

TC  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# SAVAŞ FOTOĞRAFINDA GERÇEKLİK

Yüksek Lisans Tezi

Duygu Nazlı AKOVA

İstanbul – 2011

TC  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# SAVAŞ FOTOĞRAFINDA GERÇEKLİK

Yüksek Lisans Tezi

Duygu Nazlı AKOVA

Tez Danışmanı

Prof. Barbaros GÜRSEL

İstanbul – 2011



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü  
YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

Öğrencinin Adı : DUYGU NAZLI AKOVA  
Anasanat Dalı : FOTOĞRAF  
Tez Adı : “SAVAŞ FOTOĞRAFINDA GERÇEKLİK”

17.06.2011 tarihinde yapılan tez sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jüri Üyeleri	Kurumu	İmza
Prof. Barbaros GÜRSEL (Danışman)	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Oktay ÇOLAK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
<b>Yedek Jüri Üyeleri</b>		
Doç.Ergün TURAN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Bülent ERÇETİN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 24/06/2011 tarih ve XII-6 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



## ÖNSÖZ

İnsanlığın en büyük suçlarından biri olmasına karşın; dünyanın var oluşundan günümüze dek süregelen savaşların belki bir gün son bulmasına neden olabilecek en etkili görsel araç olan fotoğraf; kamuoyunun savaşa karşı kullanabileceği en önemli görsel silahıdır. Önemli toplumsal hareketlere, dönüşümlere neden olan ve dünyada değiştirilmesi gereken olaylara temas eden görüntülerin gerçeği yansıtıp yansıtmadığı; günümüzde çözülememiş ve tartışılmakta olan bir sorundur. Her geçen gün gelişmekte olan teknoloji; savaşta kullanılan silahların insanları, ülkeleri, yaşam alanlarını, coğrafyaları ve canlıları yok etme gücünü artırırken; tüm bunları görüntüleyen fotoğraf sanatının ise insanlığın vahşeti ve dehşeti kanıksamaları ve saldırganlaşmaya başlamaları açısından etkili olduğu görülmektedir.

Tüm bu gelişmeler ışığında, zaten fotoğrafçının bakış açısının etkisiyle nesnel olması beklenemeyen fotoğrafın, iktidar ve medya arasında yaratılan oyunların bir parçası haline dönüştürülerek çeşitli yöntemlerle gerçeklikten uzaklaşmalarına dair bir araştırmanın yapılmasının gerekliliğine duyduğum inanç, beni bu tez konusu üzerine çalışmaya itmiştir.

Bu noktada çalışmamı sürdürürken fotoğraflarından beslendiğim tüm fotoğraf sanatçılarına, fotoğraf sanatı ile ilgili söyleyecek sözü olan, sergi, makale ve kitaplarından yararlandığım kuramcı ve sanatçıların tümüne; gönderdiği kaynak kitaplarla tezime büyük katkıda bulunan ve ilgisini esirgemeyen Savaş Ertopuz'a; tezin oluşumu aşamasında yanımda olan tüm dostlarıma; her anımda desteğini, sevgisini ve ilgisini hissettiğim ve yardımlarını esirgemeyen Ürün Anıl Özdemir'e; içtenlikleri ve sevgileri ile her zaman yanımda olduklarını hissettiren ve artık çalışma arkadaşlarımdan öte olan Sibel Altun ve Beste Gökçe'ye; yaratıcılığı, çalışma disiplini ve hoşgörülü kişiliğini daima örnek alacağım sevgili hocam Prof. Dr. Ferhat Özgür'e; asistanı olmaktan mutluluk duyduğum ve her anımda yanımda olarak desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Prof. Güler Ertan'a; tezimin yazımı

aşamasında bana sabırla yol gösteren sevgili danışman hocam Prof. Barbaros Gürsel'e , Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'ndeki tüm hocalarıma , değerli aileme ve sevgili eşime sonsuz teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

GİRİŞ

<b>1- SANATSAL BAĞLAMDA GERÇEKLİK KAVRAMI</b> .....	2
1.1. İlkel Topumlardan Fotoğrafın İcadına Kadar Gelişen Süreçte Resim Sanatında Gerçeklik Bağlamında Oluşan Gelişmeler.....	2
1.1.1. İlkçağ .....	2
1.1.2. Ortaçağ .....	12
1.1.2.1. Perspektif ve Onun İzini Sürenler.....	14
1.1.2.2. Resim Sanatında Belgesel Nazturalizmin Temsilcisi Jan Van Eyck.....	17
1.1.3. Rönesans.....	22
1.1.3.1. Leonardo da Vinci.....	25
1.1.3.2. Dürer.....	27
1.2. Endüstri Devriminin Resim ve Fotoğraf Sanatının Gelişimine Etkisi.....	31
1.3. Fotoğraf ve Gerçeklik.....	36
1.3.1. Teknik Bir Buluş Olarak Fotoğrafın Işıklı Görüntü Yaratma Çalışmaları.....	36
1.3.1.1. Camera Obscura.....	36
1.3.1.2. Camera Lucida.....	42
1.3.2. 1839 Yılına Yaklaşırken Bilim Adamlarının İcatları.....	43
1.3.2.1. Joseph Nicephore Niepce ve Heliogravure.....	43
1.3.2.2. Louis Jacques Mande Daguerre ve Daguerreotype.....	47
1.3.2.3. William Henry Fox Talbot ve Calotype.....	53
1.3.3. Fotoğraf Sanatının Ortaya Çıkış Sürecinde Oluşan Gelişmeler.....	56
1.3.4. Fotoğraf ve Sinemanın Sınır Çizgisi: Uçan Atlar ve Eadweard Muybridge.....	62

1.3.5. Resim Sanatının Gerçeklikten Ayrıldığı Nokta: Empresyonizm.....	64
1.3.6. Walter Benjamin ve Aura Teoremi.....	75
<b>2- BELGESEL FOTOĞRAF VE SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA İKTİDAR ETKİSİ.....</b>	<b>79</b>
2.1. Belgesel Fotoğraf.....	79
2.1.1. Belgesel Fotoğrafın Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci.....	83
2.1.2. FSA ve Belgesel Fotoğrafta İlk Propaganda Girişimleri.....	90
2.2. Fotoğrafta Propaganda ve Manipülasyon.....	93
2.2.1. Propaganda Kavramı ve Tarihçesi.....	93
2.2.2. Tarihsel Süreçte Savaş Dönemlerinde Oluşturulmuş Propaganda Yöntemleri.....	104
2.2.2.1. Lenin Dönemi'nde Kullanılan Propaganda Yöntemi.....	104
2.2.2.2. Hitler Dönemi'nde Kullanılan Propaganda Yöntemi.....	107
2.2.3. Manipülasyonun Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi.....	117
2.2.3.1. Tarihsel Süreçte Yapılmış İlk Manipülasyonlar ve Karanlık Odada Fotoğrafa Yapılan Müdahaleler.....	122
2.2.3.2. Dijital Manipülasyonun Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi.....	128
2.2.3.3. Fotoğrafçının Bakış Açısı ve Medyanın Etkisiyle Fotoğrafın Konusuna Müdahale Edilmesinin Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi.....	129
2.2.2.4. Altyazının Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi.....	133
<b>3- SAVAŞ FOTOĞRAFLARI VE GERÇEKLİK.....</b>	<b>136</b>
3.1. Fotoğraf ve Savaş.....	136
3.2. Fotoğrafın İlk Tanıklığı: Paris Komünü.....	144

3.3. Savaşlar ve Savaş Fotoğrafları.....	147
3.3.1. Kırım Savaşı (1854-1856).....	147
3.3.2. Amerikan İç Savaşı (1861-1865).....	153
3.3.3. Birinci Dünya Savaşı (1914-1918).....	156
3.3.4. İspanya İç Savaşı (1936-1939).....	160
3.3.5. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945).....	167
3.3.6. Vietnam Savaşı (1965-1973).....	179
SONUÇ.....	183
KAYNAKÇA.....	184
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	192
RESİM LİSTESİ.....	194



## ÖZET

Mekanik özelliklerle donatılmış teknolojik bir sanat dalı olan fotoğraf, günümüzde dijital teknolojinin gelişimiyle, yaratıcılıkta sınır tanımaz bir boyuta ulaşmıştır. Çeşitli manipülasyon yöntemleriyle, fotoğrafçının seçimlerine ve bakış açısına dayalı olan fotoğraf gibi öznel bir yaratıyı gerçek olmaktan daha uzak hale getirmek, bugünkü koşullarda kolaylaşmıştır. Objektif olmayan, yanlış görüntülerin yanı sıra Hıristiyan tasvirlerinden bugüne dek süre gelen kan ve vahşet içerikli görüntüler, izleyicilerin görsel algısına zamanla yerleştirilmiş ve insanlar tarafından günden güne kanıksanmıştır. Objektif olmayan, gerçek dışı, çoğunlukla da şiddet içerikli fotoğrafların yaygınlaşmasıyla görsel algı bambaşka bir boyut kazanmaktadır.

Günümüzde gazete, dergi, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının neredeyse tamamında fotoğraf kullanılmaktadır. İlk çağlardan beri yazıya göre daha kolay algılanan görsel malzemelerden biri olması nedeniyle, fotoğrafın gerçekliği, tüm bu gelişmelere ve manipülasyon yöntemlerine rağmen çoğu görsel malzemedен daha çok inanılabilirliğini sürdürmektedir. Savaş fotoğrafları, özellikle gazete gibi haber içerikli yayınlarda adeta haber metnini destekleyen bir kanıt gibi kullanılmaktadır. Ancak teknolojinin gelişimiyle bu inandırıcılık, yerini şüpheye bırakmıştır. Her ne kadar şüpheyle yaklaşılsa da “gerçek” olduğuna dair yaygın bir inancıya sahip olunan fotoğraf, alt yazının da desteğiyle izleyicileri yönlendirmeyi başarmaktadır.

Bu çalışmada, sanatsal bağlamda gerçekliğin gelişimi ışığında belgesel fotoğraf ve savaş fotoğraflarının gelişim süreci; savaş fotoğrafları üzerinde çeşitli bilgisayar programları, kurgulama yöntemleri, fotoğrafçının bakış açısı ve kadraj seçimi gibi uygulanan manipülasyon teknikleri ile iktidar ve medyanın kitleleri yönlendirme biçimi olarak gösterilebilecek propagandanın savaş fotoğraflarının gerçekliğine etkisi incelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** Fotoğraf, Savaş, Gerçeklik, Propaganda, Manipülasyon.

## **ABSTRACT**

Photography, which is a branch of art endowed with mechanical properties, nowadays has reached a stage where there is no boundary in terms of creativity. Bringing a subjective creation like photography, which is based on the choices and perspective of the photographer, far from reality has become easier in present-day conditions. It has been easier to estrange photography, which is a subjective form of creation based on the choices and perspective of the artist, from the sense of reality by means of various manipulation methods. Apart from non-objective and partial ones, images containing blood and violence since Christian depictions until today have gradually been established in the visual perception of the audience and inured by them. With the popularization of non-objective, unrealistic and generally violent photographs, visual perception has taken on a completely different dimension.

Today, photography is used in almost all of the mass media such as newspapers, magazines and television. Due to the fact that it has been one of the visual materials which are easier to comprehend compared to writing, reality of photography sustains its credibility more than visual materials despite such developments and manipulation methods. War photographs are used as a means to support the news text especially in the newspapers which contain current news. However, this credibility is replaced with suspicion with the development of technology. Photography, which is commonly believed to be “real” although people somehow approach it with suspicion, achieves to guide the audience with the support of subtitles.

In this study, development process of documentary photography and war photography in the light of reality in artistic context, influences of manipulation techniques such as various computer programmes, editing methods, photographer’s perspective, choice of frame and propaganda, which can be shown as media and power’s tool for manipulating the masses, on the reality of war photographs.

**Key Words:** Photograph, War, Reality, Propaganda, Manipulation.

*“Eğitime, bütn halkı eğitimden geçirebilmek için gerekli kaynağın ancak yüzde birini ayırabilen Rusya’da hükümet sanatı desteklemek adına akademilere, konservatuvarlara, tiyatrolara milyonlar akıtmaktadır.Fransa sanata sekiz milyon ayırırken, Almanya ve İngiltere’nin de bu miktarda bir katkı sağladıkları görülüyor. Her büyük kentte müze, akademi, konservatuvar, tiyatro okulu, konser salonu, gösteri merkezi adı altında son derece büyük, göz alıcı binalar yapılıyor. Yüz binlerce işçi, zanaati: doğramacı, duvarcı, boyacı, marangoz, kaplamacı, kuyumcu, dkmc, dizgici, terzi, berber... sanatın isterlerini yerine getirmek için ağır çalışma koşulları altında ömürlerini tüketiyor. İnsanoğlunun, bunca g, kaynak tüketen –sanat dışında- tek bir etkinlik alanı vardır ve o da savaştır.”*

*L.N. TOLSTOY*

*“Siz bayım, o fotoğraflara dehşet ve tiksintiyle bakın. Onları gördüğümüzde biz de aynı şeyleri söyleyelim... Siz diyorsunuz ki, savaş uğursuzluktur; barbarlıktır; savaş ne pahasına olursa olsun durdurulmalıdır. Biz de sizin seçtiğiniz sözcüklerle tekrarlıyoruz: Savaş uğursuzluktur; barbarlıktır; savaş ne pahasına olursa olsun durdurulmalıdır.”*

**VIRGINIA WOOLF**

## GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde; doğruluğundan ve gerçekliğinden şüphe duyulmamış; hatta suçluları belgelemek amacıyla ya da kanıt olarak dahi kullanılmış olan fotoğraf, ilk kez insanları, 1855 yılında Alman bir fotoğrafçının Exposition Universelle’de açtığı bir sergide negatif üzerine rötuş yapma tekniğiyle elde ettiği fotoğraflarla şaşırtmayı başarmıştır. O dönemde beklenen gelişme, fotoğraf makinesinin yalan söyleyebildiğini görenlerin fotoğraf çekmek ve çektirmekten vazgeçeceği yönünde olsa da şaşırtıcı bir biçimde fotoğraf çekme ve çektirme arzusunun çok daha fazla yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu ilgi, günümüze dek aynı ivmeyle artmayı sürdürmüştür.

İcadı, 1839 yılında Arago tarafından Fransız Bilimler Akademisi’nde şu cümlelerle halka duyurulan fotoğraf, belgeleme ödevini resim sanatından devralarak savaşların tamamını günümüze dek taşımıştır: “*Sayın baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi.*” İlk fotoğraflanan Kırım Savaşı da dahil olmak üzere bu güne kadar meydana gelmiş olan tüm savaşlarda fotoğrafların gerçeklikten uzak görüntülerden ibaret olduğu bilinmektedir.

Bu bağlamda izleyicilerin ikna edilebilmeleri için kullanılan ve gerçekliği saptıran yöntemler teknolojik gelişimin etkin hızıyla her geçen gün farklı bir boyut kazanmaktadır. Bu gelişimin ve etkilerinin etik değerler de göz ardı edilerek kurgulama, kadrajlama ve fotoğrafçının öznel bakış açısı gibi faktörlerin gerçeklik üzerindeki etkisinin savaş fotoğrafları üzerinde sıklıkla gözlemlendiği; iktidar ve medyanın izleyenleri bu yöntemlerle “gerçek” olmayan fotoğraflar aracılığıyla etkilediği açıkça ortadadır.

“*Savaş Fotoğrafında Gerçeklik*” konulu bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ilkçağdan fotoğrafın icat edilmesine dek geçen süreçte sanatsal bağlamda gerçekliğin gelişimi irdelenmiştir. İkinci bölümde ise; etik kurallar çerçevesinde gerçek olanı göstermesinden yana olunan belgesel fotoğraf ile ilk yanlı belgesel fotoğraf örneklerinden olan FSA, detaylı bir

biçimde anlatılmış; propaganda kavramı ve tarihçesi ele alınarak iktidar yapılarına göre değişimler gösteren propaganda yöntemleri açıklanmıştır. Bu bölümün devamında manipülasyon yöntemleri ve bu yöntemlerin fotoğrafın gerçekliğine etkileri tartışılarak; son bölümde; savaşlar ve bu savaşlarda çekilen fotoğrafların gerçekliği detaylı bir biçimde incelenmiştir.

## 1. SANATSAL BAĞLAMDA GERÇEKLİK KAVRAMI

### 1.1. İlkel Topumlardan Fotoğrafın İcadına Kadar Gelişen Süreçte Resim Sanatında Gerçeklik Bağlamında Oluşan Gelişmeler

#### 1.1.1. İlkçağ

*“Neredeyse insanla yaşıttır sanat.”*

*Ernst Fischer*

Dillerin ve sanatın nasıl doğduğu, halen araştırılan ancak sonuç elde edilememiş bir bilinmezlik olarak kabul edilebilir. Tarihsel süreçte ilkel kabilelere dek gidilirse sanatın ortaya çıkış amacı; eğer “sanat eseri” olarak nitelendirilen bir aracın ne maksatla yapıldığı bilinmezse gariptenebilir. Bu toplulukların “ilkel” kelimesiyle tanımlanmasının nedeni şu anki toplum yaşantısının onların yaşamlarından daha karmaşık olması değil, insanlığın “ilk” koşullarına yakın olmalarıdır.<sup>1</sup>

Hayvan ve ilkel insan, doğayla kurdukları ilişki biçimi ve yaşam koşullarının benzerliği dışında, insanların nesnelere değiştirme ve geliştirme çalışmaları ile farklılaşmıştır.

Sanatın bir çeşit çalışma eylemi olduğunu düşünen Marx’a göre;

*Biz, emeği, salt insana özgü biçimi içerisinde ele alıyoruz. Örümcek, işini dokumacıya benzer şekilde gördüğü gibi, arı da peteğini yapmada pek çok mimarı utandırır. Ne var ki, en kötü mimarı en iyi arıdan ayıran şey, mimarın, yapısını gerçekte kurmadan önce, onu imgesinde kurabilmesidir.<sup>2</sup>*

Tüm hayvanlarda; dokunma duyusunun ardından, dış etmenlerin de etkisiyle en çok gelişmiş olan duyu görme duyusu olmuştur. Görmek, dünyanın gerçekliğini keşfetmenin en etkili yolu olmaya başlamıştır. Ses, hayvanla diğer

---

<sup>1</sup> E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Erol Erduran, Ömer Erduran, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s.39.

<sup>2</sup> Karl Marx, **Kapital**, Türkçesi: Alaattin Bilgi, 9. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2009, s.181.

hayvanlar, eşi ya da düşmanı niteliğindeki canlılarla olan iletişimi kurmanın bir yöntemi iken; görmek canlı ya da cansız varlıklarla iletişim kurmanın yegane yöntemi olagelmıştır.<sup>3</sup>

John Berger'e göre "**Görme konuşmadan önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz.**"<sup>4</sup> Belki de sanat üretimi bağlamında bakıldığında aklın dışında, insanı ve hayvanı birbirinden ayıran temel nokta budur. Hayvanlar görme yetilerini yitirdiklerinde, dünyayı tarif etmelerine yarayacak bir dil kalmaz ancak tanıdık bir arazide yolunu burnuyla bulabilir.<sup>5</sup>

Hayvanlar doğayı gözler fakat onlar için doğa, kendi yaşayan organları gibi istemle değiştirebileceği; aklını kullanarak biçimlendirebileceği bir hammadde değildir.<sup>6</sup> Benjamin Franklin, insanı "**araç yapan hayvan**" olarak tanımlamıştır.<sup>7</sup> İnsanı hayvandan ayıran en önemli süreç, düşünerek ve öngörerek bir şey yaratmasının yanı sıra; araçlarla var olmaya çalıştığı dönemdir.

İnsanın yaratıcı bir araç olarak gelişerek doğaya karşı çıkması; insanın hiçbir şeyi salt görüldüğü gibi düşünmeden, çalışma yaşantısıyla doğanın yasalarını da düşünerek nedensel ilişkileri hesaplamasıyla başlamıştır. Araçlar, bunların kullanımı ve sağladığı fayda arasında neden-sonuç ilişkisine dayalı bir bağ kurabilir duruma gelmiştir. Böylelikle doğayı ele geçirmeye, doğayla gündün güne uyum sağlamaya ve düşünerek hareket etmeye başlayan bir insan niteliği kazandığındaysa doğada olmayan nesnelere ve aletler geliştirmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler, insanın hayvandan farklılaşarak çalışma edimini gerçekleştirmesiyle mümkün olmuştur.

---

<sup>3</sup> Christopher Caudwell, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, 2.Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 1988, s.284.

<sup>4</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, 10. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.7.

<sup>5</sup> John Berger, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Türkçesi:Bülent Somay, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.39.

<sup>6</sup> Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Türkçesi: Cevat Çapan, 10. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 2005, s.20-21.

<sup>7</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.18.



Zamanla nedensel ilişkileri hesaplamaya başlayan insan, artık gördüklerinin ötesinde bir şeyler aramış; doğayı elde ettiği bu güçle adeta ele geçirmeye çalışarak ondan bazı şeyleri alabilmek için savaşmıştır. Bir süre sonra avladığı hayvan, topladığı bitki, savaştığı malzemeleri için araç olarak kullandığı aletlerin hammaddesi, doğanın kendisine sunduğu bir ödül niteliği kazanmaya başlamıştır. Hayvandan insana geçiş süreci de bununla başlamaktadır. İlkel insanın yaptığı aletler, doğallık, benzerlik, işlevsellik gibi görev ve amaçlar çerçevesinde gelişimini sürdürmüştür. En sonunda gelinen nokta; benzersiz görünümlerin elde edilmiş olmasıdır.<sup>8</sup>

Avcı olan ilkel insan, doğayı ve doğadan yarattığı aletleri gerçekçi bir biçimde; mağarayı ev, su kabağını vazo ya da tabak, keskin uçlu sert bir taş parçasını silah, hayvanların derilerini ise giysi olarak kullanmıştır. Bu nedenle de ürettiği sanat, **“mağarasının duvarına çizdiği resimler kadar gerçekçidir.”** İlkeller için, ürettikleri imge ile gerçeklik arasında belirgin bir ayırımdan söz etmek mümkün değildir. Gombrich'in söylediği üzere; yerliler sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressama kokuyla şu soruyu sormuşlardır: “Bunları alıp götürürsen neyle yaşarız biz?”<sup>9</sup>

Önceleri böylesine gerçek resimler ve hayatları iç içe geçmiş olan, daha sonra ise ürün yetiştirmeye başlayan insan, **“maddeleşmiş kullanım değerine, konvansiyonel (yerleşikleşmiş) ve bozucu olan bir süsleme katar.”** Yine doğayı ve doğal malzemeleri işler ancak kullanımı toplumsal bir biçim alır. Önceleri kaba bir biçimde kullanım aracına dönüştürülmüş taş, artık cilalanmaya başlanmıştır. Yani icatlar üretilmektedir. Onun için barınma ihtiyacını artık mağara tam olarak karşılamamakta; mağaraların yerini kaba kulübeler almaktadır. Derinin yerini dokunmuş kumaş giysiler, kabakların yerini ise şekillendirilmiş toprak kaplar almaktadır.<sup>10</sup> Bu da estetik bir kaygı duymasına neden olarak gerçeklikten bir az olsun uzaklaşmalarını sağlamıştır.

---

<sup>8</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.24.

<sup>9</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.40.

<sup>10</sup> Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s.295-296 .

İnsan, zamanla keşfettiği aracın yetersiz kaldığını ve bazı araçların faydasının fazlalığı nedeniyle diğerinin yerine kullanılabileceğini ya da etkisiz aracın biçimsel özelliklerinin geliştirilerek etkinliğini arttırabileceklerini fark etmişlerdir. Gün geçtikçe ilk araca benzeyen bir başka alet yaparak; başka ama daha değerli ve kullanışlı bir alet yapmayı başarmıştır. Bu yaratım süreci, insanın günden güne doğaya karşı güç kazanmasını sağlamıştır.<sup>11</sup>

Sanat, ilk insan için ; doğaya üstünlük sağlamasına ve toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarayan bir büyü aracı olmuştur. Daima doğal değiştirerek ona üstünlük sağlamaya çalışmıştır. Bunun için büyüü kullanmış, bu yolla nesnelere üzerindeki hakimiyetinin arttığına inanmıştır.<sup>12</sup>

Başlangıçta sanatla nedensel bağılı bulunan büyü, zamanla yerini dine, bilime ve sanata bırakmıştır. Her ne kadar sanatın başlangıcı salt “büyü” kavramına indirgenemese de sanatın pek çok dalının doğuşunda fazlasıyla etkili olduğu söylenebilir. Kokutucu ve ürkütücü bir güçle düşman üzerinde üstünlük sağlamaya yarayan bir silah olduğu düşünülen bu büyüler, aynı zamanda doğaya, düşmana, gerçekliklere, savaşılan düşmana ve toplu yaşama karşı da kullanılmıştır. Bu verilere dayanarak insanlığın başlangıç döneminde sanatın “güzellik” ve “estetik” kavramlarıyla ilişkisinin olmadığı; ilkel insanın toplu yaşama ve doğaya karşı mücadelesinde verdiği savaşta kullandığı büyü silahlı olduğu düşünülebilir. Fischer bu görüştedir ancak karşıt görüşte olan araştırmacı ve sanat tarihçileri de bulunmaktadır.<sup>13</sup>

Fischer’a göre, ilkel sanatın güzellik ve estetikle ilgisi olmadığı gibi; büyü aracı ya da topluluğa ilişkin bir silah ve güç kaynağı, siyasal bir araçtır. Buna karşın Herbert Read’ın fikri, mağara resimlerini çizen ilkel insanın bu resimleri yaparken büyük bir keyif aldığı yönündedir. Resmi renklendirmek; yani boyamak bile ona estetik bir nitelik kazandırmak içindir. Böylelikle boyanmamış olan resimden daha estetik olmasının dışında farklıdır da. Estetik haz toplumu yaratıcı olmaya sürükler ve toplumun gelişimini sanatçının

---

<sup>11</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.20-30.

<sup>12</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.17.

<sup>13</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.153-156.

gelişimine bağlar. Bazı antropologlar ise resim yapmayı boş zamanlarını geçirmeye yönelik bir eylem olarak nitelendirmektedirler.<sup>14</sup>

İlk insan, yaşamla verdiği mücadelede hayatta kalmak amacıyla görsel ya da işitsel malzemeleri, bir takım araçları kullanmaya başladığından sanatın ortaya çıkışının insanın var oluşuyla aynı dönemde olduğu söylenebilir. Yarattığı bu malzeme ve araçların sanatsal bir değer olarak nitelendirileceğini bilmeden kendi varlığını sürdürebilmek asıl amacı olmuştur.

İlk çağda resmin konusu genellikle hayvanlar olmuştur ve ilk ressamlar, ilkel toplumlarda hayatlarını beslenme, barınma, giyinme..vb açıdan onlarla bağımlı olarak birlikte yaşamaya mecbur olan avcılardır. Varolan yani av ile insan yani avcı yaratıcılığı arasındaki ilişki büyümlü bir yoldaşlıktır ve resim bunun aracı, ifade ediliş biçimi ve onu yüzyıllar sonrasına taşıyarak kalıcı kılmanın olanağıydı.

Taş Devri sanatı, ilk resmin de ortaya çıkışından itibaren doğal konulara olan eğilim nedeniyle “yaşam benzeri” özellikler taşımaktadır. Giderek ilk insanın bir topluluk halinde yaşamaya alışması ve kabile yaşantısına geçişiyle; insan bireysel ihtiyaçlarını ya da arzularını doğa üzerinde topluluğun tamamıyla gözlemlemek ve güç haline dönüştürmek istemiştir. Bu nedenle doğal yaşam ve doğa merkezli ilkel insanın yaşantısını içeren Taş Devri sanatı, Cilalı Taş Devrinde sıradanlaşmış ve keyfi bir hal almaya başlamıştır. Bu da öncelikli olarak yazının ortaya çıkmasına, edebi sanatın ve müziğin doğuşuna neden olmuştur. Taş Devri’nde dans için aynısını söylemek mümkün değildir. Dans, hayvanların hareketlerini birebir taklit etme üzerine kuruludur ve farklı bir yaratım söz konusu değildir. Bu kaba algı, gözlem üzerine kurulu olan dansı yaratıcılıktan uzak tutmaya yetmiştir. Cilalı Taş Devri’nde ise yine toplum yaşamına ilişkin olaylar dizini, dans ederken gözlemlenip taklit edilmek yerine değiştirilip yaratıcı figürler ya da olay örgüleri üretilmeye başlanmıştır. Kısaca

---

<sup>14</sup> Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, Türkçesi: Yusuf Atılgan, 3. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 65-67.

genel olarak sanat dallarının hemen hemen tamamında Taş devrinde taklidin varlığından ve yaratıcılıktan uzak olduğundan, Cilalı taş devriyle birlikte yaratıcı sanat eserleri üreilmeye başlandığından söz etmek mümkündür.<sup>15</sup>

Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resimlerinde hayvan tasvirlerinin olağanüstü derecede “gerçek” oldukları görülmektedir. Ancak hayvan tasvirlerinde gösterilen bu ustalık, insan figürlerinin çizimlerinde görülmemektedir ve bunun için asırlar geçmesi gerekmiştir. İlk insan, durağan nesnelere kopyalayabilecek olsa da hareketli bir hayvanı ya da yaşantıyı resmediyor olmak onu kopyalama eyleminden bir adım ileri, büyük bir yaratıcılığa sürüklemiştir.<sup>16</sup>

Fischer’a göre;

*İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk alet yapıcı, ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir alet olarak ortaya çıkaran ilk ad- verici de büyük bir sanatçıydı. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı, belli bir çentik ya da süsle bir aracı ya da silahı işaretleyen ilk taş devri insanı, bir hayvan derisini bir ağaca ya da kayaya gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlayan ilk oymak beyi...vb tüm bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar.<sup>17</sup>*

Resim, heykel, fotoğraf gibi görsel sanatlarda yaratım sürecinin ardından, **“gerçekliğin parçaları, sahte bir dünya içinde izdüşümsel olarak gösterilir”**. Bu yaratı ya da sanat eseri, dış gerçeklikle ortak öğeler barındırır ancak bu benzerliğin dışında; onu “kopya” olmaktan uzaklaştıracak farklı görsel nitelikleri olmalıdır. **“Dış gerçeklikle ortak ancak tanımlanamayan bağımsız ve değişken yönleri”** olmalıdır. Buna da kısaca gerçekle benzerlikler içerdiği yönünde bir açıklama yapılabilir. Bu sanat dallarında durağan ve değişmeyen öğeler yer alır. Eserde yer alan konu hareket eden bir canlı ya da nesne olsa da sanatçı, onu o karenin, kağıdın ya da formun içine hapsedip dondurmuş olur. Bu da sanatçının seçim yapmasını gerektirir. Bu seçim, yapılan resmin, heykelin ya da fotoğrafın,

<sup>15</sup> Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s.287-292.

<sup>16</sup> Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, s.30-31.

<sup>17</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.34.

sanatçı gerçeği yansıtmak istese dahi birebir gerçeğini temsil edemez. İkel toplumlarda, yaşantıyı birebir yansıtmaya kaygısı taşınmıyor olsa da çizilen mağara resimlerinin birebir gerçeğinin resmedilmiş olması söz konusu değildir.<sup>18</sup>

Mehmet Ergüven'e göre; **“İlk sığınağı mağara ve benzeri doğal kovuklar olan insan, binlerce yıl boyunca gizli bir sahnede yaşamak zorunda kalıp dördüncü duvarı beklemiştir.”**<sup>19</sup> Bu henüz konuta dönüşmemiş yaşam alanlarında ilkel insanlar; sanat eserlerini resmederken mağara duvarlarını yüzey olarak kullanmışlardır.

Kaya resimleri, insan figürleri, av sahneleri, dans eden insanlar, savaş tasvirleri, ibadet eden insanlar, hayvan sürüleri, cinsel ilişki sahneleri gibi yaşamdan esinlenen pek çok sahne içermektedir. Bununla birlikte bazı ok, yay, mızrak, hançer, kılıç gibi ilkel av silahları ile savaşan insan figürleri ve yaşantılarını anlatan çadır gibi yaşam mekanları ve su kenarında kurulan toplulukların bulunduğu bölgelerde kayak resimlerine de rastlamak mümkündür. Bu çağda insanlar, inançlarını anlatmak ve hayatlarını geleceğe aktarmak amacıyla resim çizmişlerdir.<sup>20</sup>



**Fotoğraf 1:** Lascaux Mağarası, Fransa

<sup>18</sup> Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s.285.

<sup>19</sup> Mehmet Ergüven, *Görmece*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.58.

<sup>20</sup> Neslihan Kıyar, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Değişen Coğrafyalarda Petroglifler*, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2008, s.184.

İlkel avcılar, sadece zıpkınları ve baltalarıyla öldürebildikleri avlarının resimlerini yaparlarsa, güçlerini onların üzerinde etkin kılacaklarına inanmışlardır. Günümüzde hala avlanarak yaşayan ve avlanırken taş aletler kullanan ve ancak mağara duvarlarına büyümlü resimler çizerek yaşamını sürdürebileceğine inanan ilkel kabileler bulunmaktadır.<sup>21</sup>

Paleolitik çağda resmin ana konusu hayvandır. Mezolitik çağda ise insan ve insanların eylemleri ilkel insan için sanatın konusu olmuştur.<sup>22</sup> İlk mağara resimlerine rastlanılan yerler; Orta Avrupa, Fransa, Lascaux Mağarası, İspanya-Althamura, Las Palomas, Alpera, İtalya-Tivoli, Antalya-Karain Beldibi, Adıyaman-Polanlı'dır ve çizilen resimler genelde av hayvanlarıdır.<sup>23</sup>

Lascaux (Fransa) ve Althamura (İspanya) bölgelerinde bulunan mağara resimleri, insanlığın en eski izlerini günümüze taşımaktadır. 19.yy'da mağara duvarlarında ve kayalarda ilk kez rastlandığında, Buzul Çağı insanları tarafından yapıldığına inanmakta güçlük çekilmişti. Bu birebir gerçeğe benzeyen resimlerin bu döneme ait olduğunu ancak zaman içinde bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış araçlar ve mağaralarda resmedilmiş olan ren geyiği, mamut ve bizon gibi hayvanların, ancak onları çok yakından tanıyan avcılar olan ilkel insanların böylesine gerçeğe yakın çizebileceğini düşünerek kanıtlamışlardır.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.42.

<sup>22</sup> Nazan İpşiroğlu, Mahzar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 3. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, s.18.

<sup>23</sup> Kıyar, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Değişen Coğrafyalarda Petroglifler*, s.184.

<sup>24</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.40.



**Resim 1:** Lascaux Mağarası, Fransa, At, M.Ö.15.yy dolayları

Trois Freres mağarası, yapılan araştırmalara göre; o çağ insanı için “büyülü”dür. Resimler asıllarına benzedikçe o resimde gerçekleşen olayın (ya da avın) olacağına inanılmaktadır. Bu resimleri yapan “sanatçı”ların sonraki kuşaklara öncü olabilecek biçim, kalıp ve üslupları olduğu düşünülmektedir. Tüm bu nitelikler, ilkel insanı “sanatçı” adledilebilecek sezgisel bir yaratım gerektirir ve onları gerçekliğe bağımlı olmaktan koparan ilk eserlerdir. Büyüden sezgisel yaratıma geçiş sürecinde, toplumsal koşullar, yaşatı, sınıflar ve gereksinimler gibi bazı değişimler de etkili olmuştur.<sup>25</sup>

İlkel insan, doğanın bir parçasını alıp değiştirerek onu dış gerçeklikten ayırmış olur. İç güduları bilinçsiz bir arzudan farklı olmadığından; ruhuna daha yakın bir benzemezlik yaratmaya çalışır. ***“Hiç kimse kendine doğrudan doğruya bakamaz, ama sanat Evren’den öyle bir ayna yaratır ki, onun içinde kendimizi olduğumuz gibi değil fakat toplum aracılığıyla gerçeklikle ilişki içinde olmak gibi bir gizilgüce sahip olarak bir an fark ederiz.”***<sup>26</sup>

İlkel sanatın gelişimi, büyüden sanata ve gerçekliğe doğru gelişen bir kronoloji izler. Bu gelişim, aslında toplumsal yaşamın getirdiği ortak üretme ediminin yadsınamaz sonucudur. Bireysel eylemler biçiminde görünün büyüler, sanatın temeli olarak düşünülse de sanat aslında ilkçağlardan itibaren toplumsal

<sup>25</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.159-162.

<sup>26</sup> Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s.298-300.

bir üretim olmuştur. Toplu hareket etmeye, toplu karar vermeye ve yaşamsal faaliyetlerini toplu bir biçimde gerçekleştirmeye alışkın olan ilkel toplumun, sanat eserlerini de birlikte üretmeleri ya da dans, müzik, dil ve büyü törenlerini de bir arada gerçekleştirmesi kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Bu, toplu bir biçimde insanların av olarak gördüğü hayvanlara ve sürekli savaştığı doğaya karşı gerçekleştirdikleri eylemler bütünü olmuştur.

Yüzyıllar sonrasında gelişen, sınıflara ayrılan ve bireylere indirgenen toplumsal yaşantıda dahi, sanat daima toplumsal niteliğini sürdürmüştür. Sınıflı topluma geçiş sürecinde; büyü birliğin ifadesiyken, sanat yabancılaşmanın başlangıcı olmuştur. Bu süreçle birlikte, sanatçının görevi toplumun geri kalanına yaşanan olayların gerçekliğini anlatmak iken insanın toplumla ve doğayla verdiği savaşı da çözümlenmek ve sonuca bağlamaktır. Bireysel hayatın evrensel bir biçim olarak yitirmiş oldukları “toplumsal birlik” kavramını yeniden elde etmelerini de saptamaktır aynı zamanda.<sup>27</sup>

*Yalnız sanat yapabilir bunları. Yalnız sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa layık kılma kararlılığını da artırır. Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir. Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma. Toplumsal görevini unutmaması için sanatçıyı uyarmak da toplumun hakkıdır. Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder. Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.<sup>28</sup>*

---

<sup>27</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.42.

<sup>28</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.47-48.



### 1.1.2. Ortaçağ

*“Tasvirler sessiz tanıklardır ve onların ifadelerini sözcüklere dökmek kolay değildir.”*

*Peter Burke*

Ortaçağ, sanatın kilisenin kurallarına boyun eğdiği bir dönemdir. Bu dönemde resim, kiliseler başta olmak üzere kutsal mekanların dekoratif süsleri olmayı görev edinmiştir. Dinsel öykülerin tasvirleri, halkın okuma yazma bilmeyen kesiminin kiliseye inancını güçlendiren güçlü bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, özgün ve yaratıcı eserler üretmekten uzak, kilisenin işçileri olarak kullanılmaktadır.<sup>29</sup>

Umberto Eco'ya göre ortaçağ, kimliksiz bir dönemdir. Özlem duyulan ve gurur duyulan iki dönemin arasında ve ortasında yer almasının dışında hiçbir özelliği yoktur. Ortaçağ kapsamında geçen bu on yüz yıl içerisinde Avrupa'da bir yandan sosyolojik açıdan pek çok buhran yaşanmaktayken diğer yandan da yeni ulusların ortaya çıktığı, demokrasini geliştirdiği, pek çok zanaat tekniklerinin gelişim gösterdiği, tıp ve astronominin ilerlediği, ulaşım yöntemlerinin geliştiği, pusula, barut ve matbaa gibi icatların sanayi devrimine göz kırptığı uzun ve karmaşık bir çağdır. Bu çağda pek çok yenilik gözlemlenmektedir ancak Avrupa, diline ve özellikle de dinine olan bağlılığıyla bu gelişmeleri reddeder görünmektedir. Buna bağlı olarak Ortaçağ sanatı, Klasik Antikçağ'ın estetik sorunlarını barındırmaktadır. Hıristiyanlığın baskın olarak yaşandığı bu dönemde; Tanrı, insan ve dünya kavramlarına daha farklı bir biçim vermek asıl amaçtır. Aslında bu çağda kültürel bakış açısı, gerçeklik üzerine değil kültürel geleneğin yorumlanması üzerine kuruludur.<sup>30</sup>

Gombrich ise bu “ortada” olma durumunu şu şekilde yorumlamaktadır: ***“İtalyanlar, geriye baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir “Orta***

---

<sup>29</sup> Ergüven, *Görmece*, s.114.

<sup>30</sup> Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Türkçesi: Kemal Atakay, 3. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2009, s.14-19.

***Dönem” olduğunu umuyorlardı.”***<sup>31</sup> Bu nedenle sanatsal anlamda Rönesans ortalarındaki bu dönem “Ortaçağ” olarak belirlenmiştir.

Florenski’ye göre ise Ortaçağ sanatında tasvir edilen insan bedeni, ***“gerek benzeşen bir benzeşim, gerekse benzeşmeyen bir benzeşimdir. Bir yandan tanrısal bir suret, diğer yandan tanrısal dokunuşun izini taşıyan bedendir. Bir yandan yitmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hala tanrısallıkla benzeşmektedir.”*** Hıristiyanlığın hakimiyetinin her an üzerinde hissedildiği Ortaçağ sanatında Tanrı’nın izi sürülmektedir. Gelişen sanat anlayışında yüzyıllar sonra bunun yerini maddenin izini sürmek yerine maddeselliğin sadece biçimini temsil etme arzusu; 19.yy’ın ortalarında ise taklidin yerini temsil alacaktır.<sup>32</sup>

Clement Greenberg, bu konuya yaklaşımını “Öncü ve Kiç” adlı makalesinde Ortaçağ sanatçısının yapıtlarını önceden içeriği saptanmış, ısmarlama ve yaratıcılıktan uzak bir biçimde “taklit” ederek ürettiğinden söz ederek belirtmektedir. Sanatçının eserinin oluşum aşamasındaki yaratıcı fikir, düşünce ya da özgünlük değil; ustalık düzeyi önemlidir. Tüm çalışma gücü ve enerjisini eserinin biçimsel özellikleri üzerinde toplamıştır. Kişisel duygulara ancak Rönesans sanatında yer verilmeye başlanmıştır.<sup>33</sup>

Ortaçağ sanatına dair pek çok önemli sanatçının değerli eserleri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları perspektifin bulunuşu ile anılan Giotto, “Gergedan” resmi ile gerçeklikten uzak olan ancak portreleri ile gerçekliğin sınırlarını zorlayan Dürer, resimde ışık kullanımıyla Ortaçağ sanatının biçimselliğine farklı bir boyut kazandıran Rembrandt ve Kuzey sanatında gerçekliğin temsilcisi olan Jan Van Eyck’tir.

---

<sup>31</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.223.

<sup>32</sup> Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Türkçesi: Yeşim Tükel, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.18-20

<sup>33</sup> Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004, s.258-259.

### 1.1.2.1. Perspektif ve Onun İzini Sürenler

John Berger'e göre; perspektif;

*Tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer, ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şey sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere “gerçek” denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen dünyaların merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.<sup>34</sup>*

Aslında temelde bahsedilen perspektifin bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenmiş olmasıdır. Bu da Ortaçağ'daki Tanrı imgesinin varlığının şiddetiyle birlikte resim sanatına ters bir biçimde yansımıştır. İnanışa göre Tanrı her yerdedir ancak seyirci Tanrı'nın tersine yalnızca tek bir noktadan bu eseri izleyebilir. Sonraları fotoğraf makinesinin icadıyla bu çelişki giderek artmış ve insanların görüşünü değiştirmiştir. Perspektifle yaratılmak istenen ideal görüntüyle seyirciye “biricik” görünen dünyanın merkezinin esasında var olmadığı anlaşılacaktır artık.<sup>35</sup>

Perspektif, sözlük anlamına göre; resmin iki boyutlu ortamında, üçüncü boyut (derinlik) yansımaları yaratmak için kullanılan tekniktir. “Bakış noktası”, “kaçış noktası”, “ufuk hattı” gibi elemanlardan yola çıkarak geometri kullanılarak yapılan çizgi perspektifi ilk olarak 15.yy da Floransalı mimar Brunelleschi tarafından bulunmuştur. Bu bilimsel perspektife göre ilk yapılan resim, Masaccio'nun 1425'te yaptığı freskte kullanılmıştır. “Hava perspektifi” adı da verilen renk perspektifi ise ilk olarak Japon resminde kullanılmıştır.<sup>36</sup>

Perspektif kurallarının saptanması ve matematiksel hesaplarla sanata uygulanması ilk kez ortaçağda olmuştur. Ancak perspektif aslında ortaçağa çok da yabancı sayılmaz. Sanatçıların gördüklerini belli bir bakış noktasından

---

<sup>34</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, 10. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.16.

<sup>35</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, s.16-18

<sup>36</sup> Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 13. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010, s.114.

perspektif çizgilerinin ağı içerisinde derinlemesine düzen içerisinde bütünlük sağlama çalışmaları ortaçağa denk gelir.<sup>37</sup>

Ancak Rönesans mimarı Brunelleschi'nin sanat tarihindeki en önemli buluşlardan biri olan perspektifi bulduğu sanılmaktadır. Bu buluştan önce perspektif kısaltımı kullandığı görülen Yunanlılar ve derinliği ustaca kullanan Helenistik sanatçıların dahi bunu matematiksel yasalara dayandırmaksızın yaptıkları görülmektedir. Brunelleschi, anlamda sanata farklı bir yön vermiş ve bir mimar olarak ressamalara son derece büyük bir katkıda bulunmuştur. Perspektif sanatı, özellikle bu dönem İtalya'da bulunan heykeltıraşların üretimleri üzerinde gerçeklik yanılsamasının etkisinin artmasını sağlamıştır. Ancak İtalya'nın aksine; Kuzey'de gerçekliği ele geçiren bir heykeltıraş değil; bir ressam olmuştur. Bu ressam, Donatello ve Masaccio ile aynı dönemi paylaşan Jan Van Eyck'ten başkası değildir.<sup>38</sup>

Avrupa'da gelişimini sürdüren resim sanatı, 15.yy da manevi gerçekliklerden vazgeçerek dış dünyayı taklit etmeye başlamıştır. Bu anlamdaki ilk gelişme; bilimsel ve mekanik bir sistemin temelini oluşturan perspektifin bulunuşu olmuştur. Resim bir yanıyla yoğun bir manevi gerçekliklerin sembollerle anlatımını içeren estetik eserler iken, diğer yanıyla dış dünyanın benzerini tuvale aktarmak kaygısı taşımaya başlamıştır. Ortaçağ sanatı, hem çok gerçekçi, hem de manevi öğeleri bünyesinde barındırmıştır. Perspektifin bulunuşu bu noktada önemli bir rol oynamaktadır.<sup>39</sup>

Ortaçağ'da İtalyanların karanlık sanat çağları olarak adlandırdıkları "Gotik" dönemin süregeldiği yıllarda Kuzey Avrupa sanatının bir adım gerisinde oldukları söylenebilir. Bu nedenle Giotto'nun sanatsal buluşları, İtalyan sanatına büyük bir katkıda bulunmuş ve pek çok yeniliğin kapılarını aralamıştır. Klasik dönemde İtalya'da bilim, teknik ve sanat anlamındaki müthiş gelişmelerin bir

---

<sup>37</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.67.

<sup>38</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.229-236.

<sup>39</sup> Andre Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", **Fotoğraf ve Toplum**, Derleyen: Caner Aydemir, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 1. Basım, 2007, s.39-41.

duraklama evresinden geçtiğini düşünmekte; bu “uyku”dan uyanıp, tek başlarına tekrar ayağa kalkma ve yeni üretimleriyle kendilerinden söz ettirmeyi amaçlamaktadırlar. Floransa, bu düşüncenin en yoğun biçimde hissedildiği yerdirdi. Giotto ve Dante gibi Floransalı sanatçılar yepyeni bir sanat anlayışı geliştirmeyi hedeflemişlerdir.<sup>40</sup>

Giotto'nun resimlerinde anlatılan olayları göz önünde canlandırmak için hayal gücüne gerek yoktur. Doğayı, görüldüğü gibi tüm gerçekliğiyle aktarmaya çalışan bir üslubu vardır.<sup>41</sup> İtalyanlar, Giotto'nun eserlerinin ortaya çıkışının ardından sanatsal anlamda yeni bir döneme geçildiğine ve yepyeni bir çağın başladığına inanmaktadırlar. Giotto elbette yaratım tekniği açısından Bizanslı ustalara ve bakış açısı açısından da Kuzey katedrallerinin heykeltıraşlarına öykünmüştür. En ünlü yapıtları freskolar\* ya da duvar resimleri olan ressamın en önemli eserlerinden biri hiç kuşkusuz “İnanç” adlı figüratif çalışmasıdır. Bu, heykellerde bulunan kabartma yanılması yaratan bir resimdir. Düz bir yüzeyde derinlik hissi daha önce hiçbir yapıtta gözlemlenmemiştir. Ancak bu resimde, kollardaki perspektif kısaltımı, yüz ve boynundaki hacim ve kostümünün kumaşındaki gölgeler sayesinde bu yanılma yaratılmaktadır. Giotto, dümdüz bir yüzeyi adeta gerçek ve herkesin gözünde canlanabilecek kadar inandırıcı bir biçimde resmetmektedir. Yaptığı; gelecekteki sanatçılara miras kalacak, daha önce hiç yapılmamış, yaratıcı ve önemli bir buluştur.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.223-224.

<sup>41</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.62.

\* Fresko, aslı İtalyan olan terimdir. Antikite'den bu yana bilinen ve taze kireç sıva üzerine yapılan zor bir duvar resmi tekniğidir. İlk kez 1300 tarihinde Giotto tarafından kullanılmasına rağmen Mısırlılar ve Etrüskler freskoyu biliyorlardı. (Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, s.45-46)

<sup>42</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.200-202.



**Resim 2:** Giotto di Bondone, *İnanç*, 1305 dolayları

### **1.1.2.2. Resim Sanatında Belgesel Natüralizmin Temsilcisi Jan Van Eyck**

Flaman'da 1432 yılında (Masaccio'nun S.Maria del Carmine'deki resimlerinden beş yıl sonra) Hubert ve Jan Van Eyck adında iki kardeş ressam, Gent Katedrali'nin mihrap resimlerini yapmışlardır. Mihrabın dış kapaklarında, bağışı yapan Jodocus Vydt'in ve karısının portresi yer almaktadır. Bu portreler, Flaman'da gelişmeye başlayan belgesel Natüralizm'e ilk örneklerden birini vermiştir.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.89.

Jan Van Eyck'in en ünlü resimlerinden biri ve belgesel natüralizmin en önemli örneklerinden biri olarak sayılabilecek "Giovanni Arnolfini'nin Düğünü" (1434) adlı yapıtında bir ressamın ilk kez "tanık" oluşuna rastlanmaktadır. Arka planda görülen dışbükey ayna, Mehmet Ergüven'e göre; üstlenmekte olduğu tanıklık işlevine ek olarak her şeyi gören Tanrı'yı ve aynanın lekesiz oluşuyla Meryem'in bekaretini sembolize etmektedir.



**Resim 3:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*'nden ayrıntı, 1434

Norbert Schneider'in de belirttiği gibi aynanın lekesiz oluşu tüm bunlarla birlikte gelinin ve gerçekleşmekte olan evliliğin de saflığına göndermede bulunmaktadır. Aynadaki yansıma, nikahın gerçekleştiği mekanı izleyiciye gösterirken, Jan Van Eyck, izleyicileri de kendi tanıklığına davet etmektedir. Yansımada yer alan görüntünün resmin bütününde bulunmaması izleyiciye gizli bir sırrı paylaşma hissini yaşatmaktadır. Resimde bulunmayan ancak Van Eyck ile bu ana şahit olan diğer tanık aynadaki yansımada görülmektedir. Bu yansıma, bu tanığın izleyicinin yanında yer aldığını düşündürmektedir. Tüm bunlarla birlikte ressam, aynanın üzerine, o anda orada bulunduğunu doğrulamakta olan "Johannes de Eyck fuit hic (Jan Van Eyck de buradaydı.)" cümlesini yazarak resimde bulunmamakta olan varlığını kanıtlamaktadır. Adeta o anda orada bulunarak bu nikaha şahitlik ediyor gibidir. Arka planda küçük bir detay gibi

sonradan fark edilen bu ayna, resimdeki gerçeklik ve yanılsamalar arasında büyümlü bir köprü gibi izleyiciyi şaşırtmaktadır. Ellerın yanlış tutuş biçiminin ise aynada düzeltilmiş görülmektedir. Ayna, sadece resimdeki bir ayrıntıdır ancak izleyiciye resmin bütününde görünmeyen kişilerin ve mekanın bütünlüğünü tam olarak yansıtan gerçek bir tanıktır.<sup>44</sup>



**Resim 4:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*'nden ayrıntı, "Van Eyck buradaydı.", 1434

---

<sup>44</sup> Ergüven, *Görmece*, s.69-72.





**Resim 5:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434

Gombrich, bu resmin gerçeğe olan yakınlığını; ***“Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birdenbire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi bir yüzeyde canlanıyor. Sanki Arnolfinileri kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz.”*** cümlesiyle betimlemiştir.<sup>45</sup>

Polisin suç mahalinde çektiği fotoğraflar kanıt sayılır ve delil olarak kullanılır. 1800’lerden önce başlıca şüphelilerin dosyalarına portreleri de

---

<sup>45</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.243.

eklenirken, 1800'lerin ortalarında hırsızlar için özel bir portre galerisi hazırlanmıştır. İmgeler de tıpkı metinler ve sözlü ifadeler gibi önemli bir tarihsel kanıt türüdür.

