphrey, 51
Day, F. Holland, 120
De Meyer, Alfred, 158
De Prangey, J.P. Girault, 18, 19
'dedektif fotoğraf makinesi', 90, 208
Delacroix, Eugène, 22, 28, 58, 59
Delft'in Küçük Sokakı (The Little Street of Delft) (Vermeer), 182
Demachy, Robert, 63
Demand, Thomas, 193
demir kullanımı, 31, 71
deneyel fotoğrafçılık, 43, 66, 127, 143, 147, 148, 152, 154, 195
Deniz Kenarında (By the Sea) (Arbutnot), 65
Devrim Çalışması: Sırayan Nü Erkek (Motion Study: Male Nude Leaping), (Bakins), 105
Diana fotoğraf makinesi, 67, 191
Dibbets, Jan, 196, 197
DiCorcia, Philip Lorca, 90
Die Dinge (Renger-Patzsch), 151
dijital fotoğraf makinesi, 6, 25, 44, 89, 90, 96, 100, 130, 174
dijital teknikler, 205
animasyon, 93, 202, 209
aynca bkız. kameralı telefonlar; CBS
baskı alma, 7, 15, 49, 139
düzenleme, 7, 35, 36, 48, 49, 147, 202, 204, 205
eleştir, 35, 48, 205
fotoğraf paylaşımı, 6, 160, 187, 201, 205
fotomontaj, 156, 157
solarizasyon, 147
direkt pozitif görüntü, 11, 12, 13, 71, 94, 137, 174
Disdéri, A.A.E., 60, 61, 124
diyapozitifler, 94, 177, 208, 209
'Doğrudan Fotoğrafçılık' hareketi, 35, 143
Doisneau, Robert, 168, 169
Donné, Alfred, 72
doymuş renkler, 36, 158, 184, 209
Duchamp, Marcel, 134, 200
Ducos du Hauron, Louis, 52
Dugdale, John, 30
Duncan, John, 184
Durieu, Jean, 59
Düsseldorf Fotoğraf Okulu, 151

Eakins, Thomas, 104, 105
Eastman Kodak, 113, 144, 177
Eder, Josef Maria, 77
Edgerton, Harold, 100, 104
Edinburgh Kalotip Kulübü, 21, 85
Eisenstaedt, Alfred, 139
Eleanor (Callahan), 22, 23
elle boyama, 39
Emerson, Peter Henry, 28, 64, 103
Emerson, Ralph Waldo, 119
Engle, Horace, 90
'Erişte sapırdatan' reklamı, 50
Erwitt, Elliott, 129
Estes, Richard, 182
estetik, 28, 51, 64, 93, 147, 192, 199
Eşdeğerler (Equivalents) serisi (Stieglitz), 110, 122, 123
Ettinghausen, Andreas Ritter von, 73
Evans, Walker, 36, 89, 166, 174
evrim, 72, 75

Facebook, 60, 86, 160
Fairay, Shepard, 93
Fedakârlık Teorisi, 103, 209
Fenton, Roger, 36, 37
ferrotip bkız. tenekte tip
Film und Foto (FiFo) sergileri, 152, 153
Filmer, Lady, 87
filtreler, 52, 94, 98

Fink, Larry, 148
Finsterwalder, Sebastian, 206
flaş lambası, 100, 208
flaş tozu, 100, 208
flaşlı fotoğraf, 100, 101, 144, 187
Flatiron Binası, New York (Steichen), 62
Flickr, 86, 87, 158, 160, 201, 208
Floyd, William Pryor, 112
Fontcuberta, Joan, 205
Fosso, Samuel, 81
Foto-Ayrılık hareketi, 21, 63, 64, 85, 95, 120, 121, 143
Foto-Ayrılık Hareketi'nin Küçük Galerileri (The Little Galleries of the Photo-Secession) (Stieglitz), 121
foto-gerçekçilik, 81, 154, 182, 183
foto-hikâyeler, 139, 179, 209
foto-muhabirliği, 106, 109, 129, 130, 133, 139, 143, 180, 187
fotogram, 12, 21, 31, 63, 152, 154, 155, 194
fotoğraf ajansları, 113, 128, 129, 139, 179
fotoğraf editörleri, 106, 129, 139, 205, 208
fotoğraf kabini, 136, 137, 160
fotoğraf paylaşımı, 60, 85, 86, 87, 96, 158, 160, 187, 201
fotoğraf toplulukları, 21, 36, 84, 85, 125
fotoğraf slaytları, 18, 39, 99
Fotoğrafçının Gözü (The Photographer's Eye) Sergisi (1966), 195, 198, 199
Fotoğrafçının Sıfır Noktasında (At the Zero Point of Photography) (Mächler), 195
fotoğraf ahlakileştirme, 28, 56, 57, 134, 165, 184, 192
Fotoğrafi Düşünmek (Thinking Photography) (Burgin), 196
'fotoğrafının çekilmesi için üretilmiş' hareketi, 55, 192-3 ayrıca bkız.
kurgulanmış fotoğraflar
'fotojenik çizim' bkız. fotogram
Fotojenikler (Photogenics) (Jacobi), 140, 141
fotomekanik yöntem, 66, 209
fotomontaj, 156, 157, 209
Frank, Robert, 133, 143, 179, 187
Frare, Therese, 127
Friedlander, Lee, 178, 179
Frith, Francis, 18, 124

Galton, Francis, 134
Gardner, Alexander, 78, 79, 111
Gaynor, William, 138, 139
gece fotoğrafçılığı, 26, 62, 113, 114
Gençlik (Youth), Jarrow (Killip), 166, 167
Genelevlerde Dogmak (Born into Brothels) (film), 145
Genthe, Arnold, 22
Georgiou, Aris, 173
gerçekçilik, 22, 44, 157, 160, 183, 192, 193
aynca bkız. foto-gerçekçilik;
Gerçeküstücülük
Gerçeküstücülük, 54, 55, 79, 133, 134, 137, 169, 172, 173, 193
Gernsheim, Alison ve Helmut, 125
gezi fotoğrafçılığı, 18, 19, 40, 82, 83, 109, 119, 124, 130
Giacomelli, Mario, 103
Giacometti, Alberto, 132
gizli görüntü, 10, 11, 17, 89, 170
Gizli İkena Ediciler (The Hidden Persuaders) (Packard), 127
glamour fotoğraf, 162, 163 ayrıca bkız. ünlü fotoğrafçılığı
Gobrecht, Christian, 8
Goicolea, Anthony, 78, 79
Goldin, Nan, 98, 99
Golf Oyuncusu (The Golfer) (Fosso), 81
Gonzales-Torres, Felix, 28
Gough, Kate Edith, 157
Gour (Hintli çocuk), 145
'göbek deliği fotoğrafçılığı', 130, 208
gölgeyazı, 154
Görünmez Adam (The Invisible Man) (Wells), 170
görüntü fabrikaları, 113 ayrıca bkız.
stüdyolar
Göz Kırpması (Ono), 202
Graham, Paul, 179
Grand Trunk Road, Durgapur, Batı Bengal (Singh), 43
gum bikromat yöntemi, 62, 63, 64, 76
Gursky, Andreas, 151
gümüş baskılar, 11, 12, 17, 31, 32, 64, 89
aynca bkız. gümüş jelatin baskı
gümüş jelatin baskı, 7, 15, 32, 71, 88, 89, 95

