

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

SERİ FOTOĞRAFTA ZAMAN KAVRAMI  
(Sanatta Yeterlik Tez Metni)

Hazırlayan:  
20096168 HANDAN DAYI

Danışman:  
Prof. Yusuf Murat Şen

İstanbul-2013

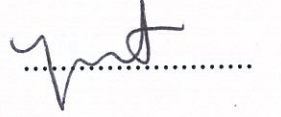
Handan DAYI tarafından hazırlanan **Seri Fotoğrafta Zaman Kavramı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 05 / 2013

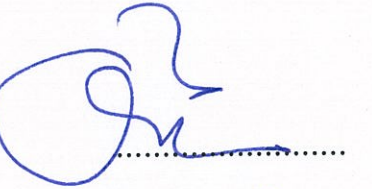
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Yusuf Murat ŞEN (Danışman)




Jüri Üyesi : Doç. Ozan BİLGİSEREN



Jüri Üyesi : Doç. Çetin ERGAND



Jüri Üyesi : Doç. Emre İKİZLER (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Bülent ERUTKU (M.Ü.Öğr.Üy.)

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa No

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>III</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>V</b>
<b>FOTOĞRAFLAR LİSTESİ</b> .....	<b>VII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. ZAMAN KAVRAMI ÜZERİNE</b> .....	<b>1</b>
1.1. Felsefede Zaman Kavramı ve Zamanın Neliği Sorunu .....	2
1.2. Fizikte Zaman Kavramı ve Ölçülebilir Zaman .....	5
1.3. Sosyolojide Zaman Sorunu ve Sosyal Zaman .....	6
<b>2. FOTOĞRAFTA HAREKET VE ZAMAN ETKİSİ</b> .....	<b>9</b>
2.1. Fotoğrafta Hareketin İlk Yılları.....	9
2.1.1. Fotoğrafta Hareketin Kaydındaki Kimyasal Gelişmeler .....	10
2.1.2. Fotoğrafta Hareketin Kaydındaki Fiziksel Gelişmeler .....	11
2.1.3. Fotoğrafta Hız Sorunu ve Edward Muybridge.....	13
2.1.4. Hareketin Sürekli Kaydı ve Etienne-Jules Marey .....	16
2.1.5. Anlık Pozların Çoğaltılmasında Hareketli Görüntü ve Sinematografi .....	20
2.2. 19 YY.da Hareket ve Zaman Algısı .....	22
2.2.1. Hareketin Sanata Etkisi: Fütürizm ve Anton Giulio Bragaglia .....	23
2.2.2. Yokluğun Mevcudiyeti ve Eugene Atget .....	27
2.2.3. Fotoğrafik Zamanın Paradoksu: “Ölümün Ölü Tiyatrosu” .....	31
2.3. 20.yy.’da Fotoğrafta Zaman Sorgulamaları.....	33
2.3.1. Enstantane Fotoğrafta Karar Anı :Cartier Bresson.....	34
2.3.2. Zamanın Döngüsellliği ve Duane Michals .....	37
2.3.3. Uzatılmış Zamanve Hiroshi Sugimoto .....	42
<b>3. ÇAĞDAŞ GÖRSEL KÜLTÜRDE ZAMAN ALGISI: TEKNİK VE DİJİTAL YAKLAŞIMLAR</b> .....	<b>47</b>
3.1. Enstantane Hızına Bağlı Zaman ve Harekette Tekil Anlar .....	50
3.1.1. Dondurulmuş Zaman: Yüksek Enstantane Hızı .....	50
3.1.2. Bulanık Zaman: Düşük Enstantane Hızı .....	52
3.1.3. Durgun Zaman: Statik Konu ve Statik Camera .....	61
3.2. Hareket Eden Görüntüde Ard Arda İzlenen Anlar .....	62
3.2.1. Sinematografik Fotoğraf, Foto-Filmik İmajlar ve Zamansal Fotoğraf .....	62
3.2.2. Ardışık Anların İzinde: Stop-Motion, Time Lapse, Bullet Time, Slice of Time .....	70
3.3. Enstantane Hızına Bağlı Zaman ve Harekette Tek bir Karede Çoklu Anlar .....	72
3.3.1. Üst Üste Binen Zamanda birçok tekil anı birleştirme:Strip Fotoğraf ve Slit Scan Tekniği	73
3.3.2. Karanlık Oda ya da Dijital Ortamda Tek Çerçeve de Çoklu Birleştirme .....	84

<b>4. SERİ FOTOĞRAFTA ZAMANA BAKIŞ .....</b>	<b>92</b>
4.1. Sanatta Serializm, Seri kavramı ve Serial Art .....	92
4.2. Bir Tipoloji Olarak Seri Fotoğraf kullanımı .....	98
4.3. Fotoroman, Fotohikayeler ve Fotoröportajlar .....	104
4.4. Bütünsellik Arayışı ve Grid Fotoğraf .....	106
4.5. Fotoğraf Serisi, Seri fotoğraf ve Foto-Sekans Kavramı .....	111
<b>5.ÇALIŞMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR.....</b>	<b>129</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>131</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>134</b>

## ÖNSÖZ

Zamanı kavrayabilmek, tarih boyunca birçok alanın uğraşı konusu olmuştur. Sonlu bir varlık olan insanın en büyük hayallerinden biri sonsuz zamanı anlamak, -varsa- evrenin başlangıcını, sonunu bilmeyi arzulamak olmuştur. Zamanın içinde ve onunla birlikte hareket ediyor oluşumuz zamanı anlamakta ve anlamlandırmakta büyük zorluğa sebep olur. Bu çerçevede sanatın farklı alanları ve özellikle de fotoğraf, zamanı kavramsallaştırma anlamında görsel bir imkan sunması bakımından son derece önemlidir.

Fotoğrafın keşfinden bugüne farklı amaçlarla farklı anları görselleştirme çabası günümüzde de devam etmektedir. Geçmişte fotoğrafa “anı” yakalama misyonu yüklenmiş, zamanın elde tutulabilirliğinin elverişli kanıtı olarak kabul edilmiştir. Gelişen fotoğraf teknolojisi, zamanın çok yönlü perspektifinin görsellik kazanmasını sağlamıştır. Öyle ki, kimi deneysel fotoğraf çalışmaları zamanın neliğine ilişkin kavrayışı temelden sarsmıştır. Sözelimi, Marey’in seri fotoğraflarından ilham alan Bergson’la birlikte değişen zaman kavrayışı, zamanın tek yönlü bakış açısı yerine akan zaman kavramına doğru değişmiştir.

Bu bağlamda elinizdeki bu tezin amacı çoğunlukla felsefi tartışmanın odağındaki zaman nosyonunu, görsel bir çerçevede geniş bir okuma ile kavramaya çalışmaktır. Bu çalışmada zaman ile fotoğraf ilişkisi; imgedeki zamansal anlatı, imge ile bakan arasındaki süreç ve imgenin oluşumu ile ilgili zamanın varlığı şeklinde üç ana kategori üzerinden sorgulanacaktır.

Bu anlamda zaman kavramının felsefi, fiziki ve sosyolojik boyutu tartıştığımız ilk bölümün ardından, ikinci bölümde; zamanın bir numaralı göstergesi olan hareketle ilişkisine ve fotoğrafın tarihsel süreci üzerindeki etkisine göz atılacaktır. Bu bölümde, 19. yy.’dan günümüze kadar olan süreçte fotoğrafik imgedeki anlatımın tarihsel gelişim içinde nasıl değiştiği ve 20. yy’da imge ile izleyen arasındaki ilişkinin felsefi boyutu tartışılacaktır. Üçüncü bölümde ise; imgenin oluşumuyla zamanın görselliğinin nasıl değiştiği örnek sanatçılar üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır. Dördüncü bölümde; seri fotoğraf ve fotoğraf serisi arasındaki ayrımlar ortaya konurken, sekans kavramı, grid fotoğraf, slit-scan gibi yeni dijital teknolojilerin zaman algımızı nasıl değiştirdiği aktarılacaktır. Beşinci ve son bölümde

ise araştırılan teknikler içerisinde seçilen slit scan tekniği, sanatsal bir bakış açısı ile kuramsal bir bütünlük kurularak görsel sunumla bütünleştirilecektir.

Anlaşılabacağı gibi bu çalışmanın nihai amacı, geniş görsel anlatım olanakları sunan dijital teknolojilerin, farklı zaman algılayışlarına olan katkılarını göstermektir. Çalışmanın detaylarına geçmeden önce, eğitim sürecimde ve çalışmanın oluşumunda katkı ve desteğini benden esirgemeyen başta danışmanım Prof. Murat Şen'e her türlü desteğinden dolayı Doç. Nihal Kafalı'ya, ayrıca bu zorlu süreçte arkadaşlıklarını ve yardımları ile bana destek olan tüm Fotoğraf Bölümü hocalarına teşekkür ederim. Birçok zorluğu aşmamda bana destek olan, eğitimi herşeyin önünde tuttıklarına inandığım Rektör Prof. Yalçın Karayağız'a ve Dekan Prof. Zeki Alpan'a, lisans eğitimimden bu yana kahrımızı çeken Özel Kalem Müdürü Mahmure Vaizoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, tezimi oluşturmada fikirleri ve çevirileri ile bana destek olan sevgili arkadaşım Banu Tümkaya'ya, benden desteğini esirgemeyen çalışma arkadaşım ve bölüm başkanım Yrd. Doç Nafia Hanyaloğlu'a, her başım sıkıştığında yanımda bulduğum arkadaşlarım Umut Kayapınar ve Ebru Nalan Sülün'e son olarak, maddi ve manevi desteklerinden dolayı eşim Tayfun Dayı'a ve Oğlum Ekincan Dayı'a sonsuz teşekkür ederim.

## ÖZET

Çalışmamız, fotoğrafta hareket ve zaman teması etrafında şekillenmektedir. Fotoğrafın 19. yy'ın başlarından itibaren zamanı kayıt altına alma arzusu ile başlayan, zaman algımızı değiştirip kavrama dair kökensel sorgulamalara derinlik ve çeşitlilik sağlayan tesirleri, sadece sanatçıları değil diğer bilim insanlarını ve filozofları da etkilemiştir. Bu sebeple zaman kavramıyla ilgili genel bir çerçeve oluşturup, fotoğrafın tarihsel gelişimine kısa bir bakışın ardından Bergson'un Marey'in seri fotoğraflarından aldığı ilhamla "süre felsefesi" ne katkı sağladığına değinmek yerinde olacaktır.

Özellikle seri fotoğrafta zaman kavramını vurgulayacağımız çalışmamızda, fotoğraf tarihinde yer etmiş, Henri Cartier-Bresson, Eugene Atget, Duane Michals ve Hiroshi Sugimoto'nun fotoğraf örneklerine, zaman kavramı ile ilgili kuramsal çalışmalar çerçevesinde yer verilecektir.

Günümüzde son derece gelişmiş olan fotoğraf tekniği ve ilgili yazılımlarda sağlanan ilerlemeler, çoktan tartışmalı hale gelen linear zaman anlayışının görsel kanıtlarını ortaya koymaktadır. Çalışmamızda farklı zaman algılarının kaynakları olan bu yeni teknikler ve zamanı vurgulayan sanatçıların işleri sunulurken, yeni zaman algıları yaratan seri fotoğraf ve foto-sekans çalışmaları da önemle vurgulanacaktır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Zaman, Süre, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Duane Michals, Hiroshi Sugimoto, seri fotoğraf, foto-sekans.

## SUMMARY

Main theme of this study is time and movement in photography. Photography, having desired to record visual image of time since the beginning of 19<sup>th</sup> century, changed and diversified our perception and fundamental inquiries regarding the concept of time. That is one of the main reasons why photography is in the scope of interest of the scientists and philosophers as well as photographers. Therefore this study will first provide a general framework and a brief glance of the historical background of concept of time. Then it will follow emphasizing Bergson's contributions to "philosophy of duration" thanks to the inspirations of Marey's serial photographs.

The concept of time with respect to the serial photography in the works of Henri Cartier-Bresson, Eugene Atget, Duane Michals and Hiroshi Sugimoto from the history of photography will be covered within the theoretical framework of this study.

Highly advanced photography technics and related software up-to-date, reveal the visual evidence for now disputable linear understanding of time. Therefore this study will cover these new technics as the sources of different perceptions of time and the works of the photographers who emphasize the concept. In addition to that, serial photography and the photo-sequence technics which call forth new perception of time will be given special emphasis.

**KEY WORDS:** Time, duration, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Duane Michals, Hiroshi Sugimoto, serial photography, photo-sequence.



## FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Temple Bulvarı, 1838 Ayrıntı .....	9
Fotoğraf 2.E.J. Muybridge, Galloping Horse 1878 .....	15
Fotoğraf 3.Etienne-Jules Marey, 1880 .....	18
Fotoğraf 4. Anton Giulio Bragaglia, Violonchelista, 1913 .....	25
Fotoğraf 5. Eugene Atget, Coin de la Rue Valette et Pantheon, 1925.....	29
Fotoğraf 6. Herni Cartier-Bresson ‘Behind Saint Lazare Station, Paris, France, ‘The Decisive Moment’1932 .....	35
Fotoğraf 7. Duane Michals - Things are Queer 1973 .....	40
Fotoğraf 8. Seascope:BalticSea, 1996. Seascope: North Atlantic Ocean, Cape ,1996 .....	44
Tablo1. Angela Faris BELT, The elements of photography’den alınıp geliştirilmiştir .....	48
Fotoğraf 9. Alexandre Orion, Metabiotics, 2005 .....	51
Fotoğraf 10. Anna Norton, The Road to Stillmore, 2006-2008 .....	52
Fotoğraf 11. Susan Lirakis, Finding Voice, .....	53
Fotoğraf 12. Atta Kim, On air, 2002 .....	55
Fotoğraf 13. Micheal Wesely, .....	56
Fotoğraf 14. MİCHEAL WESELY, FLOWER, 2011, The Museum of modern art, 2001-2003.....	56
Fotoğraf 15. Cole Thomson, Auschwitz, Poland, 2008.....	57
Fotoğraf 16. Alexey Titarenko, Untitled, City of Shadows, Variant Crowd II, 1993 .....	58
Fotoğraf 17. Tokiro Sato, 1989 .....	59
Fotoğraf 18. Gary Schneider, Heads , 1989-1995 .....	60
Fotoğraf 19. Hiroshi Sugimoto, Movie Theatre-Akron Civic, Ohio, 1980 .....	63
Fotoğraf 20. Scott Kildall, Video Portraits , 2006-2008 , 45 minutes, .....	67
Fotoğraf 21. Jamie Diamond, “Constructed Family Portraid” The Hiltons, 2008 .....	67
Fotoğraf 22. Jamie Beck ve Kevin Burg, Sinemagraf, 2011-2012.....	69
Fotoğraf 23. Sam Taylor Wood, “A Little Death” 2002 .....	71
Fotoğraf 24. Tim MacMillan, “Animal Tragic”, 2003 .....	72
Fotoğraf 25. Doug Keyes , Becher, Water Towers, 1997 .....	74
Fotoğraf 26. Simon Read, Seamarks – Panoramic Camera.....	76
Fotoğraf 27. İdris Khan , Bernd and Hilla Becher’e saygı, 2007 .....	76
Fotoğraf 28. Maarten Vanvolsem, Moving Body II - 2007.....	78
Fotoğraf 29. Jonathan Shaw , CrashImage1, .....	80
Fotoğraf 30. Andrew Grote, Flatbed Photography/ Van Dyke Portraits .....	81
Fotoğraf 31. Frederic Fontenoy, Metamorphose, 1988-1990.....	82
Fotoğraf 32. Ahmet Elhan, Yerler II, 2007 .....	82
Fotoğraf 33. Uğur Okçu, Uçan Yelkenli, Movement, 1995-1996.....	83
Fotoğraf 34. Bobby Neel Adams, “Age-Maps”1994 .....	85
Fotoğraf 35. Michael Najjar, Netropolis, 2003-2006.....	86
Fotoğraf 36. David Hockney , Gregory in the Swimming Pool, Los Angeles, 1982 .....	86
Fotoğraf 37. Gwon Osang, Knee Slider, Heykel (detail, 2007) .....	88

Fotoğraf 38. Daniel Gordon, Woman With An Earring, .....	88
Fotoğraf 39. Maren Fischinger, Panography, Arc de Triomf, Barcelona, 2010 .....	89
Fotoğraf 40. Brendan Dawes, "Cinema Redux"2004.....	89
Fotoğraf 41. Jay Mark Jhonson .....	90
Fotoğraf 42. Ansen Seale, Temporal Form, .....	91
Fotoğraf 43. Adam Magyar .....	91
Fotoğraf 44. Warhol, "Marilyn Diptych", 1962-1967 .....	97
Fotoğraf 45. Cassandra C. Jones "Good Cheer", 2006, Wallpaper installation (Detail) .....	97
Fotoğraf 46. Beth Eggleston, "Typology series" Beth Eggleston, "Blue Roses" .....	100
Fotoğraf 47. Ryneke Dykstra, Beach Portraits, 1992-1996.....	102
Fotoğraf 48. Massimo Vitali , Amadores 2, 1995 .....	102
Fotoğraf 49. Ari Versluis ve Ellie Uytenbroek, "Eexactitudes",1994 -2012 .....	103
Fotoğraf 50. Hans Eijkelboom, Paris-New York-Shanghai (2007-2008) .....	104
Fotoğraf 51. Ray Metzker , Untitled, 1959 .....	107
Fotoğraf 52. Robert Heinecken, "Cliche Vary / Autoeroticism" (1974) .....	108
Fotoğraf 53. Bernhard Blume and Anna Blume, Kitchen Frenzy, 1986. ....	108
Fotoğraf 54. Ger Dekkers,1929 .....	109
Fotoğraf 55. Stu Levy, Grid-Portraits, Bill Crispian, 1989 .....	109
Fotoğraf 56. John Coplans, Self Portrait (Frieze, No. 2, Four Panels), 1994 .....	110
Fotoğraf 57. Maurizio Galimberti, New York Polaroid, 2007 .....	111
Fotoğraf 58. Angela Faris Belt, Flocking, Hocking Hills, Traces,2006 .....	116
Fotoğraf 59. Fotoğraf, Bernard Gomez, Nice-Out,1973 .....	116
Fotoğraf 60. Bernard Plossu, L'Enigme, du Temps, 1971 .....	117
Fotoğraf 61. Klaus Ritterbusch, 1975 .....	118
Fotoğraf 62. Uga Mulas, Verifiche 13, 1972.....	118
Fotoğraf 63. Roger Lastru, Invitation, 1972 .....	119
Fotoğraf 64. Masaaki Nagakawa, Stone Eater, 1975 .....	120
Fotoğraf 65. Paul De Nooyer, Sandwich, 1974.....	121
Fotoğraf 66. Les Krims, Making Chickensoup, 1972 .....	121
Fotoğraf 67. Michel Szulc Kryzanowski, Sequence, 1970-1985 "Pietra" by Giuseppe Penone 10 ...	122
Fotoğraf 68. Diego Goldberg, The arrow of Time, 1976-.....	123
Fotoğraf 69. Nicholas Nixon, the Brown's Sister, 1975 .....	123
Fotoğraf 70. T. John Hughes, Denver, Cityscape Panaroma Project, 1992.....	124
Fotoğraf 71. Robin Rhode, Pan's Opticon, 2008 .....	124
Fotoğraf 72. Peter Cleutjens, Serial Photography, 2008 .....	126
Fotoğraf 73. Hans Eijkelboom, 2008 .....	126
Fotoğraf 74. Katrin Korfmann, 2008.....	127
Fotoğraf 75. Sonja Thomsen, "Proscenium", 2009 .....	127
Fotoğraf 76. Cassandra C. Jones, Lightning Walk, 2009 Wax and Wane, 2010.....	128
Fotoğraf 77. Handan Dayı, İsimsiz, 2013, Slitscan I,.....	130
Fotoğraf 78. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 2, .....	130
Fotoğraf 79. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 3 .....	130

Fotoğraf 80. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 4 .....	130
Fotoğraf 81. Handan Dayı, Slitscan 5, .....	131
Fotoğraf 82. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 6 .....	131
Fotoğraf 83. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 7, .....	131

## GİRİŞ

19. yy.'da doğa biliminde yaşanan gelişmeler, zamanın algılanışında devrimsel etkiler yarattı. Fotoğraf teknolojisinin de doğduğu bu dönemde, fotoğraf ve zaman ilişkisi öncelikle zamanın hareketle olan ilişkisi bakımından önem arz etti. Başlangıçta fotoğrafın tanımı, değişen, akış halindeki dış dünyanın bu değişim ve akıştan çıkarılan bir anı'nın duyarlı yüzey üzerine sabitlenen görüntüsü ile sınırlı idi. Gelişimsel sürecinde fotoğraf, zaman ve hareketin doğası üzerine yapılan incelemeler için bir tür laboratuvar işlevi sağlamaya başladı. Nitekim fotoğraf teknolojisinin, örtücü hızının giderek saniyenin ondalıklarına inen hızlarda görüntü yakalayacak şekilde gelişmesi zaman, hareket ve gerçeklik hakkındaki kavrayış değişikliğine doğrudan katkıda bulundu. Farklı yaklaşımların ortaya çıkması, teknolojik gelişmenin elverdiği geniş perspektif, fotoğraf tekniklerinin çeşitlenmesine ve fotoğrafla ifade olanaklarının sınırlarının genişlemesini sağladı. Olanakların hızla büyümesi en çok zaman kavramı sorgulamaları açısından ilginçtir. Bu çalışmada derinlemesine inceleyeceğimiz seri fotoğraf uygulamaları, zaman algımıza çok yönlü sorgulamayı mümkün kılması bakımından ele alınacaktır.

### 1. ZAMAN KAVRAMI ÜZERİNE

Zaman kavramı, insanoğlunun varoluşuyla birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Bu kavramın kapsayıcılığı, ölçülebilirliği, gerçekliği, hareketle olan ilişkisi hep tartışıla gelmiştir. Farklı disiplinlerce önemli bir sorun olarak ele alınan zaman kavramı, her disiplin içinde çeşitli yönlerden değerlendirilmiştir. Örneğin kendi paradigmasıyla yola çıkan fizik bilimci, zamanın hareketle ilişkisi ve nasıl ölçüldüğü ile ilgilenirken, filozof, zamanın neliği üzerine düşünmüştür.

Bu sebeple, zaman kavramını, üzerine yürütlen tartışmaları üç açıdan ele alarak tanımaya çalışacağız. İlki felsefi açıdan, zamanın ontolojik temeli sorgulamasıyla ilgilidir. İkinci bakış açısında ise zaman, salt niceliksel bakımdan sorgulanır. Başka bir deyişle bu bakış açısında zamanın nasıl ölçüldüğü sorusu sorulmaktadır. Üçüncü yaklaşımda; zamanın bireysel ve toplumsal boyutunu sorgulayan tartışmalara değilinilecektir.

Zaman kavramı, birçok başka özelliğinin yanı sıra süreçlerin tekrarlanamazlığı tartışmasını da içine alır. Nitekim, antik Yunan filozoflarının büyük çoğunluğu bütün değişimlerin gerisindeki -yani zamanın dışında- mutlak bir özü arayıp durmaktan vazgeçmemişlerdir. Onlar, insanın hep aynı kalan bir zaman ve mekan bilincinin ya da doğanın ve aklın ebedi, değişmez yasalarının peşine düşerek zaman kavramını hiyerarşik kategorilere ayırmışlardır.<sup>1</sup> Ancak, bu şekilde bir kategorileşmeye karşı çıkan Norbert Elias, söz gelimi fiziksel zaman ile sosyal zamanı, birbirinden bağımsız incelemenin doğru olmadığını, zaman olgusunun yapısı gereği bunun olanaksız olduğunu belirtmektedir.<sup>2</sup>

Nitekim modern düşüncede de artık, değişim süreçleri ve akış gibi problemler için önemli olan, bütün bir süreç boyunca kendiyile aynı kalan, değişmeyen herhangi bir tözün bulunmayışı, sürecin birliğini kuran bu türden değişmez bir tözün varlığı değil, bu değişimlerin kurduğu süreklilik fikrinin varlığıdır. Zamanın iki yönlü kapsayıcılığı, yani hem onun içinde kapsanan hem de onunla birlikte akış halinde olma, tüm bilimler açısından ortak bir zemini temsil eder.

### 1.1. Felsefede Zaman Kavramı ve Zamanın Neliği Sorunu

“Zaman”ın ne olduğunu kavramaya yönelik felsefi tartışmaların odağında, birbirine zıt iki görüş bulunmaktadır. Birinci anlayışa göre zaman, doğal fiziksel dünyanın nesnel bir ögesidir. Bu görüşü savunanlara göre zaman ontolojik bakımdan, doğanın öteki nesnelere farklı değildir, öteki ile karşılaştırıldığında algılanamaz özelliğiyle onlardan ayrılır. Newton bunun en ünlü temsilcilerinden biri sayılır. Diğer anlayışta ise zaman, olayları birlikte görme biçimi, bir beraber görme tarzıdır. “Zaman” insan bilincinde her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimden önce gelen şeydir. Bu düşünce 17. yy’ da Descartes tarafından görülmüş olsa da tam karşılığını Kant felsefesinde bulur.<sup>3</sup>

İlk çağlardan bu yana zaman kavramı farklı şekillerde tartışılmıştır. Örneğin, Yunan mitolojisinde Kronos zaman ile ilişkilendirilmiştir. Kronos babası Ouranos’a (gökyüzü tanrısı) savaş açıp, onu sararak birleştirdiği ve böylece çoğaldığı Gaia’dan yeryüzünü ayırır ve Gaia’nın içinde saklı olanların dışarı çıkmasını sağlar. Böylece Kronos, yani zaman, tanrısal

<sup>1</sup> Norbert ELIAS, *Zaman Üzerine*, s.165

<sup>2</sup> A.g.e., s.68

<sup>3</sup> A.g.e., s.16

olanla (gökyüzü) olumsal olanın (yeryüzü) arasındaki sınır ve değişiminin, genel bir çoğalma ve türeyişin başlamasına aracılık etmiş olur.<sup>4</sup>

İlk çağda daha çok bir oluş sorunu tartışması göze çarpmaktadır. Doğa filozofları zamanı açıklamak için daha çok fenomenlerin değişme, çokluk, devinim durumlarını tartışıyorlardı. Bu anlamda “değişmezlik”e karşı bir “süreklilik” fikrini ortaya koyan Elea Okulu temsilcilerinden Parmenides, değişme düşüncesinin kendisiyle çelişik olduğunu ve bu nedenle algıladığımızı düşündüğümüz gibi bir değişmenin olmadığı sonucuna varmıştır. Hatta şeyleri değişir gördüğümüzde ve düşündüğümüzde, aslında bir yanılmanın kurbanı olduğumuzu söylemiştir.<sup>5</sup> Parmenides’in bu argümanları, öğrencisi Zenon tarafından geliştirilmiştir. Felsefe tarihindeki ünlü Zenon paradokslarında Akhilleus ne kadar hızla koşarsa koşsun, sınırlı ve sonlu mekana karşı sonsuz zamanı aşması mümkün olamayacağından, kaplumbağayı geçemeyeceğini öne sürer. Burada Parmenides’in temel yanılması zamanı mekana birlikte düşünmesi onun da bölünerek ölçülebilir olduğunu varsaymasıdır.<sup>6</sup>

Herakleitos ise, Miletos filozoflarının (Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes) “ana madde” kavramı yerine oluş sürecini, yani “ölçülere göre değişme” kavramının geçirilmesini öngörmüştür.<sup>7</sup> “İnsan aynı nehre iki kere adım atamaz çünkü nehir durmadan akmaktadır ve insan ne kadar çabuk ayağını sokarsa soksun farklı bir suya sokmuş olur” şeklindeki ünlü yargısıyla zamandaki değişim ve hareket konusunun oluştan ibaret olduğunu aktarmıştır.

Buradaki ana tema değişime karşı bir süreklilik fikrinin olup olmadığı tartışmasını içerir. Ancak aydınlanma ile birlikte, zamanı öznenen bağımsız bir ontolojik statüde düşünmenin artık geride kaldığını görürüz.<sup>8</sup>

Kant’a göre; zaman ve mekan bilginin *a priori*, yani deney öncesi kategorileridir. Kantçı gelenek, zamanın bir tür doğuştan gelen deneyimden başka bir şey olmadığını söyler. Yani zaman, insan doğasının mutlak değişmez bir ögesi ve parçasıdır.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Philip TURETSKY, *Time*, 56

<sup>5</sup> W.T. JONES, *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi I.Cilt*, s. 36

<sup>6</sup> A.g.e., 39

<sup>7</sup> A.g.e., 27

<sup>8</sup> Philip TURETSKY, *Time*, 56

<sup>9</sup> Norbert ELÍAS, *Zaman Üzerine*, s.17

Kant'ta transandantal özne, dış dünyadan duyum yoluyla gelen ampirik içeriği, duyumun formları olan mekan ve zaman aracılığıyla zorunlu ve nedensel ilişkiler çerçevesinde kuran bilişsel temel olarak tanımlanır. Başka bir deyişle özne, nedensellik, mekan ve zaman gibi belirli ilişki kurma formları aracılığıyla dünyayı görür ve betimler. Buna göre Kant'la birlikte zaman, öznenin saf sezgisel formlarından biri dolayısıyla bilmenin olanak koşullarından biri olarak kabul edilir.<sup>10</sup>

Kojeve ise; Hegel'in felsefesini bir praksis felsefesi olarak görür. Çünkü Hegel'de zaman ampirik bir oluştur. "Yani, Hegel felsefesinde, insan olumsuzlayıcı eylemiyle tarihi ve kendini yaratır ve bu tarih, aklın zamanda kendini açınması, görünür kılmasıdır."<sup>11</sup> . Kojeve'e göre, kendini kendine açılmış varlık, zamandır. Sonuç olarak, "Hegel'e göre zaman ve insan aynı şeydir. Zaman insanın dünyadaki varlığı ya da gerçek tarihidir."<sup>12</sup> Hegel'in bu antropolojik bakışı ile zaman bir geçiş olarak görülmekte ve Zeitgeist (zaman ruhu) olarak adlandırılmaktadır.

Bergson felsefesi ise zaman kavramına farklı bir bakış açısı getirecektir. Bergson, kendi varlığımızı da içeren bütün gerçekliği oluşturan şeyin "süre" olduğu sonucuna varır. Bundan dolayı onun felsefesi, bir "süre felsefesi"dir. Hayatı yaratıcı bir evrim olarak gören ve bu evrimin ancak sezgi yoluyla anlaşılacağını iddia eden Bergson, Elea Okulu ve Kant'ın zaman hakkındaki görüşlerinin de eleştirisini yapar. Bergson'a göre hayat, bir yaratma olayı olarak düşünülür. Özgür ve fiili bir sanat eserini andırdığı için hayat, "Elen Vital"<sup>13</sup> olarak adlandırılır. Ona göre; Fiziki düzen, otomat ve mekanik bir düzen olduğu halde hayatın düzeni bir anda olmuş bitmiş bir şey olarak değil, durmadan olan ve oluşmakta olan bir şeydir.<sup>14</sup>

Bergsoncu çığıra dolaylı olarak bir nevi katkı sunan 20. yy.en etkili düşünürlerinden Heidegger, geleneksel Batı düşüncesinin kökleşmiş temel hatalarından kurtulabilmek için, Platon öncesi antik düşünceye dönmek gerektiğini söyler. Heidegger antik düşünceyi, temelde varlık ve oluş sorularıyla ilgilendiği ve diğer tüm sorunları bu çerçevede ele aldığı için en yerinde düşünme etkinliği olarak görür. Bu bağlamda en önemli felsefe

<sup>10</sup> Banu TÜMKAYA, **Heidegger'in Batı Metafiziğine Yönelik Tedirginliği ve Modern Özne Eleştirisi**,20

<sup>11</sup> Tülin BUMİN, **Hegel - Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**, 56

<sup>12</sup> A.g.e., 75

<sup>13</sup> Elen Vital: Bergson'un "yaşam coşkusu" olarak adlandırılan kavramı

<sup>14</sup> Ali Osman GÜNDOĞAN,**Bergson Fikir Mimarları**, 26

problemlerinden biri olan zaman, varlık sorusu ile birlikte ele alınmalıdır. Kant'la birlikte zirveye ulaşan rasyonalite, zamanı insanın dış dünyayı algılama, bilme ve ölçmesinin olanağını sağlayan bilişsel bir yetenek olarak görmeye ikna etmişti. Ancak insan/özne merkezli evren anlayışının ulaştığı bu noktada, insan ve doğa/oluş, insanın mutlak etkin, doğanın mutlak pasif kaldığı bir kopuş yaşadı. Heidegger, Nietzscheci bir ilhamla Batı düşüncesinin yaşadığı bu trajik tıkanmayı gidermek için tüm metafizik üstünlük kategorilerini reddetti. Bu çerçevede zaman kavramının insanın himayesindeki yerini reddedip, dünyaya içkin varlık –oluş- düşüncesinin temel taşı olarak gördü. Heidegger “varlık nedir?” sorusunu, bir nevi “varlık zamandır” şeklinde cevapladı.”<sup>15</sup> Varlığı zamansallık çerçevesinde kavramak demek olan bu cevap, Heidegger tarafından geleneksel metafiziğin tüm marazlarına bir çare olarak önerildi. Böylece çağdaş felsefede, artık durmadan değişen, akan, oluşan bir şey olarak anlaşılan varlığın temel karakterinin bu dünyaya içkinlik, yani zamansallık olduğu fikri yerleşmiş oldu.

## 1.2. Fizikte Zaman Kavramı ve Ölçülebilir Zaman

Fizik biliminde zamanla ilgili birçok teori bulmak mümkündür. Zira çağlarca evrenin en büyük muğlaklıklarından biri olan zamanın rölatif mi yoksa mutlak ve değişmez mi olduğu sorgulaması, iki temel kategori çerçevesinde çeşitlenip gelişmiştir.

Newton fiziğine göre zamanın ölçülmesi zorunlu olarak bir referans sistemini ve zamanla değişim gösteren herhangi bir olguyu gerektirir. Örneğin, dünyanın kendi eksenini etrafında günlük dönüşü bir zaman ölçeği sunar. Ancak zaman Newton'a göre mutlak ve dışarıdan müdahale olmadıkça sonsuza kadar devam eden bir sistemden oluşur. Kısaca, Newton'un zamana ve evrene bakışı tüm fiziğe bakış açısında olduğu gibi deterministiktir. Bu determinist anlayış, doğası itibarıyla insan öznenin her türlü yorumunu, incelenen ögenin gözlemini zedeleyecek şekilde kurgular, buna karşın nesnel olma zorunluluğunu sunar. Zira Newton'a göre bilgi nesneldir, bilimsel bilgi ise nesnel bir gözlemin sonucunda elde edilen bilginin bir meyvesidir ve bu bilgi deneyle gözlemlendikten sonra genelleştirilebilir olmalıdır. Dolayısıyla zaman herkes için evrenin bir genel ilkesi ve aynı olma durumunu gerektirir. Uzun yıllar boyunca bilim olarak anılan her alandan dışlanan insan öznenin “yorumu”, bilimi bilim yapan bir yapıtaşının zedelenmesine yol açacağından ötürü genel

<sup>15</sup> H. WEISS, *The Greek Conceptions of Time and Being in the Light of Heidegger's Philosophy*, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 2, No. 2, International Phenomenological Society, (Dec., 1941), 176



kaidelere bağlanabilir olmak zorunda bırakılmıştır. Bu sebeptendir ki her yerde ve her an “en kesin” ölçümü sağlayacak araçların yaratımına uğraşmıştır. Saatlerin süreç içinde tikel ölçümlerdense tek bir merkezden tasdik edilmesine uzanan bu yolda, zamanın ölçümü de dinamik ölçüm yöntemlerinden, atomik ölçüm yöntemlerine geçmiştir. Bilimi bir ilerleme gibi görmek, onun değişmez ve şaşmaz olana ulaşması için çaba sarf etmek, beyhude bir çabadır. Zira bilim, doğası gereği sorgulamalı ve sorguya açık olmalıdır. Bilimin kullandığı yöntemlerin “ileriye” gittiğini düşünmektense değiştiğini ve değişeceğini bilmek yerinde bir yaklaşımdır. Bunun en büyük kanıtı olarak Einstein, yıllardır daha keskin ve şaşmaz ölçümler yapmak üzere tasarlanan aletlere inat, zaman kavramına radikal bir yorum getirmiştir. Ona göre zaman, mekan ve hareketten bağımsız olarak algılanamaz ve bu birleşenler içinde buldukları koşullara ve gözleme dayanarak görecelidir.<sup>16</sup> Sözelimi, saatte 80 Km hızla giden bir otomobilin içinde “A” istikametine doğru gidildiğinde, yanımızdan saatte 100 Km hızla “A” istikamette giden bir araç geçerse biz onu saatte 20 Km hızla gidiyor gibi algılarız. Bu araç “A” istikameti yerine bizim geldiğimiz yöne doğru yol alıyorsa bu kez de onu 180 Km/s hızla gidiyor gibi algılarız. Bu noktada ölçüm aygıtının kesin sonuç vermesi zamanın göreceli olduğu durumunu değiştiremez. O halde, zaman ve mekan insan zihninin bir ürünüdür ve göreceli sonuçlar üretir. Nitekim Einstein, zamanın sadece bir ilişki biçimini temsil ettiğini savunmuştur.<sup>17</sup>

### 1.3. Sosyolojide Zaman Sorunu ve Sosyal Zaman

Toplumsal zamandan, zamana anlam katan insan etkinliklerinin doğası, kuruluşu ve sonuçları anlaşılır. Örneğin haftaların, takvimlerin, festival kutlamalarının incelenmesi, günlük faaliyetlerin işleyişi, biyolojik düzenin yaşam evreleriyle anlatılara dönüşmesi bununla ilgili konulardır.<sup>18</sup> Yukarıda belirttiğimiz gibi, fizik biliminde zaman kavrayışının görecelilik tartışması ile birlikte değişmesinin etkisi, sosyolojinin zaman kavrayışı üzerinde de görülür. Bu etki, doğrusal ve kademeli bir ilerleme çizgisi olarak varsayılan toplumsal zaman paradigmasının yerini, eşzamanlı farklı gerçekliklerden, kırılma ve sıçramalardan oluşan bir toplumsal zaman paradigmasına bırakmıştır.

<sup>16</sup> Albert EİNSTEİN, “Uzay-Zaman”, *Uzay, Zaman, Özdek I*, s.61-65;

<sup>17</sup> Norbert ELİAS, *Zaman Üzerine*, s.109

<sup>18</sup> Gordon MARSHALL, *Sosyoloji Sözlüğü*, s.689

Fiziğin zaman kavrayışındaki değişimine eşlik eden felsefi düşünce de sosyal zamanı geleneksel yorumu aşan derinliklerde analiz eder. Artık felsefe bizi, zamanı bir çift yönlülük paradoksuyla varoluşumuzu temelden belirleyen bir şey olarak düşünmeye zorlar. Yani zamanı hem onunla onun içinde, hem de ona aşkın tespitlerle onun dışındaymış gibi düşünebiliyoruz. Bu durum da doğal olarak sosyolojiyi toplum değerlendirmelerinde yeni söylemler üretmeye zorlamaktadır. Örneğin 'ilkel' toplulukları incelerken modern toplumun sabitleyici zaman atıflarını kullanırız. Ancak modern bilimin getirdiği “akan zaman” kavramı, sabitleyici sosyolojik değerlendirmeleri temelden sarsmış ve özellikle güncel olgulara çok yönlü ve sürekli değişen perspektiflerden bakmayı zorunlu kılmıştır.

Bu tespite dikkat çeken Neşe Özgen, zamanı okurken zamanın hem kendisinin hem de onu okuma biçimimizin değişmekte olduğunu belirtmekte ve nereye tutunacağımız sorusu ile dayanak noktası aramaktadır. Özgen, "Zamanı neyle ölçebiliriz ya da zamanın ölçütü nedir?" sorusuna cevaben zamanı, sosyal zaman ve astronomik zaman olarak ikiye ayırır. İlki derin, benzeşmeci ve bir örnek zamana işaret ederken, diğeri, kesikli ve heterojen zamana gönderme yapar. Buna göre toplumların zamanları, evrimsel bir düz çizgi ile ilerleyen tekil zamanlar değil, etkilenmiş, etkilemiş ve sıçramalı gelişmekte olan zamanlardır. Özgen'e göre; Saat-zaman olarak adlandırılan zaman, sosyologlar için nesnel, endüstriyel ve kronolojik iken; sosyal zaman ise kişisel, antropolojik, deneyimsel ve devirseldir.<sup>19</sup>

Norbert Elias, “Zaman Üzerine” kitabında zamanı anlayabilmek için, “doğa” ve “insan” gibi iki ayrı yerden değil de “doğanın içindeki insan” anlayışından hareket etmemizin şart olduğunu savunmaktadır.<sup>20</sup> Elias'a göre zamanın belirlenmesine yönelik ihtiyaç insandan insana toplumdaki topluma değişim gösterse de zaman, ve özü itibarıyla düzlem farkı tanımaz ve sanıldığı gibi “doğa”, “tarih” ya da “kültür” arasında sınırlar çeken kavramsal ayrımın kriteri de olamaz.

İnsan dışındaki doğal dünya ile sosyal dünyanın birbirinden bağımsız ve kopuk, birbiriyle uzlaşmayan, hatta çelişen iki ayrı parça olduğu izleniminin temelinde modern düşüncenin ontolojik bölünmüşlük dediği şey yatar. Ontolojik bölünmüşlükten dolayı doğa ve toplumu iki ayrı kategori olarak ele almaya eğilimliyiz ve bu çerçevede “sosyal zaman”, “fiziksel

<sup>19</sup> Neşe ÖZGEN, *Var Zaman Yok Zaman*, s: 13-16.

<sup>20</sup> Norbert ELİAS, *Zaman Üzerine*, s.21

zaman” dediğimiz ayrıma gitmemiz gayet normal görünür ki bu da bizi toplumdaki zaman ile doğadaki zamanı, birbirinden bağımsız var olabilen iki ayrı şeymiş gibi bakmaya zorlar.<sup>21</sup>

Oysa; zamanı ayırıcı ve kategorize edici değil, aksine onu birleştirici; tüm varoluş biçimlerinin bir arada oluşunun sınırı olarak düşünmek; insan ve doğa perspektiflerimizi de kendiliğinden birleştirecek ve sözde ontolojik ayrımları eritecektir. Böyle olmasaydı Norbert Elias’ın da işaret ettiği gibi, insanların, şimdi ve burada olmayan bir gerçekliği, şimdi ve burada olan gerçekliklere bağlayabilme yeteneğinden söz edemezdik.

İşte fotoğraf bize, zamanın birbirine kronolojik ve nedensel bağlarla bağlı olmayan farklı gerçeklikleri birbirine bağlayıp, bir araya getirerek, bu gerçeklikleri görselleştirmek yoluyla kavratır.

Buna çarpıcı bir örnek olarak, Roland Barthes’ın 1850’de August Salzmann’ın çektiği Kudüs yakınlarındaki Beith-Lehem’e giden yolun fotoğrafı üzerine dile getirdiği üç farklı zaman okumasını vermek mümkün. Barthes, taşlı bir zeminin ve zeytin ağaçlarının görüldüğü fotoğrafta üç farklı zaman diliminden söz edebilmenin mümkün olduğunu dile getirir. Bunlar Barthes’ın fotoğrafa baktığı zaman (şimdiki zaman), İsa’nın zamanı ve fotoğrafçının fotoğrafı çektiği zamandır. Barthes, tek bir fotoğrafta algıladığımız üç ayrı zaman diliminin üç ayrı gerçekliği temsil ettiğini söyler. Başka bir deyişle, bu üç farklı zamanın üçü de gerçektir ve bunlar tek bir fotoğrafta okunur.<sup>22</sup>

---

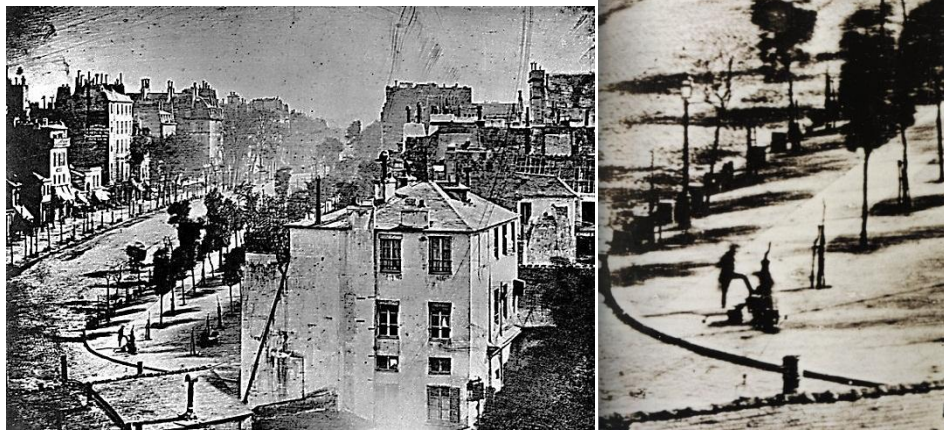
<sup>21</sup> A.g.e.,119-121

<sup>22</sup> Roland BARTHES, *Camera Lucida*,s.90

## 2. FOTOĞRAFTA HAREKET VE ZAMAN ETKİSİ\*

### 2.1. Fotoğrafta Hareketin İlk Yılları

19 Ağustos 1839 'da fotoğrafın ilanından az önce Daguerre, Amerikalı ressam ve fizikçi Samuel Morse'a, Camera Obscura ile dışarıyı görüntülediği bir imajı göstermekteydi. Bu fotoğraf, Paris'in en işlek caddelerinden biri olan Boulevard du Temple'in inanılmaz keskin detaylarını oluşturan ilk görüntüsüydü. Morse, o günlerde makinanın birkaç dakikayı bulan pozlama süresi nedeniyle yoldan geçenleri ve bulvardaki trafiği kaydetmeye izin vermeyeceğini farketmişti. Bulvar, sürekli at arabası seline maruz kalmasına rağmen tamamen boş görünüyordu.<sup>23</sup> Yine de bu yetersizliğine rağmen, fotoğrafın keşfi ile dünya, elin ve zihnin yargıları olmaksızın otomatik olarak kaydedilecekti ve uzun bir süre fotoğraf, gerçekliğin tam bir kaydı olarak kabul görecekti.



Fotoğraf 1. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Temple Bulvarı, 1838 Ayrıntı

Fotoğrafın ilanından hemen sonra, Camera Obscura kolay bir çizim aleti de olması nedeniyle kısa zamanda yaygınlaştı. Ancak bilim insanları gerçeğin aktarımında bu aletin yetersizliklerini gördüler. Hareketli bir hayatın aktarılmasında makine yeterli olamıyordu. Bu nedenle hızın fotoğraf üzerinde sabitlenmesi konusunda çalışmaya başladılar. 19 yy.' da

\* Buradaki ansiklopedik bilgilerin kaynağı Michel FRİZOT, A New History of Photography ve çevirisi de tarafıma aittir.

<sup>23</sup> Michel FRİZOT, A New History of Photography, 28

bilimsel gelişmelerin bir sonucu olarak hız ve hareket konusu daha da önem kazandı. Hareketin sabitlenebilmesi için fotoğrafın iki yönlü olarak gelişmesi gerekmektedir. Bunlardan ilki, fotoğraf emülsiyonundaki gelişmeleri içerirken, diğeri makinanın teknik gelişimiyle doğrudan ilgiliydi. 1880'lerin başlarında jelatin-gümüş bromürle kaplı fotoğraf camlarının ortaya çıkışı, fotoğrafçılıkta radikal bir değişime neden olmuştur. Görülmeenin gösterilmesi, zamanın mümkün olan en küçük parçaya indirgenerek kontrol altına alınması, yaşamın; görünmeyen veya görünmez unsurlarının gösterilmesi, bilimin araştırma konuları içine alındı.

### **2.1.1. Fotoğrafta Hareketin Kaydındaki Kimyasal Gelişmeler**

Kullanıldığı otuz yıl boyunca (1850-1880) ıslak kolodyum tekniği sürekli gelişim halindeydi. Islak kolodyum camları oldukça hantaldı ve hassasiyeti hareketi kayıt etmek için yetersizdi. Bazı gelişmelere rağmen, stüdyodaki pozlama süresi ise hala birkaç saniyeyi bulmaktaydı. Bu nedenle fotoğrafçılar camları pozlandırma süresini saniyenin bölümlerine indirgemenin yollarını arıyorlardı.