Ernest Gombrich, “görgü tanıklığı ilkesi”, yani Eski Yunan’dan itibaren bazı kültürlerde sanatçıların bir görgü tanığının belli bir alanda belli bir noktadan görmüş olabileceği şeyi betimlemek üzere izledikleri kural hakkında yazmıştır. “*Görgü tanıklığı üslubu*” terimi, Vittore Carpaccio’nun ve bazı Venedikli çağdaşlarının tablolarını ele alan bir çalışmada, bu resimlerde sezilen ayrıntı merakına ve sanatçılar ile hamilerin “dönemin egemen delil ve kanıt standartlarına göre gerçeğe mümkün olduğunca fazla benzeyen resimlere” duydukları isteğe değinmek üzere kullanılmıştır.<sup>46</sup>

Resmin gerçeğe böylesine yaklaşması, bir kimseyi bireysel özellikleriyle tıpkısına vermesi o dönemde büyük bir yeniliktir. Van Eyck Kardeşlerin sanatı, dış görünüşüyle Flamanda doğmakta olan Natüralizm’in öncülüğünü yaparken, özüyle Ortaçağ’a bağlı kalmaktadır.<sup>47</sup> Jan Van Eyck, fotoğrafın gerçekliğine en çok yaklaşmış olan ressamdır, denilebilir. Özellikle Arnolfini’nin Düğünü resminde kullanılan ayna ile resimde gerçekleşmekte olan olaya tanık oluşu ve bunu betimleyiş biçimi fotoğrafın icadından yüzyıllar önce sanatta gerçekçiliğin en büyük örneklerinden biri olmasına neden olmuştur.

En kutsal ve dini öyküleri dahi ilahi bir yanılsamadan ziyade naturel bir gerçeklik içermektedir. Ghent’te bulunan sunak resminde incilden alıntılanan dini tasvirleri çok “doğal” bir biçimde yansıtmayı başardığı görülmektedir. Bu resimlerdeki ilahi insan figürlerini dahi olağanüstü gerçekçi bir üslupla resmettiği ve hiçbir koşulda idealize etmediği açıkça fark edilir. Doğayı ayrıntılı bir biçimde gerçeklikten uzaklaşmadan yorumlayışı, insan figürlerini doğal betimleme ustalığı onu döneminin ressamlarından ayıran özelliklerinden bazılarıdır. Tüm bunlarla birlikte onu İtalyan ressamlarından ayıran diğer bir özelliği de Floransalı ressamlar gibi perspektif çizgileri üzerine figürleri detaylı

---

<sup>46</sup> Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Türkçesi: Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi, 1.Basım, s.13-14.

<sup>47</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.89.

anatomik bilgileriyle resmetmek yerine birebir resmetmek istediği görüntünün aynısı olana dek ayrıntılar üzerindeki titiz çalışması sonucu mükemmeliğe ulaşmış olmasıdır.<sup>48</sup>

### 1.1.3. Rönesans

*“Bir şeyi güzel olarak görmek, onu zorunlu olarak yanlış görmek demektir.”*

*Nietzsche*

*“Rönesans’ın mağarasını açan sihirli sözcük, “taklit” sözcüğü olmuştur.”*

*Levent Yılmaz*

Rönesans, köşeli bir anlatımla; zanaate daha yakın olan sanat anlayışından bugünkü modern güzel sanatlar sistemine geçiş sürecinin başladığı dönemdir.<sup>49</sup> 14. yüzyılda, Giotto’nun eserlerini ürettiği dönemde tohumları atılmış bu döneme; İtalyanca’da “*yeniden doğuş*” ya da “*yeniden diriliş*” anlamına gelen “*rinascita*” sözcüğünden esinlenilerek Rönesans adı verilmiştir. Yeniden doğmakta olan aslında antik döneme ait olan *hümanizm* ve *idealizm* kavramları; dirilmesi umulan ise Antik Roma’nın dünya üzerindeki gücüdür.<sup>50</sup>

Rönesans sanatının genel felsefesi, eski Yunan’da olduğu gibi, insanı yücelterek tanrılaştırmak üzerine kuruludur. Tanrılaştırılan insan kültürü, kuzey sanatına yabancı olsa da Protestanlık akımıyla halkın özgürlük bilinci ön plana çıkmaya başlamış, tanrı karşısında her insan eşit sayılmaya ve sanatçılar ilk kez o zamana kadar hiç resmedilmemiş toplumun yaşamını konu etmeye başlamışlardır. Halkın günlük yaşamı, sanata konu olmaya başlamış; bir bakıma sanatçılar, “toplum”u keşfetmişlerdir.

---

<sup>48</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.240-245

<sup>49</sup> Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2004, s. 74.

<sup>50</sup> Önder Şenyapılı, **Rönesans**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 1. Basım, 2004, s.10-13.

İtalya’da, sanatı dünya gerçeğinden uzaklaştırmak isteyen din sayesinde tersine bir durum söz konusuyken; Kuzey Avrupa’da sanat hayat gerçeğine sürüklenmiş ve yepyeni bir gerçekçilik oluşmaya başlamıştır.<sup>51</sup>

Rönesans ve sonrasında gerçeğe bakış açısında şöyle temel farklılıklar gözlemlenmektedir: Rönesans’da sanat, gerçeğin illüzyonunu yansıtmaktayken, yeniden eski çağlarda olduğu gibi gerçeğin kendisini vermeye başlamıştır. Fakat bu gerçek, gizli güçlerin gölgesinde değil; insanın, hatta toplumun yarattığı gerçektir. Bu gerçeğin sanat eserlerinde yansıtılması için, Tanrılar’ın hayatın merkezinde yaşadığı çağın kapanması, insanın kendini ve dışındaki dünyayı araştırması ve tanınması gerekmiştir. Bu gelişmeden sonra sanatın ulaştığı gerçeklik, seyirciden Tanrısal güçlerle bağ kurmasını beklemeksizin, salt toplumun yaşantısını gözleme yoluyla yaratıcı güçlerle ilişki kurmaya zorlamıştır.<sup>52</sup>

Dünyanın her döneminde sanat, “iktidar” olarak adlandırılabilir yönetici sınıfın ülküsel çıkarlarına hizmet etmiştir. Kapital, her koşulda sanat dünyasının da merkezine yerleşmiştir. Sanatçılar ve sanat eserleri, yönetici sınıfa bir biçimde hizmet etmektedirler. Aslında açık bir biçimde dünyayı mülk ve alışveriş merkezli bir anlayışa sürükleyen sanat anlayışı, en iyi anlatım biçimini yağlı boya resimde bulmuştur. Böylelikle kapital de , yağlı boya resimler aracılığıyla toplumsal ilişkilerin anlatımında etkinlik kazanmıştır.

Resim sanatında ruh ve madde birbirinden ayrılmış, bütünüyle dışarıdan verilen bir görüntü sunmak amaçlanmıştır. Tüm gerçeklik, resmin içerdiği maddesel değerle ölçülmeye başlanmıştır. Yağlı boya, resim tekniği olarak da gerçekçidir. Kullanılan bu boya ve kullanılış biçimi nedeniyle adeta gerçekmiş hissi yaratarak onlara dokunabileceğimiz izlenimini yaratır. İki boyutlu resim, bu teknikle renklerin doku ve sıcaklıklarını da yansıtarak nesnelere varlığını heykelin üç boyutlu etkisi gibi boyut kazandıran bir yanılsamaya izleyiciye

---

<sup>51</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.120.

<sup>52</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.181.

aktarır. Bu da nesnelere dokunma hissi yaratmak yoluyla sanatta gerçekliğe farklı bir boyut kazandırmıştır.<sup>53</sup>

Rönesans'a dair sanat anlayışında gerçeklik; sadece perspektif, renk ve doku gibi öğelerle değil; aynı zamanda formu oluşturan ışığın da etkisiyle yaratılmak istenmiştir. Nazan ve Mahzar İpşiroğlu, Rönesans sanatında yaygın bir biçimde kullanılan "ışık" tekniğini şu cümleyle açıklamışlardır: ***"Rönesans, formun değişmeyen yapısını göstermeye en elverişli ışığı arıyor ve dünyaya, buna göre saptanmış bir ışık altında bakıyordu."*** Bu anlamda Barok dönemle tamamen ters bir ışık anlayışı mevcuttur. Barok eserlerde; değişen, birden parlayıp hemen sönecekmiş izlenimi bırakan bir ışık altında her şeyi görmektedirler ve seyirciye her şeyi bütünüyle, açıkça göstermekten kaçınıp; düşünme, hayal gücünü işletme, öznel yorum yapma olanağı sağlamak istemişlerdir.<sup>54</sup>

John Berger'e göre, ***"Erken Rönesans katedral ya da kiliselerinde insan, duvarlardaki imgelerin yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır. İmgeler, yapının kendine özgü niteliğini böylesine tamamlar."***<sup>55</sup>

İç yaşamın birer kaydı olacak derecede gerçekliğe bağımlı olan kilise resimleri, Angelo Poliziano'ya göre; taklitçidir. Taklitler ve taklitçiler, sıkıcı ve bıktırıcıdır; taklit eden herkeste enerji, duygu ve kişilik eksikliği vardır. Taklitçilerin ürettiği hiçbir şey gerçek, sağlam ve verimli değildir. Gerçek deha, duyulmamış ve görülmemiş "yeni" eserler üretir. İcat eden, yeniliği kendi kendine yaratmalıdır.<sup>56</sup> Rönesans döneminde akademilerde yetişen sanatçılar, taklidin ötesine geçerek pek çok ustalık gerektiren detaylı eserler üretmişlerdir. Leonardo, bu tarife ve beklentiye uygun bir dehadır.

---

<sup>53</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, s.86-90.

<sup>54</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.134-135.

<sup>55</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, s.19.

<sup>56</sup> Levent Yılmaz, **Modern Zamanın Tarihi**, Türkçesi: M.Emin Özcan, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2010, s.92-94.

### 1.1.3.1. Leonardo da Vinci

15. yüzyılın sonlarına doğru ve 16.yüzyıl boyunca sanatta hiçbir şeyin şansa ve tesadüfe bırakılmadığı resimlerin çizildiği yeni bir sanat bilinci doğmuştur. Batı sanatında insanla doğa arasında “resim gerçeği” ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, yeni bir realite yaratmıştır.<sup>57</sup> Bilim ve anatomi, figürlerin ağırlıkta olduğu çizimler, denge, uyum ve kompozisyon, parça-bütün ilişkisi, resme konu olan figürlerin ifade güçleri, o döneme ait ressamların da çalışmaları sayesinde; resim sanatında etkilidir.

Floransa’da dönemin önemli ressam ve heykeltıraşı olan Andrea del Verrocchio’nun çırağı olarak işe başlayan Leonardo da Vinci, bu atölyede Rönesans’ın bilimsel, düşünsel ve sanatsal öğretilerinin tümü hakkında bilgi sahibi olmuştur. Bitkileri, sık rastlanmayan hayvanları anatomik açıdan yakından incelemiş, perspektif, optik ve boyaların kullanımı gibi teknik bilgilerle sanat anlayışını donatmıştır. “Deha” düzeyindeki yeteneği, onun sanatsal üretimler dışında pek çok konuda merakla derinlemesine araştırma ve deney yapmaya itmiştir. Kadavralardan cenine, dalgaların hareketlerinden kuşların kanatlarına, seslerin armonisinden mekanik aletlere dek uzanan geniş ve birbirinden çok farklı alanlarda buluşları vardır. Hatta Galileo’nun “Kopernik kuramı”nı ondan çok daha önce keşfetmiş olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, fotoğraf makinesinin icadına yönelik buluşların temelini attığını öğrenmek hiç de şaşırtıcı olmamıştır.

Dönemi içerisinde bunca donanıma sahipken notlarını ve teknik araştırmalarını içeren çizimlerini yayınlamadığından bu bilgilerin çoğu yıllarca sonra ortaya çıkmıştır. Leonardo’nun solak oluşu ve sağdan sola doğru yazmaya alışkın olması nedeniyle defterleri, ancak bir ayna yardımıyla okunabilirdi. Bunun nedeninin özellikle gizlemek için mi, kilise tarafından dışlanma korkusundan mı yoksa sadece kendi merakından yaptığı araştırmalar olduğu için önemsemediğinden mi olduğu hala merak konusudur. Leonardo’nun bunca

---

<sup>57</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.78.

bilimsel araştırma yapması belki de bir yanıyla soyluya yakışmayan sanatsal faaliyetlerin aslında bir bilim olduğunu kanıtlamak ve sanatı bilimsel ölçütlere dayandırma isteğinden kaynaklanmaktadır.<sup>58</sup>

Leonardo da Vinci, resmin temel ilkeleri üzerine yeni söylemlerle eserlerini üretirken, doğanın körü körüne kopya edilmesine karşı çıkmakta; biçimi ve anlamı bir bütün olarak düşünmektedir. İnsanı ve doğayı tanımanın bir yolu olarak gördüğü resim sanatını; “doğanın meşru çocuğu” olarak tanımlamaktadır. Anatomi ve ışık, onun için resim sanatının vazgeçilmez iki temel unsurudur ve bunları gerçekliği ortaya koymakta kullanılacak araçlar olarak görmektedir.<sup>59</sup> Özellikle “Son Akşam Yemeği” tablosundaki olağanüstü gerçekçilik yanılsaması izleyicileri hayrete düşürmüştür. Bu tasvir, Rönesans gerçekçiliğine dair en önemli eserlerin başında gelmektedir.



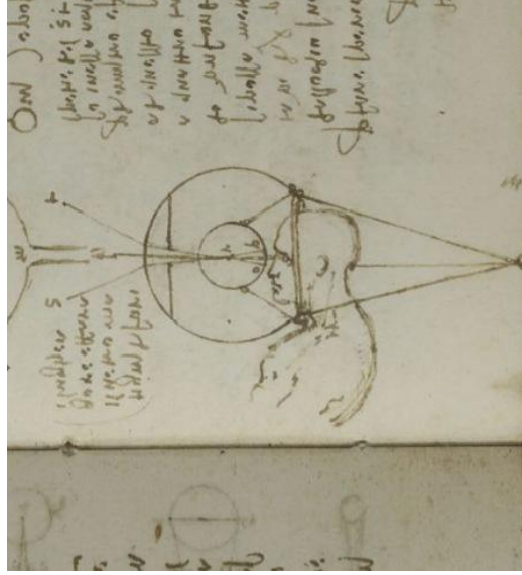
**Resim 6:** Leonardo Da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1495-1508

Leonardo'nun yüzyıllar sonra asıl “gerçek”i ele geçiren teknik buluş olarak adlandırılacak fotoğrafın temeli olan taşınabilir *camera obscura*'yı, kendi çizimlerinde yardımcı bir araç olarak hiç kullanmamış olmasına rağmen 15. yüzyılda icat ettiğini bilmekteyiz. Nesnelere üzerinden yansıyan ışığın gözde oluşturduğu görüntü fikrinden yola çıkarak, karanlık bir odada delikten içeri sızan ışığın karşı duvara aynı renk ve biçimde birebir ve ters yansıdığını keşfeden O'dur. Görüntünün ters oluşumuna karşın deliğin önüne yarı şeffaf bir

<sup>58</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 291-296.

<sup>59</sup> İsmet Yazıcı, **Kitle İletişiminde İmaj**, İstanbul: Bilim Yayınları, 1. Basım, 1997, s.69-70.

kağıt koyarak yatayda düzeltmeyi başarmış ve sadece dikey tersliğe çözüm getirememiştir.<sup>60</sup> Aşağıda, Leonardo da Vinci'nin 1508 yılında eskiz defterine yaptığı *camera obscura* çizimi görülmektedir:



**Resim 7:** Leonardo da Vinci, Camera Obscura Çizimi, 1508

Aynı zamanda resimde gölge ve ışığı, ilk kez Leonardo farklı bir biçimde kullanmıştır. Nesnelere yanlarından sararak konturları yumuşatarak hava tabakası içinde gösterme tekniğini Giorgione, Bellini gibi Venedikli ressamlar başta olmak üzere pek çok usta sanatçı ondan öğrenmiştir.<sup>61</sup>

### 1.1.3.2. Dürer

Eskizlerinden de anlaşılacağı gibi, çağının en önemli ressamlarından biri olan Dürer, doğanın karşısına geçip büyük bir sabır ve sadakitle onu kopyalamayı amaçlamıştır. Bu, Jan Van Eyck'in kuzeyin sanatçılarına verilen bir tavsiyeyken; bütün sanatçılar bunu bir ilke olarak benimseyip tuvallerinde denemişlerdir. Ancak ne yazık ki hiçbiri Dürer kadar başarılı olamamıştır. Çünkü Dürer, sadece güzel bir doğa resmi yapmayı amaçlamamakta; doğayı

<sup>60</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.56-57.

<sup>61</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.84.



mükemmel bir şekilde taklit edebilmek için üstün bir çaba göstermektedir. Asıl amacı resimlerinde ve diğer yaratılarında resimleyeceği kutsal öyküleri mümkün olduğunca inandırıcı bir biçimde betimlemek olmuştur. Bu sınırlı alan içine gerçek dünyayı hapsetmek için, ayrıntılar üzerinde özenle çalışmıştır.<sup>62</sup>

Dürer'in havarileri ideal figürler olsa da, "ideal insan" anlayışı İtalyanlarınkı gibi "kusursuz" bir bakış açısıyla estetik resmetme zorunluluğundan farklıdır. Dürer havari figürlerinde güçlü kişileri dahi, her birinin kendine özgü bir kişiliği olan belli karakter tipleri yaratarak aktarmaktadır. İtalyan sanatında gördüğümüz insanüstü bir soyun örneklerini yansıtmaktan ziyade, bu dünyada rastlayabileceğimiz üstün insanları bize göstermeyi amaçlamıştır.<sup>63</sup>

İpşiroğlu, onun resim anlayışını şu cümlelerle tanımlar:

*"İtalyanların silmeye çalıştıkları bireysel özellikleri Dürer bir bir belirtmiştir. Bu resimde her çizgi, yaşanmış gerçek hayatın izi olarak değerlendiriliyor, özellikle alın, boyun çizgilerinde bu gerçekçi anlatım, hayatı olduğu gibi verme çabası son aşamasına ulaşıyor. Gerçi İtalyan ustalarının elinden çıkan portrelerde de yüzün belli bir ifadesi vardı. Fakat orada anlam, estetik kaygılarla verilen dış görünüşün sınırları içinde kalıyordu. Buradaysa ifadeyi verebilmek için her türlü estetik değer bir yana itiliyor. Kısaca bir yanda kendi kendine yeten bir biçimcilik, öte yanda biçimle yetinmeyen bir ifadecilik karşısındayız."*<sup>64</sup>

İfade gerçekçiliğine usta olan Dürer'in annesinin portresi, sanat tarihinde dinsel konuların dışında önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Bu resim, aslında Kuzey'deki sanatçıların yeni bakış açılarını, İtalya'da sanatın dinin gölgesinden sıyrılmış olmasının etkisiyle artık dinsel duygulardan sıyrılmaya başladığını ve çevrelerinde olup biten her şeye bakmaya ve resmetmeye başladıklarını göstermektedir.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.345-347.

<sup>63</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.98.

<sup>64</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.99.

<sup>65</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.96.



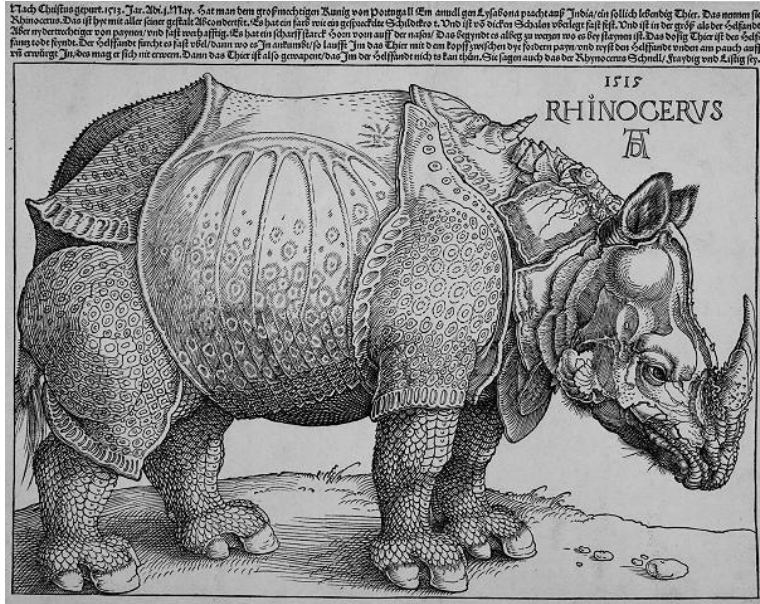
**Resim 8:** Albrecht Dürer, Dürer'in Annesinin Portresi, 1514

15. yüzyılda coğrafi keşiflerin başlamasıyla özellikle Avrupalıların, diğer ülkelerin yaşantıları, kültürleri, giyim tarzları, mimarileri..vb yaşam koşullarına karşı oluşan merak gün geçtikçe artmış ancak görsel herhangi bir veri olmadığından hayal güçleriyle bunlara ilişkin görüntüleri tasavvur edebilmişlerdir. Matbaanın icadıyla, 13. yüzyılın ünlü tüccarlarından olan gezgin Marco Polo'nun seyahatnamesi 15.yüzyılda yaşamış olan Alman ressam ve grafik sanatçısı Albrecht Dürer tarafından okunabilmiştir. Uzakdoğunun egzotik bilinmezliği, sanatçılar başta olmak üzere Avrupalı pek çok insanda merak uyandırmaktadır. Marco Polo'nun seyahatnamesi ise bu bilinmezlikteki merak edilen pek çok hayvanı, insanları ve yaşam biçimlerini anlatmıştır.

1515 yılında, deniz yoluyla Avrupa'ya getirtilen ilk gergedanın resmini Valentine Ferdinand çizmiş olsa da günümüzde bu çizime ulaşmak ne yazık ki mümkün değildir. Ancak sonradan bir baş yapıt haline dönüşecek "Gergedan" resmi için Dürer, bu çizimi bir referans olarak kabul etmiştir. Bununla birlikte

elbette Tüm Avrupa'nın Doğu'daki bilinmez yaşamla ilgili içinde taşıdığı merak, hayal gücü ve sanatçıya ait sonsuz bir yaratıcılık da söz konusu olmuştur.

Ancak Dürer'in "Gergedan" resmi yaratıcı olmasına karşın "doğru" ya da "gerçek" olarak nitelendirilemez. Vücudunu kaplayan balık pulları, zırhı, sırtındaki ikinci boynuz, kaplumbağanın kabuğuna benzeyen sert kılıf gibi pek çok detay gergedanı henüz görmeden resmetmiş olan Dürer için yanlış yaratılardır. Ancak pek çok yerde gergedanı tarif etmek üzere kullanılan ve gerçek olarak kabul edilip yaygınlaşan bir resim haline dönüşmüştür.<sup>66</sup>



Resim 9: Albrecht Dürer, *Gergedan*, 1515

O dönemde elbette bu resmin yanlış olduğunu ancak gerçek bir gergedan görenler bilebilirdi. Belki de fotoğraf makinesi icat edilmiş olsaydı, Dürer birebir "gerçek" gergedan görüntüsünden hareketle daha gerçek ya da doğru bir gergedan resmedebilirdi. Ancak Avrupalıların fotoğraf makinelerini alıp uzakdoğuyu keşfe gitmeleri, ilk seyahat fotoğraflarını çekmeleri ve "gerçek" olanı ülkelerine göstermeleri için üç yüzyıldan fazla beklemek gerekecekti.

<sup>66</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, 2010, s.188-190.

## 1.2. Endüstri Devriminin Resim ve Fotoğraf Sanatının Gelişimine Etkisi

*“Gelip geçici bir moda olarak fotoğrafçılık, şu yeni bisikletçilik çılgınlığı sayesinde artık son günlerini yaşıyor.”*

*Alfred Stieglitz, 1897*

Endüstri devrimi gerçekleşmeden ve fabrikalarda üretim başlamadan önce sanayi, köylülerin evlerinde yürütülmektedir. Eskiden mallar, ticari bir biçimde satılmak için değil, kendi evlerinin ihtiyaçlarını karşılamak için köylüler tarafından üretilirken; sanayi devrimiyle birlikte profesyonel ustalar tarafından üretim sürdürülmüştür. Günümüzde ise; sanayide çalışan işçiler hammadde ve araçlara sahip değildir artık; ürünü değil iş güçlerini satmaktadırlar.<sup>67</sup>

Endüstrileşmenin en yaygın biçimde görüldüğü ve adeta patlamanın yaşandığı dönem olarak 19. ve 20. yüzyıllar öngörülebilir. Ancak daha önce küçük ve dağınık aile işletmesi düzeyindeki atölyelerde çalışan insanların tarım, imalat ve ticaret arasında bölünmüş bir biçimde çalışmakta olduğu bilinirken 17. ve 18. yüzyıllarda bu küçük ölçekli imalathanelerin kitlesel ölçekte büyüdüğü söylenebilir.<sup>68</sup>

19.yy, Avrupa'nın sömürgeci tavrını hızlandırmasına ve tek bir birim olma yolunda gelişimini sürdürerek egemenliğini kurmasına ve endüstrileşmenin de etkisiyle emperyalizmin ortaya çıkmasına neden olduğu yüzyıldır. Bu yıllarda ortaya konan yeni buluşlarla, Avrupa devletlerinin ekonomik refahı yükselmiştir. 18.yy'ın sonuna dek ticaret, küçük el sanatları ve tarıma dayalı bir yaşam süren Avrupa halkı, asıl güç soyluların ve Kilise'nin elinde olduğu için siyasal güç de bu aristokratik kesimin tekelindeydi. Ancak bu süreçte ekonomik

---

<sup>67</sup> Leo Huberman, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Türkçesi: Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Basım, 2007, s.66-68.

<sup>68</sup> Charles Tilly, **Avrupa'da Devrimler 1492-1992**, Türkçesi: Özden Arıkan, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1. Basım, 1995, s.51.

yapının değişmesiyle; buhar gücüyle çalışan makinenin makineleşmiş sanayiye doğurmasıyla Avrupa'daki sermaye birikiminin artmasına neden olmuştur.

Endüstri Devriminin ilk aşamasında; demir ve kömürün enerji kaynağı ve hammadde olarak kullanımıyla makine kullanımı yaygınlaşmıştır ve büyük fabrikalar kurulmuştur. Böylelikle, Avrupa'nın tarımla yaşamını sürdüren nüfusu, artık fabrikalarda çalışarak geçimini sürdürmeye başlamıştır. Kömür, ekonominin her alanında temel güç kaynağıdır. Endüstri devriminin temelini oluşturan üç temel hammadde; buhar, kömür ve demirin birleşimiyle “demiryolu çağı” başlamıştır. Demiryolu üzerinden bu hammaddelerin de yaygın hale getirilmesiyle Avrupa'da kömürle çalışan makinelerin bulunduğu fabrikalar büyümüş ve yaygınlaşmıştır.

1870'lerde sanayi devrimi farklı bir boyut kazanmıştır. Bireysel çalışmalarla ortaya konan buluşlar artık devletin de desteğiyle zengin kuruluşların eline geçmiş; doğal kaynaklar ve bilim mal üretimi yapmaya başlamışlardır. Bu süreçte kömür, demir ve buhar gibi hammaddelere elektrik, çelik, petrol ve kimyasal maddeler eklenmiştir. Bu birleşim sonucu günümüzde hala kullanılmakta olan çoğu araç; telefon, gramofon, lamba, bisiklet, telsiz, motor, mikروفon, daktilo, bisiklet, araba lastiğı, gazete kağıdı..vb üretilmiştir. Demiryolu, o yıllarda bu icatları etkilemiş; Rusya gibi güçlü devletlerin oluşumunda önemli rol oynamıştır.<sup>69</sup>

Endüstri Devrimi'yle birlikte, sanat salt estetik güzelliklerden ibaret seyirlik birer görsel araç olmaktan çıkmış; sanatçıda farklı bir bilinç uyanmasını sağlayarak farklı bir gerçek olarak hayatın bir parçası haline dönüşmüştür. 20. yüzyılda sanatçı artık bu farklı gerçekliğin yaratıcısına dönüşmüştür. Sanatçı ile doğanın arasına giren bu teknik gelişim dünyayı bambaşka bir gözle görüp geleceğe “yeni dünyalar” içeren sanat eserleri üretmesini sağlamıştır. Sanatçının doğası, insanlar ve sanatçılar için henüz keşfedilmiş bir malzeme; fabrikalar, tüketim ve üretim araçları, insanların yeni yaşam alanları olan konutlar,

---

<sup>69</sup> Oral Sander, **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, Ankara: İmge Kitabevi, 15. Basım, 2006, s.208-213.

alışverişin yeni merkezleri olan marketler ve çalışma alanları olan bürolar, insanların yarattığı yeni, farklı ve yapay dünyalardır.

Picasso, bu sürecin etkilediği sanatçıların en önemli örneklerinden biridir. O'na göre; 20.yy sanatçısı “evrene düzen verecek olan insan”dır. Bu da o dönem sanatçısına farklı bir sorumluluk yüklemektedir. Rönesans'tan endüstri devrimine kadar geçen süreçte doğayı sanatla yansıtan sanatçı, sadece ürettiği sanat eserinden sorumluyken, endüstri devrimiyle birlikte sanatçı oluşmakta ve gelişmekte olan dünyanın da sorumlusu olmuştur. İnsanlığın geleceğini tehdit eden sorunlarına karşı duyarlı ve bu sorunların çözümü en etkin biçimde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Bu yeni dünya, yepyeni bir insanlık ve gelişmekte olan bir bakış açısı doğurmuş; bunların tamamı da bu çağın sanatçısına yepyeni sorumluluklar yüklemiştir.<sup>70</sup>

Sanat anlayışıyla eş zamanlı olarak pek çok yeni araç icat edilmiştir. Bunların içinde sanatsal bağlamda en önemlisi elbette fotoğraftır. Fotoğraf makinesi ve bisiklet aynı yıllarda, endüstri devriminin etkisiyle teknolojinin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan yeni icatlardandır. 1900'lerin başlarında herkes bisiklete biniyor, herkes fotoğraf çekiyordu. Nazif Topçuoğlu'na göre; ***“Fotoğraf makinesi hobicilerin oynacağı olduğu kadar, zamanın en güvenilen bir ölçü ve kayıt aleti olarak da benimsenmiştir. Bisikletin icadının ise, “hareketli görme” yi sağlayarak, alışlagelen durağan tek-nokta-perspektif anlayışının sarsılmasında payı olmuştur.”***<sup>71</sup>

Endüstri devrimi, 19.yy'ın pek çok icadının oluşumuna neden olmuştur. Fotoğraf makinesinin de dahil olduğu tüm bu araçlar, ilk formlarına bu yüzyılda ulaşmıştır. Sadece radyo ve uçak, formlarının oluşumuna rağmen asıl gelişimlerini 20.yy'ın başlarında tamamlamışlardır. Bu çağda bedensel güçle üretimin yerini makineler almıştır. Bu da üretilen malların standartlaşmasına yol açmıştır. Bunun yanında endüstri devriminin neden olduğu bir başka sonuç da

---

<sup>70</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.191.

<sup>71</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, 2010, s.168.

batının zenginliğini ve nüfus artışını arttırmış olmasıdır.<sup>72</sup> Bu önemli toplumsal sonuçların yanında sanatsal açıdan asıl önemli gelişme, elbette fotoğraf makinesinin icat edilmiş ve KODAK'ın girişimiyle yaygınlaşmaya başlamış olmasıydı.



**Fotoğraf 2:** Kodak Reklam Afişi, 1888

“You press the button, we do the rest.”

(“Siz deklanşöre basın, gerisini biz hallederiz.”)

Fotoğrafın endüstrileşmesi, toplum tarafından çok çabuk kabullenilmesine neden olmuştur. Günden güne yaygınlaşan fotoğraf, artık sadece çok zengin ailelerin evinde değil, çevremizi saran her hangi bir yerde olabilirlerdi. Bir ailenin evinde ya da bir polis merkezinde rastlanabilirdi. Artık bir çok belgenin üzerine “kanıt” olarak kullanılmaktaydı. İnsanları bilgilendirirler; pek çok gazetede yer alan fotoğraflar sayesinde okuma yazma bilmeyen bir insan bile bilgilendirilebilmekteydi. Susan Sontag’a göre; **“Bilgilendirme kavramının yeni bir anlamı fotografik görüntü çerçevesinde**

---

<sup>72</sup> William H. McNeill, **Dünya Tarihi**, Türkçesi: Alaeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi, 14. Basım, 2008, s.591-598.

*yapılanmıştır. Fotoğraf, zamanın olduğu kadar boşluğun da bir dilimidir. Fotoğraf makinesi, gerçekliği atomik, başa çıkılabilir ve opak hale getirir.”<sup>73</sup>*

Günümüzde aslında endüstri devriminin son zamanlarını yaşamakta olduğumuz söylenebilir. Endüstri devrimi bugün yerini elektronik teknolojinin egemen olduğu bir başka devrime bırakmaktadır. Makinelerin hakimiyetinin yerini otomasyon sistemleri almaya başlamıştır.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2.Basım, 1999, s.38-39.

<sup>74</sup> Ken Baynes, *Toplumda Sanat*, s.175.



### 1.3. Fotoğraf ve Gerçeklik

#### 1.3.1. Teknik Bir Buluş Olarak Fotoğrafın Işıkla Görüntü Yaratma Çalışmaları

“Dünyanın yaşamından birkaç dakika geçiyor. Onu olduğu gibi resmedin.”

Cézanne

##### 1.3.1.1. Camera Obscura

Fotoğrafın temellerinin atıldığı ilk yıllar 17. yüzyıl içerisinde yer almakta olsa da, Aristoteles M.Ö. 4. yüzyıl gibi çok eski bir tarihte göze zarar vermeden güneş tutulmasını izlemeye yarayacak bir yöntemden bahsetmiştir. Aslında fotoğrafın temelini oluşturan basit optik prensip onun şu cümlesinde gizlidir: “Metal bir plaka üstüne küçük bir delik açarak güneşe tutarsanız, güneşin iz düşümü delikten geçip yere düşer.”<sup>75</sup>

Nesnelerin alt ve üst noktalarından yansıyarak düz biçimde ilerleyen ışık dalgaları, ışık geçirmeyen bir yüzeye karşılaşıncaya, bu yüzeye çarparak yansır ve yönünü değiştirerek ilerler. Eğer ışık geçirmeyen yüzey üzerinde bir delik varsa, nesnenin alt ve üst noktalarından geçerek ilerlemekte olan ışık dalgaları bu delikte birleşir, deliği geçtikten sonra ayrılarak ilerlemeye devam eder. Başka bir anlatımla; nesneden yansımakta olan ışık dalgaları, karanlık kutu yüzeyi üzerindeki iğne deliğinde toplanır, karanlık kutunun (camera obscura) içinde girer. Kutunun yüzüne çarptığı yerde nesnenin görüntüsü, alt-üst ve sağ-sol olmak üzere ters biçimde oluşmuş olur.<sup>76</sup>

Yüzyıllar sonra bulunan ve adı *camera obscura* olarak belirlenen, ancak Aristoteles’in M.Ö. 4. yüzyılda düşünmüş olduğu bu yöntemden tarihte ilk söz eden kişi, M.Ö. 5. yüzyılda Mo Ti adlı Çinli filozoftur. Mo Ti, temel optik

---

<sup>75</sup> Alberto Modiano, **Fotoğraf Tarihine Giriş**, Antalya: Art Studio Yayıncılık, 1. Basım, 2007, s.11.

<sup>76</sup> Levend Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1. Basım, 2008, s.53.

kurallara değinerek bu aygıttan *Toplanma Yeri* ya da *Kapalı Değerli Oda* olarak bahsetmiştir.

Aristoteles ve Mo Ti'nin eserlerinde henüz açıkça tanımlanamayan görüntünün oluşumu İbnü'l-Heysem'in 10. yüzyılda yazmış olduğu *Kitab el-Menazır* isimli eserinde rastlamak mümkündür. İbnü'l-Heysem'in ışığın doğrusal yansımasının göstermek amacıyla mumları kullanarak yapmış olduğu deney, bu yapıtta da ele alınmış, karanlık kutunun (camera obscura) çalışma sistemi açıklanmıştır. O'na göre görüntü üzerinde belirleyici olan etmenler, nesnenin ve kutudaki deliğin çaplarıyla görüntünün oluştuğu yüzeyin deliği ve deliğin bu nesneye olan uzaklığıdır.<sup>77</sup>

Ancak camera obscurayı ilk uygulayanın kim olduğu konusunda tartışmalı görüşler bulunmaktadır. Bunların ilki, Bacon'ın 13.yy'da Camera Obscura'yı keşfettiği yönünde olsa da, akademisyenler, Bacon'ın Camera Obscura'ya benzer bir aleti güneş tutulmalarını gözlemede kullandığı görüşünü taşımaktadır. Ayna ve mercek kullanarak yüzey üzerinde görüntüleri yansıtmakla ilgili deney yaptığından halk arasında sihirbaz olduğuna yönelik söylentiler çıkmıştır.

Leonardo Da Vinci tarafından 15.yy'da tanımlanmış olan taşınabilir Camera Obscura, bir kaç asırdır sanatçılar tarafından görüntüleri daha doğru çizmek için kullanılmaktaydı.<sup>78</sup> Da Vinci, nesnelere yansıyan ışığın, insan gözünde birleşerek gözün içinde görüntüyü oluşturduğu ilkesinden yola çıkmıştır. Buna göre, aydınlatılmış bir nesneden yansıyan ışığın, karanlık bir odanın duvarındaki delikten içeri girdiğinde, nesnenin görüntüsünün odanın içinde deliğe yakın bir yere konmuş olan beyaz bir kağıt üzerinde görülebilmektedir. Kağıt üzerindeki görüntünün nesneye oranla daha küçük ve

---

<sup>77</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s. 54.

<sup>78</sup> Mehmet Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, İstanbul: Gendaş Kültür Yayıncılık, 1.Basım, 1999, s. 19.

kesişme noktası nedeniyle görüntünün ters olmasına karşın, kağıt üzerine yansıtılan nesnenin özgün biçimi ve renkleri değişmemektedir.<sup>79</sup>

Henüz çözümü bulunamayan tamamen ters oluşan görüntü için de Leonardo da Vinci bir saptama yapmıştır. Görüntünün sağ-sol tersliğini ortadan kaldıran bu saptamaya göre; delikten giren ışık, karşı duvarda görüntüyü oluşturmadan, karanlık kutunun içinde deliğe yakın bir yere yarı şeffaf bir kağıt konularak bu kağıdın arkasından bakıldığında ortaya çıkacak olan görüntü alt-üst ters olarak belirecektir. Leonardo, karanlık kutunun gelişimiyle böylesine ilgilenmiş olmasına rağmen, çizimlerinde bu aygıttan yararlanmamıştır.<sup>80</sup>

Leonardo Da Vinci'nin çalışmalarından yarım asır sonra, 1558 yılında yazar Giovanni Battista della Porta, *Doğal Sihirler IV* adlı kitabının dördüncü bölümünde Camera Obscura'dan şu şekilde söz etmiştir: “Kendi renkleriyle veya güneşle dışarıda aydınlanmış şeylerin karanlıkta algılanabilme yolu. Bu yol, herhangi bir objenin görüntüsünün kurşun kalemle çizilip, boyanması sanatını, bu konuda pek bir bilgiye sahip olmayan insanlar için de olanaklı hale getirecektir.”<sup>81</sup>

Aynı yıllarda, karanlık kutu için önemli bir teknik gelişme olmuştur. Karanlık kutuya ışık girmesini sağlayan deliğin yerine camdan yapılmış bir mercek yerleştirilmiştir. Bu mercek sayesinde, ışık karanlık kutuya daha geniş bir açıklıktan girebilmiş, görüntünün keskinliği, netliği, parlaklığı artmıştır. Böylelikle, ressamlar çizim yapmak için de camera obscura'yı kullanmaya başlamışlardır. Eşzamanlı olarak Daniele Barbaro tarafından mercek ve diyafram konusunda da çok önemli saptamalar yapılmıştır.<sup>82</sup>

11. yüzyıl boyunca Arap bilim adamları ve filozoflar çadırdan oluşan Camera Obscura üzerinde çalışmış olsalar da, 1620 yılında bir tarlaya koyduğu siyah çadırda aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek

---

<sup>79</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s. 56.

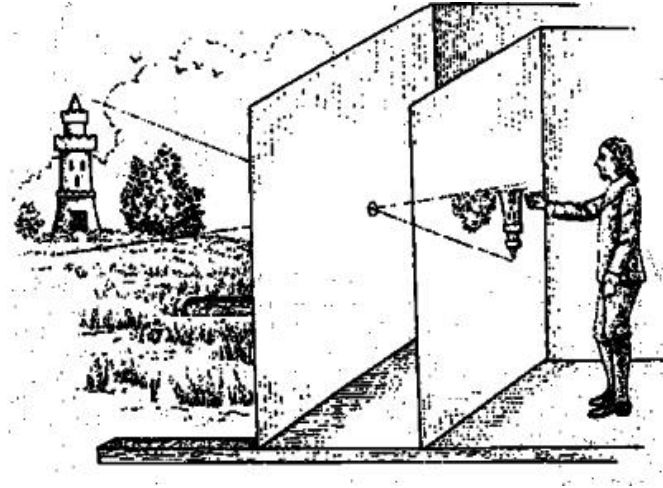
<sup>80</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s. 57.

<sup>81</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, s. 13.

<sup>82</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s. 57.

çizimlerini yapan Johannes Kepler'dir.<sup>83</sup> Kepler'in aynalarla yansımanın fizik ve matematik kurallarını kullanarak oluşturduğu ve daha sonra adını "Camera Obscura" (Karanlık Oda) koyacağı bu sistem, 1657 yılında Kaspar Shott tarafından elde taşınacak kadar küçük biçimde oluşturulmuştur.

Gerçek yaşamı en doğru şekilde yansımayı başarabilen İtalyanların en iyi ressamı bile bu aletten yararlanmışlardır. Athanasius Kircher, karanlık kutuyu en yaygın şekilde tanıtan resmi yapmıştır.<sup>84</sup> Dr. Robert Leggat'a göre, astronomlar ve doğa bilimcilerin teleskop ve mikroskoptan yararlandıkları gibi, ressamlar da Camera Obscura'dan aynı biçimde yararlanmalıdırlar. O'na göre, bu enstrumanlar doğanın anlaşılması ve yansıtılmasına aynı oranda katkı sağlamaktadır.<sup>85</sup>



Resim 10: Camera Obscura

Bu sırada İngiltere'de Robert Boyle, Camera Obscura'ya yerleştirdiği saydam yağlı kağıttan bir yüzey üzerine görüntü düşürmeyi başarmış, Alman bilim adamı Johann Sturn'e ilham vermiştir. Sturn, modern fotoğraf

<sup>83</sup> Engin Çizgen, **Türkiye'de Fotoğraf**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Basım, 1994, s.10.

<sup>84</sup> Kılıç *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.57.

Bu resim, "Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı" isimli kitabında yer almaktadır.

<sup>85</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, s.15.

makinelere ayna sistemlerini andıran, merceklerle 45 derecelik açı oluşturan bir ayna ile görüntüyü alttan yağlı kağıda yansıtabilmiştir. Böylelikle fotoğrafın mekanik ve optik makine düzlemleri oluşmaya başlamıştır.<sup>86</sup>

1685 yılında keşiş Johann Zahn, bugün objektif olarak adlandırılmakta olan kısa ve uzun odaklı mercek sistemini karanlık kutuya uyarlamıştır. Bu sistemle, uzaktan geniş bir peyzajın veya yakından bir nesnenin ya da portrenin görüntülenebilmesi sağlanmıştır. Böylece karanlık kutu, iç ve dış mekanlarda kolaylıkla kullanılabilmiştir. Eskiden gözle resmedilen görüntü, artık optiğin oluşturduğu görüntünün yansımalarından yola çıkılarak resmedilmeye başlanmıştır. Bu da görüntünün oluşumunda belirleyici olan ışığın yanı sıra optiğin de belirleyici olmasına neden olmuştur.

Levent Kılıç'a göre; karanlık kutu için "yüzey üzerinde görüntü üreten aygıt" denilebilir. Karanlık kutu, temel öğeleri olan ışık sızdırmayan kutu, ışığın geçtiği açıklık (mercek) ve görüntünün oluştuğu yüzeyin toplamıyla ışığın büründüğü yeni bir teknoloji olarak da tanımlanabilir.

Karanlık kutu üç farklı alanda kullanılmıştır:

1. Ünlü ressamlar tarafından resim çalışmalarında kullanılmıştır.
2. Bilimsel çalışmalarda, eğitim ve eğlence amaçlı gösterilerde kullanılmıştır.
3. Yüzey üzerindeki hayali görüntünün kalıcı olmasına yönelik çalışmalara yani fotoğrafın bulunmasına neden olmuştur.<sup>87</sup>

Sanatçıların istedikleri her yere taşıyabilecekleri kadar küçülen ve ışığı kontrol eden bir diyaframa dahi sahip olan Camera Obscura, 17. yüzyılda gelişimini tamamlamış olsa da fotoğrafın ortaya çıkması için optik görüntüyü kaydedebilecek niteliğe sahip bir alet ve kimyasal maddeler bir asır sonra keşfedilmiştir. Bu süre zarfında mercek de eşzamanlı olarak gelişimini sürdürmüştür.

---

<sup>86</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihinin Giriş*, s.16.

<sup>87</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.59-62.

Işıkla resmetmek her ne kadar ışığın sağladığı görüntünün bir yüzeyde kalıcı olmasını sağlamak demek olsa da, o yıllarda henüz görüntü ışıkla birlikte ortaya çıkmakta ancak ışık yok olunca da ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle gerçekliğinden söz etmek mümkün değildir, sadece gerçeğin hayali yansımasıdır.

Sophokles, M.Ö. 5. yüzyılda karartılmış bir oda içindeki ışığa duyarlı maddelerden söz etmiştir. Vitruvius, M.Ö. 1.yüzyılda sülügen tozu maddesinin güneş ışığı altında hızla siyahlaştığını belirtmiştir. Plinius ise 1. yüzyılda ilk kez yazılı olarak ışığa duyarlı gümüş tuzlarından bahsetmiştir. Modern kimyanın temellerini atan Geber isimli Arap simyacısının ardından İbn Hayyan, gümüşü çözerek kendi hazırladığı nitrik asitten gümüş nitrat elde etmiştir. Angelo Sala ise ilk kez 16. yüzyılda nitrat tozunun güneş ışığından etkileneceğini karardığını kitabında yazmıştır. Bu, ışığın pozlanarak renginin değişmesidir.<sup>88</sup>

Tüm bu kimyasal buluşların ardından, camera obscura'nın bulunuşundan yaklaşık bir yüzyıl sonra, 1725 yılında, Alman bir fizikçi olan Johann Heinrich Schulze, fosforla ilgili çalışmalar yaparken, ilk kez tebeşiri, içinde çözünmemiş gümüş bulunan nitrik asitle karıştırmıştır. Bir şişe içinde bulunan bu karışımın güneşe dönük yüzünün karardığını, güneş görmeyen tarafta ise beyaz karışımda bir değişim olmadığını görmüştür. Bu gözlem, o dönemde görüntünün sabitlenmesi konusunda yapılan çalışmaların hızlanmasına neden olan bir deneydir.<sup>89</sup> Schulze, ilk kez yüzey üzerinde pozlama yöntemiyle şekiller ve lekeler elde etmeyi başarmıştır.

Johann Heinrich Schulze'un bu deneyinin üzerinden çok geçmeden kimyacı Carl Wilhelm Scheele, gümüş tuzları içinde ışığa en duyarlı olanın gümüş klorür olduğunu belirlemiştir. Ayrıca pozlanan gümüş klorür karardıktan sonra amonyakla karıştırıldığında, oluşan renk değişiminin kalıcı olabileceğini saptamıştır.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.64.

<sup>89</sup> Çizgen, *Türkiye'de Fotoğraf*, s.11.

<sup>90</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.65.

1798 yılında Thomas Wedgwood, güneş ışığı altında bir deri parçasına sürdüğü gümüş nitratin üzerine, daha karışım nemli iken bir ağaç yaprağı yerleştirmiştir. Yaprığın damarları altında kalan yerler gün ışığından daha az etkilendiğinden açık renkli, yaprağın damarları dışında kalan bölüm ise koyu renkli bir görüntü olarak belirmiştir.<sup>91</sup> Yüzey üzerinde görüntüyü kaydetmeyi başarmış olsa da henüz kalıcı bir görüntü elde edilememiştir.

### 1.3.1.2. Camera Lucida

Karanlık odası bulunmayan ve yansıtıcı bir prizma olarak tanımlanabilecek Camera Lucida, 1807’de Dr. William Wollaston tarafından tasarlanmıştır. Camera Lucida, sanatçıların, prizmalı bir mercekten bakarak kağıda ve çizilecek nesnenin ya da kişinin silik bir görüntüsünü görerek doğru bir perspektifle çizim yapmalarına olanak tanımıştır.<sup>92</sup>

Roland Barthes’a göre fotoğrafı teknik kökeni nedeniyle Camera Obscura ile bir tutmak yanlıştır. O’na göre, fotoğraf ortaya çıkmadan önce kullanılmakta olan ve bir göz modelde, bir göz kağıtta, nesnenin çizilmesine olanak sağlayan bir aygıtın adı olan Camera Lucida “fotoğraf” kavramı yerine kullanılmalıdır. Çünkü, gözün bakış açısından “görüntünün özü, hiçbir içtenlik olmaksızın tümüyle dışarıda, ama yine de en içteki varlığın düşüncesinden daha ulaşılmaz ve gizemli olmaktır; göstergesiz, ama her olası anlamın derinliklerini çağırır biçimde; Deniz Perisi’nin çekiciliğini ve büyüsunü oluşturan o varlık olarak yokluğa sahip, örtülü ama apaçık olan”dır.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Çizgen, *Türkiye’de Fotoğraf*, s.12.

<sup>92</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihinine Giriş*, s.17.

<sup>93</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1.Basım, 2000, s.127.



**Resim 11:** Camera Lucida

O yıllarda bir çok kişi tarafından Camera Lucida ve Camera Obscura kullanarak yapılan resimler değerli birer sanat eseri olarak görülmemiştir. Ancak hangi cihaz, makine ya da düzenek aracılığıyla elde edilirse edilsin görüntünün iini doldurmak iini yine de sanatsal yetenek gerekmektedir.

### **1.3.2. 1839 Yılına Yaklaşırken Bilim Adamlarının İcatları**

#### **1.3.2.1. Joseph Nicéphore Niépce ve Heliogravure**

Daguerre'in dagerotipi geliştirmesine kadar geçen süreçte, Niépce (1765-1833), ilk fotoğraf örneğini ortaya koyabilmek için uğraş ve deneylerini srdrmştir. O'nun yaşadığı yıllarda, taş baskıyla yapılan çoğaltma tekniği; lithography çok yaygındır. Niépce litograf olarak, öncelikle bu mekanik çoğaltma tekniğiyle çok ilgilenmiştir. Ancak o dönem baskının kalitesi, doğrudan taşı çizen kişinin yeteneğine bağlı olduğundan, çizerek resmetmek yerine yeni bir resmetme yöntemi bulma yoluna gitmiştir. Bu sorunu ortadan kaldırmak için çalışmalarında özellikle taş yüzeyine çizim yapmadan desen ve resimleri aktarmak ile yüzey olarak taştan daha hafif bir malzeme kullanabilmek üzerine yoğunlaşmıştır. 1797 yılında ise Paris'te açılan bir sergide Giles Louis



Creiten'in ortaya koymuş olduğu "Physionotrace"<sup>94</sup> adlı teknikle elde ettiği 600 kadar silüet sergilenmiştir.

Silüet<sup>95</sup>, gerçek yaratıcısının kim olduğu bilinmeyen ve XIV.Louis döneminin maliye bakanının soyadını alan profil figürleridir. 18. yüzyılda doğmuştur. Daha çok saray baloları ve panayırarda üretilen silüetler, parlak siyah kağıtların içleri kesilerek ortaya çıkarılmaktadır. Hızlıca yapılması ve fiyatının çok düşük olması nedeniyle halk tarafından çok çabuk benimsenmiştir. Tekniği nedeniyle büyük bir sanayi dalının oluşmasına yol açmasa da Fransa'da 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan fizyonotras (silüet ve gravür tekniğinin birleşimi olan bir sanat dalı) tekniğinin doğmasını sağlamıştır.

1813 yılında, Wedgwood yöntemini kullanarak, gümüş klorürle kapladığı taşların üzerine, mumyalayarak sağlamlaştırdığı gravürleri koymuş ve güneş ışığıyla pozlamıştır. Daha sonra uygun bir çözeltiyle, ışık almayan yerlerde kalan, bu nedenle çözünürlüğü koruyan verniği çözümlenmiştir. O'nu Wedgwood'dan ayıran özellikler; artık bu yöntemi mekanik bir çoğaltma aracı haline dönüştürmenin yanı sıra, hafif levhaların üzerine çizimlerin elle değil pozlama yoluyla aktarılabilmesini sağlamış olmasıdır.

Niépcé, litography yöntemlerinden edindiği deneyimlerden yararlanmış; baskının litograf aşamasında kopyaların üzerine kazınmış düz bir taş kullanmıştır. Bir çizimin litografını elde etmek için de önce çizimin bu taş üzerine ters olarak kopyalanması gerektiğinin ayırdına varmıştır.<sup>96</sup> Bu nedenle de Wedgwood yöntemini karanlık kutu ile birleştirme yoluna gitmiştir.

Bu deneylerle yapılan baskıların üzerinden çok uzun zaman geçmeden, 1816 yılında Niépce, Camera Obscura kullanarak elde etmiş olduğu görüntüyü, yüzeyine gümüş klorür sürerek ışığa duyarlı duruma getirdiği bir kağıt üzerinde

---

<sup>94</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, s.21.

\* "Physionotrace", detayları gösteren profilleri çizme tekniğidir. Giles Louis Creiten tarafından 1786'da ortaya konan, o dönem için yeni sayılan bir tekniktir.

<sup>95</sup> Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1.Basım, 2006, s.14.

<sup>96</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, s.22.

sabitlemeyi başarmıştır. Ancak kısmen sabitleyebilmiş olduğu bu negatif görüntüden pozitif kopya almayı başaramamıştır.