güneş agridisörleri, 48
güvenli ışık, 36, 209
Güverte (*The Stieglitz*), 142, 200, 201
Güzellik Evi (*House Beautiful*) (Rosler), 200

Haas, Ernst, 129
habercilik, 139, 209 ayrıca bkzn. foto muhabirlik
halk ve fotoğrafçılık, 67, 82, 86, 90, 99, 113, 119, 130, 177
Hamilton, Richard, 200
Hare, Jimmy, 44
hareketli kitaplar, 47
hareketli resimler, 46, 47, 202
Harper's Bazaar dergisi, 158, 159
Hartmann, Erich, 129
Hartmann, Sadakichi, 143
hava fotoğrafçılığı
Hayatın İki Yolu (*The Two Ways of Life*) (Rejlander), 56, 57
Haydutların Tüneği (*Bandits' Roost*) (Riis), 80, 81
Hayvan Devinimi (*Animal Locomotion*) (Muybridge), 46
Heineken, Robert, 110
Hemmings, David, 131
Herschel, Frederick, 170
Herschel, John, 14, 18, 31, 90, 170
heykel ve fotoğrafçılık, 54, 55, 151, 195, 196, 197
Hicks, Tyler, 139
Hill, David Octavius, 21
Himantialia lorea (Atkins), 31
Hine, Lewis, 164, 165
Hockney, David, 174, 175
Holmes, Oliver Wendell, 41
Horst, Horst P., 158
Hosoe, Eikoh, 78
Houston, David, 6
Howard, Tom, 92
Hoyningen-Huene, George, 158, 159
Höck, Hannah, 57
Hughes, Jabez, 156
Hurrell, George, 162
Huygens, Constantin, 8

ID400 serisi (Sawada), 136
Imogen + Hermiane (Hockney), 175
Ingalls, General Rufus, 33
islak levha, 32, 209
ışığa duyarlı malmemeler, 17, 31, 32, 36, 71, 76, 89, 109, 154, 208
ışıklı masa, 177, 208
Ives, Frederic E., 98

iDubai serisi (Sternfeld), 191
igne deliği kameralar, 66, 67, 147
İgne Deliği Yapıları (Pinhole Structures) serisi (Jäger), 195
İki Yeteriz Betimleyici Sistemde Bowers (*The Bowers in Two Inadequate Descriptive Systems*) (Rosler), 188, 189
İnsanlığı (Mankind) (Burson), 134

Jacobi, Lotte, 140, 141
Jammes, André ve Marie-Thérèse, 125
Jasper (McGinley), 22
Jaws (Kent), 147
Jäger, Gottfried, 195
Je ne vois pas la [femme] (Magritte), 137, 173
Jenkins, William, 180
Johnston, Frances Benjamin, 120, 160, 161

Kahn, Albert, 94-5
Kalbin Görünüşü (*View of the Heart*) (Lopez), 156
Kaliforniya Irvin'deki Bir Binanın Güneybatı Duvarı (*Southwest Wall of an Irvine, California Building*), (Baltz), 181
kalotip, 11, 14, 20, 21, 36
Kamaitachi (Hosoe), 78
kamera kulüpleri bkzn. fotoğraf toplulukları
kamera obskura, 8, 9, 12, 72, 99, 117, 130, 182, 183
kameralı telefonlar, 7, 22, 47, 90, 96, 190, 191, 206
kanıt ve fotoğrafçılık, 72 ayrıca bkzn. bilim karanlık oda, 32, 36, 37, 82, 109
'karar anı', 81, 132, 133, 139, 148, 165, 173, 193, 195

Karsh, Yousuf, 162, 163
kartpostallar, 82, 96, 97
kartvizit fotoğraflar, 51, 60, 61, 63, 64, 81, 86, 119, 124
Kavramsal Sanat, 99, 177, 180, 193, 196, 197
Kavramsal fotoğrafçılık bkzn. Kavramsal Sanat
Käsebier, Gertrude, 120
Kenar Mahalleler (*Suburbia*) (Owens), 184, 185
kendine mal etme, 113, 188, 200-1
Kent, Peter, 147
Kertész, André, 149, 199
kes-yapıştır bkzn. fotomontaj
keşif, 18, 19, 42, 206
'Kırılsal Altın (Refractive Hexagon) (Heineken), 110
kırpma, 22, 34, 35, 36, 143, 151, 181
kızılötesi ışık, 170, 171
Killip, Chris, 166, 167
kimyasal fotoğrafçılık', 103, 208
kineograf bkzn. hareketli kitaplar
Kirchoff, Chris, 51
Klein, William, 93
Kodachrome, 53, 95, 176, 177
Kodak, 82, 90, 109, 118, 144, 177 ayrıca bkzn. Eastman Kodak
Kodak Kızı reklamı, 82
kolaj, 86, 87, 117, 137, 173, 174, 175, 200, 201
kolodyum, 6, 15, 32, 36, 76, 147
kombinasyon baskılar, 134, 208
kompozisyon, 22, 35, 139, 143, 148, 187
kontakt baskı, 110, 208
Koşarken (*Running*) (Gour), 145
kronofotoğrafçılık, 46, 104, 208
Krum, Janis, 190
Kubbet-i Sahra'nın Kubbesi ve Ağlama Duvarı (*The Dome of the Rock and the Weeping Wall*) (de Prangey), 19
kurgulanmış fotoğraflar, 74, 96, 184, 188, 192-3
knrgusal fotoğrafçılık, 79, 192, 208
kuru levhalar, 32, 36, 90, 209
kurucu çekim, 110, 208
Kübizm, 104, 140, 143, 158, 159
Küçük Ekranlar (*The Little Screens*) serisi (Friedlander), 178
küçük fotoğraf makineleri, 82, 90, 91, 109, 130, 133, 169
Kühn, Heinrich, 95
Küçük Lord Fauntleroy (*Little Lord Fauntleroy*) (Bracy), 135

