

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

19. YÜZYILDA EMPRESYONİZM AKIMI ve FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

HAZIRLAYAN
FEYZA MİHRİBAN HAZNEDAR

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. IŞIK SEZER

İZMİR/2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17 / 04 / 2015
Adı SOYADI
Feyza Mihriban
HAZNEDAR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 01.04.2015 tarih ve 7. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22. maddesine göre FOTOGRAF Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Feyza Mihriban HAZNEDAR'ın 19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 17.04/2015 tarihinde, saat 10.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 50... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin BAŞARILI.....olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Isik Serel

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Kökhan Bırmı

ÜYE

Yrd. Doç. Dr.

Alaaddin Karlıoğlu

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ		
TEZ/PROJE VERİ FORMU		
Tez/Proje No:	Konu Kodu:	Üniv. Kodu:
• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.		
Tez/Proje Yazarının		
Soyadı: HAZNEDAR	Adı: Feyza Mihriban	
Tezin/Projenin Türkçe Adı: 19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi		
Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Impressionism Movement in the 19th Century and its Relationship with Photograph		
Tezin/Projenin Yapıldığı		
Üniversitesi: D.E.Ü.	Enstitü: G.S.E.	Yıl: 2015
Diğer Kuruluşlar :		
Tezin/Projenin Türü:		
Yüksek Lisans: <input checked="" type="checkbox"/>	Dili: Türkçe	
Doktora: <input type="checkbox"/>	Sayfa Sayısı: 98	
Tıpta Uzmanlık: <input type="checkbox"/>	Referans Sayısı: 73	
Sanatta Yeterlilik: <input type="checkbox"/>		
Tez/Proje Danışmanlarının		
Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.	Adı: IŞIK	Soyadı: SEZER
Türkçe Anahtar Kelimeler:		İngilizce Anahtar Kelimeler:
1- Fotoğraf		1- Photograph
2- Resim		2- Picture
3- Zaman		3- Time
4- Renk		4- Color
5- Işık		5- Light
Tarih:		
İmza:		
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet <input checked="" type="checkbox"/> Hayır <input type="checkbox"/>		

ÖNSÖZ

“19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmamda, mesleğim olan resim öğretmenliğim süresince her zaman ilgi duyduğum empresyonizm akımını inceledim. Resim dışında özel ilgi alanım olan fotoğraf sanatının da bu akım üzerindeki etkilerini araştırarak bu tez çalışmasını gerçekleştirdim.

Bu tez çalışmamı öncelikle kütüphanelerdeki kitap, dergi, benzer ve yakın konularda yapılmış akademik çalışmalar, sanat sempozyumlarında sunulmuş makaleler ve internet ortamındaki kaynakları inceleyerek şekillendirmeye çalıştım. Bu çalışmam sırasında başta bu konuyu seçmemde, fikir ve önerileriyle yönlendirmeleriyle tez içeriğinin gelişmesinde yardımlarından dolayı tez danışman hocam sayın Yrd. Doç. Dr. Işık Sezer’e teşekkür ederim.

Ayrıca yüksek lisans ders aşamasında akademik bilgi birikimlerinden oldukça yararlandığım DEÜ GSF Fotoğraf Bölümü öğretim üyesi hocalarıma da teşekkür borçluyum.

Tez araştırma ve yazım süresince kendisini her zaman yanımda gördüğüm İngilizce öğretmeni ablam Şükran Yılmaz’a teşekkür ederim

Feyza Mihriban HAZNEDAR

ÖZET

19.yüzyılın Avrupa'sında yaşanan sanayi devrimi Avrupa ülkelerinde teknolojik, ekonomik ve toplumsal değişiklikler olmasına neden olmuştur. Batıdaki bu değişikliklerden tüm sanat alanları ve dolayısıyla resim sanatı da etkilenmiştir. Resim sanatının başta konuları olmak üzere teknik ve biçimleri de değişime uğramış ve geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Tarihi M.Ö. 4.yüzyıla dayanan ve karanlık bir kutu olarak bilinen "Camera Obscura" da uzun bilimsel uğraşlar sonucu ortaya çıkmış bir araçtır. Camera Obscura'nın olanaklarıyla ortaya çıkan fotoğraf da sanayi devriminin önemli bir ögesi olmuştur. İlk zamanlar görüntünün netsizliği, diyafram mekanizmasının gelişmemesi ve pozlama süresinin uzun olması, fotoğrafı etkin kullanmak için yetersiz kalmıştır. Fizik ve kimya biliminin çabaları sonucunda da özellikle pozlama süresi kısalmış ve ışığa olan duyarlılık arttıkça fotoğrafın kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır.

Fotoğraf alanındaki teknik gelişmeler sanat tarihi için devrim niteliği taşımaktadır. Fotoğrafın geniş kullanım alanına sahip bir araç olması ve birçok alanda kabul görmesi, kısa sürede bu görsel kayıtların daha fazla kitlelere yayılmaya başlamasını sağlamıştır. Ancak, 1839 yılında Louise Mande Eugene Daguerre tarafından dünyaya tanıtılan fotoğraf makinası ve görsel kayıt ürünü fotoğraf, ressamlar tarafından bir tehdit olarak algılanmıştır. İlk zamanlarda 20-30 dakika pozlama süresi olan fotoğraf makinası, görüntüyü hiç olmadığı kadar gerçekçi ve kısa sürede kaydetmesi resim sanatının başlıca kaygılarından olmuştur. Ancak daha sonra resim sanatı da bu icattan yararlanmış. Böylelikle resim-fotoğraf ilişkisi bir işbirliği içine girmiştir. Resim sanatı, fotoğrafın teknolojik gelişmelerden etkilenerek yeni anlatım biçimleri oluşturmuştur.

1860'larda başta Fransa ve çevresinde başlayan Empresyonizm akımı, 1874 yılında bir grup ressam tarafından, Nadar'ın fotoğraf stüdyosunda açılan empresyonist resim sergisiyle döneme damgasını vurmuştur. Empresyonist sanatçılar arasında Claude Monet, Degas, Alfred Sisley, Camille Pissaro, Manet gibi sanatçılar empresyonizm dönemine öncülük etmiştir. Empresyonist sanatçılar için en önemli unsur güneştir (ışıktır). Amaçları, görüntü üzerindeki

anlık ışık değişimlerini, açık havada büyük fırça tuşları ile resmetmektir. Resimlerin konusu, kalabalık şehir görünümleri, cadde, sokak ve peyzaj görünümleri olarak ele alınmıştır. Fotoğrafın gündelik yaşamı detaylarıyla kaydetmesi, Empresyonist sanatçıların da bu yeni üslubu tuvallerine aktarması, klasik resim geleneğine bağlı izleyiciler tarafından farklı bulunmuş ve akademik çevreler tarafından eleştiri konusu olmuştur.

Fotoğrafın icadından sonra resim ile fotoğraf ilişkisine bakıldığında, fotoğraf, resim sanatını sekteye uğratmamış tam tersine onu yeni bir boyuta taşımayı başarmıştır. Empresyonizm döneminde, fotoğrafın eskiz aracı, model ve görüntü envanterlerinde sıkıntı çektiğinde fotoğraf, sanatçının yardımcı unsuru olarak kullanılmıştır. Böylelikle “fotoğraf sanat mıdır?” düşüncesi, bu dönemde aydınlığa kavuşmaya başlamıştır. Camera Obscura ile başlayan ve Rönesans döneminden beri kullanılan fotoğraf, “fotoğraf ve resim ilişkisi” Empresyonizm döneminde ressamların fotoğrafı kullanarak resim yapmalarıyla farklı bir boyuta ulaşmıştır.

İzleyen dönemlerde ise fotoğraf sanatında ortaya çıkan Pictorialist sanat akımı, resmin kompozisyon kurallarının fotoğrafa aktarıldığı ve fotoğrafın görsel anlatım dilinin zenginleştiği bir süreç olmuştur.

ABSTRACT

The industrial revolution experienced in the 19th century in Europe has caused technologic, economic and social changes in European countries. Every fields of art and therefore the pictorial art have been impressed from the changes in the West. Primarily, the subjects of pictorial art , techniques and form of it have undergone change and have started to reach large number of people.

Camera Obscura , which is known as a black box and of which history goes to 4th century , is a device that has been revealed at the result of long scientific efforts. Photograph which has been emerged by the facilities of Camera Obscura has become and important component of industrial revolution. At first, the blurriness of vision, long posing and diaphragm mechanism have made photograph insufficient for efficient use. At the consequence of efforts in physics and chemistry science, especially, the posing time has shortened and the usage of photograph has become widespread as the sensitivity to light increased.

The technical developments in photograph have had a revolutionary quality. Having a large area of usage and being accepted by a lot of fields, photograph has made visual records spread more and more people. However, photograph which was introduced to the world by Louse Mande Eugene Daguerre and which is a product of visual record has first been perceived as a threat by painters. The main anxiety of the painters has been 20-30 minutes posing time recording the vision realistically in a short time never been before. But later on, pictorial art has made use of this invention. So, picture and photograph have started to cooperate. Pictorial art has developed new ways of expression by being affected by the technological developments of photograph.

Impressionism movement which initially started in and vicinity of France has stamped that period with an impressionist picture exhibition which was opened by a group of painters in Nadar's studio. Among the impressionist artists, some artists such as Claude Monet, Degas Alfred Sisley, Camilla Pissaro and Manet have led the impressionist period. The most important factor for

impressionist artists is the sun (light). Their aim is to picture the instant light changes in open air with big brush touches. The subjects of the pictures have been taken over as crowded city sights and sights of streets and landscapes. That photograph records daily life in details and that impressionist artists the new style on their canvas have been thought different also this has been a subject of criticism by academic environment.

When it has been looked at the relationship of photograph with picture, photograph has not interrupted pictorial art. On the contrary, it has carried picture to a new dimension. In impressionist period, photograph has been used as an auxiliary factor when there is a shortage in rough copy, model and image inventory. Thus, the idea 'Is photograph an art?' has started to be lightened. Photograph and the relationship of picture and photograph which started with Camera Obscura and which have been used since the Renaissance Period have been reached a different dimension by impressionist artists who used photograph.

As for the following periods, The Pictorialist Art Movement in the art of photograph has become a process in which the composition rules of picture has been transferred. In this manner, the visual expression of photograph has flourished.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
RESİM LİSTESİ	xii
FOTOĞRAF LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDA EMPRESYONİZM AKIMI

1.EMPRESYONİZM AKIMINI HAZIRLAYAN SOSYAL ETMENLER	3
1.1.Barbizon Okulu	4
1.2.EMPRESYONİZME DOĞRU SANAT ANLAYIŞLARI VE REDDEDİLENLER SALONU	6
1.3.Resim Sanatında Empresyonizm Akımına Giriş	9
1.3.1. Empresyonizm Akımının Biçim ve Teknik Özellikleri	12
1.3.2. Empresyonizmde Işık ve Renk Kullanımı	13
1.3.3. Empresyonizmde Hız ve Zaman Kavramı	15
1.4 .EMPRESYONİZM’İN ÖNCÜLER	16
1.4.1. EduartManet (1832-883)	16
1.4.2. ClaudeMonet (1840-1926)	18
1.4.3. FredericBazille (1841-1870)	20
1.4.4. AlfredSisley (1839-1899)	21
1.4.5. CamillePissarro (1830-1903).....	22
1.4.6. Pierre AugusteRenoir (1841-1919).....	23
1.4.7. Edgar Degas (1834-1917).....	24

İKİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDA FOTOĞRAF

2. Fotoğrafın Kısa Tarihi.....	26
2.1. Fotoğraftaki Kimyasal Gelişmeler	30
2.2. Fotoğraf Makinasının Gelişimi	38
2.3. 1859 Sergisi	39
2.4. Fotoğrafın Sanat Olarak Kabulenişi	40
2.4.1. Pictorialist Akım (1880-1930)	43
2.5. Hareketli Görüntünün Ortaya Çıkışı	46
2.5.1.Edward Muybridge'nin Atı	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EMPRESYONİZM AKIMI ve FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

3. Resim ve Fotoğraf İlişkisi	49
3.1. Romantizm Akımında Fotoğraf	65
3.2. Realizm Döneminde Fotoğraf	67
3.3. Empresyonizm ve Fotoğraf İlişkisi	70
3.4. Fotoğrafi Kaynak Olarak Kullanan Empresyonist Sanatçılar	81
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Jean Francois Millet , “The Sheepfold Moonlight”,1856-60	5
Resim 2: Jean Francois Millet , “ Başak Toplayan Kadınlar”,1857	6
Resim 3:GustaveCoubet “Ressamın Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”,1855	7
Resim 4: ClaudeMonet , “İzlenim:Gündoğumu”,1872-73	10
Resim 5:ClaudeMonet, “La Grenouillere”Metropolitan Museum,1869	14
Resim 6: EdouardManet ,“Kırda Kahvaltı”,1853	17
Resim 7: ClaudeMonet, “Gelincikli Buğday Tarlası”, 1873	18
Resim 8 : Monet, “İlkbaharda Tarlalar” ,1884	19
Resim 9:FredericBazille, “Castelnanu Manzarası” ,1868	20
Resim 10: AlfredSisley, “Canal Saint Martin”,1870	21
Resim 11:CamillePissarro, Paris Bulvarı,1898	22
Resim 12:Pierre Auguste Renoir, “Balkon Sefası”,1880-1881	23
Resim 13: Edgar Degas, “Dancer Tilting”,1883	24
Resim 14: Edgar Degas.” Profilden Jokey”,1882-1884	25
Resim 15: Ebu Ali El Hasan İbni El Haytam’ın optik çalışması	27
Resim 16: Camera Obscurası Karanlık Oda Tasarımı	28
Resim 17: Jan Vermeer, “ The Music Lesson”, 1670	29
Resim 18:TheodereGericault “Abson At Yarışları”, 1821	54
Resim 19:GustaveCourbert “Atölye”,1855	58
Resim 20: Jan Vermeer , “İnci Küpeli Kız”,1665	59
Resim 21: Jan Vermeer, “Siyah Şapkalı Kız”,166	60
Resim 22: Ingres, “Mademoiselle Riviere”,1857.....	61
Resim 23: Ingres, “Madam Moitessier”, 1857	61
Resim 24: Paul Delacroche, “Genç Martyr”, 1853	63
Resim 25: Jean Francois Millet , “Monotype”, 1841	63
Resim 26: Ingres, “Büyük Odalık”, 1841	64
Resim 27:EugeneDelacroix, “Cezayirli Kadınlar”, 1834	66
Resim 28: Eugene Delaroix, “Odalık”,1857	67
Resim 29: GustaveCourbet, “Yıkılanlar” 1853 ve yararlandığı fotoğraf	68
Resim 30: GustaveCourbet, “Günaydın Bay Courbet”,1854	69

Resim 31: Monet, “İstasyonlar” ,1877	72
Resim 32:EdouardManet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863	72
Resim 33:Manet, “CharlesBaudelaireYüzü”, 1865	74
Resim 34: Manet,”MeryLaurent Nü Portresi”,1881	75
Resim 35: Manet,”FoliesBergere’nin Barı”, 1881	76
Resim 36:ClaudeMonet, “Rouen Katedral Serisi”, 1894	78
Resim 37: Degas,” At Resimleri”,1885	79
Resim 38: Monet,”Nilüferler”,1895-1926	80
Resim 39: Manet , “İmparator Maximillian’ın Kurşuna Dizilişi”,1868-1869	82
Resim 40: Monet, “BoulevardDes Capucines”,1873-74	83
Resim 41: Degas, “Yarış Atları”,1885-88	85
Resim 42: Edgar Degas, “Balerinler”,1895	86
Resim 43: Bazille,“Aile Toplantısı”,1867-68	87
Resim 44: Paul Cezanne “Kırmızı Yelekli Kız”,1895	88
Resim 45:Paul Cezanne, “Fontainbleu’da Eriyen Karlar”,1879	88
Resim 46: Paul Gauguin, “Arya”, 1892	90
Resim 47:Vincent Van Gogh,“Patates Yiyenİşçiler”, 1885	90

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fot. 1: Camera Obscura, 1980	30
Fot. 2: Nicephone Niepce, “Chanon Penceresinden Görünen Manzara”, 1824	31
Fot. 3: N. Niepce, Hazır Masa, 1824	32
Fot. 4: Nicephone Niepce, “Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi”, 1826	32
Fot. 5: Louis Jacques Mande Daguerre, Daguerrotype (1789-1851)	34
Fot. 6: Henry Fox Talbot, 1839	35
Fot. 7: L.J. M. Daguerre Daguerrotip, “Boulevard du Temple, Paris”, 1839	35
Fot. 8: L.J.M. Daguerre, “Interieur d’un Cabinet Curiosite”, 1837	36
Fot. 9: Alfred Stieglitz	42
Fot. 10: Camera Work Dergisi	42
Fot. 11: George Davison, “Manzara”, 1899	45
Fot. 12: Clarence White, 1905	46
Fot. 13: Edward Muybridge, 12 karelik at hareketi, 1878	48
Fot. 14: Paul Nadar, “Paris Katacombları”, 1857	50
Fot. 15: Gustave Le Gray, The Great Wave, Sete, 1857	52
Fot. 16: Julien Vallou de Villeneuve, “Nude Study”, 1853	59
Fot. 17: Henry Fox Talbot, “Loch Katrine”, 1845	62
Fot. 18: Fading Away, “Henry Peach”, 1858	65
Fot. 19: Durieu, “Nu Study”, 1854	67
Fot. 20: Nadar, Charles Baudelaire, 1859	74
Fot. 21: Mery Laurent’ın fotoğrafı	75
Fot. 22: Manet’in yararlandığı Fotoğraf, 1882	76
Fot. 23: Edmond Bacot, “Saint- Maclou, Rouen,”, 1852	78
Fot. 24: Manet, “İmparator Maximilian’ın Kurşuna Dizilişi” yararlandığı Fotoğraf	82
Fot. 25: Manet, “İmparator Maximilian’ın Kurşuna Dizilişi” resminde yararlandığı fotoğraf, Kurşuna dizilen generaller	82
Fot. 26: Muybridge “Hayvan Yürüme Evrimi”, 1868	84
Fot. 27: Edgar Degas, “Dansçı”, 1878	85
Fot. 28: Paul Cezanne, “Fontainebleu’da Eriyen Karlar”, 1879 ve yararlandığı Fotoğraf	89

GİRİŞ

19. yüzyıl teknik ve bilimsel açıdan birçok icatların yapıldığı bir dönem olarak, çağımızdaki sanayileşmeye ışık tutmuş, icatları ile toplumsal değişimin oluşmasına etken olmuştur. Bu icatlardan iletişim araçlarının temeli olan fotoğraf önemli bir yere sahiptir.

Tarihsel gelişim sürecinde fotoğrafın yeri, toplumda nasıl bir etki sağladığı, sanat çevresinde çok fazla anlaşılamamış teknik bir araç gözüyle bakılmıştır. Daha sonraları fotoğrafın bir belge niteliği taşıması, anlatım gücünün gerçekçi ve çok yüksek olması her kesimdeki insana ulaştığının fark edilerek, fotoğrafın güncel ve sanatsal amaçlı kullanımının önemi ortaya çıkmıştır.

Resim sanatında fotoğrafın yeri ve önemi, ikisi arasındaki ilişki fotoğrafın icat edilmesiyle başlamıştır. Bu iki sanat arasındaki teknik ve estetik etkileşimi anlatan kaynakça ise çok fazla bulunmamaktadır. Bu nedenle fotoğrafın, klasik bir sanat olan resim sanatına getirdiği açılımlar, çalışma kapsamında ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Sanatın tarihsel süreçte gerçekliği ele alması fotoğrafın bulunmasıyla gerçeklik olgusuna yeni bir bakış açısı getirmiş, resim sanatının değişim arayışlarına neden olmuştur. Fotoğrafın icadı ile resim sanatı güncel gerçekliği yansıtmaktan uzaklaşmaya başlamıştır.

Empresyonist dönemde ressamların günışığına çıkarak resim yapması, resimlerdeki ışığın kullanımı zamanın önemini arttırmış, fotoğrafın bu ilerleyen zamanı durdurması yönündeki etkisi ve belgesel niteliği ressamların fotoğrafa bakışını değiştirmiştir. Önceleri sanat olarak görülmeyen fotoğraf sadece iletişim aracı olmaktan çıkarak resim sanatının etkisiyle sanatsal kimliğini kazanmıştır.

Tez kapsamında, fotoğrafın resim sanatına katkısı empresyonizm sanat akımı ele alınarak incelenmiştir. Birinci bölümde; sanatın tarihsel sürecinde empresyonizm dönemi, bu akımı hazırlayan etmenler, empresyonizm biçimsel ve teknik özellikleri, ışık

ve renk kullanımı, empresyonizmde hız ve zaman kavramı incelenerek dönemin öncü ressamları araştırılmıştır.

İkinci bölümde fotoğrafın bulunuşu ile başlayan teknik, toplumsal ve bilimsel gelişmeler araştırılmıştır. Fotoğrafın tarihsel gelişimi, fotoğrafın mucitleri, fotoğrafın sanat olma yolundaki ilerleme aşamaları incelenerek fotoğraftaki kimyasal gelişmeler ile baskı teknikleri, fotoğraf makinasının gelişimiyle görüntü oluşumundaki süreç anlatılmıştır. Fotoğrafın sanat olarak kabullenilişiyile, sanat tarihi gelişiminde öncü fotoğraf sanatçılarının katkıları, yaptıkları devrimler ve buluşları incelenerek resim sanatına etkileri araştırılmıştır.19. yüzyılda empresyonist dönemde resim sanatına fotoğrafın yansımaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise resim ve fotoğraf ilişkisi araştırılarak fotoğrafın teknik, düşünsel ve sanatsal yönden resim sanatına etkileri üzerinde durularak ,romantizm ve realizm akımlarında fotoğrafın yeri, önemi akım üzerindeki etkileri, gerçeklikteki sağladığı katkıları incelenerek empresyonizm döneminin oluşmasında, fotoğrafın ilerlediği aşamaları araştırılmıştır. Empresyonist dönemde fotoğrafın resme sağladığı katkılar, ikisi arasındaki bağlantı noktaları, örtüştüğü ve ayrıştığı noktalar, gerçeklik kavramındaki etkisi anı yakalama ve zaman kavramıyla fotoğrafın resim sanatına sağladığı teknik kolaylık yönleri araştırılarak, fotoğraftan etkilenen empresyonist sanatçıların çalışmalarındaki karşılaştırma ile fotoğraf ve resim ilişkisi incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDA EMPRESYONİZM AKIMI

Avrupa'da Ortaçağ sonrası başlayan gelişmeler ve endüstri devrimi, Empresyonizm Akımının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. 1830'lu yıllarda Barbizon Okulu ressamlarının bu akımın ilerlemesinde büyük katkıları görülmüştür. Bu dönemde klasik sanat anlayışı da değişime uğramıştır. Günün değişen saatlerini yakalamak için ressamlar, resimlerini açık havada yapmışlardır. Konu olarak, günlük sahneleri, manzaraları, anlık insan hareketleri ve kalabalık cadde görünümünü ele almışlardır. Bu resimlerde farklı teknik ve fırça darbeleri kullanmışlardır. Bu çalışmalar ile birlikte Empresyonizm Akımı oluşmuştur.

1. Empresyonizm Akımını Hazırlayan Sosyal Etmenler

Avrupa'da doğan endüstri devrimiyle birlikte, dünya değişikliğe uğramaya başlamıştır. 19.yy da önemli siyasal, toplumsal, ekonomik değişimler meydana gelmiştir. Çeşitli teknolojik oluşumların, buharlı makinaların, telefonun, elektriğin, stetoskopun ve benzeri materyallerin icadı, toplumda bakış açılarının farklılaşmasını sağlamıştır. Özellikle Amerika ve Fransa'da demokrasi adı altında gerçekleşen siyasal devrimler etkili olmuştur.

19.yüzyılda karşılaştığımız bu değişiklikler sanatsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu yenilikler ile beraber, buharlı lokomotif, otomobil gibi ulaşım araçlarının icadı, ticari etkileşimi güçlendirmiştir. Ulaşımın gelişmesi ile birlikte ticari yollar açılmış, sanat daha çok kitleye ulaşmıştır. Bu dönemde matbaanın bulunmasıyla çoğaltma artmış, kitleler arası iletişim sağlanmıştır. 19.yy da görülen bu değişimler, gündelik yaşamı etkisi altına almış ve insanlar buna ayak uydurmaya başlamışlardır. Değişen bu süreçte yeni fikirler, bakış açıları gelişmiş, yeni düşünce felsefelerini de beraberinde getirmiştir. Sigmund Freud'un bilinçaltı kuramı; bireyin bilinçaltına yani

ruhsal ve zihinsel yaşamına geniş bir pencere açmıştır. İnsanın gerçekliğini farklı bir boyuta taşıyan bu icatlar, modern yaşamı başlatarak, çevreyi de değiştirmişlerdir. Şehrin kalabalığı, metropol havası, tren istasyonları, dükkanlar, sokaklar, meydanlar, tiyatro ve opera sahneleri, yepyeni olan bu yaşam biçimini oluşturmuştur.

