

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>

Karanlık Odanın Sırları

Fotoğrafın İcadı

QUENTIN BAJAC



Fotoğrafçı Hiawatha

Omzuna aldı Hiawatha
Gül ağacından makinayı
Kaşla göz arasında topladı
Katlanır ayaklı karanlık odayı
Az yer tutuyordu kabına girince
Katlanınca ufalmıştı iyice
Ama körükleri çalıştırdı
İtti, çekti körükleri
Kareler ve dikdörtgenlerden başka bir şey kalmadı sonunda
Öklid'in İkinci Kitap'ından
Karmaşık bir şekil olup çıkmıştı.
Bir sacayağın üstüne yerleştirip hepsini
Çömeldi, kara örtünün altına girdi.
Ve susturdu eliyle herkesi:
"Kımıldamayın artık lütfen!"
Gizemli, insanı ağız açık bırakan bir işlemdi bu.

Lewis Carroll, 1857

~~132g~~
132g

(2) et





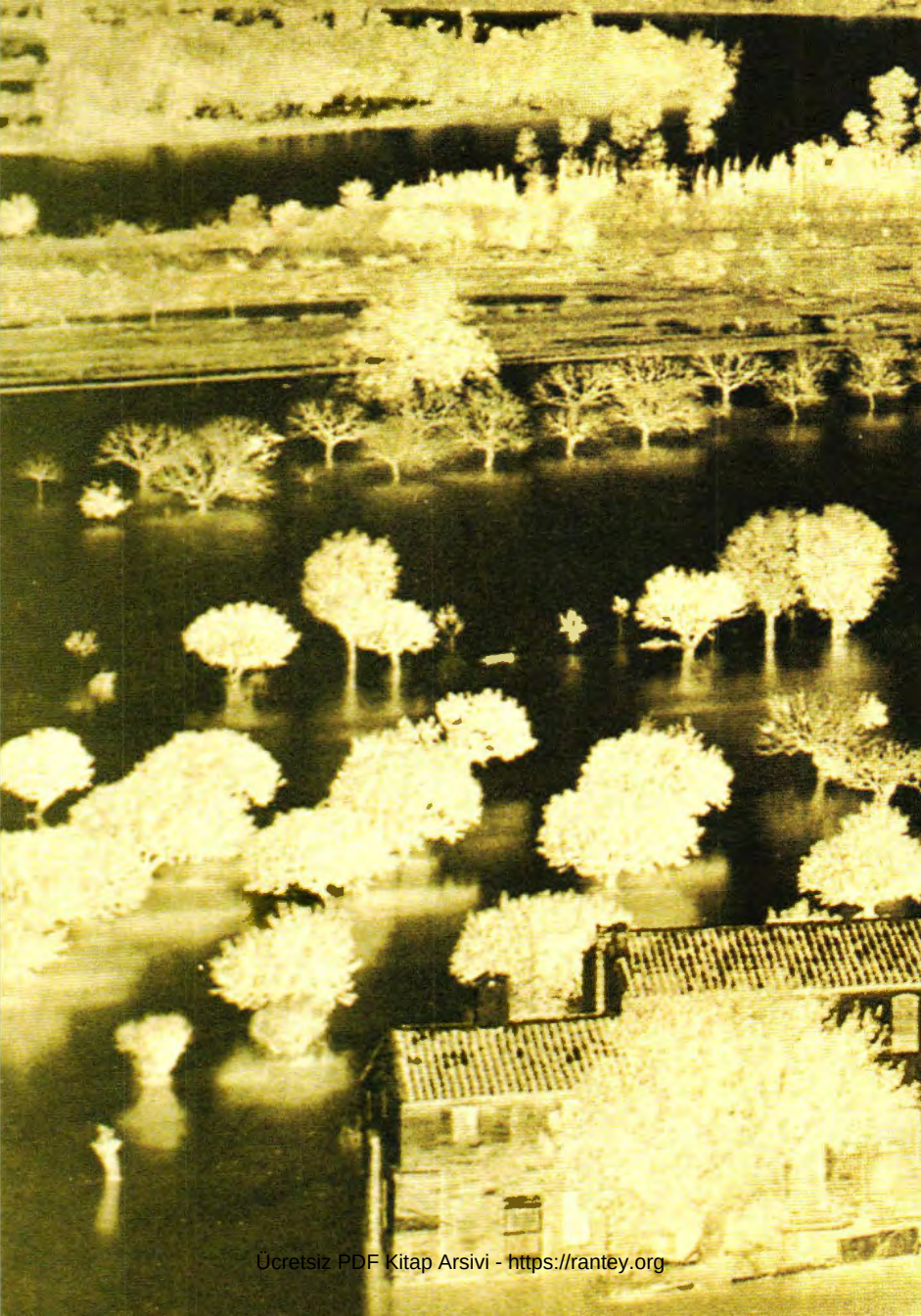
















Q uentin Bajac, 1995'ten beri Musée d'Orsay'de yöneticilik yapıyor. *En collaboration avec le soleil, Victor Hugo, photographies de l'exil* [Güneşle ortaklaşa, Victor Hugo, sürgün fotoğrafları] (1998); *La Commune photographiée* [Fotograflardaki Komün] (2000) gibi XIX. yüzyıl fotoğrafı üzerine düzenlenen birçok sergide görev aldı. Şu sıralar Fransız dagerotipiyle ilgili bir sergi hazırlıyor.

Yapı Kredi Yayınları - 2052
Genel Kültür Dizisi - 17
Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı / Quentin Bajac
Çeviren: Ali Berktaş
Kitap Editörü: Esra Özdoğan
Düzeltili: Ayça Sezen
Grafik Uygulama: Banu Kaşıkçı
Baskı: Promat
E-5 Karayolu Üzeri Haramidere Mevkii Avcılar-İstanbul
YKY'de 1. baskı: İstanbul, Mayıs 2004
ISBN 975-08-0804-5

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays © Gallimard 2001

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2004

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

İstiklal Caddesi, No.285 Beyoğlu 34433 İstanbul Tel.: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23

Bilgi Hattı: (0 212) 473 0 444

<http://www.yapikrediyayinlari.com> • e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr •

İnternet satış adresi: <http://www.estore.com.tr/bulvar/yky> • www.teleweb.com.tr

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

KARANLIK ODANIN SIRLARI FOTOĞRAFİN İCADI

Quentin Bajac



YAPI KREDİ YAYINLARI

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



Paris Bilimler Akademisi'nin 7 Ocak 1839 tarihli oturumunda, çağın Fransız biliminin ünlü siması ve cumhuriyetçi milletvekili, gökbilimci ve fizikçi Louis-François Arago, sanatçıların 16. yüzyıldan beri çizim makinası olarak kullandıkları karanlık odada oluşan görüntüleri, elle hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın, mekanik biçimde kopyalamayı sağlayan yeni bir yöntemi tanıtır.

BÖLÜM I

1839, FOTOĞRAFİN MİLADİ Mİ?

Fotografin doğumu uzun sürdü: Niépce'in ilk denemelerinden (solda, 1825 tarihli helyografik plaka) Daguerre'in dagerotipi geliştirmesine kadar yirmi yıl geçti (yanda, imalatçı Giroux'nun mührünü ve Daguerre'in imzasını taşıyan ilk Daguerre karanlık odası).



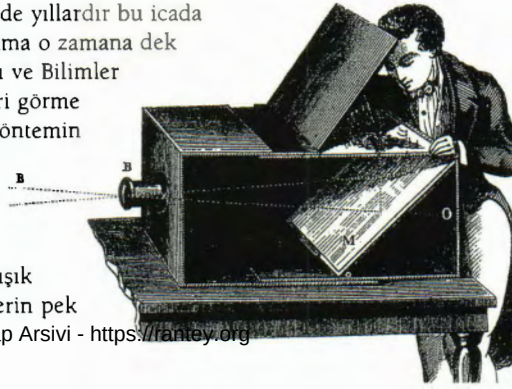


Arago'ya göre, bu şekilde gerçekleştirilen resimler, Paris manzaraları veya natürmortlar, renkli olmasalar da, hiçbir desinatörün boy ölçüşemeyeceği inanılmaz bir ayrıntı inceliğiyle öne çıkmaktadır. Arago, bu yöntemin bilim ve sanattaki olası kullanım alanlarını sayarak, Fransız devletine, mucit Jacques Louis Mandé Daguerre'den bu yeniliğin derhal satın alınmasını hararetle tavsiye eder. Mucit, makinasına "dagerotip" adını vermiştir.

Şaşırtıcı bir icat

İcat tam bir sürpriz etkisi yapar. Paris basınında 1835'ten itibaren çıkan kısa haberler dışında, sır iyi saklanmıştır. Başkentin sanat ve bilim çevrelerinde yıllardır bu icada ilişkin söylentiler dolaşmaktadır. Ama o zamana dek sadece Daguerre'in az sayıda yakını ve Bilimler Akademisi'nin bazı üyeleri resimleri görme ayrıcalığına sahip olmuştur. Yeni yöntemin mucidi kamuoyunun da tanıdığı bir kişi olunca, basın haberin üzerine daha büyük bir coşkuyla atılır: On beş yıldan uzun bir süredir Diorama'yı –ince ışık oyunları üzerine kurulu ve Parislilerin pek

Daguerre ve Bouton'un République meydanı yakınındaki Diorama'sı, 1822'den beri Parislilerin ve Paris'ten geçen yolcuların ilgisini çekmektedir. Karmaşık bir makina sistemi ve ustaca düzenlenmiş ışık, ayna oyunları sayesinde, seyircilerin önünde gerili duran 22 metreye 14 metrelik perde, ışıktan karanlığa, karanlıktan ışığa geçerek canlanmaktadır. Mutlak bir yanılsama, kusursuz bir göz aldanması sağlanmakta, gösteriyi izleyen herkes hayran kalmaktadır. Her gösteri on beş dakika kadar sürer: Dağlar, gotik harabeler, İtalya manzaraları, büyük romantik izleklerin çoğu bu gösterilerde yeniden yorumlanmıştır. Hızla sağlanan büyük başarıyla birlikte, 1823'te Londra'da da bir şube açılır. Diorama'nın ilk ziyaretçilerinden ressam Constable'a göre, gösteri "çok hoş" olmakla birlikte, "amacı aldatmaca olduğu için sanatın alanına girmemektedir."





Işık, Daguerre'in (yanda) yaşamının büyük tutkusudur. Önce Ambigu Comique'in, sonra da Opera'nın baş dekoratörü olarak, ışığı bilinçli bir biçimde kullanıp sahne efektleri ilmini altı üst eder. Illüzyonizme ve göz aldanmasına duyduğu merak onu daha sonra Diorama'yı kurmaya götürür (soldaki sayfa, yukarıda): Optik, resim ve kimyanın kesiştiği noktada yer alan bu girişimin zaten gerektirdiği bilgi birikiminden, daha sonra, dagerotipi geliştirirken de yararlanacaktır. Dönemin gazetelerinden birinde şu satırlara rastlanır: "Ressamın ustalığının ürünü olan yanılsamaya kimyagerin şaşırtıcı bileşkelerinin büyüü ekleniyor."

Daguerre ilk dönemlerinde, o çağın birçok ressam ve dekoratörü gibi, karanlık odaya baş vurur (soldaki sayfa, aşağıda). Bu aygıtta oluşan çizimler onu büyüler, ama tam anlamıyla tatmin etmez. Daguerre, 1820'lerden itibaren, bu görüntüleri, çizim aşamasından geçmeden, doğrudan sabitlemenin düşünü kurar. 1832'de, "Son Diorama tablodan bu yana, ışıktan elde edilebilecek sonuçlar üzerine BÜYÜK ÇALIŞMAMDAN başka bir şeyle ilgilenmedim" diye yazar.

beğendiği gösteri- yöneten Daguerre, halkın tanıdığı bir görüntü ustasıdır.

Üretim yöntemi üzerine bilgi sahibi olunmadığı için, bu yordam sayesinde, doğanın insan eli değmeden, kendi kendine en ufak ayrıntılarına varıncaya dek kopyalanabileceği gibi gerçekten inanılmaz bir fikir yayılır. Bu düşü ilk kuran kişi Daguerre değildir aslında. Ondan önce başkaları da bunu denemiş, ama başarılı olamamışlardır. Fakat bir önceki yüzyılda kimya, fizik ve optik alanlarında kaydedilen hatırı sayılır ilerlemeler en sonunda, 19. yüzyılın ilk yarısında düşün gerçeğe dönüşmesini sağlar.

Fotoğraf, salt teknik boyutta ele alındığında, 18. yüzyılda Alman bilim adamları Schultze (1687-1744) ve Scheele'nin, Cenevrelî Jean Senebier'nin veya İngiliz William Lewis'in

gümüş tuzlarının (gümüş nitrat veya gümüş klorür) ışığa duyarlılığı üzerine yaptıkları araştırmalarla başlayan uzun bir sürecin ürünü olarak gözükmektedir. Lewis'in ardından, meşhur porselen imalatçısının oğlu Thomas Wedgwood, 19. yüzyılın hemen başında doğrudan duyarlı bir kâğıt üzerine yerleştirilmiş nesnelerin, bitkilerin negatif izlerini çıkarmayı başarır, ama bunları kalıcı biçimde sabitleyemez. Bu deneyler Avrupa bilim çevrelerinde geniş ölçüde yayılmıştır. Demek ki fotoğraf görüntüsünün oluşumundaki temel kurallar, 1839'dan çok daha önce bilinmektedir. Kısa süre sonra, 1803'te, İngiliz Thomas Young ve birkaç yıl sonra, 1822'ye doğru da Atlantik ötesinden, daha sonra telgrafın mucidi olacak Samuel Morse, soluk ve kısa ömürlü negatif resimler gerçekleştirirler. Bir diğer Amerikalı, gökbilimci John Draper da 1830'ların başında, İngiliz James B. Reade gibi, bu yönde denemelere girer.

Niépce ve Daguerre

Görüntülerin sabitlenmesi sorununu 1820'lerin ortalarında çözme şerefi Nicéphore Niépce'e aittir. Chalon-sur-Saône'un ileri gelen ailelerinden birinin çocuğu olan Niépce, bir süre papaz okuluna gittikten sonra, bu alandaki araştırmalarına oldukça geç bir dönemde, 1816'da, 51 yaşındayken başlar. İçinde yirmi yıl önce doğmuş bir isteğe ancak o yaşta kulak verebilmiştir. Duyarlı bir kâğıt üzerine yerleştirilmiş nesnelerin basit negatif izlerini elde etmekle –Wedgwood örneğini izleyerek– kısa bir süre uğraştıktan sonra, karanlık oda yardımıyla görüntü elde etme araştırmasına girer. Durgunluk dönemlerinden, geri dönüşlerden ve ani atılımlardan oluşan araştırmaları ağır aksak ilerler. Işığa duyarlı çeşitli maddeleri deneyen Niépce, 1820'lerin başında tercihini Yahudiye bitümü veya bitüm asfaltından yana kullanır. Lavanta özü içinde eritilen kömür tozundan oluşan bu koyu sıvı parlak ve yekpare bir vernik

Niépce'in (aşağıda) "görünüm" veya "heliyografi" adını verdiği görüntüleri az sayıdadır. Bunların en meşhuru hiç tartışmasız *Saint-Loup-de-Varennes'de Pencereden Görünüm*'dür (sağdaki sayfa); bugün hâlâ elimizde bulunan bu ilk "heliyografi"nin röprodüksiyonu fotoğraf tarihi kitaplarının



çoğunda yer almıştır. 1826 veya 1827'de, anlaşıldığı kadarıyla günlerle hesaplanabilen bir poz süresiyle çekilmiştir. Kalaydan yapılmış özgün plaka üzerindeki görüntü, genelde sık rastlanan ve epey rötüşten geçmiş röprodüksiyondan daha bulanıktır (burada da söz konusu röprodüksiyon basılmıştır). Görüntüde Niépce'in malikânesindeki yapıların silüeti ve soldaki kulenin sağ tarafındaki armut ağacı fark ediliyor.

sağlamaktadır. 1824'e doğru, Gras'da, Saint-Loup-de-Varennes'deki evinin penceresinden ilk görüntülerini maden ve taş üzerine tespit etmeyi başarır. Bu yöntemle "heliyografi", "güneşle yazmak" adını koyar.

Kendi uğraşlarına yakın bu araştırmalardan o tarihe doğru haberdar olan Daguerre, dioramalarını geliştirirken yararlandığı karanlık odada elde edilen görüntüleri sabitlemeyi yıllardır düşlemektedir. İki adamın 1827'de tescillenen ortaklığı Niépce'in 1833'te ölmesiyle sona erer. Bunun üzerine Daguerre çalışmalarını tek başına sürdürür ve Eugène Hubert adında genç bir mimar 1836'dan itibaren onun asistanlığını üstlenir. Daguerre, Niépce'in aksine, görüntüyü çoğaltmaktan çok netleştirme alanına yönelir. 1837'de yöntemi son biçimini almıştır: Yahudiye bitümüyle duyarlı kılınmış bir bakır plaka kullanmakta, karanlık odada üzerine ışık düşürülen bu plakadaki gizli görüntüyü daha sonra civa buharıyla açığa çıkarmakta ve ayrıntılarda çok büyük bir inceliğe ve kesinliğe sahip bir görüntü elde etmektedir.

Fotoğraf tarihinin bu tam anlamıyla ilk örneği birçok el değiştirmiştir: Niépce tarafından 1827'de Londra'daki Royal Society'nin üyesi Dr. Bauer'e teslim edilen eser, yüzyıl içinde iki kez açık artırma ile satılır. 1898'de Londra'da sergilendikten sonra, elli yıl aşkın bir süre ortadan kaybolur. Görüntü bu dönemde Londra'da emanete verilmiş bir sandıkta unutulmuştur. Ancak fotoğraf tarihçisi ve koleksiyoncu Helmut Gernsheim'in araştırmaları sayesinde, sonunda unutulduğu yerden çıkarılır. Gernsheim, eseri 1964'te Texas Üniversitesi'ne bağışlar.



Ürünü piyasaya sürme konusundaki ilk girişiminde başarısızlığa uğrayan Daguerre, resmi çevrelerden destek almaya çalışır: 1838'de temasa geçtiği François Arago, bu yöntem karşısında coşkuya kapılır.

Talbot, yöntemini Royal Society'ye tanıtırken, "kopya etmeye çalıştığım ilk nesneler çiçekler ve yapraklardı" diyor.

Öncelik itirazları

Arago'nun 1839'un hemen başında duyurduğu haber, tarihi inanılmaz bir biçimde hızlandırır. Görüntülerin üretiminde kullanılan yöntem hakkında hiçbir bilgi sızdırılmaması her türlü spekülasyona kapı açar. Bazıları sihirden söz ederken, karanlıktaki köşelerinden çıkan kimileri de kendilerini tanıtır fotoğraf çekme yöntemini Daguerre'den daha önce bulduklarını iddia ederler; bu durum Daguerre'in icadının çağın havasına ne denli uygun olduğunu ve onu nasıl yansıttığını göstermektedir.

İtirazların en kayda değeri İngiltere'den gelir; William Henry Fox Talbot, 31 Ocak tarihinde Londra'daki Royal Society huzurunda kendi geliştirdiği kâğıt üzerine fotoğraf yöntemini tanıtır. Edebiyatçı ve bilim adamı olan, doğa tarihi, arkeoloji ve nümizmatikle olduğu kadar güzel sanatlarla da uğraşan Talbot, 1834'ten beri ışık üzerine araştırmalar yürütmektedir.

Daha 1835'te, gümüş tuzu sürülerek duyarlı kılınmış bir kâğıt üzerine konmuş nesnelerin veya bitkilerin negatif görüntülerini çıkararak ilk "fotojenik desen"lerini gerçekleştirmiştir. Kısa süre sonra, küçük karanlık odalar yardımıyla oluşturulmuş ilk görüntülerini –yine negatif halde– elde eder. Ama anlaşılan Talbot, sonraki yıllarda yavaşlatıp veya ara verip, ancak 1838 sonunda yeniden girişeceği çalışmalarının önemini ilk başta kavrayamamıştır.



Daha 1834'te, botanige tutkun bir bilim adamı olarak, bitkilerin klişelerini çıkarmıştı; duyarlı ve üzerine ışık verilen bir kâğıdın üstüne konan bu bitkiler orada negatif silüetlerini bırakıyordu.

Paris'teki keşif duyulunca, araştırmalarına yeniden hız verir ve bunların –özellikle de basın yoluyla– olabildigince reklamını yapmaya uğraşır. İyi niyetinin kanıtlarını sunmak zorunda kalınca da, Şubat ayında fotojenik görüntülerini ve yönteminin ayrıntılarını Paris Bilimler Akademisi'ne ulaştırır; bunun gerçekten özgün bir yöntem olduğu ortaya çıkar: Talbot da, Daguerre gibi, duyarlı katman oluşturmak için gümüş tuzlarına başvursa ve o da (bir negatif ara aşamasından geçmeden) doğrudan tek görüntü elde etse de, gerek kullandığı dayanak –kâğıt– gerekse işlem tarzı çok farklıdır. Gerçi bu şekilde gerçekleştirilen görüntüler henüz Daguerre plakalarının netliğinden çok uzaktır, ama Talbot o çağdan itibaren kendini Daguerre'in en ciddi rakibi olarak kabul eder.

Ama o dönemde neredeyse farkına bile varılmamış en şaşırtıcı iddia Hercules Florence'tan gelmiştir. Serüven düşkünü bu Nice'li sanatçı, resim eğitimi aldıktan sonra, 1820'ye doğru Brezilya'ya göç etmiş ve fotoğraf tarihçileri tarafından ancak 1970'lerde keşfedilmiştir. Deney defterindeki notlara göre, 1833'te iç bölgeledeki



Yarı karanlıktan zar zor sıyrılabilen bulanık biçimler: Talbot'ın çektiği, elimize



Latticed Window
(with the Camera Obscura)
August 1835

*When first made, the squares
of glass about 200 in number
could be counted, with help
of a telescope.*

ulaşabilmiş en eski görüntüler bu haldedir (burada verdiğimiz, 1835 yazında çekilmiş Lacock Abbey'de bir pencereden görünüm gibi). Talbot, ışığı yakalayıp tutabilmek için minicik karanlık odalar yerleştirmiştir. Karısı Constance bir mektubunda bunları hoş bir şekilde, "fare kaparı" diye adlandırmış.

üçra bir köyde karanlık odada oluşan görüntüleri sabitlemeyi ve bir negatif-pozitif yönteminin ilk taslağının çatisını kurmayı başarmıştır. Ekim 1839'da keşfini Sao Paulo'da çıkan bir gazetede tanıtır.

Her türden fotoğraf yöntemi

Daguerre'in icadının duyulması ve özellikle de Talbot yönteminin bazı imalat sırlarının yayınlanması, bir sürü acemi fotoğrafçı yeteneğin hızla gün yüzüne çıkmasına neden olur: Bazıları, kimi zaman rekor sayılabilecek kadar kısa sürede, kendi özgün yöntemlerini geliştirmeyi başarır. Ama kimi zaman da deneylerinden geriye hiçbir görüntü kalmadığı için, iddialarını kanıtlamakta ne yazık ki zorlanırlar: 1839 yılı içinde fotoğraf yöntemlerini mühürlü zarflarla Paris'teki Bilimler Akademisi'ne sunan Polonyalı Maksymilian Strasz veya Desmaret, Lassaigne ve Vérignon gibi Fransızlar bu durumun örnekleridir. Kimileriye az sayıda görüntü elde etmeyi başarır: Münih Bilimler Akademisi'nin üyeleri olan Carl August von Steinhell ve Franz von Kobell, 1839'un ilk aylarında geliştirdikleri yöntemlerini 1839 yazında Nymphenburg sarayında, Bavyera Kraliçesi'nin huzurunda sergileyip doğrultırlar. Yine Münih'te, gökbilimci Jacob Carl Enslin veya Edinburgh'da, biri öğrenci, diğeri bankacı olan ve araştırmalarının sonuçlarını Royal Society for the Arts'ın himayesinde duyuran Andrew Fyfe ve Mungo Ponton benzeri diğer örneklerdir. Aslında bu liste uzayıp gider. Londra'da çıkan *Athenaeum* gazetesi, Haziran 1839'da şu gerçeği açıklar: "Gün geçmiyor ki, fotojenik desen sanatına bir katkı olarak tasarlanmış yeni bir ilerleme veya keşfi duyuran bir mektup almayalım..."

1839 yılındaki tüm bu mucitlerden ikisi, üzerlerinde ayrıca durulmasını hak ediyorlar: John Herschel ve Hippolyte Bayard. Her ikisinin de ortak noktası, 1839 başlarında çok kısa bir zaman diliminde, doğrudan kâğıt üstüne özgün ve çok güvenilir fotoğraf yöntemleri geliştirmeleridir. Bir İngiliz gökbilimci ve fizikçi olan

M ünihli Carl August von Steinhell'in 1839 yılında kaydettiği ilerleme, fotoğrafın öncülerinin 1839-1840 yıllarında izledikleri güzergâhı çok iyi temsil etmektedir. Aldığı gökbilim ve fizik eğitimi nedeniyle yeni teknikle ilgilenmeye çok elverişli bir konumda bulunan von Steinhell, Mart 1839'da, üniversitede mineraloji profesörü olan Franz von Kobell'in de yardımıyla, Talbot'inkine yakın, ama özgün bir kâğıt üstüne baskı yöntemi geliştirir (sağdaki sayfa). Ancak 1839 sonunda bu yöntemi bir kenara bırakıp Daguerre'inkine yönelik ve ilk minyatür Daguerre odasını icat eder. İlk fotoğrafçılık heveslilerinin gözde temaları, tam anlamıyla hareketsiz konular olan mimari görünüm ve röprodüksiyonlardır: 1839 ilkbaharında gerçekleştirilmiş yandaki planşta, ilk Münih görünümü (Glyptothek, Katedral'in kuleleri) ve von Foltz veya Gail gibi yerel sanatçıların eserlerinin kopyaları yan yana yer alıyor.



Herschel, Talbot'ın yakınıdır. 14 Mart 1839'da en fazla altı hafta önce başlanmış çalışmalara dayanan kendi yöntemini Royal Society'ye sunar. Ama fotoğraf tarihindeki önemli yerini bu yöntemin ötesinde, Talbot'ın çalışmaları üzerindeki

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

Ne yazık ki bugün elimizde, bu deneme planşının sadece 1930'larda gerçekleştirilmiş siyah-beyaz bir röprodüksiyonu bulunuyor.

etkisine borçludur. Daha 1831'de ortaklaşa yaptıkları deneylerde, dostunun dikkatini platin tuzlarının ışığa duyarlılığına çekmişti. 1839'da elde edilen görüntüleri nihai olarak sabitlemek üzere yeni bir ürün, sodyum hiposülfiti ilk kullanan da odur. Bu teknik, önce Talbot, kısa süre sonra da dagerotipleri için Daguerre tarafından benimsenecektir.



İkinci isim, Fransız Hippolyte Bayard çok farklı bir çevredendir. Paris'te Maliye Bakanlığı'nda memur olan Bayard, başkentin sanat çevreleriyle içli dışlıdır ve anlaşıldığı kadarıyla Arago'nun duyurusundan birkaç gün sonra kendi deneylerine başlamıştır. Başdöndürücü bir ilerleme kaydeder. 5 Şubat 1839'da Bilimler Akademisi'nden César Despret's'ye ilk denemelerini gösterir. İşe başladıktan iki ay sonra, doğrudan pozitif ilk

Bayard'ın, 1839 tarihli deneme defterinde yer alan bu örneklerdeki gibi (yanda) görüntüler, tüm kalitelerine karşın, Daguerre'in görüntülerinin özellikle de natüromortlarının (yukarıda) netliğiyle rekabet edemez. Çağın yorumcularının çoğu, çıplak gözle seçilemeyen birçok ayrıntının yer aldığı Daguerre görüntülerinin kusursuzluğuna hayran kalmaktadır. Arago bunları, "görüntünün kapsadığı her şeyi en küçük ayrıntılarına varıncaya dek benzersiz bir doğruluk ve kusursuzlukla kopya eden ekranlar" diye tanımlar. Mayıs 1839'da Paris'ten geçen Herschel de, görüntülerin netliğinden çok etkilendir: Talbot'a, "sağduyu sınırları içerisinde tasavvur edebileceğim her şeyi aşıyorlar" diye yazar.

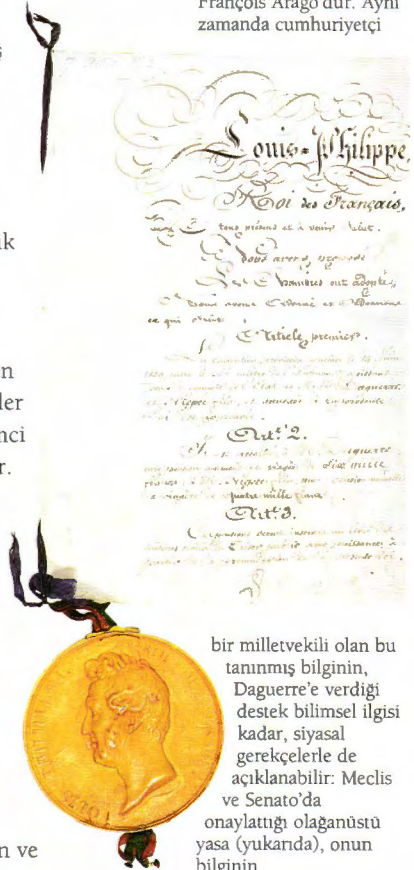
görüntülerini gerçekleştirir; bunların arasında sadece nesne görüntüleri değil büst ve heykel natürmortları da yer almaktadır. Gerçekten eksiksiz yöntemi kısa sürede insan figürleri de çıkarmasını sağlar. Kimya veya optik konusunda bir önbilgisi olmayan, kendi kendini eğitmiş birisi açısından katedilen mesafe şaşırtıcıdır.

“Fotografi” diye tek bir tür mü, yoksa çeşitli “fotografi” türleri mi söz konusudur? Niépce’in helyografisi, Daguerre’in dagerotipi, Talbot’ın fotojenik deseni: Söz dağarındaki çeşitlilik parçalı durumu iyi yansıtıyor. “Fotografi” sözcüğü, Avrupa’nın dört köşesinde çalışmalarını birbirinden habersiz yürüten bilim adamları tarafından –İngiliz fizikçiler Wheatstone ve Herschel, Alman gökbilimci von Mädler– aynı anda şekillendirilmiştir. Öte yandan, Hercules Florence bu sözcüğü daha 1833’te kullanmaya başlamıştır. Ama tüm diğerlerinin yerini alan gerçek anlamda bir tür ismi olarak ancak 1850’lerin sonunda benimsenecektir.

İnsanlığa armağan

Dagerotip tüm araştırmaları gölgede bırakmıştır. Mart sonunda çıkan yangınla Diorama’sını yok olmasından çok etkilenen ve başlıca iki rakibinin, Talbot ve Bayard’ın çalışmalarından endişe duyan Daguerre, Arago’nun daha hızlı hareket etmesini sağlamaya çalışır. 14 Haziran’da, İçişleri Bakanı tarafından kabul edilir ve onunla bir sözleşme imzalar: Devlet, Daguerre’e yılda 6.000, Nicéphore Niépce’in vârisine de yılda 4.000 frank kaydı

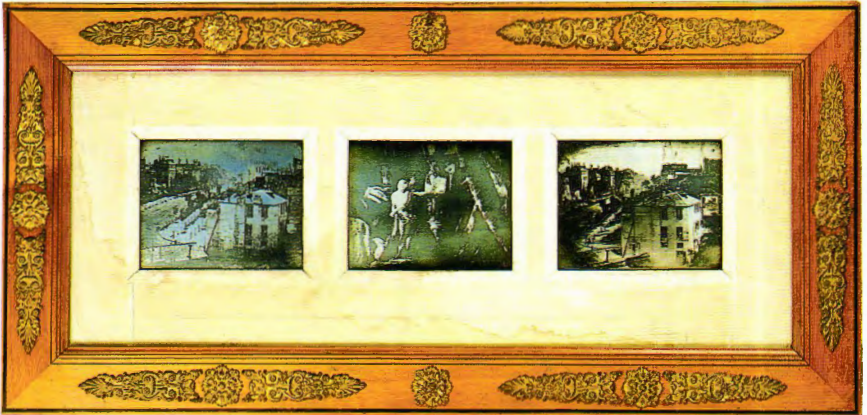
Dagerotip, sinemadan farklı olarak, doğar doğmaz resmen kabul edilmiştir. Bu kabulün başlıca mimarı da François Arago’dur. Aynı zamanda cumhuriyetçi



bir milletvekili olan bu tanınmış bilginin, Daguerre’e verdiği destek bilimsel ilgisi kadar, siyasal gerekçelerle de açıklanabilir: Meclis ve Senato’da onaylatığı olaganüstü yasa (yukarıda), onun bilginin yaygınlaştırılması konusunda devletin üstlenmesi gereken öncü role ilişkin cumhuriyetçi ve Saint-Simon’cu inançlarına uygun görünmektedir.

hayat bir ödenek bağlayarak, fotoğraf yöntemlerini ve Diorama'nın imalat sırlarını satın alır. Arago, Talbot'ın ve Bayard'ın yöntemlerini alelacele bir kenara ittiği için sık sık eleştirilmiştir. Yine de Daguerre'in yönteminin, 1839'da başlıca rakiplerinkinden görüntü netliği anlamında çok daha yetkin bir düzeyde olduğunu kabul etmek gerekir. Paris'teki bilim çevresi, Talbot'ın kendilerine ilettiği görüntülere hiç ikna olmamıştır: Fizikçi von Humboldt onlardan söz ederken, "beyazımsı lekeler", "silinmiş eski estamlar" gibi ifadeler kullanır.

Daguerre'in 1839'da Bayyera kralına armağan ettiği ve burada bir natürmortun iki yanında görülen Temple bulvarının iki görünümü, muhtemelen 1838 ilkbaharında, Diorama'nın arkasındaki evinin bir penceresinden çekilmiştir. Belki de bilgin Samuel Morse'un 1839'un Mart ayında Daguerre'in evinde



Sonunda Arago, 19 Ağustos 1839'da, Bilimler ve Güzel Sanatlar akademilerinin törensel birleşik oturumunda, Daguerre görüntüsünün üretim sırlarını açıklar. Fransız devleti, Prometheus'vari bir jestle, mucidinden yeni satın aldığı yöntemi insanlığa armağan eder: Artık hakları serbest kalan yöntem hem Fransa'ya hem de dış ülkelere hiçbir kısıtlamaya uğramadan yerleşebilecektir; bunun tek istisnası Daguerre'in aldığı patenle yönteminin haklarını koruduğu İngiltere'dir.

Bu unutulmaz oturumdan kısa süre sonra, "optikçi dükkânları bir dagerotip almaya can atan heveslilerle dolmuştu; her yerde anıtları hedef alarak kurulmuş

gördüğü resimler bunlardır. Morse, çizmelerini boyatın bir adamın varlığından söz eder (sağdaki resim): "Biri ayakkabı boyacısının sandığı üzerinde, diğeri yerde duran ayakları bir süre hareketsiz kalmak zorundaydı. Dolayısıyla görüntüde çizmeleri ve bacakları gayet net; halbuki hareket halindeki başı ve bedeni görünmüyor."

dagerotipler görülüyordu. Herkes penceresinden görünen manzarayı kayda geçirmek istedi. [...] O sırada bu yöntem öylesine yeniydi ve insanlara haklı olarak öyle inanılmaz geliyordu ki, en kötü görüntü bile sözle anlamlı bir sevinç kaynağı oluyordu." Eylül ayında Orsay Sarayı'nda bir dizi uygulamalı oturum düzenlenir. Bu vesileyle Daguerre'in kendisi, Seine nehrinin ve rıhtımların birçok görüntüsünü çeker. Poz süreleri, gözlemcilere göre, yaklaşık on beşer



Arago, 19 Ağustos 1839'da, Bilimler ve Güzel Sanatlar akademilerinin birleşik oturumunda, Daguerre yöntemini tanıtıyor (yukarıda): Birkaç gün sonra, amatör dagerotipçilerin sayısının hızla arttığı Paris'teki dükkanların raflarında, optik ve kimya

HISTORIQUE ET DESCRIPTION DES PROCÉDÉS DU DAGUERRÉOTYPE et du Diorama,

PAR DAGUERRE,

dakikacıktır. Aynı anda taşra kentlerinde de kendilerini genellikle Daguerre'in öğrencileri olarak tanıtan uygulamacılar, paralı gösteriler düzenler. Bu tarihten itibaren bazı Parisli optikçilerde, özellikle Chevallier ve Lerebours'da veya Daguerre'de, eksiksiz dagerotip takımları ortalama 300 franktan satılmaya başlanır; bir işçinin 100 iş gününe denk bu bedel oldukça yüksektir.

Daguerre yöntemi sınırları hızla aşar: Avusturya, Baviera, Rusya, Prusya ve Belçika hükümdarlarına Paris görüntümleri ve natürmortlar gönderilir; onlar da bu görüntümleri hiç gecikmeden sergiler. 11 Eylül'de gizemli bir Fransız, Mösyo de Sainte-Croix, Londra'da yöntemin ilk halka açık gösterisini düzenler. Her yerde hayranlık üst düzeydedir. Daha sonra bu icat Avusturya, Prusya, Rusya ve Belçika



malzemesiyle, kullanım kılavuzları boy gösteriyor. Daguerre'in *Historique et description du procédé de daguerréotype et du diorama* [Dagerotip Yönteminin ve Dioramanın Tarihçesi ve Tanımı] başlıklı eserinin birçok kez yeniden basılması da bu merakın bir işaretidir. Eser 1839'dan itibaren birçok dile çevrilmiştir.

Daha sonra bu icat Avusturya, Prusya, Rusya ve Belçika

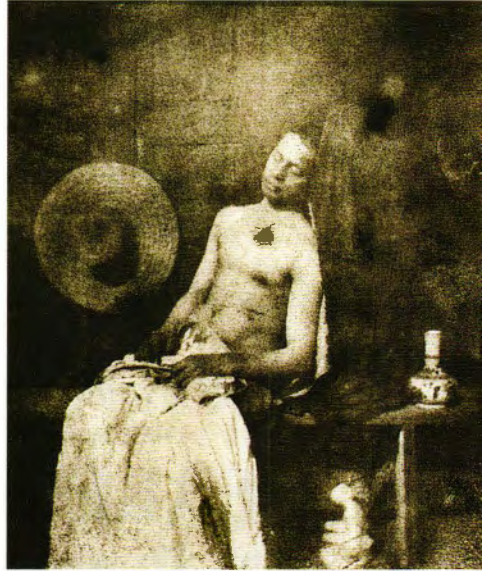
Üniversite, PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İki ressam, Horace Vernet ve Frédéric Goupil-Fesquet, yanlarında bir makinayla Mısır'a gitmek üzere, Marsilya'dan gemiye binerler; orada Kasım ayından itibaren "aslanlar gibi dagerotip çekerler" ve bu yeni aracı hıdive tanıtırlar. Ama Daguerre'in yönteminin yerleşmesini en çok arzuladığı ülke Amerika Birleşik Devletleri'dir; icat en hızlı ve kalıcı başarıyı da orada yakalar. 1839'un Ekim ayı sonunda, bir Broadway vitrininde, Seager adında Amerikalı bir amatörün çektiği ilk dagerotip görüntü sergilenir. Samuel Morse, gökbilimci John William Draper, Philadelphia'da Robert Cornelius kendilerini bu yeni aygıtta denerler.

Daguerre'in makinasını ve gereçlerini piyasaya sürmek üzere New York'a gönderdiği François Gouraud, Aralık ayında Fransa'dan gelmiş Daguerre plakalarının ilk halka açık sergisini düzenler. Icat, yanında bir Daguerre karanlık odasıyla Sao Salvador limanına inen peder Louis Compte sayesinde, ay sonunda Güney Amerika'ya da ulaşır.

Talihsiz rakipler

Dagerotipin özenle düzenlenmiş ve insanları beyninden vurulmuşa döndüren başarısı, diğer yöntemleri gölgede bırakır. Talbot açısından 1839 yılı çok hayal kırıcıdır: Kötü hava koşulları deney sayısını azaltır ve verimi düşürür. Ufukta hiçbir resmi destek gözükmemektedir. Belirleyici ilerlemeyi ancak bir sonraki sonbaharda, yeni bir negatif-pozitif yöntemi geliştirerek yapacaktır: Karanlık odada gerçekleştirilip sonra banyo edilerek gizli görüntü



Kendisine resmi destek verilmemesine kızan Bayard, Ekim 1840'ta kendisine bir "boğulmuş adam" mizansenini hazırlar. Fotoğrafçı bu görüntüde, kendini ilgisizliğin intihara ittiği talihsiz bir mucit olarak sunmaktadır.

“Gördüğünüz [...] ceset Bayard'a aittir [...]. Akademi, Kral ve kendisinin kusurlu bulduğu bu resimleri gören herkes, onlara hayran kalmıştır [...]. Bu durum onu çok onurlandırsa da, cebine bir metelik bile girmemiştir. Bay Daguerre'e çok fazla şey veren hükümet, Bay Bayard için elinden bir şey gelmeyeceğini belirtmiş, o zavallı da kendini suya atıp boğulmuştur.”

Fotografin arkasındaki yazı.

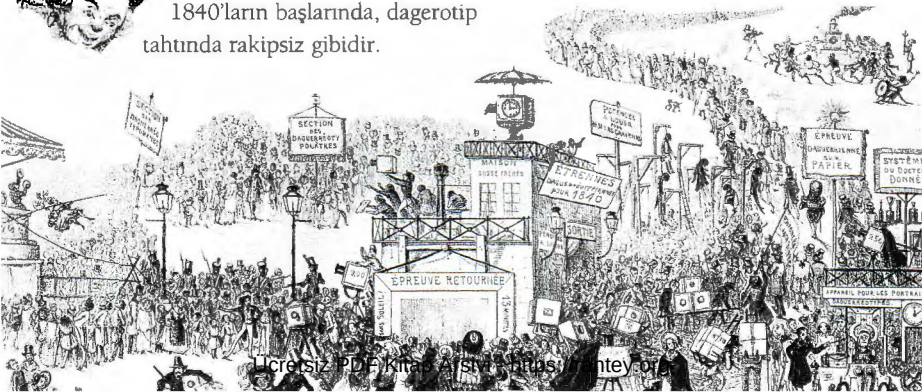
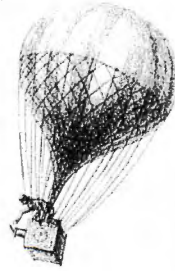
olmaktan çıkarılan negatif bir görüntüden, artık birçok pozitif görüntü elde edilebilmektedir. Böylece Talbot fotoğrafçılığı çoğul baskı devrine sokar. Ayrıca gizli görüntünün ortaya çıkarılması yoluyla negatifin elde edilmesi yöntemi, çekimi sonraki işlemlerden ayırmasını ve poz sürelerini hatırı sayılır oranda kısaltmasını sağlar: Birkaç gün sonra, Ekim 1840'ta, karısı Constance'ın ilk portrelerini çeker. 1839 yılındaki hayal kırıklıklarından ağzı yanmış, İngiliz yetkili makamlarından hâlâ resmi destek alamamış Talbot, kalotip adını verdiği (Yunancada "güzel" anlamına gelen *kalos*'tan) icadını 1841 başında birçok patentle korumaya karar verir.

Bayard'a gelince, Haziran 1839'da Paris'te sergilediği görüntüler basının dikkatini çekse de, çalışmalarının kalitesini vurgulayan Güzel Sanatlar Akademisi'nin desteğine karşın resmi destek gecikmektedir. Serbest Güzel Sanatlar Cemiyeti ancak iki yıl sonra ona bir madalya verir. Daguerre'in zaferiyle karşılaşıldığında bunlar oldukça cılız sonuçlardır: Ekim 1840'ta gerçekleştirdiği

Boğulmuşun Otoportresi'nde, yaşadığı düş kırıklığı bariz bir biçimde göze çarpar.

1840'ların başlarında, dagerotip tahtında rakipsiz gibidir.

Aralık 1839'da *La Caricature*'de çıkan ve "Dagerotip çılgınlığı" başlığını taşıyan bu gravürde, desinatör Maurisset "dagerotipperest" Parislileri avucuna alan Daguerre çılgınlığını alaya almaktadır. Bir köşede "sorunları tadına doyumaz bir biçimde çözümleyen makinanın, portre mekanizmasının içine yerleştirilmiş" biri, başka bir köşede "yanında birçok hizmetçi bulundurmamak koşuluyla tek başına da kullanılabilen makinayı binbir güçlükle sırtlanmış" bir sanatçı görülmektedir. Artık işsizliğe mahkûm olmuş gravürçüleyse, "idam sehpasından başka bir şey kalmamıştır." İlk fotoğrafçı, baloncuların yükseldiği gökyüzünde, bütün bu dünyayı tepeden seyreden güneşe, Arago'nun yüz çizgilerinde gülümsemektedir.







Özellikle Daguerre'in yakınlarından gelen çeşitli açıklamalar, onun hiçbir zaman portre resmi çekmediği, poz sürelerinin uzunluğunun bu girişi olanaksız, hatta hayal bile edilemez kıldığı kanısını uyandırmıştır. İlk ciddi uygulamaların, 1839 sonbahar ve kışında, bazı Amerikalı dagerotipçilerin hanesine kaydedilmesi gerektiği genel anlamda kabul edilmmişti: Robert Cornelius, Wolcott ve Johnson veya Henry Fitz (yanda).

Bununla birlikte o çağa ait tanıklıklar, Eylül 1839'dan itibaren Atlantik'in bu yakasında da başarı ölçüleri kuşkusuz değişen çok sayıda deneme yapıldığını ortaya koymaktadır: Belçika'da Jobard ve daha Eylül ayında "bahçedeki bir genç kızın portresi"ni gerçekleştiren Auguste Florenville diye biri. Fransa'da Ekim ayında, ışığı emsin ve poz sürelerini kısaltsın diye pudralanmış ve gözlerini yummuş bir portre çeken Dr. Donné. Ama özellikle Daguerre'in yazışmalarında, 1835'ten itibaren gerçekleştirilen ve 1837'de de sürdürülen "oldukça başarılı" portre denemelerine değinilmektedir. Kısa süre önce unutulduğu yerden gün ışığına çıkarılan, 1837 tarihli plaka (solda; Bay Hue'tnin portresi) bu denemelerin bir örneği olarak kabul edilebilir.



Kamuoyu, “tüm izleri koruyan bu kalıcı ayna”ya derhal büyük bir hayranlık gösterir. Ama malzemelerin pahalılığı kullanımı sınırlamaktadır. Gerçeğe bağlılığı, doğruluğu ve ayrıntıların dikkat çekici netliği nedeniyle övülen Daguerre görüntüsü, toplu düşgücünü baştan çıkarır. Dagerotip terimi bile büyük bir başarı sağlar: Sanat eleştirmenlerinin, gazetecilerin, edebiyatçıların kaleminde yirmi yılı aşkın bir süre bu sözcük, işlenen konuya mutlak bağlılığın eşanlamlısı olarak kullanılır.

BÖLÜM II

BAKIR, KAĞIT, CAM, 1840-1855

Oswego'dan bu yangın sahnesinde de (yanda, 1853) açıkça fark edildiği üzere, poz sürelerinin hatırı sayılır ölçüde kısalmasına karşın, dagerotipin başarısı en fazla on yıl sürer, daha sonra ayrıntıların netliğiyle çoğul baskıyı birleştiren kolodyum tekniği onun yerini alır (solda, Venedik aynası).

