

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

**GÖRSEL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL BELLEK
BAĞLAMINDA SAYISAL FOTOĞRAF ESTETİĞİ**

Nilay İŞLEK

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR

İZMİR – 2009

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal Fotoğraf Estetiği” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

---.2009

Nilay İŞLEK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göreFotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nilay İŞLEK'in "Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal Fotoğraf Estetiği" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No : Konu Kodu : Üniv. Kodu :

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı : İŞLEK

Adı : NİLAY

Tezin Türkçe Adı : “Görsel kültür ve Toplumsal Bellek Bağlamında Sayısal
Fotoğraf Estetiği”

Tezin Yabancı Dildeki Adı : “The Visual Culture and The Esthetic of Digital
Photograph in the context of Social Mind”

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans :

Dili : Türkçe

Doktora :

Sayfa Sayısı : 182

Tıpta Uzmanlık :

Referans Sayısı : 57

Sanatta Yeterlilik :

Tez Danışmanının

Unvanı: Yrd. Doç.

Adı: A.Beyhan

Soyadı: ÖZDEMİR

Türkçe Anahtar Kelimeler :

- 1) Sanat
- 2) Kültür
- 3) Dijital
- 4) Fotoğraf
- 5) Bellek

İngilizce Anahtar Kelimeler :

- 1) Art
- 2) Culture
- 3) Digital
- 4) Photography
- 5) Memory

Tarih: .../.../....

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Bu tez, son yıllarda gelişen dijital teknoloji içinde fotoğraf kavramını ve estetiğini, görsel kültür ve toplumsal bellek üzerinden irdelemektedir. Toplumsal bellek oluşturmada önemli bir görsel iletişim aracı olan fotoğraf, görüntünün sayısallaşması ile birlikte gerçeklik (güvenirlilik),estetik ve etik gibi kavramlarla sorgulanmaya başlamıştır. Oysa Fotoğraf toplumsal bellek için anımsamanın gerçekçi tanıklığını yapar. Fotoğraf ile akıp giden zamanı, yitip giden hayatları, adetleri , kısaca insana ve doğaya dair her şeyi kayıt altına alınır. Fotoğrafa bakan birey için fotoğraf eidetic (resimsi) bellek işlevi görür. Güncelliğin, kalıcılığın ve tarihsel olanın görsel envanteri ve tanığı olan fotoğraf bağlamından koparıldığında gerçeği değil, sadece fotoğrafçıyı temsil eder.

Fotoğraf'ın 1839'daki icadından günümüze dek toplumla olan bağlantısı teknolojideki gelişmeler ile paralel bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu zamana kadar önemli evrimler geçirerek gerçekliğin sorgulandığı bir medya haline gelmiştir. Bu durum doğası itibariyle fotoğraf kuramı için de bir paradigma değişimidir. Çünkü yaratılan görsel, onu yaratan kişinin eseri olduğu kadar, onu yaratmak için kullanılan yöntemlerin ve sürecin de sonucudur.

Sayısal fotoğraf, konvansiyonel fotoğraf ve bilişim teknolojisinin buluşmasıyla varolmuştur. Sayısal fotoğrafın estetik ve teknik yönlerinin çoğu konvansiyonel fotoğraftan gelse de, kişinin fotoğrafa yönelik olağan bakış açısı ve yaratıcı güdüsünün yanında kaçınılmaz olarak görüntü yakalamayla ilgili yeni anlayış ve teknikleri de birlikte getirmiştir.

Son yıllarda fotoğrafın sanat alanındaki konumu, teknolojideki ilerleme ve değişime bağlı olarak devamlı bir dönüşüm süreci yaşamaktadır. İletişim çağı olarak adlandırılan yaşadığımız yüzyıl fotoğrafın estetik değerlerini değiştirmiş sanat içerisinde kullanım alanlarını arttırmıştır ve fotoğrafın gündelik hayat içindeki anlamı değişime uğramıştır.

Toplumsal gerçeklere tanıklık eden ve önemli bir kültürel olgu olarak karşımıza çıkan fotoğraf günümüzde dijital üretim teknik olanaklarıyla yeni bir boyut kazanmakta ve teknolojik gelişmeler içinde estetik ve etik kavramları çerçevesinde ki gelişmeler arasında paralellik bulunmamakta, sancılı ve kaotik bir ağdaşlaşma süreci yaşanmaktadır.

ABSTRACT

This thesis explores the concept of photography and esthetics in recent years with the rising in the digital technology through the visual culture and social mind. The photography, which is a significant instrument of visual communication to constitute a social mind, has been questioned in terms of reliability, esthetic, ethics after the digitalization of the image. However photography realizes the realistic witness of the reminiscence for the social mind. The photography registers the elapsed time, the lost lives, the traditions, briefly, all about the mankind and the nature. The photograph functions as an eidetic (picturesque) mind for the viewer. The photograph, which is the eyewitness and the visual inventory of the history, the lastingness, and the actuality, represents the photographer, not the reality itself when it is broken off from its own nature.

Since the invention of the photograph in 1839, the relation between photograph and the society has been evolved in a parallel process; and it has become a media that has been questioned in terms of its reliability, after its all progress till now. This circumstance, as a course of its nature, is a paradigm change for the theory of photography. Because the created image is not only the work of its creator but also the indigenous outcome of the methods and the process to make it.

The digital photograph has evolved from the conventional photography and the contribution of the information technology. Although much of the esthetic and technical aspects of the digital photograph stem from the conventional photography, it has also brought the new insights and technique to the photography in addition to the creative incentive and new perspective to the viewer's perception of the image.

In recent years the status of photography in art has been experiencing a permanent transformation due to the progress and change in technology. The

century we live in, which has been called as the century of the communication, has increased the area of usage of the photograph in art, and besides it has changed the esthetic values of the photograph.

The photograph, which testifies the social facts and is an important cultural phenomenon, nowadays has been gaining new dimensions thanks to the facilities of the digital output. Besides, the photograph faces a painful and chaotic contemporary process with regard to the concepts of the esthetic and the ethics without a solid paralellism in the progress.

ÖNSÖZ

Bugün fotoğraf alanında sayısal teknoloji denince akla ilk gelen, sayısal teknolojinin fotoğrafa etkileri ve fotoğraf değerlerinin değişimidir. Bu tez konusunu seçmemin sebebi kendisinde teknolojinin bir ürünü olan fotoğrafın gelişim evresini, aynı zamanda toplumsal bir bellek ve kültürel tarihin belgelerini oluşturan fotoğrafik vizyonları ve prosesleri inceleyerek, sayısal teknolojinin fotoğraf üzerindeki giderek artan etkisini göstermektir.

Tez araştırmam esnasında, arşivleri incelerken ve kaynak araştırması yaparken gördüm ki sayısal teknoloji, fotoğrafı ve fotoğrafın bellek oluşturmadaki gücünü bir çok yönden etkilemektedir. Fotoğraf günümüzde hızlı bir değişim yaşamaktadır. Bu değişim dönemi fotoğraf tarihi açısından da önem arz etmektedir. Kimyasal fotoğraftan sayısal fotoğrafa geçiş döneminde fotoğraf estetiği sorgulanmakta ve güvenilirliği sayısal teknolojinin de etkisiyle giderek daha da tartışılır bir duruma gelmektedir. Araştırmam sırasında gördüm ki sayısal teknoloji nedeniyle güvenilirlik konusunda kaygı duyan toplum ve insanların sayısı giderek artacaktır.

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım bu çalışmanın oluşmasında bana güvenerek bu konu üzerinde beni cesaretlendirdiği, tüm samimiyetiyle bilgisini paylaştığı ve desteğiyle yanımda olduğu için Bölüm Başkanımız ve danışmanım olan sayın Yard.Doç.Dr. A.Beyhan ÖZDEMİR'e teşekkür ederim.

Estetik vizyon ve sayısal olarak fotoğrafı derinlemesine sorgulamama sebebiyet veren sayın Yard.Doç.Dr. Sadık TUMAY'a , fotoğrafik bilgisi ve açılımlarıyla bana yön vermesinin yanı sıra kaynaklarını da benimle paylaşan sayın Yard.Doç.Dr. Işık ÖZDAL'a, fotoğrafik vizyonu ile sınırlarımı oluşturmama yardımcı olan sayın Yard.Doç.Dr. Gökhan BİRİNCİ'ye teşekkür ederim.

Fotoğraf eğitimim boyunca, kuramsal deneyimlerinden yararlandığım Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER'e ve eski dünyama, yeni bir bakış getirerek gerçekliği sorgulamama olanak tanıyan sayın Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a teşekkür ederim.

Tez sürecim boyunca varlığıyla bana büyük destek olan dostum GÖzde Yenipazarlı Dinler'e , üzerimdeki emeği için ablam Zeynep Uyar'a , vizyonuyla ve enerjisiyle daima yanımda olan Mehmet Çeliksın'a, samimi ve titiz yaklaşımı için arkadaşım Yusuf Bulut'a, fikirlerini benimle paylaşan Özlem Şimşek'e, yaşamım ve eğitimim boyunca bana maddi, manevi destek olan anneme, kardeşime ve bana karşı olan sonsuz sabrı için yol arkadaşım, sevgili eşim Korkmaz Çakar'a sonsuz teşekkür ederim.

Nilay İşlek
2009 - İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	I
TUTANAK	II
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ	VIII
İÇİNDEKİLER	X
FOTOĞRAF LİSTESİ	XIV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL BELLEK

1.1 GÖRSEL KÜLTÜR

1.1.1. Yazılı Kültürden Görsel Kültüre 3

1.1.2. Görsel Kültürün Oluşumunda Bir Dönüm Noktası: Fotoğraf 5

1.2. TOPLUMSAL BELLEK

1.2.1. Bireysel Bellek ve Toplumsal Belleğin Oluşumu..... 14

1.2.2. Kültürel Bellek 22

1.2.3. Toplumsal Bellek ve Fotoğraf 30

1.2.3.1. Toplumsal Belleğin Taşıyıcısı Belgesel Fotoğraf 33

İKİNCİ BÖLÜM

ANALOG KURGULAR

2.1. ANALOG FOTOĞRAFTA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

2.1.1. 19. Yüzyılda Analog Fotoğraf ve Deneysel Yöntemler 41

2.1.1.1. William Henry Fox Talbot ve Deneysel Çalışmalar..... 46

2.1.1.2. Sembolik Bir Dışavurum Olarak Fotomontaj 53

2.1.1.2.1. Oscar Gustave Rejlander 55

2.1.1.2.2. Henry Peach Robinson 59

2.1.2. 20. Yüzyılda Analog Fotoğraf ve Deneysel Yöntemler 62

2.1.2.1. Dadaist Yaklaşımla Fotoğrafta Dil Oluşturma 63

2.1.2.2. Sürrealist Yaklaşımla Fotoğrafta Dil Oluşturma 71

2.2. FOTOĞRAFTA ANLAMIN İNŞASI

2.2.1. Fotoğrafta Anlam Bulmak.....	80
2.2.1.1. Alfred Stieglitz	81
2.2.1.2. Henri Cartier Bresson	84
2.2.2. Fotoğrafta Anlam Kurmak.....	87
2.2.2.1. Jerry Uelsmann	90
2.2.2.2. Cindy Sherman.....	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAYISAL ÜRETİM ÇAĞINDA FOTOĞRAF

3.1. SAYISAL FOTOĞRAF

3.1.1 Sayısallaşma Sürecinde Fotoğraf	99
3.1.2 Sayısal Görüntü İşleme Programları	108

3.2. SAYISAL FOTOĞRAF ESTETİĞİ

3.2.1. Manipülatif Kurgular	115
3.2.2. Buradalık ve Şimdiliğin Yitimi	124
3.2.3. Fotoğrafik İmgenin Yeniden Sunumunda Gerçeklik Algısı.....	131
3.2.4 Sayısal Fotoğraf ve Estetik	135

SONUÇ	143
-------------	-----

EK 1 : ORHAN CEM ÇETİN İLE RÖPORTAJ.....	146
EK 2 : ALİ ALIŞIR İLE RÖPORTAJ.....	153
KAYNAKÇA	156
ÖZGEÇMİŞ	162

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Hippolyte Bayard, Self Portrait as a Drowned Man, 1840	s.10
Fotoğraf 2. Niepce , "Hazır Masa" 1824	s.11
Fotoğraf 3. Niepce, "Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi", 1926	s.12
Fotoğraf 4. Jacob Riis, "Bandit's Roost," 1890	s.37
Fotoğraf 5. Lewis Hine, "An early type of playground for tenement children." 1910	s.37
Fotoğraf 6. Paul Strand, 'Wall Street', 1915	s.38
Fotoğraf 7. Dorothea Lange, Migrant Mother, 1933	s.39
Fotoğraf 8. Dorothea Lange, Person County, North Carolina, 1939	s.40
Fotoğraf 9. Paul Strand, The Family: Luzzara, Italy , 1953	s.43
Fotoğraf 10. Edward Weston, Ramiel, 1930	s.44
Fotoğraf 11. William Henry Fox Talbot 1800-1877	s.46
Fotoğraf 12. Talbot'un Bitkilerden elde ettiği bir negatif Görüntü	s.48
Fotoğraf 13. F.Talbot, Kafesli Pencere Negatif görüntü. 1835	s.50
Fotoğraf 14. Daguerreotype	s.50
Fotoğraf 15. Daguerreotype	s.51
Fotoğraf 16. Talbot, Açık Kapı, "Open Door" Kalotip negatif, 1843	s.51
Fotoğraf 17. Talbot, Doğanın Kalem kitabından , 1843	s.52
Fotoğraf 18. Oscar Rejlander, Hayatın İki Yüzü , 1858	s.56
Fotoğraf 19. Henry Peach Robinson, 1858, "Fading Away"	s.60
Fotoğraf 20. Henry Peach Robinson , Dawn and Sunset , 1885	s.61
Fotoğraf 21. Henry Peach Robinson, Carolling, 1890	s.61

Fotoğraf 22. Hannah Hoch, Da Dandy, 1919	s.66
Fotoğraf 23. Raoul Hausmann ,Tatlin At Home 1920	s.67
Fotoğraf 24. Man Ray (American, 1890-1976), Rayograph	s.67
Fotoğraf 25. Kurt Schwitters ,Logically Consistent Poetry,1924	s.68
Fotoğraf 26. John Heartfield, The Spirit of Geneva ,1932	s.69
Fotoğraf 27. David Hockney, Place Furstenberg, Paris,1985	s.70
Fotoğraf 28. Man Ray, Rayography "Champs délicieux" n°06,1922	s.74
Fotoğraf 29. Man Ray, Rayography visage with the Eiffel Tower, 1930	s.75
Fotoğraf 30. Man Ray, Solarization, Tanya Ramm, 1930	s.75
Fotoğraf 31. Man Ray, Solarization,Egg and Shellfish, 1931	s.76
Fotoğraf 32. Laszlo Moholy-Nagy, Photogram with Eiffel Tower,1925	s.77
Fotoğraf 33. Moholy-Nagy, Mein Name ist Hase- ich weiss von nichts,1927	s.77
Fotoğraf 34. Bill Brandt, Nude, 1953	s.78
Fotoğraf 35. Bill Brandt, Nude, Baie des Anges, 1959	s.79
Fotoğraf 36. Alfred Stieglitz ,The Terminal, 1892	s.83
Fotoğraf 37. Alfred Stieglitz, Snapshot, Paris,1911	s.83
Fotoğraf 38. Alfred Stieglitz ,“Equivalent”, 1930	s.84
Fotoğraf 39. Henri Cartier Bresson, Derrière la gare Saint-Lazare Paris, 1932	s.85
Fotoğraf 40. Henri Cartier Bresson, View from the Towers of Notre Dame,1955	s.86
Fotoğraf 41. Jerry Uelsmann, Untitled 1975	s.92
Fotoğraf 42. Jerry Uelsmann "Home is a Memory", 2006	s.93

Fotoğraf 43. Jerry Uelsmann, Contrary To Resaon,	s.93
Fotoğraf 44. Cindy Sherman, Untitled #255, 1992	s.96
Fotoğraf 45. Cindy Sherman,Untitled (#473),2008	s.97
Fotoğraf 46. Cindy Sherman, Untitled (#472),2008	s.97
Fotoğraf 47. CCD Sensör (algılayıcı)	s.105
Fotoğraf 48. Analog - Dijital Fotoğraf Makinesi	s.106
Fotoğraf 49. Sayısal, Crop Factor	s.107
Fotoğraf 50. İlk PC, 1981	s.109
Fotoğraf 51. İlk Macintosh, 1983	s.109
Fotoğraf 52. Adobe Photoshop Programı	s.110
Fotoğraf 53. GIMP Programı	s.113
Fotoğraf 54. Corel Photo Paint Programı	s.113
Fotoğraf 55. Studio Line Photo Basic Programı	s.114
Fotoğraf 56. Photoscape Programı	s.114
Fotoğraf 57. Leonarda da Vinci, Mona Lisa, 1503-6	s.119
Fotoğraf 58. Marcel Duchamp, Mona Lisa,1919	s.119
Fotoğraf 59. Anonim, Mona Lisa, 2009	s.119
Fotoğraf 60. Kenneth Josephson, “Tebrik Kartı”,1965	s.125
Fotoğraf 61. Ali Alışır, Cronus, 2007	s.128
Fotoğraf 62. Ali Alışır, Dönüşüm,2007	s.129
Fotoğraf 62. Ali Alışır, Virtual Bodies,2009	s.129
Fotoğraf 63. Kenneth Josephson. “NewYork State”, 1970	s.137
Fotoğraf 64. Sherrie Levine, After Edward Weston, 1981	s.139
Fotoğraf 65. Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981	s.139

Fotoğraf 66. Cindy Sherman, Untitled (Film Still #12),1978	s.140
Fotoğraf 67. Barbara Kruger , "Hate like us",1996	s.141
Fotoğraf 68. Pedro Meyer, Meleğin Günaha Daveti,1991	s.141

RESİM LİSTESİ

Resim1. Camera Lucida nın optik yapısı	s.47
Resim 2. Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509	s.57
Resim 3. Cover of Littérature, vol. 2 no. 13, Paris 1920	s.63
Resim 4. Le Coeur à barbe, 1923	s.64

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında fotoğrafın keşfinden bu güne kadar ki gelişimine ve toplumsal bellek bağlamındaki etkilerine değinilmiştir. İcat edildiği yıllar göz önüne alındığında fotoğraf bugün, çok farklı boyutlara ulaşmıştır. 19. yüzyılın birinci yarısında fotoğrafın tarihsel süreci başlamış ve kimlik kazanma edinimi uzun zaman devam etmiştir.

Görüntünün bir yüzey üzerine aktarıldığı yıllar ve sonrasında fotoğraf gerçeği yansıtmaya, kanıt olma, belgeleme gibi ifadelerle güvenilirlik kazanarak gerçekliğin temsili olmuştur. Fakat modernist dönemlerde, sanatsal kaygılarla farklı arayışlara girmiş olan sanatçılar tarafından, çeşitli proseslere tabi tutulmuş olan fotoğraf sanatsal üretimlerde kendine çeşitli yerler edinmiştir.

Bu çalışmada fotoğraf klasik karanlık oda tekniklerinin kullanıldığı sayısal öncesi konvansiyonel fotoğraf dönemi ve bilişim teknolojisi ile sayısal veri tabanlarının kullandığı sayısal fotoğraf dönemi bağlamında ele alınarak üç bölümde incelenmiştir.

I. Bölüm içerisinde fotoğraf ve bellek ilişkisi incelenmiş ve fotoğrafın icadıyla beraber belleğin uğradığı değişimler üzerinde durulmuştur. Bununla beraber, sözlü ve yazılı kültürde bellek kavramı ile, görsel kültürde bellek ve fotoğraf kavramları irdelenmiştir. Fotoğrafın toplumsal bellek içerisinde sözlü ve yazılı kültüre göre bellek oluşturmada ki etkileri araştırılmıştır. Fotoğrafın tarihsel evrimi boyunca görsel kültür üzerindeki etkileri incelenmiş ve belgesel fotoğrafın bellek oluşturmadaki önemi üzerinde durulmuştur.

II. Bölüm içerisinde, konvansiyonel fotoğrafın tarihsel evrimi içerisindeki deneysel prosesler ele alınarak, bu süreç içerisinde fotoğrafın geçirdiği değişimlere değinilmiştir. 19. ve 20. yüzyılda analog fotoğrafta deneysel arayışlar ve fotoğrafa müdahale yöntemleri bağlamında fotoğrafın gerçekliğe bağlı kalmayı aşması üzerine durulmuştur. Fotoğrafik üretimlerde her türden fotoğraf yöntemi denenmiş, biçimsel

bozulma, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın bu teknik değişim ve gelişimi sonucunda, düşünsel yönden sanatçıları etkilemesi bağlamında, Henry Peach Robinson, Oscar Gustave Rejlander, Alfred Stieglitz, Jerry Uelsmann, Cindy Sherman, Henri Cartier Bresson gibi isimlerin fotoğrafik çalışmaları incelenmiştir.

III. Bölümde içerisinde, sayısal üretim çağında fotoğraf ele alınarak, teknolojinin bir getirisi olan sayısallaşma sürecinde fotoğraf ve yeni üretim araçları, sayısal makineler, sayısal görüntü işleme programları incelenerek görüntü üretiminin değişiklikleri ele alınmış ve fotoğraf kavramı gerçeklik ve estetik bağlamında irdelenmiştir.

Fotoğraf, bilim ve teknolojinin sürekli gelişmesi ile her geçen gün giderek değişime uğramıştır. Kimyasal fotoğrafçılıktan, sayısal fotoğrafçılığa doğru yapılan bu değişim etik, estetik gibi tartışmaları beraberinde getirmiştir. Teknolojinin fotoğrafa müdahalesi sonucunda düşünsel anlamda da farklı fikirler ve tartışmalar ortaya çıkmıştır. Fotoğraf 19 yy. da ilk değişimlerini yaşarken bile gerçeklik bağlamında sorgulanırken, günümüz de ise sayısal ortamda her türlü müdahaleye açık hale gelmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL BELLEK

1.1 GÖRSEL KÜLTÜR

1.1.1. Yazılı Kültürden Görsel Kültüre

Toplumlar içindeki yer aldıkları sosyolojik aşamaya göre belli bir kültürel düzene sahiptirler. Bu düzen, onların konuşmalarını, ilişkilerini, kimliklerini her tür kültürel üretimlerini derinden etkiler. En temel kültürel dinamik olan sözel kültür yazının ortaya çıkması ile yerini yazılı kültüre bırakmıştır.

Yaşadığımız yüzyılda teknolojinin hızla ilerlemesi ve kitle iletişim araçlarının gelişimiyle dünya yoğun bir şekilde görsellerin kuşatması altında kalmıştır. Günümüzde toplum yaşamının, söz ve yazıdan çok görüntüye dayalı olması görselliği fazlasıyla öne çıkarmış ve toplumsal iletişimde işitmeye ve görmeye dayalı olan görsel kültür hızla yazılı kültürün önüne geçmiştir.

İlkçağlarda, insanlığın ilk dönemlerinde, okuma-yazmanın yetkin olmadığı yani insanlığın yalın bir yaşam sürdüğü dönemlerde imgeler hep insan eliyle üretilmiştir. İnsanların resmettikleri imgeler insanların yazıdan önce oluşturduğu ve herhangi bir gereksinim sonucu ortaya çıkmış imgelerdir, yeniden sunumdur ve bir öykü anlatmaktadır. Bu nedendir ki insanoğlu görsel imgelerle kendini dışa vurmuştur. Kayalara, mağaralara çizilen imgelere dair birçok hipotez öne sürülse de resmedilen bu imgeler önce bellekte oluşturulmuş ve insanoğlunun duygu ve fikirlerini yani mesajlarını aktarmak amacıyla çizilmiştir. Örnek olarak ilkel insan duvara çizdiği hayvan resmi ile avı olan gerçek hayvan arasında tinsel bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bu noktada resmi çizen de, avcı da, aynı kişidir ve avını bu sayede kolaylıkla yakalayabilmektedir.

İmgenin bu aslına olan benzerliği ve gücü her dönemde farklı gelişme göstermiştir. John Berger bu resimlere “gerçek gibiliğe yakınlık” adını vermiştir. Zamanla gelişen insan bilinci gerçek ve gibi yi birbirinden ayırmayı becermiştir. Geçmişe baktığımızda eskiden beri görsel imgelerle karşılaşılmaktadır. Zamanla bu görsel imgelerin kazındığı çizildiği yerler dönemlerin özelliklerine göre değişim göstermiştir. Deriler, balmumu tabletler, tahta, taş ve kâğıt üzerine çizilmiş imgeler buna örnektir.

Amaç ne olursa olsun çizilen bu resimler bir gereksinim sebebiyle yazı kültüründen önce oluşturulmuş imgelerdir. Bu bağlamda kendini görsel imgelerle ifade etme geleneği insanoğlu için her zaman olağan bir durumdur.

Görsel kültürü, “resimsel dönemeç” olarak adlandıran Thomas Mitchell, bu kavramı kültürün yazılı kültür dönemecinden, imgeler aracılığıyla görsel kültüre dönüşü olarak tanımlamaktadır. Görsel olanın en geniş tanımı görülebilen her şeydir. Görsel metinlerin de okunması gerekmektedir. Görme işlemi gözde değil beyinde oluşmaktadır ve belli bir zihinsel faaliyeti gerektirmektedir. Objenin yansıyan ışık ışınları göz merceğinden geçerek retinada bir görüntü oluşturur ve bu görüntü, elektromanyetik sinir uçlarıyla beyne ulaşır. İnsanların gördüklerine duyduklarından daha çok inandıkları bilinmektedir. Görüntülü mesajlar, okumaya nazaran fazla bir zahmet gerektirmediği için zihinde daha kolay çözümlenmektedir. İmgeler ayrıca, izleyicinin algılama boyutunda ilgisini ve dikkatini daima canlı tutmaktadır. Dil gibi her araç da düşünceye, ifadeye ve duyarlılığa yeni bir söylem tarzının ortaya çıkmasını sağlar.

Görsel kültür ev ve sokak mobilyaları, trafik işaretleri, moda, tekstil, çömlekçilik, seramik, arabalar, mimari tasarımlar, reklâm, kişisel, kamusal veya popüler imgeler, film, televizyon, bilgisayar ortamları ve oyunlar, İnternet sayfaları, gazete ve dergi tasarımı, matbaacılık gibi çok geniş yelpazedeki ürünleri içine almaktadır. Bugün görsel kültürün en önemli taşıyıcısı konumunda olan imgeler tüm sınırları aşmakta, hemen herkes tarafından kolayca anlaşılmaktadır.

Görsellik kavramının öneminin farkına varılması 21. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Çerkes Karadağ, görsel kültürü şu şekilde tanımlamaktadır; “*Görme*

kültürü, 21. yy'da ortaya çıkan çok boyutlu enformasyonun doğal bir sonucu olarak, büyük yaygınlık kazanan bilginin ve görüntü araçlarının yarattığı yeni bir kültür biçimidir. Bu yeni kültür, temel olarak görmeye, gösterilenlere ve görünenlere dayandırdığımız bir kültürdür. Günümüz toplumları bize gösterilenler ile nesnel gerçek arasındaki bir yerde sıkışıp durmuştur. İnsanların akıntıya kapılmamaları için bilgilenmeleri ya da bilgilendirilmeleri zorunlu görünmektedir. Görüntü kültürü, bu bakımdan hayatıyeti ve gerekliliği tartışılmayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır”¹

Görsel kültürü postmodern kültür olarak kabul eden Mirzoeff ise bütün bir görsel kültürü “teknolojik otonomluğun sonucu olarak ortaya çıkmış ‘yeni’ bir oluşum olarak”² tanımlamıştır. Görsel kültürün teknolojinin otonomluğu dolayısıyla anlaşılma çabası ise açıkça, kültürel alanın yepyeni bir oluşum olarak, tarihsel bir süreksizlik içinde nesne edinilmek istenmesinin sonucudur. Bu noktada, kültürel alanın görselliğini ya da imgeyi teknolojinin otonomluğu içinde çözümleyen görüşler içerisinden belgeleme işleviyle öne çıkan fotoğraf üzerinde yoğunlaşmak gerekmektedir.

1.1.2. Görsel Kültürün Oluşumunda Bir Dönüm Noktası: Fotoğraf

Bireyler dış dünyaya ilişkin bilgilerinin büyük bir bölümünü görme duyusu ile sağlamaktadır. Görme duyusu bireyin tüm duyu sistemi içinde gerek zenginlik ve gerekse etkinlik açısından ayrıcalıklı bir yer ve öneme sahiptir. “*Görsel algılar, bireyin davranışlarında diğer duyu organlarına oranla daha büyük bir etkiye sahiptir. Biyolojik olarak görme olgusu, dış etken ışık olmadan gerçekleşemez. Bu süreçte, ışığın fiziksel uyarıları, gözün optik yapısı aracılığı ile göz içinde bulunan sinirlerin uyarılmaları sonucu beyine iletilir. Görme olayının biyolojik süreç olarak tamamlanmasından sonra, görme sürecinin psikolojik yönü işlemeye başlar. Algılanan nesne ya da olay duyu sistemini harekete geçirir. Bu süreçte, biyolojik ve psikolojik etkiler birbirini etkileyerek ve tamamlayarak bütünlerler.*”³

¹ Karadağ, Çerkes, “**Fotoğrafın Derin Anlamı**”, Doruk Yayınları, 2004, 13 s.

² Mirzoeff, Nicolas, **Visual Culture Reader**, Routledge, London and New York, 1988,45 s.

³ Teker, Ulufer, **Grafik Tasarım ve Reklam**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 13 s.

Kültürel bir biçim olarak imge, birikimsel bir özelliğe sahiptir, bu sebeple resmetme geleneği içerisinde yeni teknikler ortaya çıktıkça, kültürel alanda var olmuşlardır. Yeni bir imge üretme biçimi olan Fotoğraf, imgenin kültürel işlevinde ve resmetme geleneğinde bir kırılma noktasıdır.

Fotoğraf dilini ve gereğini, an (deklanşöre basma anı), ışık, çerçeveleme, kompozisyon, görüntünün niteliği, karanlık oda müdahaleleri, efektler, poz, objenin seçimi gibi etkenlerin oluşturduğu söylenebilir. Bu dil kaynağını içinde bulunduğu kültürden alabilir, ancak görsellik özelliği dolayısıyla evrenseldir. Ancak görselliğin giderek evrenselleşmesi, fotoğraf dilinin kolaylıkla çözülebilmesini de sağlamıştır. Bir imge bombardımanı altında olan insanlar için bu dilin çözülmesinin öğrenilmesi çok uzun zaman almaz.

*“Fotoğraf dilinin öğrenilmesi, fotoğrafın anlamını çözmekte etkilidir. Bu dili okumasını öğrenenler daha kolaylıkla fotoğrafın anlamlarını ve yan anlamlarını çözebilmektedir. Fotoğraf kendi içinde bir takım çelişkileri taşır. Görüntü gerçek değildir, ancak gerçeği (benzeri) kadar mükemmeldir.”*⁴

Yazının oluşturduğu sözcükler, fotoğraf yazısında bileşke terimiyle belirtilir. Fotoğraf bileşkeleri üç guruba ayrılır. Canlı bileşkeleri oluşturan insan ve hayvanlar; durağan olmayan bileşkeler olarak algılanan kimi olgular ve doğal öğeler; son olarak da durağan bileşkeler olan dağlar, evler ve diğer tüm nesnelere.

*“Bir fotoğraf canlı bir bileşke içeriyorsa, görüntü düzeyinde yeri neresi olursa olsun, tüm diğer bileşkelere baskın çıkar. Değişen tek şey, kişilerde uyandırdığı heyecanın etkisidir. Olgu, bütünüyle ruhsal bir özellik taşır böylece. Bu çerçevede, durağan olamayan bileşkeler, boyutları ne olursa olsun, durağan bileşkelere göre daha baskındırlar.”*⁵

⁴ Kanburoğlu, Özer, **Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı**, Gazeteciler Cemiyeti Yayını, 2003, Ankara, 34 s.

⁵ Gezgin, Suat, **Basında Fotoğrafçılık**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2002, 116 s.

Görsel sanatların kendi dilinde dil bilgisi ve söz dizimine karşı gelen kavram kompozisyonudur ve açık bir iletişimi sağlayabilmenin bir aracı olarak, görsel bir çalışmada kullanılan unsurların kontrollü şekilde düzenlenmesi olarak tanımlanır. Fotoğraftaki kompozisyonun prensiplerinin anlaşılması vasıtasıyla, her fotoğrafçı fotoğrafı bir iletişim aracı olarak kullanma yeteneğini geliştirebilir ve böylece farklı şekillerdeki fotoğraf sunumlarını keyifli ve yararlı deneyimler haline dönüştürebilir.

*“Bir fotoğrafın kompozisyonu çerçeve içerisindeki nesnelere göreli boyutunu doğrudan etkiler. Daha da önemlisi bu boyutsal ilişki izleyicinin duygusal tepkilerini de güçlü bir biçimde etkileyebilir. Fotoğrafta kompozisyon hem ışığı tanımayı, hem de çarpıcı bir görsel etki yaratabilmek için doğrudan ya da dolaylı olarak bir görüntüde yer alan ışığı değiştirebilme becerisinin geliştirmeyi içerir.”*⁶

Fotoğrafın çekiciliğinin nedeni, yaşama çok yakın olmasındandır. Fotoğrafçı önce fotoğrafın gerçek olanla ilgili olduğunu öğrenmiştir. Fotoğrafın geçmişten devraldığı sanatsal bir geleneği olmadığı için günlük yaşamı, insanları oldukları gibi görüntülemekle işe başlamıştır.

Fotoğrafın en önemli etkilerinden biri de görsel kütüphane oluşturabilmesidir. İnsanların göremediği sanat eserleri, mimari yapılar ya da tarihçilerin araştırmalarında gerekli olan görseller, arkeologların kazılarında çıkardıkları antik kalıntılar gibi birçok şey fotoğraf ya da kamera aracılığı ile belgelenip saklanabilir. Yazının yanında en önemli arşiv oluşturma aracı fotoğraftır. Bununla birlikte fotoğraf sayesinde farkına varamayacağımız ya da bildiğimiz ve kitaplarda sayfalarca anlatılan pek çok kültürel ayrıntıyı da görebiliriz. Hem de fotoğrafçının müdahalesi olmadan.

Peter Burke bu durumu 1865'te çekilen bir fotoğraf üzerinden şu şekilde anlatmaktadır; *“...fotoğrafçı Augusto Stahl'ın 1865'lerde çekmiş olduğu bir Rio de Janeiro sokak manzarası, dükkanın içinde ve dışında duran bir grup insanı*

⁶ Grill, Tom, Mark Scanlon, **Fotoğrafta Kompozisyon**, Çev: Nedim Sipahi, Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2003, İstanbul, 8-13 s.

görüntülemektedir. Dükkan fotoğrafın sol ucunda resmin sadece küçük bir bölümünü işgal ettiğinden, fotoğrafçının oradaki insanlara nasıl duracakları ve ne giyeceklerini söylemiş olması(daha önce gördüğümüz üzere 19. Yüzyılın toplumsal fotoğraflarında durum buydu) pek olası değil. Bu yüzden, grupta yer alan adamlardan birinin şapka takmakla birlikte ayakkabı giymemiş olması, belli bir zaman ve mekanda onun ait olduğu sosyal sınıfın giyim alışkanlıklarının kanıtı olarak görülebilir. Bugün bu alışkanlıklar, şapka takmanın yapaylık, ayakkabı giymenin ise ihtiyaç olduğunu düşünen bir Avrupalı' ya biraz tuhaf görünebilir. Ancak 19. Yüzyıl Brezilya'sında, iklim ve toplumsal koşullar nedeniyle durum bunun tam tersiydi. Hasır şapka ucuz, oysa deri ayakkabı satın alan, fakat onları giymemeyi tercih eden Afrika kökenli Brezilyalıların, sokaklarda ayakkabılarını ellerinde taşıyarak yürüdüğünü okuruz. İşte bu fotoğraf da bu çalışmada tekrar tekrar ele alınan bir temanın son örneğini vermiş oluyor. Erwin Panofsky'nin (Flaubert ve Warburg'u yineleyerek) dediği gibi, Le bon Dieu est dans le detail (Şeytan ayrıntıda gizlidir).”⁷

Gerçekliği olduğu gibi gösteren fotoğraf doğru kullanıldığında insanlığa çok büyük katkısı olan bir icat olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız fizikçi Francois Arago'da fotoğrafın icadı hakkındaki görüşlerini dile getirirken bu konuyu vurgulamıştır. Arago, “Yeni araç bulanlar, onu doğayı gözlemekte kullandıklarında, o araca beslenen umutlar, aracın kaynaklık ettiği art arda gelen yeni buluşların yanında önemsiz kalır.”⁸ demektedir.

“Fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi üç düzlemde betimlenebilir; dış dünyadaki gerçeklik, fotoğrafçının gerçekliği, kendisine sunulan görüntüde gerçeği arayan izleyicinin gerçeği. Dış dünyadaki gerçeklik ile fotoğrafik gerçeklik arasında fiziksel anlamda elbette bazı farklılıklar vardır.

⁷ Burke, Peter, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2003, İstanbul, 214 s.

⁸ Benjamin, Walter **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev:Ali Cengizkan, Ygs yayınları, İstanbul, 2002, 8 s.

Örneğin dış dünyadaki nesnelere üç boyutludur oysa fotoğraf iki boyutludur, sonra insan gözünün görüş açısı fotoğrafa nazaran daha geniştir ve çevrinme yapabilmektedir, renklerde de değişme olabilir.”⁹

Ortaya çıkış hedefi ‘gerçeği resmetmek’ olan fotoğraf, kendi tarihsel sürecinde gerçeğe dokunarak zamanı anlaşılır bir olgu haline getirmekle kalmamış, ışığın büyüdü dilini, tarihin görsel kayıtlarını ve aynı zamanda yaygın bir anı denizi yaratarak insanların bireysel gerçekliğine de ayna tutmuştur. Gerçekliğe ayna tutan bu icat gelişim süreci içinde, görüntü üretme mantığında ve gerçekliği algılamamızda önemli değişimler yaratmıştır. Nesnel gerçekliğin birebir kopyalanabilir ve çoğaltılabilir oluşu ise tüm görsel kültürü etkileyerek, her alanda yeni vizyonlar geliştirmiştir. Fotoğraf oluşumunda, saniyenin 1/2000’inde yapılan pozlamalarla bir yandan anı dondurarak, gözle görülmesi imkansız olan görüntüler üretirken, öte yandan uzun süreli pozlamalar ile zaman/mekan algısını değiştirmiştir.

Kendi dilini oluşturmaya çalışan fotoğraf, gerek sanat alanındaki gerekse iletişim dünyasındaki konumu, teknolojik gelişmelere ve sanat kuramlarındaki değişimlere bağlı olarak sürekli bir dönüşüm geçirerek bugünkü durumuna ulaşmıştır. Fotoğraftaki bu değişim, iletişim çağı olarak anılan içinde bulunduğumuz yüzyılın getirdiği imge bombardımanı ile doruk noktasına ulaşmış ve kitle iletişiminin vazgeçilmez bir aracı haline gelmiştir. 1800’lü yıllarda gerçekleşen bu teknolojik gelişmenin, birçok görüşün de kabul ettiği gibi; varolan sanat dallarının biçimlerini değiştirdiği, yeni formlar kazandırdığı ve yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına da yardımcı olduğu açıkça görülür.