19.yy da modernlik deneyimini tüm karışıklığı ile temsil etmeye çalışan sanatçılar, modernliğin ruh halini eserlerinde hissettirmeye çalışmışlar, yeni konuların dışında yeni biçimsel ve teknik arayışlara girmişlerdir. Daha ileriye amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değiştirerek farklılaştırmaya başlamışlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların ve arayışların birikimiyle oluşmuştur.

1.1. Barbizon Okulu

1830 da Fransa'nın Fontainebleau Ormanı yakınındaki Barbizon kasabasına gelen sanatçılar, yalnızlığa ve doğaya karşı duydukları özlemi burada gidermeye çalışarak resimlerini yapmışlardır. "... ormanın kenarındaki bu köye ilk, Theodore Rousseau yerleşmişti. Sonradan Diaz, Millet, Jacque ve daha başkaları da gelmeye başladı" (Birsal, 2006: 35). Böylece yerleşik sanatçı gurupları ortaya çıkmaya başlamıştır.

Barbizon ressamaları, akademik kurallara karşı çıkarak manzarayı gerçekçi bir dille yansıtmışlardır. Theodre Rousseu (1812-1867), Charles Daubigny (1817-1878), Narcisse Diaz Dela Pena (1808-1876) ve Jules Dupre'nin (1811-1889), Jean François Millet (1814-1875) temsil ettiği Barbizon Okulu sanatçıları, kendi üslupları içerisinde ayrılışlar da, belli ortak noktalarda buluşmaktadırlar.

"Barbizon ressamlarını etkileyen resamlardan Gustave Courbet (1819-1877) sadece gördüğünü tuvale geçirmek ister ve her zaman diri sanat yapılmasını öğütlerdi. Courbet bu deyimden, töreleri, düşünceleri, çağın görüşünü dile getirmeyi anlardı. Onda renk araştırmaları yoktur. 'Günaydın Courbet' tablosunda görüleceği gibi kişileri halkın içinden çekilip çıkarılmıştır" (Birsal, 2006: 34).

Barbizon Okulunun sanatçıları konu olarak, Fontainebleau Ormanı ve çevresinden ilham almışlardır. Sanatçılar bu bölgede doğayı daha iyi gözlemleyebilmek için, açık havada resim çalışmalarını yapmaya başlamışlardır. Sanatçılarda Romantizm akımının etkileri görülmesine rağmen, bir ruh durumunun yansıması olarak görülen manzara anlayışı, yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. “...taslakla bitmiş tablo ayırımını kaldırmış, gözlemlerine bağlı kalmış, atmosfer ve ışık etkilerine önem vermiş ve ton birliğini korumakla birlikte boyayı daha özgürce kullanmışlardır” (İnankur, 1997: 40).



Resim 1: Jean Francois Millet , “The Sheepfold Moonlight”,1856-60



Resim 2: Jean Francois Millet ,” Başak Toplayan Kadınlar”,1857

Barbizon ressamlarının sanat anlayışları ve yöntemleri birbirlerinden farklılık göstermektedir. Resimlerinde genellikle palet bıçağı tekniğini kullanmışlardır. Jean Francois Millet (1814-1875) renklerin uyumuna oldukça önem vermiştir. Işık ve gölgeyi dengede tutmaya çalışmıştır(Resim:2). Barbizon ressamlarından etkilenen Pierre Auguste Renoir (1841-1919), renk, ışık ve gölge konusunda denemeler yapmış ve palet bıçağı tekniğini kullanmıştır. Camille Corot (1796-1875), Barbizon ressamlarına katılmadan önce yaptığı çalışmalarının konusu tarih ve kahramanlıktır. Bu konular yerine doğaya dönüş yapmıştır. Barbizon okulu 1850’lerin ve 1860’ların Realizm Akımından 1870’lerin Empresyonizm Akımına kadar uzanır.

1.2. Empresyonizme Doğru Sanat Anlayışları ve Reddedilenler Salonu

Sanat merkezi durumundaki Fransa, Avrupa sanat akademilerinin etkisi altında kalmıştır. O dönemde neo-klasik ve romantik akımların etkisi görülmektedir. Giorgio Vasari (1511-1574)’nin 1562’de Floransa kurduğu sanat akademisi diğer akademilere de model olmuştur. Fransa Sanat Akademisi bu akademik okullara örnektir.

Klasik sanatçılar ve romantik sanatçıların ortak temel noktaları idealist olmalarıdır. 19. yy ortalarında klasik sanatçılar ve romantik sanatçılar yeni bir anlayışı ortaya koymuşlardır. Klasik sanatçılar romantiklerden, daha çok seçtikleri konularda ayrılık göstermişlerdir. Resim teknikleri, romantiklere yakın ve gelenekseldir. Biçimlerin belirginliği, resimlerdeki üç boyutlu görünüş algısı ve kompozisyon bütünlüğü, klasik dönem sanatçılarında da devam etmektedir.

Dönemin sanatçılarından Gustave Courbet (1819-1877), Fransa'yı gerçeklik akımıyla tanıştırmıştır. Courbet, gerçekçilik akımının yaratıcısı ve terimi literatüre kazandıran ressam olarak ün kazanmıştır. Bir sanatçı olarak, doğa manzaraları, deniz manzaraları ve mecazi kompozisyonlarla ilgilenmiştir. Ayrıca, sosyal konuları işlemiş, fakirlerin zorlu çalışma şartlarına dikkat çekmiştir. Eserleri, ne romantizm ne de neoklasizm akımının içinde yer alır. Courbet, gerçekçi bir ressamın görevinin sosyal aykırılıkları ve dengesizlikleri ortadan kaldırarak, doğruyu açığa çıkarmak olduğuna inanmıştır (Courbet, 1950: 287). Sanatçının “Gerçek Bir Alegori” adlı eseri, bu düşüncesine örnek sayılan çalışmalarındandır. Courbet genelde, kahverengi ve gri tonlarını kullanmaya devam etmiş ve pastel renklerden vazgeçmemiştir (Resim:3).



Resim 3: Gustave Courbet “Ressamın Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”,1855

Resmin merkezinde, sanatçının sağ tarafında arkadaşları görülmektedir. Sanatçının sol tarafında bulunan insanlar, gündelik yaşamın öteki yüzünü göstermektedir. Sanatçı çalışmasında yoksulluk, zenginlik, gündelik yaşamın iki farklı yönünü ortaya koymuştur. Resminde, akademik çıplak geleneğine sırtını dönmüş manzaraya odaklanmıştır. Gustave Courbet'in bu çalışması, dönemin sanatçılarının artık yeni konu arayışı içerisinde olduğunun göstergesidir. Bu tür avangard resimler ve bağımsız sergi arayışları, 19. yüzyılda Salon'dan kopuş sürecini hızlandıran etkenler arasında yer almaktadır.

19. yy gelindiğinde, mitolojik kaynaklı kalıplaşmış 'parlak yüzey' resimleri, sanatın yeni izleyici kitlesi olan orta sınıfın beğenisine hitap etmez olmuştur. Daha çok akademik sanat anlayışı, 19.yy yaşanan sanatsal dönüşümün bir noktasıdır. Resim Sanatı artık burjuva sınıfı ögesinden çıkıp, orta sınıfın görüntülerini ele almıştır. Resim sanatı yeni bir boyuta ulaşmıştır. Resimlerde konu olarak Rönesans ve Barok dönemlerinde yer alan aristokratlar, İsa ve mitolojik olaylar yerine, daha gündelik hayat sahneleri ele alınmıştır. Teknik açıdan renkleri kullanırken, parlak renkler yerine orta sınıfın puslu renklerini kullanmışlardır. Dönemin resimlerinde özensiz duruşlu figürler kullanılmaya başlanmıştır.

1725 yılından itibaren Louvre'da "Paris Salonu" adı altında yıllık olarak düzenlenen sergiler, 1748 yılından itibaren akademik sanatçılardan oluşan bir kurul tarafından belirlenmeye başlamıştır. Akademik sanatçıların yanında eğitim alan Gustave Coubert (1819-1877), Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926) gibi sanatçıların, salon tarafından çoğunlukla reddedilmesi, bağımsız sergilerin oluşmasına neden olmuştur.

1863 yılında Paris Salonunda yapılan çalışmaların reddedilmesi sonucunda, III. Napolyon'un kararı ile "Reddedilenler Salonu" adı altında çalışmalar, salona alternatif bir sergi olarak düzenlenmiştir. Sergide, Manet'in "Kırda Kahvaltı" adlı resminde, mitolojik ve akademik kaygıdan uzak bir konu anlatımı görülmektedir. Bu çalışma, burjuva geleneğine ve akademik geleneğe bir başkaldırıdır.

Bu alternatif sergiden sonra 1874’de, İzlenimci sanatçılar Paris’te fotoğrafçı Nadar’ın stüdyosunda “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. Buna bağlı olarak Empresyonist sanatçıların toplam sekiz tane sergisi açılmıştır.

1.3. Resim Sanatında Empresyonizm Akımına Giriş

Empresyonist sanatçılar, doğada ışık değişimlerinin görüntü üzerindeki hızını yakalayabilmek için, eskiz hazırlama, kompozisyon kurgulama, perspektif, renk karışımları hazırlama, gölgedeki detaylar gibi, çeşitli kurallara bağlı kalmayı reddetmişlerdir. Bu kurallarla beraber atölyeyi terk etmişlerdir.

Empresyonist sanatçıların çalışmalarının geneline baktığımızda; Camille Pissaro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926) ve Alfred Sisley (1839-1899)’in manzaralarında ufuk çizgisi ve atmosferin zemin algısının var olduğu klasik perspektif algılarına da rastlanmıştır. Diğer yandan Camille Pissaro (1830-1903), Edouard Manet (1832-1883), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) çalışmalarında gündelik hayattan anlık görünimleri tespit etmiş ve tuvallerine aktarmışlardır.

“Empresyonizm 19.yüzyılın ikinci yarısı ile 20.yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır” (Serullaz, 1991:7). “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında bir araya gelen sanatçılar, ünlü fotoğrafçı Nadar’ın Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda 1874 yılında toplanarak akıma adını veren sergilerini açmışlardır. Salon sanatçıları, gazeteciler, yazarlar, sergide bulunan eserleri acele ile yapılmış resimler olarak nitelendirip, belirsiz görünimleri bir meydan okuma olarak nitelendirmişlerdir.

Empresyonizm toplumun tüm sınıflarında kendisini hissettirmiştir. Toplumun bakış açılarını değiştirerek yaşamlarını şekillendirmiştir. Empresyonizm resim alanında bir dönüm noktası olmuş, modernizme etkisi olmuştur. Bu dönem çalışmalarında ışık ve renk en önemli iki unsurdur. Renk sabit değildir, ışığın etkisi sürekli değişkendir. Güneş ışığı empresyonizm sanatçılarının çalışmalarında belirleyici bir unsurdur.

Sergilenen çalışmalar arasında akıma adını veren, empresyonist sanatçılar içinde en özgün olan Claude Monet'in (1840-1926) “Empresyon’ yani “Gündoğumu” çalışması, alışılmamış fırça tuşları ve renklerle ışığın çözümlenmesi ile 19. yüzyıla damgasını vuran, dönemi anlatan önemli bir çalışma olmuştur” (İnankur, 1997: 21).

Monet, ‘Gündoğumu’ çalışmasında dönemin özelliği olan kahve tonları mor, turuncu ve gölge alanlarında yeşil kullanarak, bu renklerin puslu tonlarını tercih etmiştir. Resimdeki derinliği fırça vuruşundaki kararlılık ve cesaretle tuvalle yan yana attığı çizgisel lekelerle ve puslu renklerin tonlarıyla derinliği sağlamıştır (Resim:4).



Resim 4: Claude Monet , “İzlenim: Gündoğumu”,1872-73

Renoir, Monet'in bu çalışmasında “Bir gün Monet'in paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı ve Empresyonizm de doğmuş oldu” (Turani, 2005: 514). sözü dikkati çekmiştir. Monet bu çalışmasında, bir tan vaktinin gökyüzündeki ve denizin yüzeyinde meydana gelen ışık görünümlerini tespit ederek yeni bir estetik anlayış ortaya koymayı başarmıştır. Limanın somut olmayışı, gerçekçi bir yansımadan çok çalışmadaki renklerle verilen derinliğin ön plana çıkmıştır.

Empresyonist sanatçılar yenilikçi bir tavra sahip olduklarından, ışığın değişen tayflarını canlı ve yoğun fırça vuruşları ile aktarmış ve tekniklerini bu doğrultuda ilerletmişlerdir. “Barbizon Ekolü” ressamı gibi doğa ile iç içe, farklı koşullar içerisinde yenilikçi bir tavırla çalışmışlardır. Günün değişen saatlerini canlı renklerin uyumu ile anlatmışlardır. Bu öncü sanatçılar gerçeği olduğu gibi yansıtmayı başarmışlardır. Resimlerini ışıltılı renklerle anlatmaya çalışmışlardır. Bu dönemde açık koyu tonları ve tamamlayıcı renkleri kullanan Rönesans ressamlarından da söz etmek mümkündür. Edouard Manet (1832-1883) ve Pierre Auguste Renoir (1841-1870), El Greco (1541-1614), Francisco Goya (1746-1828), Diego Velazquez'den (1599-1660) büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Barbizon Okulu sanatçıları ile empresyonist sanatçılar arasındaki fark şöyle açıklanabilir; Empresyonist sanatçıların amacı, doğayı biçim olarak ele almak değil, edinilen izlenimin fırça vuruşları ile daha rahat tuvale aktarmaktır. Bu bakımdan, izlenim form değil, biçimin göze yansıyan şekliyle anlatılmıştır. Barbizon okulu sanatçıları ise, doğa karşısına geçerek resimlerini yapmışlardır. O an ele aldıkları manzaranın ışığını, hareketini, hızlı bir şekilde büyük ve rastlantısal fırça vuruşları ile izlenime dönüştürmek onlar için söz konusu değildir. Barbizon okulu sanatçıları, doğa karşısında çalıştıktan sonra, izlenimlerini akademik anlayışta gerçeğin form ile ilgili görüntüsünü atölyede tamamlamışlardır. İşte empresyonist sanatçılar ile 1830 peyzajcıları arasındaki fark budur.

Sanayi devriminden sonra Empresyonist sanatçılar sosyal ve kültürel değişimlerden etkilenmişlerdir. Dönemin sanatçıları akademik kurallardan konu ve biçimsel olarak tamamen uzaklaşmışlardır. Modern-soyut resmin temelleri de empresyonist dönemde başlamıştır.

Empresyonist ressamlar, doğa karşısında korkusuzca fırça tuşlarını savurarak kullanmışlar, Rönesans döneminden bu yana kullanılan akademik perspektif değerleri ise, kullanılan rengin tonlarıyla vermeye çalışmışlardır. Renk ile derinliği yakalamaya çalışmışlardır. Konu yelpazesi, burjuva resimlerinden uzaklaşmış, zaman içerisinde kalıplaşmış tarihsel mitolojik konuların tamamen dışında, akademiye karşı bir tavır sergilemiştir.

1.3.1. Empresyonizm Akımının Biçim ve Teknik Özellikleri

Empresyonizmde görülen renk zıtlıkları, Hermann Von Helmholtz'un (1821-1894) ve Michel-Eugene Chevreul'un (1786-1889) optik renk karşıt araştırmalarında görülmektedir. Tamamlayıcı renklerin bilimsel olarak açıklaması İsmail Tunalı'nın felsefesinin ışığında modern resim adlı kitabında açıklayıcı bir şekilde anlatılmaktadır.

“Boylamasına olmak üzere kırmızı ve sarı renkli iki şerit kesiyor ve bunları yine boylamasına yanyana, birbirlerine dokunacak şekilde koyuyor. Bu sarı ve kırmızı şeritlere S1 ve K1 diyor. Sarı şeridin yanına biraz aralıklı ikinci bir sarı şerit koyuyor ve aynı şekilde kırmızının yanına da ikinci bir kırmızı şerit konuyor. Bunlara da S2 ve K2 diyor. Ortada bulunan S1 ve K1 şeritlerinde belli bir karşıt etki görülüyor. S1,K1'in tamamlayıcı rengi olan yeşil rengi ile kendi tamamlayıcı rengi olan maviye yaklaşarak yeşilimtrak ve K1 de purpur renginde görünüyor. Çünkü purpur da, S1 in tamamlayıcı rengi olan mavi ile yine kendi tamamlayıcı rengi olan yeşil karışımından meydana geliyor. Burada, aynı zamanda karşıtlık, çok açık bir şekilde konuluyor. ‘Aynı zamanda renk zıtlığını’ bir araya getirmek için, etkileyen renk ve etkilenen renk alanlarının birbirlerine bitişik olması gerekir. Eğer onlar arasında belli bir kontur ya da ayrılık varsa, o zaman böyle bir karşıtlığın görünmesini beklemeyin” (Tunalı, 2008: 66).

Hermann Von Helmholtz (1821-1894) ünlü fizikçi ve dönemin ünlü kimyageri olan Michel-Eugene Chevreul'un (1786-1889) optik renk araştırması sonucunda, tamamlayıcı renkleri bilimsel olarak kanıtlamışlardır. Kırmızının ve sarının oluşturduğu tamamlayıcı renkleri, bu renklerin deneysel olarak çalışmasıyla ortaya koymuşlardır. Bu tamamlayıcı renklerin gücü empresyonizmde de sıkça karşımıza çıkmıştır. Işığın nesnenin üzerinde yarattığı tamamlayıcı renkler, empresyonist sanatçıların kullandıkları renkleri oluşturmaktadır.

1.3.2. Empresyonizmde Işık ve Renk Kullanımı

Empresyonizmin temel kaynağı güneştir. “Isaac Newton doğal ışığın gökkuşağında bulunan tüm renkleri prizma aracılığı ile ayrıştırması gibi, renk üzerine birçok açıklamalar getirmiştir” (Şahiner, 2007: 26). Bu çalışmalar sonucunda, renk sabit değil değişkendir. Doğal ışığın prizmaya yansıdığına gözlemlediğimiz, gökkuşağının renklerinin ayrışmasıdır. Isaac Newton renk üzerine birçok açıklamalar getirmiştir. Empresyonistler prizmadan ayrıştırılan yedi renk tayfini kullanarak, kırmızı, sarı, maviyi ana renk; yeşil, turuncu, moru tamamlayıcı renk olarak kabul etmişlerdir. Resimlerinde gölge alanlara yeşil, turuncu, mor renkleri kullanarak doğanın ışığının değişken hallerini verebileceklerini düşünmüşlerdir. Beyaz, siyah ve kahve tonlarını paletlerden çıkarmış karşıt renkleri üst üste değil de, renkleri yan yana kullanmışlardır. Empresyonist sanatçılar açık havaya çıkararak, doğadaki her etkiyi gözlemlemişler, gözlemledikleri doğada görmemizi sağlayan güneşin, resmin en belirleyici kaynağı olduğunu düşünmüşlerdir. Renk ise ışığa bağlı olarak değişkendir. Buna göre ışık kırılmalarını lekese fırça darbeleri ile anlatmışlardır.

Empresyonizm optik olarak değerlendirildiğinde, “Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektirecek bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardır” (Lynton, 2009: 15). Klasik resim anlayışında, figürlerin üzerindeki ışık geçişleri yumuşak ve fulü oluşu, resmin optik olarak üç boyutlu algılanmasına neden olmuştur. Empresyonist çalışmalarda ise, ışığın dönüşümlerinden oluşan renk değişimleri nesnenin boyutunu, geniş fırça tuşları ile belirleyerek perspektif bakışı oluşturmuştur. Klasik resim sanatı, zihinde oluşan görüntü kurgularının yerine, empresyonizm ile birlikte sanatçının göz ile algıladığı görüntülere yer vermiştir. Optik bir sanat olan resim, özünü empresyonizm dönemi ile gerçekleştirmiştir. Bu dönem ile birlikte optik kurallar resme adımını atmıştır.

Empresyonist dönemde kompozisyon anlayışında, objektif bir algılayış değil, objenin formu, konturun çizgilerinin yerini ise, renk arası ilişkiler almıştır. Form fırça tuşları ile erimiştir. Empresyonist sanatçıların çalışmalarında, nesneye düşen ışığın renk değişimleri tuvale aktarılırken kullanılan renk tayfları, görüntünün ya da nesnenin

biçimini ve formunu oluşturmaktadır. Böylece nesnenin ağırlığı, sertliği, yumuşaklığı renk ile anlatılmaya çalışılmıştır. Empresyonizmden önce renk, nesneyi tanımlayan bir elemandır. Rönesans da renk nesnenin formunu oluştururken, Barok döneminde nesneden kurtularak özgürleşmiştir. Sanatın gördüğü sağlam natürel formlar, yerini sürekli akışa terk etmiştir. Bu akış içinde bizim belirleyebileceğimiz tek şey renktir. Nesnelerin üzerine düşen ve o an için nesneyi belirleyen tayf, rengidir. Sanatçı doğayı değişen zaman içerisinde yeni bir renk ile örtüşen ve ışık görünümünden meydana getirmiştir.

Empresyonist kompozisyonlarda yapay düzenlemelerden kaçınılmış, anlık ışık ve renk düzenlemelerine geçilmiştir. Buna en iyi örneklerden biri Monet'nin 1869 yılında 'La Grenouillere' adlı çalışmasında, ışık ile resim yapmanın doruğuna ulaşmıştır (Resim:5).



Resim 5:Claude Monet , “La Grenouillere” Metropolitan Museum,1869

1.3.3. Empresyonizmde Hız ve Zaman Kavramı

Empresyonist sanatçıların izlenimlerini belirleyen ‘an’dır. Empresyonizm dönemde sanatçının izlenimleri, tuvaline yansıttıkları görüntüler, renk ve ışık izlenimleri, o an içerisinde gerçekleştirilmiştir. Zaman kavramını düşündüğümüzde, geçen anın bir daha geri gelmeyeceğini ve o anda kalacağı herkes tarafından bilinmektedir. Empresyonizm geçen zamanı, o anda sanatçının gördüğünü resmetmesi durumudur. Zaman kavramı empresyonizmi anlatan ana unsurdur. Empresyonist sanatçılar için önemli olan, zamanın ilerlemesiyle oluşan renk değişimlerinin ve ışık izlenimlerinin tuvale fırça darbeleriyle aktarılmasıdır.

Her empresyonist resim, sürekli devinim durumunda olan nesnenin bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki renklerin arasında, er geç bozulacak olan görüntünün temsilcisidir. İzlenimci olarak görme; doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir başkalaşım sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine, öznel hareket etmek, bu akım ile doruk noktasına ulaşmıştır. Modern perspektif resmi de böylece başlamıştır.

“Işık, hava ve atmosferin temsil edilmesi, düzgün olarak boyanmış yüzeyin renk noktacıklarına ve fırça darbelerine dönüşmesi, işlenilen yöresel özelliklerin değerlere, perspektif ve bakış açısı değerlerine dönüşerek değişmesi, yansıyan ışıkların ve ışıklı gölgelerin oyunu, titreşen, hareket eden noktacıklar ve süratli, gevşek ve ansız vurulmuş fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslakları ile tümüyle içten geldiği gibi resim yapma tekniği, nesnenin çabucak, dikkatsizce kavranması ve resmin rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi, perspektifin kullanılması ile yeni bir düzenlemeye girmiş olan resim ile başlayan dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır” (Hauser, 1995: 325).

An'ın, rastlantının ve değişimin bu denli önemsenmesi estetik açıdan bakıldığında, gelip geçici bir ruhsal durumun, yaşamın kalıcı niteliklerine egemen olması durumudur. tarafsız ve her an kişilerle kurulacak ilişkiyi önemsemesi demektir. Empresyonizm, estetik açıdan güçlü pratik, etkin yaşamı yadsıyan, romantik görüşün en son noktaya geldiği bir aşamadır.

1.4. Empresyonizm'in Öncüleri

1.4.1. Edouard Manet (1832-1883)

Manet akademik sanat anlayışından empresyonizme yönelen ilk sanatçılardan biridir. Manet empresyonizme yönelmeden önce Couture'ün atölyesinde onun öğrencisi olmuştur. Thomas Couture'nin sanat anlayışı Edouard Manet'in sanat anlayışına uymamıştır. Bu anlaşmazlık sonucunda uzun zaman geçmeden Couture'nin atölyesinden ayrılmıştır. Manet daha sonraları Raffaello, Giorgione, Velazquez, Tiziano ve Goya gibi sanatçıları örnek almış, onların çizgisinde devam etmiştir. Ancak bununla yetinmeyen Manet yeni arayışlara girmiştir. Manet başkalarına göre değil, doğayı kendi görüşlerine göre resmetmeyi tercih etmiştir. Klasik anlayışı reddetmesine rağmen, 1863'de "Kırda Kahvaltı" adlı çalışmasında klasik resmin özellikleri de çalışmasında hissedilmiştir.

Adnan Turani'nin düşüncesine göre "Kırdaki adamlar ve çıplak kadında eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarının insanları idi. 1865'te yaptığı "Olympia" adlı tablosundaki kız da öyledir... demek oluyor ki, çağ onu yeni bir gözleme sürüklüyordu. Manet empresyonist oluyordu" (Turani, 2005: 515).