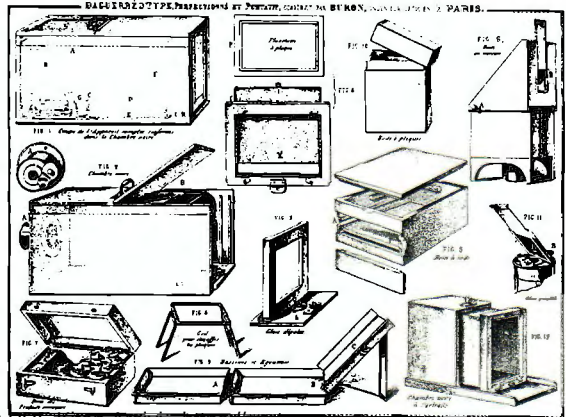


Küçük boyutlu, 16 x 21 cm. ebadını –piyasada satılan ve “tam plaka” denen format– nadiren aşan dagerotip, aslında hiç de kusursuz değildir. Yüzeyin aşırı balkıması, tek bir görüntü elde edilebilmesi, poz sürelerinin yavaşlığı ve renk olmaması en göze batan kusurlarıdır. 1840’tan itibaren yöntemde temel bir düzeltmeye gidilir: Paris Bilimler Akademisi üyesi, fizikçi Hippolyte Fizeau banyoyu alün klorürüyle yaparak plakalardaki “ayna etkisi”ni azaltmayı başarır. Bununla birlikte, başlıca sorun poz süreleridir; bunların fazla uzun olması, insan figürünü uygun bir biçimde yakalamayı engellemektedir. Birçok parametre işe karıştığı için karmaşık bir sorun söz konusudur: Havanın açık ya da kapalı olması, hava muhalefetleri, günün hangi saatinde, yılın hangi döneminde çekim yapıldığı, objektifin ve fotoğrafı çekilecek nesnenin niteliği, plakaların preparat kalitesi ve ebatları rol oynamaktadır. Bu nedenlerden ötürü, poz süreleri görüntüyü çekenin becerisine ve deneyimine göre çok değişmekte ve

herhangi bir genelleme yapılmasını güçleştirmektedirler. Yine de birkaç yıl içinde bu süreler oldukça kısalmış: 1838’de yazın ortasında, öğle vakti bir görüntü çekebilmek için Daguerre’e göre 10 ila 120 dakika arası bir süre, 1839-1840 kışında Amerikalı Seager’a göre 5 dakika gerekmektedir. Atlantik’in iki yakasında yeni



Dagerotipin sakıncalı yönleri arasında, kullanılan malzemelerin karmaşıklığı (aşağıda) yanında, görüntünün üzerine basıldık dayanak da yer alır: Ağır ve tek bakır plaka (yukarıda) kolaylıkla çizilmekte veya oksitlenmektedir.



"hızlandırıcı maddeler" konusunda yürütülen araştırmalar, 1840-1841'den itibaren poz süresinin 10 saniyenin altına indirilmesini sağlar.

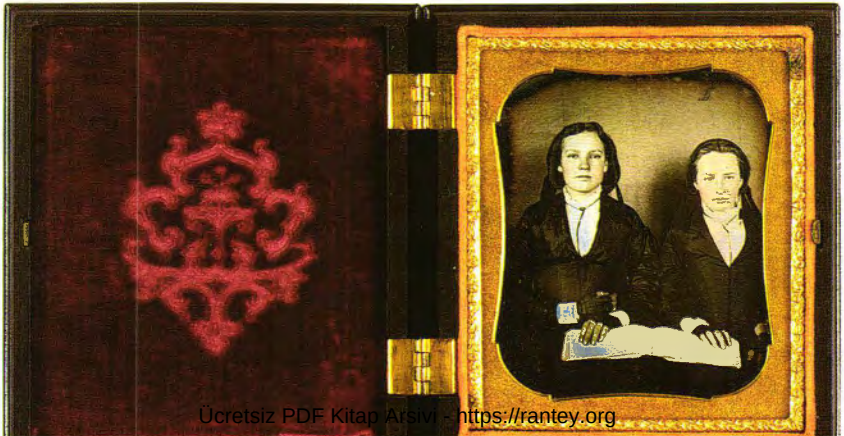
Dagerotiple portre

Bu başarılar yöntemin portre alanında ticari kullanıma sokulması düşüncesinin geliştirilmesine olanak verir. 1840'ta ABD'nin doğu sahilinde ilk ticari atölyeler açılır: Wolcott ve Johnson 1840 ilkbaharında, New York'ta kendi buldukları bir düzenek sayesinde on saniyede portre çekmeyi başarırlar. Büyük Avrupa başkentleri, özellikle de Londra ve Paris onların izinden gider. Önceleri kömür alanında iş yapan sanayici Richard Beard (1802-1888), Daguerre'den dagerotipin İngiltere'de ticari olarak işletilmesi için lisans alır ve Wolcott ve Johnson'un sistemini uyarlar: Mart 1841'de Londra'da, kimi zaman Avrupa'daki ilk portre stüdyosu olarak da kabul edilen dükkânı açar. François Arago aynı yılın Haziran ayında, Bisson kardeşlerin 10-12 saniyede çektikleri portreleri Bilimler Akademisi'ne sunar.

ABD'de olduğu gibi, deri veya kalıplanmış plastik mahfazalarda korunan (aşağıda), Fransa ve Almanya'da olduğu gibi dikey durabilmesi için cam altında çerçevelenen, hatta bir mücevheri süslemek için kullanılan değerli taşlar gibi kakma çerçeveler içine oturtulan dagerotip, burjuva sınıflar nezdinde minyatür biçimli portre resimlerle hızla rekabete girer.

No 1582

A. S. Wolcott.
Concave Reflector
& Plate for taking
Likenesses. May 8th
Patented
1840.





Mevsimlik bir iş olan fotoğrafçılık ışığa hâlâ fazlasıyla bağımlıdır: Gazeteciler ve o çağda yaşamış tanıklar, yükseklerle, çatıların altına tünemiş, uzun merdivenleri tırmanarak ulaşılan ve içeri girer girmez keskin bir kimyasal ürün kokusunun genzi yaktığı bu ilk atölyeleri genellikle alaycı bir dille betimlemişlerdir. Bu atölyelerden içeri adım atıldığında, güneşte kalma süresini kısaltmak ve poz süresini daha zahmetsiz kılmak amacıyla camları genellikle maviye boyanmış, eğreti eşyalarla döşenmiş, tam bir “cam kafes”e girilir. Odanın ortasında iki aygıt durur: Fotoğraf makinası ve pozun üzerinde verileceği araç, yani modelin kıpırdamamasını sağlamak üzere baş dayama yeri de eklenmiş bir koltuk veya iskemle. Mizahçılar bu aracı bir *pilori**’ye*, bir kısıka, Nüremberg bakiresine; güneşin altında saniyelerce süren hareketsiz poz verme seansını da sonunda hep çizgileri donmuş, ürkmüş yüzler elde edilen bir işkence sahnesine benzetirler. Bu portrelerin büyük bölümünde saptanan

* Eskiden suçluların halka teşhir edilmek üzere bağlandığı direk. (C.N.)



duragan ve kasılıp büzülmüş görünüm incelendiğinde, söz konusu suçlamada bir haklılık payı da bulunduğu ortaya çıkmaktadır: Valicourt 1845'te dagerotipçilik üzerine kaleme aldığı incelemesinde, "Güneş ışığının hâlâ fazla uzun süren etkisi altında, tüm yüz ifadelerinin sokulduğu cendere, bu portreleri gerçekten işkence gören insanların yüzlerine benzetmiştir" diye yazar. "Gölgede çekiyoruz" cümlesi, kısa zamanda aranan bir satış sloganı haline gelir.

Bu sakıncalara karşın, dagerotiple portre 1840'lar boyunca tartışılmaz bir ticari başarı kazanır. 1841'de Louvre çevresinde yoğunlaşmış (Palais-Royal ve Pont-Neuf) Parisli atölyelerin sayısı onu geçmezken, on yıl sonra —diğer etkinliklerinin yanı sıra dagerotip de çeken uzmanlaşmamış ticarethaneleri hiç hesaba

katmadan— bu sayı elliyi bulur. Dagerotiple portre alışkanlığının yerleşmesi taşrada biraz daha yavaş ilerler, ama 1842'den itibaren Strasbourg'da (Finck), Marsilya'da (Desmonts), Lyon'da (Dolard) atölyeler açılır; bunlara sayıları çok kabarık olan gezici dagerotipçileri de eklemek gerekir. Yöntemi işletme tekelinin 1841'den beri Richard Beard'ün elinde bulunduğu İngiltere ve Galler'de durum bu kadar parlak değildir. Bazı yerel dagerotipçilere lisansını akıl almaz bir fiyata, yaklaşık 1200 sterline satan Beard, aynı zamanda lisanssız kullanıcılara sayısız dava açarak bıkıp usanmadan mücadele vermektedir. 1850'de Londra'da sadece altı veya yedi dagerotip kuruluğu bulunmasının nedeni de

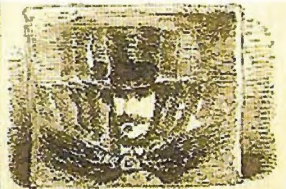


— İşte harcıgım, Paris'ten getirdiğim dagerotiple yapılmış portrem.
— Hazır oradayken niye beninkini de yaptırmadın? Bencil herif!

O zamanın bir gazetesinde dagerotipçi atölyesi hakkında (soldaki sayfa) şu satırlara rastlanır: "Oraya girerken discideymiş gibi bir ürküntüye kapılırsınız." Kaskatı durmak ve ağzının kenanna yapmacık bir gülümseme kondurmak zorunda bırakılan model, seansın sonunda "izzetinefsinin beklentilerini her zaman tatmin etmeyen" bir portreyle karşılaşır genellikle. Yine de işlem, aralarında Daumier'nin de yer aldığı (yukarıda) birçok karikatürist tarafından ignelenen sihirli niteliğini korumaktadır.



Eleventh Trial.—Stubbs turns to look at Pretty Girl, but recovers his position.



Twelfth Trial.—Pretty Girl smiles at Stubbs. He chuckles, and moves his head.



Thirteenth Trial.—Stubbs arranges his Cheek to Captivate Pretty Girl.



Fourteenth Trial.—Pretty Girl goes away. Stubbs begins to grow tired, and Yawns.

1856'da yayınlanan bu Amerikan karikatürü, fotoğrafçı yerinde olmadığı için portresini onun yardımcısına çekirmek zorunda kalan Bonaparte Stubbs'in başından geçen tatsız olayları anlatmaktadır. Sonuç beklentilerini karşılamaz: Kötü kadrar, kusurlu netlik ayarı, modelin kıpırdaması birbirini izler. İşlem ancak asıl fotoğrafçı geri dönünce ve on altıncı çekimde başanya ulaşacaktır!

En büyük atölyelerin üretimi yılda bin plakayı geçer; minyatür portrecilerinin üretimiyse bunun ancak üçte biridir. Londra'da Fransız Claudet, Haziran 1841-Haziran 1842 arasında 1800 plaka hazırladığını açıklar. Paris'te Vaillat sadece 1849 yılında 2000 portre çektiğini belirtirken, Derussy üç yılda 12.000 dagerotip gerçekleştirdiğini iddia eder. Bu portrelerin fiyatları fotoğrafçının şöhretine, yere ve görüntü ebadına göre değişir: Londra'da 1840'ların başında plakalarını Fransa'dan ithal eden Claudet, portrelerini 1 sterlin ve 3 şiline, yani kentte çalışan bir ücretlinin haftalık gelirinden biraz daha fazlaya satar. On yıl sonra Paris'te, Vaillat'ın portre fiyatı 10 franktır. 1840'ların sonuna gelindiğinde orta, hatta küçük burjuvazi de dagerotiple portre yaptırabilmektedir artık.

Dagerotip hegemonyası

Ama dagerotip, Avrupa piyasasıyla hiç kıyaslanamayacak en güçlü gelişimini Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterir. Hareketliliğin büyük olduğu, sanatsal gelenekten yoksun, yeni doğan bir ülkede, bu genç, taşınabilir ve bilimsel

Dönemin edebiyatında bu tür alaylara sık sık rastlanmaktadır: Örneğin eleştirmen Champfleury, *La légende du daguerreotype*'te [Dagerotip Efsanesi] birbirini izleyen başarısız girişimler arasında modelin giderek silindiği bir poz verme seansı düşler: "Sanatçı eserini mükemmelleştirmek istedikçe, burjuva giderek bulanıklaşıyordu: Kendini maddesinden sıyrılmış hissediyordu [...]. Sonunda dagerotipçi 69. denemesini henüz bitirmemişti ki, burjuvanın oturduğu iskemle tamamen boşaldı [...]. Atölyede sadece sesi iştiliyordu artık!"

yöntem özellikle portre alanında yeniliği ve netliğiyle öne çıkar, çok sayıda doğal yeteneğin ortaya çıkmasına ve lüks atölyelerin çoğalmasına yol açar: Boston'da Southworth ve Hawes, Philadelphia'da Robert Cornelius veya 1840'ların ortasına gelindiğinde fotoğraf imparatorluğu içinde tüm ülke sathına yayılmış en az on beş kuruluşu bulunan, iki yıl sonra da iflas eden John Plumbe. Bu alanda Jeremiah Gurney, Matthew Brady, Meade kardeşler gibi isimler veya Fredricks ve onun "Sanat Tapınağı"yla asıl sivrilen kent New York'tur. 1853'te New York'ta üç milyondan fazla portre üreten yüzden fazla dagerotip atölyesi vardır. New York eyaleti sınırları içerisinde, Hudson nehri kıyısında başlıca etkinliği plaka üretimi olan Daguerreville adında bir kent kurulur. Bunun dışında portre üretiminin önemli bir bölümünün genellikle isimleri bilinmeyen gezici fotoğrafçıların eseri olduğunu da unutmamak gerekir;

Bir müddet sonra Josiah Hawes'la ortak olacak Albert Southworth'un 1843'te Boston'da açtığı atölye, kısa sürede Amerikan portre atölyelerinin en yetkini haline gelecektir: "Artist's Daguerrotype Rooms." Kismen sanatsal eğitimlerinden miras kalmış –Hawes minyatürcü ve portre ressamıydı– kompozisyon duyguları ve teknik ustalıkları onları, ortaklık 1862'de sona erinceye kadar, her ürünlerine üsluplarının damgasını vuran benzersiz dagerotipçiler haline getirecekti. Her ikisi de tüm portre biçimleri, özellikle de atölyenin uzmanlık alanı olan çocuk portreleri (yanda) konusunda çok ustaydı. O dönemde sadece onlar, hem doğal hem de gözüpek görüntüleri gerçekleştirmeye yeteneğine sahip görünmektedir; kıpır kıpır yerinde duramayan bir modelin görüntüsünde sağlanan bu başarı gerçekten inanılmazdır.



bu fotoğrafçılar 1849'da Kaliforniya'daki altına hücum türünden büyük nüfus hareketlerine de eşlik eder.

Dagerotipin başlıca uygulama alanı büyük çoğunlukla portredir gerçi, ama sadece bununla da sınırlanamaz. Mimari görünüm ve peyzaj da, özellikle amatör fotoğrafçılar tarafından sık sık çekilen türler arasındadır: 1839'dan itibaren Mısır'da ressam Horace Vernet, 1842-1843'te Ortadoğu'da mimar Girault de Prangey, Uzakdoğu'da gümrük müfettişi Jules Itier, Kolombiya'da (1842) ve Atina'da (1850) diplomat Baron Gros, Cava'da (1842) Alman Shaffer, aynı yıl İtalya ve Alpler'de yazar John Ruskin bu tür amatör fotoğrafçı örnekleridir. 1843'te mimar Duban, Blois şatosunda yaptığı restorasyonu belgelemek amacıyla Hippolyte Bayard'a dagerotipler çektirir; Viollet-le-Duc de, Notre-Dame için aynı yönetime başvurur.

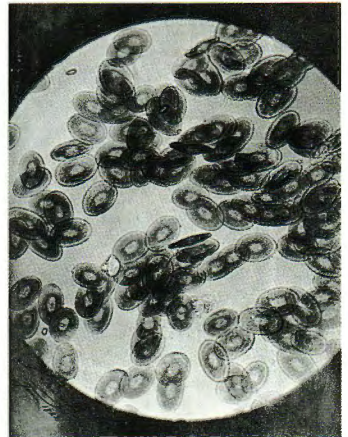
Bilim adamları da, özellikle Fransa ve ABD'de, bu akımın dışında kalmaz: Dagerotip, tıp (daha 1839-1840'ta Paris'te Alfred Donné ve New York'ta John Draper'la mikroskopik fotoğraf başarıları, 1847'ye doğru Boston'da çekilen ameliyat görüntüleri), etnoğrafya (1842'de Bisson kardeşlerin frenolojist* Dumoutier hesabına çektikleri kafatası ve "yaşayan tipler" fotoğrafları) veya gökbilim (Alman Berkowski'nin 1842'de çektiği güneş tutulması fotoğrafı, 1845'te Paris gözlemesinde çekilen güneş dagerotipi, 1850'den itibaren Harvard gözlemesinde çekilen çok sayıda Ay dagerotipi) gibi çeşitli alanlarda görüntülerinin kesinliğiyle kendini kabul ettirir.

İngiltere'de kalotip

1840'ların başında Talbot'ın kâğıt üzerinde görüntü elde etme yöntemi henüz rekabete giremeyecek durumdadır. Sepya rengi, biraz



Diplomat ve amatör fotoğrafçı olan Baron Gros, Bogota, Londra veya Atina'da görevliken çektiği çeşitli görüntüler bırakmıştır geride (yukanda, Panatheneum frizinden detay, 1850). Aynı dönemde, gökbilimciler ve doktorlar da, dürbün veya aşağıdaki gibi mikroskop yardımıyla elde edilen görüntüleri karanlık odada sabitlemektedirler.



* Kafatası bilimcisi. (Ç.N.)



bulanık, çizgilerden çok kütlelerden oluşan görüntüler veren, kontrastları çok sert, ara renkleriye zayıf bu yöntem henüz ticari kullanıma, özellikle de portre alanında, elverişli değildir. Talbot Şubat 1841'de elde ettiği bir dakikalık poz süresini olağanüstü bir yenilik olarak açıklar; oysa aynı anda bazı dagerotipli portreler birkaç saniyede gerçekleştirilmeye başlanmıştır bile. Ayrıca Talbot'ın aldığı çok sayıda patent de yöntemin geliştirilmesi önünde bir engel oluşturmaktadır. Yine de bazı bireyler bu macerada şanslarını denemek ister: Ustadan yöntemini işletme hakkını ilk alan kişi, minyatür ressamı Henry Collen'dir. 1841'de bir portre atölyesi açar. Ertesi yıl, 1842'de sadece 200 fotoğraf satabilmiştir ve yıllık iş hacmi Beard veya Claudet'ninki gibi bir stüdyonun günlük cirosunu ancak geçmektedir! Ama Claudet de, Collen'in izinden gider ve benzer bir başarısızlıkla karşılaşınca, 1847'de bu yöntemden vazgeçer.

Talbot, Mayıs 1840'ta, kalotiple işlenecek konular listesine "su birikintisindeki ağaçlar"ı da kaydetmişti. Bu görüntüyü herhalde bir süre sonra, 1841-1842 kışında, Lacock'taki malikânesinde çekmiştir: Büyük mucit Talbot burada şaşırtıcı bir görüntü oluşturunca olarak da ortaya çıkmaktadır. Onun bu görüntüde başlatığı izlek, yani suda yansıma, hızla fotoğrafçılık dilinin beylik imgelerinden biri haline gelecektir.

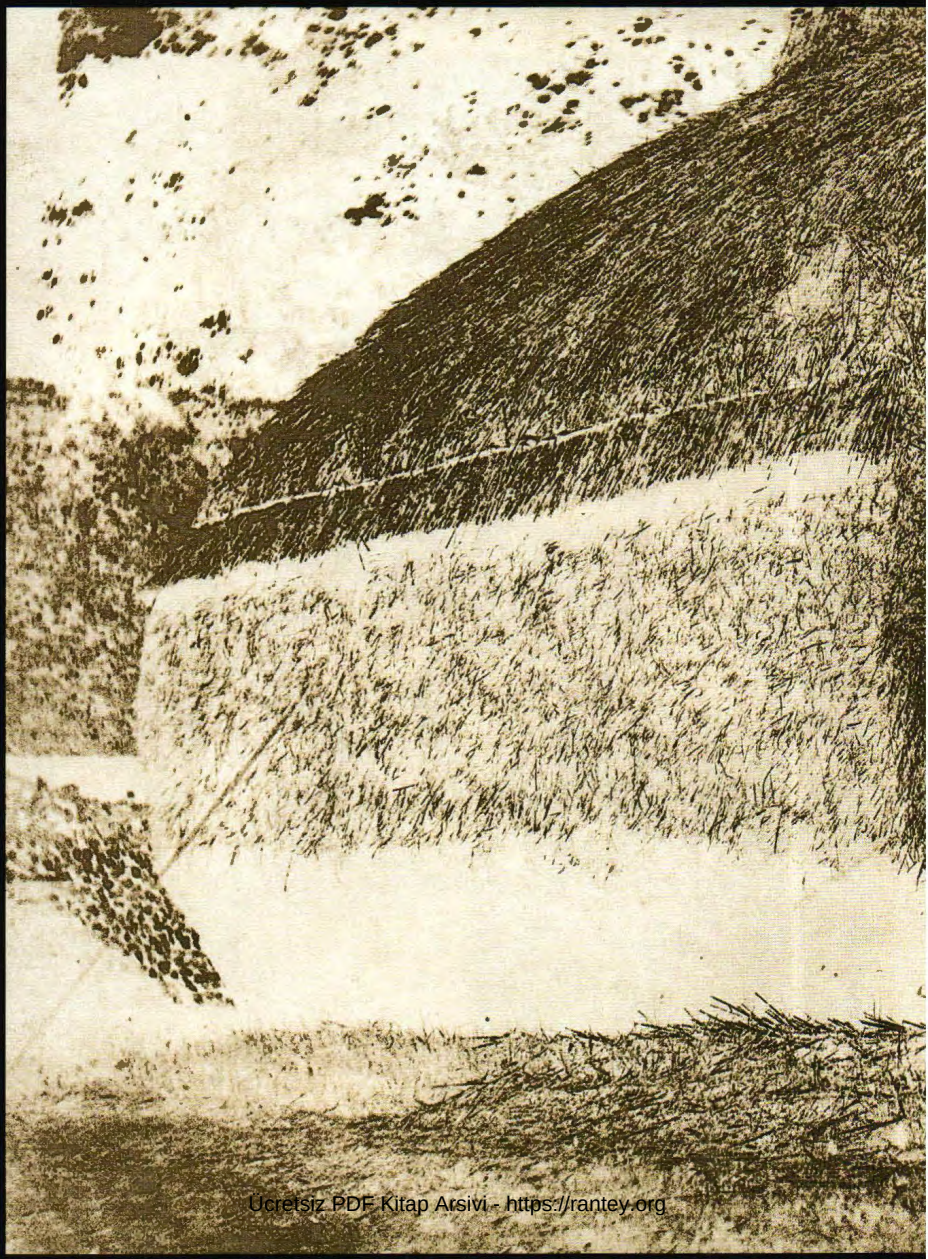
Kalotiple portrenin yaşadığı ticari başarısızlık, bu yöntemi çeşitli uygulamalar içine hapseder: dış mekânda, yolculukta çekilen fotoğraflar, natürmort... 1840'larda İngiltere'de rastlanan az sayıdaki kalotipçi, çoğu doğrudan Talbot'ın yakınları olan amatörlerdir: John Herschel gibi bilginler, John Dillwyn ve Thereza Llewelyn gibi Galler'e yerleşmiş uzak kuzenler veya Richard Calvert Jones ya da peder Bridges gibi tanıdıklar. Bu ilk İngiliz kalotipçiler sosyolojik açıdan oldukça türdeş, belli bir kültürden gelen, gerek bilimlerle, gerek sanat dallarıyla ilgilenen ve boş zamanlarını bu uğraşa ayırabilecek paraya ve vakte sahip olan bir kategori oluşturmaktadırlar. Çeşitli ilim cemiyetlerine üye olduklarını görüyoruz: Society of Arts, Society of Antiquaries, Astronomical Society, Linean Society. En sevdikleri konular, romantik estampların doğrudan uzantısı kabul edilebilecek bir biçimde, kırsal ve gotik İngiltere imgesini canlandırmaktadır. 1850'lerin ikinci yarısında yeni bir kuşak –John Shaw Smith, Sir William Newton, Benjamin Brecknell Turner, Roger Fenton– onlara katılır. 1847'deyse dünyadaki ilk fotoğrafçılık cemiyeti olan Calotype Society kurulmuştur.

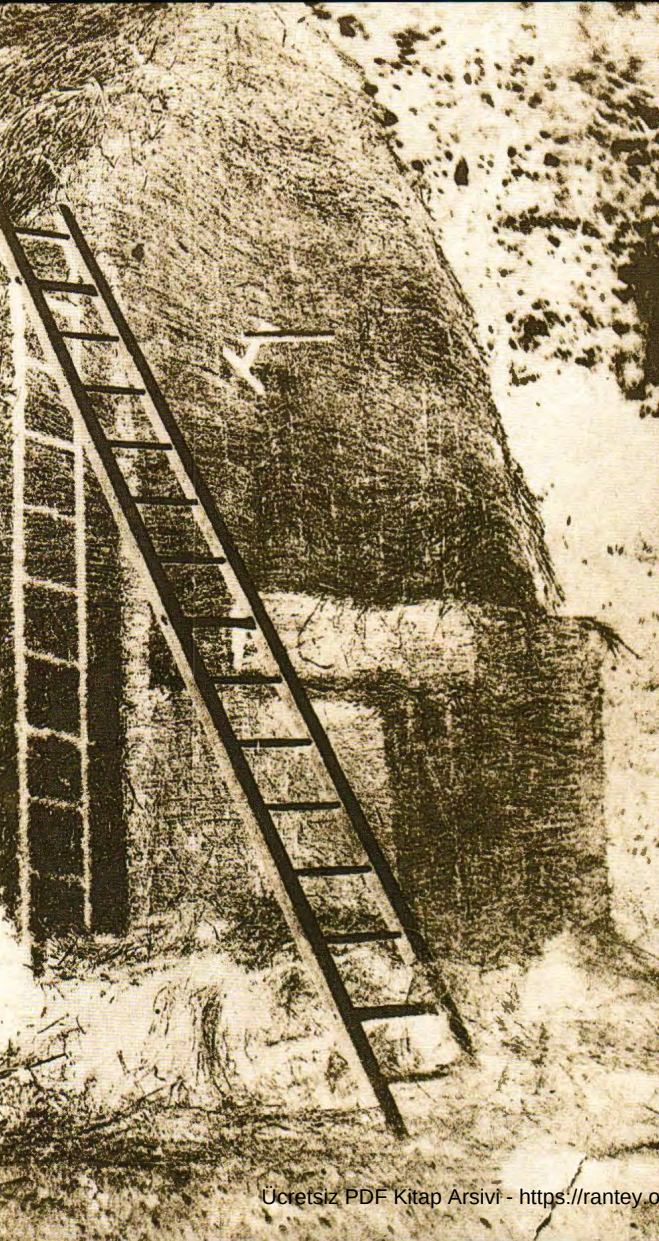
Ama Talbot'ın yöntemi en parlak gelişimini 1840'la 1850 arasında haklarının serbest olduğu İskoçya'da yaşar. 1840'ta Edinburgh'un yüz kilometre kadar güneyindeki Saint Andrews'da, Talbot'ın dostu fizikçi Sir David Brewster'in çevresinde bir amatör kalotipçiler grubu oluşur. Robert Adamson da bu grubun içindedir. Bu genç mühendis 1842'de Edinburgh'da bir portre atölyesi açar, daha sonra da tarih ressamı David Octavius Hill'le ortak olur. Beş yıl süren işbirlikleri süresince 2.500'den fazla görüntü çekecek, halk yaşamından sahneler, Newhaven balıkçılarına ilişkin harika bir röportaja, Edinburgh ve Saint Andrews'dan görüntülere ve peyzajlara, birkaç sanat eseri ve eşyasının röprodüksiyonlarına, en önemlisi de İskoç bilim, sanat, siyaset ve kilise dünyalarından yüz kadar portreye imza atacaklardır.

Teknikle sanat arasındaki ittifak en güzel ifadesini, genç kimyager Robert Adamson ve tarih ressamı David Octavius Hill'in birlikte yürüttükleri çalışmada bulur. Fotoğrafa karşı kuşkucu davranan Hill, yine de 1843'te onu benimser: İskoç Kilisesi'nin dört yüz üyesinin toplu bir tablosunu yapmak isteyen Hill, kendisine portre fotoğrafları temin etmesi için Adamson'ın yardımına başvurur. Bu rastlantısal işbirliği hızla kalıcı bir ortaklığa dönüşür; ama 1848'de Adamson'ın ölümüyle bu ortaklık birdenbire sona erer.

Çalışmalarının en şaşırtıcısı 1843 ve 1847 yılları arasında Newhaven balıkçı köyünde, hiçbir zaman gün ışığına çıkmayacak bir yayında kullanmak üzere çektikleri dizidir (yanda): Tam anlamıyla bir fotoğraflı röportaj oluşturan yaklaşık yüz elli görüntülük bu külliyyat, önce Royal Scottish Academy'ye sunulmuş, sonra da 1851 Evrensel Sergisi'nde sergilenmiş ve gerek kamuoyu, gerekse eleştirmenler nezdinde büyük beğeni toplamıştır.







“Negatif” ve “pozitif” terimlerini ortaya atma onuru John Herschel’e aittir; Talbot daha sonra bu terimleri kendi yöntemi için kullanmıştır. Dönemin kâğıt üstüne çalışan fotoğrafçıların çoğu, negatifte içkin vasıflara duyarlıydı; ters değerler görüntüye şiirsel, hatta düşsel bir boyut katıyordu.

Gerçekten çok ender Gistisnalar dışında, 1850’lerde negatifle nihai baskı aynı ebattadır: İki kâğıt ışıktan bir şasinin içinde üst üste konur ve baskı işlemi temas yoluyla gerçekleşir. En önemli iş negatif kâğıdının seçimidir. Tüm yüzeyde yekpare bir duyarlılık sağlanması için kâğıdın kusursuz olması gerekir. Genellikle basit bir mektup kâğıdı yeterli olur. Le Gray, 1840’ların sonundan itibaren kâğıdı kullanmadan önce perdahlamayı tavsiye ederek önemli bir yenilik getirir: Negatif “perdahlı kâğıt” hem daha net bir görüntü elde edilmesini, hem de poz süresinin kısaltılmasını sağlar. Bu çağın kâğıt negatifleri siyah-beyazdan siyah-sarıya dek uzanan, kahverengi veya sepya gibi (yanda Talbot’ın gerçekleştirdiği *Saman yığını* görüldüğü) ara renklere de rastlanan ve kullanılan duyarkat maddeleriyle sabitleme banyolarına göre değişen çok çeşitli bir renk yelpazesi sunarlar.

Kalotip Fransa'da

Talbot'ın, 1840'ların ilk yarısında İngiltere'de kapalı kalan icadı, 1847'den itibaren giderek kıta Avrupası'na ve tarihin cilvesine bakın ki, özellikle de Daguerre'in ülkesine yerleşmeye başlayacaktır. Bu tarihten önce Fransa'da kâğıt taraftarlarının sayısı azdır: Paris'te Hippolyte Bayard bir süre daha yöntemini uygulamayı sürdürür. Kamu idarelerine bu yöntemi kabul ettirmek için yaptığı birçok başarısız girişimden sonra, yön değiştirir ve Talbot'ın yöntemini benimser: Üretiminin büyük bölümünü Paris görünümüleri, natüromortlar, otoportreler ve yakınlarının portreleri oluşturur. Aynı dönemde Humbert de Molard ve Alphonse de Brébisson gibi bazı yerel ileri gelenler de Normandiya'da güzel bir etkinlik sergilemektedir. Yine de bu yöntem çok marjinal kalır.

1844'te Lille'li kumaş imalatçısı Louis-Désiré Blanquart-Evrard, Talbot yöntemini mükemmelleştirmek için araştırmalara girişir. Bu yöntemin formülünü gizemli bir aracı kanalıyla ve herhalde yasal olmayan yollardan ele geçirmiştir. Birkaç yıl içinde yöntemde belirleyici düzeltmeler gerçekleştirir: Daha çabuk, banyo edilmesi daha kolay, daha güvenilir hale gelen yöntem Talbot'ın vesayetinden kurtulur. Talbot istediği kadar bunun bir korsanlık olduğunu haykırсын, hiçbir sonuç alamaz: Blanquart-Evrard tarafından gözden geçirilip düzeltilen kalotip 1847'den itibaren Fransa'ya yerleşir.

Bu yöntemin ilk müritleri arasında, estampla olan

Taşınması dagerrotypinden daha kolay olan negatif kâğıt, 1850'lerde, hatta daha sonra da seyyahların gözdesi olmuştur. Mısır seyahati, o dönemde arkeologların (Devéria), sanatçıların (Bartholdi), amatörlerin (Greene) veya profesyonellerin elinden çıkmış en başarılı bazı fotoğrafların vesilesi olur. Yine de bu fotoğrafçılık daha çok mekânları, peyzajları ve anıtları öne çıkarıp daha ender olarak, Ernest Benecke gibi örneklerde (aşağıda) ülke sakinleriyle ilgilenir.





Bilim ve sanat alanlarının sınırında yer alan yeni teknik, hem sanatçıları hem de bilim adamlarını çeker: Bunların arasında Fransız kâğıt üstüne fotoğrafçılığının en önemli simaları arasında yer alan ressam Charles Nègre ve kimyager Victor Regnault gibi isimler bulunmaktadır. Nègre, romantik resimden esinlenen halk yaşamından sahneleri ve mimari, özellikle de gotik görünüşleriyle beğeni toplamaktadır.

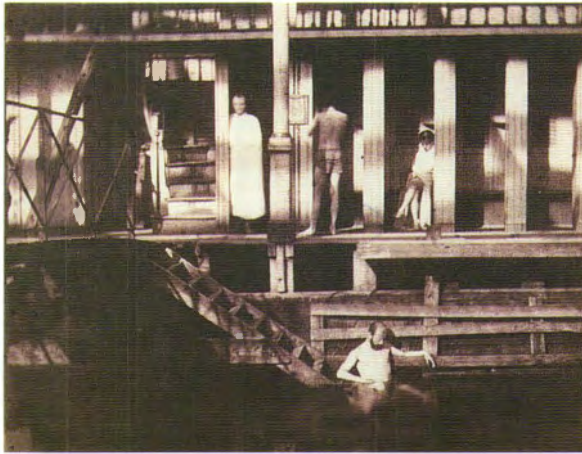


benzerlikleri nedeniyle kâğıdı takdir eden çok sayıda meslekten ressam veya gravürücü yer almaktadır: Charles Nègre, Henri Le Secq, Charles Marville, Gustave Le Gray. Le Gray aldığı sanat eğitiminin ardından 1847'de fotoğrafa yönelir ve 1849-1850'den itibaren gerek fotoğrafçı olarak yetenekleri, gerekse eğitmen vasıflarıyla Parisli kalotipçiler çevresinde önde gelen bir rol oynar: Dönemin birçok büyük Fransız fotoğrafçısı, Maxime Du Camp, Joseph Vigier, Alexis de Lagrange onun Barrière de Clichy'deki atölyesinden geçmiş veya kendilerini onun art arda çıkan el kitaplarıyla yetiştirmişlerdir. Gruplar ve karşılıklı alışverişler ortaya çıkar: Paris yakınındaki Sèvres Manüfaktürü'nde, buranın müdürü olan büyük fizikçi Victor Regnault'nun

Notre-Dame'daki Diriliş Meleği bu görünüşlerden biridir (yanda); Sèvres Manüfaktürü'nün müdürü ve Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin ilk başkanı olan Regnaud, 1843'ten beri fotoğrafla ilgilenmektedir: En başarılı olduğu konular, yakınlarının portreleri (yukarıda, iki oğlu) ve özellikle Sèvres civarında çektiği peyzajlardır.

ve resim atölyeleri müdürü Louis Robert'in teşvikiyle, 1851'den itibaren bir etkinlik gelişir; öte yandan, Mailand, Vigier veya Maxwell-Lyte'le birlikte Pireneler'de, kaplıca merkezleri çevresinde benzer bir etkinlik görülür. Aynı dönemde amatör fotoğrafçıları, bilim adamlarını ve sanatçıları fotoğrafçılığın yaygınlaştırılması amacıyla bir araya getiren *Société héliographique* de birçok kalotipçiyi bünyesinde toplar.

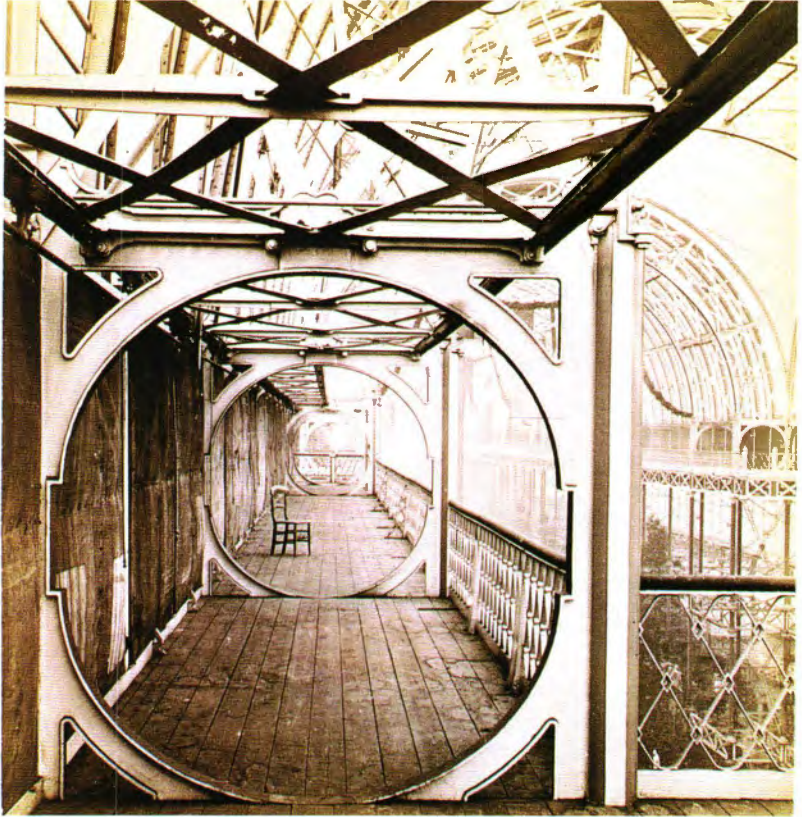
Bu alışverişler hiçbir sınır tanımaz. Roma'da İtalyan, Fransız ve Anglosakson sanatçılar ve fotoğrafçılar Caffè Greco'da ressam Canova ve Kont Flachéron'un çevresinde toplanırlar. Paris'teki Delaroche atölyesinden, Gustave Le



Gray'in eski okul arkadaşı, İngiliz Roger Fenton perdahlı kâğıt üzerine çalışma yöntemini İngiltere'ye sokar. John Stewart ve Victor Regnault 1853 yazında İngiltere'de birlikte fotoğraf çekerler. Ağır bakır dagerotip plakalarından daha hafif ve kullanışlı olan bu usul, özellikle seyyahlar arasında, 1850'lerin sonuna dek çok tutulur: Richard Calvert Jones ve Peder Bridges, 1843-1845'te Güney İtalya, Malta veya Yunanistan'da yüzlerce kalotip çekmişlerdi; 1840'ların sonuna gelindiğinde, yanında Flaubert olduğu halde Mısır'a giden Maxime Du Camp bu yöntemi orada

Le Secq tarafından 1852-1853'e doğru çekilmiş ve o çağın fotoğrafçılığında alışılmadık bir konu olan bu hamam görüntüsü kalotipin özgül niteliklerinin mükemmel bir özetini sunmaktadır: ı ışık huzmeleriyle gölgeler arasındaki, henüz ilkel bir teknikle kaynaklanan sert kontrast ve poz sürelerinin uzunluğuna bağlı bir özellik olan kişiliklerin duraganlığı, bütünden yayılan şiirselliğe epey katkı yapmaktadır.

1 1851 Sergisi, büyük bir atılım içindeki iki yeni tekniğin, demir konstrüksiyon mimarisiyle fotoğrafın ilk kez buluşmasına da vesile olur. Geometrik biçimlerin dantel gibi öne çıktığı, ışığa gömülmüş çok büyük nefsiyle olağanüstü fotojenik bir yapı olan Crystal Palace, bereketli bir fotoğraf üretiminin odak noktasıdır (sağdaki sayfa, yukarıda). Serginin bitiminde *Jüri Raporları* resimlenirken, taşbaskı karşısında fotoğraf yeglenir: Raporların derlendiği ciltleri süsleyen yaklaşık yüz elli fotoğraf, netlikleri ve kadrajlarıyla, yeni doğan sanayileşmenin yaratımlarını yüceltir (sağdaki sayfa, aşağıda *flint glass*).



kullanırken, aynı dönemde Alexis de Lagrange kalotipi Hindistan'a götürür.

Kolodyumun yükselişi

1851 Londra Evrensel Sergisi'nde İngiliz fotoğrafçılar, Fransız kalotip ekolünün canlılığından çok etkilenir. Zaten fotoğraf, her yönüyle Sergi'nin yıldızlarındandır: Sergi müdürü Henry Cole, "modern buluşların en çarpıcısının, fotoğraf sanatının da" sergide temsil edilmesinden çok



mutludur: “Daha önce hiçbir yerde, İngiltere’den, Fransa’dan, Avusturya’dan ve Amerika’dan gelen böylesine zengin bir fotografik görüntü koleksiyonu toplanmamıştı.” Sergi raporu bir durum saptaması yapar. Jüri, Fransız kalotipinin üstünlüğünü kabul etmekle birlikte, Amerikan dagerotipine de ayrı bir yer verir. İngilizlerin yeteneğiniyse, önceki yıl bir İngiliz heykeltıraş, Frederick Scott Archer tarafından geliştirilen ve tanıtılan yeni bir



Prusyalı Minutoli baronu, 1840'larda bir Dekoratif Sanatlar Müzesi tasarısını ortaya atar. Elindeki koleksiyonu sunmak için de fotoğrafın yardımına başvurur: Önce dagerotip, sonra da benzersiz bir saydamlığa sahip olan kolodyum kullanır. 1850'lerin sonuna gelindiğinde, kataloğu sekiz binden fazla nesnenin dökümünü yapan sekiz yüz fotoğrafı (yanda) yedi cilt içermektedir. Yeni teknik hızlı ve kesin sonuç vermeye birlikte, kolodyumun cam plaka üzerine sürülmesi gibi elle yapılan bazı hassas işlemler gerektirmektedir (yukanda): Dönemin kullanım kılavuzlarına göre, bu “çok hassas ve özen gerektiren” işlem “biraz el alışkanlığı edinildiğinde çok kolaylaşmaktadır.”



teknik teslim eder: kolodyumlu negatif camdan banyo edilen fotoğraf.

Tekniğin istikbalı parlak görünmektedir. Kolodyum –eter-alkol içinde nitroselüloz çözeltisi– sürülen cam plakanın negatif dayanağı olarak kullanılması büyük bir icattır: Camın düz yüzeyi çok net, lekesiz bir görüntü elde edilmesini sağlamaktadır; üstelik kolodyumun çok hızlı sonuç veren bir madde olduğu da ortaya çıkmıştır.



Dagerotipin netliğiyle kalotipin çoğul baskı olanağını birleştiren ve çok daha düşük poz süreleri gerektiren bu yeni usul, iki rakibini de hızla gölgede bırakacaktır. Scott Archer icadını hiçbir sınırlama getirmeden tüm dünyaya armağan ettiği için hakları da serbest kalan yöntem İngiltere'de hızla benimsenir. Başta Le Gray olmak üzere, büyük Fransız fotoğrafçılar önce biraz geri durur, sonunda 1855'e doğru yeni yöntemi benimserler. Albüminli kâğıda baskı adı verilen yeni bir yöntemle de birleştirilen söz konusu teknik bu tarihten itibaren yirmi beş yılı aşkın bir süre, 1870'lerin sonuna dek hegemonyasını kuracaktır.

1850'lerde Avrupa'da, özellikle de büyük başkentlerin dışında, dagerotip hâlâ görülse de, artık sadece portre çekimi için kullanılmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeysen, devam eden dagerotip modası 1860'tan sonra hızla geriler. Kalotipe gelince, Talbot 1852'de dostlarının baskısıyla –ticari portre çekimi dışında– patentinden vazgeçmeyi nihayet kabul eder. Ama bu yöntemi İngiltere'de moda haline getirmek için çok geç kalmıştır. Onun bulduğu teknik, barutunun son atımlarını tüketmektedir artık. 1855'e kadar kullanılır, daha sonra hiç gözünün yaşına bakılmadan bir kenara itilir. 1860'lara kadar ancak marjinal bir biçimde, amatörler arasında varlığını sürdürür.

Le Gray 1850'den itibaren kolodyum tekniğini salık vermiştir, ama çok karmaşık olan formülü hassas bir kullanım gerektiriyordu. Ertesi yıl bir yanlışlığı diye nitelediği Scott Archer'ın yöntemi karşındaysa pek coşku göstermez ve "fotoğrafın geleceği tamamen kâğıttadır" açıklamasını yapar. Fransa'da çalışan Edouard Baldus gibi birçok büyük fotoğrafçı yeni tekniği benimsemez de, perdahlı kâğıt negatif kullanmaya da devam ederler (yukarıda). Zaten bu teknik de ustaca uygulandığında, 1857'de Faloise şatosunda çekilmiş bu grup portresinde de görüldüğü gibi, genellikle caminkine yakın netlikte sonuç vermektedir.



1 850'lerin başından itibaren gerek Avrupa'da, gerekse ABD'de tam anlamıyla bir fotoğraf patlaması yaşanır ve fotoğrafçılık zanaat aşamasından yarı-sanayileşmiş bir sisteme geçer. Bu döneme, portre atölyelerinin sayısında 1860'ların ortasına dek süren artış damgasını vurur.

BÖLÜM III

FOTOĞRAFÇININ ATÖLYESİ, 1845-1875

Broadway'in en gözde fotoğrafçılarından biri olan Charles Fredrick'in firması (solda) dagerotipten ambrotipe geçip daha sonra kartviziti ABD'ye ilk sokan kuruluş olarak moda ya uymasını hep bilmişti. Nadar, *Fotoğrafçı Yağmuru* adlı karikatüründe (yanda) bu yeni tutkuyu ve atölyelerin pıtrak gibi çoğalmasını alaya alırken, diğer yanda da kendi fotoğrafçılık kuruluşunu açar.



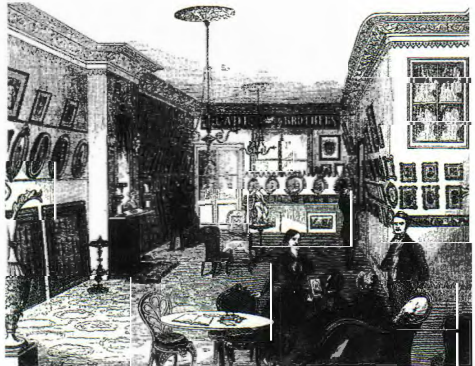
Paris'te, 1840'ların sonunda elli kadar atölye varken, 1860'ların sonuna gelindiğinde bu sayı sekiz katına çıkar. Londra'da fotoğraf atölyesi sayısı 1856'da 55, 1861'de 200 ve sadece dört yıl sonra 284'tür. Gelişme taşra kentlerinde de heyecan verici boyutlardadır: Manchester, 1855'te 17 olan stüdyo sayısını 1865'te 71'e çıkarır. 1851'de 51 kayıtlı fotoğrafçının gözüktüğü İngiliz nüfus sayımlarına göre, on yıl sonra 2800 kişi ekmeğini fotoğrafçılıktan kazanmaktadır.

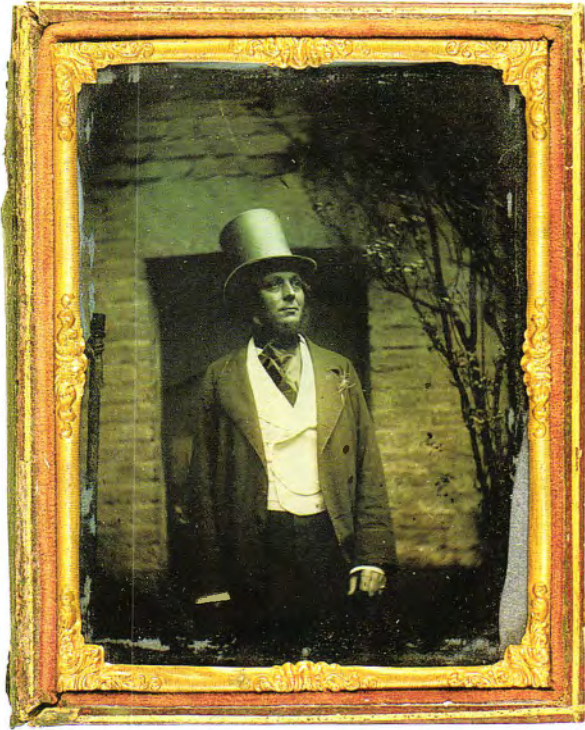
Amerikan örneği

Bu olgu, sadece yeni kolodyum tekniğinin gündeme girmesiyle açıklanamaz: Bu yöntemin 1850'ler boyunca azınlıkta kaldığı ABD'de de iş hacminde güçlü bir yükseliş yaşanır. 1858'de hâlâ esas olarak dagerotipin kullanıldığı New York'ta her biri günde ortalama 50'er resim çeken ve 2 milyon dolar ciro yapan 200 atölye vardır – henüz yeni doğan bir sanayi için çok büyük bir rakam. Başka açıklama öğeleri de bulunabilir: Özellikle Kaliforniya'da altın bulunmasından kaynaklanan elverişli bir ekonomik konjonktür, yeni sermayelerin ve girişimci iş adamlarının bu yeni sanayiyle ilgilenmesine ve bazı kuruluşları mali açıdan desteklemesine yol açmaktadır. Kolodyum sayesinde çoğul baskıyla netliğin nihayet birleştirilebildiği portre alanı, hatırı sayılır kazançlar vaat etmektedir.