La Beata (Cameron), 56
La Cantina (López), 53
Lady Gaga, 174
Lamprey, John, 75
Land, Edwin, 174
Lange, Dorothea, 34
La petit inventeur dergisi, 99
Le Gras'da Pencereden Manzara (*View from the Window at the Le Gras*) (Niépce), 12
Le Gray, Gustave, 28, 32, 103
Leica, 109, 130
Leonardo da Vinci, 8
Lessing, Erich, 129
Levine, Sherri, 200
Library, Irene 'Bobby', 68, 69
Liberty (*Liberty*) (Munkácsi), 133
Life dergisi, 104, 110, 117, 129, 134, 179
Lincoln Suikastçılarının İdamı (*Execution of the Lincoln Conspirators*) (Gardner), 111
Lincoln, Abraham, 71
Liu Zheng, 165
Lonidier, Fred, 189
López, Marcos, 53
Lopez, Martina, 156, 157
Louise, Ruth Harriet, 162
Ludwig Baumer (Schad), 183
Lumière kardeşler, 94
Lux, Loretta, 68

Mächler, René, 194, 195
Magnum, 129
Magritte, René, 137, 173
makro fotoğraflar, 116, 117, 209
Malezalı Erkeğin Profilden Görünüşü (*Profile View of a Malayan Male*) (Lamprey), 75
Mann, Sally, 32
Mantar Kent (*Boom Town*) serisi (Duncan), 184
manzara, 42-3

Mapplethorpe, Robert, 64
Marey, Étienne-Jules, 104
Margaret, Presens, 176
Marion & Company, 31
Masatoshi, Naito, 100
Maxwell, James Clerk, 52
Mayall, J.E., 60
McCullin, Don, 44
McCurry, Steve, 177
McGinley, Ryan, 22, 186
Meleğin Baştan Çıkarılması (*The Temptation of Angel*) (Meyer), 205
Melenikou Caddesi (Georgiou), 173
mercekler, 8, 24, 25, 26, 40-1, 71, 103, 130, 182
Meyer, Pedro, 205
Mick-A-Matic fotoğraf makinesi, 144
microdotlar, 117, 208
Mihrae (Maharaja) Jaswant Singh (Dannenberg), 38
mikro fotoğraflar, 51, 73, 117, 209
mikroskop teknikleri, 6, 25, 72, 73, 117
Mili, Gjon, 104
Miller, Barbara, 129
Miller, Lee, 146
Minotor (*Minotaur*) (Ray), 54
moda fotoğrafçılığı, 148, 158, 159, 187, 205
modernizm, 43, 120, 127, 139, 152, 158
Moholy-Nagy, László, 127, 152, 154
Mondrian, Piet, 114
Morara, Silvia, 185
Morath, Inge, 129
Moriyama, Daido, 169
morötesi ışık, 170
Morris, John, 129
Morse, Samuel B., 6, 119
Mozaikler, 117, 208
Mphake, Nkeko, 51
Mulas, Maria, 91
Mulas, Ugo, 195
Muniz, Vik, 200, 201
Munkácsi, Martin, 133, 148
Mutlak Bıçağıyla Kesilmek (*Cut with a Kitchen Knife*) (Höck), 157
Muybridge, Eadweard, 46, 47, 104
Mücadele (*Struggle*) (Demachy), 63

N.A.F.T.A., Doğru Resmi Elde Etmek (*Getting The Correct Picture*) (Lonidier), 189
Nabil, Youssef, 162, 163
Nadar, 100, 114
National Geographic dergisi, 110, 177, 205
Negatifler, 12, 14-15, 32, 76, 134, 154, 177
Nègre, Charles, 102, 103
nesnellik, 28, 42, 72, 75, 140, 143, 151, 165, 180
Newhall, Beaumont, 125
Newton, William
Niépce, Janine, 128
Niépce, Joseph Nicéphore, 12, 25
Nikel Artıkları (*Nickel Trailings*) No 34, Ontario (Burtynsky), 164
noktali resim, 96, 106, 107, 127, 129, 143, 148
Nomura, Hitoshi, 196
Noriega, J.T. (Tomasito), 160
'nötr görüş', 28, 208 ayrıca bkzn. nesnellik
Nu Féminin (Olivier), 58
nü, 6, 22, 23, 58, 59, 127

odak, 8, 35, 67, 103, 130, 140, 143, 167 ayrıca bkzn. alan derinliği; odak dışı; yumuşak odak
odak dışı, 28, 66, 67, 102, 103 ayrıca bkzn. yumuşak odak
Olivier, Louis Camille d', 58
Ono, Yoko, 202
Ophelia (Crewdson), 192
Ormandaki Çocuk (*Child in the Forest*) (Bullock), 15
orta plan çekimler, 110, 208
ortam ışığı, 26, 36, 208
otokrom, 53, 94-5
Otoportre (Stefanutti), 66
Otoportre (Yeni Kadın) Self-Portrait (as New Woman) (Johnston), 160, 161
otoportreler, 13, 30, 55, 66, 136, 137, 160, 161
Oyuncağ Bebek (Doll) (Bellmer), 172
Owens, Bill, 184, 185

Ölüm ve Felaket (*Death and Disaster*) serisi (Warhol), 93
örtücüler, 24, 26, 27, 104, 109, 130, 140, 144, 148

Packard, Vance, 127
Papageorge, Tod, 7
paparazzi, 93, 129
Paris'in Kanalizasyonu (*The Sewers of Paris*) (Nadar), 100
Parr, Martin, 83
Peale, Rembrandt, 28
Performans Sanatı, 55, 177, 202
periferik görüş, 28, 103, 208
Périphéries (Bourouissa), 184
Petipa (Disdéri), 61
Petrol Kulesi (Teleskop Tipi), Gas Tower (Telescoping Type) (Bechers), 150
Pierre et Gilles, 39
platin baskı, 62, 64, 65, 76
Plossu, Bernard, 35
Poe, Edgar Allan, 17
Polaroid yöntemi, 11, 12, 39, 174, 175
Pop Art, 158
Popper, Paul, 44
Porcher, Suzanne, 95
pornografi, 22, 40, 58, 59, 117, 162
Portakallar ve Üzümler ile Kristal Sırahi ve Bardak (*Oranges and Grapes, with Crystal Decanter and Glass*) (Ives), 98
portreler, 25, 68, 71, 96, 134, 137, 162 ayrıca bkzn. otoportreler
post prodüksiyon, 68, 89, 134, 193, 209
PowerPoint, 99, 177
pozitif baskılar, 14, 21, 209 ayrıca bkzn. direkt pozitif görüntüler; negatifler
pozlandırma süresi, 11, 21, 25, 26, 28, 32, 94
Prens, Richard, 200, 201
projeeksiyon, 8, 48, 52, 72, 98, 99, 177, 183, 202
Purikura fotoğraf kabini mağazası, Kyoto, Japonya, 137
'puslu fotoğraflar', 28, 208

