

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

KONTAK BASKILARI ÜZERİNDEN ARA GÜLER'İ ANLAMAK  
(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan  
Osman DEMİR

Danışman  
Prof. H. Ozan BİLGİSEREN

İSTANBUL-2019

Osman DEMİR tarafından hazırlanan **KONTAK BASKILARI ÜZERİNDEN ARA GÜLER'İ ANLAMAK** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle Yüksek Lisans Tez Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 14/06/2019

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. H. Ozan BİLGİSEREN (Danışman)

.....

Jüri Üyesi : Prof. Seçkin TERCAN

.....  
.....

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP (Atatürk Üni.)

.....  
.....

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<u>No</u>	
-	
<b>ÖNSÖZ</b> .....	IV
<b>ÖZET</b> .....	VI
<b>ABSTRACT</b> .....	VIII
<b>GÖRSEL LİSTESİ</b> .....	X
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. FOTOĞRAF VE KONTAK BASKI İLİŞKİSİ</b> .....	3
1.1. Fotoğraf Kavramının Ortaya Çıkışı .....	4
1.2. Fotoğrafın İcadı ve Tarihsel Gelişimi .....	5
1.2.1. Kısa Kronoloji (Fotografik Keşifler) .....	10
1.3. Fotoğrafta Karanlık Odanın Kullanımı .....	11
1.3.1. Karanlık Odanın Kısa Tarihi: Camera Obscura .....	12
1.3.2. Karanlık Odanın Temel Kavramları .....	15
1.3.3. Işık .....	15
1.3.4. Optik .....	18
1.4. Fotoğrafta Kontak Baskının Kısa Tarihi .....	21
1.4.1. Kontak Baskı .....	22
1.4.2. Agrandizör .....	26
1.4.3. Banyo Odası .....	30
1.5. Fotoğrafçı ve Kontak Baskı İlişkisi .....	32
<b>2. ARA GÜLER VE FOTOĞRAFÇILIĞI</b> .....	40
2.1. Ara Güler'in Hayatı .....	41
2.1.1. Ara Güler'in Türkiye'de Gazeteciliğe Başlayışı .....	43
2.1.2. Life Dergisi .....	46

2.1.3. Magnum Ajansı .....	49
2.1.4. Paris Match .....	54
2.2. Ara Güler'in Kontak Baskılarını Yorumlamak .....	58
2.2.1. Bruno Barbey.....	58
2.2.2. Ozan Sağdıç .....	69
2.2.3. Coşkun Aral .....	81
2.2.4. Merih Akoğul.....	91
2.2.5. Patrice Vallette.....	107
2.2.6. Enis Batur .....	115
2.2.7. İlber Ortaylı .....	123
2.2.8. Fatih Aslan.....	144
<b>SONUÇ</b> .....	<b>1</b>
<b>52</b>	
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>156</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>160</b>

## ÖNSÖZ

İcadıyla birlikte 20. yüzyılın başında dünya tarihine tanıklık eden fotoğraf, insanoğlunun acılarını, başarılarını, değişimini belgeleyerek, hafızalara kazınmış unutulmaz görüntüleri yakalamış, fotoğrafçılığın bu ayrıcalıklı yönünün bir yandan da güçlü estetik sanat formu olarak diğer sanat türleri arasında yer bulmuştur. Bir tanıklık olarak, çektiği fotoğraflar, 1950’li yıllardan itibaren Ara Güler’in Türkiye’ye ve dünyaya mal olmuş kontak baskılarında görülmektedir. Ülkemizi, dünyayı ve özellikle İstanbul’u, şehrin en ücra köşelerinden insan tiplerini, günlük hayatı, zamana bağlı olarak toplumsal olayları, haber fotoğrafçılığı alanında kaydetmiş, fotoğrafları gazetecilik ile sanat arasında yer bulmuş ve büyük bir değişimin göstergeleri olmuştur. Bu bağlamda, işini büyük bir hassasiyetle yapmış usta fotoğrafçı Ara Güler, fotoğraf alanında ülkemizi dünyanın saygın haber ortamlarında tanıtmış ve değerimizi arttırmıştır. Onun çektiği fotoğraflar bugün dünyaca ünlü sanat galerilerinde sergilenmeye, saygın dergilerde ve kitaplarda basılıp dağıtım yapılmaya ve koleksiyonlara girmeye devam etmektedir. Ara Güler, bu yeteneğiyle ikonik fotoğrafçılar arasında yerini almıştır. Onunla tanıştıktan itibaren son on yılda, buluşmalarımızda fotoğraf hayatına dair anlattıklarını dinlerken, bu büyük anlatıcının öğretileriyle, hem insani hem de fotoğrafçılık açısından geliştiğimi fark ettim ve kendimi doğal olarak ayrıcalıklı hissettim. Kontak baskılarını sakladığı arşivi gördükten sonra, bilinen ikonik fotoğraflarının perde arkasını onun ağzından dinleyebilme şansına ulaşmam, beni bu tez çalışmasına odaklanmış ve ilk gününden itibaren, araştırmalarımı yapmam için arşivini açma nezaketini göstermiştir. Hiç unutamadığım “oğlum taradığın arşiv benim her şeyim, onlara gözün gibi bak” dediğini hatırlarım. Ona beslediğim hayranlık ve sevgi, bu tez çalışmasının oluşmasında öncülük etmiştir. Ara Güler’in arka planda kalan kontak baskılarını inceleme imkânı bulduğum bu araştırmada, çalışma yöntemine dair ipuçlarını görebilme ve irdeleme fırsatı yakaladım.

Bu tez, Ara Güler, Prof. H. Ozan Bilgiseren ve Fatih Aslan sayesinde gerçekleşmiştir. Tez çalışmam boyunca, bilgi birikimi ve desteğiyle bana yol gösteren ve emeğini esirgemeyen danışmanım Prof. H. Ozan Bilgiserene'e değerli katkıları için çok teşekkür ederim.

Yapılan röportajlarda görüşlerini ve deneyimlerini aktaran değerli konuşmacılar, Bruno Barbey, İlber Ortaylı, Ozan Sağdıç, Coşkun Aral, Enis Batur, Merih Akoğul ve Patrice Valette'ye çok teşekkür ederim. Tez sürecinde emeği geçen Melih Oğuzhan, Galip Olcayto, İsmail Gökçe, Can Yücel, Onur Girit, Eren Akyol, Beril Bilgiseren, Prof. Çetin Ergand, Arş. Gör. Özlem Demircan, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden Dr. Öğretim Üyesi M. Çağatay Göktan, İrve Candoğan, Burak Çakar, Ezgi Akkaya, Deniz Demir ve destek olan bölüm hocalarıma çok teşekkür ederim.

Son olarak bu tez çalışmasını Abidin ve Bahriye Demir'e ithaf ederim.

Osman Demir, 2019 Kocaeli

## ÖZET

Kontak baskı, fotoğraf çekiminden elde edilen negatif serisinin karanlık odada fotoğraf kâğıdı ile bire bir temas ettirilmesi ve agrandisör altında pozlandırılması sonucu elde edilen pozitif baskısıdır. Klasik karanlık oda fotoğrafçılığının ayrılmaz bir parçası, film kullanılarak yapılan dokümanter fotoğrafçılık disiplinin en önemli basamağıdır. Aynı zamanda görüntünün nasıl inşa edildiğinin, hangi aşamalarla “esas” fotoğrafa ulaşıldığına dair otomatik bir teşhistir. Talbot’un icat ettiği, 19. yüzyılda tuzlu kâğıda işlem yaparak elde ettiği baskıları bilinen ilk kontak baskılardır. Yöntemin ortaya çıkışıyla birlikte, özellikle jelatin tabanlı film döneminde fotoğrafçıların başvurduğu ve arşivleme yaptıkları kontak baskılar, sayısal fotoğraf işleme dönemine gelinene kadar yaygın biçimde kullanılmıştır.

Kontak baskılar 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren standart bir uygulama olarak, gazetelerin ve resimli haber dergilerinin artmasıyla, fotoğrafçı, editör, ajans ve dergi arasında ortak bir iletim ve üretim ağı oluşturmuştur. Baskı tekniklerinin gelişmesiyle, insanların bilgiye ulaşması pratikleşmiş, fotoğrafların hızlı ve doğru bir biçimde kullanımı kolaylaşmıştır.

Bu tez, arşivinin neredeyse tamamını negatif film döneminde oluşturmuş dünyanın ve Türkiye’nin en önemli fotoğrafçılardan biri olan Ara Güler’in kontak baskılarının sınırlı bir bölümüne odaklanmıştır. Tez, salt fotoğrafladığı insanlar, mekânlar, durumlar hakkında değil, Ara Güler’in fotoğraflama tarzı – arka planda geliştirdiği uygulama biçimleri- hakkındaki bilgilerin de incelenmesi ve değerlendirilmesi amacıyla kaleme alınmıştır. Bu bilgiler Ara Güler usta ile çalışma fırsatı bulan diğer üstatların Ara ustanın çalışma stiline, prensiplerine yaptıkları tanıklıkların röportajlarla kayıt altına alınmasıyla

derlenmiştir ve oluşturulmuştur. Ara Güler'in sadece kamera arkasındaki duruşu değil, karanlık odadaki tecrübesi, bilgisi ve başarısı da onu üst düzey fotoğrafçıların arasında olmasını, kendine güven duymasını, bağımsız biçimde hareket etmesini sağlamıştır. Ele alınan başlığa ilişkin metin ve sınırlı sayıda eser analizleri içeren bu çalışmanın fotoğraf alanındaki akademik araştırmalara katkıda bulunması hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ara Güler, Camera Obscura, Kontak Baskı, Karanlık Oda, Agrandizör



## ABSTRACT

Contact printing is the positive print made by placing the negative series obtained from the photoshoot into direct contact with the photo paper and exposed with the enlarger in the dark room. Classical darkroom is an integral part of photography and the most important step in documentary photography discipline using film. At the same time, it is an automatic diagnosis of how the image is constructed, with what stages the “essential” photo has been obtained.

Talbot's own invention salted paper prints in the 19<sup>th</sup> century are the first known contact prints. With the emergence of the method, contact prints that the photographers used and archived were widely used especially in the gelatin-based film period, until the digital photography period.

As a standard practice from the second half of the 20<sup>th</sup> century, with the rise of newspapers and illustrated news magazines, contact prints have created a common network of communication and production between the photographer, editor, agency and magazine. With the development of printing techniques, it has become practical for people to access information, and quick and accurate use of photos has got easy.

This thesis focuses on a limited part of contact prints belonged to Ara Güler, who is the doyen of the Turkish photography, one of the most important photographers who created almost their entire archive during the negative film period. The thesis is not only about the people, places and situations he photographed, but also for examining and evaluating the information about Ara Güler's photographic style, the forms of application

he developed in the background. This information has been compiled and created by interviewing other experts who had the opportunity to work with Ara Güler about his working style and principles and recording these interviews. Not only the position Ara Güler took behind the camera, but also his experience, success and knowledge in the darkroom allowed him to have his place among the top photographers, to be self-confident and to act independently. This thesis, which includes text and limited number of work of art analyzes regarding the subject, aims to contribute to the academic research in photography.

**Keywords:** Ara Güler, Camera Obscura, Contact Printing, Dark Room, Enlarger

## GÖRSEL LİSTESİ

GÖRSEL 1.1: MAGNUM CONTACT SHEETS KAPAK FOTOĞRAFI .....	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>
GÖRSEL 1.2: CONTACT:THEORY KİTAP KAPAĞI .....	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>
GÖRSEL 2.1: ARA GÜLER, ULU CAMİ, HAYAT DERGİSİ, 1958.....	44
GÖRSEL 2.2: ARA GÜLER TIME DERGİSİ ÖNÜNDE .....	45
GÖRSEL 2.3: LIFE DERGİSİ KAPAK FOTOĞRAFI, 1936.....	47
GÖRSEL 2.4: GEORGE ROGER, ROBERT CAPA, HENRİ CARTIER BRESSON, DAVID SEYMOUR .....	50
GÖRSEL 2.5: ERNST HAAS, NEW YORK, 1953 .....	<b>ERROR!</b>
<b>BOOKMARK NOT DEFINED.</b>	
GÖRSEL 2.6: ERNST HAAS, ARA GÜLER, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	67
GÖRSEL 2.7: PARIS MATCH DERGİSİ, İLK SAYI, 1949.....	56
GÖRSEL 2.8: ARA GÜLER, KONTAK BASKISINDA CORNELL CAPA, TARİHSİZ.....	59
GÖRSEL 2.9. ARA GÜLER, KONTAK BASKISINDAN DETAY, CORNELL CAPA, TARİHSİZ.....	60
GÖRSEL 2.10. ARA GÜLER, KONTAK BASKISI, İKİ SANDALYE, 1965 .....	61
GÖRSEL 2.11. ARA GÜLER, KONTAK BASKISINDAN DETAY, İKİ SANDALYE 1965 .....	62
GÖRSEL 2.12: ARA GÜLER, KONTAK BASKISINDA SOPHIA LOREN .....	63
GÖRSEL 2.13: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, SOPHIA LOREN.....	63
GÖRSEL 2.14: STERN DERGİSİ, ARA GÜLER, TARİH BİLİNMIYOR.....	65
GÖRSEL 2.15: JIMMY FOX VE ARA GÜLER.....	66
GÖRSEL 2.16: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, TARİH BİLİNMIYOR .....	68
GÖRSEL 2.17: ARAGÜLER, KONTAK BASKISINDAN DETAY, GALATA KÖPRÜSÜ, 1954.....	68
GÖRSEL 2.18: ARA GÜLER ÇALIŞIRKEN, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	72
GÖRSEL 2.19: ARA GÜLER, NEGATİF FİLM KURUTURKEN, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	73
GÖRSEL 2.20: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, 1958.....	77
GÖRSEL 2.21: PERİHAN KUTURMAN VE ARA GÜLER, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	78
GÖRSEL 2.22: CANNES FİLM FESTİVALİ, SOPHIA LOREN, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	83
GÖRSEL 2.23: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, JOHN BERGER, 1997.....	84
GÖRSEL 2.24: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, JOHN BERGER, 1997 .....	85
GÖRSEL 2.25: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, VON BRAUN, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	86
GÖRSEL 2.26: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, VON BRAUN .....	86
GÖRSEL 2.27: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, DR. LEITZ, 1968 .....	88
GÖRSEL 2.28: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, DR. LEITZ, 1968.....	88
GÖRSEL 2.29: ARA GÜLER, REFO FOTOĞRAF SANATI DERGİSİ KAPAK FOTOĞRAFI, "ALLAH VE KADINLAR", 1989.....	95
GÖRSEL 2.30: ARA GÜLER, REFO KAPAK FOTOĞRAFINDAN DETAY "ALLAH VE KADINLAR" 1989 .....	95
GÖRSEL 2.31: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, HALIÇ MANZARASI, 1960 .....	97
GÖRSEL 2.32: LIECA ŞİRKETİ ÖNÜNDE ARA GÜLER, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	103
GÖRSEL 2.33: ARA GÜLER İMZALI LEICA FOTOĞRAF MAKİNASI.....	106
GÖRSEL 2.34: ARA GÜLER KARANLIK ODADA ÇALIŞIRKEN, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>
GÖRSEL 2.35: ARA GÜLER CANNES FİLM FESTİVALİNDE, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	<b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>
GÖRSEL 2.36: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, İSTANBUL, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	111
GÖRSEL 2.37: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, İSTANBUL, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	111
GÖRSEL 2.38: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, İSTANBUL, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	115
GÖRSEL 2.39: ARA GÜLER, LOUIS ARAGON, PARIS .....	128

GÖRSEL 2.40:ARA GÜLER,DAVE BRUBECK,USA .....	116
GÖRSEL 2.41: ARA GÜLER KONTAK BASKISI,PARİS,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	117
GÖRSEL 2.42: ARA GÜLER PORTRÉ, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	122
GÖRSEL 2.43: ARA GÜLER,CARLO PONTI,SOPHIA LOREN,CANNES,TARİHİ BİLİNMIYOR.....	123
GÖRSEL 2.44: ARA GÜLER KONTAK BASKISI,İSTANBUL,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	125
GÖRSEL 2.45:ARA GÜLER KONTAK BASKISI DETAY,İSTANBUL,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	125
GÖRSEL 2.46: ARA GÜLER İSTANBUL KONTAK BASKISI,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	127
GÖRSEL 2.47: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, DENİZE GİRENLER, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	127
GÖRSEL 2.48: ARA GÜLER İSTANBUL KONTAK BASKISI,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	129
GÖRSEL 2.49: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY,GAZETE OKUYANLAR,TARİHİ BİLİNMIYOR.....	129
GÖRSEL 2.50: ARA GÜLER KONTAK BASKISI,AYI OYNATICILARI,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	130
GÖRSEL 2.51: ARA GÜLER İSTANBUL KONTAK BASKISI,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	132
GÖRSEL 2.52: ARA GÜLER KONTAK BASKISI, UZUN ÖMER,TARİHİ BİLİNMIYOR .....	132
GÖRSEL 2.53: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, KARAKÖY, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	133
GÖRSEL 2.54: ARA GÜLER KONTAK BASKISINDAN DETAY, HALIÇ, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	134
GÖRSEL 2.55: ARA GÜLER, FATİH ASLAN, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	135
GÖRSEL 2.56: ARA GÜLER, HAMALLAR, 1954 .....	136
GÖRSEL 2:57. ARA GÜLER, AFRODISIAS, TARİHİ BİLİNMIYOR.....	137
GÖRSEL 2.58: ARA GÜLER, KOMAGENE KRALLIĞI, NEMRUT DAĞI, TARİHİ BİLİNMIYOR ... <b>ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.</b>	
GÖRSEL 2.59: ARA GÜLER, KARANLIK ODASINDA, TARİHİ BİLİNMIYOR .....	139
GÖRSEL 2.60: ARA GÜLER, AĞRI DAĞI, 1965.....	141
GÖRSEL 2.61: ARA GÜLER, H.OZAN BİLGİSEREN, FATİH ASLAN, OSMAN DEMİR, AĞUSTOS 2018 .....	142

## GİRİŞ

Farklı bilim alanlarındaki insanlar tarafından çok sayıdaki ışığa hassas maddenin incelenmesi ve 11. yüzyılda Camera Obscura'nın bulunuşu ile birlikte, sistemleştirici ilerleyişi göz önüne alındığında, fotoğrafın icadı bilindiği üzere 19. yüzyıla dair bir olgudur. Dünyaca kabul görmüş bir tanım olarak 1800'lü yılların ilk çeyreğinden itibaren mekanik bir araç olan fotoğraf makinası ile kayıt edilmiş ve helyografi, dagerotip, kalotip, vb. çeşitli baskı yöntemlerinin kullanıldığı, ışığa duyarlılaştırılmış bir yüzey üzerinde oluşturulan tüm görüntülere fotoğraf adı verilmiştir.

Fotoğraf sözcüğü aslında sadece bir kişinin tekeline ait olmayıp, çıkış noktası olarak antik Yunan'da bir düşünce olarak doğmuştur, Başlarda gözleme dayanan doğa olaylarına olan ilgi, doğal ışığın görme yeteneğimizle olan ilişkisini irdelemiştir. Meraklı insanoğlunun geçen zaman içerisindeki teknik ve bilimsel araştırmalar ışığında ilerlettiği, tanımlanmış uzun bir sürecin karşılığında geliştirilmiş teknik ve sanatsal bir uygulama olduğu söylenebilir. Bu bağlamda fotoğrafa dair ilkeler, deneyler ve tartışmalar insanoğlunun tarihinde uzun süre boyunca devam etmiştir.

Heykeltıraşların ve ressamların, bu yeni uygulamayı başlarda küçümsemelerine rağmen, sonrasında sanat uygulamalarında en çok yararlandıkları bir sanat türü haline gelen fotoğraf, özellikle resim uygulamalarına alternatif bir yaklaşım getirmiştir. Kağıt çeşitlerindeki artışlar, matbaacılığın ilerleyişi ve gazeteciliğin gelişmesiyle, görünür dünyanın birebir kopyasını alma ve çoğaltma imkanı olan fotoğrafçılık, toplumun dönüşümünde ve gelişiminde büyük görevler edinmiştir.

Dünyayı yakından ilgilendiren olayların, haberlerin ve bilgilerin, yazılı yayınlar (gazete, dergi, kitap) aracılığıyla kitlelere iletilmesinde büyük önem taşıyan fotoğraf, bilim alanında da etkin bir halde kullanılmış, astronomide güneş sistemini araştırmada, tıpta elektron mikroskobunun kullanıldığı biyolojik araştırmalarda ve askeri alandaki saptamalarda etkin olmuştur. Optik ve makine tasarımı üzerine sayısız icat yapılmış, teknoloji çağının bu hızlı ilerleyişinde, toplumda yaygın bir hobi olarak da yerini aldıktan sonra, hiç şüphesiz bugün tüm dünyada ve hemen her alanda kullanılmaya devam etmektedir.

## 1. FOTOĞRAF VE KONTAK BASKI İLİŞKİSİ

Fotoğrafın icadından sonra, birçok deneme ile birlikte özellikle William Henry Fox Talbot' un geliştirdiği baskı işlemi olan kalotip, fotoğrafta tekil baskı yerine, tekrarlı baskı yapma imkânı sunmuş, böylelikle kontak baskı fotoğraf sürecinde önemli bir yer almıştır. İlerleyen süreçte devasa ve ağır kameralar yerine, hafif kameralar tasarımlanmış, büyük ebattaki cam negatiflerin yerine, daha küçük ölçekli negatifler geliştirilmiş ve kontak baskılarda kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılda egemen bir yöntem olan bu baskı, özellikle haber alma ihtiyacının geliştiği gazetecilik döneminde, günlük ya da haftalık gazete ve dergilerde yer alacak yazıları destekleyecek görsellerin seçiminde ana başvuru kaynağı olmuştur.

Fotoğraf ekipmanları üreticisi İlford firmasının 1891 yılında baskı kâğıdını piyasaya sürmesinin ardından, kâğıt çeşitleri ve baskılarda kullanılan kimyasalların gelişmesi kontak baskı süreçlerini hızlandırmıştır. Fotoğrafçıların arşivleme yapmak için, gazete ve dergi editörlerinin de kısa sürede seçimler yapmada kullandıkları kontak baskı, dijital fotoğraf dönemine kadar kullanıla gelmiştir.

35mm. siyah beyaz yada renkli negatiflerden, orta format, büyük format ve panoramik negatiflere kadar geniş yelpazeyi içeren kontak baskılar, fotoğrafçılıkta özel bir yer teşkil etmiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren karanlık oda ve baskı ekipmanlarının gelişmesi fotoğrafçıların işine çok yaramış, sergi ve basılı yayınlara vermek üzere hazırlanan kontak baskılar, günlük olaylardan, dünyayı ilgilendiren büyük olaylara kadar, fotoğrafik belgelerin olduğu seçim imkanı tanıyan yüzeyler olmuştur. Amatör fotoğrafçıların da basit işlemlerle kontak baskı yapabilmeleri yöntemin

yaygınlaşmasını sağlamış, baskı pratikleri evlerde yapılı hale gelebilmiş ve günümüzde de kontak baskı yapılmaya devam edilegelmiştir.

### 1.1.Fotoğraf Kavramının Ortaya Çıkışı

Monaco kökenli Brezilya'lı bir ressam ve mucit olan Antoine Hercules Romuald Florence (1804-1879) 1833 yılında fotoğraf terimini ilk kullananlardan biri olmuştur. Aynı zamanda uzun zaman Işığa karşı duyarlı levhalarla denemeler yapan İngiliz mucit William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) çalışmalarından esinlenen İngiliz kimyager Sir John Herschel (1792-1871) 1839 yılında fotoğraf terimini kullanmıştır. Bu terimin kullanımı, yoğun bilimsel çalışmalarından dolayı geleneksel olarak Herschel'e ithaf edilmiştir. Kendisi İngiltere'de bulunan Kraliyet Enstitüsü'nde 14 Mart 1839 yılında Fotoğraf Sanatı Üzerine Notlar ismiyle sunduğu yazısında fotoğrafın tanımı için “fotoğraf sanatı üzerine bir not veya görsel yeniden sunum amacıyla ışık huzmelerinin kimyasal olarak işlenmesi”<sup>1</sup> olarak tanımlamıştır. Alman bir astronom olan Johann Heinrich von Madler'in (1794-1874) 1839 yılındaki bir yazısında fotoğraf sözcüğünü kullandığı kabul edilmiştir. Türkçe sözlüklerde fotoğraf “is. Fr. photographie Yun. 1. Görüntüyü, ışığa karşı duyarlıklı (cam, kağıt gibi) bir yüzey üzerinde özel makine ile tespit etme yöntemi. 2.Bu yöntemle tespit edilerek çoğaltılan resim: Bir de yadigar olmak üzere fotoğraf bıraktı.”<sup>2</sup>

1. Fotoğraf aygıtıyla elde edilen resim. Bir film görünçlüğü, bir film çalışmasının ya da bir oyuncunun, fotoğraf aygıtıyla saptanmış resmi. 2. Bir filmdeki resimlerden çıkarılan fotoğraf, film fotoğrafı. 3. Görüntülükte devinimsiz bir görüntü sağlamak için kullanılan bir dizi özdeş resim. 4. Fotoğraf sanatının ürünü, çalışma fotoğrafı, film fotoğrafı, fotoğraf

<sup>1</sup> Fotoğraf Tarihine Giriş, Alberto Modiano, 2007, 36.

<sup>2</sup> TDK, Türkçe Sözlük, İsmail Parlatır, 1998, 800.



aygıtı, oyuncu fotoğrafı.”<sup>3</sup> Uzun yıllar boyunca bu icadın gerçekleştirilmesi için kimyasal ve fiziksel süreci inceleyen optik alanlarında, birbirlerinden farklı olarak geliştirilen düşüncelerin ve gereçlerin birbirine yaklaştırılması gerekmiştir. Fotoğrafın geliştirilme sürecinin merkezinde kimyagerler ve fizikçiler vardır denilebilir. Bununla birlikte fotoğrafın varlığı, teknolojik buluşların insan hayatındaki öneminin ne denli büyük olduğunun ispatıdır. Öte yandan fotoğraf tabirine, ilk tanımından sonraki teknolojik ilerlemelere bağlı olarak, günümüzde dijital görüntüleme şeklinde bir tanım konulmuş ve gelişmeye devam etmiştir.

## 1.2. Fotoğrafın İcadı ve Tarihsel Gelişimi

Kesin bir başlangıç tarihi neredeyse mümkün olmamakla birlikte, fotoğrafçılığın tarihi ne zaman başlamıştır ve fotoğrafı kim icat etti gibi sorular tartışılmış olsa da bugüne kadar bunu kanıtlamaya çalışan ve tarihe mal olmuş bilgiler eşliğinde ortaya koyan ilk kişi Fransız bir mucit olan Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) olmuştur. Gravür ve litografi ile uğraşan Niepce, gümüş klorür ile duyarlılaştırılmış kağıt kullanarak kendi deneylerine başlamıştır. Litografik taşları ve lavanta yağında çözülmüş asfalta sürülmüş bakır, kalay, çinko ve cam levhalar kullanmıştır. Niepce 1816 yılında bir fotoğraf makinesi olarak Camera Obscura'yı kullanmış ve kağıda negatif görüntüler basarak ve bunları kısmen nitrik asitle sabitlemiştir. Süreçten memnun kalmayarak, başka bir ışık geçirmez malzeme olan asfalt kullanmıştır. Asfalt kurutulduğunda, plakalar üzerine nesnelere yerleştirmiş ve ışığa maruz bırakmıştır. Bu işlem sonucunda pozlanmamış alanlar, dippel yağı (kemik yağı) ya da terebentin gibi bir çözücü kullanılarak, pozlanmış alanlar da bozulmadan kalarak negatif bir görüntü oluşturmuştur.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Nijat Özön, 2000, 289.

<sup>4</sup> Fotoğraf Tarihi, Feyyaz Bodur, 2016, 30-31.

Mucit Niepce, 1826-1827 yılları arasında fotoğraf üzerine sayısız denemelerinin sonucunda helyografi adını verdiği görüntüyü yakalayıp sabitlemeyi başarmıştır. Böylelikle fotoğraf adına büyük bir süreç başlamıştır. Fotoğrafladığı manzara görüntüsünü sabitleme işlemi için “Juda Bitümeni”<sup>5</sup> olarak bilinen lavanta yağında çözülmüş asfalt maddesini ve bu karışımı kalay-kurşun karışımından oluşan bir levhanın üzerine sürmüştür. Sonrasında bu levhayı camera obscuranın içine yerleştirmiş ve Le Gras köyünde bulunan evinin birinci katındaki penceresinden çekimi gerçekleştirmiştir. İçinde birkaç çatı ve bahçe görüntüsünün yer aldığı net olmayan bir görüntü elde etmiştir.<sup>6</sup> Niepce dışında fotoğraf denemeleri yapan bir diğer kişi de Fransız sanatçı ve kimyager Louis Jacquez Mande Daguerre (1787-1851) olmuştur. 1830'lu yıllara gelindiğinde her ikisi, ışığın etkisiyle iyot buharına maruz kalmış levhaların cilalanmış gümüş rengini koyulaştırdığını gözlemlemişlerdir.<sup>7</sup>

Daguerre denemelerden sonra son haline getirdiği ve netleştirdiği yöntemini 19 Ağustos 1839 yılında “Fransız Bilimler Akademisi”<sup>8</sup> ne sunmuştur. Bir çeşit fotoğrafik görüntü elde ettiği bu yöntemle dagerotip ismini vermiştir. Bu yöntem, bakır bir levha üzerine sürülmüş gümüş tabakayı civa buharına tutmak suretiyle levhanın hassas hale getirilmesi temeline dayanmaktadır. Dagerotipler görüş açısına bağlı olarak hem pozitif hem de negatif izlenimi vermiştir. Niepce'nin uzun saatler süren pozlama süresini de kısaltan yöntemle birlikte, objektif ve ışığa duyarlı levhanın gelişmesi dagerotiple yaygınlaşmıştır.

İcat edildiği güne kadar ki bütün sanatsal, görsel iletişim uygulamalarının ve resmetme tekniklerinin yerine geçmiş yenilikçi bir yöntem olan fotoğraf, çağa uygun

<sup>5</sup> Fotoğraf Tarihi, Feyyaz Bodur, 2016, 32.

<sup>6</sup> Fotoğraf ve Hareketli Görüntünün Tarihi, Levent Kılıç, 2009, 32.

<sup>7</sup> Fotoğraf Tarihi, Feyyaz Bodur, 2016, 36.

<sup>8</sup> A.g.k., 32.

sanatsal bir araç haline gelmiştir. Görünen dünyanın mükemmel bir kopyası olan, kimyasal, fiziksel ve optik yöntemlerin mekanik bir şekilde kullanıldığı, en ince ayrıntıları duyarlı yüzey üzerinde gayet net bir biçimde göstermeyi başaran fotoğrafla birlikte, bu özelliği sayesinde 1851 ile 1860 yılları arasındaki on yıllık süreçte Londra’da 200’e yakın fotoğraf stüdyosu açılmıştır.<sup>9</sup>

Niepce’nin ve Daguerre’nin Fransa’da fotoğrafın icadını gerçekleştirdikleri yıllarda, bu amaca yönelik çalışan başka kişi de İngiliz Henry Fox Talbot olmuştur. Resim de yapan Talbot, bazen bunun için Camera Obscura’yı kullanmıştır. Karısı ile 1833 yılının sonbaharında tatile giderken, İtalyan güneşinin cildini nasıl yaktığını fark etmiş ve güneş ışığının maddeleri değiştirdiğini fark etmiştir. Yoğun deneylerinin sonucunda 1835 yılının başında tuzlu kağıt yöntemini bulmuştur. Lacock kasabasında küçük parmaklıkları bir pencerenin fotoğrafını çekmiştir.<sup>10</sup> Tül, yaprak, dantel gibi nesneleri ışığa duyarlı bir kağıt üzerine koyarak gün ışığında pozlamış fotojenik çizim olarak isimlendirdiği kağıt üzerindeki gizli görüntüleri ortaya çıkararak sabitlemiştir. Böylece ilk kontak baskıyı elde etmiştir.

Fransız Hippolyte Bayard (1801-1887) uzun denemeler sonucunda kağıt üzerine kendi yöntemiyle gerçekleştirdiği doğru sonuçlu pozitif baskılar elde etmiş ve bu fotoğraflardan oluşan sergisini 1839 yılının Haziran ayında Paris’te açmıştır.<sup>11</sup> Gerçek anlamdaki ilk fotoğraf makinasını ise Peter Wilhelm Friedrich Voigtlander (1812-1878) ve oğlu yapmıştır. Bu tasarım sonraki yıllar boyunca fotoğrafçıların kullanacağı standart bir ürün haline gelmiştir.<sup>12</sup> Talbot, kalotip sürecini anlattığı Doğanın Kalem (The Pencil of Nature) isimli altı bölümden oluşan kitabını 1844-1846 yılları arasında İngiltere’de

---

<sup>9</sup> Fotoğraf ve Hareketli Görüntünün Tarihi, Levent Kılıç, 2009, 62.

<sup>10</sup> Fotoğraf Tarihi, Feyyaz Bodur, 2016, 44.

<sup>11</sup> Fotoğraf Tarihi, M. Çağatay Gökten, 2016, 61.

<sup>12</sup> Encyclopedia of Nineteenth Century Photography, John Hannavy, 2008, 1463.

okuyucuya sunmuştur.<sup>13</sup> İngiltere'nin kuzeyine yaptığı bir yolculuğun sonunda yirmi üç adet kalotipten oluşan İskoçya'nın güneş resimleri isimli kitabı da 1844-1846 yılları arasında yayınlamıştır.

Alman ressam Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894) 1842 yılında çıkan Hamburg yangınına fotoğraflamış ve The Illustrated London News dergisinde yayımlanmıştır. Bu fotoğraf dünyanın ilk haber fotoğrafı olarak tarihe geçmiştir.<sup>14</sup> 1850 yılının Kasım ayında ise New York'ta "The Daguerreian Journal Devoted to the Daguerreian and Photogenic Art"<sup>15</sup> isimli dünyanın ilk fotoğraf dergisi basılmıştır. Daguerre'nin icadını satın alan Fransız fotoğrafçı Antoine Claduet (1797-1867) Londra'da açtığı stüdyosunda birçok deneme yapmış, 1848 yılında ışığın hassasiyetini ölçmek için fotografometreyi (photographometer) icat etmiştir.<sup>16</sup> Talbot'un ve Daguerre'nin de fotoğraflarını çekmiş, aynı zamanda Kraliçe Victoria'nın (1819-1901) da fotoğrafçısı olmuştur. Belçikalı kimyager ve fizikçi Desire Charles Monckoven (1834-1881), dönemin kimyasal araştırmalarında çok kullanışlı olmayan bu baskı yönteminin yerine, 1864-1880 yılları arasında karbon baskı süreçlerinde kullanılan kuru kolodyon yöntemini geliştirmiştir.<sup>17</sup>

Aynı dönemde tanınmaya başlayan parlak dokulu albümen kağıtlarda daha net bir görüntü oluşturulmuştur. İngiliz fizikçi R. L. Maddox, 1871 yılında kolodyum yerine jelatin ve gümüş bromür kullanarak, yeni tip baskı levhalarını keşfetmiştir. Fotoğrafçının yanında taşımak zorunda kaldığı hantal ve büyük makineler ile bu zorlu hazırlık süreçlerinde kullanılan ıslak levhalara göre çok avantajlı olan bu icatta makineye yerleştirilen

<sup>13</sup> Encyclopedia of Nineteenth Century Photography, John Hannavy, 2008, 241-242.

<sup>14</sup> A.g.k.,582.

<sup>15</sup> A.g.k., 686.

<sup>16</sup> A.g.k., 303.

<sup>17</sup> A.g.k., 1438.

levhalarla, saniyenin 1/25 hızında çekim yapılabilmektedir.<sup>18</sup>

Her bir teknolojik yenilik yeni bir buluşun önünü açmıştır. Öte yandan kuru levha yönteminin gelişmesiyle, büyük çapta bir imalat süreci başlamıştır. Bu firmalardan en önemlilerinden biri de, merakı ve girişimciliği sayesinde 1881 yılında “Eastman Dry Plate Company”<sup>19</sup> yi kuran George Eastman (1854-1932) olmuştur. Eastman 1886 yılında, Daguerre’den beri birçok kişinin de üretmeyi denediği ve değişik oranlarda başarı elde edilmiş gümüş bromür ve jelatinden oluşan selüloit tabanlı şeffaf, esnek, sert ve kağıttan ayrılan rulo negatif filmi üretmiştir. 1887 yılında Eastman Cossit adını verdiği kutu bir makina üretmiş, ancak maliyetinin yüksek oluşundan ötürü, makine denemelerine devam etmiş ve 1888 yılında “Kodak” isimli makinayı tanıtarak “siz düğmeye basın, gerisini yaparız”<sup>20</sup> sloganıyla piyasaya sürmüş olduğu makinayla büyük bir başarı kazanmıştır.

Bu gelişim, kuru jelatin filmlerin yayılmasını ve fotoğrafçılıkta kayda değer ilerlemelerin olmasını sağlamıştır. Devamında 20. yüzyılın başında renk ve mercek üzerindeki ilerlemeler sayesinde, tek objektifli minyatür ve orta formatta makinalar üretilmiştir.

New York'ta bir gaz lambası şirketi olarak, bir mucit olan William F. Folmer (1877- ?) ve William E. Schwing(1883 – 1940) 1897 yılında ürettiği “Graflex”<sup>21</sup> isimli reflex fotoğraf makinası da uzun yıllar boyunca basın fotoğrafçılarının tercih ettiği bir makine olmuş, II. Dünya savaşından sonraki yıllara kadar da kullanılmıştır.1890 yılına gelindiğinde Alman gözlükçü Dr. Paul Rudolph (1858–1935) Carl Zeiss için daha fazla

<sup>18</sup> Fotoğrafçılık, Aydemir Gökğöz, 1977, 17-22.

<sup>19</sup> Encyclopedia of Nineteenth- Century Photography, John Hannavy, 2008, 699.

<sup>20</sup> A.g.k., 251.

<sup>21</sup> Made in Rochester, Donovan A. Schilling,2015, 76.

geniş diyaframlı yeni bir lens tasarlamıştır. Alman Oscar Barnack (1879-1936) 1912 yılında profesyonel fotoğrafçıların hayali olan küçük, pratik ve 35 mm. rulo film kullanılan bir makine yapmıştır. Leica ismi verilen yüksek enstanteneli ve keskin objektifli bu makina 1925 yılının baharında Leipzig fuarında sergilenmiştir.<sup>22</sup>

Belirtildiği üzere bu anlatılar ışığında fotoğrafçılığın icadı ve gelişimi için, bilimsel çalışmalar yapmış insanların sayısı hiç de az değildir. 19. ve 20. yüzyıl tüm dünyada keşiflerin hızla arttığı bir zaman olmuştur. Fotoğrafçılık, insanlık tarihinin en heyecanlı buluşlarından biri olarak, bugün de gelişimine devam etmektedir.

### **1.2.1. Kısa Kronoloji (Fotografik Keşifler)**

1913 - 1914 yılları arasında İlk 35 mm fotoğraf makinesi geliştirilmiştir.

1927 yılında General Electric firması modern flaş ampulünü icat etmiştir.

1932 yılında Fotoelektrik hücreli ilk ışık ölçer tanıtılmıştır.

1935 yılında Eastman Kodak, Kodachrome filmini satışa sunmuştur.

1941 yılında Eastman Kodak, Kodacolor negatif filmini tanıtmıştır.

1942 yılında Chester Carlson elektrikli fotoğrafçılık (xerography) için patent almıştır.

1948 yılında Edwin Land, Polaroid kamerasını icat etmiş ve pazarlamıştır.

---

<sup>22</sup> Fotoğraf Tarihine Giriş, Alberto Modiano,2007, 123.

1954 yılında Eastman Kodak, yüksek hızlı Tri-X filmi tanıtmıştır.

1960 yılında EG&G firması ABD Donanması için sualtı kamerasını geliştirmiştir.

1963 yılında Polaroid instant renkli filmi tanıtmıştır.

1968 yılında Dünyanın fotoğrafı aydan çekilmiştir.

1973 yılında Polaroid, anında fotoğraf çekmeyi sağlayan SX-70 kamerasını tanıtmıştır.

1977 yılında Mucitler George Eastman ve Edwin Land, Ulusal Mucitler Onur Listesi'ne alınmıştır.

1978 yılında Konica ilk bas ve çek kamerasını tanıtmıştır.

1980 yılında Sony, video çeken ilk tüketici kamerayı tanıtmıştır.

1984 yılında Canon ilk dijital elektronik fotoğraf makinesini piyasa sunmuştur.

1985 yılında Pixar, dijital görüntüleme işlemcisini tanıtmıştır.<sup>23</sup>

### **1.3. Fotoğrafta Karanlık Odanın Kullanımı**

1826 yılında fotoğrafın icadıyla, negatif baskı geliştirme evreleri için karanlık oda ya da banyo odası kullanılmıştır. Erken dönemlerde kalotip, dagerotip ve diğer tip film plakaları için sabit ya da gezici banyo odaları tasarlanmıştır. İlerleyen zaman içinde jelatin tabanlı esnek negatif film ruloların icadıyla, karanlık oda kullanımı da hızlı bir şekilde yaygınlaşmıştır. Fotoğrafçılıkta önemli bir yeri olan karanlık oda, sayısal dönem ile birlikte, kullanımı azalmış olsa da, günümüzde üniversitelerin fotoğraf bölümlerinde

---

<sup>23</sup> <https://www.thoughtco.com/photography-timeline-1992306>

uygulama dersi olarak, fotoğrafçıların sanatsal üretimlerinde ve amatör fotoğrafçılar tarafından da hobi amaçlı kullanılmaya devam edilmektedir.

### 1.3.1. Karanlık Odanın Kısa Tarihi: Camera Obscura

Latince’de oda anlamındaki Camera ile karanlık anlamındaki Obscura kelimelerinden oluşan “Camera Obscura”<sup>24</sup> karanlık oda ya da karanlık kutu anlamında kullanılmaktadır. Temel yapı ilkesi dört taraftan kapalı ve bir tarafının tam ortasında bir delik olan kutuya, dışarıdan delik aracılığıyla içeri yansıyan kutunun önündeki nesnelerin ışıklılığı, içerideki duvarda görüntüyü sağ-sol ve tersine dönmüş olarak yansıtmaktadır. Yüzey üzerinde görüntü elde etmek için kullanılan Camera Obscura resmetme temelli bir tekniktir. Camera Obscura’dan toplanma yeri ya da kapalı oda olarak bahseden ilk kişi M.Ö. beşinci yüzyılda yaşamış Çinli bir filozof olan Mo Ti (MÖ 470-391) olmuştur.<sup>25</sup> Yazdığı metinlerde, ışığın düz çizgiler halinde gittiğini deney yaparak keşfetmiş oldukları gösterilmiş ve iğne deliğinden geçen ışıklardan görüntü alınabileceği belirtilmiştir.

Antik Yunanlı filozof Aristo M.Ö. 350’de camera obscuradan bahsetmiştir.<sup>26</sup> Bir ağacın altındaki zeminde, güneş tutulması sırasında güneşin hilal şeklindeki görüntüsünü fark ettiğinde, buna güneş ışığının neden olduğunu ve bunların yapraklar arasındaki küçük boşluklardan kaynaklandığını keşfetmiştir. Bu gizemli etkinin tamamen doğal olarak oluştuğunu deneyimlemiştir. Buradan ilhamla güneş ışığının içeri girmesine izin veren tek küçük delikli bir oda fikrini düşünerek camera obscura ilkesini oluşturmuştur. Onuncu

<sup>24</sup> The Camera Obscura, John H Hammond,1981, 1.