1826 yılında çekilen ilk fotoğraftan bu yana fotoğrafik üretim ve anlayış, teknolojik gelişmeler ve sanatsal yaklaşımların etkisiyle büyük değişimler göstermiştir. Nicephore Niepce'nin buluşunu, Louis Daguerre'in "Daguerreotype" ismini verdiği teknik ile daha da kolaylaştırması ve ışıkla yazmanın yarattığı heyecanla fotoğraf çok çabuk yaygınlaşmıştır. Daguerre'in icadının duyulması ve

⁹ Parsa, Seyide, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ege Üniversitesi BYYO Dergisi, 1987, İzmir, 156 s.

özellikle de Talbot yönteminin bazı imalat sırlarının yayınlanması, bir sürü acemi fotoğrafçı yeteneğin hızla ortaya çıkmasına neden olur. 1839 yılı içinde fotoğraf yöntemlerini Paris'teki Bilimler Akademisi'ne sunan Desmaret, Lassaigue ve Verignon gibi Fransızlar bu durumun örnekleridir ve bu liste uzamaktadır. 1839 yılındaki tüm bu mucitlerden ikisi, dikkat çekmiştir.

John Herschel ve Hippolyte Bayard. Her ikisinin de ortak noktası, 1839 başlarında çok kısa bir zaman diliminde, doğrudan kağıt üstüne özgün ve çok güvenilir fotoğraf yöntemleri geliştirmeleridir.



Fotoğraf 1. Hippolyte Bayard, Self Portrait as a Drowned Man, 1840

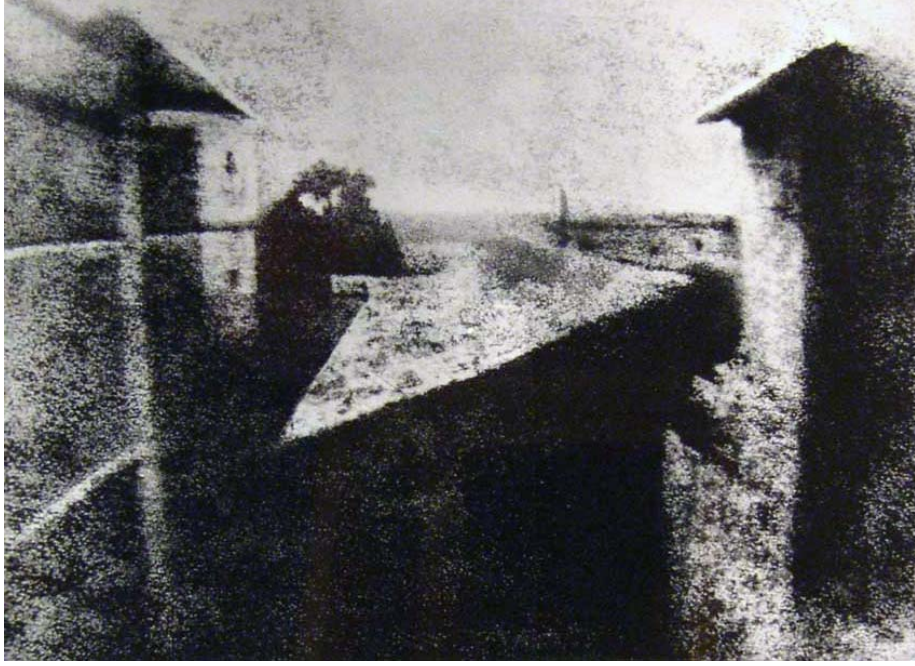
'Fotoğrafi' diye tek bir tür mü, yoksa çeşitli 'fotoğrafi' türlerimi söz konusudur? Niepce'in helyografisi, Daguerre'nin dagerotipi, Talbot'un fotojenik deseni: Söz dağarındaki çeşitlilik parçalı durumu iyi yansıtıyor. 'Fotoğrafi' sözcüğü, Avrupa'nın dört köşesinde çalışmalarını birbirinden habersiz yürüten bilim adamları tarafından, İngiliz fizikçiler Wheatstone ve Herschel, Alman gökbilimci Von Madler tarafından aynı anda şekillendirilmiştir. Diğer bir yandan, Hercules Florence bu

sözcüğü daha 1833' te kullanmaya başlamıştır. Ama tüm diğerlerinin yerini alan gerçek anlamda bir tür ismi olarak ancak 1850'lerin sonunda benimsenecektir.

Fotoğrafın tarihine ilişkin çalışmalarda çoğunlukla karşımıza önce fotoğrafın icadını önceleyen araç olarak Camera Obscura hakkında ayrıntılı bilgiler çıkar ve arkasından da bu aletin teknik olarak nasıl bir evrim geçirdiği, yeterliliklerinin nasıl geliştirildiği, onun etrafında sanat dünyasının nasıl şekillendiği ve bu sürecin fotoğrafın icadı ile nasıl doruk noktasına ulaştığı birbiri arkasına gelen tekniğin evrimsel süreci olarak ayrıntıları ile aktarılır. Nesnel gerçekliğin bire bir kopyalanabilmesi, karanlık bir kutuda iğne deliği kadar açılan bir delikten sızan ışıkla görüntünün ters bir şekilde karşı taraftaki yüzeye aktarılması mantığına dayanan teknik yani Camera Obscura ile mümkün olmuştur. Ve bu teknikle elde edilen görüntünün bir yüzeyde sabitlenebilmesinin Joseph Nicéphore Niépce'nin uzun süren çalışmalarıyla gerçekleştiği ve bu noktada fotoğraf yolculuğunun başlamış olduğu bilinse de, Fotoğraf salt teknik boyutta ele aldığımızda, 18. yüzyılda Alman bilim adamları Scultze ve Scheele'nin, Cenevreli Jean Senebier'in veya İngiliz William Lewis'in gümüş tuzlarının (gümüş nitrat veya gümüş klorür) ışığa duyarlılığı üzerine yaptıkları araştırmalarla başlayan uzun bir sürecin ürünü olarak gözükmektedir.



Fotoğraf 2. Niépce, "Hazır Masa" 1824



Fotoğraf 3. Niepce, "Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi", 1926

İlk fotoğraf 1826 yılında Nicephore Niepce tarafından sekiz saatlik bir pozlama sonucu elde edilen 'Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi olarak bilinmektedir. Fakat tarihin bilinen ilk fotoğrafı birçok kaynakta "Hazır Masa" olarak geçmektedir. Niepce'nin bu çalışmalarına rağmen fotoğraf makinesinin ana çalışma prensibi olan görüntünün bir yüzeyde elde edilebilmesi, Camera Obscura ile çok daha önceden gerçekleştirilmiştir. Bir çok sanatçının görüntüyü daha doğru çizmek resimlerde, düzgün bir perspektif ve doğru orantıyı elde edebilmek için birkaç yüzyıldır Camera Obscura'yı kullandıkları bilinmektedir.

15.Yüzyılda Leonardo da Vinci'nin notlarında detaylı bir şekilde anlattığı bu karanlık kutunun geçmişi 10. Yüzyıla ait Arap yazmalarına kadar geri gider. Leonardo da Vinci notlarında bunu, "*Oldukça karanlık bir odanın duvarında açılan küçük bir delikten giren aydınlatılmış objelerin görüntüleri, odanın içerisine delikten*

*biraz uzak mesafeye konulan beyaz bir kağıtta oluşur. Bütün objeleri doğru form ve renkte kağıdın üzerinde görebilirsiniz"*¹⁰ şeklinde tarif eder.

Camera Obscura kullanımını kronolojik bir çerçevede kısaca özetlersek; önceleri karanlık odalarda iğne deliğinden ışığın geçirilmesiyle görüntü elde edilmiş, 16.yüzyılda berrak ve net görüntünün elde edilmesinden sonra, 17. yüzyılda bu aletin sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılması, bunun portatif olarak kullanımını da beraberinde getirmiştir.

Fotoğraf her ayrıntısının insan tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz görsel imgeden çok farklıdır. Çünkü mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte fotoğraflık görüntünün bu inanırlılığı, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmadığından doğmaktadır

Fotoğraf toplumsal değişmelerin iletişimini kolaylaştırır. Kişilerin anlama, düşünme, algılama yeteneklerini açık tutarak duygusal yanlarını harekete geçirir. Kişiler, bir fotoğrafta bazen aynı bazen de benzer duyguları paylaşırlar. Bu evrensel dil fotoğraf sanatında, ulusal sınırları kaldırır, insanların farklı kültür değerlerini, ürünlerini tanımasını sağlar, dostluğunu kazandırır. Çünkü, herhangi bir fotoğraf hangi amaç ve etki ile çekilmiş olursa olsun içinde bulunduğu toplumun değerlerinin izlerini taşır ve görsel kültür oluşumunu güçlendirir.

1990'lardan sonraki teknolojik gelişmeyle, modern kültür eleştirisi içinde modernitenin bir fenomeni olarak kabul edilen mekanik yeniden üretim, postmodern kültür tanımıyla birlikte, kültürel alandaki postmodern değişimin göstergesi olarak sunulmuştur. Fotoğraf imge üretimindeki teknolojik yeniliklerle, imgenin kültürel alanda kullanılan egemen bir biçim haline gelmesiyle, kültürel alan 'görsel' olarak tanımlanmıştır.

¹⁰ John SZARKOWSKI, "**Photography Until Now**", Museum of Modern Art, 19 s.

1.2. TOPLUMSAL BELLEK

1.2.1. Bireysel Bellek ve Toplumsal Belleğin Oluşumu

Bellek* (hafıza) yaşam boyunca öğrenilen bilgilerin, davranış kalıplarının, deneyimlerin, anıların depolanıp saklanması ve hatırlanmasıdır. Bu, yaşam boyu devam eden bir süreçtir. Aynı zamanda zihnin en temel işlemlerinden biridir. Bellek, duyu organları yoluyla kazanılan algıları simgelere dönüştürür ve bunları beynin belirli bölgelerine yerleştirip biriktirir.

Bellekte saklanan eski simgeler (izler, anılar) yeni algılarla birleştirilir. Bütün bunlar gerektiğinde bilinç alanına çıkarılır, yani hatırlanır. Kuramsal olarak belleğin iki bölümünden söz edilebilir: Tüm yaşamdan edinilen simgelerin, izlenimlerin, davranış kalıplarının saklandığı depo bellek; algı yoluyla yeni bilgilerin alındığı anlık bellek (tespit hafıza). Bellek aynı anda bu iki işlevi birlikte yapıp depo bellekte bulunan kalıplarla yeni bilgiler arasında birleşme, bütünleşme sağlar. Depo bellek uzun sürelidir. Anlık bellek ise kısa süreli belleği oluşturur. Bunlara ek olarak uyarıcı olmadığında duyumun çok kısa süre de olsa devam ettiği duyum belleğinden söz edilebilir. Böylece; görme, işitme, dokunma, koku ve tat yoluyla algılanan dış dünyanın izleri belli bir süre bellekte kalır.

Kodlamada bilginin görsel ya da işitsel yolla gelmesi önemli değildir. Önemli olan; gelen bilginin anlamı, oluşturduğu kavramdır. Zihindeki bilgiler karma karışık bir yığın oluşturmaz. Öğrenilenler daha önce var olan ilgili bilgilerle ilişkilendirilerek kodlanır. Bir evde her eşyanın nasıl bir yeri varsa, zihindeki bilgilerin de yeri vardır. Alınan bir ilacı ecza dolabına koyduğunuz gibi, yeni bilgiler de uygun biçimde uygun yerlere yerleştirilir. Bu işlem zihnin kodlama işlemidir. Zihin kodlama işlemini otomatik olarak yapar. Ancak bizi etkileyen, hatırlamak istediğimiz, duygusal doyum sağlayan durumlarda ek kodlamalar da yapılır.

* Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin.

Bu tür kodlamalarda olayın bazı özellikleri abartılabilir, göz önüne alınmayabilir, duygusal yönüyle birlikte kodlanabilir. Nasıl kodlanmış olursa olsun bu bilgilerin gerektiği zaman yeniden bilinç düzeyine çıkabilmesi için saklanması gerekir. Belleğin ikinci temel işlevi kodlanan bilgileri saklamasıdır. Saklama sırasında olay; kodlama sırasındaki zihinsel, duygusal ve toplumsal özelliklerini taşıyacak şekilde korunur. Çünkü, bilgilerimizin önemli bir bölümünü yaşantılarımızla ediniriz. Yaşantılarımız birer anı olarak belleğimizde yer alır. Bu anıların kazanılmasında ve saklanmasında zihinsel, duygusal ve toplumsal etmenlerin önemli rolü vardır. Örneğin; bir bilgi yarışmasında elde ettiğimiz zihinsel başarı, bu başarının içinde bulunduğumuz toplumsal ortamda oluşturduğu sevinç ya da sevdiğimiz insandan aldığımız ilk mektubun bizde uyandırdığı duygusal coşku belleğimizde birer anı olarak yer alır. Zihinsel, duygusal ve toplumsal etmenlerle ilgili bu tür anıların kazanılması ve saklanması daha kolaydır.

Yalnızca bir kaydetme yöntemi olmayan belleğin bilgi ile olan sürecinin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkileri söz konusudur. Bu etkiler belleğin iki edimi olan hatırlama ve unutmanın kaynağında yer alır. Bu noktada belleğin önemli işlevlerinden biri de çağırma (hatırlama) dır. Hatırlama ve unutma edimleri bireyin ya da grubun dolaylı veya dolaysız olarak katıldıkları bir eylemdir. Çağırma, daha önce kodlanan ve saklanan bilgilerin yeniden bilinç düzeyine çıkarılmasıdır. Ek kodlamaların sayıca fazla olması hatırlama kolaylığı sağlar. Bu nedenle, hatırlanmak istenen konular kodlanırken ek kodlamalarla hatırlama ipuçları sayıca artırılır. Neyi hatırladığımız ya da neyi unuttuğumuz konusunda belirli ilkelerin var olduğu inancı, antik dönemden beri düşünürlerin belleğe ve onun edimlerine ilgi duymalarına neden olmuştur. İlk önceleri bilgi ve kuramı olarak felsefenin, daha sonra duygularımızdan gelen izlenimleri ihtiyaç, beklenti ve hedeflerimiz doğrultusunda değiştirip, dönüştüren bir psikolojik yaşantı olması nedeni ile bilimsel psikolojinin ilgisini çekmiştir. Bilgi ve özne olan ilişkisi, kültürel ve psikolojik boyutları ile bellek, sanatların biçim ve anlam üretimlerinde tıpkı zaman gibi etkin rol oynar.

Farklı yaklaşım ve disiplinlerce ele alınan bellek günümüzde disiplinler arası çalışmaların merkezinde yer alır. Belleğin bu çok boyutluluğu sınıflandırma ve tanımlama zorluklarını da beraberinde getirir.

İnsanın uzun süreli belleğinde bulunan bilgi, miktarının çok oluşumuyla değil, örgütleniş biçimi ve hatırlama kolaylığıyla değer kazanır. Belleğin bu özelliği bilgisayar programlarının yapılmasında göz önünde tutulmuş, insanın bilişsel süreçlerinin örgütlenme ilkeleri incelenmiştir. Bu nedenle çağımızda bellek ve bilişsel süreçler üzerindeki araştırmalar büyük ilgi çekmektedir. Öğrenme ve bellekte tutma aslında birbiriyle sıkı ilişkisi olan iki kavramdır. Öğrenme en genel anlamda ‘davranış değişikliği’ olarak tanımlandığına göre, edinilen bu davranışın varlığını sürdürmesi de öğrenilen bellekte saklanması, tutulması sonucu olur.

İnsan belleği çok katmanlıdır. Yazının bulunuşundan önce ve sonra bellek değişime uğramıştır, ama yazı ile beraber dış alanın algılanışı değişime uğrar, "*...dış belleği mümkün kılan yazıdır, kaydedilen haber ve bilgilerin canlanıp beklenmedik ölçüde yaygınlaşmasını sağlar, ama aynı zamanda doğal belleğin kapasitesinin kullanımını azaltır.*"¹¹ Belleğin kapasitesi sorunu burada önemli bir noktadır. Sözlü kültürde bilginin, bireysel bir deneyim değil toplumsal bir olgu olduğunu belirten Barry Sanders "*...o yüzden kimse bir diğerinden daha aptal ya da daha akıllı sayılmaz. Kabilde anlatılan söylenceler ve öyküler, çocuklara anlatılan masallar aracılığıyla, bilgi, herkesin çevresinde ayrı ayrı dokunan ortak bilinci oluşturur, bilgiye herkesle birlikte varılır.*"¹² demektedir.

Sözlü kültürün hakim olduğu, eski toplumlarla bugünkü toplumları karşılaştırdığımızda karşımıza ‘gerçekliği’ algılayış sorunu çıkar. Eski toplumlar, ortak değer yargıları ve gerçeklik anlayışlarına sahiptir, işbölümü oluşmamış, endüstrileşmenin etkileri yaşanmamıştır.

¹¹ Assman, Jan, “**Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**”, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınlan, 2001, İstanbul, 24 s.

¹² Sanders, Barry, “**Öküzün A’sı - Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**”, Çev: Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınlan, 1999, İstanbul, 22 s.

Endüstrileşmeyle beraber herkes kendi gerçekliğini yaşamaya başlar, işbölümü ile düşünce ve algılayış biçimleri değişir. İnsanlar önce görerek sonra da ‘dil’ aracılığı ile konuşarak etraflarında olan biteni anlamlandırmaya çalışır. Johan Huizinga'nın açıkça belirttiği gibi; *"İnsan dili sayesinde nesnelere ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte; tek kelimeyle, adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle, şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak, maddeyle düşünülen şey arasında sürekli gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir. Böylece insanlık, doğa evrenin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır."*¹³

Aslında sözlü kültürde hiçbir şeyi bellemeye gerek yoktur. *"Sözelliğe bellek okuryazar bellekten daha farklı işler. Sözel bellek, sözel bilgileri öğrenme ve hatırlamaya ilgili bellek türüdür Sözlü kültürün bir üyesi ya da bir çocuk kimi gerçekleri öykülerde, şiirlerde ve masallarda tekrar tekrar dinleye dinleye öğrenir ve sözcükler hemen buharlaşıp havaya karışacağı için can kulağıyla dinler."*¹⁴

Hikayeler ve şiirler sözlü kültürde bellek aktarımının önemli bir aracı olarak görülür. Sözlü kültürde yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler ama bu bilgeliği ‘çalışma’ yöntemiyle edinmezler. Onlar ustayla çok yakın yaşanan bir çıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler. Okuma-yazma ise, görsel olanın üzerinde durarak göze öncelik verir. Anlama ulaşmak için göz devamlı taramalıdır. Göz, sürekli olarak deneyim arar ve görme alanının içinde kalan her şeyi yakalar. Göz gerçeği deşifre edebilmek için, gördüğü her şeyi ayrı ayrı parçalara bölmek ve görme alanının içine giren her şeye hakim olmak zorundadır.

¹³ Huizinga , Johan, **"Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme"**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995 , 20-21 s.

¹⁴ Sanders, a.g.e, 22 s.

Mekansal ilişkileri analiz eder ve bu bilgileri işlenmek üzere beyne gönderir. Işık ve gölgede gerçekleşen en ufak değişiklikler en temel soruları gündeme getirir. Bu tür yöntemlerle göz, gerçeği işlemekten geçirir. Oysa her organ gibi gözün de sınırları vardır. Bir kabın içinde neyin gizli olduğunu anlayabilmek ya da bu kabın içinde ne kadar madde bulunduğunu anlamak için, gözün kabın içine bakması gerekir.

“Gözün görmediği şeyi insan ancak tahmin edebilir. Ama aynı kapalı kabın kenarına yapılan hafif bir vuruş, kulağa önemli bilgilerin yankısını gönderir. İşitme yetisi konuşma yetisini doğrudan etkilemektedir.”¹⁵

John Berger; “Görme sözcüklerden önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz.”¹⁶ der. Kevin Robins’e göre, “görmek dünyanın dokusu içinde yer almak, dünyaya açık olmak demektir.”¹⁷ Berger, bakmayı ise bir seçme edimi olarak niteler. “...*Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne –her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir.*”¹⁸ Gözümüzü istediğimiz zaman kontrol altında tutabiliriz. Görmek istemediğimiz bir durum olduğunda göz kapaklarımızı kapatabiliriz. Ama kulağın kapağı yoktur. Kulak duyma sınırları içindeki her türlü sesi duyar.

Yazı ile ilk defa bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşması imkanı ortaya çıkar. Artık az ya da çok, belli bir dönemin geleneksel ve iletişimsel anlamının ufkunu aşabilen, aynı zamanda bireysel belleğin ya da bilincin ve iletişim alanının ötesine geçen bir bellek oluşması mümkün olur. Kültürel bellek ise, gelenek ve iletişimden beslenir, ama onlar tarafından belirlenmez. Dış belleği mümkün kılan yazıdır, kaydedilen haber ve bilgilerin canlanıp, beklenmedik ölçüde canlanmasını sağlar.

¹⁵ Sanders, a. g. e., 26-29 s.

¹⁶ Berger, John, “**Görme Biçimleri**”, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 1995, İstanbul, 8s.

¹⁷ Robins, Kevin, “**İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**”, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999, İstanbul, 67 s.

¹⁸ Berger, y.a.g.e, 8 s.

Öte yandan dış belleğin imkanlarından sadece bireyler değil aynı zamanda ve özellikle toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim yararlanır. Bu sayede anlamın dışa alınması ile bambaşka bir diyalektik iletişim ortaya çıkar.

“Hatırlamanın binlerce yıl öncesine kadar varabilen yeni pozitif biçimleri ile sansür, yok etme, değiştirme ve tahrif etme yolu ile dışlama ve dışlayarak unutturmanın negatif biçimleri aynı olgunun sonuçlarıdır.”¹⁹

Bellek üzerine yapılan tartışmalarda üzerinde durulan en önemli konu, belleğin bireysel mi ya da toplumsal mı olduğudur. Belleğin çoğunlukla bireysel bir olgu olduğunu düşünürüz fakat bunun yanı sıra kolektif ve toplumsal bellek inancıda söz konusudur.

Toplumsal bellek yerine toplumsal hafıza bazen de kültürel bellek gibi benzer kavramlar kullanılmaktadır. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs 1920’lerde ilk kez ‘toplumsal bellek’ kavramını kullanmıştır. “*Halbwachs’ın tüm eserlerinde izlenen ana tez, belleğin sosyal koşullara bağlılığıdır. Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almaz, bunun yerine bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çevreyi koyar. Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olamaz*”²⁰ buradan şu anlaşılmaktadır; bireyin nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından bir belleği vardır ancak onu oluşturan toplumdur, biyolojik olarak var olan bellek toplum olmadığı sürece yoktur.

“*Toplumsal bellek dediğimiz şeyin, en iyi biçimde tarihin yeniden kurulması (rekonstrüksiyon) olarak adlandırılabilir, çok daha özgül bir pratikten farklı olduğunu belirtmemiz gerekir. Geçmişte gerçekleştirilen tüm insan etkinliklerinin bilgisi, ancak onların bıraktığı izlerden yola çıkarak edinilebilir. Bunlar ister Roma siperleri içinde gömülü kemikler, ister bir Yunan yazıtında bulunup da kullanılışı ya da biçimiyle bir göreneği açığa vuran bir sözcük olsun; isterse bir sahnenin tanıklarınca yazılmış anlatısı biçiminde bulunsun, aslında tarihinin değiştiği izlerdir; yani bunlar kendisine doğrudan ulaşma olanağı kalmamış bir olgunun, duyu organlarıyla algılanabilir*

¹⁹ Assman, a. g. e., s. 28.

²⁰ Assman, a.g.e, 39 s.

imleridir. Bu tür imleri bir şeyin izi olarak almak, onun varlığına dair bir bulgu olarak görmek bile doğrudan doğruya söz konusu olan imler hakkında yargılarda bulunmaktan öteye geçilmiş olduğunu gösterir; bir şeyi bir başka şeyin bulgusu saymak, o başka şey hakkında yargıda bulunmaktır; yani bulgunun, varlığına işaret ettiği şey hakkında söz söylemektir.”²¹

Zaman içerisinde gelişim gösteren toplumlar kendi döneminden önce yapılanı takip ederek bir adım ileriye gitmektedir ve insanoğlu alet yapıp, kullanmayı öğrendikten sonra doğa karşısında üstünlük kazanmış ve uygarlaşmıştır. Her toplum bir önceki toplumun bilgilerini ve yaşam şekillerini belleyerek gelişir. Bellek toplumların büyümesine ve yapılan hataların tekrar edilmemesine çok önemli katkılar sağlar. Fakat her bir toplumsal aşama geçmişin izlerini taşımasına rağmen, yine de geçmişten her anlamda nitel ve nicel farklılıklar taşımaktadır.

Toplumların yaşamlarına bakıldığında belleğin, yaşanan toplumun bilgileriyle sınırlı olmadığını da görürüz. Çünkü bellek yüzyıllar öncesinden oluşmaya başlayan ve ortak insanlık miraslarını da bünyesinde bulduran bir süreçtir. İnsanoğlu birçok ortak yaşantıyı hafızasında biriktirmektedir. Bu şekilde iyi ile kötü, doğru ile yanlış ortaya çıkmış ve ortak değer yargılarına ulaşılmıştır.

“Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye ‘ait’ tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden ‘toplumsal bellek’ mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anlar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algularız. Çünkü ‘farkındalık olmadan hatırlamak mümkün değildir.’ ”²²

²¹ Connerton, Paul, “**Toplumlar Nasıl Anımsar**”, Çev. Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 25 s.

²² Assman, a.g.e. 34 s.

“‘Toplumsal Bellek’ maddi ve manevi değerler birikimi olarak tanımlanan kültür kavramına dayandırılabilir. Çünkü, kültür; toplumun yüzlerce, binlerce yıldan beri oluşturduğu ortak amaçların, beklentilerin, değerlerin, inançların, duygu ve düşüncelerin, özetle ortak davranış kalıplarının depolandığı, saklandığı soyut bir kavram olup, toplumsal bellek olarak da kabul edilebilir.”²³

Assman ise toplumsal bellek bağlamında iletişimsel bellek ve kültürel bellekten bahseder. İletişimsel bellek yakın zamana ait hatırladıklarımız iken kültürel bellek daha eski bir zamana ait anılardır. Aslında iletişimsel ve kültürel bellek toplumsal belleğin iki ucu olarak tanımlanmaktadır.

Assman iletişimsel belleğin “yakın geçmişe ilişkin anıları kapsadığını” vurguladıktan sonra şöyle der: *“Bunları kişinin çağdaşları ile paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihi olarak grupta bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi öldüğü zaman bir başka belleğe yer açar.”²⁴*

Bir toplumu toplum yapan diğer toplumlardan ayıran öğeler ona has olan özellikleridir. Bunları toplumsal kimlik ve yaşam felsefesini temsil eden dil, inanç, kültür, adet, gelenek görenek vb. öğeler olarak sıralayabiliriz. Bunların hepsi yaşantı, deneyim, birikim ve bellek temelinde gelişir. Bir insanın, bir toplumun hayatta kalması, kendini geliştirmesi ve medeniyet oluşturup onun bir parçası olabilmesi bellek ile olur. Bellek canlı ve dinamik kalabilmek için literatür ve tarihi kullanır.

Her toplumun tarihi ve kültürüyle bağlantılı olarak toplumsal belleği de farklılaşmıştır, ama bu farklılık evrensel değerlerin yok sayılması anlamına gelmez. Bundan dolayı hafızalardan silinmeyen pek çok fotoğraf, tarihin akışına müdahale etmiştir.

²³ Özdemir, Yard.Doç.Dr. A.Beyhan, “Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek”

www.beyhanozdemir.com/makaleler_ Erişim : 2009

²⁴ Assman, a.g.e, 54 s.

1.2.2. Kültürel Bellek

'Kültürel bellek' ile insan belleğinin dış boyutu kastediliyor. Bellek denince insanın aklına genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekanı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikoloji ile ilgili olduğu düşünülür, ama tarihsel kültür bilimi ile bir ilgisi yoktur. Oysa bu belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler.

Kültürel bellek “gündelik dünyayı yadsıyıcı ve potansiyel öğeler katarak dünyayı genişletir ve tamamlar ve bu şekilde, varlığın, gündelik yaşama bağlı olarak kaybettiklerini yeniden kazanmasını sağlar.”²⁵

Jan Assman 'Kültürel Bellek' adlı çalışmasında belleğin dört farklı dış boyutunu vurgular. Bunlar;

- a. Mimetik Bellek,
- b. Nesnel Belleği,
- c. İletişimsel Bellek,
- d. Kültürel Bellek'tir.

Mimetik bellek, davranışlarla, Nesnel belleği; çevrede bulunan nesnelere ilgilidir, iletişimsel bellek; insanın dil yeteneğini ve başkaları ile anlaşma yeteneğini gösterir. Kültürel Bellek ise; önceki üç alanın az çok bütünlük içinde bulunduğu alanı oluşturur. Bellek tarihsel süreç içerisinde pek çok değişime girmiştir. Biz belleği tarihsel olarak üç aşamalı inceleyeceğiz. Bunlar; sözlü kültürde, yazılı kültürde ve görüntü kültüründe bellektir. “Kültürel bellek için gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir. Hatta kültürel bellekte gerçek tarihin, hatırlanan tarihe ve ardından efsaneye dönüştüğü söylenebilir.” diyor Assman ve şunları ekliyor: “Efsane kurucu bir tarihtir, bugünü geçmişin ışığıyla aydınlatmak için anlatılan öyküdür. Tarih hatırlatma yoluyla efsaneye dönüşür. Bu dönüşüm onun gerçek olmaktan çıktığı anlamına

²⁵ Assman, a.g.e, 60 s.

gelmez, aksine sürekliliği sağlanmış, düzenleyici ve biçim verici bir güç olarak gerçeklik kazanır.”²⁶

Değişen duyuş ve düşünüş biçimleri sanatın da yeni ifade biçimleri aramasına neden olmuştur. Bilgi , algı ve varlık meselelerinde karşımıza çıkan bellek, değişen tarihsel koşullara bağlı olarak farklı şekillerde konumlandırılmıştır. Teknolojik ve kültürel değişimlerin insan algısında oynadığı rolü takip ederek hem belleğin hem de sanatın bugün aldığı biçimleri daha rahat biçimlendirebiliriz.

*“Bellek düşüncesinde ve sanatın biçimlendirilmesinde en derin kırılma kültürel alanın diğer noktalarında da olduğu gibi son iki yüz yılda gerçekleşmiştir fakat bundan önce de bellek düşüncesinin gelişiminde kırılmalar yaşanmıştır. Yazının bulunuşu ve sözel kültürden yazılı alana geçiş insanın bellek ile olan ilişkisindeki ilk kırılma noktasıdır.”*²⁷

Bellek toplumların büyümesine ve yapılan hataların tekrar edilmemesine çok önemli katkılar sağlar. Aslında sözlü kültürde hiçbir şeyi bellemeye gerek yoktur. *“Sözelliğe bellek okuryazar bellekten daha farklı işler. Sözlü kültürün bir üyesi ya da bir çocuk kimi gerçekleri öykülerde, şiirlerde ve masalarda tekrar tekrar dinleye dinleye öğrenir ve sözcükler hemen buharlaşıp havaya karışacağı için can kulağıyla dinler.”*²⁸ Masal, tıpkı şiir gibi, bellek aktarımının önemli bir aracı olarak görülür.

*“Sosyal Bilimler Sözlüğü'nde masalın iki tanımından biri dolaylı yollardan belirli değer ve inançları çocuklara aşlamak, onları eğlendirmek veya zihin esnekliği kazandırmak amacıyla onlara anlatılmak üzere uydurulan, aşkın güçleri konu edinen ilginç öykü, diğeri ise efsane, söylence ve mit olarak geçmekte ve bir toplum veya alt-kültür grubunun, geçmişi ile ilgili ya da önemli yararlılıklar göstermiş kahramanları konusunda nesilden nesile büyük bir övgü ile anlatarak aktardığı olağan dışı ve doğa üstü nitelikteki öykü ve inançlar olarak yer almaktadır.”*²⁹

²⁶ Assman, a.g.e, 46 s.

²⁷ Kılınçarslan, Özgül, **“Güncel Sanatta Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir,2007

²⁸ Sanders, a.g.e, 22s.

²⁹ Türkoğlu, Nurçay, **“Kültürel Üretim Alanları - Renkli Atlas”**, Babil Yayınları, 2004, İstanbul, 17s.

Günümüzde, sözlü kültürde olduğu gibi, masal anlatıcıları yoktur. Masal çocukluğumuzda büyüklerin bizlere anlattığı kurt-kuzu mücadelesinden daha öteye geçmez. Bu türlü masallar ise, çocukları bilinçlendirmek için değil, uyutmak amacıyla anlatılır.

“Masallar, kapitalizm öncesi çağlara ait bir yaşam tarzını ifade eder. Masallarda yer alan üretim ilişkilerinde avcılık, toplayıcılık, tarım ve hayvancılık görülür, tikel inançtaki kimi pratiklerin izleri de masalarda yer alır. Arkaik çağların dinlerinin anlatsal boyutunu oluşturan mitler masalların kaynağı olarak görülebilir. Marx, mitolojinin ölümünü, insanın doğa güçleri karşısında egemen duruma geçmesiyle ilişkilendirir. Marx'a göre, mitoloji doğal güçleri imgelemin içinde ve imgelem yoluyla denetler, yönetir ve biçimlendirir. C. Caudwell'e göre ise, mitleşme çağı bitince yeni bir din şekli başlar. Mitoloji ele geçirilir ve katılır. Din ise gerçek din olur. Masalların ortaya çıkışı da bu aşamaya tekabül eder. Mitlerin motiflerini bünyelerine alan masallar artık dünyanın yaratılışı ve tanrıların hikayelerini değil somut bir kahramanın maceralarını konu alır. Masallar alışıldık eğlence işlevlerine ulaşmadan önce toplumlar içerisinde nesilden nesile aktarılarak, o toplumların geçmişlerindeki gelenekleri, inanışları, kurumları, deneyimleri konusundaki bilgilerin canlı kalmasını sağlayarak toplumsal belleğin önemli bir parçasını oluşturmuşlardır. Bu nedenlerden ötürü masalların henüz sınıfların ortaya çıkmadığı avcı-toplayıcı toplumsal formasyonlara dayandığı öne sürülebilir. Ancak burada eklenmesi gereken önemli bir unsur var. Masallar mitler gibi topluluğun tümü tarafından inanılan dini gerçekleri içerdiğini iddia etmez ve geçmiş yaşam biçimleri üzerine somut bilgiler aktarmakla birlikte hikayenin kendisinin tümüyle kurgusal olduğu ön kabulü ile anlatılır ve dinlenilir. Masallar, çok geniş bir tarih diliminde yer alan gelişme aşamalarının unsurlarını birbirine harmanlayarak evvel zamanı yaşanan zamanın içine katar.”³⁰

Yine aynı şekilde, eski dönemlerde, yaşanan deneyimleri hikayelerinde anlatan, sözlü edebiyattan beslenen, hikaye anlatıcılarına rastlanmaktadır. Bu anlatıcıların amacı insanlara doğruyu göstererek, onları bilinçlendirmektir. Ne var ki, bilinçlendirme amacıyla ya da değil, günümüzde "hikaye anlatıcısı" bulmak oldukça

³⁰ Türkoğlu, a.g.e, 21-24. s.

zordur. Walter Benjamin 'Hikaye Anlatıcısı' adlı denemesinde bu konuya değinir. Benjamin'e göre; adı bize ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikaye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Bir şeyi layıkıyla hikaye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlanıyor artık. Birisi hikaye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlara ise gittikçe daha çok. Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi.

Nedeni ise, deneyimin kaybettiği değer. Gazetelere her göz atışımızda, deneyimin daha da gözden düştüğünü, yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, tahayyül edemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz.

Bütün hikaye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan deneyimdir. Bir atasözü 'yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır' der; demek ki halkın gözünde hikaye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir. Ancak evinde kalan, yörenin hikaye ve geleneklerine vakıf kişiyi dinlemek de bir o kadar keyiflidir, onlar için. Hikaye anlatıcısında; uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisi kaynaşmıştır. Hayatın pratik meseleleriyle ilgilenme, doğuştan anlatıcıların temel özelliklerindedir. Her gerçek hikaye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikayede ahlak dersi, başkasında nasihat, bir üçüncüsünde atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda hikaye anlatıcısı akıl veren kişidir. Günümüzde 'akıl vermek' modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin daha az aktarılabilir hale gelmesindedir. Bu nedenle, ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Birine akıl danışabilmek için, önce hikayeyi anlatabilmek gerekir.

Ayrıca insan, içinde bulunduğu durumu dile dökemediği oranda nasihate açıktır. Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir, işte hikaye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkar. Ama bu uzun zamandır devam eden bir süreçtir. Bunu yalnızca bir 'çürüme belirtisi' ya da 'modern' bir belirti olarak görmek yanlıştır. *"Hikaye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi, modern çağın başında romanın doğuşudur. Romanı hikayeden(daha dar anlamda destandan) ayıran, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır.*

Romanın yaygınlaşması, matbaanın icadıyla mümkün olur. Romanı bütün diğer yazı türlerinden, masal, efsane ve benzerlerinden ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok da hikaye anlatıcılığından ayırır. Anlatıcı hikayesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan. O da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit eder. Romanı tek başına kalmış birey yaratır. Roman, hayatın bütün doluluğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını tasvir eder.”³¹ Şiir, öykü ya da masal sözlü kültürden yazılı kültüre devraldığımız miraslardır. Yazı ile beraber sözlü kültürden uzaklaşılır. Bunun sonucunda ise geçmişten gelen sözlü deneyim aktarımları son bulur.

Sözelliğe, okuryazarlığın kategorik ayrımları ya da sınıflandırma yoktur. Sözelliğe ait insanlar için tek varoluş yolu, kendilerini bütüncül bir deneyimin içine yerleştirmektir. Yüksek bir soyutlama düzeyi için gereken araçlar sözelliğe yoktur. Sözlü kültürler kavramları duruma göre, işlevsel ilişki çerçevesinde kullandığı için ve bu çerçevede canlı insan yaşamına yakın olduğu için, bu kültürlerde kavramların soyutluluğu asgari düzeydedir. Bir konuyu analiz edebilmek ve soyutlayabilmek için, insan aklının konuyu tekrar tekrar düşünmesi, yeniden değerlendirmesi gerekir. Gözün her defasında daha önce gördüklerinin aynısını görmesi gerekir. Yazı (özellikle alfabetik yazı) bu önemli değişikliğin gerçekleşmesine aracı olmuştur. Okur, aynı cümlelerin üzerinden tekrar tekrar geçebilir, anlamını tartabilir, yapısını analiz ederek her tür anlam nüansını didik didik edebilir. Bir cümle, parçacıklarına ayrılıp, okuryazar aklı için en önemli araştırmayı sunmuş ve günlük deneyimlere karşı daha eleştirel olunması sağlanmıştır.