Gazeteci ve eleştirmen Ernest Lacan 1855'te, "Amerikan dagerotipçileri müşteri çekmek ve korumak için hiçbir şeyi ihmal etmiyor. Atölyelerine çok büyük yatırım yapıyorlar. Bu atölyeler gerçek birer peri sarayı" diye yazar; daha sonra da Amerikan stüdyolarının dolduran "sütun biçiminde yontulmuş mermerleri, zengin

Adım adım kurulan bir başarının mükemmel örneği: İşe 1842'de Albany'de başlayan, sonra Buffalo'ya geçen Charles ve Henry Meade, 1847'den itibaren New York'ta, Broadway (aşağıda) ve Brooklyn'de birçok atölye açarlar. Başarılarının zirvesindeyken, sadece Broadway'de on kadar yardımcı çalıştırmaktadırlar. 1848-1849'dan itibaren ABD'deki ilk kalotip öncüleri arasında da yer alırlar. Üç yıl sonra, Crystal Palace Evrensel Sergisi'nde dagerotiplerinin mükemmelliği nedeniyle ödüllendirilen Amerikan bölümünde çok geniş biçimde temsil edilirler.





1852’de icat edilen ve genellikle dagerotiple karıştırılan ambrotip (yanda) – ölümsüz yöntem – görüntü çekilirken düşük ışıklandırılan, sonra da kimyasal banyodan geçirilen kolodyumlu cam üzerine negatiftir. Cam üzerinde sabitlenen görüntü daha sonra koyu bir fon üzerine aktarıldığında pozitif olarak görünür. Camının sağ alt köşesi kırılmış yandaki portrede, fondaki siyah karton görünüyor.

Oldukça ucuz ve gerçekleştirilmesi basit ambrotip yöntemi 1850’lerin ikinci yarısında, bir mahfaza içinde sunulma biçimini taklit ettiği dagerotiple rekabete girer. Yine de bu moda kısa sürecek ve yeni kartvizit formatı her iki tekniğin yerini alacaktır. 1863’te *American Journal of Photography*’ye göre, “ambrotip terimi yakında tedavülden kalkacaktır.” Yine de bu yöntem 1880’lere kadar marjinal bir biçimde de olsa kullanılır.

nakışlı duvar örtülerini, pahalı tabloları, adım seslerini boğan kalın halıları, her yöreden getirilmiş kuşlarla dolu kafesleri ve nadir bitkileri” betimler. Daha kartvizit bulunmadan önce, dagerotiple portre ticareti 1840’ların sonunda ABD’de neredeyse bir sanayi ölçeğine erişmiştir – Avrupa’da bu noktaya ancak 1850’lerin ortasından itibaren gelecektir. Bu “fotoğraf tapınakları” dış sermaye desteğiyle kurulmuş lüks atölyelerdir; 1850’ler ve 1860’larda en meşhurları Fredericks’inki dışında, Jeremiah Gurney, Southworth ve Hawes, Meade kardeşler ve özellikle de Matthew Brady stüdyosudur. Brady, “mesleğin vardığı en son nokta”dır. Amerikan portrecileri ancak daha geç bir dönemde, 1850’lerin sonunda kolodyuma yönelecektir.

Kartvizit formatını pek sevmediğini hep söyleyen Brady, dagerotipin ilginçliğinin “tek baskı” oluşunda, kâğıt kadar sıradan olmayışında ve bir “sanat nesnesi” niteliği taşımasında yattığını belirtir.

“Cartomania” [Kartvizit tutkusu]

Amerikan örneğinin peşinden gidip portre çekimi yapan büyük atölyeler, 1850’lerin ortasından itibaren Avrupa başkentlerinde de çoğalır: Paris’te Mayer ve Pierson, Nadar, Disdéri ve daha geç bir dönemde Petit; Londra’da Mayall, Silvy, Elliott ve Fry; Münih’te Locherer veya Haenfstangel en ünlü atölyelerdir. 1854’ten sonra kartvizit adı verilen yeni bir fotoğraf formatının ortaya çıkması portre piyasasında devrim yaratınca bu süreç iyice hız kazanır. Tüm dünyada satılan milyonlarca portrenin en önemli bölümünü oluşturan bu formatın olağanüstü başarısı on yıldan fazla sürer; öyle ki İngilizler “cartomania” terimini uydurur.

“Ürünlerinin satışını hatırı sayılır oranda artırmak için fiyatlarını düşürmek ve fotoğrafı halk arasında yaygınlaştırmak, kâr toplamını yükseltmek”: 1855 Paris Evrensel Sergisi’nin jüri

Kimi zaman atölye, model-aktörlerin küçük ara oyunları veya yaşayan tabloları canlandırdıkları, tam anlamıyla bir tiyatro sahnesine dönüşür (sağdaki sayfa).



GALERIE DES CONTEMPORAINS

Portraits en pied photographiés par

DISDÉRI

raporunda yayınlanan, fotoğrafçılara yönelik tavsiyeler bunlardı. Brest'li fotoğrafçı Disdéri de 1854'te portre-kart veya kartvizit formatı adı verilen yeni bir usulün patentini alırken bu tavsiyelere uyar: Bu usul, özel bir şasi veya çok sayıda objektifli bir karanlık oda sayesinde, aynı kolodyumlu negatif plaka üzerinde dört, altı veya sekiz çekim gerçekleştirmekten ibarettir. Elde edilen küçük boy görüntüler (6 x 10 cm.), kartvizit formatındaki bir kartonun üzerine yapıştırılır. Portre formatlarının küçülmesi maliyeti düşürüp, ölçekten tasarruf sağlarken, fotoğrafı daha büyük bir alıcı kitlesi açısından erişilebilir kılar: 1855'te büyük boy portre (yaklaşık 18 x 24 cm.) fiyatı fotoğrafçıya göre 25 ile 125 frank arasında değişirken, kartvizit görüntülerin tanesi yaklaşık 1 franka satılır.

Kartvizitin kendini kabul ettirmesi birkaç yıl alacak, Fransa'da kartvizit modası gerçek anlamda ancak 1858'e doğru başlayacaktır. Disdéri'nin bu yeni rekabetine cevap verebilmek için atölyelerin çoğu modaya uymak zorunda kalır; Nadar veya Le Gray gibileriye genellikle standart ve kalıplaşmış bir üretime yol açan bu yöntemi hiç istememelerine karşın benimserler. Yeni format İngiltere'de, ancak Kraliçe Victoria ve eşi de bu modaya uyduktan sonra hızını alacaktır. İngiltere'de 1861'le 1867 arasında yılda üç ila dört milyon kartvizit satılır. Aynı dönemde büyük fotoğrafçı Camille Silvy 17.000 farklı müşteriye 850.000 kartvizit satığını ileri sürer.



Disdéri 1860'tan itibaren *Galerie des Contemporains*'i işletmeye başlar: Haftada iki frank ödeyen abonelere, bir meşhurun kartvizit formatında portresi ve yanında yaşamöyküsünü içeren bir broşür gönderilmektedir.

1862'ye kadar 120'den fazla meşhurun portresi basılır. En çok tutulan modeller arasında aslan payı aktörlere ve aktrisleredir. Nitekim Disdéri, büyük trajedi oyuncusu Adélaïde Ristori'nin repertuarında yer alan rollerden ve tablolarından seçilmiş çeşitli diziler çeker; burada Ristori'yi *Medea* rolünde görüyoruz (soldaki sayfa). Henüz bölünmemiş plaka, görüntü çekimi seansı hakkında da bir fikir vermektedir.



Meşhurlar için galeriler

1850'lerin sonunda mizahçıların ince ince alay ettiği "portre tutkusu", iki dileğin dışı vurumudur: Kendi portresini çekirmek, ötekilerin portrelerini biriktirmek. Bazı gazete ilanlarının da doğruladığı gibi, yoğun bir değiştokuş faaliyeti ortaya çıkar. Satın alınan, değiştokuş edilen portreler, sadece bu amaçla tasarlanmış aile albümleri içine yerleştirilmektedir çoğunlukla: Bu albümlerde dostların ve yakınların portreleri zamanın meşhurlarıyla –siyasetçiler, oyuncular, sanatçılar– yan yana boy gösterir.

1850'lerin başından itibaren meşhur portreleri ticareti birçok büyük atölyenin girdiği kazançlı bir uğraş haline gelir. Her fotoğrafçının kendi uzmanlık alanı vardır: Pierre Petit, piskoposları; Nadar, Paris bohemi; Disdéri, yüksek sosyete ve kibar fahişeler çevresini; İngiliz Silvy, İngiliz aristokrasisini ve sarayı; Amerikalı Napoleon Sarony 1860'tan itibaren gösteri dünyasını görüntüler. Çünkü sokaktaki adam kartvizit formatındaki kendi portresinden sadece birkaç düzine alırken, meşhurun portresi on binlerce, hatta yüz binlerce satabilir: Aralık 1861'de Kraliçe Victoria'nın eşi Prens Albert öldüğünde, 70.000 portresi bir haftada tükenir. 1867'de İngiliz Downey, çok popüler olan Galler Prensesi'nin 300.000 portresini sattığını açıklar.

Aktiris Sarah Bernhardt 1880'de yaptığı New York yolculuğunun başlıca nedenlerinden birinin, Napoleon Sarony'ye fotoğraf çekirmek olduğunu açıklamıştı. Bu ilk poz verme seansı için fotoğrafçı ona 1500 dolar ödemişti. Sarony, hızla aktirisin başlıca fotoğrafçıları arasına girecek ve onun çok sayıda portresini albüm kartı formatında (yaklaşık 10 x 15cm.) basıp piyasaya sürecekli (burada, Kleopatra rolünde). 1860'ların ortasına doğru ortaya çıkan bu yeni format o sırada hızını yitirmeye başlamış kartvizitin yerini aldı.





Ve isimsiz birinin portresi 1 ile 3 dolar arasında satılırken, bir meşhurunin fiyatı 25 dolara kadar çıkabilmektedir.

Bu alanda kartvizit modası zaten var olan bir olgunun çapını büyümüştür sadece; meşhurların galerilerine duyulan bu merak Amerika Birleşik Devletleri'nde 1840'ların ortasından beri kendini göstermektedir. Morse'un öğrencisi olan Edward Anthony, Washington'ın seçkinlerinden oluşan bir "National Daguerreian Gallery" gerçekleştirir. Brady'nin 1850'deki *Gallery of Illustrious Americans*'ı taşbaskı birer portreyle birer yaşamöyküsü içeren fasiküllerden oluşur. Daha sonra, 1850-1870 yıllarında Avrupa'da çıkartılan sayısız çağdaş meşhurlar galerisinde de bu usul kullanılır: Münihli Locherer,

III. Napoléon'un metresi olan ve zamanının en güzel kadını olarak kabul edilen Kontes de Castiglione, 1856'dan itibaren büyük atölye fotoğrafçısı Pierre-Louis Pierson'un objektifi karşısında yüzlerce poz vermiştir. Modelin ateşli kişiliği ve şiddetli narsisizmi nedeniyle, bu fotoğraf külliyatı dönemin atölye fotoğrafçılığında ayrıksı bir yere sahiptir: Pozun cüretkârlığı nedeniyle modelin sıradışı bir tavırla kimliğini gizlemeyi tercih ettiği bu çıplak bacak etüdü (yanda), söz konusu ayrıksılığa bir örnektir.

O luşturduğu meşhur portreleri galerisinden yararlanılan Disdéri, 1863'te mozaik kart tekniğini geliştirir ve patentini alır (soldaki sayfa, aşağıda). Kesilip, yapıştırılıp sonra yeniden fotoğrafları çekilmiş portrelerden oluşan bu karışık ve keyfi harman, koleksiyonunun önemli bir bölümünü yeniden tedavüle sokmasını sağlar. Kısa bir süre sonra atölyesi her türlü konuda mozaik kartlar yayınladı: Aktörler ve aktrisler, devlet adamları, balerin bacakları veya burada olduğu gibi, imparatorluk ailesinin portreleri.

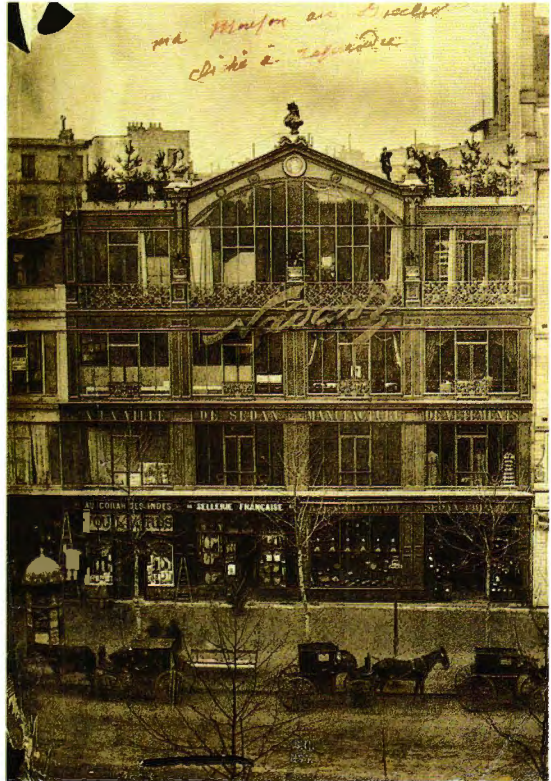
1850'den 1863'e kadar *Photographisches Album der Zeitgenossen*'i; Paris'te Théophile Sylvestre 1853'ten itibaren biyografik eklerle süslenmiş fotoğraflar içeren *Histoire des artistes*'i yayınladı.

Giderek artan bu rekabet karşısında her atölye meşhurları kendine bağlamaya ve mümkünse para ödeyerek görüntü haklarını sadece kendilerine ait olmak üzere satın almaya çalışır. 1840'larda Brady, seans sırasında çekilmiş dagerotip portrelerinden birini modellerine vermekle yetinip diğerlerinin satış hakkını kendine saklarken, 1860'lardan itibaren meşhurlar çoğunlukla ücret talep eder. 1867'de ABD'yi dolaşan Charles Dickens, Jeremiah Guernsey'e ücreti ödenmezse poz vermeyeceğini belirtir. Bu haber sanatçılar arasında büyük yankı bulur ve onlar da portrelerinin satışından elde edilen kâr üzerinde sık sık hak iddia etmeye başlarlar.

Fotoğrafçının atölyesi

Büyük atölyeler sosyete basınının çok hoşuna giden şatafatlı lükslerini de Atlantik ötesinden almışlardır: Büyük atölye fotoğrafçısını ziyaret, 1850-1870 yıllarının dergilerinde beylik konulardan biri haline gelir. Hali vakti yerinde burjuvaziye yönelik en büyük atölyeler başkentlerin yeni anayollarında sıralanır – Paris'te Opera civarında, Londra'da 1860'ların ortasında 40 kadar stüdyonun bulunduğu Regent Street'te, New York'ta Broadway

Portre fotoğrafı modası, 1864'te Paris'teki bir kıyafet balosunda giyilmiş bu kostümün de (sağdaki sayfa, aşağıda) gösterdiği gibi, hızla bir sosyete olayı haline gelir. Başına bir fotoğraf makinası takmış bu genç kadın "Fotoğraf"ı canlandırmaktadır. *Les Modes parisiennes*'de yayınlanan kostüm daha birçok kez kopya edilecek ve farklı şekillerde uyarlanacaktır.



üstünde. Yüksek sosyetenin ve kibar fahişelerin uğrak yeri olan bölgelerde şubeler açılır: 1860'larda önce Disdéri, sonra da Nadar'ın "binicilik fotoğrafçılığı"nda uzmanlaşmış atölyeler açtıkları Paris'teki Boulogne ormanı; kalabalık sezonda Carjat'nın bir atölye açtığı Baden gibi sayfiye yerleri. Çatıların altına tünemiş 1840'ların cam kafesleri çok gerilerde kalmıştır. Sonu gelmez merdivenleri tırmanmak zorunluluğu bitmiştir: Atölye artık mermerle kristalin kol kola girdiği "soylu katlar"dadır*. Karşılama, dışçının bekleme odasından çok resepsiyon salonunu andıran geniş bir odada yapılır. Beklerken, poz seçimi için firmanın en son çektiği fotoğrafların yer aldığı albümlerin sayfaları karıştırılır. Bu atölyelerde bir tablo galerisi hayranlıkla



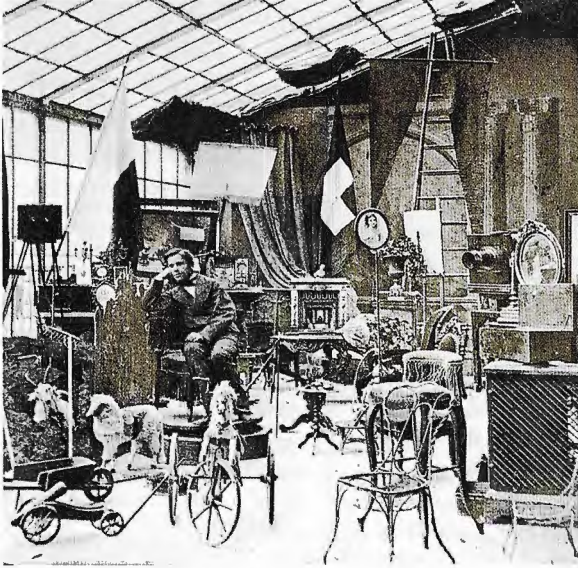
Nadar, 1860'ta Capucines bulvarında, bir zamanlar Le Gray'in bulunduğu binada, "tam anlamıyla bir Kristal saray" açar (soldaki sayfa). Binanın cephesini, parlak kırmızı renkteki imzası çubuk çubuk süslemektedir. Çok gösterişli ve lüks bir biçimde döşenmiş iç mekân, sanat eserleriyle bibloların biriktirildiği bir depo gibidir. Nadar'ın emrinde çalışan elli kişilik bir personeli ve asık yüzülü hissedarları vardır: Mekanın efendisi kendi krallığında bir yabancı olmuştur artık ve kısa süre sonra "on üç yıllık faaliyetin sonunda iyice yavanlaşan bu enayi mesleği"ni lanetleyecektir. Bu üretim tarzı taşra fotoğrafçısının aile işyeri niteliği ağır basan zanaatkar atölyesiyle büyük bir zıtlık içindedir; 1870'lerin sonunda Lyon'lu ressam Dagnan-Bouveret, *Nocce chez le photographe* [Fotoğrafçıda Dugün] tablosunda bu taşra atölyesini olumsuzleştirir (yukanda).



izlenip, bir kitaplıktan yararlanılabilir; hatta beyler için bir tütün içme salonu ve bir bilardo salonu bile bulunur. Kimi zaman, Nadar'ın ilk atölyesinde olduğu gibi, bir sera veya bir bahçe dekoru tamamlar. Mekanın efendisi bu imparatorluk üzerinde hüküm sürer: 1850'lerden itibaren büyük atölye fotoğrafçısı kamusal bir kişilik haline gelir.

* Paris apartmanlarının, tavanı ve kirası en yüksek, onu genellikle balkonlu veya verandalı birinci katları. (Ç.N.)

Karikatüristler, onun silüetini kullanıp, bohem kılıklarının tuhaflığıyla alay eder: Disdéri'nin Rus tünüğü ve çizmeleri, Petit'nin karmakarışık saçları "sanatçı görünmek" olarak özetlenebilecek ticaret ve reklam stratejisinin parçalarıdır. Capucines bulvarındaki Nadar atölyesinde yerden tavana ve



büyük adamın kısa ceketine kadar her şey kırmızıdır. 1870'lerde Sarony bu uygulamayı doruk noktasına çıkarır ve "Broadway'in başlıca atraksiyonlarından biri haline gelir: Bir denizci yürüyüşüyle, omuzlarını iki yana sallayarak dolaşıyor, sanki herkes kendisini tanımış gibi sağa sola selamlar dağıtıyordu."

Poz süresi

Model tanınmış bir insansa çekimde doğrudan patron çalışır; ama çoğunlukla bu işi yardımcılardan birine bırakır. Poz odası kimi

1860'ların başında Disdéri gerçek Parislinin temsilcisi: Dakikada bir portre çeken atölye fotoğrafçısı tipi, "Güneş Meissonnier'si*". Gazeteciler atölyesine akın eder: Uzun sakalı ve geniş bir deri kemerle sıkılmış mavi düğmeli siyah fotoğrafçı kostümü (aşağıda) efsane olur, poz verdirmeye sürelerini noktlayan "Kıpırdamayalım!" deyişinin mucidi olması da bu efsanenin bir parçasıdır.

* 18. yüzyılın ünlü Fransız kuyumcusu ve bezeme sanatçısı. (Ç.N.)



zaman karikatüre varan boyutlarda ressam atölyesinin taklididir. Işık kuzeye dönük bir camedândan gelir genellikle. Yüzyıl sonuna gelinceye dek yapay ışığa nadiren başvurulur. Poz süreleri hep değişir, ama hâlâ saniyelerce sürebilmektedir. Kullanılan negatiflerin tayfın tüm renklerine duyarlı olmaması, bazı giysi türlerinin salık verilmesine yol açmaktadır. Fazla patlayan beyazdansa bej veya koyu renk giysiler tercih edilmektedir. West End’li fotoğrafçılar Maull ve Polyblank, kadın müşterilerine “siyah ipek veya saten elbiseler giymelerini, beyazlardan, açık mavi ve uçuk pembelerden kaçınmalarını” öğütlerler.

Dagerotipçinin stüdyosundan beri, şatafat ve mizansen çok yetkinleşmiştir. Vazgeçilmez parça tek ayaklı yuvarlak masaya şimdi saltanat portresinden miras kalmış başka mobilyalar –sütun, kireçten korkuluk ve duvar örtüleri– eklenmiştir. Sahte mobilyalar da mevcuttur. 1878’de stüdyolar için aksesuar üreten biri son yaratımını şu sözlerle över: “İstendiğinde büfe, şömine, piyano, çalışma masası, dua iskemlesi olarak kullanılabilen çam ağacından yontma mobilya.” Bu mobilyalar hem dekoratif hem de işlevsel ikili bir görev üstlenmekte, modelin poz verirken kıpırdamadan durmasını da sağlamaktadırlar. Zaten özenle gizlenen baş dayama yerleri 1850’lerde, hatta 1860’larda hâlâ sık sık kullanılmaktadır.



Fotoğrafçıların kendi atölyelerinde çekilmiş portreleri, kulisleri gözler önüne sererek fotoğraf işleminin teatral yönüne vurgu yaparlar. Olympe Aguado, Vendôme meydanındaki dairesinde çektiği otoportresinde (yukarıda) bir kadraj oyunuyla göz aldatan dekoru vurgularken, İsviçreli fotoğrafçı Boissonnas aksesuarlarının ortasında poz verir (soldaki sayfa).

Fotoğrafçılar 1850'lerin başından itibaren giderek resimli fonlara başvurur: Ev fonları (burjuva iç mekânları), kırsal fonlar (orman içi resimleri), yaz fonları (deniz kıyısı), gotik fonlar (şato surları); ülkelere göre olasılıklar sonsuz sayıdadır. Örneğin Kanadalı Notman, atölyede yeniden oluşturulan Büyük Şimal Yolculuğu sahnelerinde uzmanlaşır. Stüdyolarda, bir nebze egzotizm eklemek için bitkiler, doldurulmuş hayvanlar da bulundurulmaktadır. Kimi zaman görüntü gerçekten açık havada çekilir. Örneğin 1869'da Winchester'lı bir İngiliz fotoğrafçı, W. Savage, "tamamen fotoğraf çekimi için hazırlanmış civardaki arazilerini" müşterilerinin hizmetine sunar: "at binen topluluk, kriket, kroke oynayan topluluk, ok atan veya kürek çeken topluluk resmi olanakları mevcuttur."

Portrenin kulisleri

Ama poz süresi portrecinin çalışmasının en görünür kısmıdır sadece. Büyük kuruluşlar kulislerinde katı bir işbölümü uygular ve görüntü çekiminin hem önünde hem de arkasında görev yapan kalabalık bir personel çalıştırır: negatiflerin hazırlanması için kimyagerler, negatiflerin banyosunu yapan basımcılar, baskıların renklendirilmesi ve yapıştırılması için işçi kızlar ve çocuklar; bunlara idari ve ticari görevlileri de eklemek gerekir. Kartvizit modasının zirvede olduğu dönemde, Nadar Capucines bulvarındaki

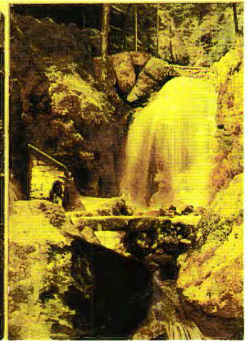
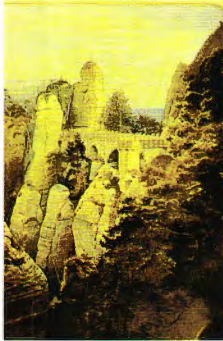
Farben-Ausführungen. Aquarell



Verderbliche Wirkung des Zinnobers.



1857. Ausführung ohne Zinnober.



Fotoğraf üzerinde, baskıların tekdüze çiftrenkliliğini kırmayı sağlayan, sadece süsleme veya tamamen yeniden boyama amaçlı renk kullanımı, gerek görüntüye eklediği gerçekçilik, gerekse plastik kaliteleri nedeniyle çok tutuluyordu. Buradaki örneklerde söz konusu teknik Dresden'li Hermann Krone tarafından kullanılmıştır. Krone, "fotoğraf müzesi"nde –yüzlerce planşlık külliyat– yeni görüntü aracının kullanımlarını geliştirir.

yerinde elli, Disdéri'ye seksenden fazla işçi çalıştırmaktadır; ayrıca bulvardaki, Boulogne ormanındaki atölyelerine ve Londra'daki şubesine ek olarak bir baskı atölyesi, bir çerçeve atölyesi ve banliyöde çeşitli yan kuruluşlar çalışmaktadır.

Müşterinin beklentilerini karşılayabilmek için, çoğunlukla bazı kusurlar silinmekte, rötuş yapılmaktadır. Rötuş iki türde olabilir: negatifteki kusurları hafifçe silikleştirilen çini mürekkebiyle örtmeye yönelik "teknik" rötuş veya genellikle pozitif üzerinde gerçekleştirilen ve kalem, fırça, çini mürekkebi, suluboya veya pastel yardımıyla görüntüde büyük bir değişiklik yapmayı –çoğunlukla daha "resimsel" kılmayı– amaçlayan "sanatsal" rötuş. Rötuşlar kimi zaman pozitifin tamamen boyanmasına veya görüntünün bazı bölgelerinin renkle süslenmesine dek vardırılabilir. Fotoğrafların renklendirilmesine yönelik bu titiz çalışma çoğunlukla kadınlar tarafından gerçekleştirilir. Bazı rötuşçular kendilerini gerçek sanatçılar olarak tanıtırlar ve tamamlanmış pozitifin üzerine kendi imzalarını da eklemeye kadar vardırırlar işi.

Bu iki görünüm (aşağıda) atölyenin kulislerini gösteriyor – o çağın fotoğrafçılığında ender rastlanan bir konu. Pozitiflerin kurutulması ve kesilmesi (soldaki görüntü) veya pozitiflerin basılması için presli şaşının kullanılması ve fırçayla ya da mürekkeple rötuş çalışması gibi (sagdaki görüntü) bazı işlemlerin ayrıntıları seçilebiliyor. Kadın personelin kalabalıklığı ve bazı işçilerin çocuk denecek yaşta olduğu fark ediliyor.]



Sanatısal fotoğrafçılığın açık savunucusu olan Henri de La Blanchère, Jules Janin'in aktris Rachel'i konu alan eserini on fotoğrafla resimler: Repertuarında yer alan çeşitli rollere giren aktrisin atölyede çekilmiş portrelerine elle boyanmış ve çizilmiş fonlar eklenmiş, böylece desenle fotoğraf arasında kalan melez bir sonuca ulaşılmıştır.

1855'ten itibaren rötuş konusunda yaşanan şiddetli polemik, Fransız Fotoğraf Cemiyeti bünyesinde eleştirmen Paul Périer'yle fotoğrafçı Durieu'yü karşı karşıya getirir. Périer bu uygulamayı sanat adına savunur: "Negatiflerimi, hatta pozitiflerimi daha iyi bir hale getirebiliyor ve onları bir basamak daha kaliteli kılabiliyorsam, bırakın da istediğim gibi rötuş yapayım." Durieu, fotoğraf denen görüntü aracının özgüllüğü adına, elle yapılan her türlü müdahaleye karşı çıkar: Çünkü "ışın içine sanat katma iddiasıyla fotoğrafın imdadına fırçayla yetişmek, fotoğraf sanatını dışlamak anlamına gelir tam tersine [...]. Bu özgüllüğe tecavüz edildiğinde, ancak bir tuhafılık olarak ilgi çekebilecek isimsiz bir şey elde edilecektir sadece."





Ama rötuş sorunu sanat çevrelerinde çalkantıya yol açar: Kimilerine göre "koşulların dayattığı bir zorunluluk", başkalarına göreyse sanatsal bir katkı olan rötuş, tüm dünyada kullanılmakla birlikte, onu uygulayanlar tarafından bile çok eleştirilen bir yöntem olarak kalır. Nadar anılarında bu uygulamayı "mükemmel ve tiksinti verici" diye niteleyerek tartışmayı özetleyecektir. O da 1850'lerden itibaren rötuşa başvuracak ve yıllar geçtikçe piyasanın zevklerine uyarak rötuş kullanımına hız verecektir. 1870'lerde Anjou sokağındaki atölyesinin bekleme salonunun bir köşesi, sanatını herkesin gözü önünde ve bilgisi dahilinde icra eden bir rötuş sanatçısı tarafından işgal edilmiştir: Bir zamanların utanç verici uygulaması rötuş, asalet unvanlarını ele geçirmeyi başarmıştır.

Fotografçılık bir meslek mi?

Bazılarının parlak sosyal başarısına, kimilerinin de tartışılmaz sanatsal yeteneğine karşın, bu meslek hâlâ pek itibarlı değildir. Flaubert'in Maxime Du Camp'a yönelik şu

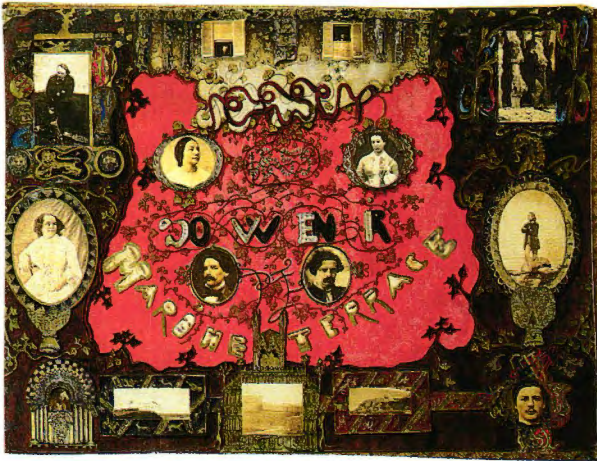
DENTISTRY —AND— DAGUERREOTYPING.

Corner of Oregon and Lane Sts.,
(Opposite the M. B. Church.)



WILLIS & HAMILTON,

D aguerotipçinin atölyesi kimi zaman dişçi muayenhanesine benzetilmişti gerçi, ama fotoğrafçılığın ilk zamanlarında bu iki mesleğin gerçekten birlikte icra edildiğine de rastlandı (yukarıda). Araç yeni bulunduğu halk panayırlarının ve şenliklerinin ritmine uyarak kentten kente dolaşan gezici fotoğrafçıların sayısı da epey kabanktı: çoğunlukla fon yerine gerilen bir bez yardımıyla kurulan derme çatma bir atölyede iş görüyorlardı. Atölye fotoğrafçılığındaki gelişmeye karşın, İngiliz John Thomson'ın 1870'lerde Londra'da çektiği bu görüntünün de (sağdaki sayfa) kanıtı olduğu gibi, söz konusu alışkanlık yüzyıl boyunca devam etti.





kızgın ve gücenik sözleri bilinir: “Bir fotoğrafçıya *légion d'honneur* ha!” Fotoğrafçı çoğunlukla kuşkuyla bir birey olarak algılanır: En iyi halde içindeki sanatçı keşfedilememiş biri, en kötü haldeyse karanlık bir adamdır. O sırada çok çeşitli profillere sahip adaylar bu mesleğe yönelmektedir: dişçiler, saatçiler, ressamalar, minyatürcüler, optikçiler, mühendisler... Nadar anılarında “Bir kenara itilmiş veya itilmek üzere olan herkes fotoğrafçı oluyordu: Tahsilat günü büroya zamanında gitmeyi ihmal etmiş bir noter yardımcısı, detone olan kafe-konser* tenoru, sanatsal nostaljiye yakalanmış kapıcı kadın” diye alay eder. Genellikle bu sahte meslek bir an sürüp geçer sonra: “Yanki bugün dagerotip çeker, yarın ressam olacak, üçüncü güne bir bakkal dükkânı açacaktır.”

Mesleğin bu kadar çok sayıda kendiliğinden ortaya çıkmış istidatı çekmesinin nedeni, hiç kuşku yok ki 1850’lerde hızla büyük servetler edinilebilecek, geleceği parlak bir dal olarak görülmesidir. O dönemin basınında bir leitmotiv haline gelen bu işletmecî-fotoğrafçıların serveti ve statüsü, münferit örneklerle sınırlı kalsa da, ciddi bir biçimde yeniden incelenmeyi hak etmektedir. Büyük Paris atölyeleri çoğunlukla hisseli şirket biçiminde toplanan dış sermayeyle kurulmuş, bu şirketlerin bünyesinde fotoğrafçı olsa olsa ayrıcalıklı hissedar haline gelebilmiş, ama daha çok

Jersey’de sürgünde olan Victor Hugo 1852’de Anglo-Norman adalar üzerine bir albüm yayınlamayı tasarlar; oğulları ve öğrencisi Auguste Vacquerie’nin çektiği fotoğraflarla resimleyecektir bu albümü. Bu münasebetle yayıncısı Hetzel’e “beklerken, bari fotoğraf devrimi yapalım diyoruz” diye yazar. Hugo belli bir süre sonunda fotoğrafın “ağır ve yeteneksiz taşbaskı”nın yerini alacağını daha o zamandan hissetmesinin yanısıra, o tarihte, yani 1850’lerin başında amatör olarak uygulandığında bile bu yeni tekniği azımsanamayacak bir potansiyel gelir kaynağı olarak görmektedir. Hatta portrelerini perakende satmayı bile düşünür. Tasarlanan söz konusu yayın hiçbir zaman gerçekleşmese de, 1855’e kadar üç yüzden fazla görüntü –çoğunlukla portreler– çekip, yakınlarına gönderir, albümlere yerleştirir (soldaki sayfa) veya kendi şiir derlemelerinin içine yapıştırır.

* Canlı müzik yapılan kafe. (C.N.)

1860'tan sonra Le Gray ve Nadar örneklerinde görüldüğü üzere, basit bir maaşlı çalışan olmanın ötesine geçememiştir. Meslek belli riskleri de içermekte ve en belirgin birkaç örneği sayacak olursak, Brady, Mayer ve Pierson, Nadar, Le Gray gibi en tanınmış fotoğrafçıları da kapsayan iflaslara sık sık rastlanmaktadır. Bizzat Disdéri bile, talihi ters döndükten sonra, 1884'te Nice'de sefalet içinde ölür.

İlk meslek örgütlerinin kuruluşu sanayileşmeyle ve mesleğin güçlükleriyle açıklanabilir. Fransa'da 1859'da Fotoğrafçılar Birliği, 1862'de Fotoğraf Sendikası, 1872'de de Fotoğraf Çalışanları Yardımlaşma Cemiyeti kurulur. Birkaç kişinin kazandığı başarı, mütevazı boyutlardaki atölyelerde çalışan isimsiz çoğunluğun durumunu gölgede bırakır. 1860'ların ortasında



Nadar

Paris'te 10 kişiden fazla işçi çalıştıran kuruluşlar, stüdyolar toplamının %10'undan azını temsil etmektedir. Bir veya iki ücretli çalışanı olan küçük aile firmaları iş hacimleri zayıf olsa bile, o çağda da hâlâ çoğunluktadır.

Demek ki meslek, çağın bazı anlatılarının akla getirdiğinden çok daha çeşitli ve çelişkili bir manzara sergilemektedir. Bu işte, özellikle de Fransa'nın taşra kentlerinde, kocalarına yardım eden veya kocaları ölünce atölyeyi işletmeye başlayan belli sayıda kadına da rastlanmaktadır. Son olarak, 1850-1880 arasındaki yıllarda meslekte hâlâ birçok gezgin fotoğrafçının yer aldığını, makinalarını panayırlara, kamusal meydanlara kuran bu gezginlerin "yerleşik" fotoğrafçıların öfkesini çektiklerini belirtelim. Portre fotoğrafçısı teriminin türdeş bir gerçekliği kapsamaktan henüz ne denli uzak olduğunu gösteren bir diğer işarettir bu da.

Karikatürist Nadar 1854'te fotoğrafçılığa atıldığında, ilk denemesinde herkese şapka çıkarttı: Kardeşi Adrien'la birlikte çektiği, pandomimci Debureau'nun yüz ifadeleri dizisi (sağdaki sayfa) 1855 Evrensel Sergisi'nde altın madalya kazandı. O zaman Nadar Saint-Lazare sokağında kendi stüdyosunu açtı ve tek başına Paris boheminin portrelerini çekmeye başladı; bu portrelerde onun kompozisyon dehası tüm parlaklığıyla kendini gösteriyordu. Birkaç yıl süren bu büyük dönemin ardından yelkenler suya indi. Nadar fotoğraftan giderek uzaklaştı ve 1860'larda büyük tutkusu haline gelecek balonculukla uğraşmaya başladı (yukanda).





1851 Evrensel Sergisi dagerotip ve kalotipin zirvedeki yerini tescillemişti. Bir sonraki 1855 Sergisiyse kolodyumun yükselişine tanıklık eder. O tarihten sonra fotoğraf, insan etkinliğinin giderek artan sayıda alanında bir belgeleme uygulaması olarak öne çıkar: Sanayide, adalette veya bilim alanında çeşitli kullanım alanları açılır. Zaten Sergi raporunda da, vurgulanan bu durumla övünülmektedir.

BÖLÜM IV

1855-1880: FOTOĞRAF NESNEL BİR ARACI MI?



Fotoğraf atölyenin dışına taşıp savaş alanlarına dek ulaşır: Yanda Fenton'ın Kırım Savaşı sırasında kullandığı fotoğraf laboratuvarı: soldaki sayfada, Paris Komünü'ndeki çatışmalarda öldürülen ulusal muhafızların portreleri.



Artık belli bir teknik olgunluğa erişen fotoğraf, o zamana dek kullanılmış tüm röprodüksiyon tekniklerinin –desen, estamp veya kalıp– yerini alır giderek. Çekimdeki görelî sürat, elde edilen görüntünün doğruluğu ve netliği, mekanik bir yöntemin “nesnelliği” birleşip, fotoğrafı genel kanı olarak değerli bir yardımcı –belge, zabıt, hatta arkeolog-fotoğrafçı Auguste Salzmänn’in deyimiyle “son derece inandırıcı ve doğrudan” bir kanıt– haline getirirler.

Kamu idaresinin yeni ilgi alanı

1850’lerin başından itibaren resmi siparişler çoğalır. Bu olgu, özellikle devlet erkinin güçlü olduğu Fransa’da gözlenmektedir. Bu ilk görevlerin tercihli alanlarından biri mimari fotoğraflardır: 1851’de Tarihî Anıtlar Komisyonu beş fotoğrafçıya (Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq, Mestral) ulusal kültür mirasının fotografik rölövelerini çıkarma işini

Fransa’da İkinci İmparatorluk döneminde kamu idaresinin fotoğrafa gösterdiği ilgi özellikle röportaj siparişleriyle kendini belli eder: Châlons askeri kampında geçit törenleri (Le Gray, 1857) veya 1856 yazında Baldus’un güç koşullarda çekimlerini gerçekleştirdiği Rhône vadisindeki su baskınları (yukarıda), bazı röportaj konularıdır. Zaten çok sayıda fotoğrafçı “İmparator’un fotoğrafçısı” unvanını kullanmaktadır.



verir; fotoğrafçılık tarihinde “helyografik misyon” adıyla bilinen bir sayfadır bu. Bir önceki yıl da Brüksel’de fotoğrafçı Guillaume Claine hükümet tarafından “Belçika’nın bazı anıtlarının bir koleksiyonunu oluşturmak”la görevlendirilmişti.

Fransa’da İkinci İmparatorluk döneminde bu eğilim hız kazanır: Saray ve başka birçok bakanlık doğrudan veya dolaylı olarak çeşitli münferit çalışmalara maddi destek sağlar. Bizzat imparator fotoğrafla ilgilenmekte, röportaj siparişleri vermektedir; bunların çoğu dönemin en parlak fotoğrafçılık başarıları arasındadır. İngiltere’de devlet yardımı daha dolaylı olmakla birlikte, Kraliçe Victoria ve Prens Albert fotoğrafa yönelik gerçek bir tutku sergilemekte, azımsanamayacak bir hamilik rolü üstlenmektedir.

ABD’deyse, özellikle İç Savaş’ın sonundan itibaren hükümetin Batı’daki toprakların keşfedilmesi için gönderdiği

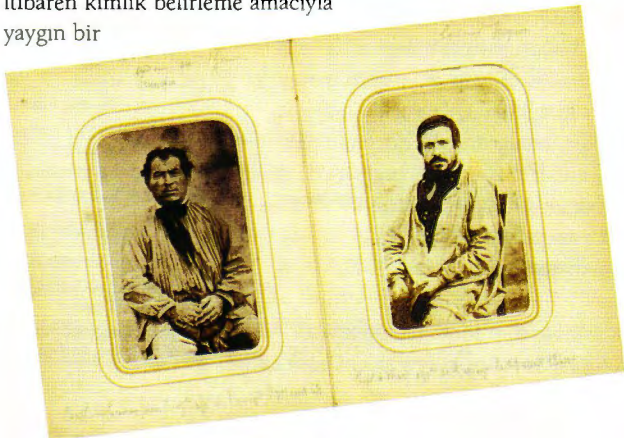
Charles Nègre’in 1858-1859’da Vincennes’deki imparatorluğa ait düşünler yurdunda –III. Napoléon’un girişimiyle kurulmuş– gerçekleştirdiği röportaj, herhalde resmi bir siparişin ürünüdür. Fransız Fotoğraf Cemiyeti’nde sergilenen bu fotoğraflar –yemekhanenin bu mükemmel görüntüsü gibi bazıları dışında nedense sergilenmemiştir– çeşitli albümlerde derlenmiş ve o sırada sık sık yapıldığı üzere, bazı önemli şahsiyetlere gönderilmiş veya armağan edilmiştir.

bilimsel heyetler çoğalır ve bu keşif gezilerinde fotoğraf ikili bir rol üstlenir: belgeleme ve propaganda. Bu seferler hem toprakla (Hayden Geological Survey, 1870), hem de görünüm ve insanlarla ilgilidir (Bureau of American Ethnology seferleri): Çoğu İç Savaş'ta yetişmiş fotoğrafçılar (Jackson, O'Sullivan, Watkins, Russel, Bell, Hillers, Muybridge) aynı zamanda hükümet tarafından da kullanılan klişelerini piyasaya da sürerler.

Fotoğraf, polis ve ordu

Kamu idarelerinin gösterdiği bu ilgi, özellikle askeri ve polisiye alanlarda iyice belirginleşmektedir; yetkililer bu alanlarda fotoğrafın yapabileceği potansiyel katkıya çok erken bir dönemden başlayarak duyarlılık gösterir: Daha 1842'de Brandt kardeşler Brüksel tutukevinde, dagerotiple tutukluların portrelerini çekerler; bu arada kimlik belgelerinde fotoğraftan yararlanmanın gereğinden söz edilmeye başlanmıştır bile. 1850'lerde Birmingham'da İngiliz polisi dagerotiple çekilmiş portrelere başvurur. New York'ta aranan şahısların dagerotipleri komiserliklerde bu iş için ayrılmış panolara asılır. Kâğıt üzerine fotoğrafın yaygınlaşması ve kartvizit formatının icadı bu uygulamalara hız kazandırır. Daha kullanışlı, sonsuz sayıda çoğaltılabilen, kolayca taşınan kartvizit formatındaki fotoğraf, 1860'lardan itibaren kimlik belirleme amacıyla yaygın bir

1856'da eleştirmen Ernest Lacan Fransız polisinin fotoğraftan yararlanmasını salık veriyordu: "O zaman hangi sabıkalı polisin takibinden kurtulabilir? İsterse ardında cezasını çektiği duvarları aşip kaçsın; isterse serbest bırakıldıktan sonra kendisini zorunlu ikamete memur eden sürgün yerini terk edip gitsin, portresi yetkililerin elindedir. Kaçamaz: O bile kendisini bu suçlayıcı görüntüyle tanımlamak zorunda kalacaktır." Kısa süre sonra ilk adli kimlik tespiti portreleri, o sırada portre atölyelerinin kullandığı modele ve kartvizit formatına göre çekildi (aşağıda, 1864'teki Ariège davasından iki hükümlünün portreleri). Zaten o çagdan itibaren meşhur suçlu portreleri ticareti de başladı.



biçimde kullanılır. Paris Komünü'nden sonra, Paris civarındaki cezaevlerinde kuşuklu şahısların sistemli bir biçimde fotoğrafları çekilir; bu münferit deneyim Emniyet Müdürlüğü bünyesinde 1870'lerin başında kurulan ilk fotoğraf servisinin nüvesini oluşturur. Yine de sanık fotoğraflarının çekilmesi, ancak 1880'lerde, Bertillon'un geliştirdiği antropometrik sistemle birlikte standart ilke haline gelecektir.

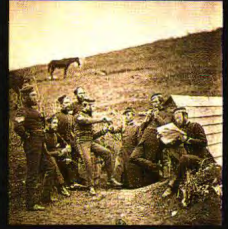
O, Sullivan 1867'de Amerika'nın "kırkinci paralel" adı verilen Batı'sına çıkılan ilk büyük keşif seferine katılacak, buradaki Nevada görüntüsü gibi birçok fotoğraf çekecektir. Bazılarının başvurduğu ve "mamut" adı verilen çok büyük



Ordu da bu gelişmenin dışında kalmaz: İngilizler Kırım Savaşı'ndan itibaren savaş alanlarını belgelemek için fotoğrafçılar göndermeyi öngörmüşlerdi. Atlantik ötesindeyse ilk kez bir askerin, Kuzey ordusunda yüzbaşı olan Andrew Russell'in çatışmayı fotoğraflarla saptamakla görevlendirilmesi için İç Savaşı beklemek gerekecektir. Ama 1860'lardan itibaren fotoğraf balistik denemelerin izlerini korumak veya topografik rölevelere ve plan çıkartma çalışmalarına destek olarak kullanılmaktadır. 1870'teki Paris kuşatmasında posta güvercinleriyle haber iletme için mikrofotograf kullanılır.

