

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

FOTOĞRAF SANATINDA YENİ NESNELİK

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20096407
Volkan KIZILTUNÇ

Danışman
Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2019

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

FOTOĞRAF SANATINDA YENİ NESNELİK

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20096407
Volkan KIZILTUNÇ

Danışman
Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2019

Volkan KIZILTUNÇ tarafından hazırlanan **FOTOĞRAF SANATINDA YENİ NESNELLİK** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 21/06/2019

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Seçkin TERCAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi E. Ceren UZUN UYSAL



Jüri Üyesi : Doç. Çağrı SARAY (Marmara Üni.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	VI
GÖRSEL LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1
1. FOTOĞRAF TARİHİNDE NESNELLİĞİN İZLERİ.....	5
1. 1. İLK PORTRE FOTOĞRAFÇILARINDA NESNEL YAKLAŞIMLAR.....	5
1. 2. FOTOĞRAFIN NESNEL BİR BELGE OLARAK KULLANIMI.....	15
1. 3. EUGENE ATGET.....	33
2. YENİ NESNELLİK.....	38
2. 1. YENİ NESNELLİĞİN TOHUMLARI.....	38
2.1.1. Weimar Dönemi'nin Siyasi tarihi.....	38
2.1.2. Weimar Cumhuriyeti'nde Fotoğraf.....	44
2. 2. ALMAN FOTOĞRAFINDA YENİ NESNELLİK AKIMI.....	49
2.2.1. Yeni Nesnelliğin Özellikleri.....	49
2.2.2. Karl Blossfeldt.....	51
2.2.3. Albert Renger-Patzsch.....	55
2. 3. AUGUST SANDER.....	60
2. 4. NESNEL FOTOĞRAFIN TEMSİLCİLERİ.....	72
3. BERND VE HILLA BECHER VE NESNEL FOTOĞRAF.....	78
3. 1. BERND VE HILLA BECHER'İN FOTOĞRAF ANLAYIŞI.....	78
3. 2. BECHER'LERİN FOTOĞRAF ANLAYIŞI ve YENİ NESNELLİK.....	92
4. DUSSELDORF FOTOĞRAF OKULU VE DEADPAN.....	101
SONUÇ.....	117
KAYNAKLAR	119
ÖZGEÇMİŞ.....	122

ÖNSÖZ

Uzun yıllardır ilham aldığım Alman fotoğraf anlayışının etkisiyle başladığım bu yüksek lisans tezinde anlattığım temaları zaman içerisinde kendi fotoğraf ve video çalışmalarım da sıklıkla kullanmaya başladım. Tipoloji, nesnellik, sıradan olanın fotoğrafa yansıtılması ve deadpan fotoğraf gibi kavramları incelemek için başladığım yolculukta bu anlayışların birbirleriyle olan bağlantılarını araştırmaktan büyük keyif aldım. Aynı zamanda, İki dünya savaşı arasında Almanya'da Weimar döneminde üretilmiş olan kavramsal fikirlerin sanatçıları nasıl etkilediğini görüp heyecan duydum ve tüm bu öğrendiklerim bir sanatçı olarak kendimi ve yaşadığım toplumu daha iyi tanımamı ve tarif etmemi de sağladı.

Tez çalışmam boyunca, yönlendirmeleri, önerileri ve desteğiyle emeğini esirgemeyen danışmanım Prof. Seçkin Tercan'a, çalışmamın planlanması ve hazırlanması konusunda yardımcı olan Doç. Tuna Uysal'a ve diğer tüm arkadaşlarıma, Alman fotoğrafının bilinmeyen yönlerini keşfetmek için bana yardımcı olan küratör Andreas Rost'a, yaşamımda bana yol gösteren ve sabırla yanımda olan ve tezimin son hale gelmesinde büyük desteği olan eşim Elvan Ekren'e katkıları ve yardımları için çok teşekkür ederim. Yaşadığı toplumdaki hızlı değişimleri, nesnel bir şekilde fotoğrafları aracılığıyla aktarmak için hayatlarını bitmeyen proje düsturuna adanmış olan ve hayatı, toplumu ve fotoğrafı anlamamda bana kılavuzluk etmiş fotoğrafın büyük ustaları Eugene Atget, August Sander ve Bernd ve Hilla Becher'i saygıyla anıyor ve bu tezi erken bir şekilde kaybettiğimiz belgesel fotoğrafçı arkadaşım Cem Ersavcı'ya adıyorum.

Volkan Kızıltunç, 2019

İstanbul

ÖZET

Nesnel Fotoğraf fotoğrafçının kendisini rasyonel, analitik, hassas bir gözlemci konumunda gördüğü, işlediği konuları yansıtırken duygusal ve öznel bir tavırla yaklaşmadığı, toplumu ve etrafında olanları bir bilim adamının bakış açısıyla incelikle, sabırla, estetize etmeden, yüceltmeden, yermeden, romantize etmeden, duygusal davranmadan gözlemlediği, incelediği, çözümlendiği, sınıflandırdığı, ve uzun soluklu projeler sürecinde üretip, çoğu zaman tipolojik olarak düzenlediği bir anlayışı ifade eder. "Yeni Nesnellik / Neo Sachtlichkeit" ise Weimar Dönemi diye tabir edilen ve 1918 ile 1933 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkmış bir fotoğraf ve sanat akımıdır. Özellikle resim alanında kendini gösteren ve Adolf Mensel, Max Lieberman gibi sanatçıların öncülüğündeki "Yeni Nesnellik" akımı I. Dünya Savaşı'ndan mağlup olarak ayrılmış ve savaştan büyük psikolojik yaralar alarak dönen genç sanatçıların duygularını harekete geçirmeyecek bir arayışla yöneldikleri bir akımdır. Ancak bu tez içerisinde "Yeni Nesnellik" akımının resim alanındaki kısmı dışarıda bırakılmış, fotoğraf sanatı içerisindeki "Yeni Nesnellik" incelenmiştir. "Neo Sachtlichkeit" Almandan İngilizce'ye "New Objectivity" ve Türkçe'ye de "Yeni Nesnellik" olarak çevrilmiştir. Fotoğraf alanında etkin olmuş olan "Yeni Nesnellik" Akımı ise üç önemli figürün etrafında şekillenmiştir. Bunlar Albert Renger-Patsch, Karl Blossfeldt ve August Sander'dir. Almanya'da I. Dünya Savaşı sonrası dönemde etkin olarak görülen bu akımın resimdeki temsilcileri kendilerini bu akım çerçevesinde tanımlayıp kolektif olarak hareket ederken, fotoğraf alanındaki temsilcileri bireysel olarak işler üretmişler ve kendilerini bu akım çevresinde konumlandırmamışlardır. Bu konumlandırma ve tanımlama Walter Benjamin'in 1931 yılında yazdığı "Fotoğrafın Kısa Tarihi" kitabında ilk olarak anılmaktadır.

Tezin ilk bölümünde fotoğrafın icadı olan 1839 ile 1920'lere kadar geçen dönemde nesnel fotoğraf ve nesnellik adına fotoğraf tarihindeki örnekler ve özellikle Eugene Atget incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde "Yeni Nesnellik" akımı, Albert Renger-Patsch, Karl Blossfeldt ve daha kapsamlı bir şekilde August Sander incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümünde ise "Yeni Nesnellik" akımının geçtiği dönemlerde diğer ülkelerdeki nesnel fotoğraf örnekleri, Almanya'da 1960'lardan itibaren tipoloji ve nesnellik üzerine çalışmalar gerçekleştiren Bernd ve Hilla Becher'in

işleri ile "Yeni Nesnellik" akımı arasındaki bağlar incelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde ise Dusseldorf Fotoğraf Okulu'nda Bernd ve Hilla Becher'den eğitim almış bazı fotoğrafçıların nesnel fotoğraf ve deadpan kavramlarıyla ilişkili olarak işleri ve çağdaş fotoğraf sanatçılarından deadpan örnekleri verilmiştir. Tezde farklı bölümler içerisinde özellikle Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag ve John Berger'in fotoğraf üzerine yazdığı metinler, fotoğraf ve nesnellik arasındaki ilişkiyi incelememde bana rehberlik etmiştir.

Bu tez ile; 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkmış bir fotoğraf ve sanat akımı olan "Yeni Nesnellik" in metodolojik, estetik, kavramsal ve tarihi özellikleri ele alınmış; Bernd ve Hilla Becher'in "Yeni Nesnellik" akımının devamı niteliğinde olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Nesnel Fotoğraf, Nesnellik, Yeni Nesnellik, Tipoloji, Deadpan, Straight Photography

ABSTRACT

The Objective Photograph signifies a mentality in which the photographer sees himself as a rational, analytic, sensitive observer, who does not approach the subjects he deals with in an emotional and subjective manner, but observes, examines, analyzes, classifies and arranges the society and what happens around it typologically through the process of long-term projects without aestheticizing, glorifying, criticizing or romanticizing them, via the perspective of a scientist in a graceful and patient way. "New Objectivity / Neo Sachlichkeit" was an art movement which took place in Germany during the period of Weimar Republic between 1918 and 1933. The "New Objectivity" movement, which was seen especially in the field of painting and led by artists such as Adolf Mensel and Max Lieberman, was a movement towards which young artists who were defeated in World War I and returned from the war with psychological wounds gravitated in a quest that would not mobilize their feelings. However, in this thesis, the "New Objectivity" movement in the field of painting was excluded and the "New Objectivity" in photography was examined. "Neo Sachlichkeit", translated from German into English as "New Objectivity", has been translated into Turkish as "Yeni Nesnellik". The "New Objectivity" movement, which was active in the field of photography, was shaped around three important figures: Albert Renger-Patsch, Karl Blossfeldt and August Sander. While the representatives of this movement in the field of painting, which was active in the post-World War I Germany, defined themselves within the framework of this movement and acted collectively; the representatives in the photographic field produced individual works and did not position themselves around this movement. This positioning and description was first mentioned in Walter Benjamin's 1931 book *A Brief History of Photography*.

In the first chapter of this thesis, objective photography, examples from the history of photography in terms of objectivity, particularly Eugene Atget and his works were examined through the period between 1839, in which photography was invented, and 1920s. The "New Objectivity" movement, Albert Renger-Patsch, Karl Blossfeldt and notably August Sander in a more comprehensive way were examined in the

second chapter. In the third chapter, examples of objective photography seen in other countries during the period of "New Objectivity" movement, the links between the "New Objectivity" movement and the works of Bernd and Hilla Becher, who worked on typology and objectivity in Germany since the 1960s were discussed. In different parts of the thesis, especially Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag and John Berger's texts on photography guided me to examine the relationship between photography and objectivity.

This thesis aims at revealing the methodological, aesthetic, conceptual and historical features of the "New Objectivity" being a photography and art movement that emerged in Germany in the 1920s and putting forth that Bernd and Hilla Becher are the continuation of the "New Objectivity" movement.

Keywords: Photography, Objective Photography, Objectivity, New Objectivity, Typology, Deadpan, Straight Photography

GÖRSEL LİSTESİ**SAYFA NUMARASI**

Görsel 1.1: Jack Louis Mande Daguerre, Temple Bulvarı	5
Görsel 1.2: William Henry Fox Talbot, Açık Kapı	7
Görsel 1.3: John Adams Whipple, Ay	9
Görsel 1.4: Andre-Adolphe-Eugene Disderi, Jose Manuel Hidalgo'nun portreleri	11
Görsel 1.5: David Octavius Hill ve Robert Adamson, "Alexander Rutherford, William Ramsay ve John Liston	12
Görsel 1.6: Nadar, Dönen Otoportre	13
Görsel 1.7: Etienne Carjat, Charles Baudelaire	14
Görsel 1.8: Heinrich Tönnies, 4 Genç Demirci	14
Görsel 1.9: Francis Frith, El-Gize Piramitleri (Güneybatıdan)	17
Görsel 1.10: Francis Bedford, At Meydanından Aya Sofya Camii	18
Görsel 1.11: Francis Bedford, Galata Kulesi ve Çevresindeki Mezarlık	19
Görsel 1.12: Francis Bedford, Perseus	20
Görsel 1.13: Roger Fenton, Ölümün Gölgesinin Vadisi	22
Görsel 1.14: Roger Fenton, Ömer Paşa	22
Görsel 1.15: Alexander Gardner, Bir Keskin Nişancının Son Uykusu	24
Görsel 1.16: Alexander Garner, Abraham Lincoln	26
Görsel 1.17: Alexander Gardner, Lewis Payne	26
Görsel 1.18: Alexander Gardner, Lincoln Süikastçilerinin İdamı	27
Görsel 1.19: Timoty O'Sullivan, Chelle Kanyonundaki Antik Harabeler	28
Görsel 1.20: Bruno Braquehais, Vendome, Paris Komünü	29
Görsel 1.21: Disderi, Öldürülmüş Komüncüler Tabutlarında	30
Görsel 1.22: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, Tutukluların Portreleri	31
Görsel 1.23: Anfonse Bertillon, Anfonse Bertillon'un Portresi	32
Görsel 1.24: Anfonse Bertillon, Bertillon'un Fizyonomik Özellikler tablosu	32
Görsel 1.25: Eugene Atget, Cornet of Rue due Seine and Rue de'Elchaunde	34
Görsel 1.26: Eugene Atget, Sokak Satıcısı	36
Görsel 1.27: Eugene Atget, Sokak Satıcısı	36
Görsel 1.28: Berenice Abbott, Eugene Atget	37
Görsel 2.1: August Sander, Ressamın Karısı, Helen	40
Görsel 2.2: August Sander, Ressam Anton Raderscheidt	41

Görsel 2.3: August Sander, Nasyonel Sosyalist	43
Görsel 2.4: László Moholy-Nagy, Scandinavia	45
Görsel 2.5: László Moholy-Nagy, Fotogram	46
Görsel 2.6: Heinrich Hoffmann, Adolf Hitler Münih'te	48
Görsel 2.7: Karl Blossfeldt, Plate 80	52
Görsel 2.8: Karl Blossfeldt, Dipsacus laciniatus	53
Görsel 2.9: Karl Blossfeldt, Aesculus, Parviflora	53
Görsel 2.10: Karl Blossfeldt, Papaver Orientalis	54
Görsel 2.11: Karl Blossfeldt, Thorned, Bulbous plant	54
Görsel 2.12: Albert Renger-Patsch, Zeche Heinrich-Robert	56
Görsel 2.13: Albert Renger-Patsch, Bautechnik	57
Görsel 2.14: Albert Renger-Patsch, Ayakkabı İmalatı İçin Düz Ütüler	59
Görsel 2.15: August Sander, Genç Çiftçiler	61
Görsel 2.16: August Sander, Kilise Üyesi Adayı	62
Görsel 2.17: August Sander, Duvarcı Ustası	63
Görsel 2.18: August Sander, Patlama Kurbanı	65
Görsel 2.19: August Sander, Cüceler	66
Görsel 2.20: August Sander, Boksörler	68
Görsel 2.21: August Sander, Havacı	69
Görsel 2.22: Paul Schultze, Nordik Güzellik Kitabından	70
Görsel 2.23: August Sander, Sirk Sanatçısı	71
Görsel 2.24: August Sander, Noter	71
Görsel 2.25: Berenice Abbott, Pike and Henry Street, New York City	74
Görsel 2.26: Paul Strand, Genç Erkek, Gondeville France	75
Görsel 2.27: Walker Evans, Metro Portreleri	76
Görsel 2.28: Walker Evans, Ana caddede küçük bir kasabada parketmiş araba	77
Görsel 3.1: Otto Steinert, Tek Bacakla Yürüyen	79
Görsel 3.2: Michael Schmidt, Berlin-Stadtbilder	79
Görsel 3.3: Bernd ve Hilla Becher, Su Kulesi, Trier-Ehrang	82
Görsel 3.4: Bernd ve Hilla Becher, Gaz Tankları	84
Görsel 3.5: Bernd ve Hilla Becher, Soğutma Kuleleri,	86
Görsel 3.6: Bernd ve Hilla Becher, Havalandırma Kuleleri / İngiltere	87
Görsel 3.7: Bernd ve Hilla Becher, Gas Depoları	89

Görsel 3.8: Bernd ve Hilla Becher, Siegen Bölgesindeki Ahşap Çerçevesi Evler	91
Görsel 3.9: Albert Renger Patsch, Zeche Germania Dortmund	94
Görsel 3.10: Bernd ve Hilla Becher, Zeche Germania Dortmund	94
Görsel 3.11: Bernd ve Hilla Becher, Su Kuleleri	96
Görsel 3.12: Karl Blossfeldt, Bitki Tipolojileri	97
Görsel 3.13: Bernd ve Hilla Becher, Cokery Tyssen Duisburg	98
Görsel 3.14: August Sander, Hamal	99
Görsel 4.1: Candida Höfer, Trinity Collage Kütüphanesi	103
Görsel 4.2: Thomas Struth, West Broadway, New York / Tribeca	105
Görsel 4.3: Thomas Struth, Hirose Ailesi	106
Görsel 4.4: Thomas Ruff, Portreler, Soya	107
Görsel 4.5: Andreas Gursky, 99 Cents	108
Görsel 4.6: Axel Hütte, Hana, Maui	108
Görsel 4.7: Simone Nieweg, Tableau V	109
Görsel 4.8: Laurenz Berges, Drögen	109
Görsel 4.9: Petra Wunderlich, Sinagoglar	109
Görsel 4.10: Jörg Sasse, ST-85-01-10	110
Görsel 4.11: Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden	110
Görsel 4.12: Robert Adams, Landscapes Along the Colorado Front Range	111
Görsel 4.13: John Schott, Yeni Topografya #108	111
Görsel 4.14: Nicholas Nixon, Brown Kız Kardeşleri	112
Görsel 4.15: Frank Gohlke, Terkedilmiş Tahıl Deposu	112
Görsel 4.16: Joel Sternfeld, Oswego Gölü, Oregon	113
Görsel 4.17: Rineka Dijkstra, Sahil Serisi	113
Görsel 4.18: Dan Holdsworth, Blackout	113
Görsel 4.19: Naoya Hakateyama, Patlama	114
Görsel 4.20: J.D. Okhai Ojeikere, Saç Şekilleri	114
Görsel 4.21: Richard Avedon, Aile	115
Görsel 4.21: Zanele Muholi, Yüzler ve Evreler Sergi Görünümü	115
Görsel 4.22: Guy Tillim, RCD-KIS-ML Ordusu	116
Görsel 4.23: Hirohi Kikai, Asakusa Portreleri	116

GİRİŞ

*"Nesnellik: Olgulara yönelik düşünüş ve temsilde, onları zihinden bağımsız varlıklar olarak, kişisel kanaat veya duyguların dışında ele alma niteliği anlamıyla nesnellik, varolmak için zihne ve insanın öznel değerlendirmelerine bağlı olmayan fiziksel gerçekliğin veya bilginin, genel geçerliliği bağlamında, epistemolojik değerini nitelemek için kullanılan bir kavramdır."*¹

*"Yeni Nesnellik: Dünyaya ve dünyanın nesnelere yönelik soğukkanlı, ölçülü bir bakış sunar, duygusal renklerden ya da dışavurumcu jestlerden yoksundur ve keskin bir netlik, yüksek kontrast, beklenmedik perspektifler ve güçlü bir maddilik duygusu ayırt edici özellikleridir."*²

Fotoğraf her şeyden önce mekanik bir araç olarak özünde kısmen nesneldir ve bu haliyle diğer betimleyici sanatlardan özellikle resim ve çizimlerden temelde ayrışır. Fotoğrafın öznesiyle kurduğu ilişki gerçekliğe dayalıdır ve fotoğraf fiziki dünya içerisinde yer kaplayan, belirli bir zaman içerisindeki öznesinin fotoğrafın çekildiği anının varoluşsal kanıtını verir. Bu sebeple fotoğrafın gerçekliğin nesnel olarak yansıması olmak gibi bir özelliği de vardır. Nesnelliğin etimolojik kökeni ise fotoğraf makinesi ile yan yanadır. Türkçe'de objektif durumda olmak olarak nesnellik, İngilizce "objectivity", Almanca "Objektiv", Fransızca'da "Objectiv" ve İtalyanca'da "Obiettivo" Latince "Objectus" kökünden gelmektedir ve önüne veya karşısına konulmuş" demektir. Hepsi aynı zamanda fotoğraf makinesinin lensi, merceği anlamına gelmektedir. Yani nesnellik ile dünyadaki nesnelere karşı soğukkanlılık ve mekanik yaklaşım ise fotoğraf makinesi ile hep aynı taraftadır. Alman fotoğrafçı Wolfgang Born 1929'da şöyle yazmıştır.

"Fotoğrafın görevi gerçekliği keşfetmektir. Fotoğraf çekme sürecinin özünde, teknolojinin kullanımını içermesi tesadüf değildir. Bu aracın doğası bugünkü dünya görüşümüzün yapısıyla tam bir uyum içindedir, fotoğrafın olguları nesnel biçimde"

¹ Kazım KÜÇÜKALP, Husserl, s181

² Esther Leslie, Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları, s175

*kaydetmesi, mühendisler kuşağının düşünme biçimine tekabül eder. Günümüzde kamera en iyi erdemini- doğruculuğunu- doğrudan gözler önüne serebilmektedir.*³

Sinemacı ve kuramcı Andre Bazin 1958'de yazdığı "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi" makalesinde şu şekilde yazmıştır. *"Demek oluyor ki fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnellindedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekliliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi "doğal" bir olay olarak bizi etkiler".*⁴

Fotoğrafın nesnesiyle ve öznesiyle kurduğu ontolojik ilişki fotoğrafın çok uzun olmayan tarihi boyunca birçok yazar ve felsefeciyi etkilemiştir. Fransız yazar ve düşünür Roland Barthes fotoğrafın aslında ne olduğunu araştırdığı ve 1980'de yayınlanan "Camera Lucida" kitabında fotoğrafın gerçeklikle ilişkisine felsefi bir açıdan yaklaşmıştır.

*"Fotoğraflar, fotoğrafı çekilen olayın bir zamanlar içinde var olduğu zaman akışını yakalar. Bütün fotoğraflar geçmişe aittir, ancak onlarda geçmişten bir an öyle yakalanmıştır ki, bu an yaşanmış geçmişin tersine hiçbir zaman bugüne ulaşamaz. Her fotoğraf bize iki mesaj sunar: biri fotoğrafı çekilen olayla ilgili, öteki bir süreksizlik şoku ile ilgili."*⁵

*"Fotografik gönderge" görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil, ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve "zorunlu olarak gerçek" olan şeydir. Resim gerçeğe onu görmeden de öykünebilir. Fotoğraf ise o nesnenin orada bulunmuş olduğunu asla yadsıyamam. Bundan böyle Fotoğrafın doğasını, dehasını, içine koyacağım eşsiz bir duyguyla hakikati ve gerçeği teşhis etmiştim. "Doğru" göründüğünü varsaysak bile hiçbir portre resmi, beni göndergesinin gerçekten var olduğuna inandıramazdı."*⁶

³ Philips, *Photography in the Modern Era*, s156

⁴ Andre Bazin, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi*

⁵ John Berger, *Bir Fotoğrafi Anlamak*, s82

⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida*, s74

Fotoğraf; tarihi boyunca hep ontolojik açıdan sorgulanmıştır, gerçeklikle, bilimle, sanatla, ölümle kurduğu ilişki hep tartışmalara sebep olmuştur.

*"Bilimsel kanıt olarak fotoğrafla, iletişim aracı olarak fotoğraf arasında hiçbir kuramsal ayırım yapılmamışsa, bunun nedeni gözden kaçmış olması değil, bir önerme içermesidir."*⁷

Bir yandan fotoğrafın yapısı gereği bir belge olduğu ve bu belgenin de nesnel gerçekliklere dayandığı fikrinin yanında, fotoğraf makinesinin bir araç olduğu ve arkasında duran operatörün, sanatçının bakış açısını ister istemez yansıttığı ve bu sebeple hiçbir zaman nesnel olamayacağı fikri de hep tartışılmıştır.

*"Fotoğraf her zaman belgeleyicidir. Önemli olan bu belgeleyiciliğin doğruluğudur. Çünkü bir şey ne kadar gerçekçi olursa karşısında olan kişiyi o kadar rahat ikna eder. Fotoğraf böyledir, 19.yüzyıla kadar hiçbir şey gerçeğe fotoğraf kadar yakın olmamıştır. Ancak, Wittgenstein'in "dil düşünceyi örter" demesi gibi fotoğraf da gerçeği örtebilir. Nedeni ise sanayi devrimi sonrası endüstrileşen kapitalizmin gerçeği parçalamış olmasıdır. Bu parçalanmış gerçeklik içinde fotoğraf, en gerçekçi sanat olarak ortaya çıkmıştır. Fakat gerçekçilik, varolan gerçekliği içine almaz. Çünkü sınıflı toplum yapısında birçok gerçeklik vardır. Fotoğraf bu dağılmış gerçekliği bir araya toplayarak görüntüleyemez. Fotoğraf makinesinin ardındaki kişi ise, ne kadar tarafsız davranırsa davranırsa, tanık olmaktan öteye geçemez."*⁸

Fotoğraf medyasını kendi sanatlarının bir aracı olarak kullanan birçok sanatçı ise bu tartışmaların tarafı olmaktan kaçınmış ve fotoğrafın içinde barındırdığı ikilemlerin ve paradoksal yapısının onu güçlü kılan özelliklerinden olduğunun altını çizmiştir.

"Nesnellik ve öznelliğe, gösterme ve varsaymaya yönelen ilgiler arasındaki çelişki çözümlenemez. Bir fotoğrafın sahip olduğu yetke tümüyle bir konuyla kurulan

⁷ John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*,s92

⁸ Serkan Dora, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, s113

ilişkiye bağlı kalırsa da (o bir şeyin fotoğrafıdır), bir sanat olarak fotoğraf adına bulunulan tüm iddialar görmenin özneliğini vurgulamak zorundadır. Fotoğrafın bütün estetik değerlendirmelerinin orta yerinde bir belirsizlik bulunur; bu da fotografik zevkin kronikleşmiş olan savunmacılığını ve üstün değişme yeteneğini açıklar."⁹

"Bizim için bireysel göz olan fotoğrafçıyla nesnel bir saptayıcı olan fotoğrafçı arasındaki fark temeldir. Bu farkın çoğunlukla ve yanlış olarak, sanat olan fotoğrafı belge olan fotoğraftan ayırdığı düşünülür. Oysa bunların her ikisi de fotoğrafın anlamının mantıksal uzantılarıdır: Potansiyel olarak, dünyadaki herşey hakkında, tüm olası açılardan not almak."¹⁰

⁹ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 155

¹⁰ a.g.e. 193

1. FOTOĞRAF TARİHİNDE NESNELLİĞİN İZLERİ

1. 1. İLK PORTRE FOTOĞRAFÇILARINDA NESNEL YAKLAŞIMLAR

Nicephore Niepce'in bilinen ilk fotoğrafı çekmesinin üzerinden on iki yıl geçtikten sonra, Jacques Louis Mande Daguerre, Niepce'in yönteminden geliştirdiği ve metal bir levha üzerinde tekil bir pozitif görüntü elde etmeye olanak tanıyan "Dagerotip"i geliştirmiştir. 1838 yılında evinin terasından fotoğraf tarihinde içinde bir insanın gözüktüğü ilk fotoğraf olan "Temple Bulvarı, Paris" fotoğrafını çekmiştir. (Bkz. Görsel 1.1). 1839'da ise hem bir fizikçi hem de önemli bir politik figür olan Francois Arago, Fransız Temsilciler Meclisi'nde dagerotip icadının Fransız Devleti tarafından sahiplenilmesini isteyen bir sunum gerçekleştirir. İlerici bir entellektüel olan Arago bu yeni icadın kullanım alanlarının genişliğine dem vurmüş ve diğer bilimlerdeki, Arkeoloji'deki, Müzecilik'teki ve Astronomi'deki olması muhtemel kullanımlarına işaret etmiştir.¹¹



Görsel: 1.1: Jack Louis Mande Daguerre, *Boulevard du Temple* / Temple Bulvarı, Dagerotip, Paris, 1838

¹¹ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, S28

"Gezegeneimizin fotoğraflarının bile çekilmesinin beklenebileceğini belirtiyordu Arago. Yani astronominin en uzun ve hassas çalışmaları sadece birkaç dakika içinde tamamlanabilecekti. Arago'nun büyüklüğü, ileriye gören bir bakışla şunları açıkladığı zaman kendini gösterdi. "Gözlemciler, yeni bir aracı, doğa incelemelerinde kullanmaya başladıkları zaman, ulaşılan sonuçlar ve aracın kullanımı sayesinde gerçekleştirilen sayısız buluş, başlangıçtaki beklentilerle karşılaştırılmayacak kadar büyük olur. Bu gibi durumlarda öngörülemeden karşı karşıya geliriz".¹²

Mecliste oybirliğiyle kabul edilen tasarı sonrasında ise icadın patenti serbest bırakılmıştır. Çünkü dönem icatlar ve keşifler dönemidir; Endüstri Devrimi ve sonrasında tarım toplumundan sanayi toplumuna olan geçişlerin, buharlı makinelerin, trenlerin, demir ve çelik fabrikalarının ortaya çıkmasından dolayı toplum yapısı ve sınıf sistemi değişmeye başlamıştır. Fransız Devrimi'nin yol açtığı özgürlükçü düşünceler ve ardından gelen demokrasi hareketleri dolayısıyla da toplum değişim arayışındadır, feodal toplum yapısı yerini kapitalist toplum yapısına bırakmıştır. Gelişen kapitalist ekonomi ile birlikte batı toplumu sanayileşmeye doğru gitmiş, küçük atölyelerin yerini makineler ve fabrikalar almaya başlamıştır. 1830 yılında Fransa'da gerçekleşen "Temmuz Devrimi"¹³nde halk bir ayaklanma ile kralı devirerek İmparatorluk sonrasında gelen "II. Restorasyon Dönemi"¹⁴ ni sonlandırmış ve böylece Fransa artık Liberal Monarşi ile yönetilmeye başlamıştır. Halk daha çok gelişim, toplumsal değişim ve ekonomide fırsat eşitliği istemektedir. Devlet ise fotoğrafın icadı gibi büyük değişimlere sebep olacak icatların tekelleşmesinin önüne geçmek ve belli bir kitlenin çıkar sağlamasını engellemek için icadı sahiplenip onu geliştirmek isteyen girişimcileri de serbest bırakmaktadır.

Fransa'da dagerotip'in icadının üzerinden daha bir ay geçtikten sonra İngiltere'de William Henry Fox Talbot dagerotip gibi tek kopya olmayıp negatif pozitif yönteminin ilk örneği olan ve fotoğrafın çoğaltılabilmesine de olanak tanıyan kağıt

¹² Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*) s28-29

¹³ **Temmuz Devrimi:** II. Fransız İhtilali olarak ta bilinen ve 1830'da Paris'te halkın Kral 10. Charles'ı tahttan indirmesine ve anayasal monarji ilan edilmesine sebep olan halk devrimi.

¹⁴ **II. Restorasyon Dönemi:** 1815 ile 1830 arasında kalan ve Napoleon'un tahtı kesin olarak bıraktığı tarih ile Temmuz Devrimi arasında kalan döneme verilen addır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Temmuz_Devrimi)

temelli Kalotip'i icat ettiğini duyurur ve Londra Kraliyet Enstitüsü'nden patenti alır. (Bkz. Görsel 1.2)



Görsel 1.2: Willian Henry Fox Talbot, *The Open Door / Açık Kapı*, kalotip negatiften tuzlu kağıt baskısı, 1843

Aynı yıl Sir John Herschel cam negatif yöntemini ve 1840'ta Hippolyte Bayard, dagerotip ile kalotip'in bir birleşimi olan ve kağıt temelli doğrudan kağıt pozitif yöntemini geliştirir. Bundan sonra gelecek on yıllar boyunca birçok mucit ve fotoğrafçı farklı imge üretim teknolojileri ortaya koyarlar. Bütün bu mucitlerin farklı tekniklerle, farklı kültürler içerisinde ve neredeyse aynı tarihlerde fotoğrafı icat etmeleri bir tesadüf değildir. Tüm bu mucitlerin icatlarını ortaya koymak için çabalarının yanında onlardan bağımsız olarak; teknik olarak yapılan tüm ilerlemeler, toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlar, güncel yönelimler ve değişen sosyal sınıfların ortaya çıkmasının fotoğrafın icadına yol açtığını söyleyebiliriz. Yani fotoğrafın icadı gerekmektedir, er ya da geç bunu biri yapacaktır ve o andan itibaren fotoğraf günümüze kadar hiç durmadan ilerlemeye, gelişmeye ve değişmeye devam etmiştir.