Bunun üzerine, ışığa karşı çeşitli maddeleri denemiş olduğundan ışığa tutulduğunda sertleşme özelliği olduğunu bildiği “Bitumen”<sup>97</sup> adlı maddeyi kullanarak asfaltı lavanta yağında çözmüş ve bu karışımı kurşun bir levhanın üzerine kaplamıştır. Yarı saydam yapmak için yağladığı, üzerinde çizimler olan kağıdı kaplanmış kurşun levhanın üzerine yerleştirmiş; ardından levhayı ve çizimi güneşte pozlamıştır. İlk fotokopinin atası olarak nitelendirilecek bu işlemde Niépce, yağlı kağıdı kaldırdıktan sonra levhayı lavanta kağıdıyla yıkamış ve ışıkta sertleşmeyen (çizimin koyu kalemle yapılmış ve ışık almayan bölümleri) bölümlerin levhadan çıkmasını sağlamıştır.<sup>98</sup>

Paris’te basılan Meryem Ana, çocuk İsa ve diğer konuların levhalarının farklı bir yöntemle elde edilip sergilenmesinin ardından Niépce, asfalt kaplı levhayı Camera Obscura’nın içine yerleştirerek doğadan doğrudan görüntü elde etmeyi düşünmüştür. Kaynaklarda belirtilen farklı tarihlere göre, Gras’ta Saint-Loup-de Varennes’deki evinin çatı katından Niépce’in malikanesindeki yapıların silüeti, birkaç dam, ağaç ve bahçe görüntülerini içeren ilk görüntüyü kaydetmiştir. Görüntü, kalaydan yapılmış özgün plaka üzerinde sağ-sol ters olarak bulunmaktadır. Pozlama süresi sekiz saattir ve bu süreçte güneşin yer değiştirmesiyle gölgeler birbirine karışmıştır. Bu nedenle görüntü çok bulanıktır.

1967 yılında Pierre G. Harmant ve Paul Marillier tarafından yapılan araştırma sonucunda ise Niépce’in kullandığı karanlık kutunun üzerinde 300 mm. odak uzaklığına karşılık gelen optik sistem ve 81 mm. çapında diyafram

---

<sup>97</sup> Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları-Fotoğrafın İcadı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1.Basım, 2005, s.16.

\* “Judea Bitumeni”, Filistin’deki Ölü Deniz yakınlarındaki Judea Gölü’nün çevresinden çıkartılmaktadır. O dönem, gravürçüler tarafından, asit ile aşındırma sırasında, metali aside karşı korumak için kullanılmaktaydı.

<sup>98</sup> Modiano, *Fotoğraf Tarihinin Giriş*, s.22.

açıklığı veren bir delik bulunmaktadır.<sup>99</sup> Optikte ışığın niteliğini, diyafram açıklığıyla ise ışığın miktarını kontrol etmiştir.



**Fotoğraf 3:** *Saint-Loup-de-Varennes'de Penceren Görünüm*, Niepce, 1826

İlk fotoğraf olarak kabul edilen helyograf levha.

İlk fotoğrafı<sup>100</sup> gören ilk insan Niépce, yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniği keşfetmiştir. Karanlık kutuda ışık yoluyla elde edilen görüntünün ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilmesini sağlamış ve 8 Aralık 1827 tarihinde Yunanca “güneş (helio)” ile Fransızca “kazıma (gravure)” sözcüklerinin birleşiminden oluşan “HELİOGRAVURE” adını verdiği icadını İngiltere’deki Royal Society’ye tanıtmıştır.

Fotoğraf tarihinin tam anlamıyla ilk örneği sayılabilecek bu görüntünün 1927’de Royal Society üyesi Dr.Bauer’e teslim edilişinin ardından iki kez açık arttırmayla satılmış olduğu bilinmektedir. 1898 yılında Londra’da sergilendikten sonra ortadan kaybolmuş, yine Londra’da bulunan bir sandıkta emanete verilip unutulduğu fotoğraf tarihçisi ve araştırmacı Helmut Gernsheim tarafından

---

<sup>99</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.73.

<sup>100</sup> Samih Fırat, *Akla Kara Arası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1.Basım, 2007, s.11.

anlaşmıştır. Gernsheim'ın 1964 yılında Teksas Üniversitesi'ne bağışlamış olduğu eser, halen orada bulunmaktadır.<sup>101</sup>

### 1.3.2.2. Louis Jacques Mande Daguerre ve Daguerreotype

Walter Benjamin'e göre fotoğrafın ortaya çıkışını saran sis perdesi aslında baskı tekniklerinin doğuşu çerçevesindeki kadar yoğun değildir. O'na göre fotoğraf için buluş saatinin gelip çattığı daha belirgindir çünkü bir çok insan o tarihte bu ulaşılması hayale dönüşen buluş üzerinde çalışmaktadır. Birbirlerinden bağımsız ve aynı amaca yönelen insanlar, Leonardo zamanından beri bilinen camera obscura aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya çabalamışlardır.<sup>102</sup>

Henüz Niépce ile tanışmamışken, hatta henüz heliogravure'ü icat etmemişken Daguerre, Paris Operası'nda panorama<sup>103</sup> ressamı Pierre Prévost'un yardımcılığını yapmıştır. "Panorama" denilen resimlerde, doğa tam olarak taklit edilmeye çalışılmış, izleyicilerin etrafını çevreleyen üçüncü boyut etkisiyle kendilerini orada hissetmelerini sağlayan dekorlar yaratılmıştır. Işıkla yazı yazmak anlamına gelen "fotograf" adı hiç akla gelmemişken bu dekorlarda yaratılan üçüncü boyut etkisi ve zaman kavramı, ön ve arka plan arasındaki ışık farklılığı, ışığın giderek azalması ile gerçekleştirilmiştir. Böylece gün içindeki zaman değişimi de izleyicilere yaşatılmıştır. Yaratılan bu yanılsamalarla, izleyicilerin kendilerini resimlerin yarattığı ortamda hissetmeleri sağlanmıştır.

---

<sup>101</sup> Bajac, *Karanlık Odanın Sırları*, s.17.

<sup>102</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Türkçesi: Ali Cengizkan, 1.Basım, İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, 2002, s.5.

<sup>103</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.77.

\* Panorama, resim kullanılarak gerçekleştirilen bir tür yanılsama gösterisidir. İlk kez İskoç ressam Robert Barker tarafından 1788 yılında yapılmıştır. En önemli özelliği yarattığı yanılsamadır. Düz ya da kavisli bir zemin üzerine yapılmış bir resim, izleyicilerin karşısına gelecek şekilde binanın iç yüzeyine yerleştirilir.

Panorama o dönemde halk için yapılan bir eğlence niteliğinde görülse de aslında resim ve sinema sanatlarının arasında yer alan bir yanılsamadır. Farklı bir deyişle, fotoğraf sanatının temeli, resim sanatının farklı bir anlayışla ortaya konduğu ve sinemanın öncüsü niteliğinde olan görüntüler; ışıkla yaratılan yanılsamalardır.

Daguerre ve onu panoramayla tanıştıran ressam Charles Marie Bouton, panoramada kullandıkları tekniği geliştirerek *diyorama*<sup>104</sup> adını verdikleri yeni gösteri biçimini geliştirmişlerdir. Diyorama gösterilerinde oyuncu yoktur; sadece resim ve ışık oyunlarından ibarettir. Resmin yüzeyi üzerinde ışık ve gölge oyunları ile izleyicinin görsel algısı yönlendirilir. İki boyutlu olan resim, algıda olan yanılsamayla üç boyutlu görselliğe dönüşür. Panorama gösterileri yapılan ilk özel bina Dageurre tarafından 1822 yılında Paris'te açılmıştır.

Perspektif ve oranların resimler üzerinde doğru çizilebilmesini sağlayan camera obscura, Daguerre ve Bouton tarafından diyorama gösterilerinin büyük resimlerinde kullanılan en önemli aygıttır. Optik bir aygıt olan camera obscurayla bir yanılsama olarak ortaya çıkarılan iki boyutlu resimler, ışıkla yapılan değişik düzenlemelerle üç boyutlu farklı yanılsamalara dönüştürülmüştür. Başka bir deyişle, izleyiciler tarafından seyredilen görüntüler, zaten var olan bir yanılsamanın yanılsamasıdır.<sup>105</sup>

Bu dönemde izleyiciler, diyorama ile oluşan görüntünün cin ve perilerin işi olduğunu düşünse de aslında sanat tarihinde romantizmden gerçeklik akımına geçiş için çok önemli bir aygıt olduğu düşünülmektedir.

1827 yılında bir arkadaşının evinde Daguerre ile karşılaşan Niépce, heliografi ile görüntüleri sabitlemeyi sürdürmüştür. Bu dönemde Daguerre ile bu düzeneği geliştirmek için sık sık bir araya gelmişlerdir. Sonunda kazançlarını

---

<sup>104</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.77.

\* Diyorama, resim sanatı ve ışığın birleşimiyle hazırlanan ve tiyatro sahnesinde yapılan bir tür gösteridir.

<sup>105</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.79.

paylaşmak için 14 Aralık 1829'da kurdukları ortaklık, Niepce'in Saone-et-Lodire'deki evinde 1833 yılında ölmesiyle sona ermiştir.

Niepce'in fotoğraf tarihine çok önemli iki katkısı olmuştur:

1. 1827 yılında kaydettiği ve ilk fotoğraf olarak kabul edilen görüntü.
2. İnsanlığın fotoğrafla tanışmasını geciktirmeyecek, kendisinden sonra da araştırmalara devam edecek kişiyi bulmuş ve tüm bilgisini ona aktarmış olması.

Daguerre, Niepce'in aksine, görüntüyü çoğaltmaktan çok netleştirme alanına yönelmiştir. 1835'de gümüş bileşiği içeren bir yüzey üzerinde oluşan görüntünün civa buharıyla görünür duruma geldiğini gözlemlemiştir. 1837 ise çalışmaları son biçimini almış, görüntüyü sıcak sodyum klorür çözeltisiyle sabitleştirilmesi yöntemini bulmuştur.<sup>106</sup> Bunun için duyarlı bakır bir plaka kullanmıştır. Karanlık odada üzerine ışık düşürülen bu plakadaki gizli görüntüyü civa buharıyla açığa çıkarmış ve ayrıntılarda çok belirgin kesinliğe sahip bir görüntü elde etmiştir.<sup>107</sup> Bu yöntemle pozlandırma süresi de yarım saatin altına düşmüştür.

Daguerre'in fotoğraf tarihine çok önemli iki büyük katkısı olmuştur:

1. Işığa duyarlı yüzey üzerinde çok az pozlama ile görüntü oluşumunu sağlamış ve henüz levha üzerinde görülmeyen "gizli görüntü"nin meydana gelmesini sağlamıştır.
2. Kimyasal işlemlerle gizli görüntünün orataya çıkmasını sağlayan "geliştirme banyosu"nu bulmuştur.

Niepce'in uyguladığı yöntemlerle saatler süren pozlama süresi, Daguerre tarafından 10 dakikanın altına düşürülmüştür. Bu dönemde gerçeğe en yakın tonlara ve ayrıntılara sahip fotoğraflar onun tarafından üretilmiştir. Daguerre, görüntüleri kaydederek sabitlemeye yarayan icadına "daguerreotype" adını

---

<sup>106</sup> Mary Price, **Fotoğraf-Çerçevdeki Gizem**, 1.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1994, s. 57.

<sup>107</sup> Bajac, *Karanlık Odanın Sırları*, s.17.

vermiştir. Daguerrotype, fotoğraf makinesinin ilk şeklidir. <sup>108</sup>Arago, daguerreotype aracılığıyla sabitlenen resimlerin, Paris manzaralarının ya da natürmortların, henüz renkli olmadıkları halde tıpkı gerçekmiş gibi bir ayrıntı inceliğine sahip olduğunu belirtmiştir. 7 Ocak 1839 günü, bu icadı Fransız Bilimler Akademisi'nde yaptığı bir konuşmayla halka duyurmuştur.



**Fotoğraf 4:** 19 Ağustos 1839 tarihinde Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nde daguerreotype'i halka tanıtırken.

Bir kaç ay sonra; 14 Haziran 1839 tarihinde Arago'nun katkılarıyla Fransız Hükümeti tarafından satın alınan daguerreotype, görüntüyü resme oranla çok kısa bir sürede kaydedebilemeyi sağladığından hızlı bir biçimde yayıldı.

Dagerreotype levha üzerindeki fotoğrafın nesnelere keskin ve tüm ince ayrıntıları çok net biçimde kaydetmesinin olumlu bir özellik olarak tarihe geçmesinin yanı sıra bu icadın da teknik bir takım sorunları da bulunmaktadır. Teknik olarak çok karmaşık olması nedeniyle kullanımının el becerisi gerektiriyor olması, görüntünün kaydedildiği gümüş levhanın ayna gibi parlatılması nedeniyle resme bakmayı güçleştirmesi, levhanın önüne konan camın resmin görüşünü engellemesi, levha üzerindeki fotoğrafın sadece belli bir açıdan tutulduğunda görülebilmesi ve levhanın harelenmesi bu

---

<sup>108</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 6. Basım, 2007, s.92.

olumsuzluklardan bir kaçı olarak sayılabilir. Bununla birlikte, dagerreotype ile elde edilen görüntü tektir; aynı karenin çoğaltılabilmesi için tüm işlemlerin yeniden tekrarlanması gerekir. Dagerreotype üzerinde oluşan görüntünün pozitif olması da levha üzerindeki fotoğrafın sağ-sol olarak ters oluşmasına neden olmaktadır.<sup>109</sup>

Dagerreotype, ahşaptan yapılmış iki kibrit kutusunun birbirinin içine geçmesiyle oluşan ve Niépce'in karanlık kutudan yola çıkarak geliştirdiği basit fotoğraf makinesi olarak kullanılan aygıttır.



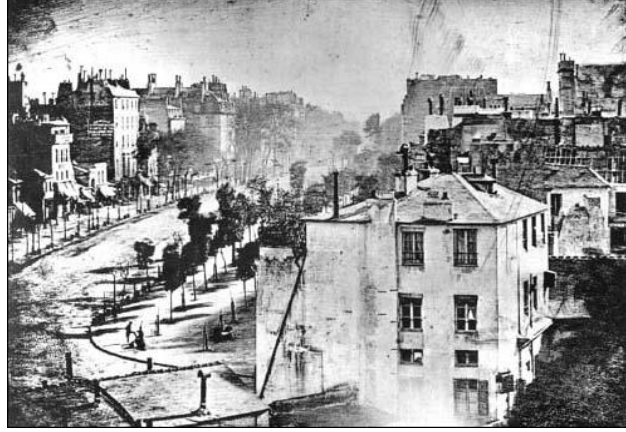
**Fotoğraf 5:** Dagerreotype

Fotoğraf makinesiyle ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilerek sabitlenen ilk insan görüntüsünü içeren, dagerreotype ile elde edilmiş görüntü fotoğraf tarihi açısından çok büyük önem taşır. Pozlama süresinin on- otuz dakika arasında olduğu tahmin edilen görüntüde, insan görüntüsü net olmasa da o dönem için iyi bir sonuç elde edilmiştir. “Tapınak Bulvarından Görünüm” adlı fotoğrafta görülen ayakkabı boyacısı, fotoğraflanan ilk insan özelliğini taşımaktadır.

---

<sup>109</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.83-84.





**Fotoğraf 6:** *Tapınak Bulvarı'ndan Görünüm*, Daguerre, 1838, Paris

Pozlama süresinin uzunluğu nedeniyle öncelikle mimari fotoğraf elde etmede kullanılan dagerreotype'in kullanımı 1840 yılının sonlarına doğru bazı gelişmeler nedeniyle çok daha yaygın hale gelmiştir. Bu nedenler<sup>110</sup>;

1. Voightlander ve Petzval adlı bilimadamlarının objektifleri geliştirerek Daguerre'in kullandığı f16 yada f17 diyafram açıklığını f5.6 değerine taşımışlardır. Bu, objektiflerin ışık geçirgenliğini arttırmış; daha hızlı görüntü elde edilmesine neden olmuştur.
2. Goddard tarafından geliştirilen bir teknikte gümüş ve iyotla kaplı levhalar başka tuzlarla kaplanmış ve ışığa duyarlılığa arttırılmıştır. Böylelikle pozlama süresi 4 dakikaya kadar düşmüştür.
3. Portre stüdyolarının Avrupa'da yayılmasına ve Amerika'da endüstriye dönüşmesine de neden olan, levhaların yaldızlanması yöntemi bulunmuş, fotoğraflar yaldızlanmıştır.

Daguerre, ölümüne çok yakın bir zamana kadar pozlama süresini azaltmak için çalışmalar yapmış ancak başarılı olamamıştır. 1841 yılında Kral Louis Philippe'in dagerreotype'ini çekmeyi denemiştir. Ancak kralın uzun pozlama süresince kımıldamadan duramamış olması nedeniyle beklenen

---

<sup>110</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.85.

sonucu elde edememiş ve Paris'ten ayrılmıştır. 10 Temmuz 1851'de de yaşamını yitirmiştir.

### 1.3.2.3. William Henry Fox Talbot ve Calotype

Talbot'a kadar olan süreç, fotoğrafın ortaya çıkış sürecinin araştırılmasını içermektedir. Talbot ise fotoğrafın ve fotoğrafın optik ve kimyasal tekniklerinin gelişim sürecini oluşturur.<sup>111</sup> Niépce ve Daguerre, Fransa'da çalışmalarını sürdürürlerken eşzamanlı olarak William Henry Fox Talbot da İngiltere'de görüntüleri kalıcı kılmak üzerine deneyler yapmıştır. Dilbilim, matematik, politika, botanik, kimya, astronomi, optik ve arkeoloji konularında çalışan Talbot, öncelikle çalışma yapan diğer bilim adamlarının aksine camera obscura'yı kullanmak yerine "aydınlık kutu" anlamına gelen camera lucida'yı kullanmayı denemiştir.

Talbot, fotoğrafa konu olan nesneden yansıyan ışığın camera lucida üzerinde oluşan görüntüsünü kalemle çizerek, kağıt üzerinde sürekli kalıcılığını sağlamak istemiştir. Ancak Niépce ve Daguerre, kalıcı görüntü sağlanması için camera obscura'yı kullanmanın doğru olacağını daha önce keşfetmiş olduklarından Talbot, ilk fotoğrafı ortaya koymakta gecikmiştir. Buna rağmen Talbot'un icat ettiği bir çok yenilik, günümüzde de halen kullanılmakta olan temel karanlık oda teknikleridir.

Bu tekniklerden ilki ve en önemlisi; kağıt üzerinde pozlanmış olan gizli görüntüyü ortaya çıkarmış olmasıdır. Siyah zemin üzerinde beyaz figürlerin belirlediği negatif görüntülere *fotojenik çizim* adını vermiştir. Bu negatif silüetleri Niépce ve Daguerre gibi metal levha üzerine basmak yerine kullanımı çok daha kolay olan kağıt yüzeyleri kullanmıştır. Görüntünün tabanını oluşturan bu basit kağıt üzerinde ışığa duyarlı madde olarak gümüş tuzlarını kullanmıştır.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, 2003, s.69.

<sup>112</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.92.

Optik dışı süreç ile ışığa duyarlı yüzey üzerinde görüntü elde etme olarak açıklanan<sup>113</sup> *fotogram* yöntemini bulan, negatif görüntüyü çoğaltma yöntemini keşfeden, negatif görüntüyü kağıt üzerinde basit ve kalıcı olarak sabitleyip pozitif görüntüye dönüştürme yöntemini ortaya koyan yine Talbot'dur.



**Fotoğraf 7:** William Henry Fox Talbot, *An oak tree in winter*, 1842-1843

Talbot, gümüş tuzlarına gallic asit maddesini de ekleyerek baskı yapılan yüzeyin ışığa duyarlılığını arttırmıştır. Gallic asidi hem baskı yapılacak olan kağıt yüzey üzerinde hem de negatifin pozlandığı kağıt üzerindeki gizli görüntüyü ortaya çıkarmak için kullanmıştır. Hem kendi yöntemi olan fotojenik çizim hem de daguerrotype'ten farklı olan *calotype* (güzel izlenim) ortaya çıkmıştır.

Talbot, bu tekniklerden oluşan çalışmalarını Daguerre'den yedi ay sonra Londra Kraliyet Bilim Akademisi'nde açıklamıştır. Birbirinden farklı iki yöntemi ardarda sunan bu iki bilim adamı arasındaki çekişme, Fransız Hükümeti tarafından desteklenen Daguerre lehine sonuçlanmıştır. Talbot *calotype* yöntemini ne kadar geliştirmiş ve pozlama süresini kısaltmış olsa da

<sup>113</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.93.

dagerrotype ile oluşan görüntülerin detaylarının keskin, parlak ve tonlarının zengin oluşu dönemin fotoğrafçıları tarafından tercih edilmesini sağlamıştır. Calotype'in yaygınlaşamamasının bir başka nedeni de Talbot'un buluşu için talep ettiği telif ücretidir. Oysa Daguerre'in icadı Fransız Hükümeti tarafından satın alınmış ve halkın kullanımına olanak sağlanmıştır. Ancak calotype'i kullanmak için Talbot'dan izin almak gerekmektedir.

Günümüzde de kullanılan *geliştirme* yöntemi; gümüş tuzlarının gallic asitle etkileşime girerek geliştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu yöntemle pozlama süresi bir saatten birkaç dakikaya dşrlmştir.

Talbot'un 1840'lı yıllarda fotoğrafla ilgili bulmuş olduğu iki önemli yöntem olan kalotip ve fotojenik çizimin ortak ve farklı noktaları bulunmaktadır. En önemli farkları; kalotip yönteminde optik araç olarak fotoğraf makinesinin kullanılması, fotojenik çizim yönteminin ise optik dışı bir süreçten geçmesidir. Bu süreçte, duyarlı kağıda baskı Şeklinde negatif görüntü elde edilir, ışığa duyarlı kağıt kontak baskı Şeklinde pozlanarak görüntü ışığın pozlamasıyla ortaya çıkar.

Yaptığı buluşları günümüze aktarmak amacıyla kaleme almış olması, Talbot'u o dönem bu alanla ilgilenmekte olan bilim adamlarından ayırt eden en önemli özelliklerinden biridir. "Doğanın Kalemı" isimli kitabı ise Talbot'un kendi optik ve kimyasal buluşlarını kullanarak üretmiş olduğu fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu kitap, fotoğraf makinesiyle üretilmiş olan fotoğrafların yer aldığı ve geniş bir kitleye ulaşan ilk kitap olarak kabul edilir.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.99.

### 1.3.3. Fotoğraf Sanatının Ortaya Çıkış Sürecinde Oluşan Gelişmeler

*“Ressam kurar, fotoğrafçı açığa çıkarır.”*

*Susan Sontag*

19. yüzyılın ortalarına doğru fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana süregelen bazı tartışmalar olmuştur. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı yönündeki bu tartışmalar, sorunu çözmekten ya da sonuca ulaştırmaktan çok karmaşıklaştırmıştır; çünkü bu tartışmada her zaman resim sanatıyla fotoğraf sanatı karşı karşıya getirilerek kıyaslanmıştır. Ancak Berger’in da söylediği gibi; **“sanatların benzerlikleri, birbirleri üzerindeki etkileri yalnızca biçimseldir; işlev açısından hiçbir ortak yanları yoktur.”**<sup>115</sup>

Sontag’ın fotoğrafın da resim gibi bir yorumlama olduğu düşüncesi, fotoğraflardaki imgelerin gerçeği yansıttığına dair oluşan tezi yıkmaktadır. Sontag’ın bir saptaması da Modernizmin etkisiyle, resmin soyuta doğru yön değiştirmeye başlaması üzerinedir. O dönemde gerçeği birebir biçimde yakaladığını öne süren ve fotoğrafın en can alıcı özelliğinin gerçeği kopyalamak olduğunu düşünen insanların da zamanla resmin modernleşme sürecine katılmaları, fotoğrafın görevinin salt kopya etmekten ibaret olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Fotoğrafın, adeta resmi öldürme girişiminde bulunduğu düşünülmüş, ancak geçen zaman ve ardı ardına gelişen sanatsal akımlar bu düşüncenin yersizliğini kanıtlamışlardır.

Fotoğrafın bu sözde öldürme girişimindeki başarısızlık, temelde resim ve fotoğrafın oluşumundaki farkta gizlidir. Sontag, fotoğrafın doğası gereği bir resmin yaptığı gibi konusunu aşamayacağını söylemektedir. Ona göre resim kurar, fotoğrafçı açığa çıkarır. Fotoğraftaki konunun anlaşılması onu algılamamıza egemen olur. Kurmak ve açığa çıkartmak arasındaki fark,

---

<sup>115</sup> Berger, *O Ana Adanmış*, s.106.

fotoğrafın resmi öldüremeyeceğini göstermektedir.<sup>116</sup> Ancak Susan Sontag'ın yanılgısı, dijital sürecin ve deneysel tekniklerin artık fotoğrafçıya kadraj üzerinde kurma imkanı verebiliyor olmasıdır. Belki de bu gözlemi yaptığı dönemdeki koşullar dikkate alınmalı ve bugünkü teknolojik gelişmelerin ışığında düşünceler içermiyor oluşu göz önünde bulundurulmalıdır.

Lewis Hine'in da söylediği gibi; **“Fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir.”** Aslında yalan söyleme edimi bir fotoğraf için gerçekleşmişse, mutlaka bir resmin söylediği yalandan daha büyük sonuçlar doğurur. Sahte; yani onu ürettiği düşünülen ressama ait olmayan resim, ancak sanat tarihini yanıltır. Oysa gerçekliği etkileyen herhangi bir yolla doğruluğu saptırılmış olan sahte bir fotoğraf ise gerçekliği yanıltır. Fotoğraf, bir sanat dalı olarak estetik; gerçekliği etkileyen bir kanıt olarak da doğru olanı söylemek zorundadır. Fotoğrafa gerçek olma sorumluluğunu yükleyen, 19.yy'ın yazınları ve bağımsız gazeteciliğidir.<sup>117</sup>

Yeniden fotoğrafın yeni icat edildiği dönemden söz edersek, resmin sonunun gelişinden ilk kez söz eden zamanının ünlü ressamlarından Paul Delaroche olmuştur. Delaroche, Daguerrotype'ın tanınmasında etkin rol oynamış, 1839 Haziran'ında, Daguerre'in icadı ile ilgili kurulacak bir komiteye Fransız Hükümetince başkanlık etmesi istenmiştir. Yapılan çalışmalar sonucunda hazırlanan raporda, Delaroche, **“Bugünden itibaren artık resim ölüdür”** demiştir.

Delaroche zamanında fotoğraf, henüz kabullenilmemiştir ve önemli sanatçıların onayına gereksinim duymaktadır. Aynı zamanda ünlü bir ressam olan Delaroche'un açıklaması fotoğrafın algılanış biçimi açısından etkili olmuştur. Resmin ölümünden söz edilmesi, fotoğrafın resimden hızlı ve birebir görüntü kaydedebiliyor oluşu, tanınmasına ve kabulüne büyük bir ivme kazandırmıştır. Romantizm akımının etkisinin sürmekte olduğu o yıllarda resim, hala doğayı ve insanı aslına uygun olarak betimlemektedir. Resmin insanlar için

---

<sup>116</sup> Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1. Basım, 2003, s.93.

<sup>117</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s.106-107.

başka bir ifadesi olmadığından, fotoğrafın onun yerini alabileceği kolayca dile getirilmiş ve ölüm sözcüğü kullanılmış olabilir. Günümüzde ise fotoğrafın “öldüğünü” söyleyen pek çok sanatçı ve düşünür vardır, yani artık fotoğrafın ölümü de tartışılmaktadır.<sup>118</sup>

Baudelaire de bu yönde söylemleri olan dönemin önemli düşünürlerinden biridir. Fotoğrafi bir sanat olarak kabul etmemiştir, fotoğrafın asıl amacının sanata ve sanatçıya hizmet etmek olduğunu, sanayileşme sürecinde ortaya çıkan bir makineden farksız gördüğünü dile getirmiştir. Matbaa makinelerinin ve stenografinin edebiyat sanatına hizmet edişi gibi fotoğraf makinesini de resim sanatına hizmet edebilecek bir araç olarak değerlendirmektedir. “*Başarısız ressamların sığınağı ve modern sanatçıların sınırlı yeteneklerine dayalı bir icat*” olarak tanımladığı fotoğraf, ona göre; “*nesnelere sadece konturlarıyla değerlendiren, eğitimsiz ve anlayışsız zihinlerden oluşan bir sınıfın meydan okuması için bahaneye dönüşmektedir.*” Baudelaire, fotoğrafı; sanattan hiçbir şey anlamayan cahil bir halkın boş heveslerini tatmin etmeye yönelik bir yöntem olarak görmüştür.<sup>119</sup> Oysa aynı yıllarda Benjamin’in de belirttiği gibi; “*Geleceğin cahilleri, alfabeyi sökemeleyenler değil, fotoğraf çekemeyenler olacak.*”tır.

Fotoğraf makinesinin icadı; zaman kavramının (yağlıboya resim dışında) görünen şeylerin algılanışıyla birlikte olma zorunluluğunu ortaya koymuştur. Görülen şey, zaman ve mekan kavramlarına bağımlıydı. Onlar olmadan düşünülemez. Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce; herkesin her şeyi görebildiğine dair bir inanç söz konusu değildir. Ancak perspektifin yarattığı yanılsamayla, resim sanatında görsel alan bu anlamda idealize edilmişti. Bir resmi izlemekte olan kişi, dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylerken; fotoğraf makinesi ve sinema aslında böyle bir merkezin bulunmadığını göstermiştir. Görünen nesnelere bu makineler aracılığıyla

---

<sup>118</sup> Giderer, *Resmin Sonu*, s.59.

<sup>119</sup> Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s.75-77.

bambaşka anlamlandırılmaya başlamış, resim sanatı bambaşka bir boyuta sürüklenmiştir.<sup>120</sup>

Fotoğrafın icadının resim sanatını öldüreceğini düşünenlerden biri de dönemin önemli şairlerinden Baudelaire olmuştur. O, fotoğrafın sanat olmadığını ve yalnızca sanata uşaklık eden bir yeniden üretim aracı olabileceğini şu cümlelerle ifade etmiştir:

*Şu şanssız günlerde ortaya çıkan yeni bir endüstri...Sanatın doğanın tam bir çoğaltma ürünü (kopyası) olduğuna ve başka bir şey de olamayacağına olan sığ, aptalca, eşekçe inancı desteklemeden başka hiç bir şey yapmadı... Kinli bir tanrı, kalabalıkların sesine kulak verdi. Daguerre de onun Mesih'i oldu. Eğer fotoğraf, sanatın bazı işlevlerini tamamlayıcı olmaya bırakılırsa , kitlelerin ittifakına şükrederim ki, sanatı bozacak ve onu kovacaktır. Öyleyse fotoğraf, bilime ve sanat uşaklık etmek olan asıl işine dönmelidir.<sup>121</sup>*

Baudelaire'in haksız olduğunu görebilmek için çok uzun yıllar beklemek gerekmemiştir. Fotoğraf, zor bir süreçten geçerek de olsa sadece bir “yeni üretim aracı”ndan ibaret olmadığını; sanat dallarından biri olarak resmin yanında yer alabileceğini kısa sürede kanıtlamayı başarmıştır.

Bu söyleme en güzel karşılık Edward Weston'ın “**Ressam bunun için fotoğrafçıya minnettar olmalıdır.**” sözleri olmuştur. Çünkü ona göre fotoğrafın icadıyla, ressamın birebir kopyalama görevi artık fotoğrafçıya geçmiştir. Aslında tam olarak gerçekleşen; fotoğrafın modernist görevini yerine getirmek üzere resmi, yıllardır tekelinde bulunan “gerçekçi resmetme zorunluluğunu” üstlenmesidir. Resim sanatının birincil sorunu olan üslubunun biçimsel nitelikleri fotoğraf için ikincil derecede önem taşıırken; bir fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğu birincil derecede önemlidir.<sup>122</sup> Fotoğraf, böylelikle resim sanatına yeni bir yön vermiştir. Resmin farklı akımlarla gelişimini sürdürmesini sağlamıştır. Aslında kendisi de bu akımları bire bir resim sanatının ardından

---

<sup>120</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, s.18.

<sup>121</sup> Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s.35.

<sup>122</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 113-114.



takip etmiştir. Ancak icat edildiği yıllarda doğası gereği fotoğraf, görselin üzerine çıkarak, resim sanatında olduğu gibi konusunu aşmamıştır.

Edward Weston gibi düşünenlerden biri de Francis Wey'dir. O yıllarda kişisel görüş ve estetik anlayış açısından birbiriyle tamamen zıt olan görüşler dile getirilmektedir. Fotoğrafa resmin katili gibi bakanların aksine Francis Wey,

*Sanatçıyı sanatçı yapan nitelik, ne desendir, ne renktir, ne de bir suretteki sadakattir; o nitelik maddeden bağımsız bir kaynağa dayalı, ilahi bir esindir. Ressam, eliyle değil beyniyle ressam olur; araç itaat eder sadece. Fotoğraf kendisinin altında olan ne varsa hepsini hiçe indirgeyerek sanatı, yeni ilerlemeler yapmaya mecbur bırakır, sanatçıyı doğaya çağırarak sınırsız bir doğurganlık taşıyan bir esin kaynağına yönlendirir.*

diyerek sanatın ve özellikle de fotoğrafın sadece taklitten ibaret olmadığını vurgulamıştır.<sup>123</sup>

Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihi" adlı yapıtında, fotoğrafın icadıyla ilgili şu sözleri söyler:

*Bir kaç yıldır, her gün aklımızı şaşkınlığa iteni gözlerimizi ürküten bir makineyi ortaya çıkarmış olması yüzyulumuzun şanıdır. Bir yüzyılı daha tamamlamadan, bu makine, fırça, palet, renkler, hüner, deneyim, sabır, beceri, kesinlik, renk uygunluğu, vernik, model, gerçekleştirme, sahilik, yağlıboya resmin toplamı olacak. Daguerrotype fotoğrafçılığın sanatı öldüreceğini kimse sanmasın...*<sup>124</sup>

John Berger'in deyimiyle, fosil gibi; fotoğrafı çekilen imge, saklanmak üzere seçilmiştir ve bir rastlantı ürünüdür. Çizilmiş imge, izleyiciyi ona bakmaya yönlendirir. Fotoğraf, adeta konu ve fotoğrafçının karşılaşmasının kanıtıdır. Çizim, bir olayın görünümünü ağır ağır sorgularken, seyirciye çizime dahil edilen her şeyin daima bir tarihe dair yorumlar olduklarını hatırlatır. Ancak fotoğrafları harekete geçiren bizizdir; çünkü herkesin geçmişine, yaşamlarındaki gelişen iyi veya kötü tüm olaylara tanıklık etmektedirler. Oysa bir çizim ya da resim, bizi bu tuvalin içindeki zamana gitmeye zorlar, çünkü zamanı tam

---

<sup>123</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Basım, 2007, s.72-73.

<sup>124</sup> Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s.34.

anlamıyla kuşatmaktadır. Fotoğraf ise zamanı ve o zamana, olaya ve yaşantıya dair ne varsa durdurur. Resmedilmiş an, değişmez, değiştirilemez, yüzyıllarca değişmeden öylece durur.<sup>125</sup> Ama fotoğraf, geçip giden bir anı yakalamaya ve hapsetmeye çalışmaktadır. Bu nedenle yaşar, daha inandırıcı ve gerçek olarak algılanır.

Zamanla taşınabilir fotoğraf makinesinin ve hatta herkesin kolayca çekebileceği düşünülen “şipşak” fotoğrafın gelişmesi, empresyonist akımın doğduğu yıllara rastlamaktadır.

Fotoğraf makinesinin de etkisiyle, rastlantısal ve anlık görünümlerin, daha önce keşfedilmemiş beklenmedik açıların güzelliği keşfedilmeye başlamıştır. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, her geçen gün (hatta günümüzde bile) farklı bir sürprizle insanlığı karşı karşıya bırakacaktır. Sanatçılar, herkesin merakını uyandıran bu alanda pek çok araştırma ve deney yaparak gelişim sürecine hız kazandırmıştır. Bu mekanik buluşla yaygınlaşmaya başlayan düşünce, daha iyi, ucuz ve hızlı yapabilecek bir iş için resim sanatı gibi yavaş ve pahalı, ancak iyi gelirli ve soylu ailelerin ulaşabildiği bir sanat dalını kullanmaya gerek kalmadığı yönündedir. Fotoğrafın icadına kadar geçen süreçte resim, önemli bir kimsenin ya da bir kır konağının görünümünü tespit etmek gibi o döneme göre birçok pratik amaca hizmet ettiği bilinmektedir.

Ressam, o dönem için nesnelere geçici ve her an bozulabilir olan doğasını yenebilen ve bu nesnelere görüntüsünü sonsuza kadar bozulmadan koruyabilen bir insandır. Örneğin 18. yüzyılda yaşamış olan Hollandalı bir ressam, soyu tükenmeden bir “dodo”nun resmini yapmasaydı, bugün bu kuşun neye benzediğini bilemeyecektik. 19. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereyken bu durum sanatçılar için, kolay kabullenilebilir bir gelişme olamamıştır. Hatta bazı sanat tarihçileri

---

<sup>125</sup> Berger, *O Ana Adanmış*, s.12-13.

tarafından bu durum; Protestanlığın dinsel imgeleri ortadan kaldırması kadar ağır bir darbe olduğu gibi bir benzetmeyle açıklanmıştır.<sup>126</sup>

Fotoğrafın icat edilmesinden önce, kendisine saygısı ve parası olan hemen herkes, yaşamında bir kez dahi olsa kendi portresini yaptırmaktadır. Fotoğrafın icadının ardından ise, ancak ressam arkadaşına yardım etmeye ve iyilikte bulunmaya çalışan insanlar dışında, hemen hiç kimse artık böyle bir yol izlememektedir. Bu yüzden sanatçılar, fotoğraftan başka bir yöne sapmaya ve fotoğrafın giremeyeceği alanlar bulmak zorunda kalmışlardır. Böylelikle fotoğraf, modern sanatın bugün bulunduğu yere gelmesine neden olan en büyük etken olmuştur.<sup>127</sup>

Sanatçılar artık geleneksel resim sanatına farklı bir teknik, yöntem ve bakış açısıyla yaklaşmanın gerekli olduğunu anlamışlardır. Susan Sontag'ın söylemiyle; *“Fotoğrafın tekniği ve ruhu doğrudan ya da dolaylı olarak Kübizmi etkilemiştir.”*<sup>128</sup> Fotoğrafın icadı, resim sanatını Empresyonizme yöneltmiş ve sonrasında Kübizm akımı ortaya çıkmıştır.

#### **1.3.4. Fotoğraf ve Sinemanın Sınır Çizgisi: Uçan Atlar ve Eadweard Muybridge**

Asıl adı Edward James Muggeridge olan Eadweard Muybridge, aslında atların ayaklarının yere değip değmediği üzerine oynanan bir bahis için California valisi ve yarış atları sahibi tarafından görevlendirilmiştir. Bu görev nedeniyle, henüz o yıllarda icat edileceğini hiç kimsenin ön göremediği sinemanın temelini oluşturacak olan atların hareketlerini bu ardışık fotoğraf dizisiyle belgelemiştir.

---

<sup>126</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.524.

<sup>127</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.525.

<sup>128</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s.112.

Ressamlar çoğunlukla atların hareketini, Théodore Géricault'nun "Epsom At Yarışları" adlı tablosunda olduğu gibi havada dört bacağı gergin bir biçimde uçar biçimde resmetmişlerdir. Biz "gerçek" ve "doğru" olarak nitelendirdiğimizi hızla akıp giden atların yarattıkları yanılsamalar üzerine kurmuş olsak da; bunun "gerçek" olmadığını Muybridge sadece bahse girmiş olanlara değil; tüm insanlığa kanıtlamayı başarmıştır.

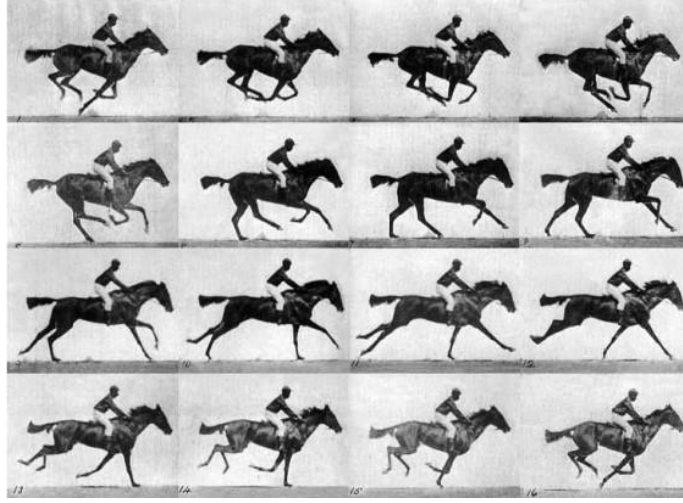


**Resim 12:** Théodore Géricault , "Epsom At Yarışları", 1821

Doğanın her zaman geleneksel tablolarındaki gibi görünümünden oluştuğunu düşünenler, yanıldıklarını Muybridge'in 1878 yılında fotoğraf makinesiyle gerçekleştirdiği bu deney sonucunda öğrenmişlerdir. Her ne kadar bu fotoğraflar görüldükten sonra, şimdiye kadar "gerçek olmayan" sanat yapıtları yarattıkları için ressamalara tepki gösterilmişse de, sanat tarihine yön veren sanatçıların basmakalıp düşüncelerden sıyrılarak düş gücünü zorlayan yapıtların sahibi olan ressamlar olduğu asıl gerçektir.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.27-29.



**Fotoğraf 8:** Eadweard Muybridge, “Race Horse Gallop”, 1878

Hakkı Engin Giderer, bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

*Dörtnala koşan atın ayaklarından birinin kesin olarak yere basışı, fotoğrafın gösterdiği bir gerçektir. Fotoğraf öncesi resim örneklerinde, koşan atların dört ayağı da havadadır. Bu örneğe bakarak, bu resimlerin öldüğü ve ressamların asla böyle bir yanlışı yinelemeyeceği veya bu resimlerin fotoğraftan sonra tümüyle değersiz olduğu söylenebilir mi? Söylenemez, çünkü resim kendini yalnızca gerçeklikle sınırlamamıştır.<sup>130</sup>*

### 1.3.5. Resim Sanatının Gerçeklikten Ayrıldığı Nokta: Empresyonizm

*“Işığı yakala ve hemen tuvale at onu.”*

*Claude Monet*

Empresyonizm, resim sanatının modernleşme sürecindeki kırılma noktası olarak düşünülebilir. 1800’lerin ortalarına dek gerçeğin izinde ilerleyen ve neredeyse doğanın, özellikle aristokrat ailelerin siparişleri üzerine yapılmış olan porte çalışmalarının birebir reproduksiyonu niteliğindeki, fotoğrafın icadıyla

<sup>130</sup> Giderer, *Resmin Sonu*, s.91.

farklı bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafın görüntüyü daha “gerçek” bir biçimde yansıtabildiği görüldüğünde bir grup ressam adeta yönlerini değiştirmişlerdir. Bu yön değiştirme; belki de resim sanatının modernleşme sürecinin başlangıcı ve günümüzdeki noktaya gelmesinin en büyük nedenidir.

Empresyonizmin ortaya çıktığı dönemde fotoğraf makinesinin icadıyla gerçekliği ele geçirmiş olması ve optik ve renk alanındaki bilimsel çalışmaların artmış olması, empresyonizmin bu gelişmeleri yansıtmasına ve ister istemez gerçekçilikten uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu akıma özgü resimler, fiziksel gerçeklikten kaynaklanan optik gerçekliğe sahip olsa da resim sanatının bağımsız gerçekliğine doğru oluşan gelişmelere öncü olmuştur. Bu, resim sanatında belki de gerçeklik açısından yaşanan ilk kırılma olmuş ve sonrasında farklı akımların oluşumuna neden olmuştur.<sup>131</sup>

“*Ben nasıl görüyorsam öyle çiziyorum.*” diyerek üslubunu belirten Courbet, geleneksel resim anlayışından empresyonizme geçiş sürecini “*realizmin geleneğe karşı isyanı*” olarak nitelendirmektedir. Empresyonizmin çıkış noktası, geleneksel biçimde koyu tonların hakim olduğu “kahverengi sos”a karşı verilen; açık renkler, açık havada parlak ışık görünümü, vücudun gerçek orantısı için savaş olarak belirtilmektedir. Onlara göre artık iyi bir gözlemci olması gereken savaşçı ressam, atölyesinden çıkıp hızla değişmekte olan ışığı yakalamak için doğanın kucağına taşınmalı ve orada üretmelidir.<sup>132</sup>

O dönem henüz renkli fotoğrafın üretimi gerçekleştirilmediğinden aslında fotoğraf hala birebir gerçek olanı kaydedemiyor olsa da görülenin birebir oluşan renksiz bir kopyası olarak düşünülüyordu. İçerisinde Renoir, Manet, Monet ve Degas’ın da bulunduğu bir grup ressam, rengin ve fırça darbelerinin yoğun olduğu, sanatçıların günlük izlenimleriyle doğayı ve yaşamsal olayları da konu aldıkları resimler yapmaya başlamışlardır.

---

<sup>131</sup> Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Basım, 2008, s.21.

<sup>132</sup> Anatoli Lunaçarski, **Devrim ve Sanat**, Türkçesi: Süheyla Kaya, Saliha Kaya, Ankara: İnter Yayınları, 1. Basım, 2000, s.97-98.

O yıllara kadar hiç denenmemiş bir teknikle yapılmış, “Sanatçılar, Ressamlar, heykeltıraşlar ve Gravürcüler Anonim Şirketi”, Monet, Pissaro, Renoir, Sisley ve birkaç başka ressamın yapıtlarından oluşan sergi, 15 Nisan 1874’te fotoğrafçı Gaspard Félix Nadar’ın stüdyosunda açılmıştır.<sup>133</sup>



**Fotoğraf 9:** Nadar’ın ilk Empresyonist sergiye ev sahipliği yapan stüdyosu

O dönemin akademik resim geleneğini protesto amacıyla 1874 yılında Paris’te bir grup sanatçının Nadar’ın stüdyosunda açtıkları bu sergi için katalog hazırlayan Edmon Renoir, C.Monet’nin resimlerinin adlarını çok sıradan bulduğundan, sık sık tekrarlayan “görünüm” deyimini dikkatini çekmiştir. “Görünüm” yerine “izlenim” de denebileceğini düşünerek, sergilenen resimlerin arasında “Le Havre Limanından Bir Görünüm” adını taşıyan resim, kataloga

---

<sup>133</sup> Nicola Nonhoff, **Cézanne**, Türkçesi: Sema Bulutsuz, İtalya: Literatür Yayıncılık, 1.Basım, 2005, s.38.

“Impression, Soleil Levant” olarak geçirilmiştir. Olumsuz karşılanan bu serginin eleştirisinde Louis Leroy, bu sözcüğün üzerinde durarak ve hafif alaycı bir biçimde Monet’den “Empresyonist”, bu akımdan da “Empresyonizm” diye söz etmiştir.<sup>134</sup>

Fischer ise bu akımı şöyle tanımlamıştır: **“Dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, bir takım duygusal algılanmış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesidir.”** Ona göre Empresyonizm, bu göğsü madalyalı, gizli yerleri defne dallarıyla örtülü sanat kalpazanlığına ve üstün sanatçıların, kalıplaşmış beylik sanatın soluğunu yitirmiş gösterişçiliğine karşı bir başkaldırıdır.<sup>135</sup>

Cézanne’ın izlenimcilik için yaptığı tanım ise şu şekildedir: **“Doğa herkese konuşuyor. Yazık! Daha hiç resmi yapılmadı kırların. İnsan hiç ortada olmamalı, o kır görünümünde özümlemeli. Ne demek İzlenimcilik? Renklerin görsel karışımı, anlıyor musunuz? Renkleri resimde birbirinden ayırıp sonra yeniden birleştirmek...”**<sup>136</sup>

Ölü olan natüremort nesnelere bile onları insan gibi ele alarak bir canlılık, ruh ve hayat katmayı becerebilen Cézanne, canlandırdığı figürleri tek tek resmetmeyi düşünmek yerine; resmin tamamını önceden görüp bir bütün olarak soyut, uyumlu, renkli ve matematiksek formüllere dayalı bir biçimle yeni bir “resim”; yeni bir nesne yaratma yoluna gitmektedir.<sup>137</sup> Bu, resimsel araçlara yakın bir yerden yola çıkan ve bu araçlarla yeni bir biçimsel teknik yaratmayı hedefleyen ressamın ve tabii ki empresyonizmin ortaya çıkış sürecidir.

Empresyonizm, “Adsız Sanatçılar Birliği” adı da verilebilecek otuz sanatçıdan oluşan topluluğun, fotoğrafçı Nadar’ın atölyesinde 1874 yılında açılan bu sergiyle resmîyet kazanmıştır. Akıma “izlenimcilik” adının verilmesinde Monet’nin sergide yer alan “İzlenim: Gündoğumu” adlı resmiyle

---

<sup>134</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.156.

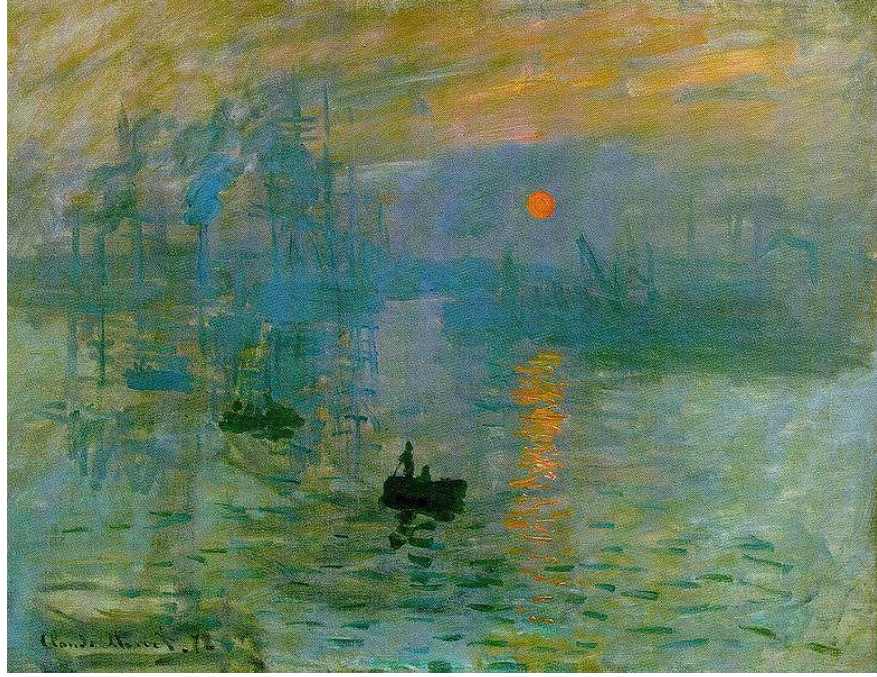
<sup>135</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.71-74.

<sup>136</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.74.

<sup>137</sup> Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, Türkçesi: Tefik Turan, 1. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010, s.40.



ilgili sanat eleştirmeni Louis Leroy'un Le Charivari gazetesinde yazdığı yazı etkili olmuştur. Bu yazıda Leroy, Monet'nin resminin bitmemiş; sadece bir izlenimden ibaret olduğunu belirtmiştir. Akademik resimlerle kıyaslandığında İzlenimci resimler, akademik resimlerin kuralcılığı ve biçimciliğiyle birlikte desen temelinden farklı; hatta eksiktir. Ancak bunların yerini ışık ve renk yoğunluğu, hacimsellik almıştır. Rönesans'tan bu yana kullanılan perspektifin yerini ise renkle elde edilen hava perspektifi<sup>138</sup> almıştır. Gündoğumundan günbatımına dek geçen sürede resmi oluşturma çabası; akademik resimlerdeki uzun sürecin yanında oldukça kısa bir süre aldığından ayrıntılı çalışmanın yerini hızlı ve çabuk bir biçimde resmin bütünü düşünmeyi gerektirmiştir. Bu nedenlerle akademik resimlerle yan yana görüldüğünde bitmemiş gibi algılanır ancak bir o kadar da canlıdır.<sup>139</sup>



**Resim 13:** Claude Monet, “Impression” (İzlenim: Gün Doğumu), 1872-1873

<sup>138</sup> Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, s.114.

\* İlk kez Japon resimlerinde kullanılan, bakış noktasından uzaklaştıkça, gözlemci ve nesnelere arasında artan ve ışığın yansımalarını etkileyen atmosfer tabakası yüzünden, nesnelere renginin daha “mavileştiği” gözlemlenmiştir. Renk (hava) perspektifi renklerin gösterdiği bu özelliği kullanarak derinlik yanılsaması sağlar.

<sup>139</sup> Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.21-23.