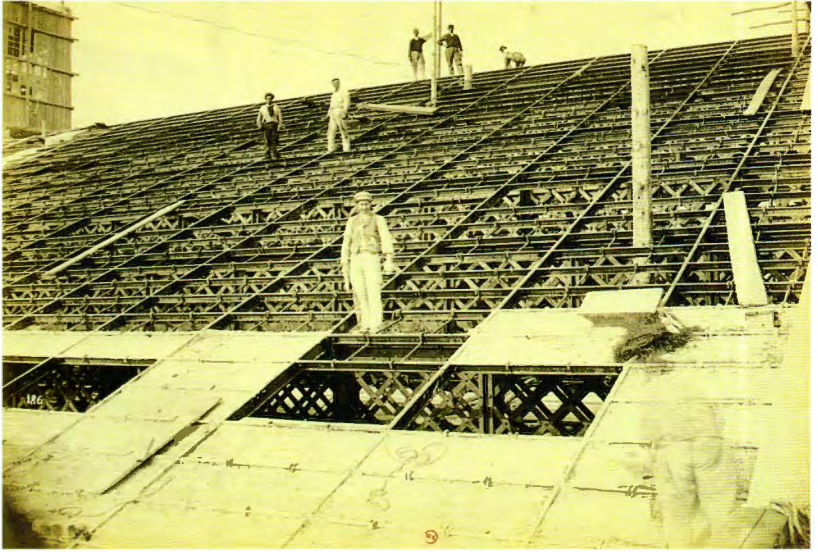
boyutlarda negatif camlar kullanılsa da, onun görüntülerinde de büyük uzamların ve bakir doğanın yüceltilmesi olgusuna rastlanır. Zaten yetkililerin ilk doğal parkları açmasının kökeninde, bazı fotoğrafçıların röportajları yatmaktadır – Yosemite'te Watkins'in veya Niagara kıyılarınnın sanayileştirilmesi konusunda Barker'in çalışmaları gibi.





Fotografçıların –İngiliz fotoğrafçılar Fenton ve Robertson, Fransız fotoğrafçılar Langlois ve Méhédin, Durand-Brager ve Lassimone, Rumen fotoğrafçı Szathmari– düzenli bir biçimde izlediği ilk savaş, Kırım Savaşı'dır (1854-1855). Çatışmaları anında yakalama girişimi üzerinde caydırıcı etki yapan poz sürelerinin uzunluğu nedeniyle, bunlar dolaylı çağrışımlarla –harabe görüntüleri, cesetsiz savaş alanı görüntüleri– veya Fenton'ın yukarıda görülen “samimi dostluk” fotoğrafı gibi, iç rahatlatıcı grup portreleriyle ikame edilir.

Yine de bu dönemde en eksiksiz bir biçimde görüntülenen savaş, Amerikan İç Savaşı olmuştur. Birlikleri izleme izni alan büyük atölye fotoğrafçısı Brady'nin veya Gardner'in yönetiminde, O'Sullivan'ın da içlerinde olduğu birçok fotoğrafçı dört yılda binlerce görüntü çeker (burada, Gettysburg savaş alanı görülüyor); bu fotoğraflar “savaşın korkuncu gerçekliğini Amerika'nın her evine taşıdı.”



Sanayi için bir gereç

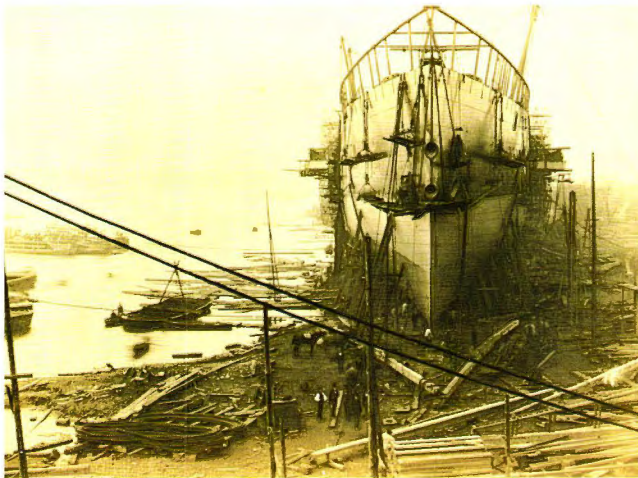
Ticaret ve sanayi dünyası da 1850'lerde bu yeni aracın faydasının bilincine varır: Çeşitli fabrikalar ve firmalar, üretimlerinden bir iz kalması için fotoğrafa başvurur; Sèvres Manüfaktürü'nün 1855'ten itibaren yaptığı gibi bu çalışma kimi zaman reklam amaçlıdır. Ama yeni doğan sanayileşmeye, demirin ve buharın yükselişine fotoğrafın en yakından eşlik ettiği alanlar kuşku yok ki mimarlık ve sınai inşaatır: Daha 1844'le 1849 arasında Alman fotoğrafçı Alois Locherer, "Bavaria" anıtını oluşturan öğelerin üretimi üzerine bir röportaj gerçekleştirir; bir inşaatın evrelerini betimleyen, fotoğraflı "seyir defteri" türünün ilk örneğidir bu. İngiltere'de 1850'lerin büyük metal konstrüksiyonları, mimarların sipariş ettiği veya dışarıdan girişimlerin sonucu olan fotoğraflı röportajlar yapılmasına vesile olur; 1851 ve 1854'te Crystal Palace (Delamotte, Howlett ve Cundall) veya 1857'de *Great Eastern* transatlantığıyla ilgili röportajlar buna örnektir. Bir mimar veya bir ustabaşıyla bir fotoğrafçı arasında

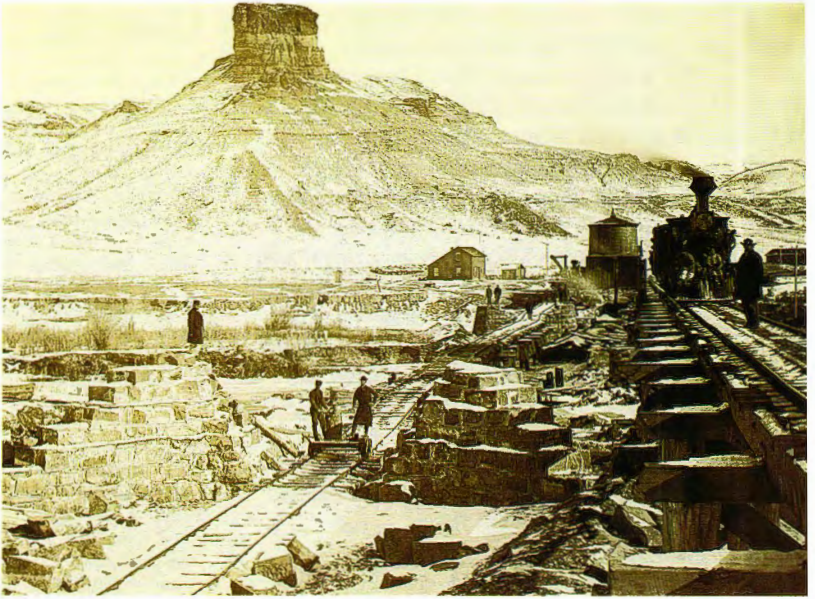
Zamanın en büyük mühendislerinden Isambard Brunel tarafından tasarlanan dev transatlantik *Great Eastern* şantiyesinin görüntülenmesi işi, 1857'de bir röportaj nedeniyle ve Londra'dan *Times* gazetesinin girişimiyle, profesyonel fotoğrafçı Robert Howlett tarafından gerçekleştirilmiştir (sağdaki sayfa). Geminin yapım çalışmaları dört yıl sürmüş ve kamuoyu bu ölçüsüz girişimi tutkuyla izlemişti. Gemi suya indirildikten birkaç hafta sonra, *Illustrated Times*'de Howlett'in fotoğraflarından yapılmış dokuz gravür basıldı.

önce tekil bir olayla başlayan işbirliği, özellikle çok büyük çaplı bayındırlık kampanyaları sırasında, yıllarca sürebilir: 1854'le 1857 arasında Yeni Louvre inşaat şantiyesini görüntüleyen Baldus veya Paris Belediyesi'nin başkentteki değişimleri ölümsüzleştirmesi için on yıldan uzun bir süre görevlendirdiği Charles Marville bu tür fotoğrafçı örnekleridir. Belçikalı Fierlants Anvers'de (1860), sonra da Brüksel'de (1862-1864), Terris de neredeyse otuz yıl boyunca Marsilya'da aynı işi yaparlar. İkinci İmparatorluk'ta "Köprüler ve Şoseler fotoğrafçısı" Collard, sanat eserlerini ve şantiyeleri uzmanlık alanı haline getirir. 1864'te Uluslararası Mimari Fotoğrafçılık Cemiyeti'nin kurulmasıyla birlikte bu uygulama da tanınmış olur.

O dönemde fotoğrafı en sık kullananlar arasında, sürekli bir gelişim içindeki demiryolu şirketleri de yer almaktadır. Bu şirketler fotoğrafla esas olarak reklam amacıyla ilgilenir. Baldus 1855'le 1859 arasında Boulogne'dan Paris'e, sonra da Paris'ten Marsilya'ya Fransa'yı kateden demiryollarının inşaatını görüntüler, garları, yeni inşaatları ve manzaraları ölümsüzleştirir.

1840'lardan itibaren bazı mimarların şantiyeleri ve restorasyon çalışmalarını belgelemek için kullandığı fotoğraf, daha sonra çalışmaların günbegün ilerleyişinin kaydedilmesine yarayan şantiye desenlerine ve seyir defterlerine eklenir. Örneğin Paris Operası inşa edilirken Charles Garnier, "şantiyede ne zaman önemli değişimler gerçekleşse [...] inşaatın çeşitli görünümünün anısını saklamak" için Delmaet ve Durandelle'e fotoğraf çektirir (soldaki sayfa). Garnier, çıkardığı *Le Nouvel Opéra de Paris* kitabında, niyetlerini resimleme işini fotoğraftan daha okunaklı bulduğu desene vermeyi tercih ettiği için birçoğu yer almasa da, onlarca görüntü içeren bu külliyat yine de muhteşemdir. Yayınlanan klişelerin çoğu, yontma ve resimli bezemelerin röprodüksiyonlarıdır.





Ama bu oluntu en geniş çapına ABD'de erişir. İç Savaş'tan sonra demiryolu şirketlerinin çoğu gerek başarılarını öne çıkartmak, gerekse katedilen toprakların güzelliğini övmekle görevlendirilen fotoğrafçılara başvurur: Kansas Pacific ve Union Pacific Railroad'un demiryolu inşaatını Kaliforniya'ya kadar izlemek üzere görevlendirdiği Gardner Kansas'ta çalışırken (1867), trenler konusunda uzman Russell, Doğu ve Batı demiryollarının kesiştiği Utah Promontory Point'teki tarihsel buluşmayı ölümsüzleştirir (1869).

Bilimlerin dayanıksız yardımcısı

Fotoğraf o sırada en çok bilim adamları arasında umut vaat etmektedir. Fransa'da 1852-1856 arasında Doktor Duchenne de Boulogne fotoğraflarla resimlenmiş bir adale grameri oluşturma işine girişmişti. 1860'lardan itibaren kolodyum tekniği giderek yaygınlaşmaya başlar, elde edilen

Union Pacific Railroad, Nebraska'dan başlayıp henüz keşfedilmemiş uçsuz bucaksız topraklardan geçerek Kaliforniya'ya yönelen demiryolu hattının yapımını görüntülemesi için, fotoğrafçı Andrew Russell'ı 1868'de işe alır. Russell, 1868 ve 1869'da art arda yaptığı üç yolculukta, gerek insanların çalışmasını, gerekse içinden geçilen manzaraları gösteren –bugün artık klasikleşmiş– bir dizi klişe teslim eder. Bunların bir bölümü, şirketin girişimiyle yayınlanan *Le Grand Ouest illustré* (Resimlerle Uzak Batı) adlı eserde toplanmıştır.

görüntüler de özellikle pedagojik amaçlarla kullanılır. 1868'de Saint-Louis'nin iki doktoru, Hardy ve Montméja cilt hastalıklarını konu alan, fotoğraflanmış bir eser olan *Clinique photographique de l'hôpital Saint-Louis*'yi çıkarırlar. Bu girişimin kazandığı başarının mantıksal sonucu olarak da, *Revue photographique des hôpitaux de Paris* yayın hayatına girerken, Saint-Louis'de "patolojinin en ilginç ve ender örneklerinin buluşma noktası olacak muhteşem bir fotoğraf atölyesi" açılır. Fotoğraf tıp alanında savaş yaralarını ve cerrahi müdahaleleri belgelemeye de yarar: Amerikan İç Savaşı sırasında Washington'da William Bell ve Dr. Bontecou'nun çalışmaları veya 1870 savaşında Prof. Delalain'in plastik cerrahi ameliyatlarının fotoğrafları buna örnektir.

Ama o dönemde fotoğrafa en düzenli biçimde başvuranlar belki de ruh doktorlarıdır. Deliliğin dışsal belirtilerini saptamaya çalışan, aynı zamanda Photographic Society üyesi Dr. Diamond, Surrey County Asylum'da 1850'den itibaren fotoğraf kullanır. Onun bu görüntülerinden 1858'de *Physiognomy of Insanity* of J. Connolly adlı eseri resimlemekte yararlanır. Yine İngiltere'de, Beckenham'ın Bethlem Royal Hospital'ında yürütülen deneyleri de belirtelim; İtalya'daysa, Venedik'teki San Clemente hastanesi sistemli bir biçimde hastalarının fotoğraflarını çekmektedir. Paris'te Diamond örneğini izleyen Dr. Bourneville 1876'da *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*'i yayınlar;



İngiliz Hugh Diamond, gündelik çalışmasında fotoğrafı kullanmış, Surrey County Asylum'daki hastalarının portrelerini tipoloji amaçlarıyla ve fizyognomonist* bir bakış açısıyla saklamış (yanda) ilk ruh doktorlarındandır. Fizyognomoniye tutkuyla bağlı bir diğer doktor, Fransız Duchenne de Boulogne fotoğraflarla resimlenmiş (yukarıda) *Mécanisme de*



la physiognomie adlı eserinde, yüz adalelerinin ve onların yansıtıkları duyguların dizinini çıkarır – bilim adamlarına olduğu kadar sanatçılara da yönelik bir tür yeni duygu incelemesi.

* İnsanları yüzlerinden tanıma bilimine ilişkin. (Ç.N.)

Charcot'nun güdümünde yıllarca sürecektir ve histerinin kadın figürleri çevresinde şekillenecek bir girişimin ilk cildidir bu.

Harvard'ın karşılaştırmalı Zooloji Müzesi'nde görüldüğü üzere, etnologlar da gelişmenin dışında kalmaz. Bir süre sonra fotoğraflanmış etnik tiplere değgin ilk koleksiyonlar oluşur, gerçekleştirmesi zor ve ürünleri çok hacimli doğal örnekten kalıp çıkarmanın yerini yeni teknik alır. Keşif ve sömürge seferleri sırasında toplanan bu fotoğraf atlaslarına profesyonel fotoğrafçıların oluşturduğu diğer derlemeler eklenir: John Thomson'ın parlak eseri *China and Its People* (1866) buna bir örnektir.

Mikrofotografin kullanıldığı doğa bilimleri ve makrofotografin kullanıldığı gökbilim de, beklenen sonuçlar her zaman elde edilemese bile, fotoğraf kullanımının ayrıcalıklı alanları olarak kalır. 1860'taki tam güneş tutulması sırasında çekilen fotoğrafların tartışmasız başarısı dışında, bu teknik gökbilimcileri sık sık hayal kırıklığına uğratmaktadır: 1874'te Venüs'ün Güneş'in önünden geçişi sırasında dünyanın dört bir yanındaki onlarca bilim heyeti tarafından çekilen binlerce görüntü kullanılmaz haldedir ve aranan verileri sağlamaz.

Yaş kolodyum kullanımı, seferdeki fotoğrafçı için ağır teçhizatı gerekli kılar: Araba-laboratuvar, basit bir çadır (aşağıda) veya bulunan herhangi bir kuytu köşe. 1865'te Mısır'daki bir arkeolojik seferi görüntüleyen İngiliz fotoğrafçı Piazzzi Smyth, negatiflerini banyo etmek için



original negative of the lens of the camera used by the Englishman in Egypt 1865-1866. It is a lens of the camera used by the Englishman in Egypt 1865-1866. It is a lens of the camera used by the Englishman in Egypt 1865-1866.

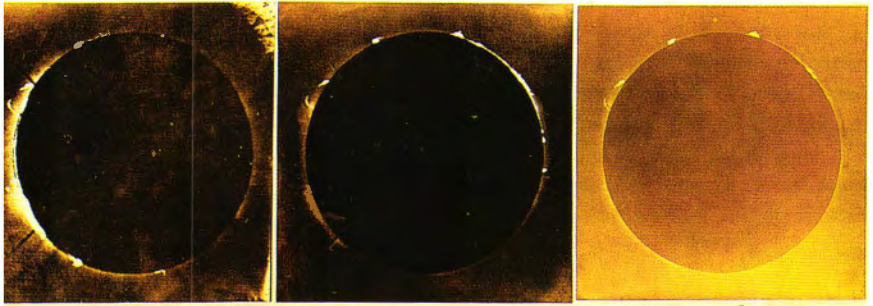
Firavun It'in odasını kullanır.



Henüz yeterince elverişli olmayan bir görüntü aracı

Fotografa giderek daha çok başvurulması özellikle mimarlık ve bilim alanlarında fotoğraf eğitimi alınmasını bir zorunluluk haline getirir. Almanya bu konuda öncüdür: Krone Dresden'de kendi okulunu açar, sonra 1870'ten itibaren kent Polytechnicum'u bünyesinde ders vermeye başlar. 1863'te Berlin'de fizik ve kimya âlimi Hermann Vogel, Berliner Gewerbeschule bünyesinde bir fotoğraf laboratuvarı

Fotoğraf, 1860'taki tam güneş tutulmasında, o zamana dek kullanılmış gözlem araçlarının açıklamakta yetersiz kaldığı bir olguyu ilk kez kanıtlar. İki gökbilimci ve fotoğrafçının, İngiliz Warren De La Rue ve Cizvit rahibi Secchi'nin tutulmanın çeşitli evreleri hakkında



Original unaltered photograph

2nd of 1867 showing the dark disk just before the total eclipse

3rd of 1867 showing the dark disk just after the total eclipse

kurar. 1850'lerin sonunda Londra'da Royal Polytechnic Institution, sonra da aralarında London School of Photography'nin de yer aldığı çeşitli kurumlarda yeni teknik öğretilir. 1857'den itibaren Ponts et Chaussées okulunda bir eğitim başlatılsa da, Fransa bu alanda biraz geç kalmıştır. Eğitim alanındaki bu atılıma uzmanlaşmış dergilerin ve el kılavuzlarının yayınında görülen patlama eşlik eder.

Bu fotoğraf humması yeni tekniğin birçok alanda henüz aşamadığı sınırları gözden kaçırmamalıdır: 1870'lere kadar en büyük engeller duyarlılık düzeyi fazlasıyla düşük plakalar, renk olmaması ve kullanılan malzemenin çok yer tutmasıdır; bu nedenle bazı konulara el atılamamakta ve özellikle bilimsel kesimde sonuçlar kısıtlanmaktadır. Fotoğrafçılar kitlesi bu duruma razı görünse de, bazıları 1850'lerden itibaren söz konusu sorunlara yanıt getirme uğraşına girer.

çektikleri dizi fotoğraflarda, güneş yüzeyinden uzaya fıskıran ve kimilerinin o zamana dek varlıklarını kuşkuyla karşıladıkları sıcak gaz kütleleri açıkça görülür. Ve iki adam, "güneşten yayılan sıcak gaz kütleleri optik yanılsama ürünü değil, gerçek olaylardır" sonucuna varır.

O dönemde gerçekten kahramanca marifetler sergilenmekle birlikte (1858’le 1860 arasında Paris’te [Nadar] ve Boston’da [Black] bir balondan çekilen ilk hava fotoğraflarında sağlanan başarılar gibi) en büyük sorun hâlâ fotoğraf çekme eyleminin kendisindeki ağırlıktır. Bu durum hem işlemlerin karmaşıklığından, hem de malzemenin fazla yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır:

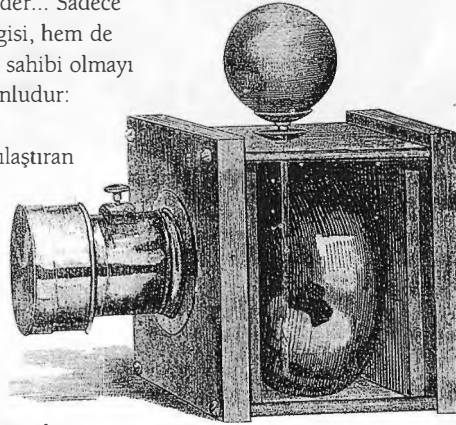
Bisson kardeşler 1861’de Mont-Blanc’a “fotografik” tırmanışlarını gerçekleştirirken, onlara 250 kilo çeken bagajlarını taşıyan iki düzine hamal eşlik eder... Sadece negatifin hazırlanması için, hem kimya bilgisi, hem de hatırı sayılır hacimde bir malzeme ve aygıt sahibi olmayı gerektiren on farklı işlemten geçmek zorunludur:

Cam negatifin temizlenmesi, kolodyumun hazırlanması ve sürülmesi, katmanı duyarlılaştıran banyoya sokulması, karanlık odada ışıklanma, negatif görüntünün önce banyo edilmesi, sonra sabitlenmesi, en sonunda da çabuk bozulan kolodyum katmanını korumak için camın verniklenmesi. Baskı işlemi de bir o kadar karmaşıktır: duyarlı kâğıdın hazırlanması, çoğunlukla bir şasi yardımıyla, doğrudan gün ışığında gerçekleştirilen basım, baskının bozulmaması ve ayırtıların netleştirilmesi için yapılan banyo, görüntünün önce sabitlenmesi sonra da parlak bir görünüm elde etmek için perdahlanması.

Üstelik bu işlemlerin süreklilik içinde gerçekleştirilmesi gereği karmaşıklığı iyice artırmaktadır: “Yaş” denen kolodyumun kullanılması negatifin hiç ara vermeden duyarlı kılınmasını, ışıklanmasını ve banyo edilmesini gerektirir; dolayısıyla fotoğrafçının elinin altında tam



PHOTO



1860’ların başında atölye çalışmasından bıkan Nadar karanlık odasını dışarı çıkarır, kendi çapına uygun fotoğraf başarılarının peşinde koşmaya başlar: Lagımlarda ve yeraltı gömütüklerinde, sonra da balonda çektiği görüntüler ona belli bir şöhret kazandırır.

teşekküllü bir laboratuvar bulunması zorunlu hale gelmekte, bu da atölye dışında fotoğraf çekmeyi çok zorlaştırmaktadır. Bu derde derman olmak üzere, 1855'te "kuru" kolodyum adı verilen yeni bir tür geliştirilir: Bunun avantajı, haftalar boyunca bozulmadan kalabilen plakaların uzun süre önceden hazırlanabilmeleri ve negatifin bazı hazırlık evrelerinin görüntü çekiminden çok daha önce tamamlanmasına olanak tanımalarıdır. Ama yeterince duyarlı olmayan bu yöntem poz sürelerini iyice artırdığı için fazla kullanılmayacaktır.

Renkli fotoğrafa doğru

Ducos du Hauron'dan önce (aşağıdaki görüntü) başka mucitlerin de kendi yöntemlerini geliştirdikleri anlaşılıyor: ABD'de protestan rahibi Hill renkli dagerotipler çekerken, Fransa'da Niépce de Saint-Victor cam üstüne denemeler yapmıştı. Ne yazık ki bu denemelerden hiçbir görüntü elimize ulaşmamıştır. Ducos du Hauron'un karmaşık ve asla piyasaya

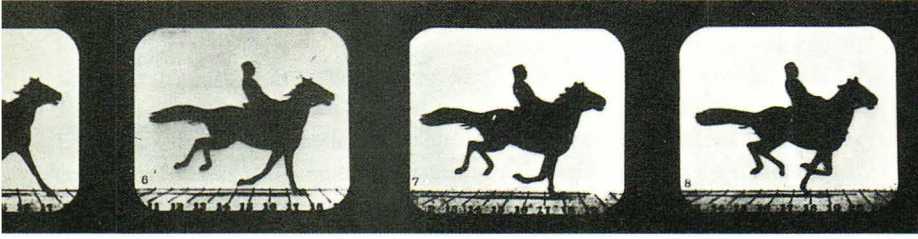
GRAPHIE DE POCHE

Meydan okunup aşılması gereken ikinci sorun, renk meselesidir: 19. yüzyıl fotoğrafları çok ender olarak "siyah-beyaz" dır ve birçok çeşitlemeye rastlanmaktadır gerçi –siyah/beyaz'dan kahverengi/beyaz'a ve mavi/beyaz'a kadar–, ama hepsi de çiftrenklilik alanında kalmaktadır. Renk tayfının çeşitli tonlarını aktarmanın olanaksızlığı

sürülemediği yöntemi de zaten herkes tarafından kabul görmemiş, onun görüntülerindeki "düşlem ayırtıları"na karşı bazı itiraz sesleri yükselmişti.



1865'te doğru fotoğraf tekniğini basitleştirme yönündeki istek, aletin kullanılmasını daha kolay bir hale getiren işlem sayısının azaltılmasını amaçlar. "Cep fotoğrafı" adı verilen Dubroni makinası piyasaya sürülür: Laboratuvarıyla birlikte satılan bu küçük makina "pratik fotoğrafçılığın" ilk modeli gibidir. 1880'lerde görülecek fotoğraf makinalarının küçültülmesi devrimini yirmi yıl önceden haber vermektedir.



gerçekçilik anlamında bir tür durdurucu etken olarak kabul edilmektedir. Tüm dünyada uygulanan negatif plakanın veya pozitif baskının renklendirilmesi yoluna başvurmak, tüm başarısına karşın, hassas, masraflı ve herkesin hoşuna gitmeyen “ehveni şer” konumunu aşamamaktadır.

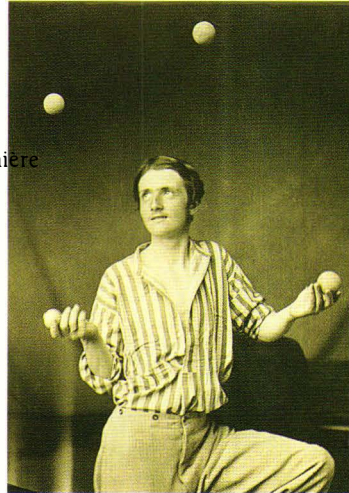
1840’ların sonundan itibaren çeşitli öncüler renklerin röprodüksiyonu sorununa eğilmiş, ama yapılan deneyler münferit nitelikte kalmış ve arkası gelmemiştir. Ayakta kalabilecek tekniklerin önünün açılması için 1860’ları beklemek gerekecekti. Louis. Ducos du Hauron 1862’de renkli bir fotoğraf çekecek bir aletin yapımına girer; altı yıl sonra farklı renklerde filtreler ve kâğıtlarla elde edilen üç ayrı görüntünün üst üste bindirilmesi temeline dayanan yönteminin patentini alır. Aşağı yukarı aynı anda, Ducos du Hauron’un araştırmalarından habersiz, şair Charles Cros buna yakın bir ilke önerir: Onun “eklemeli” diye nitelenen kuramına göre, görüntü mavi, portakal ve yeşil renklerdeki üç negatifi üst üste bindirilmesiyle oluşturulur. Bu yöntemler piyasaya hiç sürülemeyecek, ama Lumière kardeşler kendi “otokrom”larını gerçekleştirirken onlardan yararlanacaktır. “Otokrom” 20. yüzyıl başında pazarlanan ilk renkli fotoğraf yöntemidir.

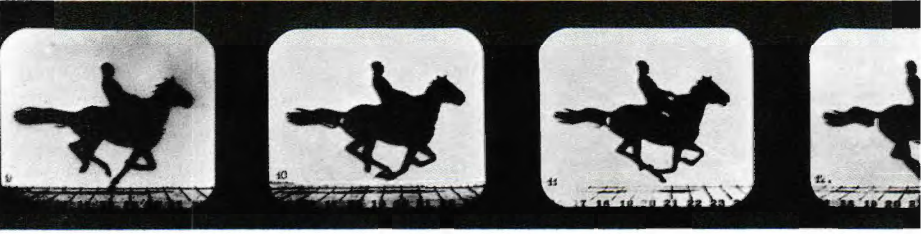
Enstantane fotoğrafa doğru

Dönemin fotoğrafçıların pek çoğu yaş kolodyumun duyarlılık düzeyine fazla zorluk çekmeden alışsa da, bu düzey yine de bazı

“Hiçbir ayar gerektirmeyecek bir objektifim olsa çok sevinirdim. Onu cebimde taşır ve kuru kolodyumlu bir yöntem sayesinde bir kalabalıktaki tavırları ve ifadeleri çıplak gözümle olduğundan çok daha iyi yakalayabiliyordim. Fotoğrafçının orada olduğunu bilmeyen modelin önceden tasarlınmamış yüz ifadesi en iyisidir.”

Rejlander, 1880-





alanlarda, örneğin karanlıkta çekilen fotoğrafta engel oluşturmaktadır: 1860'larda Nadar'ın lağımlarda ve yeraltı gömütlüklerinde veya Piazzı Smyth'in Büyük Ehram'ın içinde yapay ışıklar kullanması (elektrik, magnezyumlu yanıcı tozlar), alışılmış uygulamadan çok sıradışı ustalık alanına girmektedir.

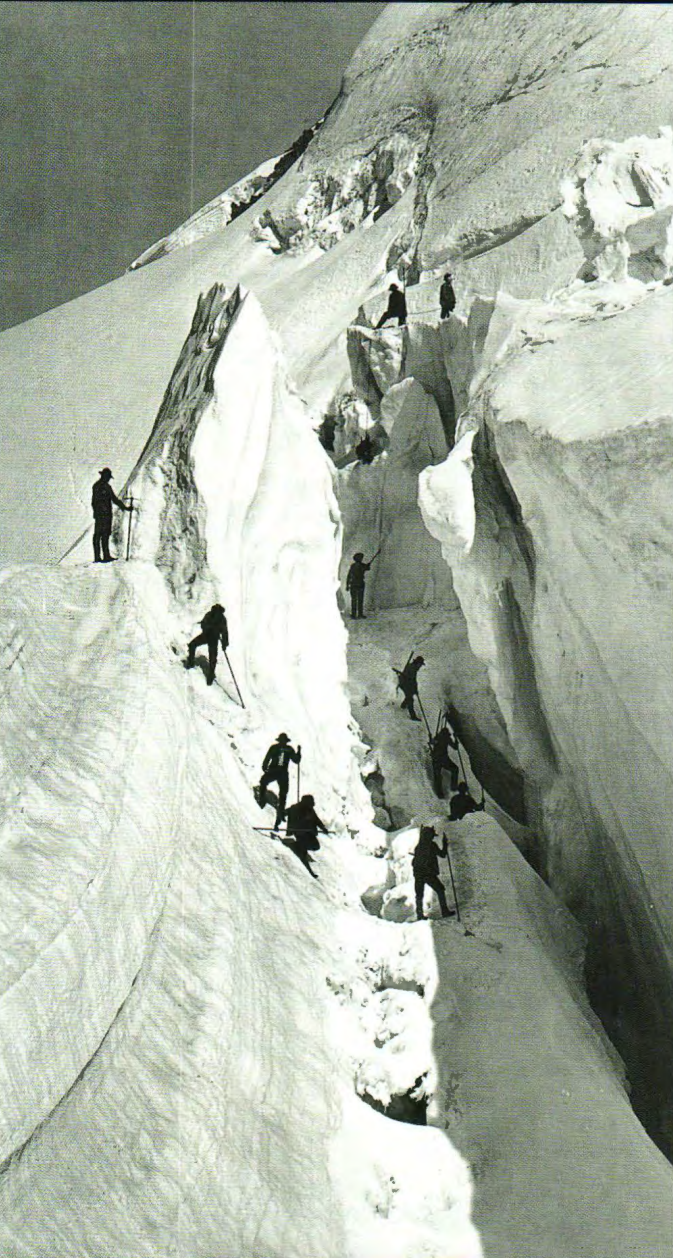
1870'lerden itibaren fotoğrafın sınırlarının en acımasız biçimde hissedildiği bilim alanında, katman duyarlılığını artırmak ve poz sürelerini kısaltmak için birçok deney yürütülür. Amerikalı Eadweard Muybridge 1872'den itibaren atın dörtmala koşuları üzerine denemeler gerçekleştirir ve 1878'de yaş kolodyumla dörtmala farklı evrelerini saptamayı, insan gözünün yakalayamadığı bir olguyu fotoğrafla açığa çıkarmayı başarır. O zaman fotoğraf, Fransız gökbilimci Janssen'in sözleriyle, "bilim adamının gerçek retinası" olur. Janssen de birkaç yıldır bu yönde araştırmalar yürütmektedir: 1874'te, Venüs gezegeninin Güneş'in önünden geçişinin çeşitli evrelerini dagerotip plaka üstüne saniyede bir görüntü hızıyla saptayacağı varsayılan bir fotoğraf tabancası geliştirir.

Ama poz sürelerindeki gerçek devrimi, 1871'de İngiliz Richard Leach Maddox tarafından jelatinli gümüş bromür diye adlandırılan bir yöntem yaratır. Bu "kuru" yöntem ilk zamanlar çok az kullanılır, çünkü yaş kolodyum kadar duyarlı değildir. Ama özellikle Belçikalı Van Monckhoven'in yıllarca süren araştırmaları ve iyileştirmelerinin ardından, yöntem hatırı sayılır bir duyarlılık kazanır, hatta enstantane düzeyine erişir: Artık kullanım kolaylığıyla hızı birleştiren jelatinli gümüş bromür 1879'dan itibaren hızla yaygınlaşır ve yepyeni bir fotoğraf çağının perdesini açar: enstantane fotoğraf.

Muybridge'in atın dörtmal koşusu hakkındaki çalışmaları, hayvanın dörtmala belirli bir anında yerle temasının kesildiğini göstererek, herkesi şaşırttı: O dönemden bir gazetecinin ifadesiyle tam anlamıyla "inanılmaz" ve insan gözünün o zamana dek asla fark etmediği bir pozisyondu bu. Konferanslar ve popüler bilim basınında çıkan makaleler aracılığıyla geniş ölçüde yayılan ve fotoğrafın kerametini sergileyen bu görüntüler hem bilim adamlarının, hem de sanatçıların hayranlığına yol açtı. Bu fotoğraf dizisinin, gerçek anlamda enstantane çekimi engelleyen kolodyum kullanımından kaynaklanan bulanıklığı daha az sayıda kişinin dikkatini çekmişti.

Ustaca düzenlenmiş aile ve halk yaşamı sahneleriyle tanınan Rejlander, yüz görünümünü ve jestleri sanki o anda, canlı gibi yakalama yeteneğiyle de ün yapmıştı (soldaki sayfa); bu efekti çoğunlukla çeşitli hileler aracılığıyla elde ediyordu.





Kâşif bir fotoğraf makinası edinir ve fotoğrafçı da kâşifliğe soyunur: Bilim adamı Robert Schlagintweit 1855'e doğru çıktığı Hindistan keşif seferinden notlarının yanı sıra, desenler, doğal modellerden alınmış kalıplar ve bir dizi şaşırtıcı etnolojik fotoğraf etüdüyle döner (soldaki sayfa); aynı dönemde tanınmış atölye fotoğrafçıları olan Bisson kardeşler birçok kez Mont-Blanc tırmanışına girişir ve bir dizi etkileyici fotoğraf çekerler (yanda).

Fotoğrafçı, Batı'nın büyük kentlerinin geçirdikleri dönüşümlere eşlik eder (sonraki iki sayfa): Marville, Paris Belediyesi adına, Haussmann'ın çalışmalarını görüntüler, yakında yok olacak semtleri ölümsüzleştirir veya kent sokaklarının yeni gereçlerini belgeler (solda). Bu fotoğraf dizileri, model kataloğu işlevi görmektedir. Mimarlık fotoğrafçısı Thomas Annan, 1868'de halk ve işçi semtlerini yenilemek isteyen Glasgow belediyesinin girişimiyle, bu semtlerde bir dizi fotoğraf çeker. Bu diziler, 1890'larda toplumsal araştırmaların habercisidir.



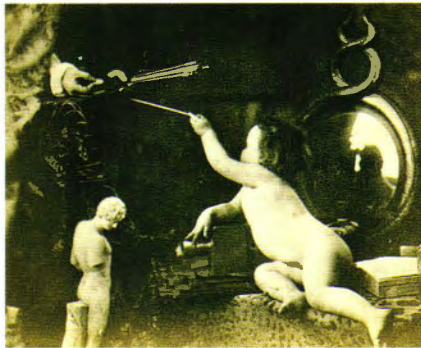




“Kendi payıma tuttuğum dilek, fotoğrafın sanayi ve ticaret alanlarına alçalacağına, sanat alanına girmesidir. Onun tek gerçek yeri sanat alanıdır ve ben fotoğrafı hep bu yönde ilerletmeye çalışacağım.” 1850’lerin başında düşüncelerini bu şekilde ifade eden adam, sanatsal fotoğrafçılığın kuşkusuz en ateşli savunucusu olan Gustave Le Gray’den başkası değildir.

BÖLÜM V

SANAT ALANI



İngiliz sanatsal fotoğrafçılığının iki büyük siması: Cameron, gerçek anlamda “bir ibadetin tecessümleri” olan esinli portreleriyle (solda) meşhur olmuştu; Rejlander ise ününü burada görülen *Resme ek bir fırça veren bebek fotoğrafı* alegorisi gibi son derece resimsel görüntülere borçluydu.

Oyun henüz kazanılmamıştır. Gerçi dagerotip ortaya çıktığından beri bazı sanatçılar bu yöneme duydukları ilgiyi gizlemezler gerçi (Rossetti, Ingres, Ruskin), ama onu sanatsal bir araç olarak savunmak üzere yükselen seslerin sayısı azdır: Şaşmaz doğruluğu ve ayrıntı duygusu nedeniyle aranan Daguerre görüntüsü, en başından itibaren gerçek sanat eserlerini yaratan soluktan ve ruhtan yoksun mekanik röprodüksiyon teknikleri arasına yerleştirilir. 1840'larda Paris'te düzenlenen başlıca dagerotip sergileri, geleneksel “sanayi ürünleri” fuarlarında yer alır. Demek ki dagerotip büyüleyici bir nesne olarak kalsa da, çok istisnai durumlarda sanatçıdan ve taklit fikrinden yola çıkan bir yaratım olarak kabul edilir: Makina yönü çok ağır basmakta, ideal yönüye fazla hafif kalmaktadır çünkü! Bilim adamlarının beğenisini kazanmasını sağlayan özellikleri, sanatçıların gözünden düşürmektedir onu.

Yine de plakadan kâğıda geçiş temelden bir değişime yol açar. 1840'ların başından itibaren Bayard ve Talbot'ın yöntemleri sanat çevrelerinin de onayını almıştı. Paris Bilimler Akademisi Daguerre yöntemini coşkuyla karşılar, Güzel Sanatlar Akademisiyse Bayard'ın görüntülerinin “eski ustaların desenlerine yakın” niteliğini öne çıkarıyor ve tarih ressamı Ary Scheffer Hill'in çektiği fotoğrafların ilginçliğini vurguluyordu. Gösterilen bu ilgi kolaylıkla açıklanabilir: O dönemin kâğıt üzerine fotoğrafının görünümü, o sırada bilinen ve kullanılan sanatsal tekniklere –estamp, suluboya, lavi deseni– estetik açıdan oldukça yakındır. Bizzat Bayard 1839'da Paris'te fotoğraflarını tablolarıyla birlikte sergilemiş, von Kobell ve von Steinhell de Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde aynı yolu izlemişlerdi.



Arras'ta fotoğrafçılar (Grandguillaume ve Cuvelier) ve bir ressam (Dutilleux) tarafından geliştirilen, sonra da Corot (yukarıda) ve Barbizon ressamları tarafından kullanılan cam klişe tekniği, estampla fotoğrafın karışımıdır ve 1850'lerde resim ve fotoğraf çevreleri arasındaki sıkı bağları yansıtmaktadır.

Elverişli bir ortam: Fotoğraf cemiyetleri

Ama belgeleme işlevlerinden kurtulmuş, sanatsal bir fotoğrafçılığın mümkün olduğunu açıkça iddia eden belli sayıda ses, gerçek anlamda 1850'lerin başından itibaren yükselir. Bu kavganın ön saflarında, çoğu ressam olarak yetişmiş, kâğıt üstüne fotoğrafçılığın büyük isimlerinden bazı İngiliz ve Fransızlar yer almaktadır: Hepsi ressam Delaroche'un atölyesinden geçmiş Gustave Le Gray, Charles Nègre, Roger Fenton, Henri Le Secq'in yanısıra, eski gravürücü Charles Marville, minyatür ressamı William Newton...



Ressam olarak yetişmiş ve ünlü bir taşbaskıcı olan Vallou de Villeneuve, 1850'lerin başlarındaki en yetenekli nü fotoğrafçıları arasındadır.

Kompozisyonları ustaca ayarlanmış ve stilize edilmiş çıplak modelli resimler (soldaki sayfa, yukarıda), kadın nüleri ve drape etüdları, genel "doğa etüdları" başlığıyla satılır ve sanatçılar tarafından da kullanılır. Kuşku yok ki Courbet de meşhur *Baigneuses* [Yıkanan Kadınlar] tablosunda bu etüdlardan yararlanmıştı.

İngres, fotoğrafı asla bir sanat olarak görmese de, belgesel amaçlarla ondan yararlanmıştı: Kimi zaman bazı tablolarında bellek tazeleyici veya röprodüksiyon aracı olarak fotoğrafa başvurmuş, çok erken bir tarihte ayrıntı kesinliğiyle onun üslubuna çok uyan dagerotiple bazı tuvallerinin fotoğrafını çektiymiştir (yanda). Burada şövalenin üstünde duran tuvalin arkasında, Madam Moitessier'nin o çok meşhur portresi lark ediliyor.

Bu isimler fotoğraf cemiyetleri bünyesinde bir araya gelir: Fransa'da 1851'de kurulan ve 1854'te Fransız Fotoğraf Cemiyeti'ne dönüşen –bu kurum hâlâ etkindir– Helyografi Cemiyeti; İngiltere'de kurucularının şu sözlerle betimlediği Kalotip Cemiyeti: “bu Sanat-Bilim dalında deneylerini sürdürmek amacıyla birleşmiş bir düzine kültürlü amatör”; bu cemiyetin yerini 1850'de Photographic Exchange Club, sonra da Londra Fotoğraf Cemiyeti alır (1853).

Öncelikle farklı ufuklardan gelen ama hepsi yeni tekniğe tutku duyan bireyler arasındaki bilgi ve haber alışverişini kolaylaştırmaya yönelik bu cemiyetler, ilim cemiyetleri modeline göre kurulmuştur. Bünyelerinde profesyonel fotoğrafçılar azınlıktadır: 1850'lerin sonunda Fransız Fotoğraf

Cemiyeti'nin 130 üyesinden sadece 30 kadarı profesyoneldir. Üyelerin büyük bölümü genellikle toplumun hali vakti yerinde sınıflarından gelen amatör fotoğrafçılardan oluşmaktadır: aydınlar ve yazarlar, bilim adamları, tanınmış sanatçılar, meraklı avareler, büyük burjuvalar, küçük taşra soyluları veya aristokratlar... İngiltere'de Kraliçe Victoria ve Prens Albert'in, Fransa'da III. Napoléon'un fotoğrafa gösterdiği ilgi de yeni tekniğe duyulan merakın yönetici sınıflar arasında yaygınlaşmasına tartışmasız bir katkı yapmıştır. İngiltere'de daha 1840'larda fotoğraf, sosyete kadınlarının uygun görülen zaman geçirme uğraşları arasına girmiştir: Lady Sommers, Lady Augusta Mostyn, Lady Eastlake, Lady Nevill, Lady Berkeley, Lady Matheson, Lady

1849'a doğru Le Gray, ressamların yirmi yılı aşkın bir süre önce başladığı hareketin izini sürerek, Fontainebleau ormanında fotoğraf çekmeye gider (aşağıda). Ertesi yıl kâğıt üzerine gerçekleştirilmiş bu görüntülerin bir bölümünü Salon'a* sunar: Jüri başlangıçta bunları estamp sanıp sergilenmelerini kabul eder, ama sonra yanlışlığının farkına varır ve Le Gray'ın başvurusunu geri çevirir.



Roger Fenton (sağ sayfadaki görüntü) arkadaşı Le Gray'le çok yüksek bir fotoğraf anlayışını paylaşmaktadır. On yıllık etkinliği süresince her birini eşit bir güçle ele aldığı konuların çeşitliliği dikkat çekicidir: mimari, peyzajlar, British Museum için sanat eserlerinin röprodüksiyonları, Kırım'da savaş röportajı.

* Paris'te her yıl bir jüri tarafından seçilmiş sanat eserlerinin sergilendiği resmi salon. (Ç.N.)



Hawarden gibi isimler Victoria çağında fotoğrafa tutkulu büyük aristokrat kadınlar gelenegini oluşturun.

Ticari olmayan bir mantığı savunan bu cemiyetler fotoğraf ve sanat çevreleri arasındaki bağların sıkılaşmasını sağlar: Londra Fotoğraf Cemiyeti'nin ilk başkanı, tarih ressamı ve Londra'daki National Gallery'nin müdürü olan Sir Charles Eastlake'ten başkası değildir. Helyografi Cemiyeti'nin kurucu üyeleri arasındaysa, o sırada yeni teknikten adeta büyülenen Eugène Delacroix da yer almaktadır. 1853'te, "bir dahi dagerotipi kullanılması gerektiği gibi kullanırsa, hiçbirimizin tanımadığı bir yüceliğe yükselecektir" diye yazar. Delacroix aynı yıl, Din İşleri Bakanı, amatör fotoğrafçı ve Helyografi Cemiyeti'nin ilk başkanı olan Eugène Durieu'yle birlikte, fotografik akademiler gerçekleştirir. Bu kadar yakın bir işbirliği sıradışı bir örnek olarak kalsa da, ressamlar ve fotoğrafçılar aynı mekânlara gidip gelir, kimi zaman özellikle de Fontainebleau'da aynı konu üzerinde birlikte çalışırlar.

Fenton'ın doğu öykünmecisi konulara duyduğu merak herhalde Osmanlı İmparatorluğu'nda geçirdiği günlerden kalmıştır. Londra'daki atölyesinde bu konuların düşevinden çıkartıp, baştan başa yeniden yaratır. Fenton, olağanüstü kompozisyon duygusuyla Ingres ve Delacroix'nın izinden giderek, dönemin bazı ürünlerinde görülen zorlama ve zevksiz pitoreskten arındırılmış bu odalığı Doğu'nun büyüleyici bir tecessümüne dönüştürür.

Sergiler ve eleştirel söylemler

Bu cemiyetlerin girişimiyle, sadece fotoğrafa ayrılmış ilk sergiler hızla düzenlenir: 1852'de Londra'da Society of Arts lokasında ve üç yıl sonra Paris'te, Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nde. Gerçi bu sergilerde tekniğin, güzel sanatların sınırlı alanının çok dışına çıkan tüm yönleri tanıtılır, ama yine de bu olaylar fotoğrafçılığın sanatsal bir etkinlik olarak kabul edilmesi yolunda belirleyici bir aşama oluşturur.

Bu sergilere ve cemiyet toplantılarına ilişkin değerlendirme yazıları gerek cemiyet bültenlerinde, gerekse dönemin fotoğraf dergilerinde (1850'de İngiltere'de kurulan *Photographic Journal* ve 1851'de Fransa'da kurulan *La Lumière*) yayınlanır ve gerçek bir eleştirel söylemin doğuşuna da zemin hazırlar. Gerek kullanılan söz dağarcığının, gerekse yürütülen tartışmaların birçok yönü resim eleştirisinden alınmakta ve resim sanatına çok sayıda açık göndermede bulunmaktadır: Örneğin *La Lumière*'de 1851'de yayınlanan ve yazar-eleştirmen Francis Wey'in kaleminden fotoğrafın bir sanatsal etkinlik olarak ilk gerekçeli savunusu olan makale, romantik ekolün düşünceleri ve 1840'larda yazan Salon eleştirmenlerinin gözde izlediği olan "feda kuramı"nın* etkileriyle doludur.



Scottish Royal Academy üyesi olan David O. Hill, Edinburgh sosyetesinde büyük nüfuz sahibi, meşhur bir ressam iken fotoğrafçılığa atıldı. Sonunda tablolarının unutulmasına neden olan önemli bir fotoğraf eserleri külliyatı bırakmış ilk ressam odur.

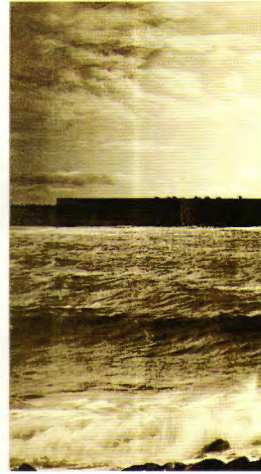
* Sanat ürününde bir yönün öne çıkarılması için başka bazı yönlerden fedakârlık edilmesi gerektiği düşüncesine dayanan kuram. (Ç.N.)