Fransız fotoğrafçı ve yazar Gisele Freund, 1936 yılında yazdığı " *Photographie en France au dix-neuvieme siecle / 19. yy'da Fransa'da Fotoğraf*"¹⁵ adlı doktora tezinde Fransa'da fotoğrafın ortaya çıkma sürecini ayrıntılı olarak yazmıştır. Bu tezini geliştirerek 1974 yılında yazdığı *Fotoğraf ve Toplum* kitabında Freund şu şekilde yazar.

*"Her buluş, bir yandan kendisinden önce gelen bir dizi deneyim ve bilgi birikiminin diğer yandan da toplumsal ihtiyaçlarının çerçevesinde biçimlenir."*¹⁶

Fotoğrafın icad olduğu 1839 yılında Fransız filozof ve yazar Auguste Comte "Pozitif Felsefe Üzerine Desler" isimli kitabını yayınlamıştır. Sosyoloji kelimesinin ilk defa kullanımını içeren bu kitap aynı zamanda hem sosyoloji biliminin hem de pozitivist felsefenin fotoğrafla paralel bir şekilde doğuşuna da eşlik etmiştir. Bu tarihten sonra fotoğraf hem teknik hem ideolojik açıdan pozitif bilimlerin ve her ne kadar estetik, etik ve varoluşsal olarak ikilinin hep sorunları olsa da sanatın her zaman bir parçası olmuştur.

*"Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Herbirinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim insanları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana; doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, özneliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa ampirik bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana. Fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydetti!"*¹⁷

19. yüzyılda burjuvanın yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişimler, toplumun her alanında anlayış biçimlerinin de değiştirmesine neden olmuştur. Tekniğin ve sanayinin gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin daha büyük gelişmelere destek olması,

¹⁵ a. i. e.

¹⁶ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s25

¹⁷ John Berger, *Bir Fotoğrafi Anlamak*, s91

ekonomide rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişmiş ve bu değişiklik her alana yansımıştır. Özellikle yeni bir gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır ve fotoğrafın temellerinin de bu eğilimle örtüşmesi sonucunda sanatta gerçekçiliğe doğru bir yönelim baş göstermiştir. Bilime hediye edilen fotoğraf o zamanlar daha sanat olarak kendini ortaya koyamamıştır ancak ressamlar, gravürcüler tarafından bir yandan yeni bir meslek olarak hızla kabul görürken bir yandan da gerçekliği olduğu gibi kaydeden nesnel bir teknoloji olarak bilimin her alanında kullanılmaya başlanmıştır. Ancak fotoğrafın icadı sonrasında nesnellik misyonunu fotoğraf makinesine kaptıran ressamlar sanatsal bakış açılarını değiştirmek zorunda bırakan fotoğrafa şiddetle karşı çıkmaktadır. Çoğu ressam fotoğrafın bir alet olduğuna ve asla sanat olamayacağına inanmaktadır. Özellikle Fransız Devrimi'nin sembolü olmuş resimleri yapan ressam Eugene Delacroix fotoğrafı sanat olarak görmüyordur, ona göre önemli olan nesnenin nasıl gerçekçi gözüktüğü değil ruhudur ve o ruhu ancak iyi bir ressam ortaya çıkartabilir. Delacroix şu şekilde ifade etmiştir:



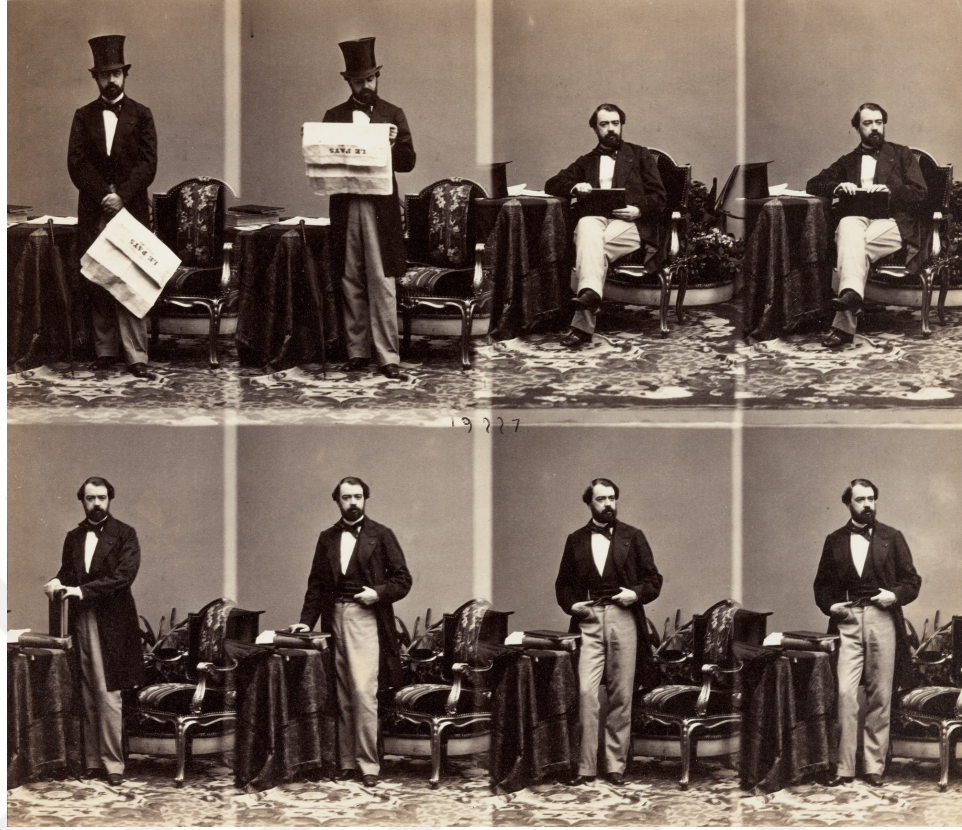
Görsel 1.3: John Adams Whipple, *The Moon, Ay*, Dagerotip, 1851

"Dagerotip ile yapılmış portreleri inceleyin: Yüz tanesinden biri bile katlanılır bir görüntü sunamaz; çünkü bizim asıl hoşumuza giden ve ilgimizi uyandıran nokta, ilk bakışta alımladığımız ve hiçbir mekanik aletin yansıtamayacağı fizyonomidir. Sanatçı, öncelikle, resmini yapacağı kişinin ya da nesnenin ruhunu kavramalı ve bunu tekrar üretmelidir."¹⁸

Yeni bir sanat biçimi olarak kendini daha ispat edememiş olan fotoğraf ilk yıllarında birçok sorunlu dönem yaşamıştır. 1890'ların sonuna kadar sürecektir olan bu dönem içerisindeki ilk dönem fotoğrafçılar, fotoğrafı çeken kişinin öznel görüşünün çekilen fotoğraf üzerinde etkisi olacağından dolayı nesnel olamayacağına inanmaktadır. Fotoğrafın bir sanat olduğunu düşünen bu fotoğrafçılar fotoğraf aracılığıyla kendi ifade biçimlerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Genellikle resim geçmişinden gelen ilk dönem fotoğrafçılar, fotoğraflarını çekerken yapay aydınlatmalar, yapay pozlar, arka fon, dekor gibi öznel müdahaleler ile resimsel olarak fotoğrafı sanatlaştırmaya çalışmışlardır. 1850'lerde poz sürelerinin kısalması ile birlikte fotoğraf makinesi artık iyi portre fotoğrafı çekebilecek hale gelmiştir. Ancak sayıları her ülkede, büyük şehirlerde hızla artan portre fotoğrafçıları resimden gelen estetik algıları sebebiyle gerçeklikle, nesnellikle ve zamanla kurduğu ilişkileri zayıftır.

Paris'te sayıları hızla artan fotoğraf stüdyolarında bu tarz aydınlatma ve dekor kullanımı ile portre fotoğrafçılığı çok yaygındır. Özellikle 1854'te fotoğrafçı Andre Adolphe Eugene Disderi'nin patentini aldığı Carte-de-Visite yöntemi (Bkz. Görsel 1.4) fotoğrafın halka inmesinde oldukça etkili olmuştur. Tek bir plaka içerisinde 8 poz fotoğraf çekilmesine imkan tanıyan bu teknik ile fiyatlar ucuzlamış ve herkes fotoğraf çektirmek üzere fotoğrafçıların yolunu tutmuştur. Disderi ve yöntemi 1859'dan itibaren o kadar ünlenmiştir ki dönemin Fransa İmparatoru olan III. Napoleon bile fotoğrafını ona çektirmiştir. Fakat Disderi de dahil olmak üzere dönemin tüm Carte-de-Visite fotoğrafçıları öznelere pozlarındaki yapaylıktan kurtulamamışlardır. Bu algıyı ilk değiştirenler ilk nesnel portre ve ilk belgesel fotoğrafçıları olarak sayılabilecek kişiler David Octavius Hill ve Robert Adamson ikilidir. (Bkz. Görsel 1.5)

¹⁸ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum* 77



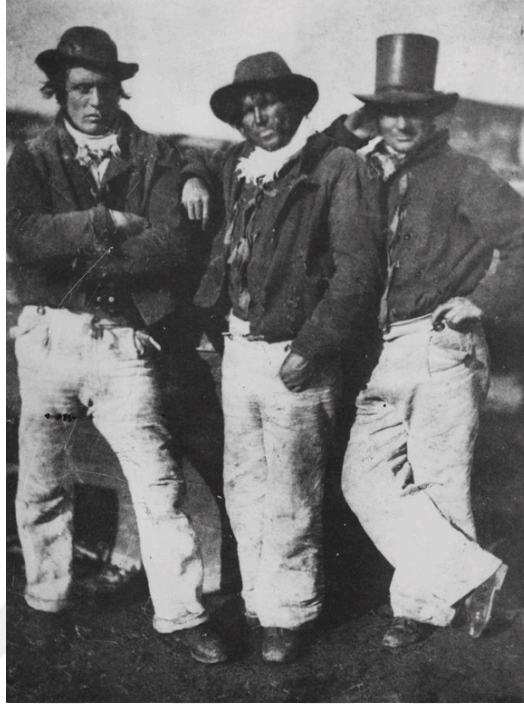
Görsel 1.4: Andre-Adolphe-Eugene Disderi, *Portraits of Jose Manuel Hidalgo*, Jose Manuel Hidalgo'nun portreleri, albümin gümüş baskı, 1860

"Öteden beri, Hill'in kamerasında bir tedbirliliğin olduğu söylenmiştir. Ancak onun modelleri de kendi paylarına en az fotoğrafçı kadar tedbirli olmuşlar; cihazın karşısına geçtiklerinde fark edilir ölçüde utangaçça davranmışlardır."¹⁹

"Hill'in portrelerinin hayranlık uyandırmasının nedeni sadece taşıdıkları sanatsallık değildir, modellerin özeni de çok etkilidir; yapmacıklığın uzağında sanki her biri dinsel bir duygulanım içinde en doğal görünümünü aktarmak istiyormuşçasına poz vermiştir."²⁰

¹⁹ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s13

²⁰ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s49



Görsel 1.5: David Octavius Hill ve Robert Adamson, *Alexander Rutherford, William Ramsay ve John Liston*, tuzlu kağıt baskısı, 1846

1850'lerde portre fotoğrafında nesnel bakış açısıyla bilinen bir diğer önemli portre fotoğrafçısı ise Nadar takma ismiyle ünlenmiş Fransız yazar, sıcak hava baloncusu, karikatürist ve fotoğrafçı olan Gaspar Felix Tournachon'dur. Freund 1936 yılında 19. yy'da Fransa'da Fotoğraf²¹ tezinde Nadar (Bkz. Görsel 1.6) hakkında şu şekilde yazmıştır.

*"Nadar'ın plakalar üstünde sabitlediği ilk fotoğraflar, görenleri büyülüyordu. Bu yüzler, neredeyse gerçekten yaşıyormuş gibi bakıyor ve birşeyler söylüyorlardı. Bu görüntülerin estetik üstünlükleri, fizyonominin son derece önemli olmasından kaynaklanıyordu; bedenin duruşu, anlatımı pekiştiriyordu sadece. Fotoğraf makinesi aracılığıyla insan yüzünü keşfeden ilk kişi Nadar oldu. Objektif, fizyonominin en derin noktalarına dalabiliyordu. Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu."*²²

²¹ a. i. e.

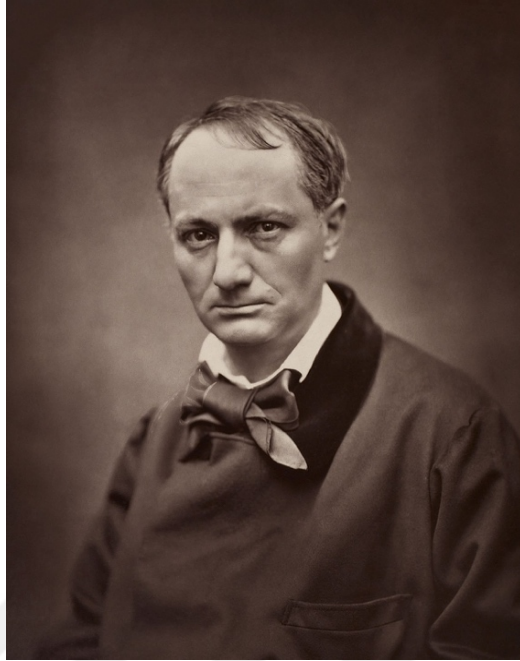
²² Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*s41



Görsel 1.6: Nadar, Revolving Sefportrait / Dönen Otoportre, 1865

Fotoğrafını çektiği öznelerinin kendilerini ortaya çıkarmaları için fotoğrafçının kendisini geri plana atması gerektiğini düşünen ve öznesinin karakterini ortaya çıkarmakta çok yetenekli başka bir nesnel fotoğrafçı da Etienne Carjat'tır. Carjat çektiği en ünlü portre fotoğrafı sayılan 1863 tarihli fotoğrafında (Bkz. Görsel 1.7) büyük sağlık problemleri yaşayan ve fotoğrafın çekilmesinden bir sene sonra felç geçirecek olan ünlü şair Baudelaire'i en doğal haliyle yakalamıştır.

İşçi sınıfını belgelemek üzere başladığı portre serisi için Danimarkalı fotoğrafçı Heinrich Tönnies 1860 ile 1900 yılları arasında 750'ye yakın işçiyi meslek aletleriyle beraber fotoğraflamıştır. (Bkz. Görsel 1.8)



Görsel 1.7: Etienne Carjat, *Charles Baudelaire*, woodburytype, 1863



Görsel 1.8: Heinrich Tönnies, *Four young Blacksmiths*, 4 Genç Demirci, gümüş jelatin baskı, 1881

1. 2. FOTOĞRAFİN NESNEL BİR BELGE OLARAK KULLANIMI

Fotoğraf gerçekliği kaydeden bir makine olarak ilk icadından itibaren devletlerin de hizmetine girmiştir. Fotoğrafın bir kanıt olarak, envanter olarak kullanımı sanatsal ya da belgesel olarak kullanımına nazaran başka bir misyon içerisindedir. Bu misyon öncelikle topografya fotoğrafçılığı, astronomi fotoğrafçılığı, arkeoloji fotoğrafçılığı, müze fotoğrafçılığı ve savaş fotoğrafçılığı olarak başlamıştır ve daha sonra tıp fotoğrafçılığı ve adli fotoğrafçılık gibi bilimin birçok dalına doğru yayılmıştır. Envanter olarak fotoğrafın özelliği öznesini en gerçekçi ve en doğru şekliyle aktarmak, tüm karakteristik özellikleri ortaya çıkarmak ve kanıt oluşturmak üzerinedir. Bu sebeple çekilen fotoğraflarda bilimsel bir yaklaşıma yakın metodoloji kullanıldığı için çoğu zaman birbirine benzeyen tipolojik çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Topografya fotoğrafçılığı 19. yüzyılda önemli bir yere sahiptir ve batı uygarlıklarından fotoğrafçılar coğrafi, politik, bilimsel amaçlar doğrultusunda uzun ve planlı fotografik seyahatler yapmaları için farklı bölgelere yollanmıştır. Bu fotoğrafların çekilmesinin birçok sebebi vardır ve Batı medeniyetlerine ait kolonilerin envanterini tutmak bunlardan biridir. Bu amaçla çekilen fotoğrafların mekanın gerçekliği bağlamında nesnel ve tarafsız olmasının amaçları olduğu iddia edilmektedir. Ancak bu fotoğrafların bir yandan arkeolojik yerlerin tespiti, askeri rotaların belirlenmesi, demiryollarının planlanması veya madenlerin keşfi gibi batılı uygarlıklarının emperyalist projelerinin ihtiyaç duyacağı "etnografik" bilgiyi içermeleri de gerektiğinden, bu tarz fotoğrafların estetik açıdan olsa da ideolojik açıdan nesnel olmaları pek mümkün olmamaktadır. İdeolojik problemin yanında başka bir problem de gidilen "Doğu" kompozisyonlarında yer alan dokunun yücelik ve estetik değerlerini gözardı etmeyi "doğal" olarak, pek mümkün kılınmasıdır. Yani nesnel olarak fotoğraf çekmeye Mısır'a gitmiş Batılı bir topografya fotoğrafçısı ister istemez piramitleri çekmek zorundadır ve kompozisyonda piramitler varken, estetize edilmeden nesnel fotoğraf kompozisyonları yaratmak o zamanın estetik değerleriyle oldukça zordur.

İlk topografya fotoğrafçıları geniş ekipmanlarını bir yerden bir yere nakletmenin tüm zorluklarına rağmen büyük format fotoğraf makinelerini sırtlanıp

Mısır'ın, Suriye'nin, Osmanlı'nın, Antartika'nın yolunu tutmuş ve pozitif bilimlerin ve Batı medeniyetinin Doğu ve Doğa üzerindeki kontrolünün görsel bir aracısı olmuşlardır.

"Örneğin on dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupalı gezginler, askerler, sömürge yöneticileri, maceracılar dünyanın dört bir yanında "yerliler"in, onların adetlerinin, mimarilerinin, zenginliklerinin, yoksulluklarının, kadınlarının göğüslerinin, saçlarının, tuvaletlerinin fotoğraflarını çekip durdular; bu imgeler de, hayret yaratmalarının yanı sıra, dünyanın imparatorluklarca bölünmüşlüğünde yatan haklılığının kanıtları olarak sunuldu ve böyle okundu. Örgütleyen, rasyonalize eden ve gözlemleyenle, gözlemlenmiş olanlar arasındaki bölünmüşlük."²³

İlk nesnel eğilimli topografya fotoğrafçılarından biri 1850'li yıllara ait Mısır ve Filistin fotoğraflarıyla bilinen İngiliz fotoğrafçı Francis Frith'tir. (Bkz. Görsel 1.9) Frith birçok uzun yolculuğa çıkmış ve cam negatifler üzerine ıslak kolodyon baskı tekniğiyle topografya fotoğrafları çekmiştir. Frith fotoğrafların kültürel bilgiler eşliğinde okunmasını sağlamak amacıyla kitaplarında fotoğraflara eşlik eden etnografik ve arkeolojik notlar da hazırlamıştır. Frith sistematik bir şekilde çalışmış ve bir görsel antropolog gibi fotoğraflar daha çekim aşamasında iken cam negatif plakaların kenarlarına bilgilerini yazarak tarihlendirmiş ve tüm fotoğrafları ayrıntılarıyla not etmiştir.

"Frith, fotoğraflarının "güvenilirliklerinin" ve " genel ya da sanatsal etkilerde bağımsız" olduklarının altını çizmektedir. Fakat herhangi bir manzarayı resimsel kılacak ayartmaya direnmek hayli güç olsa gerek."²⁴

"Peyzaja özgü fotografik görüş, belli bir " ressama özgü" estetik etkiden ziyade "bilimsel" kayıt odaklı bir gözlem biçimi olarak ele alınmalıdır. Frith çizimlerde ve resimlerde bu toprakları görebileceğimiz ya da edebi betimlemelerde okuyabileceğimizi fotografik olarak temsil eden öncülerden birisiydi. "²⁵

²³ John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, s89

²⁴ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, s152

²⁵ Edward Said, *Şarkiyatçılık*,



Görsel 1.9: Francis Frith, "Pyramids of El-Geezeh (From the Southwest)
Gize Piramitleri (Güneybatıdan), albümin baskı, 1858

"Frith'in fotoğraflarında çerçeveler devam eden mekanlara doğru açılan eşiklere dönüşür, bu taşlı manzaraları hayal etmemiz mümkün hale gelir. Bize fotoğraflarında nesnelere ve mekanları hissetmemizi sağlayacak şekilde orada o kayaların üzerinde olmanın, "orada olmanın" ne hissettireceğini vermek ister."²⁶

Frith'in yolundan devam eden başka bir İngiliz topografya fotoğrafçısı da Francis Bedford'tur. Bedford, Kahire ile İstanbul arasında yaptığı topografik fotoğraflardan oluşan bir seçkiyi "From Cairo to Constantinopolis / Kahire'den Konstantinopol'e" ismiyle kitaplaştırmıştır. Bu kitapta yer alan İstanbul fotoğraflarından birinde eski hipodrom tarafından Aya Sofya Camisi de görülmektedir. (Bkz Görsel 1.10)

²⁶ Ian Jeffrey, *Photography, A Concise History*, s35



Görsel 1.10: Francis Bedford, *The Mosque of St Sophia from the At-Meydan*, At Meydanından Aya Sofya Camii, albümin baskı, 1862

Bu dönem fotoğrafın bir sanat dalı olmaktan ziyade gelişmiş bir teknoloji ve bilim olarak görüldüğü ve arkeoloji tarafından da oldukça sık kullanılmaya başladığı bir dönemdir. 19. yüzyılda doğu kavramı büyük ölçüde Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafi sınırlarıyla eş tutuluyordu ve 1857'ye kadar arkeolojik kazıların yoğunlukla yapıldığı yerler Balkanlar, Mısır, Suriye, Irak ve Osmanlı topraklarında yer alıyordu. Fotoğraf ve arkeoloji ise aynı yerlerde bu sınırları keşfetmek için çalışmaktadırlar. Estetik, ekonomik ve politik ilişkileriyle birbirine bağlı olarak arkeoloji ve fotoğraf ulusal sınırlarını aşmaya başlamıştır ve 19.yy Ortadoğu fotoğrafına baktığımız zaman oryantalizmden ayrı tutmak kaçınılmazdır. Bu bölgede çalışan arkeologlar ve fotoğrafçılar da bağımsız bir başka bir devletin topraklarında çalışma zorunluluğunu kendi ülkelerindeki insanlardan medya ve devlet desteği alabilmek için genel olarak kolonyalist anlatılarla kahramanlık hikayeleri eşliğinde sunmaktadırlar.

Batılı gezgin arkeologlara eşlik eden Bedford veya Firth gibi fotoğrafçıların fotoğraflarında ön planda Viktoryen teknolojinin gelişim ürünleri olan fotoğraf ve arkeoloji, arka planda ise Doğu ve Asya tarihi görülmektedir. Fotoğrafların kompozisyonel yapısı ikonografik bir geleneğin devamı olarak ortada harabelerin yer aldığı resimsel bir etki almak ve boyutu ortaya koymak adına çevresinde yerel öğelerin yerleştirilmesinden oluşmaktadır. (Bkz. Görsel 1.11)



Görsel 1.11: Francis Bedford, *Tower of Galata and a Portion of a Turkish Cemetery*, Galata Kulesi ve çevresindeki mezarlık / albümin baskı, 1862

Fotoğrafçılık arkeolojik kazıların analizinde de bilimsel bir yer elde etmeye başlamıştır. Fox Talbot 1846'de hiyeroglifleri fotoğraflamak için kalotip kullanımı üzerine bir makale yayınlamıştır. 1851'de ise Frederic Scott Archer tarafından icat edilen ancak patenti alınmayan ıslak kolodyon tekniği ise arazide fotoğraf çekmek için gereken zamanı azaltmış ve daha detaylı görüntüler almayı sağlamıştır. 1856'den itibaren fotoğraf İngiliz İmparatorluğuna ait mühendislik başarılarını, askeri, donanmaya ait tüm gelişmeleri yansıtmak için bir araç ve daha büyük arkeolojik keşifler yapmak için mutlaka gerekli bir askeri ve mühendislik hizmeti olmuştur. Arkeolojik kazılarda fotoğrafçıların her türlü gerekli fotoğraf ekipmanı ile yer almasıyla artık daha büyük, daha profesyonel arkeolojik kazıların başlayacağı yeni bir döneme girileceğinin de işareti verilmiştir ve fotoğrafçılık bu sürecin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

1900'lerin başında ise gene Francis Bedford'un başını çektiği fotoğrafçılar, doğudan getirilen değerli otantik nesnelerin ve antik hazinelerin müze içerisinde fotoğraflanması işini de üstlenmişlerdir ve bu dökümantasyon en az kazı sırasında olduğu kadar bir gereklilik haline gelmiştir. British Museum gibi büyük kuruluşlar ellerinde olan tüm koleksiyonun envanterini çıkarmak için fotoğraftan yararlanmaya başlamışlardır. Tüm nesneler uygun ışık altında farklı açılardan fotoğraflanıp, kataloglanmış ve sınıflandırılmıştır. (Bkz. Görsel 1.12)



Görsel 1.12: Francis Bedford, *Perseus*, albümin baskı, 1863

İcat edildiği ilk günden itibaren fotoğrafla gerçeklik ilişkisinde kendini bu ikiliye dahil edecek bir üçüncüsü ise ölüm kavramı olmuştur. Fotoğraf hep ölümü çağrıştırmış, çekilen her fotoğrafın geçmişte kalmasından kaynaklanan varoluşsal durumuyla ölümün haberciliğini yapmıştır. Aynı şekilde ölümün nesnel olarak fotoğrafta ilk defa yansması da her ne kadar mutlak son olarak bilinmesine rağmen hep şok edici olmuştur.

"Fotoğrafta nesnenin varlığı (geçmişteki belli bir anda) asla metaforik değildir; ve cesetlerin fotoğraflanması durumu dışında, canlandırılmış varlıkların yaşamları da metaforik değildir; böyle bile olsa: eğer fotoğraf sonradan korkunçlaşıyorsa bunun nedeni söz gelişi fotoğrafın cesedin ceset olarak canlı olduğunu onaylamasıdır: bu ölü bir şeyin yaşayan görüntüsüdür. Çünkü fotoğrafın hareketsizliği, her nasılsa iki değişik kavram arasındaki sapıkça bir karışıklığın sonucudur: Gerçek olan ve canlı olan. Nesnenin gerçek olduğunu ileri süren fotoğraf, gerçeğe kesinlikle üstün ve biraz da ilksiz ve sonsuz bir değer atfetmemize neden olan o yanılgı yüzünden, el altından canlı olduğu inancına da yol açar; ancak bu gerçeği geçmişe kaydıran fotoğraf ("bu vardı"), daha şimdiden ölü olduğunu öne sürer. Bu yüzden Fotoğrafın öykünülemez özelliği (noema'sı), birisinin (bu bir nesne sorunu da olsa) etiyile kemiğiyle, ya da kişisel olarak onun göndergesini görmesidir desek daha doğru olur."²⁷

²⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida* s75

Bir yandan çoğu topografya ve arkeoloji fotoğrafçısı doğuya doğru fotografik yolcularını yaparken İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton da İngiliz hükümeti tarafından Kırım Savaşı'nı belgelemesi için yollanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yanında savaşa giren İngiltere ve Fransa ile Rusya arasında geçecek olan savaşı çekmek için giden Fenton Kırım'da yanındaki ekipmanın hareket kabiliyetini kısıtlaması ve poz süresinin uzun olması sebebiyle esasında muharebe alanlarını ya da savaşın kendisini çekememiştir. Savaş fotoğrafçılığının ilk örneği olarak kabul edilen fotoğraflarında sadece savaşı bekleyen birlikler, siperler ve askerlerin portreleri yer alır. Fenton'un çektiği fotoğraflar 2 ay sonra İngiltere'de yayınlanır ve savaşın kendisine dair olmasa da ilk defa illüstrasyonlar yerine gerçekliğin birebir temsili olan fotoğraflarla gazetelerde yer alır. Fenton'un savaş betimlemesi basında geçmişte yer alan savaş betimlemelerine nazaran neredeyse olayları olduğu gibi göstermesiyle savaşa karşı farklı bir bakış açısının ortaya çıkmasına da vesile olmuştur.

*"Ancak bu fotoğraflar, savaş konusunda çok yanlış bir fikir vermektedir; çünkü askerleri sadece ateş hattının gerisine dizilmiş halde göstermektedir. Fenton, yapacağı gezi için destek alırken, savaşın korkunç yüzünü göstermeme koşulunu kabul etmiştir, amaç asker ailelerini korkutmamaktır."*²⁸

Roger Fenton'un 1855'te çektiği Kırım Savaşı fotoğrafları savaş fotoğrafçılığının öncüsü sayılmaktadır ancak bu görüntüler ilk bakışta nesnel bir yaklaşım sergilese de aslında pek çoğu tekrar kurgulanarak veya kompozisyonlarına müdahale edilerek hazırlanmıştır. Örneğin Fenton, "Ölümün Gölgesinin Vadisi" adını verdiği ünlü fotoğrafının ilk versiyonunda, Sivastapol yakınlarındaki vadiye Rus birlikleri tarafından atılmış onlarca top güllesinin yerlerini yaptığı kompozisyona göre değiştirmiştir. Ancak bu fotoğraf daha sonra, "ölüsüz ölümün portresi"²⁹ olarak fotoğraf tarihinde yerini almıştır. (Bkz. Görsel 1.13)

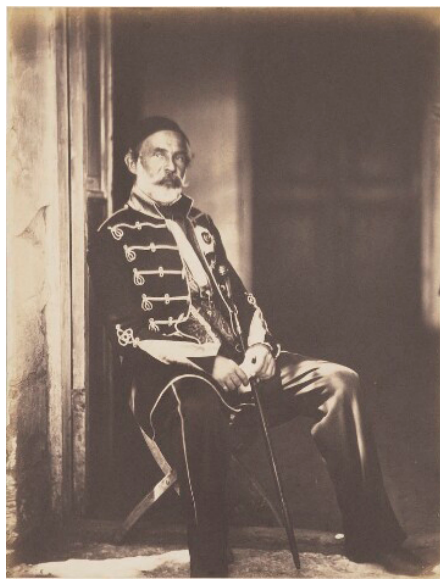
²⁸ Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s98

²⁹ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s50



Görsel 1.13: Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of the Death*, Ölümün Gölgesinin Vadisi, albümin baskı, 1855

Fenton dünyanın gördüğü Kırım fotoğraflarında olayların tam olduğu anları teknik ve lojistik imkansızlıklar sebebiyle kaydedememiştir ancak daha genele yayılan bir zamanın peşinde özellikle Sivastapol limanının çevresindeki, savaşı bekleyen birliklerin, asker ve mühimmat nakliyatlarının, subay ve askerlerin portre fotoğraflarını çekmiştir. Bu portrelerin çoğunda askerler günlük, sıradan görevleri esnasında gözükmektedirler. Fenton'un portresini çektiği komutanlardan biri de Osmanlı ordularının başkomutanı Ömer Paşa'nın portresidir. (Bkz. Görsel 1.14)



Görsel 1.14: Roger Fenton, *Omer Pasha*, Ömer Paşa, tuzlu kağıt baskısı, 1855

Aynı tarihler içinde Amerika'da da büyük değişimler gerçekleşmektedir. 1840 yılında Amerika toplumunda sınıfsal katmanlar yoktur.³⁰ Sınıflar arası daha geçişkendir ve yükselme şansı, sadece bireysel girişime bağlıdır. 1840 ve 1860 yılları arasında, dagerotip yönteminin Amerika'da yaygınlaştığı dönemde, toplum, sayısız buluş ve seri üretim yöntemleri gibi gelişmeler ve demiryollarının genişletilmesi sayesinde tarım toplumu olmaktan çıkıp sanayi toplumu olma yolunda ilerlemektedir. Batı'da bulunan altın ve petrol sebebiyle kitleler halinde insanlar yeni yerleşim yerlerine göç etmektedir ve yeni büyük şehirler kurulmuştur. Yeni bir mesleğin maceracı temsilcisi olan fotoğrafçı ise bütün bu büyük değişimlerin; yeni yerlerin keşfinin ve başlayacak olan Amerikan İç Savaşının ortasında herşeyi kaydetmeye hazır bir şekilde beklemektedir. Ancak o zamana kadar fotoğrafçılar trajedi üzerine değil hayatın ve doğanın güzellikleri üzerinde çalışmışlardır ve fotoğraf makinesi Kırım Savaşı'nda olduğundan farklı bir şekilde olayları belgeleyecektir.