Akademik resim geleneğinden ayrışan bu fark, empresyonist akımın ve bu akıma yönelik çalışmalar yapan ressamların kolay kabullenilmelerini zorlaştırmıştır. Örneğın 1876 yılında haftalık bir gazetede Empresyonistlerin ilk sergileri hakkında yazılanlar şöyledir:

*Le Rue le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra, işte size ikinci bir felaket daha! Durand-Ruel'de, içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim korkunç bir şeyle karşılaşılıyor. Aralarında bir de kadın bulunan beş veya altı deli, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimlerin karşısında gülmekten katılanlar gördüm. Ama, ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, "Empresyonist" olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rastgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Bu insanların, yolda buldukları taşları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerden pek bir farkı yok.<sup>140</sup>*

Emile Zola ise 1886'da kaleme aldığı "L'oeuvre" (Yapıt) adlı romanında Nadar'ın atölyesindeki bu ilk empresyonist serginin yankılarını şu cümlelerle anlatmaktadır:

*Kadınlar gülüşmelerini artık ağızlarına kapattıkları mendilleriyle gizlemiyor, erkekler daha yüksek sesle gülmek için göbeklerini şişiriyordu. Kalabalıklar, eğlenmeye geliyordu. Giderek yayılan bulaşıcı kahkahalar, nedensiz ve hedefsiz abuk subuk sözlerle daha da canlandı. İnsanlar birbirlerine seslenip özellikle gülünç bir yapıtı gösteriyor ve parlak yorumlarını ağızdan ağıza aktarıyorlardı.<sup>141</sup>*

Empresyonizm ilk ortaya çıktığında, ressamların dünyayı öznel algılayış biçimiyle taslağa benzer imgeleri kaydetmesi nedeniyle pek çok eleştiri almış ve hatta alay konusu olmuştur. Resmedilen konuların ve tekniğın yeni oluşu, sanat eleştirmenleri ve diğeri insanlar tarafından kolay kolay kabullenilememiştir. Resimlerde aktarılmak istenen biçimsel kurallara sıkı sıkıya bağlı bir kompozisyon biçimi yerine, yakalanmış "günlük yaşamdan bir parça" olduğunu düşündürecek nesnelere kullanmışlardır. Bu gelişme, fotoğrafın icadıyla yakından ilgilidir.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.519.

<sup>141</sup> Nonhoff, *Cézanne*, s.38.

<sup>142</sup> Nonhoff, *Cézanne*, s.37.

Eleştirmen Jules Laforgue, empresyonist resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin “özneyle nesne arasındaki gelgit” olduğunu iddia etmiştir. Empresyonist ressamı etkilemiş olan Fransız ressam Eugene Boudin ise, empresyonistlerin “gördüğünü değil; “ideal”i çizmeyi öğreten akademik öğretinin aksine, “kendi gözleriyle görmek” fiilinin esas olduğu” üzerinde durmuştur.<sup>143</sup>

Cézanne’a göre; “Doğanın yüzey yerine derinlikte yattığı henüz keşfedilmemiştir. Çünkü yüzeyi değiştirebilir, süsleyebilir, özelliklerini belirtebilirsiniz ama hakikate dokunmadan derinliğe dokunmanız olanaksızdır.” Bu nedenle doğanın yüzeyde değil, daha derinlerde olduğunu savunmuştur. Resmin üzerindeki tüm nesnelere birer leke olarak konumlandırır, böylelikle hacim, yüzeyle sınırlı kalmaksızın derinlere iner. Bir nesneyi tuvalde izleyiciye göstermek ve üzerinde hakimiyet kurmak yerine, görünmez detayların varlığını keşfetmeyi onlara bırakmayı tercih etmektedir. Yaşamda her şey formuyla birbir aynı biçimde gözlemlenemez. Bu nedenle resimlerinde, kendi ötesinde başka bir şeyi temsil etme kaygısı taşımaksızın doğayı kendiliğinden en hakiki biçimiyle yalıtarak izleyiciye sunmaktadır.<sup>144</sup>



**Resim 14:** Cézanne, “Kağıt Oynayan Adamlar”, 1892-1895

<sup>143</sup> Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.23.

<sup>144</sup> Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2003, s.145-148.

Empresyonistler, temel sanat anlayışı olarak gerçeğin anlık “izlenimleri”ni yaratmak istemişlerdir. Doğadan yansıyan güzellikleri anlatmaya değil, anı yakalamaya çalışmışlardır. Bunun için de konu ve bu konuya ilişkin ışık kullanımı çok önemlidir. Konuyu yakından gözleyerek ve ışığın konunun üzerine nasıl düştüğünü yakından incelemek gerekmektedir. Böyle bir ışık kullanımına dair bir örneği, Claude Monet’in “Rouen Katedrali” resminde görmek mümkündür. Monet, katedral cephesi üzerine ışığın düşüş miktarındaki sürekli değişimini belgelemek amacıyla aynı noktayı günün çeşitli saatlerinde tuvale resmetmiş; ve resim sanatının asıl amacının doğayı doğrudan doğruya göstermek olduğu düşüncesinde ısrarcı olmuştur.

Monet ve diğer empresyonist ressamlar, hızlı fırça darbeleri ve parlak ve karıştırılmamış renkler kullanarak tuval üzerinde ışığın etkilerini yakalamaya çalışmışlardır. Böylelikle eski geleneksel ayrıntıların ön planda olduğu resim anlayışı, yerini genel izlenime bırakmaya başlamıştır. Anın sürekli değişen izlenimlerini tuvale aktarmayı hedefleyen bu teknikle, resmin içinde bir hareket oluşturulabilmiştir.”<sup>145</sup>

Simgeci yaklaşımlarıyla dikkat çeken Nabiler grubunu kurmuş Fransız ressam Maurice Denis, İzlenimcilik akımıyla ilgili “Yeni Gerçeğin Savunusu” başlıklı manifesto niteliğindeki metinde şu cümleleri kaleme almıştır:

*Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin’in dediği gibi, “gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız.” Böylece, tıpkı Baudelaire’in arzuladığı gibi, hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin ecesi haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest bırakırız ve sanat, doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun sübjektif deformasyonu olur.*<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Nonhoff, *Cézanne*, s.36.

<sup>146</sup> Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s.31.

Gerçek nesnelere resmin üzerinde izleyiciye sembolize eden çizgi ve renk, yansıtılan egonun gerçekliğince düzenmiş olur. Empresyonist akıma dair resimlerde yine belli bir oranda gerçeklik söz konusu olsa da izleyiciye, doğada var olan duygusal ve coşkulu tonların egemenliğinde bir ışığa yansıtılır. Bu da gerçeklikle örülü ve bir o kadar da coşkulu renk ve biçimlerle izlenimleri aktarmakla mümkün olmuştur.<sup>147</sup>

Aynı yıllarda hızla gelişmekte olan fotoğraf gibi, empresyonistler de benimsedikleri bakış açısı ve konu seçimi nedeniyle devinim anlarını resimlemeyi amaçlamışlardır. Öndeki figürleri net bir biçimde çizerken, arkada kalanları tek tek net bir biçimde değil; devingen ve dans eden bir kalabalığın bir parçası olarak görülmektedir. Bu yaklaşım, resme ya da konuya uzaktan bakan bir gözün aynı konuyu gün ışığında algılama biçimiyle aynıdır. Amaç, bir sahneyi birebir yansıtmak değil; öncelikle resimde yarattığıyla doğadaki görüntü arasında paralel bir uyum sergilemektir. Doğadan edinilen izlenimi dengeli ama gördüğünden bağımsız ve uyumlu bir kompozisyona dönüştürmek esas hedeftir.<sup>148</sup>

Empresyonistler, yeni gerçekleri araştırarak yaşadıkları dönemin insanını ve o insanların kullandıkları nesnelere resimlerine taşımışlardır. Baudelaire ve Emile Zola'nın arkadaşı olan Manet, klasik tarihsel ve akademik resimler yerine o dönemin insanların ve yaşamlarını anlatan Pazar yerleri, tren istasyonları, parklar, köprüler..vb konuların resmedilmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Sarayların ve Belediyelerin duvarlarında böyle resimler olmalıydı artık. Akıp giden yaşamı güzel ya da çirkin; olduğu gibi ve korkmadan konu etmiştir. O çağın ressamının kusursuz yapıtlardan ziyade, bu yapıtlara başkaldıran ve gerçek yaşamdan izlenimlerini tuvale aktaran resimler üretmesi gerektiğini düşünmektedir.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s.285-286.

<sup>148</sup> Nonhoff, *Cézanne*, s.37.

<sup>149</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.72.



**Resim 15:** Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863

Sanat tarihine bakıldığında, Kuzeyli ressamlar, insan figürünün dış görünümünü, ruhunun bir aynası olarak görmekte ve güzeli yansıtmaya kaygısı taşımaksızın geleneksel ölçüleri bir yana bırakarak, biçim kaygılarından arınmış bir gerçekçilikle insanı ve yaşamlarını tuvallerine aktarmışlardır. Özellikle 17. yy dan sonra sanatta öznel bakış açısı gelişmeye başlayınca, doğadaki gerçeklik, sanatçının duygu ve yaşantısı gibi öznel niteliklerinin etkisiyle sanatına yansımaktadır. Fakat Barok Dönem'den sonra öznel bakış açısıyla gelişen Batı sanatında konunun ağır bastığı zamanlar olmuş ve sanatçılar kendi duygularını ve eserlerini etkileyecek yeni konular aramaya ve böylece seyirciyi etkilemeye çalışmışlardır. Bu dönemde son derece önem taşıyan “konu saltanatı” Empresyonistlerle yıkılmıştı. Empresyonistler açık hava ve ışık ressamıydılar. Resimlerinde vermeye çalıştıkları ışık altında, bu akıma dek eserlerin içeriğini oluşturan geleneksel konular önemini yitirmiştir. Ancak Empresyonistler, konularını sınırlı bir biçimde, değişik ışıklar altında ele alıp seri halinde

işlemekten yana olmuşlardır. Ekspresyonizm ortaya çıkışıyla birlikte, resim için konu yeniden önemli bir boyut kazanmıştır.<sup>150</sup>

Empresyonistler, Rönesans'tan bu yana keşfedilmekte olan doğanın daha önce üzerinde durulmamış bir yanını bulduklarına inanmaktadırlar. Duygu, istek ve kavramlardan uzaklaşarak yarattıkları duyular dünyası, “seyirlik” bir dünyadır. Ancak empresyonistler hiç de doğadan uzaklaşmaksızın, ışığı kendi başına bir konu olarak alarak, resmettikleri konuya dair her şeyi ışık görüntüsü olarak göstermişlerdir.<sup>151</sup>

Monet, resmi, artık eskisi gibi biçimlere değil; renk alanları ve bu alanların bölgelerine bölerek yeni bir tekniği benimsemiştir. Empresyonistler, değişen ve hızlanan zaman algısına uyum sağlamak için zamanı tuval üzerinde dondurmaya çalışmış, nesneyi gözden kaçırmamak veya içinde buldukları mekanı daha iyi tanımlamak için buna benzer sanatsal teknikler içeren buluşları gerçekleştirmişlerdir.<sup>152</sup>

Empresyonistlerin, Fischer'in tanımıyla; *“dünyayı ışık ve renk içinde eriten sanatını, yüzeylerdeki donuk titreşimi yadsıyan, geçmekte olan anı değil de, nesnelere yapılarını kavramak, sürekliliğini yakalamak isteyen bir karşı-akım izledi ve biçim üzerinde durmak başlıca amaç oldu.”*<sup>153</sup>

1871 yılında Rimbaud ise, resmin konusuyla coşku uyandırmak isteyen sanatçılara şu cümleleri söylemiştir: *“Resim sanatının özgürlüğe kavuşması için, taklit etme alışkanlığını onlara unutturabilmeliyiz. Resim, nesnelere bir kere daha göz önünde canlandırarak yerde, dışardan algılanan çizgi ve renklerle, fakat ölçülü ve sadeleştirilmiş konturlarla bizi içten sarsmalı, büyülemeli.”*<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.163.

<sup>151</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.157.

<sup>152</sup> Giderer, *Resmin Sonu*, s.49-50.

<sup>153</sup> Fischer, *Sanatın Gerekliği*, s.162.

<sup>154</sup> İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.164.

### 1.3.6. Walter Benjamin ve Aura Teoremi

*“Hiçbir fotoğraf, hiçbir görüntü yoktur ki,  
fotoğraflanana küll etmesin.”*

*Walter Benjamin*

Walter Benjamin, 1872 yılında Berlin’de doğmuş, 1940 yılında Fransa İspanya sınırında intihar ederek yaşama veda etmiş çağımızın önemli düşünürlerindendir. Hayatı boyunca sanat yapıtına bakış açısı, sanat yapıtının tarihinin ona dair eleştirinin oluşumunu sağlayan temel etkenlerden biri olduğu yönündedir.<sup>155</sup>

Benjamin’in 1936’da “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” başlığıyla yazdığı denemesi ve bu denemenin temelini oluşturan söylemler, 20.yüzyıl sanat ve estetiğini derinden etkilemiştir. Başlangıç olarak önemle vurguladığı nokta, fotoğrafın icat edilmesiyle sanatı etkileyen bir araç haline dönüşmesi ve resmin yeniden üretiminin mümkün olabilmesidir. Önceleri insanlar tarafından yine fırçayla tuvale yansıtılan reproduksiyon resimler, ressamlar tarafından yapılırken; fotoğraf makinesinin ortaya çıkışıyla fotoğrafçı bu görevi üstlenmiştir. Böylece resmin tamamlanma süresiyle kıyaslanamayacak kadar büyük bir hızla görüntü kaydedilebilmekte ve bir yüzey üzerinde kolayca gözlemlenebilmektedir. Sonraları sinema için üretilen kameralar, fotoğraf makinesinin gelişmiş türleri olarak bu hızın konuşma hızına denk bir süreye düştüğünü bir kez daha kanıtlamıştır.<sup>156</sup>

Benjamin’e göre teknik yeniden üretim, moderniteye özgü bir terim değildir ya da modern çağa ilişkin makineleşme süreciyle gelişen bir icat değildir. Ona göre yeniden üretilebilirlik, sanat yapıtının özünde bulunan bir olanak olduğundan; *bir sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir,*

---

<sup>155</sup> Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz.Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi, 1. Basım, 1982, s.9-13.

<sup>156</sup> Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Türkçesi: Nazım Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1.Basım, 2004, s. 204-205.



*kopyalanabilir olmuştur.* Bunu Antik Yunan heykellerinden, matbaa, taş baskı, fotoğraf ve sinema filmine kadar uzun bir süreci takip ederek görebilmek mümkündür. Aslında gelişen ve değişen sanat yapıtının yeniden üretilebilirlik biçimidir. Bunun için kullanılan tekniğin gelişimidir. Tarihsel olarak önemli ve yeni olan ise; yeniden üretim tekniklerinin gün geçtikçe sanat yapıtının kendisini ve yapısını etkilemesine hatta belirleyebilmesine tanık olan süreçtir. Benjamin, fotoğraf makinesinin görüntü oluşturma tekniğini “şimşek çakmasının geri alınamaz ansallığı” olarak tarif eder ve şöyle söyler: **“Geçmiş, tanınabilirliğin şimdi’si içerisinde parıldayan bir imge gibi sabitlenmelidir.”**<sup>157</sup>

Öncelikle üzerinde durduğu nokta, en başarılı yeniden üretimde dahi sanat yapıtının “biricik” olma özelliğinde eksiklikler olmasıdır. Bu da şu anlama gelmektedir: Resim, heykel..vb. elle üretilerek ancak bir kez yapılabilme özelliği olan sanat yapıtları, “tek” ve “biricik”tir. Aynı yapıt tekrarlanmak istendiğinde ilk üretilenin birebir aynısı olamayacak, ancak taklidi olabilecek kadar “özgün”dür. Bu özgünlük ve biricik olma özellikleri bahsedilen sanat dallarının doğasında vardır. Bu özgün, canlı ve biricik olarak var olma, sanat yapıtının aynı zamanda “hakikiliği” kavramını da oluşturur. Benjamin’in bu makalesinde savunduğu tez, sanat yapıtlarının fotoğraf gibi mekanik yöntemlerle yeniden üretimi sonucunda ortaya çıkan yeni ürünün, var olduğu ortamdan başka bir ortama taşınabilir duruma gelmesiyle, başka hiçbir etkisi olmasa da en azından “şimdi” ve “burada”lık niteliğinin değerini düşüreceğidir. Benjamin’e göre; bir nesnenin hakikiliği, onun maddi varlığından tarihe ettiği tanıklığa kadar nesnenin özüne geçerek benimsemiş olduğu, gelenekselleşmiş bütünlüğüdür. Bu da sanat yapıtının kendine has bir atmosferinin (aura) oluşmasını sağlar. Yeniden üretim çağının sanat yapıtından alıp götürdüğü özellik, onun aurasıdır.<sup>158</sup>

Bir defaya özgü ve “biricik” varlığını, yeniden üretilip çoğaltarak kitleleştirilmektedir. Benjamin bunu bir “gelenek sarsıntısı” olarak

---

<sup>157</sup> Eduardo Cadava, **Işık Sözcükleri**, Türkçesi: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2008, s.77-78.

<sup>158</sup> Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, s.204-207.

tanımlamakta ve mekanik çağın yeniden üretim bağlamındaki gelişimiyle geleneğin insanlığın kültürel defterinden silinmeye başladığını vurgulamaktadır. Buna karşın, ortaçağda resmedilmiş bir tablonun, fotoğraf makinesi olmasa varlığını koruyarak günümüze kadar gelebileceği de meçhuldür.<sup>159</sup>

Benjamin'in söylemine göre; yeniden üretim tekniği, fotoğrafın icadıyla birlikte sanatın tüm evrenini etkileyen derin bir fay hattı oluşturmuş olur. Böylelikle sanat yapıtının biricik, tek ve gerçek oluşu yapıbozuma uğramaktadır. Ona göre; bir sanat yapıtını yeniden üretebilmek mümkün olduğu anda asıl işlevinden ve gerçekliğinden sapmak kaçınılmazdır. Makalesinde bunu şu cümlelerle ifade etmiştir:

*Teknolojik yeniden üretilebilirlik, tarihte ilk kez, sanat yapıtını parazit gibi ritüele bağlı olmaktan kurtarır. Yeniden üretilmiş sanat yapıtı, gitgide artan bir derecede, yeniden üretilebilme amacıyla tasarlanmış bir sanat yapıtının yeniden üretimi haline gelir. Örneğin fotografik negatiften hareketle birçok baskı mümkündür, otantik baskıyı istemenin anlamı yoktur. Ama sahicilik ölçütü sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan çıktığı anda, sanatın bütün toplumsal işlevi tersyüz olur. Sanat ritüel üzerinde değil bir başka pratikte, yani siyaset üzerinde temellenmeye başlar.<sup>160</sup>*

Sanat ürünlerinin yeniden üretimi için kullanılan teknik makinelerin bir etkisi de “sanatın demokratikleşmesi” olmuştur. Sanat eserlerini tek ve biricik olma değeri ve aurası ortadan kalkıyor olsa da sanat ürünleri artık farklı toplumlar tarafından tanınabilmekte ve sadece saraylarda ya da aristokratların evlerine değil herkesin evine ulaşabilmektedir. Aynı zamanda sanatçı ve izleyicinin her zaman aynı kültür, gelenek ve ortak yaşam koşullarını paylaşması söz konusu olmamaktadır.<sup>161</sup>

Sanat eserleri çevrelerini kuşatan haleyi; yani aura'larını kaybetseler de yeniden üretim araçları sayesinde kitlelere ulaşabilmişlerdir. Resimler, galerilerde ve müzelerde kitleler tarafından izlenebilse de fotoğraf kadar hızlı bir

---

<sup>159</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, 6. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.57-59.

<sup>160</sup> Cadava, *Işık Sözcükleri*, s.79.

<sup>161</sup> Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, 1. Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000, s.193-194.

biçimde yaygınlaşması mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında, teknik olarak yeniden üretim araçlarının icadıyla, sinema karşısında tiyatrunun, plak karşısında senfoni orkestrası konserinin, fotoğraf karşısında resmin, benzer sorunlar yaşadığı düşünülebilir. Aslında temel sorun, sanatın kitleselleşme isteğidir.<sup>162</sup> Bu da son derece doğal karşılanmalıdır.

---

<sup>162</sup> Giderer, *Resmin Sonu*, s.99-100.

## 2. BELGESEL FOTOĞRAF VE SAVAŞ FOTOĞRAFLARINDA İKTİDAR ETKİSİ

### 2.1. Belgesel Fotoğraf

Fotoğrafın en önemli özelliği icat edildiği yıllardan bu yana “belge” ya da “kanıt” olarak kullanılmış olmasıdır. İlk yıllarda birebir gerçekliği kaydettiğine olan inanç, daha sonra yerini diğer sanat dallarındaki akımların gelişimiyle sanatsal yaratılara bırakmak zorunda kalmıştır. Bu da belgesel fotoğraftan başka “deneysel fotoğraf” adı altında bir başka dalın oluşumuna neden olmuştur. Deneysel çalışmalar, fotoğrafın doğasında bulunan mekanik ve teknik olanakların yanı sıra, karanlık odada yapılan müdahaleler, sanatsal teknikler, fotomontaj ve kolajlarla gelişimini dijital teknolojinin ortaya çıkışına hazırlık yaparcasına sürdürmüştür. Bu gelişmelerin ardından dijital teknolojinin ortaya çıkışı, her ne kadar ilk yıllarda (fotoğrafın icat edildiği yıllarda resme alternatif olarak düşünülüp sanat çevresi tarafından yadırganması gibi) kolay kabul edilmediği düşünülse de, büyük bir şaşkınlıkla karşılanmamıştır.

Genel olarak belgesel fotoğraf, Ken Light’in tanımına göre; *“merkezin görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun süreli ve derinlikli fotoğraf projeleri ile bir görüntü üretme yöntemidir.”*<sup>163</sup> Susan Sontag ise genel olarak fotoğrafla ilgili görüşlerini, fotoğrafın “kanıt” olarak kullanılma özelliği üzerinde durarak fotoğrafa ve fotoğrafçıya yaklaşımını farklı bir açıdan değerlendirmekte; fotoğrafı *“Bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilmez kanıtı”*; fotoğraf makinesini ise *“meydana gelen bu olayın doğrulayıcısı”* olarak tanımlamaktadır.

Sontag, fotoğrafların daha sonra ortaya çıkacak sinema sanatı gibi hareketli görüntülerden ziyade gerçek ve tek bir zaman dilimini temsil etmeleri durumunda, daha fazla akılda kalıcı olacağını vurgularken. Berger ise

---

<sup>163</sup> Ken Light, “Belgesel Fotoğraf Üzerine”, Türkçesi: Merter Oral, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:19, 2006, s.14.

fotoğrafları; “hatıralardan koparılmış anların görüntüleri” olarak değerlendirmektedir.<sup>164</sup>

Walter Benjamin, “*Fotoğrafın Kısa Tarihi*” adlı yapıtında, John Berger’a göre hatıralardaki yansımaların; koparılmış anları temsil eden görüntülerin, fotoğrafın icadından neredeyse yarım asır sonra; 1907’de Lichtwark’ın fotoğrafın estetik ve toplumsal boyutu hakkında yaptığı bir açıklamayı şu sözlerle kaleme almıştır:

*Ta 1907’de Lichtwark, “Çağımızda bir insanın kendi fotoğrafı, en yakın akrabalarının ve dostlarının fotoğrafları, sevgilisinin fotoğrafı kadar yakın ilgiyle bakan hiçbir sanat yapıtı yoktur” diye yazmış ve böylece sorunu, estetik farklılıklar alanından toplumsal işlev alanına çekmiştir. Gelinen bu verimli nokta, daha ileriye ancak şimdi götürülebilir.*<sup>165</sup>

Fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilen fotoğraf çekme eylemi, bir süre sonra bireysel olmaktan çıkarak toplumsal ve sosyal bir boyut kazanmıştır. Toplumla iç içe olan fotoğraf; artık “içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini” toplumdan alıp topluma göstermeye başlamıştır.<sup>166</sup>

İhsan Derman, fotoğrafın mekanik bir araçla üretilmesi ve teknik süreci boyunca herhangi bir insan tarafından müdahaleye ihtiyacı olmaması nedeniyle insanlarda oluşan genel kanının fotoğrafın gerçekliğinden kuşku duyulmaması yönünde olduğunu söylemektedir. Roland Barthes ise, İhsan Derman’ın bu düşüncesinin aksine; fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şeyin aslında yalnızca bir kez olduğunu, fotoğrafın var oluş açısından aslında yinelenemeyecek olanı mekanik olarak yinelemekte olduğunu söylemektedir.<sup>167</sup> Ona göre izleyici ve fotoğraf arasındaki ilişki; yapmak, maruz kalmak ve bakmak olmak üzere üç aşamalı kronolojik bir sıra izlemektedir.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Hakan Erkılıç, “Fotoğraf ve Toplumsal Etkileşim”, **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**, Editör: Mukadder Çakır Aydın, İstanbul: E Yayınları, 1. Basım, 2009, s.74.

<sup>165</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.96.

<sup>166</sup> Handan Tunç, “Toplumsal Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:19, 2006, s.25.

<sup>167</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s.18.

<sup>168</sup> Barthes, *Camera Lucida*, s.3.

André Bazin ise fotoğraf ve fotoğrafçı arasındaki ilişkiyi; fotoğraf ve belgesel fotoğrafın temelinde bulunduğu varsayılan “nesnelliği” güzel bir benzetmeyle açıklamaktadır:

*Fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir. (objectivite) Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da “objektif” adını almaktadır. İlk defa olarak ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa olarak dış dünyanın görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir.<sup>169</sup>*

Ancak fotoğraf, makinesinin “gözü”nün adının da olduğu gibi “objektif” olmak gibi bir sorumluluk taşımaktaysa da fotoğraf sanatının farklı dalları olduğu; ve tek ediminin objektif bir biçimde “haberi belgelemek” olmadığı açıkça ifade edilmelidir. Deneysel tekniklerle yaratılan fotoğrafların, belgeleme; özellikle de belgesel fotoğrafın bir bölümü olan “haberi belgeleme” amacı taşımadığı açıktır. Mehmet Ünal’ın **“Fotoğraf haberin ışıkla anlatımıdır.”** tanımıyla belgesel fotoğrafı vurgulaması her alanda kabul edilmemektedir. Ona göre; **“Her ne amaçla çekersek çekelim, deklanşöre basıldığı an, tespit edilmiş, belgelenmiş olur. İster anı fotoğrafı olsun, isterse sanat fotoğrafı olsun... Aygıtımızla, belli bir anda, belli bir zaman ve mekan içerisinde gelişen olayları tespit ediyor, belgeliyoruz.”<sup>170</sup>** Bazı fotoğraf türlerinin ortak amacı belgelemek olsa da; eğer genel bir tanımlama yapılırsa bunun “haberinin ışıkla anlatımı” olduğundan söz etmek mümkün değildir; her fotoğraf haber değeri içermemektedir. Ancak belgesel, haber veya savaş fotoğrafları için bu tanımlamayı yapmak mümkündür. Fotoğraf genel olarak anı belgelese de her zaman bir haberi belgeleme amacını taşımamaktadır.

---

<sup>169</sup> Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Türkçesi: Nijat Özön, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınları, 1995, s.36.

<sup>170</sup> Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, s.11.

Mehmet Ergüven'e göre; *“Fotoğraf diğer sanat dallarıyla karşılaştığımızda fotoğrafı hiçbirinde olmadığı kadar pratik amaçla kullanırız, hatta bu fiilin sadece fotoğrafta gündeme geldiğini söylemek bile mümkündür.”*<sup>171</sup>

İlkçağlardan bu yana avlanma güdüsünü taşıyan insanın, fotoğraf çekme edimini gerçekleştirirken de buna benzer bir davranış biçimi sergilediği çoğu zaman gözlemlenebilmektedir. Aradaki tek fark artık ormanda hayvan değil, dünya üzerindeki “kültürel nesnelere” avlıyor olmalarıdır. Belge ve Röportaj fotoğrafçılığını içeren belgesel fotoğrafta ise konu neredeyse tamamen kültürel durumdur.<sup>172</sup>

Başlangıçta ve icat edildiği dönemi izleyen yıllarda toplumlarda, hayatı fotoğraf kareleri üzerinden görmek ve hatırlamak alışkanlık haline dönüşmüştür. Tarihsel pek çok önemli olay ve süreç hafızalarda çoğunlukla fotoğraf kareleri ile anımsanır duruma gelmiştir.

Amerikalı fotoğrafçı Roy Stryker ise “belgesel” olarak tanımladığı fotoğrafları, “toplum sahnesinin önemli ama anlık unsurlarını yakalayabilmeleri” için tarihçilere sunmuştur.<sup>173</sup>

Fotoğrafi insanlığın tanığı ve kayıt aracı olarak gören Edward Steichen da, “belgesel fotoğrafın evrensel olan ve çeviri gerektirmeyen dilinden” ve önemli misyonundan şu sözlerle bahsetmektedir:

*Fotoğraf doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolü için de tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir fakat belgeliği onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, deklanşöre basıldığında tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı büyük ölçüde tarihçilere bağlıdır artık. Fotoğrafın tarihe vereceği en önemli hizmet olarak düşündüğüm insan*

---

<sup>171</sup> Mehmet Ergüven, “Fotoğraf: Gizemli Kayıt”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, İstanbul, 2002, s.184.

<sup>172</sup> Vilem Flusser, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Türkçesi: İhsan Derman, 1.Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009, s.33-34.

<sup>173</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s.114.

*ilişkilerini kaydetme, insanı insana anlatma işlevini de vurgulamak isterim.*<sup>174</sup>

Peter Burke ise gerçeklerin incelenmesinden önce tarihçilerin incelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Fotoğraflarda yer alan imgelerin tanıklığından yararlanılacaksa mutlaka bu fotoğrafı çeken fotoğrafçının, fotoğrafı yayınlayan medya kuruluşunun ya da medyayı yönlendiren devlet iktidarlarının temelde gerçeği yansıtmaktan farklı bir amaç taşıyıp taşımadığının araştırılması gerekmektedir. Özellikle savaş muhabirlerinin cephedeki şiddet yüklü anları, askerlerin yaşam şartlarını; o anda savaş alanında bulunan tanıklar olarak kendi ülkelerinde savaşı izleyen meslektaşlarına göre çok daha etkin ve doğru değerlendirmeye açık oldukları düşünülmektedir. Tüm bu beklentilere rağmen belgesel fotoğrafçıların ya da savaş fotoğrafçılarının “masum birer göz” taşıyan, önyargısız ve objektif bir bakış açısıyla fotoğraf çekip çekmedikleri konusu düşündürücüdür. Resimler ve fotoğraflar gibi imgesel yaratılar, mutlaka somut ve soyut anlamda sanatçının bakış açısının kaydını yansıtmaktadır.<sup>175</sup> Bu durumda zaten nesnel olması beklenemeyecek bir sanat dalı olan fotoğrafın, gerçekliğini pek çok açıdan irdelemek gerekmektedir.

### 2.1.1. Belgesel Fotoğrafın Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci

Fotoğrafın ilk yıllarında, portre fotoğraflarından, doğa, resimsel (pictorialist), deneysel, fotomontaj, üst üste baskı gibi değişik teknik ve konular üzerinde yapılan çalışmaların yanı sıra belgesel fotoğraf da gelişimini sürdürmüştür. Genel olarak ilk belgesel fotoğraf örneklerinin 1854-1856 yılları arasında Kırım Savaşı'nda Roger Fenton tarafından çekilmiş olduğu kabul edilmektedir. Bu fotoğraflar, belgesel fotoğrafın tanımında var olan “belge” ve “kanıt” olma özelliklerini taşımaktadır.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Edward Steichen, “Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı”, Türkçesi: Abdullah Ersoy, **Afsad Fotoğraf Dergisi**, Sayı:14, Ankara, 1984, s.2.

<sup>175</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s.18.

<sup>176</sup> Erkilic, “Fotoğraf ve Toplumsal Etkileşim”, **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**, Editör: Mukadder Çakır Aydın, 1.Basım, İstanbul: E Yayınları, 2009, s.81-82.



Portre fotoğrafları ve toplumsal hayatı içeren görüntüleri yansıtan fotoğraf, ilerleyen yıllarda askeri ve polisiye gibi güvenliğe dair alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Bu noktada verilen ilk örneğin 1870 yılında Fransa-Prusya savaşının ardından 1871 yılında gerçekleşen Paris Komünü sırasında eylemcilerin kutlama sırasında çekilen fotoğrafların polis tarafından tanık ve kanıt olarak kullanılması ve bu fotoğraflardaki görüntüler üzerine bu direnişçileri tutuklamaları olduğu görülmüştür.<sup>177</sup> Çekilen bu fotoğraflarda görülen kişiler, polis tarafından tespit edilerek kurşuna dizilmişlerdir. Bu fotoğrafın tarihte ilk kez “delil” olarak kullanımı olarak kabul edilmektedir.<sup>178</sup>

Bu noktada fotoğrafta tanıklık kavramını oluşturan iki tür belgeselden söz edilebileceğini ve bu ayrımın içeriğini belirtmek gerekir. Paris Komünü’nde olduğu gibi “kanıt” olarak kullanılan “belgesel fotoğraf” hayattaki gerçekliği tespit eden, Lewis Hine ve Jacob Riis’in ilk örneklerini verdikleri “sosyal belgesel fotoğraf” ise tespit edilen bu gerçekliği değiştirmek için uğraş veren belgesel fotoğraf türleri olarak tanımlanmaktadır.<sup>179</sup>

Paris Komünü’yle aynı dönemde; 1870’li yıllarda pek çok New Yorklu fotoğrafçının, atölyelerinde ışık oyunları ile “klasik” sanatın peşinde üretimler yaparken, Riis’in fotoğraflaması gereken konuları sokakta, fakir mahallelerde arıyor oluşu, o yıllarda “Boyalı Basın” Riis’in fotoğraflarını “Dilenci yada Çöplük Fotoğrafçılığı” olarak nitelendirmesine neden olmuştur. Günümüzde Riis, fotoğraf tarihine ilk sosyal belgesel fotoğrafçılardan biri olarak yazılırken, politik görüşü ne olursa olsun, vazgeçilmez bir fotoğrafçı olarak tüm fotoğraf tarihçileri tarafından anılmaktadır. Riis’in yanı sıra, dünyanın başka kıtalarında ve ülkelerinde belgesel fotoğrafçılar, dünyada var olan pek çok sorunu ele alarak; kadın-erkek eşitliğinin sağlanması, çocuk işçiliğine son verilmesi, işçilere eşit ücret verilmesi için fotoğraflar çekmişlerdir.<sup>180</sup>

---

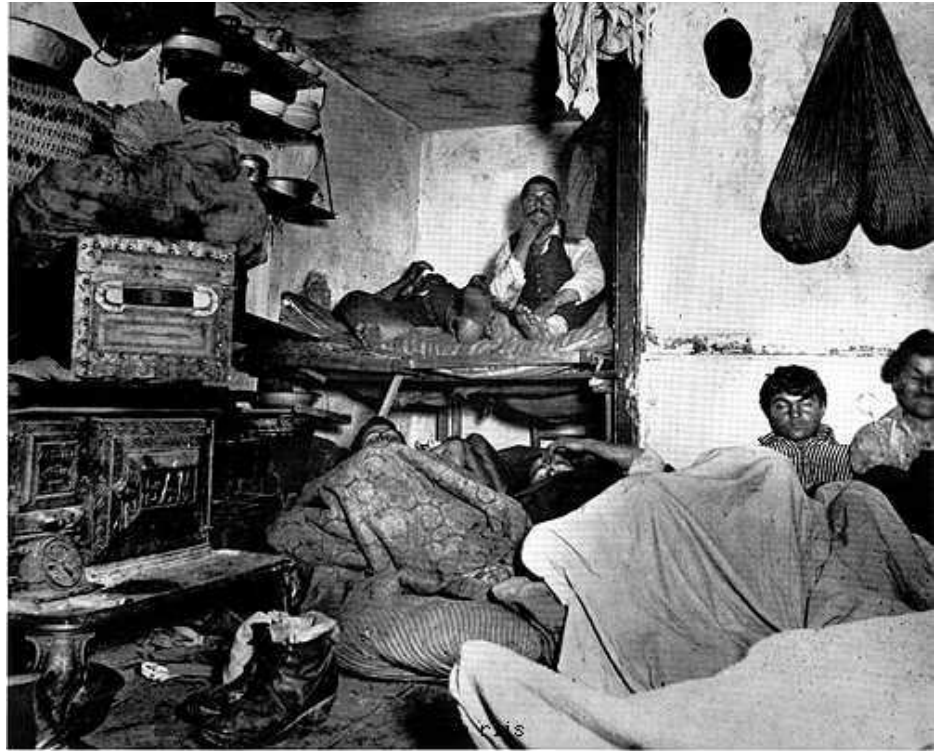
<sup>177</sup> A.g.m., s.82.

<sup>178</sup> Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s.98.

<sup>179</sup> Özcan Yurdalan, **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, 1.Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s.50.

<sup>180</sup> Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, s.48.

Jacob Riis, 1870 yılında 21 yaşında olan, Danimarka'da Amerika'ya göç eden genç bir gazetecedir. *New York Tribune* gazetesinde çalıştığı süre boyunca New York'un aşağı mahallelerinde kendi gibi göçmen olan insanların sefalet içindeki yaşam koşulları hakkında yazılar yazmış, bu yazıları da çektiği fotoğraflarla desteklemiştir. Bu, fotoğrafın ilk kez toplumsal eleştiri malzemesi olarak kullanılmasıdır. 1890 yılında yine göçmenlerin yaşam koşulları hakkında yayınlanan kitabı *How the other half lives? (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?)* Amerika'da yaşayan insanları ve kamuoyunu sarsmıştır.



**Fotoğraf 10:** Jacob Riis, *How The Other Half Lives (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor)*, 1901

Riis'ten kısa denebilecek bir süre sonra, Lewis Hine, işçilerle ilgili bir fotoğraf çalışması yaparak bir kez daha kamuoyunu etkilemeyi başarmıştır. 1908-1914 yılları arasında yaptığı bu çalışmada, günde on iki saat çalıştırılan, yaşamlarını tarlalarda ya da fabrikalarda çalışarak ya da fakir gece konu

mahallelerinde geçiren çocukların fotoğraflarını çekerek onlarla ilgili yasal değişiklikler yapılmasını sağlamıştır.<sup>181</sup>



**Fotoğraf 11:** Lewis Hine, *Working Girl*, 1910

Aynı zamanda bir sosyolog olan Lewis Hine, göçmenleri ve ocuk işçileri fotoğraflamış ve göçmenlerin yaşam koşulları ile ocuk işçilerin çalıştırılmaları hakkında yasal düzenlemeler ve iyileştirme çalışmaları yapılması için nc olmuştur.<sup>182</sup> Fotoğrafın gücü belki de ilk kez bu kadar etkin bir biçimde fark edilmiştir. Bir başka bakış açısı da aradan neredeyse yüz yıl geçmiş olmasına karşın hala ocuk işçilerin çalıştırıldığı; aslında hiçbir Şeyin değiştirilemeyeceği yönündedir.<sup>183</sup> Bu açıdan bakılırsa; insanlığın sürdüğü hiçbir yerde savaşlar, açlık, Şiddet, sefalet, eēitsizlik sorunu zlebilmif değildir.

---

<sup>181</sup> Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, s.98-99.

<sup>182</sup> Serkan Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, 1.Basım, İstanbul: Babil Yayınları, 2003, s.114.

<sup>183</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.48.

Fotoğraf sanatının etkili olduğu tek bir adım bile pek çok şeyi değiştirebilir; yapılması gereken, çözümlerin uzun vadeli olmasını sağlayabilmektir.

Toplumsal belgesel fotoğraf, foto-röportaj gibi türleri olan belgesel fotoğraf; temel konularını yaşamsal gerçeklikten almaktadır. Çevresinde olup bitenleri ve insanların yaşam koşullarını belgeleyerek onlara tanıklık etmektedir. Belgeledikleri bu olaylarla ilgili sorunları ortaya çıkarma ve toplumları bu sorunlarla ilgili bilgilendirme özelliği, bu sorunlara ilişkin çözüm yollarının aranması ve çözümün üretilmesi için öncü olmaktadır. Bunlarla birlikte belgesel fotoğrafçı, toplumsal yaşamı yakından ilgilendiren savaş, açlık, yoksulluk, işçilerin çalışma saatleri..vb. konulara dikkati çekmek ve bu alanda yeni düzenlemeler yapılmasına ilişkin ortak bilinç oluşturmayı hedeflemelidir. Bu anlayışla çalışmalar yapan ilk fotoğrafçılar, toplumsal belgesel fotoğraf anlayışını farklı bir boyutta ele alan, temel ekonomik ve toplumsal düzenin “insan” merkezinde ele alınması sağlamış olan Jacob Riis ve Lewis W. Hine olarak kabul edilebilir.<sup>184</sup>

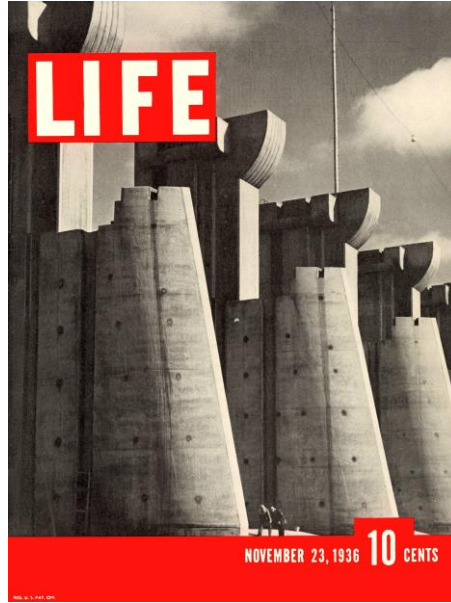
İlk fotoğrafçıların ortaya koydukları “nesnellik” kavramı; ışığın etkisiyle, fotoğraf makinesinin aracılığıyla nesnelerin ya da kişilerin bizzat kendilerinin negatif yüzey üzerinde iz bırakması ve ortaya çıkan görüntünün doğanın kaleminden çıkan, insana ait olmayan bir yansıma olduğu düşüncesi üzerine kuruludur. Belgesel fotoğraf türünün ortaya çıkıp yaygınlaşması ise 1930larda Amerika’da, başta yoksul insanlar olmak üzere sıradan yaşamların fotoğraflanmasıyla başlamıştır. Jacob Riis, Dorothea Lange ve aynı zamanda bir sosyolog olan, çalışmalarını “Toplumsal Fotoğrafçılık” olarak adlandıran Lewis Hine bu tür fotoğrafların ilk örneklerini oluşturmaktadırlar. Bu fotoğrafçıların çalışmalarında toplumsal ve siyasal bağlamın vurgusundaki yoğunluk;

---

<sup>184</sup> Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:19, İstanbul, 2006, s.19-24.

kameranın daima doğruyu söylediğine dair oluşan “gerçek” algısı kuvvetli kanıtlar olarak algılanmalarına neden olmuştur.<sup>185</sup>

23 Kasım 1936 günü, bir resimli kitle iletişim dergisi olan LIFE Dergisi'nin yayın yaşamına başladığı tarihtir. Henry R. Luce tarafından kurulan bu dergiden önce de Amerika'da *New York Times*, *Mid-week Pictorial*, *Panorama*, *Parade* gibi pek çok fotoğraf içerikli derginin yayımlanmasına rağmen, en çok ses getiren ve tiraj elde eden dergi LIFE olmuştur. Sinema sanatının ortaya çıkarak gün geçtikçe yaygınlaşması, haklı etkisi altına alması, gözlerini görüntü akışlarına alıştırmaları, daha önceki yıllarda Almanya'da pek çok fotoğraf içeren derginin ve en sonunda Fransa'da yeni gazete fotoğrafçılığının temelini oluşturan *Vu* dergisi LIFE Dergisi'nin yaratıcılarına ilham vermiştir. Hitler'den kaçarak Amerika'ya gelen Alman fotoğrafçıların da desteğiyle yaşamı konu alan hikayeler artık sadece fotoğraf kareleriyle anlatılacak.<sup>186</sup>



**Fotoğraf 12:** LIFE Dergisi 1. Sayı Kapağı, 23 Kasım 1936

İlk olarak derginin finansmanını sağlamak için; sadece derginin satışından değil verilen reklamlardan da gelir elde edilmesi amaçlanmıştır.

<sup>185</sup> Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**”, s.21-22.

<sup>186</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.123-124.

Bununla birlikte diğerk bir amaç ise adındaki belirsizliğı ortadan kaldırmaktır. LIFE, “yaşam” anlamına gelmekte ve bu nedenle derginin içinde yer alan fotoğrafların yaşamla ilgili olduğı algılanmaktadır. Yine de amaç yaşamı yansıtan fotoğraflardan ziyade yaşamın kendisini sunmaktır. İlk sayıda yayınlanan yeni doğmuş bebek resmi ve altında yazan cümle, bu belirsizliğı ortadan kaldırır niteliktedir: “*Yaşam başlıyor.*”<sup>187</sup>

LIFE Dergisi'nin manifestosu da yine yaşam üzerine cümlelerden oluşmaktadır: “*Yaşamı görmek, dünyayı görmek; büyük olayların tanığı olmak, fakir ve zengin insanları görmek... Görün ve hayal edin; görün ve ibret alın.....*” Yıllar içinde görülen bu insancıl çağrının aslında gün geçtikçe fotoğraflanan olayları gerçek ilişkilerinden kopardığını görmek şaşırtıcı olmuştur.<sup>188</sup> Yaşama 1936 yılında başlayan LIFE, 1972 yılında International Herald Tribune'da yayımlanan “*Life Dergisi 36 yaşında öldü.*” haberiyle son sayısını çıkararak yayım hayatına son vermiştir.<sup>189</sup>

MAGNUM Fotoğraf Ajansı ise günümüzde yaşamını sürdürmekte olan ve başlangıcından bu yana belgesel fotoğrafa belirli bir bakış açısıyla yaklaşımını sürdürmekte olan bir kuruluştur. gazete fotoğrafları için “etik” kuralları temel alarak savaş ya da barış döneminde, çağlarının tarihini adil tanıklar olarak gözlemlemeyi amaçlamışlardır. Düşünceleri; fotoğrafçıların milleti, dini, dili, ırkı fark etmeksizin ilgi alanlarının tüm “dünya” olması gerektiğı yönündedir.<sup>190</sup> Belgesel fotoğrafta etik, estetik ve gerçeklik kavramlarına ilişkin tartışmalar neredeyse iki yüzyıl önce icat edilmiş bir sanat dalı için hala devam etmektedir. Fotoğraf, her ne kadar gerçek bir anın dondurulmuş ve kağıt ya da yüzey üzerine hapsedilmiş bir kanıtı gibi görülse de, aslında belki de fotoğraf makinesinden önce fotoğrafçının üretimi ve seçimini yansıtmaması nedeniyle nesnel olmaktan oldukça uzaktır.

---

<sup>187</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.70.

<sup>188</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.47.

<sup>189</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.136.

<sup>190</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.34-35.

### 2.1.2. FSA ve Belgesel Fotoğrafta İlk Propaganda Girişimleri

1930'larda Amerika'da başlayan ekonomik kriz Roosevelt Hükümeti'ni farklı arayışlara yönlendirmiştir. Ekonomik kriz nedeniyle sıkıntı yaşayan çiftçilerin yaşadığı bunalım, 1922 yılında Federal Hükümet'in Avrupa'ya yapılan tarımsal hibe yardımını kesme kararıyla başlamıştır. Bu karar sonucunda başta küçük çiftçiler için büyük bir çöküş yaşanmaya ve tarım ürünlerinin fiyatları gün geçtikçe düşmeye başlamıştır.<sup>191</sup> Roosevelt, “*Yeni Uzlaşma*” adında bir program kapsamında ekonomik sıkıntı içerisinde bulunan Amerika'ya yeni bir çözüm önerisi sunmuştur. Bu programın kitlelere kabulünü kolaylaştırmak için propagandaya ihtiyaç duymuş; hükümet bünyesinde pek çok birimler oluşturmuştur. Bu kurumlar arasında en önemli ve en çok ses getiren birim, F.S.A. (Farm Security Administration - Çiftlik Güvenliği Dairesi) olmuştur. Roosevelt'in *New Deal Partisi*'ne bağlı *Farm Security Administration*'in (*Çiftlik Güvenlik Kurumu*) desteğiyle Roy Stryker, bir fotoğraf ekibi oluşturmuştur. Bu fotoğrafçıları da ekonomik krizden en çok etkilenen kırsal bölgelere göndermiştir.<sup>192</sup>

FSA, o dönem için propaganda amaçlı görevlendirilmiş resmi bir kurum olmasının yanında Amerika tarihinin “ilk ve en büyük belgesel fotoğraf çalışması” olarak nitelendirilmektedir. Ansel Adams, FSA için çalışmakta olan fotoğrafçıları; “*ellerinde fotoğraf makinesi bulunan sosyologlar*” olarak tanımlamıştır.<sup>193</sup> Aslında bu projede fotoğrafçılar kendi bakış açıları ve yaklaşımları farklı da olsa Amerika Hükümeti tarafından yönlendirildikleri için onların bakış açısıyla fotoğraf çekmek zorunda kalmışlardır. Dürüst ve insancıl bir biçimde yaklaşırsalar da Roy Stryker'ın politik tavrını sergileyen fotoğraf üretmek birincil amaçları olmuştur.

---

<sup>191</sup> Aktaran: Gülbin Özdamar, “Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi'nde İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979)”, **Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Enstitüsü, Basın ve Yayın Ana Bilim Dalı**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2005, s.81. (Ahmet Tolungüç, “İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması (1935-1943)”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 30, İstanbul, 1985, s.4)

<sup>192</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.99.

<sup>193</sup> Ahmet Tolungüç, “İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması (1935-1943)”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 30, İstanbul, 1985, s.8.

Bu fotoğraflar, 1936 yılının sonunda Time, Fortune, Today, Nation's Business ve Library Digest gibi pek çok dergi ve gazetelerde yayımlanmıştır.<sup>194</sup>

*Derhal şuna gereksinimimiz var: Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip olan insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdeki çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkes çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor... Özellikle fabrikalarımızda çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var... Mutfaklarında ya da çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflanmış ev kadınları. Daha bir halinden memnun yaşlı çiftler.*<sup>195</sup>

Stryker, bu cümleleri, belgesel fotoğraf ve propaganda anlamında önemli bir kırılma noktası olan Roy Emerson yönetiminde gerçekleşen, Tarım ve Güvenlik İdaresi (FSA) tarafından planlanmış fotoğraf projesi hakkında fotoğrafçılara gönderdiği mektuplara yazmıştır. İçlerinde Walker Evans, Ben Stalin ve Dorothea Lange gibi önemli fotoğrafçıların yer aldığı bu proje, Doğu'dan Batı'ya göç etmek zorunda kalmış ve topraklarını bırakıp yeni arayışları içine girmiş çiftçi aileleri belgelemeyi amaçlamıştır. Ancak FSA başkanı Stryker, yoksul ve yaşlı ailelerin fotoğraflanmasını hoş karşılamamış hatta bundan rahatsızlık duymuştur.

---

<sup>194</sup> Merter Oral, "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1996, s.54.

<sup>195</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.80.





**Fotoğraf 13:** Dorothea Lange, *White Angel Bread Line*, 1932

Margaret Bourke-White ve Dorothea Lange'in fotoğraflarında odak, gruptan bireye kaymakta; bir anne ve çocukları gibi yakın plan çekimler aracılığıyla kişisel trajediler vurgulanmaktadır. Buna karşılık geçmişe bakıldığında, köylüleri konu alan en duyarlı tabloların dahi bireysellikten uzak olduğu görülmektedir.<sup>196</sup>



**Fotoğraf 14:** Margaret Bourke-White, *Bread Line during the Louisville flood, Kentucky*, 1937

<sup>196</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s.134.

## 2.2. Fotoğrafta Propaganda ve Manipülasyon

### 2.2.1. Propaganda Kavramı ve Tarihi

*“İdeologlara hiçbir şey yapılamaz.”*

*Napoléon*

Propaganda, temelinde ideolojik bir yapıyı barındırmaktadır. İdeoloji teriminin “İdeologlar” ismini verdikleri bir topluluk; Cabanis, Destutt de Tracy ve arkadaşları tarafından yaratıldığı bilinmektedir. Aydınlanma Çağı Felsefesi’nin geleneklerinden birine göre; ideoloji, “düşünce kuramı” (ideo: düşünce, -loji: kuram) anlamına gelen bir terim kullanmışlardır. Bu sözcüğe siyasal bir boyut kazandıran, ideoloji kavramının siyasal mücadelede kullanılması gerektiğini öne süren ise Karl Marx olacaktır.<sup>197</sup>

Genel olarak tanımlamak gerekirse propaganda, topluma belirli bir düşünceyi benimsetmek ve toplumla kamuoyunu bu düşünce ekseninde etkileyerek hareket etmelerini sağlamak için uzun vadeli çalışmalar sonucunda gerçekleştirilen iletişim faaliyetlerinin bütünüdür.<sup>198</sup>

Toplumsal belleğin oluşumunda etkili olan bedensel pratikler ve teknolojik olarak kaydedebilen ve anımsatma etkisi olan çeşitli aygıtlar rol oynamaktadır. Bedensel pratikler, genellikle konuşmacının bilinçli ya da bilinçsizce karşı tarafa gönderdiği beden dilini temsil eden iletilerdir. Teknolojik kaydetme pratiği gerçekleştiren aygıtlar ise baskı, kitap, ansiklopedi, dergi, ses kayıtları, radyo, fotoğraf, bilgisayar, televizyon, sinema gibi araçlardır. Bu icatların tümü, insanın bilgi alışverişinin sona erdiği andan sonra da bu bilgiyi sürekli anımsamak için ihtiyaç duyacağı gereçlerdir. Fotoğraf ve sinemanın, toplum tarafından imgesel gerçekliği yansıttığı düşüncesiyle hem bedensel hem

---

<sup>197</sup> Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türkçesi: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 4. Basım, 2003, s.75.