Ray, Man, 54, 55, 134, 147, 154, 158
Raymer, Steven L., 139
Rayograf, 154
Redhead, J.C.A., 176
Rees, Abraham, 8
Rejlander, Oscar G., 56, 57, 68, 74, 75, 134, 135
reklamcılık, 49, 51, 56, 113, 126, 127, 134, 200, 201
Renger-Patzsch, Albert, 151
renk, 15, 36, 52-3, 94-5, 106, 176, 177
Resimselcilik, 28, 56, 63, 64, 67, 120, 143, 152, 209
RGB renkleri, 52, 209
Riis, Jacob, 80, 81, 100
Robertson, Helen, 195
Robinson, Henry Peach, 134, 135, 192
Rondout Deresi'nde Otoportre (*Self-Portrait in Rondout Creek*) (Dugdale), 30
Root, Marcus Aurelius, 48, 96
Rosler, Martha, 188, 189, 200, 201, 202
Röntgen, Wilhelm, 170
Ruff, Thomas, 151
rulo film, 6, 90, 108, 109, 110, 130, 133, 196
rötuş, 14, 21, 60, 72, 103, 205

Sabah (Morning) (White), 29
'Sabatier etkisi', 147, 209
Saglamalar (*Verifications*) (Mulas), 195
Saint-Lazare Gari'nın Arkası (*Behind the Gare Saint-Lazare*) (Cartier-Bresson), 81
Salgado, Sebastião, 89
Samaras, Lucas, 174
sanat ve fotoğrafçılık, 22, 28, 56, 58, 120, 127, 143, 154, 174, 195 ayrıca bkzn. Kavramsal Sanat; Performans Sanatı; heykel; Gerçeküstçülük
Sarı Sari Kumuşun Yere Serilmesi (Yellow Sari Cloth Lying on the Ground) (Arthur-Bertrand), 115
Sasha (Alexander Stewart), 100
Sasha ve Ruby (Lux), 68
Saupe, Ulf, 154, 155
savaş fotoğrafçılığı, 36, 41, 44, 45, 78, 79, 110, 114, 129

Savaş Yuvaya Getirmek: Güzellik Evi (*Bringing The War Home: House Beautiful*) (Rosler), **200**, 201
Sawada, Tomoko, **136**, 160
Sazlık Bir Kıyı (*A Rushy Shore*) (Emerson), **64**
Schad, Christian, 154, 183
Schütze, Eva Watson, **120**
serbest gazeteciler, 44, 129, 209
Sète'ye Akdeniz (*Mediterranean Sea at Sète*) (Le Gray), **28**
Sheeler, Charles, 143
Shore, Stephen, **180**
sıralar, 21, 106, 110, **111**, 123, 139, 143, 195
Sırt Üstü Uzanmış Figürle Grup (*Group with Recumbent Figure*) (Robinson), **192**
Singh, Raghubir, **43**
slyanotip, 7, 18, **30**, 31, **51**, 154
slaytlar, 18, 39, 98, 99, 177, 183, 208, 209
SLR (*single-lens-reflex*) (tek objektifli yansıtmalı) fotoğraf makineleri, 109, 130
Smith, W. Eugene, 139
Smithson, Robert, 99, 151
Snyder, Ruth, **92**
sokak fotoğrafçılığı, 26, 90, 158, 166, **168**, 169, 173, 191, 193
solarizasyon, **146**, 147, 173
somut fotoğrafçılık, **194**, 195
Son Anlar (*Final Moments*) (Frare), 127
Sontag, Susan, 183
Soyut Kompozisyon (Ray)
soyutlama, 114, 116, 123, 140, **141**, 143, 154, 183, 195
Sömmürge Ofisi Görsel Eğitim Komitesi (*Colonial Office Visual Instruction Committee*) (COVIC), 18
spor fotoğrafçılığı, 26, 27, 133, 148, **149**
St. Petersburg Hayır Kurumu Yemek Salonu (St. Petersburg Charity Dining Room) (Bulla), **101**
Stanhope, 117, 209
Stefanutti, Massimo, **66**
Steichen, Edward, **62**, 120, 147
stereogramlar/stereoskoplar, 40-1, 44, 58, 64, 119, 124, 144, 169, 209
Sternfield, Joel, 191
Stewart, Alexander (Sasha), 100
Stewart, Hamish, **63**
Stieglitz, Alfred, 99, 110, 120, **121**, **122**, 123, **142**, 143, **200**, 201
stok fotoğrafçılık, 113, 129, 209
Stott, William, 165
Strand, Paul, **140**
Strindberg, August, 48
stroboskop ışığı, 100, 104, 114, 148, 209
stüdyolar, 21, 36, 60, **71**, 81, **112**, 162, 193
Su Alan Mahkûmlar (*Convicts Fetching Water*) (Liu Zheng), **165**
sualtı fotoğrafçılığı, **19**, 85, **149**
Sualtı Yüzücüsü (*Underwater Swimmer*) (Kertész), **149**
Suchitra (Hintli çocuk), **145**
Sutton, Thomas, 52
Süt Damlası Tacı (*Milk Drop Coronet*) (Edgerton), **104**
Szarkowski, John, 179, 180, 195, 199

'şıpşak estetiği', **186**, 187
şıpşaklar, 82, 86, 90, **118**, 119, 174, 187, 209

tabloitler, **92**, 93, 106, 148
Taconis, Kryn, **129**
Talbot, W.H.F., 11, 12, 14, 21, 25, 31
tamamlayıcı boyama, 38, 39, 208
tamamlayıcı renkler, 52, 208
tarafsızlık, 151, 166-7, 169, 180 ayrıca bkz. nesnellik
Tatlı Baştan Çıkarma (*Sweet Temptation*) (Nabil), **163**
Tekerler (*Wheels*) (Sheeler), **143**
tekrar fotoğraflamak, 34, 48, 200-1
tele-yazıcı, 179, 209
telefoto, 129, 209
telemetre, 130, 209
televizyon, 26, 44, 78, 113, 139, **178**, 179, 184, 202
Televizyon Portreleri (*Television Portraits*) (Graham), **179**
temel renkler, 52, 209
teneke tip, 12, 32, **51**, 70, 71
'Teorik Sapak', 22, 113, 127, 160, 188, **189**, 193, 196, 199, 201
Teynard, Félix, **20**
Thompson, Charles Thurston, **84**