Sözelliğe sözcükler ağızdan çıkar çıkmaz kaybolup gider, düşünceler havaya karışır. Bunları harfi harfine anımsamak mümkün değildir. Sözelliğe hiçbir şey aynı ya da kesin değildir. Sözlü kültürde 'analiz' olanaksızdır. Öykü anlatımının insan yaşamı model oluşturduğu yerde, okuryazarlığın deyişi ile 'gerçek' mümkün değildir. Kimse bir olayı iki kez aynı şekilde anlatamaz. Anlatıcı ağızını her açışında olayı farklı anlatacaktır. Yine de kimse öyküleri dokuyan kişileri yalancılıkla suçlamaz. Sözlü kültürde insan,

³¹ Benjamin, Walter, “**Son Bakışta Aşk**”, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1995, İstanbul, 77-81 s.

her betimlemeyi, her öyküyü, her olayın anlatımını sorgulamadan kabul etmek zorundadır.

Bir cümleyi ya da öyküyü karşılaştıracak bir doğruluk standardı olmadığı için, herhangi bir sonuca varılamaz. Hem ilk sözellikteki kültürde hem de okuryazarlıkta bütün düşünceler belli bir oranda analitiktir, kendi içeriğini parçalarına ayırır. Ancak deneyimlerin ya da söylenen cümlelerin soyut olarak birbirini izleyen, sınıflandırmacı, açıklayıcı bir şekilde incelenmesi yalnızca okuma-yazma yardımı ile gerçekleşebilir. Sözlü kültürde yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler ama bu bilgeliği 'çalışma' yöntemiyle edinmezler. Onlar ustayla çok yakın yaşanan bir çıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bazı bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler.

“Okuma-yazma ise, görsel olanın üzerinde durarak göze öncelik verir. Anlama ulaşmak için göz devamlı taramalıdır. Göz, sürekli olarak deneyim arar ve görme alanının içinde kalan her şeyi yakalar. Gerçeği deşifre edebilmek için, gördüğü her şeyi ayrı ayrı parçalara bölmek ve görme alanının içine giren her şeye hakim olmak zorundadır göz. Mekansal ilişkileri analiz eder ve bu bilgileri işlenmek üzere beyne gönderir. Işık ve gölgede gerçekleşen en ufak değişiklikler en temel sorulan gündeme getirir. Bu köşe bana daha mı yakın yoksa daha mı uzak, gibi. Bu tür yöntemlerle göz, gerçeği işlemekten geçirir. Oysa her organ gibi gözün de sınırları vardır. Bir kabın içinde neyin gizli olduğunu anlayabilmek ya da bu kabın içinde ne kadar madde bulunduğunu anlamak için, gözün kabın içine bakması gerekir. Gözün görmediği şeyi insan ancak tahmin edebilir. Ama aynı kapalı kabın kenarına yapılan hafif bir vuruş, kulağa önemli bilgilerin yankısını gönderir, işitme yetisi konuşma yetisini doğrudan etkilemektedir.”³²

Görmek ve duymak deneyimin en önemli iki unsurudur. Sözlü kültürde yaşayan bir insanın yaşamını sürdürmesi için çok iyi dinlemesini bilmesi gerekir. "Ustayla yeterince yakın durursanız her sözcüğü duyabilirsiniz, biraz fazla uzakta

³² Sanders, a. g. e., 26-29 s.

durursanız yüz ifadelerini bile kaçırabilirsiniz."³³ Yazılı kültürde ise, okuma ve yazma en önemli algılama unsurudur. Hatta 'okuma-yazma' algılamayı tümüyle değiştirir.

"Azıcık okuma-yazma becerisi bile algılamayı değiştirmeye başlar. Neredeyse anında kişiyi topluluk düşünce tarzından uzaklaştırıp daha ben merkezci ve soyut bir dünyaya yerleştirir."³⁴

Yazı ile ilk defa bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşması imkanı ortaya çıkar. Artık az ya da çok, belli bir dönemin geleneksel ve iletişimsel anlamının ufku aşabilen, aynı zamanda bireysel belleğin ya da bilincin ve iletişim alanının ötesine geçen bir bellek oluşması mümkün olur. Kültürel bellek ise, gelenek ve iletişimden beslenir, ama onlar tarafından belirlenmez. Dış belleği mümkün kılan yazıdır, kaydedilen haber ve bilgilerin canlanıp, beklenmedik ölçüde canlanmasını sağlar. Öte yandan dış belleğin imkanlarından sadece bireyler değil aynı zamanda ve özellikle toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim yararlanır. Bu sayede anlamın dışa alınması ile bambaşka bir diyalektik iletişim ortaya çıkar. "Hatırlamanın binlerce yıl öncesine kadar varabilen yeni pozitif biçimleri ile sansür, yok etme, değiştirme ve tahrif etme yolu ile dışlama ve dışlayarak unutturmanın negatif biçimleri aynı olgunun sonuçlarıdır."³⁵

"Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur.Latince memoria sözcüğünün iki anlamı vardır: 'Bellek' ve 'hatıra' İngilizce'deki 'memorial' sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: 'Hatıra' ve 'yazılı kayıt'. Bu ikilik,insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular. İlk zamanlardan beri ,yani balmumu tabletlerden bu yana, insanın hatırlayışı ve unutuşu, prostetik belleklerden türetilmiş terimlerle tarif edilmiştir."³⁶

³³ Sanders, a. g. e., 32 s.

³⁴ Sanders, a.g.e, 39 s.

³⁵ Assman, a.g.e, 28 s.

³⁶ Draaisma, Douwe, "Bellek Metaforları " Metis yayınları, İstanbul, 2007, s.47

Benjamin'e göre, destanların biçimlendiği dönemler kadar insanlar arasında iletişimin daha yavaş oluşmuş ve daha yavaş kaybolmuş biçimi görülmemiştir.³⁷ Kapitalizmin yavaş yavaş gelişmesiyle beraber insanların hayatına 'hız' kavramı girer. Ne kadar hızlı olunursa işler o kadar çabuk yürümektedir. Gemilerin hızları artar, iletişim araçları geliştirilir. Her şey burjuvazinin daha çok para kazanmasını sağlamak içindir. Benjamin, burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte, kökeni çok eskilere uzansa da daha önce destan türü üzerinde hiçbir zaman belirleyici bir etkisi olmamış yeni bir iletişim biçimi ortaya çıkmıştır, der. Bu yeni iletişim biçimi enformasyonudur.

Benjamin enformasyonu şu şekilde anlatır; *"Le Figaro'nun kurucusu Villemessant, enformasyonun doğasını ünlü bir formülle açıklamıştı. 'Okurlarım için,' diyordu, 'Quartier Latin'de bir çatıda çıkan yangın, Madrid'deki devrimden daha önemlidir.' Bu da çarpıcı bir biçimde gösteriyor ki, artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi, ister yabancı ülkelerle ilgili mekansal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun- doğruluğu denetlenmese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon anında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun ön koşulu, 'kendinde ve kendi için anlaşılabilir' görünmesidir. Gerçi çoğu zaman, eski yüzyılların bilgisinden daha kesin değildir. Ama geçmiş bilgisinin mucizevi olandan beslenme eğilimine karşı, enformasyon makul görünmek zorundadır. Bu yüzden hikaye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Eğer hikaye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır."*³⁸

Benjamin'e göre, her gün Kitle İletişim Araçlarının (KİA) sayesinde yerküreyle ilgili yeni bilgiler alınmakta, ama artık dikkate değer hikayeler görülmemektedir. Günümüzde, bütün olaylar, hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Yani, bütün güncel gelişmeler, hikaye anlatıcısının değil enformasyonun işine yarıyor. Hikaye anlatıcılığında zamanın çok fazla önemi yoktu. Enformasyon ise, yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Hikaye kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir. Hikaye, olağanüstü ve mucizevi şeyleri

³⁷ Benjamin, a.g.e, 81s.

³⁸ Benjamin, a.g.e, 82 s.

bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama dinleyici ya da okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz. Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak dinleyene kalır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır.

*"Bir hikayeyi hafızaya mal etmekle hiçbir şey psikolojik çözümlerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikaye anlatıcısının psikolojik nüanslardan vazgeçışı ne kadar doğal yollardan olursa, hikayenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı da o kadar artacak, hikaye tümüyle ona mal olacak, dinleyicinin onu er ya da geç başkalarına aktarma eğilimi o kadar büyük olacaktır."*³⁹

Günümüzde KİA'nın yaygınlaşması ile beraber, bellek olağanüstü bir değişime uğradı. Gazete, televizyon ve Internet, değil hikaye anlatıcılığının, kitabın dahi etkisini azaltarak Walter Benjamin'in tezlerini daha fazla destekler hale geldi.

1.2.3. Toplumsal Bellek ve Fotoğraf

Belleğin yitimine karşı 'Yapay Bellek' adı verilen bellek destekleyicileri mevcuttur. Bellek destekleyiciler en genel anlamda, 'bilgiyi daha kolay bellenebilir duruma getirmek amacıyla kullanılan kodlama ve örgütlenme stratejileri' olarak tanımlanabilir. En eski bellek destekleyicisi yazıdır; antik dönemlerde kil veya balmumu tabletler, ortaçağda parşömen ve tirşe, daha sonraları da kağıt üzerine yazılmış olan yazıdır. Bunlara görsel destek sağlanabilir ve bu yazı yüzeylerine her türlü çizim, hiyeroglifler, şemalar, portreler de girebilir. 1839'da, hızla gelişip incelikli hale gelen ve görüntülerin doğrudan kaydına imkân veren fotoğraf bir yapay bellek olarak ortaya çıkmış, 1895 sonrasında sinematografin icadı sayesinde hareketli görüntüler de yakalanıp kaydedilebilir hale gelmiştir. Asırlık bir hayal, sesin muhafaza edilmesi hayali de Edison'un 1877'de patent alan fonografi sayesinde gerçeklik kazanmıştır. Bugün gözün ve kulağın alabildiği her şey için sayısız 'yapay' bellek mevcut: Teypler, videolar, CD'ler, bilgisayar bellekleri ve hologramlar.

³⁹ Benjamin a.g.e, 84 s.

Görüntü ve ses, zaman ve mekânda taşınabilmekte, bunlar yüz yıl önce tasavvur edilemeyecek bir ölçekte tekrar edilebilmekte, yeniden üretilebilmektedir.

Bu yapay bellekler doğal belleğe yardım etmekle, işlerini hafifletmekle, bazen de onun yerine geçmekle kalmamış, aynı zamanda hatırlama ve unutma konusundaki görüşlerimizi de şekillendirmişlerdir. Bellek yardımcıları yüzyıllar boyunca, kendi belleğimiz üzerine düşünürken kullandığımız terim ve kavramları sağlamıştır. Belleğin, üzerine mühür yüzüğünün basıldığı bir mühür mumu parçasına benzediğine işaret eden ‘impression’ (izlenim) gibi deyimlerimiz var. Bazı olaylar, sanki bellek üzerine bir şeyler kazılabilen bir yüzeymişçesine, hafızamıza kazınır. Saklamak istediğimiz şeyleri hafızamıza yazarız, unuttuğumuz şeylerse hafızamızdan silinmiştir. Son derece güçlü bir görsel hatırlama yeteneğine sahip olan kişilerin ‘Eidetic belleğe’* sahip olduğunu söyleriz. Hatırlama ve unutmayla ilgili gündelik deyişlerin metaforik bir kalıpları vardır.

Bu durum en çok da felsefe ve psikolojideki bellek teorileri için geçerlidir. Platon'un balmumu tabletlerinden günümüzün bilgisayarlarına kadar, bellekle ilgili dilde metafordan geçilmez. Belleğin işleyişiyle ilgili görüşlerimiz, bilginin korunması ve yeniden üretilmesi için geliştirdiğimiz usuller ve tekniklerle beslenir. Bunlar o derece etkilidir ki, mesela on dokuzuncu yüzyılda görsel bellek üzerine geliştirilmiş teoriler üzerinden yeni optik işlemlerin tam hangi sırayı izlediklerini takip etmek mümkündür: 1839' da daguerreotip ve talbotip, hemen arkasından stereoskop, sonra ambrotip ve renkli fotoğraf, 1878'de ‘kompozit fotoğraf’ ve nihayet sinematograf. Günümüzde bazı teorisyenlerin görsel belleğin nöronal altyapısını bir hologramın yapısıyla kıyaslamaları, on yedinci yüzyılın sihirli fenerleriyle başlayan çok eski bir geleneğin devamı aslında. Bellek tarihine göz gezdirmek, bir teknoloji müzesinin ardiyesinde dolaşmaya benzer. Ama metafor hizmeti gören sadece yapay bellekler değildir.

Arşiv ve kütüphane gibi bilgi saklama yerlerinin; şarap mahzeni ve ardiye gibi malların saklandığı yerlerin; güvercinlik ve kuşhane gibi hayvan barınaklarının;

*"fotoğrafsı bellek"

mücevher kutusu ve para kasası gibi değerli eşyaların saklandığı yerlerin; deri cüzdan ve ortaçağda sarrafların kullandığı sacco gibi, paraların muhafaza edildiği nesnelere isimleri. Diğer metaforlar doğadan türetilmiş: Ormanlar, çayırlar ve labirentler.

*“Belleğin gizli doğası, mağara, yeraltı odası, maden ocağı, denizin derinlikleri gibi metaforlarla ifade edilmiş. Bu imge dağarcığına binalar da dahildir: Saraylar, manastırlar, tiyatro binaları. Bellek müknessine, bal peteğine, fosfor cevherine, yel çengine ve dokuma tezgâhına benzetilmiş. Sürekli değişen imgeler, bir metafor ve dönüşümler silsilesi, gerçek bir omnia in omnibus olan bellek teorilerimize yansımıştır. Doğadan veya teknolojiden, organik veya yapay süreçlerden alınmış bütün bu metaforlar kendi bellek perspektiflerini oluşturmuştur. Sokrates, Theatetus'la belleklerin güvenilirliği konusunu tartışırken, belleği çok yumuşak ve cıvık bir balmumu tablete benzetmiş, Freud ise, yüzeyde hatıra izi olmasa da bu yüzeyin altında silinmeyecek şekilde depolanmış derin hatıra katmanları olduğuna işaret etmek için yaz boz tahtası metaforunu kullanmıştır. Aquinolu Tommaso'nun yardımcısı Reginald, ustasının belleğini kutsal bir kitap gibi görüyordu, hekim-sanatçı Carus ise belleği büyük bir labirente benzetmiştir. Bunlar vurgu farklılıkları değildir sadece; metaforlarla anlatılan bellek tarihi bize sürekli farklı bellek türleri gösterir.”*⁴⁰

Bu tür metaforlar, bilinç imgesini duyu benzeri imgelerin yansıtıldığı hayali bir tiyatro olarak yeniden inşa ederler. Görsel bellekle ilgili teoriler daima bu para-optik metaforlarla alışveriş içindedir. Retina üzerinde beliren imgeler ile görsel hatıraların korunması arasındaki ilişkiyle ilgili hipotezler, Hooke'un fosforlu maddeleri gibi, fizik sayesinde keşfedilmiş olan optik süreçlerden veya optik araçlardan ilham almışlardır. Lamettrie, 1747'de görsel bellek üzerine yazdığı bir yazıda, beyni göz üzerine boyanan nesnelere adeta sihirli bir fenerle üzerine yansıtıldığı ılıksı bir perde'ye benzetir. Yüz yıl sonra fotoğrafın icadı imgelerin korunması yönünde yeni ve devrimci bir teknik sağladı.

⁴⁰ Draaisma, a.g.e, giriş

“Foto kimya alanında ve fotoğraf makinesi yapımında kaydedilen gelişmeler sayesinde net görüntülü fotoğrafların üretilmeye başlandığı on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gazetelerde görsel bellekle ilgili, fotoğrafa başvuran envai çeşit metafor görülmeye başladı; insan beynini yavaş yavaş ışığa duyarlı cama, belleği sessiz enstantanelerle dolu bir albüme, bilinci de duvarlarında daguerreotipler, talbotipler, ambrotipler ve kalotiplerin uzun sıralar oluşturduğu bir fotoğraf galerisine dönüştüren metaforlar. Fotoğraf, 1895'te sinematografin icadına kadar zihnin göze benzerliğini ifade etmek üzere en çok kullanılan metafor olma özelliğini korudu.”⁴¹

Fotoğraf makinesi yapımında kaydedilen gelişmeler sayesinde net görüntülü fotoğrafların üretilmeye başlandığı on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gazetelerde görsel bellekle ilgili, fotoğrafa başvuran envai çeşit metafor görülmeye başladı; insan beynini yavaş yavaş ışığa duyarlı cama, belleği sessiz enstantanelerle dolu bir albüme, bilinci de duvarlarında daguerreotipler, talbotipler, ambrotipler ve kalotiplerin uzun sıralar oluşturduğu bir fotoğraf galerisine dönüştüren metaforlar. Fotoğraf, 1895'te sinematografin icadına kadar zihnin göze benzerliğini ifade etmek üzere en çok kullanılan metafor olma özelliğini korudu.

1.2.3.1. Toplumsal Belleğin Taşıyıcısı Belgesel Fotoğraf

Belgesel fotoğraf terimi ilk kez ekonomik bunalım yıllarında Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan fotoğraf çalışmaları için kullanılmıştır. Belgesel fotoğraf, en geniş anlamda konusunu yaşamsal gerçeklikten alan, çağın ve kültürlerin yaşanmışlıklarına tanıklık eden, geçmişi bugüne taşıyan fotoğrafın en etkin dallarından biridir. “Belgesel fotoğraf gerçekliğin, kendini okura anlatmak isteyen fotoğrafçı tarafından tasvir edilmesidir.”⁴²

⁴¹ y.a.g.e, 145s.

⁴² **Life Library of Photography To See, to Record-and to Comment, Documentary Photography** , Time-Life International, NY, 1973, Aktaran: Sever, 12 s.

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de değişmesine neden olmuştur. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve ilerlemesi buna paralel olarak bilim alanındaki büyük gelişmeleri beraberinde getirmesi, ekonomide farklı biçimlerin yaratılmasını gerekli kılmıştır. Bilim ve teknolojinin gelişmesi fotoğrafın keşfedilmesini kolaylaştırdığı gibi, bu keşfi sonucunda sanatta nesnelige doğru bir yönelim baş göstermiştir. Fotoğrafın temelleri ve gelişimi de bu yönelimle birlikte beraber yürümüştür.

Başlangıçta mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya çıkan fotoğraf, kısa sürede güçlü ve her yönde genişleyen bir sanayi dalına dönüşerek her yere sızmıştır. Fotoğraf insanoğlunun dünyayı yeni bakış açılarıyla yeniden keşfetmesini sağlamıştır. Sosyal sınıflar arasındaki uçurumu gözler önüne sermiştir. Öte yandan gereksinimler yaratmak, ticari ürünlerin satışını arttırmak ve düşünme biçimlerini kontrol etmek ve tehdit etmek amacıyla kullanılabilen tehlikeli bir araç haline gelmiştir. Bugün için hala iletişim alanında en güçlü rolü üstlenmektedir. John Berger, fotoğrafın bu gücünün denetim altına alınması gerektiğini şu sözlerle ifade eder. “ Fotoğrafın posterlerde, gazetelerde, bildirilerde vb. köktenci bir silah olarak kullanılabilir ancak bu gücün yanlış kullanımını önlemek için aynı zamanda uygulanışı sorgulanmalıdır.”⁴³

Duyarlılığa seslenen fotoğrafın kazandırdığı inandırıcılık gücü onun eleştirel gücü ile orantılıdır. Çünkü fotoğraf tartışmaya yer bırakmayacak kadar bir tarihsel kanıttır. Objektife yansıyan görüntü ve fotoğrafı çeken kişinin olaya tanıklık etmesi fotoğrafın tarihte ettiği tanıklığın gerçek olması nedeniyle gücünü daha da arttırmaktadır.

Fotoğrafın her şeyi en yakından gören tanık durumuna gelmesi I. ve II. Dünya savaşı arasında gerçekleşmiştir. Bu dönem fotoğrafın gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç sayıldığı dönemdir. Ancak bu dönem çok kısa sürmüştür. Çünkü fotoğrafın gerçekliği bu kadar açığa çıkarması, propaganda aracı olarak

⁴³ Berger, John, **O Ana Adanmış**, Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

kullanılmasını hızlandırmıştır. Fotoğrafi propaganda aracı olarak ilk kullananlar Naziler olmuştur. Ancak Nazilerin yaptığı katliam ve vahşetin belgesi olarak faşizmin ne olduğunu gözler önüne yine fotoğraftır.

Susan Sontag, 1945 yılında bir kitapçada ikinci dünya savaşına ait gördüğü fotoğraflar hakkında şu yorumu yapar. “Gördüğüm başka hiçbir şey fotoğraflarda olsun, gerçek yaşamda olsun böylesine derinden, böylesine çarpıcı ve ani bir biçimde içimi parçalamamıştı. Gerçekten de ömrümü, bu fotoğrafları görmeden önce ve gördükten sonra ikiye ayırmak hiç olmayacak bir şeymiş gibi gelmişti bana Her ne kadar o fotoğrafların neyi gösterdiğini anlamam için birkaç yılın daha geçmesi gerekiyseyse de.”⁴⁴ Çünkü Susan Sontag’a göre “fotoğraf yalnızca bir imge, gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınmış maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir”.⁴⁵

Fotoğrafa duyulan tepki veya fotoğrafın eleştirel gücü genel insanlık durumunun belgesi haline gelmiştir. Doğal olarak, belgesel fotoğraf nesneye ve figüre mekanın gerçekliği içinde yönelir. Burada fotoğraf her nesnenin kendi rolünü sahnelediği akışta bir anın tespitidir. Bresson da bunu beynin, gözün ve kalbin yaratıcı işbirliği olarak ‘Decisive Moment’ ifadesiyle tanımlamıştır.

Yaşamda akıp giden bir anı dondurmak için çaba sarf eden fotoğrafçının tüm ereği, karşısında yakaladığı konu kaçıp gitmeden doğru zamanda doğru yerde olabilmekten öteye gidemez. Yapacağı yorumlama sadece kompozisyon ve ışık kurallarına riayet etmekten ibarettir. Bundan sonrası, yakalanan nesnel gerçeği kitlelere ulaştırmaktır.

Belgesel fotoğraf gerçekleri ortaya koymaya çalışır fakat bunu her zaman bir şeyleri değiştirmeyi amaçlayarak yapmaz. Fakat fotoğraf doğası gereği toplumsal koşulların değişmesinde ya da toplumsal tepkilerin yaratılmasında oldukça önemli bir işleve sahiptir.

⁴⁴ Sontag, a.g.e.

⁴⁵ Sontag, a.g.e

1900'lü yıllara doğru belgesel fotoğraf toplumsal belgeci yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru yönelmeye başlamıştır. İlk kez Devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan 'Toplumsal Gerçekçilik' yaklaşımının fotoğraftaki yansıması 'Toplumsal Belgeselci' yaklaşım olarak tanımlanmıştır.

Toplumsal belgeselcilerin çalışmaları hem belgesel fotoğraftan hem de haber fotoğrafından bir çok noktada ayrılmaktadır. Belli alanlarda sık sık diğer iki alanın kapsamına da girmekle birlikte toplumsal belgeselci yaklaşımın amaçları hem belgesel hem de haber fotoğrafından farklıdır. Toplumsal belgeselci fotoğrafçılar fotoğrafı sadece mekanları yada anları görüntüleyen bir araç olarak görmezler. Fotoğraflar toplumsal eleştirinin en güçlü araçları olarak sistemli olarak çekilirler. Çekilen fotoğraflar kişisel arşivlerde yer almak yerine belli bir kamuoyu yaratmak amacıyla yayınlanır. Bu tür fotoğraf yaklaşımının ilk örneklerini Jacop Riis, Lewis W. Hine ve onları izleyen dönemde de Paul Strand'in çalışmalarında görüyoruz.

*“İlk kurumlaşmış belgesel fotoğraf çalışması İngiltere’de kurulmuş olan Ulusal Fotoğraf Kurumunun (National Photographic Association) yaptığı çalışmalardır. Kurum 1897 yılında kaybolmak üzere olan gelenek, örf ve adetlerin fotoğraf aracılığıyla yaşatılması amaçlanarak kurulmuştur. İngiliz Ulusal Fotoğraf Kurumu'nun yaptığı bu çalışmadan günümüze yaklaşık iki bin fotoğraf kalmıştır.”*⁴⁶

Ancak belgesel fotoğrafın toplumsal bir tepki oluşturmak için kullanılmasının en önemli örneği Amerika Birleşik Devletlerinde Çiftçi Güvenliği Dairesi, (Farm Security Administration, FSA) tarafından gerçekleştirilen kapsamlı çalışmadır. Bu çalışmayı diğerlerinden farklı kılan ise devlet destekli bir çalışma olmasıdır. FSA'nın yaptığı çalışmalar, fotoğrafın sosyal değişmeye sadece tanık olmakla kalmayıp bu değişmeyi yönlendirebildiğini de gösteren en kapsamlı örnektir.

⁴⁶ Oral, Merter, **Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**, Yayınlanmamış Tez, İzmir, 1996, 10.s.



Fotoğraf 4. Jacob Riis, "Bandit's Roost," 1890



Fotoğraf 5. Lewis Hine, "An early type of playground for tenement children." 1910



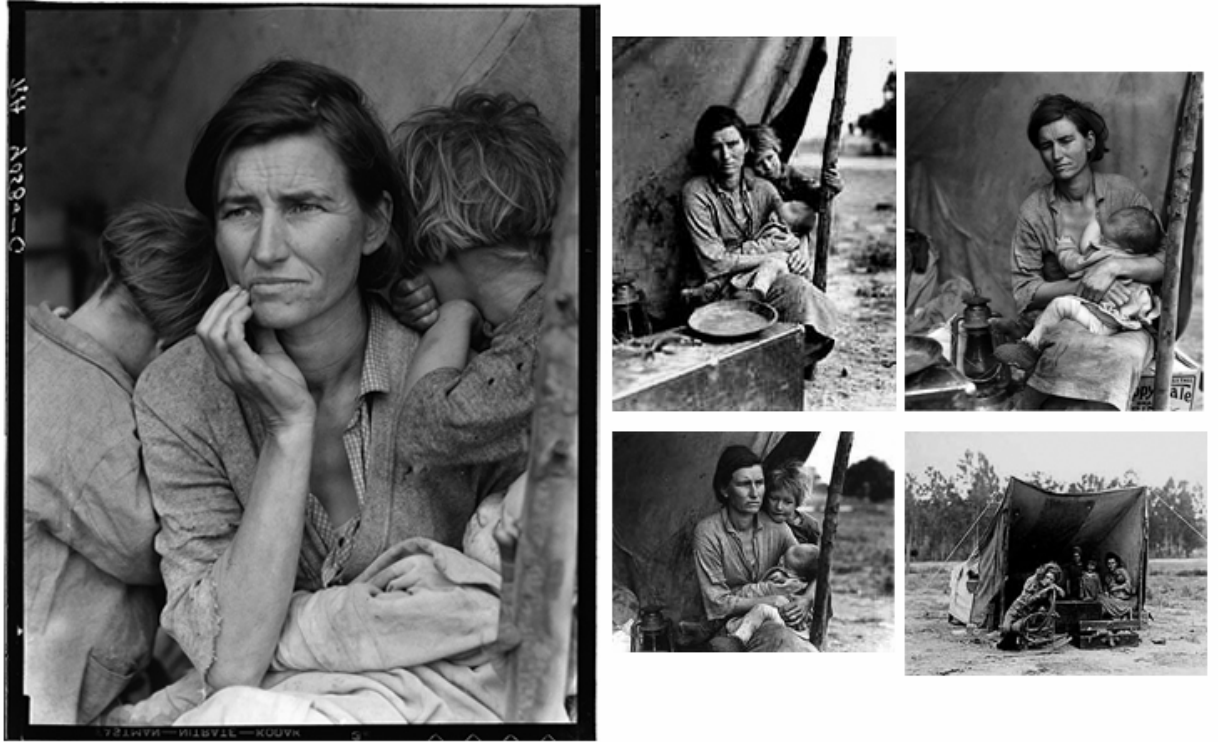
Fotoğraf 6. Paul Strand, ‘Wall Street’, 1915

“Tarımda modernizasyon ve makineleşmeyle yarışamamış, kuraklık ve verimsizlik gibi nedenlerle topraklarından ayrılmak zorunda kalan merkez eyaletlerdeki tarım işçilerinin problemleriyle ilgilenip, parasal yardım sağlamak amacıyla Roosevelt tarafından kurulan birçok ajanstan biri de Çiftçi Güvenliği Örgütü idi. Bu yeni örgüt Colombia Üniversitesi eski ekonomi profesörü, tarım bakanı Rexford G. Tugwell tarafından yürütülüyordu. Tugwell eski öğrencisi ve aynı zamanda meslektaşı olan Roy E.Stryker’ı Amerikan kırsal yaşamını da derinlemesine ele alan geniş bir fotoğrafik projeyi yürüten tarih bölümünün başına getirdi. Örgüt bir süre sonra 1937’de Tarım Bakanlığının bir dairesi oldu.”⁴⁷

Walker Evans projeye katılan ilk fotoğrafçılardan biridir. Evans çalışmalarında hem Amerikan hayat tarzı hem de Amerikan halkı konusunda duyduğu çifte ilgiyi sürdürüyordu. Evans güney eyaletlerine doğru yola çıkarak bölgedeki toprakların durumunu, kiracı çiftçilerin kötü koşullarını, evlerini,

⁴⁷Taylor, Poul, **İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması 1935-1943**, Çev. Ahmet Tolungüç, Eylül, 1985, 22-32 s

eşyalarını, nasıl çalıştıklarını, hasatlarını, okullarını, kiliselerini ve dükkanlarını, küçük kasabaların sokaklarını, reklam panolarını ve arabalarını fotoğrafladı. FSA'nın çalışmalarına katılan önemli isimlerden biri de Dorothea Lange olmuştur. Lange'nin çektiği, tarlalarda çalışan, geçici kamplarda, şehir çöplüklerinde, boş arazilerde kurulan çadırlarda kalan, otoyollarda aşırı yüklenmiş kamyonlarla dolaşan göçebe işçilerin fotoğrafları gerçeği yansıtan birer belge olmanın ötesinde fotoğraflardır. Lange insansız çiftlik evlerini, makinelerle sürülmüş terk edilmiş arazileri, evlerinden çıkarılmış yüzlerce çiftçinin yaşadığı koşulları açık ve dokunaklı bir biçimde fotoğraflarında yansıtmıştır. Lange'nin çadırın içine çömelmiş, çocukları tarafından etrafı sarılmış göçmen kadını gösteren fotoğrafı proje kapsamında çekilen ve Amerika'da röprodüksiyonu en çok yapılan fotoğraf olmuştur.



Fotoğraf 7. Dorothea Lange, Migrant Mother, 1933



Fotoğraf 8. Dorothea Lange, PersonCounty, North Carolina, 1939

Dorothea Lange şöyle diyor: "*Benim fotoğraf yaklaşımım üç düşünceye dayanır; birincisi, müdahaleden uzak fotoğraf anlayışıdır. Ne çekersem çekeyim asla müdahale etmem, baskı yapmam, insanlar üzerinde baskı kurmam. İkincisi, mekanı hissettirmektir; neyi çekersem çekeyim mutlaka onu çevreleyen unsurları objenin yer aldığı mekanı da görüntülemeye çalışırım; köklerini bulmak gibi bir şey. Üçüncü olarak zaman duygusunu hissettirmek gelir. Ne çekersem çekeyim onun geçmişle ya da günümüzle kurduğu ilişkiyi göstermeye çalışırım.*"⁴⁸

Belgesel fotoğraf, anlam ve amaç bakımından farklılık gösteren fakat benzer yol izlemeleri nedeniyle basın fotoğrafçılığı ve foto röportaj gibi terimlerle birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.

⁴⁸ Sever, Şeyda "**Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?**" http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/seйда_sever.html, adlı makalesinden, Erişim: Mart 2009

İKİNCİ BÖLÜM

ANALOG KURGULAR

2.1. ANALOG FOTOĞRAFTA DENEYSSEL YAKLAŞIMLAR

2.1.1. 19. Yüzyılda Analog Fotoğraf ve Deneysel Yöntemler

19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve sözü edilen yüzyılın sonlarına değin teknik anlamdaki olgunluğuna ulaşan fotoğrafın yaşamımızda yer almasından beri, bilim, sanat, basın-yayın, belgesel kullanım, amatör kullanım gibi bir çok alanda karşımıza çıkmıştır. Fotoğraf etkili bir iletişim aracı olarak, estetik ve felsefi boyutu ile toplumlari zaman zaman derinden etkilediği görölmüştür.

Fotoğrafın, yapısı gereği inanırlılığa sahip olduğu bir gerçektir, insanlar da zaten, pekte sorgulamadan, bu görüntünün gerçek olduğu ya da gerçeği yansıttığı konusunda hemfikirdirler. Susan Sontag'a göre fotoğraflar aslında kanıt oluşturur; "Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiği zaman kanıtlanmış olur ve bu kayıt doğrulamayıdır" ⁴⁹

Fotoğrafın ortaya çıkışından sonra fotoğrafçıların amacı sanatsal kaygılardan çok, ele aldıkları konuların nesnel ve doğru olarak kayda alınmasıydı. Öyle ki fotoğraf sonrasında resim sanatında ki natüralist betimleme yok olmaya mahkum oldu. Bu dönemde fotoğrafın icadının resim sanatını öldürdüğü iddiaları ortaya atılsa da, bu iddiaların aksine fotoğraf sadece betimleme işlevi gören resim çeşitlerinin değerini düşürdü. Fotoğraf algılanan gerçekliğin görüntülerini oluşturmakta ve çoğaltmaktaydı. Fakat zamanla öyle noktaya geldi ki fotoğrafçılar hayal gücüne dayalı, sınırları zorlayan soyut görüntüler oluşturma girişiminde bulundular.

Fotoğraf icadından bugüne geleneksel düşünce ve üretim yapısını yeni anlatım tarzlarına bırakarak amaca uygun akımlar temelinde ve anlatım dili bağlamında yapıları farklı oluşumlar sergilemiştir.

⁴⁹ Sontag, a.g.e, 102 s.

Bu noktada fotoğraf deneysel yaklaşımlar bağlamında farklı bakış açıları ortaya koymuştur. Öncelikle nesnel gerçekliğin olduğu gibi aktarılması söz konusudur. Somut gerçekliği içinde bir nesnenin, kendine özgü belirtilerini elden geldiğince tam ve açık seçik bir biçimde göz önüne sermeye dayalı görüş bağlamında ‘gerçekçi’ ve ‘natüralist’ akımlarından bahsedilebilir. Realizm olarak geçen bu akım fotoğrafta karşılığını Straight (doğrudan) fotoğrafı de veya belgesel fotoğrafı de, ‘fotojurnalizm’de bulur.

Straight fotoğraf yaklaşımı, fotoğrafa modernizmin kapılarını açmıştır; resim ile fotoğraf arasındaki öykünmeye dayalı ilişkiyi tamamen yıkmıştır. Bu yaklaşıma göre, bir fotoğrafçı gözüne, kamerasına bağlı kalmalı, rengin ışık ve gölgenin yer değişimini dikkate almalı ve konusu karşısında sabırlı olmalıdır. Tüm bu çaba sonucu mükemmel nitelikte bir negatif üretmeli ve negatife hemen hemen hiç müdahale etmemelidir. Straight fotoğraf, yapay ışığın, öznelere poz vermesinin, dekor oluşturmak için eşya, aksesuar kullanımının olmadığı ve karanlık odada herhangi bir manipülasyonun kullanılmadığı fotoğraf tarzıdır. Ve Straight fotoğrafta anlam, fotoğrafçının bir konuyu seçtiği teknik ve estetik kodlar aracılığıyla kurması ve izleyicinin de bu fotoğrafı önceki görsel tecrübeleri, kültürel düzeyi ve dünyaya bakış açısının da etkisiyle yorumlamasıyla oluşmaktadır.

1929 yılında Stuttgart’ta düzenlenen modernist ‘Film und Foto’ isimli uluslararası serginin halka sunulmasıyla fotoğrafın modern sanata nasıl bir cevap verdiği gösteriliyordu. Bir tarafta Man Ray’in ve Bauhaus okulunun soyut fotogramları ve ‘Yeni Görüş’ün (New Vision) bilimsel ve teknik fotoğrafları yer alırken diğer yanda Paul Strand, Edward Weston gibi genç Amerikalı fotoğrafçıların Straight fotoğraf diye adlandırılan, müdahale edilmemiş fotoğrafları yer almıştı. Böylece Avrupalılar yeni realizm ile tanışmış oldular. Bu yeni realizmin ve Straight fotoğrafın öncülerinden biri olan Paul Strand’a göre fotoğrafa müdahale edilmemeliydi çünkü deneysel çalışmalar öznenin niteliğini bozuyordu ve bu sadece insanların resim yapma tutkusunun bir sonucuydu. Strand’a göre nesnel tavrı ile

modernliğin bir temsilcisi olan Straight fotoğrafta kameranın önündeki öznenin niteliklerini tanımak ve hissetmek önemli bir noktaydı.



Fotoğraf 9. Paul Strand, The Family: Luzzara, Italy , 1953

Edward Weston Straight fotoğrafta ön plana çıkan diğer fotoğrafçılardan biridir. Weston'nun fotoğrafik vizyonu 1920'lerde Strand ve Stieglitz ile New York'ta karşılaştığında, Straight fotoğraf a yönelmiştir. Geçmiş dönem çalışmalarının tam tersi doğrultuda çalışmaya başlar. Pictorealizm reddeden ve yalın fotoğraf çekimlerine ağırlık veren Weston, Soft focus çekimlerden tamamen vazgeçer ve 1927 yılından itibaren sadece kabuklar, bitkiler ve nü üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırır. Fotoğrafa yaklaşımını "Fotoğrafın ışığını ve pozlamayı en başta doğru yaparsan, banyo ve baskı hemen hemen doğru olacaktır"⁵⁰ diyerek belirtmiştir.

⁵⁰ Mulligan T., Wooters D. , "Photography From 1839 to Today": George Eastman House, Rochester, 89 s.

1930'da çektiği 'Ramiel' isimli fotoğrafı tamamen geometri ve formdan oluşur; mekanı, ışık ve form ile tanımlar.



Fotoğraf 10. Edward Weston, Ramiel, 1930

Weston'un yaklaşımı, fotoğrafik modernizmin bir özetidir. Ona göre fotoğraf çekmenin kendine özgü karakteristik özellikleri vardır ve bu sebeple herhangi bir görsel sanat dalından farklıdır.

1932'de Edward Weston ile birlikte üç genç fotoğrafçı, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke ve Ansel Adams, pictorial fotoğraf karşıtlığının bir sembolü haline gelen Grup F/64'u kurmuşlardır.

F/64 grubu ismini en yüksek alan derinliğini veren objektifin en küçük diyafram değerinden almıştır. Kendisini, müdahale edilmemiş fotoğraf üretimine ve düşüncesine adayan bu grupta, estetik anlayışının kuralları keskin netlikte, orta format makinede çekilen negatiflerin, parlak kağıda en uygun tonda ve detayda baskı alınması şeklinde açıklanabilir.