Wey'e göre, "sanatta gerçeklik doğanın acımasızca ve akılsızca kopya edilmesinde değil, getirilen manevi yorumdandır." Dolayısıyla sanatçı-fotografçının bundan böyle doğayı aynen kopya etmek yerine, kimi zaman "bazı ayrıntıları feda ederek" seçtiği konuyu iyi yorumlamasının gereği üzerinde durur; bunu ancak kalotip kullanımı sağlayabilir. Fotoğraf ancak böyle bir bedel ödeyerek sanat düzeyine yükselemese bile, en azından "dagerotiple sözcüğün gerçek anlamında sanat arasındaki köprüyü" temsil edebilir. Oldukça göreceli bir kabulün söz konusu olduğu görülmektedir!

1853'te İngiltere'de Sir Newton buna yakın düşünceler ifade ederek –anlamsız bir teknik beceri inancına karşı flu objektif ayarının ve çağrışımların övülmesi– Fotoğraf Cemiyeti bünyesinde bir skandala neden olur. Ama o anın en eksiksiz kuramını dile getirmek onuru 1857'de, Charles Eastlake'in karısı Lady Elizabeth Eastlake'e nasip olmuştur; Lady Eastlake 1840'larda ahababı David O. Hill'in gerçekleştirdiği "Rembrandt tarzı" muhteşem kalotipleri, 1850'lerin cam üzerine üretiminin soğukluğunun karşıtı olarak koyar.

1858'de Londra Fotoğraf Cemiyetiyle Fransız Fotoğraf Cemiyeti ilk kez birlikte ve Kraliçe Victoria'yla kocası Prens Albert'in himayesi altında, bir sergi düzenlerler. 700'den fazla eseri bir araya getiren sergi South Kensington Museum'da (bugün Victoria and Albert Museum) açılır; bu müze birkaç yıldır, müdürü Henry Cole'un girişimleriyle, bir fotoğraf koleksiyonu oluşturmaya başlamıştır. İngiliz cephesindeki seçki, hem 1840'lardaki ilk kuşağın (Llewelyn), hem de ikinci kuşağın (Rejlander, Carroll, Bedford, Fenton, Howlett) eserlerini bir araya getirmiştir. Fransız tarafındaysa Le Gray, Nègre ve Baldus yer almaktadır. Sergilenen fotoğraflar aynı zamanda satışa da sunulmuştur. Bu alanda o güne dek görülmüş en geniş çaplı olay olan sergi, cesaret verici eleştiriler alır.



Kâğıt kullanımının fotoğrafçıya dagerotipin sağlamadığı bir özgürlük verdiği ve her türlü yeni müdahaleye olanak tanıdığı kesin gözükmemektedir. 1850'lerin başındaki Fransız fotoğrafçılığının bir kesimine "feda kuramı" ve resim örneğinin her yerde hissedilen varlığı damgasını vurmuştur: Charles Nègre'in "pitoresk" *genre* sahneleri, Henri Le Secq, Humbert de Molard veya Gustave Le Gray'ın peyzajları ve natürmortları... Ama kalotip uygulamasıyla doğan bu sanatsal özlemler giderek ondan kopar.

Demek ki sanatsal boyut ne bir teknikle –kalotip–, ne de bir üslupla –amatör fotoğrafçılık– sınırlanabilir. Nitekim ister amatör ister profesyonel olsun sanat kaygısı taşıyan fotoğrafçıların çoğu sırayla hem kâğıt negatifi, hem de saydamlığını ve kesinliğini çok beğendikleri kolodyumu kullanmışlar, birinden diğerine geçiş çoğunlukla üslupta bir kopuş yaşanmadan gerçekleşmiştir. Bu fotoğrafçıların en seçkini ve aynı zamanda tanınmış bir profesyonel olan Le Gray, kalotipi, kendi buluşu olan perdahlı kâğıt negatifi, sonra da cam üstüne kolodyumu gerek kendi kişisel girişiminin ürünü olan görüntülerde, gerekse sipariş sonucu çektiği fotoğraflarda, eşit bir hünerle kullanmayı bilmiştir.

Nadar 1855'ten itibaren fotoğrafın bir sanat olarak tanınması için mücadele edenler arasında yer alır; o da meslektaşlarının çoğu gibi bu tanınmanın Salon'a kabulden geçtiği kanısındadır. *Journal amusant*'in sayfalarında bu sorunu birçok kez –desenlerinde– ele alır; yandaki desenler, soldan sağa: "Güzel Sanatlar sergisinde küçücük bir köşe isteyen fotoğraf"; "Kendisine çok şey borçlu olduğu fotoğrafa sergisinde küçücük bir yer vermeyi bile çok gören resmin nankörlüğü" ve "Nihayet güzel sanatlar sergisinde fotoğrafa da küçücük bir yer ayıran resim!..."



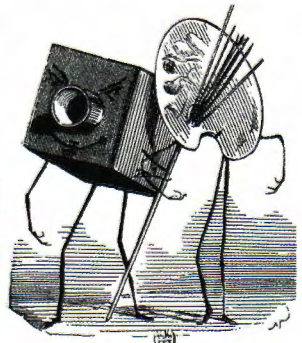
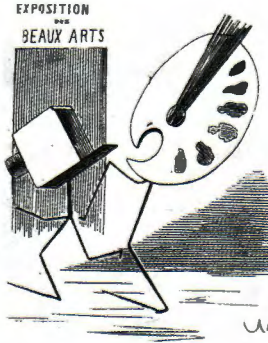
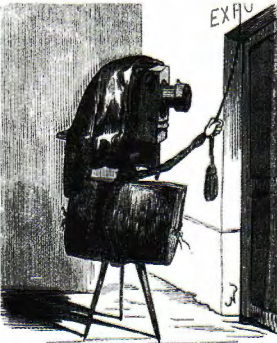
1850-1851'de ortaya çıkan ve kolodyumlu birçok negatifin bileşiminden tek bir görüntü elde etmekten ibaret olan fotomontaj tekniğini de 1856 ve 1859 arasında gerçekleştirdiği *Deniz manzaraları*'nda sık sık kullanan Le Gray, bu sayede nihai kompozisyon üzerinde mükemmel bir denetime sahip olmakta ve gerçekliği kendi beklentileri doğrultusunda "yeniden oluşturabilmektedir."

1860'lardaki dönüm noktası

Fransız Fotoğraf Cemiyeti, on yıl süren başarısız girişimlerin ardından, nihayet 1859'da büyük beğeni toplayan Yıllık Resim Salonu'yla aynı anda kendi sergilerini açma iznini alır. Bu olay fotoğrafın kabulünün sonunda onaylanması gibi görünse de, yeni teknik Salon'un eşğine kadar gelip içeri giremez: Fotoğraflar, Salon'a bitişik ama aynı bir alanda sergilenir. Bu her anlama çekilebilecek düzenleme o sırada fotoğrafa verilen yeri iyi yansıtmaktadır: Ne tamamen kabul edilmiş, ne açıkça reddedilmiş, tanıma gelmeyen bu "ikisinin ortası bölgeye" sıkışmıştır. Yeni

Le Gray, 1856 ve 1859 arasında onlarca *Deniz manzarası* üretti (solda); sergilenen ve piyasaya sürülen bu eserler hem eleştirilenler, hem de müşteri nezdinde başarı sağladı. Bu manzaraların çoğunda birinde gökyüzünü, diğerinde denizi çektiği (farklı poz süreleri gerektiriyorlardı) iki negatifli birleşürmüşü —o dönemde gökyüzünün dalgalar kadar zengin bir görünüm içinde sunulmasını sağlayan tek teknik buydu. Örneğin buradaki görüntülerde, gökyüzü için farklı kadraj alınmış aynı negatif kullanılmıştı.

Fotoğrafçılık marifeti olan bu deniz manzaraları, çoğunlukla anısal nitelikte gerçek birer kompozisyon olarak gözükmemektedir. Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin bülteninde bu eserler için, "Kompozisyon ve efekt sayesinde, her şeyin bir tablo görüntüsü sağlayacak biçimde bir araya getirildiğini söylemek doğru olacaktır" denmektedir.





Bu tür çoğul portreler (yanda) o dönemde çok beğeniliyordu. Atölye portrecisi De Torbechet fotomontaj yoluyla elde ettiği bu çoğul otoportrede, fotoğraf sanatçısı tipini bir mizansen içine yerleştirmiş. Fotoğrafın güzel sanatlarda resimle heykel arasındaki yeri, mizaha bir tutam da kendini beğenmişlik duygusu katılarak ifade edilmiş.

Fotoğraf yoldan geçenlere kendilerine benzeyen o kapkara şeyleri satmakla yetindi uzun süre. Panayıralarda poz veren insanların kâğıttan kesilip çıkarılmış silüetlerinden daha fazla ilgi çekmiyordu bu yapılan; ama bu küçük ticaretini giderek yaygınlaştıran fotoğrafçılık, bir süredir ürünlerinin sanat eseri olduğunu iddia etmeye başladı. Bize yolculuk fotoğrafları, tablo kopyaları, etüdler, hatta özgün kompozisyonlar sundu ve tüm bu eserler raflara gizlice sızıp, tunc yontular ve tablolar arasında kendilerine yer bulmaya başladı."

Marcelin,
Le Journal amusant,
1856.

teknığe yönelik tepkiler ya düşmanca, ya da en iyi olasılıkla gevşektir. 1859 Salonu'nda fotoğraf hakkında övücü bir makale yazan sanat eleştirmeni Philippe Burty, yine de "sanat Doğa'nın sürekli idealizasyonu olduğu için, fotoğrafın asla bir sanat sayılamayacağı" hükmüne varır; yani fotoğrafın rolünü gelecekte "işporta taşbaskıları"nın yerini çok daha iyi doldurmakla sınırlar ve fotoğrafı sadece "Sanatlar'ın mütevazı hizmetkârı" olarak görmeye devam eden koroya katılır. Baudelaire de 1859 Salonu'nda bu teknığe karşı en sert yergilerden birini kaleme alır:

"Fransız düşüncesinde ayakta kalabilmiş bazı tanrısallıkların yıkıma uğramasına [...] bu yeni sanayi az katkı yapmadı." Bu suçlama, fotoğraf ürünlerini ve gerçekçi akıma bağlı tabloları aynı anda ve biçimde mahkûm eden dönemin birçok eleştirisiyle buluşmaktadır.

Fotoğraf cemiyetlerinin kurulmasına eşlik eden hareketin soluğu 1850'lerin sonunda giderek kesilirken, etkinliğin sanayileşmesi mevzi kazanmaya başlar. 1850'li yılların büyük öncüler kuşağı gerek Fransa, gerekse İngiltere'de sahnenin önündeki yerini giderek terk eder: Le Gray iflas eder, Fenton bıkar, Nadar ezilip gider, Nègre ve Le Secq emekliye ayrılır. 1840-1850 yıllarının en ateşli savunucularından pekçoğu, örneğin Delacroix ve Ruskin fotoğrafa sırt çevirir. Artık sanatçı sözcüğünü ticari fotoğrafçılar bir süs olarak takıp takıştırmakta, ama diğer yandan da en küçük bir yetenek pırıltısı sergilemeden, artık beylik hale gelmiş reçeteleri kullanmaktadırlar: Le Gray'in ardılı Alophe, 1860'ta *L'Art du photographe*'ı [Fotoğrafçının Sanatı], Disdéri'ye iki yıl sonra *L'Art de la photographie*'yi [Fotoğraf Sanatı] yayımlar. Fotoğraf bağlamında sanat sözcüğü daha önce hiç bu kadar çok kullanılmamıştır sanki!

1862'de aynı kişiler Seine mahkemesinden alınmış ve ilk kez "fotoğrafik desenlerin mutlaka ve her durumda her türlü sanatsal nitelikten yoksun olarak görülmemesi ve sadece maddi nitelikte eserler arasına yerleştirilmemesi gerektiğini" bildiren bir karar ellerinde bayrak gibi sallarlar. Bu karar, ölçülü diline karşın, sanat çevrelerince yuhalanır; bu durum da fotoğrafın egreti yerini bir kez daha gözler önüne serer: Otuz kadar sanatçı, ressam ve gravürücü –aralarında Ingres, H. Flandrin, Puvis de Chavannes veya Constant Troyon gibi isimler de vardır– kaleme aldıkları bir dilekçeyle,

Desinatör Marcelin 1856'da *Le Journal amusant*'da "Kahrolsun fotoğraf!!!" başlıklı bir makale yayımlar. Bu yazıda fotoğrafçılığın yeni sanatsal iddialarını eleştirir – bu "igrenç icat" burada burjuvalaşma özlemi içindeki pasaklı bir halk kadınıyla kişileştirilmiştir (aşağıda). Fotoğrafçılar arasında sadece dostu Nadar eleştiri oklarından kurtulabilir.





“fotoğrafi sanatla özdeşleştirme yönündeki her türlü girişimi” protesto ederler: Onların kanısına göre fotoğraf, “tamamen elle gerçekleştirilen bir dizi işlemiden ibarettir” ve “bunun sonucunda ortaya çıkan basılmış ürünler sanatsal zekânın ve etüdün meyvası olan eserlerle hiçbir koşulda özdeşleştirilemez.” Daha sonra verilecek bir sürü çelişkili mahkeme kararı kafaları iyice karıştırmaktan başka bir işe yaramaz.

Bir İngiliz özgünlüğü

Ama en açık resimsel niteliği taşıyan fotoğraf akımı hiç kuşkusuz 1850’lerin ortalarından itibaren İngiltere’de gelişir. “High Art Photography” adı verilen bir akım bünyesinde bir araya gelen bir avuç fotoğrafçı –dekoratör ve desinatör William Lake Price, ressam Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson– resmin en soylu türleriyle rekabete girmeyi dener. 1854’le 1860 arasında dinsel, tarihsel veya alegorik konulu fotoğrafları çoğaltırlar; bu fotoğraflarda kostümlü figüranlar kullanılmakta ve *combination printing* denen yöntemle, “ideal” görüntüyü yeniden oluşturmak için çeşitli negatiflerin fotomontajı yapılmaktadır.

Rejlander’in, kompozisyonu Rafaello’nun *Atina Okulu*’ndan esinlenen *İki Yaşam Tarzı* adlı eseri (yukarıda) bir alegori niteliğindedir. Erişkinlik yaşına gelen iki erkek kardeş kente gitmek üzere ailelerini terk eder: Birincisi emeğe dayalı, çalışkan bir yaşamı benimserken, ikincisi avarelik ve şehvet perilerine aldanır. Eser ilk kez sunulduğunda ikili bir polemige yol açmıştır: Eleştirilenler, fotoğrafta alegorik bir konuyu işlemenin ne derece yerinde olduğunu sorgularken, bazıları da çıplak figürler kullanılmasına itiraz eder. Zaten görüntü ertesi yıl Edinburgh’da sol bölümü bir perdeyle örtülerek sergilenmiştir.

Hem İtalyan Rönesans sanatından, hem de Ön-Rafaellocu çağdaşlarından beslenen, “yaşayan tablolar” alışkanlığından esinlenen bu fotoğrafçılar anlatı ve kurmacaya, ortak edebi esin kaynaklarına, yani Shakespeare, Walter Scott ve özellikle de Victoria çağının büyük şairi Tennyson’a da aynı ölçüde meraklıdılar. Ayrıca kraliçenin iyi niyetli desteği de arkalarındadır: 1857’de Kraliçe Victoria, bu hareketin bildirge-görüntüsü olan ve o sırada Manchester’deki Art Treasures Exhibiton’da sergilenen, Rejlander’in fotoğrafik alegorisi *İki Yaşam Tarzı*’nı eşi Prens Albert için satın alır.

High Art Photography akımı işi çok uç noktalara götürerek, kimi zaman istemeden taklitçiliğe, resimsel modele bağımlılık noktasına düşer. Robinson, daha geç bir dönemde, 1869’da çıkan *Pictorial Effect in Photography* adlı eserinde, her türlü sanat fotoğrafına özgü o “resim etkisi”ne ulaşabilmek için öne çıkarılması gereken kompozisyon, armoni ve denge sorunlarını yeniden ele alır.

Robinson, High Art Photography bünyesinde, aşağıdaki hazırlık etüdünün de gösterdiği gibi, başlıca fotomontaj taraftarıydı: Fotoğrafçı kompozisyonunu desen yardımıyla yerleştiriyor, sonra resmi gereken sayıda görüntü çekimine bölüyordu. Kimi zaman kendisini eleştirenler tarafından “patchwork” yapmakla suçlanan Robinson, “bazı konularda birçok negatif kullanmak gerçekliğe daha fazla yaklaşmayı sağlar” diyerek yanıtıyordu onları.





Gerek Ön-Rafaellocu hareket, gerekse High Art Photography, Tennyson'ın günün zevkine uyarladığı Arthur efsanelerinden bol bol yararlandılar: Kompozisyonunda Millais'nin *Ofelia*'sından çok etkilenmiş Robinson'ın *Escalot'nun Hanımı* adlı eseri (yanda), biri teknenin içinde cansız yatan model, diğeri de çevresindeki manzara için kullanılmış iki negatifin birleştirilmesiyle oluşturulmuştu. Kayığın sözcüğün tam anlamında yüzeyinde durduğu çarşaf gibi su görüntüsü hileliydi. 1874-1875'te ahabası Tennyson'ın bazı şiirlerini resimlemekle görevlendirilen Julia Cameron ise, figüranlara ve yakınlarına kostüm giydirip objektifinin karşısında poz verdirdi. *Kral Arthur'un Ölümü* adlı bu fotografla (yukarıda), Ay figürünü doğrudan negatif plaka üzerine oydurdu. Atölyenin zeminine serilmiş çarşaflar gölün sularını çağrıştırıyordu.

Sergilenen ilkeler büyük ölçüde Royal Academy'nin resim öğretisinden esinlenmiştir. Robinson, ham doğayı yeniden yapılandırmak, değiştirmek ve idealleştirmek için kullanılabilecek tek araç olan fotomontaja başvurmanın önemini vurgular: "Doğanın düzensiz bir yığın halinde, aslına tam olarak uygun tasviri gerçekliktir; aynı tasvirin seçerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir; birincisi sanat değildir, ikincisiyse sanattır."

Bu akım 1860'ların başında sönüp gider, ama 1870'lerin sonuna dek gerek bu oluşturulmuş ve anlatsal sahnelere çok meraklı olan stereoskopik* fotoğrafta, gerekse bazı İngiliz amatör fotoğrafçılarındaki birçok yankısına rastlanır: Lady Clementina Hawarden, yazar Lewis Carroll ve özellikle Julia Margaret Cameron bunların en önemlileridir. Onların görüntüleri, dönemin ticari üretiminde aransa da bulunamayacak bir cüret ve biçim özgürlüğü sergiler: Lewis Carroll'un 1855'le 1880

arasında bıkip usanmadan yinelediği özenle oluşturulmuş çocuk portreleri, Lady Hawarden'in model olarak sadece üç kızını kullandığı –çoğunlukla Londra'daki evinde çekilmiş– etüdları ve yaşayan tabloları kesinlikle o dönemin en özgün ürünleridir. Julia Margaret Cameron ise daha geç bir dönemde, 1860'ların ortalarında ve 50 yaşından sonra fotoğrafçılığa başlar. Gerek teknik –görüntülerinin bilinçli fluluğu, modellerine dayattığı çok uzun poz süreleri– gerekse biçimsel açılardan –kostümlü sahneler veya

Fotograf Lewis Carroll için basit bir zaman geçirme uğraşının ötesinde, gerçek bir tutkuydu; bu işe hatırı sayılır bir zaman ayırmış ve hakkında birkaç kısa



yazı da kaleme almıştı. Yirmi beş yılı aşkın bir süre boyunca, sebatla, ciddiyetle ve büyük bir yetenekle küçük çocukların, özellikle de küçük kızların portrelerini çekti. Yeni modeller bulup çıkarmak konusunda hiçbir fırsatı kaçırmazdı; en sevdiği aktris olan Helen Terry'yi bir ziyaretinde de onun tüm erkek ve kız kardeşlerinin fotoğraflarını çekmişti (sağdaki sayfa).]

* Aynı nesnenin farklı görüş açılarından alınmış iki fotoğrafından oluşan ve söz konusu nesneyi kabartılı, hacimli göstermeyi sağlayan görüntü. (Ç.N.)

Shakespeare, Tennyson illüstrasyonları- akıntıya karşı kürek çeken bir fotoğrafçılık anlayışını hayata geçirir. Onun 1879'da ölünceye dek verdiği, her görüntüsü "gerçekle idealin bir bileşimi" olan yoğun, arkaik ve hayranlık verici eserleri ilk fotoğrafçıların çok gerilerde kalmış epik solugunu yüzyılın geç dönemlerine dek taşır.

Doga etüdları ve dramatik tabloların yanı sıra Lady Hawarden'ın çektiği portrelerin büyük çoğunluğu (soldaki sayfa), yansıma izlegi üzerine çeşitlemelerdir.

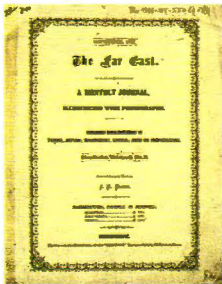




Kâğıt üzerine fotoğrafın yükselişiyle birlikte, fotografik görüntü gerçek anlamda çoğaltılabilir hale gelir ve gerek yayıncılık, gerekse basın çevrelerinin ilgisini çekmeye başlar: Fotoğrafa yer veren kitapların ve dergilerin sayısı 1850'lerden itibaren artma eğilimi gösterirken, gerçek bir fotoğraf matbaacılığı da ilk adımlarını atar. Aynı zamanda ulaşım araçlarındaki gelişme, turizmdeki ve uluslararası ticaretteki atılım yeni iş alanları açıp, görüntü dağıtım yapılarının kurulmasını sağlar.

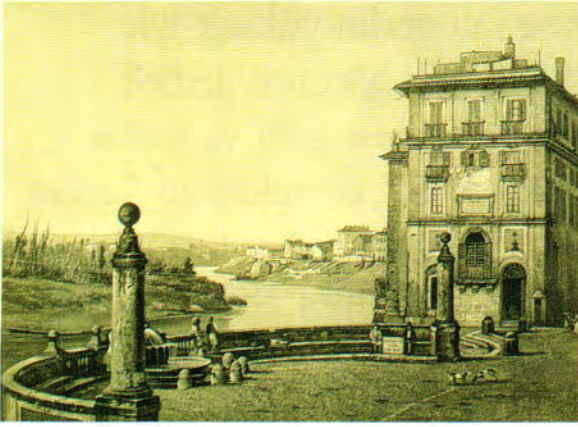
BÖLÜM VI

FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜNÜN DAĞITIMI, 1840-1880



Yeni teknikler, yeni dayanaklar: 1850'lerin ortasında stereoskopik denen ve burjuva sınıflarının hızla en gözde zaman geçirme uğraşlarından biri haline gelen kabartılı fotoğrafın yükselişine tanık olunur. (soldaki sayfa: bahçede stereoskopi seansı). Daha sonra düzenli olarak

fotoğraflanmış dergiler çıkar; bunların ilk örneklerinden biri Yokohama'da yayınlanan *The Far East*'tir (yanda). Uzakdoğu'yu konu alan bu aylık derginin 1870'le 1878 arasında çıkan her sayısında altı ilâ sekiz fotoğraf yer almaktadır.



Görüntünün çoğaltılması

Daguerre plakasının tek olma niteliği portre alanında çok büyük bir engel oluşturmaya da, bu yöntemi birçok alan açısından elverişsiz kılıyordu. 1840'ların başlarında dagerotip plakasından doğrudan gravür teknikleri geliştirilmişti, bunların arasında en yetkini de Hippolyte Fizeau'nunkiydi. Ama bu tekniklerin uygulanması karmaşık işlemleri gerektiriyor, elde edilen sonuçlarsa asıl plakanın aynı olmuyordu. Dagerotip görüntüsünü çoğaltmak için "dagerotipten hareketle" görüntü çıkaran gravürcülere başvurmak zorunluydu, ama bunlar çoğunlukla ilk modelin çekiciliğinden ve büyüsnden yoksun, uzak ve soğuk yankılar olarak kalıyordu.

Talbot daha 1840'ta kendi yönteminin çoğaltılabilir ve kopya edilebilir niteliğinin rakibi karşısındaki başlıca avantajını oluşturduğunu görmüş, "her insanın kendi matbaacısı ve yayıncısı" olabileceğini kestirmişti. Bu görüşlerini 1843 güzünde hayata geçirip, Londra'nın güneyindeki Reading'de ilk fotoğraf matbaasını açar. Bu matbaa üç yıllık bir süre zarfında fotoğraflarla resimlenmiş

Dagerotipten hareketle gerçekleştirilen başlıca eser olan *Excursions daguerriennes* 1840'la 1844 arasında çıktı. Korunmuş az sayıdaki plakanın gravürlerle karşılaştırılması (yanda ve aşağıda), yayıncı Lerebours'un tüm iddialarına karşın, desinatörlerin görünüşleri



çoğunlukla serbest bir biçimde yorumladıklarını göstermektedir.



dört eser basacaktır. Birincisi ve en önemlisi olan *The Pencil of Nature* kendi yönteminin bir tanıtımı, hatta övgüsüdür. Talbot bu kitapta mimari fotoğrafçılık, *genre* sahneleri, portre veya sanat eserlerinin röprodüksiyonu gibi çok çeşitli alanlarda kalotipin avantajlarını ayrıntılarıyla anlatır. Her fasikülde, tuzlu kâğıt üstüne özgün baskılar açıklayıcı metinlerin karşısındaki yerlerine elle yapıştırılmıştır: Çok sayıda fasikül basılmasını

Talbot'ın Reading'deki matbaasında (aşağıda) en fazla altı veya yedi kişi çalışmakla birlikte, büyük fotoğraf atölyelerinde karşımıza çıkacak işbölümü orada da başlamıştır. Talbot yokken görüntü çekimlerini asistanı Henneman üstlenmekte,



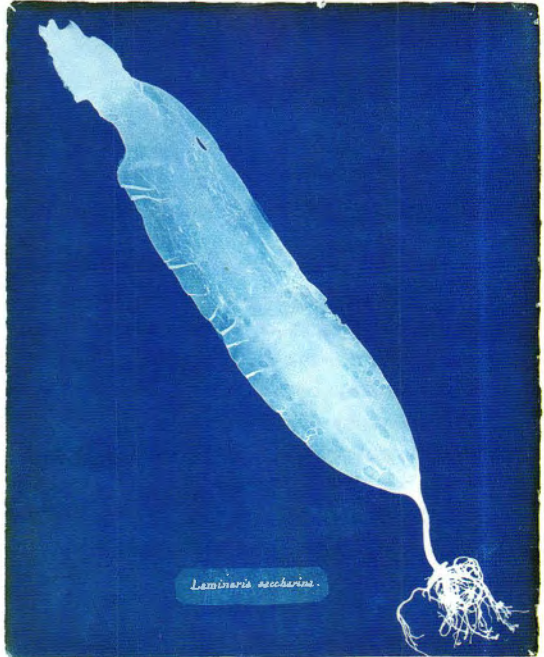
engelleyen bıkırtıcı ve sürekli yinelenen bir uğraştır bu! Eser 1844'le 1846 arasında fasikül fasikül yayınlanır, ama hiçbir satış başarısı sağlamaz. Sonuçta Talbot sadece 130 tam nüsha satabilir. Sonraki üç eser, Walter Scott'ın romantik İskoçya'sına bir saygı ifadesi olan *Sun Pictures in Scotland* ve arkeolojik eserlerle nesnelerin röprodüksiyonlarını içeren diğer iki kitap da, Kraliçe Victoria'nın da aralarında yer aldığı tanınmış abonelere karşın, satışları daha yukarı çekemez. Eserlerin çok pahalı oluşu ve fotoğrafların yeterince iyi korunamaması bu başarısızlığı kısmen açıklamaktadır. Kuruluş 1847'de kapılarını kapatmak zorunda kalır.

diğerlerine de objektifin önündeki ve arkasındaki diğer görevleri dağıtmaktadır. Tüm görüntülere "Talbotype Photogenic Drawings Patent" mührü vurulur. Kuruluş başka fotoğrafçıların (Calvert Jones, Bridges) görüntülerini basma ve dağıtma işini de yürütmektedir. Burada portre fotoğrafı çekirmek, fotoğraf derslerine devam etmek veya malzeme satın almak da mümkündür.

Blanquart-Evrard matbaası

Reading'deki kuruluş tek başına bir girişim olarak kalır ve yaşadığı göreceli başarısızlık bu yolda yürünmesini teşvik etmez. Ancak 1850'lerin başlarında Blanquart-Evrard'ın Talbot yönteminde yaptığı düzeltmeler sonucunda fotoğraf matbaaları belirmeye başlar. Paris'te Fonteny, Lemercier, Gide ve Baudry veya Didot gibi birçok firma sürekli veya münferit denemelere girip, fotoğraflarla resimlenmiş kitaplar yayınlar. Ama o çağın en önemli kuruluşuna bizzat Blanquart-Evrard önyak olmuştur. 1851'de Lille'in banliyösü olan Loos-lès-Lille'de açılan bu matbaada kırk kadar işçi çalışmaktadır. Talbot yöntemine, özellikle de fotoğrafların basılması alanında getirilmiş iyileştirmeler işlerde daha büyük bir standartlaşmayı, daha geniş çaplı bir verimi ve hatırı sayılır bir ölçek tasarrufunu mümkün kılmaktadır. Reading'de temas yoluyla fotoğraf basımı kimi zaman saatler sürerken, Lille'de banyoyla yapılan bu işlem güneş altında on saniye gibi bir sürede tamamlanmaktadır. 1851 ve 1855 arasında geçen dört yıl boyunca çeşitli izlekler çevresinde kurgulanmış yirmiden fazla fotoğraf albümü, tuzlu kâğıt üstüne basılmış fotoğraf yapraklarından oluşan eser yayınlanır (*Rhin Kıyıları*, *Dinsel Sanat*, *Doğa Etüdları*). Bu eserlerde toplam 500'den fazla klişe yer almaktadır: Büyük Fransız ve Belçikalı kalotipçilerin pekçoğu

İngiliz Anna Atkins 1843'ten 1853'e kadar İngiliz adalarının deniz bitkileri üzerine bir planş derlemesi oluşturdu: *British Algae*. Fotoğraflarla resimlenmiş ilk bilimsel eser olarak gözüken bu çalışmayı gerçekleştirebilmek için, Atkins 1842'de John Herschel tarafından icat edilen ve mavinin tonlarında görüntüler veren bir baskı yöntemi olan siyanotip tekniğine başvurdu.



kuruluşu görüntüleriyle besler. Ama birkaç yıl önce Talbot'ın da başına geldiği gibi, firma ticari anlamda başarısızlığa uğrar: Yeterince dağıtım yapılamaması 1855'te kuruluşun kapatılmasına neden olur. Bu başarısızlık Fransa'da kalotipin sonu anlamına da gelmektedir; söz konusu yöntem, amatörlerden, sanatçılardan ve bilim adamlarından oluşan dar bir çevre dışında yeterli bir müşteri ve meraklı kitlesine ulaşamamıştır.

Fotomekanik yöntemlerin ortaya çıkışı

Talbot ve Blanquart-Evrard, aralarındaki farklılıkların ötesinde, aynı sorunlarla karşılaşmışlardı. İlk sorun, özgün baskılarla resimlenmiş eserlerin üretim maliyetinin yüksekliğidir; aynı dönemdeki gravürler ve taşbaskılarla resimlenmiş kitaplardan çok daha pahalıya gelen bu eserlerdeki her görüntünün elle basılması, kesilmesi ve yapıştırılması gerekmektedir – bu fazlasıyla zanaat düzeyindeki üretim herhangi bir eserin çok sayıda basılması ve dağıtılması önünde ciddi bir engel oluşturur. İkinci sorun, fotoğraf görüntülerinin fazla dayanıklı olmamasıdır. 1850'lerin ortasında bu sorun fotoğraf dünyasını çok meşgul eder: Çoğunlukla kötü basılmış veya kalitesiz bir tutkalla yapıştırılmış fotoğrafların *Sun Pictures in Scotland*'da olduğu gibi erkenden soluklaşması kaygıları körükler, herhalde potansiyel alıcı ve yatırımcıları da caydırır.



Fransa'da gerçek anlamda fotoğraflarla resimlenmiş ilk eser, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* [Mısır, Nübye, Filistin ve Suriye] (yukarıda) 1852'de çıktı. Maxime Du Camp'ın 1849-1850'de yanında Flaubert olduğu halde yaptığı bir yolculukta çektiği klişeler, Blanquart-Evrard matbaasında basıldı. Bu görüntüler "soluk ve tekdüze gri tonları" nedeniyle kimi zaman haksız yere eleştirildiler.

Bu sorunların bir araya toplanması, kimilerini hem matbaada kullanılması daha kolay, hem de daha dayanıklı, yani hemen bozulmayacak başka baskı yöntemleri aramaya yönelir. Gelecek, gravürden veya taşbaskıdan esinlenen yöntemlerle fotoğraf çoğaltmayı hedefleyen fotomekanik yöntemlerin olacak gibi gözükmektedir: O zaman baskı doğal değil gerçekten mekanik bir nitelik alacaktır. Fransa'da Charles Nègre ve Edouard Baldus 1851'le 1854 arasında kendi tekniklerini geliştirir; Avusturya'da Paul Pretsch de kendi fotogalvanografik yöntemini geliştirir, İngiltere'de piyasaya sürer, ama ticari başarısı çok sınırlı bir düzeyde kalır. Fox Talbot da 1858'de "fotoglifik gravür"ü için bir patent alır, ama bu yöntemi de piyasaya sürmeyi başaramaz. 1857'de sanat ve fotoğraf meraklısı Dük de Luynes'in öncülüğüyle, Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin şemsiyesi altında açılan ve en bozulmaz görüntülerin elde edilmesini sağlayan, özellikle de fotomekanik yöntemler alanında geliştirilecek tekniğin ödüllendirilmesini amaçlayan yarışmaya da bu fotoğrafçıların çoğu katılmıştır. Sonunda ödül on yıl sonra, kömürlü yöntemiyle Fransız Alphonse Poitevin'e verilecektir. Gerek kalıcı niteliği –hiç bozulmadığı söylenmektedir– gerekse estetik kalitesi, özellikle de çok yoğun siyah renkleri sayesinde büyük beğeni toplayan bu yöntem hızla yaygınlaşır. İngiliz Swan tarafından daha da düzeltilip 1864'te patenti alınan bu kömürlü kâğıt yöntemi sonraki yıllarda fotoğraf yayını yapan en büyük firmalardan bazıları, örneğin Alman Haenfstangel'in veya Fransız Braun'un yönettiği firmalar veya İngiliz Autotype Company tarafından kullanılır.

Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin jürisi tartışmasız bir ileri görüşlülük örneği vermişti: Poitevin tarafından geliştirilen



Aldolphe Braun, kömürlü kâğıda baskılarının mükemmel kalitesi nedeniyle hızla büyük bir ün kazandı: Avrupa'nın büyük müzelerinin çoğundaki sanat eserlerinin röproduksiyonları –firmanın uzmanlık alanı–, peyzajlar ve panoramalar, ama aynı zamanda son derece resimsel ve etkileyici bir natürmort dizisi (yukarıda). Asla bozulmaz diye nam salan, genellikle çok büyük boyutlardaki bu natürmortlar gerçekten de kalıcı bir biçimde duvarda asılı durmaları için tasarlanıp satılıyordu.

teknik 1865'lerden itibaren belirmeye başlayacak fotomekanik yöntemlerin çoğunun temeli olacaktır. 1865'ten sonra özgün baskıların yerini giderek fotomekanik yöntemlerle çoğaltılmış görüntülerin alması, fotoğraflarla resimlenmiş eserlerin maliyet fiyatlarında hatırı sayılır bir düşüş sağlayarak, baskı sayılarında önemli bir artışa gidilmesini mümkün kıldı. Bu yöntemlerin ilki ve en yaygını 1865'te çıkan *woodburytype*'tir: Uygulamada biraz karmaşık olmasına karşın 1870'lerde ve 1880'lerde çok kullanılan –Fransa'da Goupil firması bu yöntemi fotoglipsi adıyla piyasaya sürer– bu yöntemin yerini, 1860'ların



Helyografik gravürü "fotografın vazgeçilmez tamamlayıcısı" olarak gören Charles Nègre, "ayrıntı kesinliği ve boyut bakımından muhteşem" planşlar çıkaran çok kaliteli bir fotomekanik yöntem geliştirdi (yukarıda, heykeltıraş Préault'nun *Sessizlik* adlı eserinin röprodüksiyonu). Ama yöntemin karmaşıklığı ve zanaat niteliğinin ağır basması, Dük de Luynes jürisini ona bir ödül vermekten caydırdı. Jürinin, Thomas Woodbury'nin geliştirdiği "woodburytype" yöntemini tam olarak anlayamaması daha da şaşırtıcıydı, çünkü bu yöntem hızla tutulacaktı. Kimi zaman fazla sert kontrastlı görüntüler veren bu teknik, yine de güzel başarılarla kapı açtı: John Thomson'ın *Street Life in London* [Londra'da Sokak Yaşamı] adlı eserinde yer alan ve doğrudan özgün negatiflerden çoğaltılmış planşlar buna örnektir (yanda, *Yoksul Kadın*).



büyük fotomekanik yöntemler soy zincirinin tarih bakımından son halkasını oluşturan kolotip alır giderek. 1868'de Albert'in geliştirdiği bu yöntem, geniş ölçüde Poitevin'in çalışmalarından esinlenmiştir. 1870'lerin renkli fotomekanik yöntemleri çevresinde yürütülen araştırmalarda da aynı teknikler temel alınacaktır: Viyana'da Albert ilk renkli kolotipini 1874'te gerçekleştirir; kısa süre sonra kromolitografiyle *woodburytype*'i karıştıran Vidal fotokrom baskıyı icat eder.

Fotoğrafın basında kullanılması

Yayıncılıkta karşılaşılan sorunlar, fotoğrafları doğrudan basmanın olanaksızlığının kendini acımasızca hissettirdiği basında daha da şiddetli bir biçimde yaşanmaktadır. Gazetelerin fotoğrafçılara başvurmasının nedeni, gravürçüler tarafından yorumlanan, daha sonra da taşbaskı, ağaç veya çinko üzerine gravür tarzında baskıya sokulan modelleri temin etmektir. Birçok fotoğrafçı dönem dönem belirli konularda bu şekilde basın için çalışmaktadır. Bu olguya 1840'ların başından itibaren tek tük rastlansa da, 1860'lı yıllarla birlikte basında yer alan illüstrasyonların altyazılarının altında, kopya edilmiş görüntünün gerçekliğini doğrulayan "fotoğraftan hareketle yapılmıştır" ibareleriyle daha sık karşılaşılır.

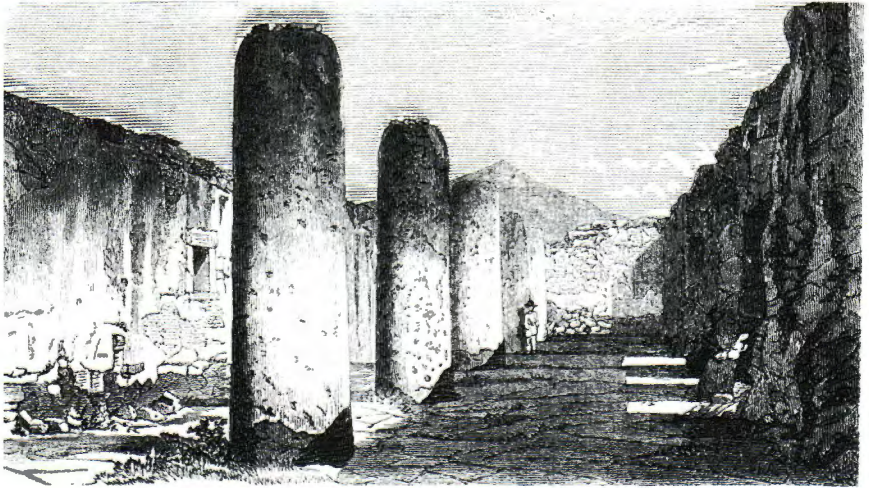
Bu fiili durum 1890'lara dek sürecek, ama bu arada bazı ender girşimler de görülecektir. Charles Gillot'nun, fotoğraf baskılarını gazeteğe doğrudan sokma yöntemi de bu girişimlerden biridir. Bunlar nazik ve çok basan dergilere oldukça ağır gelen denemelerdir; üstelik çok ender olarak başarı kazanmaktadırlar. 7.000 nüsha basan *The Art Union* daha Haziran 1846'da Talbot'ın bir kalotipini yayınlamıştı. 1850'ler ve 1860'larda fotoğraf gazeteleri (*The Photographic Art Journal*, *La Lumière*, *Photographic News*, *The Photographic Magazine*) yeri geldiğinde okuyucularına bir veya birçok fotoğraf sunmaktadır. Yine de bu denemeler çoğunlukla sınırlı ve münferit niteliktedir; ama ABD'de *The Photographic*

Désiré Charnay, 1857'de Kamu Eğitim Bakanlığı'nın verdiği bir fotoğraf göreviyle Meksika'ya gitti; 1859-1860 kışında Mitla sit alanının fotoğraflarını çeken belki de ilk Batılı oldu (yukarıda). Bu görüntülerin çoğunun röprüksiyonları 1863'te Paris'te çıkan *Cités et ruines américaines* [Amerikan Kentleri ve Harabeleri] adlı eserde yayımlandı. Ama onun klişeleri güçlü dağıtım olanına asıl büyük basın aracılığıyla ulaştı; çünkü klişeleri basında birçok kez gravür olarak yorumlandı: önce 1861 ve 1862'de *L'illustration*'da (aşağıda), sonra 1862'de *Le Tour du monde*'da ve son olarak da 1865'te *Le Monde illustré*'de.

Basin gravürçüleri, fotoğraftan hareketle gerçekleştirdikleri desenlerinde dayanak olarak ağaç (aşağıda) veya çinkoyu kullanırlar (çinkogravür). 1870'lerin sonundan itibaren "filmlı tahta" kullanımı, oyulacak planşin üzerine taşınan fotoğrafın, bir ara desen aşamasından geçmeden, kazıma ucuyla doğrudan gravürünün çıkartılmasını sağlar.



R esimli basın fotoğrafı doğrudan kullanamasa bile, ondan ne kadar çok yararlanabileceğini hemen anladı. 1855'te *L'Illustration* sütunlarında şu cümleler yer alıyordu: "Okuyucuyu memnun etme araçlarıysa, bilim ve sanatın toplumsal etkinlik gereğine uyan keşifleriyle, yani fotoğrafın hayranlık veren katkılarıyla çoğaldı. Bu kesin ve hızlı araç, yerkürenin başka noktalarında görülen ve olup biten ilginç olayları



and Fine Art Journal her sayısında görüntülere düzenli olarak yer vermektedir.

Daha uzmanlaşmış türde belli sayıda dergiyse, 1850'lerden itibaren özgün modele sadakatleri nedeniyle beğenilen fotoğraf baskıları kullanmaktadır. 1850'lerin sonunda sanat ve arkeoloji eserleri röprodüksiyonları

bir ülkede yaşayanların gözleri önüne serme olanaklarını veriyor."

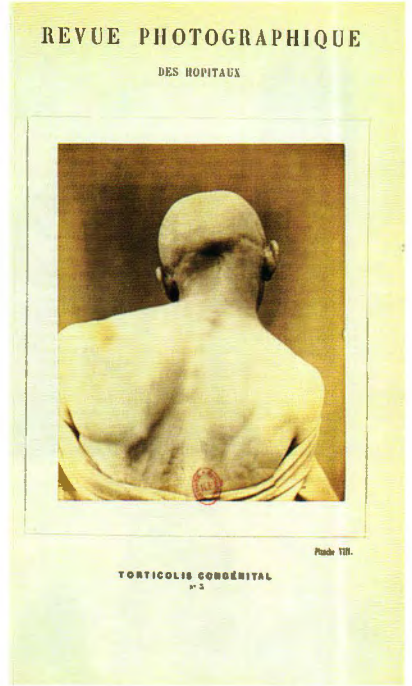
alanında, Belçika, Hollanda, Almanya, İngiltere veya Fransa'da yayınlanan dergiler fotoğrafa sık sık başvurmaktadır: *La Gazette des Beaux-Arts*, *Archaeologische Zeitung*, vb. Tıp dünyası da 1860'lardan itibaren fotoğraf görüntüsünü kullanmaya başlar. Fransa, 1869'da çıkmaya başlayan *La Revue photographique des hôpitaux de Paris* ile bu alanda başı çeker.

Turistik manzaralar

Ressam Millet 1865'te bir fotoğrafçıya şöyle yazar: "Nihayet yeniden İtalya'ya gitmek üzeresiniz! Eğer olur da tanınmış antik eserlerin veya tabloların fotoğraflarını bulursanız [...] satın alın onları... edinebileceğiniz her şeyi, sanat eserlerini veya peyzajları, insan veya hayvan görüntülerini getirin."

1850'lerden itibaren kâğıt üzerine fotoğraf çoğunlukla konularını ve kompozisyonlarını –manzaralar, anıtlar, peyzajlar, *genre* sahneleri, sanat eserlerinin röprodüksiyonları– alıp kullandığı geniş taşbaskı pazarını yeniler. Yüzyılın ikinci yarısında ulaşım araçlarındaki ilerlemelerin de elverişli bir ortam sağladığı turizmde görülen atılım fotografik *vedutismo** akımını besler: Resim sanatında kent veya kent civarı görüntülerini konu alan peyzajcılık]. En çok ele alınan ülkeler, Büyük Seyahat'e dahil olan İtalya, Yunanistan ve Akdeniz çevresidir. İtalya'da 1850'lerde yerel fotoğrafçı sayısında bir artışa tanık olunur; bu fotoğrafçıların üretimi esas olarak söz konusu seçkin turizme yöneliktir: Roma'da Molins ve Altobelli kişilikler'de yerleştirerek can kattıkları harabe görünüşleri ve gece efektleriyle ün yapar; kısa süre sonra Çizme fotoğraflarının en büyük yayıncısı olacak Alinari kardeşler 1852'de Floransa'ya

* İtalyanca görünüm anlamına gelen *veduta* sözcüğünden türetilmiş sözcük. (Ç.N.)



1860'ların sonunda bir fotoğraf atölyesine sahip olan Saint-Louis hastanesinin girişimi olan *La Revue photographique des hôpitaux de Paris*, 1869'dan 1876'ya kadar her ay çıkar. Görüntü çekimi ve baskıdan sonra, fotoğraf (yukarıda) elle, hastanın da önünde renklendirilmektedir. Büyük uğraş gerektiren bu işlem baskı sayısı sınırlı uzmanlaşmış dergiler için mümkündür sadece.



yerleşir ve özellikle anıt görünümlerinde, sanat eserlerinin, en çok da Uffizi galerisindeki tabloların röprodüksiyonlarında uzmanlaşırlar. Ama en sert rekabet hiç kuşkusuz Ponti, Bresolin, Naya, Perini, vb. stüdyoların yer aldığı Venedik'te yaşanmaktadır: 1870'e doğru San Marco meydanında yirmi beşten fazla fotoğrafçı vitrini sayılabilmektedir. Yerlilerin yanı sıra, gelip oraya yerleşmiş birçok yabancı fotoğrafçıya da rastlanmaktadır: Napoli'deki en büyük atölyelerden birinin başında Frankfurtlu bir Alman olan Sommer vardır; Roma'daysa İngiliz fotoğrafçılar James Anderson ve çok büyük formattaki Roma kırsal alan görüntüleriyle hayranlık uyandıran Mac Pherson çalışmaktadır.

Yunanistan da bu gelişmelerin dışında kalmaz; özellikle Atina'da 1850'lerde Margaritis, Konstantinu, Zangaki, Moraites atölyeleri açılır. Bunların birbirinden pek farklı

1840' la Venedik'e uğrayan Ruskin, anıt dagerotipleri satın almıştı. Otuz yıl sonra Venedikli bir ekonomist "Venezia'nın aşağı yukarı her köyünde fotoğrafçılara rastlanır. Bu kişiler önemli kazançlar sağlamakta ve yabancı ülkelere de birçok fotoğraf satmaktadır" diye kaydediyordu. Bu ticaretin ana merkezi olan San Marco meydanı (yukarıda), aynı zamanda fotoğraflarda en sık işlenen konulardan da biriydi.

olmayan üretimleri esas olarak Akropolis anıtları, heykelleri ve parçaları çevresinde odaklanmıştır. Geniştirilmiş Büyük Seyahat ülkeleri (Türkiye, Suriye, Lübnan, Filistin, Mısır) arasında yer alan Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle 1860'tan sonra çoğunlukla oraya yerleşmiş Avrupalıların önyak olduğu büyük ticari atölyeler kurulur: Kırım

Kayınbiraderi Felice Beato ile ortak olan Robertson, 1850'lerde İstanbul'da kişiliklerle canlılık katılan görünümünün uzmanı olur (aşağıda). Hızlı bir biçimde albüminli kâğıt



Savaş'ından dönen Alman Raubach ve padişahın eski madalya gravürçüsü İngiliz Robertson, İstanbul'daki ilk atölyeleri açarlar.