1861 ile 1865 yılları arasında gerçekleşmiş olan Amerikan İç savaşı Amerika'nın topyekün olarak girdiği ilk büyük savaştır. Bu savaşı belgelemek için anlaşma yapan Mathew Brady ise Kırım Savaşı'nda olduğu gibi devlet tarafından görevlendirilmemiş ama kendi önerisiyle yeni kayıt tekniğiyle savaşın fotoğraflanması için hükümet ile anlaşma yapmıştır. Brady anlaşmanın gerekliliklerini sağlayabilmek için Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan gibi genç ve yetenekli fotoğrafçılardan oluşan büyük bir ekip kurmuştur.

Özellikle Gardner ve O'Sullivan'ın çekimlerini yaptığı ilk muharebe olan Antietam Muharebesi'nde sadece bir gün sürmesine rağmen 4000 kişi ölmüştür.³¹ İki gün sonra orada olan Gardner ve O'Sullivan Islak Levha Tekniği ile orada çürümeye başlamış olan binlerce insan ve at cesedinin kokusu içerisinde ne gördüyse fotoğraflarını çekmiştir. Kullandıkları makinelerin teknolojisi onlara 2-5 saniye arasında poz süresi vermelerine imkan tanıyordu ve bu da hareketli bir anın çekimi için hala yetersizdir. Gardner ve O'Sullivan çekimlerini yaptığı sırada orada öldüğü şekilde kalmış olan bazı kişilerin kolları ve bacakları tuhaf ve grotesk şekillerde havaya kalkmış bir şekilde duruyordu ve tüm peyzajın içerisindeki bu görüntüler

³⁰ Gerry Badger, *The Genius of Photography*, s123

³¹ www.history.com/topic/american-civil_war/battle-of-antietam

oldukça gerçeküstü kompozisyonlar yaratmıştır. Çekimleri bitirdiklerinde fotoğraflar Washington'daki Brady Gallery'de sergilenir ve korkunç ayırmedicilikleriyle izleyenleri yerinden sarsar, çünkü ortada kahramanlığın zafer ve gururu değil sadece gerçekliğin sessiz soğukluğu vardır.

Bir muharebe alanı ilk defa gerçekte olduğu gibi gözler önündedir ve içinde tarlalarda, çukurlarda yatan sayısız ölü askerin yer aldığı, savaş gerçeğini ilk defa nesnel bir şekilde gösteren fotoğraflar savaşı fotoğraflarla ilk defa deneyimleyen halkın üzerinde büyük etki yaratmıştır. Resim sanatında savaşın tasviri ise o zamana kadar hep milliyetçilik, coşku, militarizm, kahramanlık ve şehitlik öyküleriyle yüceltici bir şekilde yansıtılmasına karşın gerçekliğin ilk görüntüleri olan bu fotoğraflarda yerde yatan vücutları parçalanmış yüzlerce ölü askerden oluşan manzara fotoğraflarıyla savaş tasvirini antimilitarist bir konuma doğru çekmiştir. (Bkz. Görsel 1.15)



Görsel 1.15: Alexander Gardner, *A Sharpshooter's last Sleep*, Bir Keskin Nişancının Son Uykusu, Pennsylvania, albümin baskı, 1863

"Yakılıp yıkılmış arazilerin, sayısız ölünün görüldüğü fotoğraflardaki nesnellik, bu belgelere farklı bir değer katıyordu".³²

³² Gisele Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s98

Her ne kadar savaşın tasviri sırasında fotoğrafın doğası dolayısıyla Gardner ve O'Sullivan ne görüyorlarsa onu fotoğraflama yolunda gittilerse de, bazı fotoğraflarda Fenton'un yaptığı tarzda kompozisyona müdahaleler olduğunu artık bilmekteyiz. Fotoğraf çekimleri sırasında Gardner ve O'Sullivan savaş alanında çektikleri fotoğrafların çoğunda ölü askerlerin ve silahlarının yerlerini değiştirmişlerdir.

"Askerlerin acımasızca katledilişlerini sergileyen fotoğrafları mazur göstermeye yönelik ilk açıklama da, fotoğrafın görevinin "kaydetmek" olduğu şeklinde yapılmıştı. Bu doğrultuda, Brady'ye atfedilen bir söz vardır: "Kamera, tarihin gözüdür." Dolayısıyla, çekiciliğin ötesinde, bir hakikat olarak başvurulana tarihe, daha fazla dikkat gerektiren ve gerçekçilik diye bilinen alanlara ilişkin belli bir yaklaşım biçiminin prestijinin yükselişiyle ayrı bir güç kazandırılmaktaydı.³³

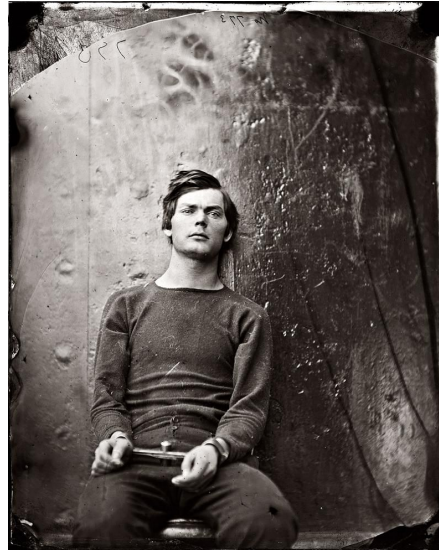
Savaşın sonra, Brady Koleksiyonu Fotoğrafları adı altında ünlenecek olan fotoğrafların neredeyse hiçbirini savaşa katılmamış olan Brady değil ekibinde yer alan Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan çekmiştir ve bu fotoğraflar Amerikan İç Savaşı ve fotoğraf tarihindeki yerlerini almıştır. Gardner ve O'Sullivan ilk muharebelerden sonra Brady'nin ekibinden ayrılmış ve kendi fotoğraf firmaları adına savaş alanlarını çekmeye devam etmişlerdir. Gardner iç savaş devam ederken çektiği ve o zamanın Amerika Birleşik Devletler Başkanı olan Abraham Lincoln portresiyle de tarihe kazınmıştır. 1865 yılında iç savaş tüm şiddetiyle devam ederken ve bir suikast sonucu vurularak öldürülmesinden 5 gün önce çekilen bu portrede Lincoln, yorgun ve düşünceli bir şekilde kameraya bakmaktadır. Sadece tek bir gözün net olduğu fotoğrafın üst kısmı kırıktır ve Lincoln karşısındaki fotoğrafçının varlığını da kanıtlarcasına keskin ve delici bir şekilde bakmaktadır. Lincoln'ün en iyi fotoğrafı olarak kabul edilen portre, karakterin tüm içsel özelliklerini tek bir fotoğrafa yansıtmış ve sadece bir başkan değil hisleri olan bir insan yüzü ortaya çıkararak nesnel portre fotoğrafına örnek teşkil etmektedir. (Bkz. Görsel 1.16)

³³ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s52



Görsel 1.16: Alexander Gardner, *Abraham Lincoln*, albümin baskı, 1855

Alexander Gardner aynı zamanda Lincoln'ün suikastıyla ilişkili olarak tutuklanıp idam olmayı bekleyen mahkumların da tek tek fotoğraflarını çekmesi için görevlendirilmiştir. "Lewis Payne" fotoğrafı hücrelerinde asılmayı bekleyen Payne'in kendinden emin duruşu ve kameraya direkt bakan keskin bakışları ile Amerikan iç savaşı döneminin en ünlü fotoğraflarından biri olmuştur. (Bkz. Görsel 1.17)



Görsel 1.17: Alexander Gardner, *Lewis Payne*, albümin baskı, 1855

Barthes "Lewis Payne" fotoğrafını fotoğrafın temel kavramları olarak ortaya koyduğu *Studium* ve *Punctum* kavramlarını açıklamak için de kullanmış ve şöyle yazmıştır:

"Fotoğraf fena sayılmaz, bu studiumdur. Punctum işe şudur: " O ölü, ve ölecek".
Bu olacak ile bu vardı yı aynı anda okuyorum. Ucunda ölüm olan geçmiş bir geleceği
dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutkak geçmişini veren fotoğraf, bana gelecekteki
ölümü hatırlatıyor. Beni delen şey bu eş değerliğin keşfidir.³⁴

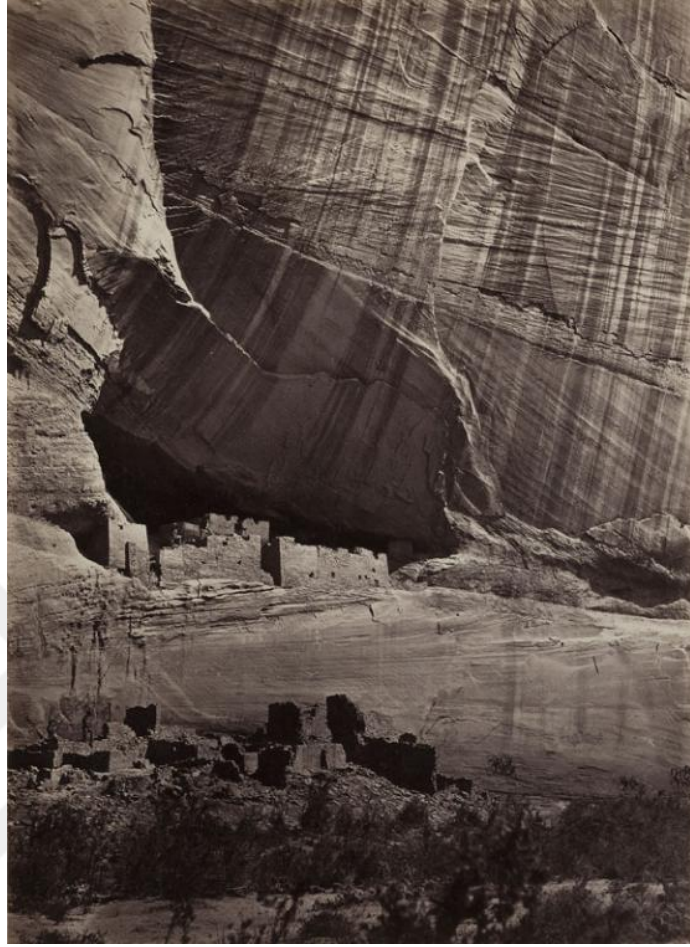
Gardner mahkumların sadece portrelerini değil idamları sırasında da fotoğraf çekmiş ve bu fotoğraflar tarihin ilk idam fotoğrafları dökümantasyonu olarak gazetelerde seri fotoğraflar olarak yayınlanmıştır. (Bkz. Görsel 1.18).



Görsel 1.18: Alexander Gardner, *Execution of Lincoln Conspirators*, Lincoln Suikastçilerinin İdamı, albümin baskı, 1865

Gardner ve O'Sullivan savaştan sonra Batı Amerika'nın topografyasını çekmeye yoğunlaşmışlar, O'Sullivan ise doğadaki formları ve yapıları en gerçekçi şekilde kaydetmenin peşinde olduğu yaklaşım biçimi ile nesiller sonra gelecek olan nesnel manzara fotoğrafı geleneğinin öncüsü olmuştur. (Bkz. Görsel:1.19)

³⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 114



Görsel 1.19: Timothy O'Sullivan, *Ancient Ruins in the Canyon de Chelle*, Chelle Kanyonundaki Antik Harabeler, albümin baskı, 1873

1870 yılında Fransa-Prusya savaşı sonrasında gerçekleşen Paris Komünü sırasında barikatlarda çekilen bir fotoğraf ise sonrasında Emniyet güçlerinin aradıkları devrimcileri fotoğrafa bakarak bulmasını sağlamıştır. Böylece fotoğraf polis ve hükümet tarafından delil niteliğinde ilk defa tahakküm nesnesi olarak devletin hizmetine girmiştir. (Bkz. Görsel 1.20) Sontag Paris Komünü Fotoğrafları hakkında şu yorumu yapmıştır.

"Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında bir şey işitip de şüpheyile karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fotoğraf makinesinin faydalı olarak kullanıldığı alanlardan birisi, yaptığı kayıtla suçlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Paris polisinin Haziran 1871' de Komüncülerin canice katledilmesinde kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin

giderek daha fazla, eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasına yarayan araçlardan biri haline gelmiştir. Bir görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır. Çekilmiş olan fotoğrafın çarpıtılmış olması mümkündür, ancak her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır.³⁵



Görsel 1.20: Bruno Braquehais, *Vendome, Paris Commune*, Paris Komünü, Vendome, albümin baskı, 1871

Fransız fotoğrafçı Bruno Braquehais Paris Komünü sırasında 150'ye yakın fotoğraf çekmiştir ancak polisin komüncülerin fotoğraflarına bakarak kimliklerini tespit etmesinde onun fotoğraflarının kullanıldığı bilinmemektedir. Burada önemli olan fotoğrafın insan fizyonomisini tanımlamak için bir kanıt olarak kullanılmaya başlamış olmasıdır. Ufak bir fotoğraf plakası üzerinden tek tek kişilerin gerçek kimliklerini ortaya çıkarmak pek gerçekçi olmasa da fotoğraf kanıt oluşturmuştur ve iddia etmektedir. Nesnel bir araç olarak gerçekten olmuş bir olayın fotoğrafına karşı orada olmadığını,

³⁵ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 15

o kişinin siz olmadığını kanıtlamak artık fotoğrafın değil fotoğrafın öznesinin problemi olmuş ve fotoğraf gerçekliği manipule etmek için güçlü bir kontrol aracı olmuştur. Paris'li ünlü portre fotoğrafçısı Disderi ise öldürülen kömüncülerin tabutlarındayken fotoğraflarını çekmiştir. (Bkz. Görsel 1.21)



Görsel 1.21: Disderi, *Communards killed in their coffins*, Öldürülmüş Kömüncüler Tabutlarında, albümin baskı, 1871

"Bütün fotoğraflar memento mori niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar. Bir fotoğraf çekmek, başka bir insanın (ya da şeyin, durumun, vb.) ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve dönüşebilir haline dahil olmaktır. Söz konusu anı dilimleyerek donduran bütün fotoğraflar, zamanın amansız eriyişinin tanığıdır.¹⁸⁶

1871'den itibaren İngiltere'de *Suçla Mücadele Hareketi / Prevention of Crimes Act* kapsamında tüm suçluların fotoğraflarının çekilmesi yasalaştırılmıştır ve sabıkalarının, ellerinin tanınmasını kolaylaştırmak, dövme veya eksik parmaklarının

³⁶ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 19

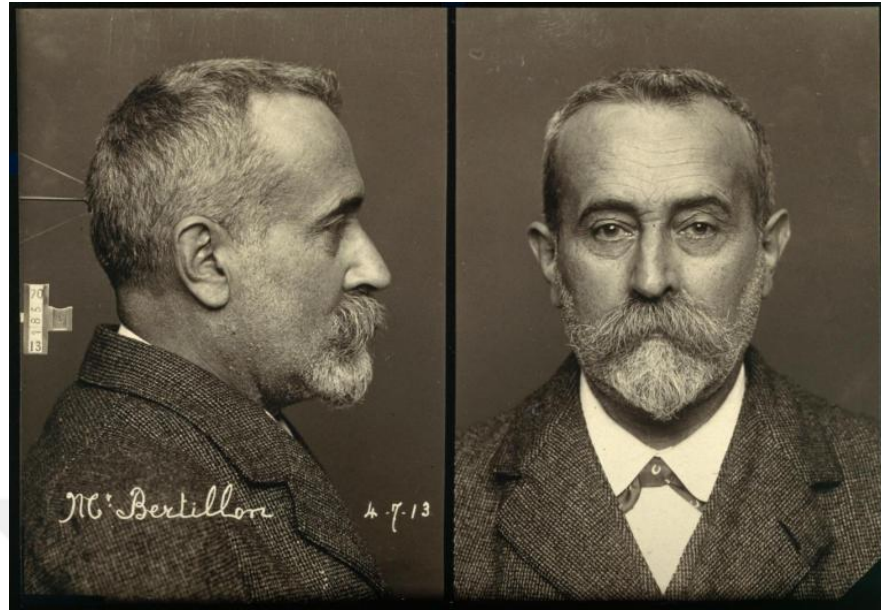
ayrıntılarını görebilmek için eller yukarıda tutuluyor ve profil fotoğrafı da elde etmek amacıyla sağ omuz hizasına bir ayna yerleştiriliyordu.³⁷ (Bkz. Görsel 1.22)



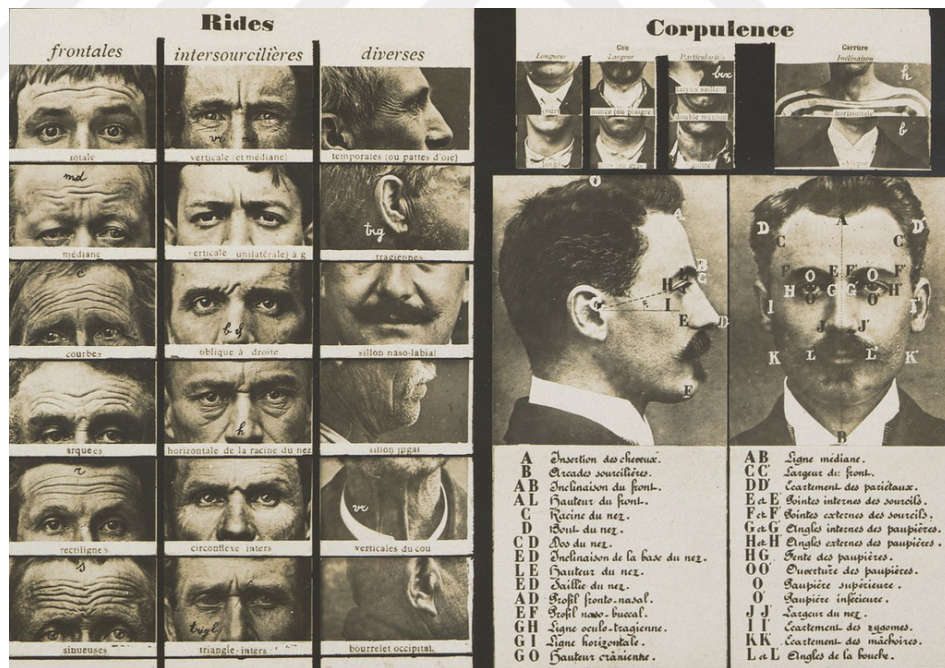
Görsel 1.22: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, *Portraits of Prisoners*, Tutukluların Portreleri, İngiltere, albümin baskı, 1880

Biraz daha ilerleyen dönemlerde ise Fransız Antropolog Alfonse Bertillon günümüzde de hala kullanılan adli portre fotoğraflarının (Bkz. Görsel 1.23) ve suç mahalli fotoğraflarının nasıl çekilmesi gerektiğinin günümüzde de uygulanan sistemini kurmuştur. Bertillon insanların dış görünüşlerinin karakterlerine etkisini inceleyen fizyonomi üzerine de uzmanlaşarak, insanları fiziksel özelliklerine göre tipolojik olarak sınıflandırmak için uzun yıllar süren araştırmalar yapmıştır. (Bkz. Görsel 1.24)

³⁷ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, s112



Görsel 1.23: Anfonse Bertillon, Portrait of Alfonse Bertillon, *Alfonse Bertillon'un Portresi*, albümin baskı, 1912



Görsel 1.24: Anfonse Bertillon, *Alphonse Bertillon's Synoptic Table of Physiognomic Traits*, *Alfonse Bertillon'un Fizyonomik Özellikler Tablosu*, 1909

1. 3. EUGENE ATGET

Bugün ismi modern fotoğrafçılığın babası olarak anılan Eugene Atget bir tüccar ve gemici olarak başladığı meslek hayatından sonra tiyatroyla ilgilenmiş ve sönmeye başlayan aktörlük kariyerinin ardından 1888 yılında, 45 yaşında fotoğraf çekmeye başlamıştır. Atget'nin büyük format makinesiyle Paris sokaklarında sessizce şehrin gerçekliğini belgelemesinin sonucu olarak hayatı boyunca devam ettiği serisinde ürettiği 18 x 24 cm ebatlarındaki 10.000'e yakın cam negatif ile elde ettiği arşiv, Paris'in o zamana dek kayıt altına almaya değer görülmemiş kenar mahallelerin gelecek nesiller için bir topografyası niteliğindedir.³⁸

Atget'in fotoğrafları, Paris'in birçok farklı tarafını göstermektedir. Sadece tarihi merkezden geçen dar sokaklarını değil ama aynı zamanda görkemli meydanlarını ve Seine nehri üzerindeki köprüleri ve rıhtımları, mağazaların vitrinlerini, kenar mahalle binalarının avlularını, cephelerini ve detaylarını da içeren zengin bir çeşitlilik gösterir. Ayrıca sokak satıcıları, küçük tüccarlar, çöp toplayıcıları ve daha fakir mahallelerdeki fahişeler de fotoğraflarında eşit oranda yer alır.

"Atget insanı fotoğraftan çıkarıp fotoğraf sahnesini bir olay mahalline , hatta eylemin gerçekleştiği yer haline getirerek Benjamin'in Auranın Yokoluşu dediği geleneksel portre fotoğrafının atmosferini silmişti. Fotoğraf Benjamin için, Atget için, ya da Atget okuyan Benjamin için kanıtın bulunabileceği bir yerdi. Nitekim adli fotoğrafçılık Benjamin'in dünyaya gelmesiyle eş zamanlı olarak gelişmiş ve bu arada belgeleme, analiz ve hüküm süreçlerinde kullanılmaya başlamıştı. 1890'da sabıka fotoğrafı çekilmesi talimatını veren Fransız Komiseri Alphonse Bertillon ayrıca olay mahallini sistemli biçimde fotoğraflamakta da öncüydü. Artık etrafa dağılmış nesnelere, kurbanların bedenlerinin, silahların yer seviyesinden ve "Tanrı'nın Gözü perspektifinden fotoğrafı çekiliyordu."³⁹

³⁸ Gerry Badger, *Atget*, Phaidon, s8

³⁹ Esther Leslie, *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*, s26



Görsel 1.25: Eugene Atget, *Cornet of Rue due Seine and Rue de'Elchaunde*, arrowroot print, 19

Atget bugün çalışmaları ile fotoğraf tarihinde önemli bir yol ayrımını işaret etmekte ve 19.yy piktoryalist⁴⁰ topografik fotoğrafçılığı ile 20.yy belgesel fotoğrafı arasında bir köprü görevi görmektedir. Onun fotoğrafları teknik olarak mükemmeliyet aramayan, resimsel mekan algısı yaratmanın üzerinde bir şeyin peşinde, ödün vermeyen bir bakışa dair tutkunun kanıtı olarak yorumlanabilir. Atget yapıtlarının çok katmanlılığı ve biçimsel çeşitliliğiyle fotoğrafın tekniğinin fonksiyonel estetiğine dayalı erken dönem bir modernizmi de sembolize eder. (Bkz. Görsel 1.25)

"Bir öncü olarak Atget, o gerileme döneminde geleneksel portre fotoğrafçılığının yaydığı boğucu havayı dağıtmayı başaran kişi olmuştur. Gerçekten de Atget bu havayı temizlemiş, onu arındırmıştı; dahası, en son fotoğraf ekolünün eşsiz başarısıyla, nesneyi aurasından kurtarmaya girişmişti. Atget bütün dikkatini unutulmuş ve görmezlikten gelinen şeylere yöneltmişti; bu yolla, şehir isminin egzotik, romantik, mesafeli yankılarının karşısına gerçekliği çıkarmış oluyordu. Onun motifleri, batmakta olan bir gemiden boşalan sular gibi, gerçekliğin üzerindeki aurayı emip çıkarmaktaydı."⁴¹

⁴⁰ Piktoryalizm: Gerçekliğin belgelenmesinden ziyade konu olarak güzelliği, ton dengesini ve kompozisyonu vurgulayan bir fotoğraf yaklaşımıdır.

⁴¹ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s24

Paris'in sürekli değişen mahallelerinin ve görünümünün yanında Atget'nin fotoğrafları aynı zamanda sosyal değişimin insanlar üzerindeki etkisinin de tanıklıkları olmuştur. (Bkz. Görsel 1.26 -1.27)

Atget on yıllarını fotoğraflarını sınıflandırmakla geçirmiştir. Sokakta çalışanları, meslek gruplarına göre tek tek fotoğraflayarak tipolojik fotoğrafın ilk örneğini oluşturmuştur. Çektiği büyük arşivsel materyali kategorize etmek için 1892'de aynı bir kütüphane kataloğunda olduğu gibi başlıkları sürekli olarak uzatılabilecek bir hiyerarşik sistem geliştirmiştir. Atget zaman içinde sistemini hep modifiye ederek, yeniden gruplamış, yeniden sınıflandırmış en son tüm yapıtın tek bir parça olarak 5 ana başlık ve 8 yan başlık altında toplandığı bir arşive dönüştürmüştür. Bu başlıklardan bazıları "Eski Paris", "Resimsel Paris", Paris görünümüleri topografyası", "Paris'in kenar mahallelerinde yaşayanlar" ve "Manzara Belgeleri" dir. ⁴²

Tüm hayatını verdiği projesine rağmen Atget oldukça mütevazidir, "sanatçılar için dokümanlar" adı altında çektiği fotoğrafları dönemin ressamlarına ve kurumlara satmaktadır. *"Atget'in çektiği fotoğrafların bir suç mahallinin* fotoğraflarıyla kıyaslanması boşuna değildir. Fakat şehirlerimizin her köşesi zaten bir suç mahalli sayılmaz mı? Yoldan geçen herkesin bir suça bulaştığı söylenemez mi? Fotoğrafçı - kahinlerce bilgelerin torunu olarak çektiği resimlerle bir suçu ifşa etmez mi?"⁴³*

"Başkalarını seyretmenin ve empati kurmanın ustası olan flanör'ün asıl ilgisini toplayan, şehrin resmi gerçeklikleri değil, karanlık ve çirkin köşeleri, ihmal edilmiş insanlarıdır. (Bu manzaralar, fotoğrafçının -bir dedektifin bir suçluyu yakalamasıyla aynı şekilde- 'yakalamış olduğu', burjuva hayatının ön cephesinin ardına gizlenmiş bir gayri-resmi gerçekliğin parçasıdır)."⁴⁴*

* **Suç Mahalli:** Bu ifade Eugene Atget'nin 1930'da çıkardığı *Lichtbilder* kitabının önsözünü yazan Camille Reicht tarafından kullanılmıştır.

⁴² Paris Eugenat Atget, s92

⁴³ Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s37

* **Flanör:** Walter Benjamin'in *pasajlar* kitabında yer verdiği modern yaşamın araştırmacısı olarak sokaklarda dolaşan aylak gözlemci.

⁴⁴ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 67

1920'de Paris'te Atget'nin stüdyosunun yakınlarında yaşayan ünlü sanatçı Man Ray de Atget'nin "sanatçılar için belgeler" diye sattığı fotoğraflardan satın almış ve o sayede Atget'yi keşfetmiştir. Man Ray daha sonra Atget'den başka bir koleksiyonunu da satın alır ve bir grup fotoğrafını *Sürrealizm Devrimi Dergisinde* yayınlar. Ray, Atget'yi sadece bir sokak fotoğrafçısı olarak görmediğini onun gerçeküstücülüğün ve dada'nın içgüdüsel bir öncüsü olduğunu belirtir. Atget'nin bu yayına olan tepkisi ise kendi anonimliğinde ısrar niyetindedir. " *Bunlar sadece belge, belgeden başka birşey değil.*"⁴⁵



Görsel 1.26: Eugene Atget, *Street Trader*, Sokak satıcısı, cam negatiften gümüş jelatin baskı, 1898



Görsel 1.27: Eugene Atget, *Street Trader*, Sokak satıcısı, cam negatiften gümüş jelatin baskı, 1899

Man Ray'in o zamanlar Paris'te asistanlığını yapan Amerikalı fotoğrafçı Berenice Abbott ile Atget'nin tanışması ise Atget'nin işlerinin şu anki konumuna ulaşması için dönüm noktası olmuştur. Abbott ilk başlarda kendi kısıtlı imkanları ile Atget'den fotoğraflar almaktadır ve 1927'de Atget vefat etmeden birkaç ay önce onu kendi atölyesinde fotoğraflamıştır. (Bkz. Görsel 1.28) Atget'nin ölümünün ardından Abbott Amerikalı sinemacı Julien Levy ile beraber Atget'nin 1300 negatifini ve 5000 baskısını satın alırlar. 1928'de Abbott Atget'nin fotoğraflarını *Premier Salon Indépendant de la*

⁴⁵ *Paris Eugenet Atget, s94*

Photographie sergisinde ve 1929'da Stuttgart'taki efsanevi fotoğraf sergisi "Film und Foto"(Fifo)'da sergiler. Zamanın tüm çağdaş fotoğrafçılarının yer aldığı bu sergide, Atget ölümünden sonra işleri sergilenmiş tek fotoğrafçıdır. 1930'da ise gene Abbott'un girişimiyle Atget'nin fotoğraflarını içeren ilk kitap yayınlanır. Amerikan ve Fransız baskılarının önsözünü Fransız yazar Pierre Mac Orlan'ın yazdığı kitabın Alman edisyonunun önsözünü Camille Recht yazmıştır ve bu kitap dolayısıyla Walter Benjamin *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde Atget'ye özel bir bölüm ayırmıştır. Fransız kültür tarihine ve dünya fotoğrafına katkısı bilinmeden isimsiz biri olarak 1927 yılında hayata veda eden Atget, Abbott'un seçkisi ve yayınladığı kitap sonrasında uluslararası olarak ortaya çıkar. Eugene Atget, bugün modernizm'in öncüsü büyük bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir.⁴⁶



Görsel 1.28: Berenice Abbott, *Eugene Atget*, Gümüş Jelatin Baskı, 1927

⁴⁶ *Paris Eugene Atget*, s96

2. YENİ NESNELLİK

2. 1. YENİ NESNELLİĞİN TOHUMLARI

2.1.1. Weimar Dönemi'nin Siyasi Tarihi

Almanya, Birinci Dünya Savaşı'nı kaybettikten sonra büyük bir politik ve ekonomik krize sürüklenmiştir. I. Dünya Savaşı'nın sorumlusu olarak gördükleri Almanya'ya sivil halkın uğradığı tüm zararın bedelini hem siyasi hem de ekonomik olarak ödetmek isteyen itilaf devletleri ile Almanya arasında 1919 yılında Versailles sarayında Versailles Anlaşması imzalanır. Bu anlaşma ile doğuda Polonya sınırında batıda ise sanayinin en yoğun olduğu Rhineland bölgesindeki topraklarını kaybeden Almanya, yüz bin kişilik orduyla sınırlandırılmış, hava kuvvetlerini ve donanmasını feshetmiş ve denizaşırı tüm sömürgelerini kaybetmiştir. Savaş tazminatının miktarı Versailles Anlaşması sırasında belirsiz bırakılmıştır, daha sonra ise 33 milyar dolar olarak belirlenir. Almanya için ekonomik iflas anlamına gelen bu ekonomik yaptırım dolayısıyla ülkede milyonlarca insan işsiz kalmıştır, siyasi bakımdan olduğu kadar ekonomik olarak da kaos vardır, her yerde yoksulluk ve açlık hakim olmuştur. Kanun ve düzen bozulmuştur ve sosyal bir devrim ülkeye hızla yayılmaya başlamıştır. Alman aydınları aşırı sol ve aşırı sağ politikalar arasında derinden ayrılmıştır ve sokaklarda sıklıkla çatışmalar görülmektedir.⁴⁷

Böyle bir siyasi ortam içerisinde 1919 yılında Weimar'da toplanan ve Almanya İmparatoru Kaiser ve generallerinin dikta yönetiminin yerine geçmesi için tasarlanmış demokratik bir hükümet Weimar Cumhuriyeti'nin temellerini atar. Alman halkının büyük bir kısmı monarşi ile yönetilmeye alışmıştır ve demokratik yönetimi ve çok partili düzeni siyasi olarak bir zayıflık olarak görmektedir. Sosyalistlerin kontrolünde ve birçok başka sol partinin koalisyonundan oluşan Weimar Cumhuriyeti hükümet karşıtı sağcılar tarafından zayıflıkla suçlanırken, sanatçılar, entellektüeller ve komünistler tarafından ise destekleniyordur.⁴⁸

⁴⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/World_War_I

⁴⁸ <https://www.history.com/topics/germany>

Cumhuriyet'in ilan edilmesinin üzerinden dört yıl geçtikten sonra Amerikan yardımları sayesinde Almanya ekonomisinde düzelmeler başlamıştır, demokratik ortamın getirdiği istikrar ve güven hissinin yayılmaya başlamasıyla ülke krizden çıkmak üzeredir. Kapitalizmin toplum yapısını şekillendirmeye başlamasıyla yeni bir sınıf toplumu şekillenmeye başlamıştır. Geçmişin tüm birikiminin üzerine yeni ekonomik yapılanmalarla beraber sanat, iletişim, bankacılık ve eğitim gibi sektörlerde yeni iş alanları ve galerici, eleştirmen, radyo spikeri, koleksiyoner gibi daha önce olmayan meslekler ortaya çıkmış, ülkede genel olarak geleceğe umutla bakılan bir atmosfer oluşmuştur.