1885'te J.N. Taupenot, kolodyumun hala nemli iken camı, bir kat albümin ile kaplanması ve daha sonra kurumaya bırakılması ile icat ettiği bir yöntemi yayınladı. Bu yöntem sayesinde kuru kolodyum camının, çok net ve detaylı sonuçlar üretebildiği anlaşıldı. Ancak geleneksel ıslak kolodyum camlarından sekiz kat daha az hassastı. Aynı tarihlerde İngiliz doktor Richard L. Maddox ise, yeni ve kullanışlı cam plaka yöntemini geliştirdi ve 18 Eylül 1871'de British Journal of Photography'de ilan etti. Yönteme göre, kadmiyum bromür ve gümüş nitrat ile karıştırılmış ıslak jelatin solüsyonu cam plakaya sürülerek kurumaya bırakılıyor ve daha net bir görüntü elde edilmesine olanak veriyordu. Ancak bu camlar da hala aynı derecede düşük hassasiyette sonuçlar veriyordu. Bu teknik Richard Kennet tarafından 1871'de geliştirildi ve gelişmeyi takiben Charles Harper Bennet 1878'de emülsiyonu yıkamadan önce 32 santigrat derecede uzun bir süre bekletmek suretiyle görüntüyü daha da iyileştirdi. Böylece emülsiyonun hazırlanışındaki bu yeni yöntem sayesinde, saniyenin 1/25'ini yakalayan enstantane hızı ile, fotoğrafçılık camiasını şok eden bir başarı elde etti. Yöntemin işleyişinde cam önceden hazırlanıyor, ışık hassasiyeti için uzun bir süre tutuluyor ve pozlamadan sonra da uzun bir sürede karanlık odada banyo edilebiliyordu. Bu arttırılmış hassasiyet, anlık (pozlama süresi 1 saniyeden az) resimler çekmeyi mümkün kılıyordu. Böylece kamera elde taşınabildiği için tripod veya başka herhangi bir tür dayanak ihtiyacı da ortadan kalkmış olacaktı.

Bu müthiş sonuçları olan buluş, fotoğrafçılık alanının endüstriyel ölçekte ticari kullanımına imkan sağladı. Böylece jelatin-bromür camlar bir çok yerde üretilmeye başlandı. Fransa’da Antoine Lumiere, Braun ve Garcin, İngiltere’de Wratten, Wainright, Samuel Fry ve Birleşik Devletlerde George Eastman gibi atölyeler ticari üretime geçtiler. Tanınmış Parisli fotoğrafçı Liebert bu yeni teknik hakkında 1883’te şöyle yazdı: “Son birkaç yıldır kullanılan jelatin-gümüş bromür yöntemi fotoğrafçılığa öyle gerçek bir devrim getirdi ki, Daguerreyotype’in yerini alan kolodyumdan sonra, harika buluşlarıyla zaten çok bereketli olan sanatımız için atılmış büyük bir adım olduğu söylenebilir.”<sup>24</sup>

Her ne kadar cam plakalar o zamanlarda yaygın olarak kullanılsalar da ağırlığı, kolay kırılması ve pahalı olması nedeniyle dezavantajları da oldukça fazlaydı. Leon Vidal gelecekteki fotoğrafçılık hayalini, akıcı bir şekilde konuşurken, konuştuğunun farkında olmadan yapılabilir hale gelmesi gibi olması gerekliliğini savunuyor ve fotoğrafçılığı herkes için erişilebilir kılmak için gerekli çabayı gösterecek yaratıcı ve akıllı sanayicileri, gerçekten topluma hizmet eden insanlar olarak nitelendiriyordu.<sup>25</sup>

Bu gelişmeler ışığında, George Eastman Birleşik Devletler’de fotoğrafçılar için kuru plaka üreticisi iken ilk kez 1884’te kağıt negatifleri üretti. 24 pozdan oluşan hassaslaştırılmış kağıt rulusunun evrensel çapta üretimini yaptı. İlerlemelere rağmen, fotoğrafçı hala filmlerini işlemekten geçirmek zorunda kalıyor ve ağır makinelerin taşınması fotoğrafçıya kısıtlamalar getiriyordu. 1888’de Eastman, küçük bir kutu şeklinde 16.5x9x8.3 cm, ebatlarında f/9’a açıklığa sahip basit bir mercek ve bir yayla itilen örtücüden oluşan makine üretmeye başladı. Çekimi bir düğmeye basarak yapılan makine sayesinde standart pozlama süresi saniyenin yirmide birine inmişti. Film bittiğinde banyo için kameranın olduğu gibi fabrikaya gönderilmesi gerekiyordu. Baskılar sahibine; kamerayla birlikte ancak yeni filmlerle yüklü olarak gönderiliyordu. Bu yıllarda Kodak’ın meşhur “siz düğmeye basın, gerisini bize bırakın” sloganı bu sistemi doğru bir şekilde özetliyordu. Böylece, Eastman fotoğrafçılığı gerçekten herkesin yapabileceği bir şey haline getirmişti.

### 2.1.2. Fotoğrafta Hareketin Kaydındaki Fiziksel Gelişmeler

Fotoğraf plakalarındaki gelişmeler sürerken fotoğraf optikleri alanında da paralel gelişmeler söz konusuydu. Aplanat lensleri Steinheil tarafından 1886’da icat edildi. Bir çift

<sup>24</sup> Michel FRİZOT, *A New History of Photography*, s.234

<sup>25</sup> A.g.e., s.236

çakışan tam simetrik menisk (menüsküs biçimli) merceklerinden oluşan lens yaygın bir şekilde kullanılıyordu. İmalatçılar lensi daha da geliştirdiler. 1880’lerde Jena, Almanya’da Otto Schott ve Dr Abbe daha hassas lensler üretmeyi mümkün kılan baryum oksit kullanarak yeni bir tür optik cam icat ettiler. Bir optikçi olan Zeiss, hataların daha iyi düzeltilmesini sağlayan, biri içbükey diğeri dışbükey asimetrik çift mercekten oluşan, keskinliği arttırılmış daha geniş bir diyafram açıklığına sahip bir optik oluşturdu. Christened Anastigmat 1892’de optiklerin pozlama süresini fark edilir bir biçimde azalttı. İlk anastigmat mercek ise Zeiss tarafından üretilen f/4.5 açıklığına sahip “Protar”adlı mercekti.

1886’da Annuaire General International de la Photographie şöyle yazıyordu: “Dr. Rudolf’un eserini takip eden gelişme tam bir devrimdi. Aplanat’ın egemenliğini Anastigmat’ın egemenliği takip etti.” Tıpkı jelatin bromürün kolodyumun yerini alması gibi.<sup>26</sup>

Fotoğraf makinasındaki bir diğ er önemli gelişme ise; örtücülerin yapısındaki değışmelerdir. Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında pozlama basitçe mercek kapağına kaldırarak veya metal bir plakayı mercek silindirin içine kaydırarak yapılıyordu. Ancak ışıklama süresinin saniyenin altına indirgenmesi bir hızlandırıcı ve daha güvenilir bir mekanizma yapmayı gerekli kıldı. Bu mekanizma, kullanıcıya isteğ e göre bir hız yelpazesi sunarak ışıklama süresini doğ ru bir şekilde ayarlayan örtücü oldu.

En basit şekliyle Guerry tarafından icat edilen kanat örtücü (flap-shutter) plastik haznede biriken hava basıncıyla aktive olan bir yay aracılığıyla özellikle de portreler için uygun bir kullanım sağlayan mekanizmaydı. Daguerreyotype için icat edilen düşey örtücü ise (drop shutter) merceğ in önünde yer alıyor ve kayan bir ya da iki oluklu kesiciden oluşuyordu. Bu kategoride ayrıca dairesel hareketlerle merceğ in önünü yandan açan yan örtücüler (lateral shutter) ve merceğ i ortadan açan merkez örtücüler (central shutters) de kullanılmaktaydı.

1887’de Dallmeyer ve Beauchamp iris diyaframı prensibinden etkilener ek çoklu disk örtücü bir mercek üretti. Bir yay tarafından aktive edilen hava basınçlı bir durdurucusu olan örtücü, bugün bile bazı fotoğraf makinelerinde hala kullanılmaktadır.

1855’de Humbert de Molard tarafından kullanılan elle kurmalı makaralı perde örtücü (roller-blind shutter) bir yay aracılığıyla aktive edilen bir mekanizma sayesinde örtücünün

---

<sup>26</sup> A.g.e., s.235

aşağı inmesini sağlıyor ve saniyenin 1/15'i ve 1/80'i arasında değişen hızlarda çekim yapılmasına olanak tanıyordu.

Bilimsel gelişmeler devam ederken 19. yy başlarında tartışılan fotoğraf meclislerinde, fotoğrafın doğasında kendiliğindenlik mi yoksa kurgulanmış pozlar mı olmalıdır sorusu tartışılmaktaydı. Çünkü, fotoğrafın sağladığı yarar, bizim bakış açımızın kapasitesinin ötesine geçmeye zorlayarak gerçek olanı bir şekilde göstermektedir. Gerçek, olarak adlandırdığımız olgu bazen gerçek dışı olabilir. Örneğin, Lartigue'nin bir kadının merdivenden inişi gibi basit bir hareketin aniden yakalanışı, alışıldık temsillere uymadığı için gerçek olarak algılanması çok sıra dışı kalan imgeler üretebilir. 'Sokaktaki anlık çekimlerde insanların girdiği tuhaf pozisyonlara referansla J. M. Eder şöyle yazmıştı: "Daha yakından baktığımızda sanatta uzlaşım sal olarak sunulanlara asgari düzeyde bile denk düşmeyen en tuhaf çizgileri buluruz."<sup>27</sup> Bu tekniklerin ilk kullanılmaya başlandığı yıllarda insanlar bazen anlık fotoğraf modasını ayıpladılar, ancak bir süre sonra bu tarz fotoğrafların kendisi fotoğraf için bir ölçüt haline geleceklerdi.

### 2.1.3. Fotoğrafta Hız Sorunu ve Edweard Muybridge

19. yüzyılın büyük bir kısmında uzun pozlama süreleri nedeniyle sınırlı imkanlara sahip olan fotoğrafçılar, 1880'lerde anında çekilen enstantane fotoğraf sayesinde daha önce hiç görmedikleri şekilde nesnelere farklı biçimlerini keşfettiler. Bu keşif ile görüşün sürekliliğinde algılanamaz olan şeyler, fotoğrafik imgede gözlenebilir oldular. Bununla birlikte bu tekniği uygulayabilmek, hızın saptanmasındaki müdahale gereksinimi nedeniyle bir uzmanlığı da gerektirmeye başladı. Farklı hızdaki konuları fotoğraflayabilmek için, gelişmiş teknik yeterliliği gerekiyordu. Bu süreçte konu, fotoğrafçı ve olay arasında birbirlerine göre mükemmel eş zamanlılık seçilmesi ve uygulanması şart oldu.

Ancak aksine, 19. yüzyıl fotoğrafçıları ve fotoğraf tutkunları, hareketin kayda alınmasını çok fazla önemsemiyorlar, pozlama sürelerini hayatın kayıt edilmesinde yeterli buluyorlardı. Aslında fotoğrafın icadından bu yana insanlar, uzun pozlamanın, hareketin izlerinin; bulanık, anlaşılabilir ve tanımlanamaz görüntüler oluşturduğunu biliyorlardı. Pozlama süresini azaltarak nesnenin imgesini görünüşte hareketsizmiş gibi yakalamanın mümkün olacağı kısa sürede anlaşıldı. Zaman kısaldıkça nesnenin bulanık olmayan görüntüsünün yakalanması

<sup>27</sup> A.g.e., s.241



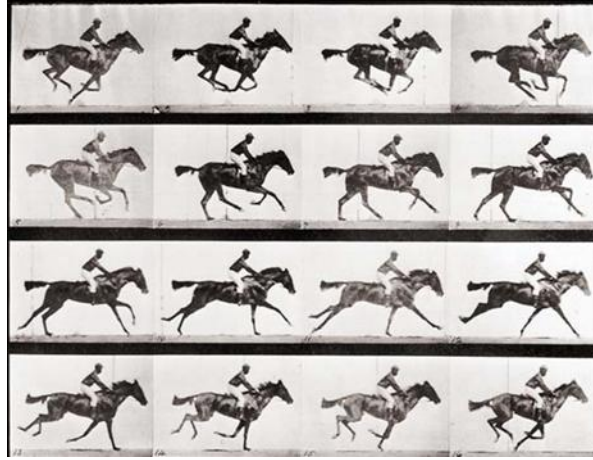
daha da kolaylaştı. Ancak bu çözümün uygulanması yaklaşık 40 yıl boyunca (1840-1880) fotoğrafik emülsiyondaki yetersiz hassasiyet, makinanın donanımındaki teknik yetersizlikler nedeniyle mümkün olamadı. Örneğin, Dorsay Müzesinde bulunan Nadar'ın Baudelaire portresinde, şair kıpırdamış ve görüntü flu olarak kayıt edilmiştir. Bu nedenle fotoğrafın ilk yıllarında bulanık görüntülerin hayalet sanıldığı şeklinde açıklamalar da bulunmaktadır.

19. yy'da gelişen dünya ile birlikte insanların hayatında hareket ve hız konuları önem kazandı. Fotoğraf tarihine bir amaç olarak olmasa da hız ile ilgili bir unsur olarak enstantane fotoğraf ifadesi girdi. Anlık çekimi mümkün kılan jelatin gümüş bromür emülsiyonunun 1880'lerde ortaya çıkışından kısa bir süre sonra ilk dikkat çekici ilerleme, Edward Muybridge'in 1876-1879'da kolodyum kaplı plakalar kullanarak yakaladığı bir atın hareketlerinin görüntülediği fotoğraf ile sağlandı. Bu görüntüler, daha sonra görsel gerçekliğin yeniden yapılanması sayılan sinema ile özdeşleştirilmiş olsa da hız ile ilgili çalışanların amaçları bu şekildeki bir sunumu hedeflemiyordu. Diğer yandan, farklı uygulayıcı ve teorisyenler bu probleme büyük ilgi duydular. Bunlar Louis Duco du Hauron (1864), Cook ve Bonelli (1863-1865) ve Henry Du Mont gibi bilim insanlarıydı. Henry Du Mont 1861 tarihli patentinin üzerine: "Hareket halindeki insanlar hareketlerinin tüm aşamalarıyla ve bu aşamaları birbirinden ayıran zaman aralıklarıyla yeniden üretilcekler"<sup>28</sup> diye yazarak hareketli görüntüye işaret etti. Ancak teknoloji henüz istenen yeterlilikte olmadığından, kavramsallaştırılabilen bütün bu projeler sadece teori olarak kalıyor, yeterli hızla çekilen gerçek enstantane fotoğrafların üretimi için zaman gerekiyordu.

Bu noktada, E.J. Muybridge'in "Animals Motion" isimli hayvan hareketlerini gösterdiği seri fotoğrafları, fotoğrafta hareketi belgeleme konusunda bir ilk oldu. Gerçekte Edward Muybridge'in aklındaki bu türden bir araştırma yapmak değildi. O, 1870'lerde post-romantik lirizmin etkisi altındaki Yosemite vadisi görüntüleri ile meşhur olmuş İngiliz kökenli Kaliforniyalı bir fotoğrafçıydı. Eski Kaliforniya valisi ve Central Pacific Railroad'un başkanı olan Leland Stanford ile 1872'de tanışması ve Muybridge'e koşan bir atın fotoğraflarını sipariş etmesi hareketin saptanmasında fotoğraf tarihinde büyük bir etki yaptı. Muybridge çektiği fotoğraflarla, Stanford ile Dr. John Isaack'ın tırıs giden bir atın her zaman bir ayağının yere değdiği konusunda girdikleri 25.000 dolarlık iddiayı çözmeyi hedeflemekteydi. Deneyler Muybridge'in eşinin sevgilisini vurup öldürmesi nedeniyle 1874 ve 1876 yılları arasında geliştirilemedi.

---

<sup>28</sup> A.g.e., s.245



Fotoğraf 2.E.J. Muybridge, Galloping Horse 1878

Muybridge, 1878'de Stanford'un Palo Talo'daki ahırında bir fotoğraf çekimi gerçekleştirdi. Slit-örtücülü bir düzenekle hazırlanmış, saniyenin 1/25'i kadar pozlama süresi veren, elektrikle tellerin aniden sert bir şekilde gerilmesiyle aktive edilen, 12 kameralık bir düzenek kurdu. Koşan bir atın istenilen anının fotoğraflandığından emin olmak için 12 resim çeken Muybridge, bir hareketin veya bir döngünün, zamandaki evrimini yakalayan kesin süreli ardışıklıklarını sağlayan bir çözüm geliştirdi. Sonuçta, Stanford iddiayı kazanmış ve böylece Muybridge, hareketi yeniden kurmaya yarayacak kavramsallaştırılmış bilgiyi kayıt altına almış oldu.

Muybridge'nin kurduğu düzenek, hareketin kayıt edilmesi konusunda ilgili olarak elde ettiği kesinlik ve hassasiyet nedeniyle, bilimsel ve sistematik çalışmalar için vazgeçilmez oldu. Ondan önce yapılan çalışmalarda fotoğraf tek bir anın şansa bağlı görüntüsünü içeriyordu. Muybridge'in sistemi, atın ayaklarının pozisyonlarını da gösterdiği için önemli bir temel oluşturdu. Örtücü, 1879'da patentlendi. Aynı yıllarda çoğu orijinal baskılardan oluşan "Hareket Halindeki Hayvanların Duruşları" adlı albümler yayınlanarak dağıtıldı.

Stanford'la yollarını ayırmasından sonra Muybridge, projesinin sınırlarını insanların, atların, büyük baş, diğer evcil ve vahşi hayvanların farklı hızlarda farklı hareketler sergilemeleri olarak belirledi. Bu işi gerçekleştirmek için Philadelphia Üniversitesi'yle bir sözleşme yaparak fotoğrafları 1884'te veterinerlik bölümünde veya bazen hayvanat bahçesinde Güzel Sanatlar Akademisi'nin işbirliğiyle (özellikle ressam Thomas Eakins) çekmeyi denedi. Böylelikle yaklaşık 20.000 adet enstanteneden oluşan negatif bir portfolyo elde etmiş oldu. Fotoğraflarda yer alan yürümek, koşmak, spor yapmak, oturmak, diz çökmek, zıplamak, eğilmek, taş atmak gibi tipik hareketleri içeren görüntülerin yanısıra çalışmada ayrıca ütü

yapan, çamaşır yıkayan, bahçe işleri ile uğraşan ve engelli insan hareketleri gibi hareketleri yapan kişilerde bulunabiliyordu. Erkek ve kadın modeller, zamanın tutucu anlayışına karşı olsa da sıklıkla sanatsal ve bilimsel nedenlerden dolayı çıplak olarak sunuluyordu. Bu imgelerden, plaka formundaki 781 adedi, jelatinli film baskısıyla (collotype printing) “Hayvan Hareketi” (Animal Locomotion) başlığı altında yayınlandı.

Hayvan Hareketi'nin, yüzyılın sonunda yarattığı etki, plakaların yüksek maliyetinden dolayı dağıtımını yeterli olmamasına rağmen çok büyüktü. Örneğin sanatçı Meissonier, Muybridge ve Marey'in çalışmalarının sonuçlarını gördükten sonra, resimlerinden ikisinde atların ayaklarının pozisyonlarını değiştirmiş ve hareket olgusu sanatta da yeni bir anlayışı beraberinde getirmiştir.

Muybridge'in çalışmaları, bilimsel olarak kabul görüp, sistematik araştırma alanına girdikten sonra 10 Aralık 1878'de Fransız dergisi La Nature'da yayınlandı. Hareket konusuyla yakından ilgilenen fizyolojist Marey, Muybridge'e kendi yöntemini kuşların uçuşu üzerinde bir tür “fotoğrafik silahla” uygulamasını önerdi. Bunun üzerine Muybridge bir seminer turuna başladı. 1881'de Paris'teyken Marey'le karşılaşmasının ardından Marey'in önerisiyle fizyolojik araştırmalara yöneldi. Ancak, Muybridge'nin amacında fotoğrafların arka arkaya sıralanarak tekrardan oluşturulması ve zamanın akışının tespiti yoktu. Dolayısıyla sonrasında sinematografi kavramı ile bağdaştırılmış olsa dahi Muybridge'in bu çabası sinemanın keşfinde göz ardı edilmiştir. Aynı dönemlerde Etienne-Jules Marey de Muybridge'in çalışmalarını görmüş ve fotoğrafı kendi çalışmalarında kullanma fikrine kapılmıştı.

#### **2.1.4. Hareketin Sürekli Kaydı ve Etienne-Jules Marey**

Etienne-Jules Marey, 5 Mart 1830'da Paris'te doğan Fransız bilim insanıdır. Ayrıca dönemin ünlü okulu College de France'ın seçkin fizyolojistlerinden biri olarak ünlenmiş, kan dolaşımı, insan hareketi ve atların hareketleri ile ilgili araştırmaları sürdürmüştür. Marey, Nadar ile arkadaş olmasına ve onun fotoğraf çalışmalarını bilmesine rağmen Muybridge'in işleri ile karşılaşmasına kadar fotoğrafı çalışmalarında kullanmayı düşünmemiştir. Ancak, başarısını ardışık durumdaki görüntülerin ve matematiğin de yardımı ile grafiksel çizgilere indirgenmiş metodunun fizyolojide uygulanabilirliğine borçluydu.

1878'de Muybridge'in çektiği atların seri fotoğraflarını gördüğünde Marey, fotoğrafın kaydetme özelliğinin kesinlik sağlayan bir enstrüman olabileceğini fark etti. 1881'de

Muybridge'in kullandığı yöntemi kendi çalışmalarına uyguladığında uğradığı hayal kırıklığı onu 1878'de formüle ettiği "fotoğrafik silah" yapma planını gerçekleştirme için motive etti.

Silah, 1881'in sonunda, Marey'in Naples'a yaptığı yıllık ziyareti esnasında imal edildi ve 1882'nin ilk aylarında kullanıldı. Marey, "Öldürücü hiçbir yanı olmayan ve uçan bir kuşun, koşan bir hayvanın resmini saniyenin 1/500'inden az sürede çeken fotoğrafik bir silahım var. Böyle bir hızı gerçekten hayal etmek mümkün mü bilmiyorum ama çok şaşırtıcı bir şey olduğu kesin" diye yazmıştı.<sup>29</sup> Silah, jelatin-gümüş bromür emülsiyonu uygulanmış, dönen plaka sayesinde ışığı saniyenin 1/720'si kadar pozlayabilirken, saniyede 12'lik bir imge dizisini çekebiliyordu. Ancak, imgelerin küçüklüğü ve güvenilmezliği nedeniyle bilimsel gereksinimleri bakımından fotoğrafik silahın yetersizlikleri, Marey'in düşüncelerini kavramlaştırma konusunda yeterli olamamıştı.

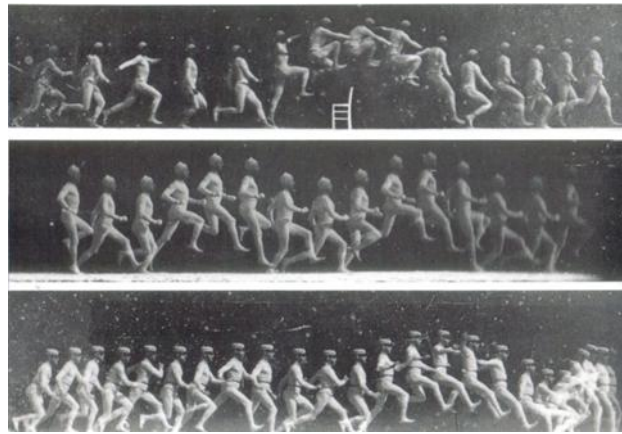
1883 Mayıs-Haziran arasında sabit-plakalı "kronotograf kamerası" adını verdiği makinası ile aynı plaka üzerinde bir dizi ardışık imgenin bir araya getirilmesi, belli hızda hareket eden bir dizi an boyunca mekânda bulunan canlıların farklı pozisyonlarının temsil edilmesi ile Marey amacına ulaşmış oldu. Muybridge'in yöntemi ile karşılaştırıldığında buradaki yenilik, tek bir kamera kullanılması, tek ve sabit bir lens aracılığıyla ardı ardına çekilen imgelerin birbiri üzerine eklenerek birleştirilmesinden oluşuyordu. Hareket hissini arttırabilmek adına, güçlü bir şekilde aydınlatılmış olan fotoğraf nesnesinin yüzeyde iz bırakmasını engelleyecek biçimde konumlandırılmış siyah bir zeminde hareket etmesini gerektiriyordu. Bu fotoğrafik alet basit bir kamera olarak değil, Marey'in Bois de Boulogne'de kurduğu ray üzerinde kayarak hareket edebilen arka planı karartılmış taşınabilir bir kabini andıran deneysel bir alan olarak düşünülmelidir. Marey'in Kronofotografi (chronophotographie) adını verdiği bu alet, 13x18 cm'lik plaka alabilen, çapı 1 metre olan diskleri ve dönme hızına göre belirlenen aralıklarda birçok penceresi olan özel bir örtücü sistemiyle donatılmış bir kameraydı.

Kronofotografi ile 1883-1887 yılları arasında taranan fotoğraf nesnelere, Marey'in fizyoloji alanındaki belli ilgi alanlarını da kapsayacak şekilde büyük bir çeşitlilik gösteriyordu. Fotoğraflar insanın yürüyüşü, koşuşu ve atlayışını gösteren imgelerin yanı sıra; yürüme, tırıs, dörtnala gidiş gibi atın farklı hareketlerinin görüntüleri, birçok kuşun uçuş anı ve düşen nesnelere, sallanan top vb. kinetik durumları da içermekteydi. 1890'dan sonra daha

<sup>29</sup> Michel FRİZOT, *A New History of Photography*, s.249

da özele inen çalışmalar kronofotografiyi çene hareketleri, nefes alma, bir geminin sabitlenmesi, bisiklet sürme gibi hareketleri de kapsar hale getirdi.

Bu çalışmaların ardından, uzuvları ve eklemleri üzerinde beyaz çizgiler bulunan siyah giyimli ve siyah arka plan üzerinde hareket eden bir adamın gösterildiği “geometrik kronofotografi” kavramı ortaya atıldı. Bu şekilde Marey, normalde öznenin genel şekli içinde gizli olan bilimsel açıdan yararlı bilgiyi, öznenin şeklini hareket eden nokta ve çizgilere indirgeyerek fondan ayırmayı başarmış oldu. Kronofotografılar ile yapılan deneylerde matematik kesinlik koşulları altında gerçekleştirildiği için hem zamanın hem de boyutun ölçümüne yönelik olarak hareketin orijinal çizgilerini ortaya koyuyor ve deneyciye ciddi bir kesinlik sağlıyorlardı.



Fotoğraf 3.Etienne-Jules Marey, 1880

Kronofotograf'ın, zamanında üzerinde fazla durulmamış olsa da, bir konsept olarak getirdiği yenilik üç alanda sıralanabilir: İlki; fotoğrafın her türden fenomenin bilimsel olarak kaydedilmesi amacıyla kullanılması, ikincisi; gerçek objelerin gerçek dışı hatta tuhaf resimlerinin üretimi ve son olarak; hareketi yeniden yaratma problemine yönelik aşamalı çözüm önerisiydi. Marey ve ondan sık sık övgüyle söz eden Albert Londe, üniversitedeki pozisyonları sayesinde fotoğrafçılığı resim yaratma komplekslerinden kurtararak, bu aracın güvenilir ve işe yarar bir laboratuvar metodu olarak kullanılabileceğini kabul ettirdiler.

Marey'in ürettiği bilimsel fotoğraflar hareketli objeleri, gözlerimizin algılayabileceği şekilde akıp, uçup giden bir görüntü olarak bedensizleştiriyor ve gerçek dışı görüntüler oluşturuyordu. Marey'in iki temel ana eserlerinde “Le Vol des Oiseaux” (The Flight of Birds) (Kuşların Uçuşu 1890) ve “Le Mouvement” (Hareket 1894) topladığı sayısız yayınına

rağmen, birbirinden ayrı ama birbirine çok yakın ve birlikte bir bütün oluşturan anların tek bir imgedeki birleşimi, dönemindeki bilim insanları tarafından göz ardı edilmiş ve hak ettiği felsefi ve şiirsel ilgiyi yirminci yüzyılın başında bulabilmiştir.

Aynı yıllarda, dönemin önemli felsefecilerinden olan ve “Sezgiçilik” akımının gelişmesinde öncü olan Bergson, özellikle süre felsefesine yaptığı vurgu ile tüm dünyada yankı bulmaktaydı. Bergson ve Marey, College de France’ta parapsikolojik fenomenlerin soruşturulması için aynı grupta çalışmaktaydılar. “Grouped’Etude de Phénomènes Psychiques” adını taşıyan grup ile psikoloji, biyoloji ve fiziğin kesiştiği bölgeyi keşfetmeye” çalışıyorlardı.<sup>30</sup>

Bergson, orijinal adı “Essai Sur Lesdonées De La Conscience” olan “Zaman ve Özgür İrade” makalesini, 1889’da Marey’in Kronofotograf’ları ünlü olduktan birkaç yıl sonra yazmıştı. Bu nedenle Rainbach, Bergson’un zaman ve süre üzerine yaptığı tespitlerde adını anmasa da Marey’in fotoğraflarından etkilendiğini düşünmektedir.<sup>31</sup> Marey’in fotoğraflarındaki fotoğrafik akış, Bergson’un süre tanımına imgesel bir benzerlik göstermektedir. Bergson’un Madde ve Bellek’te verdiği örnekte Marey’in koşucu fotoğraflarına gönderme yaparak zamanı şöyle açıklar:

“(…) Şimdi benim bilincimi ve onunla birlikte hayatın gereklerini onarın: çok uzaktan uzağa, her seferinde şeylerin içsel tarihinin devasa dönemlerini aşarak neredeyse anlık görünümeler elde edilir. Bu görünümeler bu kez renklidir. İyice belirginleşmiş renkleri, sonsuz sayıdaki temel tekrar ve değişimleri özet hale getirirler. Böylece bir koşucunun binlerce ardışık pozisyonu, gözümüzün algıladığı, sanatın kopya ettiği ve herkes için, koşan bir insan imgesi haline gelen tek bir sembolik tavrıda büzüşür. Bu tavra indirgenir. Zaman zaman çevremize yönelttiğimiz bakışımız, ancak çok sayıda tekrar ve içsel evrim etkisi kavrar. Bunlar da süresiz etkilerdir. Bunların sürekliliğini, uzam içindeki nesnelere atfettiğimiz nispi hareketlerle yeniden oluştururuz. Değişim her yerededir. Ama derinliğindedir; biz bu değişimi oraya buraya yerleştiririz, ama yüzeyde bırakırız; ve böylece hem nitelikleri bakımından istikrarlı hem de konumları bakımından hareketli cisimler oluştururuz. Basit bir değişimin içinde, bizce evrensel dönüşüm yer almaktadır.”<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Anson RABİNBACH, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, s.111

<sup>31</sup> A.g.e., s.110

<sup>32</sup> Henri BERGSON, *Madde ve Bellek*, s.154

Bergson'un açıklamalarından da anlaşılacağı gibi fotoğraftaki görsel hareketinin felsefeciyi derinden etkilediği kesindir. Ancak Bergson, zamanın sürekli görüntülerinin fotoğraflardaki sembolik karşılığının, zamanın akışı ile ilgili olan süre kavramına uymadığını, bu görüntülerin süresiz etkiler olduğunu belirtmektedir. Bergson'un Marey'den aldığı ilhamla, Muybridge'in de görüntüleri ile açtığı yolda, sinematografi kavramını ilk kez kullandığı görülmektedir.

### 2.1.5. Anlık Pozların Çoğaltılmasında Hareketli Görüntü ve Sinematografi

19. yy'in sonlarında, fotoğrafta hareket eden görüntünün kayıt edilmesinin ardından bu görüntülerin ardarda dizilerek oynatılması çalışmaları hızlandı. Hatta bununla ilgili olarak "felsefi oyuncaklar" ya da "optik oyuncaklar" adı verilen bu aygıtlarla, durağan yüzey üzerinde görüntülerin hareket etkisi yaratacak biçimde yansıtıldığı görülmektedir.<sup>33</sup>

Muybridge, koşan atın seri fotoğraflarının yanısıra yeni bir eğlenme biçimini de ortaya çıkaracak olan, hareketli görüntüyü yansıtan "Zoepraksinoskop" (zoopraxiscope) adlı aleti de geliştirmiştir. Marey'in açılan ve kapanan bir eli gösteren görüntülerden oluşan ilk filmi ise 1889'da yayımlandı.

Marey'in ve Muybridge'nin çalışmalarını takiben fotoğrafçı Albert Londeise, çok mercekli tek bir kamera kullanmak suretiyle Muybridge'in ardışıklar yöntemini benimsediği 13x18cm plakaların üstünde 3x3 cm'lik boyutlarda daire şeklinde yerleştirilmiş 9 mercek ile, saat mekanizması şeklinde düzenlenmiş dönen bir diskten oluşanve dokuz dairesel baskıyla sınırlı olan resim frekansı ile titreme, epileptik ataklar ve histeri gibi patolojik hareketleri kaydetmeyi başarmıştır.

Lissa'da yaşayan Prusyalı fotoğrafçı Ottomar Anschütz de fotoğraf hızı ile ilgili çalışmıştır. 1882'den başlayarak çektiği enstantane fotoğraflarda kendi icadı olan makara-perdeli örtücü ile adını duyurmuştur. 1885'ten itibaren Muybridge'in görüntülerine benzeyen, "electrotachyscope" adını verdiği alet ile sinemaya katkı sağladı. Bu alet, dizi oluşturan fotoğrafın, döngüsel projeksiyonunu ve hareketin bir ya da iki saniyesini gösterebiliyordu. Sistem, görmenin sürekliliği kuralına göre işliyordu. Çünkü görme

<sup>33</sup> Levent KILIÇ, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi** s.189

sistemimiz bir hareket sürecinin belli durumlarından oluşan sabit görüntüleri ardı ardına algıladığında yanlısamalı hareketi elde edebilirdi.<sup>34</sup>

İngiliz A. M. Worthington ise 1894'te su ve süt karışımı içine düşen topu görüntüleyerek türbülans halkasını anlık pozlamayı başardı. Worthington'un yöntemine göre, fotoğraf ve çarpmanın aynı anda gerçekleşmesi için başka bir topun daha eş zamanlı olarak düşmesi gerekmektedir. Bu ikinci top kıvılcım yaratarak, konuyu aydınlatıyor ve anlık görüntüyü oluşturuyordu. Worthington, topun girişi ve halkanın oluşumu ile pozlama anını koordine ederek birbirinden bağımsız bir dizi imge elde etti. Görüntüler sinematografik bir türde süregelen imge dizileri illüzyonu yaratıyordu. Ayrıca, Worthington 1908 yılında "A Study of Splashes" kitabını basarak Splash fotoğrafını da başlangıcını oluşturdu.<sup>35</sup>

Çok küçük bir zaman aralığında sayısız enstantane fotoğraf üretme problemi, yüksek hızda hareket eden bir nesneyi yakalama sorunuyla neredeyse aynı çabaları gerektiriyordu. Ernst Mach, bu anlamda hiperbolik şok-dalgasını fotoğraflamak için ilk deneylerini 1886'da yürütmüştü. 1888'de Prag'da karanlık ortamda (kamera örtücüsü açık bir şekildeyken) kurşunun tam merceğin önünden geçtiği anda aşırı derecede kısa bir ışık anı yakalamak için, iki dikey tel arasında fotoğrafta görünür olan kısa devre üreten kıvılcım kullandı. Mach tarafından dağıtılan fotoğraflar, şok dalgaları ve takipçi dalgalarda varyasyonlar gösteriyordu.

Thomas Alva Edison ve asistanı William Kennedy Laurie Dickson, Estman'ın ürettiği filmi kullanarak hareketli görüntüyü kaydetmeyi sağlayan "kinetograf" aletini ve çekilen filmin gösterimini sağlayan "kinetoskop" adını verdikleri aygıtları üretmişlerdi. 1894 yılında ise, kinetoskopların yer aldığı bir salon açılmış, burada halka açık ilk hareketli görüntü gösterisi gerçekleşmiştir. Bu gösteriyi izleyen fotoğrafçı ve ressam Antoine Lumière, oğullarına görüntüyü dışarı taşıyarak daha iyi bir makine yapabileceklerini söyleyerek onları teşvik etmiş, 22 Mart 1895'te Fransa'da gösterilen filmin ardından aygıtı Latince'de "hareketi yazma" anlamına gelen "Cinematographe" (sinematografi) adını vermişlerdir. Ancak sinematografi kavramını ilk kez kullanan Bergson, imaj denen enstantane kesitleri kimliksiz, tekbiçimli, soyut, görünmez olarak nitelerken, aygıtın 'içinde' ve 'aracılığıyla' imajların akıp geçirildiği bir hareket ya da zamanın gerçeği yansıtamayacağını aktarıyor ve

<sup>34</sup> A.g.e., s.193

<sup>35</sup> <http://hiviz.org/hsi/splashes/history.htm>



sinemanın bize sahte bir hareket sağladığını söylüyordu.<sup>36</sup> Lumière Kardeşler, 1895 yılında “La Sortie des Usines Lumière”(Lumière Fabrikaları’ndan Çıkış) adlı film gösterimi ile fabrikadan çıkan insanları gösterime sundular. Böylece durağan görüntü hareketli görüntüye dönüşmüş oldu. Hareketli görüntünün kaydında önemli bir iş başarmalarına rağmen sinematografinin öncüsü olmak bakımından Marey ve Muybridge isimleri Lumière Kardeşlere göre geride kaldı.

Ancak, Bergson ve Deleuze’ün de aktardığı gibi; anlar içinde hareketi ve olayı temsil edebilecek seçilmiş bir anın, hareketi ve daha da ileri giderek hayatı temsil etmesi olanaksızdır. Bergson, sinemanın da bunu yapamayacağını savunmakta ve hafızamızın da bu şekilde çalıştığını bildirmektedir. Fakat, Bergson’un sinema tasviri bu gün anladığımız anlamdaki bir sinema değildir.

## 2.2. 19 YY.da Hareket ve Zaman Algısı

19. yy’da Endüstri Devrimi’nin ardından üretilen makinaların yardımıyla daha hızlı bir yaşam tasarımı oluştu. Modern teknoloji ile birlikte seri imalatla ürünler, yığınlar halinde üretilmeye ve çoğalarak yaşamı kolaylaştırmaya başladı. Yeni teknoloji gerçekten de yepyeni bir dünyanın kapılarını araladı. Ulaşım araçlarının hızlanması ile dünyaya bakış açısı değişti, yaşam eskiye göre daha hızla akmaya başladı.

Dönemin ünlü şairi Baudelaire, zaman kavrayışındaki bu farklılaşmayı en iyi aktaran sanatçılardan biridir. Baudelaire’e göre; yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. ‘Şimdi’, hemen ardından ‘geçmiş’ olacaktır. Dolayısıyla şaire göre modernite “en yeni antikite”den başka bir şey değildir. Baudelaire’de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır.<sup>37</sup>

Baudelaire’in Paris Sıkıntısı adlı eserinde modernliğin yaydığı bu bunalımı yabancılaşmayı, zamanın akışının ardındaki durağanlığı görebiliriz. Baudelaire kitabında bir bohem, dandy ve flâneur gibi zamanın akışını duyumsamaktan hoşlanmaz ama zamanın

<sup>36</sup> Henri BERGSON, *Creative Evolution*, s.324

<sup>37</sup> Charles BAUDELAIRE, *Modern Hayatın Ressamı*, 89-91

akışını ve onun estetiğini kuramlaştırır. Ona göre zaman, “hayatın ve sanatın kara katilidir”. Ancak, sanat bu ‘kara katil’e teslim olmaz, ona direnir. Çünkü “sanat uzun, zaman kısadır.”<sup>38</sup>

Fransa’da durum böyle iken Almanya’da da kimi pesimistler Batı dünyasının çöküntüye girdiğini düşünüyorlardı. Ancak, Fransa’da bazı pozitif görüşlü düşünürler, materyalizmin biçimlendirdiği sosyal yönün değiştirilmesi gerektiğine değiniyorlardı. Henri Bergson “Evolution Creatrice” (Yaratıcı Evrim)de materyalizmi kesin olarak reddediyor ve sanat eserini doğuran ‘sezgi’yi esas değer olarak ortaya atıyordu.<sup>39</sup> Sanatta hareketin şekillendirdiği Fütürizm akımının gelişiminde de teknolojinin, felsefi görüşlerin yanısıra, fotoğraftaki gelişmeler de sürece ilham kaynağı oldu.

### 2.2.1. Hareketin Sanata Etkisi: Fütürizm ve Anton Giulio Bragaglia

1909 yılına kadar fütürizm teoloji ile ilgili bir kavram olarak kullanılırken, bu tarihten sonra bir kültür akımının adı olarak anılmaya başlandı. Akım, Paris’te yayımlanan “Le Figaro” gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, İtalyan şair Marinetti tarafından kaleme alınarak tüm dünyaya tanıtıldı. Bir çağrı niteliği taşıyan manifesto, etkili bir dille, geçmişin tüm bağlarından kopararak hızı, saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, teknoloji ile kuşatılmış bir dünyanın müjdesini veriyordu. Sanatsal konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçen sanatçıların en önemli çalışma konuları ise, devinim olarak yorumladıkları hız kavramıydı. Bu bağlamda İtalyan fütüristleri, hız estetiğine, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktalayıcı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni izlenimci diviyonizme başvurmuşlardır. Bu sanatçılar, Edward Muybridge ve Etienne Jules Marey gibi fotoğrafçıların hareketin kaydını yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Fütürist estetiğin ana konusu, klasik zaman akışının yadsınarak “eşzamanlı” bir bakış açısıyla zamandışı bir mekan yaratma çabasını içermektedir.

Fütürist genç sanatçıların lideri konumundaki ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni’nin 1910 yılında kaleme aldığı “Fütürist Resim: Teknik Manifesto”da genç fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir. Söz konusu bu

<sup>38</sup> A.g.e.,89-91

<sup>39</sup> Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, s.555

teknik manifesto, fütüristlerin de dönemin birçok başka sanatçısı gibi ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'dan (1859-1914) yoğun bir biçimde etkilendiklerini ortaya koyar. Bergson'un "Elen Vital" (Yaşam Çoskusu) kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki fütüristleri cezbetmiştir.

Fütürist sanatçıların zaman ve enerjinin temsiliyle ilgili sorununun ortaya çıkışına dek Marey'in kronofotografçılığı ilgi odağı olmaya devam etti. Marey'in yazıları İtalya'da basılırken Boccioni, Bergson'un çalışmalarından haberdardı.

Ancak, fütürist resimlerdeki fikirler sadece hareketin yapı çözümüyle sınırlı değildi. Aksine bu fikirler resim alanında hızın etkisiyle yaşamsal bir gücü aktive etmeyi hedefliyordu. Boccioni'nin 1911'deki "Aklın Halleri" adlı üç resmi, Marey tarzında hareketin optik taranması ile imgenin aşkınsal durumlarını sergilemekteydi. Bununla birlikte Boccioni'nin, yanısıra Severini "Dansçının Dinamizmi"(1912) ve Balla "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi"(1912) gibi ressamların da üzerinde çalıştığı dinamizm etkili resimler, kronofotografik özellikler taşımaktaydı. Biçimlerin yeniden taklidi, hareketin optik yapı çözümünü sağlamak için değil, daha çok resimde kinetik fenomenin yaşamsal yoğunluğunu çağrıştırmak için sunulmuştu.<sup>40</sup>

Öncelikle hareketin fotografik ayrıştırılması temelli olduğu görülen tüm fütürist resimler arasında, at ayakları resimlerinin üst üste eklenmesine açıkça atıfta bulunan Russolo'nun "Bir Kadının Hareketlerinin Plastik Sentezi" (1912), Boccioni'nin "Elastikiyet"i (1912) ve Balla'nın "Balkonda Koşan Küçük Kız"ı (1912), Marey'in geometrik kronofotografına en yakın olanlardır. Aslında tüm bu resimler, hızın tercümesini amaçlayan bir dil olarak, hareketin literal bir şekilde krono-fotografik ayrıştırılmasını içeren kübist veya noktacı (pointillist) stillerde yaratıldılar. Bu yılların en popüler kronofotografik resmi, Marey'e çok şey borcu olduğunu geç fark eden Marcel Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" isimli tablosudur. (1911-1912).

Anton Giulio ve Arturo Bragaglia kardeşler ise 1911 yılının mayıs ayında siyah arka plan üzerinde süregelen hareket kayıtları ürettikleri foto-dinamizm etkileri taşıyan fotoğrafları, fütürizmin önemli örnekleri arasında sayılmaktadır. Bunlar kronofotograf olarak

<sup>40</sup> Michel FRİZOT, **A New History of Photography**, s.254-255

değerlendirilmese de hareketin tüm akışını gösteren uzun pozlamalar olarak fütürist örnekler içinde yerlerini aldılar. Bragaglia kardeşlerin fotoğrafları, akan bir zamanın görselleştirildiği düzensiz bir hareketin izlenimi duygusunu veriyordu. Şubat 1913'te Boccioni, Balla ve Russolo, foto-dinamizm çalışmalarında yer aldılar. Kısa bir zaman sonra Anton Giulio Bragaglia, hareket fotoğrafçılığı ile ilgili olarak, Marey'in kronofotografçılığıyla ilişkisini vurguladığı ancak farklılığını da sesli bir şekilde ilan eden fütürist foto-dinamizmin manifestosunu yayınladı. Bragaglia, Marey'in imgelerinin hareketsiz görülen her pozunun net olması nedeniyle, statik bir doğası olduğunu düşünmekte ve hareketli dünyadaki akan görüntüleri savunmaktaydı. Rodin'in argümanını enstantaneye karşı kullanan ve ardışık pozlar yerine dinamik süreğenliği öven Bragaglia, "Saçma bir şekilde canlı hareketleri kısık ve boğan hazır resmi ya da fotoğrafı reddediyor ve hor görüyoruz." şeklinde aktarmaktadır.<sup>41</sup>



Fotoğraf 4. Anton Giulio Bragaglia, Violonchelista, 1913

Anton Giulio Bragaglia'nın Haziran 1913'te yayınlanan "Foto dinamismo Futurista" eserinin girişinde, kronofotografa karşı oluşturduğu bazı argümanlardan sonra, anın duraklatılmasından ziyade yolu, yörüngeyi üstün bir konumda gördüğünü ve "kronofotografin yaptığı gibi sadece başlangıçta, sonda, ya da ortada bir noktada değil, aksine süreğen bir biçimde baştan sona bir eylemi oluşturan ara hareketlerin durumunu da resmedebildiğini aktardı.<sup>42</sup> Bragaglia'nın fotoğraflarında çok yönlü ışıklandırma ya da ardışık hareketin sağladığı kaymalarla devinimlerin ard zamanlı anları "eşzamanlı" biçimde aktarılmaya çalışılmıştır. Bragaglia, "dinamik devinim" adını verdiği kavramsal çalışmasını 1913 yılında "fütürist fotodinamizm" bildirgesinde yayınlamıştır.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> A.g.e., s.254

<sup>42</sup> A.g.e., s.255

<sup>43</sup> www.halksahnesi.org/futurist-tiyatro, M.BRAUNECK, **Fütürist Tiyatro**, s.177-180

Ancak Bragaglia'nın yarı silik imgeleriyle fütürist hareket içinde çoğunluğu oluşturan ve eserlerini biçim üzerine kurma ihtiyacı olan ressamlar arasında destek bulabildiği söylenemez. Sonuçta Bragaglia Kardeşler 1913'ün ortasından itibaren fütürist gruptan dışlanır. Hareketin elle tutulamaz temsiline yakın kişi olan Boccioni bile daha net ve tanımlanmış kütlelerle çalışmayı tercih etmiş ve çalışmalarında kübizme yaklaşan plastik dinamizmi benimsemiştir. Anton Giulio ve Arturo Bragaglia'nın kısa ömürlü araştırmaları, Marey'in ressamların kullanımına uygun çoklu imge modelinin yerini alamamasının üzerine Anton Giulio Bragaglia sahne ve sinemada yönetmenliğe geri dönmüştür.

Fütürizmde, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra hareketin yeniden güçlenmesi ile enerji ve hız imgelerinin kullanılmasına devam edildi. Bir çok fütürist, fotoğrafçılıkta fotomontajlar, rayogramlar, imgelerin üst üste çekimleri gibi avangart uygulamaları da içeren esnek bir ortam buldular. Fotoğraf stüdyosu açmış olan ve üst üste imge çekimleriyle fütürist portreler yapan Arturo Bragaglia tekrar 1929'da foto-dinamiklere başladı. Aslında buradaki amaç hüküm sürmekte olan foto-dinamizmin öne çıkan görsel etkisini vurgulamak değil; fütürist çalışmanın temelini oluşturan, hayatın varlığını anlatabilecek enerji, hız ve hareket gibi görselleştirilmeye uygun güçlerin aktarılması düşüncesidir.