Diğer bir yaklaşım ise nesnel gerçekliğin idealize edilerek düşüncenin yeni baştan biçimlendirilmesidir. Burada önemli olan düşünsel olarak nesnel gerçekliğin nasıl hayal edildiğidir. Fotoğrafi de tüm estetik , teknik ve anlam olanakları kullanılarak dışavurumcu bir tavır sergilenmektedir ve mantıktan çok düşünceye ve bilinçdışı akla ve görüşe dayanmaktadır. Bu fotoğrafik ifade bağlamını anlatımcı ve gerçeküstü (sürreal) fotoğrafta bulur. Modernizm döneminde fotoğrafçıları etkileyen diğer bir yaklaşımda gerçeküstücülük olmuştur.

Günümüzde en sık kullanılan bir diğer yaklaşım ise nesnel gerçeklikte varsayılan soyut kavramlardan ve biçimlerden yararlanarak, nesnel gerçekliğin aşıldığı tasarıma dayalı kavramsal anlamdan bahsedilebilir. Burada amaç fotoğrafı oluşturmak değil, görüntü yaratma süreci içinde araç olarak kullanılarak deneysel yöntemle imaj (görüntü) üretmektir. Öyle ki imajlar çok detaylı bir şekilde birebir gerçek formalarına uygun şekilde üretilmekte bu sebeple fotoğraf, bu teknik için en uygun araç olmaktadır. Bu yaklaşım fotoğrafta bağlamını deneysel, avangard, soyut ve konsept kavramlarında bulur.

Belgesel fotoğrafı kolayca tanımlayabiliyorken, deneysel fotoğrafı tanımlamak biraz daha zorlaşıyor çünkü deneysel fotoğrafın sınırları saptanamamakta ve gelişen teknoloji ile birlikte gün geçtikçe sınırları genişlemektedir. Belgesel deneysel ya da anlatımcı (ekspresyonist) deneysel gibi ifadelerin bir arada kullanıldığı noktada deneysel fotoğrafı tanımlamak için sanırım öncelikle 'deney' kavramını tanımlamak gerekiyor.

“Konuşma dilinde deneyden; oluşumların, var olan koşullarda değiştirilmesi, değişimlerin etkilerinin gözlenmesi anlaşılır. Deney kavramının bilimsel tanımı ise, önceden belirlenmiş yöntem ile araştırma sonucu ortaya çıkacak bulguların doğruluğunu tanımlamak, bu bağlamda araştırma kapsamındaki bilgilerin gelişmesini

sağlamaktır. Deney, bir gerçeği göstermek için yapılan deneme olduğuna göre; deneysel, deneye dayanan deney yolu ile olmalıdır. Bilimde olduğu kadar, genel sanat tarihi içinde ve fotoğrafının kullanıma açıldığı birçok alanda, deneysel sanattan ve deneyselcilikten söz etmek mümkündür. Örneğin. izlenimcilerin ve pointilistlerin (noktacıların) algılanabilir beyaz ışığın spektral çözümlenmesiyle elde ettikleri yedi rengin, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasındaki araştırmaları ile kübistlerin deneysel-analitik çözüm arayışları”.⁵¹

2.1.1.1. William Henry Fox Talbot ve Deneysel Çalışmalar

Wedgwood'un araştırmalarıyla başlayan , Niepce ve Daguere'in araştırma ve elde ettikleri sonuçlarla gelişen ve resmi olarak Daguere tarafından sonuçlandırılan fotoğraf , metal levhalar üzerinde gerçekleştiriliyordu. Metal levhaların yüzey olarak kullanılması önemli bir engel oluşturuyordu. Ayrıca metal levhaların maliyeti de çok yüksek idi. Çekim işlemi sırasında kullanılan karanlık kutular yani fotoğraf makinesi de çok ağır ve hantaldı. Bu anlamda, fotoğrafçılığa yön vererek fotoğrafın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlayan kişi İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'dur. (1800-1877).

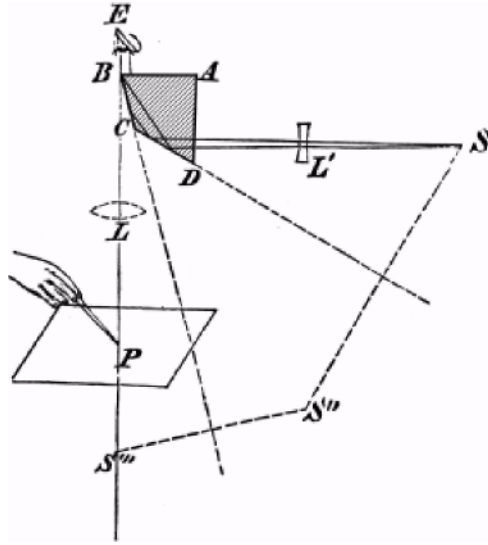


Fotoğraf 11. William Henry Fox Talbot 1800-1877

⁵¹ Gezgın Ahmet Öner, “Fotoğrafta Deneysel Tasarım”

http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/13.rtf, Makale, Erişim : Mart 2009

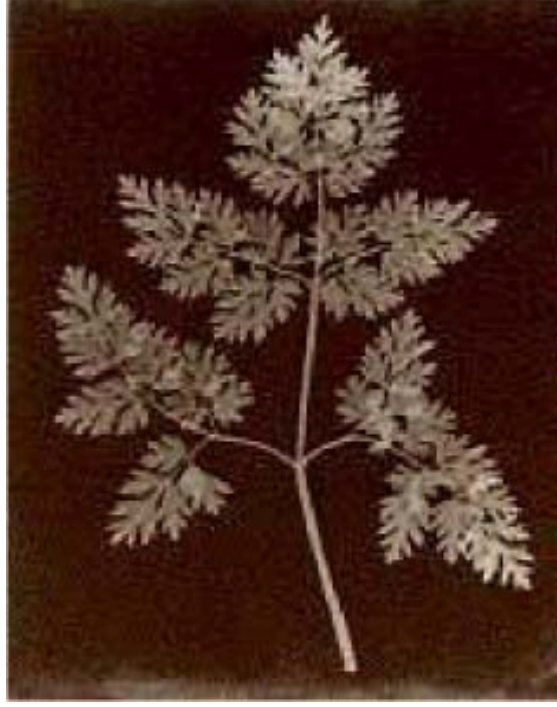
Çok yönlü bir bilim adamı olan Talbot'un, 1833'de *Camera Lucida** kullanarak, kuzey İtalya 'daki Como Gölü'nde yaptığı çizimler doğadan kopya resimler yapmanın ötesinde çalışmalar değildir. Öyle ki Talbot'un amacı, o karanlık kutunun sağladığı doğal görüntüyü kağıt üzerinde sabitlemektir ve bu konuda kağıt üzerinde çalışmaya yönelmiştir. Yani karanlık kutunun verdiği görüntüyü ilk kez kâğıt üzerine sabitlemeye çalışmıştır.



Resim 1. Camera Lucida nın optik yapısı

Wedgwood , Niepce ve Daguerre'in yolunda giden talbot 1835'de ilk sonucunu, Niepce'in negatifine benzemeyen ton değerleri olan negatif kâğıt üzerinde elde etmeyi başarmıştır. Talbot'un iki büyük başarısı vardır: Birincisi kâğıt üzerinde negatif görüntü elde etmek, ikincisi ise negatif görüntüyü kullanarak sayısız pozitif elde etmektir. Talbot'un geliştirdiği bu yöntemle birlikte artık bir çoğaltma aracı olmuştur. Daguerreotype yöntemiyle oluşturulan fotoğraflar, tek kopya olup çoğaltılamaz ve görüntünün biricikliği söz konusuysen, Talbot'un yöntemiyle birlikte tek negatiften onlarca pozitif çoğaltılmaya başlandı.

* Aydınlik kutu



Fotoğraf 12. Talbot'un Bitkilerden elde ettiği bir negatif Görüntü

Her pozitif çoğaltma için yazı kâğıdının, seyreltilmiş tuz (sodyum klorür) eriğine sokulup kuruması bekleniyor ve kâğıt güçlü gümüş nitrat eriyiğine batırılıyordu. Bu işlemi, her kâğıt için defalarca tekrarladı. Kimyasal maddeler, reaksiyon sonucunda gümüş klorüre dönüşüyor ve ışığa duyarlı olan bu madde kâğıt yüzeyinde ortaya çıkıyordu. Bu şekilde hazırlanmış kâğıtların üstüne Talbot; yaprak, tül, dantel gibi nesne koyarak güneş ışığında kağıdı pozlayarak kağıdın, güneş ışığını alan yerleri aşamalı olarak karartı. Ve nesnelere silüet olarak ortaya çıktı. Böylece Talbot, kağıt üzerine kodlanmış olan gizli görüntüyü ortaya çıkarmayı başarmıştı. Daha sonra görüntüyü sabitleştirmek için önceleri sıcak tuzlu suyu, daha sonra arkadaşı olan bilim adamı Sir John F.W.Herschel'in önerisiyle sodyum hiposülfitten oluşan sabitleme banyosunu kullanmıştır. Sodyum hiposülfid, o günden itibaren hâlâ sabitleme banyosu olarak kullanılmaktadır. Talbot'un elde ettiği sonuç; siyah zemin üstünde beyaz silüet şeklinde nesne yani günümüzün negatif görüntüsüdür. Talbot, bu negatif silüet görüntülere fotojenik çizim 'photogenic drawing' ve gölge çizim 'sciagraphic' adını vermiştir.

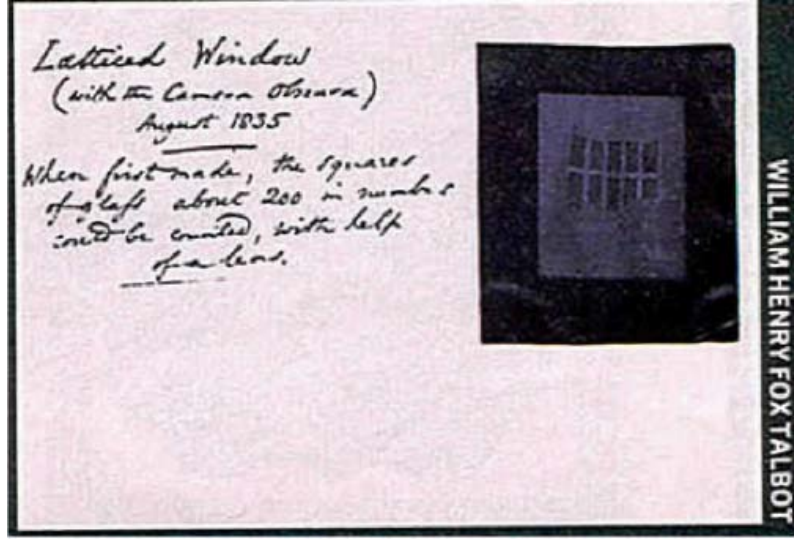
Talbot, sonraları gümüş klorürlü kâğıtları sıradan karanlık kutularda kullanarak yüksek ışık ortamında pozlamış ve küçük fotoğraf makineleriyle kaliteli ancak boyut olarak çok küçük fotoğraflar elde etmiştir. Talbot, negatif görüntüdeki aydınlık ve karanlığın yeniden bir fotojenik çizimini yaparak negatiften birçok pozitif baskı yapmaya yönelmiş ve Şubat 1835'deki bir notunda şöyle demiştir: “Fotojenik çizim ya da gölge çizim yönteminde; kâğıt eğer şeffaf olursa, ilk çizimdeki nesne bir sonraki çizimi sağlar, sonuç olarak, aydınlık ve karanlık ters döner.”⁵²

İlk denemelerinde ışığa duyarlı kimyasal kâğıdı güneş ışığına tutarak görüntü elde eden Talbot, 1840'da yöntemini temelden değiştirdi. Görüntü, pozlama sırasında ortaya çıkıyorken yeni yönteminde, fotoğraf makinesi içinde pozlanan kâğıt karanlıkta duracak ve kâğıdın pozlanan gizli görüntüsü ‘latent image’ kimyasal süreç sonunda görülebilir olacaktı.

Talbot bu yönteme, Yunanca *kahos* ' güzel' ve *typos* 'izlenim' sözcüklerinden oluşan Kalotip (Calotype) adını verdi. Bu yeni yöntem kendi adıyla Talbotype olarak da adlandırılır. Talbot 'un arkadaşı olan Sir John Herschel, Talbot'unbulduğu bu yeni yönteme, Yunanca *photos* (ışık) ve *graphy* (çizmek) sözcüklerinden oluşan Photography adını vermiş ve Sir John, Talbot'un yöntemini tanımlarken ilk kez negatif ve pozitif sözcüklerini kullanmıştır. Talbot, Şubat 1841'de kalotipin patentini almıştır.

Talbot daha sonraki yıllarda, duyarlı maddelerin niteliğini artırarak, pozlama süresini azalatarak kalotip yöntemine çeşitli eklemeler yapmıştır. Ancak dönemin fotoğrafçıları kalotip yerine Daguerreotyp'ı tercih etmeyi sürdürmüşlerdir.. Daguerreotyp'ı detayı keskin, yüzeyi parlak ve ton değerleri zengindi. Daguerreotyp'ın negatifi olmaması ve tek bir fotoğraf olması, şıklık ve zariflik simgesi olarak süslü çerçevelerde saklanmasını sağlıyordu.

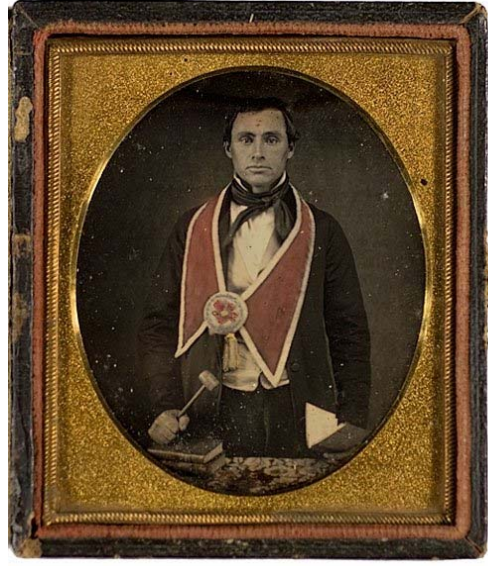
⁵² MEGEP Projesi, **Grafik ve Fotoğraf**, Ankara, 2007 (makale) .s.13



Fotoğraf 13. F.Talbot, Kafesli Pencere Negatif görüntü, 1835

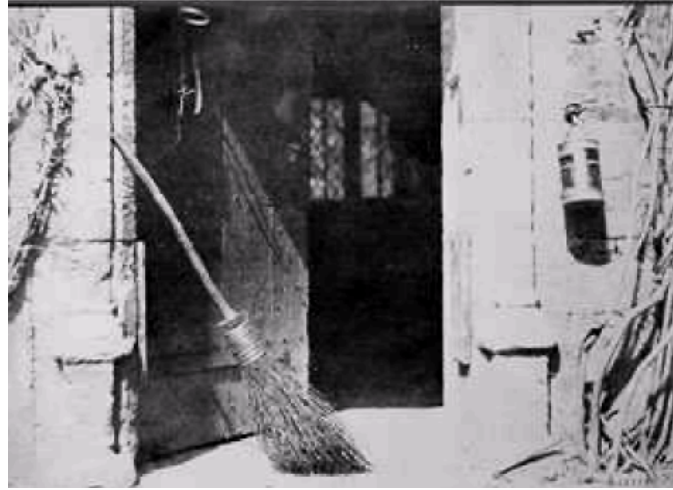


Fotoğraf 14. Daguerreotype



Fotoğraf 15. Daguerreotype

Talbot'un kendisi de kalotipin yayılmasını engelledi ve kendisinden izinsiz yani lisans ücreti ödemedi kullananların hakkında davalar açtı. Aynı dönemde, Talbot kalotipin kitlesel üretimi için küçük bir de imalathane açtı ve 1844 yılında kalotip yöntemiyle üretilmiş fotoğrafların yer aldığı "The Pencil of Nature" (Doğanın Kalem, 1844-46) adlı bir kitap yayınladı.



Fotoğraf 16. Talbot., Açık Kapı "Open Door" Kalotip negatifi, 1843

Bu kitap aynı zamanda içinde fotoğraflık görüntünün de yer aldığı ilk kitaptır. Kitapta, Paris'in ve Oxford'un çeşitli fotoğrafları yanında, Talbot'un yöntemiyle ilgili bilgiler yer almıştır. Talbot, çalışmalarına ara vermemişi, yöntemini geliştirmeye çalışarak , yaşamının kalan döneminde de 600 fotoğraf çekmiştir.



Fotoğraf 17. Talbot, 1843, Doğanın Kalemi kitabından

Talbot, Şubat 1841'de kalotipin patentini aldı ve Niepce'nin düşündüğü kağıt üzerine baskı tekniğini gerçekleştirdi. Kağıt üzerinde negatif görüntü bir kez sabitleştikten sonra ışıktan hiç etkilenmiyor ve sonsuz sayıda pozitif kopya yapmaya olanak sağlıyordu. Talbot'un kalotip yöntemini dönemin ünlü fotoğrafçıları David Octavius Hill ve Robert Adamson, Edinburg ve İskoçya'da kalotipi kullanarak çok nitelikli portreler elde etmişlerdir. Hill ve Adamson portreleri, dış mekanda güçlü güneş ışığında, pozlama süresi en az iki dakika ayarlanmış ve fotoğrafı çekilen kişinin hareketsiz durması sonucunda çekmişlerdir. Bu ikili, fotoğraf estetiği açısından önemli olan; ışık kullanımı, ifadenin ortaya çıkması, modelin konumlanması gibi konularda başarılı olan yüzlerce portre çekmişler ve bu portreler, daguerreotype kadar keskin detay vermemesine rağmen geniş kitlelere yayılmıştır. Bunun yanında kalotip mimari ve gezi amaçlı fotoğraf çekimlerinde kullanılmıştır.

Çünkü kalotip yönteminin aygıtlarını ve duyarlı kağıtlarını taşımak daguerreotype aygıtlarına göre çok kolay olmuştur. Kalotip kitap basımında da kullanılabilir olması, Fransız devletinin, birçok Fransız katedralinin Talbot'un yöntemiyle fotoğraflamasını sağlamıştır. 1847'de kalotipin eksiklerini gidermek için Fransız ve İngiliz bilim adamları birçok yeniliği bu yöntemle eklemişler ve kalotip fotoğrafın kitap baskı işinde kullanılmasını sağlamışlardır. Bu sayede 1851'de ilk fotoğraf albümü yayınlanmıştır.

1800'lü yılların sonunda dünyada birçok alanda, ortaya çıkan buluşlar ve gelişmeler yirminci yüzyıla yön verecek gelişmeler olmuştur. Tüm bu deneysel yaklaşımlar, fotoğrafçılıkta gerçek anlamda bir devrimdir.

2.1.1.2. Sembolik Bir Dışavurum Olarak Fotomontaj

19. yüzyıl fotoğrafın sanat ile etkileşime girerek, sanatçıların değişik teknik eğilimlerle dışavurumlarını sembolik bir biçimde ortaya koyduğu bir dönemdir. Yaygınlaşma sürecinde estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olarak düşünülen fotoğraf, bireysel yaratıcılık içinde elverişli bir ortam olarak görülüyordu. Bu düşünce çerçevesi içinde, fotoğrafın salt varlığı yetersiz kalmış karanlık oda teknikleri ile fotoğrafa müdahale etmek gibi değişik arayışlar ortaya çıkmıştır. Böylece ilk kolaj ve fotomontaj denemeleri de bu arayışlar neticesinde oluşmaya başlamıştır.

Kolaj ve montaj yeni arayışlar içinde olan bireyler için, kişisel ifadenin ve çağdaş yaşamı anlatmanın dilini oluşturmuştur. Çağdaş yaşamı anlatan üretimlerde yaygın olarak kullanılan montaj çekilmiş görüntüleri birleştirerek yapılan bir müdahale yöntemidir. Bu yöntemle görüntülere yeni bir ifade kazandırılır. Kendine özgü bir dil yaratma çabası içinde olan sanatçı montaj esnasında düşünsel yaratıcı gücünü harekete geçirerek anlamlar yaratır. Görüntüler birbirilerinin üstüne getirilerek, üst üste çakıştırılarak kavramlar oluşturulur. Belli bir anlatım dili olan görüntü, bu yöntem ile aralarında hiçbir bağlantı olmayan başka bir görüntü ile

birleştirildiğinde, yepyeni bir anlam oluşturur. Böylece gerçek yaşamda yan yana olmaları olanaksız nesnelere bir araya gelerek öz'ün biçimini değiştirilir, yeni bir anlam oluşturulur.

Yaşam gerçeğini bozarak yaratıcı gücüyle yeni anlamlar üretmek için başvurulan bir yöntem olarak kullanılan montaj sanatçının kendi anlatım diline uygun imgeleri bularak, kendi yaşam gerçeğini bu imgeleri harmanlayarak yani “kes-yapıştır” yaparak yapay bir dil ortaya koyar.

Seyirci bu tür görsellerde, birbiriyle temelde hiç bir ilgisi bulunmayan betimlemeleri anlaksal çağrışımla bağladığı sürece yapıtın dilini anlayabilir. Fotoğraflanan iki öğenin birleşmesiyle fotoğrafla gösterilmesi olanaksız bir kavram bu yöntemle sunulur. Her biri, ayrı bir anlatım gücüne sahip anlık görüntülerin, tek bir fotoğraf üzerindeki birleşimi olan ve dadaist sanat akımları içinde en çok kullanılan fotomontajın sezgisel ve gizemli kurgu olasılıklarının çağımız sanatına yansımaları sanat eğilimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Sınırsız malzeme kullanımı, belli bir biçime bağlı olmamak ve anlatım özgürlüğü gibi ilkeler, belli doğmalara dayalı sanat okullarına ya da öğretilerine karşı bir tepki niteliğine dönüşmüştür.

Modernizm sürecinde fotoğrafın, fotomontaj ve kolajın gündeme gelmesi ile - sanatçılar tarafından resimle yan yana gelebilecek bir anlatım dili olarak görülmesi ve doğrudan fotoğrafın kendine özgü görsel kurallarını koyması ve anlatım dilini oluşturması, bağımsız bir sanat dalı olarak görülmesini mümkün kılmıştır.

Fakat tüm bu farklı yaklaşımların fotoğrafı getirdiği konum, fotoğrafın, bugünkü vazgeçilmez konumundan çok uzaktır. Fotoğraf en önemli dönüşümünü 1960 sonrasında yaşamış, ikinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan tüketim kültürünün ve endüstrileşmenin sonucu olarak sanat, günlük hayatın bir parçasıymış gibi ve bir tüketim malzemesi olarak algılanmaya başlanmıştır.

“Görüntüdeki tasarımların büyük bir bölümü yapıştırıma ve fotomontaj niteliğinde olduğundan, bu yapıtların fotomekanik yöntemlerin dışında çoğaltılmaları

düşünülemez. Görüntü ile düşünce arasındaki bu dolaylı ilişkinin akla uygunluğu belli bir kanının geliştirilmesinde yardımcı olur. Ayrıca, bu saçmalığın, gerçeküstücülükle olduğu gibi psişik bir ruh durumundan ya da ruhsal özdevinimden yola çıkılarak ortaya konulmadığı, tersine gerçek olay veya yaşamsal görüngülerden alınan belli kesitler, çağrışımlar ve bu olayların özünü oluşturan belgelerle yaratılmaya çalışılmıştır.”⁵³

Fotomontaj tekniğiyle yapılan bir çalışma, her şeyden önce «karanlık oda» süreçleriyle tamamlanmaktadır. Oysa foto yapıştırmaca da “kolaj” da böyle bir zorunluluk yoktur. Kes- yapıştır “Pastiche” hazır iletileri, biçemleri, nesnelere bir araya getirip, seçtiğini bağlamından ayırıp başka bir bağlama taşımaktadır. Bu noktada bir bağlamdan öbür bağlama taşıma “kolaj” olarak adlandırılıyor. Yeni bir düzenleme yapmak ise montajdır. Gregory Ulme'e göre Jacques Derrida montaj kuramının Aristoteles'idir. Bağlamdan koparılıp çıkarılan her parça artık değişen bir bütünün parçası konumundadır. Aynı biçimde yapıştırmaca tekniğinin birbirlerinden farklı malzeme ya da renkli kağıt yapıştırma süreçlerini içeren genel bir tanımı olduğu ve sadece fotoğraf imgelerinin yapıştırılması yoluyla elde edilen bir kompozisyonun, “yapıştırmaca” sayılamayacağı ileri sürülebilir. Afişler, dergiler, kitap resimleri, gazete ve diğer yayın organlarında yer alan fotoğraf imgelerinden kopyalar alınıyor ve bu imgelerin belli bölümleri karanlık oda süreçlerinde monte ediliyordu.

2.1.1.2.1. Oscar Gustave Rejlander

Fotoğraf tarihinin önemli isimlerinden olan İngiliz Oscar G. Rejlander (1813-1875) İsviçre’de doğmuştur. İlk zamanlar resim ve litograf* çalışan Rejlander, daha sonraları fotoğrafın icadıyla birlikte çalışmalarını bu yönde sürdürmüş, çoğunlukla portre çalışmıştır. Rejlander bunun yanı sıra 19.yüzyılda modernleşmekte olan kent yaşamında karşılaştığı insan manzaralarını da fotoğraf karelerine yansıtmıştır.

⁵³ Genç, a.g.e., s. 137.

* Kireç taşı üzerine mürekkeple ile çizilmiş şekil ve yazıların basım sanatı (taş baskı).

1855'ten ölümüne kadar, İngiltere ve uluslararası bir çok yarışmaya katılan fotoğrafçı toplam dokuz madalya kazanmıştır.”⁵⁴

1857 yılında, çalışmaları arasında en çok bilinen eseri Hayatın İki Yüzü (The two ways of life) adlı fotomontajı yaratmıştır. Otuz negatifin bir araya getirilmesiyle, iyi ve kötünün, çalışmanın ve gevşekliğin alegorisi olan bu fotoğraf, izleyicilere Raphael'in Atina Okulu (1510-1511) adlı resmini andırmaktadır.



Fotoğraf 18. Oscar Rejlander, Hayatın İki Yüzü /Two Ways of Life, 1858

Atina Okulu'nun biçimsel çerçevesi Rejlander'in bu çalışmasına kaynaklık etmiş olmalı ki, arka planda görülen mekan, resimdeki mekanı; merkezde görülen yaşlı adam da resimde eliyle yukarı işaret eden Platon'u çağrıştırmaktadır.

“Sanat tarihçisi, Marilyn Stokstad'e göre, Rejlander'in fotoğrafında görülen yaşlı bilge kişi, iki genç erkeği hayatla tanıştırır, bir nevi onlara yer gösterir. Sağdaki genç, din, yardım severlik, endüstri gibi kişileştirilmiş olan kavramlara

⁵⁴ SPENCER, Stephanie. “O.G.Rejlander's Photographs of Street Urchins”, The Oxford Art Journal, 1984, s. 17-24.

doğru yönelirken; soldaki ise hayatın zevkle ilişkilendirilmiş olan kısmına doğru çekilir, aldanır. Solda ölüm, intihar ve çıldırmaıyla sonuçlanan kumar, içki, şehvet ve diğer kişileştirmeler canlandırılırken, yüzünü bir kumaş parçasıyla örtmeye çalışan kişi utanmayla kompozisyonun alegorik şemasını dengelemeye çalışır.”⁵⁵



Resim 2. Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509

Atina Okulu freski Raffaello'nun en ünlü yapıtlarından biridir. Resimde eski Yunanlı düşünürlerden Aristo ve Platon'un çevresinde, geçmiş yüzyılların ve Rönesans döneminin düşünürleri yer almaktadır. İnsanların son derece gerçekçi bir anlatımla betimlendiği bu resim, sanatçının içinde bulunduğu kültürel ve düşünsel yaşamı bütün canlılığıyla yansıtmaktadır.

“Fotoğrafta görülen birçok figürün, klasik resim sanatının etkisi altında kalarak hazırlandığını düşünebiliriz. Solda görülen çıplak kadın figürleri resim sanatında karşımıza çıktığı gibi, yine solda yatan diğer kadın Fransız ressam Ingres'in odalık figürlerini andırmaktadır. Sağda başı örtülü kadın ise, yine klasik

⁵⁵ STOKSTAD, Marilyn, “Art History”, Upper Saddle River, NJ : Prentice-Hall ; New York , 2002, 55 s.

dönemde resmedilen Meryem Ana figürünü çağrıştırmaktadır Rejlander'in bu çalışmasının bir kopyasını Queen Victoria eşi için satın almış olsa da, fotoğraf o dönemde bir sanat eseri olarak görülmemesi çok da şaşırtıcı görünmüyor.”⁵⁶

O dönemde kimi sanat eleştirmenleri ve başta akademi olmak üzere, resmin klasik sanat değerlerini taşıdığından, fotoğrafın ise mekanik bir buluş olduğu ve bu icadın yüksek sanat (high art) değerlerini üretemeyeceğini öne sürmekteydi.

Rejlander, bu çalışmasıyla fotoğrafçılık ve sanat ilişkileri üzerine günümüze dek sürecek bazı konuların tartışılması için son derece uygun bir örnek ortaya koymuştur. Tüm bunların yanı sıra, ‘Hayatın İki Yüzü’ manipülasyona uğratılmış fotoğraflar içerisinde ilk örneklerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Rejlander, klasik bir kalıbı alıp, fotoğrafik teknikle karşımıza bambaşka bir form olarak izleyiciye sunuluyor. Biçimsel yaklaşımından ziyade, dikkat çeken bir diğer önemli politik nokta ise, her nasıl ki Raphael, Michelangelo, Leonardo da Vinci ve diğer klasik dönem sanatçıları hizmet ettikleri kentsoylu sınıf için eserlerini üretirken, Rejlander’in ürettikleri de yine o dönemde belirli bir sınıfa hitap etmekteydi.

Fotoğrafın ilk çıktığı dönemde, belirli bir zümrenin kaydını yapmış olduğunu düşünürsek, Rejlander de yine bu dönem içerisinde sayılabilecek bir fotoğrafçıdır. Bu çalışmada da, sadece resim – fotoğraf ilişkisi değil, dikkatli bakıldığında sanatın da iki yüzünü, görünen ve görünmeyen yönlerini izleyiciye aktarması açısından, fotoğraf tarihi içinde önemli bir konuma sahip olduğu görülüyor.

Nazif Topçuoğlu’na göre fotoğrafla sanat yapmanın iki yolu vardır: “ *Birisi, tekniğe göre müdahaleli yaklaşım; diğeri ise, sübjeye ağırlık veren pürist yaklaşım. Bunlar isin nasılıyla ilgili. Bide işin nedeni var. Bu ikili bazen çakışır, bazen de çakışmaz ki bunu aynal pencere skalasını ele aldığımız zaman göreceğiz.”⁵⁷*

⁵⁶ Stokstad, a.g.e, 56s.

⁵⁷ Topçuoğlu, Nazif, “**İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?**”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, 16 s.

2.1.1.2.2. Henry Peach Robinson

Pictorialist fotoğrafın öncüsü olan Henry Peach Robinson, İngiliz ressam J.M.W. Turner'in üslubundan oldukça etkilenmiştir. Robinson, 1851'de İngiltere'de "Great Exhibition"da daguerrotypeları gördükten sonra kolodyon tekniğiyle manzara fotoğrafları çekmeye başlamıştır. Pictorializm(resimsellik), sanatın katı geleneksel kurallarını karşı durarak, kişinin kendi yetenekleri ve bakış açılarıyla fotoğrafa yeni bir kişilik ve gerçeklik kazandırmaya çalıştığı bir akımdır. Pictorialistler estetiğin içerikten, fotoğrafta uyum ve dengenin gerçeklikten daha önemli olduğunu savunmuş, ve eserlerinde resimsel ifadeyi ön plana çıkarmışlardır.

Fotoğrafın duyguları resim kadar iyi bir şekilde aktarabileceğini göstermeyi amaçlayan Robinson 1852'de *Royal Academy of A/7'* da ilk yağlı boya resim sergisini açmasının ardından aynı yıl fotoğraf yönelmiş ve yaklaşık beş yıl sonra Leamington Spa'da ilk stüdyosunu kurmuştur. Robinson, özellikle birleşik fotoğraf prosesini (fotomontaj) mükemmelleştirmeye yönelmiştir. Bu fotoğraf prosesini seçmesinin ardında, bir sanatçı olarak kendini ifade edebilmesi ve teknik bir takım aksaklıklar sonucunda birleşik baskı prosesinin bazı kolaylıklar olarak tanınması olmuştur. 1858'de fotoğrafın duyguları resim kadar iyi bir şekilde aktarabileceğini göstermeyi amaçladığı bir sergi için fotoğraf üretmeye başlamıştır. Bu fotoğrafların hepsi olmasa da, büyük bir çoğunluğu çoklu baskı yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Tüberkülozdan ölen bir kızın etrafında oluşan bir kompozisyonu bu proses bağlamında Robinson'un en ünlü fotoğrafıdır. Beş negatifi birleştirerek yarattığı bu fotoğraf Robinson'un ilk fotomontajıdır. Bu çalışmasında pencere göstergesi, ölümün ve can çekişmenin ruhsal karaltısını hafifleten imge konumundadır.

Robinson, *Fading Away* çalışmasıyla belki de o yılların hastalığı olan veremin çaresizliğini ve umutsuzluğunu görüntülemekle kalmıyor aynı zamanda da döneminin gündemini görselleştiriyordu.



Fotoğraf 19. Henry Peach Robinson, 1858, "Fading Away"

Fotomontaj prosesine dayanan bu kompozit baskı üzerine tartışmalar yapılmış, anlatılan konunun fotoğraf için uygun olup olmadığı üzerine söylemler olmuştur. Bir söylemde Robinson'un insanlara acı veren bir duygu üzerinden para kazandığını ileri sürüyordu. Fotoğrafın gerçekliği yansıttığı düşüncesi, böyle bir fotoğrafın fotoğrafçının hayali ürünü olduğu kabulünü zorlaştırıyordu. Seyirci fotoğrafı gerçekmiş gibi algılamıştı, Robinson'un fotoğrafın tekniğine yönelik açıklamaları aldığı tepkileri arttırmıştı.

Bu tepkiler karşısında Robinson Her tür hile, numara ve hokkabazlık fotoğrafçıların kullanımına açıktır. Kötüyü, bayağılığı ve çirkinini engellemek, açıkça ifade etmek ve konusunu yüceltmek fotoğrafçının zorunlu görevidir. Fotoğrafta gerçek ve yapayın karışımı ile ifadeler açıkça belirtilebilir ve çok güzel fotoğraflar yapılabilir ifadesiyle bu tepkilere bir nevi cevap vermiştir.

İlerleyen dönemlerde Robinson birleşik fotoğraf geleneğini farklı çalışmalarıyla devam ettirmiştir.

“Dawn and Sunset” adlı diğer önemli çalışması ise altı adet negatiften basılmıştır. Fotoğraflarda elde ettiği ayrıntı ve negatiflerin birbirlerine geçiş yerlerindeki uygulamalarında çok başarılıdır. Robinson, teknik ve teoriler hakkında “picture Making by Photography” (1884) gibi birçok kitap yazmıştır. Bu tarihten sonra, akademik resim kurallarına uygun bir şekilde, tek negatifle pictorial konuları çalışmaya başlamıştır.



Fotoğraf 20. Henry Peach Robinson ,Dawn and Sunset ,1885



Fotoğraf 21. Henry Peach Robinson, Carolling, 1890

2.1.2. 20. Yüzyılda Analog Fotoğraf ve Deneysel Yöntemler

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, sanatçıların asıl amacının değiştii görölür. Bu tarihsel dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, 20. yüzyılın sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olmuştur. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermekten çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya çabalamaya başlamışlardır.

19.yy da yaşanan sosyal değişimlerle, endüstrinin gelişmesine paralel olarak insanların nesnelere görüntüleme yöntemleri yaşadıkları dönemin ihtiyaçlarına göre değişmiştir. 20.yy da fotoğraf adına bu değişim, bilinçaltındaki sürreal görüntülere, hayallere ve fantezilerin ortaya çıkardığı akımlarla devam etmektedir.

Fotoğrafın detayları kaydedebilme yeteneği, gerçekliği ve doğruluğu, fantezilerin gerçekmiş gibi algılanmasını sağlayabilmektedir. Öyle ki değişen toplumlarda sanatı anlamlandırabilmek için o toplumların gerçekliği algılayış biçimleri üzerine düşünmek gerekmektedir.

20.yüzyılın başında kısa aralıklarla ortaya çıkan sanat akımları içinde fotoğraf, çeşitli biçimlerde ele alınıp, çeşitli tekniklerle sanat içinde farklı yerlerde kullanılmıştır. Bu dönemde modernist tavır içerisinde fotoğrafta iki taraflı bir oluşum söz konusuydu; ilk olarak fotoğraf Amerika ve Almanya da doğrudan fotoğraf olarak ilerlemekteydi. Burada yapay hiçbir kullanım olmadığı gibi karanlık oda da hiçbir manipülatif uygulama mevcut değildi. İkinci oluşum ise soyut ve yarı-soyut fotoğrafik üretime yönelmeydi. Fotoğrafik üretim sürecinde farklı görüntüleme yöntemleri denenerek, bu süreçte biçim düzenlemeleriyle oynanmış ve manipülasyon içeren deneyselci fotoğraf anlayışı yaratılmıştı.

Gerçekliği konu etmelerine rağmen, nesnelere dışsal dünyadan ve gerçekten bağımsız olarak görüntüleyen kübizm akımıyla birlikte ilk kez sanatsal akımlardaki dünyayı birebir gerçekliğiyle aktarma görüşünün ötesine geçilmiş, gerçek parçalara ayrılarak farklı bir kompozisyonla bir araya getirilmiş ve sanatsal yaratım ön plana

çıkıştır. Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekteşmesi özlener şey ile gerçekte olanı bir araya getirerek oluşturan dadaizm ise sürrealizmin habercisi olarak, insanoğlunun bilinçaltındaki gerçekteşlere değinmektedir.

2.1.2.1. Dadaist Yaklaşımla Fotoğrafta Dil Oluşturma

Dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilener ortaya çıkan dadaizm I. Dünya savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dadacı tavrı takınan dönemin sanatçıları yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin berbatlığını vurguluyorlardı

Toplumda yerleşmiş anlam ve düzen kavramlarına karşı çakararak din ve biçimde yeni deneylere giriştiler. Bu dönemde bir çok dergi çıkardılar ve bu dergilerin içinde en önemlisi 1919-1924 arasında yayınlanan 'dö Litterature' dir.