<sup>25</sup> Fotograf Tarihi, Levent Kılıç,2016, 8.

<sup>26</sup> A.g.k., 9.



yüzyılda Arap matematikçi ve fizikçi İbnü'l Heysem (965-1040) de “Kitab el-Menazır”<sup>27</sup> isimli kitabında yaptığı deneyler sonucunda cihazdan ve çalışma prensibinden bahsetmiş, optik ve ışık üzerine yaptığı denemelerde camera obscuranın nasıl çalıştığına dair bilgiyi doğru bir şekilde açıklayan ilk kişi olarak tarihe geçmiştir. Bu çalışma ilkesi, daha sonra fotoğrafa dönüştürülecek ilkelere de temel olmuştur. Birçok kişi yüzey üzerinde kalıcı görüntüler elde etmek için denemeler yapmış, geçen süreç içerisinde 19. yüzyılın başlarında bir resmetme uygulaması olarak camera obscura ile çalışmış, Rönesans devrinde ise çizim yapmak için kullanılmıştır. Bir ressamın içine girebileceği kadar büyüklükteki camera obscura taşınmadığı için kullanışsız olduğu görülmüştür. 15. yüzyılda mühendis, mimar, ressam, heykeltıraş Leonardo Da Vinci (1452-1519) karanlık odanın çalışma prensibi üzerine notlar yazmış, yüzey üzerinde oluşan görüntüler için önemli görüşler bildirmiştir. 16. yüzyıl ressamlarından Albrecht Dürer (1471-1528) de karanlık odayı kullanarak portre resimleri yapmıştır. Aynı yüzyılda Venedik’li Daniele Barbaro (1514-1570) perspektif üzerine yazdığı metinlerinde delik yerine bir mercekle konulması halinde görüntülerin daha net üretilebileceğini söyleyerek mercek ve diyafram konularında önemli bilgiler elde etmiştir. 16. yüzyılda astrolog, matematikçi ve profesör olan İtalyan Girolamo Cardano (1501-1576) karanlık kutudaki iğne deliği yerine daha keskin ve net görüntüler elde etmek için mercek önermiştir.<sup>28</sup>

Merceğin etkisini gören ressamlar çizimlerini mercek yardımıyla yapmaya başlamışlardır. Bu süre içerisinde sanatsal ve bilimsel amaçlar için bu aygıt kullanılmaya devam edilmiştir. Artık bağımsız bir hale gelen camera obscurayı başarılı bir şekilde kullanmak büyük bir beceri gerektirmiştir. On beşinci yüzyılın sonlarında çizimlerin kopyalanması ve ölçeklendirilmesi için, 1603 ve 1605 yılları arasında Alman astronom Christoph Scheiner tarafından icat edilmiş bir kopyalama cihazı olan pantograf<sup>29</sup> kullanan ressamlar doğru perspektifte resim çizebilmeyi ve üç boyutlu bir sahne oluşturmayı

<sup>27</sup> The Camera Obscura, John H Hammond, 1981, 5.

<sup>28</sup> Yüksek Lisans Tezi, Fotoğrafik Duyarkat; Film Ve Teknolojik Evrim, Ozan Bilgisiren, 1998, 8.

<sup>29</sup> <http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=1555>

karanlık kutu sayesinde daha da geliştirmişlerdir. 1535 yılında doğmuş İtalyan bilgin ve oyun yazarı Giambattista Della Porta (1535-1615), optik üzerine deneysel araştırmalar yapmış, “doğanın büyüü”<sup>30</sup> isimli kitabında camera obscurayı anlatarak, mercekle kullanıldığında güneşle dışarıdan aydınlatılmış doğal dünyanın güzelliklerini, sokakta yürüyen insanların yüzlerini, kıyafetlerini ve her şeyi çok daha keskin bir şekilde görüntüleneceğinden bahsetmiştir. Mercek yardımıyla portre ve peyzaj için camera obscura kullanan Della Porta’dan sonra gelen ressamların çoğu çizimlerinde karanlık kutudan yararlanmışlardır. Karanlık kutuda oluşan görüntülerde devam eden netlik sorunları on yedinci yüzyılın sonlarında filozof, gözlükçü, mucit, matematikçi ve yazar olan Alman Johann Zahn (1631-1707) tarafından bulunmuş kısa ve uzun odaklı objektif sayesinde iç ve dış ortamlarda daha kolay bir şekilde kullanılmıştır. Çizimde mekanik bir yardımcı araç olarak çok daha popüler haline gelen aygıt Johannes Vermeer (1632-1675) Canaletto (1697-1768), Joshua Reynolds (1723-1792) gibi sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Ressamlar yaptıkları resimleri perspektif kurallarına göre devam ettirmek için camera obscura kullanmışlardır. Önceleri bir delik varken, onun yerine basit bir optik düzen yardımıyla elde edilen yeni görüntülerin iki boyutlu yüzeyde keskin bir sonuç oluşturamaması, görüntüde netlik ve keskinlik arayışlarına yol açmıştır. İkili iç ve dış büyü optik düzenleri, kısa ve uzun odaklı optikler daha keskin sonuçlar için yararlı olmuşlardır. Rönesans sanatçılarının yoğun bir şekilde faydalandıkları bu gelişmeler camera obscurayı vazgeçilmez bir araç haline getirmiştir.

Gün ışığında bitkilerin yeşil rengini arttıran klorofil dahil, eskiden beri bir takım gözlemlere dayalı bilgiler eşliğinde gümüş tuzlarının gün ışığının etkisiyle karardığı tecrübe edilmiştir. Retorik ve arkeoloji üzerine de dersler vermiş Alman tıp profesörü Johann Heinrich Schulse (1687-1744) 1727 yılında bilimsel olarak bu olayı ele alan ilk kişi olmuştur. Kendisinden önceki bilimsel çalışmaları takip eden Schulse yaptığı deneyde cam bir şişeye gümüş-kireç ve nitrik asit karışımını doldurmuş, ışığın şişenin içerisine

<sup>30</sup> Yüksek Lisans Tezi, Fotoğrafik Duyarkat; Film Ve Teknolojik Evrim, Ozan Bilgisiren, 1998, 8.

girebilmesi için de, yüzeyde küçük bir açıklık bırakmıştır. Şişenin geri kalan yüzeyini koyu maddeye örtmüş, cümleler yazdığı bir kağıdı bal mumu yardımıyla şişenin üzerine tutturmuştur. Gün ışığına çıkardığı şişede kısa bir süre içerisinde kağıt üzerinde yazılanların tam olarak çözeltide kopyalandığını gözlemlemiştir. Schulse, buluşun detaylarını “Nürnberg'deki Imperial Academy”<sup>31</sup> de anlatmıştır. Avusturyalı kimyager Joseph Maria Eder (1855-1944) 1881 yılında çektiği Fotoğrafın Tarihi isimli filmde, Schulze’yi fotoğrafın mucidi olarak adlandırmıştır.<sup>32</sup> Fotoğrafın tüm soy ağacı olan fotokimya sayesinde, fotoğraf bilim ve sanat tarihinde büyük bir kırılma yaratmıştır.

### **1.3.2 Karanlık Odanın Temel Kavramları : Işık ve Optik**

#### **1.3.3. Işık**

Işığa dair sezgilerimiz kuşkusuz yüzbınlerce yıl öncesinden dünya ile olan ilişkimizde mevsimlerin değişen ışıklarına, ateşin keşfine ve kullanılmasına kadar geri gitmektedir. İnsanoğlu ışığa dair keşiflerinde hareket halindeki ışığın kaynağını, dünyadaki nesnelere üzerindeki etkisini, nesnenin kendisini tanıma, bilme, renk değişimleri, vb. deneyimleyerek ışığa dair temel düşünceler oluşturmuştur. Dünya ile olan ilişkimizi belirleyen ışık, dalga şeklinde yayılarak üç boyutlu algımızın gelişmesini sağlamış, bir yüzey üzerinde geçici görüntüler oluşturarak gölge, yansıma, iz düşüm, derinlik algısı vb. kavramları ortaya çıkarmamızı sağlamıştır. İlk çağlardan itibaren aynalar, mercekler, ışığa ve niteliğine dair bazı deneysel kurallar Çinliler ve Yunanlılar

<sup>31</sup> Yüksek Lisans Tezi, Fotoğrafik Duyarkat; Film Ve Teknolojik Evrim, Ozan Bilgisiren, 1998, 10.

<sup>32</sup> History of Photograpy, Joseph Maria Eder, 1978, 62.

tarafından temel olarak bilinmektedir.

İnsan gözünden çıkan ışığın nesnelere değdiğinde görme duyusunu ortaya çıkardığı inancı, sonrasında kaynaktan çıkan ışığın görülen nesneden yansıyıp göze ulaştığı düşüncesine evrilmiştir. Arap bilim insanı İbnü'l Heysem'in (965-1040) deneyleriyle bu görüş genelleşmiştir.<sup>33</sup> İbnü'l Heysem on birinci yüzyılın başında ışık ve optiğin temel doğasını Book of Optics isimli yedi ciltlik kitabında bilimsel olarak tanımlamış ve sonraki altı asır boyunca bu konu ile ilgili yazdıkları en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Paris Üniversitesi'nde dersler vermiş Ortaçağ'ın ünlü bilimcisi İngiliz astronom Johannes De Sacrobosco (1195-1256) ya da Sacro Bosco'da 1230 yılında yazdığı "De Sphaera Mundi"<sup>34</sup> isimli kitabında ışığa ve evrene dair olan metinleri ilk bilimsel görüşlerden olmuştur.

Hollanda'lı astronom Willebrord van Roijen Snell (1580-1626) kendi adıyla anılan yasada ışığın gelme ve kırılma açılarının oranını bulmuştur. 17.yüzyılda tanınmış fizikçi, matematikçi ve astronom olan Christiaan Huygens (1629-1695) ışığın bir dalga hareketi olduğu üzerine bir kuram önermiştir. Bir cam prizmadan geçirilen beyaz ışığın renklere ayrıldığını keşfeden astronom, filozof, matematikçi ve ilahiyatçı olan İngiliz İsaac Newton (1643-1727) olmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde ışığın enine bir dalga hareketi olduğu bilimsel çalışmalarla keşfedilmiştir. Işığın elektromanyetik bir dalga olduğu görüşünü ileri süren İskoç teorik fizik ve matematikçi James Clerk Maxwell (1831-1879) 1865 yılında "Elektromanyetik Alanın Dinamik Teorisi"<sup>35</sup> isimli kitabı yazmıştır.

Işığın radyo dalgalarından x-ışınlarına kadar sürekliliğin bir parçası olduğunu belirtmiştir. Ayrıca ışığın, Newton'un söylediği gibi bir parçacık değil bir dalga olarak

<sup>33</sup> A Brief History of Light and Photography, Rick Doble, 2013, 3.

<sup>34</sup> A.g.k.,3.

<sup>35</sup> A.g.k., 12.

düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. Çeşitli bilimsel sorularla ilgilenmesine rağmen, Maxwell yaşamı boyunca şiir de yazmaya devam etmiştir. Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde kuantum adı verilen ışığın enerji miktarını inceleyen teorik fizikçi Albert Einstein (1879-1955) kimi durumlarda dalga olarak, kimi durumlarda parçacık olarak hareket eden ışık üzerine kuantum mekaniği kuramını geliştirmiştir. Işığa duyarlı gereçlerle kaydedilecek ilk görüntülerin bazıları, meşhur porselen imalatçısı Josiah Wedgwood'un (1730-1795) oğlu şair Thomas Wedgwood (1771-1805) tarafından yapılmıştır.<sup>36</sup> Ortağı olan İngiliz kimyager, fizikçi ve mucit Humphrey Davy (1778-1829), İngiliz Kraliyet Enstitüsü Dergisi'nde sonuçlarını ve gözlemlerini 1802 yılında yayımlamıştır. Doğrudan duyarlı bir kâğıt üzerine yerleştirilmiş nesnelerin ve bitkilerin negatif silüetlerini çıkarmayı başarmışlar, bütün aşamaları yapmalarına rağmen, görüntüleri kalıcı bir şekilde sabitleyememişlerdir. Bununla birlikte dünyanın her yerinde bilim insanları ışığa dair deneylere devam etmiştir.

Fotoğraftan bahsedebilmek için, ışığı fiziksel ve kimyasal süreçte nihai görüntü yapmak için kullanmak gereklidir. Bununla birlikte ışıkla oluşturulan görüntünün sabitlenmesi de fotoğraf tanımı için önemlidir. Fotoğrafçılar bir nevi ışığın sanatçılarıdır. Doğal olarak ışıkla yapılan çizim, bir kalemle çizmekten çok daha farklıdır. Fotoğrafçının kontrolünde ışığa duyarlı malzeme, optik, karanlık kutu, kimyasal ve fiziksel süreç uyumlu bir şekilde birleşir. Fotoğrafçılık, tüm sanat dallarında optik, fizik ve kimyayı birleştiren karma bir disiplin olmuştur. Bütün bunların ortaya çıkışı tarihteki süreçte deneylerle gerçekleştirilmiştir.

---

<sup>36</sup> Yüksek Lisans Tezi, Fotoğrafik Duyarkat; Film Ve Teknolojik Evrim, Ozan Bilgisiren, 1998, 11.

### 1.3.4. Optik

Optik aletler, antik dönemden başlayan sorgulama ve gözleme biçimleriyle ortaçağdaki tasarımcılardan, mühendislere kadar katkıların olduğu çoklu bilimsel ve sanatsal bir disiplin olmuştur. Gözleme, ışığa ve göze dair sürekli gelişim gösteren optik tarihi fotoğrafın da icadının temellerinden biri olmuştur. Sayıları sınıflandırıp onlara gizemli özellikler veren eski İyonya'lı filozof ve matematikçi Pisagor (MÖ 570- 495) M.Ö.500'lü yıllarda oranlar ve kesirler teorisini formüle etmiştir. Bu tanımlama optiğin de temellerini oluşturmuştur. Devamında başka bir ünlü matematikçi Öklid (MÖ 330-275) Mısır'da bulunan İskenderiye'de bir matematik okulu kurmuş, analitik teknikler kullanarak Öklid geometrisini oluşturmuştur. Onun eserleri önce Alhazen tarafından Arapçaya, sonrasında Latinceye ve her iki dilden de farklı Avrupa dillerine çevrilmiştir. 1267 yılında Alhazen'in keşiflerini Latince'ye çevirip “Opus Majus”<sup>37</sup> adlı kitabıyla batıya getirmiş olan İngiliz bilim insanı ve filozof Roger Bacon (1214-1292), çevirisinde büyüteci tanımlamış ve böylelikle ilk gözlükler İtalya'da yapılmıştır. 13. yüzyılda Floransa ve Venedik'te başlayan lens endüstrisi sonraları Almanya ve Hollanda'ya yayılmıştır. Optik bilime büyük katkılarda bulunmuş Bacon, yoğun bir şekilde ışıkla ilgilenmiş, güneşi incelemek için Camera Obscura'yı kullanmış, makinanın çalışma prensiplerini gizli tutmuştur.

Leonardo Da Vinci, 1500 yılının başlarında resim kuramı ve uygulamalarıyla ilgili soruların merkezinde optik bilimini referans almıştır. Gözleme dayalı notlarında, resimde gözün ön özelliğine bağlı olarak; karanlık, ışıklılık, madde, renk, model, uzaklaşma vb. kavramları irdelemiştir. Macaristan'daki “İparmüveszeti Müzesi”<sup>38</sup>'nin arşivlerinde bulunan Leonardo'nun çizdiği altıgen karolar, optik etkili geometrik motiflerin bir örneği

<sup>37</sup> Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. Gregg Aggarwala, 2013, 2.

<sup>38</sup> Leonardo da Vinci, Evren Bilimi ve Sanatı, Alessandro Vezzosi, Çev. Nami Başer, 2002, 20.

olmuşlardır. Astronomiyi de inceleyen Da Vinci, bu araştırmalar ışığında, bir takım notların olduğu çizimler yapmıştır.

Gözün işlevlerini ve yapısını uyarmak için aynalar kullanan Da Vinci, göz ve ışınlar üzerine birçok deney yapmış, delik bir kartonun belirli aralıklarına ince dikiş iğnesi yerleştirerek, mercekler ve yuvarlak camlar yardımıyla, ışığın kırılma ve kesişme sistemlerini hayal etmiştir. Almanya doğumlu Hollandalı gözlük lensi üreticisi olan Hans Lippershey (1570-1619) 1608 yılında Hollanda Perspektif Camı olarak isimlendirdiği iki dişbükey mercekten oluşan optik tasarlayarak bir teleskop geliştirmiştir.<sup>39</sup> Teleskopla uzak bir çan kulesini yakından görmek onu çok şaşırtmış ve güçlü bir araç yaptığının farkına varmıştır. Gece gökyüzünü incelemek için kullandığı teleskopla ayın yüzeyindeki engebeli dağları, samanyolunu ve sayısız yıldızı görmüştür. Bu bilimsel tecrübe insanlığın düşüncesinin gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Cam mercek, kavisli bir cam parçasından ibaret gibi gözükmesine rağmen, basit yapısıyla dünyayı algılama şeklimizi değiştirmiştir. Bir yıl sonra İtalyan astronom, fizikçi, mühendis Galileo Galilei'de (1564-1642) bir teleskop yapmıştır. Dönem içerisinde Avrupa'nın her yanında insanlar tüplere lensler koyarak uzakta olanı rahatça izleyebilmek için bir tür casus teleskop yapmışlardır. "Teleskop"<sup>40</sup> terimi ancak üç yüz yıl sonra Yunan teolog, kimyager ve matematikçi Giovanni Demisiani (?-1614) tarafından ortaya atılmıştır. 17. yüzyılın başında şemaların ölçeklenmiş kopyalarını yapmak için pantografi icat eden, parlak bir geometri, fizikçi ve astronom olan Alman Christoph Scheiner (1573-1650) 1611 yılında yaptığı ilk modern astronomi teleskobuyla güneşin görüntüsünü beyaz bir perdeye yansıtmıştır. Güneş lekeleri ve güneşin görünen elips formunun kırılması konusundaki ilişkilendirmeleri çok değerli olmuştur. Ayrıca Venüs ve Merkür'ün güneşin

<sup>39</sup> Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. Gregg Aggarwala, 2013, 2.

<sup>40</sup> The Physics Book, Clifford A. Pickover, 2011, 80.

etrafında döndüğünü keşfeden Scheiner, dini ya da siyasi baskılardan duyduğu korku nedeniyle, notlarını Johannes Kepler ve Galileo takma adıyla aktarmıştır. Kepler’de bir teleskop üreterek eski teleskoplara göre iki önemli avantaj sağlayarak, teleskobun görüş alanını geliştirmiş ve ölçme cihazları kullanmıştır.<sup>41</sup>

Her ne kadar mikroskoplar 1500’lü yılların sonlarından beri mevcut olsa da, İngiliz bilim adamı Robert Hooke’un “bileşik mikroskobu”<sup>42</sup> bulması önemli bir kilometre taşı olmuştur. İlk mikroskoplara teleskoptaki gibi iki lens yerleştirilmiştir. Hollandalı tüccar doğa bilimci Antonie Van Leeuwenhoek (1632-1723) ise, dönemin en güçlü mikroskobunu tek lens kullanarak yapmıştır. Hollanda’nın Leiden şehrinde doğmuş olan astronom ve matematikçi Willebrord van Roijn Snell (1580-1626), 1615 yılında yaptığı hesaplamalarla dünyanın yarıçapını doğru bir şekilde ölçmüştür.<sup>43</sup> 1642 yılında Lincolnshire’da doğmuş İsaac Newton, Kepler tarafından geliştirilen dünyanın hareket yasalarına paralel olarak, kütle, ağırlık, kuvvet ve ivme terimlerini tanımlamıştır.<sup>44</sup> Beyaz ışığın cam prizmalar kanalıyla dağılması konusunda denemeler yapmış, objektif yerine aynalar kullanarak tasarladığı teleskopta renk sapmasını en aza indirmeyi başarmıştır. Karanlık odada renk ve ışık üzerine çalışmış, geometrik optikler ve yer çekimi üzerine araştırmalarını sürdürmüştür. Çift odaklı gözlüğü tasarlayan Amerikalı yazar, mucit, siyasetçi Benjamin Franklin (1706-1790) 1740’larda elektrik akımı, ışık ve sıcaklık üzerine nicel deneyler yapmıştır. Bu deneyler “kuantum teorisi”<sup>45</sup> nin de temelini oluşturmuştur. Franklin’in deneylerini takip eden İngiliz astronom, teleskop üreticisi ve bestekar William Herschel (1738-1822) teleskoplar üretmiş, 1781 yılında Uranüs gezegenini keşfetmiş, ayrıca kızılötesi güneş ısı ışınları üzerine araştırmalar yapmıştır.

<sup>41</sup> Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. Gregg Aggarwala, 2013, 2.

<sup>42</sup> The Physics Book, Clifford A. Pickover, 2011, :108.

<sup>43</sup> Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. Gregg Aggarwala, 2013, 5.

<sup>44</sup> A.g.k., 6.

<sup>45</sup> The Physics Book, Clifford A. Pickover, 2011, 238.



Böylelikle miyop, astigmat ve hipermetrop gibi tıbbi kusurları tespit etmek için kızılötesi ışınlar kullanılmaya başlanmıştır. Herschel ayrıca yıldızları ve bulutsuları araştırmış, samanyolu galaksimizin temel biçimini tespit etmiştir. İstatistik ve olasılıklar üzerine eğitim alan Fransız matematikçi ve fizikçi Jean Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) 1807 yılında metalik nesnelere ısı akışı yöntemlerine dayanarak analizler yapmış, doğal görüntülerin bileşenlerinin tespiti için temel oluşturmuştur.<sup>46</sup>

Jena'da tıp eğitimi alan ve ultraviyole ışınımı keşfeden Alman fizikçi, kimyager ve filozof Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) elektrolitik hücreler üzerinde denemeler yapmış, Herschel'in keşfi olan ısı ışınlarını araştırmaya devam ederek, gümüş klorürün güneş spektrumunun mor ucuna yerleştirildiğinde beyazdan siyaha daha hızlı dönüştüğünü keşfetmiştir. Kimyasal ışınlar olarak tanımlanan bu keşif sonrasında floresan ve başka uygulamalar için kullanılmış ve ultraviyole radyasyon ismini almıştır. Fransız fizikçi Augustin Jean Fresnel (1788-1827) 1821'deki deneylerinde enine dalga olarak ışığın tespitini yapmış, ardından polarize ışık teorisini geliştirmiştir. Astronomi profesörü ve matematikçi olan İngiliz George Biddell Airy (1801-1892) İngiltere'nin Greenwich şehrinde bir teleskop kurup yıldız geçişlerini gözlemleyip haritalandırmış 1847 yılında Azimut hesapları yapabilmek için bir alet tasarlamıştır.<sup>47</sup>

Kimya, fizik ve matematik alanlarında bilim esaslarına dayanan optik gelişimleri üzerine yapılan araştırmaların devamında, bilimsel kökleri çok güçlü olan yeni bir icat olan fotoğraf insanlığa sunulmuştur. Fotografik görme ve kaydetme imkanlarının gelişimi, icadıyla birlikte insanlık tarihinin tüm dönemlerini belgelemiş ve bir çeşit görsel ortak bir hafıza oluşumuna aracılık etmiştir.

---

<sup>46</sup> Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. Gregg Aggarwala, 2013, 7.

<sup>47</sup> A.g.k., 8.

## 1.4. Fotoğrafta Kontak Baskının Kısa Tarihi

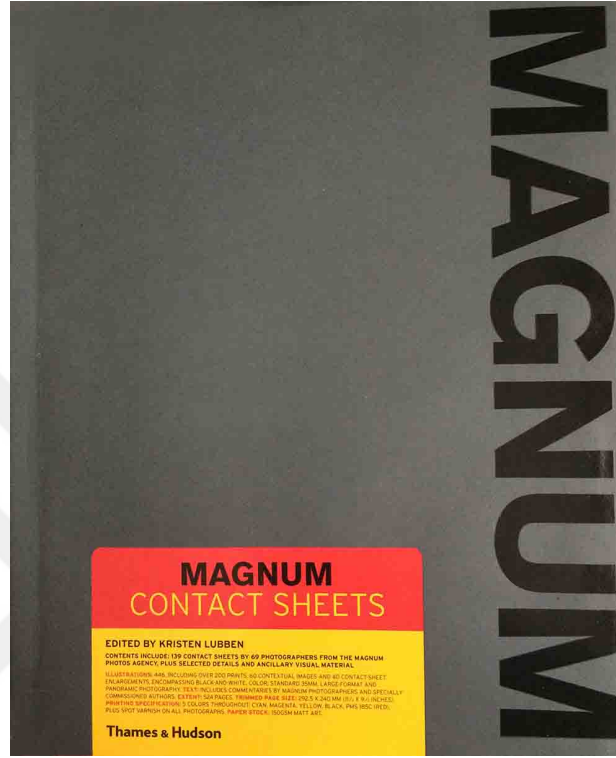
### 1.4.1 Kontak Baskı

Kontak baskı, negatiften yapılmış doğrudan bir baskıdır. Bir film rulosundan veya bir çekimden elde edilen toplam negatiflerin pozitif baskısıdır. Görüntüler negatifin kendisiyle aynı boyuttadır. Bir kontak baskısının amacı, çekim sonrasını orijinal boyutta görmek ve basmak üzere seçilenleri bulmak, sonrasında da bir dizi görüntüyü hızla tarayarak yapılan bir arşivleme türüdür.

Fotoğrafın icat edildiği ilk dönemlerde pozitif baskının egemenliği söz konusu olmuştur. Talbot'nun negatif pozitif sürecini ortaya koyan kalotip yöntemi ile birlikte fotoğraf çoğul baskı dönemine girmiştir. Kontak baskı fotoğraf tarihinde bu süreçle birlikte değer kazanmaya başlamıştır. Büyük ölçekli kağıt ve cam negatiflerden, daha küçük ve daha hafif kameraların geliştirilmesiyle birlikte, küçük ölçekli jelatin negatifler, kontak baskılarda fotoğrafın kaçınılmaz bir baskı yöntemi haline gelmiştir. Bu yöntem sayısal fotoğrafa kadar önemini korumuştur. 20. yüzyılın ortalarına doğru, resimli haber dergilerinin yükselişi ile birlikte kontak baskılar, fotoğrafçı, editör, ajans ve dergi, kitap arasında ortak bir iletişim zinciri oluşturmuştur. Martin Parr'ın kontak baskının bir kitabesi olarak tanımladığı, Kristen Lubben'in editörlüğünü yaptığı "Magnum Kontak Baskıları" isimli kitap kronolojik olarak 1930'lü yıllardan 2010'lu yıllara kadar seçilmiş birtakım fotoğrafçılar üzerinden kontak baskı tarihçesini ortaya koymaktadır. Lubben, Magnum kitabının giriş bölümünde kontak baskıyı "Zamanın gelişimi, uzayda sürekli bir hareket izi, fotoğrafın gerçekliğin şeffaf temsiline yönelik iddialarının açık bir kimlik doğrulaması"<sup>48</sup> olarak tanımlamıştır.

---

<sup>48</sup> Magnum Contact Sheets, Christen Lubben, 2014, 9.



**Görsel 1.1:Magnum Contact Sheets Kapak Fotoğrafi**

Kontak baskı, standart 35mm. siyah beyaz, renkli ve geniş format panoramik filmlere kadar tüm analog film formatlarını içermektedir. Kontak baskılar okuyucusuna fotoğraf tarihinde ikon haline gelmiş fotoğrafların seçilme ve düzenlemelerine yönelik yapılan işlemleri görebilme imkanı sunmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafçıların görme biçimlerini ortaya çıkartan kişiye özel kayıtlardır. Çekim sonrasında fotoğrafçının olayı yeniden hatırlama imkanı sunarlar. Bazı durumlarda fotoğrafçı, bu kayıtların tamamını göstermek istemez, zira fotoğrafçının başarısızlıklarını da kayıt altına alırlar. Fotoğrafçı negatifleri parçalara ayırıp yeni bir dizilim yapmadığı sürece bu görsel kayıtları silmek mümkün değildir. Kontak baskılar neredeyse, fotoğrafçının olay anı ile ilgili sonradan göreceği bütün hatalarını, üslubunu, neyi görmeyi seçtiğini, neyi dışarıda bıraktığını kaydeder. Bu sebeple birçok fotoğrafçı kontak baskılarını kamuya açmayı tercih

etmemektedir. Buna rağmen Elliot Erwitt gibi bazı fotoğrafçılar da kontaklarına bakmayı tercih etmeseler de, baskının ortaya koyduğu bilgiyi paylaşmakta sakınca görmemişlerdir.

Kontak baskıların küçük olması görünürlüğünü azaltır. Orijinal baskıya göre görüntü kalitesi iyi değildir. Küçük boyutları fiziksel yakınlığı gerektirir ve genellikle göz ile kontak arasında tutulan özelleştirilmiş bir büyüteçle, incelenir. Farklı renklerde tükenmez kalem veya işaretleyicileri kişisel gözlemlere işaret eder. Sayısal fotoğrafın icadıyla birlikte, kontak baskının fotoğrafta kullanımı yöntem olarak büyük oranda azalmıştır. Sayısal çağdan önce çoğunluklu olarak kullanıldığı dönemde kontak baskılar, fotoğrafçının çalışma sürecini ortaya koyan eşsiz dokümanlar olarak kullanılmıştır. Fotoğrafçının çekim sürecinde, Bresson'un karar anı tanımlamasından hareketle o süreci anlatan en iyi fotoğrafın seçilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kontak baskı almak için karanlık odada baskı kartının üzerine negatif yerleştirilir ve pozlandırılır. Fotoğrafçı, negatifin boyutuna göre (35mm, orta format, panoramik v.b.) kontak baskı kağıdının üzerinde yerleştirme işlemi yapar. Kontak baskı arka arkaya dizili olan negatiflerin bir araya getirilmesi işlemidir. Ancak bazı fotoğrafçılar, farklı negatiflerden seçtikleri tek görüntüleri bir araya getirerek de baskı oluşturabilmektedirler. Cartier-Bresson'un belirttiği gibi, "Bir kontak baskısı döküntülerle dolu, silinmelerle doludur. Bir fotoğraf sergisi ya da bir kitap, bir yemek için davetiyedir ve konuklar burunlarını tencereler ve tavalara içine, hatta kabukların kovalarına koymak genellikle alışlagelmiş bir şey değildir. Bir kontak sayfası, deneyimleri içeren bir günlüktür; hataları, yanlış adımları, çıkmazları ve şanslı sonları kaydeden özel bir araçtır."<sup>49</sup> Kontak baskı, 1860 yılının başlarında agrandizörlerde daha kullanışlı baskı yapılmasına izin veren güvenilir yapay ışık kaynaklarının geliştirilmesi ve yaygınlaşmasına kadar kağıt veya cam negatiflerden birden fazla kopya yaratmanın temel yolu olmuştur. En temel kontak baskı işlemi olan gümüşle duyarlılaştırılmış bir parça kağıda nesnelerin doğrudan teması ile elde edilen baskı işlemi olmuştur. Talbot'un fotojenik çizim adını verdiği, Herschel'in de mavi baskı gibi

---

<sup>49</sup> Magnum Contact Sheets, Christen Lubben, 2014, 11.

uygulamaları, kontak baskı süreçleri olmuştur. Dönem itibarıyla, tuzlu suya batırılmış kağıt baskılar da bir negatifi, duyarlılaştırılmış bir kâğıt parçası ile doğrudan temas ettirilerek yapılmıştır. Söz konusu işlemler ve diğer birçok işlemde, görüntüyü oluşturmak için gün ışığından yararlanılmıştır. Kontak baskılar zaman içinde, pozlama işleminde gün ışığı kullanılarak albümin kağıtlara yapılmaya başlanmıştır. Ilford firması, 1891 yılında baskı kağıdı (printing out paper) kelimesini dile kazandırmış, sonrasında 1892 yılında itibaren Kodak, Solio adını verdiği kendi versiyonunu üretmiştir. Çeşitli kontrast dereceleri bulunan gümüş klorürlü kağıtlar, hafif aydınlatma altında işlenebildiği ve gaz veya elektrikli aydınlatmayla pozlanabildiği için amatör kullanım için oldukça uygun olmuştur. Bunun sonucu olarak baskı yapımında 1880'lerden itibaren bir canlanma yaşanmıştır.<sup>50</sup> Kontak baskıyı kolaylaştırmak adına fotografik baskı çerçevesi, 1840 yılından itibaren karanlık odaların önemli bir ögesi haline gelmiştir. İngiliz kamera üreticisi Frederick Cox (1821–1906) “Fotoğrafın Özeti” (Compendium of Photography) isimli kitabında baskı işlemi için “Negatifi camın üzerine yerleştirdikten sonra, kağıt kopya üretmek için bir basınç çerçevesi gerekir; farklı boyutlarda çerçeveler vardır ama kullanılması önerilen negatifi içine alabilecek kadar geniş, kenar boşluğu ise dar olan bir çerçevedir; daha sonra ise arka panel takılmalıdır.”<sup>51</sup> demiştir.

1860'larda Bland & Company ve Houghtons Limited gibi üreticiler, kontak baskılar için kullanılmak üzere çerçeveler üretmiştir. Farklı malzemelerden (meşe, çam, maun) üretilen bu çerçeveler, farklı boyutlarda ve fiyatlarda piyasaya sunulmuş, Houghtons Ltd. ise, model ve aksesuarlarından oluşan toplamda seksen beşten fazla farklı çerçeve türünü listeleyen bir katalog çıkarmıştır. Stereoskopik negatifler için de özel baskı çerçeveleri 1850'lerde ortaya çıkmış ve 1900 yılına kadar bunların satışı devam etmiştir. Bu tip çerçevelere “Transposing Çerçeveleri”<sup>52</sup> denilmiştir. Mobil kullanım için ise, cam

<sup>50</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy, 2008, 335.

<sup>51</sup> A.g.k., 335.

<sup>52</sup> A.g.k., 336.

levha negatifini duyarlılaştırılmış kağıda tutturmak için, hafif ağırlıkta metal klipsler kullanılan oldukça basit bir tasarımda üretilmiştir. Birminghamlı Lancaster firması baskının her iki taraftan da kaydı bozmadan incelenebilmesini sağlayan üçlü baskı çerçevesini üretmiştir. Birmingham Photo Company. isimli firma, tüm baskının incelenebilmesini sağlayan, ve vinyet ile diğer efektlerin eklenmesine izin veren “Tam Görünüm Çerçevesi”<sup>53</sup> ni üretmiştir. Pickard isimli firma da metalden yapılan bir baskı çerçevesi üretmiştir. Devamında 1890’lardan itibaren vinyet kullanımının artması ve kartpostalın yaygınlaşması ile profesyonel baskı çerçeveleri üreten üreticiler artmıştır. Baskı çerçevesi, on dokuzuncu yüzyıl boyunca fotoğrafçının karanlık odasının önemli bir ögesi olarak kalmıştır. Büyük fotoğrafçı stüdyoları, ihtiyaç duydukları baskı hacmini elde etmek için sıklıkla büyük ebatlı baskı çerçeveleri kullanmışlardır. Kontak baskı, amatör fotoğrafçılar için de sınırlı malzeme kullanarak baskı yapmanın uygun ve kullanışlı bir yolunu sunmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru kontak baskılar profesyoneller tarafından seçim işlemleri için, amatörler tarafından da son baskı yapmak için kullanılır hale gelmiştir. Farklı fotografik süreçlerin sayısındaki artışı yansıtan artan tasarım çeşitliliği ile 19. yüzyıl boyunca büyük ölçüde değişmeden kalmıştır. 1960’lara gelindiğinde negatifleri ve daha küçük rulo film formatlarını büyütme pratiğinin geliştirilmesi, kontak baskının kullanımını çok da azaltmamıştır.

#### **1.4.2.Agrandizör**

Fotoğrafçılığın ilk yıllarında, birkaç öncü kişinin önerisine ve önerdikleri fikirlerin uygulamasına rağmen, negatif görüntüyü büyütme işlemi çok fazla kişi tarafından bilinmemektedir. Amerikalı kimya ve botanik profesörü John Draper (1811-1882), 1840

<sup>53</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy 2008, 335-338.

yılı gibi erken bir tarihte dagerotiplerin büyütölmüş kopyalarını yapmayı teklif etmiş ve Amerikalı mucit Alexander S. Wolcott, (1804-1844) 1843 yılının Mart ayında ürettiğı cihazın patentini almıştır.<sup>54</sup> Aynı yılın haziran ayında, Henry Fox Talbot'da bir agrandizörün patentini almış ve bu sistemin icadında hak sahibi olan ilk kişi olmuştur. Bununla birlikte bu eski cihazlardan hiçbiri, gerekli pozlama süresinin uzunluğu nedeniyle yaygın bir kullanıma ulaşamamıştır. Ancak yüzyılın sonuna gelindiğinde, bu tür işlemlerde kullanılan gaz, petrol, kireç ışığı, magnezyum ve elektrikle güç sağlanabilen agrandizörlerin gelişmesiyle fotoğraf sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Arada geçen elli yıla yakın süre içerisinde, bir dizi cihazın patentlenip pazarlandığı bir icat ve yenilik dönemi olmuştur. Böylelikle büyütme uygulamaları hızlı bir şekilde gelişmiştir. Bu gelişime ön ayak olan kişi, İngiliz fizikçi ve mucit William Sturgeon (1783-1850) olmuştur. 1853 yılının mayıs ayında ise, İngiliz John Benjamin Dancer (1812-1887) mikro fotoğraflar üretmiştir. İlk mikro fotoğrafları gören İngiliz iş adamı Thomas Sutton (1819-1875) pratik yararı olmayan bu fotoğrafların, çocukça ve önemsiz oldukları yorumunu yapmış, ilerleyen yıllarda ise, bunun tam tersi kanıtlanmıştır.<sup>55</sup>

Rene Prudent Patrice Dagron (1819-1900) tarafından üretilen mikro fotoğraflar,1870-71 Paris kuşatması sırasında güvercin postaları ile iletilen mesajlarda etkili bir araç olarak kullanılmıştır.<sup>56</sup> Dagron'un tekniğı, bu mesajların 1mm çap üzerindeki mikro noktalara küçölmeyi içermiştir. Mikro fotoğraf aynı zamanda 1859 yılında, Fransız mucit Rene Dragon (1819-1900) tarafından icat edilen Stanhope isimli cihaz ile kullanım ortamı bulmuştur. Dragon, 18.yüzyılda Stanhope'lu Charles III. Earl tarafından icat edilen küçük bir mercek ile mikro fotoğrafın birleştirildiğı ve silindirik foto mikroskopi olarak adlandırdığı minyatür bir büyütme birimini oluşturmuştur. Kartvizit döneminde, İngiliz Francis Bedford (1816-1894) gibi fotoğrafçılar, daha sonra küçük

<sup>54</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy 2008, 490.

<sup>55</sup> A.g.k., 490.

<sup>56</sup> A.g.k., 490.

negatiflere kopyalanan ve kontak baskı yapılabilen manzara görüntülerinin büyük fotomontajlarını üretmişlerdir. 1850 yılında kolodyum negatifinin ortaya çıkışı ve daha küçük formatlı kameraların kullanılabilirliğinin artmasıyla Fransız Achille Quinet (1831-1907), 1852 yılında dikey agrandizman kamerasını icat etmiştir. Ancak bu kamera çok uzun pozlamalar gerektiren uygulama için verimsiz olmuştur. Bu sorunu çözmek amacıyla, Amerikalı mucit David Acheson Woodward (1823-1809) 1857 yılında, yaklaşık kırk beş dakikalık pozlama ile büyütülmüş gerçek boyutlarda baskı yapabilen, solar agrandizör fikrini tasarlamış ve patentini almıştır. Cihazda güneş ışığını negatife odaklamak için bir ayna ve yoğunlaştırıcı mercek kullanılmıştır.<sup>57</sup> Böylelikle görüntü mercek aracılığıyla kağıda yansıtılmıştır. 1860 ve 1870'li yıllar arasında solar agrandizördeki büyütmelede gerçekleşen gelişmelerde, cihazda aynayı döndürebilmek için, kurmalı motoru olan bir cihaz ile donatılmıştır. Böylece ışık ışınının pozlama boyunca yoğunlaştırıcı mercek üzerinde yoğun kalması sağlanmıştır.

1864 yılında Belçikalı fizikçi ve kimyager Desire Charles Emanuel van Monckhoven (1834-1882), Woodward'ın tasarımında bir değişiklik yapmıştır. Gerçek bir agrandizöre benzeyen ilk aygıt bu olmuştur.<sup>58</sup> Bu tasarım, karanlık odanın duvarına yerleştirildiğinde, Woodward'ın cihazıyla aynı şekilde ışık toplamıştır, ancak küresel sapmaları düzeltmek için daha karmaşık bir mercek düzeneği kullanılmıştır. J.F. Campbell'de (1821-1885) 1865 yılında ürettiği agrandizörde daha keskin bir şekilde aydınlatılmış daha net bir görüntü elde edilmiştir. Cihaz stüdyo çatısının içine inşa edilmiş ve gün ışığını direk olarak yukarıdan toplamıştır. Ancak yapay ışıkla aydınlatılan dikey agrandizörler yaygınlaşmamıştır. Fransız fotoğrafçı Alphonse Liebert'in (1827-1913) o zamanlarda tanıttığı bir cihaz, çalışmalarını oluşturmak için Fransız fotoğrafçı ve yazar Nadar (1820-1910) tarafından kullanılmıştır.<sup>59</sup> Liebert'in bu geliştirdiği sistemle, pozlama süreleri önemli ölçüde azalmıştır. İngiliz fizikçi John Thomson (1856-1940) tarafından

<sup>57</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy 2008, 490.

<sup>58</sup> A.g.k., 490.

<sup>59</sup> A.g.k., 491.



çevriri yapılmış olan *History and Handbook of Photography* isimli kitabın ikinci baskısında yazan Fransız kimyager ve yazar Gaston Tissandier (1843-1899) “Agrandizörlerin bazı kusurlar yarattığı doğrudur; agrandize edilmiş ayardaki detayların çoğu zaman nahoş bir etkisi vardır; abartılı ve büyüteç altında gibi görünürler Ancak, bu kusurlara rağmen, elde edilen sonuçların önemini vurgulamak haksızlık olur.”<sup>60</sup> demiştir. Bu kusurlar nedeniyle, kâğıt üzerine yapılan solar agrandismanların stüdyo fotoğrafçıları tarafından sıklıkla üzerleri boyanmış ve bazen başarılı olsa da, genellikle de başarılı olamayan fotoğraf ve resim birleştirmeleri oluşturmuştur.

1870'li yıllarda çok sayıda fotoğrafçı, mevcut negatiflerin yanı sıra, kartvizit baskılardan ve dagerotiplerden örnekler sunarak, büyütme işleminin reklamını yapmıştır. 1878 yılında İngiliz R. L. Elliot & Co. Firması, negatiflerinden farklı büyüklükteki boyutlarda baskı yapabileceklerini ilan etmiştir. Firmanın özellikle övüdüğü şey, büyütme işlemlerinde John Benjamin Dancer'in önerdiği aydınlatıcı olan kireç ışığı kullanılarak işlemlerin yapılabilmesi olmuştur. Nispeten daha seri olan bromür ve klorür kağıtların kombinasyonu, 1880'lerde albüminlerin yerini almış ve agrandizör tasarımlarında daha verimli ışık kaynakları geliştirilmiştir. Yapay ışıkla çalışan bu cihazlar yatay olmuşlar ve ekipman, karanlık odadaki zararlı dumanları boşaltmak için uzun bir baca ile donatılmıştır. Yeni yüzyılın başlamasıyla birlikte, elektrikli aydınlatma günlük yaşama girmiş ve elektrikle çalışan agrandizörler, petrol ya da gazla çalışan alternatifleriyle karşılaştırıldığında çok yüksek bir fiyata rağmen kullanılabilir hale gelmiştir.