Görsel 2.1: August Sander, *Helen, Wife of the Painter*, Ressamın Karısı, Helen, Gümüş Jelatin Baskı, 1926

Ülkedeki refahın milliyetçi söylemlerine bir engel teşkil ettiğinin farkında olan, hükümet ve cumhuriyet karşıtı olan Nasyonal Sosyalistler (NAZİ partisi) ise 1924 yılında yapılan ulusal seçimlerinde oyların sadece %3'ünü almıştır.



Görsel 2.2: August Sander, *Painter Anton Raderscheidt*, Ressam Anton Raderscheidt , gümüş jelatin baskı, 1927

1927 yılında kamu önünde konuşma yasağı kaldırılan Nazi partisinin lideri olan Adolf Hitler ise toparlanan Almanya'nın kendini dış ülkelerin kontrolüne bırakmaması ve Almanya'nın kendi maliye idaresini I. Dünya Savaşı'nın galiplerinden geri alması gerektiğini söyleyen tanınmış bir figürdür. Büyük bir ekonomik krizin geleceğini söyleyen Hitler'in ekonomik söylemi ise refahın gittikçe arttığı Almanya'da halk tarafından destek bulmamıştır ve 1928 ulusal seçimlerinde Nazi Partisi oyların sadece %2.6'sını almıştır. Ancak daha sonraları "kara salı" diye anılacak olan beklenmedik bir olay gerçekleşir ve 29 Ekim 1929'da Amerika'da New York Wall Street'teki *Amerikan Menkul Kıymetler Borsası* çöker. Bunun arkasından Amerikalı sermayedarlar ve yatırımcılar Almanya'ya verdikleri borcun ödenmesini talep ederler. Ülke bir gecede geri verilen milyonlarca dolarlık borç dolayısıyla işsizlik ve iflasın eşliğine gelmiş olan milli ekonomi durma noktasına gelmiştir. Ancak bu tarz bir krizin geleceğini öngören kişi olarak Adolf Hitler ise birden siyasi olarak önemsiz bir figürden

halkın bir vizyoner olarak gördüğü önemli biri haline yükselir. Ekonominin çöküşü devam ettikçe 1930 yılında koalisyon dağılır ve Almanya erken seçime gitmek zorunda kalır.⁴⁹

Nazi partisinin propagandadan sorumlu üyesi Josef Goebbels'in yürüttüğü seçim kampanyası sonucunda Nazi Partisi 1930 seçimlerinde 6.5 milyon oy alır. Goebbels en son kitle iletişim araçları olan sinema ve radyoyu seçim kampanyasının bir parçası haline getirerek "*Hitler Almanya Üstünde*" isimli seçim kampanyasını başlatır. Bu kampanya kitle iletişim alanında bir ilktir ve Hitler bir uçakla kasabadan kasabaya, şehirden şehire gidip miting yapıyor ve kamera da onu sürekli çekiyordur. Bu kampanya halk üzerinde çok etkili olmuştur ve 1932'nin sonlarında gerçekleşen seçimin sonucunda Nazi Partisi oyların %50'sini alarak parlamentonun yarısını Komünist Parti ile paylaşır. 30 ocak 1933'te ise Başkan Hindenburg Adolf Hitler'i Almanya Şansölyesi ilan ederek koalisyon hükümetini kurma görevi verir.⁵⁰

1 ay sonra ise başka bir beklenmedik bir olay daha gerçekleşir, Almanya Paramentosunun meclis binası olan Reischtag'ta büyük bir yangın çıkar ve zanlı olarak genç bir komünist tutuklanır. Hitler bunu gücü ele geçirmek için bir fırsat olarak değerlendirir ve halkı koruma mazeretiyle olağanüstü halin ilan edildiği ve herhangi bir direnişin devlet tarafından bastırılmasını öngören yasal yetkiyi veren *Reischtag Yangını Kararnamesi'ni* Başkan Hindenburg'a imzalatır. Almanya'da Nazi'ler dolayısıyla ortaya çıkan şiddet olayları artık yasal olarak devlet tarafından onaylanmıştır ve Röhm'ün SA'sı, Göring'in Gestapo'su ve Himmler'in SS'i tüm siyasi muhalefeti sistematik olarak ortadan kaldırmak için harekete geçerler.

Hükümetin komünistlere karşı başlattığı saldırının halk desteği almasının ardından 1933 seçimlerinde Nazi partisi oyların %44'ünü alarak koalisyonun büyük ortağı olarak yönetimi ele geçirir. Bu tarih demokratik Weimar Cumhuriyeti'nin sonu ve Nazi Almanyası diye adlandırılan III. Reich Döneminin de başlangıcı olmuştur.⁵¹

⁴⁹ <https://www.historytoday.com/site-search/germany>

⁵⁰ <https://www.deutschland.de/en/topic/politics/the-weimar-republic>

⁵¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_republic



Görsel 2.3: August Sander, *National Socialist*, Nasyonel Sosyalist, gümüş jelatin baskı, 1935

2.1.2. Weimar Cumhuriyeti'nde Fotoğraf

Weimar Cumhuriyeti bir anlamda ilk modern kültürdür ve 15 yıl boyunca Almanya'da ve Avusturya'da sanatta, edebiyatta, felsefede, bilimde, her özgür düşünce alanında muazzam bir ilerlemeye, gelişmeye ve üretime yol açmıştır. 1919 ile 1933 yılları arasında fizik, kimya, barış, tıp ve edebiyat alanlarında Almanya'nın kazandığı 19 Nobel ödülü bu dönemde kazanılmıştır.⁵²

Weimar Döneminde dışavurumcu edebiyat, sanat ve özellikle sinema, Bauhaus Tasarım ve Mimari Ekolü, Frankfurt Okulu, Dada, Yeni Nesnellik, Piscator Tiyatrosu gibi önemli sanat ve edebiyat akımları ve ekoller bu dönemde ortaya çıkmıştır. Özellikle Weimar Dönemi'nin kültür başkenti olan Berlin sol görüşlülerin, entellektüellerin, bilim adamlarının ve sanatçıların bulunduğu bir merkez konumundadır. Birçok Alman üniversitesine yahudi entellektüeller davet edilmiştir ve bilim alanında büyük bir ilerleme katedilmiştir. 1921'de fizik alanında Nobel alan Albert Einstein, sosyologlar Karl Mannheim, Erich Fromm, filozoflar Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Ernst Cassirer, Edmund Husserl, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jürgen Habermas ve Max Weber, Weimar Dönemi'nin en önemli bilim adamlarıdır.

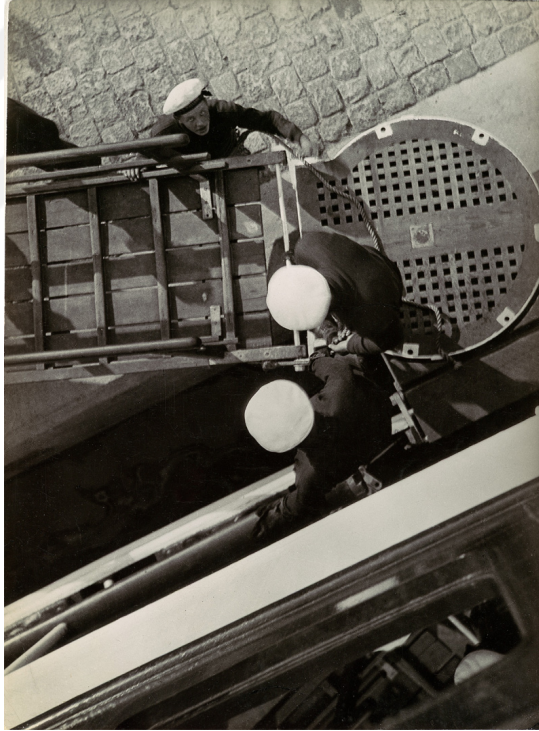
Edebiyat için de Weimar çok verimli bir dönem olmuştur, Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* ve 1929'da Nobel Edebiyat Ödülü kazanan "*Buddenbrooklar Bir Ailenin Çöküşü*" Romanları, Bertold Brecht'in "*Üç Kuruşluk Opera*" Oyunu (1928), Alfred Döblin'in "*Berlin Alexanderplatz*" (1929), Hermann Hesse'nin "*Siddhartha*" (1922) ve "*Bozkır Kurdu*" (1927) romanları bu dönemde yazılmıştır.

Dönemin önemli sanatçıları arasında Max Ernst, Jean Arp, Paul Klee, John Heartfield, George Grosz, Raul Hausmann, Otto Dix, Emil Nolde ve Laszlo Moholy-Nagy, Dada akımının Almanya'daki temsilcileri Kurt Schwitters ve Richard Huelsenbeck, Dışavurumcu sinemanın öncüsü Fritz Lang, tiyatro alanında oyun yazarları Bertold Brecht, Erwin Piscator, Ernst Toller ve Karl Zuckmayer, tasarım ve

⁵² www.en.wikipedia.org/wiki/Weimar_culture

mimari alanında ise Walter Gropius, Bruno Taut ve Rudolf Belling yer alıyordu.

Fotoğraf 1900'lerin başlarından itibaren, Almanya'da fotoğraf geniş bir kullanıcı kitlesi tarafından benimsenmiştir. Yeni Nesnellik / Neu Sachlichkeit, Yeni Bakış / Neues Sehen , Subjektif Fotoğraf / Subjektive Fotografie, Fotomontaj / Fotomontage gibi farklı tavırların hepsi Almanya'dan çıkmıştır.⁵³ 1920'lerin belgesel fotoğraf fikri için geçerli iki genel akımdan ya da eğilimden söz edilebilir. İlki tarafsız bir kamera açısını ve nesnel yaklaşımı benimseyen *Yeni Nesnellik* akımı, ikincisi ise kameranın ve optiğin tüm deneyselliğinden yararlanan ve modern bir bakış ortaya çıkarmaya çalışan *Neues Sehen / Yeni Bakış* akımıdır.



Görsel 2.4: László Moholy-Nagy, *Scandinavia*, gümüş jelatin baskı, 1930

Weimar dönemi içindeki en önemli sanatsal akımın merkezi o sıra Weimar'da olan Bauhaus akımıdır. Bauhaus mimar ve akademisyen Walter Gropius tarafından kurulmuştur ve fotoğrafa, resme, tüm sanat alanına farklı bir bakış, yeni bir modernizm yaratmaya odaklanmış sanatçılardan oluşuyordu. Bu akımın fotoğraf alanındaki en

⁵³ Gerry Badger, *The Genius of Photography*, s59

önemli temsilcisi Laszlo Moholy-Nagy fotoğraf hakkında şöyle yazmıştır.

"Fotoğrafın doğası itibariyle gerçeküstü nitelikteki tek sanat olması, yine de onun resmi gerçeküstücü hareketin kaderini paylaşmış olduğu anlamına gelmez. Bilakis. Gerçeküstücülükten bilinçli şekilde etkilenmiş olan fotoğrafçıların sayısı (ki bunların birçoğu eski ressamdır), günümüzde neredeyse on dokuzuncu yüzyılın Beaux-Arts (Güzel Sanatlar) resmini taklit eden 'resimsel' fotoğrafçıları kadar azdır. 1920'li yılların en çok tutulmuş buluşları- bile (Man Ray'in solarize fotoğraflarıyla rayografları, Laszlo Moholy-Nagy'nin fotogramları, (Bkz. Görsel 2.5) Braggia'nın çoklu çekimleri, John Heartfield ve Alexander Rodchenko'nun fotomontajları), fotoğraf tarihinin marjinal kazançları arasında sayılırlar. Fotoğrafın sözümona yüzeysel gerçekçiliğine müdahale etmeye yoğunlaşmış fotoğrafçılar, fotoğrafın gerçeküstü özelliklerini en dar kapsamıyla iletmiş olan sanatçılardı.⁵⁴



Görsel 2.5: László Moholy-Nagy, *Photogramm*, Fotogram, gümüş jelatin baskı, 1926

⁵⁴ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 62

Aynı dönem içerisinde Amerika'da Edward Weston, Avrupa'da Man Ray, Rusya'da Alexander Rodchenko ve Rus konstrüktivistleri tarafından benimsenmiş olan "Yeni Bakış" akımının Almanya'daki temsilcileri özellikle Bauhaus fotoğrafçıları olmuştur. Yeni teknolojileri, tipografiyi, filmi, makine sanatını ve genel olarak 20. yy için yeni bir sanatı öneren "Yeni Bakış" özellikle propaganda, politik sanat ve kolaj içerisinde yer buluyordur. Rodchenko farklı bakış açıları ile denemeler yapıyor ve kamerayı konstrüktüvizmin bir parçası olarak kullanıyordu. Böyle bir ortam içerisinde 1923'lerde Bauhaus "Yeni Bakış"ın ve aynı zamanda fotoğraftaki yeni arayışların ve deneyselliğin merkezi konumuna gelmiştir. Özellikle Bauhaus'ta fotoğraf eğitimi veren Macar sanatçı Lazslo Maholy-Nagy fotoğraf ve film üzerine yeni fikirlerini duyurmak için 1925'te "Painting Photography Film" adlı manifestoyu yayınlamıştır. Bu manifesto ile eski resimsel anlayışa şiddetle karşı çıkmaktadır ve yeni bir fotoğraf biçimi önerilmektedir. Bu yeni biçim özellikle optik ve teknolojik olarak fotoğrafın deneysel yollarla araştırılmasını ve gerçeklikten kopuşu da içermektedir. İnsan gözünün göremediği bir bakış açısı sunan fotoğraf makinesinin tüm optik imkanlarından yararlanmak gerekmektedir. Bu modern bakış açısının fotoğraf ve sanatı burjuva estetiğinden koparacağına ve özgürleştireceğine inanılmaktadır.⁵⁵

"New Optic / Yeni Optik" diye de adlandırılan "Yeni Bakış" fotoğrafçıları fotoğrafı otonom bir sanat pratiği olarak özgürleştirmek ve kendi başına bir disiplin olarak görülmesi için eserler üretmişlerdir. Dünyaya kamera aracılığıyla bakarken onun kendi kurallarıyla çalışarak aydınlatma ve kompozisyonu estetiğin bir parçası halinde değerlendirecek deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Almanya aynı zamanda 20.yüzyılın başlarından itibaren fotoğraf teknolojisinin de merkezi olmuştur ve fotoğrafçı sayısı hızla artmıştır. Almanya'nın ilk uluslararası fotoğraf fuarı olan "Uluslararası Fotoğraf Fuarı" 1909 yılında Alman Fotoğraf sanayisinin merkezi olan Dresden'de açılmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra ise "Alman Fotoğrafçılık Fuarı" 1920 yılında Stuttgart'ta, 1926 yılında ise Frankfurt'ta açılmıştır. 1928 yılında Köln'de "Prensa Sergisi" ve Jena kentinde "Fotoğrafçılıkta Yeni Eğilimler " sergisi açılmıştır. 1929 yılında Berlin'de "Film ve Fotoğraf Fuarı,

⁵⁵ Gerry Badger, *The Genius of Photography*, s67

Kipho", Essen şehrindeki Museum Folkwang'da ise "*Çağdaş Fotoğrafçılık*" sergisi açılmıştır. Stuttgart kentinde dönemin en önemli sergilerinden olan "*Film ve Fotoğraf / Fifo*" sergisi açılmıştır. Bu sergide dönemin en ünlü fotoğrafçılarından Laszlo Moholy-Nagy'nin büyük bir kişisel sergisi, Eugene Atget'nin ilk büyük sergisi, dönemin fotoğraf akımlarından "*Yeni Bakış*" fotoğrafçılarından bir sergisi ve Albert Renger-Patsch gibi ulusal isimlerin yanında Edward Steichen, Edward Weston, Piet Zwart ve El Lissitzky gibi uluslararası isimlerin eserleri yer almıştır. 1930 yılında Münih'te Weimar Döneminde açılan son fotoğraf sergisi olan "*Das Lichtbild*"te Billy Brandt, Walker Evans, Josef Sudek gibi uluslararası fotoğraf sanatçıları ve August Sander de eserleriyle yer almıştır.⁵⁶

1933 yılında ise Nazi döneminde açılan ilk fotoğraf sergisi olan "*Die Kamera*" açılmıştır. Bu sergi Nazi döneminin bakış açısını yansıtan Heinrich Hoffmann gibi fotoğraf sanatçıları arasından seçilmiştir ve sergi kataloğunun giriş yazısını da o sıralar yeni propaganda bakanı olmuş olan Josef Goebbels yazmıştır. Bu II. Dünya Savaşı sonuçlanana kadar etkisini sürdürecektir bir propaganda döneminin ve gerçekliği çarpıtma stratejisinin de başlangıcıdır. (Bkz. Görsel 2.6)



Görsel 2.6: Heinrich Hoffmann, *Adolf Hitler in Munich*, Adolf Hitler Münih'te, Gümüş Jelatin Baskı, 1932

⁵⁶ Gerry Badger, *The Genius of Photography*, s63

2. 2. ALMAN FOTOĞRAFINDA YENİ NESNELLİK AKIMI

2. 2. 1. Yeni Nesnelliğin Özellikleri

1920'lerin başlarında ortaya çıkmış olan Yeni Nesnellik sistematik bir gözetleme yöntemidir. Fikir olarak demokratiktir, öznelere ne kadar farklı olurlarsa olsunlar aynı mesafeden, eşit bir bakış açısıyla bakar. Karl Blossfeld'in birbirinden farklı çiçekleri, August Sander'in farklı sınıflardan insanları veya Alber Renger-Patsch'ın binalarının hepsinin ortak noktası uzun süreçler içinde gözlemlenmiş, araştırılmış, kategorize edilmiş ve tipolojik olarak sunulmuş olmalarıdır. Tek bir fotoğrafın önemi yoktur, hikaye anlatıcılığına soyunmaz, tipolojik yerleştirmelerin yer aldığı çoklu bir sistem önerir. Teknik açıdan Yeni Nesnellik fotoğrafçıları öznelere hep karşıdan bakmayı tercih etmişler, nesnelere, insanlar, şeyler, çiçekler, binalar, hepsi itina ile seçilmiş ve tam cepheden fotoğraflanmıştır.

"Fotoğrafçıların tanımladığı şekliyle, fotoğraf çekmek hem nesnel dünyaya sahip olmanın sınırsız bir tekniği hem de tekil benliğin kendini kaçınılmaz bir tek bencille ifade etme yoludur. Fotoğraflar, onları sadece fotoğraf makinesi inşa edebilecek kapasitede olsa bile, zaten var olan gerçeklikleri yakalarlar. Keza, fotoğraf makinesinin gerçekliği kırmak yoluyla keşfettiği doğrultuda, bireysel mizaçları gösterdikleri de vakidir. Moholy-Nagy'ye göre, fotoğrafın dehası, 'nesnel bir portre' çıkarma yeteneğinde yatar; "bireyin fotoğrafı öyle bir çekilmelidir ki, fotoğrafla elde edilen sonuç öznel niyet engeline takılmasın".⁵⁷

"Yeni Bakış" ve "Yeni Nesnellik" aynı dönemde Almanya'da etkin olmuştur ve her ikisi de farklı metodoloji ve estetik yapılanma gerektirmektedir.

"Bu iki eğilim ya tarafsız bir kamera açısını, yani sözde "nesnel" yaklaşımı (August Sander ve Eugene Atget gibi) ya da öznel anımsal fikrinin günlük hayatın ifadesi olarak uçucu bir anın "yakalanması" anlamında ön plana çıkarmaktadır. Teknik açıdan ele alındığında, bu eğilimlerin ilki "tripod fotoğrafçılığını", bilgilendirme amaçlı

⁵⁷ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 146

kodları, lenslerin ve filmlerin niteliklerini (gerçeğe sadık bilgilendirmeyi) öne çıkarırken, diğer eğilim "enstantane" fotoğrafçılığı, kameranın biçimsel ve ikonografik kodları (bulanıklık, deneysel aydınlatmalar, optik ilüzyonlar, kesik kenarlar, hızı ve zamanı gösteren insan hareketleri gibi) kullanmaya meyillidir.⁵⁸

Yeni Nesnellik fotoğrafın mekanik bir cihaza dayanıyor olmasından dolayı, doğru gözlemleyen, değerlendirebilen ve tekrar aktarabilen bir inceleme - araştırma aracı olarak, kesinliği ve doğruluğu taşıması söylemi temeline dayalıdır. Bu sebeple hem resimsellik taşıdığı hem de gerçekliği çarpıtması sebebiyle özellikle fotomontaja şiddetle karşı çıkar.

"Yeni Nesnellik esasen Almanya'daki küçük bir grup ressamın öncülük ettiği bir akımdır. Fakat fotoğrafçılığa ve nesnelere temsiline gönderme yapması için yeniden gözden geçirilmiştir. Fotoğrafçılığın yeni bulunmuş kullanımı, "nesnelliği" temsil etme kabiliyetinde saklıydı. Moholy-Nagy, söz konusu yeni fotoğrafçılığa eşlik eden üç öge tespit etmiştir: Teknik, ideoloji ve form. Bu üç geliş odağının uzlaşımı, "berraklığı" çağıran "doğrudan" fotoğraf olarak adlandırılmış bir "resimsellik" biçimini, fotoğrafa özgü yeni nesnelliği desteklemiştir. Teknolojide, ticari, meta endüstrisinde ve sanat içerisinde karşımıza çıkan estetik gelişmeler, nesnelere "gerekli olan herhangi bir ebat"a göre genişleyebildiği yeni nesnelliğe katkıda bulunmuştur."⁵⁹

İsmi Yeni Nesnellikle en çok anılan fotoğrafçı olan Renger-Patzsch'in fotoğraf anlayışında önemli olan nesnelere olan sadakattir. 1937'deki bir yazısında nesnelliği tarif etmektedir. "Fotoğrafta, kişi kesinlikle nesnenin özünden ilerlemeli ve bir insan, bir manzara mimarisi ya da herhangi bir şey olmasına bakılmaksızın onu fotografik olarak temsil etme girişiminde bulunmalıdır; oysa bugünün biçimsel modası uğruna nesnenin ihlali daha sık rastlanan bir ölçüdür. " Almanca "Sachlichkeit" kelimesi bugün pratikte tam tersi bir anlam ifade ettiğinden, akımdan önce sürdürdüğüm pozisyonunu doğru bir şekilde karakterize etmek için yabancı bir kelime kullandım: 'objectivity'.⁶⁰

⁵⁸ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, s84

⁵⁹ David Bate, *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, s182

⁶⁰ Verleiche Konzeptionen, s150

2. 2. 2. Karl Blossfeldt

Bir fotoğrafçı ve öğretmen olan Karl Blossfeldt kariyerinin geç dönemlerinde bitki fotoğraflarına yönelmiştir ve 1928'de "*Unformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*" / *Sanatın Kadim Biçimleri, Bitki Fotoğrafları*" kitabını yayınlamıştır. Blossfeldt'in Bitki Fotoğrafları kitabının giriş metni yazan Karl Nierendorf, bitkilerin ve çiçeklerin baskılarını, teknolojinin sağladığı yeni olasılıklar bağlamında tanımlamıştır.

"Nierendorf, teknolojik başarıların doğa ile olan ilişkide şimdiye dek bilinmeyen bir yoğunluğa yol açtığına inanıyordu. Blossfeldt'in sanatsal çalışmalarının ise toplumun doğa ile ilişkisini belgelemiş olduğunu keşfetmiştir. Bu nedenle Blossfeldt'in bitki fotoğraflarını bu olgunun tipik bir sonucu olarak görüyordu."⁶¹

Botanik örneklerinin ve doğayla ilgili merak uyandırıcı bilgilerin yer aldığı kalın sayfalı, bol mürekkepli ve büyük boyutta basılmış olan kitapta o zamanın en yeni baskı teknikleri de kullanılmıştır. Walter Benjamin ise aynı yıl Blossfeldt'in kitabı üzerine "*Çiçekler Üzerine Yeni Şeyler*" isimli bir deneme yayınlamıştır.

"Benjamin'e göre hem bir bütün olarak kitapta, hem de içinde yer alan her bir fotoğrafta eski ve kadim biçimler ve yapılar tasarımın teknik yönden mimarlığı andıran modern biçimlerine yakın duruyordu."⁶²

Blossfeldt Berlin'deki *Devlet Uygulamalı Sanatlar Okullarında* heykeltıraş ve eğitimci olarak çalışmıştır ve ilk bitki fotoğraflarını eğitimlerinde öğrencilere yardımcı olması açısından yardımcı malzeme olarak çekmeye başlamıştır. 1928'de yayınlanan *Unformen der Kunst* kitabı doğaya karşı tamamen sanatsal bir tutumun betimlenişi olarak geniş bir izleyici kitlesine sunulmuştur. Walter Benjamin, Blossfeldt'in fotoğraflarıyla insanları "algının kapsamını ve içeriğini" yeniden incelemeye teşvik ettiğini belirtmiştir. Algılayanın beklentilerinden başlayarak, "*Her bir çanak, her bir yaprak bize kuvvetli bir şekilde her yaratıcı bir evre ve aşamasında başkalaşım olarak*

⁶¹ *Verleiche Konzeptionen, s149*

⁶² *Esther Leslie, Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları, s165*

kalıcı bir etkiye sahip içsel resimsel mantıksallıklar iletiyor."⁶³ diye yazan Benjamin, bitki fotoğrafçılığını izleyicinin her bitki üzerinde aydınlatıcı çağrışımları yansıtmasını sağlayan salt bağımsız bir imge olarak yorumlamıştır.

Blossfeldt, ikinci yayını olan "*Wundergarten der Natur / Doğa'nın Harika Bahçesi*"nin önsözünde, bitki dokümantasyonunun insanların doğa ile olan bağının yeniden kurulması görevini gördüğünü ve sonrasında da doğanın hem sanatta hem de teknolojide en iyi öğretmen olarak görev yapabileceğini vurgulamıştır.

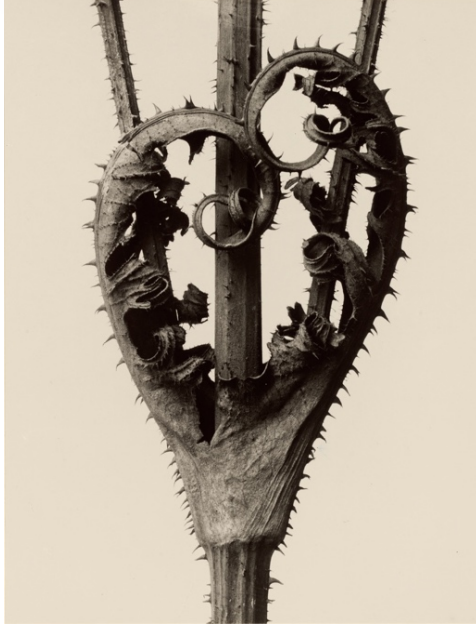
Blossfeldt çalıştığı enstitü tarafından doğal formların tasvirine hizmet edecek eğitsel materyali tasarlamak üzere görevlendirilmiştir. Akademide kendisi için özel olarak yaratılan bir konu olan "*canlı bitkilerden çizim çalışmaları*" dersi için kurutulmuş bitkilerden ziyade, yoğunlukla fotoğraf malzemesine başvuruyordu. Blossfeldt, önce Berlin'in bahçelerinden ve korularından bitki ve çiçekler topluyor daha sonra onları stüdyosunda hazırlıyor ve fotoğraflarını çekiyordu. Bitkilerin mümkün olduğunca ayrıntılı ve keskin reproduksiyonlarını üretmek için, 6 x 9 cm 9 x 12 cm ve 13 x 18 cm ölçülerinde negatif şaselerini taşıyan kendi üretimi olan bir fotoğraf makinesini geliştirmiştir.



Görsel 2.7: Karl Blossfeldt, *Plate 80, Adonia vernalis, False Hellebore*, Fotogravür, 1929

⁶³ Walter Benjamin, *Çiçekler Üzerine Yeni Şeyler*

"Blossfeldt'in yakın mesafeden bitki, tomurcuk, çiçek, gövde ve yaprak çekimlerinde özneler uzun pozlama ve baskı sürelerinin müsaade ettiği ölçüde ayrıntılı olarak gösteriliyordu. Gerçekten ayrıntılardan oluşan bir sanat söz konusuydu, çünkü Blossfeldt negatif üzerinde belli alanları seçip ufak bir kısmı- ya da filizin ucunu ya da bir dalın ayrıldığı yeri - olağanüstü boyutta görünür kılmaktaydı. Bazen seçtiği kısmı kırk beş kat büyütüyordu. Blossfeldt kimi zaman, göstermek istediği bitkileri keserek tohum keselerini açıyor ya da içindekileri meydana çıkarmak için çanak yapraklarını soyuyordu. Bitki bu fotoğraflarda bir yapıya ve ifşaya dönüşüyordu."⁶⁴



Görsel 2.8: Karl Blossfeldt, *Dipsacus laciniatus*
Gümüş Jelatin Baskı, 1928



Görsel 2.9: Karl Blossfeldt, *Aesculus parviflora*,
Gümüş Jelatin Baskı, 1928

⁶⁴ Esther Leslie, *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*, s167



Görsel 2.10: Karl Blossfeldt, *Papaver Orientalis*, gümüş jelatin baskı, 1928



Görsel 2.11: Karl Blossfeldt, *Thorned bulbous plant*, gümüş Jelatin Baskı, 1928

2 ila 40 kez büyütülen bitkilerin hepsinin fotoğrafı çekilmeden önce hazırlanması gerekiyordu ve bazı durumlarda, örneğin, sadece simetrik bir sap ve tomurcuk kalması için çoğu tomurcuğu ve goncayı çıkarmaktadır. Bitkileri doğada hiçbir zaman olmadıkları bir durumda fotoğraflarını çekmek için genellikle, çiçeklerini saplarından ayırmakta veya taç yapraklarını bıçakla soymaktadır. Fotoğraflar, bitkiyi dikey veya yatay olarak gösteren bir açıyla cepheden çekilip, genellikle beyaz olan tek tip açık gri bir arka plan önünde gösteriliyordu. Bu yöntemle, bitkinin konturları da net bir şekilde görülmekteydi. (Bkz. Görsel 2.10, 2.11)

Blossfeldt'in sadece fotoğrafçılıkta didaktik bir yaklaşım benimsememiş aynı zamanda fotoğrafa kavramsal bir düşünce de aktarmıştır. Bağımsız her baskı, her birini kendisinin hazırladığı ayrı bir bitki motifi grubunu sunmaktadır. Blossfeldt fotoğraflarıyla sanat ve bilimin çalışma yöntemlerinin çok ötesine geçen bir bitki detayı tipolojisi de geliştirmiştir. Bir bitki ailesinin birkaç parçasının gruplanarak stüdyoda tekrar tekrar fotoğraflandığı karşılaştırmalı tipolojik yöntemi benimsemiştir.