<sup>198</sup> Erol Çankaya, **İktidar Bu Kapağın Altındadır**, İstanbul: Boyut Kitapları, 1. Basım, 2008, s.19.

de kayıt özelliğiyle izleyici konumundaki halkları etkilemesi söz konusu olacaktır.<sup>199</sup>

Propagandayı tanımlamak için “Propaganda Technique in the World War” adlı kapsamlı araştırma yapan Lasswell, propagandayı *“anlamli semboller, ya da ... öyküler, söylentiler, haberler, resimler ve toplumsal iletişimin diğer biçimleriyle düşüncelerinin denetimlerini ifade eder. Daha geniş anlamıyla propaganda, sunumların yönlendirmesiyle insan eylemini etkileme tekniğidir. Söz konusu sunumlar sözlü, yazılı, resimsel ya da müziksel biçimde olabilir.”*<sup>200</sup>

Barlett’in yaptığı bir tanıma göre propaganda; *“toplumun görüş ve davranışını, kişilerin belirli bir görüşü, belirli bir davranışı benimsemelerini sağlayacak biçimde etkileme çabasıdır.”* Diğer bir tanımlama ise şöyledir: *“Propaganda, kitle için kullanılan bir dildir; radyo, basın, sinema yoluyla kitleye ulaştırılan sözler ya da başka simgeler kullanır. Propagandacının ereği, propagandanın kapsamına alınan, birer propaganda konusu olan noktalarda, kitlelerin tutumunu etkilemektir.”* Propaganda aslında siyasi boyutunun dışında; görüşler yaratmak, değiştirmek ve doğrulamak açısından reklamlarla benzer yönlerde deg sahiptir.<sup>201</sup>

Rüdiger Schott’un *“Yazı kültürüne sahip olmayan halkların tarih bilinci”* başlıklı konuşmasında belirttiği üzere; tarih duygusu geçmiş olaylarla kişiler arasındaki bağları koparmamak, hatırlamak ve anlatmak gibi temel eylemlere dayalıdır.<sup>202</sup> Sözlü tarih aktarımının, yazılı belgelerden çok daha etkili olduğu düşünülürse; hitabet gibi sözlü yapılan, ve fotoğraf, afiş, sinema gibi görsel propaganda eylemlerini halkın yıllar sonra hatırlama, bunlara inanma ve

---

<sup>199</sup> Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Türkçesi: Alaeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, 1999, s.114-123.

<sup>200</sup> Arsev Bektaş, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2. Baskı, 2000, s.150.

<sup>201</sup> Jean-Marie Domenach, **Politika ve Propaganda**, Türkçesi: Tahsin Yücel, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1. Baskı, 1969, s.7.

<sup>202</sup> Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, Türkçesi: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1. Baskı, 2001, s.69.

düşünce faaliyetlerini bu yönde geliştirme olasılığı yazılı araçlara göre daha fazladır.

Sosyal psikologların yaptığı tanıma göre; propaganda yalın olarak tüm iletişim, eğitim ve tanıtımı kapsayan fikir ve oluşumları etkilemek amacıyla yapılan bir girişimi ifade etmektedir. Psikolojik olarak incelendiğinde ise; propagandanın toplumda belirli bir zaman sürecinde kişilikleri etkilemeye ve bireylerin bilimsel olmayan, şüphe duyulan değerlere yönelik amaçlara ilişkin davranışlarının kontrol edilmesi için sürdürülen girişim olarak tanımlanmaktadır.<sup>203</sup>

İdeolojik propagandanın pek çok farklı yöntemi vardır. Temelinde toplumsal bütünleşmeyi sağlamayı hedefleyen ve tek bir merkezden gerçekleştirilen ideolojik bilgilendirmeye dayalı propaganda yöntemleri, ortak amaçlar ve bu amaçlar doğrultusunda ortak bir kod belirleyerek bazı kurumlar ya da aygıtlar aracılığıyla ortak bir bilinç yaratmayı amaçlamaktadır. Böylelikle devlet otoritesini arttırarak devleti zaafa yönlendirecek düşürecek bilgilenmelerin önüne geçilmekte ve halkın düşünce yetisinin üzerinde bir çeşit kontrol sağlanmaktadır.<sup>204</sup>

Hükümdarlar için geçmişle birlikte geleceği de ele geçirmek, unutulmamak, halkın her jenerasyonunun kendisi hakkında bilgi aktarımı yapması, anıtlarda yaşamayı sürdürmek, görüntülerinin ya da düşüncelerini içeren yazılı belgelerin arşivlenmesi bir iktidar sembolü olarak son derece önemlidir.<sup>205</sup>

Sanat kadar eskilere dayanmasa da propaganda bir gelenek olarak neredeyse insanlık tarihinin ilk döneminde dahi görülmektedir. Roma'daki törenler, Mısır piramitlerinin iktidarın gücünü yansıtan dev yapıları, Moğol İmparatorluğu'nun barbarca yönetim şekli, Ortaçağ'daki Hıristiyanlığın egemen

---

<sup>203</sup> Bektaş, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, s.150-151.

<sup>204</sup> Halis Çetin, “Özgürlüğe Karşı Güvenlik: Hayek'in “Kölelik Yolu” Eserini Yeniden Okumak”, **Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:5, Sayı:1, s.10.

<sup>205</sup> Assmann, **Kültürel Bellek**, s.73.

dini tasvirleri, dünyanın dört bir yanındaki iktidarların güç sembolleri olan görkemli saraylar aslında temelinde propagandanın var olduğu çağlarda gösterilen tavrı gözler önüne sermektedir.<sup>206</sup> Devletler ve bu devletleri yöneten iktidarlar olduğu müddetçe propaganda insanlığın her döneminde olmuştur ve olmaya da devam edecektir.

Eski Yunan'da ortaya çıkan ve sonraları Sofistler tarafından geliştirilmiş, halk meclislerinde halkı ikna etmek ya da halka açık görülen mahkemelerde jüriye karşı savunma yapmak amacıyla kullanılan *retorik*, “güzel konuşma sanatı” olarak tanımlansa da aslında temelinde yatan amaç, propagandanın tanımında var olan; insanları belirli bir görüş doğrultusunda yönlendirmek ve harekete geçirmektir. Eski Yunan'da oluşan demokratik gelişmelerle birlikte Atinalıların aristokratik kültürüne karşı demokrasiyi savunduğu ve o döneme kadar bu toplumda aristokratik kültüre dair var olan tüm inançları yıkmaya yarayan en etkili araç haline dönüştüğü görülmüştür.

***“Kendi üstünlüğünü kurmaya çalışırken kalabalığın hoşuna gitmeye çalışan hatip, iktidar arzusunun kölesidir ve tamamen sahte değerler düzeni içinde iş görür.”***<sup>207</sup> cümlesiyle Platon, bu kavramı kuramsallaştıran ilk düşünür olmasına rağmen; bu hitabet şeklini kullananların gerçeğe dair bilgisi ve saygısı olmaksızın halkı ikna etmeye yönelik etik olmayan, gerçeği çarpıtan bir inandırma yöntemi izlediklerini düşünerek retorik reddetmiştir. Bu reddediş, genel kullanıma yönelik değil; filozoflar dışında, retorik sadece bir ikna yöntemi olarak kullanan ve gerçekliği çarpıtmaya yönelik konuşmalar yapan diğer insanları kapsar niteliktedir.

Aristoteles ise Platon'un aksine, retorik eğitimi görmüş herkes tarafından gündelik yaşamın bir parçası olarak kullanılabileceği görüşünü taşımaktadır. Aristoteles, konuşmacının inandırıcılığının (*logos*) önemini şu cümlelerle ifade etmiştir:

---

<sup>207</sup> Çankaya, **İktidar Bu Kapağın Altındadır**, s.19.

*Konuşma, bize konuşanın inanılacak biri olduğunu düşündürecek biçimde yapıldığında inandırma konuşmacının kişisel karakteriyle başarılmış olur. İyi insanlara ötekilerden daha tam ve kolay şekilde inanırız. .. Ötekiler gibi bu tür inandırma da konuşmacının söylediği şeylerle başarılmalıdır, konuşmaya başlamadan önce halkın bu kişi hakkında düşündükleriyle değil.*<sup>208</sup>

Aristoteles'in tanımıyla retorik; **“Hitabet, veri olan herhangi bir durumda elde var olan ikna etme araçlarını kullanma yetisidir.”** Bu tanıma göre; retorik bir çeşit hitabettir ve bu hitabet, teorik ve pratik bir bilim değil; sanattan da ziyade bir hünerdir. Diyalektikle benzerlikler taşımakta; *“kendisini takdim eden hemen hemen her konu”* üzerinde bir çeşit ikna yolu olarak kullanılan araçların bütünüdür. Retoriğin temelinde var olan ikna edici konuşmalar niteliğindeki hitabet, amacı ikna etme yolunda kazanacağı başarılar olan *“popüler bir politika veya ahlak felsefesi”*dir.<sup>209</sup>

Felsefik bağlamda retorik; *“Fikirleri, düşünceleri en iyi biçimde ifade etme, etkili konuşma”* anlamının yanında *“Dili, mahkemede adaleti gerçekleştirmek, politikada yarar sağlamak, temelde ikna etmek amacıyla, en etkili ve cezp edici bir biçimde kullanma sanatı”* biçiminde tanımlanmaktadır. Retorik üzerinde durarak sözün en büyük güç olduğunu ileri süren Gorgias'a göre; insanlar, topluma, doğaya ve kendilerine ilişkin fazla bilgiye sahip değildirlir ve bilinen gerçek bir bilgiden söz edilemeyeceğine göre tüm görev ikna etmek; bilgi vermekten ziyade toplumu aydınlatmak, etkilemek, harekete geçirmek ve sürüklemek için büyük bir güce sahiptir. Başarılı ve ikna edici biçimde konuşabilmek ve gerçek bilgiye sahip olmayan toplumu etkilemek üzerine kurulu olan retorik ile propagandanın amacı ve işlevi aynıdır. Habermas'a göre; **“Retorik, dili kullanmanın yeni özgün formlarını ortaya koyarak dilsel imkanlarımızı geliştirmiş, dünyayı gerçekte olduğu şekliyle görmenin yepyeni yollarını açıklamıştır.”**<sup>210</sup> Temelleri bunca eskilere dayanan retoriğin, günümüzde gelişerek “propaganda” adı altında farklı söylemlere

---

<sup>208</sup> Çankaya, **İktidar Bu Kapağım Altındadır**, s.19.

<sup>209</sup> Ahmet Arslan, **İlkçağ Felsefe Tarihi-Aristoteles**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, 2009, s.327-328.

<sup>210</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 3. Basım, 1999, s.731-732.

dönüştüğünü ve halen politik amaçlarla siyasal aktörler tarafından etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Fotoğrafın henüz icat edilmediği yılları içeren tarihsel süreçte 1. ve 2. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nda, imparatorların politik sembol olarak para ve madalya dağıttıkları, anıtsal heykeller yaptırdıkları ya da zaferlerini kutlamak bu zaferi duyurmak, iktidarlarını güçlendirmek amacıyla törenler düzenledikleri görülmektedir. Roma'daki çoğu mimari mekanın imparatorun zaferini, halkın imparatorluğa itaatini ve toplumsal birliklerini sembolize etmek üzere tasarlanmış oldukları düşünülmektedir. Kutlama amaçlı gösterilerin ise yağmalanan nesnelere ve savaş eserlerini sergilemek için düzenledikleri bilinen bir gerçektir.<sup>211</sup>

Kişileri düşüncelerin veya değerlerin hayata geçirilmiş halleri olarak göstermek, Batı geleneğinde, hükümdarın kahraman, hatta insanüstü olarak resmedilme ritüeliyle, klasik antik dönemde yerleşmiş; soyut olan iktidar kavramını somut kılma sorununun çözümü olarak görülmüştür. En önemli örneklerden biri; daha önce Octavianus adını taşıyan Augustus'un, M.Ö. 27 yılından itibaren idealleştirilmiş bir şekilde betimlendiği görülmektedir. Bunun en ünlü örneği halen Museo Gregoriano Profano'da bulunan ve gerçek boyutların çok üzerinde olan mermer heykeldir. Hükümdar imgelerinin yaratımında ya da sanatsal bir yapıya dönüştürülmesinde görülen ortak üslup, güçlü, kuvvetli ve sadece kendi halkına değil, tüm dünyaya hükmedeceğini ima eden bir ifade taşıyan figürlerin oluşturulmasıdır. Heykellerin zaman zaman anıtsallığa varan boyutları da bu ifade ettikleri mesajın bir parçası niteliğindedir. Heykellerde, mimari eserlerde ve ritüellerde de ifade bulan klasik zafer ikonografisi farklı eklentilerle bir arada çokça kullanılmıştır.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, 2004, s.14.

<sup>212</sup> Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, s,72-74.

Doğa dinlerinin Pantheon'unda yer alan sayısız tanrılardan sadece bazıları olan güneş, yer, gök, ay, su, rüzgar gibi tanrılardan her biri, insan, bitki ve hayvan biçimlerine girerek simgeleşmektedir. Toplum düzenin oluşmaya başlamasıyla, “devlet gücü” adı verilen yeni erk ortaya çıkmış ve daha önce var olan ve tapılan doğa güçleri gibi kutsallaştırılmıştır. Devlet iktidarını elinde bulunan kral, egemenliğin simgesi olarak görülerek tanrılaştırılmıştır. Tanrı ve krala dair eşdeğer inanç, devlet gücünü elinde tutanın yüceltilerek tanrılaştırılması üzerine kuruludur. Buna karşın insanın, insan olarak yüceltilerek tanrıların insanlaştırılması ilk olarak Eski Yunan'da görülmüştür. Yunan devletinde Tanrı insan kalıbına girmiş ve adeta insanlaştırılmıştır.<sup>213</sup>

Ortaçağ'da ise sanat ve propaganda dinin egemenliği altında yaşamakta olan toplumlar için ayrılmaz güçler olarak nitelendirilebilir. O döneme ait sanat eserlerinin neredeyse tamamına yakını kilisenin sanatçılardan talepleri doğrultusunda üretilmiştir. Rönesans döneminde bu bakış açısı biraz kırılmış, sanatçılar özgürce eserlerini üretmiş olsalar da bazen böyle talepleri gerçekleştirmek zorunda kalmışlardır.<sup>214</sup>

Atlı heykellerin Rönesans sırasında İtalya'da tekrar canlandığı, prensin kendi iktidarını halkın üzerinde hissettirmeleri gibi, onları temsil eden bu heykeller de buldukları meydanlarda halk üzerindeki otoritelerini hissettirir olmuşlardır. O dönemde, toplumlar tarafından hükümdarların kendileri de tıpkı imgeler, ikonalar gibi algılanmaktadır. Giyimleri, duruşları ve etrafını saran nitelikler, tıpkı resimleri ve heykellerinde olduğu gibi bir heybet ve iktidar hissi yaratmalı ve onu izleyenler üzerinde belli bir etki uyandırmalıdır. Bu nedenlerle hükümdarlar daha asil görünmek için günlük giysilerden ziyade Eski Roma kostümleri ile zırhlar içinde ya da taç giyme kıyafetleri ile resmedilmişlerdir. Atlı figürlerin temsili ise genellikle, farklı toplumların, isyanın ve kargaşanın

---

<sup>213</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, s.21.

<sup>214</sup> Clark, **Sanat ve Propaganda**, s.15.



kişileştirmelerini, iç veya dış düşmanları “ayaklar altında ezme” fiiline göndermede bulunmaktadır.<sup>215</sup>

1558’de imparator V. Charles’ın cenaze töreni sırasında Brüksel sokaklarında dolaştırılan gerçek boyutlu gemi, Sir John Tenniel, başbakan Otto von Bismarck’ın Kayzer Wilhelm tarafından azledilişini gösteren “pilotu atmak” başlıklı ve Mart 1890’da “Punch”ta yayınlanan bir karikatür, hükümdarın veya devletin tüm gücü elinde bulunduran imparatorun “kaptan”lığı ve devletin de onun “gemi”si olduğuna dair metaforlar olarak değerlendirilmektedir. Soyut kavramların, Antik Yunan döneminden itibaren bir çeşit kişileştirme yolu ile temsil edildiği görülmektedir. Özellikle Fransız Devrimi’nden itibaren adalet, eşitlik, zafer, kardeşlik, hürriyet gibi kavramların görsel dile aktarılması için pek çok girişimde bulunulduğu ve genellikle dişil olarak canlandırıldığı; “erkeklik” kavramını ve figürlerini dahi kadının temsil ettiği söylenebilir.<sup>216</sup>



**Resim 16:** Jacques Louis David, *Bonaparte Crossing the Alps*, 1801

18. yüzyılda ise Fransız ressam Jacques-Louis David’in eserlerinde ilk kez sanatsal ve politik içeriğin bir arada kullanıldığı görülmüştür. Bunlar,

<sup>215</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s,74-78.

<sup>216</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s,66.

sanatsal üretimin sanatçının politik bakış açısını kaynak aldığı ve kapsadığı ilk yapıtlardır.<sup>217</sup>

“Propaganda” sözcüğü, insanlarda genel olarak 20. yüzyılda izlenen ideolojik yöntemler nedeniyle halkı sindirmeye, yanıltmaya ya da en azından etkilemeye yönelik olumsuz duygular hissettirmektedir. Oysa 17.yüzyılda Papa XV. Gregorius’un Protestan reformuna aykırı görüşlerine dair etkileri ortadan kaldırmak için Vatikan’ın kurduğu *Congregatio de Propaganda Fide* (Katolik İman Yayma Cemaati) tarafından “propaganda” sözcüğünün ilk ve özgün kullanımı; propagandanın inanç, değer ve uygulamaların bir sistemle yaygınlaştırması anlamını taşımaktadır. Ancak “propaganda”, 1. Dünya Savaşı’na kadar geçen süreçte tarafsız bir kavram olarak kullanılmışken; bu savaş sırasında orantısız güçlerin karşılaşması sonucu teknolojik silahlarla savaşmayan devletlerin çok fazla asker kaybına uğraması, sözcüğe farklı bir boyut kazandırmıştır. Kayıp askerlerin sayısının fazla oluşu, önceleri uygulanmış geleneksel yöntemlerin dışında halka kamuoyunun yardımıyla; ucuz gazeteleri, sinema filmlerini ya da afişleri devlet propagandasına araç olarak kullanmışlardır.



**Resim 17:** James Montgomery Flagg, *Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum*, 1917

<sup>217</sup> Clark, **Sanat ve Propaganda**, s.15.

Özellikle 1. Dünya Savaşı ve sonrasında başta afiş olmak üzere; görsel araçların propaganda amaçlı kullanımı etkili bir iletişim aracına dönüştüğü görülmektedir. Bunların en ünlüsü; asker toplama amacıyla yapılmış, James Montgomery'nin parmağını izleyicilere yönelttiği “Seni Orduya İstiyorum” yazılı “Sam Amca” afiştir.

Buna benzer diğer bir propaganda afişi, yine 1.Dünya Savaşı'nda orduya asker çağırmakta olan Lord Kitchener'i görüntülemekte ve “Ülkenin sana ihtiyacı var” sloganıyla İngiltere'ye seslenmektedir. Bu afiş, reklamcılık dünyasının önde gelen yayınlarından *Campaign* dergisi tarafından “Yüzyılın en büyük 100 afişi” sıralamasında ikinci seçilmiştir.<sup>218</sup>



**Resim 18:** Alfred Leete, *Ülkenin Sana İhtiyacı Var*, 1914

Savaşın ardından, demokrasiyle bağdaşmadığı düşünülen “propaganda” sözcüğünün yerine bu anlamı yumuşatılmış kavramlar üzerinden aynı tutum sürdürülmüştür. Önceleri demokrasiyle bağdaşmadığı için fazla rağbet görmeyen “propaganda” sözcüğü; açık ve net bir biçimde, hiç çekinmeden ve sansüre ihtiyaç duymadan Sovyet Rusya ve Nazi Almanyası döneminde

<sup>218</sup> Çankaya, *İktidar Bu Kapağın Altındadır*, s.62.

kullanılmıştır. Bunun nedeni ise; sözü edilen devletlerin faşizmle ya da komünizmle de olsa o dönemlerde tek partili diktatörlükler tarafından yönetilmekte olmalarıdır.<sup>219</sup>

İdeolojileri liderleri tarafından politik bir misyon olmaktan öte, kültürel bir hareket olarak görülen Sovyet Komünizmi ve Alman Nazizmi'nde, sinema gibi gerçeğe daha yakın görüntüler içeren sanatsal araçların resme göre halkı daha güçlü bir biçimde etkilediği fark edilmiştir. Düşünceleri, resim ve heykel gibi sanat dallarında üretilen eserlerin yüksek kültürün saygınlığını taşıyabileceği yönündedir.<sup>220</sup> Günümüzde ise sanatta propaganda kullanımı, işlevi, bulunduğu mekan ya da ideolojik aygıt (televizyon, gazete, dergi...vb kitle iletişim araçları) ve faaliyetlerinin sürdüğü ağla oluşturduğu bağlantıyla birlikte propagandaya dönüşmektedir.<sup>221</sup>

Sanat eserlerinin ya da kitle iletişim araçlarıyla medyada yer alan haberlerin başarılı bir biçimde ikna edici olabilmesi için; iletilmek istenen mesaj için olumlu bir iklim hazırlayarak ön ikna; ön ikna sonucunda herkesin doğru olduğunu kabul ettiği kavramlar belirlenerek kaynağın güvenilirliğini sağlamak; hedef kitlenin bir süre sonra kendi kendini ikna etmeyi başarabileceği ölçüde dikkat çekebilmek ve en son olarak da kitlenin hislerini kontrol edebilmek gereklidir.<sup>222</sup>

Propaganda yapmakta usta olan ve Hitler'in en önemli yardımcısı, dönemin en etkin isimlerinden Goebbels, propagandayı; *"bir siyasi aleti, toplumu kontrol altında tutabilme gücü"* olarak tanımlamıştır.<sup>223</sup>

Politik bağlamda propagandayı, 20. yüzyılın özellikle ilk yarısında; komünist devrim ve 2. Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkan faşizm etkin bir

---

<sup>219</sup> Clark, **Sanat ve Propaganda**, s.11-12.

<sup>220</sup> Clark, **Sanat ve Propaganda**, s.20.

<sup>221</sup> Clark, **Sanat ve Propaganda**, s.19.

<sup>222</sup> Anthony Pratkanis, Eliot Aronson, **Propaganda Çağı**, Türkçesi: Nagihan Haliloğlu, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1.Basım, 2008, s.59.

<sup>223</sup> Selahattin Turan, Cem Esenoğlu, "Bir Meşrulaştırma Aracı Olarak Bilişim ve Kitle İletişim Teknolojileri: Eleştirel Bir Bakış", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2, Eskişehir, 2006, s.77.

biçimde kullanmıştır. Lenin, bolşevizmi kabul ettirip Rusya'ya yerleştirmede; Hitler ise 1940'a kadar faşist söylemlerindeki başarısını propagandaya borçludur. 20. yüzyılın önemli lider figürleri olan Lenin ve Hitler, propaganda yöntemlerindeki deha düzeyindeki yetenekleri sayesinde böylesine önemli devlet adamları ve savaş önderleri olmuşlardır. Lenin'e göre; **“Önemli olan bütün toplum katlarında kargaşalık çıkarmak, propaganda yapmaktır.”** Hitler ise propagandanın önemini şu sözlerle ifade etmiştir: **“Propaganda, iktidarı elde tutmamızı sağladı, dünyayı fethetme olanağını da bize yine propaganda verecek.”**<sup>224</sup>

## **2.2.2. Tarihsel Süreçte Savaş Dönemlerinde Oluşturulmuş Propaganda Yöntemleri**

### **2.2.2.1. Lenin Dönemi'nde Kullanılan Propaganda Yöntemi**

Marksizm, kitleler arasında hızla yayılma yeteneğine sahip bir felsefedir. Basit bir diyalektiğe dayanan, endüstri devrimiyle gelişen toplumların yeni yaşantılarına ve makineleşme süreçlerine kolayca uyum sağlayabilmiştir. Bunun yanında Lenin'in politik sürecinde Marksizmi ne şekilde sunduğu da önem taşımaktadır. Çünkü Lenin'in politik sunumu; zaten temelde diyalektiği uygun olan bu yapının daha da hızlı yayılmasını sağlamıştır. Marx'ın temelde politik bilince ulaşamayan; sendikalarla sınırlı kalmış olan sınıf bilinci, Lenin'in yaptığı propagandalarla politik bir boyuta ulaşmıştır. İşçi-patron ilişkisine dair haber ağını, bu anlamda öncülerin Komünist partiyle ilişki kurmasını sağlayarak geliştirmiştir. Bu anlamda propaganda, kitleyi duyarlaştırarak öncülere bağlayacak güce sahiptir.<sup>225</sup>

Bolşevik tipi propagandanın temelinde yer alan önemli bir unsur “parola”dır. Parola, Lenin tipi propagandanın temelindeki devrimci taktiğin savaşçı ve kurucu yönü; sözlü ifadesidir. *“İktidar Sovyetlerindir”, “Toprak ve*

---

<sup>224</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.3.

<sup>225</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.25-28.

*Bariş*”, “*Ekmek, Bariş ve Özgürlük*”, “*Demokratik Birliğe Dayanan bir Hükümet İstiyoruz.*” gibi kitleleri harekete geçirici, açık, net, kısa, umut veren, amaca (hedefe) vurguda bulunan söz dizilerinden oluşan kavramdır. Kitleleri birleştirmeye ve karşılarında duran her kimse, neyse; onu ezmeye ve parolada yer alan kavramlara erişmeye yönelik hedeflerinin sözlü ifadeleridir. Lenin’e göre; “***Her parola belirli bir politik durumun özelliklerinin topundan çıkarılmalıdır.***” Bu noktada parolayı belirlemede önemli olan tek şey politik durum değil; aynı zamanda kitlelere ve onların bilinç düzeylerine ne derece uygun olduğudur. Bu noktada Troçki, kitleler için bir görüş yaratmadıklarını; sadece bir görüşü sözcüklere dökmeye çalıştıklarını vurgulamıştır. Parolaları belirleyen söz dizileri, özellikle köylü ve askerlerin istemlerini dile getirmektedirler. “*Toprak ve Bariş*”, sözcüklerin seçiminde gösterilen özenin en önemli örneğidir. Troçki’ye göre bu parola, bir sınıfın ve çağın gereksinimlerini karşılayan iki sözcüktür.<sup>226</sup>

Bolşevizm, bu parolayı yaygın ve etkin bir biçimde kullanabilmek için “propagandacılar” ve “kışkırtıcılar”ı gizli ama etkili bir biçimde kullanmayı tercih etmiştir. Bu ayrımı ortaya koyan ve tanımlayan Plekhanov, propagandacıların ve kışkırtıcıların görevlerini şu cümlelerle tanımlamıştır: “***Propagandacı, bir tek kişiye ya da çok küçük topluluklara bir çok fikirler aşılar; kışkırtıcı bir tek ya da ancak birkaç fikir aşılar, ama koca bir insan kitlesine aşılar bunları.***”<sup>227</sup>

Lenin’e göre propaganda olarak nitelendirilebilecek kısa süreli eserler, acil ve fakat geçici olan görevlerini, “o günün emirleri” gibi olduklarını, kurulum ve biçimlerinde açıkça ortaya koymak zorundadırlar. Eğer günlük emirler olmaktan çıkıp kalıcı olmaya dönüşürse ilerdeki gelişmelere engel teşkil edebilme ihtimalleri yüksektir. Etkilerinin uzun bir süre sürmesi amaçlanan eserler, klasikleşmesi umulan, özel durumları anlatmayan, karmaşık ve çelişkili yapıtlardan oluşmaktadır. Yağlı boya resimler, heykel ve duvar üzerinde yer

---

<sup>226</sup> Jean-Marie Domenach, “Leninist Propaganda”, **Oxford University Press**, Vol.15, No:2, Oxford, 1951, s.266-268.

<sup>227</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.31.

alan resimler, dokuları fazla dayanıklı olduğundan ve çoğunlukla fonksiyon bakımından da yetersiz olmaları nedeniyle propagandaya uygun araçlar değildirler. Çağdaş propaganda yöntemlerine uygun olan araçlar, fotoğraf, film, afiş, broşür, şarkı ve nutuk gibi okunabilmesi mümkün olabilecek şiirlerdir.<sup>228</sup>

Rus halkı üzerinde siyasal amaçlı sanatsal yöntemleri içeren propaganda faaliyetlerinin yarattığı etki, halkın hangi kesiminde olursa olsun, politik yönlendirmeye birlikte sanatı kültürel bir gelenek haline dönüştürmeyi başarmış olmalarıdır denilebilir.

Çağdaş biçimde propagandayı bolşevizm kapsamında Lenin ve Troçki'nin başlattığı bilinmektedir. Bu, 1917'de Lenin'in propagandaya dair tavrını parolaları ortaya koymaya ve geliştirmeye yönelik attığı adımla ve Troçki'nin daha önce rastlanmamış bir yenilik getirerek radyoyla kitlelere seslenmesiyle bambaşka bir boyut kazanmıştır. Devrimin yaygınlaşması ve büyümesiyle de propagandist hareketler daha da etkili bir boyut kazanır. Kullanılan yöntemler ve araçlar da gelişir. Basın, radyo, tiyatro, sinema, konferans, gösteri toplantıları ve hatta okullar en etkin biçimde, geniş bir ağ üzerinde kullanılmıştır. Bu döneme ait propagandanın en önemli özelliklerinden biri de basının her bölge ve her meslek grubu için çeşitlilik göstermesidir. Bu çeşitliliğin arasında aslında söylenen söz aynı olsa da ifade dış biçimleri bu gruplara göre farklılıklar taşır. Haber verme ve yayma akışı tam tersi şekilde almaya yönelik olarak da işler. "Halk muhabirleri" olarak da tanımlanan kişiler, en küçük ve önemli haber taşıma birimleridir. Böylelikle rakip propagandaları önceden haber alma yöntemiyle şaşırtıp önce davranma yetisine sahip olabilmişlerdir.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> John Berger, **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bilge Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı, 3.Baskı, 2007, s.45-47.

<sup>229</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.33-39.

### 2.2.2.2. Hitler Dönemi'nde Kullanılan Propaganda Yöntemi

Özellikle icat edildiği yıllarda, “doğru” söylediğine dair inancın yaygın olduğu, çağın yeni sanat ve bildirim aracı olarak fotoğrafın “gerçeğe sadakati”, propaganda aracı olarak kasten kullanılmasını hızlandırmıştır. Fotoğrafi sistemli bir biçimde propaganda aracı olarak ilk kullananlar; 2.Dünya Savaşı'nın en büyük aktörü Hitler ve Naziler olmuştur.<sup>230</sup>

Lenin ve Troçki'nin buluşu olan propagandanın, Hitler ve Goebbels tarafından geliştirilerek neredeyse kusursuz bir boyuta ulaştığı söylenebilir. Gobbels'e göre; ***“Propagandanın işlevi sadece düşünceleri dönüştürmek değil, asıl kitleleri cezp etmekte ve onları hizaya sokmaktır. Görevi, uygun ortam bulunduğu kişi faaliyetlerinin bütününe perdeleyerek bireyin çevresini, Nazi hareketini dünya görüşünü kavrayabilecek şekilde değiştirmektir.”***<sup>231</sup>

Leninci propaganda anlayışını bozup değiştirerek kendi taktikleri ve kendine özgü yasaları bulunan, araç olarak yine diplomasi ve orduyu kullanan bir sanat haline dönüştürmüştür. Faşist diktatörlerden biri olan Mussolini halkın propagandayla arasındaki güçlü etkiyi şu cümleyle vurgulamaktadır: ***“Yeni insan şaşılacak kadar çabuk canıyor.”***<sup>232</sup>

Nazi propagandasının başarısının sırrı, var olan imgenin açıklamaya, duyulabilir olanların da akılsal olana karşın üstünlüğünde gizlidir. Nazi propagandasının halk üzerinde gerçekleştirmeyi başardığı genel koşullandırma, kudret içgüdüğü üzerine kuruludur. Koşullandırılmış reflekslerle kitlenin istediği nesneyi ve bu nesneyi amaç olarak benimsemekte olan parti il birleştirmek temelde yatan esas hedefleri olmuştur. Çok detaylı olmayan, hedefe kilitlenmiş, kısa, öz ve net cümleler, sloganlarla “Nazi” topluluğunun genel imgesi oluşturulmuştur.

---

<sup>230</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.70.

<sup>231</sup> Aktaran: Selahattin Turan, Cem Esenoğlu, A.g.m., s.77. (A.Asna, **Halkla İlişkiler**, İstanbul: Sabah:1997)

<sup>232</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.41-43.



Gamalı haç Nazileri sembolize eden bir simgeye, Hitler selamı ve fotoğrafları toplu bir işarete dönüştürülmüştür. Hitler'in temel yıldırma politikasının temeli, G.Fessaed'in yorumladığı Hegel'in şu sözlerinde gizlidir:

*Kölenin buyrultusu, savaşın bitiminden ok sonra, efendinin gücünü kesinlikle göstermesi gerekmeden, boyun eğmişliğini sürdürüyorsa, bunun nedeni, ölüm korkusunun ondan kendisini efendisine bağlayan asgari bir boyun eğmişlik yaratmasıdır. Gereklikçe yarım cezalar verilir, özgürlüğünü hayatla değiştirdiği o bunalım dakikasını anısı canlandırılır, son derece küçük bir bağlanışa zorlanır yeniden.*<sup>233</sup>

Propaganda hareketleri, hiçbir zaman kesilmeyen ve halkı sürekli heyecanla beklemeye iten, gözlere hitap eden ve kulaklara seslenen, farklı şiddetlerde ritmik bir düzenden oluşmaktadır. Yahudi sorunu ve ari ırk teması propaganda araçlarında sürekli olarak kullanılan yardımcı kavramlardır.<sup>234</sup>

***“Harekete geçirilen savaş içgüdüğü, birbirine karşı iki biçimde ortaya çıkabilir: biri olumsuz ya da edilgendir, korkuyla, çökme ve tutukluk tutumlarıyla belli eder kendini; öbürü olumludur, coşkunluğa, bir azgınlık ve saldırganlık durumuna götürür...Azgınlık da coşkuya, bir “kendi dışına çıkma” durumuna varabilir.”*** Hitler propaganda tavrı, hem bilinçaltına işleyen bir bunalım hem de coşkunluk duygularının bir arada kullanımına yöneliktir. Bu iki uçtaki duygu durumları, hem Almanya'da hem de diğer ülkelerde yaşayan halkların sinir sistemlerini istedikleri gibi etkileyip oynayabilecekleri duruma getirmelerini sağlamıştır. Hitler'in büyüleyerek hipnotize etme ve uyutma gücü, kendisinden ne nefret edilmesi ne de çok sevilmesi; duygu geçişlerini kontrol etme yetilerini yitirmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu propagandayı hızlandıran duygusal kontrol yöntemi, hala pek çok devlet tarafından etkin bir biçimde kullanılmaktadır.<sup>235</sup>

İnsanlığın gördüğü iki büyük savaşa da tanıklık eden, bu iki savaşın birinde Almanya'nın yanında, birinde karşısında yer alan cephelerde savaşı yaşamış Stefan Zweig, savaşın mantık ve haklılık duygusuyla bağdaşmadığını

---

<sup>233</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.43-50.

<sup>234</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.50-53.

<sup>235</sup> Domenach, **Politika ve Propaganda**, s.54-55.

belirtmektedir. Savaşın propaganda sürecine dönemin sanatçılarının, entelektüellerinin, şairlerinin ve yazarlarının katılarak halkı kışkırtma yolunu izlediklerine tanıklık etmiştir. Asıl düşman, cephede savaşanlardan çok, sahte kahramanlık zihniyetiyle sözler söyleyerek milleti ikna eden, halkı savaşa karşı kışkırtan, sefalet ve ölüme sürükleyen kahramanlık zihniyetidir. Ona göre propaganda sürecinde kışkırtma öyle bir hal almıştır ki; düşman ülkeler birbirlerinin kültür miraslarını karalamaya başlamışlardır, öyle ki:

*Alman tiyatrolarında Shakespeare'in oyunları yasaklanır, sosyetenin kadınları tek bir Fransızca sözcük kullanmamaya yemin ederler, Mozart ve Wagner'in eserleri Fransa ve İngiltere'deki konserlerde çalınmaz, Alman profesörler Dante'nin bir Germen olduğunu, Fransız profesörler ise Beethoven'ın bir Belçikalı olduğunu iddia ederler, tek bildiği yemek yapmak olan kendi halindeki aşçı bir kadın bile atlasta yerini dahi bilmediği "Sancak" sınır kasabası olmadan Avusturya'nın varlığını sürdüremeyeceğine inanır.<sup>236</sup>*

Ergüven'e göre; **"Hitler böylesine olağanüstü yeteneklere sahip olmasaydı, asla bu denli büyük felakete yol açamazdı. En kötüsü, Tanrı'nın bu kadar kötü bir insana ilahi bir yüz vermiş olmasıydı; gülmesi, gözyaşları, dili,vb. hepsi içtenliğin havasını taşıyordu."** Bu anlamda Hitler, propagandanın onu soktuğu kalıba bahşettiği kimliğe öylesine iyi bir biçimde bürünmüştür ki yeryüzündeki hiçbir insan onu konuşurken gördüğünde "gerçek" kimliğiyle görmüş ya da tanımış olamaz.<sup>237</sup>

Hitler'in ari ırk yaklaşımının bir kısmını oluşturan "görüntü" takıntısı, kendisini de kapsamaktadır. Ona göre şişman ve göbekli bir Führer düşünülemez; yandaşlarını fethedebilmek için görüntüsü, kürsüde nasıl durduğu, ne dediğinden çok daha fazla önemlidir. Halkıyla adeta bir bütün olan Führer, zamanla halkın yerini almıştır. İktidara geldikten sonra tüm devlet dairelerine asılmasını zorunlu kıldığı; altında "Bir Ulus, Bir Devlet, Bir Önder!" yazan fotoğrafı bunun en büyük kanıtıdır. Hitler'in fotoğrafa yaklaşımı; hiçbir şeyin kendisine ve görüntüsüne müdahalede bulunmasını istemediği için fotoğrafın da

---

<sup>236</sup> Gülperi Sert, "Özgürlük ve Barışa Çağrı: Stefan Zweig ve Eseri "Dünün Dünyası" Üzerine", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:9, Sayı:4, İzmir, 2007, s.315-321.

<sup>237</sup> Ergüven, **Görmece**, s.36.

ayna gibi onu ve onun öngördüğü biçimde yarattığı Führer imgesini en iyi şekilde yansıtması yönündedir. Resim, ressamdan izler taşıyan; kendisinin kopyasını oluşturabilir ancak onun istediği birebir kendisinin istediği gibi bir görüntü elde eden, ona itaat ederek öngördüğünü birebir yansıtan fotoğrafçıdır. Bunun da ne derece gerçek olduğu başka bir tartışma konusudur. Ona göre resim, ideolojiyi yorumlama yetisiyle amacına ters düşmektedir. İsteddiği; hiçbir eleştiriye maruz kalmayan, hiçbir kuşkuyla yer bırakmayan; onun despotizmini, tek ve mükemmel oluşunu sembolize eden görüntülerdir.<sup>238</sup>



**Fotoğraf 15:** Heinrich Hoffmann, *Tek Ulus, Tek Devlet, Tek Önder!*, 1935

Elias Canetti, iktidar sembolü olan liderin ayakta durma eylemiyle ilgili olarak şu sözleri söylemiştir:

*Ayakta durmaktan övünmemiz, ayaktayken hiçbir desteğe ihtiyaç duymadığımız için kendimizi bağımsız hissetmemizden kaynaklanır. İster insanın çocukken ilk kez ayakta durmasının anısı, ister doğaları gereği, neredeyse hiçbiri iki ayağı üzerinde duramayan hayvanlar karşısındaki üstünlük duygusu buna katkıda bulunmuş olsun, ayakta duran insanın kendinden emin ve kendine yeterli olduğunu hissetmesi olgusu sabittir....Uzun süre ayakta duran biri ya bir ağaç gibi yere sınımsız bastığı için ya da korkmadan ve saklanmadan kendisini bütünüyle gösterdiği için, dayanıklılığını ve direnç kapasitesini sergiler. Ne kadar*

<sup>238</sup> Ergüven, *Görmece*, s.37-39.

*sabit durursa, dönüp etrafına ne kadar az bakarsa, o kadar etkileyici olur. Göremediği halde arkasından gelecek bir saldırıdan bile korkmadığını gösterir.*<sup>239</sup>

Başta Hitler olmak üzere çoğu liderin ayakta; ve tarifteki gibi hiç kıvılcımlamalarını sağlayan fotoğraf karelerinde yer alması, daha güçlü iktidar sembollerine dönüşme çabasındandır.

Hitler'in bu fotoğrafına bakıldığında ilk hissedilen, sol-üstten gelen ışıkla aydınlatılan Führer'in tek başına ve bir o kadar da ona bakanın yanında olduğu hissini yansıtmakta oluşudur. İzleyici, yalnızca onu görmekte, fonda başka detaylar olmadığı için tüm dikkati Führer'in üzerinde kolaylıkla toplanabilmektedir. Mehmet Ergüven'e göre yarattığı imaj şudur: ***“Sırlarını saklayacak denli kendi başına, yığınları yönlendirecek kadar herkesle beraber.”*** Hitler'in yönlendirmesi ve fotoğrafçının ona itaat etmesi sonucunda ortaya çıkmış olsa da ayaktaki duruş biçiminin, sol elindeki damarların enerjisinin, bakışındaki gizli hedeflerin tek başınalığının onun ideolojik olarak onu yansıtmayı başardığı açık bir biçimde görülmektedir. Bu fotoğraf hakkında yapılan yorumlardan biri de üniformanın özellikle kendini yurduna adanmış bir asker imajını yaratmak için özellikle kullanıldığı yönündedir. Görülen insan değil, bambaşka bir varlıktır; asla halktan biri gibi düşünülemez kadar farklıdır. Mehmet Ergüven'in Hitler'in yarattığı imajla ilgili bir söylemi de şöyledir:

*Hitler tüm zamanların en büyük imaj dehasıdır aslında; çoluk çocuk demeden milyonlarca insanı gaz odalarında öldürürken, piyasada elden ele dolaşan kartpostallarda sevecen baba rolünde görürüz onu.... Führer'in sevgi gösterisi, insan soyunu topyekün ortadan kaldırmayı hedefleyen sinsi bir oyun, kanlı bir tuzaktır aslında.*

Onun içindeki karanlık hesaplarından çok Ergüven'in bahsettiği imajı yansıtan; ona sevgi dolu bir baba kişiliği yaratmak üzere tasarlanmış aydınlık

---

<sup>239</sup> Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Türkçesi: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, 2006, s.392.

fotoğrafi bu söyleme en iyi örnektir.<sup>240</sup> Kullandığı bu maske ve fotoğraflarında yansıtmakta olduğu ideolojik imaj, sürdürmekte olduğu propagandanın en büyük yardımcılarıdır.



**Fotoğraf 16:** *Adolf Hitler Kız Çocuğuyla Birlikte, Almanya*

Hitler Dönemi'nden önceki demokrasi çağına dair propaganda sürecinde de kullanılan fotoğrafların içeriği liderin erkeklğini, gençliğini ve atletikliğini vurgulamayı amaçlamıştır. Örneğin Mussolini askeri üniformasıyla ya da beline kadar çıplak bir biçimde koşarken, ABD başkanlarının çoğunluğu ise golf oynarken fotoğraflanmayı tercih etmiştir. Böylelikle halk ve iktidarı sembolize eden lider arasında sınıfsal bir ayırımın kalmadığı; adeta liderin “halka malolmuş” kimliğini ön plana çıkarmak amaçlanmıştır. Propaganda amaçlı fotoğrafların daha çok, devlet başkanının fabrikaları ziyaret ederek sıradan insanlarla konuşurken ve tokalaşırken ya da siyasetçilerin çıktıkları yürüyüşlerde bebekleri öptüğü sırada çekildiği görülmektedir. Vladimir Serov'un, Rusya'nın en güçlü adamını; ikisi masasında oturmakta üç köylüyü dinleyerek onların gereksinimlerini özenle not alır halde resmettiği “Lenin'i Ziyaret Eden Köylü Ricacılar” adlı eseri de liderin ulaşılabilirliğini sergileyen bir tablodur. Hitler, Mussolini ve Stalin'in yarattıkları imaj, tarihsel konuşmalarını aktaran radyolar

---

<sup>240</sup> Ergüven, **Görmece**, s.37-41.

ve özellikle kendilerini insanlığı ve halkını kurtarmaya adanmış kahramanlar gibi yansıtan sayısız fotoğraf ve afişlerle bir arada etkili olmuştur.<sup>241</sup>

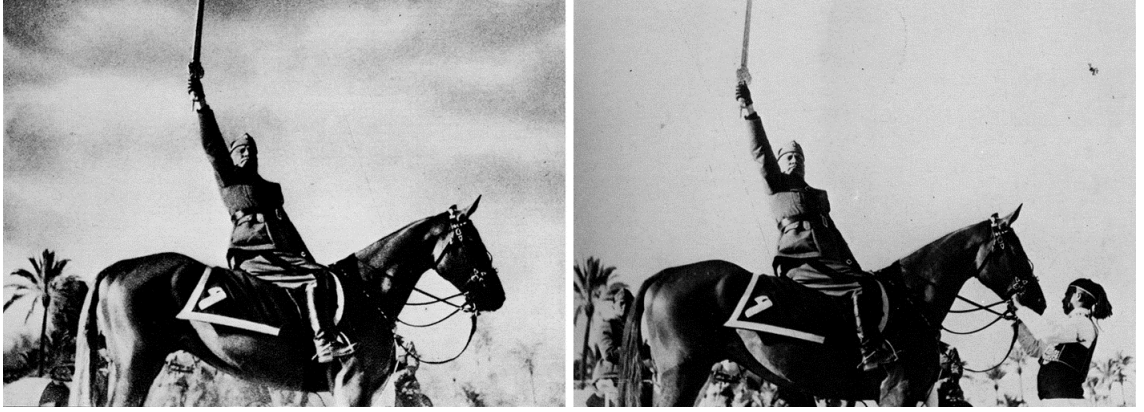
Propaganda için resim, fotoğraf ve afiş gibi sanatsal yöntemlerin dışında sinema filmlerinin de çekildiği ve kullanıldığı görülmektedir. Leni Riefenstahl'ın "İradenin Zaferi" adlı sinema filmi propaganda filmi olarak en önemli örneklerden biri olarak gösterilebilir. Hitler, kısa boylu olduğu ve daha uzun boylu görünerek kahramana benzemesi için alttan fotoğraflanmış; bakış yönü mutlaka gelecekteki aydınlık günleri sembolize eden gökyüzüne dönüktür. Fyodor Şurpin'in Stalin portresinde de aynı yöntem kullanıldığı açıkça görülmektedir. İtalya'nın kısa boylu diktatörü Mussolini'nin de birliklerini denetlerken ve selamlarını alırken tabureye çıktığı bilinen bir gerçektir. Çavuşesku da diğer kısa boylu liderlerden biri olarak; bu gerçeği gizlenmek için büyük emek harcamış; İngiliz tercümanın söylemine göre Çavuşesku'nun havalimanlarında yabancı temsilciler ile resimleri, en az diğer kişi kadar iri görünmesi için hep dar açıdan çekilmiştir. Fotoğrafın icat edilmediği yıllar düşünülürse bu şekilde manipülasyonların resim sanatında da yapıldığı görülmektedir. Örneğin XIV.Louis, yüksek topuklu ayakkabı giyerek kendisinden daha uzun boylu olan oğlu ile ya da tek başına, fazla yakından resmedilmemiştir.

20.yüzyılda liderlerin genellikle üniforma içinde resmedilmeleri ya da kimi zaman at sırtında betimlenmeleri de söz konusudur. Mussolini'nin miğferli bir asker, Hitler'in ise bir çeşit haçlı seferi askerini sembolize eden zırhın içinde resmedildiği görülmektedir. Napoleon, eli ceketinin içinde resmedilen ilk kişi olmasıyla birlikte bu hareket onunla özdeşleştirilmiştir. Ancak yakın dönem tarihinde aralarında Mussolini ve Stalin'in de bulunduğu pek çok lider bu hareketi benimseyerek fotoğraflanmıştır. Temelde propaganda görsellerinin içeriğinde görülen en önemli fark; faşist rejimleri temsil eden liderlerin portre

---

<sup>241</sup> Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, s.78-80.

fotoğraflarını ya da resimlerini tercih etmesine karşın, sosyalist rejimlerin işçilerin idealleştirilmiş imgelerini tercih etmiş olmasıdır.<sup>242</sup>



Fotoğraf 17: Manipüle edilmiş Mussolini fotoğrafı, 1942

Bertolt Brecht'in "*Avrupa'nın en ileri gelen sanatçılarından biridir. O, kendisi tarafından bulunan fotomontaj alanında çalışıyor. Bu yeni sanatsal aracın yardımıyla toplumsal eleştiri yapıyor. Weimar Cumhuriyetinde, savaş sözcülüğü yapanların maskesini düşürdü, Hitler'e karşı savaştı, sürgüne itildi.*" sözleriyle anlattığı John Heartfield, politik afişçiliğin gelişmesinde öncü olan yapıtlar üretmiştir. Dada akımının yaygınlaştığı bu dönemde sanat eleştirmenleri tarafından, görsel sanat olarak kabullenilen fotomontaj, bilinen ya da yaşanan bir gerçeği etkili bir dille ifade etmekte, izleyicileri dönemin olaylarına karşı aktifleştirmekte ve sonuçta harekete geçmesini sağlamaktadır. 1932 yılında Heartfield'in yaptığı bir afişte o zamanın Almanya'sında Hitler'in cümlesini eleştirerek bambaşka bir göndermede bulunmuştur. Hitler'in söylediği "Milyonlar Arkamda" cümlesi, Heartfield'in yaptığı bu fotomontaj çalışmasında kullandığı fotoğraflarla birlikte yer almakta ve Hitler'in arkasında hangi milyonların olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Arkasındaki milyonlar,

<sup>242</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s.80-84.

kastettiği düşünöldüğü gibi Alman halkı değil; kazanmayı planladığı paralardır.<sup>243</sup>



**Fotoğraf 18:** John Heartfield, *Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda*, 1932

Ancak Hitler, savaşı kazanamamıştır ve bu yenilgideki en önemli etkenlerden birinin Almanya'ya göre, İngiliz ve Amerikan Hükümeti'nin propaganda yöntemlerini çok iyi ve etkili bir biçimde kullanmış olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

*Propagandanın doğru biçimde uygulanması sonucu ne kadar büyük sonuçlar elde edilebileceği ancak savaş sırasında ortaya çıktı. Ne yazık ki sahadaki bütün araştırmalarımız düşman tarafı üzerine yapılmak zorunda çünkü bizim tarafımızdaki faaliyet, en hafifletilmiş şekilde söylemek gerekirse, mütevazıydı... Ben kendi adıma düşman savaş propagandasından çok şey öğrendim.*"<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, s.55-64.

<sup>244</sup> Anthony Pratkins, Eliot Aronson, *Propaganda Çağı*, s.370.





Fotoğraf 19: John Heartfield, *Yaşasın, Tereyağının Hepsini Bitmiş!*, 1935

Genel olarak propagandanın toplumsal etkisinden söz etmek gerekirse; toplumsal gerçeğin çelişkilerini açıkça dile getiren güçlerin yanında mutlaka bunları susturmaya çalışan bir iktidar gücünden söz edilmesi gerekmektedir. Toplum, zamanla farkında olmadan iktidara teslim olmaya başlar ve Freud'un da söylediği gibi; **“mutluluk, kişinin amaçlarını elde etmeye çalışırken ya da umarken onun bütünleşmesine eşlik eden ateşe dönüşür.”** Böylece toplumun iktidarından ve oluşturduğu şiddetin ardından ortaya çıkan “değerlere ilişkin yükümlülük” ve “iç tutarlılık hissi” toplumu sıradanlaşmaya yönlendirmektedir. Zamanla toplum, belleğini yitirmekte ve olanlara seyirci olmaktadır.<sup>245</sup>

<sup>245</sup> Russell Jacoby, **Belleğini Yitiren Toplum**, Türkçesi: Hakan Atalay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 1996, s.77.

### 2.2.3. Manipülasyonun Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi

*“Fotoğraf sanattır, çünkü yalan söyleyebilir.”*

*Henry Peach Robinson*

Fotoğrafın gerçekliği aslında Rönesans'taki perspektifin bulunuşuna ve perspektif algısına dayanmaktadır. Fotoğraf makinesi, gözle görmeye alışkın olduğumuz üç boyutlu cisimleri iki boyutlu bir yüzey üzerine geçirirken perspektif kurallarını kullanır. Böylelikle bu iki boyutlu yüzeyde oluşan görüntünün bir derinliği varmış gibi bir yanılsamayla izleyici tarafından algılanır. Fotoğrafın icadının ilk yıllarında fotoğrafın “gerçek” oluşunun “nesnel” bakışından kaynaklandığı düşünülmüştür. Fotografik görüntünün resim gibi insan elinden değil; metal ya da sonraları ortaya çıkacak kağıt yüzeyinin ışık ile etkileşiminden oluşması nedeniyle doğanın direk yansıtıldığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Fotoğrafın icat edildiği ilk yıllarda gözle görülen görüntünün birebir aynısını bir yüzey üzerine geçirebilme özelliği, insanlar üzerinde, onun gerçekliğin aynası olduğu izlenimini yaratmıştır. Fotoğrafa yaklaşımda, “gerçek” olduğuna inanma güdüsü özellikle belgesel fotoğrafla daha da etkin bir boyut kazanmıştır. Mary Price'ın fikri, fotoğrafın kullanımının biçiminin onun anlamını belirlediği yönündedir.<sup>246</sup>

Gerçekliği kaydetme kaygısı, sanat tarihinin her aşamasında görülmüş; fotoğrafın ortaya çıkışıyla da somutluk kazanmıştır. John Berger'e göre; *“Fotoğraf yalnızca bir imge, gerçeğin taklidi değildir. Aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir.”*<sup>247</sup> Basın fotoğrafı anlayışında olduğu gibi; estetik niteliği ne olursa olsun herhangi bir imgenin anlatımı güçlü olduğu sürece tarihsel bir kanıt olarak kullanılabilmesi yönünde görüşler de bulunmaktadır.<sup>248</sup> Ancak fotoğrafı, yalnızca varolan bir imgenin ya

---

<sup>246</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.11.