---

<sup>60</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy 2008, 490.

### 1.4.3. Banyo Odası

19. yüzyılın ikinci yarısında karanlık oda, fotoğrafik malzemelerin hazırlanması ve geliştirilmesi için basit bir oda olmaktan çıkıp, günümüzde analog fotoğrafçıların aşına olduğu film geliştirme banyosu ve baskı odası haline gelmiştir. 1840'lara geldiğinde dagerotip ve kalotip uygulamalarının ışığa karşı düşük duyarlılıkları sebebiyle çoğu hazırlık çalışmaları mum ışığında yapılmıştır. 19. yüzyılın sonunda, zamanın yüksek hızlı pankromatik malzemelerin işlenmesi için gerekli şartlar, ortamın tamamen karanlık olmasını gerektirmiştir. Dönemin fotoğrafçılık ortamında, Charles Dickens'in popüler dergisi Household Words'de, 1853 yılının mart ayında yayınlanan sayısındaki bir makalede, İngiliz fotoğrafçı John Jabez Edwin Mayall (1813-1901) banyo odasının bir tasvirini yapmış: "Fotoğrafçının karanlık odası, kalın perdelerle örtülmüş pencerelerle ışıktan yalıtılmış ve yine karanlık bir dolabı olan, fotoğrafçının diğer insanların gözlemine sunmadığı bir dizi işlemi deneyimlediği küçük bir odadır... Bu odada, gün ışığını tüm çabalarıyla dışarıda bırakan fotoğrafçı, küçük bir tenekenin kapağını kaldırır, gümüş tarafı aşağı gelecek şekilde hızlıca tepsiyi düzeltir ve işlemi gerçekleştirir"<sup>61</sup> demiştir. 1841 yılında kalotip patentini alan William Henry Fox Talbot ise karanlık bir odadan hiç bahsetmemiştir. Kalotip yapımındaki ilk aşama için, yalnızca işlemin mum ışığında en iyi şekilde yapıldığını belirtmiş ve sadece bir kez gümüş nitrat ile fırçalandıktan sonra, uzaktan tutulan bir alevde ya da sıcaklıkta dikkatlice kurutulmasını önermiştir.<sup>62</sup>

Plakanın nemliyen kaplanması ve pozlanması gerektiğinden, ıslak plakanın yaygın olduğu dönemdeki gezici fotoğrafçılar, karanlık odalarını yanlarında taşımak zorunda kalmışlardır. 1850'lerde de hancılar gezgin fotoğrafçılar için gümüş nitrat sürülmüş havlu ve yatak çarşafı saklamışlardır. Stüdyo fotoğrafçılar ise karanlık

<sup>61</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy, 2008, 382.

<sup>62</sup> A.g.k., 383.

odalarını stüdyolarına bitişik kurmuşlardır. 1864 yılında, Profesör John Towler (1811-1889), *The Silver Sunbeam*'deki yazısında okurlarına banyo odası inşası üzerine tavsiyelerde bulunmuş, "Karanlık oda, bir seranın kuzey tarafına inşa edilebilir. Camlardan biri, aktinit ışınları absorbe edebilmesi için turuncu-sarı bir camdan, diğerleri ise mercek camından yapılmış olmalıdır. Yan camların dış tarafında, baskı çerçevelerinin karşılanması için küçük platformlar oluşturulmalıdır. Tüm baskı işlemlerinin gerçekleştirildiği oda, fotoğrafçının çalışma odasına bitişik olmalıdır ve her iki oda da doğrudan seraya açılmalıdır. İhtiyacınız olan tek şey turuncu sarı renkli bir camdan ibarettir. Işığı bu şekilde içeri dahil etmek, banyo sürecindeki ilerlemenin, yansıyan ışıktan çok daha etkin bir şekilde izlenebilmesini sağlar."<sup>63</sup> demiştir. Dört yıl sonra, William Lake Price (1810-1896) fotoğraf manipülasyonu el kitabında fotoğrafçının sağlığını emniyete almanın yanı sıra, daha çok verim sağlamak için de iyi tasarlanmış ve iyi korunmuş bir karanlık odanın gerekliliği fikrini ortaya atmıştır. Banyo odaları için yeterli bir alan ayırabilmek mümkünse, hem negatiflerin üretilmesinde sağladığı kolaylık açısından, hem de oluşturulan havalandırma sayesinde fotoğrafçının sağlığı açısından çok daha iyi olacağını anlatmıştır. Karanlık odada, yalnızca gerekli ekipmanların olmasını, rafların sık sık silinmesini ve tozlanmamasını, lavaboların en temiz halinde muhafaza edilmesini ve zeminin kırılmaya olanak tanımayacak ve kirden en kolay arınacak muşambayla kaplanmış olmasını önermiştir.<sup>64</sup> 1864'lerde, karanlık odaların güvenli aydınlatma ile donatılması (banyo işleminin yapıldığı kap üzerinde asılı sarı cam tüpler içinde tutulan gaz ile sağlanan aydınlatması gibi) gerektiği öne sürülmüştür. 1854 yılında Yorkshire'a yaptığı yolculuğunda ve Kırım Savaşı'ndan sonraki yıl öncülüğünü yaptığı keşif gezisinde, fotoğrafçılar banyo odası için sarı çadır bezi kullanırlarken, Roger Fenton (1819-1869) ise, mobil karanlık oda olarak kullanmak için yanlarına sarı cam paneller yerleştirerek, bir sarap tüccarının minibüsünü modifiye etmiş ve bu amaç için kullanmıştır.

<sup>63</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy 2008, 383.

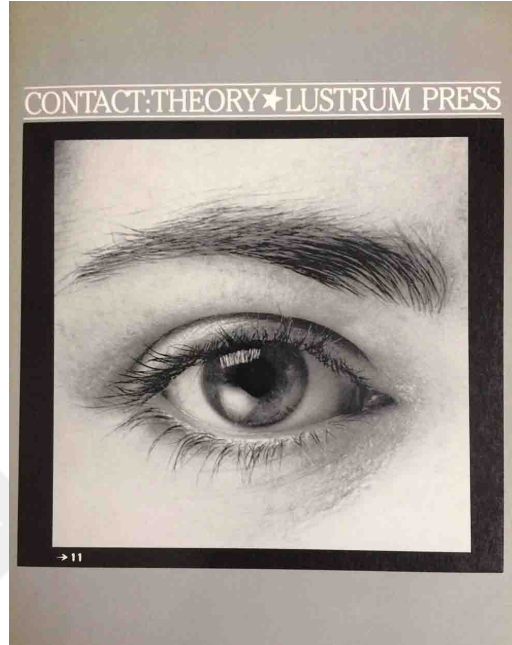
<sup>64</sup> A.g.k., 383.

1850, 1860 ve 1870'li yıllarda sırt çantası olarak taşınabilen portatif çadırlar oldukça popüler olmuş ve el arabaları ile diğer küçük tekerlekli taşıtların tasarımlarına karşı da popüler olmak için yarışmışlardır. Kuru levhanın ortaya çıkışı ve seri üretilen malzemelerin ticari olarak temin edilmesiyle birlikte, karanlık oda işlevlerinden birini kaybetmiş, ancak başka bir işlev kazanmıştır. Bu da, baskı odası ve işleme odası görevi görmek olmuştur. Çeşitli ışık kaynakları ile çalışan agrandizörler, baskı yapma sürecini iç mekanlara taşınmışlar ve gün ışığıyla pozlama yapılan kontak baskı işlemleri, birkaç fotoğrafçı hariç herkes için tarih kitaplarına gömülmüştür.

### 1.5. Fotoğrafçı ve Kontak Baskı İlişkisi

Fotoğrafçılar için çok önemli bir işlem olan kontak baskılar, görsel bir arşivleme sistemidir. Fotoğrafçının gazete, dergi, kitap ya da kişisel sergi için başvurduğu bu baskılar, bir yandan toplumsal olayların, savaşların, büyük kırılmaların tanıklıklarının görsel sunumu, bir yandan da fotoğrafçının dünya ile ilişkisinin gizli kodlarını barındıran ve estetik bir seçim imkanı tanırırlar. Baskı aşamaları belirli ölçülerde zorluklar taşırlar. Bu durum fotoğrafçının karar vermede kuşku duymasına da yol açmaktadır. Bir yandan yeni olasılıklar tanıyan süreçte, fotoğrafçı çekim yaptığı konuya dair yaklaşımlarının izlerini görebilmekte, kendini geliştirmektedir. Amerikalı fotoğrafçı Bevan Davies “Kontaklar prosedürlerimi bir dereceye kadar değiştirmemi sağladı, şimdilerde bir nesnenin dört farklı şekilde görünüşünü çektiğim sürece, birçok deneme sonunda birden fazla başarılı fotoğraf elde ediyorum”<sup>65</sup> görüşünü dile getirmiştir.

<sup>65</sup> Contact: Theory, John Flattau, Ralph Gibson, Arne Lewis, 1980, 26.



**Görsel 1.2: Contact: Theory Kitap Kapağı**

Magnum Ajansı'nda ilk yıllarda, eğer fotoğrafçı sahadaysa ve gazetelere alelacele dağıtmak için kendi eserlerini düzenleyemiyorsa -bu durumda kontaklar üzerinden- bu iş genellikle Paris ofisinde Robert Capa ve New York ofisinde Avusturya asıllı Amerika'lı Ernst Haas (1921-1986) tarafından yapılmıştır.<sup>66</sup> Daha sonraki yıllarda ise yine fotoğrafçı müsait değilse, bir fotoğraf editörü onun yerine düzenleme işini üstlenmiştir. Bu gibi durumlarda, fotoğrafçı editörü arayıp onu bilgilendirerek, filmin içinde konuya uygun kayda değer en iyi planları bildirmiştir. Bu tür bir ilişki, zorunluluk üzerine oluşturulmuş ve fotoğrafçının güvenini belli ölçüde teslimiyetini mecbur kılmıştır. Bazı fotoğrafçılar ise, daha sonra kontakları tekrar gözden geçirmiş ve kendi kişisel projeleri için farklı tarzda düzenlemeler yapmışlardır. Editörün görevi, fotoğrafçıların çekimlerini yaptıkları konuları, ülkeleri, kişileri ve benzeri bilgilerden bir envanter çıkartmak için kontak belgelerini incelemek olmuştur. Bu zamana kadar kontakların içeriğine ilişkin bilgilerin derlenmesi için, kütüphanecilerin anılarına ve uzmanlığına bağlı kalınmıştır.

<sup>66</sup> Magnum Contact Sheets, Kristen Lubben, 2014, 11.

2000 yılına kadar, fotoğrafçılar bir ajansa başvururken, sadece bitmiş baskılar değil, kontak baskılarını da bu başvuru sırasında göstermek zorunda kalmışlardır. Bazı fotoğrafçılar ise, şans eseri büyük hikayeler yakalamalarına rağmen, onlarca film rulusunun kontak baskılarına bakıldığında içlerinde kayda değer güçlü, nitelikli başka fotoğraflar bulunmamıştır. Editör kontak baskılara her açıdan bakan, fotoğrafların dergiye uygun kompozisyonunu değerlendiren bir profesyoneldir. Ve bu şüphesiz fotoğrafların bu şekilde ikinci uzman bir göz tarafından incelemesi, bir anlamda fotoğrafçı için endişe verici bir durum olmuştur. Rene Burri, Bresson'un, her zaman baskıları ters (baş aşağı) çevirdiğini, bunun onu bir çeşit dans gibi hissettirdiğini ve Bresson'un düz bir perspektiften resme bakmak istemediğini aktarmıştır. Paris bürosunda diğer fotoğrafçıların Magnum'a ilk geldiklerinde, Henri Cartier-Bresson, Fransız Marc Riboud (1923-2016), Rene Burri, Elliott Erwitt'in kontak baskı kutularının bulunduğu rafları inceleyerek muazzam şeyler öğrendiklerini söylemişlerdir.<sup>67</sup>

Kontak baskılar, fotoğrafçıların, çalışanların ve bazen müşterilerin veya araştırmacıların yararlandığı, geçici olarak erişilebilen kişisel arşivler olarak saklanmıştır. Sonuçta her kontak baskı arşivi, çekenin mülkiyeti, kullanımını kısıtlanarak yahut tamamen erişime kapalı olarak da arşivlenmiştir. Bazı fotoğrafçılar, kontak baskıları üzerinden arşivlerini -doğru bir bakışla- düzenlemişlerdir. Bazı fotoğrafçılar ise arşivlerini düzenlemede yeni bir yaklaşım benimsemişler ve renkli negatif kullanılmaya başlandığında artık her şey değişmiş ve iş başa düşünce çoğu fotoğrafçı kendi düzenlemelerini kendisi yapmıştır. Yeniden düzenlenen bu baskılar, siyah beyaz negatife göre çok daha başka bir yaklaşım biçimiyle ele alınmaya başlamıştır. Ardından gelen dönemde ise sadece büyük ajanslarda değil; tüm dergilerde, fotoğrafların yapısal ve mantıksal özelliklerini değiştiren dijital görüntülerin gelişmesinden etkilenen yeni bir dönem başlamıştır. Dijital ortama geçiş, analog çalışma sürecinde edinilen deneyimler

<sup>67</sup> Magnum Contact Sheets, Kristen Lubben, 2014, 12.

üzerine inşa edilirken kontak baskı ve kontak bilgileri gibi aşamaları işlevsiz kılmıştır. Dijital fotoğrafçılık alanının kazandırdığı avantajlar ve paylaşım kolaylığı, klasik negatif malzemeyle çalışan fotoğrafçıları birbirinden kopardığı söylenebilir. Zira bu yeni teknolojiye –başlangıçta- ortama bir fotoğrafçının alışması da pek kolay olmamıştır. Dijital dönem bir yandan bağımlılık yapmaya başlarken, analog filmin kısıtlamalarını, yeniden kartuş yüklenmeden önce çekilebilecek fotoğrafların sayısı üzerindeki sınırı veya çekilen şeyleri göremiyor olmanın yetersizliğini dezavantajlı bir pozisyona itmiştir. Dijital fotoğrafçılığın fotoğraf çekme hızında nasıl bir değişime yol açtığı ve analog filme göre, dijital teknolojinin kıyas kabul edilmeyecek derecede pratik olması kaçınılmazdır. Filmle çekilen şeylerin ne olduğunu basılına kadar bilinmemesi, bunun bir gizem ve sürpriz içermesi doğaldır. Öte yandan da artık herkesin ekranlarına bakarak, önce fotoğraf makinası ekranı ve ardından da bilgisayarda daha fazla zaman harcaması kaçınılmazdır. Filmle yapılan çekime ve sonrasındaki sürece kıyasla, dijital düzenlemedeki teknik talepler için harcanan sürenin, daha az zeka ve daha az düşünme zamanı anlamına gelmesi de başka bir gerçektir. Öte yandan fotoğrafçıların doğrudan ajansa göndermiş oldukları dijital dosyalar, görüntülerin arşivlenmesi için yepyeni zorluklar yaratmıştır.

Ajanslar artık bir kontak sayfasına bakmak yerine, birden çok görüntüye bakma deneyimini taklit eden dijital düzenleme yazılımlarını kullanmaktadır. Dijital dosyalarla birlikte, tüm meta, verilerin kontak baskılardakinden tamamen farklı olarak, görüntü dosyasının kendisinde gömülü olması, konvansiyonel kontak baskısından sağlanan görüntüden farklı, bambaşka elektronik bilgilerden oluşan bir içerik türü sağlamaktadır. Bu modern dönem, yeni veri işleme, arşivleme ve dolaşıma sokma tecrübelerini de beraberinde getirmiştir. Magnum kitabının yazarı Lubben kontak baskıların sayısal dosyalara yerleştirilmiş detaylı bilgi zenginliğine rağmen, içgüdüsel özgünlük duygusu ya da kontak sayfasının en çekici niteliklerinden biri olan fotoğraf görüntüsünün gerçekliğinin eksik olduğunu belirtmiştir. Geleneksel kontak sayfasının değiştirilmemiş

haliyle kanıt kavramından ayrılamaz olduğunu ve bunların ispat sayfası olarak bilindiğini söylemiştir.<sup>68</sup>

Gilles Peress'in "Kanlı Pazar"<sup>69</sup> çekimlerinden bastığı kontaklar, Kuzey İrlanda'daki, silahlı protestocuların 1972'de gerçekleşen katliamında, kontak baskıların delil olarak kullanması, bu konudaki en çarpıcı örneklerindedir. Basın ilk olarak cinayetlerin hemen ardından, 1972 yılında Widgery Tribunal raporu olarak bilinen resmi belgeler için, devlet tarafından ifade vermeye çağırılmıştır. Süreç içerisinde mahkeme, fotoğrafçı ile iş birliği yapmamıştır. İngiliz hükümetinin ABD ve İngiltere mahkemelerinde açtığı dava ile tehdit altına giren Peress, bu dönemde Amerikan Sivil Haklar Birliği ve İngiliz avukatı David Hooper'in desteğini istemiştir. Ayrıntılı bir şekilde bakılan kontaklarda, olayların orduya zarar verecek şekilde oldukları görülmüştür. Sonuç olarak kontaklar, Kuzey İrlanda tarihinde bir mahkemenin kararlarını bozan soruşturmanın sonucuna katkıda bulunmuştur.

Görüntünün doğruluğunu ve kontak belgesi üzerinden gösteren ilişkinin başka bir örneği de Capa'nın 1936 yılında çektiği "Düşen Asker"<sup>70</sup> isimli ikonik fotoğrafta, yere düşmekte olan sadık İspanyol milisi görülmektedir. Öte yandan Faşizme karşı kahramanca direnişin simgeselliği, bir erkeğin ölüm anında tasvir ettiği imgenin gerçekliği, 1970 yılından beri zaman zaman sorgulanmıştır. Tesadüfen, arka planda görülen dağ sıraları için varyant görüntülerin yakın tarihte yayınlanması, fotoğrafın yerinin yeniden değerlendirilmesine yol açmış ve tartışmaların yıllar sonra tekrarına yol açmıştır. Fotoğrafın kontak sayfalarına dair hiçbir iz olmayışı da, Capa'nın kontak sayfalarına olan ilgisizliğiyle beraber, gerçekliğin tartışılır halde olması aslında hiç de şaşırtıcı değildir. Onun bir başka ünlü fotoğrafının da negatifleri henüz bulunamamıştır.

<sup>68</sup> Magnum Contact Sheets, Kristen Lubben, 2014, 13.

<sup>69</sup> A.g.k., 13.

<sup>70</sup> A.g.k., 13.



Kontak baskı noksanlığı ya da negatif rulolarının bulunamayışı, orijinal görüntü dizilerinin yeniden oluşturulamayacağı anlamına gelir. Böylece imgenin gerçekliğini doğrulamak için ortada bir kanıt kalmaz. Kontak baskı sayfaları; 1960 ve 1970 yıllarında bağımsız bir araştırma konusu olmuştur. Kuşkusuz, bu dönemde kavramsal sanattaki sürece yoğunlaşan ilgi, fotoğraf dünyasına da yayılmıştır. Aynı zamanda kontak baskılara ilginin diğer nedeni, kontak baskının eğitim ve öğretimin vazgeçilmez unsurları haline geldiği 1960'lı ve 70'li yıllarda fotoğraf eğitimindeki artıştır. Müzelerde ve galerilerde fotoğrafa olan ilginin artması da bu dönemde gerçekleşmiştir. Kontak baskı, sembolik bir yapıya sahip olduğu için ilgi çekicidir. Sinemaya, öykü anlatımına ve geleneksel fotoğraf anlayışına olan ilişkiyi hatırlatmaktadır. İlk defa, kontak baskıları özel çalışma alanından ya da arşivden çıkarılmış, sergiler, yayınlar, kitaplar, şovlar ve hatta reklamlara dahil edilmiştir. Bazı sanatçılar ve fotoğrafçılar için -resmi bir ürün- haline gelmiştir. Daha sonraki yıllarda, sanatsal bir unsur olarak kontak baskıları içeren müze sergileri, genel anlamda bu tür materyallere artan ilgiyi göstermiştir.

Kayda dikkat çeken ilk örnek, Diane Arbus'un (1923-1971) 2003 baskısı olan "Vahiyler" isimli serisi olmuştur. Kişisel kontak baskıları sergiye dahil edilmiş, bağımsız ve tanınmış baskılar arasında yer almıştır. Robert Frank'ın (1924-9) "Amerikalılar" isimli sergisi 2009'da Washington'daki National Gallery of Art'ta açılmıştır. Basılan fotoğraf kitaplarının arka planındaki düzenleme ve seçim sürecinin incelenmesinde kontak baskılar belirgin bir şekilde öne plana çıkarılmıştır. New York'ta bulunan "Uluslararası Fotoğraf Merkezi"nde 2010 yılında açılan sergisi "The Mexican Suitcase"<sup>71</sup> yeniden keşfedilen İspanyol İç Savaşı negatiflerinin olduğu kontak baskılar etrafında yapılandırılmış ve destekleyici bir rol oynayan baskılarla izleyicileri hayran bırakmıştır. Sanatseverler ellerindeki büyütle kontakları ilk defa bu şekilde görmüşlerdir. Bir anlamda, gelinen bu çağdaş dönemde tarihin önemli bir kesitini ele alan bu değerli kontaklar, analog

<sup>71</sup> Magnum Contact Sheets, Kristen Lubben, 2014, 14.

kameraların ve karanlık oda kimyasallarının ilişkisinden doğan eşi benzeri olmayan eserleri ortaya çıkarmıştır. Artık çoğu fotoğrafçı için etkin bir çalışma aracı olan kontak baskı, tarihsel bir belge olarak kutularından dışarı çıkarılmıştır. Kontaklar, neredeyse bir asırdır fotoğrafçıların neyi ve nasıl gördüğünün kalıcı olarak erişilebilir bir kaydını tutmuştur. 1968 yılındaki mayıs olaylarını fotoğraflayan ve dönemin şartlarını anlatan Bruno Barbey, dijital teknolojinin olmadığı o günlerde, çekilen filmleri yıkayıp görebilmek için beklemek zorunda olduğunu ve kısıtlı zamanda ve uygun olmayan şartlarda, hızla konuya en uygun gelen kareyi seçip, gazeteye servis ettiğini de belirtmiştir.

Josef Koudelka'nın (1938-) fotoğraflamış olduğu sessiz ve anıtsal kuzey Fransa şehri olan Calais'in yeni liman panoraması, aynı zamanda, belirli bir yerin belgesi ve bir soyutlaması olmuştur. Panoramik kamera kullanılarak yaratılan sahneler, kıyamet sonrası dünyayı andırmakta ve peyzajın romantik, pastoral bir anlayışının sonunu müjdelemektedir. Kontak sayfalarını incelemek için çok fazla zaman harcadığını söyleyen fotoğrafçı, negatiflerini etiketlemek ve önemini belirtmek için, farklı renklerdeki kalemlerle oldukça özel bir görsel kod ürettiğini söylemiştir.<sup>72</sup>

Fotoğrafların öznel seçimleri, kritik önem taşımaktadır. Çeşitli olasılıkların bir sentezi olarak kabul edilen -bir yazarın metninden farklı olarak- bir fotoğrafçının kontak baskısı aynı konuda çok farklı ve bazen karşılıklı olarak ayrıcalıklı bakış açıları sunmaktadır. Kontak baskıdaki karelerin içinde örneğin, bir insanın can sıkıcı olarak gösterilmiş fotoğrafı olabilir. Aynı kontak baskıdaki başka bir fotoğrafta, kişinin gerçek karakterini oldukça ciddi bir şekilde yakalamış bir başka alternatif de olabilir. Bununla birlikte bu tür seçimleri yapmak biraz zaman alabilir. Ayrıca eskiden gazete için yapılan seçimlerde, gazete basımının aciliyeti ve maliyeti nedeniyle, bir kontak baskının yapılması

---

<sup>72</sup> Magnum Contact Sheets, Kristen Lubben, 2014, 346.

beklenmeden, rulo filmin içinden hızlıca ve anlık olarak hikayeye uygun görüntüler seçilmekteydi. Bir gazete fotoğrafı genellikle -dergilerde basılan fotoğraflara kıyasla daha basit bir Şekilde oluŐturulup retilenmekteydi. Genel tercih, kontak baskılardan seçim yapmaktır.

Günümüzdeki yeni teknoloji, dijital görüntünün anlık olarak iŐlenmesini, siyah beyaz veya renkli bir negatiften baskı almaya gerek kalmadan, anında eriŐimi mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte, editörün seçimine bağlı olarak, görüntünün içeriği, kişisel bir seçim olarak metne uygun bir bakış açısı sunmaktadır.

## 2. ARA GÜLER VE FOTOĞRAFÇILIĞI

Magnum ajansının editörlüğünü yapmış olan James A. Fox, usta fotoğrafçı Ara Güler için “O, her şeyden önce cömert, zarif ve esprili bir insandır. Tanıdığım en iyi hikaye anlatıcılarından biridir. Onun hayatı, birçok ünlü foto muhabirinin olduğu gibi, anekdotlarla doludur. Bunlar, hiçbir zaman filme yansımayan sadece fotoğraf makinelerince kısmen tespit edilmiş olan yüzyılımızın yaşayan anılarıdır”<sup>73</sup> demiştir.

“İstanbul’un Gözü” olarak anılan ve bu tanımla birlikte dünyaca bilinen Ara Güler, İstanbul gibi kadim bir şehrin mahrem yüzüne yaklaşabilmiş ve hem mesleğinde hem de özel hayatında bu yapıyı farklı bir yaklaşımla zenginleştirmiş, bunu yaparken de fotoğraf gibi yenilikçi bir disiplini merkezine almıştır. Bir değişimin tanığı ve anlatıcısı olan Güler, içinde bulunduğu ortamın dinamiklerinden faydalanmayı bilmiş, gazete muhabirliği döneminde Türkiye ve dünyanın sayılı gazete ve dergilerinde yer bulmuş, ayrıca kamerasını yönlendirdiği olayları gösterme biçimiyle insanların hayranlığını kazanmıştır.

Fotoğrafın bu denli etkili gücünü çok iyi içselleştiren Güler, bir yandan da, her ne kadar “fotoğraf sanat değildir” dese de, arka planında kontak baskılarında görebildiğimiz estetik yapıyı da korumaya özen göstermiştir. Fotoğrafçılığına tüm dünyanın şapka çıkardığı usta, tüm değerleri hak etmiş, kişiliği ile harmanladığı fotoğrafçılık mesleğini zirveye çıkaranlardan biri olmuştur.

---

<sup>73</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Nezih Tavlaş, 2009, 1.

## 2.1. Ara Güler'in Hayatı

1928 yılının ağustos ayında Taksim Beyoğlu'nda Şehit Muhtar Bey caddesindeki evlerinde doğduğunu dile getiren Ara Güler, muhtelif zamanlarda Galata ile Taksim arasında yaşamıştır. Sonrasında Gümüşsuyu'nda Hacı İzzet Paşa sokağında oturan usta fotoğrafçının hayatı İstanbul'da geçmiştir. Annesinin ismi Maryam, eczacılık yapan babasının ismi Dacat Mıgırdıç'dır. Ortaokulu Pangaltı Lisesi'nde, lise eğitimini Getronagan Ermeni Lisesi'nde alan Güler, üniversite eğitimine İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nde devam etmiştir. Kısa bir süre İpek film Şirketi'nin stüdyolarında çiraklık yapmış olan usta, büyük bir sinema ve tiyatro tutkudur. Bir süreliğine Muhsin Ertuğrul'un da öğrencisi olmuştur. Yirmi iki yaşına geldiğinde babasının vermiş olduğu para ile ilk fotoğraf makinası Rolleicord II modelini almıştır. O günden sonra da neredeyse gördüğü her şeyi fotoğraflamıştır. Teknik imkânları henüz yeterli olmadığı için fotoğraflarının banyo ve baskısını o dönemde Beyoğlu'nda karanlık odası olan bir fotoğraf stüdyosunda, yaptırdığını dile getirmektedir. İçinde gittikçe büyüyen fotoğraf tutkusu ile gazeteciliğe adım atarak, dönemin birkaç Ermeni gazetesinde çalışmıştır. Güler'in ikinci fotoğraf makinası Leica olmuştur. Muhabirliğini yaptığı Life ve Magnum süreçlerinde zamanın ruhuna tanıklık etmiştir. Ara Güler'in fotoğraf çekerken aldığı tavır yoğundur. Doğru anı yakaladığından emin olduğunda deklanşöre basmıştır. Fotoğraf muhabirinin tarihi kamerasıyla yazdığını söyleyen Güler, aynı zamanda çok etkili belgesel fotoğraflar çekmiştir. Güler'i fotoğraf alanında en çok etkileyen kişi Henry Cartier Bresson olmuştur. Bresson ile tanıştıklarından beri, dostluklarının çok çabuk geliştiğini söyleyen usta fotoğrafçı, Bresson'u bir abi gibi görmüş ve fotoğraf adına ondan çok şey öğrenmiştir. Kendisini derinden etkileyen Bresson adına "Henry Cartier Bresson var ya, çok iyi harp muhabiridir. Realist yapısıyla fotoğrafın Emile Zola'sıdır."<sup>74</sup> demiştir. Hiç bir fotoğrafçı İstanbul'un 1950'li ve 60'lı yıllarını Ara Güler gibi yakalayamamış, belgeleyememiş ve korumamıştır. O yılların İstanbul'unun mahallelerini, sokaklarını, evlerini, dükkanlarını,

<sup>74</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Tavlaş, 2009, 113.

atlı arabalarını, otobüs ve taksilerini, köprülerini, vapurlarını, hamallarını ve daha nice temsillerini fotoğraflayıp dünyaya sunmuştur.

Güler'e göre Bresson Magnum fotoğrafçıları arasında en iyisidir. Magnum kurucularından olan Bresson "karar anı" kavramının duayenidir. Güler 1960 yılının başında Magnum Ajansı'na katılmış ardından kendi büyük serüvenine orada devam etmiştir. Leica'sı her zaman elinin altında gezen Güler insanlarla sevgiyle ilgilenmiştir. O, basit insanların yaşam yerlerinde dolaşmaktan keyif almış, balıkçıların, hamalların, zanaatkarların ve sokak satıcılarının günlük hallerini büyümlü bir şekilde Leica'sı ile kayıt altına almıştır. Fransız olan Bresson'u rol model almış, onun perspektiflerini anımsatan fotoğraflar çekmiştir. Güler sadece yirminci yüzyıl sanatçıları değil, yazarları ve düşünürlerini de fotoğraflamıştır. Büyük bir dönüşüm geçiren İstanbul'u fotoğraflayan ve İstanbul'un gözü olarak anılan Ara Güler, 1962 yılında "Master of Leica"<sup>75</sup> ünvanını almıştır.

Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk'un yazdığı gibi "sadece İstanbul'un sokaklarının görsel unsurlarını değil, ruhlarını da fotoğraflıyor."<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Tavlaş, 2009, 112.

<sup>76</sup> 100 Years Of Leica, Hans-Michael Koetzle, 2014, 284.

### 2.1.1 Ara Güler'in Türkiye'de Gazeteciliğe Başlayışı

Foto muhabirliğine Yeni İstanbul Gazetesi'nde başlayan Ara Güler, spor muhabirliğinden, polis muhabirliği, sanat haberleri ve spor fotoğrafçılığı gibi tüm bölümlerde çalışmış ve gazeteciliğin doğasında olan bu çeşitlilik içinde kendini kısa sürede geliştirmiştir.<sup>77</sup>

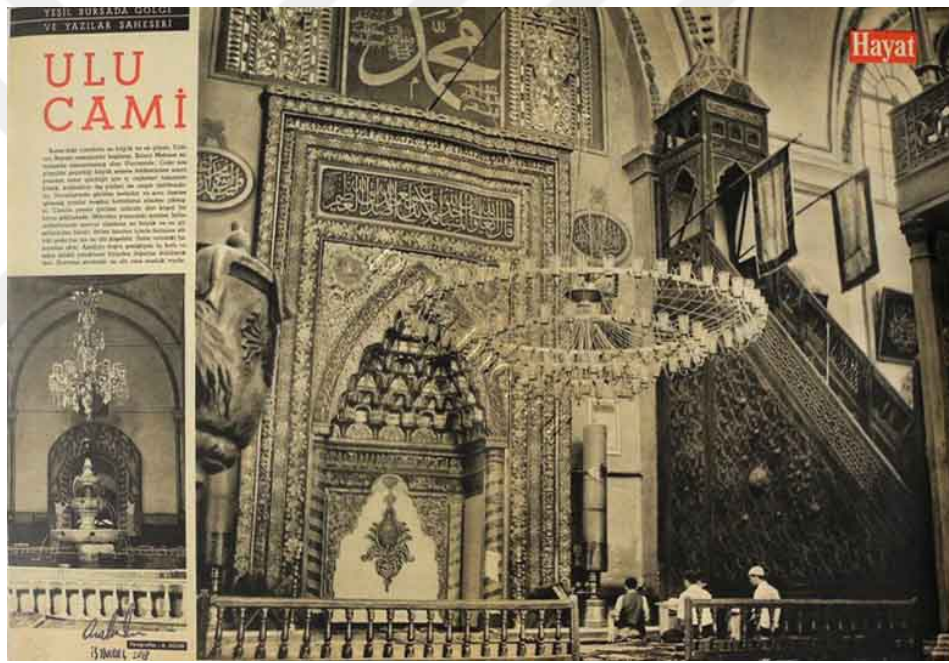
Özellikle gazetenin sanat sayfalarını yapan Fikret Adil (1901-1973) ve danışmanlık veren Azra Erhat (1915-1982) ile yakın arkadaşlık kurmuş, onlar aracılığıyla da dönemin etkili isimlerinden Hüsamettin Bozok (1916-2008), Sedat Simavi (1986-1953), Nihat Akcan (1926-2005), Yıldız Kenter ( 1928- ), Sabri Esat Siyavuşgil (1907-1968), Tunç Yalman ( 1925-2006) gibi isimlerle tanışmış sanat dünyasının gazete sayfalarına girmesine önayak olmuşlardır. Dönemin etkili dergilerinden Hüsamettin Bozok'un "Yedi Tepe" isimli dergisinde bir fotoğrafının yayınlanması onu daha da tanınır hale getirmiştir. Yine kendisi gibi gazeteci olan Selahattin Giz'den ( 1914-1994) de etkilenen Güler, ilk Leica'sını almıştır.<sup>78</sup> Sanat tarihçisi Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973), Orhan Kemal (1914-1970), Sait Faik Abasıyanık ( 1906-1954), Orhan Veli Kanık ( 1914-1950) gibi çok değerli edebiyatçılarla da arkadaşlık kurmuş onlardan çok şeyler öğrenmiştir. Bir süre İstanbul Üniversitesi'nde açılan Gazetecilik Enstitüsü sınavlarını kazanıp kayıt yaptıran Güler, gazetecilik mesleğindeki yoğunluğundan ötürü okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Teoman Orberk (1933-2004) aracılığıyla 1955 yılında kısa bir süre Hürriyet gazetesinde çalışan Güler, İstanbul'un mağara ve tünelleriyle ilgili röportaj çalışmıştır. Bununla birlikte Tennessee Williams (1911-1983) ile meşhur hamam röportajını gerçekleştirmiştir. Bu röportajı Yeditepe Dergisi'nde yayınlanmıştır.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Tavlaş, 2009, 27.

<sup>78</sup> A.g.k., 29.

<sup>79</sup> A.g.k., 48.

Yapı Kredi Bankası'nın sahibi Kazım Taşkent'in (1895-1991) kurduğu, Life dergisinin Türkiye versiyonu olan Hayat dergisinde çalışmaya başlayan usta fotoğrafçı, kalabalık bir kadrosu olan derginin şefi olarak göreve getirilmiştir. Televizyonun olmadığı yıllarda, insanların gidemediği ve göremediği uzak yerlerin estetik fotoğraflarının olduğu dergi, çok kısa bir sürede büyük atılım yapmıştır. 1955 yılından başlayarak, Nezihe Aras (1920-2009) ile Anadolu'yu da kapsayan bir sürü bölgede röportajlar yapmıştır.



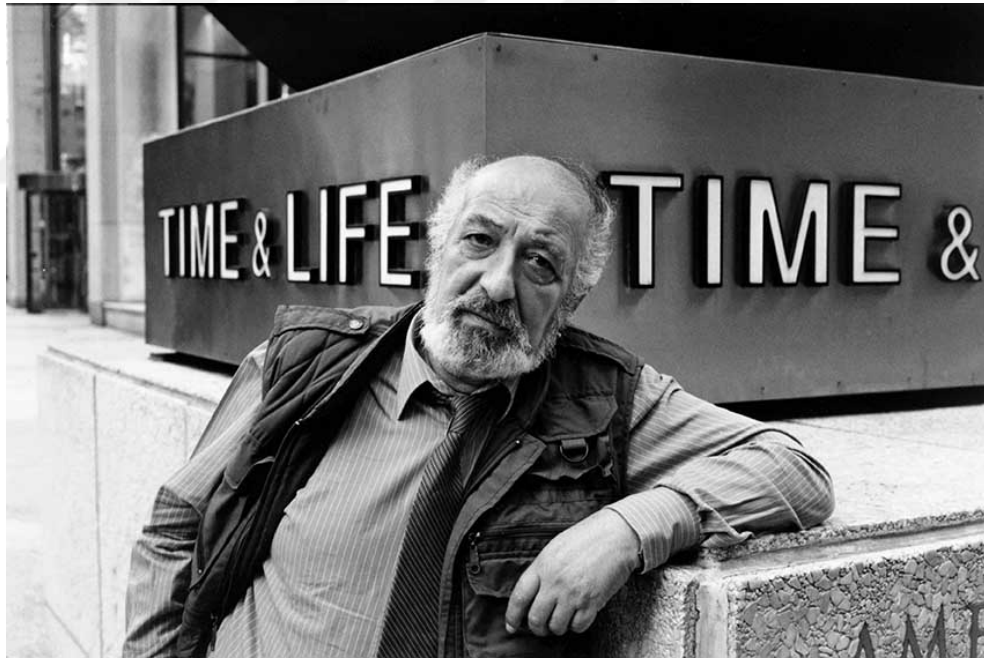
Görsel 2.1: Ara Güler, Ulu Cami, Hayat Dergisi, 1958

1956 yılında Edirne'de Kırkpınar güreşlerini izlemeye gittiği sırada ünlü “ Kadın ve Allah”<sup>80</sup> fotoğrafını çekmiştir. Rolleicord II model makinayla çektiği negatifleri yıkamış, sonrasında kontak baskısını yapmış ve en güçlü kareyi seçmiştir. Güler ilk sergisini 1956 yılında Adalet Cimcoz'un (1910-1970) sahibi olduğu Maya Sanat Galerisi'nde açmıştır.

<sup>80</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Tavlaş, 2009, 55.



Yılın sonlarında Time dergisinin İstanbul'da büro açacağını duyan Güler, derginin temsilcisi olan Bob Neville (1905-1970) ile Cumhuriyet gazetesinin yazı işleri müdürü Nuyan Yiğit (1927-2016) aracılığıyla tanışmış, hem Hayat dergisinde hem de Time dergisinde eş zamanlı olarak çalışmaya başlamıştır. Türk dergiciliği çalışma yönteminden çok farklı olan Amerikan dergiciliğinin çalışma yöntemlerini de öğrenmeye başlayan Güler, böylelikle gazeteciliğe dair büyük tecrübeler kazanmıştır. Time'ın efsane patronu Henry Luce (1898- 1967) İstanbul'a gelmiş, Ara Güler onunla tanışmış ve sıkı bir dostluk kurmuştur.<sup>81</sup>



**Görsel 2.2: Ara Güler Time Dergisi Önünde**

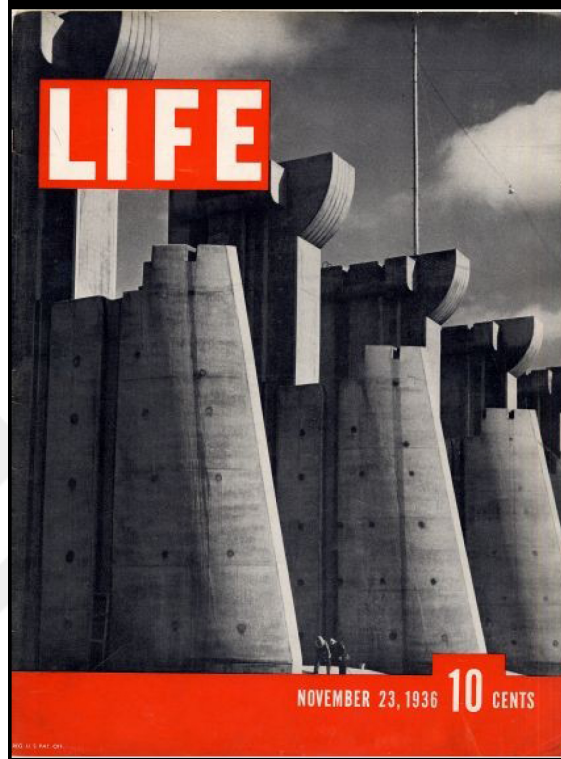
<sup>81</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Nezih Tavlaş, 2009, 59.

### 2.1.2. Life Dergisi

Life dergisi, Time'ın da yayıncısı olan Henry Luce tarafından foto muhabirliği dergisi olarak 23 Kasım 1936'da yayın hayatına başlamıştır. Fotoğraf aracılığıyla hümanist bir düşüncenin karşılığı olarak kurulan dergi, kısa zamanda tüm dünyada çok bilinir olmuştur. New York'ta yayınlanan ve haftalık bir dergi olan Life, başlangıcından itibaren mükemmel seçilmiş haber fotoğraflarını yayınlarken, foto muhabirliğinin öncüsü ve o alanın gelişiminde en büyük güçlerden biri olmuştur. Luce, Life dergisinin amacının, dünyadaki büyük olayların (aya gidiş, keşifler) görgü tanığı olmanın dışında, günlük hayatın içindeki insanları, çalışmalarını, sanatı, dünyanın çok uzak bölgelerindeki şeyleri, değişimleri, bilinmeyenleri ortaya çıkarmayı ve bunlara dair yazı ve fotoğrafların da Life dergisi aracılığıyla insanlara sunmayı ve onların bundan keyif almalarını sağlamak olduğunu dile getirmiştir.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Life magazine, John di Folco, 2015, 207-208.



**Görsel 2.3: Life Dergisi Kapak Fotoğrafı, 1936**

Derginin tirajı ilk sayının üç yüz seksen bin adetlik basımından dört ay sonra, şirketin tahminlerinin ötesine geçmiş ve haftada bir milyondan fazla basılmıştır. Bu süre zarfında derginin birçok taklitçisi de çıkmıştır. Yönetime bağlı olarak, dergi bir dönem muhafazakarlaşmış, yazılarıyla işçi ve sendikalara saldırmıştır. Amerika 1941 yılında 2. Dünya Savaşı'na girdiğinde, dergi de savaşa girmiştir. 1944'te Life dergisinin kırk kişilik savaş muhabiri ekibinden altısı kadınlardan oluşmaktadır. Mary Welsh (1908-1986), Margaret Bourke-White (1904-1971), Lael Tucker (1909-1997), Peggy Durdin (1910-2002), Shelley Smith Mydans (1915-2002) ve Annalee Jacoby (1916-2002) şirket için savaş fotoğraflamışlardır. 1950'li yıllarda, iyi yazarların eserlerini yayımlayarak saygınlık kazanan dergide, Ernest Hemingway'in (1899-1961) 1952 yılında yazdığı Yaşlı Adam ve Denizi yayımlanmasından sonra, yazı yazması için yazarla bir sözleşme yapılmıştır.