2. 2. 2. Albert Renger-Patzsch

Albert Renger-Patzsch 1928 yılında sunuş yazısını Georg Heise'nin yazdığı *“Die Welt ist Schön: Ein-hundert photographische Aufnahmen” / Dünya Güzeldir: Yüz Fotoğraf* kitabını yayınlamıştır. Kitabın ismi aslında *Die Dinge [Şeyler]* olacaktır, amacıysa doğal ve endüstriyel nesnelere, onlara dair güzellikleri, aralarındaki biçimsel bağlantıları göstermek adına yan yana koymaktır.

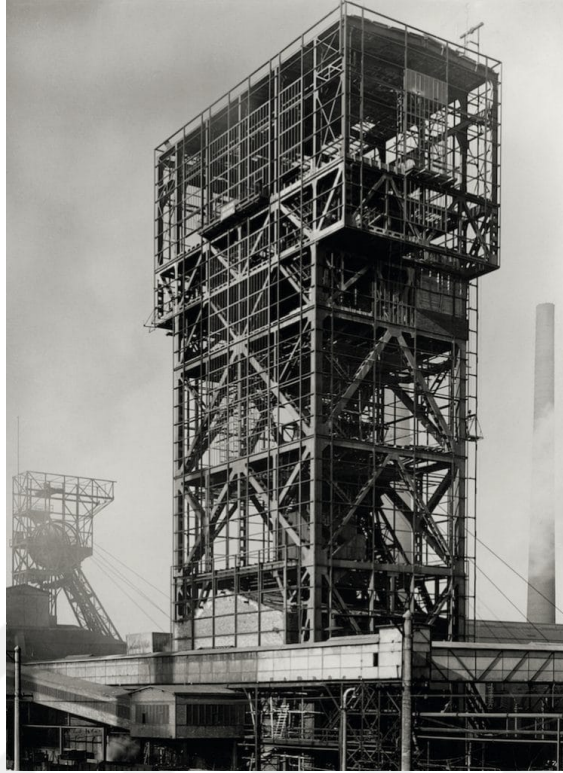
Başarılı bir fotoğraf için başlangıç noktası olarak nesne yalnızca Albert Renger Patzsch'in imgelerinin değil, aynı zamanda fotoğraf hakkındaki yazılarının da başlıca temasıdır. 1928'de yazdığı bir makalesinde, *“Bireyin bir nesneden aldığı keyifte bir artış olmalı ve fotoğrafçı tekniği sayesinde elde ettiği görkemli yeniden üretime olan sadakatinin tam olarak bilincinde olmalı”*⁶⁵ tavsiyesinde bulunmuştur. Bu pozisyonu kendi sanatını uyguladığı kırk yıl boyunca tekrar tekrar ve çeşitli şekillerde formüle etmiştir.

*“Kuşkusuz, fotoğraf bir şeyler sunmaya çalışır. Mekanik ve teknik bir olgu olarak kökenleri açısından, bana nesnelere zincirlenmiş gibi geliyor ve hiç kimse onu kolayca serbest bırakmayı başaramayacak gibi görünüyor. Ayrıca bunu yapmaya gerek yok. Nesne ve form dünyasının çeşitliliği tükenmezdir. “Bu metafor daha sonra sanat ve fotoğrafçılık arasındaki temel farkı açıklamaya hizmet etti. “Fotoğraf, nesnesine ve daha az ya da çok mekanik olarak ilerleyen teknolojisine açıkça bağlıyken , sanat kuralları nesneye egemen oluyor ve onunla tamamen başa çıkabiliyor.”*⁶⁶

Renger Patzsch'in fotoğraf makinesine odaklandığı konu yelpazesi, yıllar içinde bitkilerden, hayvanlara, insanlara, manzaralara, şehir manzaralarına, mimariye, endüstriye ve teknolojiye kadar çeşitlilik göstermiştir. Ancak her zaman neyin fotoğraflanması gerektiğini belirleyen nesnenin kendisinin olduğunu belirtmiştir.

⁶⁵ *Verleiche Konzeptionen, s149*

⁶⁶ a.g.e.



Görsel 2.12: Albert Renger-Patsch *ZecheHeinrich-Robert*, Gümüş Jelatin Baskı, 1951

“Fotoğraf nesnesi basit bir şekilde ayırıcı bir yeniden üretim biçimi formunu gerektirir: Moda fotoğrafı bir formu, portre başka bir formu, aktüel fotoğraflar başka bir formu gerektirir. Bu nedenle onu etkili bir şekilde fotoğraf olarak sunmak için gereken nesneyi tanımlamak ve doğru fotoğraf araçlarını seçmektir. Objenin kavranması, ticari veya yaratıcı amaçlara bakılmaksızın, fotografik eylemin bir ön koşuludur.” ⁶⁷

Kırk yıldan fazla bir süreye yayılan ve fotoğrafçılığa katkılarından dolayı tanınan Renger-Patzsch “fotoğrafik gerçekçiliğinin babası, “modern fotoğrafın öncüsü”, “nesnenin güzelliğinin fotoğrafçısı” veya “usta fotoğrafçı” olarak anılmaktadır. Renger-Patzsch'in fotoğraf çekmek için fotoğraf çekmekten nesnenin iyiliği için fotoğraf çekmeye doğru geçmiş ve nesnelere kendileri olarak kabul edip onların kendilerini göstermelerine çalışmıştır.

⁶⁷ a.g.e.



Görsel 2.13: Albert Renger-Patsch, *Bautechnik*, gümüş jelatin baskı, 1925

Nesnenin önceliğini vurgulayan duruşu, Renger-Patsch'in başka bir yazısındaki ifade de bulunabilir:

"Gerçekten iyi bir fotoğrafçı, kendisinin değil nesnenin konuşmasına izin vermesiyle tanınabilir ve bana göre, fotoğrafçılıkta sanatsal bireyselliği ifade etmekten ziyade bir nesneye adalet sağlamak daha uygun görünüyor. Nesneye adalet sağlamak veya konuşmasına izin vermek hem fotoğrafçının hem de imgenin sessiz ya da görünmez kalması anlamına geliyor. Fotoğraf ilk önce ressamı hayali bir pencereden, sonra da sınırlı görüş alanı içindeki nesneyi izleyiciden ayıran temselsel eğilimlere aracılık eden ve fotoğrafçının fotoğrafik denklemden kaybolmasıyla nesnesini fazla göze çıkarmamaya aracılık eden geçirgen bir yüzeydir.

„68

Fotoğrafçıyı, malzemelerinde ve araçlarında ustalaşması gereken bir bir teknisyen ve bir zanaatkar olarak gören Renger-Patsch için, bir tarafta fotoğrafın mekaniğinin diğer tarafta ise nesnenin bulunduğu iletişimde fotoğrafçı geri planda kalmalıdır. Patsch'a göre böylece nesne ile resimsel imge arasında bir iletişim oluşturulabilir ve izleyicinin bir nesnenin yeniden üretimi olan fotoğrafı nesnenin kendisi olarak tanımlamasını sağlar.

⁶⁸ *Verleiche Konzeptionen*, s149

Uzun yıllar *New York Modern Sanatlar Müzesi* (MOMA) Fotoğraf Direktörlüğü'nü yapmış olan küratör John Szarkowski, 1966'da fotoğrafçılığa özgü bir dizi özelliği tanımladığı yazısında fotoğrafın geçirgenliği konusunu benzer bir şekilde ifade etmiştir:

*"Başka herhangi türdeki imgelerden daha ikna edici bir şekilde bir fotoğraf gerçeğin somut varlığını çağırıştırır. Fotoğraf en geniş kabulüyle, sade gerçeğin daha basit, daha kalıcı, daha net bir şekilde görülebilen bir versiyonu olarak gerçeğin kendisinin yerine geçmiştir. Fotoğrafçının elini gizlediği derecede fotoğrafçının vizyonu bizi ikna eder. Roland Barthes'in fotoğrafı anlamlandırmayı tanımlamak için araba penceresinden manzaraya bakmanın metaforunu kullanması gibi, bazen pencere bölmesinin şeffaflığına, manzaranın kendisine veya camın varlığına odaklanırsınız ve "Renger-Patzsch'in görüntüleri fotoğraflar pencereler ve aynalar arasında bir yerdedir; bunlar bize dünyaya bir bakış açısı sağlar, ama aynı zamanda dünyayı ve onları yapan fotoğrafçıyı yansıtan yüzeylerdir. "*⁶⁹

André Bazin ise *Fotografik Görüntünün Varlık Bilimi'nde* " *Yalnızca fotoğrafik bir merceğe bize önemsiz bir benzerden daha fazla olan ve gerçeğin yerine geçen nesnenin imgesini verebilir. Nesne onu yöneten zamanın ve mekanın şartlarından kurtulur, fotoğraf görüntüsü nesnenin kendisine dönüşür.*"⁷⁰

Szarkowski ve Bazin'in söylediği gibi, Renger-Patzsch'de benzer şekilde ifade etmiştir: *"Nesne ve imge ilk başlarda aynı şey değildi, ancak sonra oldu, ve bu izleyici tarafından fotoğraflar yoluyla görmeyi sağlayan özel bir algı türüdür."*⁷¹

Renger-Patzsch, fotoğrafçının görünmezliği konusunda ısrar ederek, nesneye kesin olarak itaat ettiğine inanmış bir fotoğrafçıdır. Ve nesnellikle ürettiği işlerinin stillerindeki tutarlılık dolayısıyla da bunu kanıtlamaktadır.

⁶⁹ John Szarkowski, *The Photographers Eye*

⁷⁰ Andre Bazin, *Fotografik Görüntünün Varlık Bilimi*

⁷¹ a.g.e.



Görsel 2.14: Albert Renger-Patsch, *Flat Irons for Shoe Manufacture*, Ayakkabı İmalatı İçin Düz Ütüler, gümüş jelatin baskı, 1928

2. 3. AUGUST SANDER

August Sander bir dönem madencilik yaptıktan sonra 1910'da bir fotoğraf stüdyosu kurarak, yirminci yüzyılın insanların portrelerini kaydettiği, onu kırk sene boyunca meşgul edecek projesine başlamıştır. Oğlu Gunther Sander'in 1971 yılında şu şekilde tanımladığı kendi fotoğrafçılık standartlarını da o sıralarda geliştirir.

*"Babam, hiç durmadan fotoğrafçıların kendilerini nasıl görmeleri gerektiği, kendi çalışmalarını kendisinin nasıl gördüğünü ve imge ve gerçeklik arasındaki ilişkinin doğasını sorguluyordu"*⁷²

August Sander'in kendisini müşterileriyle tanıştırmak için kullandığı bir tanıtım metninde yöntemini şu şekilde ifade etmiştir.

*"Kendi çalışmamı düşündüğümde, şunu aklınızdan çıkarmayın ki, ben geçerli trendin aksine, üzerine yansımış tüm yaşam ve zaman izleriyle yüzün tüm karakteristiğini ortaya çıkarmak için elimden gelenin en iyisini yapıyorum ve böylece öznenin özüne tam olarak karşılık gelen gerçeğin benzerleri olarak etkileyici ve karakteristik portreler sunuyorum. "*⁷³

Sander her zaman öznenin çevresinin portreye dahil edilmesi gerektiğini açıkça ortaya koymuş ve fotoğraf eğiliminde bu yönde duruş sergilemiştir.

*"Benim bütün fotoğraflarımda arka planın dikkatli bir şekilde ele alınması çok önemli bir rol oynar. "*⁷⁴

⁷² Verleiche Konzeptionen, s.150

⁷³ a.g.e. s151

⁷⁴ a.g.e. s.151



Görsel 2.15: August Sander, *Young Farmers*, Genç Çiftçiler, gümüş jelatin baskı, 1914

Müşterilerini özellikle kendi evlerinde fotoğraflayan Sander, insanları sosyal sınıflarına bakılmaksızın mekanik olarak aynı manzara ile boyanmış arka plan kullanarak fotoğraflayan fotoğrafçıların kullanıldığı yöntemi eleştirmiştir. Sander işinde ustalığa doğru yükseldikçe, kamerasının önünde oturan kişinin tipik görüntüsünü yakalamaya daha fazla odaklanır. Ona göre tipik olanın özünde birey ve çevresi ya da sosyal sınıf arasındaki etkileşim yatıyordu ve portre bunu canlandırmaya gayret etmelidir. August Sander, çalışmalarıyla aslında fotoğrafçılıkta yeni bir yola doğru gitmektedir.

*"Teknik olarak mükemmel sanatsal fotoğraflar oluşturmak benim görevim ve en mükemmel arka plan motifleri kısmen kırsalda yer alan, doğaya uygun, büyük açık alanlar içerisinde bulunuyor."*⁷⁵

⁷⁵ a.g.e.



Görsel 2.16: August Sander, *Confirmation Candidate*,
Kilise Üyesi Adayı, gümüş jelatin baskı, 1911

1914'te, fotoğraf çalışmaları I.Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yarım kalan Sander, savaşın bitmesiyle yeniden başlar. Ancak "İmge ve gerçeklik arasındaki ilişki" ve "Fotoğrafçıların kendilerini nasıl görmeleri gerektiği "sorusu" artık farklı bir perspektifle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu anlayış doğrultusunda sanatsal fotoğrafçılık ve fotoğrafların resimlere benzemesini sağlayan süreçlerde kullanılan tüm yöntemlerden kendisini tamamen uzaklaştırmaya karar vermiştir. Ona göre bu tür yöntemler fotoğrafın belgesel özüne aykırıdır. Bu görüşü derslerinden birinde şöyle açıklamıştır:

"Fotoğrafçılığın bir bütün olarak özü onu elle müdehale ederek içinden sökmemiz gereken belgesel niteliğidir. Belgesel fotoğrafçılık söz konusu olduğunda, tasvir edilen konunun önemi, form ve kompozisyon açısından estetik bir kuralı yerine getirmekten çok daha önemlidir. Bununla birlikte, estetik ve belgesel gerçeklik gibi ilkelerin, birbiriyle bağlı olduğu çeşitli alanlar da vardır. Fotoğrafın belgesel amaçlar için kullanılması ancak kimyasal, optik yaklaşımın doğal aydınlatma koşullarına uymasını sağlarsak haklı çıkarılabilir. İki yöntemi karşılaştırsak, doğal aydınlatma ve

*kimyasal kullanarak oluşturulan bir fotoğrafın, yapay müdahalelerle şişirilenlerden çok daha estetik olduğunu görürüz.*⁷⁶

Takip eden yıllarda Sander, çalışmalarına sistematik bir yaklaşım vermek için daha fazla çaba harcayarak kararlı ve kesin bir adım attığı yeni görüşünü yazdığı bir mektupta şu şekilde açıklamıştır:⁷⁷



Görsel 2.17: August Sander, *Master Mason*, Gümüş Jelatin Baskı, 1926

“Sizin için kısaca tarif etmek üzere olduğum şey eserin içinde yatan fikrin bir kaba taslağıdır. Saf fotoğrafçılığın yardımıyla, ilgili kişilerin tüm psikolojilerini mutlak doğrulukla betimleyerek yeniden üreten imgeler yaratabiliyoruz. Herşeye kendime

⁷⁶ a.g.e.

⁷⁷ a.g.e.

insanların yaşadıkları zamanı yansıtan gerçek benzerlerini yaratarak ve günümüzün gerçek bir kesitini aldığı söyledikten sonra başladım ve bu fotoğrafları çiftçi ile başlayıp entelektüel elitlerin temsilcileriyle biten portföyler olarak derledim. Tarihi gelişim köyden en modern büyük şehre olan evrimi tasvir eden portföy koleksiyonuyla kucaklanmıştır. Her bir toplumsal sınıfı çevresiyle beraber mutlak fotoğrafçılıkla çekerek, zamanımızın ve insanlarımızın psikolojisinin doğru bir portresini sağlamayı umuyorum."⁷⁸

Sander fotoğraf anlayışını kafasında sağlam bir yere oturtuktan sonra 1930 yılında yaşadığı toplumdaki insanları mesleklerine göre sınıflandırdığı uzun soluklu tipolojik çalışması *Antlitz der Zeit / Zamanın Yüzü* kitabını çıkarır. Weimar Döneminin sosyal yapısının tutkulu bir dökümantasyonu olan "Yirminci Yüzyılın İnsanları" isimli devasa eserin öncülü olan ve oldukça katmanlı olan Alman toplumunu türlerine ayırdığı "Zamanın Yüzü", Sander'in binlerce fotoğraf arasından seçtiği 60 fotoğrafı içermektedir. Sander'in kitabının ön sözünü dönemin Almanya'sının en önemli yazarlarından Alfred Döblin yazmıştır. Döblin, Sander'in ne dereceye kadar bilimsel bir yaklaşımla çalışmış olduğunu ortaya çıkarmış, toplumsal gerilimlerin insan bedeninde nasıl iz bıraktığını ortaya koymuştur. Döblin, Sander'in fotoğraflarındaki görsel keskinliğin, pek çok akademik konuşmadan ya da yazılı analizden daha fazlasını öğretebileceğini de iddia etmiştir.

*"Bizim bir doğa anlayışına ve bir organlar tarihine varmamızı sağlayan karşılaştırmalı anatominin olması gibi, bu fotoğrafçı da karşılaştırmalı fotoğrafı takip etmekte ve böylece fotografik detaylarının üstünde ve ötesinde bir bilimsel duruşa sahip olmaktadır. Bu fotoğrafları dilediğimiz gibi yorumlamakta özgürüz ve bir bütün olarak ele alındığında, bize son otuz yılın kültürel, sınıfsal ve ekonomik tarihi için mükemmel malzemeler sağlıyorlar."*⁷⁹

"Sander'in tipler dosyası köylülerin, sanayi işçilerinin, memurların, entellektüellerin, sanatçıların, toplumun tüm tabakaları ve kesimlerinden anonim

⁷⁸ a.g.e.

⁷⁹ August Sander, *Antlitz der Zeit*,

temsilcilerin imgelerini bir araya topluyordu. Sander önce toprağa bağlı olanlardan başlayarak, her türden mesleğin içinden geçerek en yüksek medeniyet temsilcilerine, ve sonra tekrar en aşağıya, budalalara kadar getiriyordu. Döblin şöyle devam eder".⁸⁰ "Sander'in çalışmalarında herkes doğru yerindedir; kimse kaybolmaz, bir yere sıkıştırılmaz ya da kenara itilmez. Miskin biri ile bir duvarcı ustası, bacakları kesilmiş bir Birinci Dünya Savaşı gazisi ile sağlıklı, üniformalı bir genç asker, çatık kaşlı komünist öğrenciler ile gülümseyen Naziler, sanayide çalışan bir şef ile bir opera şarkıcısı aynı yansızlıkla fotoğraflanırlar. Zaten kendisi de, "Benim niyetim bu insanları eleştirmek ya da betimlemek değil," demiştir bir yerde. Onun, konu aldığı kişileri eleştirmede iddia etmesi kendisinden beklenebilecek bir tutumken, fotoğraflarını çekerken onları aynı zamanda betimlemediğini de iddia etmesi ilginçtir. Sander'in "başkalarıyla yaptığı suç ortaklığı, onlardan uzak durması anlamına da gelir. Dolayısıyla, fotoğrafını çektiği kişilerle girdiği işbirliğinde bir naiflik değil, nihilistçe bir tutum görmek daha isabetlidir. Sander'in eserleri, sınıfsal gerçekçiliklerine rağmen, fotoğraf tarihinin en gerçek soyut çalışmalarından sayılır.⁸¹



Görsel 2.18: August Sander, *Explosion Victim*, gümüş jelatin baskı, 1930

⁸⁰ *Esther Leslie, Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları, s51*

⁸¹ *Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, 74*

August Sander'in büyük portreler koleksiyonu projesinin Almanya'da sanat çevrelerinde duyulmasını sağlayan yine dönemin en önemli sanat ve edebiyat yazarı, felsefeci Walter Benjamin olmuştur. Benjamin 1931 yılında *Die Literarische Welt / Edebiyat Dünyası* dergisinde 3 parça olarak yayınladığı ve hala fotoğraf kuramı ve tarihi üzerine en önemli metinlerden biri sayılan *Fotoğrafın Kısa Tarihi* isimli metninde Sander'e özel bir yer ayırır. Sander'in yaşadığı toplumun fizyonomik, siyasal ve bilimsel bir haritasını çıkardığını belirtmiştir. Benjamin şöyle yazar:



Görsel 2.19: August Sander, *Midgets*, Cüceler, Gümüş Jelatin Baskı, 1914

"August Sander bir Eisenstein'in ya da bir Pudovkin'in açtığı fizyonomi galerilerini aratmayan bir dizi yüz resmini bir seri halinde toplamıştı, üstelik bu projeyi konusuna bilimsel bir bakış açısından yaklaşılarak hayata geçirmişti."⁸²

Sander'in fotoğraflarındaki farklı sınıflardan gelen karakterler hep kadrajın ortasındadır, her şahıs dosdoğru bir biçimde kameraya ve bu sayede izleyiciye bakarlar. Gözümüzü bakışlardan farklı bir yere çevirince ise her yerin detaylarla dolu

⁸² Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s28

olduğunu fark ederiz, kıyafetlerdeki her kırışıklık, her bir saç teli, sekreterin elindeki sigara veya noterin elindeki baston gibi tüm detaylar bizi kendine bağlamaktadır.

"İnsanları şekillendiren şey, geçim kaynakları, içerisinde hareket ettikleri hava ve ışık, yaptıkları ya da yapmadıkları iş ve dahası, sınıflarının özgül ideolojisidir. Sınıf yapısı devrim geçiriyor, şehirler aşırı büyüdü, eski tiplerden bazıları hala var ama yeni yeni tipler ortaya çıkıyor. Gençlikle yetişkinlik arasındaki sınırlar eskiye göre daha belirsiz, apaçık ortaya çıkan eğilimler söz konusu: Gençliğin başatlığı, gençleşme ve yenilenme çabası ki bunların biyolojik etkileri de var. Bu fotoğrafların çoğu hakkında hikayeler anlatılabilir; bizi hikaye anlatmaya davet ediyorlar. İşledikleri konu bakımından, birçok gazete haberinden daha uyarıcı ve verimliler.⁸³

Alman toplumundan bir kesit sunan *Zamanın Yüzü*'nde biçimsel olarak homojen, büyük oranda yüzün tümünün ya da dörtte üçünün gözüktüğü, poz veren kişinin doğrudan kameraya baktığı fotoğrafların arka planında poz veren kişilere ait aksesuarlar ve ortam seçilmektedir. Sander'in beş yüz kırkı aşkın portreden oluşan arşivi ancak 1980'deki ölümünü ardından kendisinin seçmiş olduğu başlıkla yayınlanmıştır: *Menschen des 20. Jahrhunderts / Yirminci Yüzyılın İnsanları*.

Sander'ın büyük eseri, Yaklaşık 46 portföyü içeren ve mesleğe göre düzenlenerek yedi gruba bölünmüş fotoğraflardan oluşan büyük bir eserdir. Her biri beş ila on bir portföy ile temsil edilen Zanaatkar, Kadın, Emlakçılar, Sanatçılar, Metropol ve tek bir portföy ile temsil edilen zihinsel ve fiziksel olarak hasta, zayıf ve ölmüş kişilerin fotoğraflarından oluşan grupları içerir. *Yirminci Yüzyılın İnsanları*, August Sander'in en kapsamlı eseridir ve detaylara gösterdiği titizlikle, bu eser, fotoğrafçının daha sonraki projelerinin çoğuna uyguladığı çalışma prensiplerine de örnek oluşturmaktadır. Buradaki özel önem, her bireysel fotoğraftaki ifadenin tüm gücünün bağlı olduğu seriye bağlı olduğu bir düzen sistemi yaratılmasıdır. Bu sistem Sander'in çalışmasının izleyici tarafından nasıl karşılanacağını güçlü bir şekilde etkilemek içindir. Konsept, izleyicilerin bireyi bir tür olarak görmesine ve aynı zamanda fotoğrafların karşılaştırmalı yorumuna da olanak sağlamaya yarar.

⁸³ August Sander, *Antlitz der Zeit*,

Sander, fotoğraf konseptini uygulamak için, ana ögesini kompozisyonun ortasına yerleştirdiği bir fotoğraf tarzı geliştirmiştir. Sonuç olarak, fotoğraflar nesnel, yargılayıcı olmayan bir görme biçimini yansıtmak içindir. Zamanlarının belgeleri olarak, bir bütün olarak ele alındıklarında, toplum yaşamında ve kültürel tarihi içindeki karmaşık bağlamların bir manzarasını göstermeye çalışmışlardır ve fotoğrafa kendi başına sanatsal bir araç statüsünü veren bir özgürleşme sürecinin göstergesidir.



Görsel 2.20: August Sander, *Boxers*, Boksörler, Gümüş Jelatin Baskı, 1928

"Fotoğrafçı bu devasa vazifeye bilgin olarak ya da antropologlara veya toplum araştırmacılarına danışarak değil, yayınevini belirttiği üzere, "doğrudan gözlem yoluyla" girişmiştir. Benjamin, tiplere duyduğu ilgiden ötürü, Sander'in fotoğraflarında çeşitli aksesuarları, toplumsal dünyanın kılık kıyafet gibi ufak tefek parçalarını, poz ve bakışları, tarihsel ve kültürel etkileri anlatıyor olmasının önemini kavramıştı. Bu fotoğraflar insanların kendi çevrelerinde nasıl ikamet ettiklerini, bedenlerini nasıl taşıdıklarını, kıyafetlerinin içinde nasıl hissettiklerini, kendi başlarına

ve başkalarıyla nasıl yaşadıklarını ele verir. Ayrıca fotoğraf gerçeğin çok ufak boyutta yeniden temsilinden öte bir şey olmasa da dünyadaki ayrıntılara mercek tutuyor gibidir.⁸⁴

Bir fotoğrafçı olarak kariyeri boyunca, August Sander her şeyden önce insanlara odaklanmıştır. Sadece insan yüzü ve fizyonomisi hakkında değil, aynı zamanda insanın hem bağımsız bir birey hem de bir toplumun bir parçası olarak doğal çevresini ve kültürel dünyasını incelemiştir.

Benjamin, Sander'in fotoğraflarındaki insancıl tavrı tarif etmek için Alman filozof Goethe'nin şu tarifini kullanır: "*Kendini nesneyle en içeriden özdeşleştiren ve bundan dolayı gerçek kurama dönüşen duyarlı bir ampirizm vardır.*"

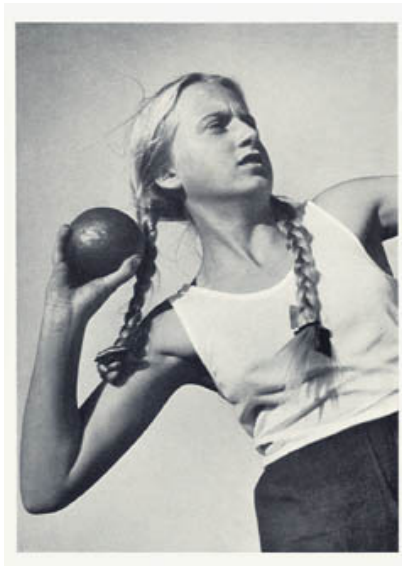


Görsel 2.21: August Sander, *Aviator*, Havacı, gümüş jelatin baskı, 1920

⁸⁴ Esther Leslie, *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*, s50

Susan Sontag ise *Fotoğraf Üzerine* eserinde Sander için şu şekilde bahsetmiştir: "*Weimar Almanyası'ndaki toplumsal tiplerin ruhunu ve çeşitliliğini karikatürle özetleyen George Grosz'un çizimlerine karşılık, Sander'in kendi tabiriyle 'arketip fotoğrafları', on dokuzuncu yüzyılda fıskıran frenoloji, kriminoloji, psikiyatri ve öjenik gibi tipolojik bilimlerin iddia ettiğine benzer bir yarı-bilimsel tarafsızlığı akla getirirler. Sander, bireyleri temsili karakterlerinden dolayı seçiyor olmaktan daha ziyade, fotoğraf makinesinin yüzlerin birer toplumsal maske taşıdığını gözler önüne sermemelik edemeyeceği yönündeki doğru bir varsayım ile hareket etmektedir. Fotoğrafı çekilen her insan, belirli bir mesleğin, sınıfın ya da ticari kolun göstergesidir. Sander'in bütün malzemeleri temsili bir nitelik taşır; verili bir toplumsal gerçekliği - kendi gerçekliklerini.⁸⁵*

Ancak Sander'in toplumun sınıfsal kategorizasyonu bazı çevreler için hiç hoş karşılanmamıştır. Toplumu ırka dayalı bir şekilde gruplara ayıran Nazi bakış açısına göre Sander'in tavrı hoş görülemezdir. *Zamanın Yüzü* yayınlandıktan birkaç yıl sonra Naziler benzer bir sınıflandırmayı oluşturdular. Paul Schultze'nin 1937'de çıkardığı *Nordische Schönhei / Nordik Güzellik* kitabı doğrudan ırktan eş seçimine yönelik bir kılavuz niteliğindedir. (Bkz. Görsel 2.22)



Görsel 2.22: Paul Schultze, / Nordik Güzellik Kitabından, 1937

⁸⁵ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 72

Nordik Güzellik fizyonomiye dayanıyordu ve ruhun ırksal olarak belirlenen niteliklerinin bedende gözüktüğünü, fotoğrafınsa bunu açıkça gösterebileceğini iddia ediyordu. Sander tiplerini içinde "son insanlar", "budalalar, hastalar, deliler ve ölmekte olanlar" gibi başlıklar altındaki görüntülere yer vermesine rağmen, hiçbir zaman ırkçı bir sözde bilime katkı amacı taşımamış, bu şekilde görülmemiştir. Sander'in fotoğraflarında gözardı edilemeyen bir şey vardır ve altı yüz toplumsal arketip fotoğraftan oluşması tasarlanan projeye Hitler son verir. Naziler iktidara gelir gelmez *Zamanın Yüzü* fotoğrafları yasaklanır, bulunan tüm kopyaları yok edilir. Naziler bu çalışmanın ve dolayısıyla toplumsal dünyayı yöneten ilkenin ırk değil, mesleklerin maddi dünyasında yer alan sınıf olduğunu fark etmişlerdir ve bu onlar için hoşgörülemez bir şeydir.

Roland Barthes *Camera Lucida* kitabında Sander'in *Zamanın Yüzü* fotoğraflarının Nazi Rejimi'nin bakış açısına uymasa da bir yandan da yeteri kadar eleştirel olmadığını yazar.