Resim 3. Cover of Litterature, vol. 2 no. 13, Paris 1920

Akım olarak Dada, Paris'te doruğuna ulaştı fakat 1920'de Tristan Tzarâ'nın Litterature adlı dergi çevresinde toplanan Andre Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon adlı sanatçıların tepkileriyle karşılaştı. Bunlar, büyük skandallara yol açan gösteriler düzenlediler. Geleceğin gerçek üstücülerince kışkırtılan ya da belirginleştirilen anlaşmazlıklar (1921) ortaya çıktı. 1922'de Breton'un toplamak istediği ama Tzarâ'nın karşı çıktığı, çağdaş düşüncenin yönelişleri ve bakış açıları üzerine bir kongre hakkındaki polemikle tartışmalar büyüdü ve dadacılarla, sonunda kazanan taraf olan geleceğin gerçek üstücülerini karşı karşıya getiren "Coeur â barbe" (1923) gecesinde dada sona erdi. Gerçi, yapısı gereği ve 'sanata karşı' sert tutumuyla Dada'nın uzun ömürlü olması beklenemezdi; buna rağmen, bütün yerleşik değerleri silip süpürmesiyle, önce gerçeküstücülüğe, daha sonra da, öncü akımlar çerçevesinde (happening, pop art, yeni gerçeklik, kavramsal sanat vb.), onun mirasını, zaman zaman ihanet ederek de olsa sürdüren çeşitli sanat akımlarına zemin hazırladı.



Resim 4.Le Coeur à barbe, 1923

Dada dadaistlere göre bir sanat olmaktan çok, bir karşı sanattı. Yani sanatla sanata karşı bir savaşımayı seçmişti. Sanat neyin yerine geçtiyse, o tam karşısındakini temsil etti. Sanatta estetik kaygılar arttığında, dada estetiği yok saydı. Bütün bunların üstüne denilebilir ki; dada geleneksel kültürü ve estetiği reddederek geleneksel kültür ve estetiği gidermeyi ummuştur.

Fotoğrafın devrimci sanat akımlarının oluşumunda katkıda bulunması, Dada'nın ortaya koyduğu biçimsel analizler ve bunların fotoğraf tekniği ile olan ilişkisi bağlamında da kendini göstermiştir.

Dadaistler fotomontaj ve foto kolaj tekniğinde ilginç örnekler verdiler. Fotoğraf provokatif anlatımlarına gelişi güzel düzenlemelerinde dadanın amacına birebir uygundu. Dada fotomontaj ve kolaj tekniğinin en ilgi çekici örneklerini verirken, bu teknikleri daha önce fütüristler ve kübistlerde kullanmışlardır. Fütüristler fotomontajı kullanırken kübistlerde başka malzemeleri resimlerine sokup, fotoğrafın bir nesne olarak sanat yapıtı içine girmesini sağlamışlardır. Kolaja büyük anlamlar yükleyerek resimlerinde onu en üst seviyeye çıkaran ise Picasso olmuştur.

“Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak ilk defa denenilen yöntemler fotomontaj ve kolaj teknikleridir. İlk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor hem de çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve atıklar vs. gibi birçok yardımcı malzeme, kes-yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu. Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann'ın reklamlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirdikleri ve Dadaist sanat içinde en çok kullanılan bir fotoğraf tekniğidir. Bu sanatçılar terim olarak ‘çalışmayı bir araya getirme-yapılandırma’ anlamında ‘fotomontaj’ sözcüğünde birleşmişlerdir. Niyetleri hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmektir.”⁵⁸

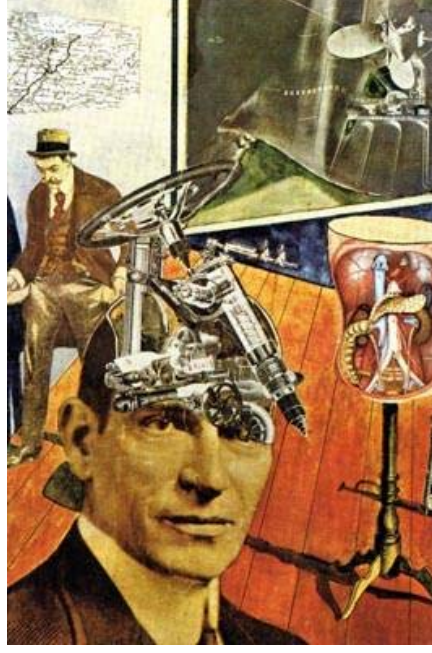
⁵⁸ Özdemir, A. Beyhan, **Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında ‘Müdahale’ Sorunsalı**, İzmir, 1996, Yayınlanmamış Doktora Tezi

Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmıştır; bunlar, şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde de kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur.

Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantılar kurulmuş, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Bu çalışmaların örneklerini Hannah Hoch (1889-1978) ve Roul Hausmann (1886-1977) daha 1918'lerde yapmış oldukları çalışmalarda görmek mümkündür.



Fotoğraf 22. Hannah Hoch, Da Dandy, 1919



Fotoğraf 23. Raoul Hausmann ,Tatlin At Home 1920

Dadaizm kısa sürede yayılmış, New York'da Marchel Duchamp, Fransa'da Picabia ve Man Ray, Almanya'da Hanover'de Kurt Schwitters, Köln'de Max Ernst gibi sanatçılar hareketi temsil eden isimler yer arasında yer almıştır.



Fotoğraf 24.Man Ray, American, 1890-1976, Rayograph



Fotoğraf 25. Kurt Schwitters ,Logically Consistent Poetry,1924

Dadaist yaklaşımda ,doğayı temel almakla birlikte doğadaki biçim, renk, doku ve mekanları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirilerek yeni bir gerçeklik yaratılır.

Kolaj, hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılsama ayırımına çekmeye yarar. “*Dadaizmin yeni bir görsel dil yaratma yolunda ortaya koyduğu yenilikler, özellikle kolaj tekniğini kullanması, 20. yüzyılda fotoğrafın çağdaş sanat dili olarak kullanılmasında önemli rol oynamıştır. George Grosz (1893-1959) fotomontaj alanındaki etkinliklerinin çoğunu görsel iletişime yöneltmiş, John Heartfield ise fotomontajın çarpıcı nitelikteki aykırı unsurları bir araya getirme özelliğini güçlü bir propaganda silahı olarak kullanmıştır.*”⁵⁹

⁵⁹ Lynton, Norbert, “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, 140-141 s.



Fotoğraf 26. John Heartfield, The Spirit of Geneva ,1932

Grosz ve Heartfield kolajlarında fotoğraf görüntülerinden yararlanmışlar, Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettikleri görüntüleri görsel iletişimde bir ifade unsuru olarak kullanmışlardır. Yan yana ya da üst üste getirilen görüntüler, içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield'le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir. “1921'in Eylül'ünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodckhenko görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja, daha sonra da fotoğrafçılığa döndü.”⁶⁰

Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada'yı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu. Özünde bu yöntemin kübizmle hiçbir ilgisi yoktur, fakat gene de Braque ile Picasso'nun buluşları bu yöntemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu, daha çok sokakta

⁶⁰ Lynton, Nobert, a.g.e., 140-141 s.

konusulan sözleri ya da gazetelerden rasgele seçilmiş parçaları alıp, onları kendi sözcükleri yerine kullanan modern şairlerin bir yöntemidir. Görselliğin basılı yayınlarda ve kitle iletişimindeki önemini farkında olan sanatçılar, kendi dada gösterilerinin geniş halk yığınlarına yayılması için bu tekniği kullanmışlardır fotoğraf, dadacı düşünceyi yaygınlaştıran bu dergilere önemli bir malzeme olmuştur.

Yeni-Dada olarak nitelenen birçok pop yapıtında, Fransız ressam Francis Picabia, Alman heykeltıraş Hans Arp ve diğer dadacıların çalışmalarında olduğu gibi mekanik imgelere, endüstri fotoğraflarına ve tanıtım amacıyla tasarlanmış grafik, tıpkı basım (reproduction) resimlerine rastlanmaktadır. Dadacılar popüler fotoğraf, illüstrasyon ve baskı resim imgelerini taklit etmişler ve fotomontaj teknikleriyle belli konuları betimlemişlerdir.

David Hockney'in fotoğrafı kullanarak yaptığı foto-kolajları uzun süreli yoğun bir kuramsal araştırma ile birlikte ortaya çıkıp gelişen bir grup iş olarak görsel anlatım yöntemleri arasında dikkat çeken çalışmalardır. Bu yapıtlarında aynı konunun farklı zaman aralıklarıyla, farklı noktalardan çekilmiş birçok fotoğrafın bir araya getirilerek yan yana bir bütün oluşturacak biçimde yapıştırdıklarına şahit oluyoruz.



Fotoğraf 27. David Hockney, Place Furstenberg, Paris, 1985

“David Hockney'in başarısı ressamların aşağı yukarı bir yüzyıldır uğraştıkları sorunları çözümlmek için bu sorunları en belirgin biçimde içinde taşıyan bir yöntemi, yani fotoğrafçılığı, kullanabilirmiş olmasıdır.”⁶¹

*“Günümüzde Sherman'dan Klauke'ye, Stor Tvvin's'lerden Kruger'e kadar birçok çağdaş sanatçının ilgilendiği teknik olarak ilginçliğini koruyan fotoğrafın aldığı bu yeni yüz, sonu gelmeyen biçim arayışları sanatın klasik söylemleri karşısında kuşkusuz ki daha ilginç ve çarpıcı olma özelliğine sahip.”*⁶²

Estetizme karşı olan dada burjuva dünyanın her tür değerine tepkilidir, onun da ötesinde toplumsal ve tarihsel sürekliliklerle gelen tüm katı biçimsel kalıplara karşı durur. Klasik anlam ve kalıplara karşı duruşları onları dil ve biçim alanında yeni şeylere yönlendirir. Bu bağlamda ve kendi kendini yok etmeye eğilimli bu yaklaşımda süreklilik sağlanması pek olanaklı gözükmemektedir. Nitekim dadacılık 1920lerin ortalarından itibaren dağılmaya ve etkisizleşmeye başlar ve sürrealizme doğru yol alır.

2.1.2.2. Sürrealist Yaklaşımla Fotoğrafta Dil Oluşturma

20. yüzyıl, dünya genelinde değişim hareketlerinin hüküm sürdüğü bir çağ olarak hüküm sürmüştür. Yaşanmış savaşlar, gelişen bilişim teknolojisi, değişen toplumlar ve dengeler, tüm dünya genelinde oldukça ciddi ve geriye dönülemez olacak değişimlere sebep olmuştur. İkinci dünya savaşının bitimiyle ve teknolojinin giderek hızlanan gelişimi ile yarattığı yeni endüstri, öteki ile olan ayrımı, sınırları kaldırmıştır. Tüm bu toplumsal değişimlerle birlikte anlamlar, imgeler, göstergeler de hızla değişmiş, varlığa dair en temel sorular yeniden sorgulanmaya başlamıştır.

Bu sorgulamalar bağlamında sanat çevresinde de, sosyal yaşamın çerçevesini belirlemek ve yansıtmak adına çeşitli öncü akımlar ortaya çıkmış ve sanatta yeni

⁶¹ Topçuoğlu, a.g.e., 55 s.

⁶² Sönmez, Necmi, "Geçmiş On Yılın Sorgulanması", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 240, 15 Mayıs 1990, 18 s.

araçlar/ifade biçimleri kullanılmaya başlanmıştır. Ve bu akımlar, kendi ‘ideolojilerinin’ ve ‘anlatımlarının’ daha iyi olduğunu savunan akımlar haline dönüşmesi ve Internet denen sanallığın yaşamımıza girmesi ile değişen tüketim ve üretim biçimi ile bugün geldiğimiz noktaya kadar uzanan bir süreç başlamıştır.

Felsefi bir akım olarak 1920’li yılların başında Fransa’da ortaya çıkan Sürrealizm de bu öncü sanat akımlarından biridir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden alır. 1924’te ‘Manifeste du Surrealisme’i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan şair Andre Breton’a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur.

“Sürrealizm, kapitalist toplumun buhranının karakteristik bir ifadesidir. Felsefi kökleri, sanatı, erotizmin ürünü ve fonksiyonu olarak gören Freud’un “sübjektif idealist teorisinde” yatar. Sürrealizme göre sanatın içeriği, cinsel güdülerle ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu öne sürer; mantıksal, ahlaksal ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. Geniş anlamıyla sürrealizm terimi, devrimci görüşleri değerlendirerek veya bilinçdışı, genellikle otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelik her çeşit faaliyetleri, genelde de sanat faaliyetlerini belirtir.”⁶³

Bu dönemde fotoğrafik üretimde de farklı çalışmalar oluşmaya başlamıştır. Gerçeküstücü fotoğraflar üretilmekte, grafik çalışmalar ve metaforik anlatımlar ön plana çıkmaktadır. Bu yaklaşımda, sanatçılar düşüncenin aklın denetimi olmadan ve ahlâk gibi engelleri hiçe sayarak, ortaya konmasını savundular. Yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde betimleyen gerçeküstücü sanatçılar, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalıştılar ve çoğu zaman nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıdılar.

⁶³ Özdemir, A. Beyhan, “**Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf**”, <http://www.ifod.org>, Erişim: 2009

“Sürrealizm, her şeyin sanat ve sanat objesi, herkesin de sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar da akımın ideolojisine uygun yapıtlar vermişlerdir. Akımın önde gelen fotoğrafçıları Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme özgü, akımın özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmışlardır. Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üst üste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları “yeni gerçekçilik” akımıyla da alay edercesine soyut fotoğraflar üretmek amacındaydı”⁶⁴

Belki de en iyi biçimde modernist olarak tarif edilebilecek Man Ray gerek Dada gerekse de Sürrealist hareketlere belirgin katkılar da bulunmuştur. Ancak her iki hareketle de ilişkisi sürekli olmamıştır. Kübist, dadaist ve sürrealist sanat akımlarına dahil olan Ray, bu yaklaşımları boyunca fotoğrafa yeni teknikler kazandırmıştır. Man Ray, sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaydedip yeni yapı ve şekillerle dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinde çalışmalar ortaya koymuştur.

1890-1976 yılları arasında yaşayan Man Ray, fotoğrafını yapmak istediği cisimleri, fotoğraf makinesi kullanmadan, doğrudan ışığa hassas kağıtların üzerine yerleştirip pozlayarak fotoğraf yapma tekniğinin öncüsü olmuştur. Kendisi bu görüntüleri "rayogram" olarak isimlendirmiştir. Cisimleri silüet olarak gördüğümüz bu baskı yöntemi ilk soyut görüntüleri oluşturmuştur. Man Ray aynı zamanda filmin geliştirilme aşamasında ışıklandırılmasına dayanan Solarizasyon tekniğini de geliştirmiş ve bir çok figüratif ve portre çalışmalarında kullanmıştır.

Solarizasyonun asıl yapılması gereken aşama aslında film yıkama sırasındaki müdahaledir fakat bunun yanı sıra kart banyosu sırasında da bir hayli etkili solarizasyonlar yapılabilmektedir. Bu işlem ise fotoğraf kartını agrandizör altına koyup pozlamaya geçmeden önce veya pozlama işlemi tamamladıktan sonra da

⁶⁴ Özdemir, a.g.e. , Erişim: 2009

(solüsyona atmadan önce, diğer bir deyimle geliştirme aşamasından önce) ışık şoklamasına tabi tutulmasına dayanır. Man Ray'ın kareleri gerçek ile hayalin birleştiği karelerdir, bunun için onlara "rüyaların fotoğrafları" ismini vermiştir.

Tepkisel akımlar ve günün geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak dadaizmin ve soyut sanatların rüzgarları hem resimde, hem de fotoğrafta hızla esmektedir. Kimilerine göre belki de hiç bir anlatımı olmayan bu eserler, bir başka görüşe göre ise sanatsal anlamda şiddetli bir sorgulama yaratmaktadır.

Fotoğrafın birçok sanatsal kompozisyona kolaylıkla montaj şeklinde uygulanabilmesi, önemini arttırmıştır. Marks Ernst'in ve Andre Breton'un bir çok eserinde dadaistlerin tekniği olan fotomontaj tekniği görülmektedir. Sürrealistlerin görselliğin doğasını tanıma, öğrenme ve anlama süreçleri oldukça uzun sürmüş ve üzerinde çok düşünmüşler, bu uzun sürece Dadaizm adını vermişlerdir. Bundan hemen sonra Paris'teki ilk Avant-Gard'lar onarmışçasına, mekanik yeniden sunumların ve direkt kaydetme yöntemlerinin üzerine süratle eğilmişlerdir. Sürrealistler fotoğrafı 'modern görüntünün gerçekçi yansıması' olarak algılamışlar ve suni endüstriyel bir dil olarak görüp, geleneksel resmin özelliklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünmüşlerdir.



Fotoğraf 28. Man Ray, Rayography "Champs délicieux" n°06, 1922



Fotoğraf 29. Man Ray, Rayography visage with the Eiffel Tower, 1930



Fotoğraf 30. Man Ray, Solarization, Tanya Ramm, 1930



Fotoğraf 31. Man Ray, Solarization, Egg and Shellfish, 1931

Laszlo Moholy-Nagy de Man Ray gibi, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zanaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist sanatçılardan olduğu, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme akımın özelliklerini taşıyan birçok çalışma yaptığı görülür.

Nagy'nin fotoğrafçılığa getirdiği en büyük katkı onun fotoğraf kuramıdır. Budapeşte'de 1919 yılında "Ma" (Bugün) adlı grup ve derginin kurucusu olan Nagy Rus sanatının etkisi altında kaldığı yıllarda Viyana'ya giderek, fotogram deneylerine başlar. Fotogram, negatif kullanmak yerine fotoğraf kağıdının üzerine koyduğu çeşitli nesnelere ışığı tutarak elde ettiği bir yöntemdir. Bu çalışmaları Man Ray'ın 1920' ler de gerçekleştirdiği rayogramları andırır. Moholy Nagy, toplumsal yapı içerisinde fotoğraf, film, elektrik ışığı, metal, plastik v.b gibi bir çok modern teknikleri deneyerek yeni bir kuram oluşturmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 32. Laszlo Moholy-Nagy, Photogram with Eiffel Tower, 1925



Fotoğraf 33. Moholy-Nagy, Mein Name ist Hase- ich weiss von nichts, 1927

Man Ray'in çalışmaları, birlikte çalıştığı ve onun asistanlığını yapmış olan Bill Brandt ve Berenice Abbott başta olmak üzere multi-media teknikleriyle çalışan tüm fotoğrafçılar üzerinde etkili olmuştur.

Sürrealizmin zirvede olduğu dönemde Man Ray ve çevresindekilerin sürrealist işlerinden oldukça etkilenmiş olan Bill Brandt'ın, 1950'lerde yakın çekim ve geniş açı objektif ile oluşturduğu n fotoğrafları sıra dışı ve gerçeğinden uzaklaştırılmış, çarpıtılmış formlar sunuyordu. Fotoğrafın hala yeni bir araç olduğunu ve her şeyin denenmesi gerektiğini söyleyen Brandt'ın işleri onu 20. yy da İngiltere'nin en etkili fotoğrafçısı yapmıştır. Birçok fotoğrafı toplumsal bir tanım niteliği taşırken, manzara ve n fotoğrafları da deformasyon efektleri ve açılarıyla dinamik, yoğun ve güçlüdür.



Fotoğraf 34. Bill Brandt, Nude, 1953



Fotoğraf 35. Bill Brandt, Nude, Baie des Angles, 1959

“Gerçeküstücülük, 20. yüzyılın en etkili ve çok yönlü sanat akımlarından biri olmuştur. Kolaj, frotaj, fotomontaj, kumla matlaştırma, çıkartmalar, dumanlama gibi tekniklerin sanat yapıtlarında kullanılması akımı zenginleştirmiş ve özünü yüceltmıştır. 1926 yılında gerçeküstücü bir galerinin açılması, 1928 yılında da Bréton’un yazılarının biraraya getirilmesi bu akımın çok yönlülüğünün kanıtlarıdır. 1928 yılında L. Bunuel ile birlikte “Endülüs Köpeği” filmini, 1929’da da “Gradiva” adlı tablosunu yapan Salvador Dali’nin sahneye çıkmasıyla çılgınlığın ve psikanalizin sanat üzerindeki etkisi doruk noktasına ulaşır. 1938’de Paris, 1939’da Londra ve 1940’ta Mexico sergileriyle gerçeküstücülük artık doruk noktasındadır. 1938 Paris sergisine 14 ülkeden 70 sanatçı katılır, çünkü artık gerçeküstücülük, uluslararası boyutta bir sanat hareketi olmuştur. II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla gerçeküstücü grup 1941 yılında Fransa’dan ayrılarak New York’a gitmiş, bir süre sonra da dağılmıştır. Breton, New York’ta Max Ernst, Marcel Duchamp ve David Hare ile birlikte “VVV” adlı bir dergi çıkarmış, bir dizi de konferans vermiştir.

Ancak savaşın ardından varoluşçuluğun yaygınlaşmasıyla gerçeküstücülük etkisini yitirmeye başlamıştır.”⁶⁵

Düşleri görselleştiren sürrealistler, yapıtlarını oluştururken, görüntüleri bir montaj gibi vermiş, kısalmış anlam ve imgelerle eserlerini oluşturmuşlardır. Ayrıca endüstri çağının tüketim kültürü nesnelere göstermeye dönüştürülmek amacıyla, bunlar gibi birçok yeni akım fotoğrafik imgeyi yapıtlarına yerleştirmekte bir sakınca görmemişlerdir.

2.2. FOTOĞRAFTA ANLAMIN İNŞASI

2.2.1. Fotoğrafta Anlam Bulmak

Anlam, "bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramlar bütünü... Bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey, mâna... Kavram ve olayların delalet, işaret ettiği şey; açıklama, bir şeyin niçin olduğu gibi olduğunu gösteren neden"⁶⁶ gibi tanımlarla açıklanmaktadır. Herhangi bir sanat eserinin anlamı derken de, o eserin anlatmak istediği şey veya çağrıştırdığı düşünce diyebiliriz. Anlam kültüre veya topluma göre değişebileceği gibi bireyden bireye de farklılıklar gösterebilir.

Fotoğraf tarihi belgesel ve sanatsal olarak iki ayrı düzlem üzerinde gelişim göstermiştir. Gisele Freund "belgesel fotoğrafçıların görüntüyü kendi duyguları aracılığıyla çağımızın uğraşlarını dile getirmek için kullandıkları bir araç olarak gördüklerini, insani ve toplumsal sorunlar karşısında taşıdıkları sorumluluktan hareketle bu sorunlara angaje olarak hareket ettiklerini"⁶⁷ söyler.

⁶⁵ Özdemir, a.g.e, s.

⁶⁶ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınlan, Gözden Geçirilmiş İlaveli Beşinci Baskı, İstanbul 2002, s:65

⁶⁷ Freund, Gisele, "**Fotoğraf ve Toplum**",Sel Yayıncılık,2006, 171s.

Belgesel fotoğrafçılar için temel hareket noktası taşıdıkları bu sorumluluk duygusudur. Görüntülerini yaşanan toplumsal olayların içerisinde üretirler. Bu noktada fotoğrafçı gerçek yaşam içinde bu sorunları en iyi anlatacak anı yakalamak için Bresson'un deyimiyile bir "an avcısıdır"⁶⁸. Burgin, belgesel fotoğrafçıları anlam bulanlar olarak tanımlar. Dünyada yaşananlar belgesel fotoğrafçının çalışma alanı içerisinde, yaşamı onun kötülük ve iyiliklerini, zorluklarını ve güzelliklerini yani tüm insani yaşamı gösterebilmek için fotoğraf makinesi ile birlikte bu yaşamın içinde olmak ve en anlamlı anları bu yaşantıların içerisinde bulup çıkarmak için çalışır. Kırım savaşını fotoğraflayan Fenton'dan Magnumun kurucularından Bresson'a kadar belgesel fotoğrafçılar anlam bulan fotoğrafçılardır. Konuya ve çekim anına müdahale etmeden yaşanan anın gerçekliğini yansıtmaya çalışırlar. Anın, zamanın tanıklarına dönüşürler. İnsanlık dünyanın öbür ucunda yaşananları belgesel fotoğrafçıların bu çalışmaları sonucunda öğrenir. An bulan fotoğraflar toplumsal belleğin oluşturucularıdır.

Fotoğraf sanat bağlamında sadece düşüncelerimizin, imgelerimizin ve duygularımızın özel bir yönü, yeni bir bileşimi olarak algılanmamalıdır. Bunun yanı sıra toplumsal bellek yaratılması, sonraki nesillere iletmede görsel bir kanıt olarak ve en önemlisi belge ve ifade aracı olarak çağının tanığı olan fotoğrafın bir kültür olgusu olduğunu atlamamalıyız.

2.2.1.1. Alfred Stieglitz

19.yy ve 20.yy fotoğraf tarzları arasındaki köprü olarak görebileceğimiz en önemli isim olan Stieglitz, fotoğrafın resim mi yoksa tek başına bir sanat mı olduğunun tartışıldığı bir dönemde fotoğrafa yaklaşımını "Amacım artan bir biçimde, fotoğrafa daha çok benzeyen (resme ya da gravüre benzemeyen) fotoğraflar üretmek, öyle fotoğraflar ki dana önceden görülmemiş ve bakıldığında asla unutulmayacak" biçiminde açıklamaktadır.

⁶⁸ "Sanat Dünyamız" Sanat Dergisi, Sayı:84 ,2002, 132-133s.

Oscar Gustave Rejlander ve Henry Peach Robinson'un 1850'lerin sonlarında çok sayıda negatifi birleştirerek oluşturdukları teatrel görüntüleri akademik resmi anımsatmasına karşın Stieglitz'in fotoğraflık görüşü fotoğraf dünyasında yeni bir başlangıç olur.

Stieglitz'in fotoğrafa duyduğu ilgi örgencilik yıllarında bir dükkanda görüp aldığı küçük bir fotoğraf makinesi ile başlar, makine mühendisliği eğitimini bırakıp fotokimya ile ilgili alanlara yönelir. Bu yıllar, ortaya çıkardığı işlerinden çok fotoğrafı öğrenme süreci olarak önemlidir. Burada özellikle ışık ile ilgili dikkatli tavrı, ışıksız koşullarda örneğin karlı havalara ve sisli günlere gün ışığının direk olmadığı zamanlarda çektiği fotoğraflar fotoğrafın kimyası ve fiziğini anlamasına yönelik bir gelişim yıllarıdır. Fotoğrafın sanat olarak kabulü için gerekli önlemleri öğrenmesini ve fotoğrafın resme eşdeğer yaratıcı bir sanat olarak kabul edilmesi için savaşıma bu yıllarda karar vermiştir.

Paul Rosenfeld, Alfred Stieglitz hakkında yazarken, “anın görkemi”nden söz eder. “ Hiç bir el anı ifade edemez, çünkü insan, bir anın sabit gerçekliğini, ağır işleyen parmaklarının o anla ilgili binlerce ayrıntıyı işlemesine yetecek kadar uzun süre aklında tutamaz.”⁶⁹

Stieglitz, çalışmalarıyla hem 19. yy, hem 20.yy'a damgasını vururken fotoğrafın belgeliğini birbirinden ayrı iki dönemi nasıl gösterebileceğini, her iki yüzyılın değişen fotoğraf anlayışını da ortaya koyar. İlk zamanlarda benimsediği resimsel tavır her ne kadar akademik resim estetiğinin etkisi altında olsa da fotoğrafın kişisel ifade olarak kabulünde etkili olmuştur. Fotoğrafta anlam bulan Stieglitz, yapay ışığın, öznelerin poz vermesinin, sahne dekoru oluşturmak için eşya, aksesuar kullanımının olmadığı ve karanlık odada herhangi bir manipülasyonun kullanılmadığı fotoğraf tarzını benimsemiştir

⁶⁹ Price, Mary, “ **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004,s,43

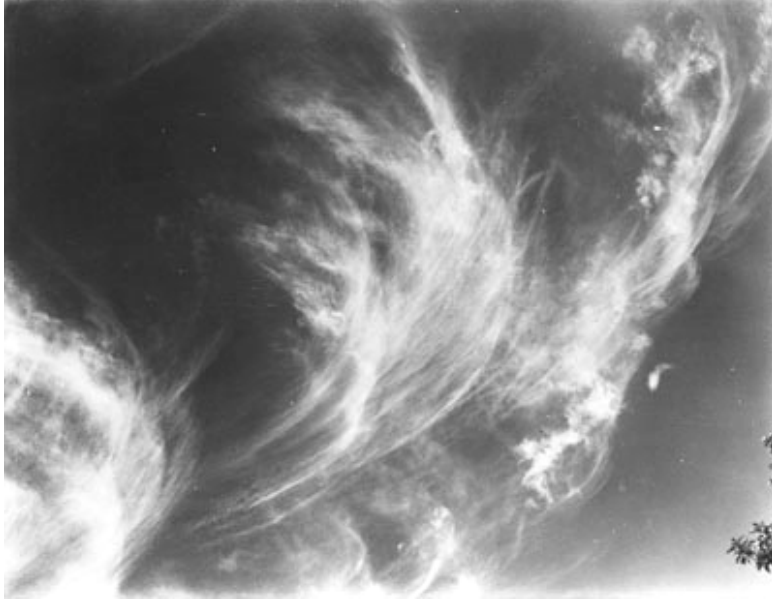


Fotoğraf 36 . Alfred Stieglitz ,The Terminal, 1892

Alfred Stieglitz fotoğrafçılığının yanı sıra, dergi yayıncılığına, galericiliğe uzanan alanlarda yaptığı çalışmalar, kurduğu, katıldığı topluluklar ve desteklediği fotoğrafçılarla fotoğrafın sanat olarak kabulünde önde gelen isimlerden olmuştur.



Fotoğraf 37. Alfred Stieglitz, Snapshot, Paris,1911



Fotoğraf 38. Alfred Stieglitz ,“Equivalent”, 1930

2.2.1.2. Henri Cartier Bresson

20. yüzyılın en önemli fotoğrafçılarından biri olarak tarihe geçen Henri Cartier Bresson, Fotoğrafın anlam katmanlarını oluşturan zaman, mekan ve ışık üçlemesini en iyi şekilde kullanarak “Belirleyici An” terimini fotoğraf sözlüğüne sokmuş ve etkileyici kompozisyonlarıyla fotoğrafta anlam bulanlardan biri olmuştur.

Foto Muhabiri olarak çalıştığı uzun yıllarda gördüğü şey ile özdeşleşmek istemiş ve olayı tek bir çarpıcı kare ile anlatmaya özen göstermiştir. Genel bakış felsefesi, fotoğrafın sosyal etkileşimdeki rolünü çok iyi kavraması onun fotoğraflarını özel ve eşsiz kılmıştır. Kitapların da yer alan eserlerine genel de bir kaç alt yazı ve not eklemeyi tercih eden Bresson "saniyenin bir diliminde bir olayı ve nesnelere organize olmuş formlar halinde görmek o olaya gerçek anlamını yüklemektedir" demektedir. Bazı eleştirmenler Bresson'un sadece bir "bas-çek" fotoğrafçısı olduğundan bahsederler. Oysa zamanlamadaki becerisi, ışığın, gölgelerin kullanımı, insan duygularını ve karakterlerin kullanımındaki yeteneği, sadece bas-çek ile elde edilmiş kareler olarak değerlendirilemez.

Bellek çok önemlidir; özellikle de olayların kendi hızında koşuşurken çekilen her fotoğrafı sonradan anımsamak açısından. Fotoğrafçı, gelişen olayın henüz karşısındayken herhangi bir şeyi atlamadığından, karşısındaki sahnenin anlamını bütünüyle canlandırabildiğinden kesinlikle emin olmalıdır; çünkü sonradan çok geç olacaktır. Hiçbir zaman o sahneyi baştan fotoğraflayabilmek için geriye sarma olanağı olmayacaktır. Fotoğrafta anlamı “o an” yakalayacaktır.

Fotoğrafta, konunun hareketlerinin yarattığı anlık çizgilerden doğan bir anlatım vardır. Hareketle uyum içinde, sanki yaşamın kendisinin ne yöne gideceği ön sezilerle algılanır. Ancak hareketin içinde öyle bir nokta vardır ki, orada hareket halindeki öğeler bir dengeye ulaşırlar. Bresson, bu anı yakalamakta ve bu anın dengesini dondurup saklamaktadır.



Fotoğraf 39. Henri Cartier Bresson, Derrière la gare Saint-Lazare Paris, 1932



Fotoğraf 40. Henri Cartier Bresson, View from the Towers of Notre Dame,1955

Realist tavır, toplumsal yaşamın içinden seçilen ve gerçek dünyada yaşanan konular, fotoğraflarda gerçek dünyadaki ilişkiler düzenine uygun biçimde betimlenmekte ve gerçekte var olan bir nesne ya da canlı varlık olarak tanınabilmektedir. Nesnel gerçekliği temel alan fotoğrafik gerçekçilik, doğal gelişmesi içinde yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden sunmaktır.

Biçimsel estetiğin yerini gerçeğin tanıklığına bıraktığı doğrudan fotoğrafın bir ismi olan Bresson, gerçeği arayıp bulmayı tutku haline getirmiş Stieglitz ve tüm tablolarını yakarak, kendini fotoğrafa adayarak Steichen, en gerçek görünümü elde etmek için uğraşmışlardır. Gücü ve etkisi gerçekliğe dayanan doğrudan fotoğraf, soyutlanmış sübjektif tarzı reddetmektedir.

2.2.2. Fotoğrafta Anlam Kurmak

Toplumsal değişim, insanın kendini, ürettiklerini ve doğayı anlamak, tanımlamak ve yorumlamak için düşünsel bir çaba ve arayış içinde olduğu bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç İlkçağ'dan, Avrupa'da 17. yüzyılın ikinci yarısıyla, 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan dönemde gelişen, aydınlanma felsefesinin ortaya çıkardığı modern toplum anlayışı, tarihin gelişimi içinde ortaya konmuş, bilimde ve sanatta anlam, yaklaşım ve kavramsal tanımlamalar olarak kendini göstermiştir. Ve bu doğrultuda sanatsal bağlamda birçok öncü düşünce akımı ortaya çıkmıştır.

Bu düşünce akımlarının gelişimi ve oluşumunda belirleyici etkenlerin, insanın sosyal bir varlık olması ve bilgi düzeyindeki gelişmelere paralel olarak değişen üretim ve tüketim ilişkilerinin bireylerde ve sonra da sosyal yapıda oluşturduğu değişimler olduğu söylenebilir. 18. yüzyılda yaşayan aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak adına özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla moderniz mi biçimlendirilmiştir.

*“Modernizm içinde Estetik bir öz bilinçlilik ve düşümsellik, eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi, gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması, yapısallaştırılmış bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi için tümleşik bir kişilik nosyonunun reddedilişi.”*⁷⁰ söz konusudur.

Fotoğraftaki kurgusal anlatım olarak, gerek çekim aşamasında kullanılan imgelerle gerekse çekim teknikleri ile görüntüye müdahale ettikleri çoklu baskı yöntemleriyle kullanılmaktadır. Fotoğrafçılar görüntüye müdahale yöntemlerinde, boyama ve sandviç baskı, solorizasyon, montaj gibi teknikleri de kullanmışlardır. Bir çok akım içerisinde bu tavra yönelim olmuştur.

⁷⁰ Sarup, Madan, “**Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**”, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilişim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, 21s.

Diğer gruptakiler için ise fotoğraf, kişisel yönelimlerin hayata geçirildiği bir alandır. Onlar anlamları toplumsal yaşantının içinde aramazlar, görüntü gerçek hayata gönderme yapsa da bu fotoğrafçılar anlamları fotoğrafın çekim anı için tekrar yaratırlar. Ya da fotoğraf işleme teknikleri ile oluştururlar. İngiliz fotoğraf kuramcısı Victor Burgin bu şekilde çalışan fotoğrafçıları anlam kuranlar olarak tanımlar. Anlam kuran fotoğrafçılar, bir çeşit yönetmen olarak çalışırlar. “Fotoğrafçı yönetir ve bunu yaparken kendisi de oynar, yönettiğine göre gerçeğe müdahale etmektedir. Dolayısıyla bu fotoğraflar tarafsız ve objektif olamazlar”⁷¹ diyen Topçuoğlu, Cameron’ı da bu gruba dahil eder. İsimsiz film kareler, isimli serisiyle 1980’lerde büyük çıkış yapan Cindy Sherman’ı da. Sherman, toplumsal cinsiyet kavramı etrafında ürettiği bu serisinde hem oyuncu hem de fotoğrafı çekendir. Bu fotoğraflar birer performansın kayıtlarına dönüşür.

Bu iki farklı fotoğrafik düzlem iki ayrı gerçeklik yaratır. İlki yaşanan anın gerçekliğidir. İkincisi ise fotoğrafçı tarafından yaşamda var olan bir gerçekliğin kurgulanarak yeniden oluşturulması üzerine kuruludur.

Fotoğrafın birbirinden çok ayrı üretim biçimleri olmasına rağmen birçok kuramcının görüşlerini tüm fotoğraf çeşitlerine mal etmeye, fotoğrafın anlam ve estetiğini dar bir düşünce biçimine indirgemeye çalıştıklarına tanık oluruz. Sinema kuramcısı Andre Bazin şöyle der; *"Bütün sanatlar insanın varlığı üzerine kuruludur; ancak fotoğrafçılıktadır ki insanın yokluğundan zevk alırız. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi doğal bir olay olarak bizi etkiler"*⁷²

Susan Sontag da Bazin ile benzer anlayışla fikirlerini ortaya koymaktadır; *"Bir fotoğraf yalnızca bir olayla bir fotoğrafçının karşılaşmasının doğurduğu sonuç değildir; fotoğraf çekmek kendi içinde bir olay, üstelik her zamankinden daha diktatörce haklara(olup bitene müdahale etmek, saldırmak ya da küçümsemek) sahip*

⁷¹ Topçuoğlu, Nazif, “**Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**”, YKY, İstanbul, 2000, 39s.

⁷² Bazin, Andre, “**Çağdaş Sinemanın Sorunları**”, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1995,37s.

bir olaydır. Bizim bu durum hakkındaki duygularımız, artık fotoğraf makinesinin müdahalesiyle belirtiliyor."⁷³

Fotoğraf ta anlam kurmak bağlamını kurgusal fotoğraf çerçevesinde düşünecek olursak burada fotoğrafçı fotoğrafını bir röprodüksiyon aracı olarak ortaya koymak istediği için bu tür çekime baştan karar verir. Yani üretim aşamasında bilinçli bir seçimdir söz konusu olan. Fotoğrafçı böylesi bir seçimde de fotoğrafın her tür ontolojik özelliğinden sonuna kadar yararlanmayı bilir. Roland Barthes "Camera Lucida" da "Göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun fotoğraf görünmez; gördüğümüz şey aslında o değildir."⁷⁴ ifadesiyle her fotoğrafın göndergesinden ayrılamayacağını mı dile getirmektedir bilinmez ama buna karşı "Ben yalnızca göndergeyi, arzulanan nesneyi, sevilen bedeni görüyordum. Bazı fotoğraflara bakarken kültürsüz ve ilkel bir insan olmak istiyordum"⁷⁵ demektedir.