1950'lerin ortalarına doğru gelindiğinde, Televizyon satışlarının artmasıyla birlikte, haber dergilerine ilgi azalmıştır. 1960'larda dergi, film yıldızlarının renkli fotoğrafları, başkan John F. Kennedy (1917-1963) ve ailesi, Vietnam Savaşı ve Ay'a iniş haberleri ile dolmuştur.<sup>83</sup>

Yine 1960'larda, dönemin Amerika'sının en ünlü fotoğrafçılarından biri olan Gordon Parks (1912-2006) derginin fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. Life Magazine için çalışan ilk Afrika kökenli Amerikalı fotoğrafçı ve yazar olan Parks, uzun süre ırkçılık ve yoksulluk için fotoğraflar çekmiş, yanı sıra ünlüleri ve politikacıları (Muhammed Ali, Malcolm X, Adam Clayton Powell, Jr. ve Stokely Carmichael v.b.) fotoğraflamış ve dünyanın en önde gelen foto muhabirlerinden biri olmuştur. Kendine has bir tarzı olan fotoğrafçı, bazen yanlış anlamalara yol açmıştır. Kameranın kendisi için evren hakkında sevmediği şeylere ve evren hakkındaki güzel şeyleri nasıl gösterdiğine karşı bir silah olduğunu söylemiş, ayrıca Life dergisini umursamadığını, insanları önemsemediğini dile getirmiştir.<sup>84</sup>

Mart 1967'de Life dergisi Columbia Üniversitesi Gazetecilik Yüksek Okulu tarafından seçilen 1967 Ulusal Dergi Ödülünü kazanmıştır. Daha sonra giderek artan bir şekilde, Vietnam savaşındaki ölümlerin fotoğraflarını yayınlamıştır. Bir süre para kazanmaya devam eden dergi, piyasanın koşullarından ötürü, 1971 yılının ocak ayında derginin küçülen reklam gelirlerini dengelemek amacıyla, basım adedini 8,5 milyondan 7 milyona düşüreceğini açıklamış, geçen süre içerisinde satış adetlerinin epey düşmesiyle zorluklara girmiş ve bir süreliğine yayın hayatını durdurmuştur. Life dergisi 1978 yılında değiştirilmiş logosuyla, aylık olarak yeniden basılmaya başlanmıştır. Logoda beyaz tipte tanıdık kırmızı bir dikdörtgen olmasına rağmen, yeni logo daha büyük ve harfler birbirine

<sup>83</sup> [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life\\_\(magazine\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life_(magazine))

<sup>84</sup> <http://www.gordonparksfoundation.org/artist/biography>

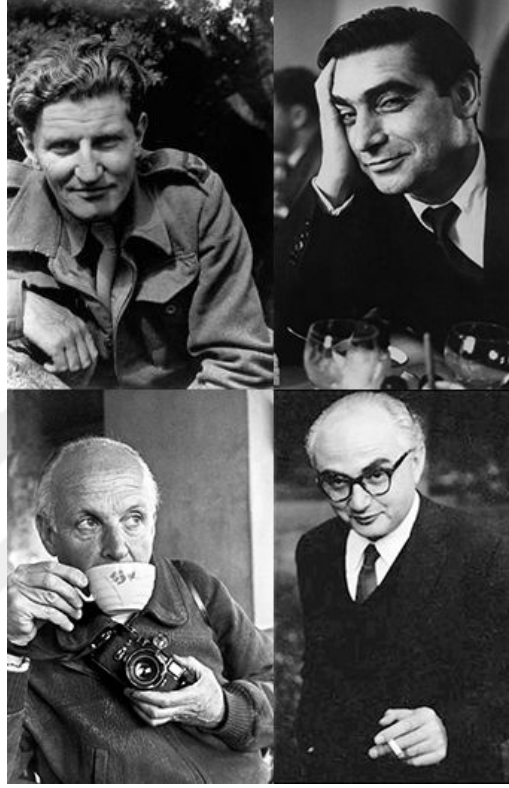
daha yakın olmuştur. Aynı zamanda etrafını çevreleyen kutu daha küçük tasarlanmıştır. Bu yeni tasarım, Temmuz 1993'e kadar her konuda kullanılmıştır. Life 1978 yılından itibaren yirmi iki yıl boyunca, genel güncel haberler dergisi olarak devam etmiş, 1986 yılında, 1936 yılından itibaren, her bir Life dergisinin kapağını gösteren özel bir sayı ile Time Inc. çatısı altında 50. yılını kutlamıştır. 1993 yılında dergiye tekrar zor zamanlar gelmiş ve Şubat 1993'te Temmuz sayısından başlayarak derginin daha küçük sayfalara basılacağını açıklanmıştır. 1999 yılına gelindiğine mali zorluklar çeken dergi, haber çıkarmaya devam etse de, yayın hayatına yine bir süreliğine ara vermiştir. Tekrar satılmaya başladığında 2001 yılındaki 9/11 olayları yazan derginin formatı da değişmiştir. Konular daha kalın kağıda basılmakta ve görüntüsü dergilere göre daha yumuşak kapaklı kitaplar gibi oluşturulmuştur. Life dergisi Ekim 2004 yılından itibaren Amerikan gazetelerinde, ücretsiz bir ek olarak haftalık yayına devam etmiştir. Piyasaya sürüldüğünde, yaklaşık 12 milyon aboneli satışı olan altmıştan fazla gazete ile dağıtılmıştır. Life dergisini ek olarak bulunduran gazeteler arasında: New York Daily News, Los Angeles Times, Chicago Tribune, Denver Post ve St. Louis Post-Dispatch. gibi isimler olmuştur.<sup>85</sup>

### 2.1.3. Magnum Ajansı

Magnum ajansı 1947 yılında, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan belirsizlik ortamı içinde dört önemli fotoğrafçı olan Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Robert Capa (1913-1954), George Rodger (1908-1995) ve David Seymour (1911-1956) tarafından kurulmuştur.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life\\_\(magazine\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life_(magazine))

<sup>86</sup> Magnum - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikâyesi, Russell Miller, Çev.Tamer Tosun, 2012, 66.



**Görsel 2.4: George Roger, Robert Capa, Henri Cartier Bresson, David Seymour**

Dünyaya dair bir amaç anlatma heyecanında olan, yaratıcılık ve üretim kooperatifi Magnum Ajansı, kolektif iradeyle birleşen bir kulüp ve mücadele biçimi olmuştur. Yaşamı kendi gördükleri gibi göstermek yönünde muazzam bir iştaha ve arzuya sahip olan Magnum üyeleri dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek istemişlerdir. İspanya İç savaşından günümüze Magnum Ajansı, tarih konusunda benzersiz bir belgencilığe sahip olmuştur.

Magnum üyeleri birçok şeyin farkında olarak dünyayı fotoğraflamışlardır. Büyük bir heyecan içinde insan ve dünya ile ilgilenerek, her ikisini de ayırmadan insan ve yaşam

odaklı olmuşlardır. İnsan için yararlı olmayan her şeyin karşısında duran bir görüşe sahip olarak hareket etmişlerdir. Haber fotoğrafçılığı üzerine dünyadaki en büyük ajans olan Magnum fotoğraf ajansındaki fotoğrafçılar tamamen bireysel çalışmışlardır.

Ajansın üyeleri, dönemin sosyal ve politik olaylarına yoğunlaşmış muhabirlerin ya da başka bir deyişle haber fotoğrafçıları oluşturduğu bağımsız bir grup olarak anılmıştır. Modern fotoğrafçılığın doğuşunu ve politik olarak fotoğraf makinasının bu alandaki etkisinin bilinmesini de sağlamıştır. Haber fotoğrafçıları, sadece haber fotoğrafçılığının değil, fotoğrafın sanatsal özelliklerine de erişilebilir olup olmadığına dair karşılıklı olarak görüşler bildirmişlerdir. Kurulan Magnum Ajansı'nın ciddi bir hukuk diliyle yazılan beyannamesindeki niyetler ve amaçlar şu şekilde sıralanmıştır; “Bir fotoğraf, portre, resim işi yapmak, insanların, mekanların, manzaraların, olayların temsillerini, bileşimlerini, tasvirlerini yapmak, formüle etmek, oluşturmak, yaratmak ve üretmek... her türden, tabiatan, cinsten ticari, endüstriyel ve sanatsal fotoğraf yapmak fotoğrafçıların, ressamların ve sanatçıların gereç, malzeme ve donanımlarıyla ilgilenmek ve sorunlarını halletmek ve her tür sanat çalışması ve resmiyle ilgilenmek ve dünyanın her yerinde, her branşta fotoğraf işi üretmek”<sup>87</sup>

Magnum fotoğraf ajansının kuruluş eğlencesi de bir o kadar etkili olmuştur. Üyelerden Irwin Shaw o geceyi şöyle anlatmıştır; “daha yeni oy birliğiyle greve karar vermiş bir sendika toplantısı, galip bir futbol takımının soyunma odası ve bir Roma eğlencesi karışımı bir cümbüş gibiydi.”<sup>88</sup>

Magnum Ajansı'nın kuruluşunda bir takım farklı görüş ve düşüncelere rağmen

<sup>87</sup> Magnum - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikâyesi, Russell Miller, Çev.Tamer Tosun, 2012, 66.

<sup>88</sup> A.g.k., 66.

Robert Capa'nın kendine has sıra dışı bir stili olmuştur. Dünyayı kavrama yeteneği, zekâsı ve cesareti ile etrafındakileri etkilemeyi çok iyi bilmiştir. İnsanları beklenmedik bir anda avucunun içine alıp, onları yönlendirmeyi sürdürmüştür. Eve Arnold (1912-2012) Capa'dan çok etkilenmiş, onu bir okul gibi görmüş, günlerini Capa'nın kontak baskılarındaki kareleri saatlerce tek tek inceleyerek geçirmiştir.

Capa, iyi bir gazetecinin haberi dürüstlük ve etkiyle planlamaya çalışan kişi olduğunu belirtmiştir. Bir biçimi olmasına gerek olmayan fotoğrafta, asıl olanın fotoğrafın ruhu olduğunu savunmuştur. Foto muhabiri Eva Arnold, Magnum Ajansı'ndaki günlerinde bir diğer önemli öğretici olarak Bresson'dan çok etkilenmiştir. Kendisi kontak baskı hazırlamanın mükemmel bir görsel antrenman olduğunu söylemiştir. Fotoğrafa dair birçok şeyi, olağanüstü tutumluluk ve duyarlılıkla fotoğraf çeken Bresson'dan öğrendiğini de aktarmıştır. Bresson, seçim işlemlerinde ressamların kullandığı bir yöntemi kullanarak fotoğraflarda kompozisyonu incelemek için fotoğraflara tersten bakmıştır. Magnum fotoğrafçıları, kayda geçirmeye değer şeylerin, baktığımızda gözlerimizi etkileyen şeyler olduğunu düşünmüşlerdir. Ajanstaki fotoğrafçılar, ciddi bir yoğunlaşma ve kavrayış ile kişisel bakış açısını da katarak, problemlerle ilgilenmek ve bugünün fotoğrafına yön verme görevi olduğunu bilmişlerdir. Bresson, fotoğrafın bir durumun doğru anlatımını veren motiflerin titiz bir şekilde oluşturulmasının dışında, gerçeğin öneminin saniyenin çok küçük birimleriyle eşzamanlı tanımlaması olduğunu belirtmiştir.

Bresson, kişinin yaşam olgularının içinde kendini keşfetmesine inandığını söylemiştir. İçimizdeki ve dışımızdaki dünyalar arasında bir denge kurulması gerektiğini ve kesintisiz olarak bu iki taraflı iletişimin sonucu olarak, bu iki dünyanın sadece birinin formunu almaya başladığını belirtmiştir. Yaşamın bize kendisini gösterdiği hareket halindeki unsurlarının oluşturduğu bir anın olduğunu, fotoğrafın da bu yakaladığımız anın demek olduğunu söylemiştir.



Eugene Smith'de bazen bir ya da birden çok fotoğrafın maksatlı duyularımızı hayran bıraktığını söylemiştir. Smith, negatiflerin kişisel olduğundan söz etmiş, onların tıpkı evlerin yatak odası gibi şahsi ve özel olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafların en büyük görevi de, basıldıkları dergide amaca uygun olmaları olduğunu dile getirmiştir. Smith buna çok önem veren bir fotoğrafçı olmuştur. Öte yandan sadece iyi fotoğraf çekmek değil, yaptığı işin sanat olduğunu düşünen bir insan olmuştur.<sup>89</sup>

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın kurallarından biri de fotoğrafın sanat olarak da gelişmesini sağlamak olmuştur. Meslektaşlarından farklı düşüncelere sahip olan Ernst Haas, içgüdülerini takip ederek kavradığı dünyayı, algıladığı gibi nakletmeyi tercih etmiştir. 1950'lerde nadir olan renkli fotoğraflar çekmiştir. New York'ta ikamet ettiği günlerde eşsiz bir gözlemlerle yollarda su birikintilerindeki yansımaları, duvarlardaki yıpranmış posterleri ve renk unsuru içeren nesnelere fotoğraflamış, gerçeği gerçek dışıymış gibi ölü formlara yaşam verecek biçimde ifade etmiştir. Sevdiği bir üslup olarak var olan şeylere farklı bir açıdan yaklaşmış, fotoğrafçı olarak aradığı şeyler, bilinçle oluşturulmuş ve akıl yürüterek tasarlanmış fotoğraflar çekmek olmuştur. Onu büyüleyen şeyler çoklu bakış açısıyla oluşturulmuş ve iki boyutlu yüzeye aktarılmış görüntüler olarak kayda geçmiştir.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Magnum - Efsanevi Fotoğraf Ajansının Hikâyesi, Russell Miller, Çev.Tamer Tosun, 2012, 179

<sup>90</sup> a.g.k., 170-198.



**Görsel 2.5. Ernst Haas, New York, 1953**



**Görsel 2.6. Ernst Haas, Ara Güler**

#### **2.1.4. Paris Match**

“Biz, Renault ya da Chanel gibi Fransız bir kurum olarak kabul ediliyoruz”<sup>91</sup>

Paris Match, dünyaca tanınan ve Fransızca basılan bir dergidir. Uluslararası baskısı olan dergi, şık Parisli fikrini dünyaya yansıtmış, bunu Fransız bakış açısından göstererek, ikinci bir dil olarak Fransızca konuşabilenlere, Fransız hayranlığını erişebilir kılmayı amaçlamıştır. Paris Match, Fransız gazeteciliği tarihindeki en çarpıcı fotoğrafçılık

<sup>91</sup> Media Monoliths: How Great Media Brands Thrive and Survive, Mark Tungate, 2006, 185.

ve önemli haber özelliklerinden bazılarına itibar kazandırmıştır. 1928 yılında basitçe bir spor tabiri olan maç isminde, spor dergisi olarak yayına başlamıştır. Kurucusu, efsanevi Fransız gazeteci Leon Bailby (1867-1954), aynı zamanda daha önceleri feshedilen gazetelerden L'intransigeant (1920'li yılların en popüler Fransız akşam gazetesi) ve Le Jour'un da sahibidir. Dergiyi 1938 yılında medya baronu olmadan önce tekstil ticaretinde servet kazanmış bir Fransız sanayici ve Le Figaro'nun yayıncısı Jean Prouvoast'a (1885-1978) satmıştır.<sup>92</sup> Dergiyi yüksek prestijli ve finansal başarıya götüren Prouvoast daha sonra başka bir ünlü Fransız dergisi Marie-Claire'i okuyucuya sunmuştur. Ancak dergi gelişmeye başlamadan ikinci dünya savaşı patlak verince yayını durmuştur. Dergi, 25 Mart 1949 yılında Paris Match ismiyle haftalık bir magazin dergisi olarak yeniden satışa çıkmıştır. İlk sayısının kapağında da Winston Churchill (1874-1965) vardır.

---

<sup>92</sup> Media Monoliths: How Great Media Brands Thrive and Survive, Mark Tungate, 2006, 185.



Görsel 2.7. Paris Match Dergisi, İlk Sayı, 1949

Basımı yapıldığı dönemde güçlü bir marka olan Paris Match'ın beyaz ve kırmızı logosu anında tanınmıştır. Logosu ve temel sunumu o günden bu yana değişmeden kalmıştır. Aynı yıl, 26 yaşında bir gazeteci olan Roger Therond (1924-2001) derginin editörü olarak çalışmıştır. 50 yıl boyunca da dergide silinmez bir etkisini sürdürmüştür. 1950 ile 1960 yılları arasında, Fransız ve uluslararası etkinlikleri göz alıcı görseller ve sürükleyici röportajlarla yayınlamaya devam eden dergi, 1970 yılının başlarında, artan rekabet ve yaşlanan okur yazarlarla karşı karşıya kalarak düşüşe geçmiştir. Bu dönemde Paris Match ve Marie Claire için fotoğrafçılık yapan Filipacchi medyasının kurucusu Daniel Filipacchi, (1928-) (şimdiki Hachette Filipacchi) dergiyi zor durumdan kurtarmıştır.<sup>93</sup> Magnum, Black Star, Stern, Look, National Geographic, Paris

<sup>93</sup> Media Monoliths: How Great Media Brands Thrive and Survive, Mark Tungate, 2006, 186.

Match gibi ajans ve dergilerde çalışan fotoğrafçılar, zamanın değişen koşullarında bağımsız olarak foto röportajlar yapmışlardır. Derginin bünyesinde Marc Riboud,(1923-2016) Life dergisinde de çalışmış John Garrett,(1940-) Izis Bidermanas,(1911-1980) 68 olaylarının ünlü fotoğrafçısı Gilles Caron,(1939-1970) Bruno Barbey, Ara Güler gibi fotoğrafçılar çalışmışlardır. Güler 1957 yılında yeni İstanbul gazetesinin önerisiyle ve Fransızca da bildiği için, Cannes Film festivaline gönderilmiş, bu fırsatı değerlendiren fotoğrafçı böylelikle Paris Match ile bağlantıyı kurmuştur.<sup>94</sup>

Kıvrak zekası ve girişkenliği ile biraz da Paris'teki arkadaşları Alain Gherbrand (1920-2013), Romeo Martinez (1911-1990), Yeni İstanbul Gazetesi'nin sahibi Habib Edip Törehan (1890-1968), Şevket Rado (1913-1988) ve gazeteci tanıdıkları etkisiyle Paris ortamına girmiş ve Pablo Picasso (1881-1973, Salvador Dalí (1904-1989), Marc Chagall (1887-1985), Alfred Hitchcock (1899-1980), Willy Brandt (1913-1992) ,Maria Callas (1923-1977), Bertrand Russell (1872-1970) gibi ünlülerle röportajlar gerçekleştirmiştir. Sosyal hayat ile ilgili resmi hikayeler, kamu görevlileri ve çeşitli ünlülerin profilleri ve röportajları ile eğlence, moda ve tüketici ürünleri hakkındaki reklamlar yayınlayan Paris Match, Amerikan dergisi Life ile çoğu zaman karşılaştırılmıştır. 21. yüzyılın başlarında Fransız holding Lagardère' ye geçen dergi, Fransız halkının geniş bir yelpazesine hitap etmeye ve Fransa en çok satış yapan dergilerden biri olarak yayın hayatına devam etmektedir.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Foto Muhabiri Ara Güler, Nezih Tavlaş, 2009, 62.

<sup>95</sup> <https://www.britannica.com/topic/Paris-Match>

## 2.2. Ara Güler'in Kontak Baskılarını Yorumlamak

Ara Güler, mesleği gereği çok gezen ve üreten bir fotoğrafçıdır. Yaptığı röportajlarda, sayısız kişiyle tanışmış, birçoğu ile dost olmuş ve onlarla mesai harcamıştır. Mesleki amacının odak noktasına insanları ve hallerini koymuştur. Çağa tanıklık etmek büyük oranda bunu gerektirmektedir.

Edebiyattan sinemaya, magazinden siyasete kadar uzanan geniş yelpazede Türkiye'nin ve dünyanın sayılı gazete ve dergilerinde editörler, yazarlar, fotoğrafçılar ve diğer profesyonellerle çalışmış ve sonuçta hatırı sayılır kitap, katalog çıkarmış ve sergiler açmıştır.

Kontak baskıları üzerinden mesai harcadığı bu insanlar arasından tez bağlamında seçili kişilerden Bruno Barbey, İlber Ortaylı, Ozan Sağdıç, Coşkun Aral, Enis Batur, Merih Akoğul, Patrice Valette ve Fatih Aslan, Ara Güler ile olan çalışma süreçlerini, sohbetlerini, mesleki konulara göre seçilen kontak baskılara dair görüşlerini dile getirmişler ve arka planda kalmış bu anılar zenginliğini paylaşmışlardır.

### 2.2.1. Bruno Barbey

Kontak baskılar bir nevi kitap gibidir. Cartier Bresson'un bir fotoğrafçının işlerini tanımak istediğini hatırlıyorum, ilk sorduğu soru "baskılarınızı görebilir miyim" olmuştu.

Bir kontak üzerinden fotoğrafçının kendini nasıl konumlandığı seçtiği açı gibi

pek çok konuda fikir edinebilirsiniz. Ara Güler'in kontak baskılarına baktığımız zaman yaptığı tercihleri görüyorsunuz. Örneğin burada Cornell Capa'nın fotoğraflarını görüyorum –onu tanıyorum, o sıralarda Magnum Photo fotoğrafçılarındandı ve 70'li yıllarda ICP (International Center of Photography) merkezini kurmuştu. Burada birkaç dikey kare ve bir iki yatay kare çektiğini görüyorum. Burada da Ara'nın seçtiği fotoğrafı görüyorum bu kontaklar bir okuma yapmaya ve fotoğraf sekanslarını görmeye yarıyorlar ve bu açıdan da ilgi çekiciler. Burada da Arthur Miller'in portrelerini görüyorum 1940'lı yıllarda çekilmişler, burada da dikey bir seri var ve seçilen ve düzenlenen kareyi de görebiliyoruz. Öte yandan diğer fotoğraflara bakıldığı zaman, mesela burada da manzara fotoğrafları var, manzara daha statiktir ve Ara çoğu zaman sadece bir iki kare çekmiş



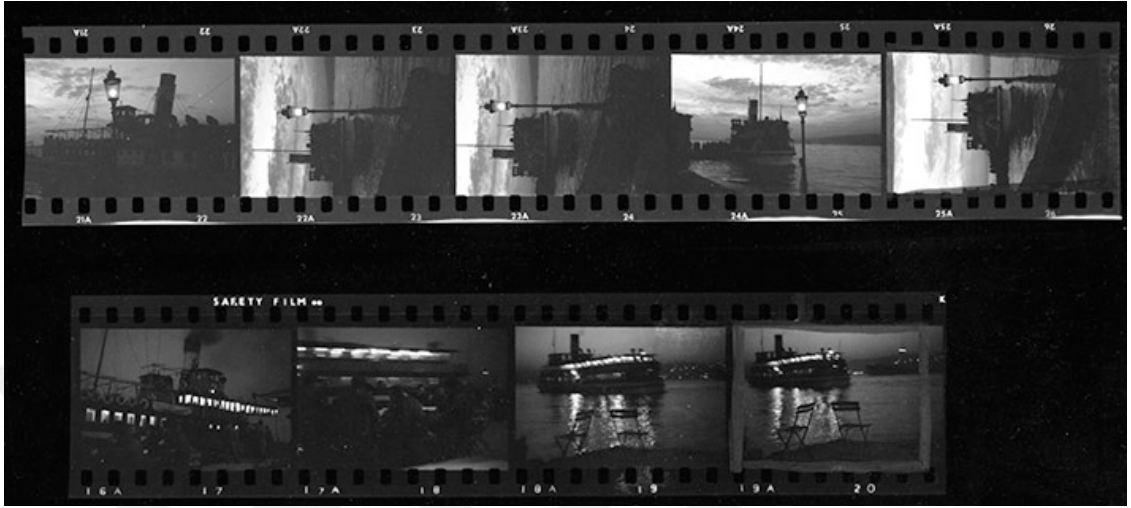
**Görsel 2.8. Ara Güler, Kontak Baskısında Cornell Capa, Tarihsiz**



**Görsel 2.9. Ara Güler, Kontak Baskısından Detay, Cornell Capa**

Örneğin şu ünlü iki sandalyeli önünden vapur geçen İstanbul fotosu çok şairane bir fotodur ve sadece iki kare çekmiş aslında çok riskli çünkü saniyenin dörtte birinde çekilmiş ve imaj biraz hareket etmiş, risk almış ama biraz da şansına güvenerek mükemmel bir kare elde etmek istemiş. Cornell Capa'nın kardeşi Robert Capa 'Slightly Out Of Focus' adını taşıyan kitabında belirttiği gibi, bu fotoğraf, hafifçe netsiz.





**Görsel 2.10. Ara Güler, Kontak Baskısı, İki Sandalye, 1965**

Geminin hareket halinde olduğunu anlıyoruz çünkü yavaş hızda çekilmiş fotoğraf, bu da bu karenin değerini yükseltmiş ve duygusal bir derinlik yaratmış.



**Görsel 2.11. Ara Güler, Kontak Baskısından Detay, İki Sandalye, 1965**

Portreler için fotoğrafçı pek çok kare çekmiş ki bu normal, ifade değişebilir, gözler kapanabilir vs, ama manzara fotoğraflarında, Ara kısıtlı sayıda kare çekmiş. İlginç olan bir başka şey de bizim jenerasyonumuz ben dahil Rolleiflex kullanıyordu. 24X36 formatta makinalar vardı ve genelde herkes Leica kullanıyordu. Ara Güler de Leica kullanıyordu. Bu kare 6X6, sanırım Rolleiflex ile çekilmiş. Bu da bir başka çalışma şekli, daha yoğun. Bu kontak levhalarına bakmak çok keyifli çünkü burada Sophia Loren portreleri var. Ara, pek çok kez Cannes'a gitmişti. Bu kontak baskılar da 1957 tarihli ve Ara iki kamerayla birden çalışmış.



Görsel 2.12: Ara Güler, Kontak Baskısında Sophia Loren, Tarih Bilinmiyor



Görsel 2.13: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Sophia Loren

Bu kontak üzerinde hem 6X6 yani Rolleiflex, hem de 24X36, yani Leica var. Bu çekim tercihlerini kontaklar üzerinde görmek çok eğlenceli. Ara Güler orta format da çalışıyordu ki daha çok mimari arkeolojik çekimler gibi çekimlerde tercih edilir. Örneğin burada mimari yapılar var, orta format görüntünün çok yüksek çözünürlüklü olmasını sağlar. Bu kontaklarda her çekime uygun formatları gözlemliyorsunuz. Mimari çekimler için tercih edilen orta format çok daha fazla detayın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Kendisi röportaj fotoğrafları için bazen Leica 24X36, bazen de Rolleiflex 6X6 format ile çekimler yapmış. Ara Güler'in tüm tekniklerde, formatlarda ustalaştığını görüyorsunuz. Örneğin bu Galata Köprüsü çekiminin orta formatta olduğunu görüyorsunuz ve bu büyük negatifte orta formatla yapılmış çekimin çok tatmin edici bir çözünürlük sağladığını görüyorsunuz. Tabii tüm bunlar artık sona erdi. Çünkü çekimler dijital olarak yapılıyor. Ve maalesef çok büyük kolaylık sağlayan bu dijital çekimler, bir taraftan da bize referans sağlayan bu kontak baskılarından mahrum bıraktı. Ara Güler'in hayatı boyunca yaptığı çalışmalar olağanüstüdür. Bizler onu, Fransa'da "İstanbul'un Gözü" olarak adlandırırdık.

Benim için Ara Güler, Doisneau ya da Cartier Bresson mertebesindedir. Bu günlerde, Ara'nın çalışmaları sonunda bir müzede. Tüm gerekli teknikler kullanılarak koruma altına alınıyor olması ve arşivlenmesi çok önemli. Onun için de bu gelişmeyi, sanatının hak ettiği şekilde koruma altına alınmasının çok memnuniyet verici olduğunu düşünüyorum. Müzeyi ziyaret etme imkanı buldum ve yapılan bu çalışmanın çok başarılı olduğunu düşünüyorum. Ara'yı en son iki yıl önce Nürnberg'de görmüştüm. Uçakla gelmeyi kabul etmişti. Halbuki Ara uçak yolculuğundan nefret ederdi ve çoğunlukla gemiyle yolculuk yapmayı tercih ederdi. Nürnberg'e gelmesinin nedeni, bir sinema festivali sırasında Türk Alman Sineması Derneği'nin en büyük onur ödülünü alacak olmasıydı. Orada onun için küçük bir konuşma yapmıştım. Aynı zamanda oradaki Leica galerisinde küçük bir sergisi de olmuştu. Ara'nın Almanya'da sık sık sergileri oldu, çoğunlukla da Berlin'deki Willy Brandt Haus müzesinde, ki benim de orada sergilerim olmuştu. Ara Güler'in hep siyah beyaz fotoğraflarından bahsedilir, ama renkli fotoğraflar

da çekmiştir. Kodacrome gibi bir sürü renkli işi müzede de yerini aldı. Onun renkli işlerine aşınayım çünkü Magnum o çalışmaların distribüsyonunu yapmıştır.

Sadece İstanbul üzerine değil aynı zamanda renkli röportaj fotoğrafları da vardır. Ortadoğu'da, Endonezya'da, Myanmar'da ve pek çok yerde yaptığı çekimler vardır. Yaklaşık 20 yıl önce Endonezya'da beraber vakit geçirmişliğimiz vardır. Ara ve eşi Suna (1934-2010) ile beraber, renkli fotoğraflarından oluşan bir kitabın çekimi için beraber çalışmıştık. Dolayısıyla eserleri siyah beyazla sınırlı değildir hatırı sayılır miktarda renkli çekimleri de vardır. Ustanın Ara Kafe yanındaki eski ofisini ve karanlık odasını ziyaret etmişliğim vardır.

Ara dünyanın bu tarafında Time için foto muhabirlik yapan ilk kişidir. Sadece kişisel çekimler yapan biri değil, Time, Life, Stern, Paris-Match gibi uluslararası büyük yayınlar için sipariş çekimler de yapan bir fotoğrafçıdır.



**Görsel 2.14: Stern Dergisi, Ara Güler ve Stern Yetkilileri, Tarih Bilinmiyor**

Bu da ona uluslararası tanınırlık kazandırmıştır. Çalışmaları Türkiye ile de sınırlı

değildi, bir dönem Paris'te de yaşamıştı ve 60'lı yıllarda büyük yazarları, Picasso, Man Ray gibi tanınmış sanatçıların fotoğraflarını çekmişti. Ayrıca tanınmış fotoğrafçılarla da arkadaştı ve ne zaman bir Magnum fotoğrafçısı İstanbul'u ziyaret etse Ara onları misafir etme ve onlara rehberlik etme nezaketini gösterirdi. Böylece 1956, 1957 yıllarında Cartier Bresson, Marc Riboud, Josef Koudelka ve benimle sıkı arkadaşlıklar geliştirdi. Baskılara bakınca Jimmy Fox'tan da bahsetmek isterim. Jimmy Fox Magnum'un fotoğraf editörüydü ve 80'li yıllarda önerdiği foto-röportajları Ara Güler çekmiştir. Magnum için örneğin renkli ve büyük formatta Topkapı Sarayı çekimleri gerçekleştirdi. Bu tarz pek çok çekimin Magnum bünyesinde yayınlanmasından Jimmy Fox sorumluydu ki, kendisi de Bursa'yı çok sevdi pek çok kez Bursa'ya gelmişti ve Ara'nın iyi dostu idi.



**Görsel 2.15: Jimmy Fox ve Ara Güler, Tarih Bilinmiyor**

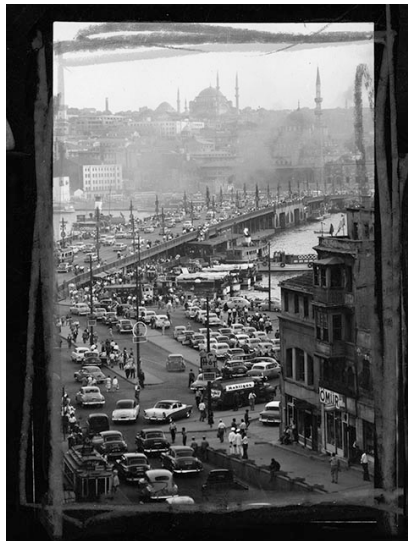
Benim de buraya yaptığım son seyahatim sırasında İstanbul'da gezerken çok sevdiğim İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne uğramıştık. Bu yapı harika bir müzedir. İçinde

Mısır'dan, Yunanistan'dan gelmiş heykelleri bulunduran bir müzedir. Ne var ki müze kapalıydı ve çok üzülmüştüm. Ara hemen yetkililere gidip müzeyi açmalarını söylemişti. Ara böyle biriydi. Düşünebiliyor musunuz, örneğin Paris'te Louvre Müzesi'ne gidip 'müzeyi açın' demek gibi bir şeydir. Bu mümkün değildir ama Türkiye'de Ara Güler ile her şey mümkündür. Çok cömert ve sevdiğimiz bir arkadaşımızdır. Arthur Miller'ın ( 1915-2005) Ara Güler tarafından 1964 yılında çekilmiş bir kantağı üzerine: Bu fotoğraf çekiminin hemen öncesinde Miller 'Misfit' filminin çekimini yapmıştı ve Magnum'dan 5 fotoğrafçı çekimi takip etmekle görevlendirilmişti. Bu fotoğrafçılar Cartier Bresson, Bruce Davidson ( 1933-), Elliot Erwitt, Dennis Stock ve Inge Morath'dır. ( 1923-2002)

Marilyn Monroe'nun ( 1926-1962) rol aldığı bu filmin çekimi sırasında Arthur Miller, Inge Morath ile tanıştı ve böylece birlikte oldular. Inge Morath siyah beyaz fotoğrafçısıyla ünlü bir fotoğrafçıdır ve Cartier Bresson ile çok sıkı arkadaşlardır. Ara'nın da tanışık olduğu bir fotoğrafçıdır. Ara Güler'in farklı fotoğraf formatları ile ilgili stilini değiştirdiğini düşünmüyorum. Sadece çekim yapacağı malzemeye, temaya uygun olarak farklı teknik ve formatlar kullanıyordu. Mimari bir çekim, bir manzara çekimi yapacağınız zaman daha büyük format kullanmanız gerektiği aşikardır.



**Görsel 2.16: Ara Güler Kontak Baskısı, İstanbul, Tarih Bilinmiyor**



**Görsel 2.17. Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Karaköy, 1954**



Orta format kullanırsınız, örneğin burada; 4X5 inç söz konusudur. Linhof ya da Speed Graphic makina ile çekilmiş olabilir. Hangi kamerayı kullandığını bilemem ama büyük formatın amacı yüksek çözünürlük elde etmektir. Burada önemli olan duruma göre hangi formatı kullanacağını bilincinde olmaktır. Ara, portreler için 24 X35 ya da 6X6 format Rolleiflex tercih ediyordu. Rolleiflex ile daha hızlı olursunuz ve içinde 12 adet poz bulunur. Orta format tamamen başka bir çalışma şeklidir. Burada Ara'nın bütün tekniklere hakim olduğu görülüyor ve buradan çok profesyonel olduğunu anlıyorsunuz. Stilini değiştirdiğini değil her çekim türünü gerçekleştirme adaptasyonuna sahip olduğunu söyleyebiliriz.

### **2.2.2. Ozan Sağdıç**

Analog fotoğrafçılıkta tabii filmle çekilirdi. Filmden sonra da baskı olayı vardı. Ama bir ara olay var ki, o hangi fotoğrafı yani çektiğimiz onlarca, yüzlerce, binlerce fotoğraf arasından seçim yapmak zorundayız. O seçimi yaparken ne yapacağız? Hangi kareyi seçeceğiz? Bunun için bir indeks lazım. İşte o indeks kontak kopyadır. Şimdi 6x6 yani orta format 12 poz filmidir. Ve onun fotoğrafları 12 tanedir. Leica formatı 36 pozdur. Genelde 25-36 mm'lik sinema filmine çekilmiş gibi, olanlarda 36 pozluktur.

Şimdi bunları topluca bir fotoğraf makinasından çıkan bütün kareleri topluca birebir kopyasını almaya kontak diyoruz. Kontak kopya diyoruz. O indekste, çekilen fotoğrafları, o kontaklar içinden böyle daha sonra seçerek yaparız. Benim şahsen fotoğraf çekiminde iki an vardır ki bana çok büyük heyecan verir. Birincisi çekim anı. Çekim anında çok fazla heyecanlanırım. Çekim bittikten sonra bir ortamda olsun, dolaşarak çekilmiş fotoğraflar olsun, veya tek bir konuyu çektiğimiz fotoğraflarda olsun, o çekim

anında ben çok heyecanlanıyorum. Çekim bittikten sonra heyecanım kalmıyor. Sonra o filmi bir kenara atıyorum, kontağını yapıp bir kenara atıyorum ve unutuyorum. İkinci heyecan duyduğum şey, kontak kopyaları elime alıp, seçim yapmak. Bu bana daha büyük heyecan veriyor. Vaktiyle üç yıl, beş ya da on yıl sonra, o gün hangi şartlarda çekmişim ve unuttuğum kareler karşıma çıkıyor. Seçim yaparken o anda çok heyecanlanıyorum. Şimdi tabi fotoğrafı mükemmel bir şekilde developmanını yapabilmek için yani baskı haline getirebilmek için kontaklar birinci etapta insana şevk verir. İşte şurasını karartırsam böyle, şurasını daha şöyle çekmek lazım. Bir de kropink diye bir şey var. Filmı agrandizöre koyarsınız, sağını solunu çerçeveleme yaparsınız. Ankara'da hayat mecmuası bürosunda çalışırken, Cartier Bresson turizm bakanlığının davetlisi olarak Türkiye'ye gelmişti. Ara' da takıldı onun yanında. Cartier Bresson, bazı fotoğraflarımı turizm bakanlığında görmüş, bu arkadaşı görelim demiş. Ara' da benimle buluşturdu. Oturduk biraz sohbet ederken Ara, Bresson'a "Ozan'ın fotoğraflarını görmeyecek misin" dedi. "Tabi tabi, görelim" dedi. Ben 18X24 kopyalar yapmıştım. Gösterdim onları, eliyle itti ve kontak baskıları göreyim dedi. Çünkü "kontakları göreyim" demek, sen yüzde kaç doğru iş yapıyorsun anlamına geliyor. 50 tane fotoğraf içinden bir tane seçilecek kare mi var? Yoksa 8-10 karede bir şey yakalamışmısın? Her halde bunu ölçmek için istemişti. Getirdim kontakları koydum önüne ve mumlu kırmızı kalemle kontakların üzerine kadrajlar yapmıştım. Cartier Bresson çok sinirlendi. Başparmağıyla işaretlediğim alanları sildi "fotoğraf" dedi, "anında nasıl çektiysen kadrajı odur, böyle soytarılık olmaz" dedi. Sürekli kadraj alıp küçültmek, bilmem ne çektiğin anda esastır dedi. Bize böyle bir ders verdi. En sonunda da Ara sordu "nasıl buldun?" diye. "Üçümüzün de daha çok çalışmamız lazım" dedi. Böyle bir gün yaşadık Cartier Bresson'la. Sonra Kapadokya'ya gidecekti. Programı öyleydi ve ertesi gün 23 Nisan'dı. Benim 19 Mayıs'ta stadyumunda çekilmiş fotoğraflarımı gördü. "Yarın bu olay olacak" dedi. "Ben o zaman Kapadokya'ya gitmiyorum, buradayım" dedi. Kendi fotoğrafı çekilmesini istemedi. O günün hatırası yok maalesef. Ve ertesi gün 19 Mayıs stadyumunda beraber çalıştık. 50 metre, 100 metre mesafeyle çalışmıştık. Yanında çalışıp da kendisini rahatsız etmedim. Biraz uzakta çalıştım, o da başka bir yerde çalışmış oldu. Ama aynı olayı fotoğrafladık. Onunda o

günden çok güzel 23 Nisan fotoğrafları var, benim de var. Böyle bir tarihte saptadık. Kontak kopyaya dönecek olursak, kontak kopya, analog devrinin çok önemli bir arşivleme sistemiydi. Çünkü kontaklar ön referans çok önemlidir. Fotoğrafçı için, çektiği anın tek bir karesi mümkün değildir. Bir olayı takip ederken birçok kare çeker. Sağdan çeker, soldan çeker bilmem ne. O anda içine doğduğu şekilde. Çok güzel gelir ona, ama güzelinde daha güzeli vardır. Bende yani genç arkadaşlara öyle diyorum.

Fotoğrafçı olmak istiyorsanız ve iyi işler yapmak istiyorsanız, bol fotoğraf çekeceksiniz ve çektiğiniz hiçbir kareyi beğenmeyeceksiniz. Çünkü o çekilenin daha güzeli çekilme ihtimali vardır. Böyle bir sır diyeyim. Kişilik sahibi fotoğrafçının belli bir görüşü vardır. Bir dünya görüşü vardır. Bir kompozisyon anlayışı vardır. Kendi anlayışına uygun fotoğrafta kendisinin seçmesi tabi ilk birinci bir ödevdir görevdir. Makbul olan budur. Kendi meşrebine göre seçer. Özellikle gazetecilikte de bol fotoğraf çekiyorsunuz. İster istemez en iyi anı, en iyi kompozisyona sahip fotoğrafı, en anlamlı fotoğrafı çektikten sonra, bunun çeşitli alternatifler içinde en anlamlısını ve kendi tabiatımıza, uygun olanı seçmek için. İşte kontak kopyalar bir referanstır, bir indekstir. Oradan seçim yapıyorsunuz. Bu başkasının müdahalesi ve başka bir gözle bakıldığı zaman apayrı bir şeydir. O da bir şeydir. Bir edisyon yapan yani editör, bir şeyler seçer ve seçimi başka şeydir. Kendi beğenisine uygun fotoğrafları seçmek, bir sanatçının da birinci derecede hakkıdır diye düşünüyorum. Bende çektiğim fotoğraflarda, bu Cartier Bresson'un verdiği derse uygun olarak her zaman mümkün olmuyor. Bazen çok az kırpma yapmak gerekiyor. Buna dikkat ederek çektiğim anda kompozisyonu oturtmayı tercih ediyorum. Bu tabi ikinci safhası. Bunun karanlık oda safhası var. Karanlık oda çok önemlidir. Şimdi sayısal ortama nakledilmiş veya sayısal ortamla çekilmiş fotoğraflarda siz bunu bilgisayarda düzenliyorsunuz. Bu düzenleme, yani fotoğrafı daha iyi şey yapmak adına, bu bize photoshop (sayısal fotoğraf işleme yazılımı) falan çok büyük bir imkan sağlıyor. Tabi fotoğrafçılar artık aydınlık odada çalışıyorlar. Biz karanlık odada ömür tüketmiş insanlarız. Agrandizöre filmi koyup, o baskıyı mükemmel bir şekilde şey yapıp basıp yani

ışığı çoktan ayarlamak, kontrastını tam ayarlamak, üzere bir takım yani prosesler gerektiriyor. Gerek kimyasallarla oynamak, gerek onların zamanlamasıyla oynamak. Agrandizör üzerinde bir takım el tutma, ışığı bazı yerlere fazla pozlandırmak, bazı yerleri az pozlandırmakla kontrastı azaltmak veya çoğaltmak gibi bir yığın numarası var bu işin. Bütün bu dediklerimi yapmak, başlı başına insanı yaratı anında bir sanatçı kavramını da ortaya çıkarıyor. Bir yandan da kendi kendine bir oluyor adeta. O zevkli bir şey tabii. Yaratı anıdır ya, sadece çekim değil. Çekimin fotoğraf haline getirilmesi, sergilenecek veya yayımlanacak bir ürün haline getirilmesi safhaları da, fotoğrafçılığa dahil edildiği zaman, komple bir iş olarak zevkli bir iştir. Karanlık oda bizim için bambaşka bir ışığa sahip dünyaydı.