Manet artık çağın ötesinde eserler ortaya koymuş ve resim sanatında tepkilere neden olmuştur. Klasik resimde yer alan figür hiç olmadığı gibi resmedilmiş, konu ve renk tonları değişmiştir. Açık havada yapılan resimlerde, gün ışığının nesnelere üzerindeki titreşimlerini, rahat fırça vuruşları ile değişken izlenimleri aktararak resimler yapmıştır. Modern resmin de öncüsü olma yolunda ilk adımı atanlardan olmuştur. Gün

ışığındaki yedi rengi canlı bir şekilde kullanarak rengi kirletmeden kullanmıştır. Siyah rengin olmadığını dűřünerek resimlerini yapmıştır.



Resim 6: Edouard Manet ,“Kırda Kahvaltı”,1853

Manet'in “Kırda Öğle Yemeği” tablosunda, resmin ön tarafında bulunan çımenlere uzanmış çıplak kadın figürü az önce suda yıkandığı düşünölmektedir. Çıplak figür ile beraber iki takım elbiseli adam bulunmaktadır. Bu figür topluluğunun sol ön tarafında bulunan yiyecek ve içecek ögelerinden oluşan bir natürmort düzenlemesi göze çarpmaktadır. Resmin arka planında bulunan ağaçların arasında suda yıkanan kadın figürü de dikkat çekmektedir (Resim:6).

Manet'in bu tablosu řu şekilde tepkiye neden olmuştur. “Kibar fahişe sınıfına ait bayağı bir kadın çıplak bir şekilde giyinik iki şehirli zűppenin yanında utanmadan oturuyor. Erkekler ise tatillerinde erkekmiş gibi davranan oğlan çocukları gibiler. Bu tablo ressamın bize bir şakası olmalı: Utanç verici ve kapanmaz bir yara” (Gardner, 2005: 70).

Manet, tablonun arka planın da bulunan ağaçları Barbizon ekolünü hissettirecek şekilde resmetmiştir. Tablonun sol alt köşesinde bulunan meyve ve piknik malzemelerinden oluşturulan natürmort, akademik geleneğe bir göndermedir. Sağ tarafta bulunan erkek figürünün duruşu karşısındaki erkek figürü ile diyalog içerisinde olduğu göstermektedir. Ön planda ki çıplak kadın figürü izleyiciyle direk göz temasında

bulunarak, aynı zamanda kendisine eşlik eden iki erkeğin ilgisini de üzerinde toplamıştır.

1.4.2. Claude Monet (1840-1926)

Edouard Manet ile birlikte empresyonizmi benimseyen Monet, “Gün Doğumu” adlı tablosu ile empresyonizme damgasını vuran sanatçılardan olmuştur. Manet resimlerinde figüre düşkünlüğü ile bilinirken, bu dönemde açık havada manzara resimleri yapmıştır. Monet sanat eğitimini ressam Charles Gleyre (1806-1874) den almıştır. Gleyre’nin sanat anlayışı geleneksel üslup, Manet’te olduğu gibi Monet’te de olumsuz bir etki yaratmıştır. Kendisi gibi resimdeki üsluba yeni anlayışlar getiren Frederic Bazille (1841-1870), Alfred Sisley (1839-1899), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ile karşılaşmış ve resimdeki klasik anlayışı yıkmaya başlamışlardır.

Claude Monet’in yaptığı resimler, empresyonist üslup bakımından dönemin en çok eleştirilen resimleri ve sanatçısı olmuştur. Çalışmalarının özensiz ve bilinçsizce yapıldığı düşünülmüştür. Fakat daha sonraları sanat tarihçileri onun resim üslubunun şu şekilde yorumlamışlardır. “Avrupa resmi hiçbir dönemde, resmi Monet kadar sevimli resmetmedi. Onun resmi bu yüzden Avrupa’ya da yayıldı. Güneş ışınlarının titreşen pırıltısını, aydınlığını ışıklı bulutlarını, gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcaklığının yakıcı atmosferini ilk olarak o keşfetti” (Turani, 2005: 516).



Resim 7: Claude Monet, “Gelincikli Buğday Tarlası”, 1873

Monet'in "İlkbaharda Tarlalar" tablosu iki renkten oluşmaktadır. Mavi tonlarında gökyüzü, aşağıda sarı bir tarla, yeşil mavi ağaçlar, ağacın gölgesini vermek için mavi ve yeşil tonları kullanılmıştır. Bu renklerin karşıtlığı, bize dönemin geleneksel özelliklerine aykırı olduğunu göstermektedir. Klasik dönemdeki ressamlar böyle bir resmi gerçekçi tavırla, nesnelere ne renkse o renk yapmıştır. Kompozisyonun orta noktasında yer alan şemsiyeli kadın figürü mavi, yeşil ve sarı fırça vuruşlarıyla yapılarak tabloda en dikkat çeken yaşam ögesi olmuştur. Geri planda bulunan figür kompozisyona hem hareket vermiş hem de dengeli hale getirmiştir (Resim:8).



Resim 8 : Monet, "İlkbaharda Tarlalar" ,1884

Monet, izlenimciliğin var olma sebebi olan atölye dışındaki görüntüyü resmetmiştir. İzlenimciliğin temelini oluşturan büyük fırça lekeleri ile resimde devrim olarak nitelendirilen, sanat tarihinde apayrı bir başlangıcın; empresyonizmin simgesi halini almıştır.

1.4.3. Frederic Bazille (1841-1870)

Bazille 1862 yılında resim yapmak için Paris'e gitmiştir. Monet'in de öğretmeni olan Gleyre'nin atölyesinde sanat eğitimine başlamıştır. Öğrenciliği sırasında Claude Monet ile tanışarak açık havada resim yapmak üzere Chailly'ye gitmişlerdir. İki sanatçı da empresyonist anlayış da birçok denemeler yapmıştır. 1867 yılında Bazille ve Monet açık havada resim yaparken, atölyede yararlanılan geleneksel anlamda modellerin yerini tutacak figür arayışına girmişlerdir. Bazille aile ve dostlarının fotoğraflarını çekerek bu fotoğraflardaki figürlerden yararlanmıştır. En iyi bilinen "Aile Toplantısı" çalışması bunlardan biridir. Bazille daha sonra 1868 yılının sonunda, "Köy Manzarası" adlı resmini sergileyerek, bu çalışmasıyla akademinin oluşturduğu Paris Salonuna giriş yapmıştır. Bu resimde güneş ışığını kullanım şekli, renklerin canlılığı ile büyük hayranlık uyandırmıştır (Resim:9).



Resim 9: Frederic Bazille, "Castelnanu Manzarası", 1868

1.4.4. Alfred Sisley (1839-1899)

Alfred Sisley, resimle ilgilenmeden önce ailesinin isteği ile iş hayatına yönelmiş, ancak bu hayatı devam ettirememiştir. Resme olan ilgisini aldığı eğitim ile tamamlamıştır. Eğitimini Charles Gleyre (1806-1874)'nin atölyesinde almaya başlamıştır. Burada Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ve Frederic Bazille (1841-1870) ile tanışmıştır. 1863 yılında Chailly'e giderek açık havada resim yapmaya başlamıştır. Kendine özgü duyarlılığı ile tam bir empresyonist olan Alfred Sisley (1839-1899) renklere ve duygulara vurulmuştur. En sevdiği konular su yüzeyi, gökyüzü, kar ve siste oluşan ışık değişimleridir. Bu konulara çalışmalarında yer vermiştir. Empresyonizmin temeli olan doğa, Sisley'in tutkusu olmuştur. Doğanın değişen bütün gün dönümlerini yakalayıp tuvale aktarmıştır (Resim:10).



Resim 10: Alfred Sisley, "Canal Saint Martin",1870

1.4.5. Camille Pissarro (1830 – 1903)

Monet ve Sisley'in resimlerindeki konuları ele almış, ışığın su yüzeyindeki değişimlerini konu olarak kullanmıştır. Camille Pissarro ise toprağın üzerinde bulunan manzarayı ve o manzarayı etkileyen ışık süzmelerini resmine aktarmıştır. Pissarro'nun çalışmalarında aynı empresyonist ressamın üslubu görülmektedir. Fırça vuruşları ve renk kullanımları buna örnektir.

Pissarro diğer empresyonistlere göre ışığın ve doğanın güzelliğinden uzaklaşarak köylü figürleri, pazar yerlerini resmetmiştir. Resimlerini incelediğimizde kompozisyonu biçimsel olarak ayırtmış, çoğu zaman ufuk çizgisini resmin üst bölümüne yerleştirerek gökyüzüne daha az pay bırakmış toprağı daha fazla çalışmıştır (Resim:11).

1874'den 1886 yılına kadar açılan sekiz empresyonist serginin tümüne de katılmıştır. Sisley ve Pissarro'nun resim anlayışını birbirinden ayırmak için şunu söyleyebiliriz; Pissarro Sisley'den farklı olarak daha yoğun ve gerçekçidir, Sisley ise hızla gelip geçen bir anı anlatan izlenimlerin ressamıdır.



Resim 11: Camille Pissarro, Paris Bulvarı,1898

1.4.6. Pierre Auguste Renoir (1841-1919)

Empresyonistlerin önemli figür ressamı olan Renoir; İsviçreli ressam Charles Gleyre'nin atölyesinde bir yıl kadar çalışabilmiş, buradaki sanat prensipleri ile ters düştüğü için buradan ayrılmıştır. Bu sırada Frederic Bazille, Alfred Sisley ve Claude Monet gibi geleceğin usta ressamı ile tanışarak aynı onlar gibi, Fontainebleau Ormanı'na gitmiş ve açık havada resim yapmıştır.

Renoir resimlerinde doğa gözlemlemekle birlikte, kendi yorumunu ve hayalini resmine aktarmıştır. Renoir resimlerinde, empresyonist etkileri kullandığı kadar geleneksel resim anlayışını da kullanmıştır. İki anlayışı da kendi üslubunda bir araya getirmeyi başarmıştır. Böylece tuvallerinde başarılı ve farklı bir çizgi yakalamıştır. Doğa izlenimlerini resimlerdeki figürlerde işlemiştir. Canlı mekanları ve günlük hayatı doğa ile bütünleştirerek, insan figürlerini hareketli şekilde kullanarak resmetmiştir (Resim:12).



Resim 12: Pierre Auguste Renoir, "Balkon Sefası", 1880-1881

1.4.7. Edgar Degas (1834-1917)

Empresyonist ressamlar arasında Manet ve Renoir gibi figüratif bir ressamdır. “Ingres’in değerlerine önem vererek yetişmiş anlık hareketleri başarılı bir şekilde resme koyan bir sanatçıdır. Bu bakımdan Degas belleği kuvvetli bir desenci meziyetine sahiptir” (Turani, 2005: 516).

Degas’ın resimleri Empresyonistler arasında neşeyi, mutluluğu, canlılığı en çok yansıtmış olan ressamdır. Resimlerinde balerinler, at koşuları ve sokak görüntüleri işlenmiştir Degas’ın balerinlerinde güzel olmayan kadınlar güzelleşmiş, neşeyi ve zarafeti yansıtmıştır. Degas’da Renoir gibi ilk olarak geleneğe bağlı resimler ile ön plandadır. Fakat biçimler üzerine kurduğu desenini renkli karalamalarla dağıtmış, sert konturlardan uzaklaşmış, renklerin ara tonlarına ve ışığına dikkat etmiştir. Degas’ın resminin en bilinen özelliklerinden biri de açık kompozisyonlardan oluşmuş olmasıdır. Özellikle “Balerinler” adlı çalışmalarında bu net bir şekilde görülmektedir. Figürlerdeki hareketler resim dışında da devam ediyormuş hissini vermiştir (Resim:13).



Resim 13:Edgar Degas, “Dancer Tilting”,1883

“1860’ların başında yaptığı Normandie ziyaretinde ilk kez at resimleri çizmiştir. Paris Salonunda olan sergide bir eserinin sergilenmesi için, beş yıl daha beklemesi gerekmiştir. Degas eserlerini bu zorlu sergiye kabul ettirerek, artık tarihi resimler çizmek istememiştir. 1866 tarihli eseri “Jokeyin Düşüşü” bunun göstergesiydi” (Tempo Dergisi, 2013: 24).



Resim 14: Edgar Degas.” Profilden Jokey”,1882-1884

Jokeyin düşüşündeki hareketler, renk kullanımı ve fırça darbeleriyle verilen ışık Degas’ın empresyonistlerden etkilendiğinin göstergesidir. Ancak Degas hiçbir zaman bu grubun sürekli üyesi olmamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDA FOTOĞRAF

Bu bölümde fotoğrafın tarihsel süreci ve ‘Camera Obscura’ nın (Karanlık Kutu) bulunmasıyla birlikte, fotoğrafın fiziksel ve kimyasal gelişmesinden bahsedilmiştir. Ayrıca fotoğrafın sanat nesnesi olarak kabul edilmesinin yanında, fotoğrafta Pictorialist akım ve hareketli görüntünün ortaya çıkışı anlatılmıştır.

2. Fotoğrafın Kısa Tarihi

Fotoğraf sözcüğü ilk kez 1839 yılında “Vossische Zeitung” dergisinde yayınlanan bir makalede Alman astronomu “Madler” tarafından kullanılmıştır. Madler yazısında “photographe” kelimesinin ortaya çıkışını, eski Yunancada ışık anlamına gelen Photos ve çizmek anlamına gelen graphein sözcüklerinin birleşmesiyle oluşturmuştur. Ancak “to photography” “fotoğraf yapmak” anlamına gelen fiilini ve “photographic” (fotografik) sıfatı, İngiliz astronomu Sir John Hershel’in notlarında kullanılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 602).

M.Ö. 4.yy da Camera Obscura’dan bahsedenler arasında olan Aristoteles (M.Ö.384-M.Ö.322) yüzey üzerine görüntüyü Camera Obscura’yı kullanarak düşürdüğü bilinmektedir. Camera Obscura’nın ilkel sözcük anlamı karanlık kutudur. Karanlık kutunun şekli ise, karanlık bir odanın bir duvarına açılan iğne deliği ile dışarıdaki var olan cisimlerin görüntüsünün deliğin karşı duvarında bulunan yüzeye ters olarak yansımış şekilde oluşmasıdır. “Karanlık kutu, popüler adıyla ‘Camera Obscura’ ise çağlar boyunca güneşin hareketlerini izlemekte özellikle güneş tutulmasını incelemede ve orta çağda ise manzara çizimlerinde de kullanılmaktadır” (Algan, 1999: 5).

Göz üzerindeki araştırmalar, çöl ve tropik mevsime sahip bölgelerde rastlanan göz hastalıkları sayesinde olmuştur. Yapılan ameliyatlar ve incelemeler sonucu gözün yapısı çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalara örnek olarak 10. Yüzyılın Iraklı

matematikçi ve gökbilimci İbni Elhaytam'ın (965-1040) “optik çalışması”, optiğin temelini oluşturan ilk ciddi çalışmalarından olmuştur. Bu optik çalışmalar kristal ve cam mercekle düşüncesinin ortaya çıkmasına, gelişmesine katkıda bulunmuş, optik bir araştırma olarak, ışık ışınlarını doğrusal yayılımının nasıl olduğunu gözlemlemiştir.

Mercekle araştırmaları ve gelişen mercekler Camera Obscura'nın gelişmesine teleskop, mikroskop ve fotoğraf makinasının oluşumuna önemli bir katkı da sağlamıştır.

Çinli düşünür Mo Ti M.Ö. 5.yy da gölgelerin, ışık ve nesnenin yerinin değişmesi halinde hareket edebileceğini saptamıştır. Bu araştırmasıyla sanal görüntünün ve Camera Obscura'nın oluşumuna biçimsel bir katkıda bulunmuştur.

Aristoteles (M.Ö.384-322) 4.yy da, güneş tutulması sırasında güneşin hilal şeklini alması ile ağacın yapraklarının arasındaki boşluklardan güneş ışığının geçmesi sayesinde zeminde ağaç görüntüsünün oluştuğunu görmüştür.

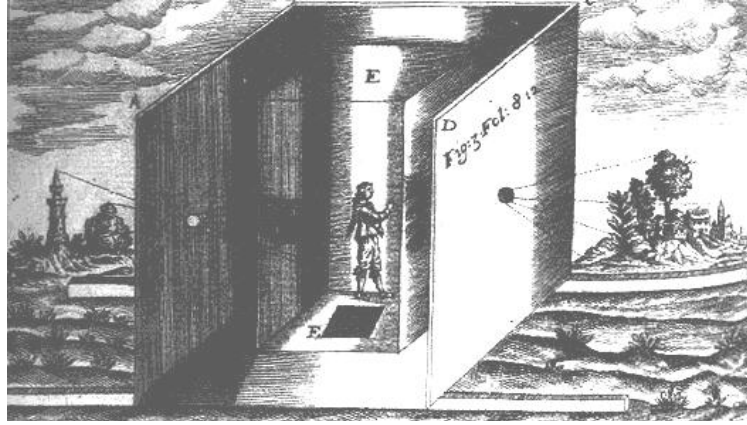
Işığın doğrusallığını gözlemlemek için Arap matematikçi İbni Heysem (M.S 965-1040)'de Camera Obscura da kullanmıştır. Roger Bacon “Opus Macos” perspektif çalışmasının bulgularını, İbni El Haytam'ın (965-1040) ‘optik’ çalışmalarından yararlanarak tamamladığı bilinmektedir.



Resim 15: Ebu Ali El Hasan İbni El Haytam'ın optik çalışması

Bu araştırmalar ve deneyler sonucunda oluşan bilgiler ile 16.yy da Leonardo Da Vinci (1452-1519) Paulo Toscanelli; 17.yüzyılda karanlık bir odadan açılan, iğne deliği

büyükliğünden sızan görüntüyü incelemişlerdir. Leonardo, Sir David Brewster karanlık oda düşüncesini Camera Obscura'dan örnek aldığı bilinmektedir. Leonardo'nun şu sözleri “ oldukça karanlık bir odanın duvarında açılan küçük bir delikten giren aydınlatılmış objelerin görüntüleri, delikten biraz uzak mesafeye konan beyaz bir kağıtta odanın içerisine geri gelir. Sizler, bütün objeleri doğru form ve renkte kağıdın üzerinde görebilirsiniz. Onlar, ışınlarının kesişmesi dolayısıyla dışardakinin tersi görünümünde olacaktır” (Tüfekçi, 200:49). Karanlık oda için Camera Obsuradan yararlandığının kanıtı olmuştur (Resim:16).



Resim 16: Camera Obscurası Karanlık Oda Tasarımı

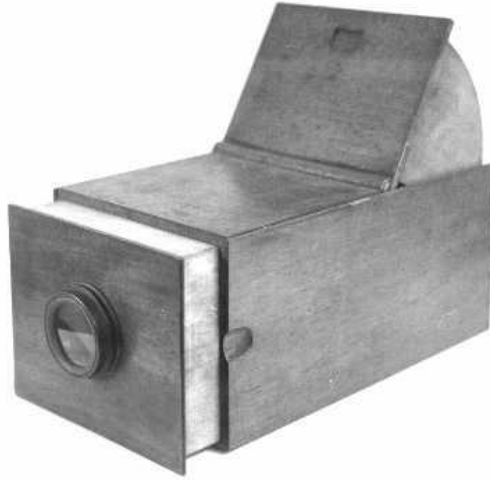
17.yy geldiğimizde, karanlık oda kullanımından kopulmuş, taşınabilen camera obscuralar üretilmeye başlanmıştır. Buzlu camlar ve görüntü düzlemleri sayesinde camera obscura, ressamın çalışmalarında büyük rol oynamıştır. Jan Vermeer'in (1632-1675) çalışmalarında camera obscura tekniğine rastlamak mümkündür. “The Music Lesson” adlı çalışmasında perspektif algısı, resmi ön ve arka plan arasındaki optik görüntüden kaynaklı yaklaşma, ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin netliği ve ayrıntılı resmedilmesi Camera Obscuradan yararlandığının kanıtıdır.



Resim 17: Jan Vermeer, "The Music Lesson", 1670

Heykeltıraş, mimar ve matematikçi olan Filippo Brunelleschi (1377-1446) 1420 yılında, karanlık kutu sistemini kullanarak, oda içinde oluşan görüntüyle perspektifi doğru olarak kullanma çalışmaları yapmıştır. Gentile Fabriano (1370-1427), 1423 yılında camera obscura'dan yararlanarak renkli çizimler yapmıştır.

Rönesans döneminde karanlık kutunun kullanımı, sanatçılar tarafından geometri ve perspektif belirleme aracı olarak kullanılmıştır. Karanlık kutuda oluşan görüntünün daha verimli olabilmesi için çalışmalar yapan Milanolu Gerolamo Cardano (1501-1576), 1550 yıllarında camera obscura'nın önüne bir dış bükey mercekle koymuştur. Böylelikle görüntü daha parlak ve net hale gelmiştir.



Fot.1: Camera Obscura ,1980

Bunun ardından 1636 yılında, araştırmacı Daniele Barbaro (1514-1570), değişik boyutlarda deliklerden oluşan, sürgü bir diyaframla ışığı denetlemeyi başarmıştır. Camera Obscura'nın önüne ikinci bir dış büyükey mercek koyarak daha iyi bir görüntüye ulaşmıştır.1676'da matematikçi Robert Boyle (1627-1691) ve Johann Sturm (1635-1703) kutunun arkasına koyduğu 45 derecelik aynayla görüntünün buzlu cam üzerine düz olarak aktarılmasını sağlamıştır.

Johannes Kepler (1571-1630), 1611 yılında portatif bir kamera tasarlamıştır. Camera obscura'nın boyutları küçültülerek taşınabilir hale gelmiştir. Mercekler arasındaki uzaklık ayarlanarak görüntünün odaklanması sağlanmıştır. Camera obscura bu dönüşümleri geçirirken, fotoğrafın icadında da büyük bir rol oynadığı bilinmektedir(Fot. 1).

2.1. Fotoğraftaki Kimyasal Gelişmeler

Fotoğraftaki kimyasal gelişmeler, Thomas Wedgwood (1771-1805), Johann Heinrich Schultze (1687-1744) ve Humphry Davy (1778-1825) ile devam etmiştir.

19.yüzyılın ortalarından başlayarak görüntüyü, kalıcı şekilde yüzeyde oluşturma çalışmaları gelişmeye başlamıştır.

Joseph Nicephone Niepce (1765-1833), çeşitli maddeler üzerine bilimsel deney araştırmaları yapmıştır. Renk veren maddeler pancar şekeri, motorlar gibi materyallerin üzerinde denemeler yapmıştır. “Niepce bir süre sonra gümüş tuzları bırakarak doğrudan doğruya pozitif maddeler el atmıştır. Niepce'nin yıllar süren çalışmaları sonucunda ışıkta karararı yerine sertleşen maddeleri deneyerek 1822'de kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (yahuda bitümü) sürüp Camera obscura'a yerleştirerek pencereden avluya yöneltilmiş, sekiz saatlik bir pozlama süresinden sonra metal levhayı terebentinle yıkadığın da güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihin ilk fotoğrafıdır” (Bayhan, 1996: 603). Çekimi gerçekteşen “Chanon Penceresinden Gözüken Manzara” adlı fotoğrafın 1826 yılında çekimi başarılıdır (Fot. 2).



Fot. 2: Nicephone Niepce, “Chanon Penceresinden Görünen Manzara”, 1824

Niepce'nin elde etmiş olduğu "çiftlik avlusu" (Fot.4) tarihte ilk görüntü olarak bilinmesine rağmen, bazı kaynaklarda ilk bilinen fotoğraf "hazır masa" (Fot.3) olarak geçmektedir.



Fot.3: N. Niepce, Hazır Masa, 1824



Fot.4: Nicephone Niepce, "Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi", 1826

Niepce 1810'larda taş baskı çalışmalarına başlamış ve resimleri fotokimyasal yolla elde etmeyi deneyerek, saydamlaşmış kağıttaki çizimleri ışığa duyarlı bir vernikle

kapladıktan sonra baskı taşının üstüne koyup, güneşe tutmuştur. Camera obscura ile denemeler yapan Niepce, 1816 yılında gümüş klorürle duyarlaştırılmış kağıt üzerine çiftlik avlusunun görüntüsünü düşürmeyi başarmış, fakat bunun bir negatif olması nedeniyle pozitif kopyasını başaramamıştır.

Niepce'nin uzun süren çalışmaları sonucunda, 1826 yılında, ışıkla kararan maddeler kullanmak yerine, sabitleyici maddeleri deneyerek görüntüyü elde etmeyi başarmıştır. Kurşun ve kalay karışımı bir levha üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü sürüp, camera obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yöneltmiştir. Sekiz saatlik pozalandırmadan sonra, metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç olarak pozitif bir görüntü oluşarak tarihin ilk fotoğrafı olmuştur.