<sup>247</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.71.

<sup>248</sup> Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, s.15.

da bir görünümün kopyalayan bir araç olarak konumlandırılması mümkün değildir. Fotoğraf, gerçeğin belgelenmesine ve benimsenmesine yardımcı, estetik unsurlar içeren bir sanat dalıdır.<sup>249</sup> Brecht, sanat dallarında estetiğin önemini şu sözleriyle vurgulamaktadır: **“Estetiğimizi... mücadelemizin gereksinimlerine göre yönlendiririz.”**<sup>250</sup>

Sanat tarihinde var olan, estetik ve gerçekçi bir bakış açısıyla yaratılmış resimler, fotoğrafın düz ve yalın bir biçimde yansıttığı görüntüler kadar gerçeğe yakın olamamışlardır. Fotoğraf, özellikle belgeleme amacı taşıyarak oluşturulan karelerde; “gerçek” ya da “doğru” olarak algılanma yetisine sahiptir. Fotoğraf tarihi, bir taraftan güzel sanatlar geleneğinin taşıdığı estetik kaygı, diğer taraftan ise bilimsel ve estetik bağlamda gerçeklik ile 19.yüzyıl gazeteciliğinden uyarlanan fotoğrafçının nesnel olma zorunluluğunun yaşadığı ikileme sahne olmuştur. Çoğu Fransız ressamın, fotoğrafın icadını kabullenme sürecinde estetiği ön planda tuttuğu görülmüştür. Millet, *“Güzel olan gerçektir. (le beau c’est le vrai)”* cümlesiyle estetik olanın gerçeğe yakın olduğunu vurgularken; bazı sanatçılar fotoğraf sanatıyla görüntülere yansıtılan gerçekliğin farklı bir boyutta olduğunu fark etmişlerdir.<sup>251</sup>

Roland Barthes’ gerçekçiler fotoğrafa bambaşka bir açıdan bakmaktadırlar:

*Gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir “kopya”sı olarak değil, “geçmişte kalmış gerçekliğin” bir türümü, yani sanat yerine bir “büyü” olarak görürler. Bir fotoğrafın benzetimsel mi yoksa kodlanmış mı olduğunu sormak iyi bir çözümleme yolu değildir. Önemli olan fotoğrafın kanıtlayıcı bir gücünün varlığı ve tanıklığının nesneyle değil zamanla ilgili olmasıdır.*<sup>252</sup>

Andy Grundberg, fotoğrafın gerçekliği konusunda yapılan tartışmalarda bugün gelinen noktayı şu cümleyle özetlemektedir: **“Yirminci yüzyılın başında fotoğraf için sorun bu aktarım aracının sanat olup olmayacağıyken, yirminci**

---

<sup>249</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.35.

<sup>250</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.38.

<sup>251</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.107.

<sup>252</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.23-24.

*yüzyılın sonunda karşısında bulduğu mesele yeniden bütünüyle kendisi olup olamayacağıdır.*"<sup>253</sup> Var olan bir görüntüyü yeniden ürettiği; bu nedenle sanat olamayacağı düşünülen fotoğraf için günümüzde yapılmakta olan tartışma; dijital fotoğrafa geçiş sürecinde negatif kullanılarak çekilen fotoğrafın gerçek olduğu; dijital kameralarla üretilen görüntülerin manipülasyon tekniklerinin gelişimi nedeniyle gerçek olarak kabul edilemeyeceği yönündedir. Belgeleme niteliğinin yanı sıra bir sanat dalı olan fotoğraftan "gerçek" görüntüler elde etmesini her çalışma alanında beklemek doğru olmayacaktır.

Eğer üretilen "belge" niteliği taşıyan bir haber fotoğrafı ise toplumu sosyal açıdan derin bir biçimde etkileyeceği düşünüldüğü takdirde fotoğrafın sanatsal değerinden önce içeriğinin önemi gözetilmektedir. Fotoğrafın sanatsal boyutuna dahil olan "estetik" kıstaslar ikincil derecede önemli kabul edilebilmektedir. Bu durumda teknik yanlışlıkların da fotoğrafın içeriğinin önüne geçmemesi gerektiği yönünde düşünceler hakimdir. Bu nedenle her toplumsal belgesel fotoğrafın, haber fotoğraflarının ve bu bağlamda tabii ki savaş fotoğraflarının "sanatsal" boyut taşıdığından söz etmek mümkün olmayacaktır. Önceliği tanıklık etmek, belgelemek, haberdar etmek ve toplumsal değişime sürüklemek güdüsü, olacaktır. Bu durumda nesnel olamayacağı genel kabul gören fotoğrafın mümkün olduğunca "gerçek" olanı yansıtması gerekmektedir.

Merter Oral, fotoğrafın ilerleyişini iki temel bağlamda değerlendirmiştir. Birincisi; fotoğrafın yaşamı estetize etmek amaçlı kullanımı; ikincisi ise fotoğraf makinesinin estetik amacından sıyrılmış; toplumsal yaşamı değerlendiren, insanı ve doğayı konu alan bir tanık ya da göz olarak kullanılmasıdır.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Andy Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat ", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, 2002, s.118.

<sup>254</sup> Merter Oral, "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1996, s.5.

Özcan Yurdalan'a göre; belgesel fotoğrafta gerçeklik, estetik bir form yaratmak için kullanılmamalı; aksine estetik gerçeğin etkisini arttıracak boyutta olmalıdır.<sup>255</sup> Marksist fotoğraf eleştirmeni Alan Sekula'nın ise bu konuyla ilgili sözleri şöyledir; ***“Belgesel fotoğraflar ancak gerçek dünya ile olan ilişkilerini aşıp, öncelikle fotoğrafçının kendisini ifadesine araç olarak anlaşıldıkları zaman sanatsal boyut ve değer kazanabilirler.”***<sup>256</sup>

Fotoğrafçının gerçek dünya ile ilişkilerinden ziyade kendini ifade etmesi, belgesel fotoğrafın temelinde ve tanımında var olan “toplumsal” ve “nesnel olma” özelliklerinin ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf, “tarafsız bir biçimde toplumsal boyutu yansıtan belge” olmaktan çıkarak “öznel ve sanatsal” bir yapıya dönüşmekte; bu da belgesel fotoğrafın niteliklerini taşımamaktadır.

Yeniden fotoğrafa gerçeklik bağlamında yaklaşmak gerekirse; Krauss'un fotoğrafı “yalancı kopya” sözcükleriyle tanımladığı görülmektedir. Platoncu düşünce çerçevesinde gerçek dünya, ideal dünyanın kopyasıdır. Buna fotoğrafın varlığı da eklenirse, fotoğraf, dünyayı kopyalayan; “kopyanın kopyası”dır denilebilir. O'na göre fotoğraf, ***“gerçeklik ile sanal dünyayı, asıl ile taklit olanı birbirinden ayırt etme olasılığının yadsındığı bir dünya yaratır.”***<sup>257</sup>

Benjamin'in söylemine göre geçmiş ancak bir fotoğraf karesiyle sonsuzluğa aktarılabilir.

*Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her şimdiki zamanla birlikte, yitip gitme tehlikesiyle karşılaşır: bu imge bir daha geri getirilemez.*<sup>258</sup>

Gerçek anı sonsuzluğa aktarabilme yetisine sahip, gerçek ve anlık olan tek sanat dalı fotoğraftır. Susan Sontag ise fotoğrafın zorunlu olarak gerçekliği

---

<sup>255</sup> Yurdalan, **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, s.69.

<sup>256</sup> Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, s.19-20.

<sup>257</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.34.

<sup>258</sup> Cadava, **Işık Sözcükleri**, s.35.

koruma altına almayı gerektirdiğini ve dışarıda akıp gitmekte olan dünyanın fotoğraf karesinin içine girdiğini söylemektedir.<sup>259</sup>

Tagg, iki tür gerçeklikten söz etmektedir: Birincisi geri getirilmesi mümkün olmayan “özgün sahne”, ikincisi ise “fotoğraf” yani “yeni ve özgül” gerçekliktir. Barthes’ın özgünleştirme sözcüğüyle kast ettiği; temsil edilen sahnenin geçmiş bir zamanda var oluşunu kanıtlayan fotoğraftaki anlamın onaylanmasıdır. Ona göre; fotoğraf, açıkça ifade edilemez çünkü temsili aşar. *“Madde olarak fotoğraf “temsil”dir ve soyutlamalar da “gözle görülür bir şekilde açıkça ifade edilmeyen”dir.”*<sup>260</sup> Ancak William Mitchel’e göre; fotoğrafın sahte masumiyet dönemi geçmiştir: *“Bugün Fotoğraf sonrası döneme girerken imgesel ve gerçek arasındaki varlıksal farklılıkların telafi edilemez kırılmaıyla, kartezyen düşlerin trajik coşkusuyla bir kez daha yüzleşmemiz gerekmektedir.”* sözleriyle bu farklı bakış açısını ifade etmektedir.<sup>261</sup>

Fotoğraf, aynı zamanda kitle iletişim araçlarında kullanıldığında okumayı bilmeyen ya da sevmeyen okurların toplumsal olayları anlamaları, anlamlandırmaları ve haberdar edilebilmeleri açısından etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Kısacası fotoğraf, eğitilmiş olmayan kitlenin dikkatini çeken görsel bir öge olarak, kanıt ve belge değeri taşımaktadır.<sup>262</sup>

Özellikle icat edildiği ilk yıllarda fotoğrafın gerçek olduğuna dair inanç oldukça yaygındır. Ancak Margaret Bourke White’ın da söylediği gibi; “Fotoğraflar yalan söylemez ama yalancılar fotoğraf çekebilir.” Sadece çekim aşamasında değil, değişik yöntemlerle de fotoğrafın gerçekliğinin sapsması sağlanabilir. John Berger’a göre; fotoğraf yalan söyleyemez çünkü elde ettiği görüntüyü doğrudan baskıya geçirir. Daha da önemlisi, sahte fotoğrafların üretilmesi çelişkili bir biçimde buna kanıttır. Çünkü fotoğrafın açık bir biçimde

---

<sup>259</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.101.

<sup>260</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.23-24.

<sup>261</sup> Kevin Robins, **İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası**, Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 1999, s.239.

<sup>262</sup> Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, s.126.

yalan söylemesini sağlayabilmek için üzerinde bazı müdahalelerde bulunmak, ya da tamamen değiştirmek için manipüle etmek, kolaj yapmak ve yeniden fotoğraf çekmek gerekir. Ancak tüm bu yapılanlar “fotoğraf çekme” eyleminin bir parçası değildir. Buna rağmen fotoğraflar aldatmak ya da yanıltmak; yanlış bilgi vermek amacıyla yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.<sup>263</sup> Bu eylemlerin tümü aslında Margaret Bourke White’ın da söylediği gibi “yalancı” fotoğrafçılar veya “yalancı” medya ve iktidar tarafından gerçekleştirilmektedir. Manipülasyon, sadece fotoğraf üzerinde düzeltmeler yapmaya yönelik olmaktan çıkarılıp farklı amaçlarla kullanılmakta ve gerçeklikten uzaklaşmaktadır.

Fotoğrafa dair tüm gerçeklik tartışmalarına Susan Sontag, farklı bir yanıt vermektedir: “*Zaten tüm fotoğraflar gerçeküstüdür.*”<sup>264</sup>

### 2.2.3.1. Tarihsel Süreçte Yapılmış İlk Manipülasyonlar ve Karanlık Odada Fotoğrafa Yapılan Müdahaleler

*“Sahte bir resim, resim tarihini yanıltır.  
Sahte bir fotoğraf ise gerçekliği yanıltır.”*

*Susan Sontag*

1840’ların ortasında Fox Talbot’un pozitif negatif prosesinin ortaya çıkışından 10 yıl sonra, bir Alman fotoğrafçının, farklı bir teknikle fotoğrafların negatifleri üzerinde yaptığı rötuş; 1855’te Paris’te, *Exposition Universelle*’de düzenlenen bir sergide bir portrenin rötuşlanmış ve rötuşlanmamış baskılarının yan yana sergilenmesiyle tarih sayfalarına yazılmıştır. Bu haber, fotoğrafın istenirse birebir gerçeği yansıtmayacağını gösterse de fotoğrafın kullanımının yaygınlaşmasını sağlamıştır.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Berger, *O Ana Adanmış*, s.91.

<sup>264</sup> Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, s.24.

<sup>265</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s.106.

1850'li yıllarda fotoğrafların gerçekliği tam olarak yansıtmadığı düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Bir makine aracılığıyla yapılan bu sanatta, fotoğraf makinesini kullanan elin ve gözün varlığı; objektifin karşısında duran herhangi bir nesneyi, insanı ya da durumu kontrol dışı bir biçimde de kaydetme yetisine sahiptir. Fotoğrafi çeken kişinin içerisinde bulunduğu gerçek durum ya da fotoğrafladığı konunun gelişimi tam olarak bilinmediğinden çok net bir tavır sergileyemeyen herhangi bir karenin farklı açılardan algılanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Bu noktada fotoğrafçının amacına uygun olan görüntüye erişebilmesi için teknik ve estetik anlamda fotoğraf karesine kararlı bir biçimde müdahale etme gereksinimi doğmuştur. Bu müdahaleler bazen ifadeyi güçlendirmek, bazen fotoğraflanan konunun anlatımını güçlendirmek bazen de fotoğrafçının bakışını tarafsız bir gözmüş gibi aktarmak amacı taşımaktadır.<sup>266</sup>

Fotoğrafçı, fotoğrafın icat edildiği ilk yıllardan başlayarak karanlık oda aşamasında, teknolojik ve optik araçla oluşan görüntü üzerinde bir müdahalede bulunmuştur. Bu müdahale sonucu oluşan fotoğraflara örnek olarak 1850'lerde Gustave LeGray'in farklı gökyüzü ve deniz görüntüleri içeren negatiflerini bir arada kullanarak yaptığı baskılar gösterilebilir.

---

<sup>266</sup> Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, s.125.





**Fotoğraf 20:** Gustave LeGray, *Büyük Dalga*, 1856

“Gerçek” olarak nitelendirilemese de fotografik olarak son derece önem taşıyan bu fotoğraflarla hemen hemen aynı yıllarda Oscar Rejlander ve Henry Peach Robinson’un birden fazla negatif kullanarak aynı teknikle fotoğraflar oluşturdukları görülmektedir. Belki de fotoğrafların gerçek görüntüler içerdiğine dair inancın en yaygın olduğu dönemde dahi bu olgunun var olmadığını görmek son derece şaşırtıcı olmuştur. Nazif Topçuoğlu, bu konuyla ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: *“Işığa duyarlı, bugünkü anlamıyla film yerine geçen, cam veya kağıtların ve baskı yapılan zeminlerin fotoğrafçı tarafından elle hazırlandığı o günlerde, manipülasyonun olmadığını ileri sürmek saflık olacaktır.”*<sup>267</sup>

Yapılan bu manipülasyonu, bazı eserlerde kolaylıkla fark etmek oldukça güçtür. Bunun iyi bir örneği fotoğrafın icadının hemen ardından Henry Peach Robinson’un oluşturduğu “Solup Gidiş” isimli fotografik kompozisyonudur. Beş ayrı negatiften üretilmiş olan bu fotoğraf baskısı ölmek üzere olan hasta bir geç

---

<sup>267</sup> Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, s.117.

kız ve çevresinde toplanmış aile bireylerinin görüntülerinden oluşmaktadır. Bu fotoğraf, 1858 yılında yapılmış bir tür fotomontajdır.<sup>268</sup>



**Fotoğraf 21:** Henry Peach Robinson, *Solup Gidiş*, 1858

Negatiflerin birleşiminden oluşturulmuş bir diğer örnek ise Oscar Rejlander'ın "*Hayatın İki Yolu*" (*The Two Ways of Life*) adlı eseridir. Oscar Rejlander, fotoğrafçılığın ressamları daha iyi sanatçılar ve daha titiz teknik ressamlar yapacağına inanan, hayal gücü sınırlı bir ressam olarak tanınmaktadır. *Hayatın İki Yolu*, otuz fotoğraf negatifinden oluşan; siyah beyaz görüntüsü dışında soylu bir Viktorya Dönemi tablosu izlenimi yaratan bir fotomontajdır. Model alınan resim, arka planda kullanılan mekan, kullanılan figürlerin yerleşimiyle oluşturulan denge, mimari elemanların organizasyonu açısından Raphael'in *School of Athens* (*Atina Okulu*) adlı eseridir.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, s.126-127.

<sup>269</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.120-121.



**Fotoğraf 22:** Oscar Rejlander, *Hayatın İki Yolu (Two Ways of Life)*, 1857

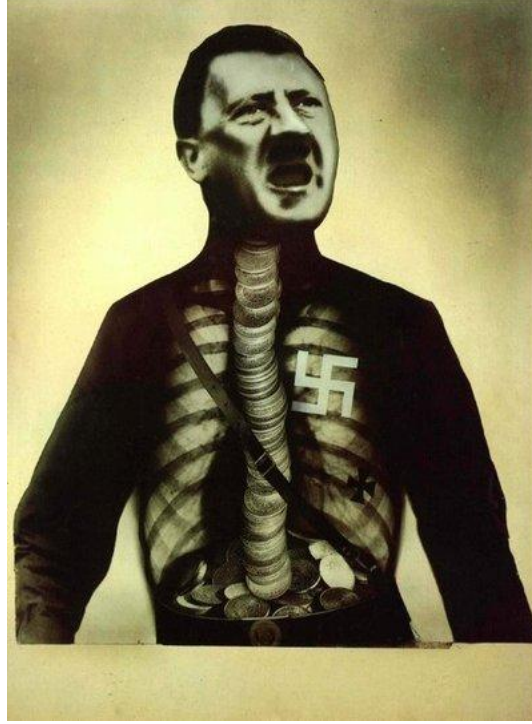
Eski Yunan kumaşlı kostümleriyle iki genç adam, kadrajın sağ tarafında yer alan ve erdemli yaşamı yansıtan figürlerle sol tarafta yer alan ahlaktan uzak ama zevk veren yaşamı yansıtan figürler arasında bir seçim yapılması istemini sembolize etmektedir.<sup>270</sup>

Bu çalışma, son fotomontaj çalışması değildir. 1. Dünya Savaşı sonrası, sanat tarihi; önemli aşamalarından birine sahne olmuştur. Hareketli ve değişken bir toplum yapısında ortaya çıkan anarşist eğilimli bir akım olan dada, o dönem medyada var olan optik görüntüleri manipüle ederek kullanmış ve yeni eserler ortaya koymuşlardır. Dergilerden yayınlanan fotoğrafları, dönemin siyasi koşullarına göndermelerde bulunan birer fotomontaja dönüştürmüşlerdir. Özellikle fotoğraf makinesi aracılığıyla savaş sırasında kaydedilen görüntüler, keşfettikleri bu yeni tekniğin malzemeleri olmuşlardır. Nazi dönemine damgasını vuran ise; çoğunlukla dergi kapakları için tasarlanmış fotomontajları tasarlayan John Heartfield'tır. Genel bir yaklaşım biçimi olarak dadacıların özgün ve sanatsal üretimlerinden farkı; onun fotomontajlarında kişilerin ve nesnelerin tanınabilirliğini kolaylaştırması, gerçekçilik duygusunu güçlendirerek propagandanın etkisini artırmasıdır. Kullanılan fotoğrafların büyük bir kısmı,

---

<sup>270</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.120-121.

tasarımı önceden planlanmış olan fotomontajlar için önceden kurgulanarak da çekilmiştir.<sup>271</sup>



**Fotoğraf 23:** John Heartfield, *Üstün İnsan: Adolf "Altın Yutup Teneke Konuşuyor"*, 1932

Fotoğraf ve fotomontaj çalışmaları, 60'lı yılların öğrenci hareketleri, özellikle Vietnam Savaşı'ndaki savaşı protesto hareketiyle gelişmiştir. Günümüzde hala partilerin politik çıkar amacıyla yaptıkları çalışmalarda fotoğrafın sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Fotomontaj afişlerle, birden fazla fotoğraf ve yazı birleştirilmekte, gerekli görülen zamanlarda sosyal ve toplumsal çelişkiler dile getirilmekte ve iletilmek istenen sorunun istenilen yönde toplum tarafından algılanabilmesi sağlanabilmektedir.<sup>272</sup>

<sup>271</sup> Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, s.132-133.

<sup>272</sup> Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, s.65.

### 2.2.3.2. Dijital Manipülasyonun Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi

*“Otomatik olan fotoğraf makinesi insanın gözlerini çoğaltmaz, yalnızca aşırı derecede sadeleştirilmiş bir sinek görüşü kazandırır.”*

*Franz Kafka*

Ressam Paul Delaroche’un fotoğrafın icadının ardından “Bugünden itibaren resim ölmüştür!” cümlesiyle ifade etmeye çalıştığı dönüm noktasını bugün de dijital fotoğrafın hayatımıza girişiyle analog fotoğraf için söylemek mümkün müdür? Delaroche’un haksız olduğu; resmin bambaşka akımlarla ilerleyişiyle onlarca yıl önce ispatlanmıştır. Bilgisayarların ve onların yaygınlaşmasıyla birlikte gelişen sayısal teknolojilerin fotoğrafı öldüreceğinden ilk andan itibaren korku duyulmuştur. Ancak fotoğrafın çekim aşaması, çekilen bu görüntülerin manipülasyonu ve bu manipüle edilmiş fotoğrafların kullanımının fotoğrafın geldiği nokta ve fotoğrafçılık üzerinde büyük etkileri olduğundan söz edilmelidir. Photoshop, tümüyle fotoğrafın yerini almamıştır ancak yapılan müdahalelerin daha hızlı ve etkili olmasının yanında görüntülerin tüketildiği ortamları ve tüketim hızı üzerinde değişiklikler sağlamıştır.<sup>273</sup>

Bu noktada dikkat edilmesi gereken konu; bu teknolojinin ne amaçla kullanıldığı olmalıdır. Negatif film kalitesinin üstünlüğü tartışılmaz olsa da; gelişen dijital teknoloji, fotoğrafa ve gelişimine; hız, kolay arşivleme, aktarım ve iletim kolaylığı, çeşitli müdahalelerle kalitesini arttırma... vb. konularda pek çok katkı sağlamanın yanında, kimin, nerede, nasıl ve ne şekilde kullanmak istediğine göre değişebilen gerçeklik dışı fotoğrafların daha hızlı üretilmesi ve yaygınlaştırılabilmesi konusunda endişe verici olabilmektedir.

---

<sup>273</sup> Topçuoğlu, *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, s.113-114.

### 2.2.3.3. Fotoğrafçının Bakış Açısı ve Medyanın Etkisiyle Fotoğrafın Konusuna Müdahale Edilmesinin Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi

*“Dürüst insan olmaya söz verebilirim,  
ama tarafsız olmaya asla!”*

*Goethe*

Her fotoğraf, onu çekenin görüşünü, yaşamdan aldıklarını, fikirlerini, okuduklarını, eğitim düzeyini, yaşadığı toplumun durumunu, siyasal görüşünü, bakış açısını yansıtır ve fotoğrafçının gördüğünün yansımasıdır. Özcan Yurdalan, bunu şu sözlerle ifade eder: **“Her fotoğraf, gerçekliğin öznel algısının, fotoğrafçının kültürel, estetik, siyasi, etik var oluşuyla ortaya çıkan, artistik ustalığıyla belirginleşen ifadesidir.”**<sup>274</sup> Tüm bu etkenlerle birlikte medya, iktidar, manipülasyon gibi yönlendirme araçları katılınca, fotoğrafçının gördüğü görüntünün dışında bambaşka bir fotoğraf ortaya çıkabilmektedir. Pek çok değişkenin etki ettiği bir görüntünün nesnellikinden ya da gerçekliğinden bahsetmek ne yazık ki mümkün değildir.

Heinrich Böll’e göre; **“Fotoğrafçılığın en büyük aldatmacası, en baştaki “nesnel gerçeklik” aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür.”** Nesnel gerçeklik, varlığı ve doğası sorgulanmayan gerçekliktir. Böyle olmasının nedeni ise gözle görülür biçimde somut ve gerçek olanın fotoğraflanabilmesidir. Fotoğraf ve nesnel gerçeklik ile somut ve soyut arasındaki bağlantı kabul edilse de, gerçekte neyi ne zaman, ne şekilde fotoğraflayacağını seçen; nesnel gerçekliği öznel gerçekliğe dönüştüren, fotoğrafçının gözüdür.<sup>275</sup>

Arto Tunç Boyacıyan’ın **“Kendinize karşı dürüstseniz fotoğrafınız gerçek olur.”** sözü, fotoğrafçının bireysel dürüstlüğü sonucunda oluşabilecek gerçek görüntünün varlığına ilişkindir. Haberin, bilginin, fotoğrafta görülen

---

<sup>274</sup> Yurdalan, **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, s.51.

<sup>275</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**, s.174-175.

olayın inanılır oluşu, fotoğrafçıya duyulan güvene bağlıdır. Fotoğraf, izleyiciyi inandırmadan önce fotoğrafçısını ikna etmeyi başarmalıdır.<sup>276</sup>

Ortaya çıkacak olan görüntüye, fotoğraf makinesinin ardından bakmakta olan fotoğrafçı karar vermektedir. Fotoğrafçının “dünya görüşü”, görmekte fotoğraflamak üzere olduğu konuyu yorumlama biçimine etki ederek; toplumsal olayların dünyayı nasıl değerlendirdiğine ya da değerlendirmesi gerektiğine yön vermektedir. Hala bazı kesimler tarafından salt makine ve objektifin ürettiği bir yeniden üretim aracı olarak kabul edilen fotoğrafın, ressam olmadan fırçanın resim yapamayacağı gibi, fotoğrafçı olmadan üretilmesinin imkansız olduğu açıktır.<sup>277</sup> Belki de Edward Steichen’in söylediği gibi; **“Aslında, her fotoğraf başından sonuna sahtedir. Pratik olarak tamamıyla manipüle edilmemiş, öznelikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir.”**<sup>278</sup>

Bir fotoğraf karesinin nasıl, hangi açıdan ve hangi kadrajda olacağına karar verirken; o kareyi bir görüntünün içerisinden seçip başka bir görüntüye tercih ederken dünyayı yorumlamaktadırlar.<sup>279</sup>

Albert Renger-Patzsch, fotoğrafçının gözünün fotoğraf makinesine nasıl etki ettiğini ve sübjektif bir bakış açısına sahip olmamasının imkansız olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

*Göz ile fotoğraf makinesi arasında bir kıyaslama yaparsak; göz değişik ve çabuk farklılaşan odak uzaklıklarına sahiptir. Görme açısının büyüklüğü, eşitlikten farklı olarak, arka arkaya seri resimler görmekte ve netleştikten sonra bu birçok resimlerden biri tespit edilmektedir. Göz, sübjektif gördüğü ve olayları oyalayıcı olarak izlediği için, önemli olmayan şeyleri görmektedir. Ama fotoğraf makinesi, elde edilmek istenen fotoğrafta, derin bir netlik alanı ile her şeyi belli bir büyüklükte saptar.*

Bununla birlikte “görme”, fotoğrafçının gözlemlemekte olduğu olayın çok küçük bir bölümünü saptamasını sağlamıştır. Özellikle belgesel fotoğrafta

---

<sup>276</sup> Yurdalan, **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, s.36-43.

<sup>277</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.25.

<sup>278</sup> Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, s.126.

<sup>279</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.23-24.

fotoğraflanan kurgulanmadığı sürece bu anın nasıl saptandığını sergilemektedir. Herhangi bir tekrar ya da anın geri getirilmesi söz konusu değildir.<sup>280</sup> Ancak fotoğrafçının bakış açısı, yaşantısı, fikirleri ve yansıtmak istediği görüntüyü elde etme çabası elbette bu noktada gerçeklik üzerinde etkili olacaktır.

Böylelikle ortaya çıkan fotoğraflar gözlemlendiğinde fotoğrafçının gelişen olaylara, dünyaya nasıl bir çerçevede yaklaştığını saptanabilmektedir. Fotoğrafçı, fotoğraf makinesiyle nesnel dünyayı kendine mal etmeye yarayan sınır tanımaz bir tekniği elde etmiştir. Bireysel bakış açıları ve subjektif yaklaşımları fotoğraf makinesini kullanırken seçtikleri kadraja göre yansımaktadır. Susan Sontag'ın da belirttiği gibi; **“Fotoğrafçı hem yağmalar, hem de korur. Hem suçlar, hem de ilahlaştırır.”**<sup>281</sup>

Fotoğraf makinesini fotoğrafçı yönetmekte ve bu yönetim sonucunda gerçekliğe müdahale etmektedir. Bu nedenle de tarafsız ve objektif olmaları beklenmemelidir. Fotoğraf salt gerçeği belgelemekle yükümlü bir teknik araç değildir; aynı zamanda bir sanat dalı olduğundan, bir görüntüyü belgelemeden ya da gerçeği yansıtmadan estetik amaçla bir sanat eseri yaratma kaygısı taşımaktadır. Fotoğraf çekme eylemini esas olarak bir müdahale etmeme edimi olarak tanımlayan Susan Sontag, belgesel ya da haber üretimi sırasında da estetik kaygı taşıması gereken bir sanat dalı olarak görülen fotoğrafın bazı zamanlarda sadece estetik olmayı hedefleyerek asıl görevlerini yerine getirmemesini şu cümlelerle eleştirmektedir:

*Dönüştürmek, sanatın eseridir; gelgelelim, felaketlere ve apaçık bir suç oluşturan şiddet uygulamalarına tanıklık eden fotoğraf sanatı, “estetik” görünse bile her zaman ciddi eleştirilere maruz kalmıştır; yani gereğinden fazla sanata benzemiştir. Fotoğraf çekme esas olarak müdahale etmeme edimidir. Müdahale eden insan fotoğraflayamaz; fotoğraflamakta olansa müdahale edemez.*<sup>282</sup>

İngiliz Basın Konseyi'nin 1989 yılında verdiği karara göre; fotoğrafçının görevi fotoğraf çekmektir. Her ne kadar dehşet içeren, şiddet pornografisiyle

---

<sup>280</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.14-16.

<sup>281</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.85.

<sup>282</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.25-26.



örülü bir kare de olsa fotoğrafçı, kendini bu olayı çekmekle ya da belgelemekle sorumlu hissedebilir. Bu nedenle aslında fotoğrafçının yaptığı seçimin tam olarak kadrajın sınırlarını çizmek değil herhangi bir görüntüyü fotoğraflamayla fotoğraflamama arasındaki seçim olduğu belirtilmelidir. Buradaki temel sorun; fotoğrafı çeken fotoğrafçının seçiminden çok, bunu yayınlamaya karar veren medya, iktidar ya da yayın organının seçiminin ne yönde olduğudur. Etik olarak fotoğrafçının kararının ya da seçiminin varolan durumu çok da değiştirmeyeceği; örneğin bir patlama sırasında fotoğraf çekmemeyi tercih ettiğinde, bu kararı nedeniyle oradaki kurbanların kurtulabileceğini söylemek mümkün olamayabilir. Ancak bunun yerine oradaki vahşeti ve dehşeti, kurbanları ya da yakınlarını rencide etmeyecek biçimde, okurları rahatsız etmeyecek ölçüde olan biteni açıkça ifade eden karelerin yayınlanmasıyla sürüp giden acıların önüne geçmek mümkün olabilir.

Konsey, bu konuyla ilgili; *“ölen insanların çok yakından çekilmiş görüntülerinin basılmaması gerektiğine, fakat kimliklerin ayırt edilemeyeceği ancak olayların anlaşılabilmesi kadar uzaktan çekilmiş resimlerin basıma uygun olduğuna”* karar vermiştir. Aslında müdahale etme, fotoğrafçının fotoğraf çekme ediminin ayrılmaz bir parçası değildir; gelişen olaylara tanıklık eden bir kaydedicidir.<sup>283</sup>

Önemli olayları gerçekten gözlemlemiş olanlar, bizzat olayın gelişmekte olduğu yerde bulunarak yaşayan ve o olay üzerine gözlemlediklerini üzerine fotoğraf üretenlerdir. Profesyonel foto muhabirleri, ticari ya da siyasi nedenlerle oluşturulan baskılarla hareket etmekte ve fotoğraf çekmektedirler. Bu da onları belirli bir kalıp içerisine sokmaktadır. Günümüzde büyük medya şirketleri ve kurumsallaşmış haber kaynakları devletin iktidar güçleri tarafından ekonomik ve politik olarak etki altına alınmakta, üzerinde baskı oluşturulmaktadır. Tekelleşmiş yayın kuruluşlarının görevlendirdikleri muhabirlerin fotoğrafları dünyayı sarsacak kadar büyük haber değeri taşıyan, “iyi” anlamda olaylara yön verebilecek bir bilgi ya da görüntü içeren bir fotoğraf dahi olsa; çıkarlarına

---

<sup>283</sup> Price, **Fotoğraf: Çerçevadaki Gizem**, s.30-31.

uygun olmadığı takdirde yayınlanmasına izin vermemektedirler. Bu da ideolojinin gerçeklik üzerinde yarattığı egemenliktir. Nazif Topçuoğlu bu durumu şu cümleyle yorumlar: *“Neticede artık uluslar arası hegemonik mücadelede kullanım amaçları bakımından kitle imha silahları ve kitle iletişim araçları arasında pek bir fark kalmamıştır.”* Son dönemde kitle iletişim araçlarının tamamında görülen fotoğrafların içerikleri ya da kadrajları, sadece medya kuruluşlarının izleyicilerin görmesine izin verdikleri kadardır. “Görülmesi uygun görülen” fotoğraflardan sadece bazılarının nesnel oldukları umulabilir.<sup>284</sup> Bu noktada belki de Moholy Nagy’nin sözlerine kulak vermek gerekir: *“Fotoğrafın içermesi gereken tek bir şey vardır, o da anın insanlığıdır.”*<sup>285</sup>

#### 2.2.2.4. Altyazının Fotoğrafın Gerçekliğine Etkisi

*“Bu fotoğraf da tüm fotoğraflar gibi dilsizdir.  
Altına yazılan yazının ağzından konuşur.”  
Godard ve Gorin*

Yazılı sözü doğrulamak ya da doğruluğunu çürütmek çok daha kolaydır. Yazılı söz kişisel olmayan, nesnel zırhla örülüdür ve doğası gereği bir bireyi değil; herkese ulaşabildiği için tüm dünyayı muhatap almaktadır. “Söz uçar, yazı kalır.” deyişinin içeriğinde olduğu gibi; yazılı söz dayanıklı, ağızdan çıkan söz uçucudur ve bu nedenle de gerçekliğe konuşma eyleminden çok daha fazla yakındır. Yazılı açıklama gerçekliği temsil ederken, sözler ancak bir söylentiden ibaret kalmaktadır.<sup>286</sup>

Fotoğraf gibi görsel bir ifade biçiminde; bir müzede sanat eseri olarak sergilenen bir fotoğrafın sanatsal değerini arttırmak amacıyla altyazısız

---

<sup>284</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, 2005, s.43-45.

<sup>285</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.142.

<sup>286</sup> Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3.baskı, 2010, s.30-31.

sergilendiği görülürken; Susan Sontag'ın deyimiyle bazı “fotoğrafları pek seven ahlakçılar”, sözcüklerin fotoğrafları kurtaracağını umarak fotoğrafa mutlaka alt yazı eklemektedirler. Benjamin ise, yazarları fotoğraf çekmeye çağırarak fotoğrafın altındaki doğru bir altyazının fotoğrafa devinimsel bir kullanım değeri katacağını düşünmüştür.<sup>287</sup> Doğru bir altyazı, fotoğraf hakkında yanıltıcı olamamakla birlikte, “gerçek” olanı aktaran sözcüklerle ifade edilse de belki de fotoğrafın içeriğini ve anlatmak istediğini altyazısız aktarmayı başarabilmesi gerekmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Lewis Hine, “*Eğer öyküyü sözcüklerle anlatabilseydim, bir fotoğraf makinesini peşimden sürüklemem gerekmezdi.*” demiştir.<sup>288</sup>

John Berger'a göre ise çoğu fotoğraf karesinde yer alan olaylar belirsizdir ve çoğu zaman da bu belirsizlik bir gücün yapmak istediği yönlendirme doğrultusunda, tam olarak doğru ya da gerçek olmayan sözcüklerin fotoğrafla bir arada kullanılmasıyla izleyiciden başarıyla gizlenebilmektedir.<sup>289</sup> Robert Capa ve Eugene Smith gibi pek çok önemli fotoğrafçı, özellikle savaşlarda çektikleri fotoğraflarla insanlığın durumunu, savaşın insanlık dışı şiddetini kamuoyuna ve medya aracılığıyla tüm dünyaya aktarmaya çalışmışlardır. Ancak ne yazık ki çektikleri fotoğrafların içeriği altyazılarla saptırılmış ve bu nedenle asıl amaçlarına ulaşamadıklarını belirtmişlerdir.<sup>290</sup>

Resmin tarihi yazıdan en az üç kat daha eskiye dayanmaktadır ve iletişim araçları, görsel malzeme kullanımının önemini 19. yüzyılda anlamış, gazetelerde fotoğraflara yer verilmeye başlanmıştır. Görüntü ve sözcüğün farklı işlevleri olduğu bilindiğinden sözcüklerle bir arada yer alması için çok uzun bir süre geçmesi gerekmemiştir. Fotoğrafın konu ettiği olayı kaydetme biçimi de dile göre çok farklıdır ve amacı olayların farklı bir biçimde görülebilmesi için bağlamından ayırmaktır. Dil, dinlendiğinde yada okunduğunda bir görsele göre

---

<sup>287</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.127.

<sup>288</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.204.

<sup>289</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.119.

<sup>290</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.82.

çok daha kolay anlamından uzaklaştırılabilir. Bu nedenle bir arada kullanıldıklarında yazının daha büyük bir algı yanılması yaratabileceği açıktır.<sup>291</sup>

Godard ve Gorin'in de belirttiği gibi sözcükler fotoğraflardan daha yüksek sesle konuşurlar. Altyazılar, izleyenlerin ya da okurların fotoğraf hakkındaki düşüncelerine yön vermekte ve algılarını yönlendirmektedirler. Sontag'ın deyişiyle *“Altyazılar, gözlerimizin kanıtlarını ayaklar altında çiğneme edimindedirler. Ancak hiçbir altyazı bir fotoğrafın anlamını kalıcı bir biçimde sınırlayamaz ya da sağlama bağlayamaz.”* Fotoğraftan beklenen veya talep edilen şey ne yazık ki konuşarak kendini ifade etmesidir. Bunu hiçbir zaman başarma yetisi bulunmayan fotoğraftaki bu eksik sesi; altyazının gidermesi beklenmektedir. Ancak altyazının bütünüyle gerçeği ifade edebilmesi mümkün değildir. Çünkü *“Tümüyle doğru olan bir altyazı bile, altına iliştiildiği fotoğrafın yalnızca bir yorumu, zorunlu olarak sınırlayıcı olan bir yorumudur.”*<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Postman, *Televizyon Öldüren Eğlence*, s.87.

<sup>292</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s.128.

### 3. SAVAŞ FOTOĞRAFLARI VE GERÇEKLİK

#### 3.1. Fotoğraf ve Savaş

*“Protesto etmek yetmiyor.  
Yazarlar yazmalı, fotoğrafçılar fotoğraf çekmelidir.  
Haydi objektifinizi temizleyerek yola koyulun.”*

*Ansel Adams*

Homeros, savaşa dair fikirlerini açıklarken, *“Savaş, insanların işidir.”* demiştir. Hayvanlar aleminde yaşanan çekişmeler, aslında doğanın döngüsünden kaynaklanan doğal eylemlerdir; hiçbir zaman bir türü yok etmek yönünde bir katliama dönüşmesi söz konusu olmamıştır. Ancak insanların yok etmeye yönelik öldürme eylemine “hayvansal güdü” tanımlamasıyla yaklaşmak mümkün olabilir. İnsan, düşünen bir canlı olarak savaşı kurgulayabilmekte, planlayabilmekte ve en kötüsü de eyleme geçirebilmektedir. Bu anlamda savaşın temelini oluşturan şiddet, “korkmak” ve “korkutmak” üzerine kuruludur. Savaş, yüzyıllardır yaşanan ve savaşılan insanları yok etmeyi sürdürmektedir. Ancak üzerinde düşünülmesi gereken nokta; aslında bir kişiyi öldürenin ağır cezalarla “katil” olarak mahkum edilmesine karşın, milyonlarca insanı öldüren, yaşam alanlarını, toprakları bombalarla haritalardan silen, insan ırklarını yok etmeye çalışan liderlerin “kahraman” olarak nitelendirilmeleri, saygı görmeleri ve hatta kutsanır olmalarıdır.<sup>293</sup>

Günden güne gelişen teknoloji; savaşta kullanılan silahların yok etme gücünü arttırırken, bir taraftan da bu vahşeti görüntüleyen fotoğrafçıların kullandıkları silahlar; yani fotoğraf makinelerinin gücü de artmıştır. Böylelikle her ne kadar eşit güçte olmasalar da; savaşa karşı savaşın kötü yüzünü göstermeyi amaçlayan fotoğrafçılar da tanık olma görevlerini etkin bir biçimde sürdürmüşlerdir.

---

<sup>293</sup> Afşar Timuçin, “Savaş Nedir?”, **Felsefelogs Dergisi**, İstanbul: Bulut Yayınevi, Sayı:22, 2004, s.9.

Herakleitos'a göre; “Çatışma, dünyanın kuralı, savaş da her şeyin ortak kaynağı ve efendisi” dir. Hobbes, doğal durumu içerisinde insanın insan için bir kurt olduğu düşüncesini taşımaktadır. Darwin ise hayat içerisindeki savaşımın evrimin itici gücü olduğu görüşündedir. Genel bir perspektifte değerlendirmek gerektiğinde; çatışma ya da savaş, yıkım ve ölümün hakim olduğu ve kısa bir zamansal süreci kapsadığı, barış durumunun ise kısa süreli düzenliliklerle yaşam kuralı savaşmak olan dünyanın döngüsü içerisinde bulunan küçük istisnalar olduğu görülmektedir. Umberto Eco, barışı savaşın doğal süreci olarak değerlendirerek her toplumun barışı kazanmak için savaşmaktan başka bir yolu kalmadığını; savaş kaybedenlerin durumunu ise içinden çıkılması daha da zor bir buhran olarak tanımlamıştır. Daha da ötesinde; tarihsel süreçten yalıtılmış bir biçimde gözlemlenirse; görülen teknolojik değişim ve gelişimle birlikte, yeni iletişim teknikleri sayesinde engel tanımayan bir bilgi akışının sağlanmakta olduğunu; bu bilgi akışının da geleneksel savaş yöntemlerinde kullanılan gizli servisler gibi hareket ettiğini belirtmiştir. Yayınlanan fotoğraf ve haberleri izleyen; süregelen savaşın tarafı olan toplumlar savaşa uzak olma fikrinin aksine yaşamlarının içerisindeki bu gerçeği belirsiz olmaktan çıkararak görsel kesinliğe kavuşturmaktadır. Savaş sadece ülkeleri karşı karşıya getirmekle kalmanın ötesinde; savaşmakta olan ülkelerin iktidar ve medyalarının karşı karşıya gelmelerine ve bir mücadele içerisinde girmelerine neden olmaktadır.<sup>294</sup>

Susan Sontag'ın sözleri, savaşın çıkar ilişkilerinin içerisinde aslında toplumlara ne şekilde zarar verdiğini gözler önüne sermektedir:

*Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder. Bu fotoğraflara bakıp da acı duymamak, bu fotoğrafları görüp de irkilmemek, bu yıkıma, bu kıyıma yol açan şeyi ortadan kaldırmak için uğraş vermemek; bunlar, Woolf'a göre; ahlaktan ve vicdandan nasibini almamış bir canavarın vereceği tepkilerdir.*

Ölüm makinesini kullananların, kullananları yönlendirenlerin ve onları fotoğraflayanların genellikle “erkek” olduğu görülmektedir. Bu nedenle Susan

---

<sup>294</sup> Umberto Eco, “Barış ve Savaş Üzerine Tanımlamalar”, **Barışı Hayal Etmek**, Hazırlayan: Françoise Barret-Ducrocq, Türkçesi: Devrim Çetinkasap, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2005, s.35-38.

Sontag'ın “*Savaş bir erkek oyunudur.*” sözü oldukça yerinde bir tespittir. Savaş fotoğraflarının basın aracılığıyla çoğaltılması ve her eve girebilmesi, bu dehşeti gözler önüne sermekle birlikte savaş fotoğraflarının fotoğraflarını temsil etmekte ve sarsıcı bir olguyu çoğaltarak her ortamda ulaşılabilir olmasını sağlamaktadırlar. Bu yaygınlaşma, savaşla ilgili ortak bir beraberlik yanılması yaratarak toplumlar üzerinde etkin bir yönlendirmeye neden olmaktadır.<sup>295</sup>

Walter Benjamin'in bu konuya yaklaşımı ironiktir: “*Resimli gazetelerin sayısının av eti satan tavukçu dükkanlarının sayısından fazla olacağı günler de o kadar uzak değil.*”<sup>296</sup> Fotoğrafın icat edildiği yıllarda, her türlü olayı “belgeleme” güdüsünün ortaya çıkışı ve git gide insandan insana, toplumdan topluma yayılması söz konusu olsa da, bir gün savaşın an be an görüntülenebileceği, akla gelemeyecek kadar büyük bir hayal olmuştur. Gazetelerde fotoğrafın da kullanılmaya başlanmasıyla, başlarda şaşırılan bu yenilik, 1855'te Kırım Savaşı'yla ilk kez savaşı da gözler önüne sermiş; sonrasında insanlık tarihinin en büyük savaşlarından biri olan 1.Dünya Savaşı'nın ve onu izleyen yıllarda tüm savaşların gazete sayfalarında yer alması hiç de şaşırtıcı karşılanmamıştır. Walter Benjamin'in “at eti satan tavukçu dükkanları” benzetmesi; belki de insanları savaştan haberdar etme kaygısı taşımanın ötesinde; “insan bedenleri”ne ait şiddet ve vahşet görüntülerini sıkça kullanarak savaşı körükleme niyetinde olan iktidar ve iktidarın yönlendirdiği basında çekilen kareler yayınlamakta olsa da savaşın insancıl olmayan tarafını vurgulamaktan kaçınan bir tutum sergilemektedir. Aslında bugün gelinen nokta bir bakıma her geçen gün biraz daha fazla dozda şıngalanan bu şiddet içerikli görüntülerin, insanlar tarafından kanıksanmış olmasıdır. Ancak her nedense asıl gözler önüne serilmesi gereken; savaşın çıkmasına neden olan gerçekler, toplumların ne durumda oldukları, kimlerin çıkarlarının gözetildiği ya da savaştan kar edenler değil de gördükleri fotoğraflara acıyan gözlerle bakan ve onları izleyerek kendi içerisinde bulunduğu duruma şükreden toplumların varlığı

---

<sup>295</sup> Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Türkçesi: Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2. Baskı, 2005, s.4-7.

<sup>296</sup> Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, s.30.

önemsenmektedir. Bu gerçekleri gözler önüne sermesi gereken fotoğrafçıların, her ne kadar bu kaygıyı taşıyor olsalar da, nesnel bir biçimde savaşı fotoğraflamalarının engellendiği açıkça ortadadır. Savaş fotoğraflarını, savaşa giren devletlerin kendi bakış açılarını yansıtmak için kullandıkları bir araç haline dönüştüren güçlerin, fotoğrafçılara gerçeklikten ayrışan fotoğraflar üretmeleri yönünde baskıda bulunulduğu bilinmektedir. Savaşları fotoğraflamak için “görevlendirilen” fotoğrafçıların bu durumunu “askerlik hizmeti”ndeki baskı ve zorunluluğa benzeten Mehmet Ünal, bu tutumun yıllarca bu şekilde sürdüğünü ve hala sürmekte olduğunu; savaş fotoğrafçılığının askerlik hizmetinden tek farkının bu hizmetin fotoğraf makinesiyle yapılmakta olduğunu vurgulamaktadır.<sup>297</sup>

Başka bir ülkede gerçekleşen savaşın yarattığı felaketlerin ilk seyircileri, bu kareleri kamuoyuna ve dolayısıyla toplumlara ulaştıran fotoğrafçılardır. 1800’lerin ortalarından bu güne dek gitgide bu alanda uzmanlaşan fotoğrafçılar ve gazeteciler yetiştirilmiştir. Savaşların artık insanlar tarafından gazetelerin ve televizyonların bulunduğu odalarda izleniyor olması gün geçtikçe daha da sıradanlaşmış bir eyleme dönüşmüştür. Bu noktada asıl şaşırtıcı olan; savaşın gerçekleştiği bölgelerden getirilen bilgi; yani haber yayınlanırken fotoğraflardaki çatışma ve şiddet içeren unsurların var olduğu fotoğraf ya da görüntülere öncelikli olarak yer verilmesidir. Gazetelerdeki ve televizyon kanallarındaki haber programlarında temel yaklaşım, kan ve şiddet içerikli görüntülerin satışı, tirajı veya reytingi arttırdığı yönündedir. Bu felaket görüntülerine verilen tepkilere dair duygusal geçişler Susan Sontag’a göre “şefkat duyma, hiddete kapılma, için için sevinme ve onaylama” arasında gidip gelmektedir. 1899 yılında Uluslar arası Kızıl Haç Komitesi’nin ilk başkanı Gustave Moynier haber kaynaklarında savaş fotoğraflarının kullanımının yaygınlaşmasını ve izleyicilere kolaylıkla ulaşıyor olması hakkında şu sözleri söylemiştir: *“Her gün dünyanın dört bir köşesinde olup bitenleri biliyoruz artık... Gazetecilerin istisnasız her gün geçtikleri haberlerde anlatılanlar*

---

<sup>297</sup> Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, s.77.



*savaş meydanlarında çekilen acıları, olduğu gibi gazete okurlarının gözlerinin önüne getirmekte, kurbanların çığlıklarını kulaklarımızda çınlatmaktadır...”<sup>298</sup>*

Başka ülkelerde yaşanan ve haberi aktaran medya kuruluşlarındaki yetkililerce dikkatli bir biçimde seçilen fotoğraflarda görülmekte olan açılara dair yaşanan farkındalık, kurgusaldır. Acıya, şiddete ve vahşete dair görüntüler fotoğraf makineleri ve kameralar tarafından kaydedildikten sonra medya kuruluşlarına ve oradan da izleyicilere ulaştırılmaktadır. Böylelikle yaşanmakta olan gerçekler, önce fotoğrafçının, ardından da medya kuruluşlarının insiyatiflerinde olan öznel süzgeçlerden geçip manipülasyona uğrayarak aktarılmış olur. Milyonlarca insanlar tarafından izlenen bu görüntülerin ne kadarının, ne kadar süreyle gösterileceği, ne sıklıkta değiştirileceği ve ne zaman ortadan kaldırılacağı dahi önem taşımakta ve bu manipülasyon sürecinde karara bağlanmaktadır.

Fotoğrafın üstün ve farklı olan tarafı, makine aracılığıyla kaydedildiğinden, aslında gerçeği gösterdiğine dair inancın taşınmasına neden olan objektifliği; bunun yanı sıra bu makineyi kullanan fotoğrafçının bakış açısıyla üretildiğinden gerçek sahnelere ettiği tanıklığın her ne olursa olsun sübjektif bir yanının oluşudur. Fotoğraf makinesi ve hareketli görüntü kaydeden kamera üretimlerinin gerçekleşen olayı açıkça ve tamamen “gerçek” bir biçimde ele aldığını düşünenler, fotoğraf makinesini ve ister istemez kamerayı kullanan insanın öznel bakış açısının da yansıdığını kabul etmelidirler. Savaş fotoğraflarında izleyicilerin talebi, bu meseleye bir sanatçının özneliği ile değil, nesnel bir tanık olarak dahil olunmasıdır. Bu noktada fotoğrafın genelinde seçilen ışık dahi önem taşımaktadır. Genel görüş, sanatsal bir dil çerçevesinde kullanılan ışığın, izleyiciyle fotoğraf karelerinde konu edilen savaş mağduru insanlar arasında bir özdeşlik kurmasına engel olduğu yönündedir. Bu nedenle inandırıcılığı fazla olan ve gerçek olup olmadığı sorgulanmayan fotoğraflar,

---

<sup>298</sup> Sontag, **Başkalarının Acısını Bakmak**, s.17-18.

doğru açıdan saptanmış, ışık ve düzenlemeyle seilmış bir bakışla yansıtılmayan fotoğraflar olmuştur. Susan Sontag'a göre;

*zerinde daha az oynanmış resimlerin daha fazla benimsenmesinin sebebi, yalnızca onların özel bir inandırıcılığa sahip olmalarından kaynaklanmaz. Bu tür fotoğrafların bazıları en iyi fotoğraflarla bile boy lşebilir, dolayısıyla hatırlanmaya değer, etkileyici ve dokunaklı bir resim için öngörülen standartların üstüne çıkabilirler.*<sup>299</sup>

Savaş fotoğraflarıyla ilgili diğer bir tartışma konusu, fotoğraflarının gerçekliğinin irdelenmesinin yanı sıra şiddet unsurlarının yoğun bir biçimde kullanılması ve bunun sonucunda izleyici veya okuyucu kitlesinin gün geçtikçe bunu kanıksıyor olmalarıdır. Jean Baudrillard'ın da belirttiği gibi; ***“En iyi fotoğrafi çekilebilen varlıklar, kendiler için bir ötekinin var olmadığı ya da artık var olmadığı varlıklardır. (yabanıllar, sefiller, nesnelere) Yalnızca insanlık dışı olan fotojeniktir. Karşılıklı bir şaşkınlığın, böylelikle de dünyayla bizim aramızdaki karşılıklı suç ortaklığının işlemesinin bedeli budur.*”**<sup>300</sup>

Medyada yer alan savaş fotoğraflarının, önceleri şiddet unsurlarının izleyici üzerinde çok sarsıcı bir etki yaratması nedeniyle sansüre uğramalarına karşın günümüzde normal karşılanıyor olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Kuruluşların böyle bir değişim yaşamasının nedeni, gazete okurlarının ve televizyon izleyicilerinin görüntülerin kesinlikle daha fazla şiddet içermesini ve gerçek olanın gösterilmesini istiyor olmalarına dayandırılmaktadır. Diğer bir açıklama ise gazete ve televizyon kanallarının şiddet içerikli görüntülere bağışıklık kazanıldığına inanması ve sürekli arttırdıkları şiddet içerikli görüntüleri yayınlayarak birbirleriyle bir yarış içine girmiş oldukları yönündedir.<sup>301</sup>

Belki de Mehmet nal'ın söylediği gibi; ***“Tek ve kesin olan şey: Fotoğrafin uluslararası bir dil haline dönüşmüş olmasıdır.*”**<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.25-27.