Hayat mecmuasında işe başlamıştım. Mecmua 1956 yılında çıkmaya başladı. Tabii ilk fotoğrafçı kadromuz, Ara bir de bendim. İki kişiydik.



**Görsel 2.18: Ara Güler Ofiste Çalışırken, Tarihi Bilinmiyor**

Bu aynı zamanda bir dayanışmayı gerektiriyordu. Birçok ortak şeyimiz oluyordu.

Mesela ben ilk filmimi, Ara' nın babasının eczanesinin üzerindeki uyduruk karanlık oda da yıkamıştım. Sonra Tospağa sokakta 10 numaradaki apartmanın üst katı boşaldı çatı katı gibi bir kattı, babası orasını Ara Güler'e verdi. Kendisi evin içinde, iki buçuk iki metreye 3 metre, daracık bir odada hem yatıyordu hep kalkıyordu. Bütün akşam ordaydı. Yukarıda çıkınca feraha kavuştu tabi. Ben orada 8-9 ay yatağımı koydum, orada yaşadım bir süre. Orada karanlık oda yapmaya kalkıştık ve hikayesi komiktir. Hayat Mecmuası' nda ki büromuzda, yazı işlerinde Almanların yaptığı bir karanlık oda vardı.



**Görsel 2.19: Ara Güler, Negatif Film Kuruturken, Tarihi Bilinmiyor**

Onun tıpkısını yapmaya kalkıştık. Toz olmasın ve iyice karanlık hale getirilsin diye duvarları koyu renk siyaha yakın bir yağlı boyayla boyamamız gerekti. Ara'ya “Bunu kendimiz yaparız” dedim. Önce duvarları ıslah etmek lazım, sonra açılmak lazım. Gittik nalburdan ıspatula aldık. Zımpara kâğıtları aldık. Ara'yla beraber giriştik işe. Duvarlar

kazılacak, sonrada alçı yapılacak falan. Fakat bir saat çalıştık, yorgun düştük. Birbirimizin yüzüne baktık, un çuvalına batmış gibi bütün yüzümüz gözümüz kireç palyaço gibi palyaçoya dönmüşüz. Gülme krizine tutulduk. dedi ki “Bizim diyeceğimiz halt değil.” Ara; “hadi o zaman bir işçi çağır” dedi. Ve sonrasında çok güzel bir karanlık oda yaptık. Ara ile karanlık odada çok mükemmel fotoğraflar basıyorduk. Orada, eşimle nişanlılık dönemini çektiğim fotoğraflardan mizanpajlı olarak bir albüm yaptım, şaheser bir şey oldu. Geceleri çalışıyordum. Bu arada Ara Güler’in tanzim işlerini basıyorduk. Çektiğimiz fotoğrafları, birçok kereler karanlık odayı beraber paylaştığımızda oldu. Aynı anda girdiğimiz, birimiz bastı, birimiz yıkadı gibi iş birliği içinde çok güzel anlarımız oldu karanlık oda içinde. Karanlık odayla ilgili Ara Beyle film seçimi konusunda ya da iş olarak verildiği için evet hızlıca yetiştirme. Karanlık odayla üzerine zamanında hatırlayabildiğiniz kadarıyla hatırlayabildiğiniz kadar karanlık odada iş sirkülasyonu konusunda fotoğraf seçme konusunda. Nasıl fotoğraf nasıl seçer başkasını kale alır mıydı? Kendi hani fotoğrafçılık İnsan karanlık odanın kendi hakkını savuna biliyor. Başka kareler sonda kalabiliyor mu? Fotoğrafçılığa amatör olarak memleketim olarak Edremit'te başladım. Çaykovski gibi çok basit bir kutu makinayla başladım fotoğraf çekmeye. Daha ilk iki fotoğrafımı gören, bana fotoğraf makinasını satan bir baba dostu vardı. O İstanbul'dan gelen bir takım meraklı yedek subaylara dedi ki göreceksiniz bakın dedi. Ozan'ın fotoğrafları bir gün Avrupa mecmualarında boy gösterecek. Orada yokluk içinde çalışıyorum. Ve kendi agrandizörümü kendim yaptım. Bir eski körüklü fotoğraf makinasını kullandım. Üzerine bir ışık kutusu yaptım. Çok uğraştım, amatörce resimler basmaya başladım. O deneyim sanki olmuş bitmiş gibi, İstanbul'da yaşamaya devam etmek için liseden sonra gideyim, bir fotoğrafçıya çırak olayım istedim. İlk girdiğim fotoğrafçıda “ size elaman lazım mı” dedim. O dükkan Bekar Sokaktaki Foto Sait'ti. Ne yaparsın dediler, fotoğraf basarım dedim. Beni denediler, bir fotoğrafı basmak 5-6 dakika sürüyor. Sait beyin pehlivan gibi, Polonya'lı hanımı vardı. Onlar şipşakçılık yapıyorlardı. Taksim'de anıtın önünde insanların fotoğraflarını çekiyorlar bir fiş veriyorlar para alıyorlar. Ertesi gün veya o günün akşamına gidip, o dükkandan alıyorsun o fotoğrafı. İşlem böyle idi. İkinci dünya savaşının imalatıdır yapma tarzı. Herkeste fotoğraf makinası

yok tabi. Herkesin anı fotoğraflarını şipşakçılar çekerdi bu şekilde. Hanımı çok alışmış, agrandizöre koyuyor makinayı çekip çekip basıyor çekip çekip basıyor. Ondan sonra 15-20 tane oldu mu küvete atıyor. Böyle yapa yapa, onları bir iki kere çeviriyor, bir anda yirmi tane fotoğraf yıkanmış oluyor. Onlara ayak uyduramadım bana acıdılar. Beni fotoğrafçı yapacaklarına İstanbul'un umum fotoğrafçılar derneğine kayıt yaptırıp benden kurtuldular. Karanlık oda beceri ister, zaman ister, tecrübe ister. Bir de aşk ister. Bir heves ister, karanlık oda aynı zamanda başlı başına bir öğretmen gibidir, insana fotoğrafı öğretir. Yanıla yanıla, doğruyu bulma yöntemi ile karanlık oda insana fotoğrafçılığı öğretir. Yayıncıların istedikleri fotoğrafla, fotoğrafçının beğendiği fotoğraflar arasında aykırılıklar olabilir. Editör başka türlü bir düşünceyle fotoğraf seçer. Sense bambaşka duygularla, sanatsal bir duyguyla, davranırsın. Kişisel tercihlerin başkadır. Bu uyuşmaya, biraz mecburda olursun. Bazen taviz vermek gerekir. Çünkü fotoğrafların bir yayında, bir gazete, bir dergide basılacaktır. Genel isteklere göre fotoğraf seçip basmada mümkündür. Âmâ kendi zevkine sergilik fotoğraf basmakta tabi bunların hepsi karanlık odanın incelikleridir. Ara Beyle aklınıza gelen bir şey var mı? Ara Bey in fotoğraf seçmenin ya da iş olarak çünkü çalışırken zamana karşı çalıştığınız için karanlık odada bir sıkıntı değil mi? Röportajlarda pek fazla acelemiz yoktur. Haftalık bir dergi olduğu için ve görüşmeler röportajla yapıldığı için orada rahat rahat çalışırsın. Röportajın gerektirdiği fotoğrafları editörün önüne iyi sunarsın. Artık kontak kopya ya basmaya değil de, kontak kopya aracılığı ile bir iş yapmak ortadan kalkar. Bazen aktüel olaylar olur, onları süratle yapman ve yetiştirmen gereklidir.

Örneğin, 1960 yılında Hayat dergisinin Ankara bürosu açıldı. Gönüllü olarak Ankara'ya gittim, temsilciliğinde çalışmaya başladım. Ankara'da olmuş olayları İstanbul'a nakletmek gene bir zaman gerektiriyor. O dönem hava yollarının bir sergisi vardı. Verdiğim postayı karşı tarafa vermek mümkün olabiliyordu. Âmâ bazen, mesela 27 Mayıs ihtilalinin güm diye içine düştüm gider gitmez. O günün fotoğraflarını hemen o gün yetiştirmem gerekiyordu. Filmi yıkamadan gönderdim. Uçak düşmüştü Ankara'nın

göbeğine. O filmi de gönderdim. Bunları oraya gidince Ara yıkadı, servise verdi. Basın hayatı zamanla yarışılan bir hayattır. Foto muhabirinin de çok acele davranması gereklidir. O zaman basın bürosu falan yok. Başbakanlığın merdivenlerinde beklerdi foto muhabirleri. Başbakanla görüşmüş, birisi çıkacakta ondan yani başlık havadisi alacağız fotoğraf çekiliyor. Anında koşardık büroya, hemen filmi yıkardık. Çok hızlı bir şekilde süreci tamamlayıp, fotoğrafı basılmış şekilde gazeteye dergiye yetiştirmek zorunda kalırdık. O zamanlar karanlık oda işi, çok acele servis alanı olurdu. Biz kendimizle yarışardık. Tabi benim yaşadığım şeyleri, olayları. Bu çabukluk olayını, o da pek çok kere yaşamıştır. Beraber yaşadığımız zamanda olmuştur. Ara' nın baskılarına bakıyoruz, çok iyi bir gözlem var. Ve alternatif yaratma bakımından tabi. Ara Güler'in kontaklarına baktığımız zaman çok çeşitliler.

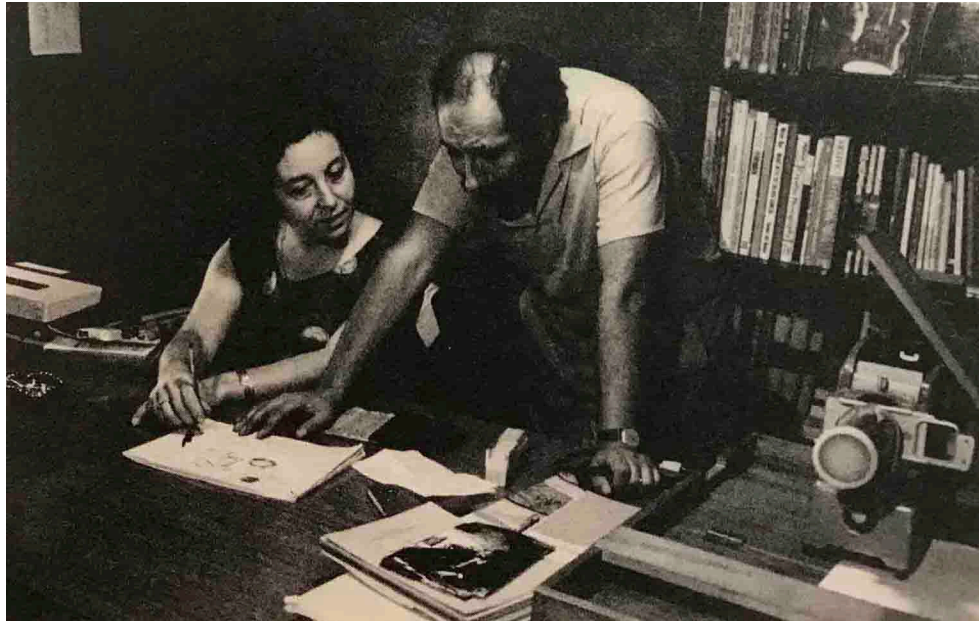




2.20: Ara Güler Kontak Baskısı, İstanbul, 1958

Bu fotoğraflar, bizim sokak fotoğrafı diye tanımlanıyor. İyi bir gazetecinin portfolyosunu çok iyi aksettiren işler görüyoruz. Hani Ara Güler'in seçimleri dışında da seçemediği diğer karelerde de bir ustalık var. Bunu hissediyoruz ve birde çok çalışkan olduğunu görüyoruz. Hiç durmadan çalışmış, onun zinde olduğu zamanlar hissi uyandırıyor insanda. Piyasadaki fotoğraflarının kontaklarını yaptığımız zaman, birlikte düşündüğümüz zaman da bastığı fotoğraflar yani basılmasına izin verdiği fotoğraflarında seçkin kareler olduğunu çok açık bir şekilde görebiliyoruz. Çektiği fotoğraflarda seçenek var. O seçenek içinde bastığı fotoğraflarda özgün işler olduğu meydanda. Ara Güler'in fotoğrafları üzerine böyle bir değerlendirme yapabiliriz. Kontak kopyaları üzerinden çok iyi isabetli bir iş yapılıyor ki yani çok geniş bir çalışmayla bütün fotoğraflarının taranması

ve onların içinden yeni cevherler keşfedilmesi de çok güzel bir olay. Keşke herkese nasip olsa. Kendisi zaten çok şanslı bir insan. Ne olursa olsun şöyle tarif ediyorum ben. İstanbul'un dünyanın merkezi olduğuna dair büyük adamların söylediği sözler var. İstanbul'un merkezi de Galatasaray'dır. Her tarafa uzantısı vardır, Taksim'den Galatasaray'a kadar Beyoğlu semtidir. Yakınlarda bir yerde okumuş, iyi bir Beyoğlu tahsili yapmış. Sokaklarında ve okullarında iyi bir lisan öğrenmiş. Babasının eczanesiyle evi arasında elli adımlık bir mesafe var gibi bir şey. Bütün İstanbul'un entelektüelleri çiçek pasajında. Efendim balık pazarı sokağında akşamları muhabbet gırla gidiyor. Böyle bir ortamda yetişmiş ve yaşamış. Çok rahat yaşamış, para sıkıntısı kesinlikle çekmemiş. Yaşamımız beraber olduğu için, annesini babasını çok iyi tanıyorum. Onların evinde kaldığım için yakından biliyorum. Şanslarını da iyi kullandı maşallah. Ve en önemlisi de onun hayatında ilk bir kadın var. Perihan Kuturman o kişi. Ara'nın elinden fotoğrafları aldı ve onlara başlık yazdı. Röportaj haline getirdi. Amerika'da Life gönderdi. Fransa'da Paris Match'a gönderdi. Ara'yı ilk parlatan Perihan hanımdır. Yoksa Ara'nın kendiliğinden böyle bunları zarflayıp göndereceği yoktu. Biraz rahatına düşkündür, o bakımdan çok şanslıdır yani.



**Görsel 2.21: Perihan Kuturman ve Ara Güler, Tarihi Bilinmiyor**

Aranın karakteri üzerine yani birtakım yorumlar yapmak mümkün. Beni de yakından tanıdığını bildiğim için, bende de yarattığı birtakım izlenimler var. Ara Güler iyi bir anlatımcıdır. Hikâye kurucudur. Hayatında olan şeyleri anlattığı zaman, diyelim bir noktası çok dikkate değer bulundu beğenildi değil mi? İkinci anlatışında orasına abartır. Üçüncü anlatışında daha da abartır. Olmadık şeyleri de anlatıyor, böyle bir huyu vardır. Âmâ bu sempatik bir şeydir. Birazda küfürle falan cilalayıp, sempatik oluyordu bir yerde. Arkadaşları arasında da böyle bir izlenim uyandırmıştır. Şemsi Güner vardı bizim arkadaşların arasında. Hayat mecmuasının ressamıydı. Bizi göre göre fotoğrafçı oldu ve çok iyi bir fotoğrafçı oldu. Ara'nın anlattıklarının mübalağa tarafını çok güzel karikatürize ederdi. Ara'nın yanında da anlatırdık bunları, neşelenir gülerdik. Böyle günlerimiz olmuştur. Yani hep heyecan dolu şimdi tatlı bir anılar kaldı bize. Türk Amerikan Derneği'yle değil de Amerikan haberler merkezinde, meşhur Amerikalılar isminde Perihan Hanım'ın ayarladığı bir sergi yapmıştı.

Ara'nın çatı katında bir gün üçümüz oturuyoruz. Ara başından geçmiş bir şey anlatıyor. Yani ne kadar tehlikelere maruz kaldığımı böyle vurgulamak için iki üç cümle ile “ölüyordum ulan, ölüyordum ulan” diye. Perihan hanım dedi ki; “Ozan, bilmez misin Ara İstiklal caddesinden geçse üç kere ölüm tehlikesi atlattırdı. Başına kiremit düşer sıva düşer ölürsün, tabela düşer ölürsün, tramvay altında kalır ölürsün.” Orada da ölüm tehlikesi vardır. Birçok anı var da akla gelmiyor. Mesela onun ilk sergisini tek başına değil, üç kişi birden açmıştı. Daha doğrusu sergiyi Dışişleri Bakanlığı üç fotoğrafçıdan istedi. “Türkiye” diye bir sergiydi. Ara, ben, Fikret Otyam (1926-2015) ortaklaşa açtık. 1962 yılı mıydı neydi. Hamit Batu vardı Dışişleri Bakanlığı'nda büyükelçi 4.daire başkanıydı. Kültür işlerine bakardı. Dışişleri Bakanlığı'nda Fikret Otyam'a senin bir sergini açalım, dışarlarda gezdirelim demiş. Fikret Otyam'da demiş ki “benim önümden Ara Güler, Ozan Sağdıç var ayıp olur” tek başına üçlü bir sergi olsun daha iyi olur demiş. Ara'nın da ilk sergisiydi benim tesadüfen ikinci sergimdi. Ara o güne kadar sergi açmamıştı. Ve o sergiyi gerçekleştirdik. Ara Paris'i seçti başında bulunmak üzere sergi

komiseri gibi Fikret Otyam Roma'yı seçti, bana da Viyana kaldı. Böyle dünyayı dolaştı sonra o sergi İskandinavya'da kayboldu dediler. İlk sergimiz böyle bir sergiydi ortak sergi yani, tek değil. Kamera dergisinde ortak fotoğraflarımız yayınlandı. 1950-60 kuşağındaki grubun içinde bende mevcuttum. Ara'ya hürmet ediyorduk tabi. Biraz daha önce başladığı için ve yürüdü gitti çok meşhur oldu. O zamanlar zaten okul, Ara Güler karanlık odayı deneme ve yanılma ile öğrendi. Kendi kendine öğreniliyor. Nasıl kendi kendime öğrendiysem, Ara'da kendi kendine öğrendi bir hocası falan yok kesinlikle. Olamaz zaten, merak edersin karanlık odaya girersin ha şöyle yapılmış, böyle yapılmış yani ustan olur veya olmaz. O zamanlar kendi kendine öğrenir gidersin karanlık odayı. Dünyada ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarına bakmak lazım. Ne yapmışlar, nasıl yapmışlar ve ondaki gizemi keşfetmek lazım, o başarının sırrı ne? Fotoğraftaki özellikler ne? Güzel görünen, göze hoş görünen, anlamlı görünen ne? Siyah beyaz vardı başlangıçta. Oradaki estetik şeyleri hazmede hazmede, karanlık odada kendimizi geliştirmeye başladık. Şurası daha iyi olsaydı, bak daha iyi olacaktı dersin. Tecrübe kazanırsın o şekilde. İkinci yaptığında, o tecrübeye dayanarak daha iyisini halledersin. Bunlar ustasız yapılan işler. Çıraklıktan yetişenlerde var. Piyasa fotoğrafçıları dediğimiz, hani stüdyo fotoğrafçıları, onlar ustadan öğrenmişlerdir. Ama meraklısı olan, kendi kendine çözümlenmiştir her şeyi. Faik Dranaz bizim şairlerimizdendir, kendisi fotoğrafçılık üzerine biraz kafa yormuş. Eski bir dergide gördüm, yazıda diyor ki “Amatör önemli. Fotoğrafçılıkta amatör olarak başlamak, bir merak meselesidir.” Eskiden bizde amatör sözlüğü yerleşmeden önce “heveskar” sözlüğü varmış. Mesela Halkevleri tiyatro oyunları yapıyorlar, heveskar temsiller diye yazmışlar. Türkçemize amatör lafı girmemiştir. Amatör ressam dediğimiz zaman, acele ressam olarak anlaşılır diyor. Amatör fotoğrafçı dediğimiz, zaman normal fotoğrafçılığın üzerine sanat bindiren fotoğrafçı anlaşılıyor. Böyle bir tespit de var. Ara, karanlık oda bilgisini benimle paylaşırdı, yani doğal olarak oluyordu. Şunu şöyle yap, bunu böyle yap demiyordu. Ama o bir yaparken izleyen kişi gözlemlerle zaten olayı içselleştiriliyor. Tecrübelerine bazen benim kattıklarım oldu. Yaş farkımıza rağmen, gerçekten birtakım çözümler bulmuşumdur ki o benden öğrenmiştir. Fotoğraf çekiminde de beraber çok dolaşırdık. Çok güzel bir kare yakalardım, çekerdim. Ara hemen gelirdi,

oradan bir fotoğraf da o çekerti. Övünme meselesi değil, insan insandan etkilenir. Gayet normal bir şey bu. Gözleme dayanan bir eğitim bu. Merakın varsa, o merak bir şeyin çözümünün anahtarıdır. Bir konuda ısrarcı olmak, tutucu olmak ta doğru değil. Analog fotoğraf daha iyiydi, daha sanatkârane oluyordu, bilmem uğraş gerektiriyordu diye böyle bir tutuculuk bence abes. Her teknik, yaratılmış her teknik kolaylık sağlıyor. Zamanını kısaltıyor şimdi dijital fotoğrafçılıkta değişen nedir? Birisi kimyasal olarak. Optik meselesi ikisinde de aynı. Optikten sonra geliştirme hikâyesi var. Eskiden kimyasal usulle oluyordu, şimdi elektronik usulle oluyor. Görüntüyü mükemmelleştiriyorsun. Bence hiçbir fark yok. Kolaylıklar sağladığı için, daima yenilikten yana bir insanım, tutuculuğum yok. Ancak şu var, photoshop falan diyoruz. Fotoğrafa fazla müdahale edildiği zaman, o fotoğraf olmuyor da bambaşka bir sanat oluyor. Photoshop sanatı gibi bir şey. Bizim tarzımızda bir fotojurnalist yalana kaçmamak şartıyla fotoğrafı mükemmelleştirmek, daha güzel görünür hale getirmek mubah bence. Ve bence bir kayıp değil kazançtır. Leica kadrajına benzer bir seçim olabilmesi için, bende böyle kadrajlar yapmışım. Cartier Bresson “ olmaz, ne çektiysen anında yapacaksın kadrajları.” Dedi. Onun görüşü de öyle.

### 2.2.3. Coşkun Aral

Bir foto muhabiri olarak öncelikle iki makina çalıştığımızı söyleyip, biri ile siyah-beyaz, bir diğeri ile de renkli Kodakrom (Kodachrome) çekertiz. Ya da E6 benzeri renkliler, onların geliştirme banyolarını başkaları yapar. Çünkü ciddi bir ekipman gerekir. Âmâ siyah-beyaz dediğimiz zaman, kontak çok önemlidir. Hangi usta demiş bilmiyorum ama “kontak baskılar adeta bizim yatak odamız gibidir”. Ara Usta içinde aynı şey geçerlidir. İlk kontak baskı yapmayı ben ondan öğrendim. 1974 yılında Günaydın Gazetesi’ne girdiğimde, şaşkınlığa uğramışım. Kontak baskının nasıl yaptığını bilmiyordum. Sonra yazı işlerindeki birtakım insanlar, ellerinde özel kalemlerle ve

büyüteç ile bakar, kontakların üzerini çizerlerdi. Gerçek anlamda agrandizöre sürmeden önce, bir fotoğrafı görmesi ya da göstermesi gereken alanları fotoğrafın ustaları belirlerdi. 1977 yılında tanıştığımda, ustam Ara Güler hakikaten zamanının büyük bölümünü o kontaklarda zaman zaman tek kare, zaman zaman iki kare, zaman zamanda çok çektiği fotoğraflar arasında o gün doğru yerde doğru şekilde fotoğrafı anlatacak yayına göre kontakların üzerini çizerdi. Yani gelişi güzel her gizli şeyi vermez, Paris Match'a gönderiyorsa derginin kullanım biçimine göre adeta onların formatında bir editör gibi seçimleri yapardı. Eğer günlük bir gazeteyse, gazetenin sayfa düzeni içinde alacağı boyuta göre yapardı. Örneğin şu anda bakıyorum; önümde Ara Güler'in kontak baskıları arasında, İstanbul'da ilk üçte var olan, bakınca bende hatırladım. Ne yazık ki çekmemişim ayı oynaticıları, yani ayları oynatan romanların kontakları var. Onların öyküleri çok ilginçtir. Ara bütün bunları çekmiş. Birbirinden farklı açılar var. Geniş açıda var, normal açı da var. Âmâ görüldüğü gibi aralarından sadece bir tanesini almış. Bir ayı ve ayıyla aynı boyda insan görüyorum. Bir insan hayvan ilişkisidir bu kare. Aylar bizim canlarımız, onların yaşadıkları doğaya saygı gereği onların bırakın ormandan koparmayı hayvanat bahçesine bile koymamamız gerekiyor. Bir diğer kontak baskı İstanbul'a dair. Üstelik farklı yerlerden kareler var. İstanbul'u biraz tepeden çekmiş ustam. Burada dikkatimi çeken fotoğraf obelisk (dikilitaş). O görkemli anıt Mısır'dan getirilmiş. Onun arkasında minareler var. Her iki yapının üzerindeki detayları görebiliyoruz. Onun başında da minareyi görüyorsun. Burada seçtiği fotoğraf hiç ilgisi olamayan bir fotoğraftır. Karaköy'den İstanbul'un bir görüntüsü.

Bir başka kontakta da ise Artur Millerle portreleri var. Ara'nın onunla geçirdiği süreyi bilmiyorum. Ara Güler'in paparazzi dönemini bilir misiniz bilmiyorum ama, bende birkaç kez paparazzilik yapmıştım. Cannes Film Festivali'nden Sofia Loren'in olduğu kontak baskıda onun farklı karelerini görüyorum. Biz foto muhabirleri için en büyük kazanç alanı bu paparazziliktir.



**Görsel 2.22: Cannes Film Festivali, Sophia Loren, Tarihi Bilinmiyor**

Zaman zaman bende yaptığım için biliyorum, Roman Polanski'yi (1933-) çekmişim, iyi para kazandım biliyorum. Ustamın da büyük olasılıkla büyük bir röportaj için önceden gittiği Cannes Film Festivali'nde hem ünlüleri, hem de fotoğrafçıları ve kalabalığı çekmiş. Bir başka harika kontak baskı da, İstanbul karpuz satıcılarının görüldüğü bu kontak baskı. Şu anda böyle karpuz satılmıyor. Bende geçmişte bu hali gördüm ve fotoğrafladım. Ve açıkçası ciddiye almamışım çektiğim fotoğrafları ve elimde birkaç tane fotoğraflım var. Âmâ ustamın çektikleri kadar güzeli yok. Ara'nın başka bilindik fotoğrafı da, iki iskemle ve arkadan geçen bir vapur. Gariptir iki tane fotoğraf var. Demek ki, çekimlerin sonuçlarını ancak o karanlık odaya girdiğiniz zaman sonucu görebiliyorsunuz. Öte yandan çekerken kendinden öyle emin ki. Ustamın özelliğidir,

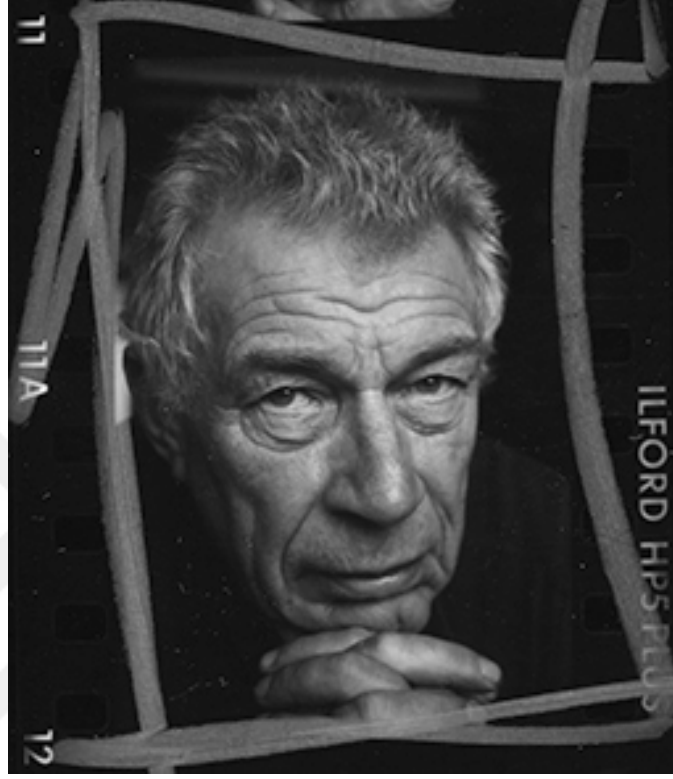
akşam hava kararsa bile, Leica'sı ile düşük enstantenede çekmiş olduğu fotoğraflar var. Meşhur İngiliz yazar John Berger'in portrelerinin olduğu kontak var.

Yazarın kendisiyle Paris'te tanıştım. Çok konuşulan kitabı "Görme Biçimleri" nin yazarıdır. Size bir itirafta bulunayım; John Berger ( 1926-2017) benim Abidin Dino (1913-1993) filmimin yönetmenliğim sırasında bana destek ve yardımcı olmuştu. Yazıktır ki o zamanlar fotoğrafını çekemedim. Şimdi ise bunu yapmadığım için kendime kızıyorum.



**Görsel 2.23: Ara Güler Kontak Baskısı, John Berger, 1997**





**Görsel 2.24: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, John Berger, 1997**

Ara Güler dünyanın kaderini değiştiren insanları çekmiş. O insanlardan biri de Wernher Von Braun'dur. ( 1912-1977) Onu iki ayrı yerde roketlerinin başında çekmiş. Malum bizi uzaya götüren en büyük dâhidir. Gerçi hikayenin başlangıcı çok ilginçtir. Von Braun, Hitler'in Londra'yı bombalamak için kullandığı roketleri imal eden kişidir. Ara Güler tarafından bir hafta süren röportajları yapılmış.

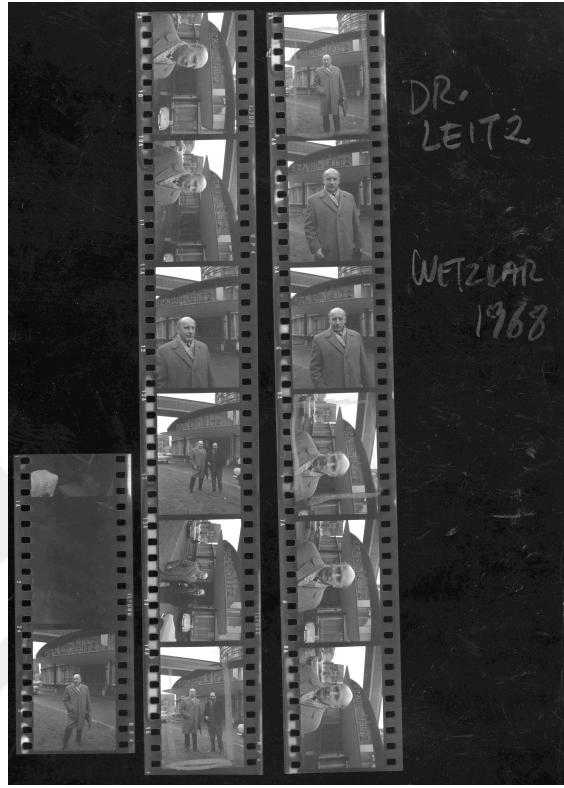


Görsel 2.25: Ara Güler Kontak Baskısı,Von Braun, Tarihi Bilinmiyor



Görsel 2.26: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Von Braun

İstanbul ve çektiğileri olan kontaklara bakıyorum. Gece ayın görüldüğü harika bir kare daha var bu kontak baskıda. Haliç'te, bugün olmayan kayıkların fotoğrafları müthiş. Ara Güler aynı zamanda sosyologdur. Çektiği her karede, bu özelliğini görüyorsunuz. Fotoğraflarında tarihi okuyorsunuz, coğrafyayı okuyorsunuz, teknolojiyi okuyorsunuz. Ustam insan ilişkilerini zamanı durdurarak fotoğraflamış. Bu kontak baskıda da, iki tane bahriyeli deniz askeri var. İlk geldiklerinde yaşadıkları şoku birbirlerinin ellerini tutuşunda görüyorsunuz. Belki yüzlerce, belki binlerce km uzaktan gelmiş iki askerin o sıcak anını fotoğraflamış. Hakikaten her fotoğrafında bir hikaye var. Baktığımız sayfaların her biri kontak baskı. O yüzden her biri benim için adeta bir kitap gibidir. Bu kontakta da, Haliç'in meşhur teknelerini görüyorum, fazla konuşmaya gerek yok. Zaten çizmiş seçtiği kareleri. Yine bir başka kontak baskıda, dönemin İstanbul'u ve insanları var. Bugün bu insanlar yoklar ama bu kontaklarda görebildiğimiz o insanların izlerini, bugün artık olmayan o sokaklar, tekneler ve Arnavut kaldırımlarının olduğu fotoğraflar üzerinden anlatıyoruz. Bir başka kontak baskıda da Adalar'ın fotoğraflarını görüyorum. Bu fotoğrafları Ustam bunu büyük olasılıkla, bir jet uçağında bir yere giderken oturduğu pencereden çekmiş. Gariptir ki, kuşbakışı çekmek için şimdi Dron kullanıyoruz. Boşuna "İstanbul'un Gözü" dememişler ustaya. Başka bir, karlı İstanbul kantağı görüyorum. Bugüne kadar, böyle üzgün hissettiren bir İstanbul fotoğrafı çekmedim. Bunu görebilmek için İstanbul' da yaşamak lazım.1980 yılı, tam da darbe döneminin olduğu zamanda ustam gitmiş, kuşları, kargaları korkutacak korkulukları fotoğraflamış. Bence Leica dünyanın en başarılı fotoğraf makinasıdır. Wismar, meşhur objektiflerinin yapıldığı özel bir fabrikanın bulunduğu bir Alman kentidir. Bende ikinci dünya savaşında tek bombalanmayan bu Alman şehrine gittim. Niye bombalanmadığını ustamdan öğrenmişim. Dünyanın en kaliteli merceklerini üreten Leica firmasının sahibi doktor Leitz'ı da ustam çekmiş.



Görsel 2.27: Ara Güler Kontak Baskısı, Dr. Leitz, 1968



Görsel 2.28: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Dr. Leitz, 1968

İnsan hakları evrensel beyannamesinin yayınlanmasını izleyen dönemde, dünyadaki en büyük düşünürlerin yaşadığı yer Fransa'dır. Fransa'dayken çektiği fotoğraflar ve çok fazla işaretlediği özel kontaklardan biri onun için ayrı bir önemi var. Ressam Perihan Sarıöz'ün olduğu bu fotoğraflara bakıyorum. Kendisi Ara ustamın eşiydi. İstanbul'un surlarında beraber gezmişler ve fotoğraflar çekmiş. İstanbul'da yine tükenen mekanlardır buralar. Ustamın sayesinde bu çok özgün mekan ve evler bugün bu kontaklarda var.

Böylesine güzel, iki katlı, üç katlı çünkü giriş katını saymadım ben üç katlı ahşap evler artık bugün çok ender bulunur. Kendisi yok olacağını biliyormuş ve fotoğraflamış. Onun baskılarında İstanbul'u kitap okur gibi okuyoruz. Şimdi baktığımız zaman İstanbul'da yine olmayan atlı arabalar var bir başka kontakta. Bunlar fayton değiller. Bu atlı arabanın sürücüleri çok meşurdurlar. Düşünsenize bu mesleği yapan Kastamonu kökenli bu insanlar. İstanbul'da yaparken hayatları boyunca denize girmemişler. Bu hikayeyi ustamdan duymuştum.

Eskiden belli bir saatten sonra gemiler geçsin diye Galata Köprüsü açılırdı. 6X6 formatta çektiği fotoğraflara bakıyorum da, Galata köprüsü veya Unkapanı köprüsü etrafında kayıkçılar çalışırdı. Ve tabi ki denizin üstü nasıl bir manzaraydı, usta bunu bize gösteriyor. Kontak baskıların üzerinde de bazı notları var ustamın. Bir kenarına "iyi" yazmış, bir başka kenara "yok" yazmış. Önce çizmiş, ardından iptal etmiş dedim ya kitap gibi bütün bu işaretler. Başka bir kontakta meşhur bir kare, bir piyangocu fotoğrafı var. Ustam anlatırdı, bu fotoğraf ve hikayesi, Roman'lara konu olmuş. Ustam çektikten sonra olmuş o piyangocu. O yüzden önemli piyangocu. Çok şanslıyım ki, ustamın hem fotoğraflarını hem de en mahrem olan kontaklarını gördüm. Gerçekten çok etkileyiciler.70'li yıllarda fotoğrafçılıkta, ustamın izinden yürüdüm. Onu tanımak için Anka Ajansı'nda ofisboyluk yaptım. Hatırlıyorum da, bir gün heyecandan çayı

dökmüştüm. Onu izleyen yıllarda, 1977 de, ustam beni aradı dedi ki; “Evladım 1 Mayıs’ta çektiğin fotoğrafları getir.” O zamanlar, Tospağa sokaktaki Güler Apartmanının üst katındaki, kutsal mekanı olan ofisine gittim. Çektiğim siyah-beyaz filmlere baktık, “evladım, kontak almamız lazım bunlardan” dedi. Hayatım boyunca kontağı sadece Günaydın Gazetesi’ndeki dönemden hatırlarım. Filmi verirdik, sonrasında, Kontaklar bize bir zarfta verilirdi. Karanlık odasında, Leica boyutunda yani 35mm fotoğraflar için, birde 6x6 büyük formatlar için de kendisinin kurduğu bir düzenek vardı.

Agrandizörünün ışığın altına koyup, adeta bir fotoğraf basar gibi sonradan işaretleyeceği bu kontak kağıtları, bütün bunları yaparken bende böyle baktım inceledim. Çünkü daha önce dedim ya hiç bilmediğim bir olaydı. Hatırlarım, beni çalıştığım gazetede karanlık odaya bırakmışlardı. Dünya çapında olacak işimi kendim öldürmüştüm, düşünün daha film yıkamayabiliyordum.

Bana şöyle demişlerdi; “bir sigarayı al ağzına koy zaman zaman filme bak.” Dört paket sigara içtim, film siyah çıktı. Sonra siyanürle açmaya kalktım, üzerindeki emülsiyonu kaybettim. Fotoğrafın içinde ne olduğunu söylersem siz döversiniz. Mehmet Ali Ağca’nın ( 1958- ) ilk saldırısıydı. Muştalarla giriştiği dönemdir. Bu olay ve çekim anısı benim sırrımdı. Ustamın gençliğinde bu tür sırlar olduğunu biliyorum. Karanlık oda onun kutsal mekanıydı ve odaya herkesi sokmazdı. Fotoğraf arşivinin bir kısmı da koca koca kutularda oradaydı. Çok küfür etmişliği vardır. Zaman zaman renkli filmleri yıkardı, ona göre bir sistem kurmuştu odada. Yine de o riski almak istemezdi. Çünkü renkli yıkarken malum ısının çok dengeli olması lazımdır ve bir sürü sorunları vardır. Ama siyah beyaz film yıkamak öyle değildi. Dedim ya siyah beyaz kontaklar onun mahremiyetiydiler. Kontak üzerine çizdiğiniz bir şeyi, bazen silmeniz gerekiyor. Usta da o dönemde, Leica marka büyüteç ile seçip silinebilir bir kalemle notlar yazardı. Yanında bakıp bakıp öyle öğrendim bu işlerin nasıl yapıldığını. Renkli negatifler için ışıklı masada

kontaklara bakar, sonra üzerlerini çizerdi. Masanın başındayken, “evladım, bu işin kadrajını bizim yapmamız lazım, yoksa bu adamlar pek anlamaz” der, fotoğrafın içindeki görülmesi gereken bölümü çizerdi. Hakikaten Türkiye’de fotoğraf editörü diye bir şey yoktu. Hala var mı bilmiyorum ama dünyada böyle meslek var. Paris Match’ta, bunu sizin yapmanıza gerek yoktur mesela. Orada, belki hayatı boyunca fotoğraf çekmemiş editörler var, ama fotoğraftan anlayan insanlardır. Biliyorsunuz Ara Güler’in fotoğrafa yaklaşma kurallarını içeren yazısı var. Orada kontakla ilişkisinde bilgileri var. Ustamla bunu yaptığım zaman, ciddiye alınan bir iş olduğunu o zaman fark etmiştim. O kontakların yapılması, formatlarına göre değişmesi, bazen ustam müzelere gider, Hasselblad ile fotoğraf çekerdi. O makinaları hiç kullanmadım, ustada görmüştüm onları, kontak kâğıtları farklıydı. Bütün bunları yaparken, bir kere editöre gitmeden önce göstermesi gereken yerin kadrajını kendisi yapıyordu. İkincisi de, ne yaptığımı çok iyi biliyordu. Bazılarını da gördüm, seçimleri iptal etmiş. Büyük olasılıkla o fotoğraf kullanıldıktan sonra, aynı fotoğraflar bir başkasına gittiği zaman, notlar kafa karıştırmamasın diye iptal etmiş. Bazı yerlere fotoğraf gönderemiyorsunuz, kontak göndermeniz lazım olurdu. Malum bizde fotoğraf filmini arşiv olarak tutmasını bilmeyen bir anlayış hakimdi. Yıllarca saklamasını bilmeyen bir arşivcilik söz konusuydu. Ara Güler’in arşivinin bu günde geçerli olmasının sebebi bu işi ciddiye almasıdır.