Sanatta kendi estetik ve felsefi değerlerini oluşturması fotoğraf için uzun zaman almıştır. Bugüne kadar bütün öncü sanat akımı türlerinde fotoğraf üretilmiş ve tüketime sunulmuştur. Fakat bugün bile hala fotoğraf sanat bağlamında estetik ve etik değerlerin ortaya konmasında, anlam, ifade olarak tartışma konusudur. Bu tartışmaların bir kısmında fotoğraf sanatının anlam, içerik tarafına, bir kısmında da biçim sorularına yanıt aranmaya devam edilmektedir. Her soruya eleştirmenler, estetikçiler, anlambilimciler ve göstergibilimciler farklı açılarla yaklaşmaktadırlar. Bu yaklaşımlar içerisinde Berger, fotoğrafın anlamlarından koparılmış görüntüler olduğunu belirttiikten sonra, genel fotoğrafın rastgele tüketime açık olduğunu belirtir. Benzeri anlayışı bir çok kesimde görürüz. Ama o genel fotoğraf anlayışına karşı alternatif fotoğraf anlayışını öne sürer ve şöyle tanımlar; "*Elimizde bulunan fotoğrafların alternatif kullanımı bizi bir kez daha bellek olgusuna ve yetisine götürür amaç fotoğraf için bir bağlam kurmak , bu bağlamı sözcüklerle kurmak, başka fotoğraflarla kurmak onun kesintisiz sürüp giden fotoğraflar ve imgeler bağlamı içindeki yerini kurmak olmalıdır.*"⁷⁶

⁷³ Sontag, Susan, "**Fotoğraf Üzerine**", çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1999, 27s.

⁷⁴ Barthes, Roland, "**Camera Lucida**" çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 2000, 20s.

⁷⁵ Barthes, a.g.e, 20s.

Böylesi bir yaklaşımda nesnel gerçekliğe bakarak yaptığımız her fotoğrafik çerçeveleme bir rast gelmişlik değil de belli bir niyetin sonucunda oluşan bir seçimdir. Çerçevenin dışında bırakılanlar bir teknik sorunun sonucu değildir. Bir yorumdur. Yani duygu ve düşünce birlikteliğinin sonucudur. Fotoğrafta anlam kuranların genel olarak gerçeklik yanılması içinde seyircinin fotoğrafları tüketirken çerçevenin içinde gördüklerini sadece töz* olarak alabildiğini ve bu yüzden biçimle anlatılmak istenen hep atladıklarını gibi bir kanısı vardır. Onlara göre fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikası değildir.

2.2.2.1. Jerry Uelsmann

Fotoğraf sanatçısı deneysel kurgu-yaratıcı fotoğraf gibi tanımlamaları kapsamına giren çalışmalar için karanlık odasına girip, fotoğraf makinesini yaşamdan toplumsal gerçeklerden uzak tutmuştur. Deneysel yaklaşımlar içe dönük sanat anlayışının amacı olarak ortaya çıkar, içe dönük sanatla uğraşanlar sadece gerçeği değil, sanatın toplumsal özünü de etkilemişlerdir. Anlatım dilinin anlaşılabilirliğinin yanı sıra, yeni boyutlara açılım getirebilme yeteneği fotoğrafçıya sorumluluklar yüklemektedir.

Konvensiyonel fotoğraf içerisinde yaptığı fotomontajlarla, ‘Deklanşöre bastığımızda mı biter olay, yoksa tam da o anda mı başlar?’ sorusunu sordurtan akademiden yetişme bir fotoğrafçı olan Jerry Uelsmann, fotoğrafı bakmak ve görmenin de ötesinde bir düşünme ve tasarımlama işi olarak sunar bize. Bir karanlık oda tutkunu olan Uelsmann, karanlık odasında bulunan birçok agrandizörle kendine has fotomontajlarla konusunda sayılı sanatçılar arasında yer almaktadır.

⁷⁶ Berger, John, “**O Ana Adanmış**”, Çev. Yurdanur Salman, Müge Sökmen, Metis Yayınları, 2009, 79s.

* Değişen yüklemle desteklik eden değişmez gerçeklik; Öznede değil, kendinde var olan. Bağımsızca kendi içinde var olan anlamındaki felsefe kavramı

Florida Üniversitesinde başlayan eğitimi, okuldaki yüksek öğreniminin ardından profesörlüğe kadar devam eder. Üniversitedeyken fotoğrafın çekilerek öğrenilecek, sadece deneyimle geliştirilebilecek bir zanaat olarak görülmesine karşı çıkar Uelsmann. Ona göre fotoğraf bir sanattır, sanat da kuramsız olağan değildir. Sanat anlayışı temellerini bilinçaltından, düşlerden alan gerçeküstücülük akımından almıştır. Ve bu akım içerisinde çoklu negatiflerle yaptığı baskı yöntemiyle ortaya çıkardığı işleriyle tanınmaktadır.

Oscar Rejlander'ın "The Two Ways of Life" fotoğrafında başlayan bu sistem Uelsmann'da zirveye çıkmıştır. Bu üslubuyla birçok fotoğrafçıya emsal olmuştur. Onun için amaç elinde bulunan nesnelere bir eser içinde birleştirmektir. Sentezleme tekniğiyle düşsel dünyaların kapılarını aralayan Uelsmann'ın fotoğrafları, görünüşte akla yatkın da olsalar paradoksal bir yapıdadırlar. Üzerlerinde köksüz ağaçlar olan uçan adalar, vücudu akarsularla birleşen kadınlar, bir avucun içindeki bulutlarda evini arayan çocuk gibi gerçeküstü denemeleri mevcuttur. Katı gerçekçiliğe bilinçaltının doğrusal olmayan fantezileriyle karşı durmakta olan Uelsmann, gerçeğin sezildiği ama asla kavranmadığı sisli görüntüler sunar izleyiciye. Ve çalışmalarının tekrar üretilmesini engellemek amacıyla kopyalarını çıkarmamakta ya da negatiflerini saklamamaktadır. Karanlık odanın, farklı sanat dallarının, birçok disiplinin iç içe geçmesine de bir olanak olduğunu düşünen Uelsmann, karanlık odaya saatlerce kapanarak birden çok agrandizörle tek eser üzerinde çalışarak fotoğrafı bir kurgu işine çevirmiştir.

"Jerry Uelsmann'ın fotomontajları belki de altmışlı yılların en önemli gümüş baskı arşivlerini yapmıştır. Onun fotoğrafları garip melezlenmiş temalardır, motiflerdir ve anlayışlardır. Birisi tek bir Uelsmann baskısında Pop ve Ekspresyonizm elemanlarını, komedi olarak fotoğrafı, kişisel bilgi olarak fotoğrafı, gerçeküstü ve romantik fantezinin bakış açılarını ve formalist ve kavramsal deneyleri bulabilir. Uelsmann'ın baskıları Ansel Adams'ınkiler gibi, işlerini dışavurumculuk olarak tanımladığı ve onları fotoğrafın büyükbabaları olarak söylediği Ralph Hattersley, Minor White ve Henry Holmes Smith kadar saf ve muntazamdır. Güncel hiçbir fotoğrafçı Uelsmann'ın eklektik vizyonunu başarıyla taklit edememiştir, ama

etkisi Meridel Rubinstein ve Robert Cumming gibi fotoğrafçılar üzerinde geniş olarak bulunur.”⁷⁷

Uelsmann, gerçeküstüculük anlayışıyla nesnel gerçekliğin kopyasını yaratma arzusuyla ikinci bir gerçeklik oluşturulmaktadır. Dolayısıyla müdahale edilerek dönüşüme uğratılmış görüntü, gerçek dünyanın göz ardı edilmesiyle düşseli savunma ve onu tekrarlama konumuna getirmiştir. Bu noktada olaya geniş anlamda bakılacak olursa, tartışılan şey aslında, 'gerçek' olarak kavranan olgunun bir uzantısından ve genişletilmesinden başka bir şey değildir



Fotoğraf 41. Jerry Uelsmann, Untitled - 1975

⁷⁷ GREEN, Jonathan, 'American Photography: A Critical History', “**Master of Photography**”, http://www.masters-of-photography.com/U/uelsmann/uelsmann_articles2.html , Erişim:2009



Fotoğraf 42. Jerry Uelsmann "Home is a Memory", 2006



Fotoğraf 43. Jerry Uelsmann, Contrary To Resaon,2006

Uelsmann, bir röportajında “*Tasarlanmış fikirlerle çalışmaya başlamaktan kaçınırım. Deklanşöre her basışım; görsel ve duygusal bir karışım içerir. Farkında olarak ya da bilinç altımda, konunun bir bölümü ve ona olan duygularım arasında daha güçlü bir bağ kurma olasılığı taşır. Baskılarım bir süre sonra gördüğüm ve yaşadığım şeylerin görsel bir günlüğü haline gelir. Bunlar fotoğraflarımı ortaya çıkaracak tohumları barındırır. Karanlık odaya girmeden önce, bu sayfaların arasında fotoğrafın ortaya çıkış olasılıklarını genişletecek yenilikler ve bileşimleri düşürüm. Sonuçta kendimi şaşırtmayı umarım. Yeni olasılıkları keşfetmek benim en büyük mutluluğumdur.*”⁷⁸ diyerek fotoğraf eylemini karanlık oda yada deklanşöre basma anı olarak ayırmadığını aksine bir bütün olarak ele aldığını ifade etmektedir.

“*Gördüğüm kadarıyla gençler genellikle sadece fotoğraf üretme sürecinin başında önemli estetik ve teknik kararları vermek üzere yetiştiriliyorlar. Deklanşöre basıldığı andan itibaren yaratıcılık, sonuçlar ortaya çıkana kadar , bir yana bırakılmakta, devre dışı kalmaktadır. Bana kalırsa sanatçı sonuçlar üzerinde, fotoğraf üretim sürecinin herhangi bir aşamasında düzeltmeler yapmaktan korkmamalıdır.*” Uelsmann’ın bu anlayışı karanlık teknikleri üzerinde ve özellikle üst üste basım teknikleri üzerinde uzmanlaşmasına neden olmuştur. Uelsmann karanlık odayı bir görsel araştırma laboratuvarı olarak kabul ettiğini şu sözlerle ifade eder “*grameri mükemmel fakat içeriği eksik bir makale ne kadar yetersizse, grameri bozuk fakat içeriği mükemmel bir makale de o kadar yetersizdir. Deklanşöre bastığımda fotoğrafladığım objenin ilgimi çeken bir anıyla benim ona karşı olan duygularım arasında bir ilişki kurulur, bu bilinçli veya bilin altı bir ilişkidir. Bunlar benim yaşadığım anların ve tecrübelerin görsel bir günlüğüdür. Benim çalışmalarımın geliştiği tohumlar bu fotoğrafların içindedir. Daha sonra karanlık odada bu tohumları daha önceden düşündüğüm şekillerde işlerken tek umudum kendimi şaşırtabilmektir.*”⁷⁹

⁷⁸ ‘Karanlık Odada Photoshop,
http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/11/karanlik_odada_photoshop.html, Erişim:2009

⁷⁹Uelsmann, Jerry, “**Geniş Açı Dergisi**”, sayı.7, İstanbul,1999, s.31

2.2.2.2. Cindy Sherman

Gerçeklik bağlamında nesnenin algılanması ve sanatta yerini bulması zamanla değişen anlamlar kazanmıştır. Fotoğrafın gerçekliği sabitlemesi, insanın gerçekliğe sahip olmamasına karşın görüntülere sahip olabilmelerini sağlamıştır. John Berger, fotoğrafın bir zamanlar yaşanmış gerçekliği, olguları gösterebildiğini ancak geçmişin bu görüntülerinin, geçmişin kendisinden farklılık gösterdiklerini, dolayısıyla mekansal olmasa bile zamansal bir kurgunun varlığını dile getirmiştir.

Çağdaş sanat içinde fotoğraf kullanımı, fotoğrafik gerçekliği irdeleyerek temsil olgusunu gündeme getirdiği için zengin bir alan oluşturmaktadır. Gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açmıştır. Bu açıdan fotoğrafa bakıldığında, bellekte saklanan imgelerle arasında temel bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin kalıntısıyken fotoğraf, koparılmış ve bir daha tekrarlanmayacak bir anın görünümüdür.

1970'lerde kavramsal sanatçılar fotoğraflardan yaygın biçimlerde yararlanmaya başlamışlardır. Sherman, bu dönemde kavramsal sanat ve feminizm eksenleri doğrultusunda, iki farklı yaklaşımın postmodern bir sentezi olarak ortaya çıkmış ve kendini geliştirmiştir. Fotoğraf temelli sanat yapan, Sherman'ın ortaya koyduğu kavramsal ve içerik ağırlıklı çalışmaları anlam kurmak üzerine verilebilecek bir örnektir. Kurgularını çekim öncesi gerçekleştiren fotoğrafçı "asıl" olan ile "kopyası" arasındaki farkı açıkça göstermektedir. Taklit kavramını Sherman'ın kurgularında tanımlarız. Bilinçli olarak oluşturulan, değiştirilen, kurmacılaştırılan sanat fotoğraflarının stratejisi, fotoğrafın gerçeğe belirgin bağlılığını ona karşı kullanmakta, içine anlatsal bir boyutun işlendiği kusursuz bir gerçeklik görünümü yoluyla kişisel kurmacalar yaratmaktadır.⁸⁰

Baudrillard'a göre kurgusu yapılan anlatım "gerçek"leştirilmekte ve böylece gerçek, kurgusal bir hale gelmekte, taklit üretimin yerini almaktadır.

⁸⁰ Douglas, Crimp, **Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği**, Sanat Dünyamız, Kemal Atakay (Çev), sayı 84, 121-129.

Sherman'ın en belirgin özelliği fotoğrafik görüntüyü, kendisinden önce var olan bir sanat yapıtına yönlendiren açık ve bariz göndermeler içeren bir dil üzerinden kurmasıdır. Hazırladığı kurgusal fotoğrafları, bir film seti hazırlarmışçasına detaylı bir çalışma sonucu oluşturmuştur. Bu bağlamda, yeniden ürettiği portreleriyle tarihin içinde yolculuk yapmaktadır. Tarihselci bir bakış açısıyla son derece anakronik bir şekilde fotoğraf çekmektedir. Postmodern bağlamda Sherman, eklektik, hem de anakronik bir fotoğrafçı olduğunu ispatlamaktadır.

Aslına bakıldığında, Sherman'ın bütün fotoğrafları birer oto portredir; sanatçı bu çalışmalarda ayrıntıları verilmeyen bir dramı oynarken görülmektedir. Bu anlatı belirsizliği, hem anlatıdaki oyuncu, hem de onun yaratıcısı olan benliğin belirsizliğine koştur oluşturmaktadır. Çünkü Sherman bu yapıtlarda sözcüğün gerçek anlamıyla kendisini yaratmış olmakla birlikte, kendisini zaten bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var etmekte; bu yüzden, benliği içsel bir itkinin değil, onun da paylaştığı kültürün sağladığı olanaklara bağlı olarak anlaşılmalıdır. Sherman'ın fotoğrafları bu nitelikleriyle sanat ve özyaşam öyküsü koşullarını tersine çevirmektedir.⁸¹



Fotoğraf 44. Cindy Sherman, Untitled #255, 1992

⁸¹ y.a.g.e. S.28



Fotoğraf 45. Cindy Sherman,Untitled (#473),2008



Fotoğraf 46. Cindy Sherman, Untitled (#472),2008

Sherman'ın en büyük özelliği, 30 yıldır fotoğraflarının içine başka insan unsuru katmaksızın modelinin kendisi olmasıdır. Aradığı ifadeyi yakalayana kadar deklanşöre basmayan sanatçı bazen bir kare için uzun süre çalışmıştır. Sanat anlayışı 70'lerin ve 80'lerin politik ve kültürel ortamıyla şekillenen fotoğrafçı, yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar üreterek fotoğrafik kurgularını, kavramsal sanat, postmodernizm ve feminizm ekseninde geliştirmiştir.

Sherman, fotoğraflarını isimlendirmek yerine numara vermeyi tercih etmiştir. Bu uygulamayla izleyiciyi hiçbir düşünce kalıbına hapsedmeden tamamen fotoğrafla bir arada bırakmayı hedeflemiş ve fotoğrafı saf haliyle değil, kavramsal sanat malzemesi olarak kullanarak, dönemin güncel fikir akımlarıyla biimlemiştir. Her biri bir film karesini andıran çalışmalarında, kadının toplumsal olarak yalnızlaştırılmanın sembollerini yine kadın bedeninde toplayan fotoğrafçı, deformasyona uğramış, alaysı oto portreleriyle estetik kaygıları alt st etmeyi de başarmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAYISAL ÜRETİM ÇAĞINDA FOTOĞRAF

3.1. SAYISAL FOTOĞRAF

3.1.1. Sayısallaşma Sürecinde Fotoğraf

Bilgi ve teknoloji çağı olan yaşadığımız yüzyılda, temeli, algılanabilir madde ve şekillerin belirli bir zaman dilimindeki hallerinin ışık kullanımı yoluyla bir madde üzerinde saptanmasına dayanan fotoğrafın üretim süreci büyük bir değişime uğramıştır.

Sayısal Fotoğrafçılık (Digital photography), nesnelerin görüntülerini oluşturmak için sayısal teknolojinin kullanıldığı bir fotoğrafçılık tarzıdır. Sayısal teknolojinin gelişimine kadar fotoğrafçılıkta görüntülerin karta basılması için kimyasal işlemlere ihtiyaç duyulan fotoğraf filmi kullanılmaktaydı. Aksine, sayısal görüntü (digital image) kimyasal işleme gerek olmaksızın tamamen sayısal teknoloji ve bilgisayar kullanılarak görüntülenebilir, basılabilir, işlenebilir, taşınabilir ya da arşivlenebilir

Yakın bir gelecekte fotoğraf bütünüyle sayısal ortamda üretilecek, işlenecek, basılacak ve izlenecektir. Fotoğraf, sinema, müzik gibi teknolojiye dayalı sanat üretimleri, teknolojideki değişimlerin dışında kalamazlar. Zaten kalmamaları da gerekir, çünkü sanat toplumun öncüsü, yol göstericisi ve düşündürücüsü olmak durumundadır. Bu işlevi yerine getirmeyen ya da getiremeyen bir sanat dalı düşlemek olanaksızdır.

Genel anlamıyla fotoğraf çeken, fotoğraf üreten, özel anlamıyla ise bunu düşünsel ve estetik kaygılarla yapanların (yani sanatçıların) önemsemeleri gereken ilk şey, kullandıkları malzemeye ait bilgi ve tekniktir. Kullandığı malzemeyi tanımayan, bu malzemeyi verimli kullanmayan bir sanatçının üretimi kısırlaşmaktadır. Sahip olduğu bilgi birikimiyle iyi işler ortaya koysa bile, bilgisini

ve tekniğini geliştirmedeği takdirde, bir süre sonra tıkanmaya, kendini tekrar etmeye ve sonuçta da üretmemeye başlamaktadır. Kendini yenilemeyen, bilgi haznesini geliştirmeyen, merak etmeyen, araştırmayan sanatçı için bu kaçınılmaz bir sondur.

Malzemenin değişimi sanatçı için büyük bir risktir; bazen tehlike, bazen de fırsat anlamına gelebilecek bir risk. Bu zor durumdan kazançlı çıkabilmenin tek yolu bilgiye yatırım yapmak, yani yeni malzeme ve tekniği öğrenmekten geçmektedir. İçinde bulunduğumuz dönemde, kullandığımız malzemeler ciddi bir yapısal değişim geçirmektedirler. “Herkes kendini bu değişime ayak uydurmak zorunda hissetmeyebilir, çekingen davranabilir ya da yeni oluşuma karşı çıkabilir; bu tamamen kendilerinin bilecekleri bir iştir” denilebilir. Zorla güzellik olmayacağı aşikardır. Aslında işin düşünsel ve duygusal boyutu için durum gerçekten böyledir. Herkes istediği, sevdiği, düşündüğü biçimde üretebilmelidir. Ancak, uygulamada durum biraz daha farklıdır. Çünkü fotoğraf teknolojik bir uğraşdır ve bir kaç tane üretici tarafından yönlendirilen bir “piyasa”dır. Evet bir piyasadır. Bu piyasada arz ve talep vardır. Bu piyasada üreticiler ve tüketiciler vardır. Bu piyasada marifet ve iltifat vardır. Ve tabii tüm piyasalarda olduğu gibi yükselen ve alçalan değerler vardır. Kullanmak zorunda olduğumuz maddeleri kendimiz üretmediğimiz sürece, ne yazık ki bu konuda yapılacak başka bir şey de yoktur.

Bilgisayar 19yy’ın ikinci çeyreğinde Avrupa’da insanlığın kullanımına sunulmuştur. Fotoğraf ve bilgisayar teknolojisi kendilerini geliştirerek ortak bir noktada buluşmuşlar ve artık sayısal fotoğraf, bilgisayar teknolojisiyle birlikte anılır hale gelmiştir. Bilgisayar teknolojisi, Fotoğraf ile benzer evrelerden geçip benzer hızla gelişmiştir. Mekanik süreçle başlayan bu evrelerde önce elektro mekanik özelliklere sahip olmuşlar, sonra ise elektronik özelliklerle donatılmışlardır. Her iki buluş çeşitli şekillerde kendilerini geliştirmişlerdir. Fotoğraf alanında, makinelerden filmlere, objektiflerden fotoğraf kartlarına kadar çeşitlilik gösteren fotoğraf ürünleri sayesinde sektör kuruluşları devleşmiştir. Bilgisayar cephesinde de ilerleme devam etmektedir ve 1980’lere gelindiğinde ilk kişisel bilgisayar tanıtılmıştır. Bu yolla evlere girebilme şansı doğmuş, insanoğlu da bunu bekliyor olmalı ki, bu durum olağanüstü ilgi görmüştür. İlk zamanlar üretildiğinde devrim sayılan, özellikle

eğlence ve oyun amaçlı başlayan bir durum söz konusuken ve geldiğimiz noktaların alt yapısını oluştururken, daha sonraki dönemlerde ise kullanıcılarını internete ulaştıran, çok hızlı yeniliklerle değişim ve gelişimi beraberinde getirmeyi sürdüren bir araç olmuştur.

Günümüz de insan yaşamında kapsamadığı pek az şey kalan bilgisayar o kadar küçülmüştür ki çantalarda taşınabilir hale gelmiştir. Gelişmelerin devam ettiği sıralarda görsel dünyayı monitörlere indirmenin yolları aranmış ve böylece fotoğraf ile bilgisayar arasında görsellikle sonuçlanacak bir ilişki başlamıştır. Yüzey üzerinde kayıtlı olan görüntüleri, görüntü işleme programları, görüntü basabilen yazıcılar vs. derken gün geldi teknolojinin gelişmesiyle de birlikte somut, devrim sayılabilecek önemli yenilikler fotoğraf malzemelerinde de ortaya çıkmıştır. Araştırmalar sonucunda sayısal fotoğraf makineleri oluşturulmuş ve bu yeni gelişmenin nasıl sonuçlanacağı hakkındaki düşüncelerle gerçekleştirenler arasındaki mesafe her geçen gün kapanmıştır. Sanal olan görüntü somut verilere dönüşmekte kimilerine göre fotoğraf elden gitmeye başlamış, kimilerine göre daha da zenginleşmiştir.

Fotoğraf dünyası, bu iki farklı görüş etrafında, geleneksel fotoğraf ile sayısal fotoğrafı kıyaslamayı, tartışmayı, günümüzde de devam ettirdiği gibi uzun zaman daha da sürdüreceklendir. Kentleşme, sanayileşme ve modernleşme paralelinde kitle kültürü kavramı oluşmuştur. Lonca üretiminden seri üretime geçiş, teknolojinin getirdiği kolaylıklar sayesinde olmuştur. Böylece ticari düşünceler, ürünün niteliği üzerinde bire bir etkili olmuştur. Oluşan kitle kültürünün dezavantajlarından biri orijinalliği hedef alması gereken sanatın bile seri üretim yoluyla üretilmesidir. Sanatın metalaşması kitle kültürünün klasik sanatın en olumsuz örneklerini bile içinde özümsemesine olanak vermiştir. Ayrıca klasik sanat üretiminde tasarlama, üretmek ve tüketmek aynı kişiler tarafından yapılırken, baskı tekniklerinin bu sanat araçlarının çeşitlenmesi ve gelişmesi, yeni iletişim olanaklarının doğması ile bu işlevler birbirinden ayrılarak, ayrı birer uzmanlık dalı haline gelmiştir.

Çağımız fotoğraf anlayışında da tasarlamak ve üretmek birbirinden ayrı bir birim olmuştur. Hatta bu işlemlere bir yenisi daha; sanat eserlerinin paylaşım işlemi

de eklenmiştir. Aynı anda farklı yer ve statüde olan ve milyonlarca insanlar tarafından tüketilen kitle ürünleri meydana gelmiş, bir zamanlar seçkin bir çevrenin malı olan kültür, artık herkesin ulaşabileceği bir yapıya ulaşmıştır. Kitle kültürünün değişmeyen yapısı aynı konu ve tipleri sürekli yenilemesi ticaret adına niteliksiz, alt kültürün düzeyine göre ürünlerin meydana getirilmesiyle noktalanmıştır. Fotoğrafın ise kitle iletişim aracı olmasıyla, seri üretim ve toplumun her kesimi tarafından elde edilmesi sanat için değil de zevk için kullanılır hale gelmesi kültür seviyesinin düşmesi ile sonuçlanmıştır. Kitle iletişim araçları, kitlelerin etkisiz hale getirilmesi ve ideolojik düşüncelerin insanlara manipüle edilmesi sonucunda, milyonları içeren evrensel bir kentte yaşamamızı sağlamaktadır.

Fotoğrafa kolay ulaşabilme ve fotoğrafın kolay kullanılması, teknolojik gelişmelerle ve icatlarla beraber polaroid fotoğraf makineleri geliştirilmiştir. Bu fotoğraf makineleri anında görüntü verebilme özelliklerine sahiptir, yani pozitif bir fotoğraf görüntüsünü basılmış bir halde görmek mümkündür. Ancak bu görüntünün çoğaltılması ile renkli fotokopi röprodüksiyon yoluyla mümkün hale gelir. Her iki sonuçta da kaliteden ödün verilmiş olunur. Fotoğraf görüntüsü oluşturma, çekilen görüntüler üzerinde değişim yapma ve bu fotoğrafların kullanımı olarak sıralanacak üç temel alanda oluşacak teknik imkânların fotoğrafçılık üzerine göz ardı edilemeyecek etkileri olmuştur ve olmaktadır. Sayısal imge üretim yöntemleri tümüyle fotoğrafçılığın yerini almasa da illüstrasyon ile fotoğraf arası melez bir imgeler silsilesinin ortaya dökülmesini sağlamıştır.

Günümüzde bilgisayar ortamında farklı fotoğraf programları sayesinde, fotoğrafa müdahalelerde bulunulabilmektedir. Gelişen teknolojinin getirdiği kolaylıklar, fotoğrafın nasıl kullanılıp tüketildiğini önemli bir konu durumuna getirmiştir. Gerçeklik tartışmalarının da yaşandığı günümüzde kitleler tarafından sürekli izlenen fotoğrafların toplumları etkileme ve yönlendirme özelliğini arttırmaktadır. Somut görünümüne sahip olmayan fotoğrafların belge özelliği taşıması mümkün değildir. Teknolojinin gelişmesi ve buna bağlı olarak yeni olanakların ortaya çıkması farklı iletişim olanakları ve tüketim şekilleri oluşmuştur.

Sayısal teknolojinin gelişerek ortaya çıkardığı olanaklardan birisi olan sayısal fotoğraf imkanıdır, beraberinde kimyasal ve sayısal fotoğraf rekabetini başlatmıştır. Renkli veya siyah-beyaz kimyasal fotoğrafçılık gümüş tuzlarının ışıktan etkilenmesi ve metalik gümüşe dönüşmesi mantığına dayanmaktadır ve kalıcı hale gelebilmesi için farklı kimyasal işlemlerden geçmesi gerekmektedir. Bu işlemler hem film için hem de baskı kâğıtları için geçerlidir.

Çekilen fotoğraflar negatif film üzerinden negatif karşılıkları prensibi ile de pozitif görüntüyü kâğıtta meydana getirir. Pozitif filmde ise görüntünün renkleri doğada olduğu gibi algılanır ve film dia olarak adlandırılır. Sayısal fotoğraf sistemi de benzer özelliklerle çalışır. Fakat ışıktan etkilenecek olan duyarlı yüzey de gümüş zerreciklerinin yerini elektrik algılayıcılar almıştır ve en küçük algılayıcı birimi ise piksel olarak adlandırılır. Pikselin özelliğini belirtmek için ise görüntünün sahip olması istenilen bütün renklerin sayısının bir değişkeni olan bit sayısı kullanılır. 2, 256, 65536 gibi renk sayısına bağlı olarak bit sayısı da değişir. Filmdeki gren sayısı ise genellikle film asa (filmin ışığa karşı duyarlılığı) değerine bağlı olarak değişiklik gösterir. Yüksek asalı filmlerde gren sayısı azalır, gren büyüklükleri ve ışığa duyarlılık dereceleri artar. Görüntünün baskı aşamasında büyütülmesi ile belirli bir ebattan sonra grenler görünmeye başlar. Düşük asalı filmlerde ise grenler daha küçüktür ve gren sayısı fazladır bu nedenle detayları daha iyi gösterirler, buna bağlı olarak da ince grenli filmler tercih edilmek istenir.

Sayısal fotoğraf görüntülemesinde de benzer özellikler yer almaktadır. Algılayıcı yüzeyde bulunan piksel sayısı fotoğraf makinesinin temel özelliği durumundadır. Piksel sayısının yüksek olması görüntünün daha fazla pikselden olduğu anlamına gelir. Bu durum ise görüntünün hafıza kartında daha fazla yer kaplaması demektir. Çekilen görüntü, hafıza kartına kaydedildikten sonra bilgisayar ortamına aktarılır ve hataları varsa düzeltilir. Fotoğrafın renkleri ve kontrastlıkları basılması gereken duruma getirilir. Kimyasal fotoğrafçılıkta, karanlık odada yapılması gereken işlemler gerçekleştirilir.

Günümüzde artık tatlı bir rekabet içerisinde bulunan sayısal ve kimyasal fotoğrafçılığın her ikisinin de birbirlerinden üstün oldukları noktalar vardır. Sayısal fotoğrafçılığın getirdikleri yenilikler sayesinde karanlık oda ve kimyasallarla olan ilişkilerin azaltılması zaman açısından büyük bir avantaj sağlamıştır. Belirli büyüklüklerdeki fotoğraf baskılarının getirdiği yatırım maliyetinin yüksek olmasıysa en belirgin dezavantajlarından biri olmuştur. Günümüzde ise sayısal baskı yapılan kâğıtlar ve kullandıkları boya maddelerinin dayanıklılık süreleri kesin olarak belli değildir. Kimyasal baskılar için ise baskı dayanıklılıkları 100 ile 125 yıl arasında değişiklik gösterir. Kimyasal fotoğraf için yapılan yatırımların sayısal fotoğraf için yeniden yapılıyor olması ise düşündürücü bir durumdur.

Kimyasal fotoğrafçılığın sayısal fotoğrafçılığa oranla en büyük avantajıysa geçmişte elde edilen tecrübe ve bilgi birikimidir. Bugün sayısal fotoğraf makinesi, orta hızda bir filme yakın noktalarda sayılabilir ancak sonuç fotoğrafta filmin biraz daha detay kaydettiği görülmektedir. Gelişmelere bakıldığında ve sürekli devam edeceğini düşündüğümüzde sayısal fotoğraf kimyasal fotoğrafın önüne geçecektir. Bu nedenle kimyasal fotoğraf sistemine sahip olanlar sistemlerini sayısal fotoğrafa uygun olarak güncellemeleri gerekmektedir. İlk olarak da negatif ve dia filmlerin taranarak sayısal fotoğrafa aktarılmasıyla başlamak mümkündür.

Sayısal fotoğraf makinelerinin film kullanılan fotoğraf makinelerinden şekil olarak fazla farkları yoktur fakat sistem olarak farklılıklar gösterirler. Aralarındaki en büyük farklılıklar filmin ortadan kaldırılıp yerine algılayıcı yonga kullanılması ve çekilen görüntüyü anında likit kristal ekrandan gösterebilme özelliğidir.

CCD (Charge-Coupled Device: Yükten Bağımlı Aygıt) yongası 17 Ekim 1969 yılında Willard Boyle ve George Smith'in Bell laboratuvarındaki çalışmaları sonrasında elde edildi. Buluşları ilginç kılan bir boyut ise ilk fikrin akla gelmesi ile uygulanıp elde edilen istenilen sonuç arasındaki toplam sürenin bir saatlik zaman dilimini içeriyor olmasıdır. CCD bir anda bulunan önemli buluşlardan birisidir. Bu gelişmenin ardından ise CMOS teknolojisi onu izlemiştir.

Günümüzde renk çeşitliliği ve doğallığı yönünden, sayısal fotoğraf makinelerinin oldukça yetenekli oldukları görülür. 16,7 milyon renk sunan 24 bitlik bir makinenin çektiği fotoğraflar, düzeltici algoritmaların da yardımıyla son derece doğal görünen renk paletleri sunar. Saydam filmlerse, filmlerin kimyasal yapıları ve filmin zemin rengi nedeniyle doğaldan sapmalar içerir. CCD ve CMOS'ların renk algıları da aslında insan gözü ve beyninininkinden dikkate değer ölçüde sapmalar olur.



Fotoğraf 47. CCD Sensör (algılayıcı)

CCD'nin maviyi nasıl algıladığı kullanılan mavi filtrenin ve silikon noktacıkların fiziksel özellikleriyle bağlantılıdır. Sayısal yongalardaki büyük renk sapmaları algoritmalarla kolayca düzeltilebilir inirken, filmlerde ki renk sapmalarının oluşumlarını engellemek için karmaşık kimyasal çalışmalar yapmak gerekir.

Bir başka sorunsu, gerçekte düşük kaliteli grene ve bozuk renk değerlerine sahip olan filmlerdeki görüntülerin sayısal fotoğrafa göre daha üstünmüş gibi algılanmalarının nedenlerinden biri, filmlerin üzerlerinde bulunan grenlerin sayısal görüntülerin aksine, boyut ve diziliş bakımından herhangi bir düzenlilik göstermemeleridir. Sayısal görüntüler ise çözünürlük sorunlarını eş noktacık büyüklükleri ve kusursuz matris dizilimleriyle hemen ele veriyorlar.

Günümüzde sayısal makinelerde temel sorun görüntüdeki çözünürlük problemine dayanıyor. Ancak yapılan çalışmalar sonucunda bu sorunda kısa süre

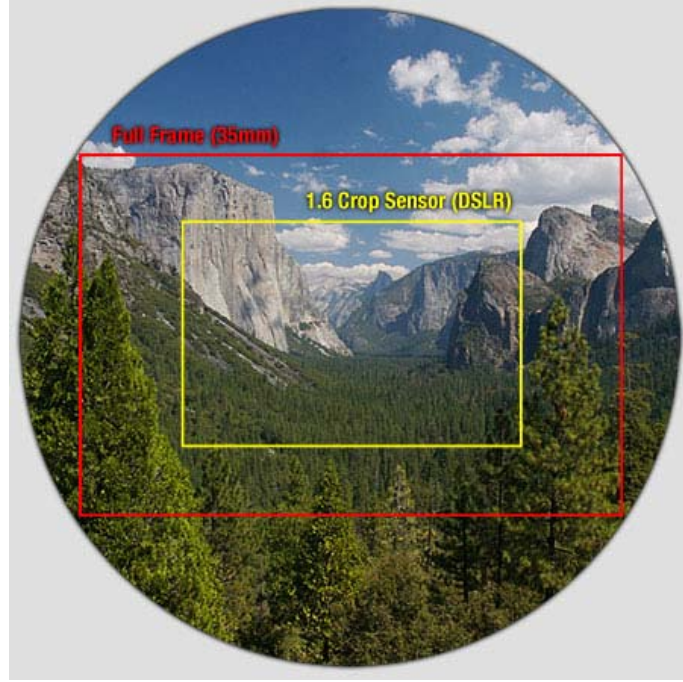
içerisinde çözüleceği öngörülmektedir. Algılayıcı yonga üreticilerinin noktacak çözünürlüğünü yükseltmekten alıkoyan asıl sebep, teknolojik yetersizliğin dışında ekonomik boyuttur. Sayısal fotoğraf makinelerinin birçok özelliği, filmle çalışan fotoğraf makineleriyle aynıdır; bu özelliklerin bir kısmı filmde beklenen niteliklerin az da olsun geliştirilmiş halidir ve bir kısmı da sayısal fotoğrafçılığa özgüdür. Bu farklardan bazıları, şimdiye kadar filmlilerle çekilen fotoğraflardan daha iyilerini çekilmesine yardımcı olurlar.

Öncelikle filmliler ve sayısal fotoğraf makinelerinin benzer yönleri irdelenirse; tüm makineler objektiflere sahiptir. Her iki tür makineler sabit odak uzaklığına veya değişken odak uzaklığına sahip objektifleri kullanırlar. Her makinenin optik veya elektronik, çekilen konuya yoğunlaşmış kompozisyon yaratılmasına yardımcı olan bir vizörü vardır. Tümünün deklanşörü, enstantane ve diyafram ayarı vardır (ancak filmliler veya dijital, tam otomatik makinelerde bunları ayarlama imkanı olmayabilir). Manuel veya otomatik çeşitli netleme mekanizmaları bulunur. Bir de görüntüleri saklayıp, daha sonra basılmasını sağlayan film veya bellek kartı vardır. Tip olarak filmliler fotoğraf makinelerinden farklı olmayan ancak sistem olarak farklı çalışan bu fotoğraf makinelerinin en büyük özelliği ise çekimden sonra arkasındaki ekrandan, çektiğimiz görüntüyü görmemizdir. Bu fotoğraf makinelerinde objektiften giren ışınlar direkt olarak algılayıcı yongaya gelir. Buradan dijital ortama aktarılan görüntü işlenerek hafızaya kaydedilir. Bu fotoğraf makinelerinin fotoğraf depolama kapasitesi, hafıza kartları ve fotoğrafların hangi çözünürlükte çekildiğine bağlı olarak değişiklik gösterir.



Fotoğraf 48. Analog - Dijital Fotoğraf Makinesi

Günümüzde sayısal fotoğraf makineleri tercih edilmeye başlandıktan sonra hayatımıza bir takım yeni kavramlar girmeye başlamıştır. Bunlar arasında belki en çok tartışma yaratanı, İngilizce de crop factor denilen genellikle ülkemizde 100mm odak uzaklıklı objektifim sayısal makineye takılınca 160mm odak uzaklıklı objektif haline geliyor şeklinde bilinen kavramdır.



Fotoğraf 49. Sayısal,Crop Factor

Sayısal fotoğraf makinesi görevini yapmak için optik kurallarına bağlıdır. Yani karşısında fotoğrafı çekilecek bir görüntü vardır. Objektif ile o cisimden yansıyan ışığı makinedeki görüntü algılayıcı düzleme net olarak yansıtmaya çalışır. Optik kurallarına bağlı olarak bu ışınlar cismin görüntüsünü duyarlı yüzeyin üz erine kaydeder. Film kullanılan SLR fotoğraf makinelerinde (filtrelerle ya da fotoğrafı çekilecek konunun renk ısısı durumuna göre) ayarlanabilen beyaz dengesi sayısal fotoğraf makinelerde artık istenilen zaman değiştirilebilir bir durumdur. Çok büyük çoğunluk fotoğraf makinesinde (otomatik, gün ışığı, gölge, tungsten, ampul ışığı şeklinde) önceden ayarlanmış beyaz dengesi değerleri vardır, bulunulan mekâna göre

bu ayarları doğru yapıp istenilen renkler elde edilir. Daha gelişmiş fotoğraf makinelerinde custom diye bir ayar daha vardır ki, bu ayarı kullanmak için önce o ortamdaki ya beyaz bir nesnenin (duvar, kapı, peçete vs) fotoğrafını çeker, sonra da custom ayarını seçip o fotoğraf görülebilir. Böylece makine o ortamda beyazın nasıl görüldüğünü anlayıp doğru renk dengesini kurar. Aynı şeyi üzerine düşen ışığın %18'ini geri yansıtan bir yeri çekerek de yapmak mümkün.