<sup>300</sup> Jean Baudrillard, **Kötülüğün şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, 2010, s.114.

<sup>301</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.65-66.

<sup>302</sup> nal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s.25.

John Berger, Susan Sontag'ın şiddeti ilk kez fotoğraf karelerinde gören insanların duygularını anlattığı satırları şu cümlelerle kaleme almıştır:

*İnsanın dehşetin son kertesindeki olayların fotoğraflanmış kayıtlarıyla ilk kez karşılaşması, bir tür vahiy gibidir, prototipik modern bir vahiy: olumsuz bir tecelli. Benim için bu, 1945 temmuzunda Santa Monica'da bir kitapçı dükkanında rastlantıyla gördüğüm Bergen-Belsen ve Dachau fotoğrafları oldu. Gördüğüm başka hiçbir şey- fotoğraflarda olsun, gerçek yaşamda olsun- böylesine derinden, böylesine çarpıcı ve ani biçimde içimi parçalamamıştı. Gerçekten de ömrümü, bu fotoğrafları görmeden önce (on iki yaşındaydım) ve gördükten sonra diye ikiye ayırmak hiç de olmayacak bir şeymiş gibi gelmiyor bana; her ne kadar o fotoğrafların neyi gösterdiğini anlamam için birkaç yılın daha geçmesi gerekiyse de.*<sup>303</sup>

İlk fotoğraflanan savaş, Susan Sontag'ın küçük bir kız çocuğuyken gördüğü bu fotoğraf kareleri olmasa da onun için “ilk”tir ve belki de yaşı kaç olursa olsun dehşetin fotoğraflarını ilk kez gören insanlar için bu vahşete tanıklık etme süreci aynı biçimde gelişmektedir. Çünkü fotoğraf, özellikle ilk yıllarda ve belki de hala çoğu kimse tarafından tanıklığına güven duyulan bir belge niteliğindedir. John Berger'ın da dediği gibi; aslında hiç kimseyi suçlamayan fotoğraf, genel insanlık durumunun belgesi haline gelmiştir ve aslında herkesi suçlamaktadır.<sup>304</sup>

Gazetelerde yer alan fotoğraflarda kurbanlara bakan gözler, acı içinde yatan bedenlerin onlara bakan gözlerini görmeye tahammül edememişlerdir. Savaş fotoğraflarında genellikle gözlemlenen durum, fotoğrafların yayınlandığı gazetelerde savaşılan ülkenin kurbanlarının vahşet fotoğrafları olduğundan, düşman askerlerinin yüzlerinin açıkça ifşa edilmesine karşın kendi ülkelerinin askeri başarıları ya da kahramanlık mizansenlerini içermektedir. İzleyiciler, yüzleri açıkça ifşa edilen veya arkası dönük fotoğraflanan askerlerin görüntülerinin acı verici durumlarını “dikizleme”lerine<sup>305</sup> karşın kendi ülkelerinin askerlerinin kahramanlık öykülerini izlemektedirler. Fotoğrafların belleklerde yarattığı görüntülerden kurtulup kendi hayatına devam eden insanlar,

---

<sup>303</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.76.

<sup>304</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.67.

<sup>305</sup> Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, s.13.

gördüğü fotoğraflara sadece o an tepki vermekle yetinmektedirler ve bu tepki de haliyle yetersiz kalmaktadır.<sup>306</sup>

İnsanların politik açıdan gerçekliğinden şüphe etmediği savaş kahramanlıklarına dair hikayeler bakış açılarının oluşumunda etkilidir. Ölü insan bedenlerinin yer aldığı fotoğraf kareleri insanlar tarafından sıklıkla görmezden gelinmekte; kendi ülkelerinin bu vahşete neden olduğu kanıtlandığında, bu fotoğrafların gerçek olmadığı, bu vahşetin yaşanmadığı ya da fotoğrafçı tarafından ölü bedenlerin morglardan getirtilerek bu fotoğraflar için özel mizansenler yaratıldığına dair açıklamalara rastlanmaktadır. Başka bir bakış açısı da vahşetin gerçek olduğu, fotoğrafçının bu vahşete gerçekten tanıklık ettiği ancak bu vahşete neden olanların savaştıkları ülkelerin askerleri olduğu yönündedir.<sup>307</sup>

Tarihsel süreçte fotoğrafın icadından önce başka sanat dallarında da savaşı konu alan eserler üretilmiştir. Özellikle 1800'lerden sonra, fotoğrafın icat edilmesinin ardından üretilen fotoğraflarda; dehşet içerikli görüntülere savaşı betimleyen sahnelerde sıkça rastlandığı gözlemlenmektedir. Savaşta elde edilen ilk görüntüler arasında olmalarına rağmen Gettysburg muharebesindeki ünlü fotoğraf "Ölüm Hasadı"nda ya da Kırım Savaşı'ndaki bazı fotoğraf karelerinde destansı üsluptan uzak bir tutum görülmektedir. Bu üslup dışında kalan fotoğrafçıların fotoğrafları sıradan askerlerin, yaralıların, kamp alanlarının, durağan savaş manzaralarının ya da poz veren generallerin fotoğraflarından ibarettir.<sup>308</sup>

Aslında bu fotoğrafların; generalleri hoşnut etmek, fotoğrafları gözlemleyen halka moral vermek, kahraman askerleri yüceltmek ve dünya basınına sarsmak için çekilmediklerine dair yaygın inanış, bu fotoğrafları hem trajik hem de olağanüstü kılmaktadır. John Berger, bu ikilemi şu cümleyle

---

<sup>306</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.66.

<sup>307</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.9-10.

<sup>308</sup> Burke, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, s.168.

eleştirmektedir: “*Bunlar, acı çekenlere, gösterdikleriyle seslenen imgelerdir.*”<sup>309</sup>

### 3.2. Fotoğrafın İlk Tanıklığı: Paris Komünü

Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı'nın fotoğraflanmasının ardından dünyada gerçekleşmekte olan bu tür olaylar fotoğrafla anlatılmaya başlanmıştır. 1859'da İtalya Savaşı, 1867'de Roma'ya yapılan Fransız seferi, 1864 Schleswig-Holstein Savaşı ve 1870'de Paris'in kuşatılmasının devamında ortaya çıkan Fransa-Prusya Savaşı ve daha da önemlisi fotoğrafın ilk kez “delil” olarak kullanıldığı Paris Komünü, fotoğraflarla aktarılmıştır.<sup>310</sup>

Mart 1871'de yönetimi ele geçiren radikal sosyalist ve komünistlerin kurduğu Paris Komünü, direnişçilerin Paris'teki cumhuriyetçi birliklerle çatışma içerisine girip, Paris Belediye Binası'nın ateşe verilmesiyle sürmüştür. Mayıs'ta komünarların öldürülmesiyle son bulan Komün, Fransa tarihinde komünizm temelinde bir egemenlik kurmayı amaçlamakta olan ilk girişimdir.<sup>311</sup>

Savaş fotoğraflarının ilk ideolojisi gerçeğin acı da olsa doğruyu göstermesinden yana olan, “mesafeli ve tarafsız” bir yaklaşım iken; 1871 yılında Paris Komünü sırasında farklı yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Paris Komünü sırasında zafer kutlamaları yaparken eski rejimin yıkıntıları üzerinde fotoğraf çektiren komünarlar, iktidarlarını kaybettiklerinde fotoğraflara bakılarak teşhis edilmiş ve ardından kurşuna dizilerek öldürülmüşlerdir. Aslında fotoğrafın gerçekliğine dair duyulan güven nedeniyle “delil” niteliğinde kullanılmış olduğu düşünülecek olsa da, sonradan yönetimi yeniden ele geçiren rejim tarafından fotomontajlarla kurmaca fotoğrafların oluşturulması ve komünarların anti-propagandalarının yapılması, fotoğrafın savaşta bir taraf

---

<sup>309</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.79.

<sup>310</sup> Pierre-Jean Amar, **Basın Fotoğrafçılığı**, Türkçesi: İnci Çınarlı, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 1. Basım, 2009, s.29-30.

<sup>311</sup> Hazırlayan: Emre Ergüven, **Dünya Tarihi**, Türkçesi: Aysun Yavuz, İstanbul: NTV Yayınları, 1. Basım, 2009, s.289.

haline dönüşmesiyle, giderek gerçekliğini ve tarafsız duruşunu yitirmekte oluşunun en büyük kanıtıdır.<sup>312</sup>



**Fotoğraf 24:** *Direnışçilerin Kurşuna Dizilmesi*, Paris Komünü, 1871

Paris Komünü sürerken *L'Illustration* ve *Le Monde Illustré* gibi bazı gazeteler, büyük olayların geçtiği yerlerde kaydedilen fotoğraflardan gravürler elde ederek yayınlamıştır. Eugene Appert ise bu süreçte gerçeği çarpıtarak fotomontaj üreten fotoğrafçıların başında gelmektedir. *Paris sous la Commune par un témoin fidele (Sadık Bir Tanık Gözüyle Paris Komünü)* adlı fotoğraf tarihsel gerçekliği yadsımasına karşın büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Komünarların kurşuna dizilerek öldürülmesi sonucu işlenen cinayetleri ve tabutların içinde yüzleri görülebilecek şekilde gözler önüne serildikleri fotoğraf kareleri, “gerçek” belge niteliği taşıdığından oldukça ilgi görmüş, oldukça fazla sayıda basılarak satışı gerçekleştirilmiş, pek çok albüm hazırlanmıştır. Savaş fotoğraflarının ticari bir araç olarak kullanılması ve satışa sunulması ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştır. “Gerçek” oldukları kabul edilen bu fotoğraflar çoğaltılarak sınır polisine kartvizit portreler biçiminde dağıtılmış, polislere

---

<sup>312</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, “Savaş Fotoğrafı Tarihi”, *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı:9, İstanbul, 2000, s.37-39.

komüncüleri belirlemede ve Paris'ten kaçmak üzere olduklarında idam edilmek üzere yakalanmalarında önemli rol oynamıştır.<sup>313</sup>

Fotoğraflar, gözlerimizle görüp algılamadığımız ve doğruluğundan emin olmadığımız olaylara dair görüntüleri bize ulaştırdığında; onları gözlerimizle görerek algılamamızı sağladığından kanıt niteliği taşıyabilmektedir. 1871'de Paris'te gerçekleşen bu katliamla başlayan “kanıt olma” kavramına dair tarihsel süreç, günümüzde toplumları yönlendirerek gelişen olayları manipüle etmekte sıkça kullanılan etkin bir araç haline dönüşmüştür. Fotoğraf makinesi her şeyden önce doğrulayıcı ve belli bir olayın meydana gelişinin değiştirilemez kanıtıdır.<sup>314</sup>



**Fotoğraf 25:** Disderi, *Ölü Komünarlar*, 1871

Böylelikle önceleri belgesel niteliği taşıyan fotoğraflar, portre ya da toplumsal içerikli görüntüler iken; askeri ve polisiye gibi alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır.<sup>315</sup> 1871 yılında Paris Komünü sırasında fotoğrafları çekilen komün direnişçilerinin polis tarafından bu fotoğraflar aracılığıyla tespit

<sup>313</sup> Amar, **Basın Fotoğrafçılığı**, s.30-31.

<sup>314</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.22.

<sup>315</sup> Erkilic, **Fotoğraf ve Toplumsal Etkileşim**, s.82.

edilerek kurşuna dizilmeleri, tarihe, fotoğrafın ilk kez polis için “delil” olarak kullanılması olarak geçmiştir.<sup>316</sup>

### 3.3. Savaşlar ve Savaş Fotoğrafları

#### 3.3.1. Kırım Savaşı (1854-1856)

*“Burada, kamp hakkında anlatılan bir şey var, benim İngiliz halkına gösterilmesi uygun olmayan tek bir resim bile çekmediğimden, tiksinerek, fotoğrafla uğraşmayı bıraktığım söyleniyor.”*

*Roger Fenton, 1855*

Kırım Savaşı, Fransız ressam Constantin Guys ile gazetelerin, galericilerin ve yayımcıların gönderildiği, aralarında Edward Armitage, Joseph Crowe, Edward Goodall ve William Simpson’ın da bulunduğu İngiliz sanatçılardan oluşan bir fotoğrafçı topluluğu tarafından bildirilmiştir. Roger Fenton, bu sanatçı topluluğunun arasında yer alan ve günümüzde halen Kırım Savaşı’yla birlikte anılan ve “ilk savaş fotoğrafçısı” olarak adlandırılan fotoğrafçıdır. Kırım Savaşı’nın gerçekleştiği tarihten bu yana hiçbir savaş, kendi fotoğraf bölükleri ve özellikle son zamanlarda, televizyon ekipleri olmaksızın gerçekleşmemiştir.<sup>317</sup>

Bir Osmanlı-Rus Savaşı olarak başlayıp bir süre sonra o zamana kadarki en büyük deniz aşırı çıkartma savaşına dönüşen Kırım Savaşı, telgraf, demiryolu sevkıyatı, hemşire, fotoğrafçı, haber muhabiri gibi pek çok yeniliğiyle eski tip savaşlarının sonuncusu ve modern savaşların ilki olarak tanımlanmaktadır.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.98.

<sup>317</sup> Burke, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, s.166.

<sup>318</sup> Roger Fenton, **Osmanlı-Rus Savaşı’ndan Kırım ve Türkiye Mektupları (1853-1856)**, Türkçesi: Sebla Küçük, İstanbul: Yirmidört Yayınevi, 1. Basım, 2007, s.6.



Daha önce 1846-1848 yılları arasında ABD-Meksika Savaşı'nda fotoğraf çekildiği bilinmektedir. Ancak düzenli bir biçimde fotoğraf üretiminin gerçekleştirildiği ilk savaşlar, Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı'dır. İlk savaş fotoğrafçıları olarak adlandırılabilir; İngiltere Hükümeti tarafından görevlendirilerek cepheye gönderilen ve daha sonra Çin ve Hindistan'da İngiliz ordularını fotoğraflamış olan Roger Fenton, yine Kırım Savaşı'nı fotoğraflamış olan, "Kameranın Şövalyesi" ünvanına sahip Felice Beato ve Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflayan; kendini "zamanın tarihçisi" olarak tanımlayan Mathew Brady, bu savaşlardan günümüze pek çok fotoğrafın ulaşmasını sağlamışlardır. Onlar, aynı zamanda cepheye bulunup, savaşın içinde olmamalarına rağmen savaşı gözlemleyen ilk insanlardır. Daha önce hiçbir savaş sahnesine çıplak gözle tanıklık etmemiş olmalarına karşın çeşitli teknolojik manipülasyonların uygulanmadığı ilk fotoğrafları üretmişler ve fotoğraflarının yayınlanmaya başlamasıyla birlikte sivil toplumun savaş hakkında bilinçlenmesine ve bir bakış açısı kazanmalarına etkili olmuşlardır.<sup>319</sup>

Manipülasyonun günümüzde olduğu kadar yaygın bir biçimde kullanılmamasına karşın, bu fotoğrafların da tam anlamıyla gerçek olduğundan söz etmek mümkün değildir. Metinlerin kurgulanış biçimi ya da altyazının fotoğrafın gerçekliği üzerindeki etkisi henüz yayın kuruluşlarınca keşfedilmemiş olsa da Roger Fenton, İngiltere Hükümeti tarafından görevlendirilmiş bir fotoğrafçıdır ve hükümet, Fenton'ın fotoğraflara bakış açısı ve çektiği konular açısından onu yönlendirmişlerdir. Dönemin teknik koşulları nedeniyle çekilen fotoğraflar genellikle durağan görüntüleri içeren askerlerin ve özellikle gazetenin talep ettiği komutanların poz verdirilerek elde edilen portreleri ile kamp alanları ve savaş izlerini belgeleyen arazilerin çekildiği manzara fotoğrafları olmuştur. Teknik imkansızlığın yanı sıra Fenton'a gelen talimatlar üzerine kurgulanan fotoğraflar tamamen gerçekliği içermeyen, yanlış fotoğraflardır.

---

<sup>319</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", s.36.

\* "No dead bodies", "Ölü bedenler yok" anlamına gelmektedir.



**Fotoğraf 26:** Roger Fenton ve Karavanı, Kırım Savaşı, 1855

1850’li yıllarda, Prens Albert, “*No dead bodies*”<sup>\*</sup> diyerek Roger Fenton’ı öğütlemiştir. Fenton’ın fotoğrafları; daha çok kamp alanındaki çadırların önünde pipo içen ya da mağrur, gururlu ve yenilmez komutanların kurgulanmış portreleri veya kazandığı zaferleri kadeh tokuşturarak kutlayan askerlerin kahramanlık öykülerinden ibarettir. Mehmet Ünal’a göre; **“Fenton’un fotoğrafladığı Kırım Savaşı, yeşillikler içinde yapılan bir kahvaltı görünümünü taşıyordu.”**<sup>320</sup>

Bu noktada Roger Fenton’ın yaşam öyküsünü hatırlayarak onu tanımak önemlidir. 1819 yılında Lancashire’da dünyaya gelen Roger Fenton, Londra’da üniversite eğitimine başlamış ve sanat alanında aldığı derecenin ardından “Milton ve Galile’nin Buluşması” adlı resimle tanınan Charles Lucy’nin öğrencisi olmuştur. 1841-1842 yılları arasında, sonradan “fotoğrafın icadıyla birlikte resmin öldüğünü” söyleyen ressamlardan biri olarak da tanınan Paul Delaroche’un öğrencisi olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Paris’te yaşadığı bu dönemde tanınmış bir ressam ve fotoğraf sanatçısı olan Gustave Le Gray ile sanat alanında yaptığı çalışmalarına devam etmiştir. Fotoğrafa dair ilk eğitimini aldığı Delaroche’un da etkisiyle tamamen fotoğrafa yönelmiş olmasına karşın

<sup>320</sup> Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, s. 77.

kısa bir süre sonra kendini sanat alanında yeterince yetenekli görmediğinden 1844 yılında Londra'ya geri dönmüştür. Bambaşka bir alanda çalışmaya karar vererek hukuk eğitimini tamamlamış olsa da fotoğrafçılıktan bütünüyle kopması mümkün olmamıştır. 1847 yılında amatör bir Fotoğraf Kulübüne katılmış ve uluslararası bir fotoğraf topluluğunun oluşumu için çalışmalar yapmıştır. Tüm bu çalışmaların sonucunda fotoğraf kulübünün Kraliyet Fotoğraf Topluluğu adını almasıyla üst kademelerdeki dostlarının aracılığıyla Buckingham Sarayı'na davet edilmiştir. Bir dönüm noktası olarak tanımlanabilecek bu davet, 1853'ten itibaren Prens Albert'in ölümüne kadar geçen süreçte Kraliyet Ailesi'nin fotoğraflarını çekmesine neden olmuştur. Hemen ardından asıl önemlisi elli yıl süren kısa yaşamında onu "ilk savaş fotoğrafçısı" olarak tarih sayfalarına yazdıracak olan; Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere İngiltere Hükümeti tarafından görevlendirilmesi ve 1855 yılında bu görevi tamamlamak için Kırım'a yolculuğa çıkmış olmasıdır. 11 yıl fotoğrafçılık yapmış olmasına rağmen, üretken ve çok yönlü oluşuyla ve ilk savaş fotoğrafçısı sıfatını elde edişiyile 19. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilmekte olan Roger Fenton, 1869 yılında ölmüştür.<sup>321</sup>

Roger Fenton, çektiği fotoğraflara ve cephedeki yaşantısına ilişkin detayları Grace Fenton ve William Agnew'a yazdığı mektuplarda anlatmıştır. Fotoğrafları genellikle durağan görüntüler içeren portre, kamp alanını betimleyen manzaralardan ibarettir. Yazışmalar sıklıkla, bu fotoğrafları çekerken yaşadığı detayları ve İngiltere Hükümeti'nin kendisinden beklentilerini açıklamaktadır.

İngiltere Hükümeti'nin tanınmış ve profesyonel bir fotoğrafçıyı cepheye gönderme ihtiyacı duymasının temel nedeni; Kırım'a bir önceki yıl gönderilen Britanya askerlerinin başına gelmiş olan çeşitli yoksunlukların ve beklenmedik risklerin basında dehşet verici boyutlarda yer verilmesi üzerine müdahalede bulunması gerektiğinin ayırdına varmış olmasıdır. Temel amaç; toplumda savaşın sürmesinden kaynaklanan hoşnutsuzluğu ortadan kaldırarak savaş

---

<sup>321</sup> Fenton, **Osmanlı-Rus Savaşı'ndan Kırım ve Türkiye Mektupları (1853-1856)**, s.5-6.

hakkında İngiltere halkı üzerinde olumlu bir izlenim uyandırmaktır. Roger Fenton'ın Kırım Savaşı sırasında çektiği ve hükümetin hoşuna gidecek görüntülerin dışında ürettiği tek fotoğraf, “Ölümün Gölgesi Vadisi” adlı fotoğraftır. Bu fotoğraf aracılığıyla izleyicilere aktarmak istediği; bir önceki Ekim ayında yaşanan felaket üzerine altı yüz İngiliz askerinin Balaklava'nın üzerindeki ovada pusuya düşürülerek yaşamlarını yitirdikleri olaydır. Susan Sontag'ın deyimiyle;

*Fenton'ın unutulmaz fotoğrafı, olmayan bir şeyin; ölümsüz ölümün portresidir. Üstelik bu, çorak bir ovadan uzakta bir boşluğa doğru kıvrılan, kayalar ve güllerle kaplı, geniş, tekerlek izlerinin belli olduğu bir yolu göstermesine rağmen, onun çektiği fotoğraflar arasında, bir mizansen şeklinde tasarlamaya ihtiyaç duymaması gerektiği tek örnektir.”<sup>322</sup>*



**Fotoğraf 27-28:** Roger Fenton, *Ölümün Gölgesi Vadisi*, 1855

İlk savaş fotoğraflarından biri olduğu kabul edilen görüntülerin kasten tasarlandığı; fotoğraflanan konunun içeriğinin ikinci fotoğraf çekilmeden önce yerleştirildiği sonradan anlaşılmış olsa da günümüzde açıkça bilinmektedir. “Ölümün Gölgesi Vadisi” fotoğrafında güllerin yolun sol tarafına yığıldığı ancak ikinci kareyi çekmeden önce güllerin belli bir düzen içerisinde yola dağıtılmasını istemiş ve bu aşamada çalışanlara talimatlar vermiştir.<sup>323</sup> Bu vadiyi

<sup>322</sup> Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s.47-50.

<sup>323</sup> Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s.49.

gördüğü an Roger Fenton üzerinde yarattığı etki, Grace Fenton'a yazdığı 4-5-Nisan 1855 tarihli mektupta yer alan şu cümlelerden anlaşılmaktadır:

*Sabah olduğunda, yukarı kampa çıktım. Yüzbaşı Wilkinson tarafından çağırılmıştım; yüzbaşı beni şehrin manzarasını en iyi çekebileceğim bir yere götürdü. Alışık olduğum üzere kamp yerinden yarım mil boyunca yürüyerek etrafa Rus topçusunun mermilerinin dağıldığı sınıra geldik. İlerledikçe mermiler sıklaşıyordu, en sonunda “Ölüm Vadisi” adını almış bir geçide geldik. Gördüklerim bütün bir hayal gücünün ötesindeydi: Top mermileri ve şarapneller tüm yol çukuru boyunca zemini bir dere gibi kaplamıştı.<sup>324</sup>*

Kurgulanarak etkisi arttırılmış ve yine savaş fotoğraflarının ilk örneklerinden sayılan bir diğer fotoğraf da 1857 yılında gerçekleştirilen saldırının ardından harabeye dönmüş olan Sikandarbagh Sarayı'nın fotoğrafıdır. Saldırının ardından kazandığı zafere sevinen Britanyalı askerler ile Hint birlikleri sarayın tüm odalarını tek tek dolaşarak Sepoy'u savunanlardan sağ kalıp esir düşen iki bine yakın insanı süngüden geçirerek öldürmüşler ve cesetlerini üst üste bir avluya yığmışlardır. Yığıldıkları bu yerde yok olmaya terk edilmiş ölü bedenler, Felice Beato tarafından 1858 yılında tek bir mezarın dahi bulunmadığı bir yerde kurgulanarak yerleştirilmiş, bazılarında ait kemikleri kadrajına uygun bir biçimde avluya dağıtılarak fotoğraflanmıştır. Felice Beato, birden çok savaş gören ilk fotoğrafçıydı: 1855'te Kırım'da bulunmanın yanı sıra, 1857-1858'de Sepoy İsyanı'nı, 1860'ta Çin'deki İkinci Afyon Savaşı'nı ve 1885'te Sudan'daki sömürge savaşlarını izlemişti. Matthew Brady'nin ekibinin ise; Gettysburg'da ölenlerin bir kısmının yerlerini değiştirerek fotoğraf çekerken, görülen manzara üzerinde yepyeni bir görüntü düzenledikleri bilinen gerçeklik dışı öyküler arasında yer almaktadır.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> Fenton, **Osmanlı-Rus Savaşı'ndan Kırım ve Türkiye Mektupları (1853-1856)**, s.54.

<sup>325</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.50-54.

### 3.3.2. Amerikan İç Savaşı (1861-1865)

Amerikan İç Savaşı, bütünüyle fotoğraflanan ilk savaş olmuştur ve savaşa dair görsel bir tarih oluşmasına yardımcı olmuştur. Çatışma sahnelerini fotoğraflayacak hıza ve teknolojiye hala ulaşamamış olunuşu; kimyasalların yavaşlığı, çalışılan ortamın elverişli olmaması ve hava koşulları nedeniyle kimyasalların ısısının güçlkle ayarlanabilmesi hala büyük bir sorundur. Bu savaşta da Kırım Savaşı'nda olduğu gibi cephe gerisinde yapılan çalışmalar, bu çalışmaları sürdüren askerler, ölenler, ölmekte olanlar ve savaşa dair manzaralar fotoğraflanabilmiştir.

İzleyicinin fotoğrafların gerçekliğine olan sonsuz inancı ve güveni; beklentilerinin artmasına ve artık fotoğraflar üzerinde teknik bir kusur da kabul etmemesine neden olmuştur. Önceleri fotoğrafçıların farklı teknikler (close-up, distorsiyon..vb) uygulamaktan kaçındığı kollodyon teknolojisinin netliği ve keskinliği yeterli görülmüş olsa da, statikliği ve yavaşlığı artık sorun oluşturmaktadır. Kullanılan en büyük görsel dramatik etki, ters ışık kullanılarak çekilen silüet fotoğraflarında görülmüştür.

Amerikan İç Savaşı'nın her cephesi, daha önce pek çok bilim adamı, aktör, politikacı ve devlet başkanlarının portrelerini çekmiş olan Matthew Brady ve çatışmaların yayılmasıyla birlikte her cephenin belgelenmesini sağlamak için onun tarafından kurulmuş bir fotoğrafçı ekibi tarafından fotoğraflanmıştır. Brady'nin karanlık odası, kuzeyli politikacılardan edinmiş olduğu bir vagondur. Brady'nin genel anlamda savaş fotoğraflarına katkısı; asıl çatışmaların fotoğraflanamamasına karşın, sivillere savaşın şiddetine, acısına, vahşete ve çekilen fotoğrafların gerçekliğine ilişkin net fikirler oluşturmuş olmasıdır.<sup>326</sup>

Roger Fenton'ın cesareten uzak ve savaşı tam olarak yansıtmayan fotoğraflarına karşın, Brady ve içerisinde Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner'ın da yer aldığı ortaklarının çektiği fotoğraflar savaşın korkunçluğunu ilk kez somut bir biçimde gözler önüne sermeyi başarmıştır. Yakılmış arazi ve

---

<sup>326</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", s.36.

evlerin, acı içerisindeki ailelerin ve ölü bedenlerin görüldüğü fotoğrafların nesnellğine olan inanç, bu fotoğraflara belge niteliği kazandırmıştır.<sup>327</sup> Ancak tarihçilerin sonradan tespit ettiği üzere; Brady ve ekibinin fotoğraflarının büyük bir çoğunluğunun gerçek dışı, sahte ya da üzerinde oynanmış savaş sahnelerinin fotoğrafları olduğu ortaya çıkmıştır. Roger Fenton'ın Prens Albert'in isteklerine yönelik fotoğraf kareleri üretmesi gibi, Matthew Brady de Abraham Lincoln'un talepleri doğrultusunda fotoğraflar çekmiştir ve bu fotoğrafların gerçekleri yansıttığının düşünülmesi imkansızdır.<sup>328</sup>

Bu savaşın en önemli ve ses getiren fotoğraflarından biri olan “Asi Bir Keskin Nişancının Evi (L’Abri du franc-tireur)”nin kurgulanmış bir sahnelemeden ibaret olduğu konusunda ciddi tartışmalar bulunmaktadır. Gerçek dışı bir fotoğraf olduğunu ispatlamaya yönelik düşünceler taşıyanların öne sürdükleri; fotoğraf karesinde yer alan kadavranın katılığının beklenen gibi olmadığı ve fotoğrafçının yardımcısının en az iki farklı kadraj için konuyla oynayarak elde edildiği yönündedir.

Fotoğrafta görülen asker, savaş alanında düştüğü yerden taş bloklarla örölü barikatın bulunduğu bir başka fotojenik mekana taşınmış ve yanında görülen tüfek ise Alexander Gardner tarafından bu askerin yanına yerleştirilmiştir. Silaha dikkatli bakıldığında Gardner'in çok önemli bir detayı gözden kaçırdığı görülmektedir. Fotoğrafta yer alan silah, keskin bir nişancının kullandığı bir silah değil sıradan bir piyade erine verilebilecek bir tüfektir.<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.98.

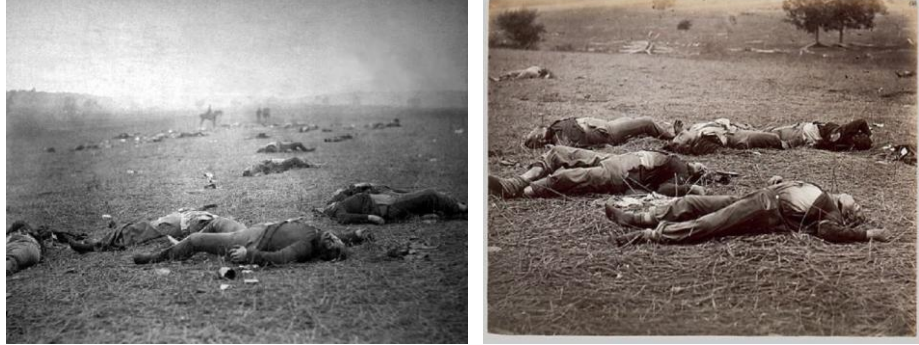
<sup>328</sup> David Trend, **Medyada Şiddet Efsanesi**, Türkçesi: Gül Bostancı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, 2008, s.108.

<sup>329</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.54.



**Fotoğraf 29:** Alexander Gardner, *Nişancının Evi*, 1863

İkinci önemli fotoğraf ise Gettysburg savaşı sırasında puslu bir ışıktaki toprağın üzerinde yatan cesetleri gösteren Timothy O’Sullivan’a ait “Ölümün Hasatı (La Moisson de la mort)” adlı fotoğrafıdır.<sup>330</sup> Bu fotoğrafın gerçek olmamasının nedeni; fotoğrafta görülmekte olan bazı “cesetler”in fotoğraf makinesinin önünde fotoğrafçının isteği üzerine poz veren ve aslında ölü olmayan sapasağlam askerlerin varlığıdır.<sup>331</sup>



**Fotoğraf 30-31:** Timothy O’Sullivan, *Ölüm Hasatı*, Gettysburg, 1863

<sup>330</sup> Amar, **Basın Fotoğrafçılığı**, s.29.

<sup>331</sup> Muazzez Pervan, “Fotoğraftan Tarihe Giden Yol”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 19, İstanbul, 2006, s.79.



### 3.3.3. Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)

28 Temmuz 1914-11 Kasım 1918 tarihleri arasında devam eden 1. Dünya Savaşı, 20. yüzyılda dünya çapında gerçekleşen iki büyük savaşın ilkidir. Çeşitli siyasi nedenlerle değişen güç dengesiyle ortaya çıkan ekonomik, siyasi ve askeri gelişmeler nedeniyle Avrupa'da başlayan ve Afrika, Orta Doğu, Asya, Kafkasya ve Pasifik Okyanusu'na kadar yayılan savaşın sonucunda; Avrupa'da ve Ortadoğu'da yeni devletler kurulmuş, Avrupa, Orta Doğu ve Asya'da pek çok ülkenin sınırları değişmiş, Alman, Rus, Osmanlı ve Avusturya-Macaristan İmparatorlukları sona ermiştir. Savaşa katılan tüm ülkelerden 65.038.810 askerin katıldığı savaşta toplam 8.556.315 ölü, 21.219.452 yaralı ve 7.750.945 kayıp ve esir mevcuttur. 1. Dünya Savaşı sonrasında yapılan ve ağır yaptırımlar içeren antlaşmalar, savaş sonrasında gelişen aşırı milliyetçilik akımı ve faşizm, Nazizm gibi ideolojilerin ortaya çıkışı kısa bir süre sonra 2. Dünya Savaşı'nın başlaması için zemin hazırlamıştır.<sup>332</sup>

Siyasi haritanın ve güç dengelerinin tamamen değişmesine neden olan 1. Dünya Savaşı'nın sonucunda büyük imparatorluklar çökmüş, komünizm etkin bir duruma gelmiş, Almanya, İtalya ve İspanya gibi önemli Avrupa ülkelerinde faşist tabanlı diktatörlükler baş göstermiş ve savaşı kazanan ülkelerin sömürgesi olan ülkelerin sayısı artmış ve giderek yayılmıştır. Pek çok Avrupalı fotoğrafçının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nca görevlendirilmiş çok sayıda fotoğrafçı da bu savaşı fotoğraflamıştır.<sup>333</sup>

Fotoğrafçının aktardığı ilk önemli savaşlar olan Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı'nda ve 1. Dünya Savaşı'na dek süregelen tüm savaşlarda fotoğraf makineleri, henüz savaşı tam olarak yansıtmayı başarabilmiş değildir. 1914-1918 yılları arasında elde edilen 1. Dünya Savaşı'na ait fotoğraflarda da genel olarak; etrafa dağılmış cesetler, acıyı ve şiddetin büyüklüğünü anlatan manzara betimlemeleri, savaşın yakıp yıktığı, kül ettiği yaşam alanları gözlemlenmektedir. Bu fotoğrafların neredeyse tamamı imzasız ve epik bir

<sup>332</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/1. D%C3%BCnya Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/1._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1), 05.05.2011, 14:45.

<sup>333</sup> Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. Basım, 2001, s.59.

anlayışla savaşı çıplak haliyle tasvir eden manzaralardan ibarettir. Teknik imkansızlıklar nedeniyle savaş sırasında günümüzdeki anlayışla fotografik görüntüler elde edebilmesi için birkaç yıl geçmesi gerekmiştir.<sup>334</sup>

Birinci Dünya Savaşı sırasında fotoğraf, teknik imkansızlıklar nedeniyle istenilen sonuçları elde edemediğinden; bu süreçte temsili resim yapma yönteminin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. 1918'e kadar gazete ve dergilerde sıklıkla gözlemlenebilen bu yöntem, fotoğrafla ressamlığı bağdaştıran illüstratif bir yaklaşımın ürünüdür. Bunun yanında, savaş süresince propaganda aracı olarak kullanılan *Harp Mecmuası*'nın, neredeyse tamamı askeri fotoğrafçılar tarafından çekilen çok sayıda fotoğraf yayınladığı bilinmektedir.<sup>335</sup>



**Fotoğraf 32:** Harp Mecmuası, 1916

Bu savaş süresince, örneğin 1915 yılında askerlerin yanlarında fotoğraf makinesi bulundurmalarının yasaklanmasıyla ve 1916'da görevlendirilen resmi fotoğrafçıların ön saflarda yer almasının engellenmesiyle fotoğrafa çok sıkı bir

<sup>334</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.19-20.

<sup>335</sup> Hazırlayan: Uğur Kavas, **Türkiye'de Basın Fotoğrafçılığının Görsel Tarihi- 1. Kitap**, Ankara, 1. Basım, 2008, s.65-66.

sansür uygulanmıştır. Bu nedenle böylesine uzun süren bir savaştan günümüze çok az fotoğraf kalmıştır.<sup>336</sup>

Birinci Dünya Savaşı'nda çekilen fotoğraflar, sivil hayat ve askerler arasında bağ kurma özelliğini kısmen yitirmiş ve sansür daha yoğun ve sıkı bir biçimde uygulanmaya başlamıştır. Dünya tarihinin en kanlı dönemlerinden birinin yaşandığı, milyonlarca kaybın olduğu; dört yıldan fazla süren bu savaşta, önceki savaflara göre fotoğraf teknolojisinde pek çok ilerleme kaydedilmesine karşın günümüzde ulaşılabilen fotoğraf sayısı oldukça azdır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından piyasaya sürülen Leica ve Ermanox marka fotoğraf makineleri, taşıma kolaylığı sağlayan; keskin görüntüler elde edebilen, hızlı, hafif ve kolay fark edilmeyen küçük makineler olduğundan; savaşın fotoğraflanmasında etkin bir rol oynamışlardır. Bu fotoğraf makineleriyle sağlanan yeni "hız", savaş sırasında hareketli görüntülerin üretimine ilham kaynağı olmakla birlikte; hızlı negatif filmler, hızlı ve keskin lensler, ve hızlı film transfer mekanizmalarının oluşumunda etkili olmuş; sonraki savaşlarda fotoğrafçıların kolaylıkla fotoğraf elde edebilmeleri için gerekli alt yapıyı oluşturmuşlardır.<sup>337</sup>

20. yüzyılda sıradan insanların dünyası söyleşi, fotoğraf makineleri ve kameralarla ilk kez böylesine görünür, belgelenebilir ve gösterilebilir hale gelmiştir. 1914 yılından önce var olmalarına karşın, 1.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla çok daha yaygın ve ön planda kullanıldıkları bir çağa girilmiştir. Savaşın son bulmasının ardından; 1920'lerde komünist AIZ isimli derginin, ABD'de LIFE, İngiltere'de PICTURE POST, Fransa'da VU dergilerinin oluşumuna ve yeni bir foto-gazetecilik türünün oluşumuna neden olmuştur. Bu tür, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir gelişim göstermiştir.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Arzu Yayıntaş, "Düşman Gözler", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:22, İstanbul, 2002, s.70.

<sup>337</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", s.39.

<sup>338</sup> Eric Hobsbawm, **20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılikler Çağı**, Türkçesi: Yavuz Alogan, İstanbul: Everest Yayınları, 3. Basım, 2007, s.257-258.

1924 yılında, Almanya’da, 1. Dünya Savaşı’nın bitiminden on yıl sonra, savaş karşıtı Ernst Friedrich, “Krieg dem Kriege”<sup>\*</sup> adlı eserini yayınlamıştır. Bu kitap, Susan Sontag’ın deyiimiyle; “fotoğrafın şok terapi halinde sunuludur.” Çünkü kitapta yer alan görüntülerin büyük bir bölümü Alman askeri ve tıbbi arşivlerinden toplanmış, savaş sırasında hükümet tarafından “yayınlanamaz” damgası vurularak yasaklanmış 200’e yakın fotoğraf karesinden oluşmaktadır.<sup>339</sup>



**Fotoğraf 33:** Ernst Friedrich, *Savaşa Karşı Savaş* serisi fotoğraflarından, 1924

<sup>339</sup> Sontag, *Başkasının Acısına Bakmak*, s.13.

\* “Krieg dem Kriege” adlı eser, Türkçe’de “Savaşa Karşı Savaş” anlamına gelmektedir.

### 3.3.4. İspanya İç Savaşı (1936-1939)

İspanya İç Savaşı, modern anlamda tanıklık edilen; savaşın şiddetinin her an hissedilebildiği bölgelerde, sıcak çarpışma hatlarında, cephelerde ya da bombalanan şehirlerde profesyonel bir fotoğrafçı ordusu tarafından fotoğraflanan ilk savaş olmuştur. Ortaya konulan fotoğraflar, zaman kaybetmeksizin; İspanya’da ve diğer ülkelerin önde gelen gazete ve dergilerinde yayınlanmış; tüm dünya tarafından anında izlenmiştir.<sup>340</sup>

Yaklaşık üç yıl boyunca süren İspanyol İç Savaşı’nın temelinde yatan asıl neden; İspanyol Cumhuriyeti’nin 1931 yılında kurulmasının ardından cumhuriyet rejiminin halkta kutuplaşma yaratmış olmasıdır. Sağ ve sol eğilimli radikal grupların arasında gerçekleşen ve gün geçtikçe büyüyen çatışmalar, cumhuriyeti şekillendirmeye başlamıştır. 1931 yılında gerçekleştirilen saldırıların ardından 1933’te işçiler ayaklanmış; öğrenciler ve entelektüeller tarafından büyük destek gören bu hareketlerin beraberinde ayrı ayrı bölgelerin kültürel özerklik kazanma amaçları ön plana çıkmıştır. General Franco’nun askeri darbesiyle başlayan iç savaşta; iki taraf da kitlesel kıyımlar gerçekleştirmiş, on binlerce insan yaşamını yitirmiş, pek çok İspanya vatandaşı ülkeyi terk etmiştir. Cumhuriyetçilerin ve sosyalistlerin kitlesel hareketlerine karşılık Franco, dönemin faşist Alman ve İtalyan diktatörleri tarafından desteklenmiştir. Başlangıçta tarafsız bir tutum sergileyen İspanya, bu desteğin sonucunda müttefiklerin tarafına geçmek yönünde bir tutum sergilemiştir. Nisan 1937’de, Franco’nun en büyük destekçilerinden Alman hava kuvvetleri tarafından bir Bask kenti olan Guernica bombalanarak yıkılmıştır. Gerçekleşen bu saldırı sonucunda Franco, iç savaşı kazanarak İspanya’da diktatörlük kurmuş; bu diktatörlük; hapse attırarak ve idam ettirerek yok etmeye çalıştığı muhalifleri acımasızca sindirmesiyle son bulmuştur. Asıl sonuç; savaş boyunca kaybedilen insan sayısından çok daha büyük bir sayıda insanın bu yöntemlerle yok edilmesi;

---

<sup>340</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.20.

yüz binlerin öldürülmüş olmasıdır. Franco'nun diktatörlüğü Kasım 1975'e dek sürmüştür.<sup>341</sup>

Böylesine büyük acıların yaşandığı İspanya İç Savaşı'nda elde edilen fotoğraflar da bu şiddeti yansıtır nitelikte olmalıdır. Bugün hayatımızı çepeçevre kuşatan bir görüntü ağının içerisinde olsak da Susan Sontag'a göre; iş "hatırlama"ya geldiğinde fotoğraf, insanlar üzerinde derinden sarsıcı, can acıtan ve zihinde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Bu noktada fotoğrafın, yaşamakta olduğumuz bilgi çağında hem hızlı hem de akılda kalıcı olan formu; onun bir alıntıya, veciz bir söze ya da özdeyişe benzemesine neden olmaktadır. Savaşlar gibi toplumları derinden etkileyen olayların sonucunda akılda kalan; liderler ya da acı çeken insanların söylediklerinin yanında; onların anlık görüntülerini saklayan fotoğraflardır. Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı sırasında çektiği ünlü fotoğraf karesi de bu fotoğrafların en önemli örneklerinden biridir. O güne dek savaş görüntülerini içeren fotoğraflarda teknik imkansızlıklar başta olmak üzere çeşitli nedenlerle sıkça gözlemlenen savaş alanları, ölü bedenler ya da durağan görüntülerden farklı olarak ilk kez "yaşayan bir an fotoğrafı" insanlığı derinden etkilemiştir. Bu fotoğraf, askerin vuruluş anını göstererek savaşa en acı biçimde dikkat çekmeyi başarmış en etkili örneklerden biri olarak gösterilmektedir.<sup>342</sup>

Savaş fotoğrafı denilince herkesin aklında canlandırdığı en etkili imajlardan biri olan bu fotoğrafın gerçek olup olmadığı, halen sürdürülen uzun soluklu bir tartışmanın ana konusudur. İspanya İç Savaşı'nın başlamasından birkaç hafta sonra, 1936 yılının Ağustos ayında Robert Capa, General Franco'nun faşist ordularına karşı direnen Cumhuriyetçileri fotoğraflamak üzere İspanya'ya gitmiş ve en ünlü fotoğrafı olan "Düşen Asker"i bu savaş sırasında çekmiştir. Bu fotoğraf, ilk kez 23 Eylül 1936 tarihli Fransız *Vu* dergisinde "Nasıl Düştüler?" cümlesiyle birlikte, her hangi başka bir detay ve bilgi içermeksizin yayınlanmıştır. "Düşen Asker" fotoğrafı ikinci kez; 12 Temmuz 1937 tarihli *Life* dergisinde "*Robert Capa, Cordoba şehri yakınında, bir İspanyol askerinin*

---

<sup>341</sup> Hazırlayan: Emre Ergüven, **Dünya Tarihi**, s.371.

<sup>342</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.20-21.

*başından vurularak düştüğü anı yakaladı.*” cümlesiyle açıklayıcı bir biçimde yer almıştır. Burada fotoğrafın altında yer alan bu altyazı da aslında tam olarak gerçekliği yansıtır nitelikte değildir. Çünkü askerin başından vurulduğuna yönelik öngörü; askerin kepindeki püskülün, parçalanmış beyninin bir parçası olduğunun sanılmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekliğine dair hiçbir şüphe duyulmayan bu fotoğraf, yirmi yılı aşkın bir süre boyunca en önemli savaş fotoğraflarından biri olarak pek çok dergide ve gazetede yayınlanmıştır. Bu süreçte “Düşen Asker”in inanırlılığı sorgulanmaya başlanmıştır. Şüphe duyulmasına neden olan en önemli iki nokta; fotoğrafta düşmek üzere olan askerin iki ayağının yere düz basması ve askerin silahını sanki hiç kullanmayacakmış gibi elinde taşımakta olmasıdır. Yıllar sonra, bu fotoğraf yayınlandığı sırada *Life* dergisinin fotoğraf editörü olan Hansel Mieth, Capa’nın fotoğrafı nasıl çektiğini anlattığından şu sözlerle bahsetmiştir: **“Askerler şakalaşıyorlardı, hepimiz şakalaşıyorduk. Kendimizi iyi hissediyorduk. Hiç kimse ateş etmiyordu. Yamaçtan aşağı koşarak indiler. Ben de koştum ve deklanşöre bastım.”** Bununla birlikte askere özellikle poz verdirmediğini, sadece eğlenirken kendilerinden geçtiklerini, birden bire ne olduğunu anlamadan bir silah sesi duyduğunu ve her şey bir anda “gerçek” oluverdiğini söylese de aslında kendisi sorumlu hissettiği bu olayı unutamadığı ve çekim anına dair farklı pek çok açıklamasının bulunduğu bilinmektedir.<sup>343</sup>

Susan Sontag’a göre; bu fotoğrafın gerçek bir anı temsil etmesi ve tesadüfen yakalanmış olması bu fotoğrafı vurucu ve değerli kılmaktadır. Bu anın Capa tarafından kurgulanmış özel bir kare olduğu anlaşıldığında tüm değerini kaybedecektir. Bu beklenti salt ve spesifik olarak Capa’nın bu fotoğrafı için geçerli değildir. İzleyicinin beklentisi, fotoğrafçının ölüm gibi mahrem anları görüntülerken bir “casus” gibi hareket etmesi, fotoğrafa konu edilen insanların fotoğrafçının varlığından haberdar olmadan doğal bir biçimde davranışlarını sürdürerek kadrajın içine yerleştirilmesi yönündedir.<sup>344</sup> Capa’nın fotoğraf çekerken genel olarak gösterdiği tavır; John Steinbeck tarafından şu şekilde

---

<sup>343</sup> Mine Haydaroglu, “Capa’nın *Düşen Asker*’inin Sahiciliği Üzerine”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı:37, 2003, s.13.

<sup>344</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.55.

değerlendirilmektedir: “*Capa, fotoğraflarını beyninde oluşturur; fotoğraf makinesi oluşturduğu bu görüntüyü tamamlamasına yardım eder.*”<sup>345</sup>



**Fotoğraf 34:** Robert Capa, *Vurulan Asker*, 1936

Fotoğrafın her türünde gerçekliğin var olmasını beklemek; fotoğrafın sanatsal olarak anlamını yitirmesine neden olabileceği gibi; toplumları yönlendirmeyi başarabilen ve etkin bir biçimde ideolojik açıdan bir propaganda aracı olarak dahi kullanılan savaş fotoğraflarından “gerçeği” yansıtmasını beklemenin yüklendiği sorumlulukla doğru orantılıdır. Fotoğraf karesinin tarihin bir kanıtı olamayacağı; kendisinin tarih olduğuna dair fikre karşılık gerçek bir “kanıt” olma ödevi yüklemek, Peter Burke’ye göre yerinde bir tutum olacaktır. Bunu ona ait olan şu sözlerden anlamak mümkündür: “*Diğer kanıt türleri gibi fotoğraf da hem kanıttır, hem de tarihtir.*”<sup>346</sup>

Robert Capa’nın bu fotoğrafıyla ilgili pek çok tartışma ve gerçekliğini sorgulayan; genellikle de “gerçek olmadığını” kanıtlamaya yönelik pek çok araştırma bulunmaktadır. Bu tartışmaların çoğu, fotoğrafın çekildiği yerin ve askerin kimliğinin tespit edilmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Katalan *El*

<sup>345</sup> Robert Capa, *Images of War*, New York: Paragraphic Books, s.7.

<sup>346</sup> Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, s.24.



*Periodico* gazetesinde yer alan bir yazı, fotoğrafın gerçekliğine farklı bir boyut kazandırmıştır. Yazıda; askerin düşüşünün bir haber fotoğrafı değil bir mizansen olduğundan ve Endülüs'teki Cerro Muriano bölgesinde çekildiğinden söz edilmektedir. Ancak fotoğrafın çekildiği yer olan Cerro Muriano bölgesinin güney batısında bulunan Espejo kasabası, ön cepheden yaklaşık 10 km. uzaklıkta olmakla birlikte yakınlarından hiçbir çatışma yaşanmamıştır. Bu iddia üzerine bu fotoğraf ile ilgili çok yakın bir zamanda çekilen diz çökmüş bir sıra askerin ve yatan tek bir askerin bulunduğu iki farklı fotoğraf gösterilerek; arka planda görülmekte olan dağların ve ufuk çizgisinin Robert Capa'nın fotoğrafında da bulunduğu dikkat çekilmektedir. Üç fotoğraf da İspanya İç Savaşı'nın başlangıcından üç ay sonra; Eylül 1936'da çekilmiştir. Bu noktada önemli olan ayrıntı fotoğrafın çekildiği Espejo Kasabası'nın o tarihte cumhuriyetçilerin elinde olduğu ve buradaki çatışmaların 22-25 Eylül 1936 tarihleri arasında gerçekleşmiş olmasıdır.<sup>347</sup>

Tüm bu bilgiler ışığında yazar Ernst Alos'a göre fotoğrafın çekildiği bölge, sahenin bir mizansen ya da aldatma olduğunu kanıtlar niteliktedir. Capa'nın biyografisini kaleme alan Richard Whelan; fotoğrafın gerçekten bir adamın vurulma anında çekilip çekilmediğinin üzerinde bunca araştırma yapılmasının hastalıklı ve önemsiz bir tutum olduğunu söyleyerek fotoğrafın, bir adamın öldüğüne dair bir delil olarak kullanılmasından öte; asıl özelliğinin simgelediklerinde yattığını önemle vurgulamaktadır. Eleştirmen Suzie Lindfield ise; bu fotoğrafın savaşın ve savaş karşıtlığının simgesi haline dönüştüğünü ve Capa'nın gaddarlığa, fiziksel işkenceye ya da ölüme meraklı olmasından değil acı bir zorunluluk olarak düşünerek çektiğini söylemektedir. Capa'nın biyografisini yazan bir başka yazar Alex Kershaw ise bu fotoğraf sahte olsa da Capa'nın politik görüşünü ve idealizmini yansıttığı görüşünü taşımaktadır. Christopher Ricks, Capa'nın bir aktörü oynatmasının aynı etki ve duyguyu veremeyeceğinden ve sonuç olarak Capa'nın cümlelerini yansıttığından söz etmektedir. Tüm bunların ışığında eleştirmen Bunny Smedley'in açıklaması

---

<sup>347</sup> <http://www.dailymail.co.uk/news/worldnews/article-1201116/How-Capas-camera-does-lie-The-photographic-proof-iconic-Falling-Soldier-image-staged.html>, 10.05.2011

oldukça önemlidir: *“Eğer fotoğraflar sahteyse, Capa mükemmel kareyi yakalamak için gerçeği abartmış olan ne ilk ne de son kişi olacaktır. Şundan emin olabiliriz ki iddia doğruysa, “düşen adam” sipere rol icabı düşen bir adamın fotoğrafı olacaktır.”*<sup>348</sup>

Bu fotoğraf ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda yazılan bir makalede ise; 23 Eylül 1936 tarihinde *Vu* Dergisi’nde yayınlanan ardı ardına çekilmiş olan fotoğraf kareleri kıyaslanmaktadır. Askerlerin yan yana görüntülendikleri fotoğrafta, üzerilerindeki üniformaların; pantolon ve gömleklerin renklerine dayanarak ardı ardına çekilen iki düşüş anında farklı askerlerin fotoğraflandığı aktarılmıştır.