#### **2.2.4. Merih Akoğul**

Şimdi kontak baskı fotoğrafçının namusu gibi bir şey. Çünkü burada bütün hikâyeyi görebiliyorsun. O kişinin elinde 35mm makine olsun, bunun anlamı 36 kare var demektir. Bir hikâyenin, seçtiği bir konunun başlangıcı ve devamı burada görülebilir. Fotoğrafçı buradan birkaç ayrı kompozisyona çalıştı veya 5 kompozisyona çalıştı. Fotoğraf başı 6–7 tane fotoğraf çalıştı. Bakıyorsun içlerinden birilerini seçiyor, bunların

hepsi de iyi olduğu anlamına gelmiyor. Zaman içinde onların üzerine gelecek kontaklar, başka çekilecek fotoğraflarla değeri geliyor. 36 karenin içinden 1-2 tanesini seçmek ayrı, yüzlerce fotoğrafın içinden, 10 kasetin veya 10 film şeridinin içinden seçmek ayrı. Belki aradan 6 ay geçtikten sonra, kontakların içinde göreceği fotoğrafları ona göre seçecek. O gün çok kıymetli olan fotoğraflar o gün önemini yitirecek. Ama bütün bunların dışında, bunları opak olarak görmek çok daha önemli. Örneğin bilgisayarda yazı yazıyoruz, orda hatalarımıza bakıyoruz. Düzeltmeyi manuel yaptığımızı düşünelim. Daha sonra baskısını alıyoruz, orda bakıyoruz ve ekranda düzelttiğimiz birçok şeye rağmen hala kâğıtta düzeltilmediklerimizi buluyoruz. Yani insan beyni şöyle eliyle tuttuğu opak bir yerden birtakım şeyleri daha iyi anlar. Bunların en güzel göstergesi de kitaplardır. Basılı ve yazılı olan, şu an içinde olduğumuz yer böyle bir yer, içinde basılı her şey. İstediyinin sayfasına geçebiliyorsun, istediğin yeri okuyabiliyorsun, koklayabiliyorsun, tutabiliyorsun, kıvrılabiliyorsun. Sayfaların arasına bir ayraç koyabiliyorsun, bu müthiş bir lüks. Dijitalde o kadar şey olmuyor. Yine bir camda ekranın üzerinde görüyorsun. Bizler, kontak baskılarda fotoğrafları yan yana görebilirken, dijital teknoloji de ise arka arkaya görüyoruz. İnsan beyni bir müziği daha iyi tutar yoksa görsel olan bir şeyi mi? Tabii ki görseli daha fazla tutar. Çünkü yan yana gördüğü şeyler zihnine daha fazla kazınır. Akıp geçmekte olan arka arkaya olan şeyler görüntüler akılda daha zor kalır. Biz kontaklardaki mantığı yakalayabilmek için, dijitalde var biliyorsunuz, indeks baskılar yapılıyor. Tabii biliyorsunuz ki, çok küçülüyor onlarda. Belirli bir kalite düşüklüğü oluyor, yine siz büyötmek zorundasınız. Kontaklara biz büyüteç ile bakardık. Kontakları kırmızı ya da gri veya beyaz kalemlerle çizerdik. Bunu yapmanın en güzel tarafı şudur; bu durum bir yazar içinde söz konusudur. Bir ressam içinde söz konusudur, bir müzisyen, bir fotoğrafçı içinde söz konusudur. İnsan gelişiyor, yirmi yaşında başka okulda eğitimini alırken, otuz yaşında başka, altmış yaşında başka. Genç yaşta kitap yazmak isteyen bir yazarısın. Gösteri yapmak, sergi açmak isteyen birisin. Bir albüm yapmak isteyen fotoğrafçısın, bir kişisin. Ama altmış yaşına geldiğinde yedi sergisi olan, beş kitabı olan bir fotoğrafçı, bir edebiyatçı veya bir ressam olabiliyorsun. Bu bize şeyi gösteriyor bu fotoğrafın çekildiği ve çekilir çekilmez filmin yıkanıp kontakın alındığı dönemlerde fotoğrafçısın. Nasıl bir

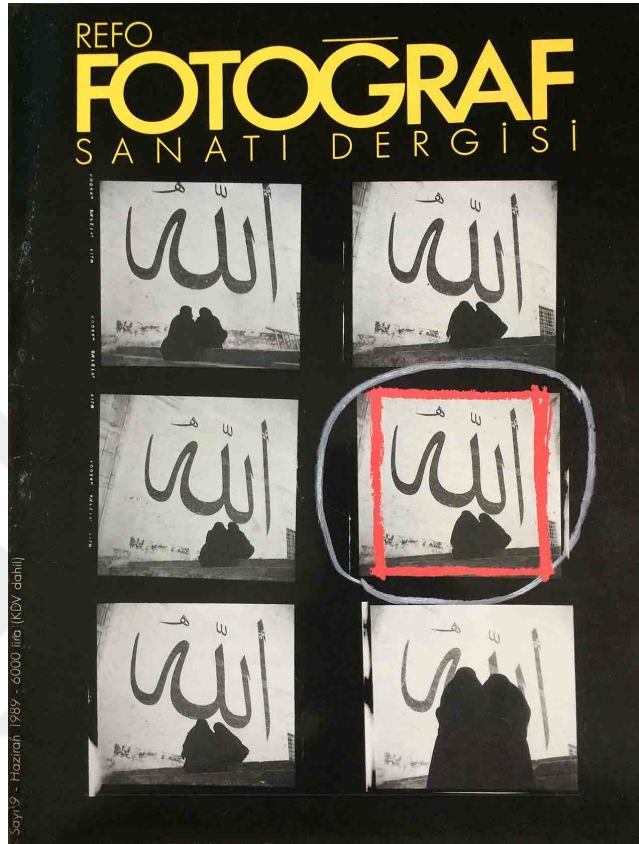


tasarrufla, bu fotoğrafların içinden hangisini niye seçtiğini gösteriyor. İşte kontak baskıların en güzel tarafı budur. Direkt tarihi belgenin tıpkı bir padişahın bir belgesi, bir fermanı gibi ta kendisidir. Tam bu noktada tam yerine oturacak. Bir fotoğrafçının kontaklar üzerinden izi sürüldüğünde kişisel dünyaya bakışı edinebilir mi? Dünyaya nasıl baktığı, ne çeşit baktığı? Daha açık sormak gerekirse Ara Güler'e ait kişisel iz düşümler neler olabilir? Kopya da vereyim; farklı formatlar, farklı konular için farklı formatlar, bu şekilde.

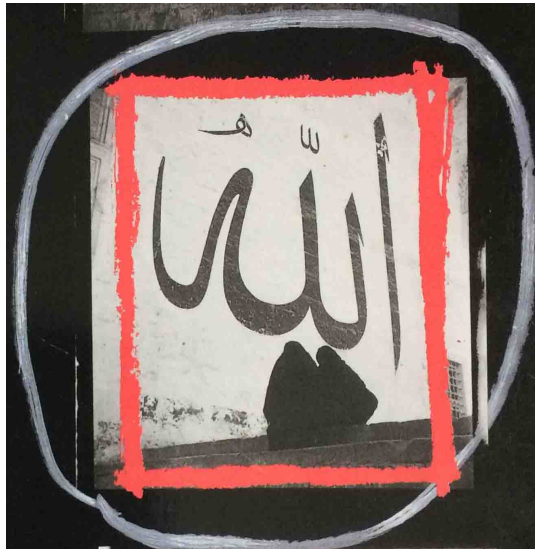
Şimdi, fotoğraflara normal olarak baktığımızda, fotoğraf ya 2/3 oranındadır ya da karedir. Fotoğraflar dik veya yatay da olabilir. 6x6 filmlî döneme dönelim. Rolleiflex, Bronica ya da Hasselblad'la çekilen fotoğraflara bakalım. Şimdi fotoğrafçı bunların içinden istediği tasarrufu yapmak zorunda. Yani kare çeken bir fotoğraf makinesi taşıyordur, niye kare çekiyordur? 12 kare çekmesi 6X6 formatta ise, bir şeridin 36 kareye göre dezavantajları vardır. Ama bunu büyüteceksen daha fazla detaya, daha fazla ayrıntıya ihtiyacın varsa o zaman bu makinenin bu riskli hamallığını yapman gerekiyor. 35 mm'ye göre, aynı anda daha çok fotoğraf çekmek derdindeysen ve bunların 36 karede değişmesini gerektirecek konular varsa bu bir savaştır, bu bir haberdir. Bu daha ciddi bir toplumsal olaydır. Her 12 karenin bitişinde bunu yapamazsın. Fotoğrafçılar makineleri buna göre seçerler, üzerinde sabit veya değişebilir objektifleri vardır. Çünkü bazı makinelerin objektifleri değişmiyor. Anlatmak istediğiniz bir şey var. Yani bir fotoğrafçının 6X6 kare bir fotoğraftan 35mm'lik 2-3 detay almasının veya dikdörtgen kadrajdan bir kare format çıkarmasının sebebi nedir? Zihni ile daha iyisini görmüş olmasıdır. Yani çektiğinin bir üstüne çıkan bir şey. Şimdi bir insan bunun daha iyisini görüyorsa neden bunu bütün olarak bırakacak.

Şimdi bu noktaya gelmişken, mesela Ara Güler'in en önemli karelerinden bir tanesi, dünyaya tanıtılan "Allah" ismiyle anılan Edirne'de eski Camii'nde çektiği

fotoğraftır. Ona baktığınızda yani formatına baktığınızda 35mm ile çekilmiş sanabilirsiniz. Kullanım yerine göre. Veya bunu tek karede çıkarmış gibi görebilirsiniz. Ta ki ben yıllar önce Refo galerisinin çıkardığı derginin kapağında Ara Güler konu edildiğinde, oradaki dokuz tane fotoğrafı yan yana gördüğümde, yani kantağın bir bölümünü gördüğümde o zaman anlamıştım. Ve bir fotoğrafı seçerken bir fotoğrafçının kim ve ne olursa olsun bütün bu ince ayrıntılarla oynadığını, bütün bu detaylarda, minicik bir kafa hareketi, küçücük bir el hareketi, biraz aşağıdan ya da yukarıdan çekmek orda bunun önemini görmüştüm. Yani kontaklar bize birtakım şeyleri yan yana gösteriyor. İzleyicinin böyle bir konforu var mı? Hayır yok. Çünkü fotoğrafçının mahremi aslında kontak, içinde görmenizi istemediği fotoğraflar olabilir. Onun için veya göstermek istemediğiniz fotoğraflar olabilir, siz içinden cımbızlarsınız. Kontak aslında sadece fotoğrafçıya aittir.



**Görsel 2.29: Ara Güler, Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi Kapak Fotoğrafı, “Allah ve Kadınlar”, 1989**

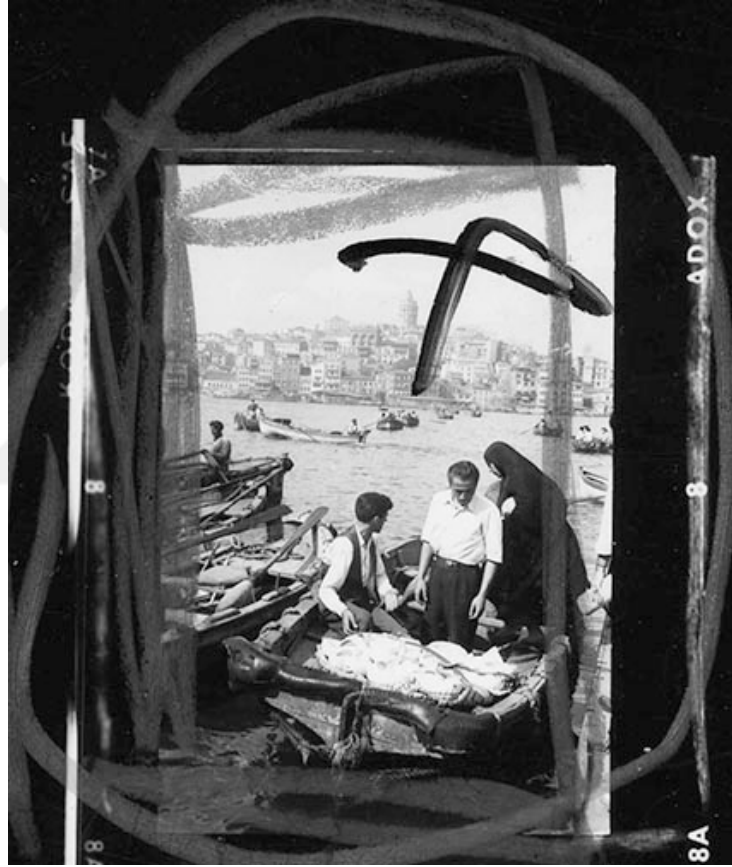


**Görsel 2.30: Ara Güler, Refo Fotoğraf Dergisi Kapak Fotoğrafı, “Allah ve Kadınlar”, Detay, 1989**

Şimdi bu konu ile ilgili, fotoğrafta kesme biçme aranje etme onu kadrajlama ile ilgili söyleyebileceğim şey şu; siz fotoğrafçılarda da vardır. Bir dönem bir iki kitabımı ben öyle yapmıştım. Daha iyisini bildiğim halde kadrajlamamıştım. Tam kare koyup, hatta Leica'nın kenarlarının gözüktüğü o kontur de bırakarak bunun dokunulmadan kesilmeden yapıldığına dair kendim başarmak istedim. Şimdi böyle bir anlayışta var. Mesela Cartier-Bresson bu anlayışa hizmet eder. Ama onunda en önemli fotoğrafı "Atlayan Adam", Saint Lazare garındaki o su birikintisi üzerinden merdivenin olduğu yerden atlayan adam garip bir şekilde detay alınmış bir fotoğraftır. Uzun süre negatif kayboluyor, sonra bulunuyor ve açık attırmalarda çok büyük paralara gidiyor. Onun en önemli fotoğrafı değildir. Ama en çok tanınan ama bilinen fotoğrafıdır. Öyle ilginçtir ki, dünyada birçok iyi tanınan bilinen fotoğraflarda, bazen içinden detay alınıyor.

Bu bazı kereler, fotoğrafçının tercihi olurken, unutmayalım ki ne kadar belge fotoğrafı olursa olsun, belgesel fotoğrafın foto röportaj üzerinden yükselmesi birtakım dergilerle olmuştur. Bu dergiler Life diyebiliriz, Time diyebiliriz. Alman dergileri var, onları söyleyebiliriz, Fransız dergilerini söyleyebiliriz. Bütün bu dergiler Paris Match vs. hepsinin bir editörü var. Hepsinin bir boyutu var. Mesela fotoğrafı yatay yapacak, sağından solundan kesmesi gerekiyor. Dikey yapacak, aynı şekilde yine üstten alttan belki kesmesi gerekiyor. Kullanılacağı mecraaya göre başkalarının kattığı bir özellik, bir detay var. Hani bir fotoğrafçı zaten kendisinden daha iyi olduğuna inandığı hizmet ettiği dergilere bu şeyi kendini bırakmış durumdadır. O insanlar seçecektir onu, üst mercii vardır. Bugün sergi yapıldığında sanatçı da hep sergi düzenleyicisine bağlı oluyor. Ara Güler'in kontaklarına baktığımızda ki bu çok büyük bir lüks aslında. Bir çağdaş sanat yapıtıyla karşı karşıya gibiyiz. Çünkü çektiği bütün fotoğraflar yan yana arka arkaya bütün hikâyesi ile birlikte gözüküyor bu çok heyecan verici. Ara Güler'in elli sene önce, altmış sene önce saklayıp içinden çektiği bir fotoğraf ne avantajı var? Ne dezavantajı var? Bunu söyleyeceğim. Herhangi dezavantajı olduğuna inanmıyorum. Ama büyük bir avantajı var. Şimdi o günkü dergi için, mesela ona diyelim ki Ara Güler'e bir dikey Haliç fotoğrafı

lazım dediler. Şimdi o yatayı zaten veremez ki. Yatay kare daha çok kompozisyon değerini içinde barındırıyor olabilir. Böyle trajik durumlar var aslında.



**Görsel 2.31: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Haliç, 1960**

Baktığımızda mesela diyelim ki ben bir editörüm bu fotoğrafları seçeceğim. Mesela bir yere yani bir boyuta bağlı kalma derdim yoksa eğer benim buradan kendi izlenimlerim ve beğenilerimle ölçütlerimle Ara Güler'in yapmaya çalıştığı şeyleri kesiştireceğim. Bunun anlamı ne demek biliyor musunuz? Buradan bir sürü yeni fotoğraf bulacağımız üzerine birde dönem değişiyor. 1950, 1970, 1990 yılında ki ve 2018 yılındaki

fotoğraf anlayışı birbirinden çok farklı. Aynı insan bile aynı fotoğrafları seçmez. Bugün Ara Güler bunları çekmiş olsa tekrar düzenleyip, içlerinden seçecek olsa emin olun bunların yanında başkalarını da seçecektir. Birde şu var, geriye dönerek hani trajediden bahsediyordum. Bu fotoğraflar zaten gönüllerin, ruhların, beyinlerin, zihinlerin, görsel evrenin ve uzmanların kabul ettiği fotoğraflar. Şunu söyleyebilirim, üstüne ve yanına gelebilir. Bugün dünyada ki belgesel fotoğraftaki eğilim, gittiğim fuarlarda, gittiğim fotoğraf festivallerinde görüyorum. Fotoğrafların alternatiflerini kullanmaları. Bir kare sonrasını, bir kare öncesini ya da daha geride kalmış daha zayıf fotografik değerler. Kompozisyon değerlerden daha zayıf olan fotoğrafları getiriyorlar. Çünkü içinde barındırdığı bir tık daha amatör olan duygu, bugün profesyonelleşen böyle fazla üst noktalara çıkan kaliteli fotoğraflardan daha güçlüdür. Yani çok çarpıcı bir fotoğrafa bir gün bakıyorsunuz. Ertesi gün biraz daha bakıyorsunuz, üçüncü gün o sizi yormaya başlıyor.

Ama daha resesif, içinde daha yumuşak duygular taşıyan, ama kompozisyon el olarak bir değer. Daha geride bir fotoğrafı koyduğunuzda aylarca yıllarca bakabiliyorsunuz artık insanlar buna bakıyor. Şöyle, örnekler de vermek istiyorum. Mesela bir Salgado'nun kitabına, kitaplarına ya da James Nachtwey kitaplarına, bir kerede bakmak imkânsız. Hani hem içindeki konuların yoruculuğu hele Nachtwey'de. Dünyayla, ölümlle, yaşamla ilgili olan şeyler. Daha da önemlisi şu, o kadar kuvvetli, çarpıcı ve başarılı ki fotoğraflar size hiç nefes aldırıyor. Bir kitabı bir oturumda bir turda bakmanın, yani fotoğraflara bakmanın, okumanın demeyeceğim bakmanın imkânı yok. Çünkü hepsi çok kuvvetli. Ben bir sergide de, bir kitapta da daha zayıf fotoğraflarla şenlendirilmiş, okuyucusuna nefes alma ihtiyacı duyuran yapıtları bu edebiyatta da böyle her zaman kendi adıma yayıyorum. Çünkü güçlünün verdiği bir yorgunluk vardır. Bir şeyleri sevme sebebimiz hep insani olan yakınlıktır. İnsanoğlunun dünya edebiyatı ve tiyatrosu içinde Bertolt Brecht'i çok sevmesinin nedeni epik tiyatroyu yaşamla olan bağlantılarıdır. Arada ki mesafeyi kaldırmış olmalarıdır. Ve öyle ilginçtir ki, insana yüz

sene önceki yılın olayını anlatır. Brecht'i elli sene sonrada seyretsen o günün dışında yine vermekte olduğu bir şey vardır. Zaten öyle olmasaydı, 2-3 sene önce yapılan İstanbul Bienali'nde Brecht'in bir metni üzerinden bir dizgesi tümcesi üzerinden kaynaklanmazdı. Şimdi mesela şuradaki fotoğraflara bakıyorum da, Ara Güler'in en sevilen fotoğraflarından bir tanesi burada iki kare olarak çekilmiş. Limandan bir vapur iskelesinden işte ayrılan bir eski şu anda tedavülden kalkmış gemilerden bir tanesi var.

İki tane sandalye var. Biraz önce o gemi kıyıda idi, sonra gitti. Onun ışığı bu sandalyeleri siluet haline getiriyor ve gerçekten ortaya fotoğraf çıkıyor. Şimdi bir insanın, bir fotoğrafçının, normal insanlardan farklı olduğunu gösteren en büyük göstergelerden biri diye düşünüyorum. Bu fotoğrafı, bu çok basit bir fotoğraf, ahım şahım tam net bir fotoğrafta değil. Çünkü akşamın düşük film şartlarında kullanmak için belki 400 ISO filmi vardı. Riskli fotoğraf, ama bu riskli fotoğraf bu hafif hareketi olan fotoğraf, bu karanlığın içinde, düşük alanların içinde, neredeyse kaybolmakta olan fotoğraf. Sadece bakmakta olan, yani bakmış olan, İstanbul'dan yararlanıp vapurun silüetini gösteren bu fotoğraf, onun en tanınan, bilinen ve sevilen fotoğraflarından biridir. Mesela bu nasıl oluyor? Biz çeker miydik bu anı? Muhtemelen çekmezdik. Sıradan, her gün gördüğümüz bir gemi iki tane sandalye. Bu iki sandalyenin ne özelliği var? Ara Güler öyle bir fotoğrafçı ki, göz gez arpacık. Bunların hepsini, o an olmadan görüyor. Leica 'sını kaldırıyor ve fotoğrafını çekiyor. Bunu seçmeyebilirdi, bunu atlayabilirdi. Bu fotoğraf iyice netsiz olabilirdi. Ya da her şeyi, bir tripod üzerinde net olabilirdi. Ama inanın bu fotoğraf, hani bir sözcük var ya fotoğrafta kullanmayı çok seviyorum cillop gibi. Işıyla ve netliğiyle çok iyi olabilirdi ama bu o fotoğraf olmazdı. Söylediğim gibi, daha önce de bazı fotoğrafların içinde ki amatörlükler insani noktalar izleyiciyle bir temas sağlar. Fotoğrafçı giderek tanılaşırsa fark açılırsa ve izleyici de giderek kullanıp küçülürse, bu arayışı bir fotoğraf sevgisiyle bir sanat sevgisiyle kapatamazsınız. Ancak tapma söz konusu olabilir. Ara Güler sevilen bir fotoğrafçı. Çünkü çektiği fotoğraflar, hep insani izler taşıyor. Çektiği fotoğraflarda, yaşamın içinde, yani herkesin hayatının içinde olan şeyleri çekiyor.

Gemiler, deniz, kuşlar, köprü bilmem ne. Kendine bakış, kendi açısından bakış ve kendine ait olan çok farklı bir hissiyat var. Ara Güler cesur bir insan, tek kareyle ve iki kareyle bazı şeyleri bitirebiliyor. Yani orada fotoğraf olma ihtimalini görüyor bunu deneyimliyor. Sonra, kontaklarından seçip Türkiye'nin, ülkemizin dünyanın fotoğraf tarihine kazandırıyor. İşte bu karanlık odayı bilmek, filmini kendisi yıkaması, basması. Tıpkı Rönesans sanatçısı gibi. Eskiden hep öyleydi. İşte photoshop (bilgisayar programı) yapının yok, en fazla sana karanlık odada falan yardım eden bir asistanın olabilir. Ama hepimiz o dönemden geçtik. Hepimiz karanlık oda çocuğuyuz ve bizim en büyük servetimiz bütün fotoğrafların tek tek elimizden geçmesiydi. Bizim yıkamamız, hatasıyla sevabıyla bizim basmamız, bizim seçmemiz, yani her şeyiyle bizim ilgilenmemizdi. Tıpkı Rönesans sanatçılarında olduğu gibi.

Ara Güler'de 1950'li yıllardan den 1990'lı yıllara uzanan döneminde her fotoğrafına tek tek elini değmiş olduğu için, yani laboratuvarında başkaları tarafından yapılmadığı için, onun ruhunu kavrayıp çok daha doğru çıkarabiliyor ortaya. İşte bunda da en büyük fayda en büyük yarar zamanında söylediklerimizin bir ispatı olarak en büyük şeyi burada gördüğümüz fotoğraflar. Birde şurada bunu görüyoruz, yani dijitalerin arasından saptanmış olan çıkarılmış olan fotoğraflar olsaydı biz hiçbir zaman anlamayacaktık. Buraya baktığımızda, hala Ara Güler'in seçmediği birkaç tane daha oluşturulacak kitabın fotoğrafı var. Farklı galeri yöneticisi gözüyle bakıldığında, kontak baskı, bize hangi dönemde neyin seçilmiş olduğunu görmeyi sağlıyor. Burada bir tane yerde çizik var. Yani çizik dediğim seçilmiş fotoğraf var. Bunun hangisi olduğunu çok iyi biliyorum. Kitaplarında şurada öyle bir kare duruyor ki, yani bu kare her elde çıkarıldığında vay be dedirtecek olan bir kare. Hele bir de çift sayfaya falanda yaydığımız zaman harika olacak. Fotoğraf tarihinin içinde kontak baskılara bu yüzden çok şey borçluyuz.



Bir noktayı atladık gibi geldi bana. Benimde hakikaten Şu an aklıma geldi. Onu da söylemek istiyorum. Şunu unutmamalım, bu anlattığımız Şey siyah beyaz fotoğrafın doğasında olan bir Şey. Doğasında mı var? Evet doğasında bulunurken siyah beyaz film bulundu ve icat edildi. Filmler sonradan renkliye döndü ve teknoloji hayatının büyük bir kesimini, renkliye çevirmeye, renkli negatif veya renkli dia pozitif olarak yaptı. Şimdi bir kere fotoğrafçı zaten fiziksel olarak çektiği negatiftaki siyahlar beyaz, beyazlar siyah olduğu için kontağını almak zorunda. Hiçbir Allah'ın kulu yok ki, işte tamam iyi fotoğrafı anlayabilir ama bir fotoğrafı beyinde, zihninde gibi görebilirsin. Mesela bir doktor röntgene bakıyor oradaki bir hastalığı teŐhis ediyor yani bunun aslında bir pozitif var. Şimdi fotoğraf ele kontak Şeklinde alındığında, pozitif olan bir Şey daha öncesi negatif çekiliyordu. Ve oradan hiçbir Şey anlaşılmıyor. Önce bu bir Őerit yıkıyor Şöyle bir buçuk metre boyunda neredeyse 1.20 - 1.30 mt. uzunluğunda bir Őerit.

Her Şey tonları ters ve küçük. Şimdi büyütme ihtimalimiz yok. Kontak baskı dediğin zaten birebir. Ancak negatifin 4-5 inçse, 6x6cm, 6x7cm ise ancak o zaman onlarda biraz daha büyük görüyorsun. Ama ne oluyor? Elimizde büyüteç oluyor. Yani büyüteçlerimiz oluyor. Büyüteçlerle biz tek tek tarama yapardık. Aslında scannerimiz (tarayıcılarımız) onlardı. Negatifi tararsın, yine de seçtiğin fotoğrafın netliği, bir kartpostal boyutuna basıncaya kadar belli olmaz. Çok baba bir fotoğraf seçersin.

Başıma geldi. Sergimi açacaktık, bir baktım hepsi de netsiz. Çünkü neden? En fazla 9x14 basmıŐım, 10 x15 basmıŐım orada fena değil. 30 x 40 baskı yaptım, fotoğraf netsiz. Bunu belki çok göstermiyordu. Bir büyütme olanağı yok. Basmadıkça negatifi pozitif, pozitif negatif film. Böyle gösterdiği için, pozitifini görmek açısından yani öyleydi. Birde düşünün, renkli bir dünyayı siyah beyaz çekiyorsun. Renklide hissettiğin an siyah beyaz buraya kontak olarak alındığında ya da büyük basıldığında onu vermiyor, bambaşka bir Şey oluyor. Fotoğrafçıların, dolayısıyla Ara Güler'in de o zaman yapması

gereken ve yaptığı şey renkli dünyaya bakıp onun siyah beyaz tezahürünü ve insan üzerindeki etkisini ve etkileyeceğini tartmaktı. Ara Güler bunu başarılı yaptı. Sadece kareleri bir kerede iki kerede yakalamak, oradaki hangi fotoğrafın iş yapabileceğini hangi fotoğrafın ileride açılabilceğini zaman içinde kalite ve estetik olarak değildi.

O zaman yapılacak olan şey yapılması gereken şeyler, en önemlilerinden bir tanesi renkli dünyayı siyah beyaz olarak tahayyül edebilmektir. Bunu fotoğraf olarak izdüşümünü görmektir. Bir konuşmamızda da konuşmuştuk. Onu da en son hatırlayıp ekleme yapmak istiyorum. Fotoğrafta bir şey var. Görünmeyen bir alan var, görünmeyen alan ancak basıldığı anda çıkıyor. Ve uzun süre baktığın zaman çıkıyor. İşte onu da birinci katmanda görenlerdir uzun süre bizim gibi bakanlar ve bunu sözcüklere dönüştürmeye çalışanlar görüyor. Bunun içinde gene bir pozitifin karşımızda bu şekilde olmasının çok büyük faydası var. Yani insan bir şeyi eline aldığı zaman, yan yana onları gördüğü zaman, renkli iz düşümlerin, tezahürlerin siyah beyaz görüntülerini, böyle yan yana gördüğü zaman bu büyük bir konfordur. Çok daha iyi görebiliyor ve anlayabiliyor. Dünyada Leica fotoğrafçılığı diye bir şey var. Ara Güler başka gövdelerinde Rolleiflex kullandı. Nikon marka makinalar kullandı. Ara bir Leica fotoğrafçısı, zaten adına sınırlı sayıda ve imzalı üretilmiş Leica fotoğraf makinası var. Kendisinin zaten bu konuda ne kadar iyi olduğunu gösteriyor.



**Görsel 2.32: Lieca Şirketi Önünde Ara Güler, Tarihi Bilinmiyor**

Leica fotoğrafçılığı nedir? Bu markayı her eline alanın ya da evindeki büfesinde makinası olan Leica fotoğrafçısı olmuyor, bu makinaya sahip oluyor. Leica fotoğrafçıları bunun hakkını vererek başka şeylere gitmiş olan insanlar. Genel anlamında bir yere gitmek demek, nasıl söyleyeyim; mayoyla savaşa gitmek gibi bir şey aslında ve de zor bir makina. Herkes Leica sahibi olmak istiyor, ama herkesin kullanabileceği makina değildir. Her makine, hani “at sahibine göre kişner” diye bir sözcük var ya; Leica da fotoğrafçısını kendisine göre yönlendiriyor. Hakikaten elinize hangi makinayı alırsanız alın, bir fotoğrafçı neyse makina önemlidir. Buna katılıyorum ama ikinci aşamada, görünenin arkasındaki görünmeyenle ilgili bir şey söylüyorum.

Her makine, sizi bir yere iter. Sizin elinize 800 mm bir tele objektif versem, bu tele objektifi alırsınız, güneşe, yelkenliye, uçan kuşa çevirirsiniz. Geniş açı bir objektif verirsem, siz o geniş açı objektifle, mahallelere sokak aralarına gider daha fazla görüntü almaya kalkarsınız. Size perspektif düzelten bir objektif verirsem, onunla binaları düzgün çekip kaçışlarını engellemeye çalışırsınız. Size balıkgözü fotoğraf makinası verirsem, her şeyi yamultacak tuhaf bir perspektifle komik hale getireceksiniz. Kedinin dibine girersiniz, atın dibine girersiniz, arkadaşınızı komik şekle getirecek bir şeye girersiniz. Malzeme insanı yönlendiriyor. Leica zor bir makinedir, aynı zamanda zor şartlarda ve koşullarda çalışır. Sıcağa, soğuğa en dayanıklı makinadır. Büyük bir zaman diliminde, 1'le 1000 arasında çalışır, otomatik netlemesi yoktur. Her şeyi manuel olarak ayarlamalısınız. İyi bir fotoğrafçının çektiği çileyi düşünebiliyor musunuz? Yanındaki insan, analog olsun oto fokus olsun, ışığını kendi otomatik yapan bir makina varken, elinizdeki M4, M5, M6 model bir kere saniyelerce size netlik yaptırıyor ve birtakım şeyleri kaçırmanızı engelliyor. Ama bazı yakaladıklarınız hayatta kaçırdıklarınızın içindedir. İşte böyle bir makinadır. Bende bir Leica'cıyım. Bende birkaç makinaya riskimi bölmüşümdür. Hayat riskimi kendimi en iyi hissettiğim marka hani. Onu da söylemek istiyorum. Filmlili bir makinam vardı. Hala onla bir proje yapmaya hazırım ve bana çok keyif verirdi. Yaşımız itibariyle de Leica M3 ve M4'leri yakalayamadık. O dönemde çıkan makine, bizim fotoğrafçılığımızı yapıp belirli bir ekonomik düzleme geldiğimizde, örnek olarak M6 model hala taş gibidir. Bir kere bozulmadı hiçbir şey olmadı. Yani her yere büyük bir şeyle sokabilirsiniz, ama sınırları dar. Şöyle söyleyeyim bir bale temsili var. Sadece o konuyu aydınlatan spot gibi bir Leica makine. Sadece size yapmak istediğini, teknik olanakları içinde dünyada en iyi yaptıran makinadır diye inanıyorum kendi adıma.

Çünkü diğer markalarda olan, risk demeyeyim avantajlar olmadığı için ve bu Leica'da risk gibi gözüktüğü için siz onu olanaklarını bilerseniz o olanak içindeki en iyi şeyi yaparsınız. Nasıl söyleyeyim, ince bir çubuğun üzerinde dengenizi sağlayarak uzun süre gidebilmeniz gibi bir şey. Başka makinalar size daha eni fazla olan bir şey üzerinde

çok daha rahat gitme imkanı veriyor. O zaman dikkatinizi dağıtıyorsunuz, sağa sola bakıyorsunuz, yolda çekirdek yiyorsunuz. Leica öyle değil, oradan düşmeden belirli bir süreyi koruyarak geçeceğin bir makine. Dünyada bunu doğru yapanlar, zaten makinanın ruhunu yükselten insanlardır. Tıpkı Ara Güler gibi, bu kamerayı severek yaşamının bir uzantısı, hayatın bir parçası olarak kullanmayı becermiş olan fotoğrafçılardır. Bir Leica fotoğrafçısı, dünyadaki tüm fotoğrafçıların ve içlerinden daha iyi tanıdıklarım, Cartier Bresson, Alex Webb gibi önemli isimler, Constantine Manons gibi. Onların fotoğraflarını düşünerek Capa'yı düşünerek söylüyorum, birçok fotoğrafçıyı söylüyorum, Leica fotoğraf makinasının en önemli özelliği manuel olması. Kamerayı dürbünlü tüfeğe benzetiyorum, fotoğrafçısını da bir keskin nişancıya benzetiyorum. Bazı kullanıcılarını anlamıyorum. Bazı arkadaşlarım fotoğraf makinalarını elime veriyorlar. Mesela bir kare çekiyor, üç kare çekiyor, aynı anda yada parmağımı çekene kadar on on beş kare çekiyor. Önümüzdeki zamanda Photokina Fuarı var. Sunulan makinalar var, saniyede on beş kare çekilmesiyle övünüyor. Bu dikiş makinası değil ki! Fotoğraf makinası ile çekilen tek kare ve bu kadar önemli bir şey ki, beklersiniz, ya çekersiniz ya çekmezsiniz. Şöyle bir şey var dünyada. Mesela 36 kareyi yine film mantığından konuşalım, 3 saniyede çektiğiniz bir makina var birde üç saniye boyunca devam eden olaylar var.

Bunun periyoduyla, yani fotoğraf makinasının çekme periyoduyla, olayın gerçekleşme periyodu birbiriyle açı tutmayabilir. Bu, sonsuza kadar evrendeki çekmeniz gereken fotoğrafı çekemeyeceksiniz anlamına geliyor. En önemli şey budur. Tek kare, ben hayatımda sadece hatayla makinanın ayarı kaydığı zaman, arka arkaya iki kare ya da üç kare çektim. Bundan her zaman rahatsız oldum. Çünkü bastığım deklanşördeki şey, o ana yüklediğim fikir idi. Hangi karenin üstünde kaldı bilmiyorum. Fotoğrafçısı bunu bilmezse ya da bu mantık üç kareye aynı anda dağıldıysa bu şeye benziyor; üç atla birlikte gösteri yapıyorlar, üç atla birlikte gidiyorlar. Ben de tek atın üzerinde böyle adam gibi, tırıs rahvan veya başka türlü bir atın üzerinde bir yerden bir yere gitmek istiyorum.

Leica makinanın dezavantajları bu fırsatı vermiyor. Bu bir şanssızlık. Bu o kadar paralara gerekli şeyi alamamak gibi, aslında sizi yavaş götürüp, engembeli yoldan götürüp aslında size manzarayı seyrettiriyor. Çok iyi bir aletle, uçakla, helikopterle ya da en kısa yolda, kara yoluyla gitmek istediğin tatil kentine gidebilirsin. Eğer gitmek istediğin yer, hedefin tatil kentiye, hep şunu söylüyorum; hayatın eğlencesi hayatın keyfi, detayı, gittiğin yerde değil. Yolda gördüğün manzarada, bu kamera sana onu yanı sana bir düşünme, ruhunla bedeninin birbirine kavuşturma buluşturma fırsatını veriyor. O yüzden, fazlaca Leica güzellemesi gibi oldu ama benim hayatımda bana yarayan kısmı ve fotoğrafçılarda gördüğüm şey bu. Tek kare çekiyor olmaları. Sen tek kareyi tek kareye yükleyemiyorsan, üç kareye hiç yükleyemezsin zaten. On beş kareye hiç yükleyemezsin. Ve seçmeni zorlaştırır. Hangi on beş kare? Hepsini o kadar birbirine benziyor ki tek kare.



**Görsel 2.33: Ara Güler İmzalı Leica Fotoğraf Makinası**

### 2.2.5. Patrice Vallette

Malezya Kuala Lumpur' da bulunan Valette Galeri'sinin müdürüyüm. Bugün sizinle birlikte olmaktan çok mutluyum, çünkü sizinle benim için çok değerli olan birinden bahsedeceğiz. Ara Güler çok sevdiğim arkadaşım. Yaklaşık beş yıl önce 2014 yılında Ara Kafe'de beni onunla Coşkun Aral tanıştırdı. Benim için unutulmaz bir andı. Aslında Ara Güler benim için hayatıma giren ve hayatımdan hiç çıkmayacak bir insandır. Onu tanıdığım andan itibaren bu güne kadar her zaman hayatımda var olmuştur. Geçmişte onun fotoğraflarını biliyordum, ama kendisini bizzat tanımıyordum. Ara Kafe' de gördükten sonra hemen arkadaş olmadık ama birbirimizi anladık. En azından benimle paylaşımlarda bulunmak istedi. Tanışır tanışmaz hemen Fransızca konuştuk, benimle Fransızca konuşabildiğine çok sevinmişti.

Çok hızlı bir şekilde şunu anladım ki kişiliği olan ve fotoğrafçılığa tutkusu olan bir insandı. Tabi ki herkesin de bildiği gibi fotoğraf ve fotoğrafçılık tarihinde en büyük fotoğrafçılardan biriydi. Master of Leica ünvanı almıştı. Birçok kez en iyi fotoğrafçı ödülünü aldı. Demek istiyorum ki Ara Güler diğer birçok büyük fotoğrafçı gibi o da büyük bir fotoğrafçıydı, ama bence Ara Güler'in en büyük özelliği kişiliğiydi. Biyografisine bakarsak, doğduğu andan itibaren İstanbul Türkiye doğumlu, İstanbul Karaköy'de ailesi ile birlikte yaşadı. Birçok farklı dönemde 40'lı, 50'li, 60'lı yıllardan bugüne kadar tüm bu seneler boyunca aslında o insanlığa baktı. Hayata kendine göre baktı. Fotoğraflarına baktığımızda her zaman aynı izlenimi buluyoruz, sanki fotoğrafçının bakışına giriyoruz. Cartier Bresson gibi isimlerin işlerini bildiğimiz büyük fotoğrafçılarda aynı olayı buluyoruz; bir anın, bir hayatın, bir manzaranın resmini yakalamak için doğru zamanı bekleyen, sabır gösteren birinin bakış açısını buluyoruz. Bu çok güçlü bir şeydir. Çünkü bu hem bir sanat hem de bir bakıştır. Dolayısıyla bir taraftan sanat var, tabi ki burada tekniğinden bahsetmiyorum. Şunu da unutmamak lazım, Ara Güler çok özeldi. Leica 21

mm lens kullandı, tek makine olarak 21mm lens kullanan çok fotoğrafçı yoktur tarihte. Bu özelliği her defasında bulacağız, Ara Güler' in bakış açısından, onun gözünden hayatı nasıl gördüğünü idrak ediyoruz. Bu bakış açısını değerlendirirken Ara Güler' in önceden sinemacı olduğunu unutmamak gerekir.



**Görsel 2.34: Ara Güler Karanlık Odada Çalışırken, Tarihi Bilinmiyor**

Bu durum bize bakış açısını anlamamıza yardımcı olur. Kendisi her zaman sinemanın içerisinde olmak istedi. Bu anlamda ilk kamerasını ailesi kendisi daha çok genç iken hediye etmişti. Hızlı bir şekilde tutkusu gelişti ve filmler çekti. Sanat üzerine çalıştı. Askere gittiğinde ise fotoğrafçılık ile tanıştı. İlk fotoğraflarını orada bulunan karanlık



odada bastı. Fotoğrafçılık ile ilgili ilk deneyimlerini orada yaptı ve sonrasında tabi ailesi tarafından kendisine hediye edilen ilk makinesi ile sinemadan fotoğrafçılığa geçti. Onun fotoğraflarında eskimeyen o bakışı yakalıyoruz. Ara Güler ile tanıştığımda, bir kişilik tanıdım ve bu kişiliği tüm fotoğraflarında görebiliyoruz. Örneğin Sophia Loren'in fotoğrafına baktığımda, burada, Ara Güler Cannes Festivali'ne sanırım sekiz kez katılmış ve tüm dünyayı gezmiş bir insandı, çok farklı konular üzerinde çalıştı. Cannes Festivali'ne yedi veya sekiz kez katılan ilk Ermeni Türk fotoğrafçıdır ve muhtemelen tek olacaktır.



**Görsel 2.35: Ara Güler Cannes Film Festivalinde, Tarihi Bilinmiyor**

Paris Match'ın foto-muhabiri iken ki 60'lı yıllar Paris Match için güzel bir dönemdir. Aynı şekilde Stern dergisi de o dönemin çok popüler dergilerinden biriydi, New York Times dergisi gibi. Sophia Loren'in fotoğrafına baktığımızda, aslında o dönem oyunculuğa yeni başladığı yıllardı. Burada amacım bu hikayeyi anlatmak değil ama bana anlattıklarından hemen anladım ki, Ara Güler fotoğrafının arkasında tanışma hikayeleri var.

Ara Güler fotoğrafçı ama aynı zamanda birçok insanlar tanışmış kişidir, bu kişileri keşfetmek için zaman harcamıştır. Ve burada Sophia Loren ile zaman geçirdi. Aktrisin balkonda olduğu kontak baskıdan bahsediyorum, bu fotoğraf tüm dünyayı gezmiştir. Güler, Sophia Loren'in odasında idi. Tüm fotoğrafçılar otelin dışındayken o odanın içerisindeydi ve burada ilginç olan odaya nasıl geldiğini öğrenmektir. Bundan dolayı zaten bu fotoğraf bu kadar etkili. Bizi fotoğrafın kendisi etkiliyor, bizi çıkardığı iş etkiliyor, ama aynı zamanda kişiliği de etkiliyor. O kadar çok tutkulu biriydi ki, tanışmadan o kadar çok motive oldu ki, ne yapıp edip o kişiyi etkilemeyi başardı. Bir şekilde o kişilerin hayatlarına girebiliyordu. Ara Güler tabii ki İstanbul resimleri ile tanınırdı. Hiçbir zaman da bu fotoğraflara bakmaktan usanmayacağız, çünkü bu ilelebet kalacak tarihi bir çalışmadır. Ara Güler' in İstanbul fotoğraflarına bakan, birçok kişi şehri bu fotoğraflarla tanıdı.



**Görsel 2.36. Ara Güler, Kontak baskısı, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**



**Görsel 2.37: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**

Bu kontak baskılarda dünyada eşi bulunmayan şehrin güzelliğini görebiliyoruz. Ara çok renkli bir kişiliğe sahipti. Amerika' da Avrupa' da yaptığı çalışmaları, tüm dünyayı gezmekten usanmadı, on kez kadar Hindistan'a, Filipinler'e, Malezya'ya gitmiş bir insandır ve bu gerçekten de çok önemli. Tabi ki seyahat eden başka birçok fotoğrafçı var. O yaptığı tüm seyahatlerinde insanlarla tanışma özelliği vardı. Kendisiyle bir proje üzerinde konuştuk, şu an o projeyi gerçekleştirdik ve çok kısa sürede hayata geçireceğiz, bu proje Ara Güler Üiversal isimli projedir. Üiversal, çünkü bence Ara Güler' in işi evrenseldir. Sadece Türkiye' ye özgü değildir, tabi ki bu bir Türk mirasıdır, tabi ki bu ülkenin mirasıdır. Bir zamanlar 10 yaşında olan ve bu günlerde 40 veya 50 yaşlarında olan insanlara aittir. O insanlar Ara Güler'in fotoğrafları ile büyüdüler. Dünyada da tanınmıştır. Fransa' da çok meşhurdur, New York Amerika' da öyledir. Burası çok ilginçtir, meşhur kişilerle tanıştığı Amerika'da yaptığı çalışmalara baktığımızda, o insanlarla çok zaman geçirdiğini söyleyebiliriz. İstanbul döneminde, özellikle 1957, 58, 59 yıllarında ve sonrasında Cannes Festivali'nde tanıştığı meşhur kişilerde 1950 yıllarından başlayıp 1970'li yıllarda da devam eden bir yoğunluğun içinde çalıştı. Büyük yazar Arthur Miller, Hitchcock ve daha birçok ünlü kişilerle tanıştı ve fotoğraflarını çekti. Onun ilgisi sadece sinema yıldızlarına değildi, aynı zamanda bilim insanları, Empire State binasının mimarı, hava gemisini icat eden kişiler, aynı zamanda büyük müzik bestekarlar ile tanıştı. Chagall, Picasso, Dali gibi ressamlarla tanıştı ve onlarla özel anlar yaşadı. Chagall hakkında bir iki şey söylemek istiyorum. Bunu çok fazla kişi bilmez, kendisi İstanbul yakınlarında bulunan bir adada bulunuyordu. Ara bunu bilen az kişilerden biriydi. İstanbul yakınlarında bulunan bu adada Chagall'ın birçok fotoğrafını çekti. Hikayesini dinlediğimizde, bir taraftan karakteri olan bir kişi olduğunu ve hatta bazen biraz da zor bir karakteri olan kişi olduğunu anlıyoruz. O kadar tutkulu bir kişiydi ki, her defasında tutkusunu paylaşıyordu. Chagall ile tanışma hikayesini dinlediğimizde anlıyoruz ki sadece fotoğraflarını çekmedi, aralarında bir arkadaşlığın da kurulduğunu görüyoruz. Daha sonra ressamın Côté d'Aix-en Provence'daki evinde hatta atölyesinde bulundu. Chagall'dan bahsediyorum, herkes onu tanır. Ara ondan bir mektup aldı, gerçi dünyanın her bir tarafında bulunan birçok kişiden dostluk mektupları alıyordu.