Thormann, Ernst, **119**
Time dergisi, **204**
Todd, John, **86**
'Tomasito', **160**
ton dönüşümü, **14**, 147, 209
Troth, Henry, **120**
Troyes yakınlarında Manzara, Fransa (*Landscape near Troyes, France*) (Clause), **16**
Tschichold, Jan, **153**
Turner, Colin, **171**

U Minh Ormanı (*U Minh Forest*), Ca Cau (Vo Anh Khanh), **45**
Uelsmann, Jerry, 134-5
Underwood ve Underwood, 119
Ut, Nick, 35

'Üçte bir Kuralı', 35, 209 ayrıca bkz. kompozisyon
Üçte Üç (*The Three Thirds*) (White), 110
ünlü fotoğrafçılığı, 60, 93, 119, 158, 162, **178**, 179, 191

Vadi Manzarası, Yosemite Ulusal Parkı (*Valley View, Yosemite National Park*) (A. Adams), **88**
Vadi ve Karlı Tepeler, Spiti Tarafı (*Valley and Snowy Peaks, Spiti Side*) (Bourne), **77**
Van Doesburg, Theo, 195
varoş fotoğrafçılığı, 42, 180, **181**, 184, **185**
Veranda Gülgeleri (*Porch Shadows*) (Strand), **140**
Vermeer, Jan, **182**, 183
Veruschka, **131**
Victoria, Kraliçe, 40, 56, 60
video, 26, 44, 78, 93, 177, 184, 202, **203**
View-Master stereoskopu, **40**, 41, 119, 209
Viola, Bill, 202, **203**
vizörler, 90, 208, 209
Vo Anh Khanh, **45**
Vogue dergisi, 158
Vortisizm, 140

Warhol, Andy, 91, 93, 137
Warnecke, William, **138**
Wedgwood, Thomas, 51
Weissmuller, Johnny, **162**
Weisz, Minnie, 9
Wells, H.G., 170
Weston, Edward, 89
White, Clarence, **29**, **120**
White, Minor, 110, 123, 143
Willels, Kheli, 70
Winograd, Garry, 166-7, 187
Wolff, H.A., 137
'Wood Etikisi', 170
Wu, Norbert, 116

X-ışınları, 170

Yağmurda Çello (*Cello in the Rain*) (Doisneau), **168**
yakala ve çek, 148, 191, 208
yakın planlar, 25, 47, 110, **116**, 119, 140, **151**, 158, 183
yapay ışık, 94, 100, **101**
Yeni Nesnellik, 151
Yeni Topoğrafyalar hareketi, 151, 180, **181**, **184**
Yeni Yeni Oturulan Tek-tip Evler (*Newly Occupied Tract Houses, Colorado* (R. Adams), **181**
Yer#42 (*Ground#42*) (Barth), **103**
'yineleme fotoğrafçılığı', 206
yumuşak odak, **103**, 127, 158, 162, 209
Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı, 39, 56

Zafer (*Triumph*) (Tomasito), **160**
zamanı durdurmak, 47, **104**, **105**, 148,
Zambakların Arasında (*Among the Irises*) (Porch), **95**
zoetroplar, 47, 209
Zon Sistemi, 15

Fotoğraflarla katkıda bulunanlar

p2 George Eastman House, Museum Purchase: ex-collection Man Ray; p8L © Linfurnum/Dreamstime; p8R Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com; p9 Courtesy of the artist Minnie Weisz; p10 Originally published: Scientific American, Jan. 22, 1887 (Volume LVI (new series) No. 4); p11 Courtesy Sven-Olov Sundin/Photo Museum, Osby, Sweden; p12T Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin; p12B Illustration © 2009 Wm. B. Becker/PhotographyMuseum.com; p13 Société Française de Photographie, Paris; p14 Library of Congress; p15 Wynn Bullock/Child in Forest (1951) Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, Hands: Dianne Nilsen. © 1992 John Loengard; p16 George Eastman House, Rochester, New York; p17 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California; p19T Bibliothèque Nationale de France, Paris; p19B Mark Conlin/Alamy; p20 Library of Congress; p21 William Henry Fox Talbot, The Reading Establishment, 1846, salted paper prints from paper negatives. Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005. Accession No. 2005.100.171.1,2. © 2011 Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; p21R, 22T Library of Congress; p22B Courtesy Ryan McGinley; p23 © Estate of Harry Callahan/Courtesy Pace/McGill Gallery, NY; p24 © Geoff Graham/Corbis; p25 Aflo Foto Agency/Alamy; p26 Getty Images/Flickr; p27 Everett Collection/Rex Features; p28T Courtesy Andrea Rosen Gallery, NY, in representation of Estate of Felix Gonzalez-Torres. © Estate of Felix Gonzalez-Torres. Photo by Peter Muscato; p28B Gustave Le Gray, *Mediterranean Sea at Sète*, 1856-59. Albumen silver print from two glass negatives. The Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, Purchase, Robert Rosenkranz Gift, 2005. Accession number 2005.100.48. © 2011. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; p29 George Eastman House, Rochester, New York; p30 Courtesy John Dugdale; p31T, Private Collection, London; p31B Getty Images/SSPL; p32 Private Collection, London; p33, 34 Library of Congress; p35 Courtesy Galerie Le Réverère/Lyon; p36 Interfoto/Alamy; p37 Getty Images/SSPL; p38 The Alkazi Collection of Photography, London; p39 © 1989 Wm. B. Becker/PhotographyMuseum.com; p40T Library of Congress; p40B © 2011 Fisher Price/Mattel, Inc. All Rights Reserved; p41 George Eastman House, Rochester, New York; p42 Copyright © V&A Images - All rights reserved; p43T Raghubir Singh © Succession Raghubir Singh; p44 Getty Images/Popperfoto; p45 © Vo Anh Khanh, Courtesy Doug Niven, Santa Cruz, California; p46 Library of Congress; p47 Courtesy Tobar Ltd. The Old Aerodrome, Worthingham, Beccles, Suffolk. NR34 7SP; p48 Courtesy Vanderbilt University Special Collections and University Archives; p49 Tim Graham/Getty Images; p50 Jung von Matt/basis GmbH/Angela Hoch; p51T Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com Photograph © MMXI Wm. B. Becker; p51B Courtesy and © Chris Kirchhoff; p52 George Eastman House, Rochester, New York; p53 Courtesy Galeria Fernando Pradilla, Madrid; p54T Constantin Brancusi, *Head of a Sleeping Child and Newborn II*, ca. 1920. Gelatin silver print. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Georges Meguerditchian/© ADAGP, Paris and DACS, London 2012; p54B Courtesy Michael Senft Masterworks, East Hampton, NY. © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2012; p55 National Gallery of Canada/Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa; p56 Getty Images/SSPL; p57T George Eastman House, Rochester, New York; p57B with kind permission of Barnardo's and BBH photographer Nick Georgiou; p58T Bibliothèque Nationale de France, Paris; p58B Eugène Delacroix, *Study of a Nude Woman*, ca. 1855-60. Musée du Louvre, Paris. © RMN/Thierry Le Mage; p59 Bibliothèque Nationale de France, Paris; p60T Copyright © V&A Images - All rights reserved; p60B Interfoto/Alamy; p61 Photo by A.A.E. Disdéri/George Eastman House/Getty Images; p62 Edward Steichen, *The Flatiron*, 1904. Alfred Stieglitz Collection, 1933. Acc.n.: 33.43.39 © 2011. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; p63T © Hamish Stewart/www.gumphoto.co.uk; p63B Robert Demachy, *Struggle*, from Camera Work, 1904 Gift of Isaac Lagnado, in honor of Thomas P. Campbell, (TR.487.32008) Copy Photograph © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; p64T Copyright © V&A Images - All rights reserved; p64B © William Clift 1981; p65 Getty Images/SSPL; p66T Library of Congress; p66B Courtesy and © Massimo Stefanutti (www.massimostefanutti.it); p67 © Peter Kent; p68R Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin; p68R © DACS 2011; p69 Imogen Cunningham, *Irene 'Bobby' Library*, from her book *After Ninety*, 1976. Gelatin silver print. © The Imogen Cunningham Trust, San Francisco, California; p70 Courtesy and © Keily Anderson-Staley; p71T Library of Congress; p71B U.S. Army Military History Institute, Carlisle Barracks, Carlisle, Pennsylvania; p72 Ian Miles/Flashpoint Pictures/Alamy; p73T Courtesy Ezra Mack, New York; p73B © Centers for Disease Control - digital version copyright Science Faction/Corbis; p74 Private Collection, London; p75 Royal Anthropological Institute;