Bu custom beyaz dengesi ayarını çok kullanan fotoğrafçılar bu işi yapmak için birçok yöntem geliştirmişlerdir, örneğin avucunu hafif kapatarak avuç içinin fotoğrafını çekip bunu referans almak gibi, custom ayarı dışında Kelvin cinsinden beyaz dengesine ayar yapmaya izin veren makineler de vardır. Yani iç mekân ayarını seçip, eğer beğenilmezse kendi istenilen bir beyaz dengesi ayarını Kelvin değerinden verir. Eğer çekilen fotoğrafın renk dengesinden emin olunmazsa, 'white balance bracketing' denen ve seçilebilen beyaz dengesi değerinin belli sınırlar içinde bir altı ve bir üstü değerde üç fotoğraf çekmeyi sağlayan özelliği olan fotoğraf makineleri de vardır. Deklanşöre basılı tutulur, fotoğraf makinesi üç tane fotoğraf çeker, birincisi makine hangi beyaz dengesi ayarında, ikincisi daha soğuk renkli hali, üçüncüsü daha sıcak renkli hali şeklinde. Beğenilenler tutulur beğenilmeyenler silmek mümkündür.

3.1.2. Sayısal Görüntü İşleme Programları

Bilgisayarlar 1977 den itibaren günlük hayata girmiştir. 1981 de IBM firması ilk PC (personal computer – kişisel bilgisayar) yi üretmiştir. Fakat bu bilgisayar ilk dönemlerinde görsel işlemler için çok yetersiz kalmıştır. 1983 de Apple firması GUI* 'Graphic user interface – Grafiksel kullanıcı ara yüzü' ye sahip ilk bilgisayarı olan ve bir de Mouse bulunan Macintosh'u üretmiştir.

* Bilgisayarlarda işletilen komutlar ve bunların çıktıları yerine simgeler, pencereler, butonlar ve panellerin tümünü ifade etmek için kullanılan genel addır.



Fotoğraf 50. İlk PC, 1981



Fotoğraf 51. İlk Macintosh, 1983

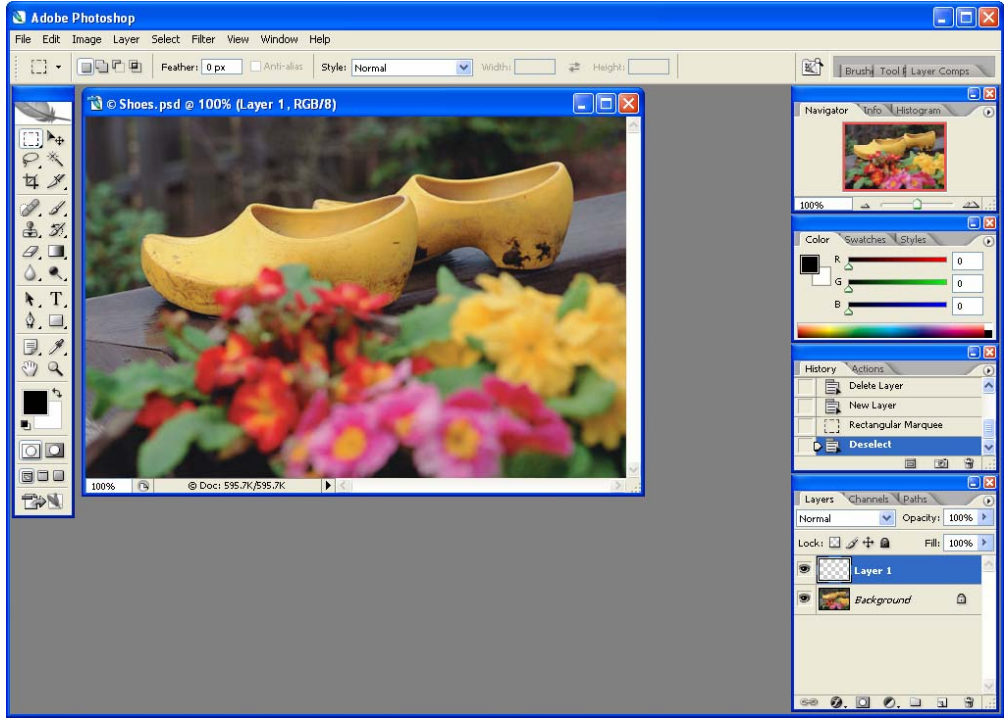
Görüntüyü işleyebilen bilgisayar sistemleri geliştirilmeye bu şekilde başlanmıştır. Macintosh un 128 KB ile başlattığı bu dönemde günümüz bilgisayarları kapasite olarak GB leri kullanmaktadır. Sayısal fotoğrafları işlemek için kullanılan bilgisayarlar da önemli olan özellikler RAM (random access memory - geçici bellek) ekran kartı, büyük görselleri depolamak için hard disk (sabit disk) ve iyi bir monitördür.

Dijital fotoğrafla birlikte renk sayısı ve derinliği gibi yeni kavramlar bilgisayarlara girmiştir. İlk çıkan bilgisayarlar da GUI olmadığı için sadece metin tabanlı görsellik mümkündür fakat Macintosh 125KB ile 16 renkli görüntüye

geçilmiştir. Günümüzde 32bit görüntüyü işleyebilen bilgisayarlar ve programlarda çok yüksek çözünürlükte fotoğraflar üretilmektedir.

Donanımın ötesinde dijital fotoğrafta serbesiteyi var eden şey esas olarak yazılımlar olmuştur. Bu yazılımlardan da en önemlisi Adobe firmasının 1988 yılında piyasaya sürdüğü Adobe Photoshop'tur.

Photoshop, fotoğrafçı dükkanı anlamına gelse de, bir 'Image processing' yani görüntü işleme yazılımıdır. Photoshop, fotoğraf işlemlerinin solüsyondan sayısal geçişini kolaylaştırmıştır. Başarılı sonuç almak için onu başarıyla kullanmak gerekmektedir. Photoshop'tan tam verim almak için, iletişimin ana unsurları bilinmelidir



Fotoğraf 52. Adobe Photoshop Programı

Tasarım ve sanat çalışmak, kuralları öğrenmek, görsel iletişim, renk, desen, oran, biçim, yüzey hakkında bilgi sahibi olmak ve bunların fikirle nasıl bütünleşebileceğine hakim olmak gerekmektedir. Photoshopta, bir görüntü üzerinde çalışırken çok esnek olunabilmektedir, çünkü photoshop yaratıcı görselliğin değişik boyutlara taşınmasını sağlamaktadır. Bilgisayarla çalışırken fotoğraflar, sonsuz şekilde kesilip, bir araya getirebilmekte ve fotoğrafın gerçekliği ile inanırlığı değiştirilebilmektedir.

Dijital fotoğrafın en ufak birimine piksel denir. Bu yazılımlara da bu yüzden piksel tabanlı yazılımlar denmektedir. Adobe Photoshop ilk üretiminden bu yana birçok değişiklik geçirmiş bir yazılımdır. Adobe Photoshop'un ilk versiyonu olan 0,63 Thomas Knoll tarafından 1987 de üretilmiştir. Knoll grayscale imajların siyah-beyaz monitörlerdeki görüntüleri ile ilgili olan doktorasını doktora çalışmasının ürünü olarak şuan dünya üzerinde %84 lük paya sahip olan bu yazılım ortaya çıkarmıştır.

Photoshop'un en önemli özelliği 'tool' denen araçlarıdır ki, bunlar sayesinde bir fotoğraf üzerinde istenilen her tür değişiklik ve müdahale yapılabilmektedir. Diğer bir üstünlük sağlayan özelliği de 'layer' denilen katman sistemidir. Bu sistem üst üste geçmiş saydam katmanlardır. Fotomontajlarda yada fotoğraflarla ve farklı nesnelere kolaj yapma sırasında bu sistem en etkili sonuçları verir. Üst barda bulunan menüler aracılığı ile de fotoğrafın ışık değerleri, ton yoğunluğu gibi özellikleri değiştirilebilmektedir.

Dijital karanlık odanın yapabileceklerini anlayabilmek için araçlarının özelliklerini bilmek gerekmektedir. Araçların sağladığı esnek kullanım alanları üretimde sınırlayıcı tek şeyin hayal gücü ve bilgisayarın teknik kapasitesi olmasını sağlar. İmaj üzerinde kesim işlemlerinden şekil bozmalara renklendirmeler kadar her şey mümkündür. Üst sıradaki sekmelerde ise filtre menüsünün sağladığı filtreler klasik fotoğrafta bildiğimiz renk düzeltme ve efekt filtrelerinin çok ötesinde imkanlar sunar.

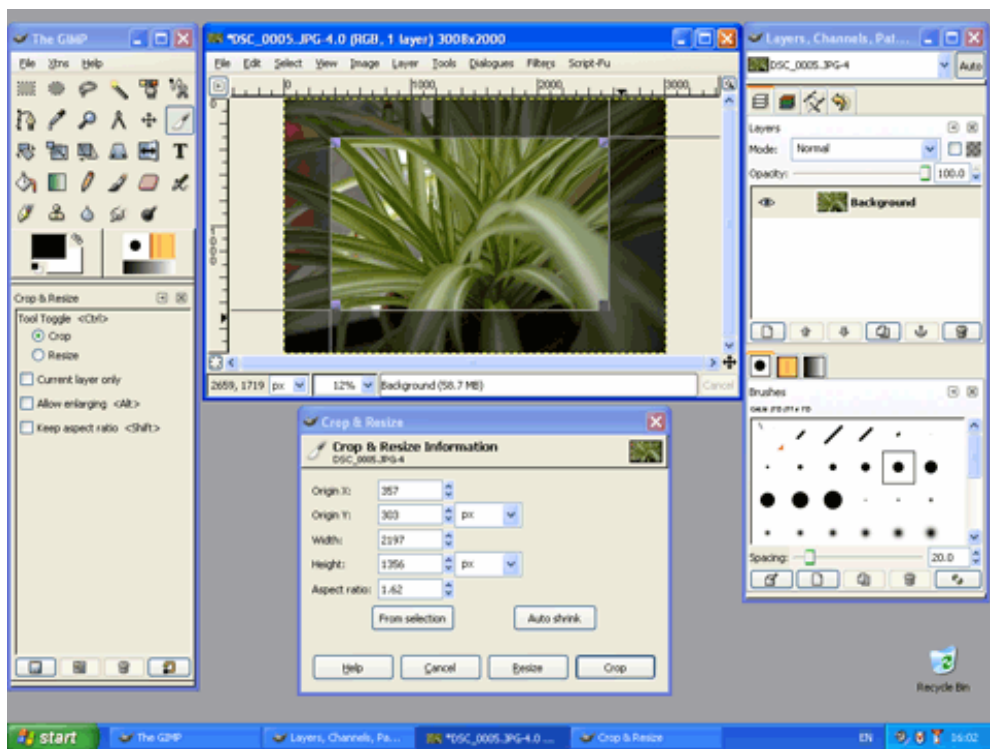
Bu teknik kolaylıklarla birlikte fotoğrafın üzerinde ışığa ihtiyaç duyulmaksızın değişiklikler yapılabilir. Hatta ışıkla oluşmamış illüstrasyonlar ya da

bilgisayarda oluşturulmuş 3-D çizimlerde işin içine girebilir. Bu sayede de fotoğraf bildiğimiz alanın ve anlamının dışına çıkabilmektedir

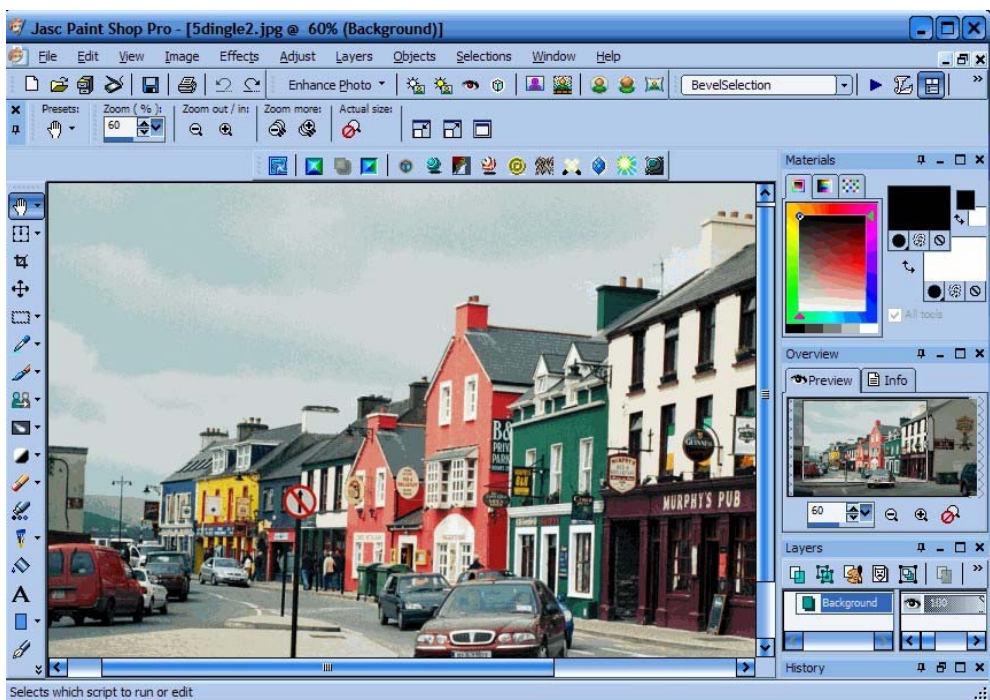
Çerkes Karadağ, fotoğraf işleme programlarıyla yapılan teknik oyunların fotoğrafı bir bulmacaya dönüştürdüğünden bahsederken durumu şu şekilde özetlemektedir; *“Birçok fotoğrafın görsel etkisi, bize görüldüğü kadar mantıksal değildir. Fotoğraf, görmeyi bize kendi teknik ve optik katkılarıyla ulaştırır. Ve görünen hiçbir şey, bu katkılar olmaksızın fotoğraf görüntüsüne dönüşemez. Göze görünen şeyler, ancak görmenin kendi mantığı için de gerçektir. Görme, gerçek yaşamda hiçbir anormalliği olmayan doğal alışkanlıklarımızın kendiliğindenci bir sonucudur. Kavrama ve algılama yeteneklerimiz, hiçbir zaman görme ile sonuçlanmaz, tam aksine daha iyi kavramak veya algılamak için görmeye işe başlamak gerekir. Özellikle merceklerin yarattığı optik dönüşümler, görmeyi mantıksal sorgulamalara açık tutarak, aslında göze görünenlerin fotoğraftan ne kadar farklı şeyler olduğunu ortaya koymuştur. Fotoğrafın başarısını sadece teknik yetkinliği açısından görmek, onun sanatsal ve açıklayıcı niteliklerini göz ardı etmektir. Teknik yoldan yaratılmış başarı, bir yapıta yalnız başına bir değer katmaz. çünkü hiçbir yapıt sadece teknikten ibaret değildir. Eğer fotoğraflarda tekniğin başlı başına bir rolü olsaydı, herhalde kamera üreten optik ve mekanik mühendislerinin tümü büyük sanatçı sayılırlardı.”*⁸²

Günümüzde görüntüler tümüyle ve her koşulda artık “aydınlık oda” diye tabir edilen Photoshop programında işlemlere tabi tutulmaktadır. Görüntü işlemede en yaygın kullanılan program Photoshop olmasına rağmen. Linux’un ürettiği açık kaynak bir grafik işleme programı olan GIMP , Corel Photo Paint, Studio Line Photo Basic, Photoscape gibi programlarda mevcuttur.

⁸² Karadağ, Çerkes, **“Görme Kültürü 1.-Görüntüler Evreni”**, Doruk Yayınları, 2004, s.89-93



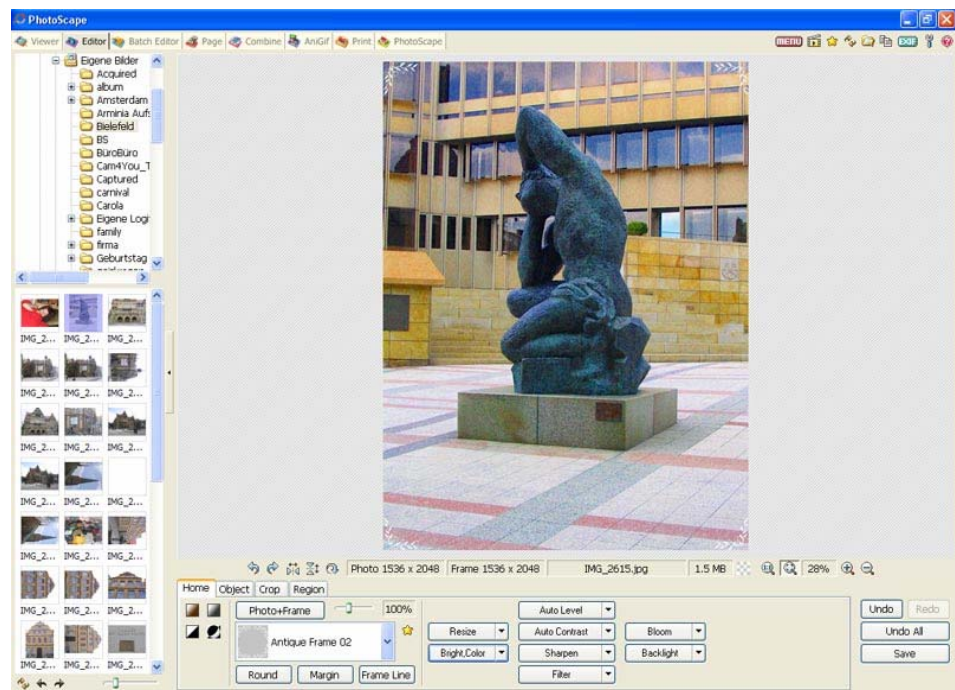
Fotoğraf 53. GIMP Programı



Fotoğraf 54. Corel Photo Paint Programı



Fotoğraf 55. Studio Line Photo Basic Programı



Fotoğraf 56. Photoscape Programı

3.2. SAYISAL FOTOĞRAF ESTETİĞİ

3.2.1. Manipülatif Kurgular

Fotoğrafçılıkta gerçeklik kavramı, dijital fotoğrafçılık tekniğinin gelişmesi ile tartışılır olmuştur. Bilgisayar ortamında fotoğrafa fazlaca müdahale etmek, ister istemez gerçekliğin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Bilgisayar ortamında fotoğraf kavramı bize; fotoğrafın üretim aşaması olan çekme ‘kaydetme’, görüntünün saklanması, ve yine bilgisayar ortamında istenilen değişikliklerin yapılması ‘müdahale etme’ işlemlerini öğretmiştir.

Önceleri fotoğrafın kimyasal işlemlerden geçirilme aşamalarını bilen fotoğraf sevenler, artık ‘görsel imgeler nasıl düzenlenmiş?’ sorusunun yanıtını bulabilmek için elektronik ve bilgisayar ortamından faydalanma ve tekniği geliştirme konusunda bilgi açığını kapatmak zorundadırlar.

Sayısal fotoğraf üzerinde yapılmış oynamaların ‘müdahaleler’ günümüzde ortaya çıkarılması ve uzmanlar tarafından kanıtlanmaları çok daha kolaylaşmıştır. Teknolojik gelişmeler insanlar için birçok kolaylıklar sunarken, gerçeklerin saptırılması da o denli kolaylaşmıştır. Özellikle reklam fotoğrafçılığında gerçekleştirilen çalışmalar bilgisayar ortamında yapılan manipülasyonlarla insanları gerçekleri çok daha farklı olarak algılamaya itmektedir. Oysa basın fotoğraflarının okura gerçeği sunma görevi olduğu için bilgisayar teknolojisi ve dijital sistem kullanılsa da fotoğrafta fazlasıyla gerçeğin üzerinde manipülasyon gitmek kolay olmamaktadır.

Stüdyo fotoğrafçılığı açısından baktığımızda bile bazı fotoğrafların yanlış bilgilendirmeye yönelmesi ‘manipülasyon yapma’ firmaların çalışma koşullarını zorladığını göstermektedir. Stüdyolara müşteri çekmek düşüncesiyle fotoğraflara ‘rötuş yapılmamıştır’ şeklindeki ifadelerle duyurulması, işletmenin bu uyarıyı neden kullanmaya itildiği bir soru olarak karşımıza gelmektedir. Fotoğrafın kurgusuz daha mükemmel çekildiği mi? Yoksa bazı kişilerin kurguda çok daha yapaylığı yakalamalarımıdır.

Fotoğrafçılık tekniği açısından bakıldığında klasik yöntemlerle laboratuarda yapılan manipülasyonlar bir takım zorluklar taşır. Bilgisayarda ise bu tür çalışmalar çok daha kısa zamanda, uygulayıcıya bağlı olarak kurgulamada fark edilirliliği az, ancak yakalanabilir örnekler olarak karşımıza çıkabilirler. Önceleri gerçekleştirilen kadrajlama yani fotoğraf çerçevesi üzerinde yapılan değişiklikler, bilgisayar ortamında yeni eklemeler veya çıkarımlar yapılarak çok daha rahat çalışabilmektedir. Görüntüde olanın çıkarılması veya eklenmesi, yer, zaman, mekan ve renkler ile ilgili bilgilerde uygulama sonrası değişikliklerin olması kaçınılmaz örneklerdir.

Bu tür dijital ortamlardaki manipülasyonlar zamanla fotoğraf tüketicilerinde fotoğraf çekmeden masa üstünde yepyeni fotoğraflar üretilebileceği düşüncesini ortaya koymaktadır.⁸³ Bir nokta da haklılık da taşımaktadır çünkü başkalarının fotoğraf olarak ürettiklerini veya fotoğraf bankalarından elde edilen fotoğraflar üzerinde, illüstrasyon tekniği ile yeni bir çalışma örneği olarak sunulabilir. Bunu gerçekleştirirken de rahatlıkla denetimsiz bir ortamda uygulama ve kullanma şansını elde etmiş olunur. Kurgulanan fotoğraflar bireylere klasik fotoğrafların verdiği mesajlardan daha farklı anlamlar yüklemektedir. Burada çekimi yapanın nesnel dünyadaki gerçeği kaydederken göremediklerinin yeniden farklı bir şekilde sunulması mıdır. Yoksa fotoğrafı tüketene farklı bir sanal ortamda oluşturulmuş fotoğrafla ‘manipüle ederek’ bir görsel imgeler dizgesiyle farklı bir alımlama sağlanması mıdır. Tabi ki bireylerin hangi yönde manipüle edildiklerinin karşılığını bulmak gerekmektedir. Yaratıcılık, teknik, olanakları kullanma ve görsel imgeler reklam fotoğraflarında olduğu gibi tüketime veya bir düş dünyası yaratmak amacıyla oluşturulmuş ise fotoğrafı tüketen bu gerçekliğin dışında çok sorgulayıcı olmamaktadır.

Fotoğrafi tüketen ve sürekli gerçeği görmek isteyen birey ‘basın fotoğraflarında’ kurgunun bilgisayar ortamı dışında nerede başlayıp nerede devam ettiğini çok sorgulamamaktadır.

⁸³ Koştumoğlu Mehmet, “**Sayısal Fotoğraf ve Sanatsal Yaratıcılık**”,Yayınlanmamış Doktora Tezi,Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstütüsü, İzmir, 2000, 154 S.

Oysa yaşantımıza giren teknolojik araçlar kurgulamayı biraz daha yapanlar açısından hızlandırmış ve onlara masumiyet kazandırmıştır.

Doğru kullanıldığında teknolojinin avantajları anlatılamaz boyuttur, ama artık 21. yuzyıl teknoloji ağı olduğuna göre hayatımızın her alanında bunlarla yaşamak zorundayız. Ülkelerin uzaydan denetlenmeleri ve kendilerini koruyacak kalkanları olmadığına göre, teknolojiden kendimizi nasıl uzakta tutup kaçmamız mümkün olabilir. Dijital dünyada sorgulanması gereken belki de bunun altındaki gerçekte yatmaktadır.

Görsel retim modellerinde gerçekliğin bildiğimiz anlamından ya da genel geçer kabul ettiğimiz anlamından uzaklaşmaya başladığımızda gerçek ile görsellik çatışmaya başlar. Burada ortaya çıkan sonuç düşle gerçeğin kolajını oluşturan bir estetikdir. Doğal olan gerçekliği karşılaştırmadığı ve kendi dş dünyamızda ‘kültür üretimindeki’ mantarlar gibi üredikleri için sonuçları da sentetiktir.

Daha önce ele aldığımız değişim modelleri arasında yer alan montaj, kolaj, asamblaj ve manipülasyon, gibi tekniklerin ötesinde buradaki sentetikleşme daha çok ışıksız (non-light) objelerin konuya dahiliyle oluşur. Mesela bir fotomontajı ele alalım klasik bir çoklu negatif baskı, bileşenlerin tamamı ‘ışıkla yazılmış’ bir haldedir. Ama sayısal ortamda üretilen görüntülerde üretimler fotoğrafın ana maddesi olan ışıktan yoksun bir haldedir. Fotoğraf , görsel olarak var olma gerçeğini korumaya çalışırken sayısal görüntü üretimi içerisinde malzeme olmaktan kurtulamamaktadır.

Fotomontaj ile ilgili tanımlar yapılırken genellikle görsele dahil olan yeni bileşenler ele alınır. Daha sonraları negatif üzerinde yapılan rötuş montajdan farklıdır. Dijital teknoloji ile bu rötuş için ‘retouch’ terimi kullanılmaya başlanmıştır. İncelen bedenler, düzelen burunlar ya da mimari çekim hataları gibi klasik yöntemde zor olan bazen de mümkün olmayan düzeltmeler mümkün kılınmıştır.

Tüm bu düzeltmenin ötesinde dijital teknik yeniden düzenleme sonsuz bir şekilde izin vermeye başladı. Burada artık söz konusu olan konu estetize etmek değil kişisel değerlerle ve dışardan etkileşimlerle ‘Internet siteleri, yayınlar, televizyon vb’ görseli manipüle etme halini aldı. Bu ayrımı sayısal fotoğrafın yaygınlaşması ile başlatılmadaki gaye onun, ileri düzey uzmanlık, yoğun eğitim ya da entelektüel birikim gibi kişiye çok fazla yük yüklemeyen, bu manipülasyon gerçekleştirme şansı vermesidir. Bilgisayarı olan her hangi biri internetteki milyonlarca siteden birinde gördüğü bir çalışmanın bire bir kopyasını yapmakta hiçbir zorluk çekmez. Burada görüntü üretim bandındaki “assembly line”^{*} bir eşyadan farkı olmaksızın defalarca ve defalarca yeniden üretilir. Marcel Duchamp’ın Mona Lisa ya yaptığını her hangi bir dijital kullanıcısı Van Gogh un yıldızlı gecesine rahatlıkla yapabilir. Hatta bunu yaparken sadece çektiklerine değil yine dijital ortamda çizdiklerini de kullanabilir.

Duchamp’ın Leonardo Da Vinci’nin ünlü tablosu Mona Lisa’yı alaya aldığı ‘L.H.O.O.Q.’ Fotoğrafi manipüle eden Dadaizm akımının Avrupa’daki bir simgesi olmuştur. Sanatçı, röprodüksiyon tabloda Mona Lisa’ya bıyık ve sakal eklemiştir. Tablonun adlandırılması da Dadaizm akımının bir örneği olarak Fransızca ‘kızın yakıcı kalçaları var’ anlamına gelebilecek ‘L.H.O.O.Q’ harflerinden seçilmiştir.

Sayısal görüntü üretme süreci içinde de manipülasyon ile yeniden düzenlenmiş Mona Lisa görüntüleri, sayısal üretimde orijinalin ‘aura’sını yok ettiği gerçeğini göstermektedir. Fotoğraf, bugün bilgisayar ortamının değişken ve belirsiz zemininde bir kimlik arayışına girmiştir. Fotoğraf çekme kolaycılığının, sanatsal yaratıcılıkla çatışma içine girmesi sonucunda, bilgisayardan bağımsız düşünülemeyen fotoğrafın yeni bir görsellik biçimini ortaya koyduğu aşikardır.

* Aynı üretim bandını kullanarak, farklı ürünler ortaya koyma, seri üretim.



Fotoğraf 57. Leonarda da Vinci, Mona Lisa, 1503-6



Fotoğraf 58. Marcel Duchamp, Mona Lisa, 1919



Fotoğraf 59. Anonim, Mona Lisa, 2009

Endüstri devrimi sonrası insan hem zamana hem de üretime sahip olmuştur. Prometheus'un Hephastios'un ocağından ateşi çalması insana yaratıcılığı verilisinin bir sembolüdür. Fotoğraf insana kopya üretme özelliğiyle bu kez zamana ait, sahip olma lüksünü de getirmiştir. Roland Barthese göre fotoğraf, biricikliğini bu nedenle yitirmiş olsa da zamana sahip olan insan sayısalla sentetikleştirdiği görüntüyle gerçekliği estetize etmenin ötesinde manipüle etme yeteneğini de kazanmıştır.

Manipülasyon kelimesini estetize etmede farklı kullanmamız gerekir. Bunun sebebi kelimenin kökeninden kaynaklanır. Fakat bunu şartlandırma ile karıştırmamak gerekir. Görseli sentetikleştirip manipüle ederken izleyen görseli o şekilde algılaması için zorlanmaktadır.

Manipülasyon, geniş kitlelerde 'şartlandırma' ile karıştırılan bir kavramdır. Manipülasyon, şartlandırmadan farklıdır ve psikolojik teknikler kullanarak, hedef kişi ya da kitlede, davranış veya kanaat değişikliği yaratmayı içermektedir. Manipülasyon teriminin, günlük yaşamda kişiler arası ilişkiler alanında (davranış değişikliği) ve iletişim alanında (kanaat değişikliği) iki farklı kullanımını ayırt etmek mümkündür.

Dijitalin manipülasyon etkisi burada farkını ortaya koyar. Manipülasyon, diğer bir insandan, doğrudan yollardan elde edilemeyecek bir şeyi elde etmek için dolaylı teknikler kullanmaktır. Bu teknikler, insanların kendiliğinden yapmayacakları bir şeyi tamamen özgür bir şekilde yapmalarını sağlamaktadır. Manipülasyonda, serbest seçimde bulunmaya dayalı özgürlük duygusu ve hatta özgürlük illüzyonu büyük önem taşımaktadır. Zira özgürce razı olmak, zorlamasız itaat etmek, manipülasyon'unun temel karakteristiğidir. Burada insanlardan bir şey yapmaları yada bir şey almalarını talep edilmemektedir.

Dijital modellerle sentetikleştirilen görüntülerde kendi imgelemimizi hedefteki kişilerin imgelemleri ile çakıştırılıp benzer belirtiler için onlar formatlanmaktadır. Burada görsel iyice sentetize olmaktadır.

Walter Benjamin 20.yy başında tekniğin olanakları ile tekrar üretilebildiği çağda sanat yapıtı makalesinde o zamanın büyük repröduksiyon tekniği icadı fotoğraf makinesine atıfta bulunmuştur. Fakat dönem olarak iletişim devrimi diyebileceğimiz dönemin içinde yeniden üretmenin ötesinde dijital estetikle her kesin kendince estetize ettiği bir ‘sanat’ söz konusudur.

İşte bu dönemde tüm üretimler bireysel sembollerle harmanlanmış kopyalar halini almaktadır. Bireysel manipülasyonun teknikle birlikte görselin içine girmesi de onu sentetik bir üretim materyali haline getirmiştir.

Tüm zamanlarda her teknik kendi estetiğini yaratmıştır. Bu teknik süreç tarih boyunca majör ve minör sanatlarda hep bu şekilde gelişmiştir. Tekniğin kendi estetiğini yaratımındaki en önemli neden gelişen tekniğin, uygulandığı sanata yönelik olmasıyla ilgilidir. Fakat özellikle 19. yy sonrasında sanayileşmenin insan hayatına girmesiyle üretim ve tüketim alışkanlıklarımızda değişmiştir. Resmin sanat olmasından ziyade ona imrenilmesinin temeli, kişinin suretine sahip olmasının büyüüdür.

Fotoğrafın mirasçısı olduğu resim sanatında, röprodüksiyon yapılsa bile her üretimde el emeği vardır. 18 yy. aydınlanmasının düşünsel etkileri, 19 yy sanayileşmesi sürecinde de kendini göstermiştir. Gisele Freud bize 1800 yılların Paris ini anlatırken bir portre resmine sahip olmak isteyen aristokrasi dışı insanların minyatürcülere nasıl yöneldiğini belirtmiştir.

Minyatür, resmin yerine geçen teknik, üslup olurken Fizyonotraslar da* minyatürden bayrağı devralmıştır. 1839 sonrası dönemde ise görselliğin tacı fotoğraftaydı. Bu süreçte de fotoğraf kurallara uyarak tekniğin ona sağladığı olanakları estetik yaratımlara dönüştürmüştür.

* Gilles-Louis Chrétien Gravür tekniğini mekanikleştiren bir yöntem olarak Fizyonotras’ı geliştirmiştir.Fizyonotras, bilindik pantograf ilkesi ile çalışıyordu. Aletin kullanıcısı, kuru bir iğne ile desenin konturları üzerinden geçiyordu. Mürekkepli ikinci bir iğne, ilk iğnenin hareketlerini izliyor ve deseni, birbirlerine göre konumlarına bağlı olarak belirlenen bir ölçekte tekrar ürettiyordu.

Fakat bu dönüştürme işinde zaman içinde kendisinde dönüşen malzeme olmaktan kurtulamamıştır. Kitle iletişiminde haberin görseli olmasından, reklam sektöründe tüketim teşvikçisi olmasına kadar bir çok mecrada kendine yer bulurken kendisini tekniğin dışında da bir değişimin içinde bulmuştur. İfade oluşturmada bir araç olsa da bu ifadeyle gerçekliği sorgulamak içinde bir araç halini almıştır. Dadaist kolajlardan, reklam çalışmalarına en saf belgesel çalışmalardan soyut sanata kadar fotoğraf analog haliyle bile bir çok dışavurumun aracı olmuştur.

Sanat olarak fotoğraf kendi içinde amaçtan çok araç olsa da. 90'lı yıllar sonrasında sayısal değişimle sadece kendini değiştirip estetize etmekle kalmamış, kendini değiştirenleri de değiştirmiştir. Sayısal üretimle bu nokta da iki yönlü bir etkileşim söz konusu olmuştur. Eskiden fotoğraf sanatçısı olarak lanse edilmek yada fotoğraf sanatıyla uğraşmak için yetenek ve yoğun bir ustalık istenirken artık bu ustalığın yerini iyi bir operatör olmak almıştır.

Sayısal imkanlar sadece üretimi değil bilginin, ürünün kolay dolaşımını ve kolay tüketimini de sağlamıştır. Bu değişim artık üretilenin, fotoğraf olarak anlamlandırılmasını daha da zor bir hale getirmiştir. Dadaist kolajlarda da ürün kolaj olarak ortaya çıkmış fakat araç olarak fotoğraf, klasik anlam içerisinde yerini bulmuştur. Günümüzde yapılan kolajlar dışında üretilen her fotoğrafta 'deklanşör gerçekliği', 'üretim gerçekliği' ve 'ifade gerçekliği' gibi değerler sorgulanır hale gelmiştir.

Sayısal fotoğraf sonrası üretilen her şey sonuç olarak kendi varlığını doğrulasa da ortaya çıkan yaratım gerek etik 'aidiet' gerekse içerik 'realite' olarak gerekse üretim yöntemleri olarak tartışmaya açıktır. Bunun en önemli sebebi sayısal teknolojinin ortaya çıktığı dönemdir.

1920 lerden sonra disutopia sürecini yaşayan toplumlar soğuk savaş yıllarından sonra kuşku toplumunun etkisine girmiştir. Bu süreç sonunda sayısal olarak 'gerçek' olmayan ortamlarda (photoshop programları, sanal galeriler,

paylaşım siteleri vb.) üreten toplum güvensizliği daha da ilerleten bir sistemin içindedir.

François Arago, 1839 fotoğrafı “doğayı en doğru olarak yansıtan araç” olarak tanımlarken onun doğruluğunu ortaya koymuş fakat gerçekliğini hiçbir şekilde tartışmamıştır. Doğrulama bilimsel yani pozitivist* bir vizyonun yöntemi iken gerçekliği tartışmak bir inanç sorunudur. Bu sorunu yaratan en önemli olguda toplumun düşünsel değişimi ile tekniğin ona verdiği olanaklardır. İşte yaratım sürecine sayısal teknoloji girince hem etik kavramlar hem de estetik kavramlar tartışmaya açık hale gelmiştir. Bu süreçte klasik fotomontaj ve kolaj ifadeleri sayısal teknikler sayesinde yetersiz hale gelmeye başlamıştır.

Üretilen görsellerde ‘kusur’ kapatmak için kullanılan photoshop uygulamaları tanıtım sektöründeki fotoğraflarda kendini göstermektedir. Kırışıklık düzeltme yada diğer fiziksel kusurlar sayısal teknoloji ile kapanmıştır. Daha sonra ise spor sayfalarında fotoğrafçının gözünden kaçan topların kadraja geri sokulduğu masum manipülasyonlar olarak karşımıza çıkar. Ve yine fotoğraf yaratımlarında eksik yerlere bulutlar, kuşlar ve anlamı güçlendirecek çizgiler gibi birçok ifade değiştiricisi girmiştir. Bir sonraki süreçte ise montajda sadece fotoğraf değil sayısal ortamda çizilmiş illüstrasyonlar ve boyamalarda işin içine girince ortaya çıkan ürünlerin fotoğraf olarak tanımlanması kaotik bir hal almıştır.

Fotoğraf temel olarak “ışık yazısı” olarak tanımlanır ama sayısal teknolojilerle üretilen görselin içinde ışıkla yazılmayan çok şey girince de sonuçta ortaya çıkan yaratımın fotoğraf mı yoksa başka bir bileşen mi olduğu tartışmaya açıktır. İşte bu noktada digiart* kavramı ortaya çıkmaktadır. Kesin bir çizgi çizip sınıflandırmak süreci hala içinde yaşadığımız için zor olsa da üretimdeki yöntemden ziyade kullanılan araçların amaca nasıl dönüştüğünü kesin saptamak en doğru adımdır.

* Pozitivist: Olgucu

* Dijital sanat veya sayısal sanat, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesiyle gerçekleşen sanat biçimine denir.