Picasso ile tanışma fırsatının olduğunu da söylemek gerekir. Başlangıçta yer aldığı projede 24 saatini Picasso ile geçirecekti. Bu proje kapsamında Paris' te Picasso'nun evine gitti ve orada 24 saatten fazla kaldı. Evine birçok kez gitti ve yine bir dostluk kurulmuş oldu. Evi her zaman kalabalıktı, hep insanlar vardı. Ara orada diğer birkaç fotoğrafçı ile bulunuyordu. Bir yerlerde Picasso ile kendisi arasında bir şeyler olmuştur ki, Picasso ona bir teklifte bulundu. Ona dedi ki; madem benim fotoğrafımı çekiyorsun benden senin bir portreni yapayım. O sırada Picasso bir kağıt ve bir kalem aradı. Kalemi bulmuştu ama kağıt yoktu. Ara, portresini yapması için bir dergiden sayfa yırtıp verdi. Bence bunlar tesadüfen gelişmez. Bunlar ortada bir iş olduğu için, bir işin devamlılığı olduğu için, bir sanat olduğu için, bir duruş olduğu için, bir bakış olduğu için gerçekleşir. Bu bakış, sadece onun fotoğraflarına bakarak anlaşılabilir. Aynı zamanda bu hikayeleri okuyarak ve dinleyerek de anlayabiliriz. Şahsen Ara'yı dinleme fırsatım oldu. İstanbul' a gelir gelmez ilk fırsatta Ara ile buluşup onunla zaman geçirdim. Hep böyle hissetmişimdir, çok sade ve ayrıcalıklı anlardır. O her zaman hayatı seven, insanları seven, hayata bakmayı seven bir ustadır. Hayatı boyunca yaşadığı hikayelerden bahsederken de bunu hissettiriyordu. Ara Güler fotoğrafçılığa ve hatta yeni jenerasyonlara damgasını vurmuş biridir. Neden? Çünkü Ara Güler bir bakıştır, hayata aşk dolu bakıştır. Hem sade hem de tutku dolu bakış. Sade insanlar üzerinde bir bakış, eserler üzerinde bir bakış, tarihin arasından bir bakış. Şu bir gerçektir ki bunu gördüğümüzde, İstanbul' un diğer resimlerine baktığımızda, o zaman sadece heyecanlanabiliriz, vay be ne iş ama! O fotoğrafçıların profesyonel ortamındaydı. Cartier Bresson gibi kişiler İstanbul'a Ara Güler var diye geldi. Sebastiao Salgado geldi, çünkü Ara Güler vardı. Fotoğraf aşkını paylaşan ve paylaşmayı bilen biriydi. Neden? Çünkü her zaman bir şeyler öğreniyorum hissi veriyor. Ara ile birlikte olduğunda, hayattan, fotoğrafçılıkta, işten bahsettiğimizde, hep bir şeyler öğreniyoruz. Bunun için dinlemeyi bilmek lazım, bakmayı bilmek lazım. Şu bir gerçektir ki Ara' yı tanıdığım birkaç sene sonra aramızda bir dostluk kurduk. Asla bu dostluğu unutmayacağım. Benim için çok önemli ve hayatıma damgasını vurmuştur. Bir sorum var; bu efsaneyi miras olarak nasıl bırakmalıyız? Ne yapmalıyız? Onu Perpignan'da, Paris Photo' da görmeyi ister misiniz? Neden görmeliyiz?

Bugün profesyonel, fotoğraf galerisi ve fotoğraf müzesi temsilcisi, müdürü olarak sorumluluğumuz Ara Güler' in yaptığı işi göstermektir. Ara Güler' in fotoğrafları tüm dünyaya ve fotoğrafçılık tarihine aittir. Ara Güler'in arşivlerini koruma görevini üstlenen bir grup var Türkiye' de. Onlara teşekkürlerimizi sunmamız gerekir. Ara Güler ile kurdukları bu şirket çok önemli. Ara Güler ile tanışan, ama özellikle kendisi ile çalışan tüm profesyoneller Ara Güler' in işini konuşmaya devam etmelidirler. Ara Güler' in fotoğrafları, Perpignan'da, Arles Müzesi'nde ve diğer fotoğraf müzelerinde yerini almalıdır. Bu yeterince yapılmadı. Ara' ya ilk söylediğim şey buydu. Ara Güler buna kesinlikle katılıyordu, bunun için daha ilk günden Ara Güler Üiversal projesini destekledi. Bu proje önümüzdeki iki yıl boyunca tüm dünyayı dolaşacak. Tahran'a, Gürcistan'a, Kuala Lumpur'a, Seul'a Tokyo'ya gideceğiz. Profesyonel anlamda bunu yerine getirmeliyim, bu işi göstermeye devam etmeliyim, elimden gelenin en iyisini yapmalıyım.

Bunu diğer profesyonellerin de yapması gerektiğini düşünüyorum. Ara Güler işine olan görüşlerimi ve aşkımı sizinle paylaşma fırsatını tanıdığınız için sizlere teşekkür etmek isterim. Yaptığınız çok önemli bir şey. Umarım olumlu ve profesyonel yönde yol kaydedip, Türkiye' de ve tüm dünyada Ara Güler' in işini göstermeye devam edeceğimizi ümit ediyorum. Çünkü yeni nesillerin Ara Güler işini anlamaya, bakmaya ve tadına varmaya ihtiyacı var. Ara Güleri' in fotoğraflarını ne kadar çok sevdiğimi birçok kez tekrar etmişimdir. Ama evet, işte gerçek bu.

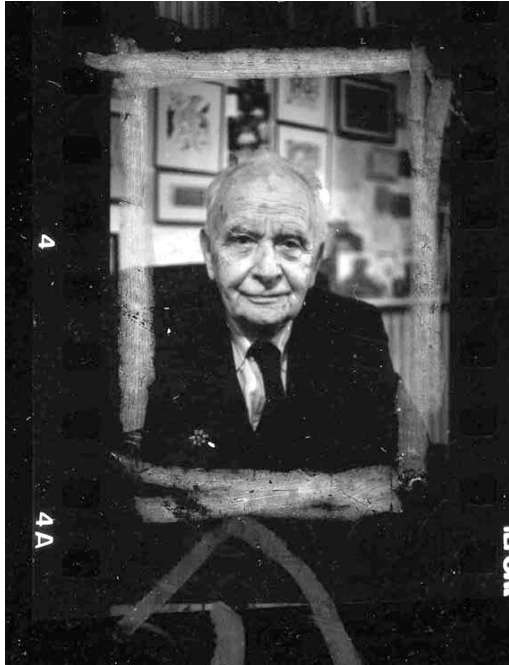


**Görsel 2.38: Ara Güler Kontak Baskısı, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**

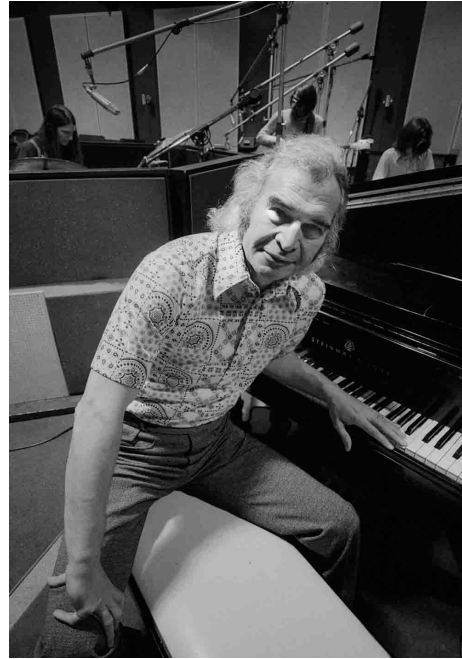
### 2.2.6. Enis Batur

İşin biraz başlangıç noktasına inecek olursak Ara Güler'le benim ilişkim başlayalı yirmi beş yıl oldu. Çeyrek yüzyıl olmuş. Ara ile birlikte çalışmaya başladığım dönemde tanışıp da birlikte başlayıp çalışmaya başladığımız dönemde, o zaten uluslararası çapta tanınan ve Türkiye'de hemen hemen bir efsane kimliğine bürümüş bir insandı. İlk temaslarımızda hemen fark ettiğim özelliklerinden biri de, tanımadığı insanlara şüpheyle

yaklaşıyordu. İlk tanıştığımızda bana şüpheyle yaklaştığını gördüm. Bu şüphe ne kadar sürdü uzun sürdü bir yıla yakın sanki. Pehlivanların el ense çekmeleri gibi yokladı beni. Bir sürü şey yokluyordu yani bu adam nasıl bir adam bu adamın birikimi gerçekten var mı? Yok mu? Bakış açısından güvenilir mi? İnsan ilişkilerinde güvenli midir? Şimdi bunları neden sıralıyorum, bunlar çünkü Ara'nın dünyasının bir parçası benim gördüğüm kadarıyla sonradan ilişkimiz geliştikçe gördüğüm kadarıyla, kendisi bütün dünyayı böyle yoklamış. Yani işine baktığımız zaman enstantanenin ağırlık taşıdığını düşünebiliriz. Birçok yönüyle oda kendisini foto muhabiri olarak tanımlarken bir anlamda, koltuğun altında her an hayata müdahale eden bir fotoğrafçı olduğunu altını çizmeye çalışıyordu. Ama bunun dışında tabii stüdyo çalışmaları da yapmış. Özellikle portre işlerine baktığınız zaman, yerli ya da yabancı insanları fotoğraflamış.



Görsel 2.39: Ara Güler, Louis Aragon, Paris



Görsel 2.40: Ara Güler, Dave Brubeck, ABD





**Görsel 2.41: Ara Güler Kontak Baskısı, Paris, Tarihi Bilinmiyor**

Mizansen kurma, ona vakit ayırma, ışığı ona göre kurma ayarlama konusunda da son derece hassastır. Hayatın şimşek gibi çakan anlarına da ve aynı duyarlık ve teknikle bakmaya çalışan biridir. Yıllar içinde bunlar yetenek onda pişmiş. Bir de tabii kendi fotoğraflarını banyo ederken büyük bir olasılıkla onlardan ders çıkarmış biri. Her seferinde ışık ayarını, siyahla beyazın arasındaki o acayip ince ince yayılan tabakaları

gözlemlemeye çalışmış, onları kendi filtresine yerleştirmiş. Dolayısıyla çeşitli aşamalarda birlikte çalıştık. Bir dönem Ara Güler'in kitaplarının yayıncısı olduk ve iki ortak kitabımız oldu. Yurt içinde yurtdışında özellikle artık karanlık odaya çok sık girmez olduğu bir dönemde, Fransa'dan “Fata Morgana” yayınevinden gelen istek üzerine benim doğrudan doğruya Fransızca yazdığım zaten tek metindir o. Ara'nın da metni beş fotoğrafıyla desteklemesi gerekiyordu. Fotoğrafları kendisi seçti. Sonra iş baskı aşamasına geldiğinde, bunları Paris'te bir laboratuvarında basması söz konusu oldu. Rastlantıyla ben de oradaydım, olmayabilirdim. Ve o sürece birlikte tanık olduk. O çalışırken karanlık odaya girmek istedim. Kontaklara nasıl baktığı ve doğru kareyi nasıl yakalamaya çalıştığını, nasıl ona göre en net olan çözüme ulaştığını gördüm. Bunu yılların getirdiği büyük bir ustalikle yaptığını da gördüm. Sonrasında bir dönem tabii arşivinden çok sayıda proje üretmeye çalıştık.

Zaman zaman anılarımızı anlatırken gülüyorduk. Rahmetli Sami Rifat konuşurken benim için unutulmaz anekdotlardan biri Ayasofya anısıdır. Ara dedi ki; o sırada lafin arasında odaya girmişti. Zaten ben onun fotoğraflarını çektim dedi. Uydurma Ara dedim. Yani götürüyüm o zaman dedi ve kalktı gitti. Zaten ofisi, bizim yayın evimizin hemen arkamızda idi. Yarım saat sonra geldi. Bir zarf attı önüme. O değilmiş dedi. Ama önemli bir İngiliz arkeoloğun fotoğraflarıyla geldi ve oradan mesela çok ilginç, hala benim gözümde gerçekleştirilmesi gereken projelerinden birini anlattı. Azra Erhat ile birlikte yeni İstanbul gazetesine röportajlar yapıyorlarmış. Azra Hanım söyleşi yapıyor, Ara fotoğrafları çekiyor, bu son derece önemlidir. İstanbul'a gelmiş, Türkiye ile ilgili arkeolog, tarihçi, sanat tarihçisi, kültür tarihçisi, kimliği taşıyan insanlar bunlar. O gazete sayfasında kalmış durumda ama fotoğrafları kendisinde dosyalı gayet iyi arşivlenmiş durumdaydı. Ama tabii arşivini çok iyi tutmadığını da söylemeliyim. Bu durum, özellikle gerçekleşemeyen, ne yazık ki ham kataloğu hala hazır duran gene bir ortak projemiz çerçevesinde gördüm. NTV yayınlarının, henüz sağ olduğu dönemde Cem Aydın sağ olsun yeşil ışık yaktığı, 880 sayfalık büyük boy bir kitap hazırladık. Ara'nın

fotoğraflarından hareketle; Onun, Anadolu medeniyetlerini geçen süreç içinde nasıl okuduğunu gösteren ve bir benzerinin başka hiçbir fotoğrafçı tarafından o zamanlarda yapamayacağı projeyi görmüştüm. Kontaklara bakıldığında, örneğin 1950'li yıllardan kalma çok önemli çekimler var. Fakat fotoğrafların hali pekiyi değildi. Arşivleme işinin o tarafını, son zamanlarında görememiş. Allah'tan bu dijital şeyler devreye girdi de kontaklarının önemli bir kısmı gecikmeden kurtarıldı. Sanıyorum bazıları kaybolmuşta olabilir. Yani o aşamada görebildiğim kadarıyla öyle bir durum vardı. Bir yazarın taslaklarına bakmakla bir fotoğrafçının kontaklarına bakmak o kişi hakkında ne tür izlenimler edinmemizi sağlar? Bu kontaklar bence bu halleriyle bir başına sergilenmeli. Hatırlıyorum da, Behçet Necatigil' in (1916-1979) arkasından kalan arşivde çok önemli bir malzemeyle karşılaşmıştık. Behçet Bey titiz bir şair olduğu için her şiirinin 7-8 versiyonu var. Bu çalışma tarzında önce eski yazıyla el yazısı, birinci versiyon. Sonra yine eski yazıyla ikinci versiyon. Ama bazı yerlere dokunulmuş değiştirilmiş. Sonra el yazısıyla ama yeni harflerle üçüncü versiyon var. Ondan sonra daktilolu versiyonlar var. Bazısında 3-4 kere, bazısında daha da fazla olmak üzere bunların hepsine poşetler halinde ayrı ayrı klasörlemiş Behçet bey. Yani, bir şiirin ilk kağıda düşünüş versiyonundan, şairine göre tamam oldu noktasına gelen süreci gösteren bir şey. Benzeri bir işi Matisse'in bir sergisinde gördüm. O sergi Pompidou müzesinde açıldı. 1946-47 yıllarında bir sergiye hazırlanırken, başlangıç anından en son nihai aşamaya gelene kadar kendisi bizzat fotoğraflarını çekmiş. Önce desen var, sonra renk giriyor devreye, sonra netleştirme var. Müze onun çok iyi bir kataloğunu basmıştı.

Dolayısıyla Ara'nın kontaklarına bu gözle bakmak gerekiyor. Ara zaman zaman tek karelik çekimlerle yetinmiş olabilir ama görüyoruz ki çoğu zaman birden fazla kare çekiyor ki, onların arasından en olgununu seçebilsin ve onun üzerinde çalışabilsin. Karanlık odada baskı aşamalarında yer yer patlamalar olabiliyor. Çünkü fotoğraf bir seferde mükemmel sonuç alınabilecek bir ifade alanı değil. İstedığınız kadar elinizde olağanüstü teknik malzemeler olsun, şu olsun bu olsun, en iyi fotoğraf makinaları olsun

işin içinde rastlantının bir payı var.

Kontaklar bize bunu okuma olanağı veriyor, aynı Necatigil' in şiirlerinin versiyonları gibi burada da çok kısa bir sürenin içinde hızlı bir şekilde, ama hangi karenin seçimi? Oradan kalkarak çalışılsın, oluşturulsun ve nihai sonuç alınsın. Orhan Pamuk'un Ara' ya dair bir anısı var; Pamuk'un bu anıya dair söylediklerine yüzde yüz katılıyorum. Ara Güler'in bir yazarı, ki Orhan Pamuk kendisinden yaşça epey ufak bir yazardır. Ara ile aramızda 20-25 yaş fark var, sonuçta seans yapmak üzere davet etmesi çünkü sanmıyorum ki bir yazar gidip Ara Güler'e benim fotoğraflarımı çeker misin diyebilin. Böyle bir cesareti, herhalde kimse kendinde bulmamıştır. Pişkinleri saymıyorum o ayrı. Bir gün Ara geldi, birkaç seans yaptı. Zaman içinde, benimle olan ilk fotoğraf çekimini hatırlıyorum. O zaman birden kendimi önemli bir tabakanın üyelerinden biri olarak gördüğümü hissettim. Sait Faik Abasıyanık' tan, Nazım Hikmet'ten başlayan diyelim bir çizgi çekiliyor. Onun içinde çeşitli insanlar yer alıyor ve ben onlardan biri olarak aralarına giriyorum duygusunu Ara'nın gelip beni de seçmiş olması zaten yaratıyor. Sonrasında amatör bir fotoğraf meraklısı olduğum için, fotoğraflarım çekilirken başka bir gözle de bakıyordum. Ara nasıl çalışıyor? Bunu ondan öğrenmeye çalıştım. Bir yandan son derece klasik bir yaklaşım olduğunu görüyordum. Poz verdirme biçimleri; elini çenene daya, şöyle bak. Hoşuma da gidiyordu. Şundan hoşuma gidiyordu; aynı fotoğraf karesi dediğim gibi 1950 yılında benzeri bir şekilde bir şair de çekilmişti. 1960, 1970, ya da 1990 yılında sıra bana geldi duygusu nedeniyle.

Onun ötesinde kalabalık ortamlarda iki kere çekim yaptık. Kalabalık ortamlarda çekim yaptık. Bütün çevreyi nasıl yönlendirdiğini de görüyordum. Böyle bir şey, gibi bir orkestra şefi gibi ya da belki Roma filmini çeken Federico Fellini (1920-1993) gibi. “Çocuklar dağılın bakayım oradan” diyerek ya da tam tersine “siz arkadan kareye girin bakayım”. Çünkü fona bir şeyler yerleştirme kaygısı, leke olarak onları kullanma, yani

bütün bunları o anda hemen bir natürmort çizercesine başarıyordu çok etkileyiciydi açıkçası. Ben bir şey daha söylemek istiyorum; bunun yeri olur olmaz bilmiyorum, bir yazıda Muzaffer Buyrukçu (1928-2006) bir şey anlatıyor. Mehmed Kemal'le (1920- 1998) karşılaştım. Ara Güler'den geliyorum” demiş. “Gittiğimde Necip Fazıl iniyordu ben çıktım. Ne yapıyor Ara Güler?” diye sordum. Muzaffer Buyrukçu diyor ki; “sesli röportaj yapıyor yani bir yandan teybin düğmesine basıyor konuşturuyor bir yandan fotoğraflarımızı çekiyor.” Şimdi bu çok önemli bir şey, bu kayıtlar duruyordur diye umuyorum. Biz bunların hiç birini görmedik. Burada nasıl proje ürettiğine ilişkin önemli bir ipucu var. Yalnızca fotoğrafçıym diye düşünmüyor. Arkasından dönüp bir yandan o ses ögesini işin işine nasıl katabilir diye düşünüyor. Mesela bu çok önemli ve çok çağdaş bir bakış açısı gibi geliyor bana. En azından kontaklar çerçevesinde gene söylenebilecek bir şey; bundan 50 yıl önce buradan seçim yapılıp tek tek baskı yapılıyordu. Bugünün çağdaş fotoğrafçısı, çağdaş sanat alanındaki gelişmelere paralel olarak, kendisini zaten kontakları bir yapıt olarak görebiliyordu. Dolayısıyla şu çizgilerde dahil olmak üzere, kontak baskıları sergilenecek şey haline getiriyor. Kontakları aynı zamanda bir yapıt artık. Önceleri böyle bir durumdan söz edemezdik. Kontaklar çekmecede gizli kalacaklar, fotoğrafçının kirli çıkını diye bakabileceğimiz bir şeydi o baskılar. Ama öyle değil, bu kontak baskılar çok önemli ve çok kıymetliler.

Enis Batur “ Cinleri İstanbul’u”<sup>96</sup> isimli kitabında Ara Güler için kaleme aldığı yazıda “İnsanlar peşine meşine düşmez insanlar hiçbir şeyin peşine düşecek durumda değildir, kendi peşlerine düşmekten acizler bu hale geldiler nerede bu? Bir fotoğrafçının dünyasını ne tek bir noktaya ne tek bir temaya sığdırmak, akıl karıdır Ara Güler'in Leica'sı sadık dostu, elini tuttuğu ikinci el ona yeri gelmiş, gökyüzünde yeri gelmiş yerin kaç kat dibinde eşlik ederken arkasındaki fal taşı açıkgöze o göze benzersiz bir bakma yeteneği yükleyen duyarlık birikim ve vicdana güvenmiş olsa gerektir. Bir yakınçağ tarihçisi Ara bir gündelik yaşam arkeoloğu. Bir unutulmaya aday anlar insanlar olaylar koleksiyoncusu

<sup>96</sup> Enis Batur, İstanbul'un Cinleri,2016, 70.

Bir Őimdi ki zaman bűyűcűsű efsuncusu fal aıcısı yekpare bir gűz ...”<sup>97</sup> demiŐtir.



**Gűrsel 2.42: Ara Gűler, Oto Portre, Tarihi Bilinmiyor**

---

<sup>97</sup> Cinlerin İstanbul’u, Enis Batur, 2015, 70.

### 2.2.7. İlber Ortaylı

Ara Güler'in 1940'lı yıllar, 1950'ler, 1960'lar Türkiye'sinden şüphesiz binlerce ve binlerce fotoğrafı var. Ve o dönemin çok, en çok gezen demeyeyim çok gezen tek fotoğrafçısı. Zaten çok gezen gazetesi yazar ve muhabirde biliyorsunuz. Örneğin Yaşar Kemal, onun ki daha kolay. 'Bu diyar baştan başa' diye çıkardı. Aslında o bize büyük bir miras. Çünkü çok enteresan yerleri gördü, gözledi yazdı. Tabii ki Ara Güler'de muhteşem bir fotoğrafçı. Fotoğraflamak için gezdi. Yurt dışında da aynı şeyleri yaptı. Yurt dışında bir sempatisi vardı. Kimsenin ulaşamayacağı insanlara bir şekilde ulaştı. Onlarda çok önemli. Şimdi burada kontaklara bakıyorum. Yani vallahi çok iddialı konuşmayayım. Ben Carlo Ponti'yi (1912-2007) Sofia Loren'i hiç bu fotoğraflarla görmemiştim.



**Görsel 2.43: Ara Güler, Carlo Ponti, Sophia Loren, Cannes, Tarihi Bilinmiyor**

Yani siz sonra gösterirsiniz. Kontak baskıdaki fotoğraflara bakıyorum. Oradaki

karelerden birinde, birisinin ceketi iğreti duruyor. İliklenmiş, muhtemelen daralan bir ceketti. Carlo'nun öbürü de İtalyanların milli bombasından Loren. Napolili bir güzel hanım kılığında yanında aktör Carlo. Yani çok sempatik. Belki zamanla İtalya için çok önem kazanacaklar. Hiçbir zaman ne onlar beğenirdi onu, nede İtalyanlar. Müsaade ederdi, bir yerde çıkmasına ama zamanla bu aranabilir. Şimdi burada aynı şeyler söz konusu. Bir kere bakıyorum, mesela daha Türkiye'de şehirlerde organik enerjinin anorganik enerjiyle eşit kullanıldığı zamanlarda. Araba vapurlarında, her zaman için at arabalarına da yer olurdu. Hatta finans sektörünün önde gelen şirketlerinden birisinin sahibi, önemli hanımlarından birisi çok sinirlenirmiş atlar dışkıyı bırakıyor diye. Otomobili araba sırasından geri çekirtirmiş. Vapur yolculuğu sırasında, ki görülmeyecek bir şey tabii. Bununla ilgili görmediğimiz manzaralar var. Bu manzaralar Ara'nın kontaklarında görünüyor tabii ki. Türbeler her zaman ziyaret ediliyordu. Ama şu manzara, 1950'lerin manzarası.. 1960'lı yıllarda bu değişti. Bunun yerini, gösterişçi bir lüks aldı. Sünnet çocukları da böyle değil bugün. Eskiden götüren annesi, halası, büyükannesi. Bugün böyle değil artık. Yürünerek gelmiş falan belli yani çok şey. Sonra daha enteresan şeyler. Mesela bir ev var böyle. Kalkıyor görüyorsunuz bunu. Kırsalın ortasında, ayı oynaticılar daha uzun zamanlarca göründü her yerde. Başka çok ilginç şeyler var. Arabanın da, dolmuş için olanı var, kayığında var. Kayık dolmuş, yani beş kişi biner on dakika da geçer Haliç'in karşısına. On beş dakika çene çalınır falan. Bunlar görünmez şeyler artık. Bugün İstanbul'da görünmüyor. Artık insanlar yabancılaşmış bir şekilde doluşuyor araçların içine, gidip geliyorlar. Bunu da görmek mümkün değil artık. El yapımı imalat ile endüstriyel şeyler yan yana.

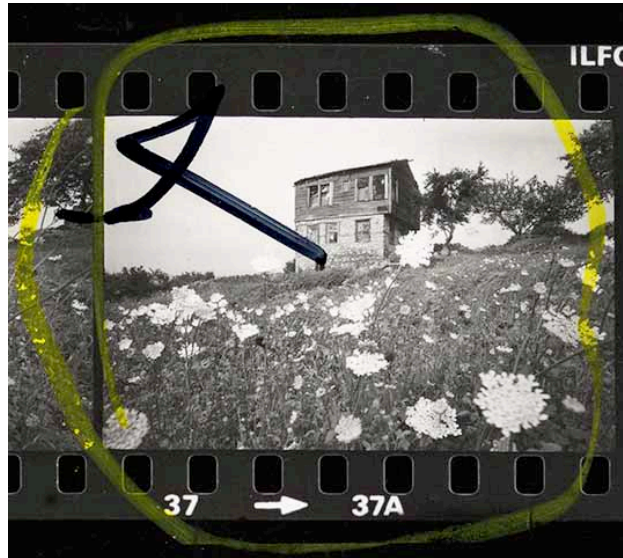
Efendime söyleyeyim, kırsalın ortasında bir ahşap ev. Ara bir tanesini çekmiş. Fakat işin acayibi bunun gibi 50-100 evin olduğu yer vardı. Bir mahalle vardı. Bugünkü Zeytinburnu'nun karşısında idi. Daha orada henüz gece konu falan çıkmadan, 1950 yılında denize bakan tarafındaydı, sonra yok oldu. Orası ne oldu bilmiyorum, yok oldu muhtemelen. Menderes' mi yıktı? Yoksa başka bir şekilde mi? dünyanın en romantik en



manzarasıydı o. Ahşaplardan oluşan bir mahalle idi. Ve belki Zeki Müren'in altın kafes filmi orada çevrilmiş olabilir. Benim çocukluktan hatırladığım böyle buluntular var. Veriyor bunları şimdi baktığım zaman bu nostaljinin falan ötesinde.



**Görsel 2.44: Ara Güler Kontak Baskısı, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**



**Görsel 2.45: Ara Güler Kontak Baskısı Detay, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**

Ara kontaklara çok hakim bir çekimci. Rastgele çekip atarım diye değil, parasına

önem veriyor, malzemeye önem veriyor. Öyle israf yapmıyor yanı bu çok önemli bir şey ve o yüzden bu kontaklar çok işe yarıyor. Kontaklar müsvedde demektir. Yazarın müsveddesi gibidirler. Çoğumuz atarız müsveddeleri. Ressamlarda atar. Çok az ressam eskizlerini ve notlarını saklamıştır. Leonardo da Vinci gibileri Rönesans zamanı, müsveddeleri daha çok saklamışlar. Çünkü kağıt kıymetliydi. Arka tarafını kullanırım falan diye saklardı. Bizim çağımızda kağıt atılıyor. Ben müsveddelerin bir kısmını bir müddet sakladım. O da müsvedde değil. Temize çekilmişleri daktiloya gitmek için. Ama çoğunlukla insanlar atarlardı, bugünde atarlar ve fotoğrafçılarda öyledir. Bu saklanan kontaklar, bunlardan o kadar malzemeler çıkıyor ki şaşılacak bir şey. Şu kontakta bakınız, 1950'li yılların Türkiye'si var. Bu kontrast bir mahallede, sonra şehrin topografisi için çok önemli şeyler kontaklar. Muhtelif yerlerden alınmış, mesela bakınız bir gece konu. Nereye bakarsanız bakınız, insanların oturuşları, kimle kim bir arada? Şu manzaralara bakınız. Saray Burnu'nda denize girenler. Bugün de var. Ama bu başka bir şey ve çokça rastlanan bir malzeme bugün bu yok. Ara beyin özgüveniyle ilişkili yanı bu kadar az çekmesi, bu kadar damıtık fotoğraf çekmesinin karanlık oda yetisine sahip olmakla ilgili açıklar mısınız?



**Görsel 2.46: Ara Güler, İstanbul Kontak Baskısı, Tarihi Bilinmiyor**

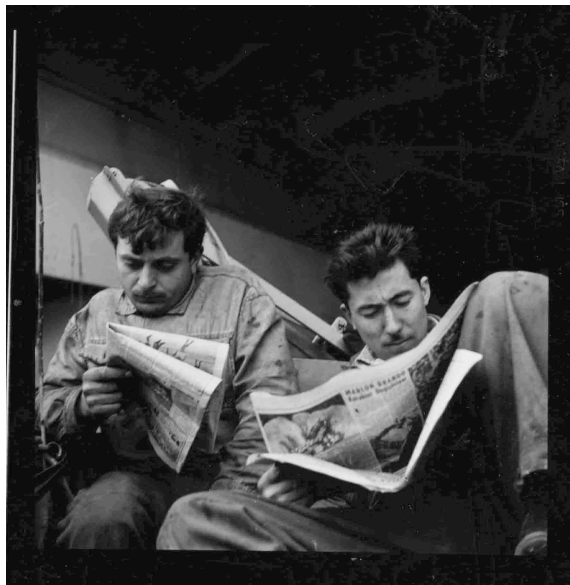


**Görsel 2.47: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Denize Girenler, Tarihi Bilinmiyor**

Ben fotoğraf tekniğinden çok anlamam ve lafını da etmem. Fakat bu tip insanlar nadirdir. Mesela yazarlar vardır. Oturur yazar, tashih yok üzerinde. Yazar, yazar, yazar tashih yok. Ya da bir iki yerde var, o bir karakter meselesidir. Kabiliyet demeyeyim, kabiliyet tabii düzenlilikdir. Toparlama mesela; Tolstoy'un (1828-1910) müsveddelerini hiç görme daha iyi, yani felakettir. Ciğerci kağıdı gibi, rengarenk düzeltiyor. Üstelik müsveddeleri karısı temize çekiyor. Tolstoy bir daha batırıyor, üstüne bir daha batırıyor, en sonunda matbaada dizgide batırıyor. Sopayla dışarı atıyorlar Tolstoy'u. Bu tip adam sıra dışıdır. Bunun bir de öylesi vardır ki kalemi kalkmadan yazar bitirir o gider. Bir de yazısı da güzeldir adamın. Şimdi böyle fotoğrafçıda olur. Tabii öyle bir hakim ki işine ve o şekilde perspektifi ayarlıyor ki. Ara'nın kontak baskılarına bak, zaten hepsini görüyorsun. Örneğin; şu adamları yakalamış. Bu kare var, bu kare yayınlandı. Şunu kareyi ben görmedim? Gördün mü iki tipin yakalanışını. Bu her an basılır. Güzel bir portre fotoğrafı olurmuş. Ben bunu alırım vallahi. Başka bir kontaktaki fotoğraflardan birinde, iki tipin gazeteyi okuyuşundan da bir sürü mana çıkarılır. 1950'lerde basın ve halk, biri okurken güçlük çekerek okuyor, muhtemelen çok bayıldığı bir şey var 6. sayfada. Öbürü de, daha rahat okuyor, bakıyor. Fakat şurada görüyorsunuz, yani bu yetişkinin okuması. Bu tablo nasıl dikkatini çekmemiş bilmiyorum. Görmedim ben hiçbir yerde. Ama ilk seferde çekilmiş bu, örneği yok.



**Görsel 2.48: Ara Güler, Kontak Baskısı, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**



**Görsel 2.49: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Gazete Okuyanlar, Tarihi Bilinmiyor**

Ondan sonra bakayım size burada başka bir şey söyleyeyim. Size başka bir şey göstereceğim, çektin bütün önümden benim gösterdiklerimi böyle oldu çıktı. Bu tabii en enteresan tarafı da bunu artık zor bulursunuz. İstanbul civarındaki Trakya'lı Kıpti'ler artık Romanlar diyoruz onlara, yarı göç hali. Bu manzaralar yok artık ülkede. Bu kontaklar, bu anlamda çok önemli. Şimdi sen buna kontak diyorsun değil mi? Gelecek ayki İstanbul'da ki beynelmilel Roman organizasyonuna bunu verin. Onlar da görsün, onlar için de bu çok önemli. Kasım Ali'de olacak bu organizasyon. Burada İstanbul'da olacak göreceksiniz orda ikisini de çok enteresan.

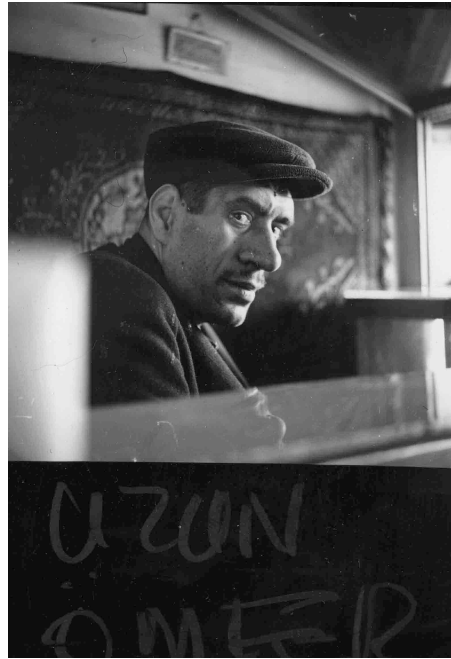


**Görsel 2.50: Ara Güler Kontak Baskısı, Ayı Oynatıcıları, Tarihi Bilinmiyor**

Bazı fotoğraflar var. Ara Bey'in fotoğrafları kadrajlı ve kendisi kendi eliyle ve bunun üzerine çizmiş. Biz bu fotoğrafları öyle gördük. Hayat mecmuasının kapağında gördük. Ama kontaklar ham olduğu için, o kadrajın daha farklı olduğunu görebiliyoruz ve bu bizde bir yanılısama yaratıyor. Fotoğrafın orijinalini gördüğümüz zaman şaşırıyoruz. Bu konuda derginin üslubuna göre sayfa yataysa yatay, dikeyse dikey, ona göre fotoğraf bölünüyor. Şunu söyleyemem gerek. Fotoğrafçı için müsvedde demek ki sırf tarihçiler için değil, bu da satıhtır. Fotoğrafçı kontak baskı denen müsveddeleri atmasın, saklasın, bu çok önemli bir belgedir. Benim suratımı manidar buluyorlar. Venedikli bir fotoğrafçı gelip beni bir kongrede çekmişti. Sonra da gelip tabii hiç vermedi. Ara Güler'de fotoğraflarımı çekti. Onları bir yere yığmıştır o ama ondan geldi bu talep, tabii hiçbir şekilde hayır demem. Portre fotoğraflarımı çekti, yakında geçer elime. Ben görmedim, göstermez de. Ama yakında geçer elime. Sonra bakar yeniden bakar bu sefer verir. Ara'nın kontak baskılarına baktığınızda sayısız not çıkıyor. Hiçbir zaman belgelerin, kuru belgelerin verdiğini vermez. Bu öyle şey ifade eder ki, hiçbir zaman gazetelerde falan bulamazsın. Yani bu resimler fevkalade önemli. Mesela orada Haliç'te kayık bekliyor, dolmuş kayığını bekleyen herifler. Şimdi bu uzun Ömer çok meşhur. O zamanın uzun Ömer'i. Şimdilerde birçok uzun insan var. O zamanlar, bir Liliput Ülkesi durumundaydık. Ara'nın kontaklarında görüyorsun İstanbul'u.



**Görsel 2.51: Ara Güler Kontak Baskısı, İstanbul, Tarihi Bilinmiyor**



**Görsel 2.52: Ara Güler Kontak Baskısı, Uzun Ömer, Tarihi Bilinmiyor**



Demode dökük Ford kamyonlarının yanında, at arabaları onlarla yarışıyor. Bu fotoğraflar bugün, geçmiş zaman adına çok gerekli. Mesela burada en çok etki eden şey burada da “ Çıgan Obası” yaşıyor. Bu ve daha başka bir resim. Tam dediğim gibi. Haliç’teki dolmuş kayığının başında bekleyenler. Her kılıktan her görünüşten insan. Onlar beşer, altışar kayığa göre binecekler. Kayıkçı kürekleri çekip karşıya götürene kadar on beş dakika kesin geçecek o on beş dakikada susanı görmezsin, hep çene. Dodge dolmuşlar var bazı kontaklarda. Her tip insan biner. Oradan büyük bir edebiyat türedi yani. Aziz Nesin veya Orhan Duru vs. Bunları mümkün değil vesikayla bulup ifade etmek yani. İşte bu, fotoğraflarla çıkıyor ortaya. Hem de işte fotoğrafın da müsveddesi diyeceğimiz kontak baskı kısmıyla çıkıyor ortaya.



Görsel 2.53: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Karaköy, Tarihi Bilinmiyor

Aklıma geldi, John Steinbeck'in Gazap Üzümleri filmi, Amerikalı fotoğrafçıların çektiği Amerika'nın kıtlık zamanı fotoğraflarına bakılarak şekillenmiştir. Gidip arabalardan müzede olduğu için onların üstüne oturdular. Orada biliyorsunuz, T modeli Ford arabalarda sıkışıp gidiyorlar. En sonda da, işte o filmde ve çok daha etkiliydi. Kadın diyor ki; "çünkü biz halkız" diyor. Yani artık düşün, o döküntü arabaya, T modeli Ford'a oturmuş yanında biri daha var, bir de şoför var. O artık en kıdemli, en cadı kadın. Ama yürekli, arkada da giden ailenin kırıntıları. Çok fazla bir şey değil. Bugünün tarım işçileri iş aramak için, oradan oraya gidiyorlar. Ve o zor anda diyor ki; "bize bir şey olmaz çünkü biz halkız." Ben defalarca söyledim. 1940 ile 1960 yılları arası Türk tarihçinin kaynakları, gazeteler, arşivimiz bile henüz düzenlenmedi. Düzenlenebilir tarafı yok. Bu kontaklar bütün insanların kullanacağı bir malzeme tabii.



Görsel 2.54: Ara Güler Kontak Baskısından Detay, Haliç, Tarihi Bilinmiyor

### 2.2.8. Fatih Aslan

Ara Güler'in kontak baskıları arşivinin aynası ve yoludur. Aynı zamanda kontak baskılar fotoğrafçıya bir öz eleştiri ve seçim yapmayı sunar. Bu anlamda kontak baskılara bakmak fotoğrafçının özel mahrem alanına girmeye benzer. Ara Güler'i ben hiç kontak basarken görmedim bu işi uzun yıllar önce bitirmiş. Fakat kontaklar üzerinden çalışmalarını görmüşümdür.



**Görsel 2.55: Ara Güler, Fatih Aslan, Tarihi Bilinmiyor**

Kontaklarına baktığımız zaman diyelim ki Eminönü'nde yağ iskelesinde çekmiş olduğu meşhur hamallar fotoğrafı vardır. Aslında bu tür fotoğrafları çekerken onun kafasındaki

kompozisyon bellidir. Fotoğraf makinasının vizöründen mikrop arar gibi kompozisyon arar. Tam emin olmadan deklanşöre basmaz. O fotoğrafta on tane insan onurlarıyla duvar dibine dizilmiş. Her birinin ayrı ayrı dertleri ve hikayeleri var ve iyi bir romancı onlarla ilgili belki on tane roman yazabilir.



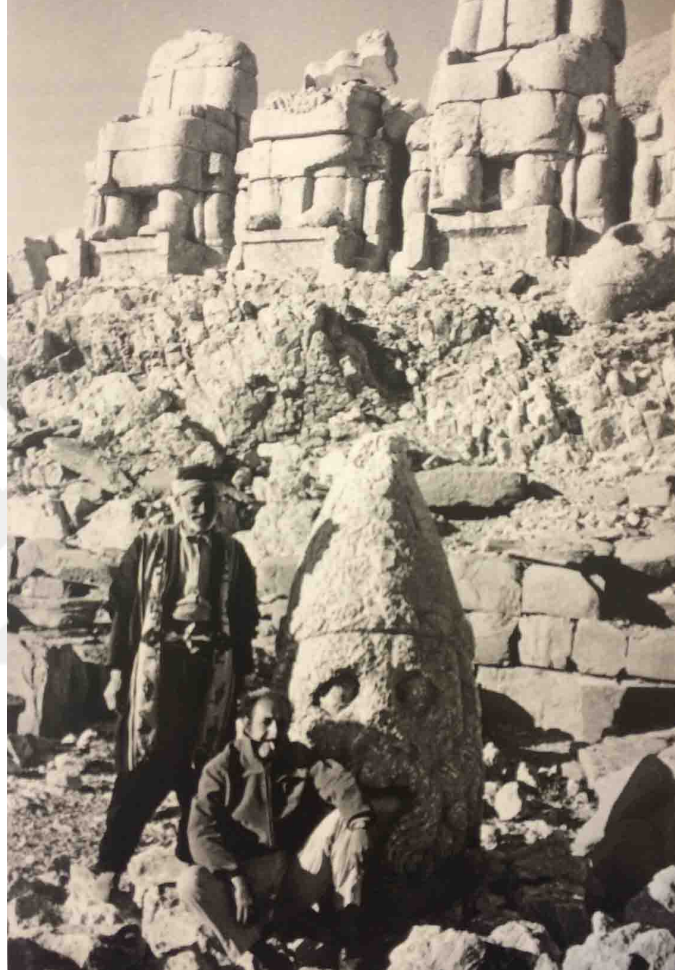
**Görsel 2.56: Ara Güler, Hamallar, 1954**

Ara Güler'in kontaklarına baktığınız zaman beş altı kareyi aynı açıdan çekmiştir. Hiçbir zaman tek kare çekmemiştir. Yani tabiri caizse hiç karavana atmamıştır. Kontaklar üzerinden seçim yaptığı zaman kendine has üslubuyla kırmızı kalemle hem basacağı fotoğrafı seçer, hem de karanlık odada basacağı fotoğrafın kadrajını yeniden ayarlar. Yani

fotoğraftaki estetik açıdan gözünü rahatsız eden boş alanları yok eder. Ara Usta, tüm dünyada İstanbul'un gözü olarak tanınmaktadır. Bu özelliği daha çok Türkiye dışında kuvvetle vurgulanır. Oysa Ara Güler, Anadolu'dan Hindistan'a ve dünyanın birçok ülkesinde de fotoğraf makinasının kadrajına sıkıştırıp kayıt altına almıştır. 1960'da "Nuh'un Gemisi" foto röportajı, 1958'de "Ahrodisias", yine 1960'da "Nemrut Dağı".