Bunun yanı sıra ileri tarihlerde Schlemmer'in ve Lux Feininger'in Bauhaus ışık şovlarına (1926-1927) dayanan fotoğraflarında da karanlıkta çoklu pozlamalar ile oluşturulan süreğin izlerin kombinasyonları foto-dinamizmin yeniden yükselişini sağladı. Ancak bu teknikler artık fütürizmin etkilediği sanatsal ortamla sınırlı değildi. Hatta Konstrüktivizmde görülen durgun fotoğraflar film kareleri gibi görülmeye, filmler ise durağan fotoğraf çekimleri ile yapılmaya başlandı.<sup>44</sup>

Hayatın akışını aktarmakta her yolu deneyen fütüristler yeni yol açma çabası içerisine girdiler. Dublör pilot Masoero, hava fotoğrafçılığının foto-dinamizminin bir uzantısı olduğu düşüncesini savunarak, hız duygulanımını saf formunda verebilecek uçuş süresince fotoğraf çekti. 1935'te üst üste fotoğraf çekimleriyle hareket efektlerini tamamladı.

Yüzyılın sonunda fotoğrafçılık hız nosyonuyla çeşitli şekillerde birleşmişti. Fotoğraf emülsiyonlarının hassaslıklarındaki ilerleme sayesinde verilmek istenen hızın mümkün bir hale gelmesiyle fotografik hızın kullanımı ön plana çıktı. İlk başlarda önce enstantaneye tabi

<sup>44</sup> David CAMPANY, **Photography and Cinema**, s. 31

hız ve ardışık çekim yapabilme hızı söz konusuken, ardından sinematografin hız konusu gündeme gelmiştir.

Bu gerçek, perdenin açılışı ile fotoğrafı çekilmek istenen olgunun ya da onun bir anının ortaya çıkışının net bir şekilde saptanabilirliği veya ikilinin eş zamanlılığının kayıt altına alınabilme çabasıydı. Bu çaba sonucunda 1920'li yıllarda fotoğraf makinasının, zamanın istendiğinde kontrol edilebileceği bir alet olarak görülmesine yol açtı. 1930'da Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde Harold Edgerton, hareketi aydınlatmak için sürekli açık perde ile tekrarlanan ultra hızlı flashlar kullandığında, Marey'in yönteminin değeri bir kez daha anlaşılmıştı. Bu noktadan sonra, fotoğrafçılığın zamanın kaydı ile ilgili başarısı, konu ile perde hızı arasındaki ilişki bakımından mümkün olan en yüksek hızın kullanımında değil, seçili konunun değişkenlerine göre belirlenen fotoğrafik hızın seçiminde olduğu anlaşıldı.

Sonuçta birçok sanatçı, ardışık formlar ve eylemlerin görüntülerinin paylaşımıyla kodlanmış temsillerde gizli bulunan, kurallarla ilgili değişikliklerin tam olarak farkına varmışlardır. Fotoğrafın hayatın içindeki akan zamanı saptayabilme yeteneği sayesinde yeni estetik algılar da gelişti. Bu yeni durumun sadece fotoğrafçıların değil başka birçok insanın da yaşama bakış açısını değiştirdiği görülmektedir. Örneğin, dansçı Isadora Duncan modern dansın özgürleştirilmiş dünyasını keşfetmiş ve şair Gertrude Stein hareket dolu zaman-mekan düşüncesine bu sayede ulaşmış gibi görünmektedir. Anlaşılacağı gibi; fotoğrafta hızın aktarılması ile birlikte birçok farklı alanın ve kişilerin yeni bir bakış açısı kazanması, zamanın yeni estetik algısı fütürizmde görselleşmiş ve ifade edilmiştir.

### 2.2.2. Yokluğun Mevcudiyeti ve Eugene Atget

Jean Eugène Auguste Atget, 12 Şubat 1857 'de Bordeaux, Fransa'da doğdu. Denizcilik, aktörlük ve ressamlık gibi farklı işleri denedikten sonra otuzlu yaşların ortasında fotoğrafçı olmaya karar verdi. 1892'de, atölyesine "sanatçılar için belgeler" diye bir tabela asmış ve sanatçılar için fotoğraflar üretmiştir.<sup>45</sup> Bu yıllarda Paris'te Baron Haussman, bir komisyon kurarak şehrin yeniden inşa sürecini kayıt altına almak istemişti. Paris şehir konseyi tarafından bir araya gelenler, şehrin tarihsel kısımlarını belgelemeye başladılar. Bu konuyla ilgili Atget'e görev verdiler. Atget, eski Paris olarak adlandırılan bölgenin 1789 ve öncesine

<sup>45</sup> Michel FRIZOT, **A New History of Photography**, s.402

ait kısımlarını sistematik biçimde fotoğraflamaya başladı. Bunun yanı sıra tarih derneği, müzeler, kütüphaneler gibi kurumlar onun çalışmasına ticari sanat okulları aracılığı ile dahil oldular.

Atget'in, Paris'in çok farklı yönlerini gösteren fotoğraflarını bir sınıflamaya tabi tutmak istediğimizde bu fotoğrafların 19. yy topografik fotoğrafçılığı ile 20. yy belgesel fotoğraf sanatı arasında bir köprü kurduğu görülebilir. O, sadece Paris'in meydanlarını, köprülerini ve muhteşem binalarını çekmemiş; bunun yanısıra, Fransız devriminin öncesine tarihlenen dar sokakları, meyhaneleri, mağazaları, vitrinleri de göstermiştir. Profesyonel meslektaşlarının tersine o, bağımsız çalışmayı tercih ettiği için makinasını çok daha özgür biçimde kullanabilmiş, neyi çekeceğine kendisi karar vermiştir. Bu nedenle onun fotoğraflarında bahçeleri, merdiven boşluklarını, binaların iç mimarisini, zaman zaman küçük esnaf satıcıları, dilencileri ve hatta hayat kadınlarını dahi görmek mümkündür.

1899'da asistanı ve sevgilisi Valentin ile Man Ray'in de oturduğu sanatçıların toplanma noktası olan bölgede beşinci katta bir daireye taşınır. Atget, eski tekniklerle yürüttüğü fotoğraf çekme işine burada da devam eder. Makinasının eski olması nedeniyle Man Ray ona Leica'sını vermeyi teklif etse de Atget makinanın "çok fazla hızlı olduğunu söyleyerek onu reddedecektir."<sup>46</sup> Man Ray, Atget'in fotoğraflarının mütevazı bir koleksiyonunu yaparak onu asistanı Bernice Abbot ile tanıştır. Abbot, 1925'den itibaren fotoğrafçıyı stüdyosunda bir çok kez ziyaret etmiş, mütevazı bütçesi ile baskılarını satın almış ve tanınmayan sanatçıyı diğer sanatçılara tanıtmıştır. Abbott, André Breton'un yardımıyla 1927'de Atget'in bazı fotoğraflarının "La Révolution Surréaliste" (Surrealist Devrim) adlı dergide basılmasına yardım eder. Sürealizmin öncülerinden olan Man Ray, Atget'in fotoğraflarında gördüğü Dada ve sürrealizmi andıran imgeleri ön plana çıkarmıştır. Ancak Atget, fotoğraflarının bu şekilde anılmasından pek hoşnut olmamış ve her türden yanlış anlamayı engellemek için gazeteye basılan resimlerinde isminin gizlenmesini istemiştir. Bu itirazını "resimlerim hiçbir şey değil sadece belgedir" diye aktardığı görülmektedir.<sup>47</sup> 1930'da Abott kendi arşivindeki fotoğraflardan oluşan Atget'in ilk yayımını gerçekleştirir. Bir süre sonra Atget'in kitabına hayran kalan Walter Benjamin, fotoğrafların sürrealist fotoğrafçılığın ilk örnekleri olduğunu aktarmış ve Atget'in fotoğraflarından söz ettiği o ünlü tarihsel yazısını yazmıştır. Atget'in ünü böylece yayılmış ve 1960'ların sonlarından itibaren birçok çalışmanın konusu olmuştur.

<sup>46</sup> Nazif TOPÇUOĞLU, **Fotoğraflar Gösterir Ama**, s. 29

<sup>47</sup> Andreas KRASE, **Atget**, s.28

Dönemin birçok fotoğrafçısının ve yazarının, o, aksini savunsa da- Atget'in işlerinin sürreal etkiler taşıdığını bildirmeleri oldukça ilginçtir. Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihi"nde Atget'in Paris fotoğrafları için, "sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçirebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örnekleridir" diye yazar.<sup>48</sup> Benjamin'e göre bu fotoğraflar, gerçekliğin havasını (aura'sını) batmakta olan bir gemiden su atar gibi boşaltırlar. Bu fotoğraflarda tinsel havadan kurtularak özgürleşen nesnelere bakarız aslında. Nesne kendi kabuğundan çıkar, tinsel hava (aura) yok olur. Ama bu fotoğrafların dikkat çeken özelliği ıssız oluşlarıdır. Yalnız değildirler ama ruhları sanki; bu fotoğraflardaki kent gibi, yeni kiracısını bekleyen bir daire gibi ıssızdır."<sup>49</sup>



Fotoğraf 5. Eugene Atget, Coin de la Rue Valette et Pantheon, 1925

Benjamin'e göre; Eugène Atget'in büyüklüğü işte burada yatar: "Atget, nesnenin auradan kurtuluşunu başlatmıştır. Atget'in fotoğraflarındaki en önemli nokta boşluktur. Yarattığı boşluk, auranın önemini azaltmış, sanat eserinin biricikliğini kuşkuya yöneltmiştir."<sup>50</sup>

Atget'in eserinde gördüğümüz boş ve insansız sahneler izleyicisine olmayan kalabalıkları düşündürmektedir.<sup>51</sup> Benjamin'e göre Atget'in fotoğraflarında vurguladığı boşluk, insan ve çevresi ile ilgili yararlı bir yabancılaşma sahnesi kurmaktadır. Öznenin fotoğrafta her zaman daha fazla önem taşıdığı dönemlerde, bir figür olarak yok olması, devamında mevcudiyet-yokluk ilişkisini sorgulatan bir şeydir. Bu durum nesnenin auradan bağımsızlaşmasının

<sup>48</sup> Walter BENJAMİN, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 23

<sup>49</sup> A.g.e., s.26

<sup>50</sup> Sanat Dünyamız, **Fotoğraf Nerede Biter**, s. 124

<sup>51</sup> Shepherd STEİNER, **Reading Reading in Benjamin's "Little of Photography"** s.11



yolunun açılmasına kaynaklık eder. Mevcudiyetin yokluğu bu anlamda “varolma” (Being) ile “varolan” (being) kavramlarının ayrımını çağırıştırır.

Barthes ise Atget fotoğraflarında saptadığının sadece nesnenin yokluğu olmadığını aktarır, bu fotoğrafların bir ve aynı hareketle nesnenin gerçekten varolmuş olduğu ve onun görüldüğü yerde bulunmuş olduğu gerçeğini aynı anda gösterdiğini vurgular. Bu anlamda Barthes için fotoğraf bir sanrıya dönüşür, bir yandan “orada değil” diğer yandan “ama gerçekten oradaydı” ikiliğiyle gerçekliğe sürtülmüş delilik olarak bir görüntü halini alır.<sup>52</sup>

Atget’in fotoğraflarındaki insansız Paris sokakları, bizi unutulmuş soruya tekrar yönlendirmektedir: bu fotoğraflar, bakarı “orada gerçekten var olan ne?” sorusu ile karşı karşıya bırakır. Unutulan “varlık nedir?” sorusudur. Ancak, bu kartezyen düşüncenin öngördüğü gibi aşkınsal varlığın merkezde olduğu bir perspektiften sorulan varoluş sorusu değil, aksine zamanda varolan bir şey olarak “varlık nedir?” sorusu olmalıdır.

Bilindiği gibi Kartezyen düşüncenin mimarı Descartes ile birlikte insan, “varolanın bağıntısal merkezi” olup çıkmış, aynı zamanda “varolan” da artık bir nesneye, merkezdeki insan perspektifinden bakılan şeye dönüşmüştür. Bu perspektif, bir diğer deyişle “teorik bilinç” dünyayı insan/özmeden ayrı ve onun karşısında duran donuk bir resim ya da model olarak kavrar. Bunlar Heidegger felsefesinde de saptanan, modern dönemin özellikle teknolojik düşünce şeklinde insan merkezliliğın temel sorunlarıdır.

Heidegger, *Metafizik Nedir?* adlı eserinde, “neden varlık hep var da, hiçlik yok?” sorusunu sorar ve varlığın temel olarak sonlu olduğunu ve hiçlik tarafından sınırlandırıldığını söyler. Varlıkların bir arada oluşlarının anlamı, daima hiçliğin tehdidi altındadır. Bu tehdit bize hiçliğin, varlığın diğer gizil görünüşü olarak, en az varlık kadar var olduğunu göstermeye niyetlidir. Bizce, Atget’in fotoğraflarındaki büyü bu noktada başlar. Her gün yoğun bir insan trafiği ile dolup taşan Paris sokaklarının ilk defa Atget tarafından bomboş gösterilmesi, modern insana, kendisinin merkezde olmadığı varlıkla/yoklukla yüz yüze getiren ve pek de hoşnut edici olmayan bir deneyim yaşatır. Sokaklarındaki canlılık, hareket ve akışla karakterize olan şehir, bunlar olmadan görmek sarsıcı bir hiçlik deneyimi olduğu kadar, varlığın asli niteliğinin zamansallık olduğunu da belirgin bir şekilde hissettirir. Çünkü hareketin, canlılığın, akışın yokluğunda, zamanın adeta bir anda takılıp kalışı, duruşu vuku

<sup>52</sup> Roland BARTHES, *Camera Lucida*, s.104

bulur. Mevcudiyet mekandan silinirse orada zaman durur, sonlanır. O halde yukarda söz ettiğimiz anlamını yitiren, unutulmuş “varlık” sorusuna ancak bu şekilde, yani zamansallık perspektifinden bakılıp, cevap aranmalıdır.

Hiçlikle birlikte düşünmemiz gereken varlık, zorunlu olarak bir başlangıç noktasından yoksundur, sonsuzlukla nitelendirilir. Sonsuz varlığı düşünebilme yetisi, geleneği sonsuz özne açmazına götürmüştü. Ancak böylesi bir özne kendinde imkansızdır. Çünkü özne sonsuz ise hem başlangıç olmak ve hem de sonsuzluğu dışlamak zorundadır. Sonsuzluk ise kendisini üstlenebilecek bir özneye sahip değildir. Oysa Heidegger, “varlık zamandır” kavrayışını ortaya koyarak, oluş halindeki varlıkla, bir başkya deyişle zamansal varlıkla, bir aradalığımızı hem ona ait hem de onunla aynı oluşumuza dikkat çekmektedir.

İşte Atget’in insansız fotoğraflarının rahatsız ediciliğinde bize kendini hissettiren şey, hiçlik dolayimli varlığın kendisidir. Bu sokakları insansız fotoğraflarda, mekanın tinsel havadan (auradan) yoksunluğu kendini şaşırtıcı bir şekilde gösterirken, mekandan soyutlanan varlıklar da ontolojik çerçevede yeniden keşfedilmeye açılır.

### **2.2.3. Fotoğrafik Zamanın Paradoksu: “Ölümün Ölü Tiyatrosu”**

Yukarda ele aldığımız temel kavramlar varlık ve yokluk; tamamımız ise zamansal akışının bunları kavramımıza katkısı idi. Burada ise Roland Barthes’in doğrusal zaman kavrayışında – zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek parçalarının birbirini, doğrusal bir çizgide izlemesi olarak varsayılması - fotoğraf tarafından yaratılan paradoks değerlendirmesine değinmek istiyoruz.

Bunun için diğer 19. yy fotoğraf örneklerine, Barthes’in değerlendirmeleri üzerinden bakacağız. Barthes bu fotoğraflarda zamanın paradoksa uğradığını söyler. Peki, ama doğrusal zaman perspektifi fotoğrafın ortaya çıkarabileceği ne gibi bir paradoks barındırmaktadır?

Geleneksel zaman anlayışını benimseyen modern özne, (yani kendi gibi sonlu varlıklardan oluşan zamana tabi şeyler dünyası ve bu dünyaya kaynaklık eden, sonsuzluk içinde, zaman dışı ideal gerçeklik alanı varsayımıyla yaşayan özne) ölümün yarattığı kayıp duygusu ile fotoğrafa yönelir. Trajik bir sonsuzluk özlemi içindeki özne için fotoğraf, kaybedileni bir süre daha elde tutma, en azından görüntü olarak sonsuzlaştırma arzularını tatmin etmeye hizmet eder. Bu bağlamda Andre Bazin fotoğraf çekmeyi bir çeşit

mumyalama işlemine benzetirken Barthes, fotoğrafın noema'sını “Bu vardı” olarak dillendirir.<sup>53</sup> Barthes'e göre, imaj artık varolmayanın kanıtıdır. Çünkü hiçbir şey fotoğraftaki gibi kalmaz. Barthes zamanın geçişinin lineer, yani doğrusal olduğunu düşünür ve herşeyi ve herkesi kaos ve çözülmeye çeken bir güç olduğunu savunur. Ancak Barthes, August Salzman'nın Kudüs yakınlarında çektiği yol fotoğrafını yorumlarken, doğrusallığı ve çözülmeye sürükleyen gücü karşısında tamamen edilgin olduğumuz zamanın yapısına, fotoğrafla paradoksal bir perspektif uyguladığımızı dile getirir. Barthes bu fotoğrafta geçmiş, gelecek şimdi parçaların elimize eş zamanlı olarak verildiğini şöyle anlatır: “Üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı ve fotoğrafçının zamanı; hepsi birer ‘gerçeklik’ örneğidir.”<sup>54</sup> Ancak realite, fotoğrafta görülen kişiyi, şeyi ya da mekanı eninde sonunda içine alacaktır. Burada bizce realiteden kasıt zamanın ‘şimdi’ dediğimiz kesitidir. Çünkü fotoğraf zamanı bir anlığına askıya alırken, zamanın çözülmesine karşı koyamaz.

Barthes, “Camera Lucida” da “bu olmuştur” ya da “olacak” argümanları arasında gidip gelir. Annesinin fotoğrafına bakarken Barthes, zamanın tıkanmış olduğu yorumunu getirir. Barthes, Alexander Gardner'ın Lewis Payne'in portresi ile ilgili yaptığı değerlendirmede ise zamanın iki yönlü paradoksundan söz eder. İdamını bekleyen Lewis Payne'in fotoğrafına bakarken, bir yanda ucunda (geleceği) ölüm olan henüz gerçekleşmemiş geçmişe bakarız: “O ölü ve ölecek...” yorumu ile Barthes, fotoğrafı durmak bilmeyen zamansal akışta anı yırtan bir şey olarak değerlendirir; fotoğraf aynı zamanda adamın ölümünü önceleyen bir şeydir. Portrede dondurulmuş olan hayat, bakana ölümünün geleceğini hatırlatır. Barthes'i bu fotoğrafta derinden etkileyen, fotoğrafın çekildiği an ile gelecekte meydana gelecek olayın kombinasyonudur. Bu, şok edici bir şekilde aklına kendi ölümünün engellenemezliğini de getirir. Ancak, Barthes'in zekice saptadığı, fotoğrafik zamansallığın paradoksal yapısında yine de geleneksel zaman kavrayışının etkisinde olduğu açıktır.<sup>55</sup>

Barthes fotoğrafı tiyatroya yakın bulur. Ona göre, “fotoğraf aslında ilkel bir tiyatro, bir tür canlı tablo içinde ölüleri gördüğümüz hareketsiz ve boyalı yüzün temsilidir.” Ona göre .fotoğraf, “... diyalektik değil, ölümün “incelenemediği” yansıtılmadığı ve

<sup>53</sup> Roland BARTHES , *Camera Lucida*, 88

<sup>54</sup> A.g.e.s.90

<sup>55</sup> Mirjam WITTMANN, *Time, Extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, S176-189

içselleştirilemediği, doğal özelliklerinden uzaklaşmış bir tiyatrodur: ya da yine Ölümün ölü tiyarosu, Trajik'in engellenmesidir;...”<sup>56</sup>

Philippe Dubois “ L’acte Photographique Et Autres Eassais” kitabında, zamanda bir kesiti hedef alarak belli bir anda çekilse bile enstantanenin bir paradoks olmaya devam ettiğini belirtmektedir. Zaman ve mekândaki kesit, sürekliliğin bir kesiti olmaktan çok kendi içinde bir süreksizliktir.<sup>57</sup>

### 2.3. 20. yy.’da Fotoğrafta Zaman Sorgulamaları

Barthes, 20. yy düşünürü olsa da onu, eserleri ve görüşleri bakımından Atget’le beraber 19. yy fotoğrafını temsilen değerlendirdik. Nitekim 19. yy’da şekillenen entelektüel aura, kendi yüzyılında izler bırakmış olsa da 20. yüzyılda dünyayı daha derinden etkilemiştir. Bilimde ve sanattaki yenilikler sınırların genişlemesine yardım etmiş, yeni çalışma alanlarının filizlenmesine olanak sağlamıştır. Bu yüzyılda fotoğraf da kendi rüşünü ispat ederek diğer disiplinlere yardımcı eleman olmaktan çıkmış ve kendine has sanatsal diliyle sanat tarihindeki konumunu belirlemiştir. Ancak dikkatlerin fotoğraf üzerine yoğunlaşmasında en önemli etken onun görsel medyada kullanımıyla yakaladığı avantajlar olmuştur. Haber fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğraf olarak adlandırabileceğimiz kullanım alanı, fotoğraf sanatıyla ilgili temel bazı sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. 20. yy’da bu sorgulamalardan en önemlisi, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi olmuştur diyebiliriz. Belgesel ve haber fotoğrafçılarının üretimlerinin gerçeklikle olan ilişkisi ve bunun etik boyutları bakımdan tartışmaların günümüzde de hala sürdüğü görülmektedir. Bunun yanısıra çağımızda belgesel fotoğrafın kendi sınırlarından çıkarılarak sanatsal bağlamda yeniden üretilerek sunulduğu izlenmektedir. Ancak bu konu çalışmamızın ana temasının dışında olduğu için burada ele alınmayacaktır. Biz daha çok fotoğrafın başlangıcından bu yana temel yaklaşımlardan biri haline gelen akmakta olan zamandan seçilmiş bir anın görüntüsünün dondurularak akıştan çıkarılması çabası ile fotoğrafın şimdi ve buradılığı ve temsil ettiği gerçeklik sorununa değineceğiz. Anın dondurulması denince fotoğraf tarihinde ilk akla gelen kişi Cartier Bresson’dur.

<sup>56</sup> A.g.e.s.85

<sup>57</sup> Mirjam WITTMANN, *Time, Extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, S176-189

### 2.3.1. Enstantane Fotoğrafta Karar Anı : Cartier Bresson

Henri-Cartier Bresson 20. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından biridir Onun geliştirdiği “Karar anı” kavramı birçok fotoğrafçıyı derinden etkilemiştir<sup>58</sup> “Karar anı” felsefesini birçok farklı kaynaktan beslenerek oluşturan Cartier Bresson, bizlere fotoğrafik görüşün farklı olanaklarını gösterdiği, yeni bir görme biçimi sunmuştur. 1952 yılında çıkardığı “Images La Sauvette” (Karar Anı) kitabı neredeyse fotoğrafın bir manifestosudur. Bresson bir Zen okçusunun felsefesinden etkilenerek geliştirdiği “Karar anı” terimini “Fotoğraf çekmek, aynı anda beynin, gözün ve kalbin bir olayı hedeflemesidir” şeklinde açıklamıştır.<sup>59</sup> John Berger ile yaptığı söyleşide fotoğrafta karar anında onu ilgilendiren tek şeyin hedefi saptamak ve nişan almak olduğunu, bu hal içerisinde iken bunun bir var olma durumu, bir açıklık ve kendini unutmama sorunu olduğunu aktarmaktadır.<sup>60</sup> Gerçekte Bresson “karar anı” kavramı ile ilgili olarak hareketin içinde, hareketteki öğelerin geometrik dengede olduğu bir anın saptanması görüşünü kabul eder. Bununla anlatmak istediği fotoğrafın kompozisyonlarını oluşturan öğelerin geometrik olarak biçimsel yerleşimidir. Durum, düşünülerek ulaşılan bir sonuçtan ziyade sezgisel olarak yönelinen bir haldir. Bresson’un “karar anı” ile vurgulamak istediği şey bir bakıma “doğru ve tam karar”dır.<sup>61</sup>

Bresson’a göre bir fotoğrafta kompozisyon, gözle görülen unsurların, eş zamanlı birleşmesinin organik eşgüdümünün bir sonucudur. Ona göre içeriği şekilden ayırmak mümkün değildir. John Szarkowski, Bresson’un karar anı deyiminin yanlış anlaşıldığını aktarmış; karar anında olan şeyin dramatik (olağandışı) değil, görsel bir zirve olduğunu yazmıştır.<sup>62</sup> Esas mesele, anın sayısal bir yakalanışı değil, daha çok anın bir biçim almasıdır.<sup>63</sup> Daha doğru bir deyişle; kompozisyonun doğru konumlandırılması, yerine oturtulmasıdır. Bresson bunun daha iyi anlaşılması için “Karar Anı” kitabında çektiği iki fotoğrafı yanyana koyar; ilki suyun üzerinden atlayan bir kişinin fotoğrafı iken diğeri ise ağaçlıklı bir yolda statik şekilde bekleyen şapkalı bir adam fotoğrafıdır.<sup>64</sup> Bresson bize burada bir hikaye değil sadece bir görüntü sunar ve aslında algıladığımız fakat farkında

<sup>58</sup> Sanat Dünyamız, **Fotoğraf Nerede Biter**, s.111

<sup>59</sup> Henri Cartier BRESSON, **Karar Anı**, s.9

<sup>60</sup> John BERGER, **Fotokopiler**, s.48.

<sup>61</sup> Henri Cartier BRESSON, **Karar Anı**, s.9

<sup>62</sup> John SZARKOWSKI, **The Photographer's Eye**, s.4

[http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john\\_szarkowski.pdf](http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john_szarkowski.pdf) (erişim: 21.05.2012)

<sup>63</sup> A.g.e, s.4

<sup>64</sup> Henri Cartier BRESSON, **Karar Anı**, s.17

olmadığımız bir gerçekliği belli bir perspektifle bize belletir. Bresson, gerçekliğin ancak böylesi kompozisyonlarla en iyi şekilde aktarılacağını düşünür.

Onun fotoğrafta vurguladığı temel özellik “karar anı”nı yakalama arzusudur. Bu duygusunu şöyle aktarır: “Hayatı hapsetmek için gergin ve saldırmaya hazır biçimde tüm gün sokağı kolaçan ettim, hayatı yaşama eylemi içinde tutmaya (burada hayatın canlılığını ve gerçekliğini fotoğrafta bize direk olarak vermeye çalıştığını düşünmekteyiz) herşeyin ötesinde gözlerimin önünde açılan (etken değil edilgen bir öznenen, hatta daha çok bir gözlemciden bahsetmektedir) sürecin durumunu, fotoğrafın sınırları içinde özünü yakalamayı çok istedim.”<sup>65</sup>



Fotoğraf 6. Henri Cartier-Bresson 'Behind Saint Lazare Station, Paris, France, 'The Decisive Moment' 1932

Seri fotoğrafları incelediğimiz bu çalışma açısından, akıştan çıkarılarak kadrajlanan tek bir fotoğrafla anlaşılan “karar anı” ne gibi bir önem taşımaktadır? Ulus Baker, Bergson’un Yaratıcı Evrim’inden yola çıkarak bize hareketi, anlarla yeniden kurmaya çalışmanın iki farklı tezini açıklar: Bunlardan biri antik diğeri ise modern bakış açısidir. “Antik çağda hareket düşünülebilir unsurlara, bizzat kendileri ezeli-ebedi ve hareketsiz olan biçimlere ya da idealara bağlanırdı. Kuşkusuz, hareketi yeniden-kurmak için bu biçimleri akışkan bir maddenin içinde aktüelleşmelerine en yakın oldukları halde yakalamak gerekirdi. Bunlar

<sup>65</sup> David CAMPANY, *Photography and Cinema*, s.23

ancak madde içinde cisimleştikçe eyleme geçen potansiyellerdi. Ama tersine, hareket biçimlerin bir 'diyalektiğini', kendisine düzen ve ölçü veren ideal bir sentezini ifade etmekten öteye geçmiyordu. Böyle kavrandığında hareket demek ki bir biçimden ötekine kurallı ve düzenli bir geçiş, yani tıpkı bir danstaki gibi pozların ve ayrıcalıklı anların bir düzeni olacaktır. Biçimler ya da fikirler bir doruğu ifade edecekleri bir periyodu karakterize etmeye çağırılırlar ve bu periyodun bütün geri kalanı, bir biçimden ötekine kendi başına ilgi çekmeyecek bir geçiş tarafından doldurulur. Sonuçta nihai terim ya da doruk noktası (telos, akme) dikkate alınır, asıl an düzeyine yükseltilir ve dilin, olgunun tümünü ifade etmek için tuttuğu bu an, olayı karakterize etmek için bilime yeterli görünür.”<sup>66</sup>

Görülmektedir ki; Antik çağ kavrayışına göre, ard arda sıralanmış anlar içindeki tek ve hareketin gerçek karşılığını vererek seçilmiş, ideal bir an'dan söz edilmektedir. Bu Bresson'un karar anına denk düşebilecek bir yaklaşımdır diyebiliriz. Karar anı bir nevi aşkın bir biçimin, idealin aktüelleşme sürecinde ortaya çıkar. Diğer anlar, karar anını hazırlayan birer potansiyel olarak görülürler.

Baker'e göre; “modern bilimsel devrim ise hareketi artık ayrıcalıklı anlara değil, herhangi bir ana bağlamaya dayanmıştır. Hareketi yeniden kurmak söz konusu olduğunda artık aşkın biçimsel unsurlardan (pozlar) değil, içkin maddi unsurlardan (kesitler) oluşacaktır. Hareketin düşünülebilir bir sentezini yapmak yerine duyulara dayalı bir tahlili yapılacaktır.”Özetle, eski düşünce diyalektik bir harekette aktüelleşen aşkın biçimlerin düzenine dayanırken, yenisi harekete içkin olan tekil noktaların üretilmesi ve karşılaştırılmasıdır.<sup>67</sup>

Bergson, iki yol arasında tereddüte düşse de iki kavrayışın bilimsel bakış açısından farklı olduğunu, sonuçları bakımından ise özdeş olduklarını açıklamaktadır.<sup>68</sup> Bergson'a göre, hareketi idealize edilmiş pozlarla ya da hareketsiz kesitlerle yeniden kurmak aynı kapıya çıkar: her iki halde de hareket elden kaçırılır, çünkü ikisinde de ortak olan şey, hareketin parçalardan oluşan bir bütün olarak varsayılmasıdır. Oysa hareket algımız, bütün- parça ilişkisinden bağımsızdır. Ayrıca, burada hayret verici olan hareketin anlardan herhangi birinde türediğini düşünebilme başarısıdır. Bergson'un burada gördüğü, modern bilim ile metafizik kavrayış arasındaki bir yakınlaşmadır.

<sup>66</sup> www.korotonomedia.net Ulus Baker, Ayrıcalıklı Anlar

<sup>67</sup> www.korotonomedia.net Ulus Baker, Ayrıcalıklı Anlar

<sup>68</sup> www.korotonomedia.net Ulus Baker, Ayrıcalıklı Anlar

Devrimsel bir yanı olsa da Bressoncu fotoğraf anlayışının peşinde olduğu doğru kompozisyonu yakalama ideali, 20. yy.'ın ilk yarısından itibaren ortaya çıkan yeni kuşak fotoğrafçıların eserleriyle önemini neredeyse tamamen yitirdi. Şimdi bunlara iki örnek – Duane Michals ve Hiroshi Sugimoto- vererek devam ediyoruz.

### 2.3.2. Zamanın Döngüsellığı ve Duane Michals

Seri fotoğrafları ile tanıdığımız Duane Michals, fotoğraf tarihinde önemli yeri olan fotoğrafçılardan birisi olarak kabul edilir. Çek kökenli sanatçı 1932 yılında Pensilvanya'da doğdu. Onu özellikle “pure” fotoğraf denilen klasik fotoğraf anlayışını yıkan, ardışık imajlarla oluşturduğu seri fotoğraflarıyla tanıyoruz. Sanatçı, seri çalışmalarına nasıl başladığını şu cümlelerle anlatıyor:

“Çalışmalarım mantıklı bir evrim seyretti, portre çekimi yapmaktan yorulmuştum çünkü insanlar çekimlere zamanında gelmezlerdi. Boş odalarda bekleyerek çok uzun zaman harcadım. Bu benim Atget'in boş Paris sokakları çekimlerinden az da olsa etkilendiğim “Boş New York” adını verdiğim seri çekimime yönlendirdi. Bir süre sonra fark ettim ki bu boş iç mekânlar sahne setlerine benziyorlardı. Bu yüzden aklımda küçük sahneler kurmaya başladım.”<sup>69</sup>

Michals sonradan sekans olarak adlandırdığı seri fotoğraf çalışmalarını metinlerle genişletme yoluna giderek fotoğraf ve metin birleşiminden oluşan farklı çalışmalar ortaya koydu. Fotoğrafın metin ile kullanımını Michals'tan önce görülmemiş bir şey değildi. Ancak Michals'in metin eklediği çalışmaları, yapısı literal anlamda da son derece güçlü ve özgün eserler ortaya çıkardı. Fotoğrafın metin ile kullanımını o yıllarda yeni bir şey değildir. Ancak Michals'in çalışmalarına metin eklemesi yapıyı literal anlamda güçlü kılmıştır.<sup>70</sup> Michals yaptığı bir söyleşide tutumunu şöyle açıklar:

Sanatçı Balhaus'un çalışmaları da seri fotoğraflarım üzerinde etkili oldu. Bu seri fotoğraf oyunlarından birkaç tane yaptıktan sonra fark ettim ki resimlerin metine de ihtiyacı vardı. Bu yüzden fotoğraflar üzerine yazmaya başladım. Örneğin ağlayan bir kadın fotoğrafı gördüğümde neden ağladığını bilmek istiyorum, işte bu nedenle dil daha

<sup>69</sup> Kristine McKENNA, **ART : Picture Imperfect : For maverick Duane Michals** Los Angeles Times, March 14, 1993

<sup>70</sup> M.KOZLOFF., **Duane Michals Now Becoming Then**, s.14



spesifik olmaya yarıyor. Babamı çektiğim fotoğrafa günlerce bakabilirsiniz ama yine de bu adam hakkında ve benim onla ilişkim hakkında hiçbir şey bilemezsiniz. Bu yüzden ben imajın başarısızlığa uğradığı yeri doldurmak için yazıyorum. Yazı, bir başlık da değildir. – başlık size neye baktığınızı söyler ve söylediği anda görüntü önemini yitirir. Gerçekte ben izleyiciden çok kendim için yazıyorum. – yazıyorum çünkü hissettiğim şeyi sesli bir şekilde söylemeye ihtiyacım var.<sup>71</sup>

Michals'ın 1974'deki çalışmalarına metni sokuşu, sanatının giderek artan bir biçimde otobiyografik olmaya başladığının göstergesiydi. Nitekim 1978'deki Cavafy'e Saygı (Homage to Cavafy) adlı kitabında homoseksüel şair Cavafy'nin yazılarından ilham alarak kendi kimliğiyle bütünleştirdiği homoseksüel aşk, Michals için uzun yıllar merkezi bir tema olmuştur. Romantik cinsellik ve ölümle ilgili sorular da Michals'ın vazgeçemeyeceği konulardır. Çünkü bu sorunlar, ona göre, her türden çözüme direnirler. Böylece sanatçının üzerinde sürekli çalışabileceği, tükenmek bilmez malzeme olma işlevi görürler.

Michals'ın ilk foto-hikâyelerinden biri olan çıplak bir kadının odasının görülmeyen bir el tarafından açılmasıyla başlayan seri fotoğraf çalışması dönem eleştirmenleri tarafından küçümsendi. Zamanın fotoğraf estetiği açısından bu fotoğraf serisi sıra dışı ancak kötü olarak değerlendirilip marjinalize edildi. Öyle ki, Duane Michals bile hayal ürünü olarak yarattığı ikinci kimliği Stefan Mihal'in ağzından kaleme aldığı metinde, tuhaf bir ironiyle kendini, kendine şikâyet etmiş ve “Duane resim çekmek istiyorsa işçileri, çiftçileri, evlenmemiş kadınları çalışmalı ve bunlar toplum için bir işe yaramalı. Duane Michals başkası için yüce bir şeyler yapmalı ben olsam öyle bir şey yapardım” şeklinde ifadeler kullanmıştır.<sup>72</sup>

Michals'ın ilk sergisini açtığı yıllarda, Modern Sanatlar Müzesi Fotoğraf Bölümü'nün o zamanki yöneticisi ve önemli bir fotoğraf otoritesi denebilecek John Szarkowski, gerçek fotoğrafın “pür fotoğraf” olduğunu savunuyor ve diğer yaratıcı tutumlara karşı tutucu bir tavır takınıyordu. Bu etkili isim, Michals'ın seri imajlarını ve imajlara eklediği metinleri fotoğraf sanatına yapılmış saygısızlık olarak ilan etmişti. Bu tutumun gerekçesini John Szarkowski'nin desteklediği ideolojiden anlamak mümkün. Szarkowski, ünlü fotoğrafçı Bresson'un “karar anı”nın uzantısı olan bir stil anlayışını benimsemişti. Bresson gibi Szarkowski de her türden karanlık oda revizyonuna şiddetle karşıydı ve iyi fotoğrafı, tamı

<sup>71</sup> Kristine Mc KENNA, **ART : Picture Imperfect : For maverick Duane Michals**, Mart 14, 1993

<sup>72</sup> Kozloff M., **Duane Michals Now Becoming Then**, s.12

tamina doğru anda çekilmek suretiyle yakalanan eylemin görüntüsünün çağrıştırdığı derin anlamı yansıtan fotoğraf olarak tanımlıyordu.<sup>73</sup> Bu düşünceye doğrudan bir zıtlıkla karşı duran Michals, fotoğrafların insan deneyiminin karmaşıklığını aktarmakta işlevsiz kaldığını düşünüyor ve tek bir fotoğrafın aslında çok az şey anlattığını savunuyordu.

Görüldüğü gibi o yıllarda “karar anı” adıyla anılan belgesel fotoğraflar gerçekliğin karşılığı olarak görülmüş ve Michals’ın işleri değersiz bulunmuştur. Michals kendisine yöneltilen bir soruda Bresson’un “karar anı”nın ürünü olan ünlü fotoğrafı ile ilgili şu açıklamayı yapar:

“Aslında bu fotoğraf tarihinin önemli bir parçasıdır ve fotoğrafın en iyi yaptığı şeyi çok güzel biçimde tanımlar. Hatta fotoğrafı beğendiğimi de eklemek isterim. Ancak Picasso’nun 20. yy’da her ressam üzerinde bir gölgesinin olması gibi Bresson da birçok fotoğrafçının işini gölgelemiştir. Onlar fotoğrafın tanımı neyi gerektiriyorsa, adilane bir şekilde hakkını vermek gerekirse öyle yapıyorlar. Ben o yolu izlemedim; çünkü o benim olduğum şey değildi. Bu yüzden düşüncelerimi ifade etmek için daha farklı bir yol icat etmeliydim.”<sup>74</sup>

Michals, John Szarkowski’nin fotoğraf üzerinde bir baskı oluşturmasından ve fotoğraf sanatı için çok muhafazakâr bir tavır takınmasından şikâyetçiydi. Szarkowski’ye göre; “Yüksek sanat fotoğrafçılığı düşüncesi Lee Friedlander ve Garry Winogrand’ın yaptığı türden bir röportaj örneğini izlemeli ve bunun dışında herhangi bir şey fotoğraf olarak değerlendirilmemelidir.”<sup>75</sup> Oysa Duane Michals işlerinde, Oscar Rejlander ve Henry Robinson’dan bu yana görülmemiş düzenli anlatı yapılarını geri getirmektedir.

Michals, dizisel modun, yani sekansların (sequence) da yaratıcısı olarak bilinir.<sup>76</sup> Dizisel modda -bir diğer adıyla seri fotoğrafta- hikaye, kümülatif ve resimsel aşamalarda ortaya konulur. Bu anlamda seri fotoğraf (sequence) ile fotoğraf serisini (serial) birbirinden ayırmak oldukça önemlidir. Seri fotoğraf olarak görülen sekans anlayışta fotoğraf bölümleri hikaye bakımından belli bir sıraya konmuştur ve belli bir zaman-mekan bağlamında olan olayları temsil eder. Fotoğraf serisinde ise, resimler bir temayla ilgili olarak bir model veya örnek

<sup>73</sup> Mc KENNA Kristine, **ART : Picture Imperfect : For maverick Duane Michals**, Mart 14, 1993

<sup>74</sup> Tara MURTHA, **Photographer Duane Michals discusses his gay-themed work**, Equality Forum

<sup>75</sup> Kristine Mc KENNA, **ART : Picture Imperfect : For maverick Duane Michals**, Mart 14, 1993

<sup>76</sup> M.KOZLOFF, **Duane Michals Now Becoming Then**, s.14

varyasyonlar ortaya koymak üzere bir araya getirilirler. Fotoğraf serileri konfigürasyona bağlı olarak farklı düzenler oluşturabilirler. Bu anlamda serializm, son bölümde aktaracağımız gibi Amerikan soyut resim ve heykel sanatının 1960’larda karşımıza çıkan bir özelliği olup, homojen yapılar ve sistemli formlarla ilgilidir. Hali hazırda değişim, döngüsellik, hareket konuları üzerine düşünme olanakları sunan sekans fotoğrafın bizi zaman ve gerçeklik ilişkisi üzerinde düşünmeye sevk etmesi en can alıcı özelliğidir. Bu bağlamda sanatçının, serilerinden “Things Are Queer” çalışması, döngüsel zaman ve gerçeklik sorgulamaları bakımından son derece ilginçtir.



Fotoğraf 7. Duane Michals - Things are Queer 1973

Çalışma, birbirini takip eden dokuz fotoğraftan oluşur. İlk fotoğrafta bir banyo görüntüsüyle karşılaşırız ve her şey normal görünür. Oysa ikinci fotoğrafta aynı banyoda klozetin önünde, küvetin yanında, bunların boyutlarını fazlasıyla aşan dev bir bacağın dizden aşağısının görünmesi bir önceki fotoğrafın temsil ettiği gerçekliği ters yüz eder ve izleyiciyi şaşırtır. Takip eden diğer her fotoğrafta gerçeklik algısı bir öncekinden izler taşısa da tümüyle farklılaşır, öncekini değişikliğe uğratar. Seride birbirlerinin gerçekliklerini yutan fotoğrafların sonuncusuna ulaştığımızda başlangıçtaki fotoğrafın aynısı ile karşılaşırız. Böylece serinin izleyende bir tür tamamlanış, metafiziksel bir kapanış etkisi yarattığı söylenebilir. Ama bu kapanış ile imaj serüvenine döngüsel ve iç içe gerçeklik vurgusunun entegre edilerek serinin sonlandığını söylemek daha yerinde olacaktır.

Serideki her bir fotoğraf tek başına bir gerçekliği temsil eder. Birbirini izleyen fotoğraflar arasında ise hep bir önceki fotoğrafın gerçekliğini sarsıcı bir ilişki vardır. İlk fotoğrafta algımıza sıradan bir banyo gerçekliği verilirken, bu gerçeklik bir sonraki fotoğrafta dev bir bacakla aynı düzlemde gösterilir. Bu kaçınılmaz olarak banyo görüntüsünün temsil ettiği

gerçekliği sarsıntıya uğratar ve bir yeniden düzenlemeye muhtaç bırakır. Bunun Nietzsche'nin geleneğe karşı gelerek gerçekliği fark ve farklılaşma ekseninde yeniden kavramaya dönük sonsuz dönüş<sup>77</sup> (eternal recurrence) düşüncesi ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Sonsuz dönüş tüm varlıkların ortak yönü olan oluş ve devinim halinin zamansal ifadesidir.<sup>78</sup> Başka bir deyişle, tüm varlıklara için fark ilkesi olan zaman, serideki her bir karenin temsil ettiği sözde gerçekliklerin, sonsuz kez geçireceği farklılaşma ve değişimin nedeni ve kendisidir.

Aslında aynı fotoğraf çalışmasına gerçekliğin zamansal evrimine dikkat çeken geleneğin en iddialı filozoflarından Hegel'in perspektifiyle de bakılabilir. Hegel hakikatin diyalektik bir süreçle kendini aşamalı olarak gerçekleştirdiğini iddia ederken, bu sürecin başı, sonu ve tüm diğer fazlarının birlikte var olduğunu ancak bunların açılışlarının devinime bağlı olarak sıralandığını iddia eder. Hakikat, yani Hegel'e göre akıl, kendini karşıt bir düzlemde deşillemekte, buna içerdiği potansiyelinin ortaya çıkabilmesi adına özellikle ihtiyaç duymaktadır.<sup>79</sup> Bu Hegelci gerçeklik/hakikat düşüncesinin, amaca yönelik zorunlu diyalektik devinim şeklinde özetleyebileceğimiz temel ilkesidir. Bu bağlamda, Michals'ın serisindeki her bir fotoğraf, temsil ettiği gerçeklik ile öncekinin temsil ettiği gerçekliği deşilleyerek biçimlendirmekte, olgunlaştırıp tamamlanmaya doğru taşımaktadır. Başlangıç ile aynı olan ancak başlangıçta olmadığı kadar net ve zengin içeriğiyle son fotoğraf, izleyende bir tür tamamlanış, bir doyum noktası, metafiziksel bir kapanış etkisi yaratıyor gibi görünür. Ancak söz konusu serideki fotoğraflar açısından böylesine bir tamamlanış amacına dönük zorunlu bir gelişmeden söz etmek biraz zorlama olabilir.

Nitekim Nietzsche'nin de batı düşünce geleneğinde gördüğü en büyük hatalardan biri; gerçekliğin açılışını, aşkın veya ideal hedeflere tutturulabilecek şekilde zorunlu, kurallı kategorilerle anlamaya çalışma saplantısıdır. Hegelci rasyonalitedeki diyalektik evrim düşüncesinin, Nietzscheci fark ve farklılaşmadan ayrıldığı nokta bu yüzden son derece önemlidir. Hegelci diyalektik, varlıkların sabit mahiyetlerinin onlara karşıt başka sabit mahiyetlerle karşılaşma çatışması olarak düşünülür. Oysa "Things Are Queer" adından da belli etmek istercesine, gerçekliğin bırakın karşıtlık ilişkisinin eseri olmayı, kendi içinde veya diğeriyle zorunlu ve tutarlı ilişki bağlarıyla kurulduğunu bile söylemenin zor olduğunu

<sup>77</sup> Nietzsche'nin Türkçe Felsefe literatürüne " Bengi Dönüş" olarak da çevrilen kavramdır.

<sup>78</sup> Friedrich NIETZSCHE, **Zerdüş böyle Diyordu**, Varlık yay. s.30

<sup>79</sup> G.W.Friedrich HEGEL, **Tinin Görüngübilimi**, İdea Yayınevi, s.26

gösterir. Gerçeklik çoğunlukla, farklı ve geçici temsillerin birbirine özgürce ve rastlantısal bir biçimde bağlanmasından ortaya çıkan tuhaf bir bütünlüktür ve en az tutarlı ve sistemli olanlar kadar gerçektir.

Çalışmanın adının “Things are Queer” olması da Nietzscheci sonsuz dönüş düşüncesinin merkezindeki fark kavramıyla örtüşür. Bu başlıkla sanatçı, dışarıda kalana bir gönderme yapmaktadır (Çünkü İngilizce’de “queer”, "tuhaf, acayip" anlamlarının yanı sıra "homoseksüel" anlamında da kullanılan bir sözcüktür). Hatta “Queer Teori” olarak bilinen, “normal”i ve normallığı kuran normların, kuruluş ve işleyiş yapısını sorgulayan bir entelektüel akım da mevcuttur. “Queer Teori” cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her türden etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin sınırlarını belirlemeye yönelik her tür kategoriye karşı durur. Michals’ın bu seri fotoğraf çalışması kapsamında normalin ne olduğuna yönelik sorgulayıcı bir tavır sergilediği rahatlıkla söylenebilir. Varlıklar arasında sabit ve her daim tutarlı ilişkiler saptamak ve tekil bir hakikat sınırlandırması yapmak anlamlı ve mümkün değilken, geleneğin etkisinin sürdüğü yerde normallik kategorileri ile düşünme eğilimi hakimdir. Fark veya farklılık, belli kategoriler altında, belli bir stille sunulmuyorsa tuhaf, anormal, sapkın vs. olarak adlandırılır ve dışlanır. Oysa gelenekten kurtulduğumuzda farkın gerçekliğe dışsal, diyalektik bir müdahale değil, gerçekliğin içsel evriminin adı olduğunu düşünebiliriz. Böylece, geleneğin tuhaf dediğini, ‘evrim geçirmiş normal’ olarak görmek pekâlâ mümkün olacaktır (Hegelci düşüncede ise devinin rasyonel bir amaca yönelik bir serüvendir, sapmaya ve tuhaflığa uğramaz). Sürekli farkın egemen olduğu bir hakikat dünyasında yaşıyorken, normallik kategorilerine bağlılığımız naif ve yersiz kalmayacak mıdır?