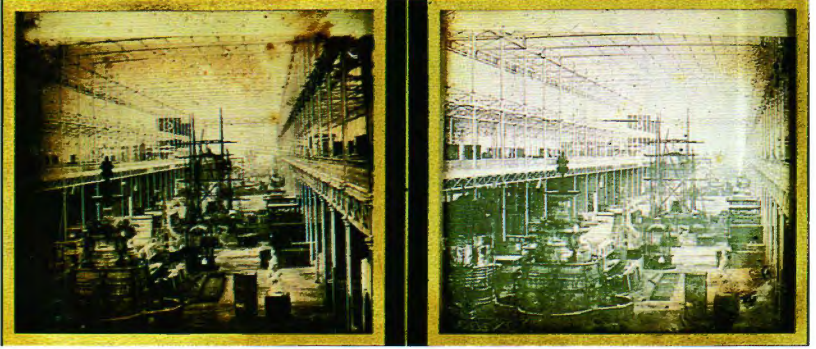
Sonra nöbeti devralan yerel fotoğrafçılar yetişir. 1860'ların sonunda o topraklarda doğmuş fotoğrafçıların işlettiği stüdyoların sayısı giderek artar: Raubach'ın yetiştirdiği ve padişahlarla İstanbul'dan geçen tanınmış şahsiyetlerin resmi fotoğrafçıları olan, portreci Abdullah

üzerine basılan ve kalitesiz kartonlara yapıştırılan bu geniş çaplı üretim çoğunlukla eskiyince bozulmuştur. Bununla birlikte bazı görüntüler gazeteci Tissandier'nin sözleriyle "fotoğrafın gerçek güzelliğini oluşturan" o hoş sepya tonu korumuştur.



kardeşler veya Kudüs'e yerleşmiş Pascal Sebah ve P. Bergheim... Yine de 1870'lerde bölgenin en büyük atölyesi 1867'de bir Fransız, Félix Bonfils tarafından Beyrut'ta kurulan Bonfils firmasıdır hiç tartışmasız: Ogluyla karısının yardımcılığını üstlendiği Bonfils, anıt görünümleri ve peyzajlar çekerek tüm Osmanlı İmparatorluğu'nu dolaşır. Firması kurulduktan dört yıl sonra etkileyici bir kataloga sahip olmuştur: "tüm Şark'ın ilginç ve az bulunur olguları"nın 15.000 fotoğrafı ve 9.000 stereoskopik plakası.

Felice Beato Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Çin'i dolaştıktan sonra, Japonya'ya, Yokohama'ya yerleşen ilk Batılı fotoğrafçıdır. Orada suluboyayla renklendirilen *genre* sahneleri ve peyzajlarıyla ün yapan bir okul kurar (yukarıda).



Stereoskopik görünümler

Üç boyutlu görüntünün atası olan stereoskopik fotoğraf 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca gerçekten de moda olmuştur. Bir İngilizin, Sir Charles Wheatstone'un 1840'ların sonunda icat ettiği yöntem bir Fransız, optikçi Duboscq tarafından piyasaya sürülür ve ilk kez 1851'deki Crystal Palace Evrensel Sergisi'nde kamuoyuna sunulur. Görüntü çekimi çift mercekli bir makinayla yapılmakta, böylece çekim açıları arasında çok hafif bir fark bulunan küçük boyutlu iki görüntü elde edilmektedir (herbiri yaklaşık 10x10cm.). Özel bir aygıtlarla, stereoskoplara bakılan bu görüntüler birleşerek kabartı ve derinlik yanılmasına yol açar.

İcat derhal büyük bir hayranlık uyandırır. Kartvizitte olduğu gibi, boyutların küçülmesi maliyeti, dolayısıyla da fiyatları düşürür: Yöntem halk arasında hızla yayılan bir zaman geçirme aracı haline gelir. Göreli olarak ucuz sayılabilecek stereoskopik görüntü çok büyük bir pazar yaratır ve birçok fotoğrafçıyla yayıncı bu alanda uzmanlaşır: Fransa'da Duboscq ve Soleil, Gaudin, Ferrier, Braun; ABD'de Anthony, İngiltere'de Negretti ve Zambra ya da London Stereoscopic Company... En çok tutulan konular pozları atölyede verilen *genre* sahneleri, kimi zaman açık saçık da olabilen nüser, formatın küçülmesi sayesinde

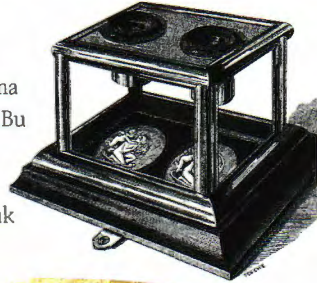
Stereoskopi 1851'de Crystal Palace'ta ortaya çıkar çıkmaz büyük bir hayranlık uyandırdı. Optikçi Duboscq'un Kraliçe Victoria'ya bir stereoskop ve bazı görüntüler sunduğu anlatılır; Crystal Palace'ın sergi hazırlanırken dagerotiple çekilmiş bu iç görünümü de belki aralarındaydı (yukarıda). Üç yıl sonra yeni kurulan London Stereoscopic Company "stereoskopsuz hiçbir ev kalmayacak" sloganını atıyor ve iki yıl sonra katalogunda 10.000'den fazla görünüm seçeneği sunuyordu. Stereoskopi yüzyıl boyunca birçok değişiklik geçirecek ve gerek görüntü, gerekse her türden çekim ve izleme aygıtı bağlamında dev boyutlu bir pazar yaratacağı (sağdaki sayfa, yukarıda).

çekilebilen ve “enstantane” adı verilen sahneler, özellikle de ancak 1890’a doğru ortaya çıkacak kartpostalın gerçek atası olan stereoskopinin başlıca kullanım alanını oluşturan topografik görüntülerdir.

Büyük yayınevleri

Turistlere yönelik bu tarz fotoğraf üretimi fotoğrafçının atölyesinde, çeşitli estamp satıcılarında, kitapçılarda, ama aynı zamanda garlarda ve otellerde bulunabilmektedir. Bu görünümünün dış ülkelere dağıtımının güvence altına alınması için fotoğrafçılar arasında hızla alışveriş ve karşılıklı anlaşmaları yapılır. Avrupa’nın birçok büyük

O çağda diğer tüm etkenler eşit kabul edildiğinde, poz süreleri negatiflerin boyutuyla orantılıdır. Stereoskopik klişelerin ufak boyutlu oluşu neredeyse



estamp yayınevi bu pazara da yönelir: İngiltere’de Gambart, Colnaghi, Agnew; Fransa’da Goupil.

1850’lerden itibaren fotoğraf baskısı, topografik görünüm ve sanat eserlerinin röprodüksiyonları alanlarında uzmanlaşmış, zengin kataloglara sahip büyük yayınevleri kurulur: 1856’da Londra’da kurulan Frith firması, 1859’da Dornach’ta açılan Braun firması veya 1854’te Floransa’da kurulan Alinari Editori Fotografi firması.

enstantane denebilecek ve daha büyük formatlarda gerçekleştirilmesi olanaksız görüntüler çekilmesini sağlar. Paris sokaklarının yürüyen yayaları ve at arabalarını gösteren görüntüleri hem şaşkınlık hem de hayranlık uyandırır.

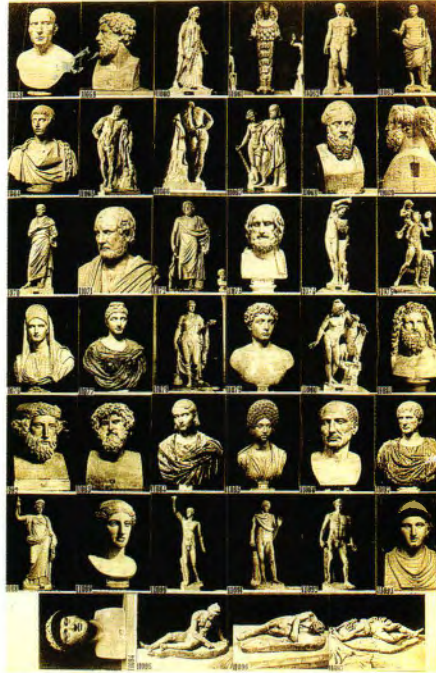
Başlangıçta fotoğrafçıların basit kişisel girişimleri olan bu firmalar, başarının da yardımıyla birçok fotoğrafçının emeğini kullanan ve dağıtan gerçek yayineverlere dönüşür. 1860'larda Frith'in elinde çoğu Doğu üzerine 10.000'den fazla görüntü vardır; Braun katalogunda ağırlıklı olarak İsviçre ve Almanya'dan 6.000 manzara sunarken, Alinari 1880'de 70.000 klişe önermektedir!

Bu firmaların çoğu görüntülerini kartvizitten büyük formatlara (40 x 50 cm.) uzanan çeşitli boyutlarda satışa sunmaktadır. Bu arada topografik görünümelerde en çok aranan stereoskopik boyuttur. Yayınevleri özgün formatlar ve büyük boyutlar ortaya çıkarmak için hayal gücü rekabetine girer: Braun'un panoramik boyutu (27 x 51cm.), "ekstrabüyük" boy (54 x 43cm.), "emperyal" boy (90 x 70cm.). Fotoğraflar planş, albüm veya portfolio olarak mevcuttur. Topografik görünümeler dışında, olaylar, özellikle de felaket görüntüleri –yangınlar, depremler, savaşlar– çok tutulmaktadır: 1871'de yanan Paris'ten ve aynı yıl yanan Chicago'dan görünümeler tüm dünyayı dolaşır.

Bir gereklilik olan telif hakkı yasasına doğru

Görüntü enflasyonu, alışverişin uluslararası bir nitelik alması ve rekabetin artması doğal olarak birçok sorunu da beraberinde getirir. Fotoğraf korsanlığı, özellikle fark edilmesinin güç olduğu sanat eserleri röprodüksiyonları alanında, sık sık rastlanan bir uygulamadır. 1881'de Venedik'te, birçok fotoğrafçının klişelerini çalmakla suçladığı Naya mahkemeye çıkarılır; Ponti'ye kendi çekmediği çok sayıda fotoğrafı sahiplenir. Çeşitli

NAPOLİ



1850'lerin başında Floransa'da kurulan Alinari firması peyzaj ve sanat eserleri röprodüksiyonu alanlarında hemen ün kazandı (yukarıda, 1880'e doğru Napoli müzelerinde yer alan heykellerin katalogu). Firma hızla genişledi: 1880'lerin başında yüzden fazla kişinin çalıştığı Alinari günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir.

Le Gray'in en meşhur deniz manzaralarından biri: *Kınlan dalga* (s. 128).

fotografçıların kapanmış eski firmaların kataloglarını satın alıp, klişelere kendi adlarını koyması, bunun yanı sıra kimi zaman fotoğrafa kendi imzasını koymak isteyen operatörlere başvurulması sorunları iyice içinden çıkılmaz hale getirir. Yasalar henüz emekleme

safhasındadır: Fransa'da telif hakları 1793 tarihli ve hiçbir geçerliliği kalmamış bir yasa metni tarafından korunmaktadır. Fotoğrafı korumak için 1852'den itibaren zorunlu kılınan Yasal Beyan'a değişik ölçülerde uyulmaktadır. Üstelik korsanlık için hapis cezası da öngörülmemiştir. İngiltere'deyse 1862'ye gelinceye dek bu alanda hiçbir yasa yoktur: O tarihte, yoğun lobi faaliyetlerinin ardından çıkarılan Copyright Act büyük bir duruşma dalgasına yol açar. Öngörülen ceza -10 sterlin para cezası!- pek caydırıcı değildir. Yasaların en etkili olduğu yer Almanya'dır ama, çoğu ülkede yasa metinlerinin henüz nüve halinde olduğunu, fotoğrafik görüntünün 19. yüzyılın ikinci yarısında inanılmaz boyutlarda artmış dağıtımını çok gevşek biçimde kapsadıklarını kabul etmek gerekir.

Çünkü 1870'lerin sonunda fotoğraf nihayet olgunluk çağına erişmiş gibidir. Büyük bir gelişme gösteren dağıtım yapılarıyla desteklenen, teknik açıdan güvenilir, profesyonel ellerdeki fotoğrafçılık otuz yıl içinde insan etkinliğinin başlıca sektörlerine girmiştir.

Yine de 1880'lerin başında birkaç yıl boyunca bu denge Kodak'ın icadıyla simgelenen enstantane devrimiyle sarsılacaktır: O zaman -daha hızlı ve basit- yeni teknikler, -daha eş dost arası- yeni alışkanlıklar, yeni bir müşteri kitlesi -amatörler- gün ışığına çıkar ve Arago'yla Talbot'ın duyurularından kırk yıl sonra fotoğrafın gerçekten "yeniden doğuşu"ndan söz edilmesine olanak verirler.

*Le Gascy, Osmette ne d'histoire
Raf i M'alle... 1852*

*Le Gascy, Osmette ne d'histoire
Raf i M'alle... 1852*



Bazı koşullarda polis fotoğraf ticaretini çok sıkı bir biçimde denetlemektedir. Fransa'da İkinci İmparatorluk devrinde nü ticareti kamu idarelerinin çok sıkı gözetimi altında yürütülmekte, beyan edilmemiş, müstahcen bulunan ve satışı yasaklanan fotoğraflara sık sık el konmaktadır (yukarıda).



TANIKLIKLAR VE BELGELER

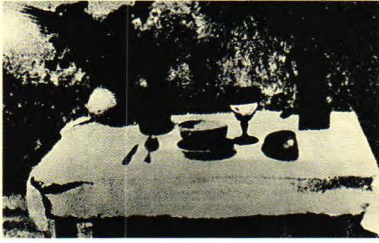
Fotoğrafçılığın ilk zamanları

Arago, Daguerre veya Talbot'ın ilk resmi bildirilerinden önce, çeşitli yöntemlere ilişkin haberlere mucitlerin deneme defterlerinde ve özel yazışmalarda rastlanmaktadır. Bu mektuplar okunduğunda, fotoğrafın başlangıç dönemlerinin gizemlerden ve söylenmeyen şeylerden, doğrulanamaz verilerden, kuşkulardan ve dedikodulardan oluşan gizli bir tarihi şekillenir.

Bir yüzük kutusu ve bir güneş mikroskopu merceğiyle

Son mektubumda karanlık odamın objektifini kıldığım okumuşsundur; ama yararlanabileceğimi umduğum bir objektif daha vardı elimde. Beklentilerim boşa çıktı: Bu camın odağı kutunun çapından daha kısaydı, o yüzden onu kullanamadım. Geçen pazartesi kente gittik; Scotti'de odağı birincisinden daha uzun bir mercekle bulabildim sadece ve bu merceğin yerleştirilmiş olduğu, odanın gerçek mesafesini saptayan bonuyu da uzatmam gerekti. Buraya çarşamba akşamı döndük; ama o günden beri hava hep kapalı olduğu için deneylerime devam edemedim. Bu duruma çok öfkeleniyorum, çünkü o deneyler çok ilgimi çekiyor. Zaman zaman sağa sola gitmek, ziyaretlerde bulunmak veya ziyarete gelenleri ağırlamak gerekiyor: çok yorucu bir iş; itiraf etmeliyim ki, çölde yaşamayı yeğledim. Objektifim kırıldığında karanlık odamı kullanmadığım için, Isidore'un [Nicéphore'un oğlu] yüzük kutusuyla yapay bir göz yaptım. 16 veya 18 ligne'lik *, kare biçimli küçük bir kutu. Bildiğin gibi dedemiz Barrault'dan kalan güneş mikroskopunun mercekleri vardı neyse ki. Bu küçük merceklerden biri tam gereken odağa sahipti ve nesnelerin görüntüsü 13 ligne çapındaki bir alanda çok net ve çok canlı bir biçimde çıkıyordu. Aygıtı kuşhanenin karşısında çalıştığım odaya yerleştirdim ve pencereleri ardına kadar açıp senin ne olduğunu bildiğin yöneme göre deneyimi gerçekleştirdim aziz dostum ve beyaz kâğıt üzerinde kuşhanenin pencereden bakıldığında görüş alanına giren bölümünün tamamını ve dışındaki nesnelerden daha az ışık alan pencerelerin de silik bir görüntüsünü gördüm. Hem kuşhane tasvirinde, hem de pencerenin çerçevesine kadar ışık efektleri ayırt

* Eski bir uzunluk ölçüsü; başparmağın on ikide biri. (Ç.N.)



Nicéphore Niépce, *Sofra*, 1832'ye doğru.

edilebiliyordu. Bu henüz oldukça kusurlu bir denemeden başka bir şey değil; ama nesnelerin görüntüsü aşırı küçüktü. Bu biçimde resim çıkartmanın mümkün olduğu bana artık aşağı yukarı kanıtlanmış bir olgu gibi geliyor ve yöntemi mükemmelleştirmeyi başınsam bana gösterdiğin tatlı ilgiye karşılık bunu sana hemen bildireceğim. Ama büyük güçlüklerle karşı karşıya olduğumu da gizlemiyorum.

Özellikle renkleri sabitlemek çok güç, ama çalışarak ve sabırla birçok şey başırlabilir. Senin öngördüğün oldu: Tablonun fonu siyah, nesnelerse beyaz, yani fonda daha açık renkte. Bu tarzda resim çıkartmanın hiç alışılmadık bir şey olmadığını ve daha önce bu tür gravürler gördüğümü sanıyorum: Üstelik belki de bu renk düzenini değiştirmek mümkün olacaktır; hatta bu konuda doğrulamayı merakla beklediğim bazı veriler de var elimde.

Nicéphore Niépce'in
kardeşi Claude'a yazdığı mektup,
Saint-Loup, 5 Mayıs 1816.

"Şu Daguerre hayvanı..."

İşte yeni haberler: Daguerre, kağıttan farklı düz ve beyaz bir madde üzerine karanlık odadaki yansımayı kimyasal olarak sabitlemeyi başardı. Ah! Bizet bu çerçeve

içine alınmış ve tekrenkli yansımalarından birini görmüş, kendi gözleriyle görmüş. Diorama'nın tepesinden çekilmiş bir Montmartre görünümü; telgraf ve kulesi yaklaşık sekiz ligne yüksekliğinde; düşük ölçekli bir büyütle bakıldığında kule kapaklarındaki kancalar ve ka[zıklar? zarf ağırlıklı mektubun burası yitilmiş], telgrafın gönderilmesini sağlayan demir teller vb ve en keskin gözün farkedemeyeceği ve hiçbir elin, ya da hiçbir aracın yansıtamayacağı en küçük ayrıntılar bile desende açıkça ayrıt ediliyor.

Şimdi eğer bu doğruysa, ki bundan kuşku duymam için hiçbir neden yok, ve eğer bu aracı herkes edinebilecekse, siz zavallı desinatörler gözlerinizi kör edersine didinip dururken Savoie'nin biri "büyülü fener"iyle sizi yerin yedi kat dibine gömecek demektir! İnsan gerçekten delirebilir ve Tanrı'nın varlığından kuşku duyabilir, çünkü bu hiç de adil değil. Ziyaretine gittiğim iyi yürekli Bizet iki kez inme geçirmiş; hizmetçisi söyledi, çünkü kendisi bunun inme olabileceğinden kuşulanmıyor bile, uyuma diyor. Biraz daha iyice, ama çok değişmiş. Hepinizi defalarca sordu; ilk inmenin geldiği Şubat ayından sonra yeni yeni dışarı çıkmaya başlamış. Şu Daguerre hayvanının araştırmalarının sonucunu da bugünlerde görmüş zaten, çünkü hastalığından önce olsa hayal gördüğüne inanacaktım; ama bilinci tamamen yerinde ve bana anlatığı ayrıntılar onun uyuşmalarını neredeyse bana da geçirdi, daha doğrusu iletti.

Viollet-le-Duc'un babasının,
İtalya'daki oğluna yazdığı mektup,
28 Eylül 1836.

... "Faust'un çok seçkin bir öğrencisi"?

Güzel şeylerden söz ederken, Bay Daguerre'in yeni buluşu konusunda bize yazdıklarını yanıtlamayı unuttuğum. Aslında bu beni fazla üzüyor, çünkü namuslu Bizet'nin doğru sözlülüğüne duyduğum tüm saygıya karşın, kimi zaman

hayallere kapıldığını biliyorum ve (bu çok şaşırtıcı yöntemi) kendi gözlerimle görmeden inanmam; yoksa amcam Delécluze'nün özelliği bir figürün yansımaları, hem de o figür artık ortada yokken, silinmez bir biçimde korumak olan bir ayna yaptığını iddia eden "Mekanikçi Kral" hikâyesi hikâye olmaktan çıkıp gerçeğe dönüşmüş demektir. Ve açık konuşmak gerekirse, karanlık odanın ele avuca gelmez yansımaları beyaz bir madde üzerine—isterse Süleyman'ın kullandığı taş basma olsun—kimyasal veya simyasal, hatta sihirli bir yolla (bu işte gerçekten sihir gerekli) sabitlenebileceğine inanmak için insanın gerçekten saf olması gerekir. Eğer Bay Daguerre Faust'un veya Pico della Mirandola'nın çok seçkin öğrencilerinden değilse, bir rengin yansımalarının yansıtıcı nesne üzerinde kalabilecek kadar etkili olabileceğinin düşünülmesine ben hiç rastlamadım. Ama kuşku duymuyorum, hatta bunun olduğunu veya olabileceğini kabul ediyorum. Neyse ki Tanrı tüm mekanik araçlara bir kusur ya da bir tekdüzellik katmıştır; bu nedenle ruhumuzun kaprisli yöneticisi olan düşüncenin itaatkâr kölesinin o hassas, o şiirsel ve günümüzde de hâlâ el adı verilen aracı her zaman bu mekanik usullere tercih edilmiştir ve edilecektir. Ele hâlâ o kadar değer verilmektedir ki, Chaillet'nun yangın tulumbasından günde bin iki yüz veya bin beş yüz örtü ya da 25.000 *aune** tül kusan makinaya varıncaya dek mekanik yöntemlerin hiçbirisi onun yerini alamamaktadır. Karanlık oda ortaya çıktığında şöyle denmemiş miydi: Ah! Bizim bugün yapabildiklerimizin yanında, atalarımızın çizimlerinin hepsi doğanın kaba ve kusurlu taklitlerinden başka bir şey değil.

[...] Sonuç olarak çizim yapmayı bilmeyenler daha iyi çiziyor. Peki o

zamandan beri Israel Silvestre'in, Pannini'nin çizimlerinden daha gerçeğe uygun, daha doğru çizimler yapılabildi mi? Üstelik asıl meziyeti gerçeğe uygunluk olan çizimlerden bahsediyorum sadece; tüm bunların çok üstünde kalan sanatı bir kenara bırakıyorum. Bay Daguerre'in yanılısına yaratmak üzere hazırlanmış dioramaları, seyirciyi doğanın mümkün olduğunca yakınına sokmak için yapılmış bu başarılı makina, bu dioramalar sergideki iyi bir tablonun dörtte biri kadar bir etki yaratabilmişler midir hiç? Peki niye? Çünkü diorama *machine** kokuyor ve insan neyse ki *machine*'den nefret ediyor.

Eugène Viollet-le-Duc'ün babasına yanıtı,
14 Ekim 1836.

"İnsan böyle bir buluşu uzun süre kendine saklayamaz"

Daguerre hakkında, her yerde Arago veya benim hakkımda yayınlananlardan daha fazla bir şey bilmiyorum. – Her ne olursa olsun, en sevindirici ve hayranlığı en çok hak eden buluşlardan biri söz konusu. Bunun gümüş klorür üzerindeki etkiyle hiçbir ortak noktası yok; burada ışık ışığı getiriyor, yapay pembeye boyanmış bir perdenin üzerinde aylar sonra bir parmağın izinin aynen çıkmasına benzetilebilecek bir renk atma süreci.

Daguerre'de genellikle metal üzerine çıkartılmış ve cam altına alınıp çerçevelenmiş görüntüler var sadece; kâğıt ve cam plakalar üzerine bazı görünümlemler o kadar iyi değil. Hepsi çelik üzerine gravürü andırıyor, senin o boz toprak ve barut rengin gibi, görüntülerin hep biraz hüzünlü ve puslu bir havası var. Yarım

* Eski bir uzunluk ölçüsü; 120 cm. (Ç.N.)

* Fransızcada hem makina, hem dalavere anlamında kullanılan sözcük. (Ç.N.)

tonlara doğru en güzel açılmalar, köprülerin altında Seine nehrinin sularında görülen çeşilenmede, veya nehrin ortasında yansımaları çok net görülen atlarda, balık tutan insanlarda fark ediliyor, çünkü mesafe büyüdükçe küçük hareketler açının darlığı nedeniyle görüntüye hiçbir zarar vermiyor. Yayınık ışık güneş ışığıyla aynı efekti verir. Rıhtımların güzel röprodüksiyonları veya sağanak yağmur altında uzaktaki Paris'ten görünümüler. Aydınlığın derecelendirilmesi, *Tuileries Sarayı* ve *Bahçesi* yazın sabah beşte, yaz sıcaklığında saat ikide ve güneş batarken saat yedide, hepsi tek renkle, monokrom olarak çekilmiş. Henüz baskı çoğaltma veya portre söz konusu edilmiyor. En göz kamaştırıcı efekt mermer heykelleri, mermer alçak-kabartmaları aydınlatan bir lamba yardımıyla elde edilmiş. On parmak boyunda, altı parmak enindeki, ya da daha büyük bu tür plakalar göz kamaştıran bir ışık efekti altında çok parlak sonuçlar veriyor.

Savaş sahneleri sekiz ila on dakikada çekilmiş ve istenen boyutlara indirgenmiş.

Islak taşın, duvar örgüsünün yüzeyi bakır üstüne hiçbir gravürde erişilemeyecek bir gerçekliğe sahip.

Genel ton yumuşak, zarif, ama esmerleşmiş, grileşmiş gibi, biraz hüzünlü. Louvre sarayının sayısız alçak-kabartmanın da yer aldığı bir iç görünümüne bakım. _ *Rıhtımdan saman yüklemişlerdi. Tabloda görüyor musunuz?* _ Hayır. Bana bir büyüteç uzattı ve her pencerenin önünde biraz saman olduğunu gördüm. Arago'nun söylediğine göre, bir desende beş katlı bir ev yaklaşık dörtte üç parmaklık bir alanı kaplıyormuş; bu görüntüde çatı pencerelerinden birinde -onun ne kadar küçük görüneceğini düşün!- bir camın kırık olduğu ve kâğıtla kapatıldığı fark edilebiliyormuş. Arago artık Daguerre'in

sırrını öğrendi ve onun gözlerinin önünde on dakikada mükemmel bir görüntü gerçekleştirdi. Görüntüde, Arago'nun çıplak gözle fark edemediği çok ince bir paratoner vardı. Bu yöntemin herkes tarafından ve seyahatlerde kullanılabileceğine kesin gözüyle bakıldığından, Arago'nun Meclis'ten Bay Daguerre ve Niépce'in dul eşi için -Daguerre'le birlikte icadı yapan diğer Fransızın dul eşi- istenen iki yüz bin frankı çıkartacağından kuşku duyulmuyor Paris'te. Daha sonra orada hüküm süren soylu âdetler uyarınca hükümet icadı kamuya armağan edecek. Baalbek'in tüm sütun dizisini veya gotik bir kilisenin tüm ayrıntılarını on dakika içinde görüntüye aktarabilmek mimarlar için ne bulunmaz bir avantaj! Daguerre, Mısır'daki ışığın şiddetinin iki veya üç dakikada sonuç alınmasını sağlayacağını düşünüyor.

[...] Bugün ürünleri -görüntüleri- seyrederken doğan umutlar bunlar. Bu yöntem kullanıldıkça gelecekte ne gibi düzeltmelerden ve ilerlemelerden geçeceğini öngörmekse mümkün değil. Uzun kullanım sürecinde birçok kusuru ortaya çıkan taşbaskı ne kadar geliştirildi... Daguerre haklı olarak icadının izinin sürülüp ortaya çıkarılmasından endişe ediyor. Bu şey aslında o kadar basit ki uzun süre önce bulunması gerekirdi, ama işte ben on iki yıldır bu konu üzerinde çalışıyorum ve ancak birkaç aydır bir şeyler başarabiliyorum. Acaba iyi yürekli Schmalkald başrahibi veya bana hiçbir açıklama getirmeyen bir mektup yazan Talbot kesin, net görüntülere gerçekten ulaşabilecekler mi? Göreceğiz. Kanımca, insan böyle bir icat yapınca, onu uzun süre kendine saklayamaz.

Alexandre von Humboldt'un Carus'a mektubu,
Paris, 25 Şubat 1819.

Girişimci-fotoğrafçı

Firma yöneticisi ve sosyete adamı olan büyük atölye portrecisi, 1850'lerde gazete sütunlarının sürekli konuklarından biri haline geldi: Makalelerin çoğu "sanatçı"nın çalışma hayatına kısaca değinip daha çok sosyetik yönünü öne çıkarmakla birlikte, çoğunlukla uzmanlaşmış bazı dergiler fotoğrafçılığı ekonomik ve sinai boyutları içinde ele alıp atölye işleyiyle ilgileniyorlardı.

Broadway'de bir Walhalla, yeni Brady galerisinin açılışı

Brady, Broadway ile 10. sokağın köşesinde, bu ülkenin en önemli sanayileri arasında boy göstermeyi hak eden fotoğrafçılığın kaydettiği gelişmeyi çarpıcı bir biçimde yansıtan bir tarz ve ölçekte yeniden sahneye çıktı. Brady'nin başını çektiği atılım, sonraki kuşaklara miras bırakacağımız biz 1860'ların Amerikalı kadın ve erkeklerinin neye benzediğimizi bilme araçlarına harika bir ışık tutuyor. Tüm kitaplarımız, gazetelerimiz ve tüm özel yazışmalarımız –yıllık miktarları düzinelerle değil tonlarla ölçülse de– gelecekteki eleştirmenlerimizin gözünde arkamızda bırakacağımız milyonlarca fotoğraf kadar ele vermeyecek bizi. İmparatorluk devri Romalılarına ait bir imparatorluk fotoğrafları serisi elimizde olsa nasıl paha biçilmez bir değer taşırdı, tasavvur edin! "Güzel Thais"le bir şölene katılan Büyük İskender'in bir dagerotipine veya Kleopatra'nın o Doğu incisini göz kamaştıran bir zarafetle kupasına atarken çekilmiş bir ambrotipine karşılık kimbilir kaç bilgi incelemeyi denizin sularına göndermeyi sevinçle kabullenirdik!

Tamam, bunların hiçbiri gerçekleşmeyecek, ama buna karşılık çocuklarımızın çocukları gözlerimizin içine bakıp, bizi olduğumuz gibi görebilecek, hakkımızda bir yargıya varabilecekler. Belki bu durum bizim çok lehimize olmayacak, ama çocuklarımızın çocukları adına Bay Brady'ye ve onunla birlikte bu amaç için çalışan insanlara teşekkür borçluyuz.

Yeni Brady galerisine "National Portrait Gallery" adı verildi. Bu adı hatta daha da fazlasını hak ediyor. Hem kozmopolit, hem de ulusal bir galeri bu. Geniş oyma ahşaptan merdivenden her iki kıtayı ve insan etkinliğinin tüm kategorilerini kapsayan gerçek bir şöretler Walhalla'sına

giriyorsunuz. Aramızda bir Balzac olsa alacaklıları onu Brady'nin galerisinde yakalayacaklarından emin olabilirlerdi, çünkü New York'un ve Amerika'nın tüm tipleri ve türleri onun *Ruhm-Halle*'ünde veya Panteon'unda randevulaşmış. Zengin renklere bezenmiş bu lüks salonda devletin ve ulusun senatörleri ve duygusalları, bankerleri ve şairleri, avukatları ve tanrıbilimcileri bir araya getirilmiş, düzene sokulmuş ve her türden güzel veya meşhur kadının gülümseyen görkemiyle uygarlaştırılmış. Burada birbirine düşman yayıncılar en nazik tavırlarını takınarak yan yana duruyor, devletin elçileri hiç de diplomatik sayılamayacak Garibaldi'ye hoş görünüyorlar, Fransızların imparatoru Londra'nın *Times* gazetesinin editörünü suratını asmadan kabul ediyor. Şayet burada yüz ifadeleri sergilenen insanlar yarım saatçik bir süre zarfında fotoğraflarının taşıdığı kadar dingin ve serinkanlı bir zihinsel çerçevede karşılaşabilselerdi, dünyadaki kavgaların çözümü ne kadar basitleşir, insanlık ne

kadar çok gözyaşından ve acıdan kurtulabilirdi!

*American Journal of Photography
and the Allied Arts & Sciences,*
özel sayı 3, no. 10, 15 Ekim 1860.

Fotoğraf hakkında sanayi bakış açısından birkaç söz

Şimdiye dek fotoğrafın çok yetersiz bir biçimde irdelendiği bir bakış açısı var: En az diğerleri kadar önem taşıyan sanai gelişme bakış açısı. Her gün satışa çıkarılan stereoskopik veya diğer türde fotoğrafların hatırı sayılır miktarına bakarken, bunların temsil ettiği çok büyük emek toplamı, alıcılara teslim edilmeden önce kaç elden geçtikleri, ya da üretildikleri atölyelerin modern Paris'te işgal ettikleri yer hiç akla getirilmiyor. Halbuki bu ilginç ve incelenme zahmetini hak eden bir konudur.

Örneğin Gaudin kardeşlerin dükkânı ziyaret edildiğinde, oradaki fotoğraf bolluğu insanı şaşkına çevirir – fotoğraf yığını demiyorum, çünkü bu sözcük fotoğrafların bir kargaşa içinde olduğu yolunda yanlış bir düşünceye yol açabilir, oysa düzenli ve kategorilere göre tasnif edilmiş haldedirler. Her yer fotoğraf doludur: Kitaplık gibi düzenlenmiş vitrinler, çekmeceler, kutular –biçimleri ve boyutlarıyla sanki gerçek birer sandal–, sepetler, masalar, hatta doğrudan stereoskopların içleri. Orada her konu, her tip, her ülke binlerce örnekle temsil edilir. Her dizi kalın bir cilt boyutlarındaki bir katalogu doldurmaktadır ve bu fotoğraf çoğalışı durmaksızın yenilenip artmaktadır. Saatlerce örnekleri tek tek inceleyen ve aslında müzenin sadece yüzde birlik bölümünü görebilen müşteri mutlaka hayranlığa kapılmaktadır, ama göz gezdirdiği o koleksiyonlardan her birinin nasıl bir emek sonucu ortaya çıktığının farkına varsa bu hayranlığı kuşkusuz çok artardı.



Birkaç gün önce kısa süredir Bay Soulié'yle ortak olan baba ve oğul Ferrier'lerin Sébastopol bulvarında açtıkları yeni atölyeleri ziyaret ettik ve bu ziyaret bize sözünü ettiğimiz sınai yönün önemini gösterdi. Bu çok hünerli ve çalışkan sanatçıları uzun süredir tanıyor ve seviyor, çok üretim yapıklarını biliyorduk, ama onların çevresinde bu çapta bir etkinliğin hüküm sürdüğü aklımızdan bile geçmemişti. Numaralandırılmış raflara simetrik olarak yerleştirilmiş fotoğrafların müşteriye sunulduğu geniş mağazanın yanında, arı gibi çalışılan bir dizi oda sıralanıyor. Şurası laboratuvar, sonra preparat odası, sonra da fotoğrafların basıldığı oda geliyor; Bay Ferrier'nin sürekli olarak bizzat gözetim altında tuttuğu önemli bir işlem bu. Gün boyunca elde edilen tüm pozitif görüntüler –sayıları oldukça kabarık– günün sonunda başka ellere teslim ediliyor ve bütün gece özel bir odada banyo ediliyor. Yandaki odada birisi sabitleme ve yıkama işlemiyle uğraşıyor. İş bitince cam üzerine pozitif baskılar kimileri bunları kesen, kimileri de mat bir cam üzerine yerleştiren işçilere veriliyor. Daha sonra fotoğraflar tek tek incelenip, küçük kusurları fırça ile düzeltiliyor; o zaman kadınlar onları teslim alıyor ve bazıları temizliyor, bazıları çerçevesiyor ve son olarak da gerekli görülüyorsa açıklayıcı alt yazılar yapıyor.

İşte gördüklerimiz birkaç sözcükle böyle özetlenebilir. İşletme en az sekiz ila on geniş odaya yerleşmiş ve personel sayısı, dışarıda çalışanları hesaba katmazsak, on beşi buluyor.

Bir salonda İtalya, İspanya ve İsviçre'den stereoskopik bir görüntüyü hayranlıkla izleyenlerden kaçısı onun nasıl bir üretim zincirinden geçip geldiğinin ve son noktaya

ulaşmadan önce kaç kişinin elinden geçtiğinin farkında acaba? Yine de görüldüğü üzere modern sanayi ve onun giderek gelişmesi açısından ilginç bir soru bu.

Le Moniteur de la photographie, 1859.

Nadar'a bir ziyaret

Yerleştiği konağın aynalı kanatlı kapısını açtığınızda uzun bir hole giriliyor; bu holün duvarları çeşitli örneklerin sergilendiği çerçevelerle kaplanmış. Solda, Dev'in [Nadar'ın *Bir Devlin Anıları* adlı özyaşamöyküsüne gönderme] meşhur göğe yükselişinin [balonla] çeşitli aşamalarını tasvir eden çok güzel tablolarla süslenmiş büyük bir salon var. Sanat eserleri, pahalı çimeler ziyaretçinin dikkatini çekiyor (Nadar bu türdeki büyük koleksiyoncularımızdandır). Satış salonu giriş holünün sağ tarafında yer alıyor. Dipte eski halılarla kaplanmış ve her zaman açık duran kapılardan, tek başına tüm zemin katı işgal eden başlıca oda görülüyor. Bir müze salonunu andıran bu çok geniş oda yukarıdan aydınlatılmış; tavanın da üzerine bindirildiği sütunlardan oluşan bir tür galeri onu üç tarafından çevreliyor. Müşteri oraya alınıyor ve hiç sıkılmadan poz verme zamanının gelmesini bekliyor. Onun gözlerini ve zihnini eğlendirebilmek için nefis tablolar, ilginç albümler, nadide çiçekler, her türden sanat eseriyle süslenmiş bu bölüm. Ama ziyaretçinin asıl ilgisini çeken, firmaya bağlı usta ressam Vieusseux'nün çalışmasını izlemek. Fırçasını takip eden bakışlardan hiç etkilenmeden, soğukkanlı bir biçimde çalışan sanatçı o koca salonun bir köşesine yerleşmiş. Malzemeleri sadece paletinden ve boyalarının durduğu kutudan ibaret;

büyütülerek tuvale veya kâğıda geçirilmiş fotoğraf onun elinin altında gözkaşıntıcı bir yağlıboya veya doğal büyüklükte çok hoş bir suluboya tabloya dönüşüyor. Özellikle suluboya alanında çok usta ve böylesine büyük boyutlu eserler için suyla çözülen renklerden yarattığı gerçekten olağanüstü efekt haklı olarak hayranlık uyandırıyor. Bu boyanmış büst-portrelerin fiyatı 1-2.000, tam boy portrelerin fiyatıysa 3-4.000 frank. Ama buraya gelen müşteri parasına kıyıyor, çünkü bunlar tam anlamıyla usta işi tablolar.

Poz verme zamanı gelince taraçanın ve laboratuvarların bulunduğu birinci kata çıkılıyor; tuvaletlerinde bir şeyi düzeltmek isteyen hanımlar önce ara katta bu iş için ayrılmış geniş makyaj odasına uğruyorlar. Nadar'ın ve ailesinin özel dairesi de ara katta ve binanın arkaya bakan bölümünde de klişe ve pozitif fotoğraflar üzerine rötuş atölyeleri, merdane presleri ve kuruluştaki ikamet eden başlıca çalışanların odaları yer alıyor. En az 14 metre boyunda, 12 metre eninde ve ortalama 3 metre yüksekliğindeki büyük poz verme atölyesi ikinci katta. Genellikle olduğu gibi eğik değil düz bir çatıya yerleştirilmiş üst camekân her yöne hareket edebilen üç sıra perdeyle donatılmış; hafif gri tonlar da içeren mavi kreton ve muslin perdeler bunlar.

Üzerinde yine çift sıra perde bulunan hareketli bir bölme istendiği gibi



dolaştırılabilir ve modellerin mevsime, saate, tiplerine göre her yönden ve her açıdan aydınlatılabilmesini, tam karşıdan verilen ışıktan yalayıp geçen çeşitli ışıklara ve "ramp ışığı"na kadar farklı efektler yaratılabilmesini sağlıyor.

Paris'in en iyi dekoratörlerinin fırçalarından çıkma büyük fon perdeleri çok çeşitli nesneleri tam bir gözboyama içinde tasvir ediyor.

Çok geniş taraça gün ışığını kuzeyden, doğudan ve batıdan alabiliyor.

Ernest Lacan,
"Anjou sokagındaki
Nadar stüdyosuna bir ziyaret",
Le Moniteur de la photographie,
1 Aralık 1876.

Kahraman fotoğrafçılar

Malzemenin ağırlığı atölye dışında fotoğraf çekimini güç bir iş haline getirir. Hatta bazı koşullarda fotoğrafçılık yiğitlik ister. Az sayıdaki fotoğrafçı güncesi ve seyahatnamesi, Kırım Savaşı'ndan Amerikan Vahşi Batı'sının keşfine dek uzanan bir çerçevede, fotoğrafçılığın 1850-1870'lerdeki bu destansı boyutunun unutulmamasını sağlamaktadır.

Fenton: “Gök o kadar göz kamaştırıcı ve yer öylesine kızgındı ki...”

Sıcak iklimlerde kolodyumu İngiltere’de alışıldığından çok daha fazla sulandırmak gerekiyordu; ve bu önlem alındığında bile, geniş bir plaka üzerine kolodyum katını düzgün bir biçimde yaymak gücü, sıvının fazlası plakanın alt bölümüne ulaşmadan üst taraf kuruyordu. Aynı nedenlerden ötürü, görüntülerin banyo edilmesi daha da zordu, çünkü plaka kutusunu karanlık odaya sokup çıkarcıncaya kadar geçen kısa sürede kolodyum neredeyse tamamen kuruyor ve plaka üzerine dökülen banyo sıvısı da haliyle bir kerede kesintisiz biçimde yayılmıyordu. Haziran ayının başında arabanın kapısının açık kaldığı ve güneşin içeride parladığı bir gün, güneş ışınları altında kalan güteparkadan bir huninin bir fırının kızgın demirleri üzerine konmuş gibi kabarcıklarla kaplandığını söylersek, sıcaklık hakkında bir fikir edinilebilir. O dönemde arabamda çalışırken fiziksel açıdan nasıl yıprandığımı anlatmama gerek yok.

Arabanın dışı soluk bir renge boyanmıştı gerçi, ama öğle saatlerinde öylesine ısınıyordu ki üzerine değen el yanıveriyordu. Plakanın hazırlanması için kapıyı kapatır kapatmaz, insan tüm gözeneklerinden terlemeye başlıyordu; ve dışarının aslında sıcak ve düşmanca olan havasını solumak için kapıyı açmak mümkün olduğunda çok büyük bir ferahlık hissi içimi kaplıyordu.

Sinek felaketinin de o sırada başladığını eklemem gerek. Bir plakayı hazırlamadan önce ilk yapılması gereken, o yeri ele geçirmek için sineklerle savaşmaktır. Gerekli mendil ve havlu darbeleri indirildikten ve davetsiz konuklar püskürtüldükten, en sonuncusu da dışarı atıldıktan sonra, yeni bir istilayla karşılaşmamak için kapıyı hızla örtmek ve plakaya kolodyum katmanını sürmeden önce kalkmış tozların yere inmesini beklemek gerekiyordu.

Sonuç olarak haziran ayında sabah saat ondan sonra işe son vermek zorundaydım. Günün sıcak saatlerinde sürdürülecek çalışmanın neden olacağı yorgunluk bir kenara, o saatten sonra tatmin edici hiçbir portre çekme olanağı kalmıyordu. Çünkü gök o kadar göz kamaştırıcı ve yer öylesine kızılgindi ki, kimse kısılmış gözlerini açamıyordu.

Robert Fenton,

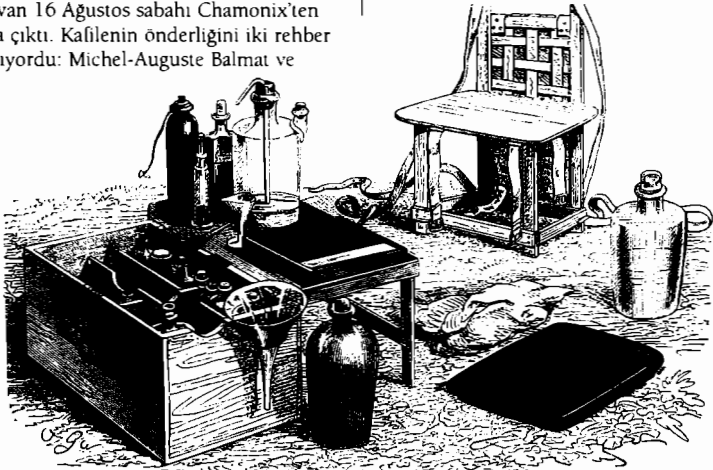
*Narrative of a Photographic Trip to the
Seat of the War in the Crimea,*
Royal Photographic Society'de
sunulan bildirisi,
Ocak 1856.

Bisson kardeşler: Kar fırtınaları ve boralar

Auguste Rosalie en sonunda 26 Temmuz 1861'de zirveye varmadan önce, 16 Ağustos 1859 ve 3 Eylül 1860'da iki deneme daha yapmıştı.

Meşhur fotoğrafçılar, Bisson kardeşler de geçen yaz sadece kendi sanatları açısından Mont Blanc'a tırmanmak istediler. 25 hamal ve rehberden oluşan kervan 16 Ağustos sabahı Chamonix'ten yola çıktı. Kafilenin önderliğini iki rehber yapıyordu: Michel-Auguste Balmat ve

Mugnier. Zirveye taşınan yükün başlıca parçaları bir çadır ve panoramik görünüm çekmeyi sağlayan büyük bir makinaydı; sökülen bu parçalar yükün geri kalanıyla birlikte hamallara bölüştürüldü. Başlangıçta tırmanış için elverişli olan hava koşulları gün içinde bozuldu. Alpler'de sık sık rastlanan bu ani hava değişikliklerinden birinin sonucunda buzulların arasına girmiş kafile yağmur ve kar altında kaldı; Mont Blanc'ın çeşitli tepelerinden inen Buz Denizi'nin ortasında bulunan ve birkaç yıl önce geceyi geçirmek üzere sığınak görevi gören bir kulübeyle donatılmış Grands-Mulets kayalıklarına saat dörtte varıldı. Yağan kar ve kötü hava koşulları ertesi gün Mont Blanc'ın zirvesine tüm aletleri taşıma umudunu yok ettiği için, Bay Bisson sabahın üçünde dört rehberle birlikte Grands-Mulets'den yola çıkıp, güçlükleri saptamak ve olumsuz koşulların ertelenmesini zorunlu kıldığı panoramik görünümünün daha ileride nasıl çekilebileceğini yerinde incelemek üzere tırmanmaya başladı [...]. O sırada termometre sıfırı gösteriyordu. Daha yukarılarda, kuzeyden esen rüzgârın



etkisiyle sıcaklık daha da düştü ve zirveye yaklaşırken -12 dereceye kadar indi. En son buzlu yokuşu tırmanmak için baltayla yaklaşık iki yüz basamak açmaları gerekmişti. Bu zorlu evre de tamamlandı; Chamonix vadisinin ters tarafında yer alan güney yamacına hâkim görünüm Courmayeur tarafındaki uçurumlara doğru iniyordu. Zirvenin altındaki son kayalıklara ulaşmışlardı.