**Görsel 2:57. Ara Güler, Afrodisias, Tarihi Bilinmiyor**



**Görsel 2.58: Ara Güler, Komagene Krallığı, Nemrut Dağı, Tarihi Bilinmiyor**

Bunların dışında 1971’de Pablo Picasso, Salvador Dali, Marc Chagall, Alfred Hitchcock, 1958 Louis Aragon, 1975’de Indira Gandhi, 1957’de Maria Callas, Winston Churchill ve birçok önemli insanın portrelerini çekmiş. Bu fotoğraflar dünyada yüzden fazla önemli mecralarda yayınlanmıştır. Aynı zamanda bu röportajlar Magnum Fotoğraf Ajansı’nın da dikkatini çekmiştir. Portre kontaklarına baktığımız zaman sadece kuru kuruya portre çekmemiştir. Portresi çekilen insanın hayattaki yerini vermiştir. Aynı zamanda insan

hayatının kayıdır. Ara Güler önemli insanların portresini çekmiştir. Kendisi insan hayatı boyunca neyi söylemek istemişse onu yansıtmaya çalışmıştır.



**Görsel 2.59: Ara Güler, Karanlık Odasında, Tarihi Bilinmiyor**

Ara Güler mühim adamların portresini çekerken onun hayatı boyunca ne söylemek istediğini öne çıkarmış, kompozisyonunu ona göre oturmuş, mekandaki objeleri o insanla bütünleştirmiştir. Bu da çok zor bir iş olsa gerek. Ara Güler'in fotoğrafları aynı ölçüde önemli başka ipuçları da veriyor. Önce onun, "fotoğraf sanat değildir, gerçeğin tanıklığıdır" sözüne yeniden değinelim. Bu söze bakıp Ara Güler'i naiflik, kendini beğenmişlik ya da paradokslar yapmaya düşkünlükle suçlamak kolaycı bir yaklaşım olur ve sözlerdeki amacı anlamamızı engeller. Ara Güler "fotoğraf sanat değildir" derken her türlü sanat yapısında görülen kurgu yöntemine fotoğraf çekerken başvurmadığını dile getirmek istiyor. Gerçekten sanat yapıtlarına da kurgu, önem taşır. Yani bir olay dokusu yaratır.

Fantezilerini ve düşlerini kitaplarında, başka sanat yapıtlarında edindiği bilgi ve deneyimi devreye sokar. Oysa Ara Güler için fotoğraf kurgu değil belgeseldir. Onun düşündüğü gördüğü ve görmeyi dilediği dışımızdaki nesnel yeryüzünün yansıyan gerçek görüntüleridir. Bu işlem sonunda ortaya çıkan ürüne sanat deyip dememek ayrı bir konudur. Ama Ara Güler'in amacı, kurgu ile belgesel olanı ayırt etmektir, kendi yönünü kesin olarak belirtmektir Ara Güler çağımızın büyük yaratıcılarından.

Dünyaya Ara Güler gibi büyük sanatçılar gelmeseydi, biz fotoğrafa sanat diyemezdik. Ara Güler'in başka bir ustalık tarafı daha var. O da şudur; ışık avlama ışık bekleme, ışık seçme. Biz baktığımız zaman ışığın belki bir - iki rengini görebiliriz. O, ışığın yüzlerce renk katmanlarını fotoğraflarına yansıtmayı başarmıştır. Örnek verecek olursak, Ağrı dağının dibindeki bir köy evini gecenin saat on ikisinde ay ışığıyla birlikte ve evde yanan ışıkla birlikte çekmesi profesyonel bir usta işidir.





**Görsel 2.60: Ara Güler, Ağrı Dağı, 1965**

Ara Güler milyonlarca insanın fotoğraflarını çekti, onlar kimilerini tanıımıyordu. Ama içlerine girdi, dertlerine, sevinçlerine ortak oldu, onların yaşantılarını gelecek nesillere yani bizlere ve bizden daha sonrakilere aktardı. Bir gün Ara Güler ile Zeyrek' de fotoğraf çekerken mahalle camisinin imamıyla kavga ettik. Kavga etmemizin sebebi de namaz esnasında niye fotoğraf çekiyorsunuz diye hoca efendi bize bayağı kükredi. Tabi Ara Güler geri kalır mı! O da hoca efendiye misli misli kükredi. Ben kendisine şöyle bir soru sordum ‘Neden insanlarla birlikte çekiyorsun, insanlar çıksınlar bizde o zaman çekelim’ dedim. Otur evladım şuraya dedi ve bana ders niteliğinde şunları söyledi ‘Allah insanı niye yarattı, hayat olsun diye. Allah suyu niye yarattı, yaşam için yarattı. Bu örnekleri sen kendin düşün çoğaltabilirsin. Sonra bu camiler, kiliseler, havralar, yollar, köprüler, koca koca evler niye var? İnsanlar için var, insan olmasa bu caminin kilisenin fotoğrafını çekmişsin neye yarar? İnsan varsa her yerde ve her şeyde hayat vardır öyle ya!

Ara Güler, fotoğraflara can vermiştir. Ara Güler fotoğraflarında hayat vardır. Ara Güler fotoğraflarında Anadolu destanları vardır.



**Görsel 2.61: Ara Güler, H.Ozan Bilgiseren, Fatih Aslan, Osman Demir, Ağustos, 2018**

## SONUÇ

5 Mart 2013 Salı günü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adına oldukça önemli bir tarihtir. Ara Güler MSGSÜ Senatosu'nun aldığı karar doğrultusunda "Fahri Doktora" ünvanını o gün Tophane-i Amire Kültür Sanat Merkezi Beş Kubbe Salonu'nda gerçekleştirilen törende almış ve cübbesini giymiştir.

Aynı akşam Tek Kubbe Salonu'nda açılan "Ara Güler'e Saygı Sergisi" nin de küratörlüğünü tez danışmanım Prof. Ozan Bilgiseren yapmıştır. O günlerde ve bu sergi sayesinde 2016 yılının ortasına değin arşivinde kendisinin izniyle ilk ve son kez çalışma imkanı buldum. Bu uzun süreçte, Ara Güler'i kaybettiğimiz güne kadar gerçekleşen buluşmalarımızda danışman hocamla birlikte neredeyse her iki haftada bir Ara Kafe'de kendisi ile bir araya gelme şansımız oldu. Aramızda gelişen derin dostluk, samimiyet ile ilk kez 9 Şubat 2016 tarihinde Taksim Point Otel'de kaldığı odada kendisiyle uzun süreden beridir yapmayı planladığımız video röportaj serisinden ilkinin gerçekleştirdik. Danışmanımla birlikte bu proje için ilham kaynağımız: Alman kültür kanalı Arte'nin "Contacts" adlı video belgesel serisiydi.

Bu kısa belgesellerde gerçekleştirilen röportajlarla fotoğrafçılar hakkında edinilen bilgiler, kontak baskılar üzerinden irdelenmekteydi. Biz de Ara Güler gibi büyük bir isim henüz hayattayken ve uçsuz bucaksız arşivinin küçük bir kısmı bilinir durmaktayken, video röportajlarla ve ses kayıtlarıyla benzer bir şeyi yapmanın sorumluluğumuz olduğunu düşündük.

Bugüne kadar Ara Güler hakkında basılmış olan kitaplar, yapılmış belgeseller, yayınlamış makalelerde; ona dair genel anlamda bilinen şeyleri, onun mesleki özelliklerini derlenmiş biçimde ortaya koymuştu. Ancak Ara Güler’in profesyonel anlamda tam olarak nasıl çalıştığına dair oldukça az bilgi vardı. Ara Güler herhangi bir akademik eğitim almamasına, kariyerinin başındayken kendini besleyecek yeterli bilgiye rahatça erişememesine rağmen, büyük bir azimle; hem mekanik hem de karanlık oda yönleriyle fotoğraf ve belgeleme işini herkesten daha fazla özümsemiştir.

Bu çabalar kontak baskılarına nasıl yansımıştı? Örneğin kendisi bir konuyu izlerken ardışık olarak kaç pozlama yapmıştı? Belirli bir an için ne kadar bekliyor ve o anın oluşumundan önce ve sonra ortaya çıkan alternatif görseller neye benziyordu? Tek bir konuyu farklı varyasyonlarla belgeliyor muydu? Kadraj alıyor muydu ve ya kadraj olarak baskı yapıyor ise sebebi neydi? Ne tür formatları kullanmış ve ne tür tecrübeler edinmişti? Baskılarına karanlık odada herhangi bir müdahalede bulunuyor muydu? Farklı tür makinaların mekanik çalışma biçimlerinden yeterince yararlanabiliyor muydu? Tezde ele alınan sorular özetle bu tarz sorulardı. Görüşmeleri videoya alırken bunun bir özetini kısa bir belgesel yapımla birlikte uzun ve yazıya dönüştürülmüş bir versiyonunu da akademik bir tez olarak çalışmayı planlamıştık. Ancak Ara Güler ile gerçekleştirilen röportajlar umduğumuz gibi başarılı sonuçlar vermedi ve kendisine sorduğumuz sorular malesef sığ bir düzeyde kaldı. Aradan geçen uzun zamandan sonar, olumsuzluklara rağmen Ara Güler yerine dostları: İlber Ortaylı, Enis Batur, Merih Akoğul, Bruno Barbey, Coşkun Aral, Patrice Vallette ve Fatih Aslan onun kontaklarına, fotoğrafça yaşamına, teknik, estetik ve tarihsel açılarından ışık tutarak bu araştırmaya katkıda bulundular.

Bunun dışında 16 Şubat 2016’dan itibaren Ara Güler’den bizzat aldığım izinle altı ay kadar sürecek “büyük bir iş”e giriştim ve gönüllü olarak Ara Güler’in A4 boyutlardaki beş yüzden fazla kantağını her hafta sırtladığım orta boy bir masaüstü tarayıcıyı Güler

Apartmanı'nın ikinci katındaki ofisinde kurup, iş bitiminde de kaldırıp tekrar geri taşıma şeklindeki çalışma biçimiyle; belirli başlıklardaki oluşturduğum bu tez araştırması için tarama işlemlerini yaptım.

Bu zahmetli tarama işi aylar sonra bitti. Ayrıca Ara Güler'in dostları ile yapılan tüm bu görüşmeler ve teze konu edilen sınırlı sayıdaki kontak baskı hakkında şu özet sonuçlara ulaşıldı: Ara Güler “an” duygusuna fazlasıyla sahip keskin duyuları, güçlü sezgileri olan bir fotoğrafçıydı. Bu durum Ara Güler kontaklarına az ve öz sayıda yapılan pozlamalar olarak yansımıştır. Ara Güler anlık oluşan bir durumu uzun uzadıya peş peşe seriler halinde çekmemiştir. Olayın olduğu an, fotoğrafı yakaladığının bilinciyle deklanşöre basmış ve iskalamaksızın istediği fotoğrafı yakalamıştır. Kontaklarında oldukça az sayıda ve o an için kadrajında beliren iyi bir kompozisyon uğruna sebat ederek beklediği görülmektedir. Bu beklentiler esnasında kompozisyonu tamamlamak için sokaktan geçen insan, araç, mavna veya kedi ve benzeri unsurları kadraj içinde dinamizm oluşturmak ve bir tür ölçek olarak (referans vermek) amacıyla kullanmıştır. Bu bekleme anları Ara Güler fotoğraflarına estetik değerler katmıştır. Ara Güler kontaklarında sıkça rastlanan bir diğer durum onun çekmiş olduğu klasik Ara Güler fotoğraflarının pek çoğunun “tek kare” pozlandırma ile elde edilmiş olmasıdır.

Kendisine ilham veren ve zaman zaman İstanbul'da misafir ettiği meslektaşları, kişisel anlamda kendisini geliştirmesinde oldukça fayda sağlamıştır. (Marc Riboud, H.C. Bresson v.s) Onun kontaklarında bu dostluk açık bir şekilde, en tabii haliyle belgelenmiştir. Belki artan fazla kareleri bitirmek, belki de o anı ölümsüzleştirmek için olsa gerek; Ara Güler türk hamamını çekmek isteyen Marc Riboud'yu hamamda Marc Riboud fotoğraf çekerken “çekim arkası” biçiminde belgelemiştir. Keza H.C. Bresson'a ve Bruno Barbey'e dair pek çok çekim arkasının olduğu kontaklarında, dostluklarını pekiştiren anlar olarak kayıtlıdır. Bunun haricinde surlar bölgesinde yaptığı çekimlerde kadrajına merhum

eşi Perihan Kuturman'da girmiş olduğundan, kimi çekimlerde yanında başkalarının da bulunduğu bizzat kendisi tarafından belgelenmiştir. Ara Güler yine oldukça nadir biçimde, kimi negatiflerin son karelerinde (yine belli ki filmi bitirmek amacıyla) kendisini günümüzde özçekim (selfie) olarak adlandırılan biçimlerde cam-ayna vb. yansıtıcı yüzeylerden fotoğraflamıştır.

Ara Güler gençliğinin ilk yıllarında sinema sanatıyla yoğun biçimde ilgilendiği için sinematografik planlarla sahnelerin nasıl oluşturulduğuna kafayı yormuş biridir. Ayrıca sinema filmlerinin yıkandığı, kurutulduğu ve daha sonra da montajlandığı büyük şirketlerde, karanlık oda ve stüdyolarda çalışma imkanı edinmiş, tabiri caizse- işi mutfağında öğrenmiştir. Bunun haricinde aile mesleği olan eczacılık, ona karanlık oda kimyasalları hazırlamasında önemli bir ayrıcalık sağlamıştır. Bireysel olarak bir karanlık odaya sahip olma lüksü (o dönemlerde bunun için hatırı sayılır bir varıllık gerekmektedir) kendisini diğer fotoğrafçılardan bağımsız kılmıştır.

Diğer gazeteci ve foto muhabirleri, gazete ve basın merkezlerindeki karanlık odacılara filmlerini emanet ederken, Ara Güler kendi karanlık odasında “ideal şartlarda” 7/24 filmlerini yıkamış, kontak baskılarını almış ve agrandizördeki işlemleri gerçekleştirmiştir. Günümüzde dijital çağda: Kendi fotoğrafını çektikten sonra bunun post prodüksiyonunu yapmaktan anlayan, fotoğrafları temel prensipleriyle (tonal ve kompozisyon anlamında düzenleyen) bunu hızlıca işleyen, fotoğrafa dair bilgileri (captionları) dijital fotoğrafın içine (exif datalara aktararak) yazan, bunları düzenli biçimde arşivleyen ve bütün bu işlerin sonucunda, kendi fotoğrafını istediği renk düzenlemesiyle kendi eliyle iyi bir yazıcıda, kendi zevkine göre basabilen fotoğrafçı ne kadar makbul biriye, Ara Güler'de bütün fotoğraf çekme, geliştirme, basma, arşivleme sürecinde kendi işini kendi yapan, bütün işlem basamaklarına dair bilgi, beceri ve tecrübeye hakim bir kişi olması, onu sıra dışı bir fotoğrafçı olarak ön plana çıkarmıştır.

Ara Güler'in karanlık odadaki beceri bütünlüğü; aynı zamanda onun çekim yaparken de öz güvenini korumasını sağlamıştır. Bu yapı, onun negatiflerine az sayıda ve konunun özüne dair çekimler yapması şeklinde belirmektedir. Ara Güler'in negatifleri ve kontak baskılarında alternatif pozlamalara rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Ara Güler çekim yaptığı makinasında o an için tercih ettiği filmin ve pozlandırmada olduğu konunun kontrastına göre; çekim nihayetlendirildikten sonra ne tür bir banyo ile nasıl bir sonuç alacağına dair planlamayı zihninde önceden yapmaktadır. Negatif yoğunluklarından anlaşılmaktadır ki, kendi oluşturduğu karanlık oda disiplinine katı bir şekilde riayet etmiştir. Bu noktada o dönem Türkiye'de çalışan foto-muhabirlerinden ayrılmaktadır.

Ara Güler çekim yapacağı konunun teknik gereksinimlerini üst düzeyde karşılayacak optik ve mekanik yöntemlerden fazlasıyla yararlanmıştır. Örneğin perspektifin düzeltilmesi gereken kimi önemli tarihi yapı veya mimari unsurları, körüklü kameralarla büyük formatta fotoğraflamış ve akademik perspektifi mümkün olduğunca korumuştur. Birbirinden farklı formatta sahip olduğu makina ve teçhizatın hakkını vererek, fotoğraflayacağı konuya en uygun biçimde araç ve gereçleri “yerinde” kullanmıştır. Sahip olduğu kameralar ve ekipmanlarla ve onları kullanmadaki maharetiyle de çağdaşlarından apayrı bir yerdedir.

Bugün yaşadığımız dijital çağda foto-muhabirleri 35mm formattaki görüntü sensörlü DSLR veya aynasız makinalardan başka tür makinalar kullanmamaktadır. Yine bugün belki de ancak birkaç adet foto-muhabir ultra yüksek çözünürlüklü (orta format) dijital kameraya sahiptir. Bugün, körükle perspektif düzeteabilen orta ve büyük formatta dijital ekipmana sahip herhangi bir foto-muhabirin olup olmadığı bilinmemektedir. Çünkü bu teçhizatın astronomik fiyatı onu ancak özel olarak mimari ve arkeoloji fotoğraflayan kişilerce satın alınmasını gerektirmektedir. Ancak Ara Güler üst düzey bir foto-muhabirinin malzemelerinden kat kat ötede kendisine sağladığı teknik alt yapıya, hatırı

sayılır miktarlarda para harcamıştır. Bu ekipmanı kullanmak da bilgi, beceri ve tecrübe gerektirdiği için kendisini bu konularda da yılmadan eğitmiş ve kazandığı tecrübeyi mesleğine yansıtmıştır. Ara Güler kontaklarında belgelediği özellikle mimari yapılarda, büyük ve orta format makinaları beceriyle kullandığı kontaklarında görülmektedir.

Gün ışığıyla pratik biçimde kullandığı bir diğer makina çift bakaçlı (twin lens) kare boyutta negatif elde edilen orta formattaki kamerasıdır. Ara Güler özellikle neredeyse yarım yüzyıla yakın bir süre boyunca 360 derece açıyla gelişimine tanıklık ettiği Haliç bölgesindeki kayıkları, kayıkçıları, mavnaları ve bu bölgeye dair deniz yoluyla yapılan ticaret ve taşımacılığı bu tür orta formatlı kameralar ile belgelemeyi tercih etmiştir. Bunun temel nedeni, bu anlara yaptığı tanıklığı, o dönem için eldeki en pratik ve mevcut en yüksek çözünürlükte, keskinlikte kaydetmektir. Ara Güler bu bölgelerin fotografik olarak kıymetinin farkındadır ve zaman içinde yitip gideceğinin de bilincindedir. Haliç bölgesindeki fotoğraflarında arka planda yer alan İstanbul silüetleri ve ön plandaki günlük yaşamdan kesitler sunan portreler “evrensel olarak” İstanbul’a dair ve İstanbul ile anılan hikayeler anlattığı için Ara Güler’e “İstanbul’un Gözü” denmektedir. Keza tarihi yarımada, Eminönü, Karaköy, İstiklal Caddesi ve Galata bölgesi, Ara Güler fotoğraflarına en fazla konu edilen mekanlardandır.

Ara Güler ile özdeşleşen bir diğer teknik ekipman, yıllar içinde pek çok farklı modelini satın alıp başarıyla kullandığı Leica kamerasıdır. Ara Güler kontaklarında Leica ile fotoğrafladığı pek çok konunun orijinal hali kontaklara yansımıştır. Envanterinde bulundurduğu diğer formattaki büyük ve orta sıklet makinelerden kat be kat fazla bir biçimde, aktif görevde olduğu görevlerde Leica makinası kullanmıştır. Hafif ve pratikliği yüzünden günlük yaşamında kamerasını asla yanından eksik etmemiştir. Günlük yaşamın herhangi bir anında, yani foto-muhabirliğinin rutin görevlerinin haricinde kamerasından günün ve gecenin her saatinde yararlanmıştır.



Leica tarafından beş yıl önce sergisi ve basımı gerçekleştirilen “Eyes Wide Open! 100 Years of Leica Photography/ Gözler Sonuna Kadar Açık! Leica fotoğrafçılığının 100 yılı” adlı kitapta (sayfa 192-193) Ara Güler’e iki sayfa yer ayrılmış ve onun “yağ iskelesi” fotoğrafı, tarihi Karaköy köprüsündeki “bozacı” ve “elinde somunlar tutan kız çocuğu ve ağzına oyuncak silah namlusunu sokan erkek çocuğu” fotoğraflarından oluşan bir üçleme kullanmıştır. Seçilen bu fotoğraflar, sadece Ara Güler’in keskin zamanlama ve an yakalama yeteneklerinin temsilinin ötesinde, bu olaya mekanik ve optik olarak imkan tanıyan Leica’nın da ruhunu oldukça iyi bir biçimde temsil etmektedir. Röportajlarda Merih Akoğul’un belirttiği üzere; bu tür an yakalamaya en elverişli kamera başından beri Leica olmuş ve bu makina, Ara Güler’in maharetli ellerinde birbirinden farklı binlerce hikayeningerçekliği çarpıtmaksızın aktarılacak anlatılmasında, esaslı bir enstrüman olarak görev yapmıştır.

Ara Güler, çektiği fotoğrafların hiçbirine kadraj yapamamıştır. Leica kamera ile yaptığı negatiflerin kontaklarını sadece kontak baskı kağıdında “tam kare” biçiminde, çoğunlukla kırmızı ve bazen sarı mumlu kalem ile işaretlemeye bulunmuş ve bunları sadece seçmiştir. Ara Güler, Leica’nın düşük ışık koşullarında başarıyla çalışmasına o dönem muadil tüm makinelerden çok daha fazla güvenmiştir. Aynasız bir makinanın pozlama esnasında daha az sarsılması avantajından olsa gerek; geceleri yahut ışık koşullarının düştüğü anlarda, tripod taşımaksızın -serbest biçimde- “elde çekim” şeklinde gerçekleştirdiği pozlamalarıyla bundan yararlanmıştı.

Böyle anlardan biri -onun en meşhur fotoğraflarından- olan “İki sandalye” arkasından usulca hareket eden şehir hatları vapurudur. Bu fotoğraf sadece iki kare çekilmiştir. Meşhur olan karede, oldukça az hafif bir hareket netsizliği varken, kullanılmayan alternatifinde ufuk hattı hafifçe eğri ve kompozisyon değerleri tam değildir. Bu örnekten de iyi anlaşılacağı üzere Ara Güler uzun uzadıya bir konuyu takip

etmemektedir. Anlık olarak sezindiği yahut zihninde betimlediği karenin peşine tek atışta veya en az ıskartayla ulaşmayı kendine daima amaç edinmiştir.

Bruno Barbey'in belirttiği üzere, başta Ara Güler olmak üzere Magnum ve diğer dönemin önemli fotoğrafçıları tarafından kabul edilen temel prensiplerin başında, bu sezgisel durumdan yararlanarak fotoğraf çekme eylemi bulunmaktadır. John Berger'in "O ana adanmış" olarak tarif ettiği bu durumu, Ara Güler ve dönemdaşları, fotoğraf çekerken sıkça yaşamışlardır. Bunun sonucu olarak arşivlerde yer alan kontaklarda, bir konunun peş peşe onlarca kare ile fotoğraflanması ve arasından o eyleme denk düşen bir karenin pirincin taşını ayıklar gibi seçilmesi türünde bir mantık geçerli değildir.

Daha çok silahını çekip bir iki atışla hedefini vuran keskin atıcı gibi, eylemin gazete yahut dergi perspektifinden anlatıcı ve bilgilendirici biçimde, en önemlisi de "can alıcı" bir görsellikte belgelenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla foto muhabiri olarak, herbiri birbirinden farklı olan çekim durumlarında, hem bir satranç oyununda uygulandığı üzere, bir iki aşama sonraki hamlenin nasıl olacağı düşünülürken, diğer yandan sezgisel olarak keskin bir algıyla "an"ı yakalamaya hazır olmak gerekmektedir.

Bu arada şunu da belirtmekte fayda var: Ara Güler'in mesleğine başladığı 1950'lerden 1990'lara kadar, Türkiye'de film ve karanlık oda malzemeleri konusunda fotoğrafçılara her ne kadar kısıtlı imkanlar sunulmuş olsa da, Ara Güler'in yabancı ajanslarla yoğun biçimde çalışmasından ötürü, bu konuda herhangi bir film veya karanlık oda malzemesi sıkıntısı çektiği söylenemez.

Ara Güler'in kontak baskıları ve negatiflerinde, nihai fotoğrafa en az kare ile

ulaşması, onun tasarruf yapmasından ötürü değil geliştirdiği bir tür üst düzey içgüdü ile “attığını vurmakta” olan bir foto-muhabir olmasıyla ilişkilidir. 35mm formattaki kontaklarında rastlanan ve en klasik anlamda, “Ara Güler Fotoğrafları” olarak tanımlanan negatiflerin devamlarına bakıldığında, herhangi bir farklı olaya veya ardışık olarak aynı negatifte yer alan bir diğer klasik Ara Güler karesine rastlanmamıştır.

Ara Güler’in arşivinde yer alan 35 mm, orta ve büyük format negatifler ve bunlara ait kontak baskılarda rastlanan en büyük sıkıntı, bu negatiflerin vakti zamanında birbirini takip eden şeritler halindeyken –muhtemelen dış taleplerle- bağlı buldukları negatif sıralamasından ayrı tutularak, “seçilmiş” sınıflara ayrılarak özel kutulara konulmuş olmasıdır. Gerçekte ve hakkını vererek yapılması gereken bir arşivlemede Ara Güler’e ait negatif şeritlerinin tümünün, müteakip bir şekilde birbirini takip eder biçimde ve o makaraya dair tüm karelerin ve bilgilerin kontakları alınarak arşivlenmesi gerekmektedir.

Ancak Ara Güler kendi karanlık oda çalışma prensipleri ve kendine has arşivleme yöntemiyle, oldukça uzun bir süre önce bu negatifleri bir nevi bağlamından kopararak koruma altına almıştır. Bunu neden yaptığı barizdir. En iyi karelerini bir arada tutarak kendisinden hızlıca talep edilen görsellere anında erişmesi önemli bir durumdur. Ancak bu “seçilmiş” negatifler ve kontaklar haricinde o makaraların devamındaki görüntülerin, Ara Güler’in arşivinde halen yer alıp almadıkları yahut dünyanın herhangi bir köşesine yollanıp yollanmadıkları muammadır.

Ara Güler’in kimi önemli fotoğrafları, çekim noktasından birden çok defa çekerek fazladan elde ettiği negatifleri mecbur kaldığında ve nadiren orijinal negatif olarak (kitabı yapacak) yayın kuruluşuna gönderdiği bilinmektedir. Muhtemelen Ara Güler’in elinden çıkma pek çok negatif ve kontak baskılar, çeşitli medyaların arşivlerinde sahibinin Ara

Güler olduğu belirli yahut belirsiz biçimde yer almaktadır. Ara Güler’in özellikle orta format kontak baskılarında sıkça kırmızı mumlu kalemle yapmış bulunduğu çizimler ve kontak baskı üzerine attığı dikey veya yatay kadrajlar, bu fotoğrafların önemli dergiler için çekildiğini ortaya koymaktadır. Ara Güler bu tür önemli (örneğin yurt dışı için gerçekleştirilen İstanbul’a dair) çekimlerde işi baştan sıkı tutarak, o dönemde belgesel fotoğrafçıların pek başvurmadığı şekilde orta format kamerayla fotoğraflar çekmiştir.

Bu tür bir yaklaşıma başvurmasının temel sebebi fotoğrafın dergi sayfa yapısına göre “çift sayfa” veya “kapak” yahut içinden detay alınabilecek bir şekilde, önceden farklı biçimlerde kadraja müsait olarak peşinen fotoğraflanıyor olabilmeydi. Bu yüzden Ara Güler kontak baskılarında en çok kırmızı mumlu kalemle yapılan işaretlemeler onun orta format filmlerine ait kontaklarında rastlanmaktadır. Bu noktada topluma mal olan ve belleklerde Ara Güler’in attığı kadraj ile yer edinmiş bulunan kimi orta format görsellerin kadrajı yapılmamış orijinal hallerini görmek; bir miktar yadırgama hissiyle karışık olarak insanı düşünmeye sevk etmektedir.

Ara Güler’in kontak baskılarında, özellikle 35mm Leica’sını kullanarak çekmiş bulunduğu portelerinde, örneğin “Yaratıcı Amerikalılar” serisinde, insan unsuruna ne derecede önem verdiği açıkça görülmektedir. Enis Batur’un da kendi deneyimini röportajlarda aktardığı üzere; fotoğraflamaya karar verdiği bir insan ile doğrudan, gerçek ve samimi bir ilişki içinde olma durumu kontaklarına yansımaktadır. Konu ettiği portrelerle gerçekleştirdiği samimi temaslar ve kendisini kısa süre sonra fotoğraflayacağı modeline alıştırmaya süresi sayesinde gardı düşen taraf, zaten dünya çapında önemli olduğu herkes tarafından bilinen Ara Güler’e oldukça gerçek ve maskesiz olarak, herhangi bir farklı tavır ve tutum takınmaksızın pozlar vermiştir.

Bu pozlar, Ara Güler'in kontak baskısını yapmış olduğu ünlülerin 35 mm negatif serilerinde, birbirinden ayırlamayacak derecede sakin, samimi ve gerçek kesitler (kareler) sunmuştur. Örneğin Arthur Miller kontaklarından sadece Ara Güler tarafından işaretlenmiş bir kare haricinde de seçilebilecek alternatif bir başka kare de oldukça iş görür bir portre olabilecek durumdadır. Bu noktada Ara Güler'in insan fotoğrafları ve portreleri çekerken gösterdiği yaklaşım biçimi, onun kent yaşamına dair açık havada çektiği ve sezgisel olarak gerçekleşen fotoğraf biçiminden oldukça farklıdır.

Coşkun Aral'ın da belirttiği gibi, kontaklar bir fotoğrafçının özeldir. Bu özel alanda, fotoğrafçıya dair tüm başarı ve başarısızlıklar kontaklar üzerinde açıkça görülebilir. Ara Güler'in kontaklarında, başarısızlıktan ziyade onun çok yönlülüğü algılanmaktadır. Film rulolarında yer alan önemli çekimlerin ardından, oldukça sıradan İstanbul'a ait şehir görselleri de sıkça gözlemlenmektedir. Klasik Ara Güler fotoğrafı kategorisine girmeyecek türdeki bu karelerin başka bir günde yahut zamanda, çekildikleri kontaklar üzerinde görülebilir. Buradan Ara Güler'in kimi zaman filmlerini bitirmek için aceleci davranırken, genelde sakin bir tavırla ertesi gün veya bir sonraki çekim için filmin devamını kullanmış olduğu görülmektedir. Film rulolarını bitirmek için fazlaca çekimler yaptığı kategori onun meşhur portreleridir.

İlber Ortaylı'nın belirttiği üzere, kimi zaman ilgisini çeken lirik manzaralar ona nostaljik gelmiştir ki, İstanbul gibi sürekli göç ile büyüyen ve değişmekte olan bir kent için, bu tür bir yaşamın nasıl kolayca silindiğini Ara Güler iyi bilmektedir. Ara Güler'in Tarlabası yıkımını belirli bir öz disiplinle fotoğraflama çalışması da, ayı oynatıcılarını orta formatla çekme zahmetine girmesinden gayet açık biçimde; bu belgeleme işlemini elindeki en üst teknik malzemeye yapma çabasına giriştiği olarak okunabilir. Yine İlber Ortaylı'nın anlatımıyla, kent içinde insan hareketliliği ve dönemi yansıtan iş, güç ve çabaların, İstanbul halkı portreleri üzerinde okunması Ara Güler sayesinde

gerçekleşmiştir. Ara Güler sadece ünlüleri değil sıradan insanları da, örneğin uzun boyuyla İstanbul'un 1950'lerdeki simgelerinden biri olan milli piyango satıcısı Uzun Ömer'i kişisel arşivi için belgelemiştir. Sait Faik'in kısa bir hikayesine de konu olan Uzun Ömer, Ara Güler'in kontaklarında yer almaktadır.

Bunlar dışında, bu araştırma çerçevesinde Ara Güler'e ait negatif filmler incelenirken farkına varılan bir diğer gerçek ise, bu malzemelerin aradan geçen zaman içinde oksidasyon ile yıpranmaya ve deformasyona uğramaya başladıklarının tespiti olmuştur. Ara Güler, zamanına kendi filmlerini geliştirirken ve baskılarını bizzat yaparken gerekli ihtimamı göstermiştir. Fakat aradan geçen yıllarda, film üzerindeki gümüş tabakalar aşınmaya başlamış ve kimi önemli fotoğrafları yok olmanın eşiğine gelmiştir. Dolayısıyla bu tür kritik eşikte sınıflandırılacak negatiflerin, ivedilikle dijital ve de analog yöntemlerle restorasyonu veya müdahale edilerek iyileştirilmesi gerekmektedir. Ara Güler kültürler ve kuşaklar arası nitelikli bir bağ kuran özel bir insan olduğu için, sadece Türk toplumu adına değil, dünya için de önemli fırsatlar yaratmıştır. Arşivlerinde bir zamanların yaşamından zengin kesitler sunan bolca materyal bulunmaktadır.

Çektiği bütün fotoğraflar kıymetlidir. Ancak tamamı da Ara Güler klasik kareleri olarak algılanmamalıdır. Kendisi, zamanında bunları sap ve saman olarak ayrıştırmış, önemli gördüğü kontakları, negatifleri koruma altına almıştır. Ancak içinde yaşadığımız zamanın -ucu oldukça açık- bir süreç olduğu hepimizin malumudur. Dolayısıyla bir zamanlar Ara Güler tarafından "yeterince iyi olmadığı" düşünülerek elenmiş olan ve arşivi dışında tutulan tek bir kare fotoğraf, gün gelir içinde barındırdığı tarihsel belge değeri ya da kişisel sebepler veya aradan geçen süreç içinde oluşan bambaşka yeni koşullar altında değer, önem ve yeni anlamlar kazanabilir.

Bu ve benzeri fotoğrafların ve fotoğraf hikâyelerinin Ara Güler arşivleri içinden keşfedilmesi, ancak araştırmacıların ilgisine ve yoğun çabalarına bağlıdır. Bu aşamada olayın ipuçlarını barındıracak ve olay örgüsünün aşamalarını ve izinin sağlıklı biçimde sürülmesini sağlayacak en önemli unsur, Ara Güler kontakları olacaktır.



## KAYNAKLAR

### Kitaplar

Batur, E. (2015). **Cinlerin İstanbulu**. İstanbul, : Remzi Kitabevi

Beegan, G. (2008). **The Mass Image: A Social History Of Photomechanical Reproduction in Victorian London**. UK: Palgrave Macmillan

Brennan, P. (1994). **The Camera Obscura and Greenwich**. London, UK: National Maritime Museum

Bodur, F., Göktan, M. Ç. (2016). **Fotoğraf Tarihi**. Eskişehir, Türkiye: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Eder, J.M., (1978). **History of Photograpy**. (3th ed. ) Çev: Edward Epstein, New York, USA : Dover Publications, INC.

Editors of Life, ( 2011) **LIFE 75 Years: The Very Best of LIFE**. USA: Reed Elsevier Publishing

Flattau, J. Gibson, R. Lewis, A. (1980) **Contact Theory**. New York, USA: Lustrum Press

Gökgöz, A. (1977). **Fotoğrafçılık**.İstanbul: Afa Matbaacılık

Hammond, J.H. (1981). **The Camera Obscura: A Chronicle**. Florida,USA: CRC Press

Hannavy, J. (2008). **Encyclopedia of Nineteenth- Century Photography**. New York: Taylor & Francis Group

Kılıç, L. ( 2009). **Fotoğraf ve Hareketli Görüntü Tarihi**. Eskişehir, Türkiye: Anadolu Üniversitesi Yayınları



- Koetzle, M.H. (2014). **100 Years Of Leica**. Germany: Leica Camera AG
- Lubben, C. (2014). **Magnum Contact Sheets**. London, UK: Thames and Hudson Ltd.
- Miller, R. (2012) **Magnum**. Çev. Tamer Tosun, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Modiano, A. (2007). **Fotoğraf Tarihine Giriş**. İstanbul: Yayın Evi.
- Osterman, M. (2007). **The technical evolution of photography in the 19th century**.
- Micheal R. Peres, M. R. (2007). **The Focal Encyclopedia of Photography 4th Edition** içinde (s.27-28). Oxford: Focal Press.
- Özön, N. (2000). **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Parlatır, İ. (1998). **Türkçe Sözlük**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Pickover, C. A. (2011) **The Physics Book**. New York, USA: Sterling Publishing Co Inc.
- Schilling, D.A. (2015). **Made in Rochester**. New York, USA: Pancoast Publishing
- Tavlaş, N. (2009). **Foto Muhabiri Ara Güler**. İstanbul: Fotografevi
- Tungate, M. (2006). **Media Monoliths: How Great Media Brands Thrive and Survive**. UK: Kogan-Page
- Vezzosi, A. (2002). **Leonardo da Vinci, Evren Bilimi ve Sanatı**. Çev. Nami Başer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

### **Dergiler**

Journal; History of Photography, Volume 29, 2005 - Issue 2

Life magazine John di Folco Pages 207-208, 19 Jan 2015

## **Elektronik Medya**

[https://en.wikipedia.org/wiki/Bitumen\\_of\\_Judea](https://en.wikipedia.org/wiki/Bitumen_of_Judea)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Camera\\_obscura](http://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura)

Pre-Nineteenth Century History of Optics Motivating Eye Care Technology, Karan R. GreggAggarwala,2013,:2)

[https://www.slideshare.net/slideshow/embed\\_code/key/31c05V1Exyah3s](https://www.slideshare.net/slideshow/embed_code/key/31c05V1Exyah3s) Erişim tarihi: 15.11.2018

<https://www.britannica.com/topic/Life-magazine> Adam Augustyn, Managing Editor.

[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life\\_\(magazine\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Life_(magazine))

<https://www.britannica.com/topic/Paris-Match>

<http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=1555>

Doble,R. (2013). A brief history of light and photography “cited in is it art or is it documentary?” by DR. Benita R. van Winkle, Assitant Art professor, High Point University, Art Deparment, North Carolina, Usa: 2016  
<https://unc.academia.edu/RickDoble/CurriculumVitae>

<http://www.gordonparksfoundation.org/artist/biography>

## **Kişisel Görüşmeler**

Ortaylı, İ. (11 Eylül 2018). Kişisel görüşme. İstanbul

Aral, C. (17 Ocak 2019). Kişisel görüşme. İstanbul

Akoğul, M. (28 Eylül 2018). Kişisel görüşme. İstanbul

Batur, E. (28 Eylül 2018). Kişisel görüşme. İstanbul

Barbey, B. (30 Eylül 2018). Kişisel görüşme. Bursa

Vallette, P. (17 Ocak 2019). Kişisel görüşme. İstanbul

Sağdıç, O. (11 Aralık 2018). Kişisel görüşme. Kocaeli

Aslan, F (23 Şubat 2019) Kişisel Görüşme. İstanbul

### **Tez**

Bilgiseren, O. (1998) **Fotoğrafik Duyarkat; Film ve Teknolojik Evrim.** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Nilgün Sim Söldür, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, Fotoğraf Programı, İstanbul.

## ÖZGEÇMİŞ

1971 İzmit doğumlu olan Osman Demir lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü'nde tamamlamıştır. Yüksek lisans eğitimine aynı bölümde devam etmektedir.

"Realm- Eyes On / Monat der Fotografie Wien", "Moon and Star's Young Photographers", "Tüyap Sanat Fuarı", "Antakya Bienali" gibi birçok ulusal ve uluslararası platformda çalışmalarıyla yer almıştır.

Fotoğraf, enstelasyon ve video projeleri üreten Demir, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

## Sergiler

2019- "Geçmiş-Gelecek" sergi, Galeri Binyıl, İstanbul

2018- "Sürgün", Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü sergisi, Galeri Binyıl, İstanbul

2018- "Öğretim elemanları Sergisi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Antre Sanat Galerisi, Kocaeli

2018- "Wall of Distopia" sergi, Digital Obscura, 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye

2018- "Şeylerin Ciddiye Alındığı Aşağıdaki Yaşam", sergi, 8. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali, Bursa

2017- "Ütopya", "Kısa Kenar" kolektifi küratörlüğü, 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye

2017- "Ütopya" sergi, Digital Obscura, 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye

2017- “Çarşılar Alışveriş” Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü öğrencilerinin sergi küratörlüğü, Bursa

2017- “sosyete pazarı” sergi, 7. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali, Bursa

2017- “ Salamis” sergi, International Stereoscopic Union, The ISU World Congress, Los Angeles, USA

2016- “Salamis” sergi, Lomography Türkiye, Beyoğlu, İstanbul

2016- “Sürgün” projesi ile Leica Büyük Ödülü, Photokina Fuarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü, Köln , Almanya

2016- “Geçmiş-Gelecek”, Aksanat’ın düzenlediği “ Akbank Günümüz Sanatçıları” sergisi, İstanbul

2015- " Göçmenin Doğası Üzerine" 5. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali, Bursa

2015- “Belleğin Yaşamı”, Digital Obscura, 24. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye

2014- “Sweet Boy”, Digital Obscura, 24. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye

2014- “Romanlar” kişisel sergi, Beşiktaş Belediyesi’nin düzenlediği ‘Uluslararası Sanat Günleri’, İstanbul

2013- “Değişim-Çingeneler”, Yakın Doğu Üniversitesi 8. Uluslararası Fotoğraf Günleri, Lefkoşa, KKTC

2013- “Gypsies”, “Moon and Star’s Young Photographers” Yarışması, Birincilik Ödülü, Boston, USA

2012- “Photokina Fuarı” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Asistanlık, Köln, Almanya

2012- “Telefon”, Enstalasyon, Antakya Bienali, Antakya

2012 – “Meeting Room” video enstalasyon, “Realm”, Eyes On – Monat der Fotografie  
Wien, Viyana, Avusturya

### **Konferans**

Heritage İstanbul 2019 Restorasyon, Arkeoloji ve Müzecilik Teknolojileri Fuarı &  
Konferansı, Konuşmacı