p76 George Eastman House, Rochester, New York; p77T Getty Images/Hulton Archive; p77B George Eastman House, Rochester, New York; p78 Courtesy and © Anthony Goicolea; p79 Library of Congress; p80 Museum of the City of New York; p81T © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos; p81B Courtesy and © Samuel Fosso/Jean Marc Patras Galerie, Paris; p82 George Eastman House, Rochester, New York; p83T © Martin Parr/Magnum Photos; p83B Getty Images/Hulton Archive; p84 Copyright © V&A Images - All rights reserved; p85 Chris Hammond Photography/Alamy; p86 © Hulton-Deutsch Collection/Corbis; p87B Lady Filmer, *Untitled*, ca. 1864. Collaged photographs with watercolor additions. University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, New Mexico; p88 © 2011 The Ansel Adams Publishing Rights Trust; p89 © Sebastião Salgado/Amazonas/NB Pictures; p90L Jens Benninghofen/Alamy; p90R Courtesy Pennsylvania State Archives, Horace M. Engle Collection; p91 Courtesy and © Maria Mulas; p92 Courtesy Daily News, New York; p93 Melvyn Longhurst/Alamy; p94 Courtesy Musée Albert-Kahn; p95 Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com; p97 © Peter Kent; p98T Courtesy and © Nan Goldin/Matthew Marks Gallery, N.Y.; p98B Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com [Colour reconstruction by Bill Becker Copyright © MMXI]; p99 © Stefano Bianchetti/Corbis; p100T CNMHS, Paris; p100B Courtesy and © Naito Masatoshi; p101 Laurence King Publishing Ltd. Archives; p102 © National Gallery of Canada; p103T Courtesy and © Uta Barth/Tanya Bonakdar Gallery, N.Y.; p103B © Simone Giacomelli; p104 © Harold & Esther Edgerton Foundation, 2012, courtesy of Palm Press, Inc.; p105 Library of Congress; p106 Plugg Illustration; p107 Private Collection, New York; p108 © Tom Hoenig/Westend61/Corbis; p109 George Eastman House, Rochester, New York; p110T © The Minor White Archive, Princeton University Art Museum; p110B Courtesy and © Robert Heinecken/Luke Batten; p111 Library of Congress; p112 William Pryor Floyd, *Photographers' Studios*, late 1860s-early 1870s. Albumen print. Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts. Gift of Mrs. W.F. Spinney, 1923.; p113 imagebroker/Alamy; p114L Getty Images/SSPL; p114R Interfoto/Alamy; p115 © Yann Arthus-Bertrand/Corbis; p116T © Norbert Wu/Science Faction/Corbis; p116B Courtesy and © Catherine Chalmers/ Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Massachusetts; p117 Wm. B. Becker/PhotographyMuseum.com. Copyright © MMXI Wm. B. Becker; p118 George Eastman House, Rochester, New York; p119T Microfilm Archives of Humboldt-Universität zu Berlin; p119B © William Gottlieb/Corbis; p120, 121 Library of Congress; p122 Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1930. Gelatin silver print, 4 7/8 x 3 5/8 in. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. © J. Paul Getty Trust; p124 Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com; p125 © Bettmann/Corbis; p126 Private collection, London; p127 Courtesy Benetton; p128 © Janine Niepce/Roger-Viollet/Topfoto; p129T Getty Images/Ernst Haas; p129B © Magnum Collection/Magnum Photos; p130 Private Collection; p131 MGM/The Kobal Collection/Arthur Evans; p132 © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos; p133B © Ullsteinbild/Topfoto; p134 Courtesy and © Nancy Burson; p135T © Jerry Uelsmann; p135B Wm. B. Becker Collection/PhotographyMuseum.com; p136 Courtesy and © Tomoko Sawada/MEM, Inc., Tokyo, Japan; p137T Getty Images/Roger Viollet; p137B © Paulo Fridman/Corbis; p138 Private Collection; p139T From *The New York Times*, front page, 11 October 2008/Photo: Tyler Hicks; p139B Getty Images/National Geographic; p140L Walead Beshty *Six Color Curl* (CMMYC: Irvine, California, July 18th 2008, Fuji Crystal Archive Type C), 2009 colour photographic paper 50 x 90.75 in. Photo: Lee Stalsworth, Hirshhorn Museum Photography. Courtesy of the artist and Wallspace, New York; p140R Paul Strand, *Abstractions, Porch Shadows, Connecticut*, 1915. Gelatin silver print by Richard Benson. Museum of Modern Art, New York, Gift of Arthur Bullowa/© 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive/Art Resource/Scala, Florence; p141 © Lotte Jacobi Archives, Dimond Library, University of New Hampshire, Durham, New Hampshire; p142 Library of Congress; p143 Charles Sheeler, *Wheels*, 1939. Gelatin silver print. Museum of Modern Art, New York. Anonymous gift. Accession no. 41.1943. © 2011. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; p144T George Eastman House, Rochester, New York; p144B Disney intellectual property used with permission from Disney Enterprises, Inc.; p145 Courtesy of Kids With Cameras; p146 © Lee Miller Archives, Chiddingfold, England; p147 © Peter Kent; p148 Getty Images/FIFA; p149T © The Estate of André Kertész/Higher Pictures, New York; p149B Getty Images/Hulton Archive; p150 Courtesy and © The Artists/Sonnabend Gallery, New York; p151 Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum. American Maidenhair Fern*. Young rolled-up fronds enlarged 8 times, before 1928. Gelatin silver print. Museum of Modern Art, New York. Thomas Walther Collection. Purchase. Accession no. 1626.2001. © 2011. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; p153 Courtesy StadtMuseum, Stuttgart; p154 Man Ray, *Abstract Composition*, 1921-28 Rayograph. Copyright © V&A Images - All rights reserved/© Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS,