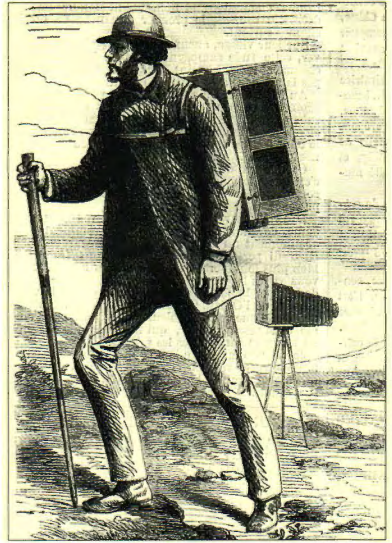
Biraz daha çabayla istenen amaca kısa sürede ulaşılabilirdi; ama karları hortum gibi savuran bora öyle şiddetlendi ki, dorukta ayakta durma umudu kalmadığı gibi, aşağı iniş de giderek tehlikeli ve güç bir hale geliyordu. Vazgeçmek zorunda kaldılar. Bununla birlikte tüm o yorgunluk ve masraf hiç de boşa gitmedi. Bisson kardeşler kararlaştırdıkları gibi Mont Blanc'ın zirvesinden toplu bir görünüm çekemeseler de, en azından buzulun üst kesimlerinden alınmış birkaç ayrıntı görünümüyle geri döndüler. Şimdi bize yepyeni bir dünyayı tanıttacaklar.

A.J. du Pays,
"Bisson Kardeşler Mont-Blanc'da",
L'Illustration,
7 Ocak 1860.

Nadar ve balon fotoğrafçılığı

Bu denemeler, gereğince yenilenip sürdürülemeyecek kadar pahalıya patlıyor ve çok fazla güçlük çıkarıyorlardı. Sonra ben her gün ekmek paramı kazanmak zorundaydım; bu türden bir göğe çıkış baştan kara gerçekleştirilmez ve ben havadayken fotoğraf firmam eksikliğimi duyuyordu.

Başarımın önündeki en büyük, belki de tek gerçek engel kullanmak zorunda olduğum balon malzemesiydi.



Kurulmaları çok pahalı olan özel balonlara gücüm yetmediği için, panayırları balonlarına baş vuruyordum, ama sepetleri çok kısa olan bu balonlar subablarından kuvvetlerinin üzerine sülfürlü hidrojen kusuyorlardı hemen – en kötü fotoğraf öğrencisi bile, iyodürlerinin bu lanet gazla nasıl başa çıkacağını aklına getirdiği anda sinirinden havaya sıçrayacaktır. Yaptığının, su dolu bir kovanın dibinde ateş yakmaya çalışmaktan farkı yoktu. [...] Umutsuzdum – yine de balonu havaya salıyordum [...] Bir kez son bir başarısızlığın ardından, önceki seferlerde olduğu gibi yine tüm safraların atılmasını emrettim. Kesesinden yiyen pastacı gibi, başarısız olduğum her fotoğraf denemesinin ardından serbest bir yükselişin keyfini çıkarıyordum.

Bir saat sonra Paris'e iki, uç fersah uzaklıktaki Petit-Bicêtre'de, Bièvre vadisi denen sevimli ve ıssız bir vadiye düştük. Rüzgâr yoktu – özel olarak tuttuğum bir

araba bizimle aşağı yukarı aynı anda ineceğimiz yere varıp, preparatımı ve hizmetçimi getiriyordu.

Bir karar verdim:

– Subabını kapatıp balonu burada bırakacağız. Gaz gece vakti genleşmeyeceğine, tam aksi olacağına göre tehlike yok. Yarın sabah gün ısır ışımaz bu iş için hazırlanmış yeni banyolarla geleceğim – ve ne sonuç alacağımızı göreceğiz. [...]

Ertesi sabah olay yerine dönüş: Hava kapalı, gri ve buz gibi bir yağmur çiseliyor. Ne önemi var sanki!

Sepet boşaltılıyor, ben biniyorum. Balon bir metre yükselip düşüyor. Gaz gece boyunca gücünü yitirmiş, üstelik balonun ağı ve hatatları çöyle ve çiseleyen o yersiz yağmurla ağırlaşmış.

Umutsuzluğa kapılmak istemiyorum. Atabileceğim her şeyi atıp sepeti boşaltıyor ve yaklaşık 80 metreye yükseliyorum.

Her şeyi hazırlanmış plakam yanımda. Objektif kapağını açık kapatıyor ve sabırsızlıkla bağırıyorum: İndirin!

Beni yere çekiyorlar, bir sıçrayışta inip, görüntümü heyecan içinde banyo edeceğim hana dalıyorum.

Talihe bakın! Bir şeyler var!

İsrarla zorluyorum; oldukça silik, oldukça soluk, ama net ve belirgin bir görüntü çıkıyor ortaya. Cam üstüne çok silik ve lekeli bir pozitif olacak sadece bu, ama ne önemi var! Derme çatma laboratuvarımdan muzaffer bir edayla çıkıyorum.

İnkâr edilemez bir olgu! “Petit Bicêtre” adı verilen küçücük köyü oluşturan üç ev işte karşımda: bir çiftlik, bir han ve bir jandarma karakolu... Damlardaki kiremitler ve yolun üstünde, sürücüsü balonun önünde apışıp kalmış bir döşeme arabası çok net ayırt ediliyor.

Haklı çıkmıştım! Balonla fotoğrafçılık mümkündü – en ciddi meslektaşlarımdan önceleri beni bu işten vazgeçirmek için tüm söylediklerine karşı!

Nadar,

Mémoires d'un géant [Bir Devlin Anıları] içinde, 1864.

Bell ve fotoğraf katır

Sabah dörtte uyanıyorum, katır besliyorum, titreyerek kahvaltımı ediyorum; cıva 30°F'ta, mum sönük, kalaydan ıfcan ve tabak; yerde oturuyorum. Kahvaltımı ettikten sonra döşegimi dürüyor, yük katırının sırtına yüklüyor, binek katırımı eyerleyip su veriyorum ve bu işler bittiğinde güneş iyice yükselmiş oluyor. Eğer negatifler yolda giderken çekilecekse, fotoğraf katırına siyah bir çadır, kimyasal malzeme kutuları ve fotoğraf makinası yükleniyor, sonra da yola çıkıyoruz. Üç dört görüntünün çekilebileceği bir yer bulunca, bir üs kuruyor, katırın yüklerini indiriyor, çadırı, makınayı, vb kuruyoruz. Isı 65 °F'a çıkmış. Yeniden banyo etmeye gerek kalmayacak kadar güçlü bir negatif çekmeye yetecek kalınlıkta bir kolodyum katmanını 10x12'lik bir plakanın üzerine sürmekte ve plakanın taşındığı mesafe, duyarlı katın sürülmesiyle banyo arasında geçen süre hesaba katıldığında plakayı henüz kurumamış bir halde banyoya sokmakta epey güçlük çekiliyor. Bu güçlükler hiç bitmiyor...

William Bell,

“Büyük Kolorado Kanyonu'nda Fotoğraf Çekmek”,
The Philadelphia Photographer, 10,
no. 109, Ocak 1873.

Fotoğraf düşlemleri

Fotoğraf, ortaya çıkar çıkmaz düşler kurulmasına, düşlemler tasarlanmasına yol açtı. Bazı yorumcular fotoğraf çekme eyleminin sihirli niteliğini öne çıkarırken, diğerleri insanın şimdiye dek göremediği oluntuları fotoğrafın –gerçekten– yakalama yetisi üzerine spekülasyonlara girişiyorlardı. 1860’lardan itibaren ruh fotoğrafçılığı bu inançların çoğunu kullanacaktı.

“Zihinsel dageroskop”

Londra’ya yaptığım kısa ziyaretten yeni döndüm. [...] Yolculuğumu uzun uzun betimleyerek canınızı sıkacak değilim; başkentin “büyük atraksiyonlar”ından çoğunu görmüştüm ve hasadını kaldırdığım tarlanın şurasında burasında kalmış tek tük başakları derliyordum artık, bir sabah bir kapının üstünde “zihinsel dageroskop” yazısını gördüm. Güneşin altında yeni bir şey de vardı demek! Zaten Londra’ya kadar tüm o yolu da bunun için katetmiştim, hemen içeri girdim. Girdiğim salon, alışılmış kimya laboratuvarı ve gravür atölyesi görünümündeydi. Şurada elektrikli bir makina, burada bir gravür taşı, orada galvanizli bir pil ve bir desen yığını duruyordu. Kendi içlerinde “Jabez Doolittle”ın atölyesi kadar ilginç olan yığınla şey vardı burada; ama daha sonra keşfedeceğim harika sanat ürünlerinin yanında solda sıfır kalacaktı bunlar. Daha önce hiç sözünü duymadığım bu sanat hakkında birkaç soruşturma yaptıktan sonra, nesnelerin fotoğraflarını çekmekte kullanılan yeni bir yöntemin söz konusu olduğunu öğrendim. Bu yöntemin mucidinin ilk esin kaynağı Ay dageroskopuydu. Yakında bir fotoğraf çekeceklerini ve bu deneyi izlersem, yöntem hakkında kendisinin anlatacaklarından daha iyi bir fikir sahibi olacağımı söyledi. Üzerine görüntü kaydedilebilmesi için preparat sürülmüş bir resim kâğıdı dikey olarak yerleştirildi önce. Gravürücü –çünkü ona böyle diyorlardı– bu kâğıdın karşısında geniş bir koltuğa oturmuş, üzerine örttüğü bir tür kumaş ve aynı kumaştan giysisi sayesinde yalıtkan hale gelmişti. Şimdi derin bir “manyetik uyku”ya gömülmüş ve bu haldeyken elektrik akımı yüklenmişti; sonra gözleri birdenbire açıldı. Gözlerini bana dikti ve onlarda öylesinde doğaüstü bir pırıltı vardı ki hiçbir şey düşünemez

hale gelip onun bu şeytani heybeti karşısında gerilemeye başladım. Tam yerimden kıpırdadığımda, gözlerini benden ayırıp karşısındaki kâğıda dikti ve orada bir an içinde görüntümün eksiksiz ve mükemmel bir biçimde belirdiğini gördüm. Görüntüler sabitlenir sabitlenmez kâğıt kaldırılıyor ve yerine bir yenisi konuyordu; sonunda görüntüler giderek soluklaşıp zor seçilir hale geldi. İşte "zihinsel dageroskop": Burada, görüntünün üzerine çıkarılacağı kâğıda önceden sürülen preparat dışında hiçbir sır yok. O zaman bana aynı yöntemle çekilmiş birçok peyzaj örneği gösterildi; nasıl ki doğa şimdiye dek sanatın beceriksiz ürünlerini geride bırakmışsa, bu peyzajlar da kendi türlerindeki tüm fotoğraflardan üstündü. Ay dageroskopu bu kuruluştaki mükemmellik noktasına erişmiş; birkaç gün sonra çekilen bir peyzaj görüntüsünde dalgalanan uzun saçları, muhteşem bir çift kanadıysa kusursuz bir insan figürünün yerden biraz yukarıda havada uçarken göründüğünü söylersem bu mükemmelliğe siz de inanırsınız sanırım. Ölümlü gözlerin göremediği, meçhul bir varlık; nereden gelip nereye gittiği tam bir muamma; koruyucu ruhların tepemizde süzülüyor inancıyla yüreklerimizi sevince boğan görüntüsünü bırakmıştı arkasında.

Anonim,
The New York Mirror:
A Weekly Journal of Literature and
the Fine Arts,
cilt 17, no. 4, 20 Temmuz 1839.

Üstüste binmiş görüntü katmanları

Balzac yeni mucize karşısında kendisini rahatsız hissetti: Ne kadar engellemeye çalışırsa çalışsın, Daguerre'in işlemi içine belli belirsiz bir tasa salıyordu.

O sırada bu işlemin kendine göre bir açıklamasını bulmuş, bu açıklamanın biraz

Cardan usulü düşlemsel varsayımlar alanına kaymasınıysa fazla umursamamıştı. O uçsuz bucaksız eserin bir köşesinde kendisi tarafından açıklanan bu özel kuramı gördüm sanıyorum. Bu açıklamayı dönüp tekrar aramaya zamanım yok, ama bir karşılaşmamızda büyük bir laf kalabalığı arasında bana yaptığı ve sonra başka bir sefer, Richelieu sokağıyla bulvarın kesiştiği köşedeki, menekşe rengi döşeli, küçük dairesinde bu konu onda bir saplantı haline gelmişçesine yinelediği açıklama belleğimdek çok net duruyor. Restorasyon döneminde kumarhane olarak ünlenen bu bina o çağda da Frascati konağı adını hâlâ taşıyordu.

Balzac'a göre doğadaki her cisim, göz tarafından algılanan her yöne dağılmış, ayrırt edilemeyecek kadar incecik zarlar halinde yaprak yaprak, üst üste binmiş sonsuz sayıda katman biçimindeki görüntü dizilerinden oluşur.

İnsan ebediyen bir şey yaratamayacağı –yani bir görüntüden, elle tutulamayandan katı bir şey oluşturamayacağı veya hiçlikten bir şey ortaya çıkaramayacağı– için, her Daguerre işlemi görüntüsü çekilen cismin katmanlarından birini yakalıyor, kopanyor ve elinde tutuyordu.

Demek ki söz konusu cisim yenilenen her işlem sonrasında, görüntülerinden birini, yani kendisini oluşturan özün bir bölümünü yitiriyordu.

Mutlak, nihai bir kayıp mı söz konusuydu, yoksa bu kısmi kayıp görüntüsel maddenin az çok anında yeniden doğuşu gizemiyle hemen onarıyor muydu? Kısımca Balzac, bir kez hareket ettikten sonra, yolun yarısında duracak adam değildi ve varsayımını sonuna dek götürmeyi tercih ederdi. Ama bu ikinci nokta aramızda ele alınmadı.

Balzac'ın dagerotip karşısında kapıldığı bu dehşet içten miydi, yoksa bunu oynuyor muydu? Eğer içtense, Balzac bu işte kaybedeceklerinden zaten kazançlı çıkardı;

çünkü göbeğinde ve başka yerlerinde birikmiş fazlalıklar, "görüntüleri"ni hesapsızca saçıp savurmasına izin verirdi. Her ne olursa olsun, bu dehşet onun Gavarni ve Silvy'den sonra sahip olduğum ve şimdi de Spoelberg de Lovenjoul'a geçen benzersiz dagerotipin karşısında en azından bir kez poz vermesini engellemedi.

Nadar, "Balzac ve Dagerotip".
Quand j'étais photographe [Ben
Fotoğrafçıyken], 1901.

Bir ölünün gözünde

Birkaç hafta önce Londra'da bir cinayet işlendi. Kurban genç bir kadını ve polis bu vahşi suçu kimin işlediğini henüz bulamadı. Ross'ta fotoğrafçılık yapan Bay Warner bu konuda Londra emniyet müdürüne bir mektup yazıp, eğer öldürülen bir insanın gözlerinin fotoğrafı çekilirse basılan resmin üzerinde ölmeden önce bu gözlerin saptadığı son nesnenin görülebileceğini hatırlattı. Bu görüntü retinadadır ve işlemin başarılı olabilmesi için fotoğrafın ölümden mümkün olduğunca kısa bir süre sonra çekilmesi gerekir. Bu Bay Warner'ın giriştiği kuramsal bir spekülasyon değil. Mektubun yazarı dört yıl önce, bir inegün öldükten birkaç saat sonra gözünün negatifini çekmiş ve bu kişiyi mikroskopla inceleyen mezbaaha avlusundaki yer taşlarının düz çizgilerini açıkça ayırt etmiş. Demek ki inek kasabı görmemişti!

Londralı polis komiseri Bay Thomson bundan dört yıl önce ölmüş bir kişinin göz retinasının fotoğrafının bu gözün gördüğü son şeyin görüntüsünü yansıttığını biliyordu; ama fotoğrafın ölümden sonraki 24 saat içinde çekilmesi gerekir, yoksa söz konusu görüntü, banyo edilmeden güneşe bırakılan bir negatif gibi, yavaş yavaş silinir.

Le Moniteur de la photographie, 1863.

"Medyum Buguet ruhları harekete geçiriyor"

Bay Buguet'nin Paris, Montmartre bulvarı, 5 numaradaki yerinde ruh fotoğrafları çekildiğini bir süredir duyuyorduk. Bazıları için bu bir sırı ve bu konuda anlatılanlara bakılırsa X... beylerin gerçekten de söz konusu fotoğrafçıyı ve ruh fotoğrafı hikâyesini uydurdıkları sanılabilir. En fazla bir ay önce dostumuz Bay Véron bize çok dikkat çekici örnekler getirdi ve biz de hemen Bay Buguet'nin yanına gittik: İddiasız, cana yakın, sahip olduğu yeteneğin bilincinde olan, yani katıksız ve basit bir medyumluk davranışının söz konusu olduğunu bilen bir sanatçıyla karşılaştık.

Fotoğraf çekirmek üzere gelmiş birçok kişiyle birlikteydik: Bir satıcıdan alınmış cam elmasla kesildi ve ayrılan bölüm yardımcılardan birinin cebine kondu; perdahlanan ve bütün fotoğrafçıların kullandığı her zamanki gümüş preparatla hazırlanan camı fotoğrafları çeken Bay Buguet'ye verdik, o da pozu düzenledikten sonra objektifi ayarladı. Fotoğrafı çekilecek kişinin arkasında kâğıttan bir duvar kaplaması vardı, kullanılan araç hem içini hem de dışını kontrol etme olanakı bulduğumuz sıradan bir objektifti. Sukunet ve sessizlik sağlanınca, Bay Buguet içinden, zihninden yakardı, konsantre oldu ve çekilen fotoğraf, daha doğrusu aynı kişiye üzerine art arda çekilen dört fotoğraf laboratuara götürüldü; medyum orada bu fotoğrafları beş kişinin gözleri önünde banyo etti; asistanlardan biri ve Bay Leymarie on beş dakika içinde ikiye kez poz vermişlerdi. Eksik yere ıptatıp uyan bir köşesi çıkarılmış bu plakada, Ruhların negatif görüntüleri vardı.

Elle yapılan veya kimyasal bu çeşitli işlemler, tekrarlıyoruz, beş dikkatli kişi

tarafından izlendi; ruhlann yüzlerinin yarısı örtülüydü.

Ertesi gün Bay Véron, Opera sanatçısı Gaillard ve Bayan X..., aynı koşullarda bir deneme yaptılar. Bu hanımın babasının ruhu dört fotoğrafta da çeşitli pozlarda göründü. Böylelikle çarpıcı bir biçimde maddeleşen bu Ruhun başının üstünde bir örtü vardı, profilden duran yüzü açık, kızının kalbinin üstüne koyduğu sağ elinin kendine özgü çizgileri çok netti. İki kez poz veren Bay Véron'un arkasında da, bu kez beyaz örtüsü olmayan aynı Ruh vardı; elini Véron'un yüzünün ortasına koymuştu ve bu yarı saydam elin ardından Véron'un yüz çizgileri gözüküyor, Ruh'un yüzü ise karşıdan görünüyordu. Üçüncü fotoğrafta Ruh bir elini göğsüne koymuş, diğeriyle Bay Véron'u kutsuyordu.

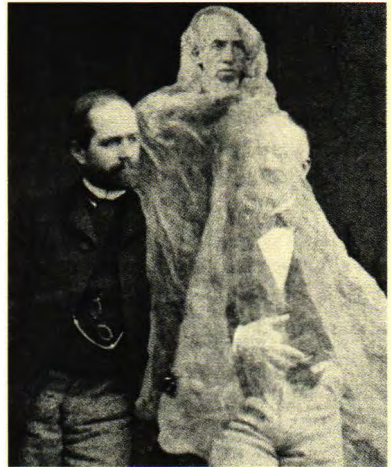
Sonuncusundaysa Bay Gaillard'ın yanında yine aynı kişilik vardı, beyaz örtüsünü kolunun üzerinde tutarken, sağ eliyle Gaillard'ın başına bir sıvı döküyordu. Bu fotoğraf çok çarpıcı, çünkü çok uzun süre önce ölmüş, portresi bulunmayan bir adamın görüntüsü ve bu ruh on beş dakikalık bir zaman diliminde aynı yüz ifadesini koruyarak uçuşkan giysilere ve çeşitli pozlara bürünüyor.

[...] Bize mektup yazan dostlarımıza, Céphas, Marc Baptiste, Roubaix'den S.-D. ve diğerlerine, şöyle diyeceğiz: Medyum Buguet ruhları harekete geçiriyor; hazırlanan plaka objekteye yerleştiriliyor ve Buguet dua ediyor; konsantrasyonu ne kadar derin olursa, o kadar sarsılıp gücünü yitiriyor; bu sarsıntının gücüyle de Ruh'un varlığını hissediyor. Ruh sarsıntısı yaşanmadan sonuç alınamıyor. Genellikle birkaç denemeden sonra gücünü öylesine yitiriyor ki, bedeni bükülüyor ve yorgunluktan bitmiş, hiçbir şey yapamayacak halde yere yığılıyor; sanki sinir sisteminin özünü oluşturan bir sıvısı

alınmış gibi oluyor ve o zaman bir manyetizma seansıya uyutulup rahatlıyor, ertesi güne kadar bekleyip yeniden işe koyulabiliyor.

Bay Buguet sıradan fotoğraflar için olduğu gibi 20 frank alıyor; altı poz teslim ediyor. Fotoğraf çekirtmek isteyenlerin bu işin günü ve saati üzerine onunla önceden anlaşmaları ve bir sürü gereksiz soru yöneltmemeleri daha yerinde olur, çünkü Ruhlar bu işin sırrını ona vermemiş; işlem süresince kesin bir sessizlik ve düşünce birliği gerekiyor, bu güç görünmez varlıkların cisimleşmesini sağlayan moleküllerin yayılmasına yardım ediyor. Böylesine önemli bir olay karşısında merak çok boşuna bir şey olacağından, mümkün olduğunca kalabalıktan sakınmak gerek.

Anonim, "Paris'te Ruh Fotoğrafçılığı",
Revue spirite,
Journal d'études psychologiques,
Ocak 1874.



Revue spirite, Haziran 1874 sayısının kapak fotoğrafı.

Fotoğraf bir sanat mıdır?

Sanatların basit bir hizmetkâr mı, yoksa kendi başına bir sanat mı? Bu soru 1840'lardan itibaren gündeme gelir ve birçok yazının konusu olur. Sanat çevrelerinin başlangıçtaki ilgisini, hatta hayranlığını anlaşıldığı kadarıyla yeni tekniğe karşı giderek artan bir sevgisizlik izler. Özellikle Ruskin'in düşüncelerindeki değişimde bu süreç tam olarak hissedilmektedir.

Ruskin: "bu soylu bir icat"...

Oldukça şanslıydım; sıkıntı içinde olduğu söylenen yoksul bir Fransız bana daha önce çizmeye çalıştığım sarayların çok küçük, ama güzel dagerotiplerini gönderdi; bu canlı güneş ışığında çekilmiş dagerotiplerin görkemli şeyler olduklarını söylemek gerek. Sanki sarayın kendisini alıp getirmek gibi bir şey bu; her taş parçası ve her leke resimde görülüyor ve doğal olarak hiçbir orantı hatası da yok. Bu görüntülere gerçekten çok sevdim ve en sevdiğim başka eserlerin de dagerotiplerini yaptıracağım. Bu soylu bir icat –ne denirse densin– ve benim dört gün boyunca yaptığım gibi çalışan, yanılan, kem küm eden, sonra da kendisinin elde etmek için uzun süre boşuna çaba harcadığı sonuca yarım dakika içinde mükemmel ve kusursuz bir biçimde ulaşıldığını gören herkes bu icata bir daha küfretemeyecektir.

John Ruskin'in babasına yazdığı mektup,
Venedik, 7 Ekim 1845.

Benim desenlerim gerçeğin ta kendisidir –babama göre sözcüğün tam anlamıyla ve belki biraz fazla gerçek, ama beni her seferinde acımasızca mağlup eden dagerotipe göre yeterince gerçek değil. Daha iyisi hiçbir zaman kimsenin elinden gelmeyeceği için artık dagerotiple ittifak kurdum ve Floransa'dan gelirken yanımda değerli anılar getirdim. Kuşkusuz yüzyılın en harikulade icadı bu; kanımca, geniş yıkıcılar kitlesinin faaliyetinden bazı kalınlarını kurtarabilmemiz için elimize tam zamanında verilmiş bir icat. Sanat konusuna gelince, böyle bir icat keşke hiç yapılmayıp diyeceğim geliyor, çünkü gözü basit bir yorumla yetinemeyecek denli müşkülpesent hale getirecek.

John Ruskin'in W. Harrison'a
yazdığı mektup,
12 Ağustos 1846.

...“ama hiçbir sanatın eline su dökemez”

Fotografların, güzel sanatların en küçük meziyetini ya da yararını aşamayacağı; birçok ortak noktaları bulunan doğayla pinti bir karakteri de paylaştıkları ve emeginizin ürünü olmayan hiçbir geçerli şeyi onlardan alamayacağınız?? konusunda size güvence verebilirim. Fotograflar hiçbir kaliteli sanatı aşamaz, sanatın tanımı “insani bir niyet güdümündeki insan emeği”dir. Ve bu niyet, ya da tercihle düzenlemede kullanılan aklın kanıtı eserin asıl önemli bölümünü, özünü oluşturur; bunu algılamadığınız sürece sanata ilgili hiçbir şey algılamıyorsunuz demektir; ama bunu gerçekten anladığınız andan itibaren, bunun yerini başka hiçbir mekanizmanın tutamayacağını da algılersiniz. Üstelik fotograflar size elde etmeye çalışmadığınız hiçbir şey vermez. Bazı sahnelerin kayda geçirilmesi ve büyük ustaların desenlerinin kopyalarının çıkarılması konusunda hiçbir değerleri yoktur; ama zaten ne fotoğrafı çekilen sahne, ne de fotoğrafı çekilen desen söz konusu olduğunda, kendi dikkatiniz ve zahmetinizle gereken bedeli ödemediğiniz sürece, bu şeylerin kendilerinde var olan gerçek güzelliği göremezsiniz. Ve bu bedeli ödediğinizde artık peyzaj fotograflarına ilgi duymaz hale gelirsiniz. Gerçek görünseler de gerçek değildir onlar. Bozulmuş doğadan başka bir şey değildirler. Eğer aradığınız insan niyeti ve tasarısı değilse, yol kenarında karşınıza çıkacak ilk çalıktık tüm yaşam boyu biriktirebileceğiniz o güneşte kararmış kâğıtların hepsinde olduğundan daha fazla güzellik bulursunuz.

John Ruskin, *Lectures on Art*,
cilt 20, 1870.

Delacroix: “Bir tür sözlük”

Birçok sanatçı, gözün kusurlarını düzeltmek için dagerotipe başvurdu: Ben

de onlarla birlikte ve belki de eğitimde kullanılan cam veya tülle kopya çıkarma yöntemini eleştirenlerin görüşlerinin aksine, dagerotipi öğrenmenin –bu yöntem eğer iyi anlaşılırsa– eğitimdeki boşlukları tamamlayabileceğini savunacağım; ama bu araçtan gereğince yararlanabilmek için büyük bir deneyim gerekiyor. Dagerotip kopya çıkarmaktan daha fazla bir şey, nesneye tutulan ayna gibi; doğal modellerle yapılan desenlerde hemen her zaman ihmal edilen bazı detaylar orada çok özgül ve büyük bir önem kazanıyor, böylece sanatçıyı modelinin yapısı hakkında eksiksiz bir bilgi sahibi olma noktasına götürüyorlar; orada gölgeler ve ışıklar gerçek nitelikleriyle, yani kesinlik veya gevşekliklerinin tam derecesiyle görünüyor; bu çok hassas ayırımı yapılmadan resimdeki çıkıntılar elde edilemez. Ama dagerotipin bizi doğanın sırlarına erme konusunda biraz daha ileri götürecek bir çevirmenden başka bir şey olmadığını da gözden kaçırmamak gerek; çünkü bazı bölümlerdeki şaşırtıcı gerçekliğine karşın, gerçeğin bir yansımasından, aslına uygun olmaya çalıştıkça sahteleşen bir kopyadan başka bir şey değil henüz. Bize sergilediği yaradılış ayrıntınlıkları, bunlar tam tamına bizzat doğanın ayrıntınlıkları olsa da, haklı olarak herkesi şaşırtmakta ve etkilemektedir; ama makinanın büyük bir sadakatle kopyaladığı bu kusurlar bu aracıyı aradan çıkarıp modele baktığımızda gözlerimizi hiç de rahatsız etmez; göz, çok katı bir perspektifin şaşmaz ürünü olan aksi tesadüfleri bizim haberimiz bile olmadan düzeltir; akıllı bir sanatçının işini üstlenir: *Resim sanatında bilgi bilgiye değil, ruh ruha seslenir*. Bayan Cavé'nin bu düşüncesi ilimle ruh arasındaki eski kavgayı yansıtıyor: Dagerotipi bir danışman, bir tür sözlük gibi kullanacaklarına onu tablonun kendisi haline getiren sanatçılara yönelik bir eleştiri bu. Bu tür sanatçılar, önce mekanik yollarla elde edilen sonucu tablolarında fazla

bozmayacak bir gayret gösterdikleri zaman, doğaya daha çok yaklaşıklarına inanıyorlar. Madeni plaka üzerinde buldukları bazı efektlerin umutsuzluk verici mükemmelliği onları eziyor. Resimlerini o plakaya benzetmeye çalıştıkça, kendi zaaflarını keşfediyorlar. Bu nedenle onların eserleri, başka açılardan kusurlu bu kopyaların soğuk olması kaçınılmaz yeni kopyalarından öteye geçemiyor. Kısacası sanatçı, başka bir makinaya koşulmuş bir makina haline geliyor.

Eugène Delacroix,
"Le Dessin sans maître, par Mme
Elisabeth Cavé",
Revue des Deux Mondes, Eylül 1850.

Baudelaire: "Çok mütevazı bir hizmetkâr"

Bu acıklı günlerde ortaya çıkan yeni bir sanayi, aptallığın imanını doğrulamaya ve Fransız düşüncesinde ayakta kalabilmiş bazı tanrısal yönlerin yıkıma uğramasına az katkı yapmadı. Bu putperest kalabalık kendine layık ve tabii yaradılışına uygun bir ideal ileri sürüyordu. Dünyadaki, özellikle de Fransa'daki insanların resim ve heykel konusundaki güncel ilkesi şudur (ve kimsenin bunun aksini ileri sürebileceğini sanmıyorum): "Doğaya ve sadece doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenlerim var). Sanatın doğanın aynen kopyası olduğuna ve bundan başka bir şey olamayacağına inanıyorum (utangaç ve ayrılmış bir hizipse iğrenç türdeki nesnelerin, örneğin bir lazımlık veya bir iskeletin bu görüşün dışında tutulmasını istiyorum). Dolayısıyla doğadakiyle tıpatıp aynı sonucu bize sağlayacak bir sanayi mutlak sanat olacaktır." İntikamcı bir Tanrı bu kalabalığın dileklerini yerine getirdi. Daguerre de onun Mesih'i oldu. O zaman bu kalabalık kendi kendine şöyle dedi: "Madem ki fotoğraf bize aslına uygunluk konusunda aranan tüm güvenceleri veriyor (aptallar buna inanıyorlar!), o halde gerçek

sanat fotoğrafıdır." O andan itibaren tüm dünya toplumu sanki bir tek Narkissos'un bedeninde bütünleşerek, maden üzerine çıkarılmış bayagi görüntüsünün seyrine hücum etti. Güneşe tapan bu yeni guruhu bir çılgınlık, olağanüstü bir bagnaşlık kapladı. Tuhaf iğrençlikler ortaya çıktı. Karnavallardaki kasaplar ve çamaşırcılar gibi giydirilmiş gülünç erkek ve kadınları bulup bir araya getirerek, bu kahramanlardan durumun gerektirdiği mimikleri yüzlerinde koruyarak işlem için gereken süre boyunca yerlerinde durmalarını rica ederek, antik tarihin trajik veya sevimli sahnelerini yeniden üretip aktarmakla böbürlenildi. Demokrat yazarın biri bunu halkın arasına tarih ve resim zevkini yaymanın ucuz bir yolu olarak gördü ve böylece kutsal değerlere karşı çifte suç işleyerek, hem tanrısal resim, hem de yüce oyunculuk sanatına hakaret etti. Kısa süre sonra binlerce aç göz sanki sonsuzluğun pencerelerine eğilir gibi, stereoskopun deliklerine yapıştı. İnsanın doğal eğiliminde benlik sevgisi kadar canlı olan müstehcenlik düşkünlüğü kendini tatmin konusunda çıkmış böylesine güzel bir fırsatı kaçırmadı. Kimse bana çıkıp da bu saçmalıklardan sadece okuldan dönen çocukların zevk aldığını söylemesin; herkes bu işlere hayrandı.

[...] Fotoğraf sanayii, öğrenimlerini tamamlamayacak kadar yeteneksiz veya tembel olduklarından ressam olamamışların sığınağı olduğu için, bu evrensel hayranlık sadece körlük ve budalalık niteliğini taşımakla kalmıyor, intikam renklerine de bürünüyordu. Her türlü fesatta olduğu gibi, kötülerle budalaların el ele verdiği böylesine aptalca bir fesadın mutlak bir başarı kazanacağına inanmıyorum, daha doğrusu inanmak istemiyorum; ama fotoğrafın hayata kötü uygulanan ilerlemelerinin, sadece maddi nitelikte kalan tüm ilerlemeler gibi, zaten çok seyrek olan Fransız sanat dehasının iyice yoksullaşmasına çok katkı yaptığına kesinlikle iknayım.

[...] Fotoğrafın sanatın bazı işlevlerini ikame etmesine izin verilirse, kalabalığın aptallığında bulacağı doğal ittifakla, fotoğraf ya sanatı tamamen bozacak veya ikame edecektir. Bu nedenle gerçek ödevine geri dönmeli, bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama edebiyatı ne yaratan ne de ikame eden matbaa ve stenografi gibi çok mütevazı hizmetkârı olmalıdır.

Seyyahın albümünü zenginleştirip, belleğinin unutaçağı ayrıntıları gözlerinin önüne getirsin; doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskopik hayvanları büyütün, hatta gökbilimcinin varsayımlarını bazı bilgilerle güçlendirsün; mesleğinde mutlak bir maddi doğruluğa ihtiyacı olan herkesin sekreteri ve not defteri olsun, buraya kadar daha iyisi can sağlığı. Yıkılmak üzere olan harabeleri, zamanın kermirdiği kitapları, estamları ve yazmaları, biçimi yok olacak ve belleğimizin arşivinde bir yer ayrılması gereken değerli şeyleri unutulma tehlikesinden kurtarsın, bunun için ona şükran duyulacak ve alkış tutulacaktır. Ama elle tutulmazın, imgelem ürününün, insan ruhunu eklediği için bir değer kazananın alanına girmesine izin verilirse, vay halimize!

Charles Baudelaire,
"Modern İzleyici ve Fotoğraf",
Salon de 1859 [1859 Salon'u].

Redon: "Klişe, ölümden başka bir şeyi aktarmaz"

1876 - Kanımca fotoğrafın gerçek rolü, sadece desenlerin veya alçak-kabartmaların röprodüksiyonu için kullanılmaktır; böylelikle sanatı yolundan saptırmadan onu destekler, ona yardım eder.

Müzelerin bu şekilde kopyalarının çıkarıldığını düşünün; o zaman edebi gücün alanına girecek [...] ve zaman içinde yeni bir güvenliğe kavuşacak resim sanatı birdenbire akla hayale gelmeyecek bir önem kazanacaktır.

Başarı veya birdenbire zengin olma açlığı –belki de aptallığı–, gayretkeşliği veya

dizginsiz tutkusu sanatçıyı içindeki güzellik sezgisini bile bozacak denli alçaltmıştır. Fotoğrafı, kendisine gerçeği aktarması için doğrudan ve utanç verici bir biçimde kullanmaktadır. Bu yaklaşım ona ham görüngünün rastlantısal bir ürününden başka bir şey sağlamaz, ama o bu sonucun yeterli olduğuna –iyi veya kötü niyetle– inanır. Klişe ölümden başka bir şey aktarmaz. Doğanın karşısında hissedilen duygu bile ona çok daha özgün, kendisi tarafından denetlenen, benzeri olmayan bir gerçek toplamı verecektir. Öteki tehlikeli bir iletişimdir. Delacroix'ın fotoğrafı övdüğünü duydum: Çok şaşırdım. Gerçekten bunu söyleyip söylemediğini doğrulamak gerek.

Odilon Redon,

A soi-même,

Journal, 1861-1915

[Kendi kendime, Günce 1861-1915],
editör, 1961.

Goncourt'lar: "Şeylerin siyah giysisi"

4 Haziran 1857

Hôtel Drouot'yu, ilk fotoğraf satışı gördük. Bu yüzyılda her şey siyah oluyor: fotoğraf, şeylerin siyah giysisi gibi.

14 Ocak 1861

Kimi zaman halkların bir Tanrısı olacağı bir günün geleceğini düşünüyorum; insani biçimde var olacak bu Tanrı ve küçük gazetelerde hakkında tanıklıklar yayınlanacak. Bu Tanrı veya Mesih kiliselerde artık esnek ve ressamların imgelemine göre değişen, veya Veronica'nın tülündeki gibi bir görünüş bir kaybolan çizgilerle değil, portre fotoğrafıyla tasvir edilecek. Evet, fotoğrafı çekilen ve gözlüklü bir Tanrı hayal ediyorum ben! İşte o gün uygarlık doruk noktasına ulaşmış olacak.

Edmond ve Jules Goncourt,
Journal [Güncel], 1887-1896.

TEKNİK SÖZLÜKÇE

Albümün- Yumurta akından çıkarılan albümin, 1840'ların sonundan itibaren fotoğrafçılıkta çok kullanılır: Önce Niépce de Saint-Victor'un 1848'de doğru geliştirdiği ve uzun poz sürelerine karşın kâğıt negatiften daha net bir görüntü vermek avantajına sahip albüminli cam plaka üzerine negatif yönteminde kullanılır; daha sonra ve özellikle de 1850'lerden itibaren Blanquart-Evrard'ın icat ettiği baskı tekniği uyarınca albüminli kâğıda yoğun bir biçimde başvurulur: Önce tuzlanan, sonra da gümüş nitratla duyarlı kılınan bir kat albümin sürülen, genellikle çok ince bir kâğıt üstüne gerçekleştirilen baskının parlak ve perdahlı bir görünümü vardır. Tonları sarıdan kahverengiyeye, hatta menekşeye kadar değişebilir. Bu yöntemin en gözde olduğu dönem 1860-1870 arası olmakla birlikte, 20. yüzyıl başına dek kullanılmıştır.

Albüm kartı- 1860'ların ortasına doğru çıkan albüm kartı formatı (yaklaşık 16 x 11 cm.) kartvizit formatından daha büyüktür ve özellikle boy portreleri için uygundur; yüzyıl sonuna dek kullanılmıştır. Kimi zaman, İngiliz terminolojisiyle "kabine formatı" olarak da anlandırılır.

Ambrotip- 1854'te kolodyumlu yöntemden hareketle icat edilmiş yöntem. Ambrotip, görüntü çekilirken düşük ışıklandırılan, sonra kimyasal işlemle geçirilen kolodyumlu cam üzerine negatiftir. Görüntü daha sonra pozitif olarak görüldüğü koyu bir fon üzerine yerleştirilir. Bu ucuz yöntem, 1850'lerin ikinci yarısında mahfaza içinde piyasaya sürülme yöntemini taklit ettiği dagerotiple (özellikle ABD'de) rekabete girer.

Baskı- Fotoğrafın ilk yirmi, otuz yılında çoğunlukla kullanılan baskı tarzı, "temas yoluyla baskı" denen yöntemdir: Negatif, genellikle presli şaside baskı kâğıdıyla doğrudan temas sokulur ve görüntü ya ışıktaki bırakma yoluyla (doğrudan kararıma denen baskı yöntemi), ya kimyasal bir madde yardımıyla (görüntüyü açığa çıkarıcı madde, revelatör) elde edilir. Dolayısıyla elde edilen pozitifler, negatife aynı boydadır. Pozitiflerin baskıda büyütülmesi (agrandisman) işlemi (veya o dönemde daha sık kullanılan terimle "büyümesi", grandisman) ancak daha sonraları, 1880'lerden itibaren yaygınlaşır. O döneme gelinceye dek, genellikle negatifi doğrudan büyütme (büyütülmüş veya genişletilmiş klişe), sonra temas yoluyla pozitif

görüntü basmak yöntemi tercih edilmektedir.

Dagerotip- Üzeri kendisine bir ayna görünümü veren ince bir gümüş katmanıyla kaplanmış bakır bir plakadan oluşan madeni dayanak üzerine fotoğraf. Bakış açısına göre negatif veya pozitif olarak görünebilir ve kimi zaman boya maddeleriyle renklendirilir. Dagerotip, en çok kullanılan formatları yaklaşık 7 x 5 cm. (plakanın dokuzda biri) ile 16,5x21 sm (tam plaka) arasında değişen ve her çekimde tek görüntü alınan bir fotoğraf yöntemidir. Portre alanında en sık kullanılan formatlar 8 x 7 cm. (altıda bir plaka), 10,5 x 8 cm. (çeyrek plaka) ve toplu resimler için 16 x 12 cm.'dir (yarım plaka).

Doğrudan yöntemler- Negatif gibi bir ara kaynaktan geçmeden, her çekimde tek görüntü veren yöntemlerin tümünü ifade eder: dagerotip, ambrotip, ferrotip, Bayard'ın kâğıt üzerine yöntemi, Talbot'ın fotojenik deseni...

Ferrotip- 1850'lerin başında ortaya çıkan bu yöntem ambrotipe yakındır, ama burada cam plakanın yerini karartılmış demir plaka almıştır. Çok ucuz olan ve tutulan bu yöntem, 20. yüzyıla dek panayır fotoğrafçıları tarafından çok kullanılmıştır.

Fotoğraf/Fotografi- "Fotoğraf" terimi araç yeni ortaya çıktığında, fotoğraf çekeni değil (ona "fotografist" denmektedir) fotoğraf makinasını, hatta fotoğrafik görüntünün kendisini ifade etmek için kullanılır. Günümüzde kullanılan ifadeler ancak 1850'lerin ikinci yarısından itibaren yerleşmeye başlar. "Fotografi" terimiyle bir cins/tür ismi değeri ancak 1850'lerde edinir ve öncelikle ışık yoluyla görüntü oluşturmada kullanılan tüm yöntemleri ifade eder. 1850'lerin sonuna dek "heliyografi" veya "dagerotipi" terimleri de aynı anlamda kullanılır, sonra daha sınırlı bir anlam alır: Birincisi sadece Niépce'in adını verdiği yöntemi, ikincisiyse sadece Daguerre'nin geliştirdiği yöntemi ifade eder. **Fotojenik desen-** Fox Talbot'ın 1835'te 1838 arasında geliştirdiği ve duyarlı kâğıt üzerine konup ışıklanan bir nesnenin doğrudan bıraktığı izle, ya da bir karanlık oda yardımıyla oluşturulan tek negatif görüntüler elde etmesini sağlayan fotoğraf yöntemine verdiği ad. 1835'te bu "fotojenik desenler" yardımıyla ters değerli görüntüler, yani "negatiflerin negatifi", dolayısıyla pozitif görüntüler elde etmeyi

düşündü; bu düşüncüyü ancak beş yıl sonra, kalotipi icat ederek hayata geçirebildi.

Fotomekanik (yöntem)- 1880'lerde ortaya çıkan bu terimin altında, pozitif görüntünün mekanik olarak basıldığı tüm teknikler toplanmaktadır. Bu teknikler özellikle 1850'lerin sonundan itibaren gelişir ve esas olarak fotogalvanografi (Pretsch, 1854), fotolitografi (Poitevin, 1855), fotogliptik gravür (Talbot, 1858), fotoglipti veya woodburytype (Woodbury, 1864), kolotip veya albertip, helyotip, fototip (Albert, 1867), son olarak da fotogravür veya helyogravürü (Karel Klic, 1879) kapsarlar. Bu sonuncu yöntem daha sonra çeşitli uyarlamalar ve düzeltmelerden geçmiştir.

Jelatinli gümüş bromür- 1870'lerin başında İngiliz Richard Leach Maddox'ın icat ettiği ve günümüzde bile hâlâ kullanılan yöntem. 1870'ler boyunca mükemmelleştirilen bu teknik, 1880'lerin başında ikili bir avantaja sahiptir: Hem çok hızlıdır, hem de negatifler çekimden uzun süre önce hazırlanabildiğinden, çok kullanışlıdır. Kolodyum tekniğinin yerini alan jelatinli gümüş bromür, "enstantane devrimi"nin başlıca yapı taşıdır.

Kalotip- Yunanca *kalos*, "güzel"den türetilmiş sözcük. Talbot'ın 1840-1841'de geliştirip patentini aldığı, kimi zaman "talbotip" de denen kâğıt üzerine negatif-pozitif yöntemine verdiği resmi ad. Bu yöntem, daha sonra ortaya çıkan tüm negatif-pozitif yöntemlerin atasıdır; fotoğrafçılığı çoğul baskı devrine koşturur. Gümüş nitratla duyarlı kılınan mektup kâğıdına çekilen negatif, genellikle tuzlu kâğıt yönteminin yardımıyla basılıyordu: Gümüş klorürle duyarlı kılınan kâğıdın üzerine negatif örtülüyor ve daha sonra ikisi birden güneşe bırakılıyor, görüntü güneş ışınları altında önce yavaş yavaş beliriyor, sonra banyo edilip sabitleniyordu. Renkleri sepyadan siyaha kadar değişen pozitif görüntülerin ayırt edici niteliği mat görünümüne ve konturların belirsizliğidir; bu nedenle söz konusu teknik portre alanında piyasaya sürülmeye uygun değildi. 1840'ların sonunda bu teknikte özellikle Blanquart-Evrard'ın çabalarıyla birçok düzeltmeye gidilmiş, özellikle amatörler tarafından 1860'lara kadar kullanılmıştır.

Kartvizit- Disdéri'nin 1854'te patentini aldığı fotoğraf formatı. Kartviziti formatındaki kartonların üzerine yapışınan bu küçük portrelerin (yaklaşık 9 x 6 cm.) ortaya çıkışı, fotoğraf ekonomisinde bir devrim yarattı. Yöntem

19. yüzyıl sonuna dek kullanılsa da, asıl kartvizit modası 1858-1870 yılları arasında hüküm sürmüştür.

Kömür- Poitevin'in 1855'te geliştirdiği, çift renkli jelatin ve kömür tozuna dayalı kömürlü yöntem, çok dayanıklı ve siyahları çok koyu görüntüler verir. Yöntem çeşitli mucitler tarafından mükemmelleştirilmiş, en sonunda da İngiliz Swan 1864'te patentini almıştır.

Kolodyum- Sulfürik eter-alkol karışımında nitroselüloz çözeltisinden oluşan madde. Kullanılışı 1850 tarihlidir; Frederick Scott Archer'in yaş kolodyumlu adı verilen cam plaka üzerinde negatif yöntemi geliştirmesiyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Albüminli cam üzerine negatif yönteminden daha duyarlı ve hızlı olan bu yöntem 1880'lerin başına dek en çok kullanılan fotoğraf yöntemi olarak kalmıştır. Kullanımındaki güçlükler nedeniyle 1855'ten itibaren yerine kuru kolodyum adı verilen yöntem geçirilmeye çalışılmıştır. Bu ikinci yöntemin, kullanımı daha kolay olmakla birlikte, çok daha ağır işlediği ortaya çıkmış ve hesaplanan başarıyı kazanamamıştır.

Kolodyumlu cam üzerine negatifler görüntülerdeki kahverengi/krem tonlar ve plakaların daha kalın oluyluyla sonraki jelatinli gümüş bromür negatiflerden ayrılır. **Siyanotip-** Gök bilimci John Herschel'in 1842'de icat ettiği ve mavinin tonlarında görüntüler veren potasyum ferropusyatlı yöntem. Bu basit, ekonomik, dayanıklı teknik yüzyıl boyunca özellikle mimari planların kopyasının çıkarılmasında kullanıldı.

Stereoskopi- 1850'lerin başında ortaya çıkan ve kabartı yapılmasını yaratmayı sağlayan fotoğraf yöntemi: Görüntü çekimi aynı nesnenin, iki göz arasındaki açılığa denk düşen hafifçe farklı açılardan iki fotoğrafının alınması için tasarlanmış bir aygıtla (stereograf) gerçekleştirilir. Banyo edilip kartonlara yapışınan küçük boy (yaklaşık 10 x 10 cm.) bu iki fotoğrafa daha sonra iki göz deliği olan bir aletle (stereoskop) bakılır, böylelikle kabartı ve derinlik algısı mümkün olur. Stereoskopik fotoğraf modası 19. yüzyılın tüm ikinci yarısı boyunca sürmüş ve iki dünya savaşı arasındaki döneme dek devam etmiştir.