Görsel 2.23: August Sander, Circus Artist, Sirk Sanatçısı, Gümüş Jelatin Baskı, 1926

Fotoğraf bir maske takınmadan gösteremez; bir yüzü toplumun ve tarihin ürünü yapacak olan şeyi adlandırmak için Calvino'nun doğru biçimde kullandığı sözcük maske'dir. Ve maske fotoğrafın asıl zor olan bölgesidir. Görünüşe bakılırsa toplum saf anlama pek güvenmez, anlamı ister, ama daha az şiddetli olması için de bu anlamın bir gürültü ile çevrenmesini ister yani anlamı çok çarpıcı olan bir fotoğraf hemen saptırılır, onu artık politik olarak değil, estetik olarak tüketiriz. Maskenin fotoğrafı aslında rahatsız edecek düzeyde eleştirilirdir. 1934'te Sander'in fotoğrafları Nazi ırkı örneğine uymadığı gerekçesiyle sansüre uğrar ama aynı zamanda, en azından militanlığın gerektirdiği gibi etkin bir toplumsal eleştiri oluşturamayacak kadar da kesintilidir.(ya da üstün). Hangi kendini adanmış bilim fizyonomi'nin ilgisini doğrulardı? Bir yüzün politik ve ahlaki anlamını algılama kapasitesi bir sınıf ayrımı değil midir? Bunu söylemeye bile gerek yok: Sander'in Noter'i kendini önemsemekte ve gerginliklerin Kapıcı'sı ise iddiacılık ve zulümle dolmuş; oysa hiçbir noter ya da kapıcı böyle göstergeler okumamıştır.⁸⁶ (Bkz. Görsel 2.24)



Görsel 2.24: August Sander, *The Notary, Noter*, Gümüş Jelatin Baskı, 192

⁸⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida*

2. 4. NESNEL FOTOĞRAFIN TEMSİLCİLERİ

Nesnel Fotoğrafın Amerika'daki temsilcilerinden belgesel fotoğrafçı Paul Strand 1920'lerde: *"Fotoğraf makinesinin sonuçlarının sanat kategorisine girip girmediği önemsizdir."* diye yazmıştır. Fotoğrafı öznel eserlerinin merkezine koymuş ve konstrüktüvizm akımının sanatçılarından olan sanatçı Laszlo Moholy-Nagy de aynı şekilde *"Fotoğrafın 'sanat üretip üretmediğinin pek bir önemi yoktur"* diye yazmıştır.

"1940'larda ya da daha sonra olgunluğa erişen fotoğrafçılar daha da yürekli davranıp açıkça sanatı küçük görür, sanatı sanatsızlıkla bir tutarlar. Oysa genellikle kendilerini bulduklarını, kaydettiklerini, tarafsızlıkla gözlemlediklerini, kendilerine tanıklık ettiklerini ve kendilerini keşfettiklerini, sanat eseri yapmaktan başka ne ararsanız yaptıklarını iddia ederler. Fotoğrafın gerçekliğe olan vaadi başlangıçta onu sanatla kalıcı olarak kararsız bir ilişkiye sokarken, bugün onun modernist mirası olmuştur."⁸⁷

Blossfeldt'in *"Doğadaki Formlar"* ve Reger-Patsch'ın *"Dünya Güzeldir"* ve Sander'in *"Zamanın Yüzü"* eserleri nesnel fotoğrafın örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Nesnel Fotoğrafın ve Eugene Atget'nin devamı niteliğinde olan bir diğer fotoğrafçı Amerikalı Walker Evans'tır. 1931'de yayınladığı çeşitli fotoğraf kitaplarından derlemelere yer verdiği *"Fotoğrafın Dönüşü"*, isimli yazısında Evans hem August Sander'in *"Zamanın Yüzü"* kitabına hem de "Atget'nin Berenice Abbot tarafından basılan kitabına yer vermiştir. Evans Atget'nin çalışmalarını şöyle açıklamıştır:

"Eugène Atget'in çalışması, fotoğraftaki son derece büyük bir çöküş dönemine denk düşüyor.... Görünüşe göre onun tek gerekliliği, Paris'i ve çevresini fotoğraflamak zorunda olmasıydı, ama aslında gelecek nesillere bıraktığı anıt hakkında ne düşündüğünü bilemiyoruz. Fotoğraflarında belki de kendisinin hiç bir zaman bilincinde olmayan çok fazla şey okunabilir. Temel tenoru sokak yaşamının lirik bir değerlendirmesi, eğitilmiş bir gözlem, belirli bir küf hissi, ayrıntıları ortaya çıkaran bir

⁸⁷ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 147

göz, hepsi ne "sokakların şiiri" ne de "Paris'in şiiri olmayan ama Atget'nin karakterinin yansıması olan bir şiirin içine gizlenmiş." ⁸⁸

Evans, Atget gibi örnek aldığı modelleri de referans vererek daha sonra Amerika'nın kültürel gerçekliğini araştırmaya yönelik yeni bir fotoğraf dilinin yolunu açan bir metodolojinin gelişimini ve fotografik bir düşünme biçiminin gerekliliğini de belirtecektir. Eugene Atget ve August Sander'in karşılaştırmasını içeren çalışmalarda Walker Evans, hem Alfred Stieglitz ve öğrencilerinin ürettiği sanatsal fotoğrafçılık ile hem de aynı zamanlarda ortaya çıkan gazetecilik fotoğrafçılığında benzerlikler bulmuştur. Ve bu tarzlardan yola çıkarak kendi eserini "belgesel tarz" olarak adlandırmıştır. Bu stil, yapısal, detaylara dikkat içeren, her türlü öznel estetikten uzaklaşmayla karakterize edilen bir tarzdır.

Paris'in değişim altındaki mahallelerinin bir anatomisini çıkaran Atget'nin yaptığını benzer bir bakış açısıyla kaydetmek üzere Berenice Abbott değişen New York'u çekmek üzere büyük bir projeye başlar.1939 yılında Changing New York ismiyle çıkan Abbott'ın kitabı Atget'e fotografik bir saygı niteliğindedir. Atget'nin kaydettiği ve değişen Paris ile karşılaştırıldığında New York'taki değişim olağanüstü hızlıdır. Bir 19 yy. şehriden gökdelenlerle dolu bir metropol olmaya doğru değişen New York'un sokaklarını, insanların kaydettiği projesinde Abbott, Büyük Buhran Dönemi* Amerika'sının bir nesnel çehresini çıkarmıştır. (Bkz. Görsel 2.25) ⁸⁹

August Sander'in değişen Alman toplumunu belgelediği dönemlerde Amerika'da Yeni Nesnellige en yakın fotoğraf akımı Walker Evans ve Paul Strand'in öncülüğünü yaptığı *Straight Photography* anlayışıdır. New York metrosunda gerçekleştirdiği New York Metrosu projesinde Evans insanlara nesnel bir şekilde yaklaşp bir Amerikalı tipolojisi çıkarmaya çalışmıştır. Ancak fotoğraflarının öznelinin fotoğraflarının çekildiğinin farkında olmamaları sebebiyle de eleştirilmiştir. Dönemin fotoğrafçılarından Brassai, fotoğrafını çekeceği kişileri hazırlıksız

⁸⁸ *Susanne Lange, Bernd and Hilla Becher, s76*

* **Büyük Buhran Dönemi:** Amerika'da 1930'larda ortaya çıkan ve tüm dünyayı etkilemiş olan ekonomik kriz dönemi.

⁸⁹ www.wikipedia.org/wiki/Great_Depression

yakalamaya çalışan fotoğrafçıların, onların özel bir yanlarını ifşa etmeyi istemek gibi son derece yanlış bir inanişla hareket etmekle suçlamıştır. Sontag bu konuya şöyle bir yorum getirmiştir.

"Gerçekte yanlış değildir bu. İnsanların yüzlerinde, gözlendiklerini bilmedikleri zaman bir şey olur, ki gözlendiklerini bildikleri hallerde de bu şeye asla rastlayamazsınız. Walker Evans'ın metro fotoğraflarını nasıl çektiğini (kamarasının objektifini, paltosunun iki düğmesi arasından bakacak şekilde ayarlamış bir durumda, New York metrolarında yüzlerce saat ayakta yolculuk ettigini) bilmiyor olsaydık bile, önümüzdeki resimlere baktığımızda, yerlerine oturmuş yolcuların, yüzden ve tam cepheden pozları alınırken dahi fotoğraflarının çekildiğini bilmedikleri açıkça anlaşılırdı; yolcuların bu resimlerdeki yüz ifadeleri çok özeldi, bilgileri olsa kameraya yansıtmak isteyecekleri ifadelerle alakası yoktu.⁹⁰ (Bkz. Görsel 2.27)



Görsel 2.25: Berenice Abbott, Pike and Henry Street, New York City, gümüş jelatin baskı, 1936

"Strand'in insan fotoğraflarındaki ve görülmez olan insanların uzantılarından başka bir şey olmayan peyzajlarındaki başarısını belirleyen, öykülenmeyi davet etme yeteneğidir: yani kendisini, fotoğrafın konusuna şunu dedirtecek şekilde sunma

⁹⁰ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 45

yeteneği: Ben. senin henı gördüğün gibiyim Bu, o anda yer alan olguyu dile getiren bir önermeden öte bir Şeydir: Daha baŐtan bir açıklama, haklı çıkarma ve taleptir , daha baŐtan otobiyografiktir. Strand 'in fotoğrafları, modellerinin, ona kendi yaşam öykülerini görmesine izin verecek kadar güvendiklerini kanıtlar. Bu nedenledir ki resmi olmalarına ve poz verilerek çekilmelerine karşın, portrelerde gerek fotoğrafçı gerekse fotoğraf açısından, takınılmıŐ bir pozun sahteliğine ihtiyaç duyulmamıŐtır.⁹¹



Görsel 2.26: Paul Strand, *Young Boy, Gondeville France*, Genç Erkek, Gondeville Fransa, gümüş jelatin baskı, 1951

Susan Sontag fotoğraf çekme eyleminin otomat bir makinenin davranıŐı ile olamayacağın ve doğal olarak nesnel olamayacağına inanıyordu. Nesnelliliğiyaratan ancak kameranın ardındaki kişi olan fotoğrafçı olabilirdi. *Amerikan Tarım İdaresi*'nin (FSA) Amerika içerisindeki ifti halkın yaşamı üzerine belgesel fotoğrafılarla yürüttüğü kapsamlı projesinin nesnelliliğini Sontag Şu Şekilde eleştirmiştir:

⁹¹ John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*,s67

"Herhangi bir resim ya da nesir formundaki bir tasvir her zaman için dar anlamıyla seçici bir yorum olmaktan ibaret kalırken, bir fotoğrafa pekala dar anlamıyla seçici bir şeffaflık gözüyle bakılabilir. Gelgelelim, çekilen bütün fotoğraflara bir otorite kazandıran, onları ilgi odağı haline getiren ya da bir ayartıcılıkla donatan 'gerçeklik' zamana rağmen, fotoğrafçıların olduğu düşünülen ve genellikle şaibeli alışverişe esasta bir istisna oluşturmaz. Fotoğrafçıların en çok gerçekliğe ayna tutmakla uğraştıkları durumlarda bile, beğenin ve vicdanın söze dökülmeyen buyrukları, onların üstüne bir hayalet gibi çökmüş durumdadır. 1930'lu yılların sonlarındaki Tarım Güvenliği İdaresi'nin yürüttüğü fotoğraf projesinin son derece yetenekli mensupları (ki onlar arasında Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ve Russell Lee de bulunmaktadır), 'doğru bakış'ı filme kaydettiklerinden emin olana (kişinin yüzünün, yoksulluğa, ışığa, vakarlı duruşa, dokuya, sömürüye ve geometriye dair kendi yaklaşımlarını destekleyen tam ifadesini yakaladıklarına inanana) dek, projeye dahil ettikleri çiftçilerin her birinin onlarca fotoğrafını çekerlerdi. Fotoğrafçılar, bir resmin nasıl görünmesi, hangi pozlamanın tercih edilmesi gerektiğine karar verirken, daima kendi fotoğraflarının nesnesi olan kişi ve malzemelere uyulması zorunlu belli standartlar getirirler. Fotoğraf makinesinin fiilen gerçekliği yorumlamakla kalmayıp, aynı zamanda gerçekliği yakaladığı şeklinde bir anlayış söz konusuysa da, fotoğraflar - en az resimler ve çizimler derecesinde dünyanın bir yorumudurlar.⁹²



Görsel 2.27: Walker Evans, *Subway Portraits, NY*, Metro Portreleri, NY, gümüş jelatin baskı, 1940

⁹² Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 16



Görsel 2.28: Walker Evans, *Parked Car, Small Town, Main Street, New York*, Ana Caddede Küçük bir kasabada parketmiş bir araba, NY, gümüş jelatin baskı, 1932,

Walker Evans 1938 yılında *MOMA'da (Museum of Modern Art)*, New York'ta sergilenen ilk fotoğrafçı olmasını sağlayan "*American Photographs*" serisinde Amerikalı kimliğini analiz etmiştir. Fotoğrafladığı dönemde ekonomik buhran dönemini daha üzerinden atlatamamış Amerika'lıları nesnel bir bakış açısıyla fotoğraflamıştır. Fotoğrafları çok katmanlıdır, birçok farklı okumaya izin verecek şekilde komplekstir. Çoğu fotoğraf uzmanı Evans'ın "*American Photographs*" serisini gelmiş geçmiş en şiirsel, derin ve sanatsal Amerika tasviri olarak kabul etmektedir.

3. BERND VE HILLA BECHER VE NESNEL FOTOĞRAF

3. 1. BERND VE HILLA BECHER'İN FOTOĞRAF ANLAYIŞI

Nazi Almanya'sı döneminde propaganda aracı olarak kullanılan ve uzun süren bir boşluğun ardından fotoğrafın tekrar bir sanat olarak yeniden keşfedilmesi, özellikle Essen'deki Folkwang-Schule'deki Otto Steinert'in (1915-78), çabalarıyla gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşından hemen sonra "Subjektive Fotografie / Özne Fotoğraf" adını verdiği kavram üzerine üretimlerini gerçekleştiren Steinert'in deneysel yaklaşımları ve öznel bakış açısı fotoğrafın sanat olması adına büyük önem taşımaktadır. Özne ve anımsalılık üzerine kurulu enstantane fotoğrafçılığı akımı olan ve Otto Steinert'in öncülüğündeki *Subjektif Fotoğraf* akımı'dır.

Steinert'in resimsel dili, 1950'lerin ve 1960'ların yaygın fotoğraf anlayışına uymaktadır, ancak savaş sonrası dönemde ön plana çıkmış olan soyut resme paralel olarak öznelliğe olan vurgusuna, soyut kompozisyonlara ve deneysel çalışmalara rağmen fotoğrafın bir sanat formu olarak tanınması anlamında kalıcı bir iz bırakmamıştır. Steinert'ten bağımsız olarak, kariyerine bir fotoğrafçı olarak başlayan ve daha sonra küratör olarak tanınan Thomas Weski ve Doğu Alman fotoğraf anlayışının en önemli temsilcilerinden Michael Schmidt Alman fotoğraf geleneğinin savaş sonrası dönem içerisinde temsilcileri olmuşlardır. Ancak Avrupa sanat dünyası içerisinde fotoğrafın sanatın merkezine gelmesini sağlayanlar 1960'larda Bernd ve Hilla Becher olmuştur.⁹³

Becher'lerin o dönemde Almanya'da yaygın olan fotoğrafçılık durumuna karşı olan tutumları, Otto Steinert'in yaklaşımından neredeyse bir kopuş gösterir. Steinert'in dünyaya empatik olarak öznel bakış açısıyla, savaş sonrası dönemin soyut resim anlayışı arasında bir benzetme yapılmaktadır. Sanatsal öznelliğin vurgulanışı ve gerçeklikten kaçış yaklaşımı ise Becher'lerin anlayışının karşısında yer almaktadır.

⁹³Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s26

Hilla Becher'in sözleriyle: “*Steinert ve neslinin insanları geriye bakmak istemediler, bugüne bakmak bile istemediler, sadece geleceğe bakıyorlardı. Bir çeşit kaçıştı.*”⁹⁴



Görsel 3.1: Otto Steinert, One Legged Walker, gümüş jelatin baskı, 1950

Bernd ve Hilla Becher'in 1950'lerin sonlarından itibaren derlemeye başladığı endüstriyel mimarinin belgelenmesi, günümüz çağdaş sanatının önemli eserleri arasında sayılmaktadır.



Görsel 3.2 Michael Schmidt, Berlin-Stadtbilder (Cityscapes), gümüş jelatin baskı, 1976-1980.

⁹⁴ Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s28

Bernd ve Hilla Becher nesnelere kendi hikayelerini anlatmalarına imkan vermek için mümkün olduğunca nesnel en iyi açıyı benimseyen bir sanatsal tarz geliştirmişlerdir. Nesnelere seçimi ve fotografik açıları her zaman hep dikkatlerinin merkezinde olmuştur.

Becher'ler, 1950'lerin sonunda, endüstrideki teknolojik gelişmenin bir sonucu olarak, pek çok tesisin kapanması ya da yıkılması sürecinin başladığı bir zamanda, birlikte çalışmaya başlarlar. Yaşadıkları bölge ise dönüşümün en yoğun yaşandığı yerlerden biri olan Siegerland'dır. Bernd Becher burada büyümüştür ve endüstriyel dünyanın işlevsel binaları onun sanatsal çalışmalarının nesnesi haline gelmiştir. Avrupa ağır sanayisi köklü bir yapısal değişim geçirmektedir ve kısa sürede, nesiller boyu var olan tüm bölümlerinin ortadan kalkmasıyla sonuçlanacak bir endüstriyel yeniden yapılanma ile birçok yapı yıkılacaktır. İlk tesisler çoktan kapatılmıştır ve hiçbir devlet kurumunun, geniş kesimi tükenme tehdidi altında olan bir dönemin endüstriyel mimarlığının mirasının görsel olarak korunmasına dair kapsamlı bir dökümantasyon planı yoktur. Bernd ve Hilla Becher kendilerini tüm bu yok olmak üzere olan endüstriyel binaların nesnel bir şekilde kaydedilmesine adanmışlardır. Bu fikrin temelinde ise yakın bir gelecekte sadece fotoğraflarda kalacak olan bütün bir sanayi çağı mimarlığının gelecek kuşaklara nesnel bir şekilde aktarılacak üzere arşivlenmesi yatmaktadır.

İkili başlayacakları büyük projenin biçimsel ve kavramsal kriterlerini belirleyerek bir kaç yıl içerisinde metodolojilerini geliştirmeye başlamışlardır. Proje, yalnızca endüstri mimarlığının ansiklopedik bir anlayışla görsel olarak dökümantasyonu olmakla kalmayıp, spesifik bir görsel gramerden yararlanan sistematik bir yaklaşıma da dayanmaktadır.

1960'ların sonlarından başlayarak, tasarladıkları sistem içinde titizlikle su kuleleri, maden ocakları, havalandırma kuleleri, gaz tankları, silolar, yüksek fırınlar gibi büyük endüstri şekillerini fonksiyonlarına, inşa tarihlerine, yapısal malzemelerine ve bölgesel özelliklerine göre sınıflandırarak siyah beyaz fotoğraflarını çekmeye başlarlar. Becher'lerin fotoğrafları sistematik olarak herhangi bir kişisel yorum içermez ve her zaman söz konusu nesneye odaklanır. Yalnızca nesneye yöneldikleri tasvir

edici metodolojik yöntemleri, fotoğrafın kavramsallaşmasının da öncülüğünü yapmıştır.

En başından itibaren, belirli bir yapı formunun prototipi olarak seçtikleri bağımsız örnekleri, daha sonraları sekanslar olarak adlandırdıkları farklı açılardan ve çevreleriyle olan ilişkileri bağlamı içerisinde fotoğraflamışlardır. Çoğu durumda bir endüstriyel yapıya ait farklı formları fotoğraflamış ve sonra o yapıyı en iyi anlatan örneği seçerek farklı görüntü gruplarıyla biraraya getirmişlerdir. Tek bir yapı tipinin temel karakteristik formlarını karşılaştırmalı olarak ortaya çıkarabilmek amacıyla nesnelere tam cepheden ve çevresinden izole edilmiş olarak kaydetmişlerdir. Böylece nesnelere benzeyen ve benzemeyen özelliklerini kıyaslayacakları bir yaklaşım ortaya çıkarmışlardır. Genellikle sergileme amaçlı sunumlarda Becher'lerin işlerini tarif etmek için kullanılan bu tür düzenlemeler 1970'lerden itibaren sanatçılar tarafından "tipolojiler" olarak adlandırılmıştır. Tipoloji, benzer ve farklı olanların prensiplerine uygun olarak, bir yapının biçimsel değişkenlerini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla verdikleri sunum şekli olarak nitelendirilmiştir.⁹⁵

Açıkça tanımlanmış ve nesnellik içeren fotoğraflarında sanat amaçlı öznel imgelere yer verilmez. İlk olarak ortaya çıkardıkları "anonim heykeller" fikri gerçeklik algısını manipüle etmeden nesnenin ve onun en nesnel bir şekilde yeniden üretiminden oluşmaktadır.

*"Biz, gösterilen binaların ünlü mimarların ürünü olmadığını, ekonomik gerekliliklerle yapılmış tasarımların kendisinin bir stil oluşturduğu isimsiz konstrüksüyonların vurgulanmasını istiyoruz."*⁹⁶

⁹⁵ Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s36

⁹⁶ *Vergleichende Konseptionen*, s156



Görsel 3.3: Bernd ve Hilla Becher, Trier-Ehrang Tater Tower, Su Kulesi Trier-Ehrang, Gümüş Jelatin Baskı, 1980

Bernd Becher bir röportajında serilere nasıl başladığını şu şekilde ifade etmiştir. "O zamandan beri tamamen fotoğrafçılığa yoğunlaştım ve hızlıca bir fabrikanın ayrı ayrı bölümlerini fotoğraflamak ve aynı tip nesnelere bir araya getirerek tipolojik seriler oluşturmak için sistematik bir yaklaşım geliştirdim. Başka bir deyişle, hangi öğelerin belirli bir çağdaki bir yapının temel öğeleri olduğunu, örneğin kavalandırma kulelerinin, hangilerinin bölgesel olarak değişikliklere uğradıklarını ortaya koyan birçok çekimden oluşan düzenlemeler yapıyorum."⁹⁷

1972 tarihli makalede Hilla Becher Carl Andre'ye, şöyle ifade eder: "Bunun bir sanat eseri olup olmadığı sorusu bizim için çok ilgi çekici değil. Muhtemelen bu kategorilerin arasında yer alıyor."⁹⁸

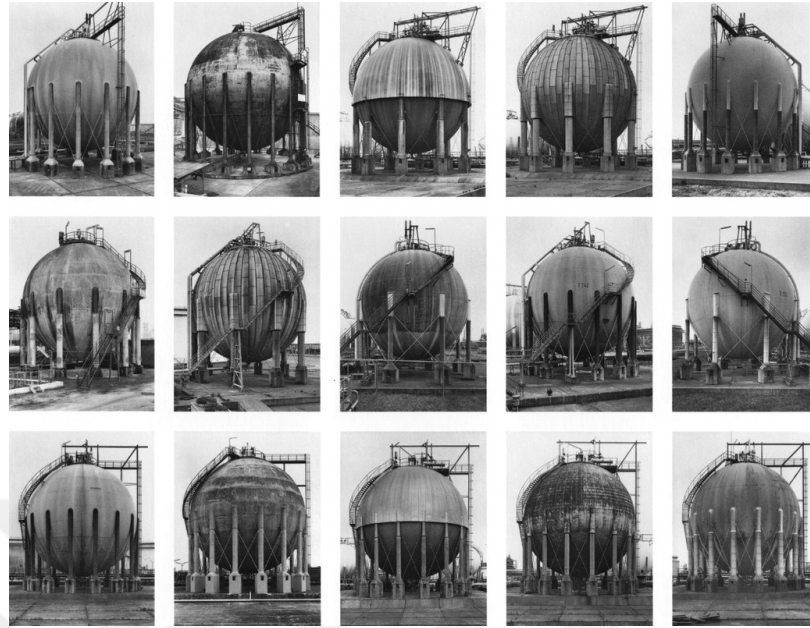
⁹⁷ Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher*, s10

⁹⁸ *Vergleichende Konseptionen*,s155

1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında Bernd ve Hilla Becher konu gruplarının tamamlanmasına ve seçtikleri gruplanmış nesnelere daha da genişlemesine devam etmişlerdir. Çalışmaları, ilk başlamalarından itibaren sürekli büyümüştür. Eserleri sürekli devam eden bir çalışma olarak adlandırılabilir. Becher'lerin fotoğrafları aynı zamanda endüstri tarihinin önemli bir bölümünün görsel bir biçimde kaydedilmesini de içerdiğinden tarih yazımının da bir nesnesi haline gelmiştir. Bugün, binaların çoğu sadece fotoğraflarda yer almaktadır. Burada görsel tanıklık ve fotografik yeniden üretim asıl nesnelere yerini almıştır. Döneminin endüstriyel mimarlığının bir parçası olan formlar aynı zamanda şehirlerin ve çevresinin çehresini de değiştirmiştir. Becher'lerin fotoğrafladıkları binalar genelde fonksiyonelliklerine göre tanımlanmış sıradan yapılardır.

Becher'ler tarafından seçilen bilimsel yaklaşım öznel unsurları kontrol altında tutarak seçilmiş öge gruplarının sistematik olarak kayıt altına alınmasına dayanır ve biçimsel açıdan ilişkili nesnelere karşılaştırmalı olarak yan yana düzenlenmesiyle sonuçlanır. Bu gerçekliği yansıtan, açık, nesnel, gözlemci ve bilimsel bir bakış açısıdır. Fotoğraflar, öğelerin nesnel görünümlerine dayalı görsel bir düzenleme sunarken aynı zamanda öznenin özünü ve tarihini de ortaya koyar.

Temel olarak, Becher'lerin işlerinin metodolojisinde dört temel kriter görebiliriz. Birincisi nesnelere fonksiyonelliklerine dayalı yapısal hacimleri ile ilgilidir. Bu Becher'ler tarafından tanımlanan bağımsız yapı tiplerinin belirli fonksiyonlara göre sınıflandırıldığı grupların düzenlenmesinin de temelini oluşturur. İkincisi, endüstriyel binaların mimari tarafından temsil edilen estetik boyutuna odaklanır. Bu nesnelere fotoğraf aracılığıyla yansıttıkları varlıklarının dış görünüşleridir. Üçüncü bir kriter ise görsel belgelemenin bir yansıması olarak sonuç fotoğrafın kendisidir. Dördüncü kriter gruplar halinde bağımsız imgelerden seriler oluşturan bir estetik yöntemin kavramsal tarafıdır. Becher'lerin yapıtı içinde çağdaş endüstri tarihinin görsel bir formunu taşıdığı için özel bir öneme sahiptir. Çünkü bu yöntem sebebiyle şu ana kadar fotoğraflanan endüstriyel mimarlığın büyük çoğunluğu şu anda yok olmuş ve sadece kapsamlı bir sanatsal belgelemenin bir parçası olarak var olmaktadır.



Görsel 3.4: Bernd ve Hilla Becher, *Gas Tanks*, Gaz Tankları, 15 parça, gümüş jelatin baskı, 1965-1985

Burada endüstriyel, ekonomik ve yapısal değişimlerin bir sonucu olarak yok olmuş olan nesnelerin bir tasviri durmaktadır. Gösterişli resmi mimariyle karşılaştırıldığında bu tip binalar çoğunlukla fonksiyonlarına göre belirlenen ve görülmeye değer olmayan yapılardır. Ancak bir yandan da teknik ve ekonomik başarıların kanıtı ve aynı zamanda bir dönemin genel görünüşünü ortaya koymaktadırlar. 1971'de Becher'ler bu bağlamda şöyle söylemişlerdir.

"Çalışmamızın temel amacı, günümüz şekillerinin form uğruna ortaya çıkmayan teknolojik formlar olduğunu kanıtlamaktır. Nasıl ki ortaçağ düşüncesi bir katedralde kendini ortaya koyuyorsa, çağımız da teknolojik binalarda ve cihazlarda kendini gösteriyor. Mimarın önemi keskin bir şekilde azaldı ve büyük başarılar artık günümüz teknolojisinin kanıtlarıdır. Geçmiş dönemlerin yapısal görevleri esasen yerine getirilmiştir. İnsanın icat etme yeteneğinin karşı karşıya kaldığı zorluklar teknik niteliktedir. Geçmiş dönemlerin yapısal görevleri esasen yerine getirilmiştir. İnsanın icat etme yeteneğinin karşı karşıya kaldığı zorluklar teknik niteliktedir."⁹⁹

⁹⁹ Susanne Lange, *Bern and Hilla Becher*, s10

Becher'lerin endüstriyel mimarlığın biçimsel çeşitliliğine bakışı o zamandan beri ülkelerin kültürel mirasını şekillendirmede belirleyici bir rol oynamıştır. Tek tek binaların yıkılmasının ya da tüm sanayi alt sektörlerinin ortadan kalkmasının geri dönüşü yoktur. Aynı şekilde ansiklopedik dürtüyle görsel hafızanın tüm özelliklerine sahip olan ve Becher'ler tarafından derlenen bu görüntüler de aynı şekilde bir daha tekrarlanamazlar. Sadece Becher'lerin yapısı aynı zamanda kolektif belleğin kalıcı bir parçası haline de gelmiştir. Fotografik dokümantasyon projelerine başlamalarından sonra devam ettikleri kırk yıl, sanatsal duruşlarının ispatı olmuştur.

Endüstriyel mimari, 20. yüzyılın ilk yıllarına ait olsa da, günün tarzını belirleyen mimariye kıyasla uzun zamandır ihmal edilmiştir. Tarihi binaları koruma çabaları sonucunda, gittikçe artan sayıda endüstriyel yapının korunmaya ihtiyaç duyduğu görülmüştür. Bernd ve Hilla Becher çalışmaları ile endüstriyel mimarlık örneklerinin korunmasını da açıkça teşvik etmişlerdir. Becher'lerin fotoğraf dokümantasyonunun esas amacı sadece araştırma projeleri için bilimsel belge toplamak veya teknoloji tarihi uzmanları için arşiv oluşturmak değil, sanatsal ya da estetik değerleriyle dünyamızı şekillendiren nesnelerin kendileri içindir.

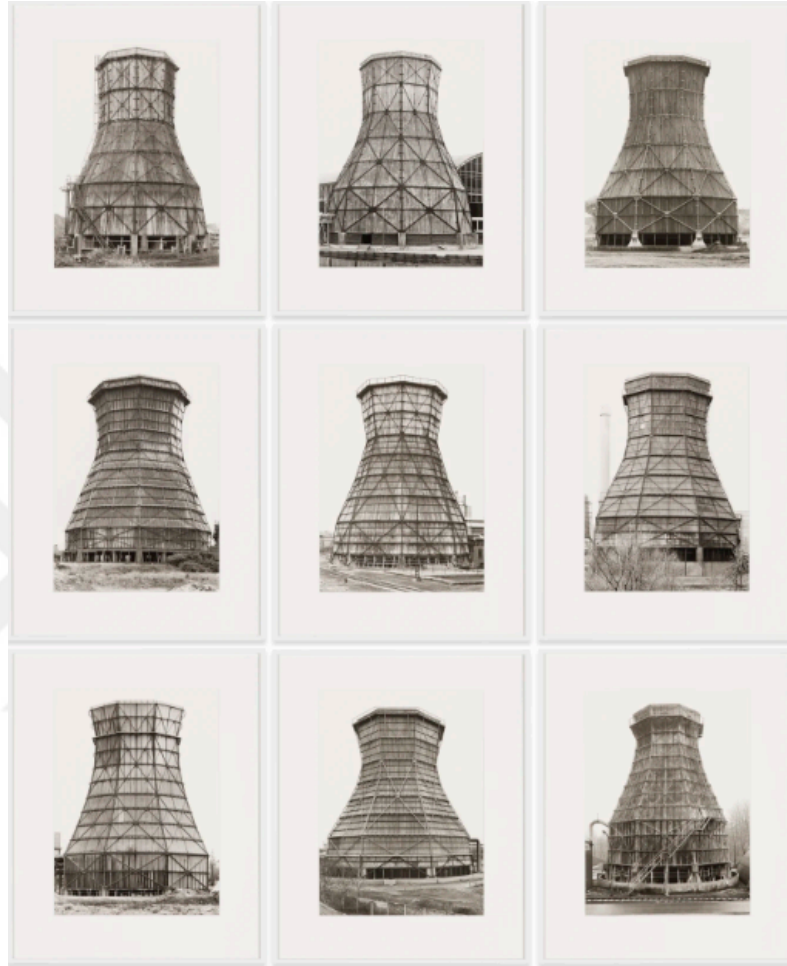
Fotoğrafın yardımıyla, Becher'ler farklı bina türlerinin belirgin özelliklerini belirlemiş, onları fotoğraflayarak korumayı başarmışlardır.