London 2012; p155 Courtesy and © Ulf Saupe; p156 Courtesy and © Martina Lopez; p157 Copyright © V&A Images - All rights reserved; p158 Front cover of *Harper's Bazaar*, April 1965 issue photographed by Richard Avedon. © 2010 The Richard Avedon Foundation; p159 © Estate of George Hoyningen-Huene/ Courtesy Staley-Wise Gallery, N.Y.; p160 J.T. Noriega (Tomasito.) Flickr photostream - thomas_noriega@yahoo.com; p161 Library of Congress; p162 © 2012 Hurrell Estate Collection. LLC; p163T Photograph by Yousuf Karsh, Camera Press, London; p163B Youssef Nabil, *Sweet Temptation, Cairo* 1993. Hand coloured gelatin silver print. Courtesy and © the artist; p164T Courtesy Toronto Image Works; p164B George Eastman House, Rochester, New York; p165 Courtesy the artist and The Courtyard Gallery, Beijing, China; p166 Courtesy and © Chris Killip; p167 © Estate of Gary Winograd/Fraenkel Gallery, San Francisco; p168 Photograph by Robert Doisneau/RAPHO/GAMMA, Camera Press, London; p169L Library of Congress; p169R Courtesy and © Daido Moriyama Photo Foundation; p170T Deutsches Röntgen Museum, Remscheid, Germany; p170B Phil Noble/Reuters/Corbis; p171 Canal, Homs. Courtesy and © Colin Turner; p172 George Eastman House, Rochester, New York/© ADAGP, Paris and DACS, London 2012; p173T Private collection/© ADAGP, Paris and DACS, London 2012; p173B Courtesy and © Aris Georgiou; p174T Lucas Samaras, *Untitled*, 1973. SX-70 print with manipulated emulsion. Overall: 3 1/8 x 3 1/16 in. (7.94 x 7.78 cm) The Nelson-Atkins Museum of Art, Gift of Hallmark Cards, Inc., 2005.27.2918; p174B Getty Images/Film Magic; p175 David Hockney, *Imogen + Hermiane Pembroke Studios*, London 30th July 1982'. Composite Polaroid, 31 1/2 x 24 1/2 in. © David Hockney; p176 Getty Images/SSPL; p177T © Steve McCurry/Magnum Photos; p177B Private collection; p178 Lee Frielander, *Aloha, Washington/Johnson on TV*. 1967. © Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco; p179 Paul Graham, *Danny, Bristol*, from the series *Television Portraits*, 1989 109 x 89 cm. Edition of 5. © the artist, courtesy Anthony Reynolds Gallery, London; p180 Stephen Shore, *Alley, Presidio, Texas*, February 21, 1975, courtesy of the artist and 303 Gallery, New York; p181T © Robert Adams, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco and Matthew Marks Gallery, New York; p181B Lewis Baltz, *Southwest Wall, Ware, Malcolm & Garner, from The New Industrial Parks Near Irvine, California*, 1974. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Center for Architecture, Montreal, Canada. © Lewis Baltz; p182T Richard Estes, *Woolworth's*, 1974. Oil on canvas, 38 x 55 in. San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas. Purchased with funds provided by Lillie and Roy Cullen Endowment Fund 82.76; p182B © Image Asset Management Ltd./SuperStock; p183 The Bridgeman Art Library/Private Collection/© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2012; p184 Courtesy John Duncan; p185T Courtesy and © Bill Owens; p185B © Silvia Morara/Corbis; p186 Courtesy Ryan McGinley; p187 Brassai, (Halasz Gyula), *Brassai and Gilberte in Genoa*. © Estate Brassai - RMN/© RMN/Jean-Gilles Berizzi; p189T Fred Lonidier, N.A.F.T.A. Getting The Correct Picture, 1997-2008/Courtesy and © the artist. Cardwell Jimmerson Contemporary Art, California; p189B Courtesy and © Martha Rosler; p190 Courtesy and © Janis Krums; p191 © Javier Garcia/BP/Corbis; p192L Henry Peach Robinson, *Group with Recumbent Figure* (Sketch with cut-out), 1860 Abumen print and pastel collage on paper. Gernsheim Collection. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin; p192R Gregory Crewdson, *Ophelia*, 2001. Digital C-print. Courtesy of the artist and White Cube, London; p193 Thomas Demand, *The Clearing*, 2003. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Carol and David Appel in honour of the 75th anniversary of the Museum of Modern Art. 236.2004/Scala, Florence/© DACS 2012; p194 *Hommage à St. K.* 1991, Iuninogram. © René Mächler/ Fotostiftung Schweiz; p195 Courtesy and © Gottfried Jäger; p196 © Hitoshi Nomura. National Museum of Modern Art, Tokyo; p197 © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/All rights reserved/© ARS, NY and DACS, London 2012; p198 © The Museum of Modern Art, 1966; p199 André Kertész, *John Szarkowski*, 1963. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Gelatin-silver print, printed 1964. Gift of the Mission du Patrimoine Photographique, France. Copyright Ministry of Culture, France. Acc. n.: PH79. © 2011. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© Estate of André Kertész/Higher Pictures, New York; p200T Vic Muniz, *The Steeple* (after Alfred Stieglitz), 2000. Silver dye bleach print. The Jewish Museum, New York. Gift of Melva Bucksbaum. From *Pictures of Chocolate*. Art Resource/Scala, Florence/© VAGA, NY and DACS, London 2012; p200B Courtesy and © Martha Rosler; p201 © Richard Prince. Courtesy Barbara Gladstone Gallery, N.Y.; p203 Courtesy and © Bill Viola; p204 Arthur Hochstein and Lon Tweeten, *Cover of Time* magazine, November 24, 2008. Photo-illustration. Courtesy and © Time Inc.; p205 © Pedro Meyer; p206T Center for Ancient Middle Eastern Landscapes (CAMEL), Oriental Institute, University of Chicago; p206B Courtesy Ronald Higginson; p207 Center for Ancient Middle Eastern Landscapes (CAMEL), Oriental Institute, University of Chicago.