### 2.3.3. Uzatılmış Zaman ve Hiroshi Sugimoto

Doğu felsefesinde zaman kavramı yaşamın yenilenmesi, mevsimler ve güneşin hareketleriyle bağlantılı olarak ele alınır. “Samsara”<sup>80</sup> olarak adlandırılan döngüsel yaşam, Hint ve Uzakdoğu düşüncesinde de önemli bir yer tutar. Mevsimlerle değişen doğum, uyanış, yaşlılık, ölüm ve sonra yeniden doğuş, Uzakdoğu felsefesinin olduğu kadar sanatının da öznesi olmuştur.

<sup>80</sup> Samsara Sanskritçe bir kavram olup Uzakdoğu inanç sistemlerinde yaşamın döngüsünü, ölümü ve yeniden doğuşu, var oluşu ve yok oluşu tanımlar.

Uzakdoğu sanatında doğa ve insan iç içedir. Japonya'dan Çin'e yayılan Zen Budacılığı, Çin sanatına doğanın girişini sağlamıştır. Zen'e göre ruh doğasının içinde yaşamayı ister. Bu düşünce sanata da yansımış, böylece Uzakdoğu sanatlarında dağlar, göller, çağlayanlar, uçurumlar ve insanın huzur duyduğu doğa konuları işlenmiştir.

Zen inancına göre insan ruhu ancak doğa içinde huzura kavuşabilir. Bu nedenle sanatçıların resimlerinde doğa ve insanın iç içe yer aldığı görülmektedir. Batı resminde alışık olmadığımız bu grift yapı, doğanın tipik ve ebedi oluşu açık bir şekilde resmedilmiştir.<sup>81</sup>

Uzakdoğu sanatında zaman ve mekan anlayışı da böyle bir doğa anlayışından hareketle özgün bir karaktere sahiptir. Örneğin, VI. yy'da yaşamış Çinli ressam Kou K'ai-Çe çok uzaktan resimlediği doğa motiflerini yukarıdan aşağı resmetmiş ve perspektif etkisini ortadan kaldırmıştır. "Makimono" adı verilen resimler rulo halinde olup sağdan sola doğru açılmakta, böylece sahneler birbirine bağlanmakta ve bir kısmı kaybolmadan diğer kısım göz önüne gelmektedir.<sup>82</sup> Bu resim şekli Uzakdoğu sanatının en ilgi çeken buluşlarından biridir. Günümüz panoromalarını anımsatan resimler, zamanın döngüsellğine vurgu yapmaktadır. Böylece resim seyretmek zamanın akışıyla paralel giden bir deneyim olmaktadır. Çin resmi kendiliğinden doğan bir derinliğe sahiptir. Ressam resminde doğanın sonsuzluğunu bilir ve doğa onun resminde devam eder. Bundan dolayı dikey bir perspektifin uygulanması zorunlu olur. Bir diğer vurgu ise Buda'ya ait "boşluk" kavramıdır. Zen anlayışındaki peyzajlarda, aydınlık ve sınırı belli olmayan alanların gösterilmesinin nedeni budur. Böylece yaratılan boşluk duygusu, görülenin dışında görülmeyenlerin de seyirci tarafından tasarlanması ve tamamlanmasına imkan verir<sup>83</sup>

Doğu sanatının önemli konuları arasında yer alan deniz resimleri ilk kez, batıdan bin yıl önce, Çinli ressamlarca resimlenmiştir. Doğa figürleri ve deniz ile ilgili konular sadece resim sanatının değil fotoğraf sanatının da önemli konuları arasındadır.

Bu anlamda deniz serileriyle tanınan Hiroshi Sugimoto'nun Uzakdoğu sanatının etkilerini taşıdığı söylenebilir. Sugimoto ile yapılan bir şöyleside sanatçı, ana konularının su ve hava olduğunu ve "Seascapes" (deniz manzarası) çalışmasında bu konular üzerinden tarih ve

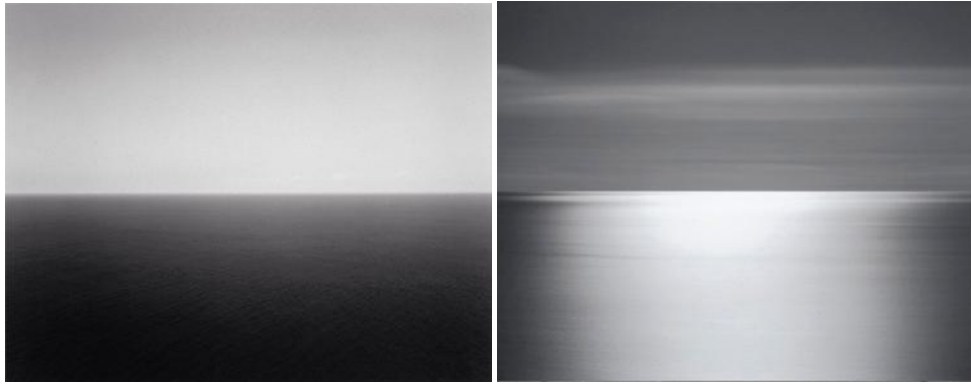
<sup>81</sup> Adnan TURANİ, *Dünya Sanat Tarihi*, 304

<sup>82</sup> A.g.e.,301

<sup>83</sup> A.g.e., 302

zaman kavramları ile ilgilendiğini aktarmıştır.<sup>84</sup> Sugimoto bu çalışmasında bir deniz dökümatasyonu yapma derdinde değildir. Belli fotoğrafik kareleri ortaya çıkarmakla ilgilenmektedir. Sugimoto, hem kendi tarihinde hem de insanlık tarihinde köklere geri dönerek anlam ve hafıza problemleri üzerine eğilir.

Sugimoto Los Angeles'a taşındıktan sonra Asyalı kökenlerini daha iyi anlamaya başlamıştı. 60'lı yıllarda fenomenolojiye ilgi duyan sanatçının kuramsal çalışmaları minimal sanat çalışmalarına da zemin hazırlamıştı. 1980 yıllarında başladığı deniz çalışmalarına günümüzde de devam etmektedir Sugimoto denizle ilgili duygularını şöyle aktarmaktadır:



Fotoğraf 8. Seascape: Baltic Sea, 1996. Seascape: North Atlantic Ocean, Cape, 1996

Bir gün uyumak üzereyken zihnimde çok net keskin bir ufuk fikri ve tamamen durgun bir deniz üzerinde parlak ve bulutsuz gökyüzü görüntüsü canlandı. Kökeni çocukluğuma kadar giden görüntüde ufuk çizgisi fotoğrafın tam ortasında durmaktaydı. Bu bana denizi ilk gördüğüm zamanı hatırlattı. Ben deniz kıyısı boyunca yerleşmiş Tokyo kentinde doğmuşum. Bu nedenle zaten çocukluğumdan bu yana okyanus ilgimi çekiyordu. Bu fikir hoşuma gitti ve yeni bir seri oluşturmaya karar verdim. Yıllar öncesinde benim gibi denize bakan ve ona ismini veren atalarımı düşündüm. Anlaşılacağı gibi bir şeyi anlamlandırmak, kendinin farkında olmak ve kendini dünyadan ayırabilmek demektir. Dil insanın bu dünya ile iletişim ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Ancak dil olmadan iç ve dış dünyalar arasındaki sınır belirgin olamazdı. Deniz manzaraları üzerinde çalışırken insanların, ilk kez etraflarındaki dünyaya denize isimler verdikleri zamanı, onların en eski izlenimlerini düşündüm.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> <http://www.art21.org/texts/hiroshi-sugimoto/interview-hiroshi-sugimoto-tradition>

<sup>85</sup> Mirjam WITTMANN, *Time, Extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, s.8

Ne olduğunu kavramakta güçlük çektiğimiz bir fotoğrafın başlığını gördüğümüzde, ne ifade ettiği konusunda tereddütümüz ortadan kalkar. Bu sebeple özellikle böyle resimlerin bir başlığı olması istenir. Aslında fotoğraftan beklenen pek de bu değildir. Bir bakıma fotoğraf ile yeni bir anlatı nesnesi yaratıldığı söylenebilir. Fotoğrafla yaratılan bu anlatı illüzyonu, çoğu insan için tam olarak neyin tasvir edildiğini anlamaya yönelik bir rehberlik ihtiyacını beraberinde getirir ve dilsel temsiliyetin devreye girmesi ile fotoğraf anlam kazanır. Ancak dilin devreye girmesiyle sağlanan temsiliyet aslında sadece başlıkla sınırlıdır. Çünkü geleneksel felsefenin yaygın realistik dil yorumuna göre dilin sadece temsiliyet görevi vardır. Oysa fotoğraf tek başına, kendisinden beklenenden çok daha fazlasını ortaya koyabilir.<sup>86</sup> Sugimoto'nun deniz manzaraları çalışmasında ise dilsel unsurların varlığı, izleyicinin hayal gücünün ufkuna çağrışımlar yoluyla belli belirsiz müdahale ederken, bir yandan da fotoğrafın başkaca olanaklarına bizi başarıyla kanalize eder.

Nitekim yukarıda sanatçının bu çalışmada bir diğer önemli konunun zaman olduğunu belirttiği ifadesine değinmiştik. Zaman, burada adeta durgun zaman ve akan zaman arasında ince bir oyuna girmiş gibi gösterilir. Bu fotoğraf serisi zamanı kavramada bize iki yönlü bir olanak sunar; ilki, doğrusal olarak ilerleyen bir çizgide, her bir çerçevede teker teker yakalanan anlar olarak zaman, ikincisi ise yatay bir şekilde, içinde tüm olayların eş zamanlı gerçekleşmesinin kaydedildiği bir film gibi okunabilecek zaman kavrayışıdır. Fotoğraflar, seri yaratacak biçimde hareket ederken, anlar hem sırayla birbirini izleyen bir konumda hem de yatay olarak farklı imgeler arasında eş zamanlı olarak bir araya gelip adeta bir filmi oluştururlar. Ayrı zamanlara işaret eden fotoğraflar, tek bir baskıda değil de aralarında kurdukları uzamsal ilişkiyi gösterecek şekilde ayrı baskılarda ortaya konmuştur ve bu zamanda bir açılma imkanı sunmaktadır. Zaman, baskılar arasındaki boşluklara girer ve bizi tümleyen tekil bir imaja doğru yönlendirir. Belirgin hale gelen bu tümel imaj, ilişkilendirdiğimiz ayrı baskılar arasında zamanın yaşanmışlığını, geçmişliğini, sürekli kayboluşunu da belirgin hale getirir.<sup>87</sup>

Hans Belting'e göre: Sugimoto, zamanın dizinselliğine olan inancımızın temelini derinden sarsar. Fotoğraf zamanda bir anı yakalayıp onu kağıt üzerine sabitlese de Sugimoto zamanı süre olarak görür ve kağıtta dondurulmuş zamanın bir yandan da aktığını, hareket ettiğini hissetmenizi sağlamaya çalışır. Bununla birlikte, düşünce dünyasında zamanın

<sup>86</sup> A.g.e., s.9

<sup>87</sup> Mirjam WITTMANN, *Time extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, s. 5



geleneksel kavranışına radikal bir karşı çıkışın ilk kez Bergson tarafından sergilendiğine önceki bölümlerde değinmiştik. Saat zamanın, zaman ölçücü yetersizliğine dikkat çeken ve süre üzerinde durarak, etkili bir rasyonel ve sözel anlamlandırma kritiği geliştiren en önemli ilk isim Bergson'dur. Onun önerisi şeylerin fenomenolojik karakterini ortaya koyacak yeni bir zaman kavrayışı geliştirmektir. Witman, Sugimoto'nun deniz manzaraları çalışmasında sanki Bergson'un süre fikrinden süzülen ve Deleuze'ün zaman kristalleri ve kristal imaj konseptleri bağlamında eserler verdiğini dile getirir.

Fransız filozof Gilles Deleuze, *Cinema II* eserinde, ünlü yönetmenlerin filmlerinden örnekler vererek kristal imaj terimini yaratır. Kristal imaj, sanal ve aktüel olanı birlikte barındıran imajlardır. Eskiden bir yüzey olarak görülen sinema, giderek alan derinliği olmayı başardı. Bu tek tek imajların, montaj tekniğine gerek duymadan tek bir sekansın içine taşınabilmesi demektir. Böylece alan derinliği kullanılarak imaj bir açı ve bir derinlik kazandı. Deleuze bu şekilde elde edilen imajlara, eş zamanlı olarak parlayan ve bulanıklaşan yüzeyine atfen kristal imaj adını verdi.<sup>88</sup> Kristal bir noktası parlarken, hemen yanı başında diğerinin sönükleştiği ve bu parlama ve sönükleşmenin noktalar arasında, düzensiz bir değiş tokuş halinde gerçekleştiği bir nesnedir. İşte tekil imajda elde edilen akış duygusu, tıpkı kristalde olduğu gibi, sabit ve sürekli bir parlamaya değil, parlamalar arası geçişe dayandığı zaman, kristal imajdan söz ediyor oluruz.

... Algı ve anımsamanın, gerçek ve hayal ürünü olanın, fiziksel ve soyut olanın, ya da bunların imajlarının nasıl sürekli olarak birbirlerini takip ettiklerini, birbirlerinin ardından koşarak bir ayırt edilemezlik noktasında birbirlerine göndermelerde bulduklarını görmüş olduk. Ancak bu ayırt edilemezlik noktası tam da en küçük devre –ki bu aktüel ve sanal imajın beraberliği, aktüel ve sanal olarak iki yanı olan imajın birleşikliğidir- tarafından kurulur.<sup>89</sup>

Kristal imajlar, şimdi ile geçmiş arasındaki durmaksızın geçişle belirlenen algımızın çalışmasıyla da bir tür akrabalık içindedir. Therry de Duve'nin de işaret ettiği gibi, zaman bir model olmadığı gibi, mantıksal veya metafizik bir kavrayışı da kapalıdır. Zaman her zaman bir "önce" ve bir "sonradır"; bununla birlikte "henüz değil" ve "artık değil"dir. Bu bizi, "şimdiki" zamanın aniden gözden kayboluşuna ve onu yakalamak için, hep, ya çok erken

<sup>88</sup> Ulus BAKER, *Sinema I: Hareket-imaj*, <http://modvisart.blogspot.com/2006/11/g-deleuze-hareket-imaj.html>

<sup>89</sup> Gilles DELEUZE, *Cinema II*, sf 66. (Eserin İngilizce çeviri metninden Türkçeye çevrili bu bölüm bana ait)

olma ya da çok geç kalma çelişmesine götürür ki bu da sanallık ve aktüelliğin biraradalığına işaret eder.<sup>90</sup>

Aslında aktüelle ilişkili olarak, aktüel hale gelmeyen hiçbir sanal yoktur, aynı ilişki aracılığıyla aktüel de sanal hale gelir: o bir yerdir ve yüzü tamamen ters çevrilebilirdir. Bachelard'ın berlittiği gibi bunlar, bir değiş tokuşun gerçekleştiği çift taraflı (mutual images) imajlardır. Gerçek ve hayali olanın, aktüel ve sanal olanın, ya da geçmiş yada şimdinin ayırt edilemezliği kesinlikle kafada yada akılda üretilmez, bu mevcut belli imajların nesnel özelliği kendi doğalarından çift oluşlarıdır.<sup>91</sup>

Sugimoto, Bergson ve Deleuze'ün zaman hakkında yazdıklarından esinlenir gibi görünmektedir. Sugimoto'nun eserinde fotoğraf imajı, belleğin vücuda gelmesidir (geçmişte ataları tarafından izlenip adlandırılan denizleri fotoğraflayarak belleğinde ilgili anıları canlandırır). Burada yapılan bir nevi zaman kayıdır ve fotoğraf imajının temsiliyet karakterinin ötesinde bir işlemdir. Sugimoto fotoğrafta depolanan zamanı bellekte bir düşünmeye transfer eder. Zaman burada bir aura ile dolar ve bakanın hafızasına girer. Deniz dünyanın kökensel bir anısına işaret eder. Aynı zamanda fotoğraf, dünyayı adlandırmak ve sabitlemek için kullandığımız araçlardan biri olarak iş görür.

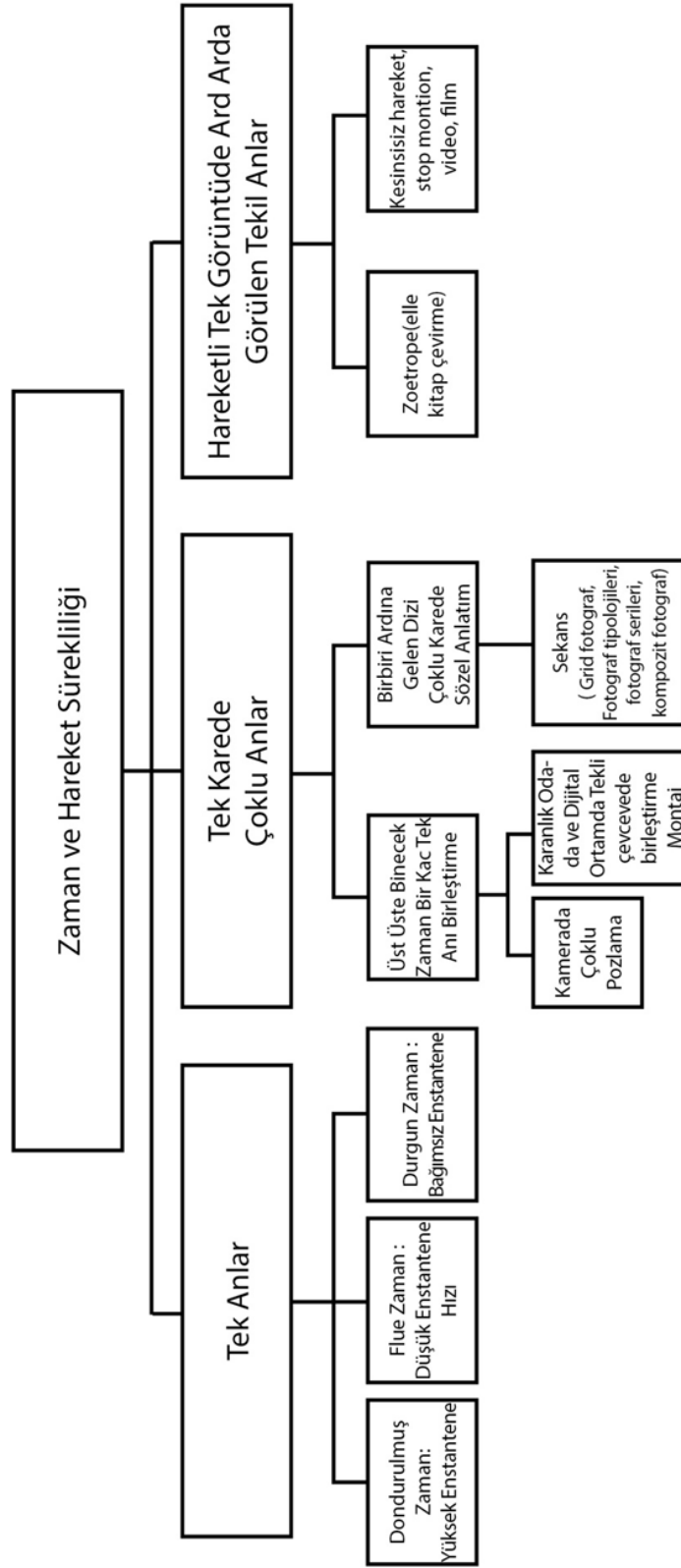
Zaman ve bellek üzerine derin bir refleksiyonun yanında Sugimoto'nun serileri, fotoğrafın potansiyeli üzerine de düşündürür. Temsiliyet karakterini yadsıya da Sugimoto fotoğrafik özelliklerin korunabildiğini gösterir. Böylece, fotoğraf imajlarındaki zamanları hatırladığımızı hatırlarız. Zaman burada yalnızca izole ve donuk bir an değil, bellek'te anı olarak depolanan yani görünür hale gelen bir şey olur.

### 3. ÇAĞDAŞ GÖRSEL KÜLTÜRDE ZAMAN ALGISI: TEKNİK VE DİJİTAL YAKLAŞIMLAR

Tezimizin başlarında zaman ile fotoğraf ilişkisini üç ana kategori üzerinden sorgulamaya çalıştık. Bu bağlamda fotoğrafik imajla zaman arasındaki ilişkinin üç yönlü bir ilişki olduğunu gördük. Biri imgedeki zamansal anlatı, diğeri imge ile bakan arasındaki süreç, sonuncusu ise imgenin oluşumu ile ilgili zamandı.

<sup>90</sup> Mirjam WITTMANN, *Time extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, s. 6

<sup>91</sup> Gilles DELEUZE, *Cinema II*, s. 69



Tablo1. Angela Faris BELT, The elements of photography'den alınıp geliştirilmiştir.

Fotoğraf makinasının teknik özelliklerinin -enstantane ve diyafram değerlerinin- farklı kombinasyonları imgedeki zaman algımızı değiştirmektedir. Bu değişimi daha sistematik bir şekilde incelemek için yukarıdaki tablo oluşturulmuş ve tezin bu bölümünde konular tabloya bağlı kalacak şekilde verilmiştir. Şimdi yeni dijital teknolojilere geçmeden makinada enstantane hızına bağlı olarak değişen zaman ve hareket sürekliliğinde imgenin görsel oluşumunun hangi koşullarla değiştiğine bakacağız.

Akan hayatın içerisinde bir anı yakalama çabası pozlama süresindeki değişim ile çok farklı görsel anlam içeren sonuçlar yaratmaktadır. Örneğin zamanı göstermek için hareketli bir konunun düşük enstantane ile çekilmiş bir fotoğrafı bulanık bir sonuç ile hareket hissi verirken, yüksek bir enstantane hızı ile çekilmiş bir fotoğrafta aynı konu zamanda durdurulmuş etkisi verebilmektedir. Hareket bu şekildeki değişim ile farklı algıları mümkün kılmaktadır. Bunun yanısıra günümüz dijital ve teknik olanaklarının artmasıyla ve yeni dönem filozoflarla birlikte tartışılmaya başlayan öznel zaman akışının görsel karşılığını bulma arayışı uygun hale gelmeye başladı. Felsefede tartışılan zaman kavramını fotoğrafın görsel karşılığıyla örtüştürmeye çalışacağız. Bu noktada enstantane hızının sağladığı birbirinden farklı olanaklar çerçevesinde farklı örtücü hızlarıyla elde edilen fotoğraf örneklerini gözden geçirmek istiyoruz. Amacımız teknik bağlamda kurduğumuz bir ilişkinin yanı sıra zamanı deneyimlememizle ilgili hissettiğimiz durumları da kapsamaktadır.

Fotoğrafın zaman ile ilgili kurduğu ilişki doğrudan ve nesnel bir perspektif içerir çünkü fotoğraf ışık ve zaman aracılığı ile yakalanır ve görüntü pozlamanın tüm süresi boyunca kameranın önünde olan şeyin gerçekliğine aittir.

Fotoğrafa kayıt edilen hareket, üç faktör ile belirlenir: Örtücü hız, ortamın statik doğası, kameranın önündeki hareket ya da kameranın kendi hareketi. Fotoğrafçılar, bu üç faktör arasındaki ilişkiyi denetleyerek kullanırlar. Fotoğrafçı Steven Shore, “fotoğraf ortamı statikken dünya zamanda yüzer” demektedir.<sup>92</sup> Bu anlamlar, fotoğrafçının görüntüye kayıt edilecek hareketin içeriklerini belirlemesi ile ilgilidir. Örtücü hızları anı dondurmaktan bulanıklaştırmaya kadar geniş görsel efektler çeşitliliği yarattığı gibi bu örtücü hızlarının da yarattığı anlam çeşitliliği çok büyüktür. Keskin ve canlı görüntünün fotoğraflanmasında donan hareket, hakikat, kesinlik ve netlik gibi yan anlamlar taşırken, bulanık hareket, içeriğin belirsiz doğası ile ve bunun zaman ve mekandaki yeri ile karşılaşmaya zorlanır.

<sup>92</sup> Angela Faris BELT, *The Elements of Photography*, Elsevier, Focal Press, s. 227

Hazırladığımız şemayla birlikte bu üç ana faktörün farklı kombinasyonlarından doğan fotoğraf örnekleri konuyu anlamada bize yardımcı olacaktır.

### 3.1. Enstantane Hızına Bağlı Zaman ve Harekette Tekil Anlar

Daha öncede söylediğimiz gibi fotoğrafa aktarılan zaman, üç faktör ile etkileşim halindedir. Ancak, hepsinden daha önemlisi fotoğrafçının bu faktörlerin keşittiği noktaya müdahalesidir. Burada fotoğrafçı için önemli olan nokta örtücünün ne zaman ve ne kadar sürede açık bırakılacağına seçilebilmesidir. Bu tekil anlara verilecek örnek daha önce de aktardığımız gibi Bresson'un zamanda belli bir anın çerçevelenerek çıkarıp alınmasını öngören "karar anı" tekniğidir. Fotoğrafçı görsel unsurların psikolojik anlamlarla zenginleştiği karenin bu kritik anı yakalaması ile karakterize olan bir çekim tarzı belirlemelidir.

"Karar anı," makinanın sunduğu teknik bir olanak olmanın dışında, fotoğraf estetiğinde bir eğilim olarak benimsenmeye ve bunun yanı sıra güzel sanatlardan belgesel çalışmalara değin bir çok alanda kullanılmaya devam etmektedir.

#### 3.1.1. Dondurulmuş Zaman: Yüksek Enstantane Hızı

Fotoğrafta zamanın dondurulabilmesi için iki önemli faktörün kombinasyonu önem taşır: İlki zamanın akışı, diğeri hareketin yakalanmasıdır. Burada amaç akan bir zaman içinden bir anı çekip çıkarmaktır. Donmuş bir görüntü bize duraklama sağlarken, konunun içeriğini ve ne anlama geldiğini de düşünmeye izin verecek, gözle görülmeyen hareketin dünyasını bize gösterecektir. Hareketi dondurmak istediğinizde, düşünülmesi gereken birkaç teknik faktörün uygulanması gerekmektedir. Bunlar; enstantanenin hızı, hareketin hızı, hareketin yönü, kameranın konuya olan mesafesi ve objektifin odak uzaklığıdır. Bu beş faktör fotoğraftaki donmuş zaman derecesini belirlemektedir. Bunlarla oluşturulacak kombinasyonlara ve flash yardımı ile yapılan strobe flash ve Splash fotoğrafçılığa konumuzun dışında kaldığı için daha ayrıntılı değinilmeyecektir.

Szarkowski, "Aslında enstantane fotoğraf diye bir şey yoktur. Tüm fotoğraflar daha kısa ya da daha uzun süreli pozlamalardır ve her biri kesintili bir zaman bölümünü betimler ve bu zaman bölümü, hep şimdidir"<sup>93</sup> demektedir. Fotoğrafın kısa zaman dilimlerini dondurma

<sup>93</sup> John SZARKOWSKI, *The Photographer's Eye*, s.4  
[http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john\\_szarkowski.pdf](http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john_szarkowski.pdf) (erişim: 21.05.2012)

çabası uzun yıllar fotoğrafçılar için önemli bir çabaydı. Fotoğrafi sabitleme deneyleri sürerken başka bir şey daha keşfedildi. Bu, zamanın parçalanarak çıkarılmasının verdiği haz ve güzellik duygusuydu. Bu güzellik arayışının peşine düşen fotoğrafçılar, öznenin hareketinden doğan soyut görüntülerin birçoğunu başarısızlıkla ya da mistisizm ile ilişkilendirdiler. Ancak 19. yy ortalarında hareket nedeniyle oluşan flu fotoğraflar sanatsal anlamda değerlendirilmeye başlanmıştır. Dijital teknolojinin getirdiği yenilikler ile günümüzde hareket ve zamanın fotoğrafik kaydı neredeyse sınırsız olanaklar tanımaktadır.



Fotoğraf 9. Alexandre Orion, Metabiotics, 2005

**Alexandre Orion**'un Metabiotics<sup>94</sup> adlı çalışması, hareketin sabit kayda ilişkin bir örnek olarak görülebilir. Bir grafiti sanatçısı olan Orion çalışmasında, “karar anı” olarak adlandırdığı tesadüfi bir zamanı dondurmuş, fotoğraflarında anın süregelen bir tasarımına izin vermiştir. Sanatçı bu anlatımıyla trajik olandan komik olana doğru tuhaflaşan serisiyle farklı sahneleri yeniden kurgulamaktadır.

Geleneksel fotoğraf anlayışını anlatan “fotoğrafik olan ne varsa gerçektir”e karşı çıkan “Metabiyotik” hakikatliliği sorgular. Grafiti yapılmış duvarların önünden geçen insanlar, var olmamış bir montaj serisi içermektedir. Fotoğraf serilerinde görülen herşey hem doğru, hem yanlıştır.

Oysa Bresson'un, Karar Anı'nda tek bir karenin gerçekliği önemsenmekte, hareketin anlık durdurulması hayatın gerçekliğine eş sayılmaktadır. Bresson'un Karar Anı kitabının girişi, Kardinal de Retz'in sözüyle başlar; “Dünyada doğru ve tam ana sahip olmayan hiçbir

<sup>94</sup> Metabiyotik: canlı bir organizmanın kendi varlığı için bir başka bağlı olduğu ekolojik bağlantı.

şey yoktur. Bu doğru an ise sadece bir kez yakalanabilir.<sup>95</sup> Bresson, kitabında kritik anın sadece bir defa yakalanabileceğini vurgulamaktadır.



Fotoğraf 10. Anna Norton, The Road to Stillmore, 2006-2008

Sanatçı Anna Norton da bu olgu üstüne çalışır. “The Road to Stillmore” çalışmasında hareketi en iyi temsil edebilecek mükemmel kareye ulaşabilmek için video kullanılmış ve bu kareler arasından seçim yapılmıştır. İkonik fotoğrafları çocukluğunun geçtiği Güney Georgia’daki manzaraları içerir. Ortaya çıkan görüntü kalitesi, uzak mesafeden bakıldığında izlenimci manzara resmini hatırlatan fotoğraflar oluştururlar, ancak yakın mesafeden bakıldığında peyzaj formları dijital doku içinde kaybolur. Piksellenme ile birlikte sade kırsal sahneler izleyiciye geçmiş ve şimdi duygularının karışık duygusunu yaşatır.<sup>96</sup>

### 3.1.2. Bulanık Zaman: Düşük Enstantane Hızı

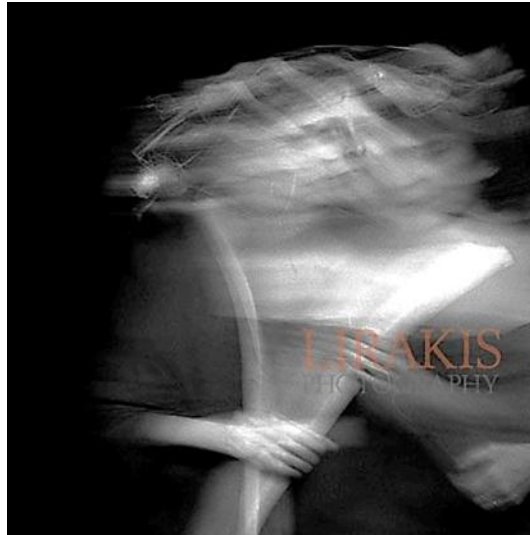
Tek çekimde zaman sürecini göstermenin belki de en ilginç yolu bulanık zaman diye adlandırılan süreç fotoğraflarıdır. Bu teknik, kameranın önündeki hareketi düşük enstantane hızıyla pozlandırarak ya da kameranın hareketini, konu düzlemiyle takip ederek elde edilir. Bulanık zaman bir süreklilik üzerinde uzun donuk zamana karşılık gelir. Donuk zamandan uzaklaştıkça onu denetleyen tüm faktörleri değiştirerek görüntünün daha da bulanıklaşması sağlanabilir. Bir fotoğrafta zamanı bu şekilde göstermenin bir çok yolu vardır: Spirit Photographs, Panning, uzun pozlama teknikleri bunlardan bazılarıdır.

<sup>95</sup> Henri Cartier BRESSON, **Kara Anı**, s.11

<sup>96</sup> Angela Faris BELT, **The Elements of Photography**, Elsevier, Focal Press, 300

Örneğin 1860’larda William H. Mumler ana konu sabit duruken, insanların fotoğrafın içinden hareket etmesiyle oluşan veya çift pozlama tekniği ile spirit fotoğrafçılık (ruh fotoğrafçılığı) denilen fotoğraflar üretmiştir.

Benzer teknikle işler üreten fotoğrafçı, Susan Lirakis ise; “Finding Voice” (Ses Buluş) adlı serisinde flu fotoğrafların kendi zamansız içeriğine, tarihine ve toplayıcı belleğimize gönderme yaparak görüntülere tarihsel bir duygu ekler. Onun amacı, belirgin bir kişiden ziyade evrensel bir form oluşturmaktır. Gerçeklik, kişinin geçirdiği değişimdedir. Fotoğraflarında, siyah fon önünde uzun pozlama ile çektiği beyaz elbiseli ve sadece yüzü seçilen insanların çoklu pozlamaları görülmektedir. Bu fotoğraflar çoklu pozlama tekniği ile değil gerçekte portre konunun hareket ettiği sonra durduğu sonra tekrar hareket ettiği zaman boyunca kullanılan uzun enstantane hızıyla yapılmıştır.<sup>97</sup> Sanatçı çalışmasını şöyle açıklar: “Nihai olarak bir olsak da yol kesişimlerinde ve dönüm noktalarında kendi yolumuzu belirleyecek tercihlerde bulunmalıyız. Birbiri ile karşılaştırılabilir hayat deneyimlerimiz var. Çeşitli aşamalardan geçiyoruz. Ortak olaylar bizi birbirimize bağlar, ilişki ve deneyim bağları ile birbirimize bağlıyız. Bu deneyimler, mitos ve hikaye anlatımlarında sıklıkla temsil edilir. Buradaki karakterler bizim ortaklığımızın örnekleridirler.”<sup>98</sup>



Fotoğraf 11. Susan Lirakis, Finding Voice,

<sup>97</sup> A.g.e., 339

<sup>98</sup> <http://cargocollective.com/susanlirakis/Finding-Voice>



Self portrelerinde de aynı tekniği kullanan Lirakis, Bu görüntülerin ruhun geçişleri ve serüven günlükleri olduğunu belirtmekte ve kendi varoluş süreçlerimizin, arayışlarımızın tipik ortak unsurlar içerdiğini eklemektedir. Sanatçı, işleri ile ilgili olarak şunları ifade eder: “Mitler kendi yüzümüzü gördüğümüz aynalardır. Bizimle sembol ve paradoks aracılığıyla konuşurlar. Bu fotoğraflar, tercihlerimizin eşliğindeki bizi gösterirler. Bir hayat aşamasından diğerine geçerken bu kararları alma ve tercih etme ikilemlerinin kargaşasını deneyimleriz. Görüntüler geçiş zamanı hislerini gösterir. Bu zaman sıklıkla kendi ruhumuzun içinden geçtiği zamandır. Mitler gibi bu görüntülerde his ve hayal dili ile doludurlar. Bunlar sınırlarımızın insani koşulları ile varolma ve aşma süreçlerimizle, diğerleri ile ilgili olarak kim olduğumuzun anlamı, evren ve öteki ile bağlantımızla karşı karşıya gelir. Görüntüler bütünlüğümüzü, değerimizi ve amacımızı olumlar. Daha büyük gerçekliklerin varlığını sorgulasak da sorgulamasakta kendi nesnel dünyamızda esrarın iş başında olduğunu görmek isteriz.”<sup>99</sup>

Görüldüğü üzere, 19. yy’da başlayan uzun pozlama geleneği günümüz sanatçıları için estetik bir ifade tarzına dönüşmüştür. Yukarıda da söz ettiğimiz Hiroshi Sugimoto’nun, uzun pozlama ile elde ettiği bir diğer çalışması “Theaters” zamanı süreç olarak kayıt ettiği ilk çalışmalarından biridir. Sugimoto’nun zaman anlayışını tek bir kare üzerine gösterdiği çekimde zaman hem var olmayan, hemde döngüsel olan olarak gösterilmektedir. Bu anlayış daha önce de bahsettiğimiz Barthes’in “o ölü ve ölecek”<sup>100</sup> paradoksuyla açıklanan “silinmiş geçmiş ile yok eden gelecek” zaman anlayışının tersine, gördüğümüz nesnelere, zamansal korunmuşluklarında ara istasyonlar, kısa bir süreliğine işgal edilmiş yerler olarak görülür.<sup>101</sup> Sanatçı, fotoğrafları, bilincin bu iki farklı durumu arasındaki boşluğu kapatmak için kullanır. Sugimoto’nun fotoğraflarında geçmiş silinmeyecektir. Gelecekte de yok edilmez. Başka bir deyişle, olmuş ile olacak arasındaki ilişki lineer bir doğrusallığı değil geniş perspektifli çoklu zaman anlayışını getirir. Sugimoto’nun Tiyatro fotoğraflarının bu anlayışı desteklediği görülmektedir. Geçmiş yok olmadığı gibi gelecek de yok olamaz, bunun yerine izleyici durdurulmuş zaman dünyasında yüzmektedir<sup>102</sup> Sanatçı, niye zamanda yaşıyoruz diye sorar. Ona göre; zamanın içinde yaşamaktan öğreneceğimiz şey, onun geçişini nasıl anladığımıza dayanır. Sonuçta Sugimoto’nun evrensel sorgulamalara yaklaşımı zamanı nasıl tasarladığımız ile ilgilidir.

<sup>99</sup> <http://cargocollective.com/susanlirakis/Finding-Voice>

<sup>100</sup> Roland BARTHES, *Camera Lucida*, s. 88

<sup>101</sup> John YAU, *Time Halted: The Photographs of Hiroshi Sugimoto*, s. 11-16

<sup>102</sup> John YAU, *Time Halted: The Photographs of Hiroshi Sugimoto*, s. 11-16



Fotoğraf 12. Atta Kim, On air, 2002

Uzun pozlamaları anlatım dili olarak kullanan diğer bir fotoğrafçı **Atta Kim**'dir. 1956 doğumlu Güney Koreli fotoğrafçı, 2002 yılında uzun pozlamalarla oluşturduğu "On air" projesine başladı. Projenin ana konsepti, evrendeki tüm varlıkların geçici olma haliydi. Kim, üç farklı teknik kullanarak hareket eden nesnelere flulaştırdı. Bazı fotoğrafları, yirmibeş saate kadar pozlandırarak zamanın algısı, varlık ve yokluk kavramlarına görsel cevaplar aradı. Çektiği "The Korean Demilitarized Zone" ve "Times Square" fotoğraflarında insanlarla dolu meydanlarda günlük deneyimlerimizle yaşayamayacağımız ve bize farklı yolların olabileceğini gösterdi. İşlerinde kuramsal alt yapıya önem veren sanatçı, Doğu felsefesinden ve Alman filozof Martin Heidegger'den etkilendiğini belirtmektedir.<sup>103</sup>

Alman fotoğraf sanatçısı Michael Wesely ise; 4x5 inç format makinelerle üç yıla varan uzun pozlamalarla fotoğraflarını elde etmiştir. Bu amaçla, 2001 yılında New York Modern Sanat Müzesi tarafından görevlendirilen sanatçı, Moma'nın yıkımını ve yeni binanın yapılışını 34 ay boyunca sekiz kamera ile fotoğrafladı. Wesely'e göre; fotoğraflarında görülen gökyüzü çizgileri varoluşumuzu simgelerken, gezegenimizin bizden tamamen farklı bir zaman skalasında bile birlikte varolan evrenle aynı bağlamda olduğunu vurgulamaktadır.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> <http://artdaily.com/section/news/>

<sup>104</sup> <http://itchyi.squarespace.com/thelatest/2010/7/20/the-longest-photographic-exposures-in-history.html>



Fotoğraf 13. Micheal Wesely,  
The Museum of modern art, 2001-2003



Fotoğraf 14. MİCHEAL WESELY, FLOWER, 2011

Wesely uzun pozlama tekniğini kullansa da teknik onun için temel sorun değildir. Onun ana hedefi günlük hayatımızda unutilan, değişen, sonradan hatırlanmayan bilgileri kayıt altına almaktır. Çalışmalarında sunduğu büyük baskı fotoğraflardaki katmanlı görüntüler geçmişimizi hatırlamamıza yardım edecektir. Wesely'e göre, gözlerimizin önündeki bu sürekli değişim ve yıkım, toplumumuzun şimdiki durumunun realitesine karşılık gelmektedir. Ona göre; “an, solmaktadır. Geriye kalan ise; politik ya da kişisel her türden hareketin sürekli üst üste binışidir. Zamanımızın teknolojileri, bu rahatsız” online (devrede olan) varoluş ateşini körükler. Sanatçı, “bir gün gelecek bilgisayarların açma kapama tuşu olmayacak her zaman online olacağız.” şeklinde açıklamaktadır.<sup>105</sup>

Wesely'in imajları netlik kaygısı taşıyan fotografik gerçekçilikten uzak durarak, bizi süregelen bir hazır olma durumuna sokarak yüzeysel olanın içine sızır. Bu durumda gerçeklik şüphe altına girmiş olsa da fotoğraflarında, çok uzun zaman önce ortadan kaybolmuş olan, hala mevcut gibi görünür.<sup>106</sup> Micheal Wesely'nin fotoğraflarında deneyimlediğimiz şey noksan olanın, noksanlığı bağlamında, mevcudiyetidir. Bu bize tekniği ve anlatımı çok farklı olsa da Eugene Atget'in fotoğraflarında karşılaştığımız “varlığın yokluğunu” anımsatır.

<sup>105</sup> [http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely\\_engl\\_Mai2010.pdf](http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely_engl_Mai2010.pdf)

<sup>106</sup> [http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely\\_engl\\_Mai2010.pdf](http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely_engl_Mai2010.pdf)

Wesely'nin fotoğrafları, dizisel (sequential) olanın eş zamanlılığını ya da eş zamanlı olmayışını gösterme başarısını yakalar. İzleyici onun fotoğraflarına bakarken seri görüntülerin eş zamanlı sunumuyla, geçmiş ve gelecek sorgulamaları yapmaktadır.



Fotoğraf 15. Cole Thomson, Auschwitz, Poland, 2008.

Nazi ölüm kamplarındaki soykırımı anlatan Cole Thomson ise; fotoğraflarında uzun pozlama tekniğini kullanarak tüm soykırımlara gönderme yapmayı hedefler. Fotoğraflar, 10-30 saniye kadar gün ışığında yapılan pozlama yardımıyla tripot ve ND filtreleri ile 13 stop indirgeme yaparak tamamlanmıştır. Thomson'u bu teknikle çalışmaya iten neden, müzeye dönüştürülmüş Nazi ölüm kamplarında spor giysileri ile gezinen turistlerin konunun dramatik etkisini azaltmasıdır. Böylece, sanatçı nötr yoğunluk filtrelerinin yardımıyla müzede gezinen turistleri tarihinin etkisinde hayalet figürlerin görüntülerine çevirmiştir.<sup>107</sup> Uzun pozlama ile yaratılmış kimliksiz hayalet görüntüler, “geçmiş” ve “şimdi” zaman farkını ortadan kaldırarak soykırımın ve orada ölenlerin evrensel acısını fotoğraf serileriyle aktarır.

<sup>107</sup> [http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely\\_engl\\_Mai2010.pdf](http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely_engl_Mai2010.pdf)



Fotoğraf 16. Alexey Titarenko, Untitled, City of Shadows, Variant Crowd II, 1993

1962 yılında Leningrad'ta doğan Alexey Titarenko ise, 8 yaşından bu yana Saint Petersburg'u fotoğraflamaktadır. Titarenko şehrin tarihini ve Rusya tarihini yansıtan fotoğraflar çekerken, kendi amacını “şehrin üzerinden sarsıcı olayları ve trajedileri göstermeyi amaçladım”<sup>108</sup> diye açıklamaktadır.

1990'larda Sovyet rejimi yıkıntıya uğrarken yoksulluğun artması nedeniyle yiyecekler karneye bağlanmış, insanlar ekme alabilmek için bir sıradan diğerine koşturmaktaydılar. Sanatçı, bu hızlı koşturmayı çekebilmek için kamerasını alt geçide yerleştirip uzun pozlama yaparak fotoğraflar çekmiştir. Sanatçı fotoğraflarıyla ilgili şu açıklamayı yapmaktadır: “Bu insanların hareketleri bende bir gerçekdışılık ve bir fantasmagori yarattı, bu insanlar bana sadece yer altında yaşayan gölgeler gibi geldiler.” Çalışmalarının adını bu nedenle “City of Shadows”(Gölgeler Şehri) olarak adlandırmıştır.<sup>109</sup>

Titarenko, özellikle 1987-1991 yıllarında Perestorika ile ortaya çıkmış yeni Rus sanatçıların ekolündendi ve komünist rejimin izlerini manüple ederek metaforik kent manzaralarının envanteri ile oluşan fotoğraflar üretmekteydi.<sup>110</sup> Eserleri Moskova'da ortaya çıkan yeni estetik akımlar arasında sayılmaktadır.

Büyük format makine ile üç saate yakın uzun pozlamalar yapan diğer bir fotoğrafçı Tokihiro Sato, 1957 yılında Japonya'da doğmuştur. Sato, resmi adı Tokyo National

<sup>108</sup> [http://www.alexeytitarenko.com/home\\_pix/bauret\\_article.pdf](http://www.alexeytitarenko.com/home_pix/bauret_article.pdf)

<sup>109</sup> [http://www.dangerousminds.net/comments/city\\_of\\_shadows\\_alexey\\_titarenko](http://www.dangerousminds.net/comments/city_of_shadows_alexey_titarenko)

<sup>110</sup> [http://www.alexeytitarenko.com/home\\_pix/bauret\\_article.pdf](http://www.alexeytitarenko.com/home_pix/bauret_article.pdf)

University of Fine Arts olarak bilinen Müzik ve Güzel Sanatlar Okulu'nda, 1981 yılında eğitimini tamamladı. Tokyo Devlet Güzel Sanatlar Devlet Üniversitesi Heykel Bölümü'nden master derecesi ile mezun oldu. Sanatçı gerçekte kendini heykeltıraş olarak tanımlasa da fikirlerini daha iyi aktarabilmek için fotoğrafın dilini kullanmıştır. Sato, bilindik makinalar yerine farklı çekimler yapabilen kameralar üretti. Bunlardan biri olan çoklu pozlama yapabilen pinhole kamerayı, farklı yerlerde kullanmayı denedi. Yaptığı çalışmaları anlatırken "aldığım nefes ve ışık izleme eylemim arasında doğrudan bir bağlantım var" diyerek açıklamaktadır.<sup>111</sup> Ona göre, uzun mesafe koşusu veya yüzme gibi sporlarda tek odak noktasının nefes alıp verme olması gibi ışık da fotoğrafta aynı önemi taşımaktadır. Sato'nun üç boyutlu gerçek bir dünyayı ışıkla takip etmesi, genellikle bir heykeltıraş eğilimi olarak atfedilir. Ortaya çıkan fotoğraflar, zamansız, lirik bir varoluşu anlatır.



Fotoğraf 17. Tokihiro Sato, 1989

Sato, işlerinin yaşam duygusunu yansıttığını ve zaman kavramı üzerine düşünebilme yeteneğini oluşturduğunu söylemektedir. Onun fazlasıyla tanınan "Photo-Respiration" (Foto-Solunum) denemeleri, bir saatten fazla pozlamayla insan unsurunun tüm izlerinin yok olduğu yaşadığımız dünyanın, adeta derin bir sessizlik ve boşluk halini alarak doğal bir dünyaya dönüşünü anımsatır. Bu, insanın varolmadığı ancak izlerinin görüldüğü bir dünyanın ışıkla tasviridir.