Niepce 1829'da tiyatro dekoratörü Louis Jacques Monde Daquerre (1765-1833) birlikte, gelişmiş bir camera obscura modeli üretmişlerdir. Araştırmalarını titizlikle sürdüren Daquerre, Camera obscura'da pozlandırma sırasında görüntü oluşuncaya kadar beklemek gerekmediğini, gizli görüntünün civa buharıyla görünür hale getirilebileceğini ortaya çıkarmıştır. Poz süresinin 15-30 dakikaya kadar indirmiş ancak sofraya tuzu kullanarak sabitleştirme işlemini 1837 yılında gerçekleştirebilmiştir (Resim 21). Mehmet Bayhan Yazılarla Fotoğraf adlı kitabın Deguerretype te kullandığı gümüş iyodür yöntemini şöyle anlatmaktadır.

“ İsrarla gümüş iyodür yöntemi üzerinde durmuş olan Daguerre, kendisi tarafından icat edilen fotoğraf makinası Daguerrotype'da (Resim 21), civalı ve iyotlu bir gümüşle kaplanmış bakır levha kullanmıştır. Karanlık odadaki beklemeden sonra, levha ısıtılmış civa buharına maruz bırakılmaktadır. Cıva madeni gümüşle karışarak gizli resmi meydana getiriyor ve sonunda resim, altın sarısı bir zemin üzerinde güzel bir siyahla belirleniyordu, bu altın sarısı zemin etkilenmemiş gümüş iyodürdür.” (Bayhan, 1996: 643).



Foto 5: Louis Jacques Mande Daguerre, Daguerrotype (1789-1851)

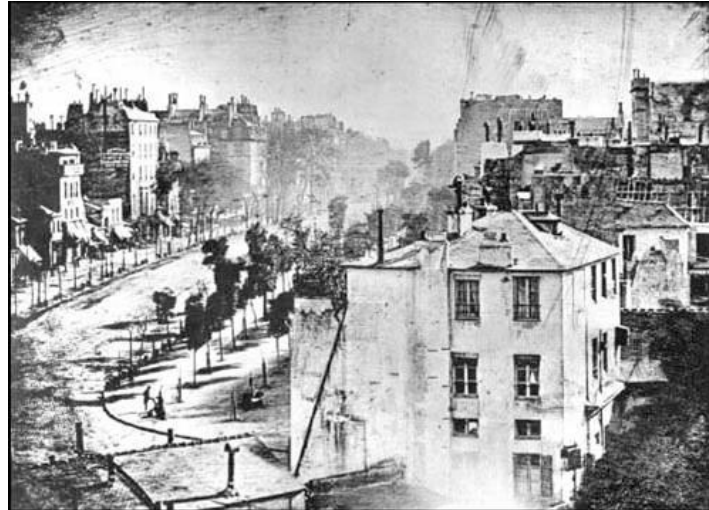
Fotoğrafın bulunuş sürecindeki yoğun ve başarılı çalışmaların sonucunda Daquerre 1839'da, Fransız Hükümeti tarafından "Legion Honneur" unvanı ile onurlandırılmıştır. Aynı yıl Fransız Hükümeti'nin Daquerre'in buluşunu açıklaması büyük yankılar uyandırmıştır. Dönemin bilim adamlarından olan Francois Arago (1786-1853), görüntünün sabitlenmesinin gerçekleşmiş olmasından dolayı, 7 Ocak 1839 da Paris Bilimler Akademisi'nde, bu yeni ürünü tanıtarak Fransız hükümetine bu ürünü satın almasıyla ilgili teklifte bulunmuştur.

1837'den itibaren fotoğraf çalışmaları yapan Bayard (1473-1524), gümüş nitratla duyarlılaştırdığı kağıdı ışıpta karartıp, potasyum iyodürle yeniden duyarlı hale getirerek doğrudan pozitif görüntüye ulaşmıştır. Dauquerretype'in ilanından bir ay kadar önce, tarihteki ilk fotoğraf sergisini gerçekleştirmiştir. Daquerre'in ardından arkeolog, kimyager, matematikçi ve bir dil uzmanı olan Henry Fox Talbot (1800-1877), negatif-pozitif yöntemi ile elde ettiği tekniğini 1839 yılında İngiltere Kraliyet Akademisi'nde açıklayarak, 1841 yılının başlarında Calotype ya da Talbotype adıyla patentini almıştır.



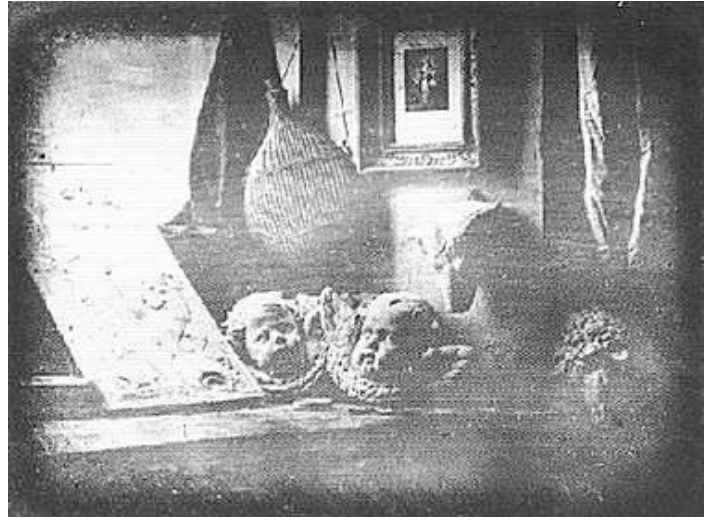
Fot.6:Henry Fox Talbot,1839

Paris bulvarının fotoğrafını daguerreotype ile çeken Louis Daguerre (1787-1851), görüntüde yer alan detaylar ve tonlar olarak, “Boulevard du Temple Paris” adlı fotoğrafı, landscape fotoğrafı adına erken bir kent görünümü olarak sayılabilmektedir. Tarihin ilk kent görünümü olarak da bilinmektedir. Bu fotoğrafa dikkatle bakıldığında bulvarda yer alan insanların hareketleri dikkat çekmektedir (Fot.7).



Fot.7: L.J. M. Daguerre Daguerrotip, ”Boulevard du Temple, Paris”, 1839

Daguerre, daguerreotype tekniğiyle kendi düzenlediği natürmortların fotoğrafını çekmiştir. “Interieur D’un Cabinet Curiosite” adlı çalışması, kendi fotoğraf stüdyosunda kurduğu kompozisyon çalışmasıdır. Bu çalışma 1837 yılında çekilmesine rağmen Niepce’nin elde ettiği sonuçlara göre daha net ve berrak, detaylar daha seçilebilir halde görülebilmektedir (Fot.8).



Fot.8:L.J.M.Daguerre,”Interieur d’un Cabinet Curiosite”, 1837

İngiliz porselen tasarımcısı Thomas Wedgwood, porselenin üzerindeki desenleri çizmek için Camera Obscura’ı kullanmıştır. Yüzeyi gümüş nitrat ile duyarlılaştırılarak görüntüyü kalıcı kılmaya çalışmıştır. “Thomas Wedgwood, bir kağıdı ya da beyaz bir meşin parçasını gümüş nitrat eriyene kadar batırmış üzerine de yarı saydam resim koyarak ışığın etkisiyle yeni bir resim elde ettiği bu resme ancak bir şamdan ışığında bakılmaktadır. Aksi halde gün ışığı bu resmi karartıp yok etmektedir” (Özendeş, 2000: 70). Kimyacı Humphry Davy ile birlikte, gümüş nitrat ve klorürle duyarlılaşan yüzey üzerine, böcek, yaprak gibi cisimleri kullanarak ışık ile kopya ettikleri bilinmektedir.

Calotype baskı tekniğiyle sağlanan (negatif pozitif) baskı, baskının kağıt üzerine yapılması nedeniyle Daguerreotype gibi net bir görüntüye sahip olamamıştır. Kağıdın sahip olduğu grenli görüntüyü yok etmek için, 1840'larda cam yüzeyi, Collodion ile karıştırılmış, bromid, iyodid veya klorid alışımlı ile kaplanmıştır. Daha sonra plaka gümüş nitrat banyosuna yatırılmaktadır. Bu teknik ile elde edilen negatifler tuz veya albümen çözeltili kağıtlara basılmıştır. Bu baskı tekniklerinin olumsuz tarafı kaplama, camı duyarlı hale getirme, pozlama gibi işlemlerin yapılmasında kullanılan sürenin on beş dakika kadar az olması yapılacak işlemin ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Bu zorunluluk, fotoğrafı çeken kişi için portatif bir karanlık oda ile seyahat etmesi zorunluluğunu doğurmuştur. Frederick Scott Archer (1813-1857) tarafından üretilen collodion baskı tekniği, kullanılan kimyasallarla bağlı olarak, yalnızca mavi renge duyarlı olması, kırmızı kahverengi gibi sıcak renklerin karanlık, mavi yeşil gibi soğuk renklerin ise aydınlık çıkmasına neden olmuştur.

Fotoğrafın icadından sonra, bu yöntemi Daguerre'den daha önce bulduğunu iddia edenlerden Henry Fox Talbot, 1835 yılında, gümüş tuzunu kağıda sürerek duyarlı hale getirmiştir. Duyarlı hale getirmiş olduğu kağıdın üstüne, böcek, bitki veya cisimlerin negatiflerini çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu negatifler daguerreotype'ın elde ettiği negatifler kadar berrak ve net değildir. Fotoğrafın gelişmesine yardımcı olan John Herschel (1792-1871), elde ettiği görüntüleri hiposülfid ile sabitlemiştir. Hiposülfid ile sabitleme yöntemi, Talbot ve Daguerre'de ilgisini çekmiş çalışmalarında da rastlanmıştır.

Klişe, ofset filminin ters halde çelik plakalar üzerine basılmasıyla oluşturulan baskı amaçlı kalıplardır. Edward Le Gray, Nicéphore Niépce, Maxime DuCamp (1822-1894), bu klişe baskıları Fransız Akademi'sindeki Saint Victor'a sunmuşlardır. Saint Victor bu baskı tekniğini geliştirerek, albümenli cam üstüne negatifi bulmuştur. Edward Le Gray ıslak levha yöntemini geliştirmiştir. Collodion tekniği ile artık, yirmi saniye gibi kısa sürede net olmasa da, negatif sayılabilecek sonuçlar elde etmiştir. Scott Archer ise, geçen zaman içerisinde bu tekniği geliştirmiştir.

Gelişmeler devam ederken 1898’de Hanibal Godowin nitroselülozdan yapılan saydam bir film tabanı buldu. Saydam filmlerin kullanılması, bir rulo-film üzerine çok sayıda çekim yapılabilmesi istenildiği zaman değiştirilebilmesi ve az malzeme ile zorlanmadan çok sayıda baskı alınabilmesi, büyük ölçüde işi kolaylaştırmıştır.

2.2. Fotoğraf Makinasının Gelişimi

Daguerreotype 1839 yılında dünyaya tanıtıldığında, çekim süresinin uzun olması fotoğraftaki netliği de etkilemiştir. Daguerre’nin kullandığı lens, normal lenslere göre daha ağır işlemektedir. Bunun için Daguerre’e yardım eden Andreas Van Ettinghausen, bu sorunu Viyana Üniversitesinde bulunan matematik profesörü Josep Max Petzval’a götürmüştür. Bir yıl boyunca lensin dizaynını ve hesaplarını yaparak Petzval, Dagurre’nin merceğinden daha fazla ışık toplayabilen bir lens icat etmiştir. Bu lens Dagurre’nin pozlama süresini bir dakika daha azaltmıştır.

Petzval’ın tasarladığı bu lens “Alman Lensi” olarak fotoğraf dünyasında yer almıştır. Bu lens atmış yıl kadar fotoğrafçılar tarafından kullanılmıştır. Bu Alman Lensi, fotoğrafın kullanımını pratik ve hızlı bir şekle dönüştürmüştür. Voiglander (1732-1797), kendi tasarladığı kamerası için özel mercekler üretmiştir. Aynı zamanda diğer kameralar için ürettiği mercekler sayesinde ikinci fabrikasını açmıştır. Böylece Alman Fotoğraf Endüstrisinin temeli atılmıştır.

Fotoğraf makinaları için üç ayak üzerine sabitlenmiş, ağaç bir kutu ile merceğin öne ve arka hareketini sağlayarak netleşme elde edebileceğini ve içine slide’ların yerleşebileceği dar bir çekmece şeklinde kutu tasarlanmıştır. Fotoğrafi çeken kişi, buzlu cam ve ekranın arkasından baktığında, netliği ayarlayabilmiş ve fotoğrafı çekebilmek için plakayı yerleştirebilmiştir.

Işığa duyarlı plakalar 1870’li yıllarda daha hassas hale getirilerek ışığı denetlemek için mekanik örtücüler üretilmeye başlanmıştır. İlk üretilen örtücüler, fotoğraf makinasının içinde yer almamıştır. Bu örtücüler, fotoğrafçı tarafından çekim sırasında bir parça ile örtüp çekerek yapılmıştır. Daha sonra bu örtücüleri giyotin ile geliştirmişlerdir. Bu düşey örtücünün çalışma şekli, slide çerçevesi, ona paralel ikinci bir film yatağından ve düşeyde hareket eden plakadan oluşmuştur. Fotoğrafçı örtücü

işlemini tamamladığında tahta plaka aşağı düşer ve film yüzeyindeki pozlama tamamlanmış olur. Kauçuk alaşımlı bandlardan oluşan bu ölçek, 1/500'lük kapanma hızı ile Edward Muybridge (1830-1904), atlar koşarken hareketlerinin tespit etmesinde yardımcı olmuştur. İlk objektif içi odaklamayı sağlayan örtücü, giyotin örtücüsü gibi 1861 yılında William England tarafından kullanılmıştır. Daha sonra 1887 yılında Edward Barsch yaprak örtücüyü tanıtmıştır.

1880'li yıllara gelindiğinde, görüntüyü büyütme olayı tam olarak çözümlenemediği için, devasa kameralar, birkaç mercekten oluşan fotoğraf makinaları, görüntüyü küçük bir plaka üzerine kaydetmeye devam etmiştir. Fakat tüm bu fotoğraf makinaları taşınması zor ve hantal kalmıştır.

George Eastman (1854-1932), kendi tasarladığı makinasına Kodak No:1 adını vermiştir. 1888 yılında Kodak No:1 adlı fotoğraf makinasını tanıtmıştır. Bu makina, elde taşınabilen, 100 pozlu bir film rulosu olan jelatin bromürlü alaşımdan oluşmuştur. 100 pozdan oluşan bu film rulosu, çekimleri bittikten sonra Kodak firmasına yollanmış, burada filmin banyo ve tab işlemleri gerçekleşmiştir. Firma banyo ve tab işlemlerini tamamladıktan sonra, yeni Kodak film rulosunu koyup makineyi sahibine geri vermiştir. Kodak No:1 adlı makine, diğer çekimler için teknik açıdan yetersiz kalmıştır. Örneğin, panoramik çekimi olanaksız kılmıştır.

1920'lerden sonra LECIA adlı fotoğraf kamerası, Alman bir optik firma tarafından geliştirilmiştir. Daha sonra Barnac, küçük boyutlu bir negatiften büyük bir fotoğraf üretme düşüncesiyle, LECIA'nın özellikleri ile selüloz asetatlı film rulosunu birleştirmiştir. Bu özelliklerle, 1/1000'lik net bir görüntü elde edebilmiştir. LECIA ve ERMANOX gibi fotoğraf makinaları ile fotoğraf makinalarının film rulolarının temel özellikleri gerçekleşmiştir.

232. 1859 Sergisi

Camera Obscura'nın geçirdiği değişimler, resim sanatında da tepkilere neden olmuştur. Fotoğrafın sanatçılar tarafından eskiz olarak kullanılması ve değer

biçilmemesi, yıllarca eleştirilere maruz kalmıştır. Fotoğrafi, sanat olarak kabul etme yolunda bir çok çalışmanın, fotoğraf gruplarının etkisi büyük olmuştur. En büyük etkenlerden biri de 1859 yılında, fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Fransa'da açılan bir sergide yer alan fotoğrafları olmuştur.

“1859 yılında Fransa'da Palais de L'industrie'de açılan yıllık bir sergide ilk kez fotoğraf sanatına da bir bölüm ayrılmıştır. Yaklaşık 1295 adet çalışmanın bulunduğu bu sergiyi yaklaşık yirmi bin kişi ziyaret etmiştir. Fotoğrafların insan ürünü çalışmalar olarak anlattığı ve resim yapıtı ile kıyaslandığı bu sergi fotoğrafın kendi varlığını kanıtlaması açısından çok önemli bir gelişme olmuştur. Sergide fotoğrafın zaferinde etkili bir isim olan Nadar'ın fotoğraf ve karikatürleri yer almıştır. Nadar fotoğrafın zaferini kamera ve paletin arkadaşlığını karikatürlerinde gözler önüne sermiştir” (Topçuoğlu, 1992: 43).

1859 yılında ki bu sergide fotoğraf, diğer sanat eserleri ile birlikte yer almayı başarmıştır. Böylece resim, heykel ve diğer sanat dalları gibi fotoğraf da sanat olarak kabullenilmiştir. Fotoğraf tarihinde 1859 sergisine zafer gözüyle bakılabilmektedir.

Fotoğraf makinasının geçireceği evrimler, onunla beraber seyreden fotoğraf grupları, fotoğraf dergileri fotoğrafın sanat olarak kabul görme sürecini daha da hızlandırmıştır.

2.4. Fotoğrafın Sanat Olarak Kabul Edilişi

Yukarıda bahsedilen fotoğraf gelişmeleri ile birlikte, fotoğraf, sanat tarihi için devrim yaratacak süreçleri oluşturmuştur. 1839 yılında dünyaya ilan edilmesi ile birlikte, bir çok amatör fotoğrafçı, gezdikleri yerleri görüntülemeye başlamışlardır. Böylece, fotoğrafın görsel kaydı hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Çekilen fotoğraflar, ressamlar ve grafikerler tarafından tekrar çizilerek kitaplar oluşturulmuştur.

1860'lı yıllarda 15-30 kg. civarında olan fotoğraf makinalarının taşınması zor olsa da insanlar vazgeçmemiş, aksine, fotoğrafın gücünü yeni alanlarda deneme, sınırlarını keşfetme isteği ile, fotoğraf makinalarını her yere taşımaya başlamışlardır.

1860 yıllarında sanatçıların ve eleştirirnenlerin önde konularından biri “Sanat ve fotoğraf ilişkisi” olmuştur. Önceleri daquerreotype’in sanatçı için ön çalışma olduğu fikri yayılırken, daha sonraları “fotoğraf” kendi evrimini ilerlettikçe başlı başına bir sanat olarak kabul edilmiştir.1862’de fotoğraf sanatı, bir telif hakkı davasında hukuksal statüsünü kabul ettirmiştir.

Ingres’in (1780-1867) 1841’den sonra yaptığı çalışmalarında, fotoğrafı kullanması nedeniyle, daha önceki çalışmalarından farklı bir üslup olduğu görülmektedir. Ingres aynı zamanda çalışmalarını fotoğraf ile belgeleyen ilk ressamlar arasındadır.

Fotoğraf bir sanat dalı olma yolunda ilerlemeye devam ederken, Alfred Stieglitz (1864-1946)’i unutmak mümkün değildir.19. yüzyılın modern ruhlu ileriye dönük, kozmopoliten ve avangart kişiliği olan Stieglitz, fotoğraf üzerindeki kararlı çabası ile fotoğrafın, sanatsal dönüşümünü ortaya çıkarmada, dünyaca kabul edilmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Amerika ve Avrupa sanat ortamları arasında köprü olan Stieglitz, sanatı ve hayatı bir bütün halde algılayarak çalışmalarına yansıtmıştır. Avangart ruhunu 20. Yüzyıldan önce yakalayan sanatçı, farklı ifade türlerinde ilk örneklerini vermiştir. Avrupa’da ve Amerika’da yeni yeni kurulmaya başlayan fotoğraf dernekleri sayesinde, yayınlanan fotoğraf dergileri ile yakından ilgilenmiştir.

“1902’de ise New York’ta Alfred Stieglitz’in önderliğinde Photo-Secession (Grup 291) grubu oluşturmuştur. Estetiğin öne alınması sunuşta benzerliği, koyu fonları, grenli dokuyu ve geniş lekeleri getirmiş, pigmentli işlemlerle yeni baskı teknikleri geliştirmiştir. Emülsiyonun kaba resim kağıdı üstüne fırçayla sürülmesi Kömür Kalem’le yapılmış desen etkisi veriyordu. Bu teknikleri kullananların en ünlüleri Fransa’da Robert Demachy(1859-1937),Avusturya’da Heinrich Kühn ve İspanya’da Jose Ortiz Echague olmuştur. Bir bölüm İngiliz ve ABD’li fotoğrafçı sanatçı ise fotoğrafın sınırları içinde kalmayı yeğlemiş, onların teknik seçimi, P.H. Emerson’un önerdiği gümüşlü emülsiyonlarla baskı, sepya tonlanmış platinyum kağıt ve

fotograförler oluşmuştur... Frederick H. Evans, Frank M. Sutcliffe, Alvin Longdon Coburn, Frank Eugene, Clarence H. White ve Alfred Stieglitz gibi fotoğrafçılar, ters ışık, ıslak yada karlı havayla izlenimci etkiyi aramışlardır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, : 607-608).

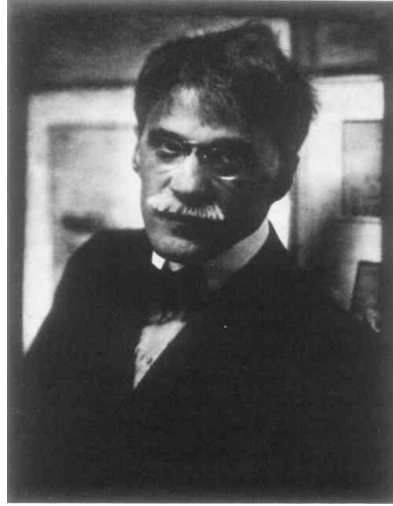
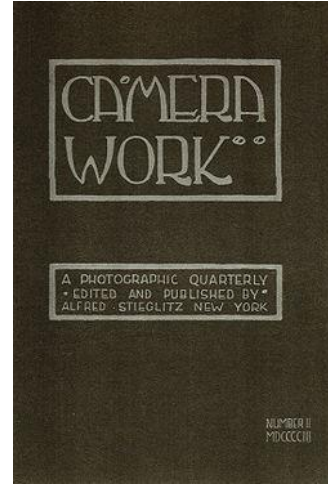


Foto.9: Alfred Stieglitz



Fot.10:Camera Work Dergisi

Alfred Stieglitz, Camera Notes’un editörlüğünden ayrıldıktan sonra bir grup fotoğrafçı ile birlikte “Photo-secession” grubunu kurmuştur. Gruba bağlı olarak çıkan “Camera Work” dergisinin editörlüğüne geçiş yapmıştır. Photo-secession grubunun kuruluş amacı; pictorialist fotoğraf anlayışına sadık kalmak ve pictorialist fotoğraf anlayışı hak ettiği yere ulaşmaya kadar sergi açmaktır.

Photo-Secession Grubu 1905 yılında New York’un 5. caddesinde 291 numarada Alfred Stieglitz’in önderliğinde, Küçük Galeri adında bir sanat galerisi kurmuştur. Galeride fotoğraf sanatçıların dışında, Matisse, Rousseau, Renoir, Cezanne, Manet, Picasso, Rodin, Brancusi gibi sanatçılar da resim, heykel, mask gibi sergiler açmıştır. Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların beraber açtıkları Armony Show sergisinde, resim ve heykellerin dışında fotoğraflar da yer almıştır. Böylece 1913 yılında fotoğraf, resim ve heykel gibi bir sanat dalı olarak kabul görmeye başlamıştır.

1910 tarihinde Stieglitz'in ısrarları sonucu Buffalo Albright Art Gallery büyük bir müzeye dönüştürülmüştür. Burada Photo-secession grubu, pictorial fotoğraf sergisini açmıştır. 500'den fazla fotoğrafın olduğu sergide, müze tarafından 50'den fazla çalışma satın alınmıştır. Bu pictorial sergi, fotoğraf adına kazanılmış bir başarı olmuştur.

Camera Work dergisinde çoğunlukla sanatçıların röprodüksiyonlarına, konu ile ilgili makalelere, Küçük Galeri'de açılan sergi haberleri ve eleştirilere yer verilmiştir. Dergide fotoğrafın teknik özelliklerinden, açılan sergilerin eleştirilerinden, orijinal çalışmalar üreten sanatçılardan bahsedilmiştir. Dergi "pirinç ipeği" adı verilen pahalı ve özel bir kağıda basılmıştır. Böylece dergide yer alan sanatçıların çalışmaları kaliteli ve net gözükmesine sebep olmuştur. Ancak maliyetinin fazla olması derginin fiyatını da etkilemiştir. Bu mali sorun sonucunda Camera Work Dergisi 1917 yılında kapanmıştır. Ardından fikir ayrılıkları, yaşayan photo-secession grubu üyeleri, kendi aralarında anlaşmazlıklara düşerek grubu dağıtmaya karar vermişlerdir. Daha sonra başka gruplar kurmaya başlamışlardır (Fot.10).