LİTERATÜR YAYINLARI: 734

100 Fikir Dizisi: 02

Fotoğrafçılığı Değiştiren 100 Fikir

Mary Warner Marien

Kitabın Özgün Adı

100 Ideas That Changed Photography

Çeviren

Göksu Şimşek

Kitap Tasarımı

TwoSheds Design

Yayıma Hazırlayan

Deniz Öztok

Baskı Öncesi Hazırlık

Emel Atik

Birinci Basım, Kasım 2015

Baskı ve Cilt

Oksijen Basım ve Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.

100. Yıl Mah. Matbaacılar Sit. 2. Cad. No: 202

Bağcılar - İSTANBUL

Tel : (0212) 325 71 25

ISBN: 978-975-04-0701-7

Copyright © 2012 Mary Warner Marien

This book was designed, produced and published in 2012 by Laurence King Publishing Ltd., London.

© Copyright 2015, Literatür

Bu kitabın yayın hakları Literatür Kitabevi Basın Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.'ne aittir. Kitabın tamamını veya bir bölümü hiçbir biçimde fotokopi yoluyla çoğaltılamaz, dağıtılamaz yeniden elde edilmek üzere saklanmaz.

Sertifika No: 10846

LİTERATÜR®

E literatur@literatur.com.tr

www.literatur.com.tr

Teşekkür

Bu kitabın konsepti için Laurence King'e ve bana fotoğraf tarihinin nasıl yazılacağını bir seri vinyette gösteren Kara Hattersley-Smith'e müteşekkirim. Sophie Wise'in peygamber sabrı, Robert Shore'un inceleme redaksiyonuyla birleşince, bu kitabın hayata geçmesi sağlandı. Kitabın derlemeci yapısı işini bilen resim araştırmacısı Peter Kent'i yerleşmiş arşivlere ve eBay hazinelerine gönderirken, tasarımcı Jon Allan farklı malzeme ihtiyacına yaratıcı şekilde yanıt verdi.

Geçmişte olduğu gibi fotoğraf tarihçisi Larry Schaaf bilgisini ve araştırmalarını kullanımına sundu. Fotoğraf tarihçisi Anne McCauley de değerli tavsiyelerde bulundu. Koleksiyoner Wm. B. Becker kitap için malzemeler vermekle kalmadı, aynı zamanda beni sabırla on dokuzuncu yüzyıl teknikleri ve yöntemleri hakkında bilgilendirdi. Özverili bir biçimde fotoğraf tarihini araştırmayı ve yazmayı sürdüren uzmanların çalışmaları düşüncelerimin temelini oluşturdu. Evde ise her zaman yanımda olan editörüm Michael Marien, hızlı yorumlar veya metinde uzun yolculuklar için çok destek oldu.

Mary Warner Marien
LaFayette, New York, Eylül 2011

İLK SAYFADAKİ FOTOĞRAF: Eugène Atget, büyük ve küçük sandalyelerin fotoğraflardaki iri ve ufak insanları vurguladığı Taht Festivali, Dev (Festival of the Throne, The Giant) isimli bu fotoğrafta (1925) olduğu gibi gün ağarırken sakin bulvarların ve vitrinlerin fotoğraflarını çekerek Paris sokaklarını keşfetmiştir. Man Ray fotoğrafın yakaladığı gerçeküstü patlamasından öyle etkilenmiştir ki koleksiyonu için satın almıştır.

NEGATİF/POZİTİF

TERS MANTIK

SOYUTLAMA

BETİMLEMENİN ÖTESİNDE

DİREKT POZİTİF GÖRÜNTÜ

TEK ADIMDA FOTOĞRAF

KOLEKSİYONCULUK

ARŞİV ATEŞİ

SATAN FOTOĞRAFLAR

MÜŞTERİ İLİŞKİLERİ

DİJİTAL FOTOĞRAFÇILIK

FOTOĞRAFÇILIĞIN GÖRÜNTÜ DEĞİŞTİREN GELECEĞİ

SOMUT FOTOĞRAFÇILIK

FOTO ÖZERK CUMHURİYETİ

KIRPMA

FOTOĞRAF DÜZENLEMENİN POLİTİKASI

DAGEROTİP

HAFIZASI OLAN BİR AYNA

KAMERA OBSKURA



MANZARALI BİR ODA

BELGESEL ANLATIM

HİSSEDEREK GÖZLEMLEMEK

TEORİK SAPMA

DÜŞÜNEN İNSANIN FOTOĞRAFÇILIĞI

PROJEKSİYON

DÖNME DOLABA BİNMEK

FOTOGRAM

GÖLGE-YAZIDAN SIMYAYA

ŞİPŞAK ESTETİĞİ

GÜNDELİK FOTOĞRAF MAKİNESİ?

KAVRAMSAL FOTOĞRAFÇILIK

FİKİRLERİN FOTOĞRAFÇILIĞI

KARAR ANI

ACELECİ GÖRÜNTÜLER

KENAR MAHALLELER VE KUŞATILMIŞ BÖLGELER

ŞEHRİN ÖTESİNDE, EŞİKTE, SEMBOLİK YERLER

TENEKE TİP

DAGEROTİP FOTOĞRAFA İŞÇİ SINIFININ YANITI

FOTO-AYRILIK HAREKETİ

YAKLAŞ VE ÇEKİL



GİZLİ GÖRÜNTÜ KARANLIK ODA

GÖRÜLMİYEN GÖRÜNTÜ

BANYO İÇİN ALAN

FOTOĞRAF KABİNİ

59 00T

PERDEYİ ÖRT, BİZİ SIKIŞTIR

ISBN 978-975-04-0701-7



9 789750 407017