Örneğin kalabalık bir kavşaktaki insanlar uzun pozlamalarla sadece bulanıklaşmaz, onlar yok olma haline de gelirler. Sato'nun kullandığı dalgalı denizler, karlı sahnelerde de aynı

<sup>111</sup> <http://www.japanexposures.com/2009/01/28/tokihiro-sato-brooklyn-bridge-gleaning-light-series/>

insansız boşluğu oluşturacaktır. Chicago Art Institute fotoğraf küratör Elizabeth Siegel, "Sato'nun çalışmaları bizi ileriye taşımakla kalmaz, fotoğraflar madde ve enerji arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken, sükunet ve hareketi, gerçek (varolan) formlar ile potansiyel olanları da ortaya çıkarır"<sup>112</sup> diye açıklamaktadır. Sato'nun çalışmasının sergi kataloğunda "bu resimler madde ve enerji, durgunluk ve hareket ve aktüel ile potansiyel arasındaki ilişkiyi ortaya koyarlar."<sup>113</sup> şeklinde ifade etmektedir.



Fotoğraf 18. Gary Schneider, Heads , 1989-1995

Portreler üzerinde, ışıkla boyama tekniği ile uzun pozlamalar yapan bir diğer sanatçı ise; Gary Schneider'dır. Sanatçı, Güney Afrika'da doğmuş, eğitimini burada tamamladıktan sonra 1977 yılında New York'a taşınmıştır. Heads (1989-95) Nudes (2001-2005), Hand Prints (2011) öne çıkan işleri arasındadır. Ayrıca, 1975 yılında gerçekleştirdiği "Portrait Sequences" çalışması bir dizi seri fotoğraftan oluşmaktadır. Çıplak pozlar üzerine çoklu pozlamalar yapan sanatçı, çalışmalarının kameranın farklı hareketleri ile oluşturan sinematik doğrusal ilerlemenin aksine bu dizilerin soldan sağa ya da tersten ayrı bölümler halinde okunabileceğini belirtmekte ve çalışmaların metaforik olarak yeniden yapılandırılabilirliğini ve tekrar tekrar okumalar yapılabilirliğini aktarmaktadır.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> <http://www.japanexposures.com>

<sup>113</sup> <http://www.japanexposures.com>

<sup>114</sup> <http://www.garyschneider.net>

Sandra Pulmmer, Deleuze'ün zaman–imaj teorisini Gary Schneider'in “Durational Portraits”leri üzerinden okur. Pulmmer, Schneider'in fotoğraflarını değişim ve dayanıklılığın somutlaştırılması olarak görür. Bu fotoğraflar, fotoğraflardaki hareketli görüntü ve hareket içinde sükuneti aynı zamanda anlatmaktadır. Portreler ayrıcalıklı bir anı oluşturmaz ancak tekil imajın çoklu görüntüsüne ulaşır. Uzak bir 'ölümsüz poz' üretmekten ziyade portreler tek bir kare üzerine birleşerek ard arda herhangi bir anın dizisini oluştururlar. Bu tek bir pozun devam eden seriler tarafından süpürüldüğünü iddia eden Barthes'e karşıt bir görüşü temsil etmektedir.<sup>115</sup> Sanatçının uzun pozlamalarla oluşturduğu portrelerinin, sinemanın saniyede 24 kare görüntü üreterek yarattığı süreklilik hissi nedeniyle sinemaya öykündüğü düşünülebilir, ancak fotoğrafta yaratılan süreç hissi tek kare üzerine bindirilmiş bir dizi çekim ile oluşturduğunu aktarmaktadır. Ardışık kare dizilerinin mekânsal uzanımının harekettinden ziyade sanki çerçeveler, tek bir imaj üzerinde bir zaman derinliği sağlamak için birikmektedir.

Uzun pozlama tekniği ile üretilmiş işler, akan zamanda süreklilik sunmaktadır. Fotoğraf, zaman içindeki hareketin gerçek bir sunumu olmasa da süresi içinde meydana gelen hareketi temsil edebilir. Uzun pozlama sadece zamanı uzatmakla kalmaz imajdaki zamanı ortaya çıkarır. Bu nedenle uzun pozlama tekniği, akan zaman kavramını temsil edebilecek bir olanak tanıyabilir.

### 3.1.3. Durgun Zaman: Statik Konu ve Statik Camera

Bu bölümde inceleyeceğimiz son örnek zamanın durduğunu gösteren fotoğraf görselidir. Bu fotoğraflar dondurulmuş zaman ile karıştırılabilir ancak arada farklı teknik özellikler vardır. Fotoğrafta bu türden bir zamanı sabit olarak adlandırabiliriz. Bu teknik, pozlama süresince ne kameranın ne de konunun hareket etmediği durgunluk formudur. Statik konu ile statik zaman etkisi veren hareketsiz ortam, fotoğrafta zamanın durduğu bir hal alır.

Daha önce yukarıda da aktardığımız gibi konu sabit durumda ise, enstantane değeri önemini kaybedecek, uzun enstantane sürelerinde çekim yapılabilecektir. Ancak, uzun enstantane hızlarında ve statik süreden büyük etken ortam ışığının arttırılmasıdır. Örneğin, mimari fotoğrafçılıkta, bir yerin keskin ve net görüntülerini üretmek ve bunun için maksimum alan derinliği sağlamak için kısık diyafram değerinin kullanıldığı görülmektedir.

<sup>115</sup> Roland BARTHES, *Camera Lucida*, 75



Işık hızı sabit olduğunda, zaman ve hareket, durağan bir ortam üzerinden izlenebilir ve yakalanabilir. İki boyutlu bir düzlem üzerinde hareket ve zamanın farklı çeşitlilikleri, bir fotoğraf konusuyla ilgili yeni anlamların da oluşmasına yardım eder; kavramsal bağlar içeriğe bu yolla farklı gönderiler sunarken, zaman kaydedilir.

### **3.2. Hareket Eden Görüntüde Ard Arda İzlenen Anlar**

Biz tek bir fotoğrafa baktığımızda ışığın madde üzerindeki, zamanın mucizevi birleşimini görmekteyiz. Oysa fotoğraf, içinde sayısız anlamın olduğu, güçlü iletişim kurmayı başaran bir araçtır. Bu nedenle fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle artan sınırsız olanaklar yeni denemeleri kaçınılmaz kılmıştır. Bu anlamda çoklu kadröjlamalarla oluşturulan fotoğraf denemeleri birçok yeni örnek sunmaktadır. Tek bir fotoğraf içinde ya da birden çok çerçevede birleştirilmiş fotoğraf düzenlemeleri zaman içerisinde seyircinin de katkısı beklenerek okunabilir. Ancak bu seri fotoğraflar ya da sıralı tek kareden oluşan sekans kareleri film ve videodan oluşan ardışık karelerle karıştırılmamalıdır. Bu ayrıma dikkat çekmek için bu bölümde sinema ve fotoğraf ilişkisi tartışılacaktır. Sinema ve fotoğrafın başlangıç aşamaları tezimizin içinde “fotoğrafta hareketin ilk yılları” II. bölümde 3.1.5. de ayrıntılı olarak işlenmişti. Yeni bölüm seri fotoğrafın sınırlarını belirlemekte ve film ile ilişkisini kurmakta bize yardım edecektir.

#### **3.2.1. Sinematografik Fotoğraf, Foto-Filmik İmajlar ve Zamansal Fotoğraf**

Fotoğraf ve film arasındaki farklılığın ilk durağı durgunluk ve hareketin sürekli olarak birbirlerini dışlamalarıyla ilgilidir. Bu konuyla ilgili genel kanı, film imajlarının zaman içinde değişip fotoğrafın sabit olduğu gerçeği üzerinde yoğunlaşır. Film teorisyeni Metz; fotoğraf ve filmin zamanı çerçevelerken, nesnel dünya ile kurduğu ilişkide teknik benzerlikleri olduğunu aktarır. Metz’e göre “fotoğraf kaçınılmaz şekilde geçmişe aittir buna karşı film her zaman izlediğimiz şimdiki an içinde açılır. Film sanal ve maddi olmayan bir projeksiyon iken, fotoğraf sabitlenmiş imajlardan oluşur.”<sup>116</sup> görüşünü savunmaktadır. Ancak David Company “Photography and Cinema”da Sugimoto’nun tiyatro sahnelerini uzun pozlamalarla fotoğrafladığı kareleri ile Japon yönetmen Jasujiro Ozo’nun nesnelere uzun süre filme aldığı sinema sahnelerini karşılaştırır. Sugimoto’nun imajları yüzlerce hatta binlerce durgun fotoğrafın izlerini taşıırken; Ozo’un filmleri neredeyse tamamen statik durumları gerçek zamanlı çekimlerle ortaya çıkarmıştır. Burada karşı karşıya konan iki aracın yarattığı

<sup>116</sup> Alexander Streitberger And Hilde Van Gelder, Photo-filmic images in contemporary visual culture, Philosophy of Photography, Volume 1 Issue 1, 2010,s.50

sonuç bizim hareket ve imaj konuları üzerine tekrar düşünmemize yardım eder. Film teorisyenleri fotoğrafı, filmin ham maddesi ve basit bir bölümü olarak görmüş olsalarda, sinemadan ayrı şekilde fotoğrafın zaman ve hareketle karmaşık bir ilişkisi vardır. Deleuze bu noktada, filmin değişken biçiminin fotoğrafı zayıflattığı düşüncesi ile ilgili olarak sıra dışı zengin bir çerçeve sunarken, “karar anı”ndan uzun pozlamaya kadar uzanan çeşitli zamansallıkların fotoğrafta zaman ve hareketi sağlayacak kadar çeşitlilik sunduğunu da belirtmektedir. Hatta çok tuhaftır ki, Marey, Lumierre’e sinemayı ilginç bulmadığını çünkü gözün görmediğini aradığını söylemiştir<sup>117</sup> Yine de estetik açıdan farklı formlar olsalar da seri fotoğraflar ile sinema arasında yakın bir ilişki vardır.



Fotoğraf 19. Hiroshi Sugimoto, Movie Theatre-Akron Civic, Ohio, 1980

Örneğin sinema yönetmeni Vertov’un çoklu portrelerine karşılık ünlü çağdaşı Sander, tipik Alman imgesinin temsilini yapmayı amaçlarken, Larski tam tersini hedefliyordu. “With Metamorphosis Through Light” (Işığın İçinden Metamorfoz, 1936) eserinde düşüncesini en uç sınırlara kadar götürmüştü. Larski, bu çalışmada bir adamın portresini 175 farklı şekilde fotoğraflamıştır. Seyirci portrelere baktıkça adamın neye benzediğinden daha az emin olmaya başlar. Larski, bu anlamda fotoğraf ve film arasında bir biçim yaratmaya çalışmıştır. Çalışmasında kullandığı formda, her durgun imajın olgusal durumu birinden diğerine değişiklik gösterirken, yüzün sinematografik performansı ve bir insanın değişken durumunu önemle vurgulanmaktadır.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> A.g.e., 22

<sup>118</sup> A.g.e., 32

Sonuçta uzun pozla çekilmiş fotoğraf birleşik bir bütün olarak görülürken, filmin çekim süresinin uzun tutulması aynı oranda onu fotoğrafa yaklaştırmaktadır. Film çekimindeki bu anlayış donuk tempolu filmleri Hollywood perspektifinden ayırır. Sinemanın bakışı uzun ve tanıdık hissedilen şeyler bizi yabancılaştıracak şekilde içine alır. Görüldüğü gibi fotoğraf, seri çekimler ile sinemanın diline yaklaşırken, sinemada örneğini Antonioni, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerde gördüğümüz “slight narrative” (basit anlatı) yöntemi ile fotoğrafın diline yaklaşmaktadır.<sup>119</sup>

Sinemada sıklıkla izlediğimiz donmuş sahneler, onların fotoğraf olarak algılanmasına neden olabilir. Bunun en yeni örneklerinden biri ünlü Matrix filmindeki kurşun sahnesidir. “Kurşun-zaman” adı verilen sahne, çok yeni bir teknik gibi görülsede sadece Muybridge’nin tekniğinin sadece biraz geliştirilmiş şeklini içerir. Kurşun-zaman ile oluşturulan film sahnesinde birçok fotoğraf makinası ile fotoğraflanan donmuş anın görüntüsü ardışık bir düzenle hareket etkisi yaratacak şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Böylece donmuş an hareket etkisi içerir.

Daha önce de söylediğimiz gibi film ve fotoğraf çalışmaları çoğunlukla bu varsayılan zıtlığa dayalı olarak sınıflandırılmış olsa da film hareketsiz bir nesneyi ya da fotoğraf hareket eden bir nesneyi gösterebilir. Bu nedenle fotoğraf ve film arasındaki ontolojik ayrımın daha da muğlaklaştığı görülmektedir. Yine bir örneğini fotoğrafçı ve film yapımcısı Hollis Frampton’un önemli filmi “Nostalgia”da görmekteyiz. Frampton, birbiriyle tamamen özdeş karelerin ardışıklığından ortaya çıkan bir imajın durgunluğu ile birbirinden tamamen farklı karelerin ardışıklığından üretilen bir imaj kaosunu bize gösterir.<sup>120</sup> Bu noktada hareket ve zaman ile ilgili süreçte, film ile fotoğrafın geleneksel sınırları da değişime uğrayacaktır.

Film ve fotoğraf ayrımında hareket önemli bir ayrım noktası olarak görülebilir. Ancak, Burgin’e göre insanı etkileyen öylesine hareketler değil; amaçları, nedenleri ve sonuçları olan hareketlerdir.<sup>121</sup> İzleyicinin ekrandaki karakterlerde en ilgi çekici bulduğu şey, onların hareketleri değil amaçlı eylemleridir. Chris Marker’ın “La Jette” adlı filminde eylemi hareketten ayıran ve film ile fotoğraf arasında temel bir zıtlık olduğu düşüncesine karşı çıkan örnek bir eser olması bakımından önemli görülmektedir.

<sup>119</sup> Aslı DALDAL, *Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması*, Doğu-Batı, Sayı:25

<sup>120</sup> <http://hollisframpton.org.uk/bio.htm>

<sup>121</sup> Victor BURGİN, *The Remembered Film*,s.26

Görülmektedir ki, sinema ve fotoğraf, teknolojinin gelişimi ile birlikte sınırlarını pek de belirleyemeyeceğimiz bir noktaya gelmiştir. Daha önce film ile fotoğraf arasında var olduğu düşünülen ontolojik farkın yeni dönemde hem sanatçılar hemde kuramcılar tarafından artık önemsenmediği görülmektedir. David Green, hareket eden ve duran imajlar arasındaki farkların, başka bir deyişle, film ve fotoğrafın oluşturduğu karmaşık durumun, teknolojinin yenilikleri karşısında solup gideceğini aktarmaktadır.<sup>122</sup> Johanna Drucker da “zamansal fotoğraf” makalesinde fotoğrafın, zamansal müdahalelerle kimliği hakkındaki anlayışımızın ontolojik temelden epistemolojik temele dönüştüğünü belirtmektedir.<sup>123</sup> Bu muğlaklaşmanın hem teknik hem de algısal açıdan olduğu görülmektedir. Burada iki yönlü bir ilişki söz konusudur. İlki, fotoğrafik materyal ya da sabitleşmiş, donmuş görüntü tekniklerinin bir filmin algısını nasıl etkilediği; diğeri, statik imajlardan oluşturulmuş sahnelerin fotoğrafik zamansal ekseninde ne şekilde değerlendirileceği konusudur.

Film içerisindeki fotoğraf görüntüleri, zamanın bu anı yakalanışları, filmin kendi kendini görüntülemesine yardımcı olur. Fotoğraf filmin anlatı akışını durdurdukça izleyici durup bakma ve düşünme fırsatı yakalamaktadır. Anlatının dışına çekilmiş olan izleyici neye baktığının farkına varır ve kendi kendinin neye baktığını fark eder. Bu, filmin kendine yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Oluşan iki durumda da meydana çıkan görüntüler hibrit (melez) görüntüler olarak değerlendirilmektedir. Clement Greenberg, belli bir aracın kendi doğasına özgü özellikleri temelinde tanımlanması gerektiğini bildirirse de hibrit imajların (melez) post medium (araç ötesi) kategoriye ait olduklarını söyler. Bu perspektiften bakıldığında hibrit imajların artık üretim araçları açısından değil, tarihsel sosyal ve ekonomik bağlamlara dayanan sosyal pratikler olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.<sup>124</sup> Victor Burgin ise; bu tarz imajlara fotofilmik imajlar adını vermekte ve fotofilmik imajların belli bir disiplinin bakış açısından değil genel olarak görsel kültür bağlamı açısından ele alınması gerektiğini açıklamaktadır. Burgin’e göre, algı ve hatırlama alanları da birbirine karışan filmik ve fotoğrafik parçalardan oluşur.<sup>125</sup> Anlaşılan odur ki, teknoloji geliştikçe film ve fotoğraf arasındaki birlikteliğin sınırları da birbiri içine geçmektedir. Green ve Lowry’de bir aracın diğerinin üzerinde

<sup>122</sup> David GREEN, **Chapter of Marking Time: Photography, Film and the Temporalities of the Image in Stillness and Time:**. pp. 9-21

<sup>123</sup> Johanna DRUCKER, **Temporal Photography**, 23-29

<sup>124</sup> Alexander STREITBERGER & Hilde van GELDER, **Photo-filmic Images in Contemporary Visual Culture**, s.51-56

<sup>125</sup> Victor BURGİN, **The Remembered Film**, s.21

hiyerarşik bir yapı kurmadan bu imajlara “foto-filmik” imajlar dememizi önermektedir.<sup>126</sup> Green ve Lowry, foto filmik imajlarla ilgili olarak, fotoğraf ve filmin kendi çapında mevcut olduklarını ve birbiriyle karşılıklı etkileşen birbirini yansıtan imajlar olmadığını, bu imajların daha çok “Çoklu ortamlı” (multi- mediating) olduğunu aktarmaktadır.<sup>127</sup>

Yaratılan yeni melez görüntülerle ilgili olarak terminolojik bir belirsizliğin olduğu açıkça görülmektedir. Green ve Lowry bu tarz çalışmalar için kavram karşılığının bulunduğunu aktarmaktadır.<sup>128</sup> Sinema Teorisini R. Bellour, L’Entre-images adlı çalışmasında, filmde durdurulmuş zamanın aniden ortaya çıkışında dondurulmuş sahneler için “filmik imaj” kavramını kullanır.<sup>129</sup> David Company bu görüşle hem fikirdir: “Videonun çıkışı ile fotoğrafın durgunluk ve doğrudanlık üzerindeki tek elliliğini kaybetmeye başladığını belirtir ve hareketin önemini vurgular.”<sup>130</sup> Fotoğraf ve filmin bu şekildeki melez çalışmaları üzerine dikkat çeken, Green ve Lowry’in Gregory Crewdson, Jeff Wall, Cindy Sherman gibi sinema dilini kullanan fotoğrafçılar için “sinematic fotoğraf” kavramını kullandığı görülmektedir.<sup>131</sup> Johanna Drucker; ise videonun uzun çekimleri ile oluşturulmuş fotoğrafik anı veren görüntüler için zamansal fotoğraf kavramını uygun görür.<sup>132</sup> 2007’de Scott Kildall’ın bir dizi video portrelerini örnek gösterdiği yazısında Drucker, an nosyonun, kesintili (sınırları belli olan bir varlık olarak) zamanın sürekliliğinden kopartılmış sabit ve statik olanı temsil eden bir video çalışmasını örnekler. Scott Kildall’ın ürettiği video portrelerinde; anlık fotoğrafların çekilmesi için hazırlanan insanların yüz hareketleri kayda alınır. Bu dönüşüm Kildall ‘ın serilerine de yansır. Kildall projesinde seçtiği öznelerin video portrelerini yapmak yerine bunlara zamansal boyutlar ekleyerek durağan portreleri parçalamayı hedefler. Fotoğraf çekilmenin rahatsızlık verici süreci, modellerin yüzlerine ve beden dillerine yansır. Bu kişilerin ifadeleri değişir ve modları kaygı, sinirlenme gibi duygulanımlara girer. Fotoğrafa çekim anına doğru bir atılıp bir uzaklaşırlar.

<sup>126</sup> Alexander STREITBERGER & Hilde van GELDER, **Photo-filmic Images in Contemporary Visual Culture**, s.50

<sup>127</sup> A.g.e.s.51

<sup>128</sup> David GREEN & Joanna LOWRY, **Photography, cinema and medium as social practice, Visual Studies**, S. 132–142.

<sup>129</sup> Alexander STREITBERGER & Hilde van GELDER, **Photo-filmic Images in Contemporary Visual Culture**, s.51-56

<sup>130</sup> David COMPANY, *The Cinematic*,

<sup>131</sup> David GREEN & Joanna LOWRY, **Photography, cinema and medium as social practice, Visual Studies**, S.132–142

<sup>132</sup> Johanna Drucker, **Temporal Photography**, 23-29

Temporal zamanı kendi sıradan bildik süresini uzattıkça Kildall tüm fotoğrafların olay (event) karakterini oluşa doğru dönüştürür. Her biri arasındaki 2-3 dakikalık segmentlerden oluşan fotoğrafın donuk anı bir kurgu olarak ortaya çıkar. Burada anlık fotoğraf kaydının uzun sürece yansmasıyla fotoğrafın an nosyonu radikal biçimde değişerek bir anda yok olur. Bu noktada zamansal fotoğraflar artık tek bir anın işareti değildir. Çünkü yeni boyut imajı değiştirir. Zamansallık (temporalite) tekillik kurgusunu ve varlık fikrimizin sınırlılığını yok eder. ‘Süre’ tekil bir imajın göstereceğinden çok daha fazla şey gösterirken aynı zamanda gördüğümüz şey de farklı olacaktır. Bu durumda imge artık ontolojik bir düzlemde tanımlanmaz epistemolojik bir alanın parçasıdır. Bir snapshot’ın süreklilik içindeki durumunu akan görüntüye yansıtan Kildall, fotoğrafın bu noktada bir olay (event) haline gelmesine aracı olmuştur.



Fotoğraf 20. Scott Kildall, Video Portraits , 2006-2008 , 45 minutes,



Fotoğraf 21. Jamie Diamond, “Constructed Family Portraid” The Hiltons, 2008

Zamansal fotoğrafı videodan ayıran şey, fotoğrafik imaj geleneği ile olan ilişkisi ve üretiminin bir parçası olarak doğrudan kabul edilmesidir. Fotoğrafik imaj bu şekilde bir imaj- olaya dönüşür. Yani temporal (zamansal) fotoğraf, fotoğrafın durgun zaman özelliğinin

yanı sıra videodaki akan zaman özelliğini de taşır. Bu anlamda zamansal fotoğrafta, hem bir olay, hem de bir olay-oluş vardır.

Temporal fotoğrafa başka bir örnek, Jamie Diamond'ın "Constructed family Portraid" (inşa edilmiş aile portreleri) serileridir. Bu seri biçimsel olarak bir araya getirilmiş aile portrelerinden oluşur. Bu kişiler aslında sanatçının bir otel odasında grup olarak fotoğrafladığı yabancılarıdır. Aile üyelerinin konuşmaları ve etkileşimi, aile sisteminin birbirine benzeyen belli davranışları, yüzlerdeki tuhaf donmalar ve her kişinin kendini göstermek istediği şekilde yansıttığı portreler hem fotoğraf olarak hem de video tarafından kayıt edilmiştir (portrelerin durağan fotoğrafları ve onun zamansal süreğenliğini gösteren videosu). Gerçekte videolar, zamansal boyutları, uzatılmış olan fotoğraflardır. Bunların mevcudiyeti, fotoğrafik anın kurgularını belgelemekle yükümlü olmasından gelir.

Teknolojinin gelişimiyle birlikte bu alanda farklı çalışmaların yapıldığını görmekteyiz. Bu anlamda fotoğrafçı Jamie Beck ve görsel grafik sanatçısı Kevin Burg "sinemagraf" adı verilen anlık zamanın sonsuza dek korunmasını ve deneyimlenmesini sağlayan, yaşayan bir anı barındıran imajlardan oluşan işler ürettiler.<sup>133</sup> 2009 yılında sıkıştırılmış görüntü formatıyla (gif) ile deneyler yapmaya başlayan ikili, orijinal içerikli fotoğraflarla akan bir anı birleştirerek sinemagraf sürecini başlattılar. Teknik süreç, geleneksel fotoğrafın bir anı ile birçok karesinin animasyonunun imajıyla birlikte kombine edilmiş şeklini içerir. "Sinemagraf" çalışma kendini fotoğraf olarak sunan ama sadece birkaç ince hareket detayı veren bir gif çalışmadır. Çalışma fotoğraf olarak kabul edilmeyebilir ancak video da sayılmaz. Beck and Burg bu süreçte, geleneksel fotoğraf ilkelerinden yola çıkarken sinematik kalitesine de sahip olduğu için fotoğraf ve sinemayı birlikte çağrıştıran sinemagraf adını vermişlerdir. İkili, geleceğin görüntüleme teknolojilerinin gün geçtikçe yeni sanat formuna dönüşeceğini ve iletişim sürecininin zamanda bir anı yakalamanın en iyi yolu olduğunu düşünmektedirler.

---

<sup>133</sup> www.cinemagraphs.com



Fotoğraf 22. Jamie Beck ve Kevin Burg, Sinemagraf, 2011-2012

Jamie Beck; “Sinemagraflar hayatın hassas parçalarını ve uçuşan zaman anlarını –şehrin temposu veya insan nefesi gibi- yakalar. Canlıdırlar ve sonsuza kadar yaşarlar. Oysa bir fotoğraf donuk ve bir video zamanın doğrusal betimlemesinden ibarettir, bunu sadece play tuşuna basmakla ilişkilenebilirsiniz. Bir resim bin tane kelime eder ama sinemagraf sizi oraya götürür” diye açıklamaktadır.<sup>134</sup>

Üste de bahsettiğimiz gibi Temporal (zamansal) fotoğraf, süresi ve sınırları belirsiz, başlangıcı ve sonu raslantısal durumları içeren bir olaydır. Her türden mümkün hareket ve değişikliklerle doludur. Zamansal fotoğrafta bir şey olur, olmaktadır ve olmaya devam eder. Önceleri, statik fotoğrafın bir anlığına oluşu, sonlu oluşu, bizi onun sınırlı bir anın tamamlanmış imgesi olduğunu düşünme konusunda yanılttı. Zamansal fotoğrafta ise, imajın oluş temelli yaklaşımı beraberinde süreğenliği (süreci) (continium) etkili bir kavram olarak getirdi. Zamansal imaj, fotoğrafın bitmemişliğini ve süreğenliğini estetik bir sürece taşır. Tüm estetik etkinlikler gibi bir bilme biçimini temel bir epistemolojik yöntemi gösterir. Bu yöntemde daha önce bahsettiğimiz gibi bilginin ontolojik kategorisinin yerine, inşa edilmiş bir bilme olayı alır.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> [www.filmindustrynetwork.biz/nyc-photographer-jamie-beck-cinemagraph/12173](http://www.filmindustrynetwork.biz/nyc-photographer-jamie-beck-cinemagraph/12173)

<sup>135</sup> [www.diyphotography.net](http://www.diyphotography.net)



### 3.2.2. Ardışık Anların İzinde: Stop-Motion, Time Lapse, Bullet Time, Slice of Time

Fotoğrafın başlangıcından bu yana hareketi aktarma tutkusu, görüntüleme yöntemi ile izleyici arasında interaktif bir ilişkinin yollarının aranmasına sebep olmuştur. Bunlar fotoğraf tarihinin başlangıcında dokunsal hareketli görüntülerle başlayan ve basitçe çizilmiş görüntüleri içeren sayfaların hızlı şekilde çevrilmesiyle oluşan “zoetropes” gibi tekniklerin yanı sıra, “flipbooks” olarak adlandırılan çocukluğumuzun oyunlarıdır. Sayfaları çevirdikçe sıralı görüntüler hareket imajı sağlarlar. Böylece hareketsiz imajın hareket ediyormuş gibi algılanması sağlanır. 19. yy. başlarında, sıralı görüntülerin yanılması gösteren bir diğer yöntem ise; "Zoetropes"dır. Yunanca, "yaşam döndürülmesi" anlamına gelen teknik, çok basit şekilde çoklu çerçeveler içeren görüntülerin döndürülerek hareket ediyormuş hissini vermesi için üretilmişlerdir. Önceki sürümleri var olsa da, modern Zoetrope 1800'lü yıllarda icat edilmiştir. Bu aletler içi boş bir tambur içinde sıralı resimlerden oluşan ve hareket algısı yaratan görüntünün elde edildiği oyuncaklardır.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan tek tek fotoğraflanmış ardışık görüntüleri içeren **Stop- motion** tekniği de aynı prensipten yola çıkar. Fotoğraf makinası ile belli bir ardışık düzenle çekilen tekli fotoğraflar, video editleme ve oynatma teknolojileri sayesinde akan görüntüler şekline dönüştürülürler. Uygulaması oldukça kolaydır. Işıklandırma ve sahne koşulları değişmeden objenin çok az hareket ettirilmesi ile oluşan sahneler fotoğraflanarak oynatılır. Böylece konu hareket ediyormuş etkisi verir. İlk örneklerini, aslında bir sihirbaz olan Georges Méliès'in “A Trip to the Moon” Aya Yolculuk (1902) filminde ve Jules Verne Georges Méliès'in “The Impossible Voyage”(İmkansız Yolculuk) (1904) fantastik filmlerde görebiliriz. Stop motion tekniği çoğu zaman time-lapse fotoğraf tekniği ile karıştırılmaktadır.

Oysa **Time-lapse** fotoğrafçılık tekniği film karelerinin çekiminde kullanılan sıklığın normalden çok daha yavaş bir şekilde ard arda gelen bir dizi olarak oynatılması vasıtasıyla oluşan bir sinematografi tekniğidir. Normal hızda yeniden oynatıldığında, kareler daha hızlı akıyormuş hissi verir, bu sebepten dolayı zaman daha hızlı geçiyormuş etkisi yaratır. Örneğin; bir sahne görüntüsü her saniye başına bir defa görüntülenebilir ve hemen sonrasında saniyede 30 adet görüntü bir saniyede geriye doğru gösterilebilir; sonuç ilk baştaki çekimin hızından 30 kat hızlı artmış bir gösterim olacaktır. Time-lapse fotoğrafçılık, yüksek hızlı fotoğrafçılığın tersi olarak da düşünülebilir.

Normalde insan gözüne gayet sıradan bir olay gibi gözükken herhangi bir gelişme, güneşin ve yıldızların gökyüzündeki hareketleri gibi, time-lapse fotoğrafçılıkta çok dikkat çekici bir

hal alır. Time-lapse, bir sinematografi tekniği olan “undercranking<sup>136</sup>” tekniğinin son derece hızlandırılmış versiyonudur ve çoğunlukla stop motion animasyon tekniğiyle karıştırılır. Bu teknikle çekimler yapan İngiliz film yapımcısı ve fotoğrafçı Sam Taylor Wood, zaman içindeki değişime dramatik hatta şok edici şekilde vurgu yapmaktadır. “Still Life” (2001) çalışmasında Holanda natürmortlarından etkilenerek düzenlediği meyve tabağını süreç içindeki çürüme aşamalarını çekerek gerçekleştirir. Bir yıl sonra gerçekleştirdiği benzer çalışması “A Little Death” (2002) de ölü bir tavşanın çürüme aşamalarını bize gösterir. Mortalite ve zamanın geçişi ile ilgilendiğini aktaran sanatçı, “A Little Death” çalışmasında ölü bir tavşanın hareketsizliğini ve adeta cesedin tekrardan canlanışına kadar geçen süreyi bize görselleştirir. Sanatçıya göre; bu geçmişte yürüten insanların gölgelerini görmek gibi şok edici deneyimi içerir.<sup>137</sup> Çalışmasında, ölümün getirdiği hareketsizlikle zamanın sonlandığını fikrine karşı, çürümenin yarattığı hareketliliği ve zamanın geçişi ikilemini vurgular.



Fotoğraf 23. Sam Taylor Wood, “A Little Death” 2002

Stop-motion tekniğine benzeyen diğer bir teknik ise; yukarıda da aktardığımız “**bullet time**” (kurşun zaman) tekniğidir. Matrix filmi ile ünlenecek tekniğin çıkışı Muybridge’nin

<sup>136</sup> Undercranking: Normal (24fps) kaydedilen görüntünün sonradan hızlandırılması tekniğidir.

<sup>137</sup> Selene WENDT, **Breaking the Medium of painting Down**, Art Pulse

sekans fotoğraflarına kadar uzanır. “**Time slice**” zaman dilimi olarak da anılan teknik daha sonra direktör ve film yapımcısı olan Tim MacMillan’ın pinhole kamera dizisi ile çektiği “Animal Tragic” (2003) ve “Ferment” (1999) çalışmalarıyla gündeme gelmiş ve Matrix filmi ile patent almıştır. Time Slice bir dondurma tekniği olup, seri imajların aynı zamanda fakat farklı bakış açılarıyla çekilmesiyle oluşur. Çekim aynı modelden 75-150 adet SLR fotoğraf makinasının çekim açısına göre, linear ya da dairesel biçimde dizilmesi şeklinde gerçekleşir. Tüm makinalar kablo deklanşör ile tek bir bilgisayara bağlanarak elektronik bir senkronizasyon sağlanır ve ana bilgisayarın komutuyla kameralar çekimi gerçekleştirirler.<sup>138</sup>



Fotoğraf 24. Tim MacMillan, “Animal Tragic”, 2003

Bu tekniklere ek olarak morphing ve photosynth gibi teknikler değişen teknoloji ile zamanın değişimine vurgu yapar.

### 3.3. Enstantane Hızına Bağlı Zaman ve Harekette Tek bir Karede Çoklu Anlar

Tek bir karede birçok anı birleştirmek zamanı iki tür teknik yardımıyla çoklu karelerle kombine etmek üzerine kurulmuştur. Bunlardan ilki birçok zamanın tek bir karede birleşmesiyle yapılırken; diğeri, çoklu karelerle sözel bir anlatımı içeren fotoğraflarla oluşmuştur.

Bizler genellikle linear bir zaman anlayışını benimsemiş eğilimindeyiz oysa bilimsel olarak zamanın, artık sadece düz olarak değil her yöne genişlediği bilinmektedir. Onu bölmek sadece bir yanılsamadır. Uzay bölünebilirken zaman bölünemez. Bergson’a göre biz gerçek zamanı düşünemeyiz ancak yaşayabiliriz. Bergson’un tezi basit bir sürekliliği değil, eş zamanlı bir biraradalığı önermektedir. Zaman sürekli değişim ortasındaki ayrık anlar olarak değil,

<sup>138</sup> Ozan BİLGİSEREN, **Fotoğrafta zaman ve Hareket**, yayınlanmamış S.Y.Tezi, 2005, s. 80

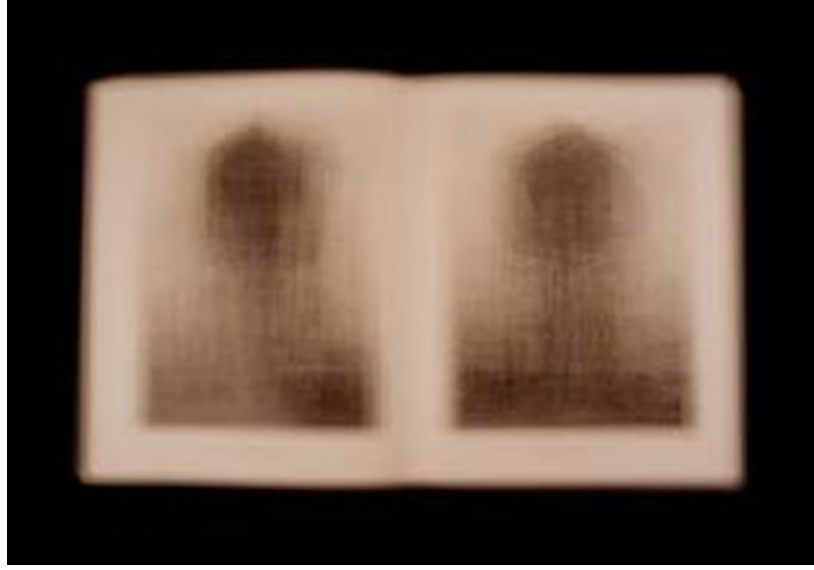
birbirinin içine geçen durumlar olarak anlaşılmalıdır. Bergson'a göre, biz geçmişimizi hafıza yardımıyla geleceğe taşıyoruz, geleceğe sürekli geçmişimizi getiririz.<sup>139</sup> Fotoğraf teknolojisi Bergson'un teorisine görsel bir destek sunabilir. Çünkü tek bir kareye kayıt edilen çoklu anlar, sadece tek bir anın durgun zamanını değil; geçmişte bulunduğumuz anda geçen süreyi de taşıyabilir. Statik ortamda zamanı görüntünün üzerine istifleyerek yapılan çalışmalar geçmişten günümüze tüm zamanı bize aktarır. Bu şekilde zamanı istiflemek, akan bir zamanda kesintili anlardan oluşan birbirinden kopuk pozlamaları bir medya düzlemi üzerine katmanlar halinde tek bir karede birleştirmektir. Bununla kompleks görsel anlamlar yaratmak mümkün olur ve insan görüşüyle görünmesi mümkün olmayan türden imgelerin tümünü gösterir. Çoklu pozlama yaratmanın bir dizi yolu vardır. Bu yollar sayesinde, zaman ve mekan gibi iki nitelik sayısız şekilde kombine edilebilir. Bu türden yaratma tekniklerini kullanmak birçok zamanı da aynı anda tecrübe etme imkanı da sağlar. İstiflemne, kamerada çekim anında yapılabileceği gibi, çekim sonrası karanlık odada veya dijital ortamda da yapılabilmektedir.

### **3.3.1. Üst Üste Binen Zamanda Birçok Tekil Anı Birleştirme: Strip Fotoğraf ve Slit Scan Tekniği**

Yukarıda da açıkladığımız gibi birçok tekil anı tek bir çerçevede birleştirmenin farklı yöntemleri vardır. Bunlardan birinin makinada üst üste çekim tekniği ile üretilen fotoğraf çalışmaları olduğunu belirttik. Buradaki en önemli sorun pozlama değerinin doğru olarak hesaplanması sorunudur. Doğru pozlama yapılmış bir karede tüm zamanlar görünür şekilde oluşur.

---

<sup>139</sup> Henri BERGSON, **Madde ve Bellek**, s.155



Fotoğraf 25. Doug Keyes , Becher, Water Towers, 1997

Örneğin, Hilla Becher'in tipoloji yaratma projelerine referans veren Doug Keyes, üst üste çekimler yaparak fotoğraflar üretir. Becher'in çalışmasında nesnel görüntüler tematik olarak birbiri ile ilgili imaj serileri oluştururken, Keyes'in çalışması tek bir bakış noktasından istiflenen fotoğraf serileri oluşturur. Ancak iki eserin arasındaki fark; bir tipoloji oluşturan Becher'in işlerinde kareler yanyana ve birbiri ile ilişkili olarak sıralanırken, Keyes'in görüntülerinde ise kareler birbirinin üstüne biner. Tipolojiler ve üst üste çoklu pozlamalar benzer içerikli görüntüleri kullansalar da çoklu pozlama olaya başka bir boyut katar. İstiflenen zaman tekil imajları görme, kıyaslama ve birbirinden ayırt etme yollarını değiştirir. Burada amaç, herhangi belirli zamanda kameranın önündeki gerçeklikten daha geniş bir bakış açısı yaratmak için görüntülerin bitişikliğini üst üste bindirir. İstiflenen zamanda ortaya çıkan görüntüler sadece tipolojinin geleneksel nosyonu açısından değil, zaman içinde bir görüntüden diğerine geçme yeteneğimiz açısından da ilginçtir.

Evrendeki her şeyin birbiri ile ilişkili olduğu varsayımından hareketle çalışan Keyes, işlerinde düşüncelerin birbiriyle olan ilişkisini vurgular. Bir artist ve grafik tasarımcı olarak Doug Keyes, imajların ve bilgilerin halka nasıl yansıtıldığı ile ilgili yolların farkındadır. Aynı zamanda bilginin de zaman içinde nasıl biriktiği veya ortak bir anının nasıl oluştuğu ile ilgilenir.

Keyes kendi koleksiyonundan belgeler kullanarak, arkadaş ve yakınlarının kişisel tercihlerinden faydalanarak konularını, geniş bir soruşturma, buluş ve ifade kapsamında kullanır. Tarihte yer etmiş önemli kitapların sayfalarını çoklu imajlara dönüştüren Keyes,

tüm içeriği tek bir fotoğrafta ortaya koyar. Sonuçta elde edilen görüntü, kitabın fiziksel kimliği ile içerilen fikirlerin yoğunlaştırılmış bir dökümanıdır. Burada Keyes'in amacı ortak bir hafıza ve dil oluşu üzerinde yoğunlaşır.<sup>140</sup>

İncil'i tek bir karede birleştiren Keyes: "Bir sürü imaj görüyoruz. Ya da kitaplara bakıyoruz. Bu imajlar deneyimimizde ve ruhumuzda nasıl birikiyor. Bunu sorguluyorum. Tüm kitabı tek seferde deneyimlememize izin vermeyen algımızı, çoklu pozlamalarla zamanı aşan ve zaman deneyimimizin tüm kitabı bir defada görmemizi sağlayacak görsel bir yol arıyorum."<sup>141</sup> demektedir. Anlaşıldığı gibi Keyes, fotoğraf dilini tek bir karede zamanı üst üste bindiren katmanlı, zamansal bir yapıda kullanır.

Erken dönem fotoğraflarda Marey'in çalışmalarında da karşılaştığımız üst üste pozlama geleneği günümüz sanatçıları için estetik bir ifade tarzına dönüşmüştür. Daha önce de ismininden bahsettiğimiz Hiroshi Sugimoto ise; uzun pozlama ile elde ettiği bir diğer çalışması "Theaters" zamanı sorguladığı ilk çalışmalarından biridir. Sugimoto, bu serilerinde eski sinema salonlarını fotoğraflamaktadır. 1920 ve 30'larda inşa edilmiş boş salonları, sinemaların balkonlarından film gösteriminin başından sonuna kadar pozlamıştır. Fotoğrafın ışık kaynağı filmin sürecidir. Bu süreç boyunca boş salon aydınlanmakta ve eski salonların detayları görülmektedir.

Tek bir kare üzerine gerçekleştirilen çekimde zaman hem var olmayı hemde döngüsel olanı göstermektedir. Bu anlayış Barthes'in Alexander Gardner'ın fotoğrafı üzerinden okuduğu "o ölü ve ölecek" silinmiş geçmiş ile yok eden gelecek zaman anlayışının tersine, gördüğümüz nesnelerin, zamansal korunmuşluklarında ara istasyonlar, kısa bir süreliğine işgal edilmiş yerler olarak görülür.<sup>142</sup> Sugimoto fotoğrafları, bilincin bu iki farklı durumu arasındaki boşluğu kapatmak için kullanılır. Sugimoto'nun fotoğraflarında geçmiş silinmeyecektir. Gelecekte yok edilmez. Sugimoto iki durumu da kabul etmez; geçmişin yok olmadığını geleceğin de yok olmayacağını gösterir. Sanatçı, "niye zamanda yaşıyoruz" diye sorar.<sup>143</sup> Zamanda yaşamaktan anladığımız şey onun geçişini nasıl anladığımızı dayandır. Sugimoto'nun bu evrensel sorgulamalara yaklaşımı zamanı nasıl tasarladığı ile ilgilidir.

<sup>140</sup> www.dougkeyes.net

<sup>141</sup> www.dougkeyes.net

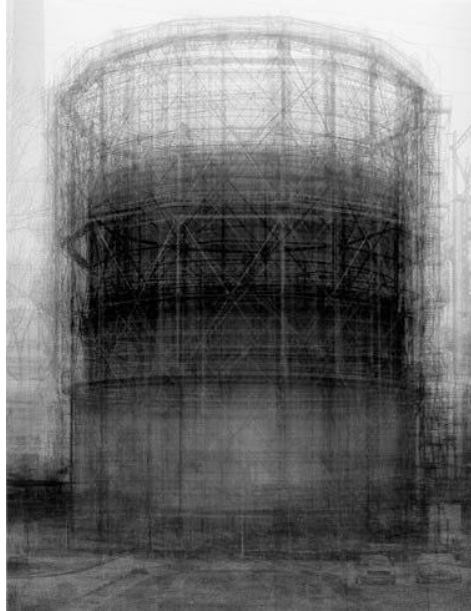
<sup>142</sup> John YAU, **Time Halted: Hiroshi Sugimoto**, s11

<sup>143</sup> A.g.e., s 13



Fotoğraf 26. Simon Read, Seamarks – Panoramic Camera

Simon Read ise zamanın farklı bir fotoğrafik izine yönelmiştir. Read, orta format bir makina yardımıyla dairesel görüntü oluşturacak düzenlemelerle saat zamanı adını verdiği görüntüler oluşturmuştur. Gemilerin radarlarından ilham alan Read'in amacı, içinde hiyerarşik bir görüntü sıralaması barındırmayan, ufuk çizgisi bulunmayan, zamanın içinde kolayca dönüştürebileceğiniz fotoğraflar üretmektir. İzleyici bu fotoğrafları sağdan sola ya da soldan sağa izleyebilmekte ve farklı ve bakış açılarının olduğu ve bakış kaymasından kaynaklanan bakmanın sonucuyla karşılaşmaktadır. Böylece konu ve yüzey arasında bölünmelik duygusu yaratılırken, kesintisiz bir zaman tasarımı da denenmektedir.<sup>144</sup>



Fotoğraf 27. İdris Khan , Bernd and Hilla Becher'e saygı, 2007

<sup>144</sup> <http://www.simonread.info/still-time>

Zamanın katmanlı görüntülerini oluşturan, 1978 İngiltere doğumlu fotoğrafçı İdris Khan Londra'da halen yaşamaktadır. Özellikle Becher'lerin meşhur su depolarını dönüştürdüğü fotoğraflarıyla tanıdığımız sanatçı, zaman çizgisinin tekrarlarını üst üste sıkıştırarak bölünmez alt anlar yaratmakta, fotoğraflarında katı formallığı yıkan etkisi sayesinde bir süreğenlik oluşturmaktadır.<sup>145</sup>

Geoff Dyer'a göre Khan'ın fotoğrafları obsesif fotoğraflar olarak tanımlanabilir. Dyer'e göre; zamanın üst üste fotoğraflama girişimi şu soru ile özetlenir: Bir kitabın her bir sayfasını aynı anda görebilseydiniz. Ya da bir sonattın tüm notalarını tek bir anda duyabilseydiniz. Ya da bir sanatçının eserlerini tek bir anda görebilseydiniz ne olurdu?<sup>146</sup>

Khan, görüntüleri üst üste istifleme tekniğini Barthes'in Camera Lucida kitabı içinde gerçekleştirir. Kitabın bütün sayfalarını fotoğraflayarak tek bir karede kombine eder, böylece fotoğraf üzerine yazılmış metinler ile görüntüler arasındaki boşluğu kendi yorumuyla azaltma çabasına girmiştir. Ayrıca Khan, Becher'in mimari eserlerinde envanter gibi bir araya getirilen fotoğrafları tekrardan fotoğraflarken burdaki şekiller, katı geometrik biçimlerinden, kömür kalemiyle çizilmiş desenler gibi bulanık titreşen kitlelere dönüştürülmüştür. Zamanın içinde dondurulan anlar yerine Khan farklı anlarda çekilmiş görüntüleri bir araya getirerek bir akış sağlamaktadır. Aynı çalışmayı Muybridge'nin eylemleri anlara böldüğü yalıtılmış anlar serisine de uyarlar. Khan, bu fotoğrafları alır ve bunları tekil bir görüntüde kombine ederek donuk zamanı çözer. Diğer bir fotoğrafında Muybridge'in katı ve mekanik şekilde kayda aldığı adamın yataktan kalkış görüntüsünü bedeninin bilinçsiz bir uyanışı haline getirir. Sanatçı bazı fotoğraflarında sanat tarihinin önemli resimlerini x-ray cihazından geçirmiş böylece başlangıç anlarını su yüzüne çıkararak yeni yığmalarla fotoğrafı oluşturarak diğer işlerindeki tekniği tekrarlamıştır. Bu, Benjamin'in önemli iddiası sanat eserlerinin mekanik reproduksiyonla çoğaltılarak aurasından koparılmaya gönderme yapmaktadır. Böylece Khan, yeniden üretime soktuğu eserlerinde, gömülü bir auraya dayanarak bunu gerçekleştirir.<sup>147</sup> Sonuçta fotoğrafları ile Khan olguları (fenomen) ve görüntüleri algılayışımıza dair şüpheyi fotoğrafa taşımış ve bilindik sabit gerçekliği lineer olarak yan yana değil tek bir karede tekrardan sorgulatmıştır.