Alfred Stieglitz'in fotoğraf sanatı için verdiği çabalar, photo-secession grubu ile fotoğrafın sanat olduğu görüşünü kabul ettirmeyi sağlamıştır. Bu grup sayesinde diğer fotoğraf gruplarının oluşmasına da ön ayak olmuştur.

2.4.1. Pictorialist Akım (1880-1930)

High-art akımının gündelik gerçeklerden uzak tavrına karşı, pictorialist akım da geleneksel resim kompozisyonlarını kullanmak yerine, sanatçının bireysel yeteneklerine önem vermiştir. Fotoğrafta pictorial, görüntüde estetik, renk ve çizgilerin uyumu ve kompozisyonun dengesi, gerçeklerden daha önemli bir unsur taşımaktadır. Dünya gerçeklerini konu alan bu fotoğraflarda estetik boyutta ayrıntılar da yer almaktadır.

Pictorialist fotoğraflarda kompozisyon içindeki uyum ve denge önem taşımıştır. Akımın fotoğraflarında, yumuşak ton geçişleri ve ışık oyunları bulunmaktadır. Bu biçimsel özellikler, pictorialist fotoğraflarda dramatik ve şiirsel bir anlatım

oluşturmuştur. Pictorialist fotoğraf sanatçıları, resim ve heykel sanatı gibi fotoğrafın da bir sanat dalı olduğunu savunmuşlardır. Pictorializm içerisinde resim sanatı, natüralizm ve empresyonizm döneminin biçimsel ve kavramsal özelliklerinden etkilenmiştir.

Resim sanatı, gerçeği yansıtmak ve diğer amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğrafı bir araç olarak kullanmıştır. Fotoğraf, bu sanat dallarının arasında yer almak için resmin estetik ve görsel özelliklerinden yararlanmıştır. Fotoğraflarda renk, ışık, gölge, çizgi gibi temel sanat unsurlarının dengesine dikkat edilmiştir. Bu unsurlar fotoğrafın estetik anlayışını meydana getirmiştir. Seçilen görüntüler gerçek nesne ve görüntü envanterlerinden oluşmuştur. Ancak bu dönemde, seçim ve baskı işlemlerinde kullanılan teknik ve estetik yöntemler resimdeki ifadeyi daha iyi hissettirmiştir. Pictorialist akım sanatçılarının amacı, doğada bulunan gerçekliğin, gerçekte var olduğu gibi değil, gözün algılandığı gibi işlenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu mantık, pictorialist sanatçılarının mantığını oluşturmuştur.

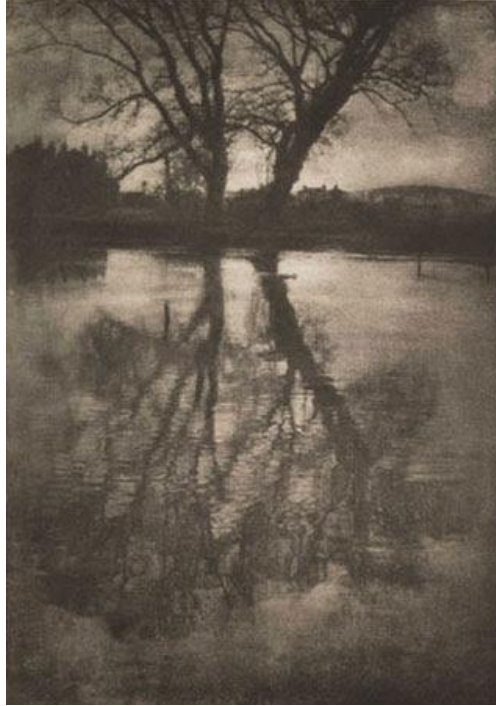
Bu akımın sanatçıları kendilerini fotoğraf sanatçısı olarak nitelendirmişlerdir. Amaçları, fotoğrafın sanatsal yönlerini ortaya çıkarmak ve güçlendirmeye çalışmaktır. Pictorialist fotoğrafçılar ile empresyonist ressamlar arasındaki bağlantı noktası, Fransız empresyonist ressamlarının ışık duyarlılığı, pictorialist fotoğraf sanatçılarına esin kaynağı olmuştur. Genellikle bu sanatçıların tercih ettiği görüntüler arasında; yumuşak hatlı şehir görüntüleri, puslu doğa manzaraları veya insan kostümleri, dekorların yumuşak ve sadeleştirilmiş görüntüleri, resimsel bir anlatımla yer almaktadır.

“Bu akımın içerisinde olan George Dawison, Alexander Keighley, Clarence White, Robert Demanchy ve J.Dudley Johson akımın önderiydiler.

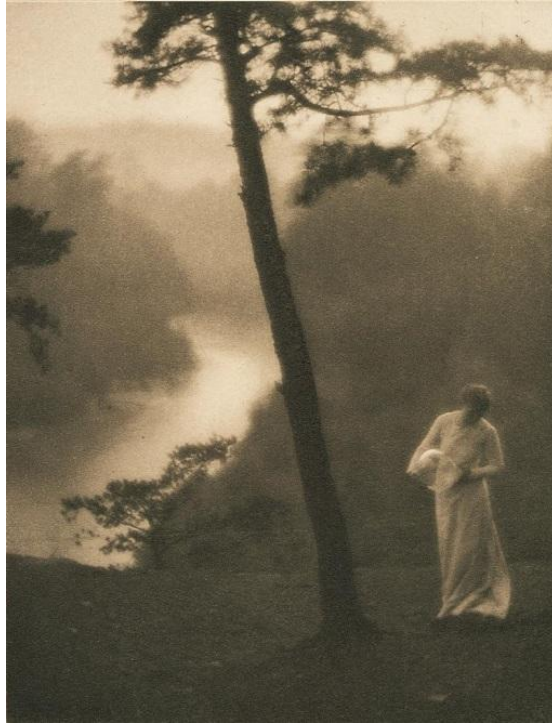
Önceleri Keighly gerçekçi görüntüler için netlikten faydalandı. Fakat Dawison’dan etkilenince empresyonist romantik yaklaşımı geliştirdi. Negatifler de tamamen ortadan kaldırdığı ya da abarttığı ayrıntılarla alışılmamış etkiler elde etmeyi başardı. Sonra bunları carbon baskı metodu ile kağıda geçirdi. Demachy, baskıya müdahale konusunda çok başarılı kullandığı bikromat tekniği ile kimi zaman iyi kimi zamanda kötü eleştiriler aldı. Müdahale ederken fotoğraf kalitesini yitiriyor, kimi zaman

fotoğraf fırça yada kömür kalem ile yapılmış gibi görünüyordu. Çalışmalarında Photo-Secession üyesi Frank Eugene'nin bulunduğu yakma tekniğinden yararlandı.

Bu akımın diğer önemli temsilcisi Clarence White'dır. Tamamen kendine ait bir türü olmasına rağmen yaklaşımı tam bir empresyonisttir. Fotoğrafları basit sahneleri içerir. Ancak çoğunlukla geri plan karartılmıştır. Konuları içinde dökümlü beyazlar, aileleri gösteren iç mekanlar vardır. Pictorial fotoğrafta empresyonizm akımı bazı sanatçılar tarafından sıkça kullanılmaktadır. Ernest Haas, Sarah Moon, David Hamilton bu akımın değerli diğer isimlerindedir” (Kanburoğlu, 2004: 392-393).



Fot.11: George Davison, “Manzara” ,1899



Fot.12:Clarence White, 1905

2.5. Hareketli Görüntünün Ortaya Çıkışı

17.yüzyılın ortalarında Hollanda'da kaşifler gündüzleri ışık kaynağı olarak güneşi, geceleri de kandil ışıklarını kullanarak yansıtıcı bir yüzey üzerine boyanmış resimleri, bir mercek aracılığıyla bir duvarın üstüne yansıtmışlardır. Benzer bir şekilde yansıtma amaçlı olarak Ortaçağ'da hatta daha önceleri kullanılan aygıtlar olduğu bilinse de, ilk kez Alman Cizvit papazı ve bilim adamı Athanasius Kircher tarafından, 'Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı' adlı kitapta çizimlerle aygıt tanımlanmıştır. Fenerin dışarıya ışık veren yuvarlak deliğinin önüne bir mercek sistemi yerleştirilmiş, onun önüne üzerine, resim çizilmiş cam konulduğunda, fenerden dışarıya yayılan ışık cam yüzey üzerinden eşit şekilde yayılıp geçerek, diğer taraftaki yansıtıcı yüzeye düşmektedir. Böylece cam üzerindeki küçük resim defalarca büyütülerek yüzey üzerinde belirmeye başlamıştır. Kircher 1653'de saydam resimleri bir daire içinde düzenleyerek, on iki resim yansıtabilen bir aygıt geliştirmiştir.

Sonraki yıllarda taşınabilir olarak geliştirilen kamera, üç merceğin üst üste yer aldığı camera obscuradan çıkan üç görüntünün birbirine eritilmeli geçişi sağlanarak, durağan resimlere hareket duygusu yaratılmaya çalışılmıştır.

2.5.1. Edward Muybridge'in Atı

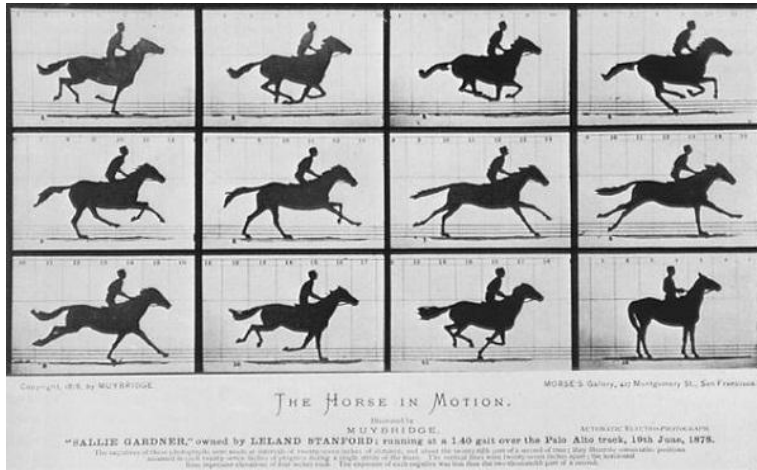
İngiliz peyzaj fotoğrafçısı Edward Muybridge (1830-1904), hareketin doğası üzerine fotoğraf çalışmaları yapmıştır. San Francisco'da fotoğrafçı olarak çalışırken hayvanların ve insanların hareketlerini çözümlenmiştir. 1872 yılında California valisi Leland Stanford ile arkadaşı Dr.John D.İsaas arasındaki bir iddiaya göre, hareket eden bir atın hareketini çözümlenmeye çalışmıştır.

“1872 yılında Amerika'nın Batı kıyısında Pasifik demiryollarını inşa eden Leland Stanford, o dönemin gezginci keşifçi fotoğrafçısı Muybridge yarış atlarıyla ilgili bilmeceyi çözmesini ister ve soruyu sorar. “Atlar dört nala koşarken ayaklarının dördü de yerden havalanıyor muydu?” soruyu çözebilmek için Muybridge hızlı bir mekanizma geliştirmek için beş yıl uğraştı. Sonucunda Asurlulardan bu yana bilenen koşan at imgesinin gerçeklerle bir ilgisi olmadığı ispatlanmıştır. Atlar koşarken toynaklar yalnızca birleşik olduğunda havaya kalkıyordu” (Bell, 2009: 349).

Bu bilimsel gerçeği bulmayı çalışırken Muybridge, saniyenin çok küçük dilimlerinde pozlama yapacak bir örtücüye sahip bir fotoğraf makinesine ihtiyaç duymuştur. Geliştirdiği makine ile saniyenin 1/500 'i sürede pozlama yapabilen bir örtücü geliştirmiştir.12 kamerayı atın koşacağı mekanın karşısına bir dizi halinde yerleştirmiş ve her bir kameranın örtücüsünü hareket ettirecek çekim düğmesinden koşu pistine bir ip çekmiştir. Koşan at her bir ipi kopardığında, her bir kamera atın o andaki hareketini pozlamıştır. Bu teknikle atın tüm hareketleri görüntülenmiştir. Atın 12 karenin bir anında ayağının yere değmediği görülmektedir.

1878'e kadar çalışmalarını ve makine teknolojisini geliştiren Stereoscopic, görüntü sağlayan çift objektifli fotoğraf makinesi ile 1/1000 örtücü hızına ulaşarak, bu

kez atın koşusunun 24 fotoğrafını çekmeyi başarmıştır. Her ne kadar Muybridge için sadece hareketi çözümlmek önemli ise de, onun seri fotoğrafları ilk kez kaydedilen “hareketli görüntüler” sekansı olmuştur. Muybridge’nin öncelikli hedefi hareketin an’larını durağan birer fotoğraf olarak kaydetmektir (Fot.13).



Fot.13: Edward Muybridge, 12 karelik at hareketi,1878

Taşınabilen fotoğraf makineleri ile George Eastman’nın filmleri, ticari bir öğe olarak modern fotoğrafçılığın temelleri oluşturulmuştur. Yaşamı gözlemleyen fotoğraf makinaları, sanatsal özelliği ile gelişimini devam ettirmiştir.

Fotoğraf kullanım alanlarının artması ile birlikte, resim sanatındaki yerini de almaya başlamıştır. Resim sanatında da fotoğraf büyük kolaylıklara sağlamıştır. Resim yapılırken kimi zaman eskiz görevi görmüş, bazen bir figürün hareketinden yararlanılmış, bazen de anatomik açıdan çözümlmelerde yardımcı olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EMPRESYONİZM AKIMI ve FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

Bu bölümde fotoğraf ve resim ilişkisi Empresyonizm dönem ışığında araştırılarak, her iki sanatın birbirleriyle olan bağlantısı üzerinde durulmuştur. Fotoğrafi kaynak olarak kullanan Empresyonist ressamların çalışmaları incelenerek fotoğraf ve resim ilişkisi araştırılmıştır.

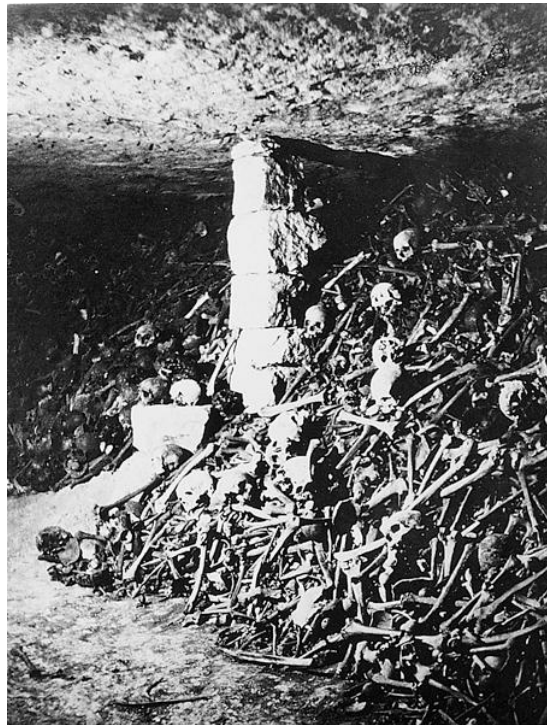
3. Resim ve Fotoğraf İlişkisi

Talbot 1839 yıllarında İngiltere Kraliyet Akademisi'ne negatif pozitif basımın icadını sunduğunda, bu icat konseyde büyük bir yankıya sebep olmuştur. Dönemin brujuva sınıfı ve ressamları, fotoğrafın, gerçek dünyanın yüzeyde ki yansımalarının, gerçeğe olan yakınlığından ürkmüşlerdir. Bu kara kutu zaman içerisinde teknolojik değişimlere uğradıkça resim ile olan bağlantısı artmıştır.

Fotoğraf, Camera Obscura aracılığıyla, görüntünün ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedilmesidir. Zaman içerisinde gelişime uğrayan filmler, birçok kimyasal gelişmeden sonra görüntüyü kalıcı hale getirmeyi başarmıştır. Bu mekanik oluşum, sanatçının egosu ve yaratma sürecinde Romantizm'in estetik oluşumu ile çelişkiye düşmüştür. "Fotoğraf, yaşayan, duyan ve hissedilen sanatçının izlerinden yoksun bir ortamdır. Aynı doğrultuda, fotoğraf, kökeninin bilimsel temellere ve gerçek nesnelere dayanması nedeniyle, sanat olmayışının yanı sıra anti-sanat olarak da değerlendirilmiştir" (Giderer, 2005: 28-30). Bu görüş fotoğraf resim ilişkisi hakkında birçok düşünceyi de beraberinde getirmiştir.

Romantizm döneminde şekillenmeye devam eden fotoğraf, dönemin sanatçıları tarafından ruhsuz, sanatçının yorumlamasından eksik olarak nitelendirilmiştir. Fotoğrafın gerçekliğe yakınlığı nedeniyle natüralist ressamların çalışmalarında bir değerlendirme ölçütü olmuştur.

Fotoğraf çekimlerinin sonucunda, görüntülerin farklı olması, fotoğrafa olan güvensizliğin başlıca nedenlerindedir. Aynı görüntünün Calotype ve daguerretype tekniği ile çekilmesi, çekilen görüntünün fotoğraf yüzeyindeki görünümü, farklı resim ekollerine uyum sağlaması açısından, fotoğrafın da bir niteliğinin olduğunu göstermiştir. Siyah beyaz fotoğraflardaki ton dağılımının sınırlı olması, Paul Nadar'ın yapay ışık kullanarak görüntülediği yer altı mezarlığı, bu ton dağılımına örnek olmuştur(Fot.14).



Fot.14:Paul Nadar, “Paris Katacombları”, 1857

Fotoğrafın icadından sonra fotoğraf ve resim ilişkisine birçok yönden bakıldığında, Paul Delaroche'nin söylemi; “Fotoğrafın resmi öldürdüğü” düşüncesinin doğru olmadığı düşünülmektedir. Çünkü bu düşünce, resim sanatında yersiz endişelere sebebiyet vermiştir. Daha sonra ki zamanlarda resim ile fotoğraf arasındaki ilişki yarıştan çok bir işbirlik içerisinde devam etmektedir. Buna örnek olarak, fotoğraf icat edilmeden önce resim sanatına konu olan nesnelere, objelere, modellerin vb. görüntü

envanterlerinin, sanatçının zihninde tasarladığı görüntüden başka, objenin özne tarafından aktarılmasıdır. Asıl önemli olan, konuya öznenin oluşturduğu etkileşim ve kattığı yorumdur. Fotoğrafın icadıyla birlikte görüntü, etrafımızda gördüklerimizin gerçeğe uygun olarak bire bir yansımaları olarak algılandı.

Kevin Robins'in İmaj adlı kitabında;

“Walter Benjamin'in kısa fotoğraf tarihinde görsel bilginin bir başka yanı ve özelliği ortaya çıkar. Benjamin, “Fotoğrafla yeni ve yabancı bir şeyle karşı karşıya geliriz.” der. Fotoğraf teknolojisi ürünlerine “büyülü bir değer” katabilir. Fotoğrafa bakan kişi “resimde küçük bir rastlantısallık parıltısı aramak zorunda hisseder kendisini, bu hisse karşı koyamaz, burada ve şimdi olanı, gerçekliğin adeta özneyi gölgede bıraktığı şeyi arar” (Kevin, 1999: 253). düşüncesi obje ve öznenin bağlantısını yalın bir dille anlatmıştır.

Bu icat, görünen dünya ile imge arasında ki bağlantıyı koparmış, görünen nesnelere ve imgelerin bir adım daha önüne geçmiştir. Fotoğraf görünen dünyadaki imgeden başka bir imgeye bakmayı gerektirmemiştir. İmgenin arkasında oluşabilecek bir durum söz konusu değildir ve böylece resimde ki nesnellik olgusu fotoğrafa aktarılmıştır. Fotoğraf tekniği ile ortaya çıkan görüntü, diğer yandan nesnellik düşüncesinden uzaklaşırken, bir yandan da fotoğrafın aktarıldığı yüzeye, tabloya doğal bir görüntü ya da gerçeklik ötesi bir algı sağlamıştır.

Fotoğrafın gerçekliği yansıtması konusundaki endişelerden bir diğeri ise, pozlama toleransının, kullanılan malzemeden dolayı kısıtlı olmasıdır. Önceleri gökyüzü ve zemin fotoğrafları çekilememektedir. Görüntünün bir arada sağlanabilmesi için gökyüzü ve zemin ayrı ayrı pozlandırılarak, tek bir görüntü haline getirilmiştir. Zemin pozlandırılmış, gökyüzü fotoğrafın üzerine çizilerek tamamlanmıştır. Böylece fotoğrafta görüntüyü elde etmek için, resim araç olarak kullanılmıştır. Bu fotoğraf çekimlerine örnek olarak ressam Gustave Le Gray'in bulutlu manzara fotoğrafları ile karşılaşılmıştır (Fot.15).



Fot.15: Gustave Le Gray, The Great Wave, Sete, 1857

Fotoğraf resim sanatının ulaştığı görüntülere ve ayrıntılara sahiptir. Sayın fotoğrafın yağlıboya çalışmaları ile bulduğu ortak noktayı şu sözlerle açıklamıştır : “Fotoğraf, dış dünyanın görüntüsünü fırça darbesine bağlı kılmamaktadır. Yağlıboya tablonun amacı neyse, fotoğrafın amacı da odur: ‘Dünyaya kusursuz ayna tutmak” (Sayın, 2003: 128). Sözleriyle Sayın fotoğrafın amacını, görünen dünyayı kusursuz bir şekilde yansıtmak olduğunu vurgulamıştır.

Delacroix (1798-1863) “Fotoğraf bize doğanın sırlarını aktaran bir çevirmendir ve bu çeviri sırasında da birçok yetersizliği bulunmaktadır” demiştir. (Derman,2009:22) ise fotoğrafın gerçekliği birebir yansıtmadığını, sadece ressamların fotoğrafı yardımcı bir araç olarak kullanabileceği düşüncesini ortaya koyar.

Fotoğraf ilk zamanlar resim sanatının kurallarına ve değerlendirmelerine maruz kalmıştır. 19. yüzyıldan bu zamana kadar, fotoğraf, kendi özgürlüğünü kazanabilmek için birçok alanda yer almıştır. Belgesel, haber, bilimsel ve sanatsal alanların başlıca unsuru haline gelmiştir. Bir iletişim aracı olma niteliğini kazanan fotoğraf, estetik ve felsefi olarak insanların da ilgisini çekmiştir. Fotoğraf çeken kişi için, özgün bir yoruma dayanmaya başlamıştır. Suzan Sontag’ın düşüncesine göre “Duyduğumuz ancak

kuşkuyla karşılaştığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiği zaman kanıtlanmış olur ve bu kayıt doğrulayıcıdır” der (Sontag, 1993: 102). Bu sözleriyle fotoğrafın belge niteliği taşıdığını da vurgulamıştır.

Derman’ın Roland Bartes’tan aktardığına göre; “Fotoğraf kodsuz bir mesajdır. Ancak, fotoğrafın içinde barındırdığı anlaşmazlık, araştırma ve deneyler gösterir ki, fotoğrafın kültürel bir nesne olması nedeniyle anlaşılabilmesinin ve gerçek görüntü olarak anlamlandırılmasının kültürlere de bağlı olduğudur” (Derman, 1991: 12).

İhsan Derman’ın “Fotoğraf ve Gerçeklik” adlı kitabında yer alan, yerli bir kabilenin üzerinde yapılan araştırmada ise, kabilenin ilk kez gördüğü siyah beyaz fotoğrafları çözemedikleri ve anlam katamadıkları gözlenmiştir. Daha sonra fotoğrafları inceledikçe, kabile halkı fotoğrafları çözümlenmiş ve anlam katmayı öğrenmişlerdir. Bu örnek ile birlikte fotoğrafı anlayabilmek için, çevreye bağlı unsurların ve kültürel yapının etkisi olduğu büyük ölçüde gözlenmiştir. Bu gözlem üzerine, fotoğrafın anlamlandırılması ortaya çıkmıştır.

Resim sanatı, fotoğraf bulunmadan önce doğa ve nesnelere gerçeğe uygunluğunun yansıtma düşüncesidir. Fotoğrafın bu düşünceye çözüm olması, bunu kısa sürede gerçekleştirmesi, fotoğrafın resmin önünü kestiği düşüncesini doğurmuştur. Ancak resim; “Fotoğraf öncesi gördüklerimizi kaydetmiştir” (Giderer, 2005: 57) düşüncesi, fotoğrafın resmin önüne geçtiğini doğrulayan bir görüş olmuştur. Bu düşünceyi ele aldığımız da, resim sanatı fotoğraf bulunmadan önce, görmediğimiz görüntüleri, yaşantıları, dini inançları ve hayal ettiklerimizi izleyiciye aktarmıştır.

“Farklı tekniklerle üzerinde oynanmış fotoğraflar bu savı çürütebilir ki bu durum fotoğrafın resmin karşısına çıkarttığı belgelemede mükemmellik bağlamının dışındadır. Yine de fotoğrafın, gözle görülemeyecek ayrıntıları görüntülemesini fotoğrafın resim karşısında üstünlüğü olarak bakmak yanlış olur. Çünkü resmin görünmeyeni göstermek gibi bir amacı olmamıştır, ancak gerçekçi yapılan dönemler bu duruma dahil edilip edilmemesi bir soru işareti olarak görülmektedir” (Giderer, 2005: 57).