*“Bilgi sağlama ve karşılaştırılabilirlik sağlama amacını yerine getirmek için, fotoğraf nesnenin gerçek bir tasviri olmalıdır”.*¹⁰⁰

Bu sebeple sanatsal olan tüm öznel eğilimler dışarıda tutularak nesnelere gerçekte gördükleri gibi kaydedilmiştir. Binaların, içinde buldukları bağlamlarının altını çizmek amacıyla Bernd ve Hilla Becher bina fotoğraflarını nesnelerin fonksiyonlarına, yaşlarına ve formlarına göre yerleştirmişlerdir. Özel bir yapı tipine ait olan prototip özelliğindeki bağımsız nesnelere, farklı açılardan ve çevreleriyle ilişkileri bağlamında daha geniş bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bir yapı tipine en uygun örnekler ise daha sonra gruplar oluşturacak şekilde bir araya getirilmişlerdir. Genel olarak

¹⁰⁰ *Vergleichende Konseptionen*,s154

cepheden ve çevresinden ayrı tek tek nesnelere gösteren bu fotoğraflar, bir yapı tipinin temel formlarını yan yana getirmek amacıyla hazırlanmıştır.



Görsel 3.5: Bernd ve Hilla Becher, *Cooling Towers*, Soğutma Kuleleri, 9 parça, gümüş jelatin baskı, 1969-1992

Becher'lerin çalıştıkları alanlar özellikle madencilik ve metalürjik tesislere, yüksek fırınlara, ayrıca kireç ve çimento sanayisine de odaklanmıştır. Coğrafi olarak, Becherler öncelikle Almanya, İngiltere, Fransa, Belçika ve Kuzey Amerika gibi klasik endüstriyel ülkelerde çekimlerini gerçekleştirmişlerdir. Çoğunlukla, madencilik ve metalurji alanlarında, tesislerin yapımının kademeli olarak geliştirilmesine ve mükemmelleşmesine yol açan deneysel yaklaşımlara ilgi duymuşlardır.



Görsel 3.6: Bernd ve Hilla Becher, *Winding Towers*, Havalandırma Kuleleri / İngiltere, 9 parça, gümüş jelatin baskı, 1966-1997

Almanya'da özellikle Siegerland ve Ruhr bölgelerinde, Amerika Birleşik Devletleri'nde ise Pennsylvania ve Batı Virginia'daki maden alanlarında ve Ohio, Chicago ve Alabama'da demir ve çelik endüstrisine yoğunlaşmışlardır. Başka bir deyişle, nesnelerin seçimi kendileri tarafından değil endüstri tarafından belirlenmiştir. 1989'da komünist sistemin çöküşünden ve Almanya'nın birleşmesinden sonra ise Bernd ve Hilla Becher çalışmalarını Doğu Almanya'nın yanı sıra Doğu Avrupa'yı da kapsayacak şekilde genişletebilmişlerdir.

En başından beri, nesnelerin seçimini, tarihsel olarak önemli olup haritadan kaybolan endüstriyel alanların resimsel görünümüyle ya da ünlü mimarların eserleri olmalarına göre yapmamışlardır. Daha ziyade, Becherler, tasarımları, fonksiyonellikleri ve formları ile teknolojik gelişme sürecinde açıkça bir etkiye sahip

inşaatları olan ve dahası hala işleyen ya da yapıldıkları orijinal bağlam içinde çalışan endüstri tesisleriyle ilgilenmişlerdir.

"Özellikle özel veya resmi portreler, grup veya aile fotoğrafları, hatıra albümleri veya tarih kitaplarında fotoğraflar "poz, insanları ve nesnelere kişisel, ailevi veya sosyal anıtlara dönüştürür" anlamına gelir. Böyle bir fotoğrafın olayı ölümsüzleştirdiğini söyleriz, aslında bunun tam tersi anlamına gelir: gerçekten yaptığı, nesnenin ve kişinin ölümünü ifade ederek yas tutmaya yardımcı olacak yedek nesne olarak sunulur. Becher'lerin fotoğraflarında ise bu boyut yer almaz, terkedilmiş veya unutulmuş olsalar bütün bu binalar yaşamaktadır. Bu binalar bugün çoktan yok oldular, Becher'lerin fotoğraflarında onlara verdiği hayat gerçek dünyada devam etmiyor. Bize yas tutmanın acısını hissettirmezler ama ölümün karşısına neşeyi önerirler. Bach'ın müziğindeki neşe de budur. Becher'lerin sanatında Bach var gibidir ve Alman sanatı Bach'tan daha iyi bir şey üretmemiştir."¹⁰¹

Bernd ve Hilla Becher çifti otuz yıl boyunca endüstrileşmiş dünyanın içinde dolaşarak ve fonksiyonlarına göre sınıflandırarak fotografik bir envanter çıkarmıştır. Fotoğraflarını hep belli bir disiplin doğrultusunda gölgeleri ortadan kaldırmak ve ışığı eşit bir şekilde dağıtmak için sabahın erken saatlerinde bulutlu günlerde ve teknik kamerayla çekmişlerdir. Fotoğraflarında özne hep merkezde yer alır, tüm paralel çizgiler akademik perspektife uygun mimari fotoğraf anlayışıyla düzeltilerek ve cepheden fotoğraflanır. Yalınlığı engellememesi adına fotoğraflarda ne bulut, ne bir kuş ya da insan figürü yer almaz. Estetik nesnelliğin bozulmaması için imgelerde herhangi bir ruh hali de yer almaz. Fotoğraflarda kamera lensinin nesnelliği hep sistematik bir şekilde uygulanmıştır.

Çalışmaları, Atget ve Sander'in arşiv geleneğinden gelmektedir. Becher'ler fotoğraflarını eğer belgesel fotoğraf geleneği içine yerleştirmeselerdi saf endüstriyel belgeler olarak tanımlanabilirdi.

¹⁰¹ *Thierry de Duve, Bernd and Hilla Becher, Basic Forms, s19*



Görsel 3.7: Bernd ve Hilla Becher, *Gasometers*, Gaz Depoları, 9 parça, gümüş jelatin baskı, 1959-2009

"Ünlü bir Çin özdeyişi şöyle der, Bilge bir adam eliyle ayı işaret eder, budala ise bilgenin parmağına bakar." Becher'lerin durumunda ise budala fotoğraflara bakar, bilge ise fotoğrafların gösterdiğine. Bilge fotoğrafları gerçek dünyamızın tartışılmaz tanıklıkları olarak görürken, budala "Bu fotoğraflar neden sanat? diye sorar. Ama bilgelerin bilgesi ise eğer bir parmak ayı gösteriyorsa önce gösteren olarak parmağa bakılması gerektiğini bilir. İzleyiciyi bir döngünün içine sokan fotoğrafın paradokslarından biri de budur. Becher'ler fotoğrafçılık konusunda profesyonel olarak tam bir bilgiye sahip olsalar da, onları fotoğrafçı olarak adlandırmak zordur. İşlerinin dolaşımında olduğu sanat dünyası içinde fotoğraf kullanan sanatçılar olarak tarif edilirler."¹⁰²

"Bernd ve Hilla Becher'in çalışmaları nostaljik olmayan melankoli, tarihsel acı, devam eden sınıf savaşları veya bastırılmış duygular, mühendisliğin çok yönlülüğü, şeylere olan ilgi ve saygı, alçak gönüllülük ve arka planda kalma gibi birçok özelliği barındırır. Onların işleri zaten kolektif hafızamıza ait oldukları için müzeye konularak

¹⁰² Thierry de Duve, Bernd and Hilla Becher, *Basic Forms*, s8

korumasına gerek olmayan türde bir sanattır. Becher'lerin fotoğraflarının kaynağı stilden yoksun olan özgün biçimleri ve biçimsel değişmezlikleridir. Onların fotoğraflarında kendine maletmenin postmodernizmi değil medyaya bağlılığın modernist bakış açısı bulunur. Bu etik bir ilkedir ve fotoğrafın özünde olan alçak gönüllülüğü sonuna kadar yansıtır. Bu fotoğraflar kendilerine değil her zaman gösterdikleri şeye dikkat çekmemizi sağlarlar.”¹⁰³

Becher'lerin geniş arşivsel çalışmasına baktığımızda aynı zamanda endüstrinin çevreye yaydığı ve doğaya en az saygı duyan en plansız yapıların acımasız bir portresini görmek zor değildir. Çalışmalarının nesneliliği; suçlayıcı olmamaları, hep aynı mesafede durarak, mütevazı bir gözlem yapmalarıdır. Ancak Becher'ler için fotoğrafladıkları tüm endüstri binalarının sadece soğuk bir gözlemine yaptıklarını söylemek yanlış olur, fotoğraflama sistemlerine, binalara ve endüstriyel konstrüksüyonlara yaklaşımlarına baktığımızda onlara saygı duyduklarını hissetmemek yanlış olur.

”Bernd ve Hilla'nın fotoğrafları ister müze veya galerinin duvarlarında asılı olsun ister etnografik belge olmanın sınırında bir kitabın sayfalarına yerleştirilsinler hep kendilerini göstermişlerdir. Her iki durumda da, resim veya gravür değil de fotoğraf oldukları için gösterdikleri şeyi olduğu gibi göstermişlerdir, kendilerini gösteren tüm fotoğraflar ışık ışınlarının yüzey üzerine çizdiği çizgiyi gösterir ve bu fotoğrafın ayrılmaz bir özüdür.”¹⁰⁴

”Çalışmalarına baktığımızda merak ettilerini, keşfettiklerini, öğrenmenin ve kıyaslamanın keyfini yaşadıklarını görebiliyoruz. Becher'lerin bir kitabına bakmak yerel bir estetik dersi almak ve sıradan bir gözün sadece önzemsizliği ve standardizasyonu görebileceği ritim ve biçimsel çözümlerdeki farklılıkları okumayı öğrenmek; kendi detayları farketme kapasitenizden yoğun bir zevk çıkarmaktır.”¹⁰⁵

¹⁰³ *Susanne Lange, Bern and Hilla Becher, s78*

¹⁰⁴ *Thierry de Duve, Bernd and Hilla Becher, Basic Forms, s9*

¹⁰⁵ *Susanne Lange, Bern and Hilla Becher, s10*



Görsel 3.8: Bernd ve Hilla Becher, *Timber Frame Houses in Siegen Industrial Region*, Siegen Bölgesindeki Ahşap Çerçeve Evler, 15 parça, gümüş jelatin baskı, 1959

"Bernd ve Hilla Becher'in yapıtı sanat ve siyasetin mimaride buluşmasıdır. Becher'lerin fotoğraflarının bizde uyandırdığı ve davet ettiği, mimari formları ve kiriterleri, mimari tarihi ve hafızası ile aslında kullandığı dil, heykel tarihi veya heykel formlarının dili değil mimarlık kelimeleridir. Becher'ler bizi fonksiyonel estetikleriyle modern mimarinin köklerine davet eder. Anonim Heykeller söz konusu olduğunda heykel öksüz kalmış gibidir ve üvey annesi de fotoğraftır. Ama daha çok koruyucu anne gibidir. Onun nesnelliği ile sağladığı sadece ihtiyacı olan kadardır, basit bir gözlem, belge veya kayıt olması kadar. Ancak ismi Anonim Heykeller olsa da açıktır ki daha fazlasını ifade der. İhmal edilmiş maden havalandırma bacalarını alır ve onları otantik anıtlar seviyesine çıkarır. İster Ruhrgebiet'ta veya Pennsylvania'da olsunlar bu statüyü önce bir doküman olarak fotoğrafa borçludurlar. Ama Becher'ler doküman olan fotoğraftan kesin bir belgesel tür olarak fotoğrafa geçirerek, gerçek dünyada fiziksel bir yerleri olan binaların fotoğraflarını kavramsal bir sistemle kaydederek onlara anıtsal bir değer kazandırır. Hatta daha ileri giderek Becher'lerin fotoğrafta bir tür olarak Anıtsal Fotoğraf türünü icad ettiklerini söyleyebiliriz."¹⁰⁶

¹⁰⁶ Thierry de Duve, Bernd and Hilla Becher, *Basic Forms*, s9

3. 2. BECHER'LERİN FOTOĞRAF ANLAYIŞI VE YENİ NESNELLİK

Yeni Nesnellik dönemi Becher'lerin bağımsız mimari nesnelere tasvir etme anlayışında oldukça etkili olmuştur. Onların endüstri fotoğraflarına baktığımızda 1930'ların makine estetiğinin fotoğraflarının çizgisine doğrudan etkisini görebiliriz.

Öğretimlerinin bir parçası olarak, Bernd ve Hilla Becher, kendi çalışmalarını için çok önemli olduğunu düşündükleri fotoğraf geleneğini araştırmaya devam etmişlerdir. Nesnelere gündelik dünyadaki estetiği ve endüstri ile teknolojinin temsilini içeren sosyal olayların kronolojisine neredeyse bilimsel olarak sınıflandırıcı bir bakış açısı getiren on dokuzuncu yüzyılın belgesel fotoğrafçılığı, aynı Yeni Nesnellik hareketindeki yaratıcı sanatçılar ve fotoğrafçılara yaptığı gibi daha sonra da Bernd ve Hilla Becher'e kültürel tarihi aktarmanın yeni yollarını sunmuştur.

1950'lerden bu yana Bernd ve Hilla Becher, konularıyla ilgili olan her türlü malzemenin de arşivini yapmışlardır. Sanat kataloglarına, slaytlara ve fotoğraf dokümantasyonuna ek olarak, arşivlerinde özellikle 1920'lerden bu yana değişen teknoloji ile ilgili tartışmaları içeren teknoloji ve ekonomi tarihi üzerine sayısız kitap ve çalışma yer almaktadır. Konunun hem sanatsal bir değerlendirmesini hem de ticari olarak çekilmiş fotoğrafları da içeren bu belgeler, endüstrinin nasıl tanımlandığını tarif eden bir antoloji de oluşturmaktadır.

Almanya'daki sanat eleştirmenleri arasında, 1920'lerde fotoğrafın yeniden tanımlanmasında Albert Renger-Patzsch'in çok etkili olduğu kabul edilmektedir. Yeni Nesnellik fotoğraf akımının baş aktörü olarak, fotoğrafın ilerlediği yönü etkilemiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın başlarındaki fotoğrafın sanatsal konseptine ve yaklaşımına karşılık olarak, Renger-Patzsch, fotoğrafın kendi spesifik estetik ve teknik özelliklerini göz önüne alarak gördüğü şeylerin en gerçekçi tasvirini yapmayı sürdürmüştür."1927'de, fotoğraf medyası ile ilgili hedeflerini şu şekilde açıklamıştır: " *Bu nedenle sanatı sanatçılara bırakalım ve sanattan ödünç almadan fotografik özellikleriyle var olmak üzere fotoğraf yaratmayı deneyelim.*"¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Vergleichende Konseptionen*,s152

1920'lerde ve 1930'larda endüstri ve teknoloji, Renger-Patzsch'un çalışmalarında önemli bir rol oynamıştır. 1926'da Bad Harzburg'da serbest fotoğrafçı olarak çalışan Renger-Patzsch, 1930'ların ortasına kadar Ruhr bölgesinin karakteristik binalarına, kömür yığınlarına ve sanayi tesislerine yoğunlaştığı Essen'e taşınmıştır. Orada çektiği fotoğraflar, binaları ve endüstriyel fabrikaları yakın mesafeden ve kırsal çevreleriyle göstermektedir.

Renger-Patzsch, daha sonra Bernd ve Hilla Becher'in sürdürdüğü benzer bir yaklaşımı kullanarak fotoğrafladığı endüstriyel binaların işlevleriyle olan bağlantılarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken, hem biçimsel tasarımlarının hem de yapıların ayrıntılarının açıkça görülebildiği nesnelere özellikle odaklanmıştır. Sonuç; görüntüdeki hiç bir öğenin birbirine baskın olmadığı homojen bir yapıdadır. Ve binaların dış görünüşü, hem fotografik dokümantasyonun başlangıç noktası hem de bir odak noktası olarak işlev görür. Nesnelere, estetik bir bakış açısıyla izole eder ve atmosferik olarak manzaranın yapısına yansır.

Yıllar önce Renger-Patzsch'in fotoğrafladığı binaların ve endüstriyel alanların çoğu daha sonra Bernd ve Hilla Becher tarafından devam eden dokümantasyonun nesnelere haline gelmiştir. Birkaç örnek, Becher'lerin çalışmaları ile Renger-Patzsch arasındaki tematik bağlantıyı ortaya koymak için yeterlidir. İkisinin de ortak olarak kullandığı yerler, Dortmund'un Marten ve Huckarde ilçelerinde bulunan Germania ve Hansa madenleridir. (Bkz. Görsel 3.9-3.10) Ayrıca Renger-Patzsch'in fotoğraflarının Yeni Nesnellik fotoğrafının simgesi olarak kabul edildiği Lübeck yakınlarındaki Herrenwyk eritme fırınına 1983 yılında, Becher'ler kendi sanatsal estetikleri ile yorumlayarak tekrar fotoğraflamışlardır.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Susanne Lange, Bernd and Hilla Becher, s79*



Görsel 3.9: Albert Renger Patsch, *Zeche Germania Dortmund*, gümüş jelatin baskı, 1952



Görsel 3.10: Bernd ve Hilla Becher, *Zeche Germania Dortmund*, gümüş jelatin baskı, 1984

Alfred Renger-Patzsch'un çalışmalarının yanı sıra, Yeni Nesnellğin temel çalışmaları, Karl Blossfeldt'in yapıtlarını da içerir. Mikroskopik büyütmelerin yardımı ile oluşturulan ve Blossfeldt'in bitkilerin yapısını, biçimsel ve organik bileşimlerini tasvir ettiği fotoğraflarda doğa, herhangi bir şeklin oluşturulması için başlangıç noktasıdır. Blossfeldt, fotoğraflarında bitki parçalarını her zaman yatay veya dikey olarak nötr bir arka planın önünde ve yumuşak gün ışığında göstermiştir. 1920'lerin sonunda, Yeni Nesnellik savunucuları, Blossfeldt'in bitki biçimlerinin tipolojisini sanatsal bir öncü olarak keşfettiklerinde Blossfeldt'in *Doğadaki Sanat Formları* kitabında da görülen fotografik tekniğini nesnellğin baş özelliği olarak değerlendirmişlerdir. Kitap için seçilen fotoğraflarında Blossfeldt'in sekansları onun metodolojik yaklaşımını göstermektedir: Ögenin nötr arka plandan izole edilmiş cepheden görüntüsünün üretildiği tek tek görüntülere ek olarak, aynı şekilde yapılandırılmış fotoğraflarının karşılaştırmalı diptik veya triptik düzenlenmeleri yer alır.

Blossfeldt bitki formlarını sistematik olarak araştırması ve sınıflandırması ile Bernd ve Hilla Becher'in çalışmalarında çeşitli analogiler görülebilir: Nesnenin önden tam sayfa tasviri, mimari unsurlarıyla fotoğraflanan bitkilerin yakın ilişkisi, ilgili nesnelerin görsel karşılaştırmalarından oluşan çoklu düzenlemeler ve sonuçta mükemmel kesinlikteki fotografik teknik.

Yeni Nesnellik üzerine tartışmalarda, Blossfeldt'in bitkilerinin fotoğrafları ile, August Sander'in portreleri de genelde birlikte değerlendirilmiştir. O zamanki toplum yapısının tipolojik dokümantasyonunu çıkaran Sander ile Bernd ve Hilla Becher'in çalışmaları da birbirine paralellik gösterir. August Sander'in yaşamı boyunca çektiği 40.000'den fazla negatiften oluşan kapsamlı arşiv çalışması; gerçeklik ve fotoğrafçılıkta kavramsal yaklaşım gibi özel niteliklerin en önemli örneğidir.

Sander'in, "Zamanın Yüzü" isimli kapsamlı çalışması, portreleri, manzaraları ve özellikle baş eseri olan "20. Yüzyıl İnsanları" sayısız ayrıntı ile insan varlığının görsel biçimine olan genel ilgisini ispat eder.

Sander'in portrelerinin birçoğu konularını tamamen cepheden görünüşle gösterir; stüdyo çalışmalarında ise, Sander tarafından seçilen ve Karl Blossfeldt'in

bitkilerin fotoğraflarına paralel bir çizgide ve Bernd ve Hilla Becher'in Sander'i yorumlamasını öneren tarafsız bir arka plan yer alır.

Ana öge için doğa bir arka plan sağlamış olsa bile, Sander'in portrelerinin yüz ifadeleri, hareketleri ve yarattıkları etki çarpıcıdır. Eserlerin birbirine referans verme şekli, yalnızca temelde benzer bir yaklaşımla ortaya koyulmaz. Becher'lerin çalışması ise, öğelerin sınıflandırılması ve analizi olmanın yanında spesifikten genele doğru giden fikriyle de ilgilidir. Onlarca yıl boyunca, nesnelere temsil etmek, temellerini mümkün olduğu kadar çoğaltarak, tipik olanın peşinde, tüm özellikleriyle Sander'in niyetlerine mümkün olduğu kadar yakın ve anlamlı bir şekilde bakmaktadır.



Görsel 3.11: Bernd ve Hilla Becher, *Water Towers*, Su Kuleleri, gümüş jelatin baskı, 1965



Görsele 3.12: Karl Blossfeldt, *Plant Typologies*, Bitki Tipolojileri, gümüş jelatin baskı, 1929-1935

Becher'lerin endüstri fotoğrafları ise, sadece tarihsel bağlamla ilgili olan ilişkileriyle değil, aynı zamanda estetik açıdan şaşırtıcı çeşitliliklerini ortaya çıkaran özellikleriyle de dikkat çeker. August Sander'in gerçeğin yansımalarını yaratmaya çalışması gibi Bernd ve Hilla Becher'de Sander'in aklında olana benzer şekilde üretmiştir. Becher'lerin çalışmasında, belirli bir dönemin farklı endüstri yapılarının tipolojisi prensibi Sander'ın durumunda, insanların varlıklarıyla tipolojisi olarak devam eder. Varoluş biçimlerinin özünün arayışı, her fotoğrafta genelin ve özelin eşit ölçülerde ifade edildiği görüntü ve belgenin birlikteliğini ortaya koymaktadır.

Hilla Becher'in notları arasında, fikirleriyle ilgili ayrıntılı bilgi veren bazı açıklamaları yer almaktadır:

“Teknolojiye alışmak çok zor çünkü teknolojinin kendisi insan bilincinden daha hızlı değişiyor. Tarihsel bir yaklaşım da benzer nedenlerle zorlanıyor. Tarihçiler bitmiş dönemleri ve olayları ele almaya alışkındırlar. Endüstrileşme kadar değişken (ve devam eden) bir şeyi geriye dönük olarak kaydetmek, özellikle de sonsuz olma iddiası bulunmadığı için, mümkün olmayacaktır. Bu sebeple şu an var olan ama geleceği

işaret eden endüstrinin şu anki imgelerini kaydetmekten başka yapacak bir şey yok.”

”109

Bernd ve Hilla Becher ile hem Eugene Atget hem August Sander arasında metodolojik, dönemlerini belgeleme yaklaşımları ve nesnellik bağlamında bir devamlılık vardır. Becher'ler fotoğraf yoluyla kendi gerçekliklerinden çıkarılan nesnelerin anlatı niteliklerini çalışmalarındaki temel bir unsur olarak vurgularlar ve Atget ve Sander'in çalışmalarına da atıfta bulunurlar. 1989'daki bir röportajda şu şekilde ifade etmişlerdir.

“Nihayetinde yaptığımız şey hikaye anlatmak, insanları ve nesnelere gösteriyoruz, onlar da kendi hikayelerini anlatıyorlar.”¹¹⁰



Görsel 3.13: Bernd ve Hilla Becher, *Cokery Tyssen- Duisburg*, gümüş jelatin baskı, 1978

¹⁰⁹ Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher*, s83

¹¹⁰ Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher*, s77



Görsel 3.14: August Sander, *Handlanger*, Hamal, gümüş jelatin baskı, 1928

Bernd ve Hilla Becher'in çalışmalarında tanımlanabilir ve açık bir fotoğraf stilini geliştirmelerinde Walker Evans'ın nesnel etkisi de fark edilmektedir. Evans'ın işlerinde sıklıkla saflık ve yalınlık vurgulanmıştır. Bu nesnelere görme biçimimize dair titiz bir doğruluğun biçimsel ifadesidir ve fotoğrafa ilişkin herhangi bir tasarımsal veya deneysel yaklaşımın açıkça zıttıdır.

Eugène Atget, August Sander, Walker Evans ve Bernd ve Hilla Becher'in eserlerinin esası, tüm eserlerini, nesnenin dokümantasyonunu estetik alanına dönüştüren bir yöntemle yaslayan nesnel gerçekliğine dayanmalarıdır. Ve bu modele göre sanat bir düşünce süreci olarak tanımlanır ve fotoğraf ta diğerleri gibi bir medyadır. Bütün çalışmaların ortak noktası, daha sonra estetik kategoriler noktasında geliştirdikleri kendi sanatsal parametrelerini geliştirmeleridir.

Timothy O'Sullivan, Eugene Atget, Walker Evans, Berenice Abbott, August Sander ve Becher'ler ayrı dönemlerde yaşamamış olsalar da aynı nesnel gelenekten

gelmektedirler. Fotoğrafları ile ilgili olarak öne çıkan, kendilerini ön plana koymamaları, estetik veya sanatsal bir durum ilan etmemeleridir. Atget'nin fotoğrafçılığı daha naif, içgüdüsel ve reflekseldir ama Becher'lerin yaptıkları işe dair yüksek bir farkındalıkları vardır ve fotoğrafın özünde olan, içsel karakteristiğini, problemlerini çok iyi biliyorlardır. Ve bu sebeple Becher'ler çağdaş sanat tarihi içerisinde kavramsal sanatçıların yanında kendilerine bir yer kazandılar. Fotoğrafçılık çevreleri içerisinde bilinirlikleri ise sanat çevresinde fotoğraf kullanan sanatçılar olarak tanınmalarından daha sonra gelmiştir.

Becher'lerin hayatlarını adadıkları çalışmalarını fotoğraf tarihinin bazı öncülleriyle ilişkisi açısından tekrar okumak yanlış olmayacaktır. Becherler sonuçta kendilerini her zaman 20.yüzyılın başlarındaki estetik ve içerik açısından fotoğrafın yeniden tanımlandığı geleneğin bir parçası olarak görmüşlerdir. Bu gelenek içinde Becher'lerin çalışmalarının örtüştüğü ilk isim 19. yüzyılın sonlarında Paris'i ve çevresini kendi eşsiz uslubuyla belgeleyen Eugene Atget'dir. Fotoğraf tekniği ve biçimsel yorumu açısından Atget erken dönem belgesel fotoğraf anlayışının bir temsilcisidir. Fotoğraflarının açık bir şekilde tanımlayıcılığı ve genelde bakmaya değer olmayan gündelik yerlere yalın bakış şekliyle döneminin fotoğrafçıları arasında baskın bir görme biçimi olarak resimden referans alan piktoryalizmin sanatsal kurallarına uymayan Atget kendi çağının ötesinde bir fotoğrafçıdır.

Atget'in çalışmasının Becher'lerin çalışması üzerindeki etkisinin temel özelliklerini açıkça ortaya koyabiliriz: Belirli bir dönemin yeniden yapılanma veya yenileme süreçleri dolayısıyla yok olmak üzere olan karakteristik özelliklerine bir bakış, döneminin sanatsal akımlarından bağımsız olarak hareket etme, belli bir metodoloji içerisinde belirlenmiş kurallar çerçevesinde sistematik olarak fotografik belgeleme, nesnelere bakmak için farklı bir yol, nesnel tavır, uzun yıllara dayanan çalışma disiplini, bir geleneğin devamlılığını üzerinde taşıyan işler, konuları tanımlarken ve tasnif ederken sınıflandırmalı ve kategorik yaklaşım. Atget ve Becher'ler hem belge hem sanat özelliği taşıyan yeni bir sanatsal yorum ortaya koymuşlardır. Ve bu yorum kendilerinden sonra gelen nesillerdeki yeni bir dil arayışındaki fotoğrafçılar için çok önemli olmuştur.

4. DUSSELDORF FOTOĞRAF OKULU VE DEADPAN

Becher'ler sadece sanatçı olarak kendi üretimleri ile değil ama profesör olarak uzun yıllar çalıştıkları *Düsseldorf Kunstakademie* sebebiyle de 1960'lardan itibaren sadece fotoğrafçılık adına değil Alman sanatı adına da önemli bir yere sahiptir. Okulun direktörlüğünü Heykel bölümünde profesörlük yapan ve "Fluxus" akımının kurucusu, çağdaş sanatın dünyaca ünlü ismi Joseph Beuys yapmıştır. Video sanatının ilk sanatçısı olarak tarif edilen Nam June Paik ilk video art denemelerini üretirken bir yandan da akademide profesördür. Becher'lerin profesörlük yaptığı fotoğraf bölümünde ise sonradan hepsi birer yıldız olacak olan öğrencileri eğitim almaktadır. Genel anlamıyla *Dusseldorf Kunstakademie* zamanının en güncel, en avangard üretimlerinin yapıldığı bir sanat merkezi konumundadır.¹¹¹

Bernd ve Hilla Becher'in sanatçı bir çift olarak ortak üretimleri Yeni Nesnellik fotoğraf geleneğinin bir devamı olduğu gibi Becher'lerin *Düsseldorf Kunstakademie* içerisinde onların öğrencisi olmuş ve sonradan uluslararası olarak dünyanın en ünlü sanatçıları arasına girmiş olan Thomas Ruff, Thomas Struth, Axel Hütte ve Candida Höfer gibi birçok isim de birbirlerinden formel veya tematik olarak farklı üretimler yapsalar da metodolojik olarak Yeni Nesnellik'ten ve Becher'lerden etkilenmiştir. Becher'lerin eğitimcisi oldukları bu okula daha sonraları *Becher Okulu*, *Becher Ekolü* ve ya *Dusseldorf Fotoğraf Okulu* ismi verilmiştir. Becher Okulu sanatçılarının eserleri estetik bir biçim olarak çoğunlukla Deadpan Fotoğrafçılık veya Deadpan Estetiği diye tanımlanmıştır. Deadpan günümüz çağdaş sanatı içerisinde sıklıkla örneklerini gördüğümüz bir estetik formdur. Konularını tanımlarken oldukça spesifik, soğuk, keskin, temiz ve nesnel bir yaklaşımın olduğu, duyguların ve özneliğin olmadığı bir fotoğraf anlayışını betimler. Deadpan fotoğraf özellikle 1990'lardan sonra çok popüler olmuş ve kendisini özellikle mimari ve manzara fotoğrafında göstermiş bir estetik formdur, bir sanat akımı değildir. Deadpan tarzı eserler genellikle epik boyutlarda baskılarla sergilenir. Fotoğrafın çağdaş sanatın merkezi konumuna gelmesine olanak sağlayan bu büyük baskılar aynı zamanda ve yeni galeri ve müzelerin çağdaş tarzının da sembolik temsilcileri olmuştur. Deadpan Fotoğrafçılar galeriler ve koleksiyonerler

¹¹¹ Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s30

tarafından en çok kabul görmüş fotoğraf biçimidir.

Deadpan fotoğraf estetiğini Yeni Nesnellikten ayıran bir ayırıcı özellik gerçeklikle kurulan ilişkidir. Yeni nesnellik fotoğrafçıları için gerçeklikle ve fotoğrafların kurgusallığıyla oynamamak bir kuraldır. Ancak her ne kadar görsel olarak soğuk, temiz, keskin ve nesnel gibi dursalar da Andreas Gursky, Thomas Ruff gibi girçok fotoğrafçı dijital manipulasyon yaptıkları gerçekliği bozan eserler üretmiştir.

Yeni Nesnellik anlayışının öncü fotoğrafçılarının işlerine günümüzden baktığımızda özellikle Sander'in, Blossfeldt'in ve Renger-Patsch'ın eserlerini deadpan estetiğinin ataları olarak tanımlayabiliriz. Ancak günümüzde üretilen ve Deadpan estetiği içeren her fotoğraf nesnel olarak kabul edilemez. Deadpan Yeni Nesnellikten doğmuştur ama Yeni Nesnellik değildir. Deadpan Fotoğrafın ortaya çıkmasında en çok etkili olmuş kişiler ise Becher'lerdir.