Üst üste binen zamanda dijital ortamda yeni tekniklerin ve yazılımların gelişmesi yeni anlatım dillerini ortaya çıkarmaktadır. Bu tekniklerden biri de; **strip fotoğraf** olarak

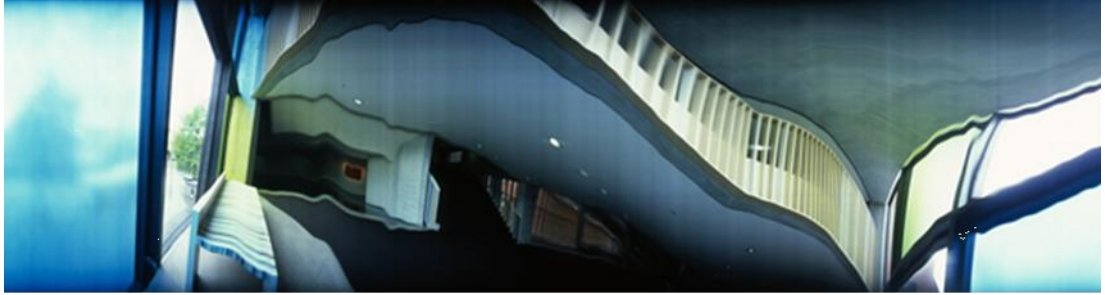
<sup>145</sup> [http://www.shpcontemporary.com/shp/Artist\\_Gallery/Pages/Idris\\_Khan.html](http://www.shpcontemporary.com/shp/Artist_Gallery/Pages/Idris_Khan.html)

<sup>146</sup> <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/sep/02/art>

<sup>147</sup> <http://alexwierzwicki.wordpress.com/2012/03/03/idris-khan-rising-series-layered-images/>



adlandırılır. Strip tekniğinin uzun bir geçmişi olmasına rağmen fotoğraf tarihinde ihmal edilmiş, ancak son yıllarda sanatçıların bu yaratıcı tekniği yeniden keşfettikleri görülmektedir. Konu ile ilgili olarak Maarten Vanvolsem'in 2006 yılında gerçekleştirdiği “durağan fotoğraf imajında zamanın deneyimi” adlı doktora tezinde ayrıntılı bilgilere rastlanılmaktadır.



Fotoğraf 28. Maarten Vanvolsem, Moving Body II - 2007

Maarten Vanvolsem, “The Art of Strip Photography” kitabında bu imajları nasıl yarattığını ayrıntılı olarak anlatır: Makinanın içindeki filmin hareket etmesini sağlayan bir kol yardımı ile örtü açık kalacak şekilde film pozlanacaktır.<sup>148</sup> Yakın zamanda dijital makineler için yapılmış yazılımlarla benzer sonuçlar elde edilen imajlarda temel sorun görüntülerin çekiminin zamanla ilişkisidir. Bir saniyeden daha az bir zaman içerisinde izleyicinin bu eserlere yönelik algılama süreci aynı zamanda zamansallığın farklı düzeylerinde ortaya çıkmaktadır. Bu görüntüler hızlı bir şekilde izlenirken izleyici içsel olarak “an” kavramını algılamakta zorlanır. Çünkü 19. yy.’da 15-30 dk. süren pozlamalar Talbot gibi fotoğrafçıların girişimi ile saniyelere kadar indirgenmiş, bu nedenle fotoğraf ve zaman arasındaki genel kanı anlık görüntünün gerçekliği üzerine kurulmuştur. Strip tekniği sayesinde, dikkatli bir şekilde yapılan uzatılmış zamansal kavrayış bu görüntülerin tam bir anlayışını sunar ve bu görüntüler belli bir mekanın veya kişinin zaman içerisindeki bozulmuş izlenimlerini verirler.

Vanvolsem’in görüntüleri, fotoğrafın baskın modernist mantığını şöyle bir perspektife koymaktadır; fotoğrafçının deklanşöre basma zamanı bir karar anını sabit hale getirmiş olsa da çekim süresi, üretim sürecinin bütünleşik bir unsur haline gelmiştir. Fotoğrafçı görüntüyü yaratmak için bölünmüş saniyelerden daha fazlasına ihtiyaç duyar; sanatçının

<sup>148</sup> Maarten VANVOLSEM, *The art of strip photography: making still image with a moving camera*, 43-51

kendi yaşadığı zamana, zamansal olarak uzatılmış bir süreci de dahil eder. Böylesi bir sanat anlayışı “toplanmış zamanın taşıyıcısı”<sup>149</sup> ve bir oluş olarak olarak anlaşılabilir.

Vanvolsem, işlerinin teknik okumanın ötesinde algısal okunmasını önerir; sanat eserindeki içkin zaman nosyonunun önemine ve kendi fotoğraflarını önemli kılanın zamanın akışı olduğuna ilişkin vurgu yapar.

Sanatçı, Etienne Souriau’un “bir sanat eserindeki içkin zaman kavramı” anlayışını benimsemiş ve tezini sanat eserinin zamanı yapısına şahit olma anlayışı üzerine inşa etmiştir.<sup>150</sup> Sanatçıyı bir zaman taşıyıcısı olarak gören Vanvolsem, izleyicinin sanat eserinin zamansal süre ile algılamasını hem belirlediği hem yön verdiği varsayımı üzerinde çalışmıştır. Strip teknik gibi fotoğraf teknikleri ile üretilmiş fotoğraflar izleyiciyi daha yakın ve daha uzun bir incelemeye zorlar. Çünkü, aktif bir katılımcı olarak izleyici bu şekilde görüntüde betimlenen şeyi anlamadan önce yeniden yaratır ve bakmayı aktif bir deneyime dönüştürür

Teknolojilerin bu şekildeki hızlı gelişimi, sanatçıların yeni enstürümanlarla etraflarındaki gerçeklikle ilgili bir şey söyleyebilmelerini sağlayacak yeni bir düşünme alanı yaratmaya yarayacaktır.

Akan zamanı kayıt etme mantığı üzerine üretilen **slit scan** fotoğraf tekniği ise; zaman tabanlı olgularda (hareketli görüntülerde) statik görüntüler oluşturma amaçlı kullanılmaktadır. Geleneksel kimyasal fotoğrafçılıkta, slit imajlar, görüntünün dar bir yarıktan kayıt edilmesi ile oluşmaktaydı. Dijital fotoğrafçılıkta ise; ince dilimlerden oluşturulmuş karelerden elde edilen diziler yeni bir görüntüde birleşmektedir.<sup>151</sup>

Günümüzde odak düzlemleri bir makina ile görüntü bozulmaya uğramadan kayıt edilebilir. Ancak erken dönem makinalarda opak perde kullanımı fotoğrafçının farklı zamanlama seçimi yapmasına imkan tanımaktaydı. Böylesi bir yaklaşım görüntünün bozulmasına neden olabiliyordu. Örneğin Henri Lartigue’nin geniş formatlı Graflex makinasıyla çektiği fotoğrafında yarış arabası hızlı hareketi nedeniyle bozulmalara uğramıştır. Yine erken dönem fotoğrafçısı Robert Doisneau’nun dönen bir zeminde çektiği çiftin fotoğrafı buna örnek

<sup>149</sup> Maarten VANVOLSEM, *The Art Of Strip Photography Making Still Images With a Moving Camera*,43-51

<sup>150</sup> <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/>

<sup>151</sup> [www.people.rit.edu.landgph](http://www.people.rit.edu.landgph)

teşkil edebilir. Doisneau, deklanşör yuvasını alttan üste doğru hareket ettirerek normal bakış açısını bozmuştur. Slit tekniikle görüntü hareket ederken kamerayı görüntü ile birlikte hareket ettirseniz kamera o süreyi çerçevenin tüm alanına biriktirir. Dijital kamera sisteminde bunu yapabilmek için iki yol kullanılabilir



Fotoğraf 29. Jonathan Shaw , CrashImage1,

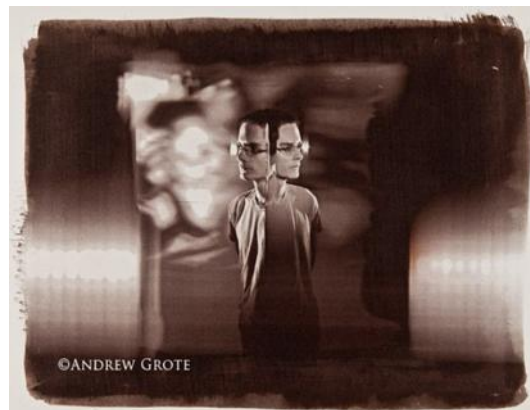
Bir fotoğrafçı ve eğitimci olan **Jonathan Shaw**, fotoğraf tarihinde hareket ve hız konularını çalışan geleneğin içinde sayılmaktadır. 2003'te Dewi Lewis tarafından basılan "Time/|Motion" adlı kitapta, fotoğraf öncülerinden Eadweard Muybridge ve Harold Edgerton ile birlikte yer almıştır.

Shaw da Muybridge ve Edgerton gibi zaman ve mekanı görselleştirebilmek için fotoğraf makinasında mühendislik tasarımlar yapmış, çalışmalarında hareketi, zamanda ve mekanda akan objeleri göstermiştir. O, makinayı bilimsel bir kayıt aracı olarak kullanmasının yanı sıra; makinayı estetik bir keşif olarak da kullanarak akan bir şey olarak zaman algımızı farklı görsel olanaklarla tanıştırmıştır<sup>152</sup> Shaw, bilim ve estetik arasında ayırım yapmadan, dijital çoğaltmalarla insanın sıradan görüşüne farklı anlatımlar sağlamak için yeni yollar aramıştır. İlk işleri, mekanik etkilerin yarattığı fotoğraf manipülasyonları ve dijital video yazılımının parçası olarak düşünülebilir. Shaw, 2002 yılında Galeri 13'de gerçekleştirdiği çalışmasında galeriye gelen izleyicileri akan zamanda fotoğlar. Burada amacı sadece anların etkileşimi ile sunulan bir performans değil katılımcıların da anı yaşadığı bir deneyimi sunmaktır. İşiyile ilgili olarak Shaw: "Bir gözlemcinin bakış açısından sunduğu görüntüden çok daha fazla vücudun tek bir zaman çerçevesi içindeki -uzun bir deneyim olarak- zamanı veriyoruz"

<sup>152</sup> www.jonathan-shaw.com

demektedir<sup>153</sup> İlk işlerinde sıçrayan atletlerin, dansçıların hareket izleri, hareket süreçlerini fotoğraflarken yeni işlerinde dramatik hareketi bırakarak yerine bireyler veya birey gruplarının zamandaki varlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Özellikle Galeri 13'deki işinde insanların birbirleri ile iletişim kurdukları sergi salonundaki sosyal dinamiklerin nasıl yürüdüğünü sorgulamıştır. Fotoğraf, dönüştürülmüş bir SLR fotoğraf makinesi ve dolly yardımıyla sabit bir hızda çekim düzlemi boyunca hareket ederek, uzun zaman kullanılarak çekilmiştir. Shaw'ın bu çalışması iki yönlü bir sunum getirir: İlki, hareketi kayıt altına almanın ötesine geçerek devam eden zamanın oluşumunun fotoğrafları ve o yere özgü sergi salonunda interaktif bir şekilde çekilen seyirci fotoğraflarının bir fotoğrafik enstelasyonudur. Böylece galeriye gelen izleyiciler, sihirli bir aynanın yansıması gibi galerinin duvarına bakmakta ve sohbet ederken, aynı zamanda yaşanan geçmiş deneyimi tekrar deneyimleme imkanı bulmaktadırlar.

Slit-scan tekniğini farklı tarzda kullanan bir diğer fotoğrafçı olan Andrew Grote ise; kendi imal ettiği flatbed tarzı tarayıcı ile 4x5 kamerasını kullanarak fotoğraflar üretmiş, dijital teknolojinin bakış açımızı değiştirdiğini, imajları kavrayışımızın ötesindeki bir gerçekliği bize gösterdiğini belirtmiştir. Sanatçı, bu aracı zamandaki varoluşumuzu yorumlamaya yardımcı olacak şekilde kullanır. Sanatçı ifadesinde “grafik ve fotoğrafik sanatını karıştırmayı çok sevdiğini ve eski dünya teknikleri ile romantik bağlantıyı koruyarak yeni imaj yollarını araştırdığını” belirtmektedir.<sup>154</sup>



Fotoğraf 30. Andrew Grote, Flatbed Photography/ Van Dyke Portraits

<sup>153</sup> Peter RİDE ,**Playing with Time**, www.jonathan-shaw.com

<sup>154</sup> Angela Faris BELT, **The elements of photography**, s.306

Sanatçı, tarayıcı ile zamanı uzatarak yaptığı portre çalışmalarında, kameranın her zaman insanların ruhlarını ve kişiliklerini gösterdiğine inanır. Tarayıcının sağladığı yüksek çözünürlük işlerine ayrı bir özgünlük katmaktadır. O, insan bedeninin hücrelerden oluşması gibi görüntülerin de benzer şekilde piksellerden oluştuğunu ve her bir görüntü parçasının tıpkı insanlar gibi kendine özgü olduğunu belirtir.



Fotoğraf 31. Frederic Fontenoy, Metamorphose, 1988-1990

Bu anlamda slit-scan tekniği ile özgün seri çalışmalar üreten Frederic Fontenoy, “Metamorphose” (1988-1990) adlı seri işlerinde statik doğanın içindeki çıplak insan süreçlerini fotoğraflamaktadır. Sanatçı, doğanın içinde akan insan görüntüleri ile insanlığın zamansal süresine bir gönderme yapar.



Fotoğraf 32. Ahmet Elhan, Yerler II, 2007

Bir diğer sanatçı, Ahmet Elhan ise zamanı ve mekanı parçalara ayırıp tekrar birleştirdiği büyük boyutlu işleri ile göze çarpmaktadır. Çoklu öznel bakışı yapılandığı çalışmasında mekan ve zamanın fotoğraf grafik boyutlarını vurgular. Sanatçı Murat Germen ile yaptığı

söyleşide aydınlanma ile insanı merkeze koyan bakış açısında sabit bir noktada belli bir zamandan bakan insanın görme biçiminden kaçmaya çalıştığı ve fotoğrafın ideolojik bakışın zorunlu kıldığı yapısını kurcaladığını aktarmaktadır. Sanatçı işlerinde özellikle fotoğrafın bir bileşeni olarak kabul edilen zaman nosyonu üzerinde çalışır. Elhan, fotoğrafta tek bir an yakalamaktansa farklı zaman dilimlerinin aynı karede bulunduğu “fotoğraf yapma” eylemini kabul eder. Bu aynı zamanda iki boyutlu bir mecrada fotoğrafın üç boyutlu yeniden inşası olarak kabul edilebilir. Ahmet Elhan’a göre, “fotoğrafik görüntünün yarattığı yanılsama sayesinde fotoğrafik görüntü birleştirerek ve bölerek sınımlanır.”<sup>155</sup>



Fotoğraf 33. Uğur Okçu, Uçan Yelkenli, Movement, 1995-1996

Hareket, hız, değişim konularını çalışmış Uğur Okçu ise, kendi ürettiği Scanographile zaman kavramına ait farklılaşmaların/farklılıkların fotoğrafik ifadesini kullanarak çalışmalar üretmiştir.<sup>156</sup> “Movement” (1995-1996) sergisinde zamansal fotoğraflarını üretmek için makinanın film dişlilerini devreden çıkararak fotoğraf filminin bütünsel olarak pozlanmasına olanak tanımıştır. Simber Atay, Okçu’nun bu serideki fotoğraflarını genel olarak hareketi konu alan ritmik görüntülerden oluşan fütürist/fotodinamik bir biçime sahip olduğunu aktarmakta ancak fotoğrafların stroboskopik yapısının sadece görünüşle sınırlı olduğunu, fütüristlerin ideolojilerini taşımadığını belirtmekte, görüntülerin zaman kavramı vurgulayan soyut özelliklerinden dolayı ‘abstrakt ekspresyonist’ kapsamda değerlendirilebileceğini aktarmaktadır. Atay, scanographların fotoğrafın sadece geçmiş zamanı vurgulamadığını, sinematoğrafın şimdiki zamanına yayılım gösterdiğini fotoğrafların akan hareket bütününde dönüşüm geçirdiğini aktarmaktadır.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Murat GERMEN, “Yeni Yerler”: Ahmet Elhan, Fotoritim e-fotoğraf Dergisi

<sup>156</sup> Simber ATAY, Uğur Okçu “Movement” Sergisi Üzerine, www.cekimdenonrahayat.wordpress.com

<sup>157</sup> Simber ATAY, Uğur Okçu “Movement” Sergisi Üzerine, www.cekimdenonrahayat.wordpress.com



### 3.3.2. Karanlık Oda ya da Dijital Ortamda Tek Çerçeve Çoklu Birleştirme

Üst üste binen zamanı tek bir anda birleştirmede bir diğer teknik karanlık odada ya da dijital ortamda yapılacak müdahalelerle farklı zamanları tek bir fotoğrafta toplama tekniğidir. Bu teknik fotoğrafın ilk yıllarından bu yana kullanılmaktadır. Örneğin Rejlander “Hayatın İki Yolu”nda farklı zamanlarda çekilmiş 32 adet negatifi tek bir karede birleştirmiştir. Fotomontaj tekniğini fotoğrafik bir dil olarak kullanan Man Ray ve Moholly Nagy’de bu alanda yaratıcı işler üretmişlerdir.

Karanlık odada ya da dijital ortamda gerçekleştirilen “çoklu imaj montajı” birden fazla pozun eşdeğer şekilde ‘katmanlama’ yöntemiyle tek karede birleştirilmesi işlemidir. Dijital ortamda ve karanlık odada üretilen çoklu pozlama çalışmalarında, zaman unsuru ortadan kalkar, çünkü katmanları eklemek için süreden çok, konuların yoğunluk ve katmanları karıştırma yöntemi önem kazanır. Fotoğraf sanatında uzun yıllar dijital ve kimyasal ayrımı tartışıla gelmiş, analog ile dijital üretimin farkları ortaya konmuştur. Ancak teknolojinin geldiği bu noktada artık üretim sürecinden çok eserin son durumu önem kazanmış gibi görülmektedir. Joseph Grigely konuyla ilgili olarak “Medya medyadır (burada medya kullanılan araç anlamındadır). Sanatınızı yapmak için tek bir teknolojiye bağlı olamazsınız.”<sup>158</sup> şeklinde açıklamaktadır. Sanat, el işçiliğinin kavramında, vizyonunda ve uygulanmasındadır. Bu bağlamda, kamera içi tekniklerle birleştirilmiş olarak dijital karanlık oda, zamanın betimlenmesi için geniş olasılıklar sunar. Sonuçta artık eserin üretiminde kullanılan aracın çok büyük bir önemi kalmamıştır.

---

<sup>158</sup> Angela Faris BELT, *The elements of photography*,s.272



Fotoğraf 34. Bobby Neel Adams, "Age-Maps"1994

Bu bağlamda, kamera ile yapılan çoklu pozlamalar kadar, dijital ortam ve karanlık oda teknikleri de zamanı istiflemeye geniş bir yelpaze sunmaktadır. Örneğin, Bobby Neel Adams, photoshop kullanmadan montajladığı "Age-Maps" (1994) çalışmasında aynı kişinin çocukluk ve yetişkinlik hallerini bir araya getirir. Bu birleştirme ona göre yırtılma ile kurulan bir tür zaman atlamasıdır.<sup>159</sup> Bu bize tezimizin başında da tartıştığımız değişime karşı süreklilik fikrini tekrar hatırlatır. Farklı zaman dilimlerinde fotoğrafları çekilen kişiler değişim geçirmiş olsalar da aynı kişilerdir. Adams aynı çalışmayı taşıdığımız gen mirasına vurgu yapacak şekilde birbirine benzeyen çocuklar ve ebebeynleri ile tekrarlar.

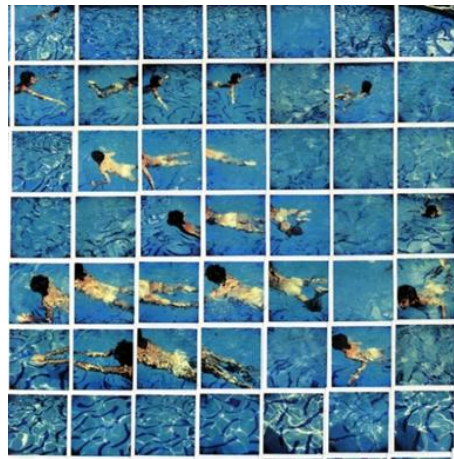
<sup>159</sup> [www.bobbyneeladams.com/family](http://www.bobbyneeladams.com/family)





Fotoğraf 35. Michael Najjar, Netropolis, 2003-2006

Sanatçı Michael Najjar ise zaman ile ilgili dönüşümü “Netropolis” (2003-2006) çalışmasında çeşitli şehirler üzerinden gerçekleştirir. Yönetmen Fritz Lang’ın 1926 yılında 21. yy. şehirlerinden etkilenerek çektiği “Metropolis” adlı filminden esinlenerek yaptığı çalışmada, sanatçı zamanın hızlı değişimini küresel şehirler üzerinden tekrar okur.<sup>160</sup> Buradaki temel unsur, kentsel alanların zamanla değişen yüzüdür. Çoklu pozlamalarla dijital olarak yaptığı birleştirmeyi panoramik olarak gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 36. David Hockney , Gregory in the Swimming Pool, Los Angeles, 1982

Çoklu fotoğraflarla çalışan David Hockney ise; 1937 yılında İngiltere’de doğdu. 1953 yılında güzel sanatlar fakültesine girdi. Özellikle soyut resimle ilgilendi. Seksenli yıllarda,

<sup>160</sup> [www.michaelnajjar.com](http://www.michaelnajjar.com)

sanatçı fotoğraflarla yapılan kolaj çalışmalarına başladı. Polaroid bir fotoğraf makinasıyla aynı konunun farklı açılarıyla çektiği fotoğrafları tek bir işte birleştirerek büyük fotoğraflar elde etti. Bu anlamda foto kolaj tekniği ile kübizmi tekrar sorguladı.<sup>161</sup>

Hockney'in fotoğraf çalışmalarındaki ana unsur fotoğrafta bir an yakalamak değil, çalışmaların süreç kavramına yaptığı vurgudur. Çünkü o, zamanın küçük bir anında kameranın tek yönlü perspektif bakış açısından kurtulmaya çalışır. Zaman aralığından figürler girebilecekleri tüm hallere girmişlerdir. Ona göre tüm fotoğrafların paylaştığı kusur, “zaman eksikliği”dir.<sup>162</sup> Hockney'e göre; tek bir fotoğraf karesi bu süreci içeremez. Sanatçının çalışmaları daha çok fotokolaj olarak adlandırılır. İşleri pop art akımı içine dahil edilse de, o dondurulmuş anı, fotoğraf karesinin dikdörtgen alanını aşarak işlerini seyircinin deneyimine açar. Kendisiyle yapılan bir video çekiminde, bir deney yapmaya girişir: Hockney, önce eline bir video kamera alıp, evinin bahçe kapısından giren kadının bir fincan kahveyle gelip oturmasını kayda alır; sonra aynı şeyi, elindeki basit fotoğraf makinesiyle tekrarlar. Ardından fotoğrafları bastırarak tek bir çerçevede birleştirir. Elinde kahvesiyle bahçeden gelen bir kadının videodaki görüntüleri hiçbir şey ifade etmemesine rağmen kolaj dakikalarca bakılabilecek, farklı ayrıntılar içeren ilginç bir bütün haline dönüşür. Aynı şekilde belli başlı şekil ve sınırları aşarak yine birçok fotoğraftan oluşan, kimisi komik diye nitelendirilebilecek, kimisi ise daha gerçekçi bir gözle algılanabilecek portreleri, sokak resimleri ve hatta bir barda arkadaşlarıyla gecirdiği bir geceyi bile ürettiği foto-kolajlarıyla çok başarılı bir şekilde anlatır.<sup>163</sup>

Hockney sanat tarihine olan yakınlığı nedeniyle uzun yıllar Rönesansın sabitlenmiş tek nokta perspektifini analiz etmiş ve Jan van Eyck'in tek nokta perspektif kısıtlamalara karşı direnen resimlerini fark etmiştir. Burada Hockney'in yapmaya çalıştığı, optik dünya algımızın tek bakış açılı perspektifi ve tek boyutlu zamanı kırma girişimidir. Hockney'e göre; “Üç burunlu bir insan varsa', nesnel gerçeklikte bu doğru değildir, çünkü yüzünde üç burun vardır, ya da burunun üç yönü vardır ve o, burun üç kez 'görölmüştür.”demektedir.<sup>164</sup> Sonuçta Hockney, yaptığı çalışmalarda bütünü parçalara ayırdığı farklı mekan ve zaman konumlarında tekrar birleştirdiği çoklu zamanı algılamamıza yardım etmektedir.

<sup>161</sup> Sanat Dünyamız, s.100

<sup>162</sup> Paul JOYCE, **Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce**,

<sup>163</sup> <http://www.kseniagaliaeva.com/files/essay.pdf>

<sup>164</sup> <http://www.kseniagaliaeva.com/files/essay.pdf>, s12



Fotoğraf 37. Gwon Osang, Knee Slider, Heykel (detail, 2007)

Gwon Osang (Kore,1974) ise; David Hockney'in çoklu panoromalarını üç boyutlu bir şekle dönüştürerek, gerçek ve yanılsamayı yeni teknikle oyuna dönüştürmüştür. Koreli sanatçı, modelin vücudunu farklı zaman aralıklarında ve ışık koşullarında fotoğraflayarak, sonrasında çekilen fotoğrafları parçalar halinde tekrar birleştirir. Chungwoo Lee, Gwon'un sonuca ulaşmak için böyle bir süreci kullanmış olmasını çağdaş sanat tarihinde benzeri görülmemiş bir durum olarak nitelemektedir.<sup>165</sup> Kendini heykeltıraş olarak tanımlayan sanatçı işlerinde fotoğrafı kullanarak foto-heykeller oluşturur. Sanatçının yarattığı foto-heykellerden biri olan "Deodorant Type" çalışması çoklu görüşle çekilen 360 parçanın insan formu verilmiş bir kaideye yapıştırılmasıyla oluşan foto heykellerdendir.



Fotoğraf 38. Daniel Gordon, Woman With An Earring,

<sup>165</sup> [http://osang.net/article/lee\\_en.html](http://osang.net/article/lee_en.html)

Aynı yöntemle kolajlar yapan 1980 doğumlu Boston’lu sanatçı Daniel Gordon ise; fotoğraflar ile oluşturduğu hibrit heykellerinde Dr. Frankenstein’in canavarlarına göndermeler yapmaktadır.<sup>166</sup>



Fotoğraf 39. Mareen Fischinger, Panography, Arc de Triomf, Barcelona, 2010

Çoklu fotoğraflardan oluşturulan “Panography” tekniği hem dijital hem de manuel olarak gerçekleştirilebilen bir fotoğraf tekniğidir. Görüntüde geniş açı ile çekilmiş ya da panoramik etkisi uyandıran teknik, bir tür fotomontaj ve kolaj tekniği olarak da anılır. Mareen Fischinger, Panography tekniği kullanarak tek tek yüzeye zamanın akışını ve ona eşlik eden sahneleri kurar.<sup>167</sup>



Fotoğraf 40. Brendan Dawes, “Cinema Redux”2004

<sup>166</sup> <http://www.danielgordonstudio.com/>

<sup>167</sup> [www.mareenfischinger.com/panography](http://www.mareenfischinger.com/panography)

Dijital sanatçı Brendan Dawes ise; 2004 yılında tasarladığı “Cinema Redux” çalışmasında filmin bütünü tek bir görsel çerçevede sunarak oluşturur. 60 çerçeveden oluşan her satır bir saniye aralıklarla sıralanmaktadır. “Taxi Driver”, “Vertigo” gibi kült filmler seyirci tarafından tek bir çerçevede algılanırken, işin bütünündeki estetik grid yapısı özellikle dikkat çekicidir.<sup>168</sup>

Jay Mark Johnson ise akan zamanda farklı bir teknikle renk şeritleri oluşturur. Johnson’ın tekniğini şu ifadesinden anlamak mümkündür: “Fotoğrafik zaman şeritleri yapıyorum. Çünkü fotoğraflar, zaman ve mekanın görsel betimlemelerini dünyanın değiştirilmiş bir ‘mekanzamanı’ (mekanzaman insan zamanından farklı olarak bir mekan kesitinin akışını anlıyoruz) sağlayan tekil melez imajlarıyla harmanlarlar.”<sup>169</sup>

Shana Nys Dambrot, Johnson’ın işleriyle ilgili izlenimlerini şöyle aktarıyor: “Dijital zaman mekanizmaları değil belki ama fotoğraf makinasının kendisi gerçek dünyanın izlerini sunar. Ancak Johnson bu dünyayı bildiğimiz şekli ile göstermez, amacı bu değildir. Ama eserlerinin hakikatle olan bağlantısı varlığını korur... Johnson mekanın optik kontürlerini kayıt altına almak yerine orada olmuş olan zamansal olayları kayıt etme yöntemine başvurmuştur. Bir insanın neye benzediğini değil, yaptığı şeyleri kayıt altına alan Johnson bu özgür sürece ‘mekanzaman’ der. Mekanzaman, zaman geçmekteyken nesne ve figürleri, betimleyen sabit nokta imajları üretme sürecidir. Yarattığı etki ironik biçimde gerçek üstü ve soyuttur. Bununla birlikte Johnson’ın imajları hiper tamlık bilgisi içerir.”<sup>170</sup>



Fotograf 41. Jay Mark Johnson

<sup>168</sup> [www.brendandawes.com](http://www.brendandawes.com)

<sup>169</sup> [www.jaymarkjohnson.com](http://www.jaymarkjohnson.com)

<sup>170</sup> [www.jaymarkjohnson.com/](http://www.jaymarkjohnson.com/) Shana Nys Dambrot, La Canvas:Adventures in Space and Time.



Fotoğraf 42. Ansen Seale, Temporal Form,

Özel üretilmiş panoramik slit scan makinaları ile çekimler yapan Ansen Seale, zamanın geçişini incelerken, uzamda tek bir şeritte zamanın şıkıştırılmış bir formunu oluşturmaktadır. Seale'ye göre, bu tarz makimalarla yapılan çalışmalar, bizim zaman ve doğa algılayışımızı değiştirecektir.<sup>171</sup> Çalışmalarında, fotoğrafın iki boyut etkisi üzerine zaman boyutunun da eklendiği hissedilmektedir.

Adam Magyar'ın benzer teknikle ürettiği fotoğraf çalışmaları, kentin karmaşasına ve günümüz post modern kentlerine bir eleştiri niteliği taşımaktadır.



Fotoğraf 43. Adam Magyar

<sup>171</sup> <http://ansenseale.com/statement.html>



#### 4. SERİ FOTOĞRAFTA ZAMANA BAKIŞ

Geçtiğimiz üç bölümde fotoğrafta zaman kavramını gerek teknik, gerek içerik, gerekse de biçim anlamında tüm boyutlarıyla irdelemeye çalıştık. Bu bölümde ise seri fotoğrafta zaman kavramını tartışacağız. Fotoğraf sanatına bakmadan önce sanat tarihinde seri kavramını ve serial art olarak adlandırılan seri sanatı tanımlamak doğru bir yaklaşım olacaktır. Daha sonra serializm ile seri fotoğraf ilişkisine bakacağız.

##### 4.1. Sanatta Serializm, Seri kavramı ve Serial Art

Serializm kuralları, permutasyon, kombinasyon gibi ve çoklu tanımlanabilir iç ilişkilerin sıklıkla tekrarını içeren yaratıcı bir teknik olarak kabul edilir. Fotoğrafçı John Coplans, “Serial Imagery”(1968) sergisinde vurguladığı seri sanatı, yapısı ve sözdizimi tutarlı, belli bir iç ilişkisi olan; seri yapıları, farklılaşmış bir bütün içinde diğer eserleri de içeren tek bölünmez bir işlem tarafından üretilen sanat olarak tanımlamaktadır.<sup>172</sup> John Coplans, seri sanatı, 1968 yılındaki “Seri İmgelem” sergisinde şöyle tanımlar: Yapı ve söz diziminin katı bir tutarlılıkla karşılıklı ilişkiyle özdeşleştiği, seri yapılardan oluşan, farklılaşmış bir bütünün içindeki eserin içsel yapısını diğer eserlere bağlayan bölünmez tek bir süreçle üretilen çalışmalardır.”<sup>173</sup>

Mel Bochner ise, seriyi (serial) bir stil değil bir yöntem olarak görmekte ve sanatçıların eserleri üzerinden yaptığı açıklamalarda “serializmin” bir stil değil bir tavır olarak anlaşılması gerektiğini belirtmektedir.<sup>174</sup> Bochner, Muybridge’nin fotoğraflarını, Thomas Eakins’in perspektif çizimlerini, Jasper Johns’un sayılarını, Larry Poons’un çemberlerini, noktalarını, Donald Judd’un boyanmış duvarlarını, Sol Le Witt’in çok parçalı yapılarını örneklerken, sanatçıların birçoğunun dizilerle çalıştığını belirtmektedir.

Seri sanat çalışmalarının ilk örneklerini empresyonizmde, özellikle Claude Monet’de görmekteyiz. Önceki sanat çalışmalarının aksine genellikle çoklu figürleri benimseyen Monet; Samanlık, Kavak (poplars) ve Katedral serilerini, ışığın farklı etkilerini kullanarak

<sup>172</sup> John COPLANS, *Serial Imagery*, s. 34-43

<sup>173</sup> A.g.e., s.34-43

<sup>174</sup> Mel BOCHNER, *Serial Attitude*, s.22-27

serileştirir. Çalışmaları genellikle çoklu tekrarları içerse de resimleri tematik bir model aracılığıyla birleşmez. Bu nedenle çağdaş örneklerinden ayrılır. Ancak uygulamada seri yöntemlerin 1920'lerde müzikal kompozisyonlarda başladığını ve 1950'li yıllarda daha öteye taşındığını görmekteyiz. 1960'lı yılların sergilerinde ve makalelerinde, ayrıntılı olarak sunulmaya başlayan seri metodun, müzikal kompozisyonlarda ilk çıkış tarihi 1923 olarak belirlenmiştir. İlk izleri Viyana'da yaşayan Arnold Schoenberg'de ve Alban Berg gibi bestecilerde "klasik serializm" olarak görülen seralizm notaları düzenlemek için sayısal ilişkilerin kullanımı şeklinde kendini gösterir.

Serializm sadece müzikte değil bunun yanında görsel sanatlarda ve felsefede de karşılık bulmuştur. Mel Bochner, Sol LeWitt, Hanne Darboven, Karen Shaw, On Kawara, ve Donald Judd gibi sanatçıların çoğu seri tavrı benimseyen sanatçılar arasındadırlar.

Seri yapının en önemli özelliği, model ve kopya arasındaki hiyerarşik bir ilişki bulunmaması nedeniyle, dizi içinde her bir elemanın kendini ve sonraki elemanı tanımlamasıdır<sup>175</sup> Bu özellik seri yapının en önemli özelliği olarak vurgulanır. Sol Le Witt 'formun' önemini çok sınırlı olduğunu belirtmekte ve dizinin bütün çalışmanın grameri haline geldiğini aktarmaktadır.<sup>176</sup> Ucello, Dürer, Piero, Saendredam, Eakins gibi sanatçılar da şeylerin nasıl görüldüğünü değil, daha ziyade dizisel ön kabullerle oluşturulan çalışmalarını gösterir.

Seri sanat uygulamaları, anlama yönelik sezgisel bir süreç olarak kompozisyonun biçimci anlayışını reddeder. Bu nedenle ikonoloji, stil ve tarihsel söylemin daha genelde baskın söylemin üstesinden gelmenin bir yolu olarak benimsenir. Seri sanat, geleneksel ortam araçlarının ve sistem elemanlarının yardımıyla sayılar, ölçüm sistemleri, alfabe, kelimeler, gramer, geometri, tarihi haritalar, tarihi arşivler, adresler, optik sistemler, gibi konularda kendini gösterir.

Seriler ve serializm, post yapısalcı felsefede, sanatta ve matematikte temel bir merkez konumunda olmuşlardır. Çünkü onlar birliği ve çokluğu, düzeni ve düzensizliği, tekrarı ve farkı bir araya getirerek yapıyı oluştururlar. Bochner, seri tutumu diğer çalışmalardan ayıran farklılıkları şöyle açıklar:

<sup>175</sup> Sandra Kaji O' GRADY, **Serialism in Art and Architecture:Context and Theory**, s. 35-57

<sup>176</sup> Mel BOCHNER, **Serial Attitude**, s.22-27



1. Çalışmanın kendi koşullarının ya da içsel bölümlenmelerinin ortaya çıkışı sayısal ya da başka bir biçimde sistematik olarak önceden belirlenmiş bir süreç ile gerçekleşir (permütasyon, ilerleme, rotasyon, tersine çevirme).
2. Düzen uygulamadan önce gelir, (öncesinde hazır edilmiş bir formül vardır).
3. Biten çalışma temel olarak tutumludur ve sistematik olarak kendi kendini tüketir.

Bu açıklamaların ışığında, örneğin Muybridge'nin fotoğrafları, olaydan sürenin sistematik biçimde çıkarılması yoluyla zamanın dizileştirilmesinin bir örneği olarak görülebilir. Ancak seri bir tutum izlese de Warhol'un çorba kaseleri, Andre'nin tuğlaları, Morris'in kesik yığınları, standart bir birimin üzerine konulan modüler sistemle üretilmişlerdir. Dolayısıyla burada birimler birbirine bağlanma şekilleriyle çeşitlenseler de temel form asla değişmez. Jasper John ise A'dan Z'ye harfleri ya da 0'dan 9'a sayılarla oluşturduğu resimlerinde her sekansın sonunda baştan başlayarak ve boşluk kalmayacak biçimde kendini tüketen solipsist bir diziyi tercih etmiştir. Eş zamanlılığı vurgulayan bir diğer resim ise; Marcel Duchamp'ın merdivenden inen çıplak çalışmasında görülmektedir. Marey'in fotoğraflarından etkilendiğini bildiren Duchamp, zaman aralıklarını birbirini izleyen dizileri gösterecek şekilde resmetmiş, görülen değişimler, deneyimsel zamanı kıran tek bir veri haline dönüştürülmüştür.<sup>177</sup>

Serializm, matematiksel mantığın ve sistematik bilginin örneklerini alıp, mantık dışı ve takıntılı hale dönüştürür. Serial sanatta, yapı yoğun biçimde, nesne ve kavramla karışık bir matriks içinde varyasyonlar, sapmalar ve tekrarlarla karakterize edilir.<sup>178</sup> Örneğin So le Witt'in çalışmalarında bu örneklerin benzerlerine rastlanmaktadır. Mel Bochner bu yoğunlaşma -kendine kırılan- ürünün "kendi kendine yeten ve her hangi birşeyi ima etmeyen" sanat olduğunu iddia eder.<sup>179</sup> O, bu durumun solipsist bir bakış açısı ortaya çıkarsa da sanatçıların zihninin sadece kendi sınırlarıyla kapalı olduğunu iddia eder.<sup>180</sup> Eleştirmen ve kuramcı Rosalind Krauss da seri sanatın bu solipsist (tek benci) eğilimini, özellikle Frank Stella'nın "Protractor" (1967-1969) serileştirmelerindeki, matematiksel formlere ve diyagramlara dayalı yaklaşımında görür. Ona göre; resim, artık hem kendi varlığının hem de

---

<sup>177</sup> A.g.e., s .22-27

<sup>178</sup> A.g.e., s .22-27

<sup>179</sup> A.g.e., s .22-27

<sup>180</sup> A.g.e., s .22-27

izleyicinin fiziksel varlığının bir parçası değildir. Krauss, Benjamin'in auranın yitiminin aksine, modernitenin koşulu ve teknolojinin yeniden üretimi tarafından, resmin kendi aurasının kasten yıkıldığını alt üst edildiğini, ayırt eder. Onun bakış açısındaki negatif durum, post yapısalcı bakış ile kaybolmuş, tutarsız bakışı (ki sonradan bunu benimser) bu auranın, genellikle hayali ve işelenmiş olduğunun kabulünü içerir. Görülmektedir ki, seri sanat çalışmaları, modernist düşünceyi reddetmekte, bütünden eksik görülen işler, izleyicinin bakışı tarafından tamamlanarak izleyicinin bakışını aşan şekilde yerine konmaktadır. Serial sanattaki görsel bilmeceler ve sistematik zihin arasındaki paradoks sıklıkla işin başarısındaki özüdür. Krauss bunun yapısal dilbilimle ilgili olduğunu dile getirir.<sup>181</sup>

Ancak Bochner'in tavrına karşıt bir görüş sergileyen Kosuth, Bochner'in kendi kendini bitiren eser sistematığının düşüncesinin bir diğer şeklini analitik önerme kavramında görmektedir. Analitik önerme: Esere sonunu veren bir totolojiyi sonsuzluğa eğen, büken bir önermedir. Çünkü sanatçıya göre analitik olanın ekseni bir totolojidir.<sup>182</sup> Kosuth'un da tartıştığı gibi “ realizmin sentetik durumu, kişiyi döngüsel bir bakış açısı bile olsa daha geniş perspektifle bir diyaloga sokmaz. O halde bir serideki her bir fotoğrafın basit şekilde bizi birinden diğerine yönlendirdiğini, her birinin amaçsız bir şekilde kendisinden bir önceki ve bir sonraki ile ilişkili olduğunu düşünebiliriz. Burada da bir yapı mevcuttur ancak Bochner'in tanımının aksine, karmaşık olmayan ve sonu olmayan bir yapı vardır

Sanat eseri sadece dış görünüşüne göre morfolojik bir yaklaşımla değerlendirilmiş olsaydı benzerlikler işlerin sanatsal belirleniminde yeterli olabilirdi. Ancak, Kosuth morfolojik stratejiyi küçümser. Tamamen aynı üretilmiyor olsa da benzerliklerin önemli olduğunu ama sadece bunun yeterli olmayacağını dile getirmektedir. “Felsefeden Sonra Sanat” kitabında bunu aktaran Kosuth, “sanat, ekseninden, insan durumunun sonsuz mekanına fırlar” demektedir. Çünkü bunun sanat oluşu ancak diğer sanat eserlerine benzerliği sayesinde mümkün olabilir. Örneğin Koning'in kadınlarını ve Morande'nin şişelerini sadece morfolojik benzerlikler temelli olsalarda bu işler muhtemelen sanat olarak kabul görmeyeceklerdi.

Sonuç olarak seri sanatta bizi farklı yolların beklediği açıktır. Modernizm ile başlayan seri üretim tartışması Walter Benjamin'in seri üretimle sanat eserinin yıkılan aurasından,

<sup>181</sup> A.g.e., s.22-27

<sup>182</sup> Kim SCHOEN, *The Serial Attitude Redux*, X-TRA CONTEMPORARY ART QUARTERLY

Krauss'un modernitenin koşulu olarak gördüğü ve post yapısalcı bakış ile temellendirdiği, resmin kendi aurasının kasten yıkıldığı inancı, Bochner'ın bir totoloji ile sonlanan tekrarın devamlılığı ve üzerine kurulu solipsist tutumu, Kosuth'un morfolojik bakışı reddettiği ve seri sanatın benzerlikler üzerine totolojiyi reddeden bakış açısı seri sanattaki yollardan bazılarıdır. Şimdi sanatın genelinde değerlendirdiğimiz bu durumu fotoğraf özelinde değerlendirelim.

Çoklu fotoğraflarla biçimlenen üçüncü ve son örnek, fotoğrafların bir anlam oluşturacak şekilde birbiri ardına gelen seriler şeklinde oluşturulmuş yöntemleridir. Fotoğraf tarihinin başlangıcından bu yana gördüğümüz bu tarz çalışmalar, gelişen fotoğraf teknolojileriyle çok farklı anlatım biçimlerine dönüşmektedir.

Örneğin sinemanın başlangıcından on yıl önce "Le journal" adlı dergide bilim insanı ile yapılan röportajda Sevrolin'in Nadar ile sohbetini gösteren 12 portresi alt yazılarla birlikte yayınlanmıştır. Resimler karışık çekilmiş, ancak yeni sentetik zamansallığın kurulumuna olanak tanıyan sekanslara bakarak ya da okuyarak hız verilmiştir. Bu etkiyi daha açık şekilde sonraki yıllarda "La Vi Illustrate" in komedi sayfasında bir kavgayı mizahi bir anlayışla gösteren fotoğrafları erken sessiz film komedisinin başlangıcını öngörür. Ayrı imajlar, bir görüntüden diğerine kesintiler değil, daha çok süregelen bir görüntünün anları gibidir. Düzenleri ardışık okumaya yönlendirir.<sup>183</sup>

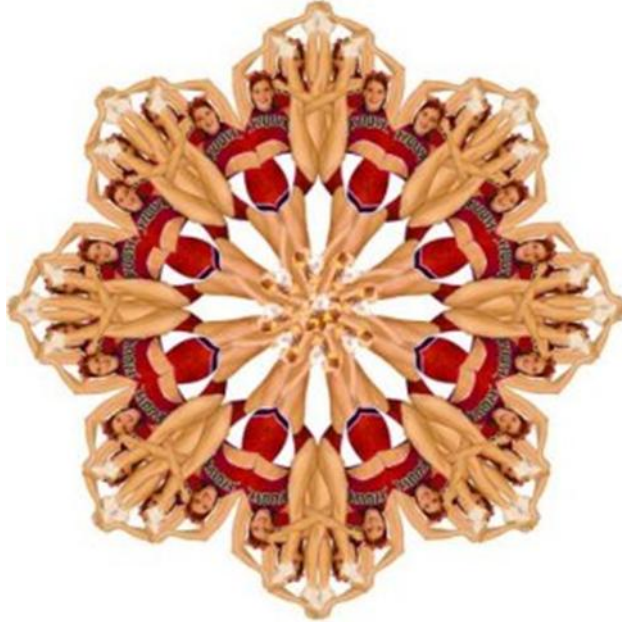
Birbiri ardına gelen dizilerin sanatsal kullanımına sanat tarihinde rastlamaktayız. Örneğin Pop Art'ın önemli temsilcisi Andy Warhol, popüler ikonların görüntüsünü defalarca çoğaltarak diziler yaratmıştır.

---

<sup>183</sup> David CAMPANY, **Photography and Cinema**, s.61



Fotoğraf 44. Warhol, "Marilyn Diptych", 1962-1967



Fotoğraf 45. Cassandra C. Jones "Good Cheer", 2006, Wallpaper installation (Detail)

Seri fotoğraf çoğaltmalarında farklı tarzı ile öne çıkan Cassandra C. Jones işlerini, birbiri ardına devam eden bir bütün oluşturacak şekilde kompoze ederek oluşturur. Tek tek fotoğraflar bir anlam ifade ederken, farklı biçimde sıralanmış fotoğraflar aynı zamanda bir bütünü de oluştururlar. Cassandra C. Jones'un "Good Cheer" (2006) işinde dijital teknolojiyi kullanarak gerçekleştirdiği duvar kağıtları, insan formlarının fotoğraflarından oluşturulmuş tekrarlarla yapılan seri bir örneğe işaret eder. Jones, farklı formlarla ürettiği çalışmalarını duvar kağıtlarında kullanarak seri sanat üretimine gönderme yapmaktadır.

#### 4.2. Bir Tipoloji Olarak Seri Fotoğraf Kullanımı

Aydınlanma ile birlikte insan, giderek doğaya egemen olma arzusuyla kendisine yabancı olan her şeyi anlama çabasına genişletti. Bunun için kendisine yabancı olan her şey titiz bir biçimde adlandırılacak, belirgin özelliklerine göre sınıflandırılacak ve daha kolay bir biçimde denetim altına alınacaktı. Buradan yola çıkılarak “tipoloji”<sup>184</sup> veya “taksonomi” adı ile anılan bir yöntem geliştirdi. Özellikle de fotoğrafın sağladığı görsel aktarımdaki kolaylık sayesinde sadece nesnelere değil insanlar bile yan yana seriler oluşturacak şekilde fotoğraflandı.

Bu yöntem günümüzde arkeolojiden psikolojiye, sosyolojiden sanata kadar elli farklı alanda kullanılmaktadır. Fotoğraf özellikle nesnelere dış görünümüne bağlı sınıflandırılmasında önemli bir araç durumundadır. Fotoğraf tarihinin başlangıcında bilimsel bir araç olarak kullanılan yöntem, ilerleyen zamanlarda sanatsal bir ifade biçimi olarak da kullanılmıştır.