Gericault'ın (1791-1824) 1821 yılında yaptığı “Abson At Yarışları” adlı çalışmasında, atların ayaklarının yere basmadığı gözlenmiştir. Ancak koşan bir atın ayaklarından birinin yere bastığının kanıtı, fotoğrafın bulunuşundan sonra, Muybridge'nin at fotoğrafları ile ispatlanmıştır. Fotoğraf ile bu gerçeği keşfetmeden önce, resim çalışmalarında koşan atların ayağının havada resmedildiği gözlenmiştir (Resim 18).



Resim 18: Theodore Gericault “Abson At Yarışları”, 1821

Berger'e (1826) göre fotoğraf;

“ Herhangi birine ait olan eski bir fotoğraf bize kendini tanıtamaz. Fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleri ile gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bu durumda fotoğraf resmin değil belleğin işini yapmakta fakat yine de resimle kıyaslanmaktadır. Bunun açıklaması resmin sadece gerçeğe benzerlik üzerine çalışan bir sanata indirgeyerek yapılabilir. Her ikisinin de iki boyutlu zemin üzerinde doğadan alınmış imgelerin olması fotoğrafla resmi eşit göstermek için bir başlangıç açıklaması olabilir. Ancak asıl amaç fotoğrafta bu kulvarda yarışa sokulma isteği olabilir” (Berger, 1986: 76).

Berger'in fotoğraf ve resim sanatı arasında bir yarış olmadığını, fotoğraftan önce resmin değil, insan belleğinin yer aldığını düşünmektedir. Bu düşüncesiyle resim ve fotoğrafın aynı kulvarda değerlendirilemeyeceğini vurgulamıştır.

Fischer'a (1899-1972) göre gerçeklik;

“Çağdaş estetik bir yandan tarih, sosyoloji, psikoloji gibi somut ve deneysel disiplinlerin öte yandan da Marksizm , yapısalcılık ve fenomenoloji gibi farklı düşünce akımlarının etkisi altında, felsefi düşüncelerden kurtulmuş görülmektedir. Görünmeyeni anlayabilmek için görünenden yola çıkan sanatçı, doğaya karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanatı dogmalara karşı çıkışı, varlığa bir meydan okuması olarak tanımlamıştır. Gerçeği aşma yada başka bir gerçeklik yaratmak demek olan sanat, düş ile gerçek arasında kurulan bir köprüdür. Ussal ile us dışı, düşlem ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma etkinliğidir... Sanat insanı tanıma serüvenidir. Bu serüven devam ettikçe sanatın süreceği de bir gerçektir” (Fischer, 1995: 149).

Fotoğrafın icadıyla birlikte, resim sanatı tarih boyunca fotoğraf gerçekliğinin rolünü üstlenirken, gerçeklik 1855'li yıllarda bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğraf, teknolojik gelişmeler ile paralel bir gelişim göstermiştir.

Fotoğraf çoğaltım nesnesi olmadan önce, fotoğrafın gerçekliği yansıtma görevi tartışılmıştır. Daguerreotype ile birlikte nesnenin yüzeydeki gerçekliğe olan benzerliği, calotype ile fotoğrafın çoğaltım işleminin gerçekleşmesi, birçok soruyu da beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın sanat mı olduğu, yoksa sadece teknik mi olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın icadına kadar gerçekliği yansıtan ressam ve resim sanatı, bu sorulardan etkilenmiştir. Resim sanatı nedir, ressam nedir ve daha birçok sorunun tartışma konusu haline gelmesine sebep olmuştur.

Gerçekçilik akımıyla yapılan resim çalışmalarında doğa görünüşleri ve kent manzaraları sanatçıların konusu olmuştur. Sanatçı kent ve doğa manzaralarını tuvaline çalışırken, kendi iç dünyasından yansımaları yorumlayarak tuvale aktarmıştır. Gerçekçi sanatçıların amacı, doğadaki var olan gerçekliği sanatçı kimlikleri ile birlikte tuvale

aktarmaktır. Gerçekçiler, oluşturdukları bu tavır ile fotografik görüşü onaylamışlardır. Ancak bu görüşü onaylamayanlar, fotoğrafı ağır bir dille eleştirenler de olmuştur.

Dönemin sanatçılarından Auguste Dominique Ingres (1780-1867), fotoğrafı sert bir dille eleştiren sanatçılardandır. Ingres'e göre fotoğrafın endüstriyel bir ürün olduğu görüşünü şu sözleri ile anlatmıştır: "1841'den sonra şimdilerde sanat ve endüstriyi birbirine karıştırmaya çalışıyorlar... endüstri de ne demekmiş" (Yaygın, 2010: 91) sözleri aynı zamanda fotoğrafın işlevini de sorgulamıştır. Fotoğrafın imkânlarından bir haber olan Ingres, zamanla fotoğrafın olanaklarını keşfetmiş, çalışmalarındaki değişimi de gözler önüne sermiştir. Fotoğrafın verdiği gerçeklik görüntüsüne güvenerek, yaptığı çalışmalarında renkleri daha sıcak, ayrıntıları daha özenli ve net bir görünümle çalıştığı gözlemlenmiştir. Ingres fotoğrafı kullanarak çalışmalarını belgeleyen ilk sanatçı olarak bilinmektedir.

19. yüzyılın Fransız şairlerinden Charles Baudelaire, fotoğrafın sanat olup olmadığını sorgularken, Baudelaire fotoğrafın geçici bir heves olduğunu, resmin sağladığı olanakların yerini alamayacağını düşünmüştür. Ayrıca fotoğrafın bir sanat olmayacağını, çünkü fotoğrafın endüstrinin bir ürünü olduğunu savunmuştur. Bu konuda ki eleştiriye Baudelaire'nin "fotoğraf sanat mı?" (Yaygın, 2010: 91) adlı denemesinde rastlamaktadır.

Antik Yunandan bu yana, sanatçılar doğayı bir ölçüt olarak görmüş ve doğanın gerçekliğini yakalamaya çalışmışlardır. Bunun sonucunda, doğada bulunan görüntülere benzetme çabası içerisine girmişlerdir. Perspektifin bulunması ile iki boyutlu görüntüleri bu teknikle aktarmışlardır.

Rönesans dönemi içerisinde yer alan sanatçıların çoğu matematikçi ve bilim adamıdır. Perspektif araştırmalarında tek gözün görme yetisini bir kutudan bakmaya benzetmişlerdir. Bu görme işleminden sonra, resimde görünen nesnenin perspektif anlayışından, nesne ile özne arasındaki anlatımına yer vermişlerdir. Fotoğraf ise geçirdiği değişimleri bu düşünce üzerinde yaşamıştır.

“Fotoğraf, göz merkezci kartezyen bakış açısı, merkezi perspektif ve bilimselin hükmünü baki kılma sürecini temsil ederken resim buna direnen çizgiyi oluşturur. Resimdeki merkezi perspektif kurmacılığının bile fotoğrafın örnekleriyle kanıtlanıyor oluşu oldukça önemli bir durumdur... Artık merkezi perspektif, ressamın yorumlarına açık bir şekilde değil ama makinanın şaşmazlığı ile sanat alanına dahil olmuştur” (Dede, 2005: 52).

Fotoğrafın gerçekliği yansıtma gücü ve perspektif uygulamalarındaki etkileri, resim ve fotoğrafın sağlam bir ilişki içerisine girmesini sağlamıştır. Bu perspektif kuramıyla birlikte fotoğrafın sanat olma düşüncesi uyanmıştır.

Fotoğraf makinasının bulunuşundan sonra, resim sanatının önceki dönemlerine olan bakış açısı değişime uğramıştır. 19. yüzyıldan önceki dönemlerde resim, o dönemde yapılan gösterişli mimarilerin birer süsleme ögesidir. “Erken Rönesans dönemi katedral ya da kiliselerinde insan, duvarda ki imgelerin, yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır. İmgeler yapının kendisine özgü niteliğini böylesine tamamlar” (Berger, 1999:19). 19.yüzyılda resim, görünen dünyayı ilk defa keşfetmiştir. Fotoğrafla beraber tekrardan işlenen çoğaltılan doğa ve nesne, Rönesans’tan bu zamana gelen biriciklik kavramı sekteye uğramıştır. Resimdeki imgeler değişime uğramaya başlamıştır. Fotoğraf sanatının anlatım gücü kısıtlıyken, resim sanatının anlatımı sonsuz ifade gücüne sahiptir.

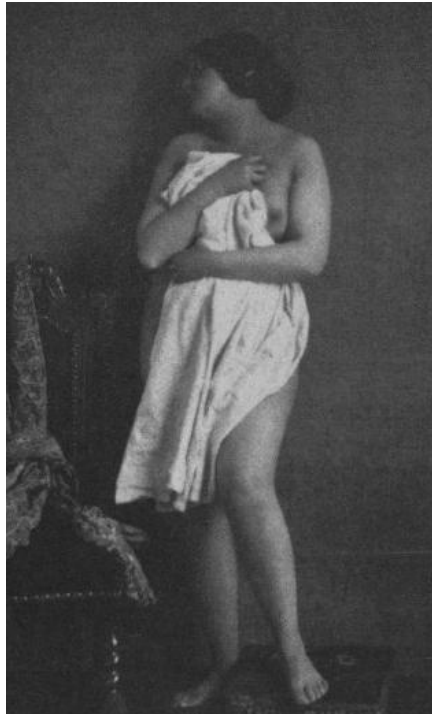
Kara kutunun gelişimi sırasında oluşan optik ve kimyasal gelişmeler, görüntü elde etmedeki kaliteyi arttırmıştır. Böylece ressamların görüntü aktarımında karşılaştıkları zorluklar ortadan kalkmıştır. Fotoğrafın çekilmesiyle birlikte an durdurulmuş olur, çekilen nesne sabitlenmiş olur. Resim sanatında obje, sanatçı tarafından yorumlanırken aynı zamanda an’ı yorumlamıştır. Yaşanılan zaman ve bulunulan noktayla bağlantı kurulmakta ve anın yorumu izleyiciye bırakılmaktadır.

Fotoğrafın işleyişi ve kullanılışı resim sanatından farklıdır. Fotoğrafın oluşum süreci resimden daha hızlı ve bağılıdır. Bir resim çalışmasının böyle bir bağılılığı yoktur. Fotoğrafi çekilen nesnenin görünüşündeki anlatımından başka nesneye herhangi bir ifade yükleme zorunluluğu yoktur. Fotoğrafta görünen doğal gerçeklik olgusu, resim sanatında ressamın müdahale ve uygulamalarıyla değişikliğe uğrar.

Fotoğrafın kısa sürede çekilebilmesi ve maliyetinin düşük olması soyluların dikkatini çekmiş ve resme olan ilginin azalmasına sebep olmuştur. Bu durumdan en çok portre ressamları etkilenmiştir(Fot.16). Ancak fotoğraf kompozisyon kurgusunda ve detay işlemede resamlara büyük kolaylıklar sağlamıştır. Örneğin; Gustave Courbert'in "Atölye" adlı çalışmasında, kompozisyonun orta merkezinde yer alan nü figürünün, Villeneuve'in çıplak kadın fotoğrafından yararlandığı bilinmektedir(Resim 19).



Resim 19: Gustave Courbert "Atölye",1855



Fot.16: Julien Vallou de Villeneuve, “Nude Study”,1853

Jan Vermeer'in 1665 de yaptığı “İnci Küpeli Kız” adlı tablosunda yer alan portrenin renk ayrımalarını anlamak için Camera Obscura'dan yararlandığı görülmüştür (Resim 20).



Resim20:Jan Vermeer , “İnci Küpeli Kız”,1665



Resim 21: Jan Vermeer, “Siyah Şapkalı Kız”,1667

Jean Dominique Ingres, daguerrotype ile 1841 yılında tanışmıştır. Bu tanışma Ingres’i büyük ölçüde etkilemiştir. Daguerrotpe ile tanışmadan önce yaptığı “Mademoiselle Riviere” adlı portre çalışması gibi çalışmalarında, renkler soluk ve cansız bir ifadeye sahiptir (Resim 22). 1857 yılında yaptığı “Madam Moitessier” çalışması, önceki portre çalışmalarından daha sıcak ve canlı renkler kullanılarak yapılmış, detaylar özenle işlenmiştir. 1840’lı yıllardan sonra fotoğrafın etkisi olan poz verme resim sanatının içine girmiştir.



Resim 22:Ingres,"Mademoiselle Riviere",1857



Resim 23: Ingres,"Madam Moitessier, 1857

Ingres'in "Madam Moitessier" portresinde figürün elini yüzüne koyması portre resminde yeni bir üslubun habercisi olmuştur. Aynı zamanda resmin arkasında yer alan aynada görülen figürün yansıması sanatçının son derece gerçekçi perspektif anlayışla resmettiğini göstermektedir Ingres'in bu çalışmasında fotoğrafın etkisi büyük ölçüde gözlenmektedir. Fotoğraf ile resimde poz verme süreci de başlamıştır (Resim23).

Resim Sanatının oluşturduğu mecazi doğa görüntülerinde, fotoğrafın sağladığı keskin, gerçekçi görüntüler sayesinde detaylar, daha titiz, net ve keskin olarak işlenmiştir. Manzara fotoğrafı, 1860'lı yıllardan önceye dayanmaktadır. 1840'lı yıllarda manzara fotoğrafları çeken Henry Fox Talbot, ilk manzara fotoğrafçılığının örneklerini de vermiştir (Fot.17).

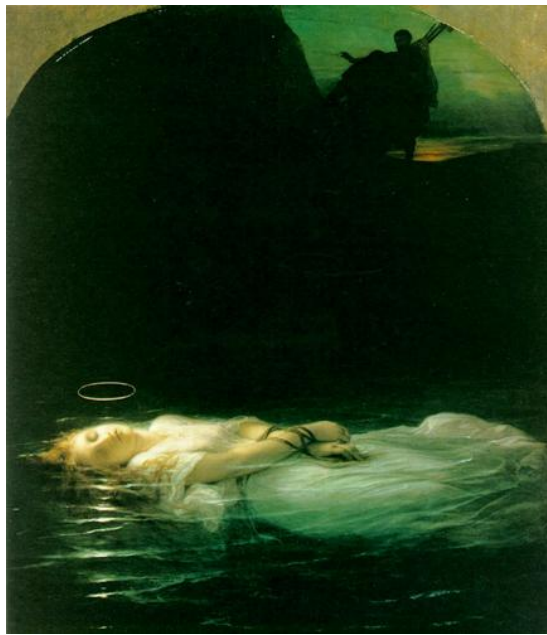


Fot.17: Henry Fox Talbot, "Loch Katrine", 1845

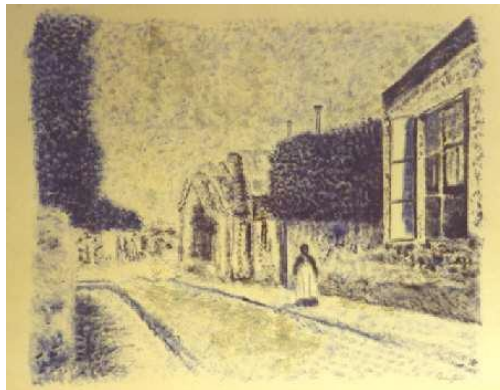
Barbizon sanatçılarından Jean Francois Millet, resimlerinde fotoğrafı araç olarak kullanmıştır. Millet'in arkadaşı olan Nadar sayesinde, fotoğraf teknikleri hakkında da bilgi sahibi olmuştur. Fotoğrafın gerçekliği yansıtması O'nu etkilemiştir. Fakat çalışmalarında fotoğrafı doğrudan kullanmamıştır. "Fotoğraflar, hiçbir zaman iyi bir heykelle eşit olmasada, doğadan alınmış verilere benzetmekte, dolayısıyla, hiçbir mekanizma kabiliyet ve yaratıcılığın yerini alamayacağı düşünülmektedir" (İnankur,

2001: 61). Bu düşüncede fotoğrafın resim sanatı için bir araçtan öte ileri gidemeyeceğini vurgulamıştır (Fot.17).

Fotoğraf 1839 yılında tanıtıldığında, görüntünün gerçeği yansıtma özelliğine Faksimile , ‘tıpkı basım’ adını vermiştir. “Fotoğraf, gerçek dünyadaki gösterisine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri yada ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi... fotoğraflar göstergelerdir” (Marien, 1997: 41).



Resim 24: Paul Delacroix, "Genç Martyr", 1853



Resim 25: Jean Francois Millet , "Monotype", 1841

“Ingres’in, 1841 yılında Daguerrotype’la tanışmasıyla daha erken dönemlerinde gerçekleştirdiği resimlerini artık yetersiz bulmaya başladığını belirtmiştir. Daha sonra gerçekleştirdiği yapıtlarıyla renk açısından farklılıklar göstermeside fotoğrafı da kullandığına bir işaret olarak gösterilmiştir. Buna bağlı olarak; Ingres’in ünlü “ Odalık” adlı resmini de fotoğraftan yaptığı düşünceler de yer almaktadır. Zaten Paul Delaruche ve Jean Aguste Dominique Ingres fotoğrafı en çok kullanan ressamlar olarak bilinir. Bu ressamlar fotoğrafçılara albümler hazırlatır ve desenlerini bu fotoğraflardan yaptıkları hatta modellerini görmeden fotoğraftan çalıştıkları da bilinmektedir.” (Turani 1997: 485)



Resim 26: Ingres, ”Büyük Odalık”, 1841 ve Ingres’in yararlandığı fotoğraf

Fotoğraf ve resim sanatçının, ortak değerlendirme ölçütlerinden sayılabilecek olan, görüneni yeniden üretme ve görüneni olduğu gibi yansıtma çabası, resim ve fotoğrafın ortak noktalarından biri sayılabilmektedir. Başka bir deyişle “... Gerek resimler gerekse fotoğraflar, görsel dile yeni biçimsel çerçeveler ya da değişiklikler empoze ettikleri ölçüde değerli bulunurlar” (Sontag, 2008: 167) (Resim 26).

Fotoğrafın gerçekliği yansıtan bir araç olduğunu düşünenler dışında, bu gerçekliği yansıtma düşüncesi ile örtüşmediğini söyleyenler de olmuştur. Fotoğrafi

kabul etmedikleri gibi fotoğraf ile üretilen çeşitli çalışmalara da olumlu bakmamışlardır. Fotoğrafın teknolojik bir buluş olduğu düşüncesi de bu fikirlerin yanında yer almıştır. Fotoğrafın teknolojik bir ürün olduğunu düşünenlerin yanı sıra, bu düşünce ile birlikte kolaj ve fotomontaj gibi bir dizi işlem de beraberinde uygulanmaya başlanmıştır. Buna örnek olarak 1858 yılında Henry Peach Robinson'un beş tane negatifi bir araya getirerek, tek bir kare haline getirdiği, fotoğrafın ilk fotomontaj yapılmıştır. Bu çalışmanın adı "Fading Away"dir. Fotomontaj tekniği ile elde edilen görüntülerin anlatım gücüyle, resim sanatında yeni kompozisyon oluşumlarında yardımcı birer öge olmuştur (Fot.18).



Fot.18: Fading Away, "Henry Peach", 1858

3.1. Romantizm Akımında Fotoğraf

Romantizm döneminin fotoğraf konuları, doğu figürleri ve doğu yaşamıdır. "Oryantalizm" hayranı olan Delacroix "Cezayirli Kadınlar" adlı çalışmasında, dönemin özelliklerini yansıtmıştır. Fotoğrafın gerçekliğinden yararlanan Delacroix'in çalışmaları hakkında Herbert Read (1893-1968) şöyle bir yorumda bulunmuştur;

" Tabiat sadece bir sözlüktür... Tabiata gerçek tonu esas şekli bulmak için başvururuz, tıpkı bir kelimenin esas anlamını, yazılışı ve kökü için sözlüğe

başvurduğu gibi; fakat sözlüğü; kopya etmemiz gereken ideal edebi bir kompozisyon olarak kabul etmediğimiz gibi, tabiatı da ressamın kopya edeceği bir model olarak kabul etmemeliyiz... Ressam tabiattan fikir alır, bilhassa ana fikrini alır; fakat bu temele dayanan ahenk sadece kendi hayal gücünün eseridir” (Herbert, 1979: 25).



Resim 27: Eugene Delacroix, "Cezayirli Kadınlar", 1834

Herbert'in düşüncesinde olduğu gibi, doğa ressam için bir ilham kaynağı olmuştur. Ressam doğadan fikir alarak kendi hayal gücü ve yorumunu kendi tekniğiyle birleştirerek çalışmasına aktarmıştır. Fotoğrafın resim sanatında yer alması için bir araçtan öteye gidemeyeceğini vurgulamıştır.

Dönemin sanatçıları toplumsal baskılardan uzaklaşmak için tarihi ve mistik konulara yönelmiştir. Fotoğrafın gerçeği birebir yansıtması Delacroix de etkilemiştir. 1857'de yaptığı "Odalık" adlı çalışması fotoğraftan yararlandığını gösterirken, bir yandan da fotoğrafa sadık kalmadığı da gözlenebilmektedir. Kadın figüründeki duruş esas alınarak, kıyafetinde ve mekan da birkaç değişiklik

yaparak fotoğraftan esinlenmiştir (Fot.19). Oryantalist sanatçılar çalışmalarında, şiirsel anlatım ile figürlerin duruşlarını, bakışlarındaki ifadelerini, yumuşak bir tavırla çalışmışlar, renkleri sıcak ve ahenkli bir şekilde kullanmışlardır. Fotoğraf resim de yardımcı bir unsurdur. Resim sanatçının resme kattığı yorum ile nitelik kazanmıştır (Resim 28).



Fot.19: Durieu, “NuStudy”,1854 Resim28: Eugene Delaroix, “Odalık”,1857

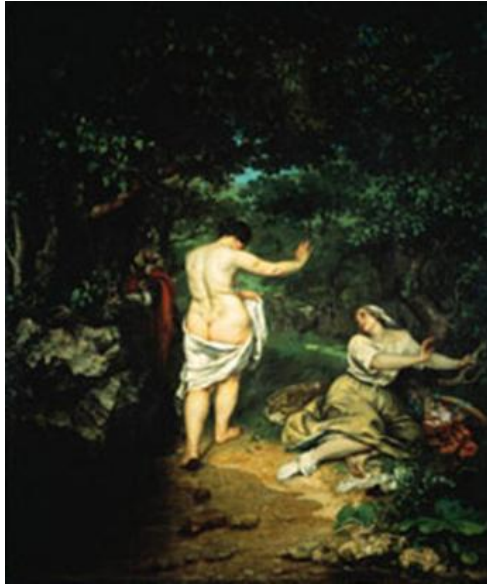
3.2. Realizm Döneminde Fotoğraf

19. yüzyılın ortalarına doğru Fransada ortaya çıkan Realizm akımı, günlük hayat sahnelerini ele almıştır. Toplumun sorunlarına değinen realizm akımı, köylü ve işçilerin sıradan görünen yaşamlarını tuvale aktarmıştır. Realizm akımının öncülerinden olan Gustave Courbert, gerçekliğin düşsel imgelerle savunulamayacağını düşünmüştür. Bunun yanı sıra, Courbert çalışmalarında görüntüyü yorumlamadan aktarmayı başarmıştır. Courbert'in gerçekliği yansıtmaya düşüncesi; “Sizi temin ederim ki bir ata, bir ağaca veya doğadaki diğer objelere

baktığım gibi insana da aynı gözle bakarım, yaşamın içinde olduğum her yer benim için aynıdır. İnsan da aynı gözle bakar” (Scharf, 1986: 37). Bu sözleri aslında fotoğrafın, gerçek ile olan benzerliğini yapay ve çirkin, estetik algıdan yoksun olarak nitelendirmiştir.

Bu dönemde fotoğrafın teknik açıdan yetersiz olması, gerçekliği aktarmada sorunlar yaşatmıştır. Bu eksiklikten dolayı fotoğraf ile sanatsal çalışmalar yapıp yapılamayacağı gündeme gelmiştir. Işık, kompozisyon, görüntünün netliği konuya uygunluk gibi nedenlerden dolayı, fotoğrafın bir sanat nesnesi olarak görülüp görülmeyeceği fikri sorgulanmaya başlanmıştır (Resim29). Ressamlar fotoğrafları kendilerine göre oynama yaparak kullanmışlardır.

Gustave Courbet'in 1849 yılında yaptığı “Taş Kıranlar” adlı çalışması, güneşin en sıcak saatlerinde çalışan işçilerin, durumlarını anlatmadaki gerçeklik, sanatçının fotoğraftan yararlandığını düşündürmektedir.