**Fotoğraf 35:** Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nda çektiği ve 23 Eylül 1936 tarihli *Vu* Dergisi'nde yayınlanan fotoğrafları

*Vu* Dergisi'ne ait yukarıda görülen fotoğraflarda; sol sayfada yer alan askerinin, vurulma ve düşüş anında görülen üniforması farklı renktedir. Makalede; askerinin gömleğinin üzerinde yer alan siyah kutuların düşüş anında askerinin üzerinde olmadığı; bununla birlikte aşağıdaki fotoğrafta görülmekte olan; yan yana ellerinde silahlarıyla fotoğraflanmış askerlerden ikisinin bu fotoğraflardaki askerlere olan benzerlikleri; en solda duranın ünlü “düşen asker” fotoğrafında

<sup>348</sup><http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&Date=22.7.2009&ArticleID=946185> **Radikal Gazetesi**, 22.07.2009.

yer alan asker, soldan üçüncü askerin ise hemen altında yer alan düşüş anında fotoğraflanmış asker olduğu belirtilmektedir.<sup>349</sup>



**Fotoğraf 36:** Capa, *Düşen Asker* fotoğrafı çekilmeden önce Capa'nın görüntülediği askerler, 1936

Susan Sontag, gazeteciliğin ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü savaş fotoğraflarının dikkat çekmesi, hatta bu insanları kokutup ürkütmesi ve şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemez hale dönüşmesinin beklendiğini düşünmektedir. Daha dramatik görüntüler yakalamaya çalışmak bir fotoğrafçı için bir itici güç olmasının yanında, izleyiciler üzerinde yarattığı şok sonucunda tüketimi sağlamaya yönlendirme dürtüsü olarak kullanılmakta ve bir değer kaynağı olarak dayatılan kültürün normal işleyişinin bir parçası haline dönüşmektedir.<sup>350</sup>

Savaşta ölen binlerce insandan birini sembolize eden bu fotoğraf, gerçek olmasa da, savaşın kaçınılmaz sonunu ve “savaşın silahlarıyla” ölen askerlerin bir temsilini yansıtmaktadır. Bir savaş fotoğrafında olması gereken sarsıcı ve vurucu etkiye sahiptir. Bununla birlikte yıllardır takip edilen, genel olarak tüm savaşlarda gerçekleşen şiddeti sembolize eden bir ikona dönüşmüştür. Bir savaş

<sup>349</sup> Richard Whelan, “Proving that Robert Capa’s “Falling Soldier” is Genuine: A Detective Story”, [http://www.pbs.org/wnet/amricanmasters/print/capa\\_r.html](http://www.pbs.org/wnet/amricanmasters/print/capa_r.html), 08.15.2004, s.2.

<sup>350</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.22.

fotoğrafının gerçekliğinden daha da önemli olan, toplumlar üzerinde yarattığı etki ve savaşa son verilmesine yönlendirebilme gücüdür. Gerçeklik tartışması, savaşı bitirmekten ziyade, toplumları savaşa yönlendirme ve kışkırtma aracı biçiminde her hangi bir “taraf”ı oluşturan iktidarın propaganda aracı olduğu taktirde daha fazla önem kazanmaktadır. Bu noktada tam anlamıyla bir manipülasyon söz konusu olmaktadır ve yaratılan gerçek dışı görüntüler, etik kuralları yerle bir etmesinin ötesinde, öznel bir taraf görevi üstlenmektedir.

### 3.3.5. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945)

*“Hiroşima’da öleli  
oluyor bir on yıl kadar.  
Yedi yaşında bir kızım,  
büyümez ölü çocuklar”*

*Nazım Hikmet Ran  
“Kız Çocuğu” şiirinden..., 1956*

20. yüzyılda dünyada gerçekleşmiş ikinci büyük savaş olan 2.Dünya Savaşı, Alman birliklerinin 1 Eylül 1939 yılında Polonya’yı işgal etmesiyle başlamıştır. Bazı tarihçiler tarafından 1.Dünya Savaşı’nın devamı olarak nitelendirilen bu savaş; İsveç, İsviçre, İspanya ve Portekiz dışında Avrupa’nın tüm ülkelerine yayılmıştır. Bu ülkelerle birlikte Kuzey Afrika, Pasifik Okyanusu, Güneydoğu Asya, Orta Doğu ve Akdeniz de savaşın sürdürüldüğü bölgelerdir.

Hitler, 1933 yılında iktidara gelişiyle, Alman ekonomisi üzerinde 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı ve 1. Dünya Savaşı’nın ekonomik çöküntüsü sonucu oluşan etkileri yok ederek; enflasyonu düşürmek, işsizlik sayısını aza indirmek ve sanayiye geliştirmek gibi ekonomik büyümeyi amaçlayan hedefler belirlemiştir. Bu hedefleri gerçekleştirmesinin ardından, Versay Antlaşması’yla gelen sınırlamalardan Alman kara, deniz ve hava kuvvetleri kurtarmayı hedeflemiştir. Ancak asıl amaç, Orta Avrupa ile Doğu ve Batı Avrupa’yı Alman topraklarına dahil etmek, sonrasında ise Asya’ya sıçrayarak Sovyetler Birliği ve

Yakın Doğu'daki stratejik noktaları ele geçirmektir. Diğer bir plan ise bir "Genel Polonya Hükümeti" kurarak Avrupa'ya ait batı topraklarını Almanlaştırmak ve Yahudi soykırımını gerçekleştirmek için en büyük ölüm kamplarını kurmak olmuştur. Bu kampların en büyükleri, 1941 yılından sonra işgal edilen topraklarda bulunan Auschwitz ve Majdanek'te kurulanlardır.<sup>351</sup>

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın Uzak Doğu sömürgelerinin, Çin'in bir bölümünü hakimiyetinde bulunduran Japonya'ya verilmesinin ardından, ekonomik olarak daha da güçlenen Japonya'ya yeterli gelmemeye başlamış ve ekonomik çıkarlar için ABD ile yakınlaşmasına rağmen Almanya'ya yaklaşarak Pearl Harbor Saldırısı sonucunda savaşa dahil olmuştur. Bu, aynı zamanda önceleri savaşa dahil olmamasına karşın Fransa ve İngiltere'ye silah yardımı yapan ABD'nin de savaşa katılma nedenidir. Diğer büyük güç olan Sovyetler Birliği ise Almanya ile yapılan saldırmazlık anlaşmasına rağmen Alman birliklerinin istilasına uğramasıyla savaşa katılmış ve bir anlamda bir katılım, SSCB'nin karşısında güç kaybeden Almanya'nın ilerlemesine engel olmuştur. Asya'daki ilerlemeyi önleyen SSCB gibi İngiltere de Almanya'nın Avrupa'daki yayılımını engellemiştir. ABD'nin destek olduğu İngiltere, Orta Avrupa'da kurduğu hava hakimiyetiyle İkinci Dünya Savaşı'nda yer alan etkin güçlerden biri olmuştur. Mussolini'nin faşist politikalarının etkisi altında bulunan İtalya, Kuzey Afrika ve Balkanlar'da ilerlemiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda da tüm dünyayı etkileyen gelişmeler olmuştur. Diktatörlüklerin yıkılmasının yanı sıra ABD ve SSCB büyük bir güç olarak ortaya çıkmış; NATO ve Doğu Bloku olarak adlandırılan iki kutupta ayrı güçler meydana gelmiştir. Avrupa ve Asya'nın sınırlarının değişmesine neden olan bu savaşın ardından, soğuk savaşa ortam hazırlanmıştır. Toplamda 72 milyon asker ve sivil, toplama kamplarında yok edilenler de dahil olmak üzere yaşamını yitirmiştir.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Hazırlayan: Emre Ergüven, **Dünya Tarihi**, s.410-411.

<sup>352</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/II.\\_D%C3%BCnya\\_Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/II._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1)

İkinci Dünya Savaşı, savaş fotoğrafları bağlamında incelendiğinde yeni bir olgunluk çağına girildiğinden ve artık Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi fotoğrafçıların cepheye girmelerinin engellenmediğinden ancak yayın organlarının ya da devletin halkla ilişkiler yönetimlerine teslim edilmesinin zorunlu kılındığından söz etmek mümkündür. Fotoğrafçılar; hükümetler, gazeteler, dergiler yada ajanslar tarafından görevlendirilmişlerdir. Amerika'daki basında 500.000, İngiliz savaş müzelerinde iki milyon fotoğraf bulunurken; Paris'teki müttefik ofisinde her hafta 35.000 fotoğrafın sansürlendiği dünyanın en çok fotoğraflanan savaşı olarak tanımlanabilecek olan bu savaşta da "görevlendirilen fotoğrafçılar"ın savaşı görüntülemiş olmaları; yine fotoğrafların yanlı olduğu yönünde genel bir kanıya neden olmaktadır.

Bu savaşın fotoğraflarına dair söylenebilecek en önemli özellik; bu kadar çok sayıda fotoğraf çekilmiş olmasına karşın fotoğrafların savaşın içerisinde bulunan hükümetler tarafından kontrol edilmesi ve pek çoğunun propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Fotoğrafçıların bakış açılarının fotoğrafın nesnelliği üzerinde yarattığı etkinin yanında devletlerin çıkarlarına hizmet eden kareler çekmeleri de fotoğrafların gerçeklikten uzaklaşmasını sağlamıştır. Çekilen her kare propaganda amacı taşımasa da yayın organları; yayınlama biçimleri ya da eklentileriyle fotoğrafları birere propaganda aracına dönüştürmeyi başarmışlardır. Bunu gerçekleştirebilmek için kullanılan en etkili yöntemler, görüntü hükümetin lehine ise olduğu gibi gerçeği yansıtmak, eğer böyle bir durum yoksa tersine gerçeği geri planda bırakmak, izleyicinin dikkatini başarısızlıklardan çok başarıya yönlendirmektir. Bu yöntemleri en çok kullanan ve başarıya ulaştıran ülke Almanya'dır. Cephede hiç sivil muhabir bulundurmayan ve çekilen fotoğrafların büyük bir bölümünü elinde bulunduran Almanya, kendi ordusunun bir parçasını oluşturan PK (Propaganda Kompanien)'e bağlı olarak çalışan fotoğrafçıları görevlendirmiştir. Almanya'nın gücünü ve savunmasını görüntüleyerek savaşılan orduların direncini arttırırken; halkın hükümete olan güvenini kazanmayı amaçlamıştır. Bakış açısı yaratılırken genellikle uygulanan yöntem; ırk farklılıklarının ön plana çıkarıldığı, düşman halkların kötü ve başarısız biçimde gösterildiği fotoğrafların üretilmesidir.

İngiliz Hükümeti ise Birinci Dünya Savaşı'nda daha önce uygulanmış olan bir yöntem kullanarak fotoğrafçıları cephelere sokmamıştır. Ancak bu, gazete ve dergilerin PK tarafından çekilen fotoğrafları kullanmak zorunda kalmaları veya protesto amacıyla beyaz boş bir sayfanın kendilerine ayrılması nedeniyle Almanya'nın ideolojik yaklaşımının günden güne güçlenmesine neden olmuştur. Sovyetler Birliği'nin savaş süresince fotografik yaklaşımı ise pek çok olayı fotoğraflamalarına karşın diğer ülkelere fotoğraf vermemek yönünde olmuştur. Bunun nedeni; çekilen fotoğrafları, komünizme karşı mesafeli bir tavır olan Avrupa basını tarafından olumsuz bir biçimde yansıtma olasılığının varlığıdır. Savaşın Rusya'daki yüzünü fotoğraflayabilen tek fotoğrafçı Margaret Bourke White'tır.<sup>353</sup>



**Fotoğraf 37:** Margaret Bourke White, *Bergen-Belsen ve Buchenwald Toplama Kampı*, 1945

John Berger, Margaret Bourke White'ın belgesel fotoğraf alanındaki çalışmaları ve savaş fotoğraflarına dair şu sözleri söylemiştir:

*Margaret Bourke White'in yapıtlarını çok beğeniyorum. Kuşkusuz fotoğrafçılar gerçekten de belli bazı siyasal koşullarda olup biten gerçekler hakkında kamuoyunu uyandırmakta yardımcı olmuşlardır. Örneğin: 1930'larda ABD'de kırsal kesimde yoksulluğun derecesi; Nazi*

---

<sup>353</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", s.39-41.

*Almanya'sında sokaklarda Yahudiler'e yapılan muamele; ABD'nin Vietnam'da attığı napalm bombalarının etkisi. Bununla birlikte bir fotoğraf makinesinin arkasından başka insanların deneyimlerine bakarken görülen şeyin "çıplak gerçek" olduğuna inanmak, gerçeğin çok farklı düzeylerini birbiriyle karıştırmak riski taşır. Bu karıştırma, fotoğrafın kamusal kullanımlarında bugün varlık sürdürmektedir.<sup>354</sup>*



**Fotoğraf 38:** Margaret Bourke White, *Bergen-Belsen ve Buchenwald Toplama Kampı*, 1945

İspanya İç Savaşı'nın en önemli fotoğrafını çeken Capa, İkinci Dünya Savaşı'nda gerçekleşen Normandiya Çıkartması'nın başlangıcını izlemek üzere görevlendirilmiş dört fotoğrafçıdan biri olmuştur. Onunla birlikte Bert Brandt, George Rodger ve bir diğer LIFE fotoğrafçısı Robert Landry de bu önemli anı belgeleyecekler arasındadır. 6 Haziran 1944 gününün sabahında gördüklerini Capa, şu cümlelerle anlatmıştır:

*"...Su çok soğuktu ve kumsal hala yüz metreden fazla uzaktı. Kurşunlar çevremdeki suda delikler açarken ben en yakın çelik engelin ardına sığındım... İyi fotoğraf çekebilmek için hala çok erken ve hava çok griydi, ama gri sular ve gri gökyüzünde, Hitler'in çıkartmaya karşı*

<sup>354</sup> Berger, *O Ana Adanmış*, s.92.



*oluşturduğu sürrealist yapılar arasında küçük adamların koşmaya çalışmaları çok etkiliydi.”<sup>355</sup>*



**Fotoğraf 39:** Capa, *Normandiya Çıkartması*, 1945

İkinci Contax rulosunu bitirip yeni bir film takmaya çalışırken paniklediğini ve bir çıkartma botuna bindiğini söyleyen Capa, parçalanmış askerlerin ceketlerinin içerisindeki tüyleri gördüğünde, dehşetin daha çok farkına varmış ve yaralıları almak üzere gelen çıkartma botuna binerek oradan uzaklaşmıştır. O gün ve devamında çektiği fotoğrafların filmlerini kuryeyle Londra'ya gönderilmesi için bir halkla ilişkiler yetkilisine vermesine karşın filmler LIFE bürosuna ertesi gün akşam saat dokuzaya kadar iletilmemiştir. Ancak fotoğrafların New York'a bir sonraki sayıya yetişebilmesi için banyo edilmiş ve “sansür”den geçmiş filmlerin ertesi sabah uçağa verilmiş olması gerekmektedir. O sırada fotoğraf editörleri Hans Wild ve Dennis Sanders da bulunduğu LIFE bürosunun laboratuvarında olanları Richard Whelan şöyle kaleme almıştır:

*Morris, “Bütün dünya bu resimleri bekliyordu. Karanlık odaya “acele, çok acele” dedi diye hatırlıyor. Negatifler banyodan çıktığında Wild, Morris'e mükemmel olduklarını söyledi. Morris, “Çabuk baskıları bana*

---

<sup>355</sup> Richard Whelan, **Robert Capa**, Türkçesi: Mehmet Harmancı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım, 2006, s.231.

*gönderin,” diye talimat verdi. Sanders, birkaç dakika sonra Morris’in odasına top gibi dalıp, “Capa’nın filmleri yandı, hepsi yandı!” diye bağırdı. Zaman çok kısıtlı olduğundan negatifi koyduğu kurutma odasının ısını arttırmış ve kapıyı kapatmıştı. Hava akımı olmayınca filmin üzerindeki ecza erimişti. Ancak her şey kaybedilmiş değildi. Capa’nın çıkartma sırasında çektiği iki rulo 35 mm.lik filmdeki yetmiş iki pozdan on biri basılacak durumdaydı. Ancak onlar da hafif bulanıktı; Life bunları “yaşanan anın o büyük heyecanı içinde fotoğrafçı kamerasını salladığı”nı belirterek açıkladı. Wilson Hicks çektiği telgrafla çıkartmayı en iyi çeken kendisi olduğu için Capa’yı kutlarken, kayıp resimlerinin kameralarına diren deniz suyuyla bozulduğunu bildirdi. Capa gerçeği ancak Temmuz ayında Londra’ya döndüğünde öğrenecekti.<sup>356</sup>*

Bu fotoğrafların bulanık olması, Capa’nın her zaman savaşın heyecanını izleyiciye iletmek için kameranin hafifçe sallanması gerektiği ve hafif bulanık görüntülerin fotoğrafa aciliyet hissini verebildiği düşüncesini doğrulayacak kadar etkili karelerdir. Dramatik etkisi çok güçlü olan bu fotoğraflar, Capa’nın 1938 yılında Serge Nehri muharebesinde çektiği en iyi fotoğraflardan daha az bulanık değildir.



**Fotoğraf 40:** Capa, Normandiya Çıkartması, 1945

<sup>356</sup> Whelan, **Robert Capa**, s.232-233.

ABD'nin 1942 yılında savaşa girmesiyle birlikte pek çok yayın kuruluşu cepheden daha çok fotoğraf çekebilmeye başlasa da sivil halkın savaşın gerçek yüzünü görmemesi gerektiği yönündeki düşünce hakimiyetini sürdürmüştür. Amerika'nın yaklaşımı da fotoğraflarda ölü Amerikan askerlerini göstermemek olmuştur. İtalyan ve Alman askerlerin cesetlerini içeren fotoğraflar kamuoyuna hiçbir şekilde sunulmamış; Amerikalı ölü askerlerin görüntülendikleri fotoğraflar ise ya hiç dikkate alınmamış ya da olayların üzerinden çok uzun süre geçtikten sonra yayın kuruluşlarına basılması için izin verilmiştir.

Bu noktada kurulduğu tarihten itibaren fotoğrafın gelişimini ve bakış açısını etkisi altına almış olan, en iyi fotoğrafçılar ve editörlerle çalışmış, fotojurnalizm tabanlı fotoğrafı ön planda tutan ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan basını açısından en önemli kurumun LIFE dergisi olduğu söylenebilir. Savaşı tamamen “gerçek” ve “olduğu gibi göstermek” amacıyla tüm kadrosunu cepheye yönlendirmiş; dünyanın dört bir yanından gelen “gerçek” görüntülerle savaşın gerçek yüzünden haberdar olmayan Amerikan halkını bilinçlendirmeyi ve tepki göstermelerini sağlamayı başarmıştır. O güne kadar tüm savaşlarda süregelen iktidar etkisini objektif bir yaklaşımla kırmayı hedefleyen LIFE, aynı zamanda küçük fotoğraf makineleri kullanarak pek çok cephede çok iyi görüntüler elde etmiş; teknolojik gelişmenin de tüm iyi niteliklerini kullanmıştır.

Genel olarak İkinci Dünya Savaşı fotoğrafları için söylenebilecek gelişim; her ne kadar fotoğraf iktidar ve medyanın etkisi altında kalarak ağır bir sansüre tabi tutulmaya devam etse de, artık fotoğrafçıların savaşın etkisi altında acı çekmekte olan kurbanları fotoğraflamış olmaları; korku, acı ve yok etme gücünü cesur bir biçimde ortaya koymaya çalışılmanın başlangıç noktasını oluşturmasıdır.<sup>357</sup>

Susan Sontag, bu gelişimle ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur:

---

<sup>357</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, “Savaş Fotoğrafı Tarihi”, s.41-42.

*Eğer fotoğrafların en iğrenç, nefret uyandırıcı gerçekleri yalnızca kaydetmekle kalmayıp, bunun yanında bir de tanımlama gücünün bütün karmaşık anlatılardan daha baskın çıkmaya başladığı herhangi bir yıldan söz edilebilirse, bu yıl kesinlikle 1945'ti; yani 1945'in Nisan ayı ile Mayıs ayı başlarında, toplama kamplarının boşaltıldığı ilk günlerde Bergen-Belsen, Buchenwald ve Dachau'da çekilen fotoğraflarla ve aynı yılın Ağustos ayı başlarında Hiroşima ve Nagazaki'de yaşayanların atom bombasıyla yakılıp kül edilmesini izleyen günlerde Yosuke Yamahata gibi Japon tanıkların fotoğraflarıyla hatırlanan yıl.*"<sup>358</sup>

Susan Sontag'ın en kanlı görüntülerin sahnelerini içerdiğini belirttiği süreci kapsayan 16 Şubat 1945-26 Mart 1945 tarihleri arasında Pasifik Okyanusu'nda bulunan Iwo Jima adlı adada Japonya ve ABD arasında bir çatışma meydana gelmiştir. Bu çatışmanın en çok bilinen ve hatta bir ikon haline dönüşmüş olan fotoğrafı; 23 Şubat 1945 yılında Iwo Jima'ya Amerikan bayrağının çekildiği anın Associated Press fotoğrafçısı olan Joe Rosenthal tarafından görüntülenmiş olduğu fotoğraftır. Ancak daha fotojenik bir fotoğraf karesi yaratabilmek için asıl bayrağın büyük bir bayrakla değiştirilmiş ve çarpışmadan saatler sonra Amerikan askerlerinin büyük bir zafer kazandığını Suribachi Dağı'nın üzerine diktikleri bu bayrakla kutlamalarını sembolize etmiş; en çok hatırlanan fotoğraflardan biri olmuştur.<sup>359</sup> Bu fotoğrafın kurgulanan bir mizansen sonucu elde edildiği bugün herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Suribachi Tepesi'nin ele geçirilmesinin ardından aynı günün farklı bir zaman diliminde daha büyük bir bayrakla meydana getirilmiş olduğu anlaşılmıştır.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.23-24.

<sup>359</sup> Trend, **Medyada Şiddet Efsanesi**, s.109.

<sup>360</sup> Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, s.56.



**Fotoğraf 41:** Joe Rosenthal, *Iwo Jima'ya Bayrak Diken Amerikan Askerleri*, 1945

Görsel olarak Iwo Jima'da çekilen bu fotoğrafla benzerlikler taşıyan ve “gerçek” olmayan bir diğer fotoğraf ise Kızıl Ordu'nun Berlin'e girdiği anı ölümsüzleştirmiş ve Yevgeni Khaldei tarafından çekilmiştir. Berlin'de bulunan parlamento binası Reichstag'ın üzerindeki askerlerin kızıl bayrak salladığı bu fotoğrafların, 2. Dünya Savaşı'nın ikonik fotoğraflarından biri olmasıyla birlikte kurgulanmış oldukları ve bir mizansen biçiminde tasarlandıkları bilinmektedir.<sup>361</sup>



**Fotoğraf 42-43:** Yevgeni Khaldei, *Reichstag*, 1945

<sup>361</sup> Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, s.56.

Doktor Mişiko Haşiya'nın Güncesi, İkinci Dünya Savaşı'nın son günleri olarak tanımlanabilecek ve en az Capa'nın ünlü fotoğraflarıyla anımsanan Normandiya Çıkartması kadar önem taşıyan Hiroşima bombasının atıldığı 6 Ağustos tarihinden 30 Eylül 1945 tarihine kadar geçen elli altı günlük süreci kapsamaktadır. Haşiya, Hiroşima'nın dehşetini günlüğünde şu cümlelerle anlatmaktadır:

*Hiroşima'nın erimiş insan yüzleri, körlerin susuzluğu. Kaybolmuş bir yüzde beyaz, öne çıkık dişler. Caddelerin kenarlarında cesetler. Bisiklet üzerinde bir ölü. Havuzlar ölülerle dolu. Kırk yerinde yarası olan bir doktor "Hayatta mısınız? Hayatta mısınız?" Bu sözleri nasıl sık sık duyuyor. Sonra önemli bir ziyaret: İmparator geliyor. Ona saygıdan yatağında doğruluyor ve şimdi daha iyi olduğunu düşünüyor. Gecelerin tek ışığı, şehirde yanan cesetlerin alevleri. Yanık sardalye kokusu gibi bir koku. Felaket anında, doktorun kendinde birden fark ettiği şey, tamamen çıplak olduğuydu. Sessizlik! Bütün canlar ses çıkarmadan hareket ediyor, bir sessiz filmdeymiş gibi. Hastanede hasta ziyaretleri: Olup biten hakkında ilk haberler: Hiroşima'nın yerle bir edilmesi. 47 Ronin (derebeylik döneminde Japonya'da çeşitli nedenlerden efendisiz kalan samuraylara verilen ad.) şehri olan Hiroşima, bu yüzden mi seçildi?<sup>362</sup>*

Hiroşima bombasının patlama anına ve sonrasına tanıklık eden Doktor Mişihiko Haşiya'nın dışındaki binlerce insandan bir diğeri de Japon fotoğrafçı Yoshito Matsushige'dir. Atom bombası atıldığında Hiroşima'da bulunan Matsushige, yaralanmasına karşın Hiroşima'nın merkezinde bir makara fotoğraf çekmeyi başaramış olsa da radyoaktivite nedeniyle bu fotoğraflardan sadece beş tanesi basılabilmektedir. Bu görüntülerin çok etkileyici olması; fotoğraflar görüldükten sonra Hiroşima'ya tek bir fotoğrafçı dahi alınmasının yasaklanmasına sebep olmuştur.<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> Elias Canetti, **Ölüm Üzerine**, Türkçesi: Gürsel Aytaç, İstanbul: Payel Yayınevi, 1. Baskı, 2007, s.69.

<sup>363</sup> Volkan Dede, Arzu Yayıntaş, "Savaş Fotoğrafı Tarihi", s.43.



**Fotoğraf 44:** Yoshito Matsushige, 1952 yılında *Life Dergisi* 'nde yayımlanan Hiroşima fotoğrafı, 1945

1945'te Hiroşima ve çevresinin en büyük tirajlı yerel gazetesi Chugoku'nun foto muhabiri olan Matsushige, atılan bombayı bir flaş olarak tanımlamış ve o anda yaşadıkları şu cümlelerle anlatmıştır:

*O gece 00.30'da hava saldırışı olabilir uyarısı verildi. Epey bekledik, o arada uyumuşum, ama hiçbir şey çıkmadı. Ben de bisikletimle yola koyuldum, şatonun oradan manzarayı seyrettikten sonra gazeteye gittim. Çok erken olduğu için kapalıydı. Uzak olmasına rağmen kahvaltı için eve gitmeye karar verdim. Bisikletle döndüğüm için terlemişim....Tam tişörtümü çıkardım, büyük bir flaş patladı sanki. Her şey, her yer bembeyaz oldu, hiçbir şey göremez oldum. Öyle kavurucu bir rüzgar ortaya çıktı ki, vücudumun üst kısmına sanki binlerce iğne batırılıyor gibi geldi. Karım mutfaktaydı, bir çığlık atarak beni tutup evden çıkardı. Bombanın etkisiyle meydana gelen kasırga sokaklardaki tozu havaya kaldırmıştı. 10 -15 dakika her yer karardı. Etrafı, toz tabakası yere inince görebildik... Fotoğraf çekmek zorundayım, ama insanları öyle görmek ve bir şey yapamamak çok zor geliyordu. Herhalde yarım saat tereddüt ettim. Sonunda çektim. Tamamen yanmışlardı. Hem ağlıyor, hem çekiyordum. Hepsi 'Su ver' diye yalvarıyordu, ama ortada bir damla su yoktu.<sup>364</sup>*

Anlatılanlar, Vietnam Savaşı'nda atılan napalm bombasının ardından çekilen görüntüleri anımsatır niteliktedir. Ancak bununla birlikte fotoğrafik

<sup>364</sup> Utku Çakırözer, "Yoshito Matsushige İle Röportaj", **Milliyet Gazetesi**, 6 Ağustos 1996.

açından yarattığı etkiler ve sonuçlar tartışılmalıdır. Bombanın atılması anında insanların yanık bedenleriyle su içme isteklerini fotoğrafçının karşılayamaması, olanlara müdahale edememesi açısından son yıllarda ortaya çıkan “etik” tartışmasını beraberinde düşündürebilir. Bunun dışında Yoshito Matsushige’nin fotoğraflarının görülmesinin ardından bölgeye fotoğrafçıların girişini engellemek yoluyla gerçekleştirilen sansür, gerçek ve etkili görüntülerin elde edilmesini imkansız kılmıştır. Japonya’nın 9 Ağustos 1945’te atılan bu atom bombasının ardından 14 Ağustos 1945 tarihinde teslim olmasıyla İkinci Dünya Savaşı son bulmuştur.

### **3.3.6. Vietnam Savaşı (1965-1973)**

İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminin ardından 1945 yılında Vietnam’ın bağımsızlığını ilan etmesi; öncelikle Fransızlarla 1954 yılına dek sürmüş olan Hindçini Savaşı’na, ülkenin bölünmesine ve son olarak ise 1964 yılında Vietnam Savaşı’nın ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>365</sup>

Acımasızlığın hüküm sürdüğü Vietnam Savaşı, pek çok işkence ve vahşet eylemine sahne olmuştur. Ölümleri daha ağır ve acılı bir hale dönüştüren toplu işkenceler, insanları diri diri yakma eylemleri, napalm bombası gibi yok edici güçler, köy baskınları ve yağmalar, biyolojik saldırılar ve toplu cinayetler pek çok vahşet sahnesinin gözlemlenmesine neden olmuştur. Tüm bunların yanında durağan ve hareketli görüntülerin yaygın bir biçimde gazete ve televizyon aracılığıyla dünyanın dört bir yanına duyurulması; başta Amerika olmak üzere tüm dünyanın savaşa tanıklığını sağlamıştır. Bu da savaş karşıtı eylemlerin bir dalga halinde yayılması ve yoğun bir biçimde görülmesine neden olmuştur.

---

<sup>365</sup> Hazırlayan: Emre Ergüven, **Dünya Tarihi**, s.488-499.



Sonuçları; topraklarının üçte birini zehirlendiği için kullanamamak ve yaklaşık 1.5 milyar vatandaşının ölümü olsa dahi Vietnam, savaştan teknik olarak galip çıkmayı başarmıştır. Savaş karşıtı pek çok eylemin odağında olan Amerika ise; savaş sonucunda ölen asker sayısı kadar asker kaybını; ülkelerine dönerken intihar eden askerlerin ölümü sonucunda vermişlerdir. Vietnam Savaşı'nın başladığı yıllarda Çin ve Sovyetler Birliği'nin aralarındaki ilişkinin düzeleceği öngörülse de aralarındaki ilişki günden güne bozulmaya başlamış ve aralarında belirgin bir kutuplaşma oluşmuştur. Böylelikle; ABD'nin Vietnam'ı bölme planı işlerlik kazanmamış ve Kuzey ve Güney Vietnam, 1975 yılında birleşmişlerdir.<sup>366</sup>

Vietnam Savaşı, kitle iletişim araçlarında etkin bir biçimde rol oynamış; fotoğrafların ve televizyonda yayınlanan görüntülerin etkisiyle Amerikan tarihinin en büyük ulusal protestolarının ilkinde sahne olmuştur. Aynı zamanda bu görüntüler, dünyanın ilk kez canlı olarak acımasızlıkları korkunç bir biçimde gözler önüne sermiştir. İki dünya savaşı süresince haklı bir dava uğruna savaştıklarına inanan fotoğrafçılar kendilerini sansürlemiş ve Vietnam savaşı'yla birlikte ilk kez bu sansür ortadan kalkmıştır.<sup>367</sup>

Ölü sayılarının ve bombalama görüntülerinin televizyon aracılığıyla nakledilmesi ve haber dergilerinin daha önce gerçekleşen savaşlardan daha “gerçek” ve yakın görüntüleri yayınlamış olması; savaşı daha önce bu kadar etkin bir biçimde izlememiş olan insanları rahatsız etmeyi başarmıştır. Halk, kurgu olduğunu asla düşünmedikleri bu fotoğraflardan ve hareketli görüntülerden çok etkilenmiştir. Bu noktada Vietnam savaşı hatırlandığında akla ilk gelen fotoğraf, Amerika'nın napalm bombası attığı köyde yanık bedeniyle ağlayarak kameralara doğru koşan küçük kızın fotoğrafıdır.<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Vietnam\\_Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Vietnam_Sava%C5%9F%C4%B1)

<sup>367</sup> Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, s.153.

<sup>368</sup> Trend, **Medyada Şiddet Efsanesi**, s.109-110.



**Fotoğraf 45:** Nick Ut, *Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar*, 1972

Savaşın en acı anlarından birini belgeleyen ve şiddetin etkilerinin kaçan beş küçük çocuk üzerinde gözlemlenebildiği bu fotoğrafı Semih Fırat şu sözlerle açıklamaktadır:

*Fotoğrafın en çarpıcı yeri tam ortasıydı; çıplak bir kız çocuğu, ağlayarak koşuyordu fotoğrafı çekene doğru. İnsanoğlunun aşağılanmasında ulaşılabilecek en uç noktalardan birini saptırıyordu bu fotoğraf. İsa bir kez daha çarmıha geriliyordu sanki; bir kız çocuğunun çıplak, kemikleri sayılabilecek kadar zayıf bedeninde Tanrı bir kez daha öldürülüyor, saflık, iyilik, masumluk gibi şeyler ayaklar altına alınıyordu. Bir isyan kabarıyordu insanın içinde; acımayla karışık bir tikslenme duygusu. Dehşet!*<sup>369</sup>

Ancak bu fotoğraf, acıyı ve dehşeti tüm çıplaklığıyla ortaya koymakta olsa da diğer savaş fotoğrafları gibi gerçekliğinde bazı sapmalar mevcuttur. Tek bir fotoğrafçı tarafından görüntülediğini düşündüğümüz olaya dair bu fotoğrafın çekim anını görüntüleyen kamera, çocuklar ağlayarak fotoğrafçıların ve kameramanın üzerine gittikçe onları sarılıp kurtarmak yerine geri geri yürüyerek çekim yapmayı sürdürdüklerini belgelemiştir.

Bu noktada tartışılması gereken; gerçekliğin var olduğundan tam anlamıyla söz edilemeyecek olan bu fotoğrafın, kamuoyu üzerinde yarattığı etki nedeniyle Vietnam savaşında etkin bir rol oynayarak bir sembole dönüşmüş

<sup>369</sup> Rıfat, *Akla Kara Arası*, s.27.

olmasıdır.<sup>370</sup> Bu ve benzeri fotoğrafların; savaş karşıtı eylemlerde önemli bir etkene dönüştükleri görülmektedir. Susan Sontag, bunu ideolojik bağlamda değerlendirmiştir. Ona göre;

*Bir olayın kendisi isimlendirilip tanımlanuncaya kadar, o olaya ait fotografik ya da başka bir tür kanıt bulunmaz. Ve olayları oluşturabilen daha doğrusu tanımlayan şey hiçbir zaman fotografik kanıt değildir; fotoğrafın katkısı her zaman olayın isimlendirilmesinden sonra gelir. Fotoğrafların ahlaki olarak etkili olup olmayacağı, ilgili bir siyasi görüşün var oluşuna bağlıdır. Ardında bir siyaset olmadan, tarihin kıyım fotoğraflarına herhalde yalnızca gerçekdışı ya da moral bozucu duygusallıklar olarak bakılacaktır.*<sup>371</sup>

Sontag, aynı zamanda fotoğraflar aracılığıyla bilinen bir olayın fotoğraflarının hiç görünmemesi durumundan daha gerçek hale geleceğini ve Vietnam savaşındaki görüntülerle sürekli karşılaşıldığında fotoğraflanan olayın gerçeklikten uzaklaştığını düşünmektedir.

---

<sup>370</sup> Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, s.162.

<sup>371</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, s.163.

## SONUÇ

Savaşta kullanılan silahlara karşı kamuoyunun en büyük mücadele aracı olan fotoğraf, deklanşöre basarak onu yaratan fotoğrafçının bakış açısını, eğitim düzeyini, yaşam sürecini, fikirlerini ve siyasal görüşünü yansıtan bir seçimin sonucunda oluşmaktadır. Tüm bu nedenlerle; zaten nesnel olmaktan uzak olan fotoğrafın izleyiciye ulaştırılma aşamasında, devreye iktidarların siyasal çıkarları ve medyanın algıyı yönlendirmeyi amaçlayan kurgulama yöntemleri gibi farklı etmenlerin girmesiyle fotoğraf, gerçeklikten ya da fotoğrafçının yansıtmak istediği görüntüden bambaşka bir boyuta doğru bilinçli bir biçimde sürüklenmektedir. Bu bağlamda profesyonel savaş fotoğrafçıları, ticari ya da siyasal nedenlerle oluşturulan baskıların etkisinde fotoğraf kareleri üretmektedirler.

İlk savaş fotoğraflarından günümüze dek izlenen tarihsel süreçte; savaş fotoğrafçılarının genellikle savaşa taraf olan devlet tarafından görevlendirildiği bilinmektedir. Bu nedenle; devletin siyasal çıkarlarını korumak için gerçeklikten uzaklaşarak iktidarın bakış açısını yansıtmak zorunda kaldıkları görülmektedir. Böylelikle; zaten bir seçme eylemi sonucunda ortaya çıkan fotoğrafın nesnel ve tarafsız olmasını beklemek anlamsız olacaktır. Her ne kadar bir sanat dalı olan fotoğrafın gerçeği yansıtmak gibi bir zorunluluğu olmadığı görüşünü savunanlar olsa da; “savaş” gibi ciddi bir meselenin anlatımında gerçek olanı aktarma gerekliliğini etik açıdan bir sorumluluk olarak kabul etmek mümkündür.

Fotoğrafi gören izleyicilerin savaşa taraf olabilmeleri için yaratılan sanal olumlama nedeniyle bireyler; günden güne savaşı daha da hızlı bir biçimde kanıksamaya ve duyarsızlaşmaya başlamışlardır. En etkili görsel ileti olan fotoğraf; kitle iletişim araçlarının arasından hızlı bir biçimde süzülerek toplumu oluşturan bireylerin evlerine dek girmekte ve gerçeğin yönünü değiştirerek devletlerin oynadığı en acımasız oyun olan savaşın işlediği suçlara ortak edilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda; fotoğrafın nesnel bir biçimde “gerçek” olanı aktarmayı başardığını söylemek olanaksızdır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

AK, Seyit Ali, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. Basım, 2001.

ALTHUSSER, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aytıları**, Türkçesi: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 4. Basım, 2003.

AMAR, Pierre-Jean, **Basın Fotoğrafçılığı**, Türkçesi: İnci Çınarlı, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 1. Basım, 2009.

ANTMEN, Ahu, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Basım, 2008.

ARSLAN, Ahmet, **İlkçağ Felsefe Tarihi-Aristoteles**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı, 2009.

ASSMANN, Jan, **Kültürel Bellek**, Türkçesi: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1. Basım, 2001.

BAJAC, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları-Fotoğrafın İcadı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, 2010.

BAYNES, Ken, **Toplumda Sanat**, Türkçesi: Yusuf Atılgan, 3. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

BAZIN, Andre Bazin, "Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi", **Fotoğraf ve Toplum**, Derleyen: Caner Aydemir, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 1. Basım, 2007.

BAZIN, Andre, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Türkçesi: Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınları, 1. Basım, 1995.

- BEKTAŞ, Arsev, **Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2. Basım, 2000.
- BENJAMIN, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz.Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi, 1. Basım, 1982.
- BENJAMIN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, İstanbul: Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, 2002.
- BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 6. Basım, 2007.
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, 10. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- BERGER, John, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Türkçesi: Bülent Somay, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, 2003.
- BERGER, John, **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bilge Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı, 3.Basım, 2007.
- BURKE, Peter, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Türkçesi: Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi, 1.Basım, 2003.
- CADAVA, Eduardo, **Işık Sözcükleri**, Türkçesi: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2008.
- CANETTI, Elias, **Kitle ve İktidar**, Türkçesi: Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, 2006.
- CANETTI, Elias, **Ölüm Üzerine**, Türkçesi: Gürsel Aytaç, İstanbul: Payel Yayınevi, 1. Basım, 2007.
- CAPA, Robert, **Images of War**, New York: Paragraphic Books.
- CAUDWELL, Christopher , **Yanılsama ve Gerçeklik**, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, 2.Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 1988.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 3. Basım, 1999.
- CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2004.

CONNERTON, Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Türkçesi: Alaeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 1999.

ÇANKAYA, Erol, **İktidar Bu Kapağın Altındadır**, İstanbul: Boyut Kitapları, 1. Basım, 2008.

ÇİZGEN, Engin, **Türkiye’de Fotoğraf**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie, **Politika ve Propaganda**, Türkçesi: Tahsin Yücel, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1. Basım, 1969.

DORA, Serkan, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, İstanbul, Babil Yayınları, 1. Basım, 2003.

ECO, Umberto, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Türkçesi: Kemal Atakay, 3. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2009.

ERGÜVEN, Emre, **Dünya Tarihi**, Türkçesi: Aysun Yavuz, İstanbul: NTV Yayınları, 1. Basım, 2009.

ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

ERKİLİÇ, Hakan, “Fotoğraf ve Toplumsal Etkileşim”, **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**, Editör: Mukadder Çakır Aydın, İstanbul, E Yayınları, 1. Basım, 2009.

FIRAT, Samih, **Akla Kara Arası**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Türkçesi: Cevat Çapan, 10. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 2005.

FLORENSKI, Pavel, **Tersten Perspektif**, Türkçesi: Yeşim Tükel, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

FLUSSER, Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Türkçesi: İhsan Derman, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 1. Basım, 2009.

FREUND, Gisele, **Fotoğraf ve Toplum**, Türkçesi: Şule Demirkol, İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Basım, 2006.

GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1. Basım, 2003.

GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Erol Erduran, Ömer Erduran, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

HUBERMAN, Leo, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Türkçesi: Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Basım, 2007.

İPŞİROĞLU, Nazan, Mahzar, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 3. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009.

KANDINSKY, Vassily, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Türkçesi: Tefik Turan, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 1. Basım, 2010.

KAVAS, Uğur, **Türkiye’de Basın Fotoğrafçılığının Görsel Tarihi- 1. Kitap**, Ankara, 1. Basım, 2008.

KILIÇ, Levend, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

LUNAÇARSKI, Anatoli, **Devrim ve Sanat**, Çev.Süheyla Kaya, Saliha Kaya, Ankara: İnter Yayınları, 1. Basım, 2000.

MARX, Karl, **Kapital**, Türkçesi: Alaattin Bilgi, 9. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2009.

MCNEILL, William H.,**Dünya Tarihi**, Türkçesi: Alaeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi, 14. Basım, 2008.

MODIANO, Alberto, **Fotoğraf Tarihinin Giriş**, Antalya: Art Studio Yayıncılık, 1. Basım, 2007.

NONHOFF, Nicola, **Cézanne**, Türkçesi: Sema Bulutsuz, İtalya: Literatür Yayıncılık, 2005.

OSKAY, Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1. Basım, 2000.

PERVAN, Muazzez, “Fotoğraftan Tarihe Giden Yol”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 19, İstanbul, 2006.

POSTMAN, Neil Postman, **Televizyon Öldüren Eğlence**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3.Basım, 2010.

PRATHANIS, Anthony, ARONSON, Eliot, **Propaganda Çağı**, Türkçesi: Nagihan Haliloğlu, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1.Basım, 2008.

PRICE, Mary, **Fotoğraf-Çerçevdeki Gizem**, Türkçesi: Ayşenaz, Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1994.



SANDER, Oral, **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, Ankara: İmge Kitabevi, 15. Basım, 2006.

SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2003.

SHINER, Larry, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2004.

SONTAG, Susan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2. Basım, 2005.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2. Basım, 1999.

ŞENYAPILI, Önder, **Rönesans**, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 1. Basım, 2004.

TILLY, Charles, **Avrupa'da Devrimler 1492-1992**, Türkçesi: Özden Arıkan, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1. Basım, 1995.

TOLSTOY, L.N., **Sanat Nedir?**, Türkçesi: Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, 2007.

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, 2010.

TREND, David, **Medyada Şiddet Efsanesi**, Türkçesi: Gül Bostancı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, 2008.

TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 13. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.

ÜNAL, Mehmet, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, İstanbul: Gendaş Kültür Yayıncılık, 1999.

WHELAN, Richard, **Robert Capa**, Türkçesi: Mehmet Harmancı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım, 2006.

YAZICI, İsmet, **Kitle İletişiminde İmaj**, İstanbul: Bilim Yayınları, 1. Basım, 1997.

YILMAZ, Levent, **Modern Zamanın Tarihi**, Türkçesi: M.Emin Özcan, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2010.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Türkçesi: Nazım Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1.Basım, 2004.

YURDALAN, Özcan, **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 1. Basım, 2007.

### **Makaleler:**

ÇETİN, Halis, “Özgürlüğe Karşı Güvenlik: Hayek’in “Kölelik Yolu” Eserini Yeniden Okumak”, **Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:5, Sayı:1, 2004.

DEDE, Volkan, YAYINTAŞ, Arzu, “Savaş Fotoğrafı Tarihi”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:9, İstanbul, 2000.

DOMENACH, Jean-Marie, “Leninist Propaganda”, **Oxford University Press**, Vol.15, No:2, Oxford, 1951.

ECO, Umberto, “Barış ve Savaş Üzerine Tanımlamalar”, **Barışı Hayal Etmek**, Hazırlayan: Françoise Barret-Ducrocq, Türkçesi: Devrim Çetinkasap, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2005.

ERGÜVEN, Mehmet, “Fotoğraf: Gizemli Kayıt”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, İstanbul, 2002.

GRUNDBERG, Andy, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat ”, Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, 2002.

HAYDAROĞLU, Mine Haydaroğlu, “Capa’nın *Düşen Asker*’inin Sahiciliği Üzerine”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı:37, 2003.

KIYAR, Neslihan, **Orta Asya’dan Anadolu’ya Değişen Coğrafyalarda Petroglifler**, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2008.

LIGHT, Ken, “Belgesel Fotoğraf Üzerine”, Türkçesi: Merter Oral, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:19, 2006.

SERT, Gülperi Sert, “Özgürlük ve Barışa Çağrı: Stefan Zweig ve Eseri “Dünün Dünyası” Üzerine”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:9, Sayı:4, İzmir, 2007.

TIMUÇİN, Afşar, “Savaş Nedir?”, **Felsefelogos Dergisi**, İstanbul: Bulut Yayınevi, Sayı:22, 2004.

TUNÇ, Handan, “Toplumsal Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:19, 2006.

TURAN, ESENOĞLU, Selahattin, Cem, “Bir Meşrulaştırma Aracı Olarak Bilişim ve Kitle İletişim Teknolojileri: Eleştirel Bir Bakış”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2, Eskişehir, 2006.

YAYINTAŞ, Arzu, “Düşman Gözler”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:22, İstanbul, 2002.

#### **Yayımlanmamış Tezler:**

ORAL, Merter, “Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1996.

ÖZDAMAR, Gülbin, “Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi’nde İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979)”, **Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Enstitüsü, Basın ve Yayın Ana Bilim Dalı**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2005.

#### **Gazete:**

ASNA, A. **Halkla İlişkiler**, İstanbul: Sabah:1997

#### **Elektronik Kaynaklar:**

[http://tr.wikipedia.org/wiki/1.\\_D%C3%BCnya\\_Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/1._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1), 05.05.2011, 14:45

<http://www.dailymail.co.uk/news/worldnews/article-1201116/How-Capas-camera-does-lie-The-photographic-proof-iconic-Falling-Soldier-image-staged.html>, 10.05.2011, 18:02

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&Date=22.7.2009&ArticleID=946185> **Radikal Gazetesi**, 22.07.2009, 15:42.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/II. D%C3%BCnya Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/II._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1),  
17.05.2011, 17:04.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Vietnam\\_Sava%C5%9F%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Vietnam_Sava%C5%9F%C4%B1), 15.05.2011,  
22:03.

## FOTOĞRAF LİSTESİ

**Fotoğraf 1:** Lascaux Mağarası

**Fotoğraf 2:** Kodak Reklam Afişi, 1888

**Fotoğraf 3:** *Saint-Loup-de-Varennes 'de Penceren Görünüm*, Niepce, 1826

**Fotoğraf 4:** 19 Ağustos 1839 tarihinde Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nde daguerreotype'i halka tanıtırken

**Fotoğraf 5:** Daguerreotype

**Fotoğraf 6:** *Tapınak Bulvarı 'ndan Görünüm*, Daguerre, 1838, Paris

**Fotoğraf 7:** William Henry Fox Talbot, *An oak tree in winter*, 1842-1843

**Fotoğraf 8:** Eadweard Muybridge, "*Race Horse Gallop*", 1878

**Fotoğraf 9:** Nadar'ın ilk Empresyonist sergiye ev sahipliği yapan stüdyosu

**Fotoğraf 10:** Jacob Riis, *How The Other Half Lives (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor)*, 1901

**Fotoğraf 11:** Lewis Hine, *Working Girl*, 1910

**Fotoğraf 12:** LIFE Dergisi 1. Sayı Kapağı, 23 Kasım 1936

**Fotoğraf 13:** Dorothea Lange, *White Angel Bread Line*, 1932

**Fotoğraf 14:** Margaret Bourke-White, *Bread Line during the Louisville flood*, Kentucky, 1937

**Fotoğraf 15:** Heinrich Hoffmann, *Tek Ulus, Tek Devlet, Tek Önder!*, 1935

**Fotoğraf 16:** *Adolf Hitler Kız Çocuğuyla Birlikte*, Almanya

**Fotoğraf 17:** Manipüle edilmiş Mussolini fotoğrafı, 1942

**Fotoğraf 18:** John Heartfield, *Hitler Selamının Anlamı: Milyonlar Arkamda*, 1932

**Fotoğraf 19:** John Heartfield, *Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!*, 1935

**Fotoğraf 20:** Gustave LeGray, *Büyük Dalga*, 1856

**Fotoğraf 21:** Henry Peach Robinson, *Solup Gidiş*, 1858

- Fotoğraf 22:** Oscar Rejlander, *Hayatın İki Yolu (Two Ways of Life)*, 185
- Fotoğraf 23:** John Heartfield, *Üstün İnsan: Adolf "Altın Yutup Teneke Konuşuyor"*, 1932
- Fotoğraf 24:** *Direnişçilerin Kurşuna Dizilmesi*, Paris Komünü, 1871
- Fotoğraf 25:** Disderi, *Ölü Komünarlar*, 1871
- Fotoğraf 26:** *Roger Fenton ve Karavanı*, Kırım Savaşı, 1855
- Fotoğraf 27-28:** Roger Fenton, *Ölümün Gölgesi Vadisi*, 1855
- Fotoğraf 29:** Alexander Gardner, *Nişancının Evi*, 1863
- Fotoğraf 30-31:** Timothy O'Sullivan, *Ölüm Hasadı*, Gettysburg, 1863
- Fotoğraf 32:** Harp Mecmuası, 1916
- Fotoğraf 33:** Ernst Friedrich, *Savaşa Karşı Savaş* serisi fotoğraflarından, 1924
- Fotoğraf 34:** Robert Capa, *Vurulan Asker*, 1936
- Fotoğraf 35:** Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nda çektiği ve 23 Eylül 1936 tarihli Vu Dergisi'nde yayınlanan fotoğrafları
- Fotoğraf 36:** Capa, *Düşen Asker* fotoğrafı çekilmeden önce Capa'nın görüntülediği askerler, 1936
- Fotoğraf 37:** Margaret Bourke White, *Bergen-Belsen ve Buchenwald Toplama Kampı*, 1945
- Fotoğraf 38:** Margaret Bourke White, *Bergen-Belsen ve Buchenwald Toplama Kampı*, 1945
- Fotoğraf 39:** Capa, *Normandiya Çıkartması*, 1945
- Fotoğraf 40:** Capa, *Normandiya Çıkartması*, 1945
- Fotoğraf 41:** Joe Rosenthal, *Iwo Jima'ya Bayrak Diken Amerikan Askerleri*, 1945
- Fotoğraf 42-43:** Yevgeni Khaldei, *Reichstag*, 1945
- Fotoğraf 44:** Yoshito Matsushige, *1952 yılında Life Dergisi'nde yayımlanan Hiroşima fotoğrafı*, 1945
- Fotoğraf 45:** Nick Ut, *Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar*, 1972

## RESİM LİSTESİ

**Resim 1:** Lascaux Mağarası, Fransa, At, M.Ö.15.yy dolayları

**Resim 2:** Giotto di Bondone, *İnanç*, 1305 dolayları

**Resim 3:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*'nden ayrıntı, 1434

**Resim 4:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*'nden ayrıntı, “Van Eyck buradaydı.”, 1434

**Resim 5:** Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434

**Resim 6:** Leonardo Da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1495-1508

**Resim 7:** Leonardo da Vinci, *Camera Obscura Çizimi*, 1508

**Resim 8:** Albrecht Dürer, *Dürer'in Annesinin Portresi*, 1514

**Resim 9:** Albrecht Dürer, *Gergedan*, 1515

**Resim 10:** Camera Obscura

**Resim 11:** Camera Lucida

**Resim 12:** Théodore Géricault , “*Epsom At Yarışları*”, 1821

**Resim 13:** Claude Monet, “*Impression*” (İzlenim: Gün Doğumu), 1872-1873

**Resim 14:** Cézanne, “*Kağıt Oynayan Adamlar*”, 1892-1895

**Resim 15:** Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863

**Resim 16:** Jacques Louis David, *Bonaparte Crossing the Alps*, 1801

**Resim 17:** James Montgomery Flagg, *Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum*, 1917

**Resim 18:** Alfred Leete, *Ülkenin Sana İhtiyacı Var*, 1914