1854 yılında André Adolphé Disdéri’in geliştirdiği Carté de Visite sayesinde fotografik tipolojilerin fotografik sınıflandırmasına zemin hazırlanmış, 1860’lı yıllardan itibaren polis ve askeri kayıtlarda da aynı yöntem kullanılmıştır. Hatta Fransa’da 1872’de Polis Fotoğraf Servisinde, 1878’de ise; Salpêtrière Hastanesi’nde patoloji örnekleri, ilaç denemeleri, psikolojik davranış özellikleri, kadavra incelemeleri gibi tıbbi alanda da seri çekilen fotoğrafları sınıflandırma tekniği ile arşivleme yapılmıştır.<sup>185</sup>

Bunların en yetkin örneklerini, fotoğraf tarihi içinde, Alman fotoğrafçılar Karl Blossfeldt, August Sander ve Bernd-Hilla Becher çiftinin çalışmalarında görmekteyiz. Karl Blossfeldt (1865-1932), 1890 yılında başladığı bitki toplama ve fotoğraflama işlemini kırk yıl boyunca devam ettirmiştir. Blossfeldt özgün çalışmasında bitkileri, biyolojik sınıflandırma amacı ile değil, formlarındaki yapısal özellikleri nedeniyle bir araya getirmiştir. Fotoğraflanan bitki, çoğunlukla bitki olma özelliğinden ayrılarak, soyut bir forma dönüşmüştür. Blossfeldt’in fotoğraf çalışmalarını içeren "Doğadaki Sanat Eserleri" kitabında, fotoğraflarla mimari arasında ilişki kurmuştur.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Tipolojiye da taksonomi, aynı cinsten varlıkları, nesnelere ya da olguları temel ayırıcı özelliklerini örnek Tip olarak kendinde toplayan sınıflandırma olarak nitelenmektedir. Meydan Larousse, Cilt 12, s.170

<sup>185</sup> Michel FRİZOT, **A New History of Photography**, 260-269

<sup>186</sup> Işık ÖZDAL, <http://www.isikozdal.com>

Tipolojik fotoğraf serileri ile tanıdığımız başka bir fotoğrafçı ise; August Sander'dir (1876-1964). Sander, 1920'lerde insanları ve meslekleri konu aldığı çalışmasında 5000 fotoğrafı kapsayacak bir seri oluşturmuştur.

August Sander'in noterleri, işçileri, askerleri, köylüleri, aşçıları, tezgahçıları, yalın bir anlatım biçimiyle fotoğraflamasının amacı, toplumdaki rolleri tespit etme girişimidir. Sander, bu fotoğraflarda bir sır aramaz, sadece tipik olana odaklanır. Sayısız insan tipinin oluşturduğu toplumun daha kolay düzenleneceğini düşünerek örnek tiplerle çalışmayı 1934 yılında "Zamanımızın Yüzü" ya da "Çağın Görünümü" (Anlitz der Zeit) adlı kitabıyla tamamlar. Ancak, kitap Naziler tarafından toplatılarak 70.000'den fazla negatifi yok edilir. Böylece Alman toplumunu belgeleme projesi de birdenbire sona ermiş oldu.<sup>187</sup>

Bernd-Hilla Becher çifti ise; tipoloji yöntemini, sanatsal söylemlerinin temeline yerleştirdiler. Çiftin ana konuları arasında fabrika cepheleri, petrol rafinerileri, gaz tankları, soğutma kuleleri, ve özellikle su kuleleri yer almaktadır. Becher'ler tipolojilerini, tüm Avrupa ve Kuzey Amerika'yı kapsayan geniş bir coğrafyadaki farklı ülkelere ait örnekleri, geniş bir zaman diliminde biraraya getirerek oluşturmaktadırlar. Böylece modern çağımızın endüstri alanındaki gelişimi düzenli olarak saptanıp gözler önüne serilmektedir.<sup>188</sup> Becher'lerin ana amacı insanın olmadığı ama insana ait yapıların endüstriyel mimarinin artıkları haline gelmiş olan, kimliksiz kent mimarisinin sorgulanmasıdır. İşlevselliğini yitirmiş bu yapılar nesnel anlayışıyla fotoğraflanmış ve genelde Almanya'nın 1960'lara dek süren endüstriyel gelişimin bir tür envanteri oluşturulmuştur.

Her üç örnekten yola çıkan Işık Özdal, fotoğrafın tipoloji oluşturulmasında şu saptamayı yapar: Bilim dallarında uygulanan tipolojik yöntem; sonucunda bütün özellikleri bünyesinde toplayan ideal bir tipe ulaşılrken, fotografik tipolojilerde benzerleri ile yanyana gelen objeler, kendilerine özgü farklılıkları ile birbirlerinden ayrımlanırlar. Tipoloji yöntemi uygulanarak oluşturulan dizilere konu olan objeler, varolan gündelik gerçekliklerinden sıyrılarak, fotoğraf aracılığı ile estetize edilmekte ve tartışma düzeyine çekilmektedirler.<sup>189</sup>

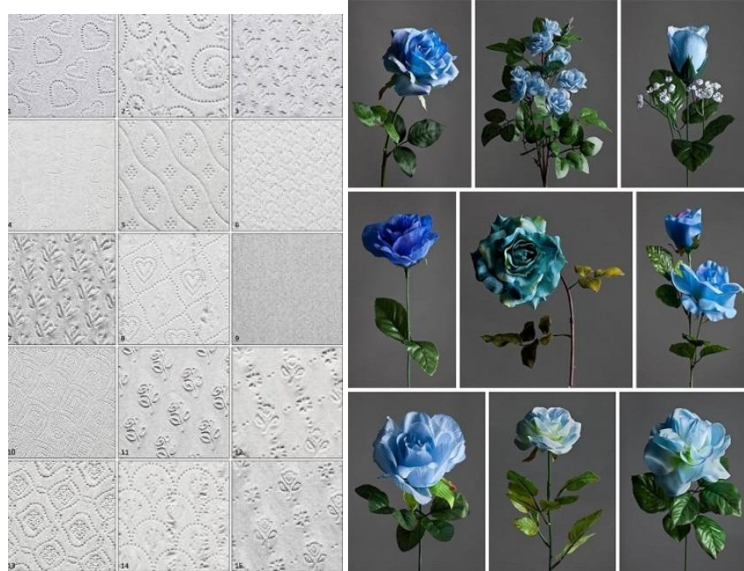
<sup>187</sup> Beyhan ÖZDEMİR, <http://www.belgeselfotograf.com>

<sup>188</sup> Işık ÖZDAL, <http://www.isikozdal.com>

<sup>189</sup> Işık ÖZDAL, "Tipoloji ve Fotoğraf Sanatı", AFSAD 5.Fotoğraf Sempozyumu, <http://www.isikozdal.com/tipfotograf.htm> 2-10-1997

Seri şekilde oluşturulmuş tipolojik fotoğraf örnekleri günümüz sanat uygulamaları ile de örtüşmekte ve farklı amaçlarla izleyici ile buluşmaktadır. Örneğin August Sander’i örnek alan Alman fotoğrafçı Wilmar Koenig’in “Porträts” (1975-1977) serisi, Hocaları Bernard ve Hilla Becher’in sistematik vizyonunun açık izlerinin görüldüğü kentler, müze iç mekanları ve aileler serilerini çalışan fotoğrafçı Thomas Struth ve 130 ülkeye mensup 1255 aileyi fotoğraflayan moda fotoğrafçısı Uwe Ommer, bu çalışmaların örneklerinden sayılabilir.<sup>190</sup>

Günümüzde sanatsal işlerinde tipolojiyi kullanan Beth Eggleston, “Typology” adını verdiği çalışmalarında tipoloji yöntemini estetik bir tarza dönüştürmüştür. Bu serilerdeki doğrudan yaklaşımla sunulan tipolojiler, sıradan olana, kitlesel üretilen ve tüketilen unsurlara vurgu yapar. Paralel resim düzlemleri kullanan sanatçı statik zamana bağlıdır. Yöntemi tipolojik imaj gruplarının tasarımsal mekanını ortaya koyar. Bu benzer nesnelere kıyaslayan ve karşılaştıran çoklu imaj görüntüleridir. Tekil imajlar, vesikalık fotoğraflar gibidir. Fotoğraf düzenlemeleri hem bireyselliğe hem de aynı anda her yerde olmaklığa, gerçeklik ve sahteliğe dikkat çeker. Örneğin tuvalet kağıdı markaları sahip oldukları en ufak fark üzerinden savaşırlar.



Fotoğraf 46. Beth Eggleston, “Typology series” Beth Eggleston, “Blue Roses”

<sup>190</sup> Işık ÖZDAL, Fotoğraf Sanatında Güncelliğini koruyan Sosyal Tipolojiler, <http://isikozdal.com>

Diğer işinde ise, farklı açıdan çekilmiş mavi gülleri görürüz. Ancak mavi gül diye bir şey yoktur. Bunlar çiçek yetiştiriciliğinin bir ideali gibidir. Sanatçının diğer işi “En Keskin Traş”da ise, traş makinaları üreticilerinin kıyasaya girdikleri yarışı vurgular.

Fotoğraf sanatında tipolojinin kullanımının nesnelere dış benzerliklerinin bulunması ile başladığını belirtmiştik. Çünkü benzerlikler ve farklar sıralandığında seri bir anlatım ortaya konacaktır. Gertrude Stein’e göre bir benzerliği beğenmek doğal olarak hoş bir insani durumdur.<sup>191</sup> Bir benzerlik iki şeyi birbirine çeker, bu sebeple iki şeyde bir anda akla gelir; bu, Deleuze’ün Bergson’dan esinlendiği pasif olanın aktüel olma durumunu içerir. Düşüncede geçmişten geleceğe hareketi mümkün kılan öze ilişkin ve engellenemez ilişkiler, izleyen için benzerlik aracılığıyla önceden çağrılan şeyin üzerinde temellenir. Dolayısıyla seri fotoğraf sıralamalarında bir şeyin diğerinin ardından gelmesine gerek yoktur. Tezimizin başından bu yana tartıştığımız konular bu noktada açılım kazanır. Çünkü seri kavramı artık günümüzde çoklu bakışların ve çoklu zamanların iç içe geçmiş durumunu ifade eder ve bu lineer bir sıralamayla okunmayı zorunlu olmaktan çıkarır. Örneğin tarihin içinden seçilmiş bir figür günümüze köprü olur ve şimdiki anla benzerlikler oluşturur. Benzerlik zamanı küçültür. Bu diyakronikten (ard zamanlı) ziyade senkronik (eş zamanlı) bir algılama yöntemidir.

Ancak Adorno, Nietzsche’nin “her yerde benzerlikler görme ve her şeyi birbirine benzetme görü kabiliyetini bir zayıflık işareti olarak okuduğu” vurgusu üzerinde durur. Bu katarakt körlük fotoğraf ile ilgili önemli bir tartışmayı da getirmektedir. Kamera benzerliklerini seçmez bunun yerine algıladığımız şeyleri onlara sadık biçimde yeniden üretir. Bu nedenle, bir manzarada tarihi gören ya da hayat kadınında Olimpia’yı gören makine değil sanatçının kendisidir.

---

<sup>191</sup> Kim SCHOEN, *The Serial Attitude Redux*, X-TRA CONTEMPORARY ART QUARTERLY





Fotoğraf 47. Ryneke Dykstra, Beach Portraits, 1992-1996

Fotoğraf teknikleri fotoğraflar arasındaki bu benzerlikleri bir araya getirmek için kullanılır. Örneğin, Ryneke Dykstra konularını gün ışığında boş bir plaja yerleştirir ve tutarlı bir şekilde flashla doldurarak genç bedenlerin zayıf detaylarını pozlamak için kullanır.

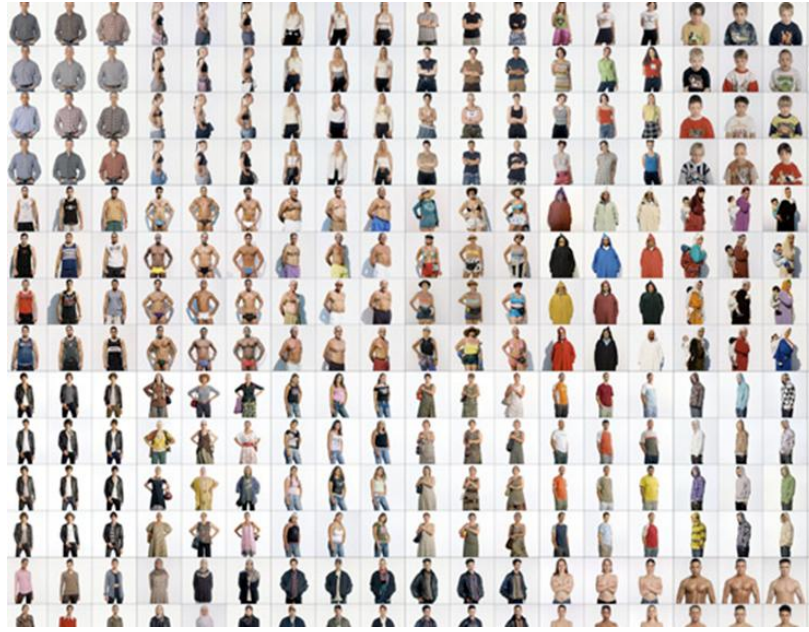
Massimo Vitali (1944) ise; plajlardaki insan yoğunluğunun benzerliğini vurgular. Böylece her görüntü farklı bir mekan olsa da benzer bir ufuk çizgisi içinde yer alır. Vitali, fotoğraf baskılarını plaj güneşinin parlaklığını arttırmak için az pozlama yapar; düşük ışık kullanır. Serilerde her çaba biçimsel tercihlerin bir tekrarını yaratmak için yapılır.



Fotoğraf 48. Massimo Vitali , Amadores 2, 1995

Fotoğraf serilerindeki, tekrar yoluyla oluşturulan estetik aynılık Deleuze'ün de vurguladığı “dışsal bir zarı” (external envelope) oluşturmaktadır. Deleuze'ün “kendi içinde fark” kavramını bu serilerde birlik görüntüsünü veren tekrarlanan benzer görüntülerin oluşturduğu soyut görsel efekt olarak görülebilir. Bu birlik fotoğrafçının tekrar eden nesnelliği tekrar tekrar kullanma tercihi ile ortaya çıkar. Birleşik bir alanda tekrar eden unsurları biriktirmesi ile ortaya çıkan seriler tek biçimli bir dizi oluştursalar da sonları başlangıçlarından kavranamaz. Vitali'nin seri plajları, kıyaslamaya ve karşılaştırmaya izin

vermesine rağmen bir tipoloji değildir. Burada bağlamsal ve tarihsel detayların önemi azdır ve bu yüzden bu girişim bir konuyu bitirmek için veya kıyas ve karşılaştırmadan birşeyler öğrenmek için değildir.<sup>192</sup>



Fotoğraf 49. Ari Versluis ve Ellie Uytenbroek, "Exactitudes", 1994 -2012

Ari Versluis ve Ellie Uytenbroek, "Exactitudes" adlı çalışmada, 1994'ten bu yana beraber çalışmaktadırlar. Farklı sosyal grupların kıyafet kodları üzerine çalışan ikili, bu sayede çok sayıda kimliği belgelemişlerdir. Ana konuları, Rotterdam'ın heterojen ve çok kültürlü sokak sahneleridir. Konularını, birbirinin aynı bağlamlara benzer pozlar ve belirgin şekilde gözlemlenen kıyafet kodları oluştursa da amaçları, insanların kendilerini diğerlerinden bir grup varsayımı ile ayırmalarının bilimsel ve antropolojik kaydını ortaya koymaktır. Bireysellik ve aynılık arasındaki belirgin zıtlık, objektifin nesnel bakışlı görüşleri, stilistik analizleri, belgesel unsuru baskın hale getirirken, sanatsal ağırlığını da ortaya koymaktadır.<sup>193</sup>

Hans Eijkelboom ise kimlik, görünüm ve giysilerin benzerlikleri üzerine kurduğu çalışması ile öne çıkar. Kimliğin ve değişen dünya görüntüsünün toplumlardaki benzer

<sup>192</sup> www.massimovitali.com

<sup>193</sup> Wim van SINDEREN, *Fotografen in Nederland*, s.400

izlerini arar.<sup>194</sup> Tüketiciler seçme konusunda daha fazla özgürleştiklerini düşünürlerken ticari çıkarlar doğrultusunda belirlenen sınırların içinde hapis olmaktadır. Konuya bir antropolog ve sosyolog gibi bakan Eijkelboom'un fotoğraf serileri bu olguların bir yansımalarını sunar.



Fotoğraf 50. Hans Eijkelboom, Paris-New York-Shanghai (2007-2008)

### 4.3. Fotoroman, Fotohikayeler ve Fotoröportajlar

Fotoğraf serilerinin diğeri bir versiyonu fotoromanlardır. Fotoromanlar, genelde sinema ile anılan sekans teriminin farklı bir versiyonunu oluştururlar. 1963 de Life dergisi Başkan Kennedy'nin suikastını amatör bir sinema makinesinden kayıt edilen karelerle oluşturulmuş sekans fotoğrafları ile yayınlamıştır.<sup>195</sup> Seyirci böylesi ilginç bir konuda akan hareketin tümünü görmeyi arzular. Bununla ilgili olarak Victor Burgin, "Fotoğrafa belli bir zamandan bakma"nın sinir bozucu olduğunu dile getirir: ilk bakıştaki haz veren imajın değişen daha sonra görmeyi arzuladığımız imajın önüne bir örtü haline gelir. İlk bakışta baş döndürücü ve cezbedici bir tek fotoğraf, bir süre sonra zor ve hatta geniş kapsamlı bakışa karşı dirençli

<sup>194</sup> [www.foam.org/photographers/eijkelboom](http://www.foam.org/photographers/eijkelboom)

<sup>195</sup> David COMPANY, **Photography and Cinema**, s.67

hale geldiğini açıklar. Burgin şöyle devam eder: “Fotoğrafların, görevlendirilmiş olması tesadüfi bir olgu değildir. Nerdeyse, değişmeksizin başka bir fotoğraf yerinden edilmiş bakışı almak için çoktan yerini almıştır.”<sup>196</sup> Burgin burada zamanla ilgili bir şey söylemektedir. Seri fotoğrafların bir tanesinin üzerinde sürdürülen bir ilgi varsa bu çoğunlukla zaman içinde yayılan kısa karşılaşmaların sonucudur. Belkide yüzeyin yetersizliği bakışı tutmada başarısız kalmakta, fotoğrafın zaman ve mekan ile kurulan algı sınırları tek bir fotoğrafın yeterliliğinde sorun yaratmaktadır. Ayrıca görsel kültürün imajların sürekli akmasına yol açan alışkanlığı tek bir fotoğraf karesinin yetersizliğini ortaya koymaktadır.

Özellikle dergi ve gazeteler, öğretici konularda ve dikkat çekiciliği arttırmak adına baskıda film şerit sekansların yayılmasına yol açmıştır. Özellikle “Life” ve “Look” dergileri, diğer dergilere de satılabilir sabit ifadelerden oluşan sekansları sıklıkla kullandılar.

Bu tarzda bir çalışma, fotoğrafta yaratıcılığın en aza indirildiği an olarak düşünülebilir. Çünkü bu anlamda fotoğraf, kendi durağanlığı ile çelişir gibi görülmektedir. Stimson’a göre, fotoğraf sekansının en güçlü olduğu zaman, durağan görüntünün dondurulmuş zamanıdır. Başka bir deyişle, sekansın gücü akış halinde olduğu zamanda değil; her statik görüntünün diğerleri ile arasındaki şiirsel bir biçimde doldurulmuş zamanda yatar. Bu şu anlama gelir. Durağanlık ve boşluklar en az ilerleme ve bağlantılar kadar önemlidir ve bu ikisinin arasındaki gerilim farklılıkların bir aradalığına izin verir. Hikaye ne kadar edebi ve doğru ise, dile bağımlılığı okadar büyük olur.<sup>197</sup>

Fotoğraf serilerinin diğer bir seri anlatım formu, foto hikayelerdir. Foto hikayeler, kamu bilgilendirme ve propoganda amacıyla öğretici kullanımıyla özellikle basılı yayın organlarında uzun yıllardır kullanılmaktadır. Çoğunlukla görüntü ve metinlerin birlikte kullanıldığı çalışmalarda, belli anlamları korumaya, belirsizliği yok etmeye ve izleyici için boşluk kalmasın diye doldurmaya çalışılmaktadır. Örneğin Walker Ewans’ın 1938’deki “Amerikan fotoğrafları” ilk ve en karmaşık olgusal betimleme ve şiirsel bağlantının birbiriyle çatışan taleplerini dengeleyen bir foto hikaye girişimi olarak değerlendirilebilir. Kitapta Amerikan çiftçisinin fakir hayatı bir dizi şeklinde sıralanmaktadır. Bu, izleyiciyi dizindeki görüntüyü bütünü parçaları olarak okumak zorunda bırakır. Tutarlı bir tutum içinde baktığımızda yorucu detayları karşıtlık şiirselliği ve görmek isteyenler için ahlaklı

<sup>196</sup> Victor BURGİN, *The Remembered Film*, s.21

<sup>197</sup> David CAMPANY, *Photography and Cinema*, s.73

imaları ifade ederler.<sup>198</sup> Böylesi bir okuma sinemanın akışına uymayan türden ileri ve geri hareketlere izin veren, daha çok parçalı olarak temsil edilmektedir.

Zaman zaman fotoröportajla karşılaştırılan fotoröportajlarda ise birbirinden bağımsız karelerin yanyana getirilerek bir bütün yaratma kaygısı amaçlanmaktadır. 20. yüzyılın en büyük foto röportajcılarında biri kabul edilen Eugene Smith, “Country Doctor”, ”Nurse Midwife Delivering Baby”, ”Pittsburgh”, ”Minamata” gibi ünlü çalışmaları ile bu alanda önemli katkılar sağlamıştır.

#### 4.4. Bütünsellik Arayışı ve Grid Fotoğraf

Biliyoruz ki bir serideki imajlar birbirini bildirecek şekilde iş görür; ancak birçok imaj tek bir anlam üretmek üzere birbirine yakın şekilde yerleştirildiğinde, çoklu zamanları içeren bir bütünü oluştururlar. Bunlar çoklu üretilmiş panoramik imajlar, dypticler, triptikler veya montaj imajları da denilen dizilerdir. Çoklu karelerle fotoğraf üretmenin çok fazla yolu vardır. Grid ya da ızgara olarak adlandırılan tarz bunlardan biri olarak görülebilir.

Çoklu karelerin sıralı konfigürasyonundan oluşan bu seriler, günümüzde sıklıkla kullanılmakta ve ayrı zamanlarla kombine edilmiş fotoğraflar **kompozit fotoğraflar** olarak anılmaktadırlar. Cengiz Engin, her bir fotoğrafın ayrı olarak değerlendirildiği çalışmalar haricinde bir araya getirilmiş fotoğrafların bütünleşik tek bir yapı olarak sunulduğu ve algılandığı, parçaların bir aradayken birbirlerini tamamladıkları seri çalışmaları kompozit çalışmalar olarak adlandırmaktadır.<sup>199</sup> Seri fotoğraf ile ardışık olmayan kompozit çalışmaları birbirinden ayıran Engin, Kompozit çalışmaları, ardışık bir düzen içinde bakmanın beklenmediği bütünleşik yapıdaki çalışmalar olduğunu belirtmektedir. Buna karşılık birçok kompozit örnekte lineer okumalar yapılabildiği gibi sanatçılar, bu çalışmalara ardışık düzen içerisinde bakılması gerektiğini bildirmektedir. Ancak buradaki temel ayırım kompozit fotoğraflar okumalarında zamansal bir okumanın gerekli olmadığı şeklinde açıklanabilir.

Bergson “Yaratıcı Evrim”de hareketin süre ile ilişkisinde sürekli bir değişim olgusunu tartışır. Bergson’a göre; hareket derin bir şekilde süredeki değişme ve bütünlüğü ifade eder. Burada sorun bütün ve süre ilişkisinde yatmaktadır. Antik çağdan bu yana değişime karşı

<sup>198</sup> David CAMPANY, **Photography and Cinema**,s.73

<sup>199</sup> Cengiz ENGİN, **Terminolojik Bir Deneme: Seri Fotoğraf**, Fotoğrafya e-dergi, Sayı:19

özdeşlik ( aynılık, değişmeme) üzerinden yürüyen hakikat tartışmasında değişimci birçok filozof, bütünü anlamdan yoksun ve verili olmayan şekilde açıklamaktaydı. Bergson bu tartışmada yerini şu ilham verici çıkarımıyla alır: Eğer bütün verilebilir değilse bunun nedeni onun açık, sürekli değişen ve sürekli yeniyi üreten durumda olmasıdır.

Bergson'a göre; ilişkiler nesnelere değil bütüne aittirler. Ancak bu her defasında değişen açık bir bütüne işaret etmektedir. İlişkiler sayesinde bütün dönüşür ya da nitelik değiştirir. Süre ise, o ilişkilerin zamansal bütünlüğüdür. Gridler de bu görüşe yakın anlayışla değerlendirilebilir. Bunlar, kapalı kümeler değil, bilinç gibi çalışan bütünlerdir. Değişip durmayı asla bırakmasa da sürenin bizzat kendisidirler. Bütünsellik kapalı bir küme değil, aksine kümenin hiçbir zaman mutlak olarak kapalı olmamasına, bir yerlerde hep açık kalmasına yol açan şeydir



Fotoğraf 51. Ray Metzker , Untitled, 1959

Bu anlamda Ray Metzker'in aynı yerde çekilmiş ve birlikte kombine edilmiş grid fotoğrafları konuya ışık tutmaktadır. Metzker ard arda sıraladığı aynı mekandaki farklı zamanlarla bir bütün oluşturma çabasıdır.<sup>200</sup>

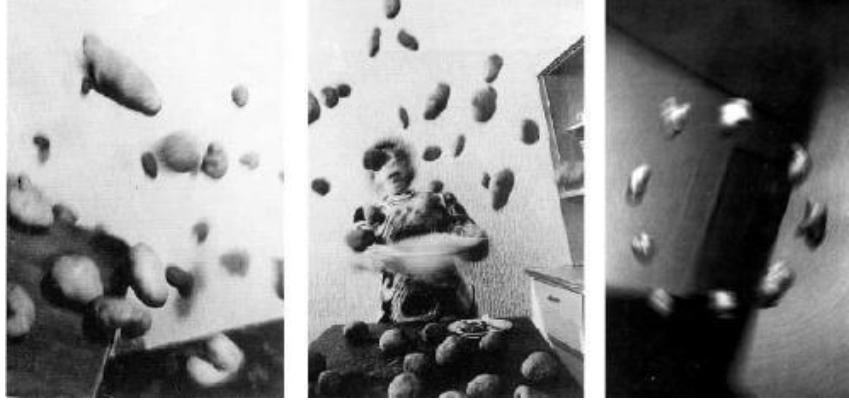
<sup>200</sup> Arpad KOVACS, *Simultaneous Viewing and Ray Metzker's Composites*, November, 2012, The online Magazin of Getty,





Fotoğraf 52. Robert Heinecken, "Cliche Vary / Autoeroticism" (1974)

Bu anlamda Robert Heinecken, "Cliche Vary / Autoeroticism" kompozit fotoğrafında müstehcen pozlar veren çıplak bir kadın fotoğrafını çoklu olarak kullanmıştır. Robert Heinecken şöyle açıklamaktadır: "Birçok resim kendi içkin dünyalarını yaratan nesnelere yerine bilinen dünyanın zayıf betimlemelerini ortaya çıkarır oysa fotoğraf çekmekle, bir fotoğraf yapmak arasında büyük bir fark vardır."<sup>201</sup>



Fotoğraf 53. Bernhard Blume and Anna Blume, Kitchen Frenzy, 1986.

Bernhard Blume ve Anna Blume, Deconstructive çalışmasında 1980'lerden bu yana "lifelong photo-novel" projesi altında Alman orta sınıfının yaşam sahnelerini fotoğraflamaktadır. Basmakalıp bir ev kadını canlandırdığı "Kitchen Frenzy" de gerçek üstü sayılabilecek ironik sahneleri seri olarak fotoğraflar. Fotoğrafta adeta kendi iradesiyle ucan patetesler görülmektedir. Konu alaycı bir şekilde geleneksel şehir hayatının günlük ritüelleri üzerinde kurulmuştur. Blume'lar, bu absürt görüntüyü sosyal düzeni zayıflatmak

<sup>201</sup> [www.nytimes.com/2006/05/22/arts/heinecken.html](http://www.nytimes.com/2006/05/22/arts/heinecken.html), Andy Grundberg

için kullanırlar. Blum'lar nesnelere üzerine bağlı metaforlar üzerine odaklanırlar, günlük objeleri zamanın bir izi olarak görürler. Onların amacı yıkıcılığı önermek değil, düzenin göreceli olan farklı seviyelerini alaycı şekilde sorgulamaktır.



Fotoğraf 54. Ger Dekkers,1929

Ger Dekkers (1929), Hollandalı fotoğrafçıdır. Fotoğraflarında 6x6 Hasellblad makine ile peyzaj görüntüleri çeker. Özellikle insan müdahalesi ile değiştirilmiş manzara görüntüleri grid bir düzenleme ile sunulmaktadır. Fotoğraflar bir “yapısızlaştırma” (deconstruction) çabası içindedir. İki temel yaklaşım göze çarpar; İlki sıralı bakış açılarından oluşan lineer diziler, diğeri farklı bakış açılarını gösteren kompozit fotoğraflardır. Dekkers birbirine benzeyen 5-7 adet fotoğrafı transit bir bir bakış açısıyla gösterir. Hollandanın her yeri birbiri ile eşit limitsiz ufluğu Dekkers'ın fotoğraflarında farklı bakış açılarına dönüşmüştür.



Fotoğraf 55. Stu Levy, Grid-Portraits, Bill Crispian, 1989



Stu Levy (1948) Amerikalı fotoğrafçıdır. Ansel Adams'dan etkilenen sanatçı ağırlıklı olarak siyah-beyaz manzara fotoğrafları çekmektedir. Büyük format makine kullanarak çoklu fotoğraflar çeken Levy, fotoğrafları tek bir görüntüde seri oluşturacak biçimde ızgara şeklinde yerleştirir. Sanatçı, aynı teknikle zanaatçıların grid portrelerini de çekmektedir. Birbiri ile bağlantılı baskıları kullanarak bir zaman ve mekan taraması elde eden Levy, buna ek olarak imajların kontak baskılarını da çevrenin içine alan daha geniş kompozit görüntüleri kombine eder. Sanatçı “her bir grid portre kişinin farklı yönlerini gösteriyor veya zamanın geçişini kayıt ediyor gibidir.”<sup>202</sup> der. Bu amaca ulaşmak için Levy tipik olarak fotoğrafçının kendisini betimleyen görüntüleme eylemini vurgulayan ve imajın inşa edilmiş doğasını seriye eklemektedir.<sup>203</sup>



Fotoğraf 56. John Coplans, Self Portrait (Frieze, No. 2, Four Panels), 1994

John Coplans (1920-2003) “Serial imagery” çalışmaları ile vücut parçalarını sergilediği fotoğraflarında seri sanatın öncülerinden biri olarak görülmektedir. Vucudun yaşlılıkla ortaya çıkan kırışıklıkları, sarkmaları, varisleri acımasızca fiziksel yaşlanmanın izleri olarak ortaya konmaktadır. Sonuçta dramatik aydınlatmalarla vurgulanmış kol, gövde, kalça ve ellerden oluşan seriler ürkütücü ve dokunaklı anıtsal bir manzara sergilemektedir. Coplans işleri için: “Benim işlerim genellikle, bir prototip”demektedir.<sup>204</sup> Sanatçı, fotoğraflarınının yaşlı ve saygıdeğer, yamru yumru, şekilsiz beden parçaları olduğunu belirtmekte ancak bunun anıları ve insanlığı çağırın kolektif bir bilinçsizlik durumunun bir parçası olduğunu dile getirmektedir.

<sup>202</sup> <http://www.stulevypphoto.com/biography.php>

<sup>203</sup> <http://collections.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7371&t=people>

<sup>204</sup> [www.thewadsworth.org/.../matrix\\_113.pdf](http://www.thewadsworth.org/.../matrix_113.pdf)



Fotoğraf 57. Maurizio Galimberti, New York Polaroid, 2007

Maurizio Galimberti, Duchamp'ın kinetik hareketinden ve Boccioni'in fütürist bakışından etkilenerek polaroidlerle oluşturduğu mozaik tekniği geliştirmiştir. Sanatçı sadece tek anda çekilmiş bir konunun karmaşık yapı-sökümünü görselleştirmeyi başarır.<sup>205</sup> Aynı teknikle ürettiği mozaik portrelerinde tanınmış kişilerin fotoğraflarını oluşturmaktadır. Hatta 2003 yılında aynı teknikle üretilmiş Johnny Depp'in portresi Times Dergisinde kapak fotoğrafı olarak kullanılmıştır.

Robbert Flick'in fotoğrafları ise, çok büyük ölçekte duvar resimlerine benzer. 7-8 metreye varan özel yollar boyunca çekilmiş fotoğraflar yan yana dizilerek bir seri halinde sunulmaktadır. Bu çalışma bize 19. yy manzara araştırmalarını hatırlatmaktadır. Bu sekans imajın, hem yapımı hem de eşleştirmesi fotoğrafçılığın başlarına kadar giden uzun bir gelenektir. Flick bu bilindik alana tekrar tekrar dönerek kendine özgü eserini ortaya koyar.<sup>206</sup>

#### 4.5. Fotoğraf Serisi, Seri fotoğraf ve Foto-Sekans Kavramı

Bochner'in seri tutumla ilgili açıklamalarını fotoğraf bağlamında düşündüğümüzde seri tavrı farklı bir boyut kazanacaktır. Çünkü, fotoğraf makinası zaten tekrarı içermektedir. Örneğin boş bir film rulosu çekilmek üzere olan fotoğraf dizisi olarak düşünülebilir. Anlaşılacağı gibi dizisellik fotoğrafın mekaniği içinde yer almaktadır. Ancak kullanımında izlenecek tutum ortaya çıkan esere karakterini verir.

<sup>205</sup> [www.mauriziogalimberti.it](http://www.mauriziogalimberti.it)

<sup>206</sup> [www.mexicanpictures.com/headingeast/2007](http://www.mexicanpictures.com/headingeast/2007)

Bu anlamda üçüncü bölümde fotoğrafın mekanik kullanım çeşitliliğinin, zamanı önceleyen konularda farklılıklara yol açtığını geniş bir anlatımla aktardık. Dördüncü bölümde ise seri teknikle üretilen fotoğrafların farklılıklarını ortaya koyduk. Bu bölümde ise, fotoğrafın mekanik ve estetik kullanım olanaklarından türeyen seri fotoğrafla ilgili kavramsallaştırma denemeleri üzerinde duracağız.

Teknolojinin ilerlemesiyle tüm sınırların birbirine girdiği alanlarda bu tarz terminolojik bir çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Cengiz Engin, bu anlamda fotoğraf serisi ve seri fotoğraf ayrımını yapar.<sup>207</sup> Engin fotoğraf tarihinde, tek kare olarak “an fotoğrafının” zamanı ve hareketi donduran tavrı nedeniyle değişimi ve zaman akışını vurgulayacak şekilde üretilmesi girişimlerine değinir. Süreç içinde aynı amaçlara hizmet eden fakat birden fazla kareden oluşan fotoğraf çalışmalarının ortaya çıkışına dikkat çekerek fotoğrafın biçim ve anlatım olanaklarının günümüzdeki zenginliğini ortaya koyar. Fotoğraf serisi ve seri fotoğraf Engin’in yaptığı bu sınıflandırmada iki farklı kategori olarak değerlendirilir. Fotoğraf serisi, “bütünü oluşturan her bir fotoğrafın ayrı bir görüntü olarak da değerlendirilebileceği tematik veya teknik bütünlüklü çalışmalar”a dahil edilirken, seri fotoğraf, “fotoğrafların bir araya getirilerek oluşturulduğu bütünlük tek bir yapı olarak algıladığımız, parçaların bir aradayken birbirlerini tamamladıkları kompozit çalışmalar”a dahil edilmelidir.<sup>208</sup> Engin “seri fotoğraf” ve “fotoğraf serisi” kavramlarının bu anlamda karışıklığa neden olduğunu belirtmekte, “Fotoğraf Serisi”, nin bir isim tamlaması olduğunu, birbiri ile ilintili bir grup fotoğrafı ifade ettiğini, ardışıklık şartı taşımadığını belirtmektedir. “Seri Fotoğraf”ın ise bir sıfat tamlaması olduğunu, kendi içinde bir sıra takip ettiğini, ifade etmektedir. Engin, seri fotoğrafın ve fotoğraf serisinin aynı şekilde kavramsallaştırıldığını bildirmekte, ancak “ilkinde birden fazla fotoğraflar grubunu, ikincisinde ise tek bir çalışmanın kendi içinde sıralı olma niteliğini belirttiği” aktarmaktadır.<sup>209</sup> Bu ayrımı destekleyen diğer bir fark ise; fotoğrafların ard arda kullanılmak üzere tasarlanmış olma çabasıdır. Engin’e göre, seri fotoğrafların “başı ve sonu belli olan, sıralı bir bütün oluşturan, daha çekim aşamasında iken ardışık sunumu hedeflenmiş fotoğraflar” olması ve ayrıca bir sekans içeriyor olması da en tipik özelliği sayılabilir. Engin, seri fotoğrafların tek başına bir anlam ifade etmese de onları bütünün bir parçası olarak kabul edebileceğimizi aktarmaktadır.<sup>210</sup>

<sup>207</sup> Cengiz ENGİN, Terminolojik Bir Deneme: Seri Fotoğraf, Fotoğrafya e-dergi, Sayı:19

<sup>208</sup> Cengiz ENGİN, Terminolojik Bir Deneme: Seri Fotoğraf, Fotoğrafya e-dergi, Sayı:19

<sup>209</sup> Cengiz ENGİN, Terminolojik Bir Deneme: Seri Fotoğraf, Fotoğrafya e-dergi, Sayı:19

<sup>210</sup> Cengiz ENGİN, Terminolojik Bir Deneme: Seri Fotoğraf, Fotoğrafya e-dergi, Sayı:19

Anlaşılabileceği gibi seri fotoğraf ve fotoğraf serisi kavramları birbirinden çok farklı iki yapı ile oluşturulmuşlardır. Fotoğraf serisi, birbiri ardına kullanılmış dahi olsalar aralarında dilsel ve zamansal bir birlikteliği bulunma zorunluluğu yoktur ve bir anlatı içerme zorunluluğu da bulunmamaktadır. Seri fotoğraf ise; fotoğraflarda bir ardışıklığı zorunlu kılar. Bir kısmı anlatı yapısı ile oluşturulmuşlardır. Bazı seriler, zamansal bir ardışıklığı da içerirler. Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, seri fotoğraf çalışmaları ardışık bir zamanı ve sekansı akla getirmektedir.

Dilimize Latince'den giren sekans (sequens) kelimesi izlemek, devam etmek ve takip etmek anlamını taşır. Kelimenin günümüz kullanımından önce Van Dale, kavramı müzik araştırmasında kullanmış, bir ton serisinin başka bir tonda tekrarı, bir motifin belirli bir tekrar eden formda devamı olarak vurgulamıştır. Sekans kelimesi aynı zamanda resim, heykel, film ve fotoğraf alanlarında da benzer yaklaşımlarla kullanılmaktadır. Örneğin sinemada Feridun Akyürek, sekansı, ayırım anlamında kullanmış ve “bölümler içinde yer alan, öykülemeyi (dramatik yapı) oluşturan her bir olgunun/olayın içinde gelişip, sonuçlandığı kendi içinde bir bütünlüğü olan sahneler dizisi” olarak aktarmıştır.<sup>211</sup>

Fotoğraf bağlamında Belt ise sekansları, çoklu çerçevede okunan fotoğraflardan ayırır. Çünkü sekanslar, Gestalt gibi aynı ilkeler üzerinde çalışmaz. Belt çoklu kare ve Gestalt görüntülerin (örneğin diptychs, panoramalar, vb.) ardışık bir algıyla değil bütünün algısıyla anlaşıldığını aktarır. Sekanslar ise, bir kerede okunan; anlamlarını ard arda tek tek görüntüler üzerinden türetilmişlerdir. Çünkü, anlatılar tutarlı olmak zorundadır ve zaman mantıklı bir şekilde ilerlemeyi gerektirir. Sekanstaki görüntülerin düzeni, köprüler kurmak için izleyiciye çok geniş boşluklar bırakır, sonrasında bütünün anlamı ve parçanın bütünlükle ilişkisi kaybolur. Bu nedenle videonun da aynı işi yapabiliyor olmasına rağmen sekans fotoğraflar, videodan da ayrılırlar. Çünkü video zamansal boşlukları hızlıca doldururken sekanslar, izleyicinin düşünmesi ve kendine göre boşlukları doldurması için kasıtlı boşluklar bırakır. Sekansların, videodan daha fazla izleyicinin katılımına ve yorumlamasına ihtiyaçları vardır.<sup>212</sup>

Bu bağlamda fotoğraf için sekans kavramını Foto-sekans terimi olarak adlandırmak istiyoruz. Bu terim daha önce 1976 yılında açılan bir sergi adı ile de anılmaktadır.<sup>213</sup> Foto-sekans günümüz seri fotoğraf çalışmalarında estetik dilin karşılığı olarak kullanılacaktır.

<sup>211</sup> Feridun AKYÜREK, *Senaryo Yazarı Olmak*, İstanbul 2004.

<sup>212</sup> Angela Faris BELT, *The elements of photography*, 276

<sup>213</sup> E. de WILDE, *Foto-sequenties*, s.1-27,sergi kataloğu, Amsterdam,

Özellikle fotosekansın, anlatılarla (narrative) oluşturulan yapısı sayesinde – her ne kadar Barthes bunun fotoğrafa uygulanamayacağını düşünse de<sup>214</sup> - yeni bir olanağın doğuşuna imkân tanır gibi görülmektedir.

Angela Faris Belt; "birden fazla poz" ile birden fazla fotoğraf karesi kullanmayı sekans adı altında kategorize etmiştir.<sup>215</sup> Ona göre, diziler iletişim kurmak için belirli bir sırayla okunması gereken birbirinden ayrı görüntülerdir. Belt, serileri, öyküsel ve zamansal olarak iki kategoriye ayırmıştır ve fotoğraflarda sayı sınırlamaları yoktur. Seri görüntülerin öyküsel olan örnekleri, çoklu çerçevede oluşturulmuş olsalar da, estetik görünümle ilgili katı kuralları içermezler. Bir anlatı dizisi gibi bir başı, ortası ve sonu olan bir hikâye anlatabilir ancak sekans olmadan bu anlatı aktarılamaz. Belt'e göre, bağlam içinde diğerleri ile sekans oluşturulmuş seriler tek fotoğraftan daha fazla güvenilirdir.

Fotosekansın anlatılarla oluşturulan yapısı Barthes'ın "narrative sequence" olarak adlandırdığı dilbilimsel analiz şekilleri ile de benzeştiği görülmektedir.<sup>216</sup> Barthes'ın bu tarzdaki anlatı yapıları için "proairetik kod"<sup>217</sup> kavramından yola çıkarak belirlediği özellikler fotosekans ile de uyum göstermektedir. Örneğin 1976 yılında Hollanda'da açılan "Fotosequence" sergisinin de farklı odalardan oluşturulmuş bölüm adları Barthes'ın anlatı dizileri için öngördüğü tanımlara yakın bir şekilde yapılandırıldığı tahmin edilmektedir.<sup>218</sup>

Barthes'a göre bu anlatılar ardışık, vargısal, isteksel, tepkisel, eş ögeli ve süreseldir.<sup>219</sup> "Barthes'ın, proairetik kodlar düşüncesi ilkece belirgin fragmentlerin altında yatan gizli anlatıların izlerini sürmemize izin verir."<sup>220</sup> Ancak bu ardışıklık sadece zamansal bir süreci içermiş olsa da Barthes zamansal olanın hemen mantıksal olanla dolduğunu ve zamansal olanın mantıksal olandan pek de uzak olmadığını söyler. Barthes'e göre; Anlatıda mantıksal-zamansal gelişme, anlatının ilerlemesini, kendi sonuna ya da sonucuna doğru gelişen bir

<sup>214</sup> Victor BURGİN, **The Remembered Film**, s.21

<sup>215</sup> Angela Faris BELT, *The Elements Of Photography*, 273

<sup>216</sup> A.g.e.s.23

<sup>217</sup> Proairesis kavramının anlamı ve Barthes'ın kullanımı ile Burgin'in kitabında verilen açıklama şöyle: "... Barthes böyle seriler için, Aristoteles'in 'bir eylemin sonucunu önceden tasarlayabilme, iki alternatif arasından gerçekleştirilebilir olanı seçme şeklindeki insan yeteneğini adlandırmak için kullandığı proairesis terimini alarak 'proairetik diziler' (proairetic series ) şeklinde bir terim ortaya atar. Akademik tarih ressamlığının 'peripateia anı', proairetik bir diziden bir "donuk kare" olarak, ima edilen anlatı serilerinden bir imaj olarak görülebilir. Tarih resimlerindeki bloke etmenin zamansallığı nadiren dosdoğrudur ve çabucak bir sekans-imajı (sequence- image) imaj sekansı (image-sequence) olarak ifade edebilir." Burgin: sf.25-26

<sup>218</sup> Roland BARTHES, **Göstergebilimsel Serüven**, s.161,141

<sup>219</sup> A.g.e.s. 164

<sup>220</sup> A.g.e.s. 161

organizma olmasını sağlar.<sup>221</sup> Ancak işleyişte durum pek de böyle değildir. Anlatının bir kapanışa doğru ilerleyen bir şey olduğu tartışmalıdır. Anlatı serileri her bir adımda yeni bir okuma sunabilir. Barthes'ın görüşlerini fotosekans bağlamında düşündüğümüzde fotosekanslar bize her bir fotoğrafta yeni bir okuma imkanı tanıyabilir. Fotosekanslarda gördüğümüz anlatı gerek aralarındaki boşluklar nedeniyle gerek zamansal atlamalarla zorunlu bir sona değil, yeni imkanlara olanak tanır. İşte fotosekansın ilham verici noktası tam da burasıdır. Barthes bu dilbilimsel analiz şekillerinin fotoğraflara uygulanamayacağını belirtse de Burgin; Barthes'ın burada yanlış olduğunu iddia eder: Ancak Barthes farklı bir nesnenin ayırt edilebileceği bir deneyim alanına dikkat çekmiştir: 'sözlüksel' ancak 'zaman zaman görülen' ve gerçekten 'dilbilimin dışında olan'. Bu nesne, sekans-imağ (sequence-image) dir. Bu noktada imağ artıkne bir imağ, ne de bir imağ sekansı (image sequence) değildir.<sup>222</sup>

Bu bağlamda Victor Burgin, imağ sekansı bir hareket veya bir anlatı hissi uyandırmak için durağan imağların ard arda sıralanması olarak aktarırken, sekans-imağın günlük hayatımızda karşılaştığımız, algı ve hatırlama alanlarında birbirine karışan filmik ve fotoğrafik parçalardan oluştuğunu yazmaktadır<sup>223</sup>

Bütün olanaklı anlar ya da ilerlemenin kavranması için (diğer bir deyişle bütün bir ilerlemeyi bilinçli biçimde yeniden yapılandırmak için) gereken anların minimal bir seçimi gereklidir. Serideki bir fotoğraf ile diğerinin arasındaki ilişki bir vakumdur. Bu vakum içinde resimlerin devamlılığını mantıksal olarak bağlantılandırmak için bir bilinç sıçrayışı gerçekleştirir. Bu şekilde resimler arasında bulunan altta yatan ilişki çok güçlü bir hal alır. Deleuze'ün Bergson'dan alıntıladığı ve geliştirdiği **kristal imağ** bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü Bergson zihnin de bu şekilde çalıştığını ortaya koymuş ve zaman anlayışını da yeniden değerlendirmiştir. Sekansın mümkün olduğu kadar çok fotoğraf içerdiği birinci durumda ise altta yatan ilişki çok daha gevşektir. Video tekniğine doğru gidildikçe bu ilişki daha da zayıflayarak izleyiciye içine girebileceği hiçbir boşluk bırakmayacaktır.