Resim 29:Gustave Courbet,”Yıkananlar” 1853 ve yararlandığı fotoğraf

Gustave Courbet'in "Yıkandanlar" adlı çalışmasında, kompozisyonu kurgularken ve figürü çalışırken fotoğraftan yararlanmıştır. Resim sanatında realizm gerçekliğin klasik dönemi olmuştur. Courbet resimdeki bayan figürünü canlı modelden çalışmamıştır. Yararlandığı fotoğraflardaki modellerde figür hareketlerinde değişiklikler yapmıştır. Modellerin duruşunu hareketini kendine göre değiştirerek fotoğrafı yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır. Realizm döneminde gerçekliği yansıtma çabası, gerçek hayattan bir kesit sunması, fotoğrafın yansıtma özelliği ile uyuşmaktadır.

Barbizon ressamlarından Francois Millet, 1857 yılında başak toplayan üç kadını resmederken, an'ı yakalayarak an'lık bir görüntüyü çalışmıştır. Francois Millet fotoğrafın görüntüyü yakalama ve saklama özelliğini başarılı bulmuştur. Courbet gibi resimlerinde direk kullandığı gözlemlenememiştir.



Resim 30: Gustave Courbet, "Günaydın Bay Courbet",1854

Teknik yetersizliklere rağmen Realist düşüncede en büyük gelişme, mekanik yeniden üretim tekniği olan fotoğraf ile olmuştur. Dış dünyanın

olduğu gibi saptanması ya da görüntülenmesi bir ölçüde daha kolay mümkün olmuştur. Realist akımda “toplumsal yaşamdan seçilen ve gerçek dünyadan alınan konular, fotoğraflarla gerçek dünyadaki ilişkiler düzenine uygun biçimde betimlenmekte ve gerçekte var olan bir nesne ya da canlı bir varlık olarak tanınabilmektedir. Nesnel gerçekliği temel alan fotografik gerçekçilik, doğal gelişimi içinde, yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içerisini algılayıp yeniden ortaya koymaktadır” (Önay, 1997: 34).

1850-1870 yılları arasında bir grup İngiliz fotoğrafçı, çoklu baskı sistemiyle resim sanatına benzer eserler ortaya çıkarmışlardır. Aynı kağıdın birden fazla pozlanması, farklı negatiflerden tek görüntü, montaj ile görüntülerin gerçekliğini bozarak fotoğrafları kurgulamışlardır. Günlük hayattan sahneler sunan, fakat gerçekliği yeniden kuran, duygu yüklü imgeler ve ayrıntılı çalışmalar yapılarak, diğer sanatçılara, fotoğrafın sadece teknik bir araç olmadığı, mekanik ilerlemeyle fotoğrafın da estetik kaygı taşıdığı anlaşılmıştır.

Fotoğraf, sanat tarihi boyunca diğer sanat akımlarından ve sanat alanlarından etkilenmiştir. Günümüze kadar toplumdaki olaylara fotoğraf tanıklık etmiş ve belge niteliği taşımıştır. Bu tanıklık ve etkilenme süreci, fotoğrafta farklı akımların ve düşüncelerin oluşmasında etkili olmuştur.

3.3. Empresyonizm ve Fotoğraf İlişkisi

Endüstriyel devrimle gelişen kitle iletişim araçları ve ulaşım araçları 19. yüzyılda devrimsel nitelikteki pek çok yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu değişimden sanatçılar da etkilenmiş, resim sanatında resmin konusunu çeşitlendirmişlerdir. Resim sanatında resmin konusu olan burjuva sınıfı ve mitolojik öğeler, sanayi devrimi ile birlikte değişime uğramıştır. Empresyonizm döneminde açık ve net olarak gözlemlediğimiz değişimler, resimdeki hareketlilik ve üslup değişikliklerini beraberinde getirmiştir. Büyük caddeler, tren garları, büyük görkemli yapılar, kalabalık sokak görüntüleri ve gün değişimleri resmin konusu haline gelmiştir. Resim artık burjuva sınıfının değil orta sınıfında sahip olabileceği bir öğe haline gelmiştir.

Empresyonist ifadede yapılan resimler, ressamın kapalı ortamlardan çıkarak gün ışığının doğa üzerinde yarattığı anlık değişimleri gözlemleyebilecekleri çevrelere yayılmışlardır. Bu dönem Barbizon okulu ressamlarından Theodore Rousseau ve Camille Corot öncülüğünde başlamıştır. Empresyonist ressamlar, ışığın değişen açıyla kırılması sonucunda oluşan renkleri, o dönemde doğada arayarak tuvallerine aktarmışlardır.

Fizikçi Hemholtz ve Chevreul'un optik ve renk araştırmaları empresyonist sanatçılara birer kaynak olmuştur. Hemholtz'un deneyindeki renk tespitleri de şöyledir;

“Bir mavi bir yeşil yüzey yanyana konursa, yeşilin maviye bitiğik kenarı ortaya oranla biraz daha sarı görünür mavinin yeşile bitiğik kenarı ise, yine ortaya göre daha violet görünür; çünkü birincisinde maviye, onun tamamlayıcısı olan sarı katılır; ikincisinde ise, yeşili onun tamamlayıcısı olan pur pur kırmızısı katılır. Görüldüğü gibi burada karşıtlık fenomeni “aynı zamanda” meydana geliyor. Her iki rengin tamamlayıcısı yani karşıt renkleri birbirine etki ederek, normal duyumları bozuyor ve bir renk karışımı meydana geliyor”(Tunalı, 2008: 76-77).

Bu deney ile birlikte empresyonist sanatçılarda gölgeler artık siyah, beyaz ya da kahve tonları ile oluşturulmazken bu renklerin yerini mavi ve yeşilin karşıtları oluşturmuştur.

Monet'in (1877) tuvallerinde yer verdikleri tren resimleri dönemde gerçekte yeniilikleri tuvale yansıtmıştır. Artık ressamlar atölye dışına çıkmış, açık havadaki gözlemlerini tuvale aktarmaya başlamışlardır. Empresyonistlerin kullandığı pastel renkli manzaralarında, buharlı makinaların izlerine rastlanmıştır. Atölye dışına açık havaya çıktıkları zaman, sanatçı sadece doğayı değil, şehirleri, cadde ve sokakları, görkemli mimarileri resmederek, resimlerindeki doğa tasvirini yeniden biçimlendirmişlerdir.



Resim 31:Manet, “İstasyonlar” ,1877

Eduard Manet geleneksel resim anlayışını renk ve kompozisyon olarak terk eden ilk empresyonist sanatçılardandır. Sanatçının büyük tepkiler toplamış olan “Kırda Öğle Yemeği” resmi ile renk izlenimlerini göstermiştir. Manet bu çalışmasında yaptığı renk analizleri, üst üste vurduğu fırça vuruşları, ışığı ve rengi sorgulama biçimi, analizi geleneksel resimden ayrıldığıının göstergesi olarak görülmektedir.



Resim 32: Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863

Fotoğraf ile yarış içerisinde olan Empresyonistler an'ı yakalama düşüncesiyle resim yapmışlardır. Manet'in konuyu aktarma biçimi geleneksel resim anlayışına zıt düşmektedir. Manet'in "Kırda Öğle Yemeği" çalışmasındaki gibi takım elbiseli adamların yanında yer alan çıplak figür, geleneksel resme anlatım biçimi olarak da ters düşmektedir (Resim 32).

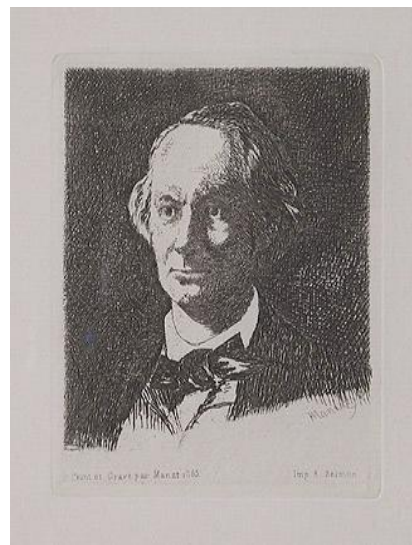
19.yüzyılda burjuvanın karşılaştığı toplumsal ekonomik, sosyolojik ve psikolojik değişimler, bilimsel alandaki gelişmelere de yön vermiştir. Bu değişim, algı biçimlerini de yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte doğa, gerçekçi bir anlayışla anlatılmıştır. Böylece sanatta yeni bir gerçeklik olgusu gelişmeye başlamış, resmin konusunda doğa daha fazla değere sahip olmuştur. Bu eğilimlerle sanat, nesnellığe doğru yol almaya başlamıştır.

Gombrich'e göre iki unsur izlenimci sanatçıların yolunu açmıştır. İlki, Uzakdoğu ile gelişen ticaret ilişkileri, ikincisi ise fotoğrafın bulunması olmuştur. Uzakdoğu ile gelişen ticaretin sonucunda, Japon Sanatçıların yaptığı tahta baskıları tanınmasıdır. Japon tahta baskılarında kompozisyon kurgusunun, akademik kurallara bağlı olmadan iki boyutlu ve sade çizgilerle yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu kuralsızlık empresyonist sanatçıları da etkisi altına almıştır. Diğer ise, doğayı birebir yansıtacak nitelikte olan fotoğrafın bulunması olmuştur. Fotoğraf, fotografik algının gelişmesine yardımcı olmuştur. Resim sanatı için korkulacak bir unsur olarak algılansa da, resim sanatı fotoğraf ile özgürlüğe kavuşmuştur. Öte yandan fotoğrafın kullanım alanları genişledikçe, fotoğrafta bu dönemde özgürleşmeyi başarmıştır.

Empresyonist sanatçıları Japon Baskı Sanatının etkilediği bilinmektedir. Manet çalışmalarında, fotoğrafta yapay ışığın oluşturduğu kontrast değerleri ile, japon baskı sanatının özelliklerini kullanmıştır. Çalışmalarında daha iyi sonuçlar elde etmek için Mary Laurent ve Isabella Hemonnier'in portrelerinden yararlanmışır. Duruş ve ifadeyi birebir kullanmasa da figürden etkilenmiştir. Modelin poz vermesi dışında renk tonlarının keskinliği, fotoğrafta bulunan figürün tual üzerinde sanatçının yorumuyla, orta merkezde aynı duruş ve ifadeyle kullandığı görülmektedir.

1839 yılından bu yana, fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler sonucunda, gerçeği anlatma biçimleri arayışına girilmiştir. 1874 yılına gelindiğinde Paris’te Nadar’ın stüdyosunda bir grup ressam tarafından açılan sergide bir çalışma göze çarpmıştır. Döneme adını veren bu çalışma Monet’e ait olan “Impression-soleil levant” isimli tablodur. (Kanburoğlu, 2007: 391). Bu dönemde yedi tayf rengi kullanarak gün ışığının nesnedeki değişimlerini farklı zaman dilimlerinde, anlam ve ışık etkisinin değiştirdiği gözlemlenmiştir. Sanatçı için yeterli bir zaman dilimi olmadığı ve gün ışığının zamanın akışına göre farklı renkler alması, ressamların çalışma sürelerini de kısıtlamaktadır. Bu nedenle kompozisyonda ki etkiyi tuvale yansıtmak için kısa bir zaman dilimi olduğundan ressam ayrıntılarla değil, görüntünün tuvaldeki bütünü ile ilgilenmiştir.

Fotoğraftan etkilenen ressamlardan olan Edouard Manet, Nadar’ın 1850’li yıllarda yapay ışık kullanarak çektiği fotoğrafı kullanmıştır. 1859 yılında Charles Baudelaire’in portresini yapay ışıkla çekmiştir. Manet, 1865 yılında Baudelaire’nin portre fotoğrafından yararlanarak tekrar resmetmiştir. Bu çalışmada resim sanatı fotoğraftan yararlanmıştır (Resim33-Fot.20).



Fot.20:Nadar,CharlesBaudelaire,1859 Resim33:Manet,CharlesBaudelaireYüzü, 1865



Resim 34:Manet,"Mery Laurent Nü Portresi",1881



Fot.21:Mery Laurent' in fotoğrafi



Resim 35:Manet,"Folies Bergere'nin Barı", 1881



Fot.22: Manet'in yararlandığı Fotoğraf,1882

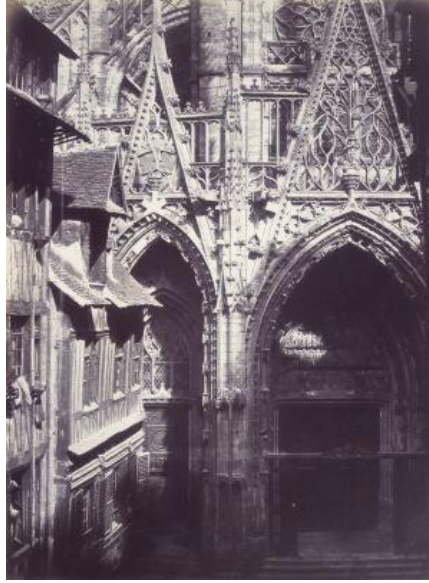
Fotoğraf teknolojisinde en büyük gelişmelerden biri, daguerrotype yerine calotype yöntemiyle kağıt üzerine pozitif baskı yapılabilmesidir. Deguerretype üzerine çekilen resim görüntüleri, belge niteliği taşımalarının yanısıra, resim fotoğraf ilişkisinin önemli

bir başlangıcı sayılabilirler. Resim görüntüleri bu çoğaltımlar ile birlikte daha fazla kitleye ulaşmaya başlamıştır. Fotoğrafın anlık izlenimleri yakalama ve muhafaza etme özelliği, empresyonizmin an'ı yakalama ana fikri ile örtüşmektedir. Empresyonist sanatçılar için fotoğraf makinası hareketi ve anlık izlenimleri kayıt altına alarak ışık, renk ve hareket analizi yapmada çalışmada kullanmışlardır. Özellikle değişen şehir manzaraları ile ilgili görüşlerini de etkilemiştir. 1840 yılında ki fotografik değişimler peyzaj fotoğrafçılığının etkilenmesine neden olmuştur.

“19. yüzyıl ile birlikte fotoğraf, gerçeği yansıtmadaki başarısı özellikle manzara ressamı için önemli birer kaynak haline gelmiş, doğanın anlık görüntülerinin izlenimleri kamera tarafından yakalanmış ve böylece doğal formların gerçek şekilleri açıkça tasvir edilebilmiştir. Courbet, Lautrec, Cezanne gibi büyük ustalarda fotoğraftan yararlanmaktan çekinmediği hatta bu durumun onların işlerini dahi kolaylaştırdığına değindiklerine bilinmektedir. Cezanne kar yağarken resim yapmak için dışarıda üşümekten, Courbet de model masrafından kurtulmuştur denilebilir” (Giderer, 2005: 57).

Empresyonistler, doğadaki ışık değişimlerine ve renk karışımlarına bağlı kalırlar, bu yönüyle de fotoğraf ile ortak özellik göstermektedirler. Fotoğraftaki enstantane süresinin uzun olması, fotoğraflardaki netsizlik ve hareketten kaynaklanan netsizlikler de, izlenimcilerin çalışmalarında rahatlıkla hissedilmektedir. Çünkü empresyonistler detayları resmetmek zorunda hissetmemişlerdir. Onlar için önemli olan nokta ışıktır, lekedir.

“Out of focus” tekniği, (netlik bozulması) empresyonist sanatçıları etkileyen bir başka unsurdur. Bu teknik, görüntüde yer alan nesnenin üzerinden ışık kaynağını, ışık odak noktasından uzaklaştırarak elde edilen görüntüdür. Örneğin; Monet’in Nadar’ın fotoğraf stüdyosunda resmettiği “Rouen Katedral” serisi, Edmund Bacot’ın “Katedraller” adlı fotoğraf serisinden yararlandırıldığını düşündürmektedir(Resim 56).



Fot.23: Edmond Bacot, “Saint- Maclou, Rouen,”, 1852



Resim 36: Claude Monet, “Rouen Katedral Serisi”, 1894

Empresyonist ressamların çalışmalarına bakıldığında, Pissaro, Monet ve Sisley’in manzara resimlerinde, atmosfer ve ufuk çizgisi, fotoğrafın kullanılması ile farklı noktalardan ve farklı açılardan bakılarak yapıldığını göstermektedir. Fotoğraf ile resim sanatına, kompozisyondan uzak daha esnek ve serbest bir bakış açısı gelmiştir.

Göz hizasından oturarak, tek bir kaçış noktasında hazırlanan kompozisyona alternatif çalışmalar yapılmıştır. Görme eyleminin hareket halinde olduğunun farkına varılmış, fotoğraftaki hareketi yakalama özelliği resim sanatına da yansımıştır. Böylelikle mutlak gerçeğin yer aldığı bir kompozisyondan söz etmek zorunda kalınmamıştır. John Berger fotoğrafın, resmin hareket ile etkileşimini şöyle açıklamıştır: “...fotoğraf makinasının bulunması insanın görünüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı” (Berger, 1999: 23).

“İzlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini görülmek için sunmuyorlardı artık. tersine görünenler birbirleri ile sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç hareketli şeylerdi.” (Scharf, 1986: 178).

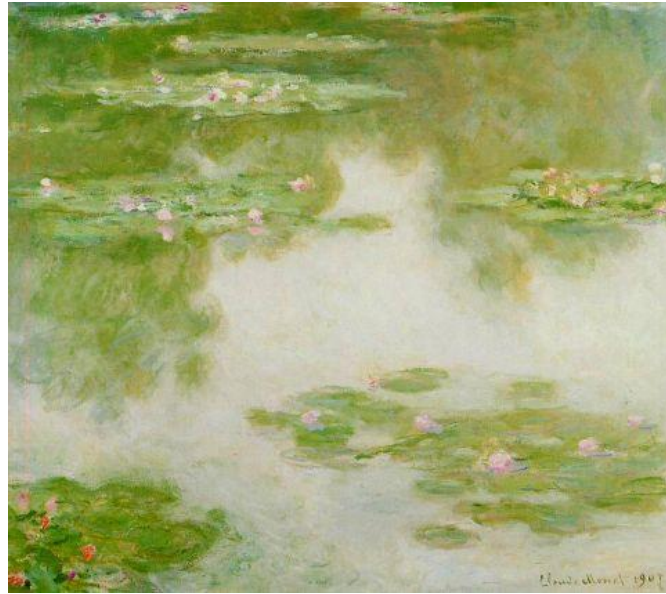
Empresyonizm döneminde bulunan sanatçılardan Degas’ın at resimlerinde, Muybridge’in 1887 yılında “Animal Locomotion” yani hayvan yürüme devinimi fotoğrafında, atın her zaman bir bacağına yerde olduğunu tespit etmiş, Degas’ın bu gerçeği resimlerinde kullanması, resim sanatının fotoğraf ile ilişki içerisinde olduğunun göstergesidir(Resim 37).



Resim 37: Degas, ” At Resimleri”,1885

Fotoğraf sayesinde empresyonist ressamlar akademik kompozisyonlar dışında farklı konuları incelemişlerdir. Fotoğraf ile birlikte farklı görme noktaları keşfederek, bu yeni görme noktalarıyla resmi farklı açılardan resmetmeye çalışmışlardır. Bunun

sonucunda, Japon tahta baskılarındaki gibi derinlik azalarak, iki boyutlu görüntüler elde edilmeye başlanmıştır. Empresyonizm dönemindeki bazı doğa görünümüleri yakın plan alınarak ayrıntılı şekilde çalışılmıştır. Buna en iyi örnek Monet'in "Nilüferler" çalışmasıdır (Resim38).



Resim 38:Monet,"Nilüferler",1895-1926

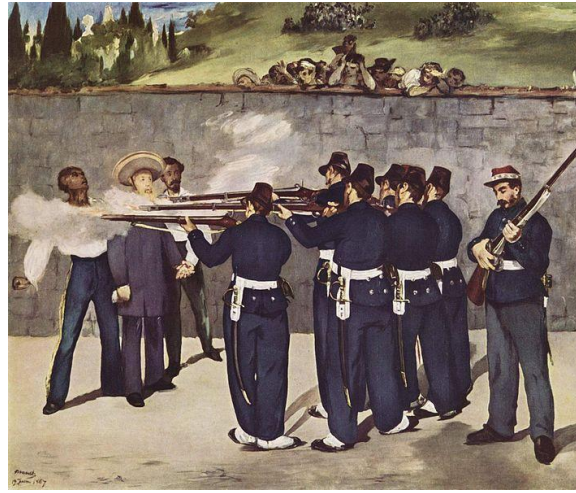
19. yüzyıla gelmeden önce, sanatçının gerçeği yansıttığı savunulmuştur. Fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte sanatçı ve tuval arasına giren fotoğraf makinası, büyük tepkilere neden olmuştur. Görünenin tuval dışında başka bir yüzeye aktarılması ve resim sanatından farklı olarak yeniden üretilmiyor olması, görünenin, yani nesnenin tıpa tıp yansıtılması ile gerçekliğin yeniden üretilmesi sağlanmıştır. Dönemin sonuna doğru fotoğraf ve resim ilişkisine bakıldığında, sanatçının fotoğrafı bir kaynak, fotoğraf makinasını, kullandığı tuvali ve fırçası gibi araç olarak kullanmış olmasıdır. Empresyonizm döneminde fotoğrafın kullanılmasının benimsendiği çalışmalar da gözlemlenmektedir. Bu gelişmelerle birlikte sanat, resim, fotoğraf nedir? sorularına cevap aranmıştır. Bu sorular tartışılırken, empresyonist sanatçılar fotoğrafı bir kaynak olarak kullanmaya devam etmişlerdir. Empresyonist dönemde resim ile fotoğraf sanatı

arasında işbirliği söz konusudur. Degas at resimlerini resmederken, fotoğrafın gerçekliğinden yararlanmış, Cezanne kar yağarken, Courbert model sıkıntısı yaşarken model yerine fotoğraftan yararlanmışlardır.

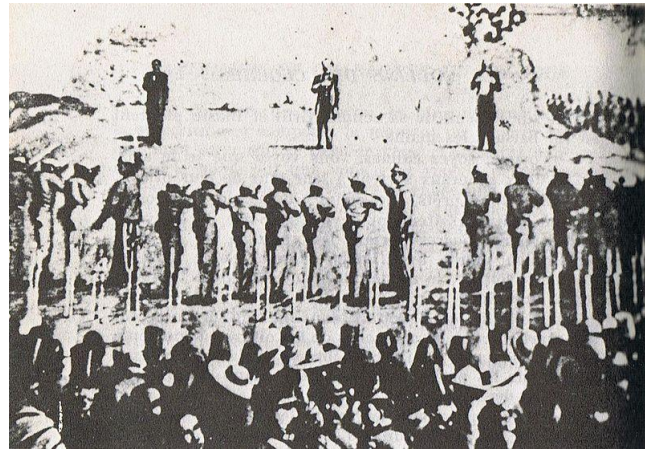
3.4. Fotoğrafı Kaynak Olarak Kullanan Empresyonist Sanatçılar

1860 yılında Nadar, yapay ışıkla Paris sokaklarını, kanalizasyonlarını ve mimari yapıların fotoğraflarını çekerek yeni bir etkiyi yaratmıştır. Bu yenilik, tuval üzerine fotoğraf basma işlemini de kolaylaştırmıştır. Empresyonist sanatçılardan Manet fotoğraftan yararlanmış, fotoğrafı, kompozisyonlarını kurgularken bir araç olarak kullanmıştır.1876 yılında “İmparator Maximillian’ın Kurşuna Dizilişi” hikayesini resmeden Manet, kurşunlu saldırı anını görüntüleyen bir fotoğraftan etkilenerek kompozisyonunu kurgulamıştır. Manet bu fotoğrafları birebir kullanmamış ancak, fotoğraftan yararlandığı kişilerin kimliklerine sadık kalmıştır. Böylece Manet, çalışmasına gerçekçi bir anlam yüklemeyi de başarmıştır (Resim39).

Monet ve Degas gibi empresyonist sanatçılara an’ın hızını yansıtmadaki başarıları asla göz ardı edilmemiştir. Monet’in 1873 yılında “Boulevard des Capucines” adlı çalışmasına başlamadan önce, çekilmiş Paris meydan ve sokak fotoğraflarından yararlanmışdır. Monet’nin fotoğrafı bir kaynak olarak kullanması, sanatçının resmindeki hareket ahengini de göstermiştir. Fotoğraftan çalıştığıının kanıtı olarak sunulabilecek olan Daguerre’nin Daguerretype ile çektiği “Boulevard da Temple Paris” adlı fotoğraf, Monet’in çalışmasına örnek sayılabilecek fotoğraflardandır.



Resim 39: Manet , “İmparator Maximillian’ın Kurşuna Dizilişi”, 1868-1869



Fot.24: Manet, “İmparator Maximillian’ın Kurşuna Dizilişi” yararlandığı fotoğraf



Fot.25: Manet, “İmparator Maximillian’ın Kurşuna Dizilişi” resminde yararlandığı fotoğraf, kurşuna dizilen generaller.