Becher ikilisinin eğitimcilikleri *Kunstakademi*'deki idari ve teknik sebepler dolayısıyla ayrı ayrı ele alınması gerekmiştir ve ilk olarak Bernd Becher herhangi bir Alman akademisindeki ilk fotoğraf sanatı profesörü olarak çalışmaya başlamıştır. Okulun ve bölümün çok iyi imkanları vardır ve ilk yıl fotoğraf sınıfı sekiz öğrenciden oluşmaktadır. Çağdaş sanat dünyasının şu an çok iyi tanıdığı Candida Hofer, Axel Hutte, Thomas Struth ve Thomas Ruff bunlardan biridir. Bir sene sonra Petra Wunderlich ve 2 sene sonra Essen'deki Folkwang-Schule'de üç yıl Michael Schmidt ile çalışan Andreas Gursky Becher sınıfına dahil olur. Becher'lerin öğretimi resimsel bir dil bütünlüğüne değil, çok çeşitli bireysel yaklaşımların geliştirilmesine yöneliktir.

112

Hayatlarını adadıkları fotoğraf projelerinin yanında birer eğitmen olarak ta çok disiplinli ve metodolojik olan Becher okulunda eğitim alan genç ve yetenekli fotoğrafçılar, tek bir "şaheser" fotoğraf düşüncesi yerine izleyiciyi aynı türdeki diğer eserler ile kıyaslamalar yapmaya yönlendiren tipoloji kavramı üzerine çalışmalar gerçekleştirirler. Tekil fotoğraftan ziyade seriler üretme ilkesine vurgu yapan

¹¹² Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s34

Becher'lerin bu yaklaşımı savaş sonrası dönemin son derece etkili bir diğer fotoğrafçısı ile de hep karşılaştırılmıştır. Becher'lerin formelliği ve yaklaşımı 'Karar Anı / Decisive Moment' kavramının parlak fotoğrafçısı Henri Cartier-Bresson'un ortaya attığı ve özellikle Fransa'da etkili olmuş olan sokak fotoğrafçılığı geleneğinin doğrudan karşıtıdır. Şans faktörü ve hesaplanamayan zamansızlık üzerine kurulu öznel bir zamanlamanın oluşturduğu kompozisyonuyla fotografik yaklaşımı savunan Bresson ile Becher'ler iki ayrı kutbu fotoğraf anlayışını temsil etmektedir. Becher'lerin öğrencilerine öğrettikleri fotoğraf anlayışı sistematik yaklaşımı, karşılaştırmalı çalışmayı ve arşivsel düzenlemeyi öne çıkarır. Çekimlerini yaptıkları fotografik malzemeler açısından da Becher Okulu dönemin yaygın fotoğraf anlayışından ayrılmaktadır. Hafif ve her yere taşınabilen ve fotoğrafçının vücudunun bir uzantısı haline gelen 35mm fotoğraf makinesi yerine Becher'lerin kendisi gibi öğrencileri de genellikle 4" x 5" veya 8" x 10"lik büyük format fotoğraf kameraları ve keskin lensler kullanmışlardır. Genellikle imzaları niteliğinde çok büyük boyutta renkli fotoğraf baskıları ve doğal ahşap renkli camlı çerçeveler ile sergilemişlerdir.

Becher'lerin ilk öğrencilerinden olan Candida Höfer'in konularının hepsinin gerçek ve işlevsel mekanlar olarak belgesel bir niteliği vardır. Höfer'in sanatsal üretimi hem August Sander'in, hem de Becher'lerin tipoloji kavramından beslenmiştir. Sadece varolan doğal ışık koşullarıyla çekimlerini yapması, basit ve simetrik kompozisyon yapılandırması, maksimum seviyede detay zenginliğine olanak veren keskinlik ve netlik içeren yaklaşımı ile Höfer Deadpan estetiğinin günümüzdeki bir temsilcisidir.



Görsel 4.1: Candida Höfer, *Trinity Collage Library*, Trinity Collage Kütüphanesi, C-print, 2004

Höfer'in fotoğraflarında insan figürü yer almaz, mekanlar boştur. Hayvanat Bahçeleri, Kütüphaneler, Arşivler ve Müzeler serilerinin her birinde Höfer mekanları çok iyi analiz etmiştir. Baskılarının büyüklüğü ile de izleyiciyi yakından bakmaya ve en ufak ayrıntısına kadar tüm detayları farketmeye davet eder. Dünyanın her yerindeki kütüphaneleri çektiği uzun soluklu projesinde Höfer izleyiciye insan medeniyetinin ürettiği bilginin depolandığı kitapları içeren kutsal yapılar olarak kütüphaneleri çalışmıştır. Aynı August Sander'in insan ve Becher'lerin endüstri binaları tipolojisi gibi Höfer'in her bir kütüphanesi birbirinden farklıdır ve benzer kompozisyonların yan yana gelmesinden oluşan düzenlemeleri ile de karşılaştırma yapmaya olanak sağlar.

Becher'lerin bir diğer ilk öğrencisi ve deadpan Fotoğraf estetiğinin diğer bir temsilcisi Thomas Struth'tur. Struth en çok tanınan serisi *Streets / Sokaklar*'a 1976 yılında başladıktan 10 sene sonra uluslararası olarak tanınmıştır. İlk olarak siyah beyaz başladığı ama özellikle Asya yolculuklarından sonra renkli olarak devam ettiği *Sokaklar* açık bir şekilde Eugene Atget'yi andırmaktadır. Struth fotoğraflarında yaşamın kendisini değil ama daha çok binaları ve kentsel yaşamın kent üzerindeki izlerini kaydetmiştir. Bununla birlikte, tek bir şehrin geniş kapsamlı dokümantasyonunu gerçekleştiren Atget'in aksine, Struth, dünyanın farklı

noktalarında gittiği her bir yerin kendine ait karakteristiğini, atmosferini yakalama arayışında olmuştur. Bu arayış içerisinde gerçekleştirdiği birçok seyahatinin hedefleri tipik turistik yerler değil, gerçek hayatın devam ettiği yerlerdir. Sokak fotoğrafları, klasik kompozisyonlarda olduğu gibi, önemli ve daha az önemli bölümler arasında bir denge oluşturan resimsel bir yapıya sahiptir. Struth sıklıkla, ıssız sokakların derinliğini keskinleştiren ve güçlü bir alan izlenimi yaratan merkezi perspektifi kullanır.

Struth'un bir diğer ünlü serisi de *Müze Fotoğrafları*'dır. Struth, bu serisi ile insanların genellikle *Dusseldorf Fotoğraf Okulu* ile ilişkilendirmek istedikleri özelliklerin altını çizmiştir. Hiç birşeyi gizlemeyen doğru bir belgeleme, tarafsızlık ve nesnellik. Struth'un fotoğrafları asla sahnelenmez, veya dijital olarak düzenlenmez ve kamerasının bakış açısı hep benzer bir düzenleme içindedir. "Nesnel" geleneğin bir parçası olarak, çekim süreci kadar seçim süreci de fotoğrafın gerçeklik yapısına vurgu yapmaktadır.



Görsel 4.2: Thomas Struth, West Broadway, New York/Tribeca, Gümüş jelatin baskı, 1978

Struth'un fotoğraflarının zarif tarzı, eski resim ustaların müzelerde ve kiliselerde ele aldıkları temalarla modern hayatın gerçekliği arasında ortak bir nokta olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Struth'un sergilenen fotoğraflarının çoğu 2 metreden

büyük olan boyutları dolayısıyla da sanat tarihindeki resimler ile bir benzerlik içindedir.

Struth'un eserlerinin ilk grubu olan sokak sahnelerinde, ilk bakışta sokaklarda hiç kimse yok gibi gözükmetedir, müze resimlerinde ise insanlar sanat eserleri ile olan ilişkileriyle gösterilmiştir. Ancak 1984'te başladığı üçüncü grup olan portrelerde insanlar artık odak noktası haline gelmiştir. Sokak sahnelerinde olduğu gibi, portrelerde de fotoğrafçı ile kendi özel çevrelerinin içerisinde izleyiciye bakan nesnelere arasında özel bir bağlantı olduğu ortadadır. Struth'un bireysel, aile ve grup portrelerinde, izleyici ile konu arasında rahatsız edici, samimi ve psikolojik olarak yüklü bir atmosfer vardır. Benjamin Buchloh Struth'un portreleri için "Geleneksel nesne kavramının çözülmesini temsil ediyor." diye yazmıştır. Ann Goldstein ise, temelde bu sürecin resme bakan kişiyi de içerdiği başka bir noktaya değinir. *'Struth bir tarafsızlık stratejisi ile veya potansiyel gerçeklerle oynayarak değil, izleyiciyi gözlemlenen ve gözlemleyen insanları etkileyen koşullara da ilgi göstermeye davet eden bir samimiyetle aktif bir izleyici üretiyor.'*¹¹³



Görsel 4.3: Thomas Struth, *The Hirose Family*, Hirose Ailesi, Hiroshima, gümüş jelatin baskı, 1987

Struth'un son kategorisi çiçekler, manzaralar ve hepsi insanların yokluğu ile

¹¹³ Stefan GRONERT, *The Dusseldorf School of Photography*, s38

karakterize edilen ormanlardır. *Paradise* serisindeki orman görüntüleri izleyicinin bakışlarını bitki dünyasının geçirgenliğine götürür. Parlayan ışıklar, gölgeler ve ayrıntıların zenginliği arasındaki etkileşim ve pastoral doğasıyla *Sokaklar*'ın tam bir antitezidir.

Deadpan Estetiği içerisinde nitelendirilebilecek çalışmalar üreten bir diğer Becher Okulu fotoğrafçısı da Thomas Ruff'tur. Ruff'un portreleri herhangi bir psikolojik yaklaşımı reddeder ve konuları hakkında bir açıklama yapmak yerine, portrelerin imge olarak nasıl görev yaptığını göstermeye çalışırlar. İlk portreleri *Kunstakademie* dünyasından arkadaş ve tanıdıklarından oluşmaktadır ve Axel Hutte'inkiler gibi, renkli ama düz arka plana sahip küçük formatlı, tekil görüntülerden oluşmaktadır. 1986'dan itibaren ise, portrelerinde iki farklı boyutta basılmış beyaz arka planlar ortaya çıkar, oldukça büyük büyük formattaki versiyonları sınırlı sayıdadır. Herhangi bir bağlam olmadan, konular bir vesikalık fotoğraf tarzında tasvir edilmiştir, tüm yüz hareketsiz ve neredeyse ifadesizdir. Ruff'un gösterdiği yüzler, Struth'un portrelerinin aksine, kendilerini izleyiciye 'açmaz' insanlara karşı statülerini korurlar.



Görsel 4.4: Thomas Ruff, *Portraits Soya*, Portreler, Soya, C-Print, 1986

Sadece Deadpan fotoğrafının değil çağdaş fotoğrafın en bilinen ismi kuşkusuz Andreas Gursky'dir. 1980'lerin sonlarında daha önce ticari reklam fotoğrafçılığında kullanılan dijital kameralar ve büyük baskı teknolojileri ile maksimum netlik sağladığı epik boyutta baskılar kullanmaya başlamıştır. Gursky Becher'lerden farklı olarak karşılaştırmalı tipolojiler üretmez ve bir serinin parçası değilmiş gibi duran anıtsal tekil fotoğraflar üretir. Gursky'nin fotoğrafları izleyiciyi sadece uzaktan bakan genel bir mesafede tutmaz, genel izleme sonrasında detaylara bakmak için yakınlaşmaya doğru davet eder. Ancak Gursky'nin önemi gösterdiği yüzey mükemmelliğinden fazlasındadır, dünyayı dolaşarak gösterdiği nesnesinin seçilen perspektiften daha detaylı bir şekilde tanımlanamayacağını bize ikna eder. İnsan üretimi, fabrikalar, tüketim, oteller, kamusal mekanlar gibi teknolojinin ve medeniyetimize ait konularla çağdaş dünyamızın bir yorumunu yapar.



Görsel 4.5: Andreas Gursky, 99 Centes, C-print, 1999

Dusseldorf Fotoğraf Okulu'nda eğitim almış ve deadpan estetiği içerisinde eserler üreten diğer Alman fotoğrafçılar Axel Hütte, Simone Nieweg, Laurenz Berges, Petra Wunderlich, Jorg Sasse'dir.



Görsel 4.6: Axel Hütte, Hana, Maui, C-Print, 2001



Görsel 4.7: Simone Nieweg, Tableau V, Six Panel Tipoloji, C-Print, 2003-2004



Görsel 4.8: Laurenz Berges, Drögen, C-Print, 1991



Görsel 4.9: Petra Wunderlich, *Synagogues, New York City*, Sinagoglar, Gümüş jelatin baskı, 1995



Görsel 4.10: Jörg Sasse, ST-85-01-10, 1985, C-print,

Bernd ve Hilla Becher'in eserleri ile beraber değerlendirebilecek diğer çağdaş deadpan fotoğrafçıları ise özellikle Stephen Shore, Robert Adams, John Schott, Nicholas Nixon, Frank Gohlke, Henry Wessel, Joe Deal, Ed Burtynsky, Lewis Baltz, Joel Sternfeld, Rineke Dijkstra, Dan Holdsworth, Naoya Hatakeyama, Jacqueline Hassink, Takashi Homma'dır.



Görsel 4.11: Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, C print, 1974



Görsel 4.12: Robert Adams: The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range, gümüş jelatin baskı, 1974 / 2000



Görsel 4.13: John Schott, *New Topographics #108*, Yeni Topografya #108 gümüş jelatin baskı, 1973



Görsel 4.14: Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, Brown Kız kardeşleri, gümüş jelatin baskı, 1974- 2014



Görsel 4.15: Frank Gohlke, *Abandoned Grain Elevator, Homewood Kansas*, Terkedilmiş Tahıl Deposu, gümüş jelatin baskı, 1973



Görsel 4.16: Joel Sternfeld, *Lake Oswego, Oregon*, C-Print, 1979



Görsel 4.17: Rineka Dijkstra, *Beach Series*, Sahil Serisi, C- Print, 1992-1993



Görsel 4.18: Dan Holdsworth, *Blackout*, C-Print, 2010



Görsel 4.19: Naoya Hakateyama, *Blast / Patlama*, C- Print, 1995

Konularına yaklaşım biçimleri, tipolik fotoğraf düzenlemeleri, rasyonel metodoloji ve uzun soluklu proje anlayışı açısından Yeni Nesnelliğin günümüzdeki temsilcileri olarak J.D. 'Okhai Ojeikere'nin *Hair Types / Saç Biçimleri* serisi, Richard Avedon'un *Family / Aile* serisi, Accra Shepp'in *Occupying Wall Street / Wall Street'i İşgal Etmek* serisi, Zanele Muholi'nin *Faces and Phases / Yüzler ve Evreler* serisi, Martina Bacigalupo'nun *Gulu Real Art Studio / Gulu Gerçek Sanat Stüdyosu* serisi, Samuel Fosso'nun *African Spirits / Afrikalı Ruhlar* serisi, Guy Tillim'in *The Army of the RCD-KIS-ML / RCD-KIS-ML ordusu* serisi, Hirohi Kikai'nin *Asakusa Portraits / Asakusa Portreleri* serisi, Zhuang Hui'nin *One and Thirty Artists / Tek ve Otuz Sanatçı* serisi, Leonhard Schultze-Jena'nın *Batı ve Orta Güney Afrika Expedisyonununun Zoolojik ve Antropolojik Sonuçları* serisi, Ed Ruscha'nın *26 Benzin İstasyonu* serisi, William Christenberry'nin *Greensboro, Alabama Yeraltı Kulübü* serisi örnek teşkil etmektedir.



Görsel 4.20: J.D. 'Okhai Ojeikere, *Hairstyles / Saç Şekilleri*, gümüş jelatin baskı, 1971



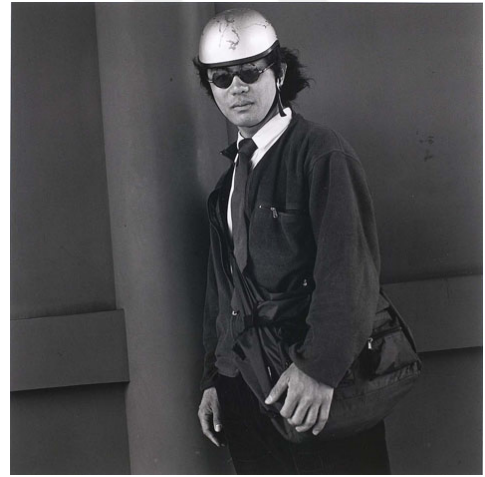
Görsel 4.21: Richard Avedon, *The Family*, Aile, gümüş jelatin baskı, 1976



Görsel 4.21: Zanele Muholi, *Yüzler ve Evreler* Sergi Görünümü, 2006-2008



Görsel 4.22: Guy Tillim, *The Army of the RCD-KIS-ML*, RCD-KIS-ML Ordusu, arşivsel pigment baskısı, 2002-2006



Görsel 4.23 Hirohi Kikai, *Asakusa Portraits*, Asakusa Portreleri, gümüş jelatin baskı, 2005

6. SONUÇ

Fotoğrafın icadından itibaren nesnellik fotoğraf makinesinin doğal bir özelliği olarak ola gelmiştir. Fotoğraf; Arkeoloji, topografya, tıp ve astronomi gibi sayısız bilimin elinde bir envanter tutma aracı olarak ilk nesnel kullanımlarından ve Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner gibi ilk belgesel fotoğrafçılardan sonra Eugene Atget'nin elinde nesnel dokümanter özelliğinin yanında öznel sanatçı bakış açısını da kazanmıştır.

İlk modern fotoğrafçı olarak sayabileceğimiz Atget hayatını adadığı büyük arşivini oluştururken konu seçimlerinde popüler olandan uzak durarak sistematik fotoğraflama yöntemi ve arşivi sınıflandırarak düzenleme şekli ile kendinden sonra gelen bir çok fotoğrafçıya örnek olmuştur. Bu fotoğrafçılardan bazıları August Sander, Walker Evans, Paul Strand ve çok sonraları gelen Bernd ve Hilla Becher ikilisi olmuştur. Ayrıca Yeni Nesnelliğin öncü fotoğrafçılarından Albert Renger-Patsch, Karl Blossfeldt ve August Sander de aynı şekilde Bernd ve Hilla Becher ikilisinin sanat anlayışlarının oluşmasında çok etkili olmuşlardır.

Atget, Sander, Evans, Blossfeldt, Renger-Patsch ve Becher'lerin aynı gelenekten geldiklerini söylemek yanlış olmaz. Bu geleneği fotoğrafın gerçekliğini herşeyden önde tutmuş, nesnelere kendilerini göstermeleri için fotoğrafçı olarak kendilerini arka plana çekmelerine ve fotoğrafladıkları konularına her zaman en büyük saygıyı göstererek ömürlerini boyunca sürecek fotoğraf projeleri ortaya koymuş prensipli fotoğrafçılar oluşturmuştur.

Bu fotoğrafçılar bunu yaparken, rasyonel bir gözlemci, titiz bir analizci ve meraklı bir bilim adamı gibi çalışmış ve tekniklerini olduğu kadar çalışma sistemlerini de mükemmelleştirerek en doğru ve nesnel fotoğrafı ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Yaşadıkları toplumu anlama çabasını hiç elden bırakmadan, herşeye eşit mesafeden bakan rasyonel bakış açılarıyla gelecek kuşaklara anlamlandırmaları için büyük arşivler de bırakmışlardır. Bu arşivleri oluştururken tipoloji gibi yöntemler kullanarak karşılaştırmalı çalışma metodolojisi ile nesnelere kıyaslanmasına imkan sağlayacak temizlikte bakış açılarını da ortaya koymuşlardır.

Nesnel fotoğraf geleneğinin temsilcileri nesnelere gerçeğine en yakın yeniden üretimlerini oluşturmak için farklı yöntemler uygulamış ve buna tutkuyla tüm hayatlarını adanmış olsalar da Atget'nin mütevazı bir şekilde söylediği gibi ürettikleri sadece belge olmamış ve büyük sanatçılar olarak anıtsal fotoğraf arşivlerinin yanında modern kültür tarihimizin sanatsal başyapıtlarını da dünyaya kazandırmışlardır.



7. KAYNAKLAR

Kitaplar

ADAM Hans Christian,(2008), **Atget**, Taschen, Köln

BADGER Gerry, (2001), **Eugene Atget**, Phaidon, Londra

BADGER Gerry,(2007), **The Genius of Photography, How photography has changed our lives**, Wall to Wall, Londra

BARTHES Roland, (2000) **Camera Lucida, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırbeş Yayın, İstanbul**

BATE, David, (2009), **Fotoğraf Anahtar Kavramlar**, De Ki Yayınları, İstanbul

BENJAMIN Walter, (2014), **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Barış Tanyeli, Altıkırbeş Yayın, İstanbul

BENJAMIN Walter, (2017), **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul

BERGER John, (2013), **Bir Fotoğrafı Anlamak, Hazırlayan ve Sunuş Geoff Dyer**, Çev. Beril Eyüboğlu, Metis Kitap, İstanbul

BERNHORN Detlef, HATTSTEIN Markus, (2010), **Dünya Tarihi**, Çev. Aysun Yavuz, NTV Yayınları, İstanbul

BURGIN Victor, (2013), **Fotoğrafı Düşünmek**, Çev. Aylin Ünal, Espas Yayınları, İstanbul

CONRATH-SCHOLL, Gabriele, LANGE, Suzanne (2013), **August Sander: People of the 20th Century**, Schirmer / Mosel, Münih

COTTON, Charlotte (2004), **The Photography As Contemporary Art**, New Edition, Thames & Hudson, World of Art, Londra

DE DUVE, Thierry (1999), **Bernd And Hilla Becher Basic Forms**, The Neues Publishing Company, New York

DERMAN İhsan, (2010), **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Hayalbaz Kitap, İstanbul

DORA Serkan, (2003), **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul

FLUSSER Vilem, (1991), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev. İhsan Derman, **Ağaç yayıncılık, İstanbul**

FREUND, Gisele, (2006), **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul

FREED Michael, (2001), **Why Photography Matters as Art as Never Before**, Yale University Press, New Haven

GRONERT, Stefan (2017), **The Düsseldorf School of Photography**, Schirmer / Moser, Münih

HACKING Juliet, (2015), **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

HAMILTON Peter, HARGREAVES Roger, (2001), **The Beautiful and the Damned, The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography**, National Portrait Gallery Publications, Hamshire

HECKERT Virginia, GANTEFÜHRER Anne, CONRATH-SCHOLL Gabriele, LANGE Susanne, (1997), **Vergleichende Konzeptionen, August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patsch, Bernd und HillanBecher**, Photographischen Sammlung / SF Stiftung Kultur, Köln

JEFFREY, J. (1989), **Photography: A Concise History**, Thames & Hudson, Londra

KARAGÖZ Murat, (2009), **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Hayalbaz Kitap, İstanbul

KILIÇ Levent, (2012), **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul

KÜÇÜKALP Kazım,(2007), **Husserl**, Say Yayınları, İstanbul

LA GRANDE Ashley, (2014), **Fotoğrafçılar İçin Eleştirel Kuram**, Çev. Elif Özdemir, Plato Meslek Yüksekokulu Yayınları, İstanbul

LANGE, Suzanne (2006), **Bernd and Hilla Becher: Life and Work**, The MIT Press, Massachusetts

LESLIE, Esther, (2019) **Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları**, Çev. Burcu Halaç, Tevfik Turan, Kolektif Kitap, İstanbul

LIPPERT, Werner, SCHADEN, Christoph, (2010), **Der Rote Bulli: Stephen Shore and the New Dusseldorf Photography**, NRW-Forum Dusseldorf, Dusseldorf

ORAL Mert, (2018), **Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları**, Espas Yayınları, İstanbul

POLLACK Peter,(1969), **The Picture History of Photography**, Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York
Phaidon, **The Photography Book**, Londra, 1997

ROSENBLUM, Naomi (2008), **A World History of Photography**, Abbeville Press, New York

SALVESEN, Britt (2010), **The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape**, Steidl & Partners, Göttingen

SANDER, August, (1990), **Antlitz der Zeit**, Schirmer / Mosel, Köln

SONTAG Susan, (1999), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırbeş Yayın, İstanbul

SONTAG Susan, (2004), **Başkasının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul

SZARKOWSKI, John, (2007), **The Photographer's Eye**, MOMA Publications, New York

WALLIS Brian, (2015), **The Order of Things**, Steidl, Göttingen

WELLS Liz, (2003), **The Photography Reader**, Routledge, New York

WALDEN Scott, (2018), **Fotoğraf Felsefesi, Doğanın Kalem Üzerine Denemeler**, Çev. Aylin Ünal, Hüseyin Yılmaz, Espas Yayınları, İstanbul

YACAVONE Katrin, (2015), **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, Çev. Simber Atay, Melis Tumen, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Dergiler

TOPLUMBİLİM (2006), **Fotoğraf Özel Sayısı**, Önsöz Basım Yayıncılık, İstanbul

İnternet Kaynakları

www.history.com

www.wikipedia.org

www.historytoday.com

www.deutschland.de

www.aperture.org

www.bjp-online.com

www.tate.org

www.moma.org

www.metmuseum.org

8. ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Ankara’da doğan sanatçı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nden 2005 yılında mezun oldu. 2013 yılında Vienna ESSL Contemporary Art Museum, ESSL Art Award ödülünü, 2015’de ise Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü’nü kazandı. Aynı yıl Polonya’da Trafo Contemporary Art Center’da “Visible& Invisible” ve Belçika’da The MAS Müzesi’nde “Port City Talks” sergilerine, 2016 yılında Polonya’da Center of Contemporary Art Znaki Czasu da “This Yearning is Ours” ve İstanbul Modern’de “Liman” sergilerine, 2017 yılında ise Taipei ve Sinop Bienallerine katıldı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışan sanatçı TOZ Artist Run Space’in ve NOKS Bağımsız Sanat Alanının ortak kurucularındandır.

EĞİTİM

2005 Lisans, Fotoğraf , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
1998 Klasik Arkeoloji , İstanbul Üniversitesi

MESLEKİ FAALİYETLER

2009- Halen Araştırma Görevlisi, Fotoğraf Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

ÖĞRETİM TECRÜBESİ

2018 Workshop Yürütücüsü, Kaynak Olarak Ütopya, Uzun Dönem Fotoğraf ve Video Projesi Atölyesi

2017 Workshop Yürütücüsü, Genişleyen Şehri Yeniden Keşfetmek, Fotoğraf ve Video, Atölyesi Yıldız Teknik Üniversitesi Fotoğraf Festivali

2014 Workshop Yürütücüsü, Buluntu Malzeme ile Deneysel Video Yapımı Atölyesi, Cine-Train Projesi

2014 Workshop Yürütücüsü, Görünmeyenin Keşfetmek, Video Art Atölyesi
Salt, Galata

2013 Workshop Yürütücüsü, Kent Arkeolojisi, Fotoğraf Atölyesi, Ecoweek
Festivali

KÜRATÖRLÜK

2018 KAYNAK OLARAK ÜTOPYA, Elgiz Müzesi, İstanbul
IRON EARTH, COPPER SKY, Selanik Fotoğraf Bienali, Selanik,
Yunanistan
SON BASKI 2, Daire Sanat, İstanbul
DUMMY FACTORY, Photobooks from Turkey, Belgrad Fotoğraf
Festivali, Belgrad, Sırbistan

2017 REFLEX, Plovdiv Fotoğraf Festivali Festival, Plovdiv, Bulgaristan

2017 EVE DÖNÜŞ, Toz Artist Run Space, İstanbul

2016 ODADAN ODAYA, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Sarnıç
Galerileri

ÖDÜLLER

2015 AKBANK GÜNÜMÜZ SANATÇILARI ÖDÜLÜ

2014 ART NOVA 100 Video Art Prize, Pekin, ÇİN

2013 ESSL ART AWARD CEE ve VIG ÖZEL ÖDÜLÜ, Viyana, AVUSTURYA

KİŞİSEL SERGİLER

2013 Eşik[te], Merkür Galleri, İstanbul

2012 Eşik[te], Tek Kubbe, Tophane-i Amire KSM, İstanbul

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

2019 Atış Serbest 5, Sarnıç Galerileri, Tophane-i Amire KSM İstanbul

Bilge Koleksiyonu Sergisi, Feriye Sanat Galerisi, İstanbul

Kenar Etkisi, Tek Kubbe, Tophane-i Amire KSM,

İstanbul

2018 Kör Alan, Artist Deneyim, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

Sanat Eserinin Yolculuğu, NOKS Bağımsız Sanat Alanı, İstanbul

A Future of Travel, Corridor Project Space, Amsterdam, Hollanda

Meat, Orjin Art Galeri, İstanbul

Atış Serbest 4, Sarnıç Galerileri, Tophane-i Amire KSM,

Surface to Space, Versus Art Project, İstanbul

2017 Aktuele Video Kunst, Büro Tokdemir, Münih, Almanya

Gelecek Şoku, Artist Ütopya, Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

Aslında, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul

Surface to Space, Versus Art Project, İstanbul

Sinopale, Sinop Bienali, Sinop

Liman, İstanbul Modern, İstanbul

A look at the contemporary art in Turkey, The State Museum of Oriental

Art, Moskova, Rusya

Imago Mundi” Luciano Benetton Collection Mediterranean Routes, Zona

Arti Contemporanee, Palermo, İtalya

2016 The Greater Taipei Biennial, Yo-chang Art Museum, Taipei, Tayvan

Figürün Gizemi, PLATO Sanat, İstanbul

This Yearning Is Ours! Centre of Contemporary Art Znaki Czasu

(CoCA), Torun, Polonya

Tuhaf Günler, Art Nivo Project Space, İstanbul

Kilit Taşı, REM Art Space, İstanbul

Tahayyül ya da bir Gelecek Düşü KARE Art Gallery, İstanbul

2015 Port City Talks, The MAS Museum, Antwerp, Belçika
 5th Biennale Of Moving Images, Grote of Lebuinuskerk, Deventer,
 Hollanda
 Akbank Sanat Ödülü Sergisi, Akbank Sanat Merkezi, İstanbul
 Visible & Invisible, Trafo Contemporary Art Space, Szczecin,
 Polonya
 Küçük Yüzler, Büyük Bedenler, Elgiz Müzesi, İstanbul
 Ya sev ya terket!, Merkur Gallery, İstanbul

2014 European-Turkey Week, Passau Museum Of Modern Art, Passau,
 Almanya
 Junge Kunst, VIG Ausstellungszentrum im Ringturm, Vienna,
 Avusturya
 The Enigmatic Object, Johalla Projects Gallery, Chicago, Usa

2013 Transcending Cultures, Essl Art Award Cee 2013 Winner's Exhibition",
 Essl Contemporary Art, Museum, Vienna, Avusturya
 Mamut Art Project, Antrepo Nr:3, İstanbul
 Su-ış, Siemens Sanat Galerisi, İstanbul

2012 Son, Plato Sanat Merkezi, İstanbul
 Worlds Under Construction , Goethe Institute Selanik, Selanik,
 Yunanistan
 Transform, Teleglion Contemporary Art Center, Selanik, Yunanistan

YAYINLAR

Petit Paquette - Sınırlı Sayıda Sanatçı Kitabı
 Aralık II - Sınırlı Sayıda Basılı Sanatçı Kitabı
 Liman, İstanbul Modern Yayınları
 İstanbul Codex, Contemporary Artist From Turkey, Benetton Publications

De-Coincidence, Greater Taipei Biennial, National Taiwan University of Arts Publications

This Yearning is Ours! Centre of Contemporary Art Znaki Czasu (CoCA) Publications

Port City Talks, Mas Museum Publications

Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü, Akbank Sanat Yayınları

Arte Laguna Prize Finalists Book, The Italian Cultural Association MoCA Publications

Transcending Cultures, Essl Art Award CEE 2013, Edition Sammlung Essl

Last & Lost – Atlas d'une Europe Fantome, Les Editions Noir sur Blanc

Last & Lost – Bilder Eines Verschwindenden Europas , Suhrkamp Verlag

Genç Soluklar III , Geniş Açık Fotoğraf Dergisi, Özel Sayısı, Geniş Açık Yayınları