<sup>221</sup> Roland BARTHES, Göstergelimsel Serüven, s.160

<sup>222</sup> Victor BURGİN, **The Remembered Film**, s.22-23

<sup>223</sup> Victor BURGİN, **The Remembered Film**, s.21



Fotoğraf 58. Angela Faris Belt, Flocking, Hocking Hills, Traces,2006

Hollanda’da 1976 yılında Stedelijk Museum’da açılan “Foto Sequenties” sergisi sekans çalışmalar yapan sanatçıları bir araya getirmektedir. Sergi, sekiz odadan oluşmakta ve bunların birincisi her bir örnekte sekans kavramını ilüstre etmek için bilgilendirici bir alan olarak kullanılmıştır. Bundan sonra gelen yedi odada, ondört sekans fotoğrafçısının çalışmaları vardır. Bu ayrımda mümkün olduğunca kullanılmış olan belirli – ve çoğunlukla kişisel - fotografik yöntemlere dikkat edilmiştir. Bu yöntemler: **Hareketin fotografik analizi** (Oda 1), **Analitik gözlem** (Oda 2 ve 3), **Çağırışım** (Oda 4,5,6), **Fantezi** (Oda 7,8) olmak üzere sıralanmıştır.<sup>224</sup> Oda 2’de hareketin analizinin ortaya konduğu Muybridge ve Marey’in çalışmalarındaki kavramsal farka vurgu yapılmakta, Harold Edgerton’un içinde belirli bir hareketin, örneğin bir golf ve tenis vuruşunun aldığı yolun bütün incelikleriyle takip edildiği fotoğrafları sunulmaktadır. Oda 3 ve 4’te sergisi olan fotoğrafçı çeşitli tiplerdeki değişimleri yakalamak için sekans formunu kullanmıştır.

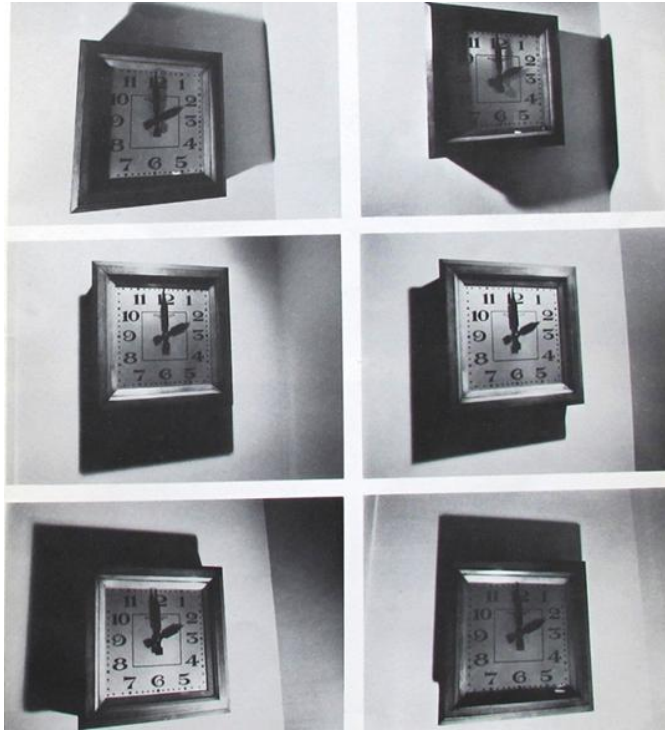


Fotoğraf 59. Fotoğraf, Bernard Gomez, Nice-Out,1973

<sup>224</sup> E. de WILDE, Foto-sequenties, s.1-27,sergi kataloğu, Amsterdam,



**Bernard Gomez** genellikle konusu bağlamında tek bir nokta seçer. Buradan adeta kamerasıyla ‘dokunarak’ görüş alanında soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru dolaşır. Belki de bu anlamda sanatçının yaptığına ‘okuma’ olarak atıfta bulunmak daha doğru olur çünkü Gomez gözlemine bir metin okuması gibi yaklaşır. 'Versailles 1973'te bulunan durum budur. Bu sekans ayrı resimlerden yapılandırılmıştır, ancak yan yana konularak bakıldıklarında bütün bir resim ile kıyaslanabilecek tek bir resim ortaya çıkmaz. (Tek bir kameranın görüşünün insan gözleminden daha sınırlı olduğuna kanıt oluşturur.) Bu fotoğraflama yöntemiyle Gomez gözlemciyi, daha geniş bir bütün oluşturdukları bilinen tekil parçaların daha yakından bir incelemesini yapmaya iter. ‘Nice-out 1973’ adlı başka bir sekansta Gomez bir ayna üstünde güneşin yansımalarını kullanarak bir günün geçişini görünür hale getirmektedir. Sanatçı burada bizi ikili bir çelişkiye iter hareket eden zamandır ya da zaman durmakta ayna hareket etmektedir.



Fotoğraf 60. Bernard Plossu, L'Enigme, du Temps, 1971

Bernard Plossu'nun çalışmasında ise; zaman çok önemlidir. Zaman, Plossu'ya göre bir eyleme en yakından bağlı olan şeydir: “Enigme du temps”de (Zamanın enigması) Plossu, bunu yaşam pratikleri içinde gerçekleşen olaylar aracılığıyla gösterir. Bununla birlikte sıklıkla belirli bir ironi de kullanır. Örneğin dağ başında oturan bir kızın beş fotoğrafının gösterildiği ‘La revelation’ (‘Vahiy’) içinde kız, yüce panoramanın kendi önünde açılmasına



izin verir. Görünürde hiçbir şey değişmez. Ancak kızın kollarını açtığı son fotoğrafta gözlemci ile karşı karşıya gelir. Beş fotoğraf boyunca dikkati sabit tutulmuş gözlemci, bir şeyin gerçekleşmiş gibi görünmesiyle memnun olmalıdır. Ancak bu gerçekleşmeye dair hiçbir şey görmemiştir.



Fotoğraf 61. Klaus Ritterbusch, 1975

Klaus Ritterbusch'un ilgisi doğa üstünedir. Genelde sekans formunu doğa yasalarını vurgulamak için kullanır. Buna bir örnek olarak güneşli havadan yağmura ve sonra tekrar güneşe geçiş ya da bir yağmur bulutunun geçişi (Variable III 2) (1975) ve bununla ilişkili bütün ışık koşulları farklarını bize gösterir. Ancak çok daha az gösterişli olan doğal süreç Ritterbusch tarafından ışıklandırma aralıkları çeşitlemesi yapılarak gerçekleştirilmiştir. Burada hava değişimi önermesi, farklı ton eğimleri tarafından ima edilir. Üçüncü bir muhtemel çeşitleme montaj yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ritterbusch'un çalışması (belirli) bir iklimsel değişimin simetrik bir yol izlediği anlayışına dayanır.



Fotoğraf 62. Uga Mulas, Verifiche 13, 1972

Uga Mulas ‘Verifiche’ (kontroller) adını verdiği çalışmasıyla fotoğrafın gerçekliği göstermek anlamındaki olanaklarıyla olduğu kadar sınırlılıklarıyla da ilgilenir. Sırasıyla rötuş, genişletme ve objektif çalışmalarına olduğu gibi uzam, zaman ve ışık versiyonuna da bakar. Mulas bunu sıklıkla kontrast kullanarak yapar: Örneğin ‘İlk fotoğraf gökyüzünün kayıtlarının aktarılmış bir kopyasıdır.’<sup>225</sup> İkincisi bu kayıtlardan birinin büyütülmüş halidir (bağlamından çıkarıldığında bu fotoğrafın anlamı daha az net olacaktır, örneğin gökyüzünün tek bir fotoğrafı olabilir ama aynı zamanda tek bir renk düzeyi de olabilir). Üçüncü fotoğraf ikincinin kısmi olarak büyütülmüş halidir ancak artık herhangi bir konuya atıfta bulunulmaz, çünkü yalnızca film greni örüntüsü hala görünür durumdadır. Demek ki burada aynı zamanda negatiflerin büyütülmesi ilüzyonunun sınırları verilidir. Kameranın kapasitesi ve sınırlılıkları ‘Autoritratto Nini’ (Verifiche 13) içinde de bulunabilir. Nini odağa sahiptir ancak Mulas değildir. Çünkü eğer fotoğrafçının kendisi kameranın ‘diğer’ tarafında bulunuyorsa artık herhangi bir kontrole sahip değildir, kamera ayarlanmış ortama çok az uyum sağlar. Bir fotoğraf cihazı onu kullanan kişiye bağlı kalır.

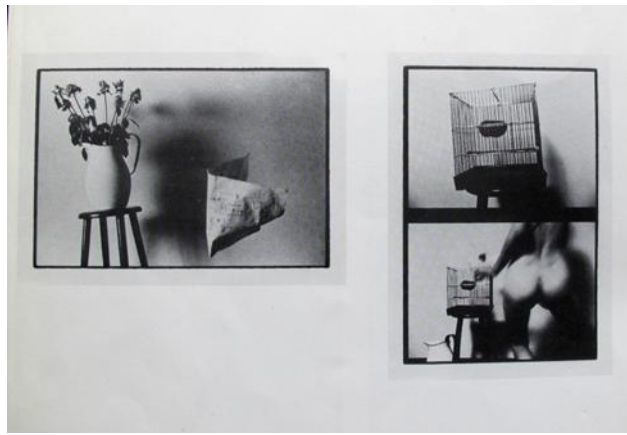
Yakov Rosenblatt yakın çevresinde gerçekleşen küçük olayları fotoğraflar. Bu fotoğraflar olayın içinde bulunanların kendilerinin bile farkında olmadığı anlarla ilgilidir. Burada sıradan insan olaylarının karikatür yönü sekans formu ile güçlendirilmiştir. Yalnızca belirli anları dikkatlice seçmek ve bunları yan yana yerleştirmek yoluyla Rosenblatt, diğer türlü rastlantısal olarak görünebilecek olaylar arasındaki bağlantılar gerçekleştirir. Tipik, sıradan insani olaylarının sekansını oluşturmak fotoğrafçının bunlara yönelik güçlü bir seçici ve betimleyici algısı olmasını gerektirir; önceden ayarlanmış temsiliyetleri değil de, o an gerçekleşen olayları yakalayabilmesi için bu gereklidir.



Fotoğraf 63. Roger Lauder, Invitation, 1972

<sup>225</sup> www.ugomulas.org

Çağrışım adı verilen 5. Oda da ise; sekansın başka bir kullanımı bulunur. Bu verili bir durumun içinde fotoğrafçının fantezisine yapılan bir çağrı anlamını taşımaktadır. Örneğin Roger Lauder'nun 'm'Entends-tu' (beni duyuyor musun) çalışmasında bir kadın sallanan bir sandalyede oturmaktadır, ancak bir sonraki fotoğrafta açıklanamaz biçimde kaybolur bunun odadan bir hayalet gibi geçen adamla bağlantılı olduğu varsayılır. Bu 'çifte gerçeklik' versiyonunda, çifte baskı, fluluğun getirdiği hareketlilik, negatifin tersine çevrilmesi gibi fotoğraf teknikleri uygulanmıştır.

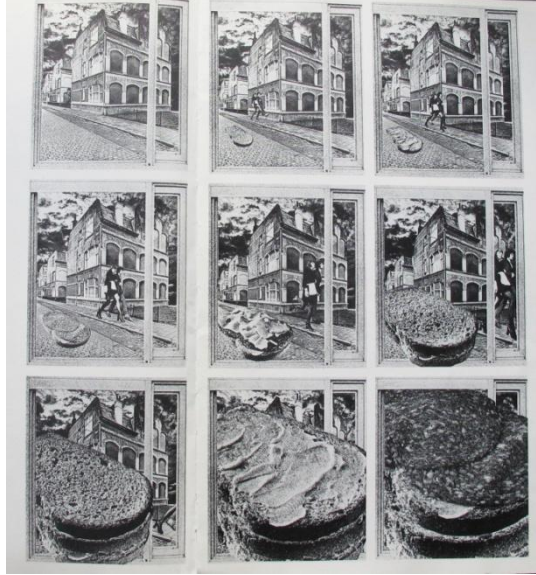


Fotoğraf 64. Masaaki Nagakawa, Stone Eater, 1975

Japon Masaaki Nagakawa ise, yakın çekimlerle sağlanan bakış açılarındaki değişimler yoluyla, belirli durumlara yönelik dikkate odaklanır, bu durumlar sekans düzeninin de katkısıyla altta yatan nedensel ilişkileri gösterirler. Bu düzenleme tuhaf bir hikaye ya da bir hikaye gibi işlev gören bir ilişkiyi gözler önüne serer. Nagakawa genellikle önceki sekanslarla karşıtlık oluşturmasını hedeflemeden, tekrarlanan nesnelere dayanır. Bu yolla fotoğraflar arasındaki mevcut tutarlılık, çağrışıma dayanır. 'Taş yiyici' ('Stone eater') başlığı Nagakawa'nın düşünce çizgisinde önemli bir çalışmadır.

Fantezi adı taşıyan 6. Oda Duane Michals, Les Krims, Michel Szulc Kryzanowski ve Paul de Nooyer gibi fotoğrafçılardan oluşur. Fantezinin üstünlüğü olan bu çalışmalarda, Duane Michals fantezilerini hikayeler gibi açar. Öncelikle çalışmaları bir resim anlatısıdır, ancak daha sonra resimlere eklenen metinsel unsurlar da söz konusudur. Metnin kullanımı yalnızca sekans yapımı olanaklarının genişletilmesinin bir yolu değildir, aynı zamanda ona gizemli anlatılarını daha karmaşık bir yapı oluşturma olanağını verir. Ana karakterlerinin düşünceleri ve duyguları da bu şekilde anlatılarak hikayenin ilerlemesi daha gösterişli kılınır. Fotoğrafları metin ile birlikte kullanmanın tehlikesi birinin diğeri için yalnızca bir ilüstrasyon haline gelebilmesidir.

Ancak Michals'ın hikaye anlatma yeteneği o kadar gelişkindir ki her iki ortam tipinin kullanımını onu bu tehlikeye esir düşürmez. Michals'ın fotoğraflarında gizemli bir rol oynuyor gibi görünen insanlar, barok bir fantezi dünyasına ait gibidirler.<sup>226</sup>



Fotoğraf 65. Paul De Nooyer, Sandwich, 1974

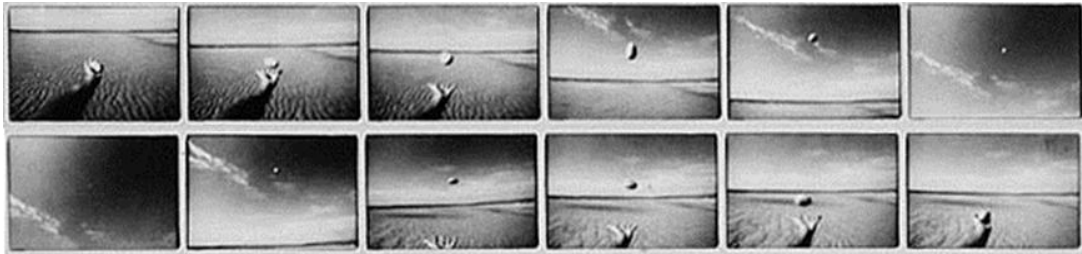
Paul de Nooyer'in sekansları, kompulsif bir ilerlemeye sahip belirli bir hareket içinde gerçekleşir. Örneğin 'sandviçler'de (1974) iki kişi kaldırımında yürürken her fotoğrafla birlikte iki katı büyüyen ve sonunda izleyicinin boğazına tıkanan bir sandviç sokakta belirir. 'Kemancı'da da ('violinist') iki hareketten oluşan kombinasyonlar birbirini mantıksız biçimde takip eder. Kemancı yer çekimi kanunlarına inat havada süzülürken, altta akan yol çıplak bir figürce geçilir.



Fotoğraf 66. Les Krims, Making Chickensoup, 1972

<sup>226</sup> E. de WILDE, Foto-sequentias, s.1-27,

Les Krims'in fotoğrafları da tuhaf hatta ürkütücü bir fantezi üstüne kurulu gibi görünür. Onun çalışmaları da sekanslar için bir sınıra işaret eder. Ancak bu sefer içerik anlamında değil, formal yapılandırma anlamında bir sınırdır. 'Tavuk Çorbası Yapmak' ('Making Chickensoup') sekans ile seriler arasında yaklaşık olarak bir orta yolu bulmuştur. Hala bir sekanstır çünkü fotoğrafların görülmesi gereken düzen, 'tavuk çorbası' yapmak için gereken birbirini takip eden eylemlere göre belirlenmiştir. Ancak fotoğrafların miktarı önceki sekanslara göre daha az belirlidir. Fotoğrafların her biri eşit derecede önemlidir. Aşamaların birbirini takip ettiği ritim ile ortaya konulan herhangi bir atmosfer ya da dönüm noktası yoktur, ilerleme tersine son derece tek biçimlidir. Bu, Les Krims'in çalışmalarının çoğunda bulunan üst tonları oluşturan seri karakteristiklerine sahiptir.



Fotoğraf 67. Michel Szulc Kryzanowski, Sequence, 1970-1985  
"Pietra" by Giuseppe Penone 10

Michel Szulc Kryzanowski önde gelen bir deniz ve manzara sekans fotoğrafçısıdır. Manzarada gölgelerin hareketlerini, dalgaların ilerlemesini ve perspektifin değişimi ile manzaranın geçirdiği değişimleri gösterir. Sekanslar hareket aracılığıyla yapılırlar. Kryzanowski sekanslarında, toplu form her bir tekil fotoğraf kadar önemlidir. Bu şekilde sekanslar, bakıldığında kolayca tanınabilen belirli bir anıtsallık taşırlar. Bazen sekansları aynı nesnenin yan yana farklı görünüşleri izlenimini değil, tekil bir form izlenimini verir. Kryzanowski manzaradaki hareketi çok farklı biçimlerde çeşitlendirir. Ancak son bir yılda dikkati çoğunlukla manzarayla kendisi arasındaki ilişki üstüne odaklanmıştır. Bunun için örneğin bir gölgenin 'dokunulabilir' kılınmasını sağlayacak biçimde ya da 'Chancevigny juli 1976'da olduğu gibi manzarada bağımsız bir element olarak işlev görecektir şekilde elini kullanır. Kryzanowski'nin çalışma biçimi neredeyse sekanslamadan oluşan soldan sağa ya da tersine bir algı oyunu gibidir.



Fotoğraf 68. Diego Goldberg, The arrow of Time, 1976-

Günümüzde de seri fotoğraf ve sekans-fotoğraf çalışmaları devam etmektedir. Örneğin; Diego Goldberg ve eşi Suzan Goldberg 1976 yılında başladıkları birbirlerinin fotoğrafını çekme olayı 40 yıldır devam etmekte. Her yıl 17 Haziran’da bir araya gelen aile üyeleri birbirlerini aynı şekilde yıl yıl fotoğraflayarak, kompozit bir sunum ile görselleştirmektedirler. Fotoğrafa herhangi bir müdahalede bulunmayan Arjantinli fotoğrafçı çalışmalarının ismini “The Arrow of Time” (Zamanın Oku) olarak adlandırmaktadır. Goldberg, çalışmasını şöyle açıklar: “Biz bir an için, fotoğrafla zamanı durduruyoruz, çünkü zaman bir ok gibi geçiyor.” Goldberglerin çocukları da aynı projeyi günümüzde de sürdürmektedirler.



Fotoğraf 69. Nicholas Nixon, the Brown’s Sister, 1975

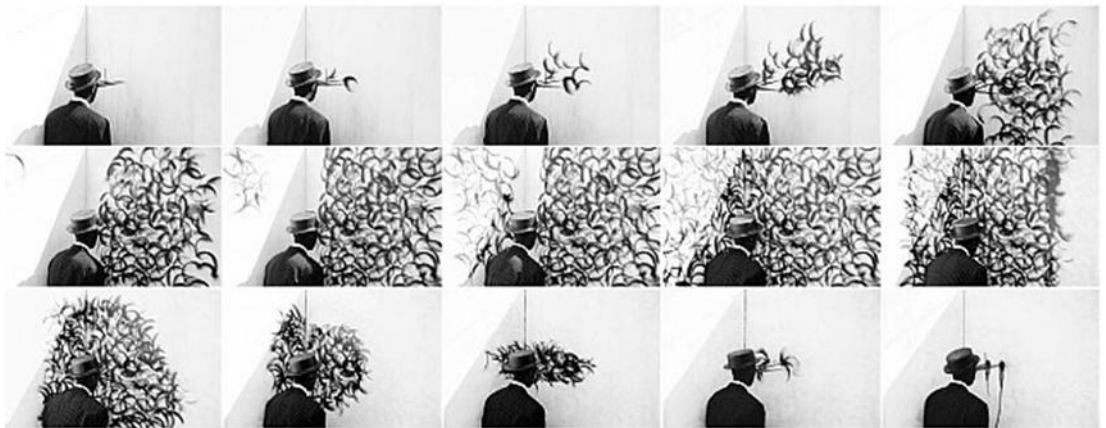


Nicholas Nixon'ın (1947, Amerika)“the Brown's Sister” çalışması ise; 1975 yılından bu yana belli aralıklarla çektiği eşinin ve kızkardeşlerinin zaman içindeki değişimini gösteren sekans karelerden oluşur.



Fotoğraf 70. T. John Hughes, Denver, Cityscape Panorama Project, 1992

Mimari fotoğraflar çeken T. John Hughes, “Mimari Vakalar”da renkli fotoğraflarında aynı binanın farklı zamanlardaki değişimine odaklanır. Hughes,“Mimari değişimler, beni bir fotoğrafçı, bir araştırmacı ve dedektif olmaya çağırır. Değişim ve şehirlerin yapay ortamlarına olan hayranlığım bu eserde apaçık görülmektedir. Bu dedektiflik çalışması, bazı eski konuların belli mekanlarda nasıl varolduğuna yönelik araştırmamla ortaya çıktı. Çünkü caddeler değişmiş ve insanların anıları gerçeği yansıtmıyor, haritalar değişmiş tüm alanlar değişmiş olabiliyor” şeklinde açıklamaktadır.<sup>227</sup>



Fotoğraf 71. Robin Rhode, Pan's Opticon, 2008

<sup>227</sup> <http://www.tjohnhughesphoto.com>

Robin Rhode, Güney Afrikalı bir performans sanatçısı, sokak graffiti sanatçısı, ressam ve fotoğrafçıdır. Fotoğraf sekansları, Rhode'un kavramsal performanslarıdır ve aynı zamanda başka bir sanat eserini farklı bir araçla kavramsallaştırıp sergilenmesine hizmet eder.

“Pan’s Opticon” adlı çalışmasında Rhode yüksek düzeyde kavramsal bir çift anlamlılık resimler. “Panopticon”<sup>228</sup> her şeyin görünür olduğu bir mekanı betimler; özellikle gözlemcinin gözlenen üzerinde güç avantajı olduğu türden bir mekana atıfta bulunur. Sekansın başlığı olan “Pan’s Opticon” aynı zamanda başrolde, çobanları ve sürüleri izleyen Yunan tanrısı Pan’ın olduğuna da işaret eder.

İmaj doğrudan bir tuhaflık sergiler. Sıradan biri gibi giyinmiş bir adam bir köşeye dönük biçimde, görüntü alanından kaçış olmayacak şekilde ayakta durur ve gözlerini kullanarak bu görüntüyü boyar. Bu eylem 15 karelik bir sekans aracılığıyla sergilenip sunulur ve panoptikonda tutulan ve baskın bir dış gözlemlerle sıkıştırılmış herkesin kaçışı mümkün olmayan pozisyonuna atıfla yorumlanabilir.

İmaj içeriğini betimlerken başkahramanımız boş bir duvarı gözlerinden fırlayan fırçalarla boyarken belirir ve hikaye ortaya çıktıkça boyayı duvardan geri fırçalarına emdirir. Ancak sonunda fırçanın uçlarından maskara gözyaşları gibi, duvarın altına doğru, Pan’ın önceki kontrolü olmaksızın sızar. Bu, bir güç pozisyonundan bakışın denetlenmeyen, bu bakışın yöneldiğini lekelemeye muktedir olan bir yaşamı olduğunu anlatan bir anlatı sekansıdır.

---

<sup>228</sup> Panopticon:mahkumların hücrelerinde yönetim tarafından izlenebildiği bir tür hapisane





Fotoğraf 72. Peter Cleutjens, Serial Photography, 2008

Fotoğraf makinalarındaki değişim ve çoklu zaman anlayışımızın gelişimi ile birlikte günümüz sanatçıları da seri fotoğraflarla üretim yapmayı tercih etmektedirler. Örneğin, Peter Cleutjens, Katrin Korfman ve Hans Eijkelboom'un "serial photography" (2008) adıyla açılan üçlü grup sergisinde, kamusal alandan kareleri içeren belgesel fotoğraflarla yer almışlardır. Peter Cleutjens, farklı sokaklardakibelli sayıları içeren fotoğraflarında rastgele anların fotoğraflarını ardışık olarak sunarken, son onbeş yıldır tutmuş olduğu görsel gündükte, kalabakların içindeki kimliğini arayan insana yönelir. Farklı sosyal kültürlerdeki insanların ortak özellikleri moda olarak görülen tüketim nesnelere yönelir.



Fotoğraf 73. Hans Eijkelboom, 2008

Bir alışveriş merkezinde aynı tişörtten giyen insanlar ya da alışveriş merkezinin tek tip çantasını taşıyan kadınlar, aynı marka içeceklerle sokakta dolaşanlar seri fotoğraflar olarak bütünleşik bir yapıda sergide sunulmaktadır.



Fotoğraf 74. Katrin Korfmann, 2008

Katrin Korfmann ise, ışıklı kutularda sunduğu fotoğraf dizilerini zamanın ilerleyişini ardışık anların sekansı aracılığıyla görselleştirilir. Fotoğraflar çoğunlukla birkaç dakikalık süreleri olan video kliplerden sıralı şekilde çıkarılarak elde edilmiştir. Serilerdeki her çalışmada yatay serilerde zamanın hep soldan sağa akan ve kronolojik kayıtlarla oluşan yeni bir ritim belirlenir. Kayıtlar her zaman kuşbakışı görünümde olup monokrom olarak kullanılmıştır. Fotoğraflar kamusal alanların belli durumlarındaki insan davranışlarının an ve an detaylı gözlemlerinden oluşmaktadır.<sup>229</sup>



Fotoğraf 75. Sonja Thomsen, "Proscenium", 2009

Sonja Thomsen'in "Re:current" (2008) projesi, fotoğrafın durağanlığına ve zamanın süreksiz sabitliğine işaret eder. İmaj koleksiyonları arasında tipik bir geniş bir kara tahta

<sup>229</sup> www.katrinkorfmann.com

bulunmaktadır. Tahtada birçok şey listelenmiştir : “Dayanıklılık antrenmanı saat 10:00’da. Henri Mastie bugün saat 10:00’da ailesinin yanında vefat etti. Bezik pazar günü saat 19:00’da gibi.”Bu zamanın an ve varoluşla ilgili olarak fotoğrafik parçalı incelemesinin 25 imajlık bir serisini oluşturur.<sup>230</sup> Sanatçının 2009 yılındaki siyah perdeli bir pencereden farklı zamanlarda dışarıyı fotoğrafladığı “Proscenium” (sahne önü) seri çalışması da döngüsel zamanın tekrarına gönderme yapmaktadır.<sup>231</sup>



Fotoğraf 76. Cassandra C. Jones, Lightning Walk, 2009 Wax and Wane, 2010

Cassandra C. Jones, çektiği farklı fotoğrafları video oynatma programlarında oynatarak stop motion tekniğine benzeyen etkiler elde etmektedir. 2010 yılında ürettiği “After Muybridge” 12 ayrı stock fotoğrafın bir dizi yaratarak dizilmesiyle oluşmaktadır. Stripes (Lightning Walk) 2009 çalışması ise, farklı zamanlarda çakan şimşeklerin birleştirilmiş görüntüsünü oluşturur. “Wax and Wane” adlı çalışmasında ise aynı teknikle 900 fotoğrafın ayın yeniay halinden dolunaya geçişi süresini farklı fotoğraflarla aktarır. Fotoğraflar farklı fotoğrafçıların fotoğraflarından oluşmakta ve sanatçı fotoğrafları ailesinden, arkadaşlarından, özel koleksiyonlardan hatta Nasa’dan bile aldığını belirtmektedir.<sup>232</sup>

<sup>230</sup> <http://sonjathomsen.com/recurrent>

<sup>231</sup> [www.deanjensengallery.com](http://www.deanjensengallery.com)

<sup>232</sup> <https://sites.google.com/site/cassandrac/animation>

## 5. ÇALIŞMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Fotoğrafın zaman ile ilişkisini kurduğumuz çalışmanın sonunda farklı zaman algılarının oluşabileceğini anladık. Bu çalışmanın bütününde asıl ulaşmayı hedeflediğimiz nokta fotoğraf sanatı yardımı ile farklı zaman algılarını gösterebilme çabasıydı. Bu nedenle birçok fotoğraf örneğini inceledik. Seri fotoğraf ve çoklu fotoğraflarla yaptığımız dememeler sonucunda slit scan tekniği ile çalışmaya karar verdik. Slit-scan tekniği, makinanın film düzlemindeki aralığının küçültülerek oluşturulduğu fotoğrafın çekiminin zamana yayılarak yapıldığı bir süreç tespitidir. Bu tekniği seçmemizdeki neden fotoğrafın tekli çekiminin sağladığı zaman algısından çıkarak akan zaman içerisinde süreci fotoğraflama çabamızdır.

Bu çalışmalarda yer alan fotoğraflar slit-scan adı ile anılan bir yazılım sayesinde gerçekleştirilmiştir. Ancak çekim aracının sınırlı imkanları (poz ölçümü, dpi vb.) çekimde kısıtlamalara neden olmuştur. Bu sınırlamaları aşmak için dijital bir DSLR makine üzerinde yaptığımız çalışmalar devam etmektedir. Yine de yazılımın sağladığı sonuçların yeni zaman algıları konusunda yeterli bir bilgi verebildiği düşünülmektedir.

Çekimler genellikle dış mekanlarda yapılmış, mekana ve sürece öncesi ve sonrasında herhangi bir müdahale yapılmamıştır. Makina tripota bağlanarak sabitlenmiş, seçilen küçük aralıktaki grafiksel renk düzenlemeleriyle sürecin kayıt ettiği uzun şeritler oluşturulmuştur. Hareketli nesnelere bu aralıktan geçerek hızları oranında farklı deneysel sonuçlar yaratmışlardır. Jay Mark Jhonson ve Adam Magyar gibi fotoğrafçılardan esinlendiğimiz çalışmalarda zaman, süre ve hareket ilişkisi farklı konfigürasyonlarla sunulmaktadır.



Fotoğraf 77. Handan Dayı, İsimsiz, 2013, Slitscan 1,



Fotoğraf 78. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 2,



Fotoğraf 79. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 3



Fotoğraf 80. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 4





Fotoğraf 81. Handan Dayı, Slitscan 5,



Fotoğraf 82. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 6



Fotoğraf 83. Handan Dayı, İsimsiz, Slitscan 7,

## Sonuç

Zaman ve fotoğraf ilişkisine değindiğimiz tez boyunca anlaşılmaktadır ki zaman algısı değişen bir durumu içermektedir. Zamanın bu değişen durumu nedeniyle onu kavramak, anlamak ve anlamlandırmak oldukça zor bir durum olarak görülmüştür. Ancak fotoğrafın keşfi ile birlikte hayatın, hareketi ve anı sabitleyebilme yetisi zamanın yakalanmasında önemli bir dönüm noktası olarak karşımıza çıkar. Çünkü anı yakalamak, hayatın gerçekliğine bir adım daha yaklaşmak demektir. Bu anlamda fotoğrafın yardımı ile zaman kavramı örnekler üzerinden görselleştirilmeye çalışılmış, onun havada kalan imgesi fotoğraf sayesinde elle tutulur bir görsele dönüştürülmüştür.

Fotoğraf sanatı ile ilişkilendirdiğimiz zaman kavramının incelenmesi fotoğraflar üzerinde zamanın değişken yönünü bize göstermiş, görsel teknolojinin gelişimi ile zaman algımızın da değiştiği tespit edilmiştir. Bu kavramın düşünsel süreçteki gelişimi de felsefede önemli bir yer tutmaktadır. Felsefe tarihinde farklı filozofların aktardığı zaman anlayışlarını kavramadaki zorluk, tezde vurguladığımız gibi, fotoğrafın geniş anlatım dili sayesinde daha rahat anlaşılabilir bir duruma gelmiştir. Bu durumun sağladığı yarar, fotoğrafın zaman ile kurduğu ilişkide bize farklı zamanları düşünebilme imkanı sağlamıştır.

Seri fotoğrafta zaman kavramına vurgu yaptığım tezde, seri fotoğrafın yaşadığımız çağı ve “diğer”ini anlamada önemli bir potansiyel olabileceği ve tek bir fotoğrafın sunumu yerine seri üretilmiş fotoğraf tavrının zamanı daha iyi aktarabileceği anlaşılmaktadır. Çünkü, zaman söz konusu olduğunda tek bir fotoğrafın gücü sanıldığı kadar aksine gerçeğin sorgulanması anlamında yetersiz görülmektedir. Biz tezimizde tek bir fotoğrafın sunduğu kapalı bir bakış açısı yerine seri ve çoklu fotoğraflarla oluşturulmuş birinin gerçekliğini diğeri ile sorguladığımız seri bir tavrın daha ilham verici olduğunu görmekteyiz. Örneğin Derrida, her unsurun kendinden başka bir şey ile ilişkide olması durumunda olanaklı olabileceği önermesini “şeyler, kendisi olmayan ile ilişkisi aracılığı ile kurulmaktadır.” şeklinde açıklar.<sup>233</sup> Bu önermeden yola çıkarak tek bir fotoğraf yerine seri fotoğraf ile oluşturduğumuz görsel metinler sayesinde zaman kavramını temsil etme çabasına girdik. Bu anlamda seri fotoğrafta Duane Michals’ın “Things Are Queer” çalışması tezin çıkışında bir başlangıç noktası oldu. Michals’ın işindeki başlangıç ve bitişteki ilk ve son fotoğrafların özdeşliği dahi -yukarıda da tartıştığımız gibi- bizi bir kapanışa, varılacak bir sona,

<sup>233</sup> Çetin BALANUYE, Deneyim Olarak Yapısöküm ve Etik –Eğitimsel Sonuçları, Felsefe Dünyası,

götüremedi. Sona ulaşma düşüncesinin yerine sürekli değişen bir akışta hep yeni bir oluşu hatırlattı. Ancak, birden fazla fotoğrafın birbirleriyle kurdukları ilişkiler ile seri fotoğraf hep yeni bir tekrarla yeni bir zamana taşınır. Bu ilhamdan yola çıkarak, fotoğraf sanatı sayesinde biz yeni tekrarların ardışıklığında, kurucu olmayan bir özne olarak, geçmiş, gelecek ve şimdide, zaman oluşumuzda varlığımızı kavramaya çalıştık. Seri fotoğrafın sağladığı bu zamansal özgürlük önemli bir çıkış noktası gibi görülmektedir.

Bu çalışmanın Türkiye’de genelde ihmal edilen fotoğraf sanatındaki kuramsal çalışmalara bir katkısı olacağını düşünüyorum, görüntü teknolojileri ilerledikçe zaman kavramına bakışın farklı bağlamlarda geliştirileceğini ümit ediyorum.



## KAYNAKÇA

AKYÜREK, F. (2012) **Senaryo Yazarı Olmak**, İstanbul: MediCat

ANTMEN, A. (2010) **20. yy Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARİSTOTELES, AUGUSTİNUS, HEİDDEGER (2007) **Zaman Kavramı**, Çev.Saffet Babür, İstanbul:İmge Yay.

BAETENS J., STREİTBERGER A., GELDER, H., **Time and Photography**, Leuven University Press

BAKKER, G.E. (2007) **Photography and Time**, Netherlands: University of Groningen

BARTHES, R. (1996) **Camera Lucida**, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

BARTHES, R. (2009) **Göstergebilimsel Serüven**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BATUR, E. **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul,.

BAUDELAİRE C. (2003) **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul: İletişim Yay.

BAYKAN, F.(2000) **Nietzsche'nin Felsefesi**, İstanbul: Kaknüs Yayınları,

BAYRAKTAR, L. (2010) **Bergson'da Ruh Beden İlişkisi**. İstanbul: Dergah

BENJAMİN, W. (2001) **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Ali Cengizkan (Çev.) İstanbul: YGS. Yay.

BERGER J. (2012) **Fotokopiler**, (Çev) Cevat Çapan, İstanbul: Metis Yay.

BERGSON, H. (1911) **Creative Evolution**, New York : Holt, (e-book)

BERGSON H. (2007) **Madde ve Bellek**, (Çev) Işık Ergüden, Ankara: Dost Yay.

- BRAUN, M. (1994) **Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)**  
Chicago and London: The University of Chicago Press
- BELT A. F. (2007) **The Elements of Photography**, Elsevier, Focal Press,
- BURĞİN V.(2004) **The Remembered Film**, London: Reaktion Books Ltd
- BUMİN, T.,(2005) **Hegel - Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**,  
İstanbul: YKY.
- BRESSON H.C. (2006) **Karar Anı**, İstanbul:YGS. Yayınları
- CAMPANY D. ( 2008) **Photography and Cinema**, London: Reaktion Book Ltd.
- CRESSWELL, T. (2006) **'Capturing Mobility: Mobility and Meaning in the  
Photography of Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey' On the Move**. New  
York: Routledge
- COPLANS J. (1968) **Serial imagery**, Pasadena Art Museum.
- DELEUZE, G. (2005) **CinemaII** , London: Continuum Book
- DİREK, Z.(2002) **Dünyanın Teni**, İstanbul, Metis Yay.
- EİNSTEİN A.(1998) **“Uzay-Zaman”, Uzay, Zaman, Özdek I** (Haz. Ve Çev. Aziz  
Yardımlı), İdea Yay., İstanbul
- ELİAS N. (2000 ) **Zaman Üzerine**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FİŞHER E. (1995) **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul: Payel yayınları,
- FRİZOT, M. (1998) **A New History of Photography**. Könenmann, Köln
- GÜNDOĞAN, A.O. (2010) **Fikir Mimarları Dizisi: Bergson**. İstanbul: Say
- HEGEL, F (1986) **Tinin Görüngübilimi**, İstanbul: İdea Yayınevi,

- HEİDEGGER M. (2003) **Metafizik Nedir**, İstanbul: Kaknüs Yay. Çev:Mazhar Şevket İpşiroğlu, Suut Kemal Yetkin
- JONES, W.T. (2006) **Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi**. I. Cilt. İstanbul: Paradigma
- KILIÇ, Levent. (2008), **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara: Dost Yay.
- KRASE A. (2008) **Atget**, Taschen
- KOLOSSOWSKİ Pierre, **Nietzsche ve Kısırdöngü**, İstanbul: Kabalcı yay.
- LYNTON Norbert. (2004) **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitapevi
- LEVİNAS E. (2005) **Zaman ve Başka**, İstanbul: Metis Yay. Çev: Özkan Gözel
- MEGİLL, Allan (1998) **Aşırılığın Peygamberleri**, İstanbul: Bilim ve Sanat Çev: Tuncay Birkan
- MİCHALS, D. (2008) **Duane Michals**, London: Thames& Hudson Photofile,
- MARSHALL, G. (2003) **Sosyoloji Sözlüğü**, İstanbul: Bilim ve Sanat Yay.
- NİETZSCHE F.(2008) **Zerdüş Böyle Diyordu**, İstanbul: Varlık yay.
- O' GRADY S.K. (2009) **Serialism in Art and Architecture: Context and Theory**, Monash University Press,
- O'GRADY Sandra Kaji, (2001) **Serialism in Art and Architecture: Context and Theory**, Monash University. School of Literary, Visual and Performance Studies Monash University
- ÖNER, Y. (1994) **Zaman Nasıl İçimizde Neden Dışımızda**. İstanbul: Evrensel
- PONTY M.M. (2005), **Algılanan Dünya**, Metis. Yay. İstanbul
- RABİNBACH, A.(1992) **The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity**. Berkely and Los Angeles, California :University of California Press

SİNDEREN, Wim Van, Fotografen in Nederland, een Anthologie (1865-2002)

TURANİ A. (2000) **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi,

TURETSKY, P. (2002) **Time**, Roudledge, London and Newyork

TOPÇUOĞLU N.(2005) **Fotoğraflar Gösterir Ama..**İstanbul:Yapı Kredi Yay.

WEİSS, H. (1941) **The Greek Conceptions of Time and Being in the Light of Heidegger's Philosophy**, Philosophy and Phenomenological Research, Vol.2, No. 2, International Phenomenological Society,

Vanvolsem M., (2011)**The Art of Strip Photography: Making Still Images With a Moving Camera**, Universitaire Pers Leuven

#### **Makaleler**

BALANUYE Ç., (2009) **Deneyim Olarak Yapı Söküm ve Etik-Eğitimsel Sonuçları**, Felsefe Dünyası

BOCHNER, M. (1967) **The Serial Attitude**, Artforum, Vol:6

CİOFLEC, E., Chan-fai Cheung (2010) **Kairos**, Phenemonology and Photography, Studia Phaenomenologica

DALDAL A., **Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması**, Doğu-Batı, Sayı:25

GREEN D. & Lowry J. (2009) **Photography, Cinema And Medium As Social Practice**, **Visual Studies**

GREEN, D. (2006) **Marking time: photography, Film and Temporalities Of The Image In:** Green, David and Lowry, Joanna, eds. Stillness and Time: Photography and the Moving Image. Photoworks; Photoforum, Brighton, UK,

DRUCKER, J. (2010) **Temporal Photography**, Philosophy of Photography, Vol:1/1 , Intellect Ltd

McKENNA, K. (1993) **ART: Picture Imperfect: For maverick Duane Michals** Los Angeles Times, March

KOVACS, A., (2012) **Simultaneous Viewing and Ray Metzker's Composites**, November, The online Magazin of Getty,

KOZLOFF.M., (1993) **Duane Michals Now Becoming Then**,

TARA, M. (2008) **Photographer Duane Michals Discusses His Gay-Themed Work**, Equality Forum

WITTMANN, M. **Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze**, Image & Narrative Issue Vol. X, issue1

ÖZGEN N. (2002) **Var Zaman Yok Zaman**, Ağaçkakan, 6:39

JOYCE, P. (1988) **Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce**, Harmony, November

SCHOEN, K. **The Serial Attitude Redux**, X-TRA Contemporary Art Quartely volume 12 number 2 winter 2009/ 29

STEİNER, S. (2008) **Reading Reading İn Benjamin's "Little of Photography"** InTensions Journal, by York University, Toronto, Canada

STREİTBERGER, A. & Gelder H. (2010) **Photo-filmic images in contemporary visual culture**, Philosophy of Photography, Volume 1 Issue 1

WENDT S. **Breaking the Medium of painting Down**, Art Pulse, October, 2009

YAU, J. **Time Halted: The Photographs of Hiroshi Sugimoto**, The American Poetry Review 33, (september/October, 2004)

### **Dergiler**

Sanat Dünyamız, Fotoğraf Nerede Biter?, Sayı:84, Yapı Kredi Yay.

Aperture, (2000) Photography and Time, sayı:158

### **İnternet Siteleri**

[http:// www.halksahnesi.org/futurist-tiyatro](http://www.halksahnesi.org/futurist-tiyatro)(erişim: 07.06.2011)

[http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john\\_szarkowski.pdf](http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john_szarkowski.pdf) (erişim: 21.05.2012)

<http://www.korotonomedy.net> Ulus Baker, Ayrıcalıklı Anlar (erişim: 25.05.2012)

<http://www.art21.org/texts/hiroshi-sugimoto/interview-hiroshi-sugimoto-tradition>(erişim: 08.05.2011)

<http://modvisart.blogspot.com/2006/11/g-deleuze-hareket-imaj.html> (erişim: 10.07.2012)

[http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john\\_szarkowski.pdf](http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/john_szarkowski.pdf) (erişim: 29.06.2012)

<http://cargocollective.com/susanlirakis/Finding-Voice>(erişim: 10.04.2011)

<http://artdaily.com/section/news>(erişim: 21.05.2012)

<http://itchiy.squarespace.com/thelatest/2010/7/20/the-longest-photographic-exposures-in-history.html>(erişim:13.06.2012)

[http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely\\_engl\\_Mai2010.pdf](http://www.nusserbaumgart.com/media/files/wesely/Wesely_engl_Mai2010.pdf)(erişim: 07.05.2011)

[http://www.alexeytitarenko.com/home\\_pix/bauret\\_article.pdf](http://www.alexeytitarenko.com/home_pix/bauret_article.pdf)(erişim: 29.05.2012)

[http://www.dangerousminds.net/comments/city\\_of\\_shadows\\_alexey\\_titarenko](http://www.dangerousminds.net/comments/city_of_shadows_alexey_titarenko)(erişim: 16.07.2012)

<http://www.japanexposures.com/2009/01/28/tokihiro-sato-brooklyn-bridge-gleaning-light-series>(erişim: 18.05.2012)

<http://www.japanexposures.com>(erişim: 20.07.2012)

<http://www.garyschneider.net>(erişim: 21.05.2012)

<http://hollisframpton.org.uk/bio.htm>(erişim: 23.05.2012)

<http://www.cinemagraphs.com>(erişim: 27.05.2012)

<http://www.filmindustrynetwork.biz/nyc-photographer-jamie-beck-cinemagraph/12173>(erişim: 11.02.2012)

<http://www.diyphotography.net>(erişim: 14.07.2012)

<http://www.dougkeyes.net>(erişim: 16.08.2010)

<http://www.simonread.info/still-time>(erişim: 12.03.2012)

[http://www.shpcontemporary.com/shp/Artist\\_Gallery/Pages/Idris\\_Khan.html](http://www.shpcontemporary.com/shp/Artist_Gallery/Pages/Idris_Khan.html)(erişim: 03.08.2012)

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/sep/02/art>(erişim: 21.05.2012)

<http://alexwierzbicki.wordpress.com/2012/03/03/idris-khan-rising-series-layered-images>(erişim: 17.07.2012)

<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs>(erişim: 05.05.2011)

<http://www.people.rit.edu.landgph>(erişim: 17.09.2012)

<http://www.jonathan-shaw.com>(erişim: 26.09.2012)

<http://www.cekimdensonrahayat.wordpress.com>(erişim: 12.10.2012)

<http://www.bobbyneeladams.com/family>(erişim: 13.10.2012)

<http://www.michaelnajjar.com>(erişim: 22.11.2012)

<http://www.kseniagaliaeva.com/files/essay.pdf>(erişim: 21.07.2012)

[http://osang.net/article/lee\\_en.html](http://osang.net/article/lee_en.html)(erişim: 16.08.2012)

<http://www.danielgordonstudio.com/>(erişim: 11.08.2012)

<http://www.mareenfischinger.com/panography>(erişim: 23.08.2012)

<http://www.brendandawes.com> (erişim: 26.07.2012)

<http://www.jaymarkjohnson.com/>(erişim: 10.04.2012)

<http://www.isikozdal.com>(erişim: 18.05.2012)

<http://www.ansenseale.com>(erişim: 21.08.2012)

<http://www.massimovitali.com>(erişim: 01.07.2012)

<http://www.foam.org/photographers/eijkelboom>(erişim: 11.09.2012)

<http://www.fotomuhabiri.com>(erişim: 10.05.2011)

<http://www.nytimes.com/2006/05/22/arts/heinecken.html>,AndyGrundberg(erişim: 09.10.2012)

<http://www.stulevyphoto.com/biography.php>(erişim: 16.07.2012)

<http://collections.mocp.org/detail.php?type=related&kv=7371&t=people>(erişim: 27.03.2012)

[http://www.thewadsworth.org/.../matrix\\_113.pdf](http://www.thewadsworth.org/.../matrix_113.pdf)(erişim: 18.09.2012)

<http://www.mauriziogalimberti.it>(erişim: 03.11.2012)

<http://www.mexicanpictures.com/headingeast/2007>(erişim: 16.08.2012)



<http://www.hiviz.org/hsi/splashes>(erişim: 13.10.2012)

<http://www.fotografya.gen.tr/>(erişim: 12.03.2012)

<http://www.ugomulas.org>(erişim: 11.08.2012)

<http://www.katrinkorfmann.com>(erişim: 17.03.2011)

<http://sonjathomsen.com/recurrent>(erişim: 22.04.2012)

<http://www.deanjensengallery.com>(erişim: 20.01.2013)

<https://sites.google.com/site/cassandrac/animation>(erişim: 16.08.2012)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/murat-germen-yeni-yerler-ahmet-elhan>(erişim: 04.06.2012)

### **Tezler**

BİLGİSEREN, Ozan (2005), Fotoğrafta Zaman ve Hareket, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

TÜMKAYA, Banu. (2010), Heidegger'in Batı Metafiziğine Yönelik Tedirginliği ve Modern Özne Eleştirisi.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

### **Dergiler**

Sanat Dünyamız, (2002) Fotoğraf Nerede Biter, Sayı: 84, İstanbul: YKY yay.

**Katologlar**

E. de Wilde, Foto-Sequenties, Sergi Kataloğu, Amsterdam, Netherlands : Stedelijk Museum,  
1976

John Szarkowski, The Photographer's Eye, Introduction to the Catalog Of The Exhibition