Resim 40:Monet, “Boulevard Des Capucines”,1873-74

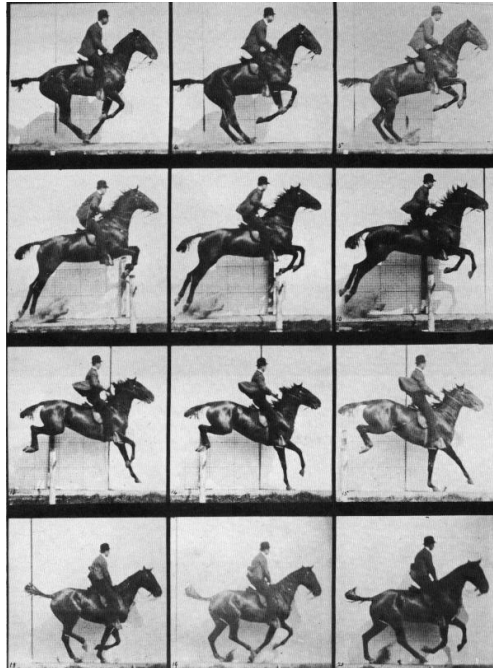
Monet’in bir diğerk fotoğraftan çalıştığını bildiğimiz eseri, “Rouen Katedrali” çalışmasıdır. Bu katedrali Monet, günün değışen saatlerinde, gün doğumu, öğlen ışığı, gün batımı gibi zamanlarda, mimarinin farklı cephelerinden çalışarak resmetmiş, bazen de mimari yapının ayrıntılı bir kesitini alarak tuvaline aktarmıştır (Resim36).Tüm gün dönümlerini içinde barındıran bu katedral resmi, Monet’in fotoğrafı kurgulaması sayesinde, bir mimari yapıtın renkliliğini gözler önüne sergilemesinde yardımcı olmuştur. Monet aynı zamanda model sıkıntısı çektiğı durumlarda resimlerinde, arkadaş ve akrabalarının fotoğraflarını çekerek çalışmalarında bu fotoğraflardan yararlanmıştır.

Degas’ın 1880 yıllarından sonra yaptığı at resimlerindeki gerçeklik etkisi, Muybridge’in “Animal Locomotioné” fotoğraflarının etkisi oldukça büyüktür. 1821 yılında Gericault’ın yaptığı “Epsom At yarışları” resminde atların ayakları yere

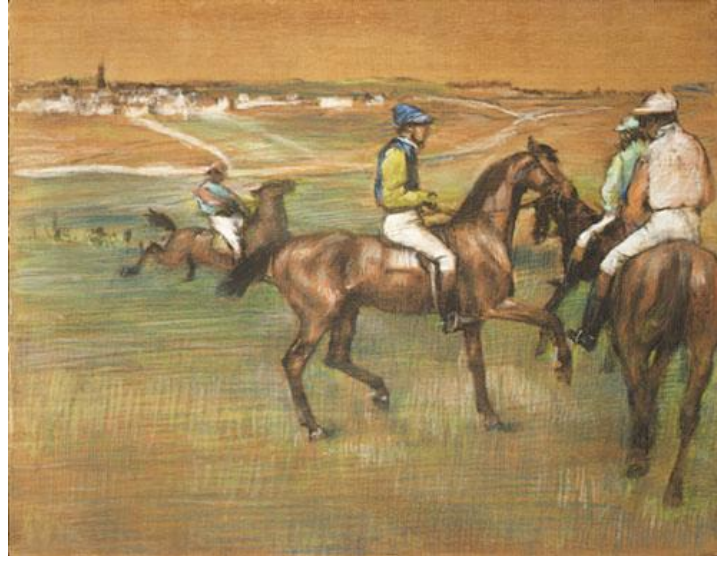
değmemektedir. Ancak Degas 1887 yılında yaptığı “Profilden Jokey” çalışması Gericault’ın 1821’deki yaptığı çalışmadan daha farklıdır.

Degas aynı zamanda, fotoğrafa resim olarak bakmayı başaran empresyonist sanatçılar arasında yer almıştır. Degas 1890’lı yıllarda kendisine bir fotoğraf makinası almış, kendine has geliştirdiği kurgusu ve ışık düzenlemeleri ile birçok fotoğraf çekmiştir. Kurgu ve ışık düzenlemelerinden yararlanarak resimlerinde biçim bozma yollarını denemiştir. Fotoğrafa olan ilgisi, resimlerine yansımış ve çalışmalarındaki etki artmıştır. Dansçıların, balerinlerin ve çıplak kadın figürlerinin fotoğraflarını eserlerinde kullanmaya başlamıştır.

Empresyonist sanatçılar içinde yer almasına rağmen Edgar Degas, çalışmalarında daha çok figüre yer vermiştir. Degas resimlerinde fotoğrafı araç olarak kullanan empresyonist sanatçılar arasındadır. Degas fotoğrafın gerçekliğini ve sabit kalan görüntüyü aktarırken, fırça tuşları ile sağladığı titreşimler, resme hareket kazandırmıştır(Resim 41).



Fot.26: Muybridge “Hayvan Yürüme Evrimi”,1868



Resim 41: Degas, "Yarış Atları", 1885-88

Degas'ın 1895'li yıllarda yaptığı "Balerinler" adlı çalışmasında kendi çektiği fotoğraflardan yararlandığı bilinmektedir. Edgar Degas'ın sanatsal gelişimi, fotoğrafın gelişimi ile paralellik göstermektedir (Resim 42- Fot.25).

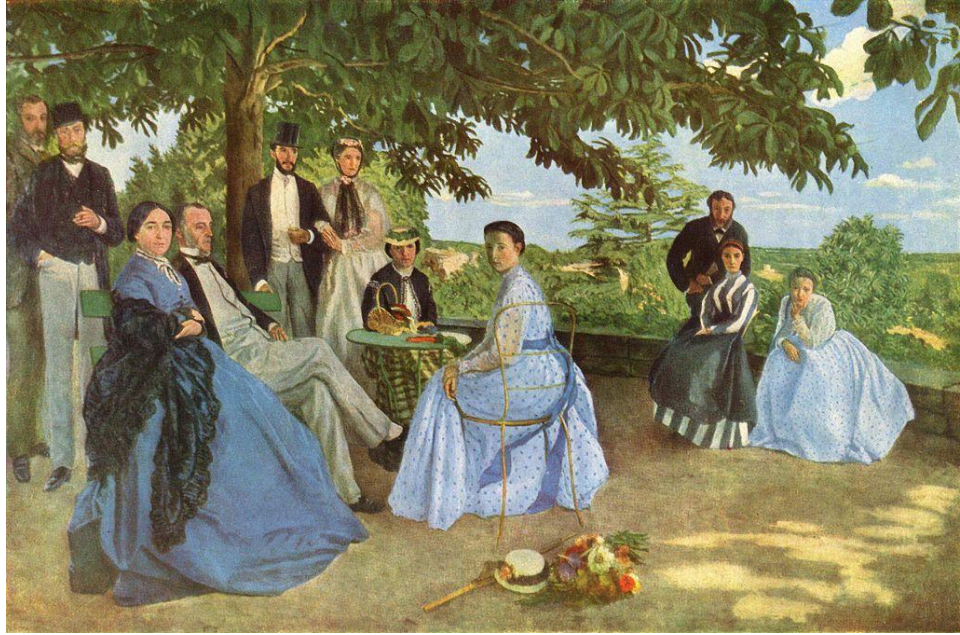


Fot.27: Edgar Degas, "Dansçı", 1878



Resim 42: Edgar Degas, “Balerinler”,1895

Empresyonist sanatçılardan olan Bazille çalışmalarında figüre yer vermek istemiş ancak, doğada rastladığı canlılığı bir türlü figürlerinde elde etmeyi başaramamıştır. Bazille geleneksel modellerin etkisini yaratacak figürler için açık havada akrabalarının ve arkadaşlarının fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. Daha sonra bu fotoğraflardan yararlanarak Bazille 1867 yılında “Bazille Aile Toplantısı” adlı çalışmasını yapmıştır (Resim 43). 1862 yılında yaptığı “Castelnanu Manzarası” aile fotoğraflarından yararlandığı bilinmektedir. Fotoğrafi kullanarak figürlerdeki leke ayrıntıları ve renk canlılığı göze çarpmıştır.



Resim 43: Bazille,“Aile Toplantısı”,1867-68

Modern sanatın öncülerinden olan Cezanne, empresyonist sanatçılardan ayrılmıştır. Resmin dağılan yapısını yeniden sorgulamaya başlamış, ışık, gölge kullanmadan, saf renk tonları ile formu vermeye planlamıştır. Paul Cezanne’in amacı, resimsel anlamda denge ve uyumu yakalamaktır. Bu amaç doğrultusunda insan anatomisini bile bozmuştur. Cezanne için figürlerin anatomik bozuklukları önemli değildir, önemli olan resimde bulunan renk ve formların birbirleri ile olan dengesidir. Cezanne, doğayı ve nesnelere yapısal formlarına göre geometrik ya da asimetric biçimlerle çözümlenmişti (Resim 44).



Resim 44: Paul Cezanne “Kırmızı Yelekli Kız”,1895



Resim 45:Paul Cezanne, “Fontainbleu’da Eriyen Karlar”,1879



Fot.28:Paul Cezanne, “Fontainebleau’da Eriyen Karlar”,1879 ve yararlandığı fotoğraf

Cezanne kimin tarafından çekildiği bilinmeyen bu fotoğraftan yararlanmıştır. Sert doğa şartlarında kısa sürede gözlemlenebilecek bir yeri, olayı, tuvale aktarırken fotoğraftan yararlanmıştır (Resim 45-Fot.28).

Paris’in sanat çevresinden uzakta yaşamış olan dönemin ressamlarından Paul Gauguin ise, kameranın değil, sanatçının hayal gücünün gerekliliğini vurgulamıştır;

“Cennette veya cehennemde fotoğrafın kullanıp kullanamayacağından hiç korkmuyorum. Bugün veya yarın er geç, örgü ören kadınlar ile kitap okuyan adamların resimlerinin yapılmasına bir son verilecektir. Ben nefes alan, hissedilen, seven, ıstırap duyan acı çeken insanların resimlerini yapacağım. Biliyorum eninde sonunda insanlar bunun kutsallığını anlayacaklardır ve kilisede yaptıkları gibi saygıyla şapkalarını çıkaracaklardır”(Scharf,1986: 177).



Resim 46: Paul Gauguin, “Arya”,1892

Empresyonist sanatçılardan olan Vincent Van Gogh, fotoğrafın büyüsünden kaçan sanatçılar arasında olmuştur. Empresyonist sanatçılarla tanıştıktan sonra paletinde daha aydınlık renkler kullanmaya başlamıştır. Van Gogh’un çalışmalarında nesnenin ve doğanın yapısal özellikleri değil, ruhsal bir durumun anlatılma şekline bakmıştır. Van Gogh’un çalışmalarında fırça vuruşlarının tekniği, empresyonist sanatçılardaki ışığın nesnede oluşturduğu renk anlayışına ve tekniğini yansıttığı gözlemlenmektedir.



Resim 47: Vincent Van Gogh, “Patates Yiyen İşçiler”, 1885

Van Gogh'un "Patates Yiyen İşçiler" adlı çalışmasında, gündelik hayattan bir sahneye yer verilmesi fotoğraf ile bağdaştırılsa da, çalışmadaki önemli nokta anlatımdaki renktir ve şunu şöyle dile getirmiştir;

"... Siz renklerin meydana getirdiği uyumunun yansımalarını cesurca abartmalısınız. Bu, gerçeğe uygun çizim ve renkte var olanlarla aynıdır. Eğer aynada ki bir görüntünün gerçek yansıması bütün renk ve detaylarıyla yakalanırsa bu resim olmaz, böyle bir resmin fotoğraftan farkı kalmaz" (Scharf, 1986: 178).

Van Gogh için resim, gerçekçi bir anlatım değil, resmi yapan sanatçının görüntüye uyguladığı yorumdur. En güzel yorumun renk ile sağlanabileceğini vurgulamıştır (Resim47).

Günümüzde sanatın, yaratma ve hayal etmekten uzaklaşarak optik gerçekliğe doğru gittiği düşünülmektedir. Bu düşüncenin giderek önem kazanması, fotoğraf ve resim sanatının aralarında oluşan ilişki, 19. yüzyılın son dönemlerinde oluşan tartışmalarla yeniden hayat bulmuştur. Sanatta hayal gücünü ve yaratıcılığı savunan sanatçılar, doğayı içsel bir yansıma olarak görmüşlerdir. Kamera ile yeniden üretilen dünyayı ruhsuz olarak tanımlamışlardır.

19. yüzyılda Empresyonist sanatçılar fotoğrafın gerçekliğini doğrulamış, bunu araç olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bu çalışmalar modern sanatın örneklerinden olmuş, resim sanatının gelişmesini değiştirmiştir. Işığın gerçekliği, fotoğraf sayesinde empresyonizm döneminde tekrar araştırılmış, farklı tekniklerle yöntemlerle çalışılarak etkisi araştırılmıştır.

SONUÇ

Bilimsel ve teknolojik bir ürün olan fotoğraf makinası ve fotoğraf, teknik kullanımlarının ötesinde aynı zamanda bireysel bir dışa vurum aracıdır. Fotoğraf görüntüsündeki gerçeklik, bulunduğu andan itibaren başta bilim adamları olmak üzere her meslektan insanların dikkatini çekerek, hayatın her alanında denenmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda fotoğrafın teknik gelişimi sürdürülürken estetik boyutu da ortaya çıkmıştır. Hayatın, dünyanın her alanına ait üretilen ve çeşitli yollarla paylaşılan milyonlarca fotoğraf sayesinde, insanların dolayısı ile toplumun gerçeklik, zaman vb. algı boyutlarında dönüşümler yaşanmış ve yaşanmaktadır. Fotoğraf sayesinde toplumsal boyutta ve dünya genelinde ortak görsel bir hafıza oluşmuştur. Fotoğrafın sanatla olan ilk etkileşimi resim sanatıyla olmuştur.

Batı Sanat Tarihinde Resim Sanatı, Rönesans'tan sonra optik araçlar kullanarak gerçekliği doğru yansıtmıştır. Empresyonizm akımında yapılan resimlerde de bu yol izlenmiştir. Optik araçlar kullanan Empresyonist ressamalar, günün değişen saatlerinde ışığın analizlerini yaparak, görüntüyü çalışmalarına yansıtmışlardır. Fotoğrafın gerçeği bire bir kopyalayan bir araç olması özelliğinden hareketle, gerçekliğin resim sanatında fotoğraf kullanılarak aktarımında etkili olabileceği düşünülmüştür. Fotoğrafın bilimsel ve teknolojik gelişmelerden doğrudan etkilenmesi, resim sanatına oranla hızlı bir gelişim göstermesine neden olmuştur.

Önceleri fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda tartışmalar çıkmıştır. Fotoğrafın geçirdiği evrimde, mekanik oluşu üretimdeki el emeğinin sınırlı olması onun sanat olup olmadığını düşündürmüştür. Fotoğraf nesneliliği ve çoğaltılabilir olması ile sanat alanlarını etkilemiştir. Fotoğraf 19. yüzyılda, gerçekliği kısa sürede doğru bir şekilde kaydetmesi ile resim sanatı karşısında gücünü kanıtlayarak kısa zamanda ressamalar açısından tehdit unsuru olarak algılanmıştır. Empresyonist dönemde ressamalar kendi özgün yorumlarına fotoğrafın yol gösterici niteliğini katarak daha gerçekçi ve özgün eserler ortaya çıkarmışlardır.

Fotoğrafın anlaşılabilir olması popüler olmasını sağlamıştır. Resim sanatı için belli bir kültür birikimi gerekirken, fotoğraf daha çok kitleye açık olmuştur. Fotoğrafın

bulunmasıyla birlikte, kendi iç mantığına ve olanaklarına yönelen resim sanatı, izleyicide belli bir kültürü bilgiyi ve estetik anlayışı aramıştır.

19. yüzyılda fotoğraf ve resim ilişkisine genel olarak baktığımızda; fotoğrafın resim sanatına sağladığı olanakların çok fark edilmediği görülmüştür. Fotoğraf bu dönemde resamlara kaynak olarak kullanılan bir araçtır. Fotoğraf, empresyonist dönemde resamlara figür ve portre çalışmalarında, kompozisyon düzenlemede ve figürle eskizlerinde kaynak olma özelliği taşımıştır. Ressamların günışığında ve farklı saatlerde açık havaya çıkararak yaptıkları resimler yerine, fotoğraflarını çekerek atölyelerinde tuvallere aktarma sürecinde, zaman kavramı gerçeklik algısı resim sanatında değişikliğe uğramıştır. Fotoğraf zamanı durdurarak daha sonra resmin, yapıldığı zamanda gerçeklik boyutunda, geçmişin tuvale aktarabilmesini sağlamasıyla, empresyonist sanatçılarda bu an'ı yakalama ritüelini de değiştirmiştir.

Bu araştırmanın sonucunda, başlangıcından itibaren fotoğraf ve resim ilişkisi, resim sanatında yeni akımlar oluşturacak kadar etkin olması, sanata farklı bakış açısı oluşturarak resim sanatında odağı nesneden öznele çevirmiştir, sanatı farklı yöne doğru yönlendirmiştir. Böylece resim sanatı yeni anlatım biçimlerini kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları(Ansiklopedi Sözlük)

- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997). İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Gürsoy, İlhan (1991). Uzambaş, İstanbul: Remzi Kitabevi,
- LİONEL Richard,(1991), çev: Beral Marda ,*Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Sinem
- *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (1978). İstanbul, Görsel Yayınlar.

Kitaplar

- ALGAN Ertuğrul(1999), *Fotoğraf Okuma Görüntü Çözümlemelerine Giriş*, Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti.
- ANKUR, Zeynep (1997). *XIX. Yüzyıl Avrupası Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ANTMEN, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BARNARD, Malcolm (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- BAYHAN, Mehmet(1996). *Yazılarla Fotoğraf*, İstanbul: Ege Yayınları.
- BAZIN, Germain (1980). *Empresyonistler*, Eduard Manet, İstanbul: Baskan Yayınları.
- BELL, Julian (2009), çev: U. Ceren Ünlü- Nurçin İleri- Rana Gürtuna , *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul: NTV Yayınları.
- BERGER, John (1986), çev: Y. Salman-M. Gürsoy *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları.

- BERGER, John (1999), çev. Yurdanur Salman *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BODUR, Feyyaz-TURAN-Ergün, GÖKTAN, M.- Çağatay- ÇETİN, Orhan Cem –KAMBUROĞLU, Özer (2012). *Fotoğraf Tarihi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- CAHİT, Kınay (1993). *Sanat Tarihi*, Ankara: Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- DAULTE, François (1980). *Empresyonistler, Claudio Monet*, İstanbul: Baskan Yayınları,.
- DEMİR, E. Gonca İlbeyi (2009). *Kiç ve Plastik Sanatçılar Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- DERMAN, İhsan (2009). *Fotoğraf ve Gerçeklik*, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- ERİNÇ, M. Sıtkı (2004). *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ERTAN, Güler (2009). *Dünden Bugüne Fotoğraf*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yay.
- FİSCHER, E. (2012), çev. Cevat Çapan, *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Sözcükler yayınevi.
- FLUSSER, Vilem (2009), çev. İhsan Derman, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- GARDNER, Fred S.Mamiya, Christin J. (2005). *Gardner's art through the ages: the western perspective*, Cengage Learning Press.
- GİDERER, Hakkı Engin (2005). *Fotoğraf Resmi Öldürür mü?*, Sınır Deneyimleri, İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
- GİDERER,Hakkı Engin (2003). *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- GOMBRİCH, E.H.(2014) , çev. Erol Erduran/ Ömer Erduran, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖKGÖZ, Aydemir (1977). *Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık Siyah-Beyaz Ve Renkli*, İstanbul: Afa Yayıncılık.

- HAUSER, Arnold (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İNANKUR, Zeynep (1997). *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kanburoğlu, Özer (2004). *A'dan Z'ye Fotoğraf*, İstanbul: Say Yayınları.
- KILIÇ, Levend (2000). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- LYNTON, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- M.W. Marien(1997). *Photography and Its Critics-A Cultural History* , England: Cambridge Un. Press.
- KAGAN, Moissej (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik Ve Sanat*, İstanbul: Altın Kitap Yayınları.
- ŞAHİN, Tahir Erdoğan (1997). *Sanat Tarihi Ders Kitabı*, İstanbul: Vebsan A.Ş.
- TOPÇUOĞLU, Nazif (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZENDEŞ, Engin(2000). *Merhaba Atina Here İstanbul*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- POWELL JONES,Mark (1994), çev. Güler İnal, N. Asgari,U.S.A. *Impressionism*, London: Phaidon Press.
- READ, Herbert (1979). *Sanatın Anlamı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ROBİN, Kevin(1999), çev. Nurçay Türkoğlu, *İmaj*, İstanbul: Ayrıntı yay.
- SALAH, Birsal (2006). *Fransız Resminde İzlenimcilik*, İstanbul: Dünya Yayınevi.
- SCHARF, Aaron (1986). *Art and Photography*, Paperback, London: Pequin Books pub.
- SERULLAZ, Maurice(1991), çev. Devrim Erbil, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, , İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SONTAG, Susan(2008), çev. Osman Akınhay, *Fotoğraf Üzerine*, İstanbul: Agora kitaplığı.
- ŞAHİNER, Rıfat(2008). *Sanatın Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- TOPUÇUOĞLU, Nafiz(1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?* , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- TUNALI, İsmail(2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TURANİ Adnan(1999). *Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- TURANİ, Adnan(2005). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- ÜNAL, Mehmet(1999). *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, İstanbul: Gendaş Kültür Yayıncılık.
- VOLKAN, Dede (2005). *Sınır Deneyimleri*, İstanbul: Akbank Sanat yayınları.
- YAYKIN, Murat(2010),*Teknoloji, Bilim, Sanat, Fotoğraf*, İstanbul: Kalkedon Yay.
- YURDALAN , Özcan (2007). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ZEYNEP, Sayın (2003). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis yayınları.

Makaleler

- KULAKSIZ, A. Halim (1991), “*Fotoğraf Akımları*”, Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi, Yıl 3, Sayı 23 Ekim-Kasım
- ÖNAY A. (1977),“*20.Yüzyıl ve Fotoğraf Sanatı*”, Yeni Fotoğraf ,Yıl 3, Sayı:11,Ağustos,ss.34
- ŞAHİNER, Dilek Bilhan(2007), *19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi*, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 1, ss, 17-33
- TÜFEKÇİ Tuna(2001), *Fotoğrafta Resim Etkileri*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:31, İstanbul, s.49

Basılmamış Kaynaklar (Tezler,Görüşmeler,Bildiriler)

- ALADAR, Şebnem (1994). *Empresyonizm'in Türk Resmine Yansıma Biçimleri ve Yerel Üsluplaşmalar*, yüksek lisans tezi, dan. Prof. Devrim Erbil Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü resim ana sanat dalı, İstanbul.
- ARAL, Nur (2003). *Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri, Önemi ve Postmodern Fotoğrafı*, yüksek lisans tezi, dan.Prof. Ahmet Öner Keskin, Işık

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Moda ve Tekstil Tasarımı Bölüm,
İstanbul.

- ÇETİN, Nehir(2006). *20. Yüzyılda Fotoğraf-Resim İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, dan. Prof. Nedret Sekban, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Ana sanat Dalı, İstanbul.
- ERPULAT ,Engin (2003). *Empresyonizm ve Post-Empresyonizmde Renk*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan, Yard. Doç.Dr. Özlem Belkıs, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- KARAKUŞ, Devrim(2002). *Empresyonist Dönemdeki Işık ve Renk Kullanımının Resimlerdeki Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, dan. Doc. Dr. Hüsnü Koldaş, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul
- ÖZDAL, Işık (1997). *Mimari Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, dan. Doc. Dr. Sımbet R. Atay, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Tv. Anasanat dalı, İzmir
- ÖZDAL, Işık (2002). *Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler*, Yayınlanmamış doktora tezi, dan. Prof. R. Simber Atay, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir.

İnternet Kaynakları

- www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/batisanati.htm.(23.01.2015)
- www.gorselsanatlar.50megs.com/rbilgi/fotoğraf-sanati.htm(11.01.2015)
- Londra /National Gallery "Vermeer and Music The art of Love and Leisure" sergisinden...
<http://www.goodluck.com.tr/TR/1315/yazar-detay/londra-national-gallery-vermeer-and-music-the-art-of-love-and-leisure-sergisinden/>(07.01.2015)

ÖZGEÇMİŞ

Feyza Mihriban HAZNEDAR

Doğum Tarihi: 17.11.1970

Doğum Yeri : Söke

Tel: 0 532 6354525

Mail: feyzamihriban@hotmail.com

Adres: Ataşehir mah. 1671/1 sok.Pelit-2 Sitesi No:631 D:10 Çiğli/İZMİR

Yabancı Dil: İngilizce

Bilgisayar Bilgisi: Microsoft Windows Ofis XP Programları,Adope Photoshop,Corel Draw, Illusrator

Eğitim Durumu:

1991-1995 Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü

2010-2011 Dokuz Eylül Üniversitesi Yabancıdiller Yüksek Okulu İngilizce Hazırlık Eğitimi

İş Deneyimi:

1995 -2015 Milli Eğitim Bakanlığı Resim Öğretmeni

2009- Işıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi –Resim Öğretmeni