Ters (görüntü)- Bu terim 19. yüzyılda dagerotipin başlangıç döneminde çok sık olduğu üzere optik açıdan ters bir görüntüyü, veya değerleri ters olan, yani negatif bir görüntüyü ifade edebilir. Negatifte genellikle "klişe" de denir.

KAYNAKÇA

Genel eserler ve dergiler

M. Frizot (yay. yön.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, 1995.
 M. Frizot, *Histoire de voir*, Paris, Photo-Poche, 1989.
 J. C. Lemagny ve A. Rouillé (yay. yön.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1993.
 N. Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Fr. çev. Paris, Abbeville, 1992.
 A. Rouillé, *La photographie en France, Textes et controverses, 1816-1870*, Paris, Macula, 1989.
Etudes photographiques, altı aylık dergi, Paris, Société française de la Photographie.
History of Photography, üç aylık dergi, Londra.

Teknik

G. Baldwin, *Looking at Photographs*, Malibu, Getty Museum, 1995.
 B. Lavédérine, *La conservation des photographies*, Paris, Presses du CNRS, 1990.
 F. Séguy, *Le Sens et l'origine du vocabulaire technique en photographie*, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

Bölüm I

G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Mass.)-Londra, MIT Press, 1999.
 F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
 M. Frizot ve dig., 1839, *La photographie révélée*, Paris, CNP, 1989.
 J.-L. Marignier, *Niépce, l'invention de la photographie*, Paris, Belin, 1999.
 L. J. Schaaf, *Out of the Shadows, Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, New Haven ve Londra, Yale University Press, 1992.

Bölüm II

R. Brettell ve R. Fluckinger, *Paper and Light, The Calotype in France and Great Britain*, Boston, Godine, 1984.
 J. Buerger, *French Daguerrotypes*, Chicago, Chicago University Press, 1989.

A. Jammes ve E. Parry Janis, *The Art of French Calotype*, New Haven, Yale University Press, 1983.
 F. Reynaud (yay. yön.), *Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris-Musées, 1989.

Bölüm III

F. Heilbrun, M. Morris Hambourg, P. Néagu (ayy. yön.), *Nadar*, Paris, RMN, 1994.
 A. Mac Cauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1870*, New Haven, Yale University Press, 1995.
 J. Sagne, *L'Atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992.

Bölüm IV

F. Heilbrun, B. Marbot, P. Néagu, *L'invention d'un regard*, Paris, RMN, 1989.
 M. A. Sandweiss (yay. yön.), *Photography in Nineteenth Century America*, New York, Abrams, 1996.
 A. Thomas (yay. yön.), *Photographie et science, une beauté à découvrir*, Montreal, 1997.

Bölüm V

S. Aubenas ve dig., *L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/BnF, 1997.
 Q. Bajac, *Tableaux vivants, fantaisies photographiques victorienne*, Paris, RMN, 1999.
 M. Bartram, *The Preraphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1985.
 A. Scharf, *Art and Photography*, Londra, Penguin, gözden geçirilmiş baskı, 1974.

Bölüm VI

S. Aubenas ve A. Gunthert, *D'encre et de charbon. Le concours du duc de Luynes*, Paris, BnF, 1997.
 A. J. Hamber, *A Higher Branch of the Art. Photography of the Fine Arts in England, 1839-1880*, Londra, 1995.
 D. Pellerin, *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, Paris, BnF, 1996.
 N. Perez, *Focus East*, Tel Aviv, 1992.

RESİMLERİN LİSTESİ

KAPAK

Ön kapak- John Thurston Thompson, *John Webb koleksiyonundan Venedik aynası (detay)*, 1853, albüminli kâğıt, Victoria and Albert

Museum, Londra.
Arka kapak- Disderi Albümü no: 6, s. 27. Musée d'Orsay, Paris.
Sırt- Nadar, *Pantomimci Deburcau Fotoğrafçı Pierrot kılığında (detay)*, 1854-1855, tuzlu kâğıt

üzerine, Musée d'Orsay.

GİRİŞ

1 Lewis Carroll, *Marion Terry'nin portresi*, 13 Temmuz 1865, kolodyumlu cam

negatif, Musée d'Orsay.
 2 John B. Greene, *Thebai Kolosu*, 1854, tuzlu kâğıt, Musée d'Orsay.
 2-3 John B. Greene, *Thebai Kolosu (detay)*, 1854, kâğıt negatif, Musée d'Orsay.

4 Nadar, Prens Czartorysky, 1856-1859, tuzlu kağıt, Musée d'Orsay.
 4-5 Nadar, Prens Czartorysky (detay), 1854, kolodyumlu cam negatif, Musée d'Orsay, Kültürel miras fotoğraf arşivi, Paris.
 6-7 Jean-Baptiste Frénet, *İki kadın* (detay), 1855-1860'a doğru, kolodyumlu negatif, Musée d'Orsay.
 7 Jean-Baptiste Frénet, *İki kadın* (detay), 1855-1860'a doğru, tuzlu kağıt, Musée d'Orsay.
 8-9 Denis Edouard Baldus, Avignon, 1856 su baskını (detay), kağıt negatif, Musée d'Orsay, Kültürel miras fotoğraf arşivi, Paris.
 9 Denis Edouard Baldus, Avignon, 1856 su baskını, tuzlu kağıt, Musée d'Orsay.
 11 Théodule Deveria, *Edjou Tapınığı*, 1859, tuzlu kağıt, Musée d'Orsay.

BÖLÜM I

12 Nicéphore Niépce, *Bir gravürün röprodüksiyonu: figürlü peyzaj*, 1825'e doğru, çinko üzerine helyografik plaka. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.
 13 Giroux'un imal ettiği Daguerre karanlık odası, 1839. Science Museum, Londra.
 14 üst Bir dioramaya bakan insanlar, gravür, *L'illustration* Kasım 1843 sayısı içinde.
 14 alt Karanlık oda deseni, gravür, A. Ganot, *Traité de physique* içinde, Paris, 1859.

15 E. Thiesson, *Daguerre'in Portresi*, 1844, dagerotip, Musée Carnavalet, Paris.
 16 Nicéphore Niépce'in Portresi, gravür, Louis Figuier, *Les Merveilles de la science: la photographie* içinde, 1888.
 17 Nicéphore Niépce, *Gras du Loup'un bir penceresinden görünüm*, 1826 (?), helyografi. Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas, Austin.
 18 William Henry Fox Talbot, *Astrantia Major*, 13 Kasım 1838, fotojenik desen. The Royal Photographic Society, Bath.
 19 üst Richard Beard, *William Henry Fox Talbot'in Portresi*, 1844, dagerotip. The Fox Talbot Museum, Lacock.
 19 alt W. H. F. Talbot, *Pencere çerçevesi, fotojenik desen, Ağustos 1835*. National Museum of Photography, Film and Television, Bradford.
 21 Carl A. Steinheil ve Franz von Kobell, *Kağıt üzerine fotoğraf denemeleri*, 1839 (1930'a doğru gerçekleştirilmiş röprodüksiyon). Agfa Photo-Historama, Ludwig Museum, Köln.
 22 üst Louis Daguerre, *Deniz kabukları ve fosiller*, 1837-1839, dagerotip. Musée des Arts et Métiers/CNAM, Paris.
 22 alt Hippolyte Bayard, *Paris Görünümü*, bir *Fotoğraf denemeleri albümü*'nden alınmıştır, 1839, doğrudan pozitif.

Société française de Photographie, Paris (SFP).

23 Louis Daguerre ve Isidore Niépce'ye ödenek bağlayan 7 Ağustos 1839 tarihli yasa, sıra numarası A 1155. Ulusal Arşivler, Paris.
 24 Louis Daguerre, aynı montajda birleştirilmiş Temple bulvarından görünüm ve Natürmort, 1838-1839. Münchner Stadtmuseum, Fotomuseum, Münih.
 25 üst Arago 19 Ağustos 1839'da, Daguerre'in buluşunu Enstitü'ye sunuyor, gravür, Louis Figuier, *age'de. Bibliothèque Nationale de France*, Paris (BnF).
 25 ort Daguerre'in *Histoire et description du daguerrotyp et du Diorama* adlı broşürünün kapakı, 1839. BnF.
 25 alt Louis Daguerre'in (?) laboratuvarından kimyasal ürünleri de içeren kutu. Musée des Arts et Métiers/CNAM, Paris.
 26 Hippolyte Bayard, *Bogulmuş Adam*, 18 Ekim 1840, doğrudan pozitif. SFP.
 27 Mautriset, *Dagerotip Çılgınlığı*, 1840, taşbaskı. Musée d'Orsay.
 28 Louis Daguerre (ona mal edilmektedir), *Huet'in Portresi*, 1837 (?), özel koleksiyon, Paris.
 29 Henry Fitz, *Otoportre*, Kasım 1839, dagerotip. National Museum of American History, Smithsonian

Institution, Washington.

BÖLÜM II

30 John Thurston Thompson, *John Webb koleksiyonundan Venedik aynası* (detay), 1853, albüminli kağıt.
 Victoria and Albert Museum, Londra.
 31 George Barnard, *Oswego değirmenlerinde yangın*, 5 Temmuz 1853, dagerotip. George Eastman House, Rochester.
 32 üst İsimsiz Fransız, *Delikanlı*, 1840'a doğru, dagerotip. Musée d'Orsay.
 32 alt Buron'un imal ettiği mükemmelleştirilmiş ve taşınabilir dagerotip, taşbaskı, Buron, *Le Daguerrotyp* içinde. Musée d'Orsay.
 33 üst Wolcott ve Johnson sisteminin patentii, 1840. National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington.
 33 alt İsimsiz Amerikan, *İki kızın portresi* (?), 1850'ye doğru, dagerotip. Musée d'Orsay.
 34 üst İsimsiz Amerikan, *Dagerotiple portre çekim seansı*, 1850'ye doğru, kağıt üstüne suluboya. Musée d'Orsay.
 34 alt Dagerotiple portre çekimi için atölye iskemlesi, 1845'e doğru. Musée français de la photographie, Bièvres.
 35 Honoré Daumier, taşbaskı, *Le Charivari* içinde, 7 Aralık 1846. BnF.

36 *Fotograf Denemeleri*, Amerikan karikatürü, *Harper's New Monthly Magazine* içinde, Ağustos 1856.
37 Albert Southworth ve Josiah Hawes, *Bayan J. Hawes ve Alice*, 1840'a doğru, dagerotip. Museum of Fine Arts, Edward Southworth Hawes'in babası Josiah Johnson Hawes anısına bağış, 43.1.421, Boston.
38 üst Jean-Louis-B. Gros, *Panathencum frizi*, 1850, dagerotip. Musée d'Orsay.
38 alt İsimsiz, *Mikroskopla görülen hücreler*, 1840'a doğru, dagerotip, BnF.
39 W. H. F. Talbot, *Kışın ağaçlar*, 1841 (?), kalotip. Musée d'Orsay.
41 David Octavius Hill ve Robert Adamson, *Balıkçı çocukları*, *Newhaven*, 1845'e doğru, kalotip. National Galleries of Scotland, Edinburgh.
42-43 W. H. F. Talbot, *Saman yığını*, Nisan 1844, negatif kalotip. National Museum of Photography, Film and Television, Bradford.
44 Ernest Benecke, *Yukan Mısır, Wassilehet Zbedeh Ghawagee*, 1852, tuzlu kâğıt. Gilman Paper Company Collection, New York.
45 üst Charles Nègre, *Diriliş Meleği, Notre Dame de Paris*, 1853 (?), tuzlu kâğıt. Musée d'Orsay.
45 alt Victor Regnault, *İhi oğlunun portresi*, 1854'e doğru, tuzlu kâğıt, SFP.
46 Henri Le Secq, *Halk Hamamı*, 1852-1853, tuzlu kâğıt.

Bibliothèque des arts décoratifs, *Le Secq fonu*, Paris.
47 üst Negretti ve Zambra, *Crystal Palace'in üst galerisi*, 1854'e doğru, albüminli kâğıt. Musée d'Orsay.
47 alt Claude-Marie Ferrier, *Flint Glass Diski*, tuzlu kâğıt, *Jüri Raporları* içinde, 1851. Özel koleksiyon, Paris.
48 sol Ludwig Belitsky, *15. yüzyıldan Venedik cam eşyaları*, 1855, tuzlu kâğıt. Hochschule der Künste, Hochschulbibliothek, Berlin.
48 sag Kolodyumun sürülmesi, gravür, *Le Magasin pittoresque* içinde, 1863. Musée d'Orsay.
49 Édouard Denis Baldus, *La Faloise şatosunda grup fotoğrafı*, 1857. Musée d'Orsay.

BÖLÜM III

50 Charles Fredricks, *Photographic Temple of Art*, 1850'ye doğru, albüminli kâğıt. Agfa Photo-Historama, Ludwig Museum, Köln.
51 Nadar, *Fotoğrafçı yağmuru*, taşbaskı, *Le Journal pour rire* içinde, 1855. BnF.
52 İsimsiz, *New York'ta Meade hardeşlerin salonu*, gravür, 1853.
53 İsimsiz Amerikan, *Erkek portresi*, 1855-1860, ambrotip. Musée d'Orsay.
54 Eugène Disdéri, *Adelaide Ristori, Medea rolünde*, 1863, kesilmeden önceki halinde kartvizit planşı. Musée d'Orsay.

55 üst Reklam, *Le Figaro*'da, 30 Eylül 1860. Musée d'Orsay.
55 sag Eugène Vilette, *Fantezi grup fotoğrafı*, 1865'e doğru, kartvizit formatı. Musée d'Orsay.
56 üst Napoléon Sarony, *Sarah Bernhardt'in Portresi*, 1891, albüm kartı. Musée d'Orsay.
56 aşağı Eugène Disdéri, *İmparatorluk Ailesi*, 1865'e doğru, mozaik kartviziti. Musée d'Orsay.
57 Pierre-Louis Pierson, *Bacah etüdü*, 1861-1867 (baskı 1900'e doğru). Musée d'Orsay.
58 Nadar, *Capucines bulvarı*, 35 numaradaki atölyenin cephesi, 1830'a doğru, albüminli kâğıt, BnF.
59 üst Pascal A. J. Dagnan-Bouveret, *Fotoğrafıda dağın*, 1879, yağlıboya tablo. Musée des Beaux-Arts, Lyon.
59 alt Modes parisiennes'den illüstrasyon, 16 Ocak 1864, BnF.
60 sol Boissonnas Stüdyosu, *Boissonnas Atölyesi*, 1870'e doğru, albüminli kâğıt. Özel koleksiyon.
60 sag Van den Anker, *Disdéri'nin karikatürü*, *Le Journal amusant* içinde, 11 Ağustos 1863. Musée d'Orsay.
61 Kont Olympe Aguado, *Otoportre*, 1855'e doğru, albüminli kâğıt. BnF.
62 H. Krone, *Suluboyayla rötuşlanmış albüminli kâğıt üzerine başlıklar (Fotograf Müzesi'nden 60 no.lu planş)*, 1857. Krone-

Sammlung. Institut für Angewandte Photophysik, Technische Universität, Dresden.
63 sol A. Gaudin, *Fotograf atölyesi*, 1860'a doğru, albüminli kâğıt üzerine stereoskopik görüntü. BnF.
63 sag Jules Raudnitz, *Fotograf atölyesi*, 1865, albüminli kâğıt üzerine stereoskopik görüntü. BnF.
64-65 Henri de La Blanchère, *Rachel, Phedra rolünde*, 1859, rötuşlan önce ve sonra. Musée d'Orsay.
66 üst Dişi Muayenehanesi ve Dagerotipi, Amerikan reklamı, Nisan 1859.
66 alt Charles Hugo, *Marine-Terrace Hatırası*, 1855-1856, fotoğraflar ve suluboya. Musée Victor Hugo, Paris.
67 John Thomson, *Londra, Clapham'da gezgin fotoğrafçı*, "woodburytype", *Street Life in London* içinde, 1877-1878. Özel koleksiyon, Paris.
68 sol Nadar'ın imzası, kartvizitiin arka yüzü. Musée d'Orsay.
68 sag Nadar, *Atölyede çekilmiş balonda otoportre*, 1866, kartviziti. Musée d'Orsay.
69 Nadar, *Pandomimci Debureau Fotoğrafçı*, *Pierrot hılığında*, 1854-1855, tuzlu kâğıt. Musée d'Orsay.

BÖLÜM IV

70 Eugène Pirou, *Clamart amfiteatrında öldürülüp teşhir edilen ulusal muhafızların fotoğrafları*, Nisan-

Mayıs 1871. Paris Arşivleri.

71 Roger Fenton, *Kırım'da kullanılan fotoğraf arabası*, 1854, tuzlu kâğıt. Victoria and Albert Museum, Londra.

72 Edouard Denis Baldus, *Lyon'da 1856 su baskını*, tuzlu kâğıt. Musée d'Orsay.

73 Charles Nègre, *Vincennes imparatorluk düşkünü yurdunun yemekhanesi*, 1858-1859, albüminli kâğıt. Musée d'Orsay.

74 İsimsiz, *Ariège davasından iki hükümlünün portreleri*, 1864, kartvizit. Musée de la Préfecture de Police, Paris.

75 Timothy H. O'Sullivan, *Ruby Valley, Nevada*, 1868, albüminli kâğıt. The American Geographical Society Collection, University of Wisconsin-Milwaukee Library.

76-77 Timothy H. O'Sullivan, *Ölüm hasadı (Gettysburg savaş alanı)*, 1863, albüminli kâğıt. The Art Institute of Chicago, Mrs Everett Kovler'in bağışı, 1967.330.37.

77 sag Roger Fenton, *Kırım savaşı, hafif süvari birliği karargâhı: Samimi dostluk*, 1855, tuzlu kâğıt, Musée d'Orsay.

78 Delmaet ve Durandelle, *Paris Opera'sının Şantiyesi*, 1867-1868, albüminli kâğıt. BnF.

79 Robert Howlett, *Great Eastern yapım şantiyesi*, 1857. Giman Papr Company Collection, New York.

80 Andrew J. Russell, *Geçici ve nihai köprüler*

ve Citadel Rock, Green River, Wyoming, 1867-1868, albüminli kâğıt.

Yale Collection of Western Americana, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

81 üst Hugh Welch Diamond, *Delili kadın portresi*, 1853'e doğru, albüminli kâğıt. Musée d'Orsay.

81 alt Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne ve Adrien Tournachon, *Deriye yapışık kasların ve kasların birarada elektrik ile kasılması: acıyla karışık dehşet, işkence*, 1856-1857, tuzlu kâğıt.

Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. 82 alt *Fotografçı seyahatte*, gravür. G. Tissandier, *Les Merveilles de la photographie* içinde. BnF.

82-83 Warren De La Rue, *1860 güneş tutulmasının evreleri*, albüminli kâğıt. Royal Astronomical Society, Londra.

84 üst Cham, *Bay Nadar'ı mı anyorsunuz?*, desen. Le Charivari içinde, 5 Mart 1865. BnF.

84 alt Dubroni makinası, 1865, reklam gravürü. Musée d'Orsay.

85 Louis Ducos du Hauron, *Yaprak ve çiçek tacyaprakları röprodüksiyonu: eski denemeler*. 1869-1870, üçrenkli. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

86-87 Eadweard

Muybridge, *Dört nal*, 1878-1879, albüminli kâğıt. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

86 alt Oscar G. Rejlander, *Jonglör*, 1859, albüminli kâğıt. The Royal Photographic Society, Bath.

88 Robert Schlagintweit, *Nitu, Amarkantak yaylasından bir Hintli*, 1856, platinotip. Bayerische Staatsbibliothek, Münih.

89 Louis A. ve Auguste R. Bisson, *Yarık Yola Çıkış*, 1860, albüminli kâğıt. BnF.

90 Charles Marville, *Sokak lambası, Royale sokakı*, 1870'e doğru (?), albüminli kâğıt, Musée Carnavalet, Paris.

91 Thomas Annan, *Küçük Sokak*, no: 19, *High Street, Glasgow*, 1868, albüminli kâğıt. Musée d'Orsay.

BÖLÜM V

92 Julia M. Cameron, *Floss ve Iolande*, 1864, albüminli kâğıt, Victoria and Albert Museum, Londra.

93 Oscar G. Rejlander, *Bebek Fotoğraf Resim'e ek bir fırça veriyor*, 1856'ya doğru, albüminli kâğıt. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

94 üst Vallou de Villeneuve, *Nü: sanatçılar için çıplak model*, 1853, tuzlu kâğıt. BnF.

94 alt Jean-Baptiste Corot, *Otoportre*, 1858, cam klişe plakası. BnF. 95 Désiré Fr. Millet, *Ingres'in bir tablosunun*

röprodüksiyonu, 1852, dagerotip. Musée Ingres, Montauban. 96 Gustave Le Gray (*ona mal edilmiştir*), *Doga etüdları*, *Fontainebleau*, 1850'ye doğru, tuzlu kâğıt. Musée d'Orsay.

97 Roger Fenton, *Odalık*, 1858, albüminli kâğıt, The Metropolitan Museum of Art, New York.

The Rubel Collection, Purchase, Lila Acheson Wallace, Anonymous, Joyce and Robert Menschel, Jennifer and Joseph Duke, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee Gifts, 1997 (1997.382.34).

98 David Octavius Hill ve Robert Adamson, *D. O. Hill'in Portresi*, 1843. The National Portrait Gallery, Londra.

99 C. T. Thompson, *London Photographic Society ile Société française de Photographie'nin*

Londra'daki South Kensington Museum'da

açtıkları 1858 sergisinden bir görünüm, albüminli kâğıt, Victoria and Albert Museum, Londra.

100 Gustave Le Gray, *Deniz manzarası: Sète'ye Ağde tepesi ve Akdeniz*, 1856-1859, çift negatifle albüminli kâğıt üzerine, Musée d'Orsay.

100-101 Gustave Le Gray, *Deniz manzarası*, 1856-1859, çift negatifle albüminli kâğıt üzerine. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

101 alt Nadar, *fotografin Güzel sanatlar Salonu'na kabulüne ilişkin üç*

desen, *Le Journal amusant* içinde, no: 55, 17 Ocak 1857 ve no: 172, 16 Nisan 1859, BnF.

102 De Torbecet, Allain ve Cie, *Sanatçı*, 1860'a doğru, kartvizit baskı.

103 Marcelin, Rejlander, *Le Journal amusant* içinde, Eylül 1856, BnF.

104 Oscar G. Rejlander, *İki Yaşam Tarzı*, 1857, albüminli kâğıt üzerine fotomontaj. The Royal Photographic Society, Bath.

105 Henry Peach Robinson, *Ormanda Tatil için etüd*, 1858'e doğru, fotoğraf ve karakalem. Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas, Austin.

106-107 Henry Peach Robinson, *Escalot'un Hanımı*, 1858, albüminli kâğıt üzerine fotomontaj. The Royal Photographic Society, Bath.

107 yuk Julia M. Cameron, *Kral parçalanmış bir sütun gibi yatıyordu yerde*, 1874-1875, kömürlü kâğıt. Hulton Deutsch Collection, Londra.

108 Lady Clementina Hawarden, *Fotoğrafçının kızlarından birinin portresi*, 1860'a doğru, albüminli kâğıt, Musée d'Orsay.

109 Lewis Carroll, *Marion ve Florence Terry*, 14 Temmuz 1865, özgün cam negatiften Patrice Schmidt'in modern baskısı. Musée d'Orsay.

BÖLÜM VI

110 Achille Bonnuit ve Gérard Derischweiler, *Bahçede stereoskopi seansı*, 1865'e doğru, albüminli kâğıt, Musée d'Orsay.

111 *The Far East*, fotoğraflarla resimlenmiş dergi, 1870'e doğru. Musée d'Orsay.

112 üst Himely, *Roma'da Ripetta'nın görünümü*, dagerotipten yapılmış gravür, *Excursions daguerriennes* içinde, 1840. BnF.

112 alt Nicolas Marie Paymal Lerebours, *Roma, Ripetta Limanı*, 1840, dagerotip. The Robinson Library, University of Newcastle upon Tyne.

112-113 Isimsiz, *Reading matbaasının görünümü*, 1846, kalotip. Fox Talbot Museum, Lacock.

114 Anna Atkins, *Yosun*, planş, *British Algae* içinde, 1843-1853, siyanotip. Muséum national d'Histoire naturelle, kriptogami laboratuvarı, Paris.

115 Maxime Du Camp (baskı: Blanquart-Evrard), *Nübye: Kalabşah, tapınağın arka cephesindeki heykeller*, tuzlu kâğıt, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* içindeki 92. planş, 1852. Musée d'Orsay.

116 Adolphe Braun, *Natürmort, tilki avı ganimeti*, 1867'ye doğru, kömürlü kâğıt. Musée d'Orsay.

117 üst Charles Nègre, *Préault'nun "Ölümün*

Sessizliği" adlı eserinin röprodüksiyonu, helyografik gravür, Musée d'Orsay.

117 alt John Thomson, *Yoksul Kadın*, "woodburytype", *Street Life in London* içinden planş, 1877-1878. National Galleries of Scotland, Edinburgh.

119 üst Désiré Charnay, *Mitla, sarayın büyük salonu*, 1859, *Cités et ruines américaines* içinden 10. planş, 1862, BnF.

119 alt Isimsiz, Charnay'in fotoğrafından yapılmış gravür, *L'illustration*, 14 Aralık 1861, Musée d'Orsay.

120 Isimsiz, *Kalıtımsal torticosis*, *Revue photographique des hôpitaux de Paris* içinde, 1872, planş VIII, BnF.

121 Carlo Ponti (ona mal edilmektedir), *Venedik, San Marco meydanı*, 1860'a doğru, albüminli kâğıt, Musée d'Orsay.

122 James Robertson, *İstanbul: figürler, Hipodrom meydanı* [Atmeydanı veya Sultanahmet Meydanı], 1854'e doğru, tuzlu kâğıt. Musée d'Orsay.

123 Felice Beato, *Saltzuma'nın özel görevlileri*, 1864-1867, suluboyayla renklendirilmiş albüminli kâğıt. The Royal Photographic Society, Bath.

124 Louis Jules Duboscq, *Evrensel Sergi hazırlanırken Crystal Palace'ın görünümü*, 1851, stereoskopik dagerotip, Musée d'Orsay.

125 üst Mascher stereoskopu, gravür.

125 alt Isimsiz, *Paris instantanesi: Strasbourg bulvarı*, stereoskopik görünüm, Musée d'Orsay.

126 Alinari, *Napoli Müzesi'ndeki antik heykellerin fotoğraflarının katalog-planşı*, 1880'e doğru, albüminli kâğıt.

127 Pornografik türde yasadışı ticarete ilişkin bir polis dosyasından sayfa, 1862. Musée de la Préfecture de Paris.

128 Gustave Le Gray, *Kırılan dalga, Sète*, 1857, albüminli kâğıt, Musée d'Orsay.

TANIKLIKLAR VE BELGELER

131 Nicéphore Niépce, *Hazırlanmış sofra*, Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie* içinde, Paris, 1925, BnF.

135 Pierre Petit atölyesinin reklamı, 1870'e doğru, BnF.

137 A. Grévin, *Büyük Nadar*, 1865'e doğru, karikatür, Musée d'Orsay.

139 Sefer halindeki fotoğrafçının laboratuvarı, gravür, *Le Magasin pittoresque* içinde, 1863.

140 Sefer çıkış fotoğrafı, gravür, *Le Magasin pittoresque* içinde, 1863.

145 Buguet, *Ruh fotoğrafı*, albüminli kâğıt, *La Revue spirituelle*, *Jurnal d'études psychologiques* içinde, Haziran 1874, BnF.

DİZİN

A

Adamson, Robert 40, 40.
 Agnew (editör) 125.
 Aguado, Olympe 61.
 Albert (prens) 56, 73, 96, 105.
 Alinari (kardeşler) 120, 125, 126, 126.
 Alophe 103.
 Aliobelli 120.
 Anderson, James 121.
 Annan, Thomas 89.
 Anthony, E. 57, 124.
 Arago, Louis F. 13, 14, 18, 22, 23, 23, 24, 25, 27, 33, 130, 132, 133.
 Atkins, Anna 114.
 Autotype Company 116.

B

Baldus, Édouard 49, 72, 72, 79, 99, 116.
 Balzac 134, 143.
 Baudelaire 102, 148, 149.
 Bayard, Hippolyte 20, 22, 22, 23, 24, 26, 27, 38, 44, 72, 94.
 Beard, Richard 33, 35, 39.
 Beato, Felice 122, 123.
 Bell, William 74, 81, 141.
 Benecke, Ernest 44.
 Bergheim, P. 122.
 Berkeley, leydi 96.
 Berkowski 38.
 Bernhardt, Sarah 56.
 Bertillon, Alphonse 75.
 Bethlem Royal Hospital (Beckenham) 81.
 Bisson (kardeşler) 33, 38, 84, 89, 139, 140.
 Blanquart-Évrard, Louis-Désiré 44, 114, 115, 115.
 Bonfils, Félix 123.
 Brady, Matthew 37, 53,

54, 57, 58, 68, 77, 134.
 Braun, Adolphe 116, 116, 124, 125, 126.
 Brewster, sir David 39.
 Bridges 40, 46, 113.
 Brunel, Isambard 78.

C

Cameron, Julia
 Margaret 93, 107, 108.
 Carjat, Étienne 59.
 Carroll, Lewis 98, 108, 108.
 Castiglione, kontes 57.
 Cavé, Elisabeth 137, 148.
 Champfleury (Jules Hussen) 36.
 Charcot, Jean Martin 82.
 Charnay, Désiré 118.
 Chevalier ve Lerebours (atölye) 25.
 Claudet, Antoine 36, 39.
 Cole, Henry 47, 99.
 Collard 79.
 Collen, Henry 39.
 Colnaghi (editör) 125.
 Compte, Louis 26.
 Constable, John 14.
 Cornélius, Robert 26, 29, 37.
 Corot, Jean-Baptiste 94.
 Courbet, Gustave 95.
 Cros, Charles 86.
 Cuvelier 94.

D

Dagnan-Bouveret 59.
 Daguerre, Jacques
 Louis Mandé 13, 14, 14, 15, 15, 17, 18, 19, 20, 20, 22, 22, 23, 23, 24, 24, 25, 25, 26, 26, 27, 29, 32, 33, 44, 94, 130, 131, 132, 148.
 Daumier, Honoré 35.
 De La Rue, Warren 83.

De Torbechet 102.
 Delacroix, Eugène 97, 97, 103, 147.
 Delamotte 78.
 Delarocche, Hippolyte (Paul diye anılır) 46, 95.
 Delmaet 79.
 Dergiler: -*American Journal of Photography* 53; -*Archäologische Zeitung* 120; -*Art Union, The* 118; -*Athenaeum* 20; -*Caricature, La* 27; -*Far East, The* 111; -*Gazette des Beaux-Arts* 120; -*Illustrated Times* 78; -*Illustration, L'* 118, 119; -*Journal amusant, Le* 100, 102; -*Lumière, La* 98; -*Modes parisiennes, Les* 58; -*Monde illustré, Le* 118; -*Photographic and Fine Arts Journal* 119; -*Photographic Art Journal* 118; -*Photographic Magazine, The* 118; -*Photographic News* 118; -*Revue photographique des hôpitaux de Paris, La* 81, 120, 120; -*Times* 78, 135; -*Tour du monde, Le* 118.
 Derussy 36.
 Desmaret 20.
 Desmonts (atölye) 35.
 Devéria, Achille 44.
 Diamond, Hugh (Dr.) 81, 81.
 Dickens, Charles 58.
 Didot 114.
 Disdéri 55, 55, 57, 59, 60, 60, 63, 68, 103.
 Dolard (atölye) 35.
 Donnée, Alfred 29, 38.
 Downey 56.
 Draper, John William 16, 26, 38.
 Du Camp, Maxime 45, 46, 66, 115.

Duban 38.
 Duboscq 124, 124.
 Duchenne de
 Boulogne, G. 80, 81.
 Ducos du Hauron, Louis 85, 86.
 Durand-Brager 77.
 Durieu, Eugène 64, 97.
 Dutilleux, Constant 94.

E - F

Eastlake sir Charles 97, 99; -Leydi Elizabeth 96, 99.
 Elliott ve Fry (atölye) 54.
 Enslen, Jacob Carl 20.
 Fenton, Roger 40, 46, 71, 77, 95, 96, 97, 99, 103, 138.
 Ferrier 124, 136.
 Finck (atölye) 35.
 Fitz, Henry 29.
 Fizeau, Hippolyte 32, 112.
 Flachéron, kont 46.
 Flandrin, Hippolyte 103.
 Flaubert 46, 66, 115.
 Florence, Hercules 19, 23.
 Florenville, Auguste 29.
 Fonteny 114.
 Franzis Fotograf
 Cemiyeti 45, 64, 73, 96, 98, 99, 101, 101, 116, 117.
 Fredricks, Charles 37, 51, 53.
 Frtih 125, 126.
 Fyfe, Andrew 20.

G

Gambart 125.
 Gardner, Alexander 77, 80.
 Garnier, Charles 79.
 Gaudin 124.
 Gernsheim, Helmut 17.

Gide ve Baudry 114.
 Gillot, Charles 118.
 Girault de Prangey 38.
 Goncourt kardeşler 149.
 Goupil 117, 125.
 Goupil-Fesquet 26.
 Grandguillaume 94.
 Gros, Antoine 38, 38.
 Gurney, Jeremiah 37, 53, 58.
 Güzel Sanatlar Akademisi 24, 25, 27, 94; -Bilimler Akademisi (Müh) 20, 94.
 Bilimler Akademisi (Paris) 13, 14, 19, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 94.

H - I - J

Haenstangel 54, 116.
 Haussmann, Baron 89.
 Hawarden, Leydi Clementina 96, 108, 109.
 Hawes, Josiah 37, 37, 53.
 Helyografi Cemiyeti 96, 97.
 Herschel, John 20, 22, 23, 40, 43, 114.
 High Art Photography 104, 105, 105, 107.
 Hill, David Octavius 40, 40, 85, 94, 98, 99.
 Hillers 74.
 Howlett 78, 78, 99.
 Hubert, Eugène 17.
 Hugo, Victor 67.
 Humboldt, Alexandre von 24, 133.
 Ingres, Jean Dominique 94, 95, 97, 103.
 Itier, Jules 38.
 Jackson 74.
 Janin, Jules 64.
 Janssen, Jules 87.

K - L

Kobell, Franz von 20, 20, 94.
 Krone, Hermann 62, 83.

La Blanchère, H. De 64.
 Lacan, Ernest 52, 74, 137.
 Lagrange, Alexis de 45, 46.
 Lake Price, William 104.
 Langlois, Charles 77.
 Lassaing 20.
 Lassimone 77.
 Le Gray, Gustave 43, 45, 46, 49, 49, 55, 59, 68, 72, 72, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 103, 126.
 Le Secq, Henri 45, 46, 72, 95, 96, 99, 100, 101, 103.
 Lemercier 114.
 Lerebours 25, 112.
 Llewellyn, Thereza 40, 99.
 Locherer, Alois 54, 57, 78.
 London Photographic Society 81, 96, 99, 99.
 London Stereoscopic Company 124, 124.
 Lumière kardeşler 86.
 Luyne, Dük 116, 117.

M

Mac Pherson 121.
 Maddox, Richard L. 87.
 Mädler von 23.
 Marcelin 102, 103.
 Marville, Charles 45, 79, 89, 95.
 Matheson, Leydi 96.
 Maull ve Polyblank (atölye) 61.
 Maurisset 27.
 Maxwell-Lyte 46.
 Mayall (atölye) 54.
 Mayer ve Pierson (atölye) 54, 68.
 Meade kardeşler 37, 52, 53.
 Millais, sir John E. 107.
 Millet, J.-F. 120.
 Minutoli, Baron 48.
 Molard H. de 44, 100.
 Monckhoven von 87.

Morse, Samuel 16, 24, 26, 57.
 Mostyn, Leydi Augusta 96.
 Muybridge, Eadweard 74, 87, 87.

N

Nadar 51, 54, 55, 56, 59, 59, 60, 62, 66, 67, 68, 68, 84, 84, 100, 103, 103, 136, 137, 140, 144.
 Napoléon III 57, 73, 96.
 Nègre, Charles 45, 45, 73, 95, 99, 100, 103, 116, 117.
 Negretti ve Zambra 124.
 Nevill, Leydi 96.
 Newton, sir William 40, 95.
 Niépce, N. 13, 16, 16, 17, 17, 23, 24, 85, 131.

O - P

O'Sullivan 74, 75, 77.
 Opéra (Paris) 15, 58, 79.
 Ornach 125.
 Perier, Paul 64.
 Petit, Pierre 56, 60.
 Photographic Exchange Club 96.
 Piazzi Smyth, Charles 83, 86.
 Pierson, Pierre-Louis 57, 58, 68.
 Plumbe, John 37.
 Poitevin, Alphonse 116, 117, 118.
 Ponton, Mungo 20.
 Prévaut, Auguste 117.
 Pretsch, Paul 116.
 Puvion de Chavannes, Pierre 103.

R

Rachel, Matmazel 64.
 Raphaël 104.

Raubach 122.
 Reade, James B. 16.
 Redon, Odilon 149.
 Regnault, Victor 45, 46.
 Rejlander, Oscar G. 86, 87, 93, 99, 104, 104, 105.
 Ristori, Adelaide 55.
 Robert, Louis 46.
 Robertson, James 77, 122.
 Robinson, Henry Peach 104, 105, 105, 107.
 Rossetti, Dante G. 94.
 Royal Academy 108.
 Royal Polytechnic Institution 83.
 Royal Scottish Academy 40, 98.
 Royal Society (Londra) 17, 18, 18, 20, 21.
 Ruskin, John 38, 103, 121, 146, 147.
 Russel, Andrew 74, 75, 80, 80.

S

Salzmann, Auguste 72.
 Sarony, Napoléon 56, 56, 60.
 Savage, W. 62.
 Scheffer, Ary 94.
 Schlagintweit, R. 89.
 Scott, Archer, Frederick 48, 49, 49.
 Seager 26, 32.
 Sebah, Pascal 122.
 Secchi, Angelo 83.
 Seebier, Jean 16.
 Shakespeare 105, 109.
 Silvy, Camille 54, 55, 56.
 Society of Arts 40, 98.
 Sommers, Leydi 96.
 Southworth, Albert 37, 37, 53.
 Steinhell, Carl August von 20, 20, 94.
 Stewart, John 46.
 Strasz, Maksymilian 20.
 Stüdyolar: -Bresolin 121; -Naya 121; 126; -

Perini 121, -Ponti 121,
126
Sylvestre, Théophile
58.
Szaathimari, Charles 77.

T

Talbot, Constance 19,
27.
Talbot, William Henry
Fox 18, 18, 19, 19, 20,

20, 21, 22, 22, 23, 24,
26, 38, 39, 23, 24,
26, 38, 39, 39, 40, 40,
43, 44, 49, 94, 112,
113, 113, 114, 115,
118, 127, 130.
Tennyson, Lord Alfred
105, 107, 109.
Terry, Helen 108
Thomson, John 66, 82,
117.
Tournachon, Adrien 68.

Troyon, Constant 103

V - W - Y

Vacquerie, Auguste 67
Vernet, Horace 26, 38.
Victoria 155, 56, 73,
96, 99, 113, 124
Vieusseux 136
Vigier, Joseph 45, 46
Viollet-le-Duc, Eugène
38, 131, 132, 133.

Vogel, Hermann 83
Watkins, Cavleton 74,
75.
Wedgwood, Thomas
16.
Wey, Francis 98
Wheatstone, sir Charles
23, 124
Wolcott 29, 33.
Woodbury, Thomas
117.
Young, Thomas 16.

FOTOĞRAF VERENLER

Agfa Photo-Historama, Ludwig Museum, Cologne 21, 50. Archives Fratelli-Alinari, Floransa 126.
Archives de Paris / Patrick Léger 70. Atelier de photographie du Centre historique des Archives nationales,
Paris 23. Bayerische Staatsbibliothek, Münih, 88. Bibliothèque des Arts décoratifs, Fonds Le Secq, Paris
46. Bibliothèque nationale de France, Paris 25üst, 25orta, 35, 38alt, 51, 58, 59alt, 61, 63, 78, 82alt, 84üst,
89, 94, 101alt, 103, 112üst, 119üst, 120, 131, 135, 145. Corbis-Sigma, Paris 52, 125üst. Ecole nationale
supérieure des Beaux-Arts, Paris 81alt. George Eastman House, Rochester 31. Gilman Paper Company
Collection, New York 44, 79. Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas
Universitesi, Austin 17, 105. Hochschule der Künste, Hochschulbibliothek/Markus Hillich, Berlin 48sol.
Hulton Deutsch Collection/Corbis, Paris 107üst. Keystone-Illustration, Paris 14üst. Krone-Sammlung,
Institut für Angewandte Photophysik, Technische Universität, Dresden 62. Münchner Stadtmuseum,
Photomuseum, Münih 24. Musée des Arts et Métiers/CNAM, Paris 25alt. Musée des Arts et Métiers/CNAM,
Paris/Pascal Faligot-Seventh Square 22üst. Musée français de la Photographie, Bievres, 34alt. Musée
d'Orsay, Paris/Documentation 14alt, 16, 27, 32, 48sag, 55üst, 60sag, 66üst, 84alt, 119alt, 137, 139, 140.
Museum of Fine Arts, Boston 37. Musée national d'Histoire naturelle, Paris/Patrick Lafaut 114. National
Galleries of Scotland, Edinburgh 41, 117alt. National Museum of American History, Smithsonian
Institution, Washington 29, 33üst. NMPFT/Science & Society Picture Library, Londra 19alt, 42-43.
Photothèque des Musées de la Ville de Paris 15. Photothèque des Musées de la Ville de Paris/Briant 90.
Photothèque des Musées de la Ville de Paris/Ladet 66alt. Emniyet Müdürlüğü, her hakkı saklıdır, Paris
74, 127. RMN, Paris 9, 108, 117üst. RMN/Michele Bellor 57. RMN/J.-G. Berizzi 34üst, 91. RMN/Alexiws
Brandt 1, 2, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9. RMN/Beatrice Hatala 11, 77sag, 116. RMN/C. Jean 49, 73, 109. RMN/
Hervé Lewandowski arka kapak, sırt, 38üst, 64-65, 68sag, 69, 81üst, 96, 100, 110, 121, 122, 128.
RMN/Franck Raux 7. RMN/Patrice Smidt 4, 33alt, 39, 45üst, 47üst, 53, 54, 55sag, 56, 68sol, 72, 111,
115, 124, 125üst. Royal Astronomical Society, Londra 82-83. Roumagnac Photographie, Montauban 95.
Société française de photographie, Paris 22alt, 26, 45alt. Studio Basset, Villeurbanne 59üst. The American
Geographical Society Collection, University of Wisconsin-Milwaukee Library 75. The Art Institute of
Chicago 76-77. The Bridgeman Art Library, Paris 3. The Fox Talbot Museum, Lacock 19üst, 112-113.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 86-87, 93, 100-101. The Metropolitan Museum of Art, © 1998,
New York 97. The National Portrait Gallery, Londra 98. The Robinson Library, University of Newcastle-
upon-Tyne 112alt. The Royal Photographic Society, Bath 18, 86alt, 104, 106-107, 123. Victoria and
Albert Picture Library, Londra ön kapak, 30, 71, 92, 99. Ville de Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore
Niépce, 12, 85. Yale Collection of Western Americana, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library,
Yale University, New Haven 80.

TEŞEKKÜRLER

Yazar, Henri Loyrette'e, Fabrice Golec'e, Patrice Schmidt'e, Alexis Brandt'a, Frédérique Kartouby'ye
teşekkür eder. Yayıncı, Marc Pagneux'ye, Bodo von Dewitz'e, Agfa Foto-Historama'ya ve doktor Leslie
Gordon'a, The Robinson Library ve University of Newcastle-upon-Tyne'a teşekkür eder.

İçindekiler

I. 1839, FOTOĞRAFIN MİLADI MI?

- 14 Şaşırtıcı bir ical
- 16 Niépce ve Daguerre
- 18 Öncelik itirazları
- 20 Her türden fotoğraf yöntemi
- 23 İnsanlığa armağan
- 26 Talihsiz rakipler

II. BAKIR, KAĞIT, CAM, 1840-1855

- 33 Dagerotiple portre
- 36 Dagerotip hegemonyası
- 38 İngiltere'de kalotip
- 44 Kalotip Fransa'da
- 47 Kolodyumun yükselişi

III. FOTOĞRAFCININ ATÖLYESİ 1845-1875

- 52 Amerikan örneği
- 54 Cartomania [Kartvizit tutkusu]
- 56 Meşhurlar için galeriler
- 58 Fotoğrafçının atölyesi
- 60 Poz süresi
- 62 Portrenin kulisleri
- 66 Fotoğrafçılık bir meslek mi?

IV. 1855-1880: FOTOĞRAF NESNEL BİR ARACI MI?

- 72 Kamu idaresinin yeni ilgi alanı
- 74 Fotoğraf, polis ve ordu
- 78 Sanayi için bir gereç

- 80 Bilimlerin dayanıksız yardımcısı
- 83 Henüz yeterince elverişli olmayan bir görüntü aracı
- 85 Renkli fotoğrafa doğru
- 86 Enstantane fotoğrafa doğru

V. SANAT ALANI

- 95 Elverişli bir ortam: Fotoğraf cemiyetleri
- 98 Sergiler ve eleştirel söylemler
- 101 1860'lardaki dönüm noktası
- 104 Bir İngiliz özgünlüğü

VI. FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜNÜN DAĞITIMI, 1840 - 1880

- 112 Görüntünün çoğaltılması
- 114 Blanquart-Evrard matbaası
- 115 Fotomekanik yöntemlerin ortaya çıkışı
- 118 Fotoğrafın basında kullanılması
- 120 Turistik manzaralar
- 124 Stereoskopik görünüm
- 125 Büyük yayınevleri
- 126 Bir gereklilik olan telif yasasına doğru

TANIKLIKLAR VE BELGELER

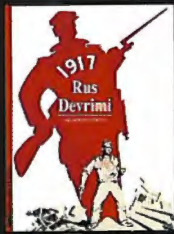
- 130 Fotoğrafçılığın ilk zamanları
- 134 Girişimci-fotoğrafçı
- 138 Kahraman fotoğrafçılar
- 142 Fotoğraf düşlemleri
- 146 Fotoğraf bir sanat mıdır?
- 150 Ekler

GENEL KÜLTÜR DİZİSİ



Buddha'nın Bilgeligi

ISBN 975-08-0637-9



ISBN 975-08-0636-0



ISBN 975-08-0775-8



ISBN 975-08-0774-X



ISBN 975-08-0476-7



ISBN 975-08-0475-9



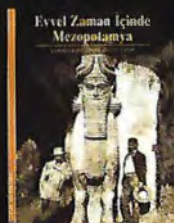
ISBN 975-08-0602-6



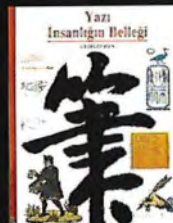
ISBN 975-08-0603-4



ISBN 975-08-0354-X



ISBN 975-08-0357-4



ISBN 975-08-0355-8



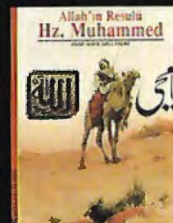
ISBN 975-08-0356-6



ISBN 975-08-0134-2



ISBN 975-08-0136-9



ISBN 975-08-0135-0



ISBN 975-08-0137-7

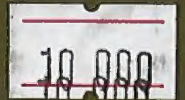


1839 yılında Paris'te görüntüleri sabitleyen kimyasal bir yöntemin bulunduğu haberi yankılanır. Gerçek bir mucize olarak karşılanan dagerotipi, otuz yıl içerisinde giderek gelişen başka teknikler izler ve fotoğrafın yaygınlaşmasıyla ilk atölyeler ve portre stüdyoları toplumsal yaşamın merkezi noktalarından birine dönüşür. Fotoğraf bir yandan da adli, belgesel, bilimsel ya da topografik amaçlarla kullanılmaya başlar. Kitaplar ve dergileri kuşatır.

Quentin Bajac, fotoğrafçılığın ilk elli yılındaki sınırlı teknikleri ve ilerlemeleri aydınlatmış bu araştırmasında, dönemin en büyük fotoğrafçıların bu teknikten nasıl bir sanat dalı yarattıklarını da gözler önüne seriyor.



Dagerotipler, helyografik plakalar ve kalotipler, gravürler, arşiv belgeleri ve karikatürlerden oluşan bir tekniğin tutku dolu tarihini gözler önüne seren 150'den fazla belge.



ISBN 075 08 004-5