3.2.2. Buradalık ve Şimdiliğin Yitimi

Fotoğraf, görme alanımız içine giren gerçekleri, bu gerçeklerin her türlü görsel izlenimlerini süratle ve bir an'da kaydeder. Fotoğrafın temel amacını, onun değişimi dile getirmesiyle açıklayabiliriz. Yani fotoğraf değişim içinde bulunan yaşamın an'lık yansımalarını ele geçirir. Aslında her gün değişimin sürekliliğini simgeleyen sonsuz sayıdaki görüntüler içinde yer alırız.

Klasik anlamıyla zaman ve fotoğraf diyaloguna baktığımızda fotoğrafın zamanın kesitler halinde parodisini yapan bir araç olduğunu görürüz. Fotoğrafın icadıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir bakış ve fotoğrafik zaman kavramı, insan yaşamının her alanına girmiş ve kısa sürede de yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Fotoğrafçılar da bu alanda kendilerine önemli bir yer edinerek yaşamın kendisine müdahale etmek ayrıcalığını kazanmışlardır.

Zamanın varlığını, en çok fotoğraflar yoluyla, nesne ile karşı karşıya kaldığımızda anlarız. Fotoğrafçı zamanın tanıklığını başkalarına yaptığı halde, aslında bu tanıklığı kendinde görmek/hissetmek istemektedir. Bunun nedeni, eskitici, yok edici gücü karşısında kendi çektiği fotoğrafların kalıcılığında saklamak istemesidir. Buna bağlı olarak fotoğraf, bir zaman arayışıdır ve zamanın tüm dinamikliğini kaydederek sabitler. Zamanın içinde saklı bulunan gerçeklerin ortaya çıkarılması ile kendisini sorumlu gören bir uğraş sayar. Fotoğraf, zamanı durdurur, dondurur ve yeniden nesnelleştirir. Deklanşöre basıldığı andan itibaren 'şimdiki zaman' sonra "geçmiş zaman" olarak görülür. Ortaya çıkan fotoğraf, nesnel gerçekliğiyle görüntülenmiş ise bu fotoğraf bize o anın tanıklığının göstergesidir.

Fotoğrafta özellikle 'mekan' unsuru, fotoğraftaki zamansallığı gösterir. Fotoğraftaki görüntünün kodlarını deşifre etme, yani onu algılama 'zamansal anlamda' coğrafik, psikolojik, sosyolojik, teknolojik ve tarih bilimsel vb. veriler yardımıyla gerçekleşir.

Walter Benjamin söylediği gibi; “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş ancak gözle görüldüğünde o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında bir görüntü olarak yakalanabilir. ...geçmişte kendisinin de düşünülmüş olduğunun bilincine varmayan her şimdiki zaman’la birlikte, bir daha geri getirilmesi olanaksız biçimde yitip gitme tehlikesiyle karşılaşan bir görüntünün varlığı söz konusudur.”⁸⁴

Aynı zamanda da fotoğraf, düşünme biçimini ve onunla buluşan estetik tasarımı, bir çerçeve içinde görünür yapma sanatıdır. Fotoğrafın en can alıcı özelliği, işte bu eylemliliğidir. Zamandan soyutlanan her “an” görmenin kalıcı kılınması için kararlaştırılan bir tercihtir. Tercih edilen her an; bir fikrin, tasarımın ve sürekliliğin üzerine kurulmuştur. Fotoğrafçı, çektiği görüntülerle bu eylemlerin sözcüsü olmuştur. Fotoğrafın gerçeklik boyutu üzerinden varlık ve yokluğa dair kurgular yapan Kenneth Josephson, şimdi varolanı, artık olmayan ya da önceki bir zaman diliminde varolmuş olanın göstergeleriyle bir fotoğraf karesinde bir çok zaman dilimini gösterir. Böylece fotoğrafın gerçeklik anını saptama ve geçmişi temsil etme işlevini çoklu anlatımlarla ifade eder.



Fotoğraf 60.Kenneth Josephson, “Tebrik Kartı”,1965

⁸⁴ Walter Benjamin , “Pasajlar”, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993, 35 s.

Josephson'nun , 1965 tarihli 'Tebrik Kartı' adlı fotoğrafında, uzanıp giden bir duvar dokusunun önünde küçük bir çocuk muhtemelen biraz önce aynı yerde çekilmiş, kendisini gösteren bir Polaroidi tutmaktadır. İlk başta iki görüntü aynı gibi gelse de biraz sonra farklar ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf tabiatıyla düz, polaroid terstir. Fotoğrafta yüz polaroidle kapanmış, polaroid de ise açıktır. Dolayısıyla çocuğun kolları farklı pozisyonudadır. Ayrıca çocuğun fotoğrafı yüzüne tutuşu ve parmakları, sanki bir fotoğraf makinesi kullanıyormuş da deklanşöre basıyormuş izlenimi vermektedir. Sonuçta, duvarın önündeki çocuk, onun fotoğrafı, çocuğun elindeki polaroid doğal olarak birbirinden farklıdır. Fotoğraflar ve fotoğrafların fotoğrafları çekildikçe, görüntü ve ait olduğu gerçeklik arasındaki fark, sürekli irdelenecektir.⁸⁵

Bir olayın ya da bir insanın görünümünü saklayıp koruduğu için fotoğraf, her zaman tarihsellik ile yakından ilgili olmuştur. Tarihsellik, fotoğraf için bir "zamanlama"dır. Çekim konusu ve çekim zamanı iyi belirlenmiş bir fotoğraf çalışması, işlevini en iyi biçimde yerine getirecektir. Fotoğrafın belgesel niteliği ve sanat olarak işlevi birlikte değerlendirildiğinde yapılan çalışma, geçmişle bugün, bugünle gelecek arasında bir yapı oluşturacaktır. Yıl dönümleri, kutsal sayılan günler, toplumsal hareketlerin yıldönümleri, bir insanın ya da toplumun geçirdiği değişim zamanı gibi belirli zaman dönümlerinde çekilmiş fotoğraflık belgeler, o fotoğrafın toplumsal ve tarihsel bir belge niteliğini ve değerini pekiştirir.

Örneğin, belgesel fotoğrafçılığın ilk örnekleri sayılan ve 1842 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson'ın çektiği 470 adet İskoç din adamının, İskoçyalı balıkçıların ve subayların fotoğrafları bize o "zamana" ait birçok veri sunmaktadır. Aynı şekilde 1870'li yıllarda İngiliz fotoğrafçı John Thomson, Londra'nın yoksul insanlarını ve çeşitli mesleklere ait belgeleme çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1900'lerin başından itibaren Eugene Atget, Paris ve çevresindeki günlük yaşamı ve zamanla değişen herşeyi fotoğraflamıştır. Bütün bu fotoğraflarda akıp giden zaman

⁸⁵ Atay, Simber "Afsad 5. Fotoğraf Sempozyumu", Ankara, 1997, 170 s.

içerisinden koparılıp alınmış, dondurulmuş “zaman”a ilişkin birçok toplumsal ve kültürel yansımaları görmek mümkündür.⁸⁶

Fotoğrafçı, zamana karşı olmanın bilinci içinde olarak buradalık ve şimdilik kavramlarının yitimini engellemelidir. Aynı zamanda da ‘bilinç uyandıran’ olmak durumundadır. Şimdiki zamana farklılık katan, yaşayan ve yaşanan olayların ötesine taşabilen bir yapıda olmak zorundadır. İşte hem bilinçli hem de bilinç uyandıran bir kişi olarak fotoğraf sanatçısının yapıtı, yani fotoğraf, zaman içinde toplumsal ve kültürel yapının birer belgesi haline gelir. Örneğin; değişen coğrafyaların ve değişen kültürel yapıların fotoğraflarla belgelenmesi fotoğrafçı ve zaman arasındaki ilişkinin gerekliliğidir. Çünkü dünyadaki her türlü nesne doğanın ve zamanın yok edici etkilerine açıktır. Bu yok oluşun durdurulması, geciktirilmesi ya da fotoğrafik birer belge olarak kaydedilmesi o fotoğraf yoluyla bize ‘zaman’ kavramını yeniden sunar.

Genel olarak baktığımızda saptama aracı olan fotoğraf aynı zamanda yok oluşa dair en somut belge olma özelliğini de korur. Fakat zamanın içinde bu kadar olması onun zamandan soyutlanmasını da sağlar. Bu biricikliğini kaybetmesi ile olur. Zaman içinde yaşanan yada var olan her şey o ana özgüdür. Fakat fotoğraf zamanın içindeki o kesiti söker alır ve defalarca çoğaltır böylece biriciklik kaybolur. Bu zamanın çizgisinin içinden “snapshot”^{*} parçalar alması zamana bağımsız kılar.

Dijital estetiğin manipülatif tavrıyla bu zamansız zaman olgusu farklı bir hal alır. Zaten biricikliğini kaybeden fotoğraf artık dijital teknoloji ile daha çabuk üretilen sunulan ve tüketilen bir meta halini almıştır. Bu çabuk ulaşım ve tüketim fotoğrafı zaman bağlamından koparmada farklı araçlar kullanır hale gelmiştir. Dijital olarak oluşturulan fotoğraflar klasik fotoğraftaki an olan zaman ve süreç olan zaman kavramlarını daha esnek halde tartışmaya açmıştır.

⁸⁶.Özdemir ,Beyhan, “**Fotoğraf ve Zaman**”,(makale),2008

* Snapshot: ing. sadece o anı, olayı, durumu yakalama amacı görüntü saptaması şipşak.

Cartier Bressonun karar anı saptamalarını taşıyan fotoğrafları ile Paul Strand'ın süreç olarak zamanı işleyen fotoğraf örneklerinin ötesinde. İçinde çok farklı bileşen ve ışık değişimleri içeren deklanşör yaratımının ötesinde fotoğraf-illüstrasyon içerikler taşıyan “melez” yaratımlarda zaman akışkanlığını kaybeder.

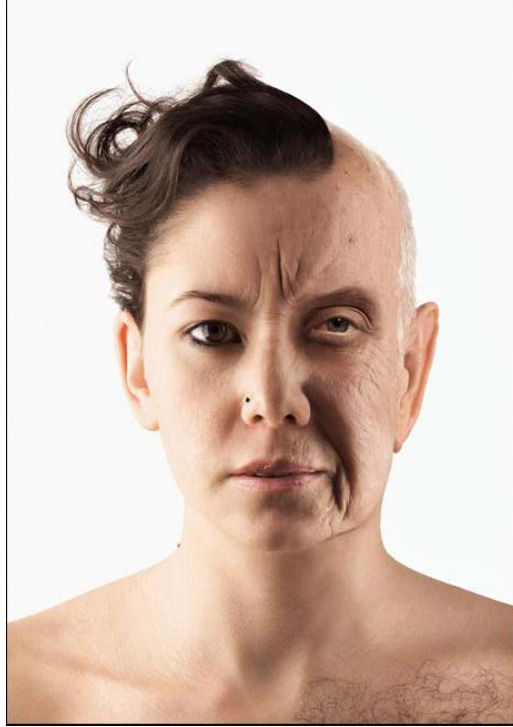
Günümüzde fotoğrafı, sanatının ana malzemesi olarak kullanan Ali Alışır'ın işlerini de açıklamada en önemli nokta zaman kavramının analizi yatar. Burada sözü geçen zaman, bildiğimiz fiziksel zaman anlayışından farklıdır. Sanatçı işlerini ortaya koyarken, kurguladığı kendi gerçekliğiyle, kendisiyle yüzleşir ve fotoğraf ile zamanın akışını durdurur. Bellek yoluyla geçmişin şimdiki zamanda yaşandığı yer ‘an’dır. Bellek, kökleri varoluşçuluğun derinlerinde olan bir sanatın gizli felsefesini oluşturur. Özne, kendi gerçekliğinin boyutunu betimler ve onun için tek olası gerçeklik haline gelir. Alışır'ın fotoğrafları sahnelemelerle beslenir. Çalışmalarında değişim, kimlik, çocukluk, toplumsal bellek, teknoloji gibi bir takım temel kavramları yeniden yorumlar. Zaman kavramına vurgu yaparak ortaya çıkan görüntülerle yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. Sanatçının belleğinde var olan imgeler, fotoğrafik üretimle dışlaştırılarak yeni anlamlar ve öznel anlatımlarla ortaya konmuştur.



Fotoğraf 61. Ali Alışır, Cronus, 2007



Fotoğraf 62. Ali Alışır, Dönüşüm,2007



Fotoğraf 62. Ali Alışır, Virtual Bodies,2009

Bunun sonucunda da dijital yaratımlar sadece bir görsel kolaj değil zaman ve süreç kolajında barındırarak klasik anlamdaki zaman-fotoğraf diyalektiğini yırtar.

Doğrudan gerçekliğe ait olarak bildiğimiz fotoğrafik imge nesnel gerçekliğe göndermek yaparken, sayısal fotoğraf anlayışının gerçeklikle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Artık, devir “ready-made” devridir. Gündelik hayatın tamamını kuşatan hazır nesnelere, hiç gecikmeksizin sanattaki yerini almıştır. Geleneksel yaklaşımların sahip olduğu derinliğin aksine günümüz fotoğraf anlayışı seri üretimin getirisi olarak yüzeysellik barındırır. Baudrillard’a göre nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttur. Toplumsal olarak gerçeklik ve kurgu arasında yaşanan hızlı hayat, sanat yapıtlarındaki karşılığını yine aynı özden, gerçeklik ve kurgu arasında muallakta kalan yapıtlarla sürdürmektedir.

Fotoğraf sanatındaki geleneksel estetik anlayış, istikrar, orijinallik, aura, biriciklik, yücelik ve ulaşılmazlık düşünceleri, yerini karşıt fikirlere bırakmış; sanatın ne olduğunu tarif eden tüm bu gerçeklikler sırasıyla bozguna uğratılmış, ve yerini yeni gerçekliklere bırakmıştır.

Oğuz Adanır’ın sayısal fotoğraf hakkındaki görüşü durumu özetler niteliktedir; “*Fotoğrafik imge dayanak olarak film şeridi, elektronik bellek, vb şeyler kullanan ve mevcut gerçekliği, bir manzarayı, nesneyi, varlığı analogik olarak yeniden üreten imgedir. Ne türden görüntü olursa olsun muhakkak bir gerçekliğe ya da gerçek bir şeylere gönderme yapmak durumundadır. Bu, tarihsel-toplumsal özellikler taşıyan bir imge (savaş, deprem, sel vb felaketlerle ilgili) olabileceği gibi, bireysel bir “an”ı, bir duyguyu hatta nadiren de olsa bir düşünceyi ya da bunların değişik kombinezonlarını tespit etmiş imgeler olabilir. Bunlar rastlantısal imgeler değildir. Belli bir yerde, belli bir zamanda, belli kişiler, varlıklar ya da nesnelere dondurularak, sonsuzluğa armağan edilmiş metafizik çağrışımlara sahip imgeleridir. Ufak tefek teknik ve estetik müdahalelerin amacı bu gerçeklik anlarının göze daha hoş görünmesini sağlamaktır. Ancak bu türden imgelerle onları çeken ya da izleyen insanlar arasında en azından zihinsel/kültürel, toplumsal, felsefi, estetik bir ilişkinin zorunlu olduğunu yadsıyabilmek mümkün değildir. Çünkü bu fotoğrafik imgeleri*

imge yapan şey insanların sahip olduğu o bilgi birikimi, bilinç, bellek arasındaki ilişkilerdir. Sayısal görüntüyse yukarıdaki tanım doğrultusunda herhangi bir gerçekliğe gönderme yapmak zorunda değilmiş gibi görünüyor. Oysa hiçbir gerçekliğe, kavrama, nesneye, duyguya, düşünceye kısaca zihinsel/kültürel süreçlere gönderme yapmayan bir sayısal görüntü düşünebilmek mümkün müdür? Gerçeklikle hiçbir ilişkisi bulunmayan bir görüntüyü hangi evrene ait kavram, terim ve sözcüklerle ifade edebilirsiniz ki? O zaman sayısal görüntü nasıl bir şeydir? Bilgisayar belleği ve programları kullanan bir insanın elinden çıkmakla birlikte kendini mevcut olmayan bir varlık, bir nesne, bir manzara ya da bir gerçekliğin görüntüsü olarak dayatan bir görüntünün yalnızca görsel niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Bellekte herhangi bir bilinçli çağrışıma yol açmayan, mevcut dünyaya ait olmayan yani onun fotoğrafik teknikle yeniden üretilmiş hali olmayan bu görüntüyü bir bakıma görüntü-olmayan görüntü olarak nitelendirmek mümkün.”⁸⁷

Sayısal fotoğraf, sanat ile gerçeklik üzerine kurulu geleneksel bütünlüğünden kopmuş, görsel imaj kültürünün vazgeçilmez bir aracı haline gelmiştir. İmajlar görüntülerin çoğalmasına gerekçe hazırlarken, görüntüler de imaj çeşitliliğini büyük oranda beslemeye başlamıştır. Gerçeğin imaja dönüştürüldüğü, imajın da gerçekmiş gibi sunulduğu günümüz pop kültür ortamında, imge ile gerçeğin birbirine iyice kaynaşması kaçınılmaz olmuştur.

3.2.3. Fotoğrafik İmgenin Yeniden Sunumunda Gerçeklik Algısı

Dijital fotoğrafın yaygınlaşması ile fotoğrafın bir nevi öldüğünü iddia edilmektedir. Fotoğraf sonrası bir dönemin başlamış olması çokça dile getirilmiştir. Bunun sebebi görüntülerin kaydedilmesi ve saklanması için geliştirilen yeni yöntemlere ve yöntemler sonucu değişen aktarım araçlarına bir tepkidir. Son on yılda fotoğraf teknolojisi bilgisayar ve video teknolojisi ve de terminolojisi ile iç içe girmiştir. Bu yaklaşma sonuç olarak bizi çevreleyen büyük medyanın içinde durağan görsellerin az bir yer tutması sonucudur.

⁸⁷ Adanır, Oğuz, “**Fotoğrafik İmge Ve Sayısal Görüntü**”, Bildiri, Yakın Doğu Üniversitesi, V. Uluslararası Kıbrıs Fotoğraf Günleri, 2007, Lefkoşa

Dijital teknoloji ile birlikte sayısal oluşturmalar ile ‘gerçekçi’ görseller üretme kapasitesi tüm beklentileri farklı bir hale getirmiştir.

“Görsel kültürde meydana gelen değişimler hem üreten hem de tüketenler için devrimsel değişimlere neden olmuştur. Yeni ifade yolları gelişirken anlatımlar zenginleşmiştir. Bu değişimler üç kırılma noktasında olmuştur bunlar; alfabenin icadı, resmin icadı ve fotoğrafın icadıdır. Sonuç olarak her şeyin başında olan “görme” her seferinde yeni bir yaratıcılık ve öğrenme aracı haline gelmiştir.”⁸⁸

Günümüzde dijital teknolojinin her alanda kendini göstermesi ile ortaya bir çeşit tekno-kültürel devrim modeli ortaya atılabilir. Bu devrim olgusu gerek uygulayıcılar arasında, özellikle bunu Internet sitelerinde amatörcce yapan kişiler gerekse inceleyen ve eleştirenler arasında kabul görmektedir. Bu olgu sayesinde fotoğraf sonrasına yönelik eleştiriler azalmaktadır. Bu görselleri kullananlar ve üretenlerde bu olgu sayesinde dijital teknolojilere yaratıcı-kurtarıcı olarak sıkıca sarılmaktadırlar. Fakat bu kurtarıcı olarak görme olgusu bazı sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu sorun teknolojinin tüm getirilerine körü körüne bir bağlanmaya neden olur. Klasik paradigmamız bize sürekli geleceğin geçmişten iyi olduğunu söyler. Bu iyiliğin kaynağının da teknolojinin gelişmesi olduğunu belirtir. Oysa bu görüş tüm teknolojik gelişmenin toplumsal değişimlerle de şekillendiğini göz ardı eder teknolojiyi mutlak erk olarak görür. Bu görüş bir ağaç gibi çok dallı ve çıkmazlı olan gelişim sürecini tek ve düz bir ilerleme ile ele alır. Geçmiş kötü geleceği iyi olarak tanımlarken tüm gelişme süreçlerini hiçe sayar.

Mesela dijital fotoğrafa baktığımızda bu fikri-i sabiti daha net görmek mümkün. Dijital fotoğraf kendi içinde görseli tam manası ile özgür bıraktığı iddiasındadır. Yeni bir özgürlük ve estetik çağının temsilcisi olduğunu söyler. Klasik fotoğrafın kendi otomatikliği ile yani gördüğünü doğrudan saptama özelliği sayesinde yaratıcılığının sınırlı olduğu bir yerde gerçek. Fakat artık görsellerin üretme ve işleme olanaklarının artmasıyla da fotoğrafçı kendi alanını daha da genişletmiş olur. Görseller artık görüntülendikleri gerçeklikten bağımsızdır. Böylece

⁸⁸ Berger John, **“Görme Biçimleri”**, Çev.Yurdanur Salmanetis, Metis yayınevi, 2008, İstanbul, 104 s.

fotoğrafçı serbest alanlara sahiptir hayal gücü ile gerçekliği estetize eder . Kısaca bu saptamayı incelediğimizde geçmiş ile gelecek arasında iyi ve kötü kavramının tamamı ile yeni imkanlar ile eski tekniklerin zıtlığından çıktığını söylemek mümkündür.

Her teknik kendi estetiğini yaratırken yep yeni bir söylemle ortaya çıkar. Bu nedenle de iyi-kötü gerçeklik ve yalan gibi tüm değerlerimizde bir dönüşüm yaşar. Bu yüzden klasik fotoğrafın ortaya attığı ‘gerçek’ olanı saptama vizyonu değişirken. William Mitchell’e göre de bu “sahte masumiyet dönemi” geçmiştir.

“Bugün fotoğraf sonrası döneme girerken imgesel ve gerçek arasındaki varlıksal farklılıkların telafi edilemez kırılma ile, kartezyen düşlerin trajik çöküşüyle bir kez daha yüzleşmemiz gerekmektedir.”⁸⁹ Fotoğrafın mutlak ve değişmez ideolojisinin pozitivism olduğunu söyleyebiliriz. Pozitivizmin sağladığı modern samimiyetin yerini alan post-modernin snop duruşu burada bir çeşit entelektüel yaratım ilerlemesini oluşturur. Bunun en önemli nedeni de post-modernin hipergerçeklik ile olan tartışmasının ontoloji ve epistoloji temelli oluşudur. Bu gerçeklik ve varlığın tartışması fotoğrafa yeni anlamlar yükler.

Walter Benjaminin belirttiği mekanik üretim çağından dijital özgünlük çağına doğru ilerlemeyi sağlar. Böylece dijital teknoloji fotoğrafa “görsel dünyayı oluşturmasındaki çıkmazları ortaya çıkartma, fotoğrafik nesnellik ve kapanma düşüncelerini yıkma ve giderek katı bir hale gelen resimsel geleneğe direnme fırsatı”⁹⁰ verir.

Bu noktada fotoğraf sonrası dönem söylemi olan dijital image kavramını şekillendirirken görsel ve gerçeklik hakkındaki tüm düşünceleri de değiştirmemiz gerekir. Çünkü bu zamana kadar fotoğrafların gerçek dünyadaki olaylar hakkında mutlak güvenilirlikte haberler verdiğini düşünmüştür. Fakat günümüzde dijital

⁸⁹ Mitchell, William “**The reconfigured eye: Visual Truth in the post-photographic**”, Cambridge Mass MIT Pres, 1992, London, 225 s.

⁹⁰ Benjamin, a,g,e , 88 s.

teknoloji ile ortaya çıkan yaratımlar bu şekilde düşünmenin nasıl bir saflık olduğuna bizi ikna etmiştir.’ İmajların ortaya çıkışı ile bu kesinlik olgusu bir daha geriye dönülmeyecek şekilde kırılmıştır. İzleyiciler gerek inanırken gerekte tanım yaparken artık çok daha dikkatli olmalıdır. Çok üretilen ve paylaşılan bir halde olmaları nedeniyle bu olgunun üzerine geçen yüzyıl başından bu yana çok düşünülmektedir. Artık görseller dünyası ile olan ilişkilerimizde daha tepkisel daha kuramsal ve daha bilgili bir haldeyiz bu yüzden de imajların nahif gerçekliğine kanmamalıyız.

Fotoğrafın sonrası, görsel devrim post-modern görsel kültür tüm bunlarda görselin gelişme hattını belirten söylemlerdir. Artık fotoğrafın dönemi sona ermiştir. İmgesel ile gerçek olan arasındaki ontolojik farklılıkların kırılmasını kabul etmeliyiz. Fakat tüm bu linear (çizgisel) paradigmada içerisinde dijital fotoğraf önceyi gerçeklik bağlamında tüketmiş olsa da hala içinde eskiye dair çok fazla şey barındırır. Tüm buraya kadarki saptamalarda düştüğümüz en önemli tuzak fotoğrafın informatik boyutunda tartışmak oldu. Oysa fotoğrafın ontolojik ilişkileriyle de ilgilenmeksizin tüm saptamalar eksik kalır. Fotoğraf ve onun görsel temsili sadece informatik bir araç değil ahlaki, estetik, politik ve yer yer de histerik bir ilişki kurma aracı olmasıyla değişir.

“İmajlarla pişmanlık duyar, umut eder, korkar ve severi”⁹¹ diye belirtir John Berger . Çünkü ancak görerek idrak ederiz, görseller bize tepki koyma enerjisini daha hızlı verir. Oysa fotoğraf sonrası imajda bu duygusal hezeyanların pek yeri yoktur. Fotoğrafın bu kullanımı görsel dünyayı oluşturmadaki kısır çıkmazları dijital yaratım için pek bir anlam taşımamaktadır. Sonuçta bu kullanımlar yeni fotoğraf sonrası kültürde yer bulamadıkları için artık bir kenara mı bırakılmalı yoksa yeni anlatım biçimleri içinde yeniden mi kazanılmalıdır? Bu noktadan sonra fotoğraf sonrası kültürün yaratım modellerinin ve ürünlerinin içeriğini sorgulamak anlamsızlaşmaktadır. Bu yüzden de tüm değişimi algılamak için alternatifli gelişim ilkeleri ve vizyonları oluşturmalı sadece teknolojik olanın iyi, iyi olanında kalması gerektiği önermesini reddederek değerlendirmelere başlamalıyız.

⁹¹ Berger,John “**Anlatmanın Başka Biçimi**”Çev.Osman Akınhay,Agora Kitaplığı,2007,İstanbul, 76 s.

3.2.4 Sayısal Fotoğraf ve Estetik

20. yüzyıl bir görsellik çağı olarak varlığını ortaya koymuş bir dönemdir. Önceki dönemlerde sadece belli bir ilgi alanını kapsayan görsellik bu çağda hayatın tamamını denetlemeye başladı. 1960 sonrasında kendisini gösteren yeni açılımlar, pop kültürü, tüketim kültürü onun reklamcılık gibi ortam ve araçları görselliğin gündelik hayattaki yaygın kullanımını büsbütün yoğunlaştırmıştır. Bu yeni açılımlarla hayatımıza egemen olmaya başlayan 'mitolojiler', yeni 'ikonalar' çevremizi sarmaktadır. Bu açılımların sadece 'okunması' ve anlaşılması değil aynı zaman da da üretilmesi bir sorun yaratmaktadır. Bu nedenle görsellik gündelik hayatta kullanılan bir iletişim dilinin öğrenilmesidir. Aynı zamanda sosyolojik, kültürel, ideolojik ve siyasal bir süreç olarak üretilir bu dil.

Fotoğrafın bulunması, görüntüsel anlamda gerçeğin betimlenmesine bir seçenek sunması açısından oldukça önemli bir görsel üretimdir. Yaşanan gerçekliğin mekanik ve kimyasal yollarla kağıt üzerinde üretilmesi, sanayileşmeye başlayan dünyada fotoğrafın modern bir araç olarak kabul edilmesine ve modern dönemin simgesi olmasına neden olmuştur. Görüntünün bir yüzey üzerine aktarıldığı yıllar ve sonrasında gerçeği yansıtmaya, belgeleme, kanıt olma gibi ifade edilen fotoğraf, 1871 Paris Ayaklanmaları sonrası iktidar tarafından ifşa eden işlevi kullanıma sokulur ve modernist dönemde soyut çalışmalara doğru kaymalarla sanatsal üretimlerde de kendine yer edinir.

Fotoğrafa müdahalenin olduğu bu dönemlerde bu müdahalenin sınırlarını birkaç şekilde ele alabiliriz. İlk olarak karanlık oda da yapılan deneysel müdahaleler, ikinci olarak başkalaştırma, deformasyonlar ve son olarak eklentiler, kolajlar.

Karanlık oda da yapılan müdahalelerin fotoğrafın kendi iç etkinliği içinde gelişen bir süreçtir. Nasıl ki her ressam fırçayı aynı şekilde kullanmaz; her banyo da aynı sürede yapılmaz. Ve nasıl ki her ressam figüratif çalışmak zorunda değildir; aynı şekilde agrandizörde tek biçimde kullanılmaz. Bunu pozlama süresi, ton açıklığı koyulu gibi düşünebiliriz vb. Günümüzde karanlık oda müdahalelerinin aynısı bilgisayar ortamında da yapılabiliyor ve bu noktada fotoğrafın kendi etkinliği içinde müdahale olma koşulu bozulmamış olur.

Deneysel çalışmalarıyla bildiğimiz Orhan Cem Çetin, fotoğraflarıyla görüntünün önce zihinde oluştuğunu gösterir bize, Ve zihnindeki gerçeği şu şekilde tanımlıyor ;“*Fotografik görüntü gerçek hayatı, gerçekliği hatırlatır. İzlenen görüntünün gerçek hayattan alındığı iddiasını taşır. Gerçi bu illüzyon, sentetik fotografik görüntülerin ve digital görüntü işleme yazılımlarını kullananların sayısının artmasıyla gün geçtikçe zayıflamaktadır. Ve tuhaftır ki, son dönemde fotografik görüntüler kusursuzlaştıkça inandırıcılıkları azalmakta, profesyonel fotoğrafçının elinden çıktığı duygusu nedeniyle kurgulanmış, dönüştürülmüş olabileceği şüphesi uyanmaktadır. Tam tersine, fotografik görüntüler ne kadar kalitesiz ve acemi işi gibi görünüyorsa, o kadar el değmemiş, o kadar "gerçek" izlenimi uyandırıyor.*”⁹²

Başkalaştırmalar ve deformasyon gibi müdahaleler ise burada etik tartışmalara yol açan bölümü oluşturuyor. Öyle ki fotoğrafa yapılan başkalaştırma işlemi, izleyicinin fotoğrafın orijinal halini algılayamayacağı düzeye gelmiş ve fotoğrafa dair tüm temel özellikler kaybolmuş ise ortaya çıkan görselin bir fotoğraf olmadığını söyleyebiliriz . Şöyle ki fotoğraf olmadığını anlatır- yargısı bir küçümseme ya da bir eleştiri cümlesi değildir. Böylesi bir müdahale ile ürün artık başka bir sanatsal dalın sınırlarına girmiştir. Günümüzle beraber fotoğraf bir çok alanda kullanılmaktadır. Grafikte, iç mimari ve illüstrasyonlarda vb. alanlarda fotoğraf kullanılmaktadır. Burada ortaya çıkan fotoğraf bunlara araç olan bir görsel konuma girmektedir. Herhangi bir görsel çalışmada fotoğrafın kullanılıyor olması o görselin fotoğraf olduğunu göstermez. Fotoğraf özünü yitirmediği sürece fotoğraf olarak algılanabilir.

Son olarak Kolaj da karanlık oda gibi netlik arz eder. Kolaj da eklentilerle görüntüyü daha güçlü kılmayı hedefleriz. Örnek olarak bir deniz manzarası fotoğrafladık diyelim ama karede eksik olan bir şeyler hissediyoruz. Bir kuş yada bir gemi fotoğrafını keser yapıştırırız manzaranın köşesine. Burada kişisel yorum girer kareye ve gerçeklik sorgulanmaya başlar.

⁹² Cetin, Orhan Cem, “**Çağdaş Sanatta Fotoğrafçı Kullanımı**”(Makale),2000

Görüntü alanı içinde başka bir görüntü alanı oluşturan Ken Josephson'nun fotoğraflarında , fotoğrafın taşıdığı gerçeklik boyutu üzerinden varlık ve yokluğa dair kurgusal tanımlamalar yapar. Böylece fotoğrafın gerçeklik anını saptama ve geçmişi temsil etme işlevini çoklu anlatımlarla dile getirir.⁹³ Bu görüntü içinde bir kolajdır denizde bir gemi olmasa bile bir gemi fotoğrafı vardır. Fotoğrafik değerler korunmuştur. Kolajda ise görüntü ve ait olduğu gerçeklik sürekli sorgulanacaktır.



Fotoğraf 63. Kenneth Josephson. “New York State”, 1970

Bu noktada gerçekliğin el ya da program destekli bir manipülasyonla dönüştürüldüğü karmaşık imge ortamında bu tip eklentilerle fotoğraf artık fotoğraf değil, etik ve estetik değerlerin sorgulandığı bir imajdır. Fotoğrafik dil yetisi hayatın ve sanatın sınırsızlığına rağmen standart anlatım tekniklerine sahiptir.⁹⁴ Fotoğraf gerçekliğe bağlı kalmayı aşarak, üretimlerde biçimsel bozulma, renk varyasyonları, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlanır.

⁹³Tekin Nezaket, “**Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf**” ,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2002, 83 s.

⁹⁴ Atay, a.g.e., 170 s.

Post modern dönemde, fotoğrafın tarihin şahitliği işlevi artık manipüle edilir. görüntü ön plandadır. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilmektedir. Baudrillard'a göre, *“Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir. Orijinal olan eski değerini yitirip kopyalara dönüşmüştür. Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır.”*⁹⁵

Teknolojinin gelişmesi sonucunda görsel kültürün hızla yaygınlaşması ve görsellerin kolay çoğaltılabilirliği nedeniyle yeni bir dil yetisi yaratan fotoğraf, var olan fotoğrafları farklı müdahalelerle tekrar kullanmaya başlamıştır. Günümüzde, varolan görüntüler dönüşüme uğratarak, başka anlamlara göndermeler yapılmaktadır. Postmodernizm'de sanat eserlerini yeniden üreterek kendine mal etme eylemi 'temellük'* söz konusuken Modernizmde sanat yapıtının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu görüşü mevcuttur. Kendine mal etme durumu, görüntüyü ait olduğu gerçeklikten kopararak, farklı bir anlam kazanacağı ayrı bir noktaya taşımaktadır. Temellük 'kendine mal etme' bir sanat olup olmadığının yanı sıra, etik değerler ve telif hakkı gibi sorgulamalara neden olmuştur.

Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından kopardığı için aurası kaybolmaktadır. Böylece bir kopyalar çokluğu oluşmaktadır. Postmodern dönemde fotoğrafik üretimin orijinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü almıştır. Fotoğraf ürünleri, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir. Benjamin'nin Aura kavramına yeni bir açılım getirmiş, alınan, alıntılan üslubun ya da imajın varlığı aslın yokluğuna işaret eder.

⁹⁵ Baudrillard Jean, , **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev.Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 2005, İstanbul, 14 s.

* Mal etme sanatı, Postmodern bir sanat tekniği ya da taktiği olarak değerlendirilmesinin yanı sıra başlı başına bir sanat olarak da değerlendirilmektedir.

Postmodernizm’de amaç görüntülerden imge yaratarak modernizmin orijinallik ve yaratıcılık kavramları üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorgulamaktır. New York kökenli bu yaklaşım ya da sanat tavrı diyelim o kadar kısa bir sürede etkili oldu ki kısa bir süre sonra fotoğraf ‘photography’ yerine yeniden fotoğraflamak ‘rephotography’ gibi bir kavram doğurmuştur.

Örnek olarak Sherrie Levine, diğer sanatçıların eserlerini kendine mal eden sanatçılardan biridir. Walker Evans, Rodchenko ve Edward Weston gibi ünlü fotoğrafçıların bilindik fotoğraflarını fotoğraflayarak kendi yapıtları gibi yeniden sunmaktadır. Bunun yanında Rodchenko, Mondrian gibi sanatçıların yapıtlarını fotoğraflayarak altlarına imza atmaktadır. Böyle yaparak kendine mal ettiği Öteki’nin imajlarını istimlak etmektedir.



Fotoğraf 64. Sherrie Levine,
After Edward Weston, 1981



Fotoğraf 65. Sherrie Levine,
After Walker Evans, 1981

1970’li ve 1980’li yıllarda, Barbara Kreuger, Cindy Sherman gibi önemli fotoğrafçılar da bu dönemde farklı üsluplarla ancak benzer kaygılarla ürünler verdi. Mademoiselle’in baş grafik tasarımcısı olan Kruger, görüntüleri tedirgin edici

altyazılarla birleştiren, sosyal davranışların geleneksel yollarla irdelenmeyen yönlerini sıkı bir eleştiriye tabi tutan bir dizi fotomontaj üretmişti. 1990'da Venedik Bienali'nde ABD'yi temsil eden ilk kadın olan Holzer, elektronik reklam panoları, Internet ve parkmetrelerle yapıştırılan çıkartmalar kadar çeşitli araçlarla kamuya sunduğu aforizmalarıyla ün kazanmıştı. Sherman ise fotoğraflarına konu olarak kendini seçiyordu, fakat ürettiği serilerin oto portreleriyle alakası yoktur. Tersine bu serilerde sanatçı bilinen yerlerde, ikinci sınıf filmler, genç kız derileri, televizyon programları, üstad resimleri, bir figür olarak poz veriyor, böylece benimsediği klişeyi tartışmaya açarak kendi kimliğini siliyordu.



Fotoğraf 66. Cindy Sherman, Untitled (Film Still #12),1978



Fotoğraf 67. Barbara Kruger , "Hate like us",1996

Bir başka tutum da, fotoğrafın sayısallaşma süreciyle birlikte, başını Pedro Meyer gibi belgesel çalışan foto-röportörlerin çektiği bir grubun, 'fotoğrafik gerçekliği ve estetik yapıyı güçlendirmek' amacıyla belgesel fotoğrafın montaj, kolaj vb süreçlerden geçirilebileceğini meşru görmeleriydi.



Fotoğraf 66. Pedro Meyer, Meleğin Günaha Daveti,1991

1960'larda başlayan ve 1980'lerde etkisi daha da artan bu Postmodern yaklaşımlar sadece fotoğrafta değil diğer sanat dallarında da etkili oldu ve kısa sürede tepki toplamaya başladı. Çoğu kişiye göre bu çok fazla entellektüel bir yaklaşımdı. Fotoğrafın, doğru kompozisyon ve ışığı kullanarak biçimin ortaya çıkarılması gibi belirgin özellikleri, sadece mesaja/anlama önem verilmesi ile dışarıda tutulmuştu. Bu kadar konuya odaklı olmak görsel estetiği bozabilirdi. Teorinin iyi sanat üretemeyeceğini savunuyorlardı. Diğer bir eleştirileri ise, bu fotoğrafların çoğunun daha çok elit, sanatçı ve akademisyen kesime hitap ettiğiydi. Bu yaklaşımda, eğer görsel dilin tanımlarına yakınlığınız yoksa mesajı anlama olanağınız da o derece azdı.

Bu yaklaşımı destekleyenlere göre ise bu yaklaşım, fotoğrafçının tarihi ve çağdaş etkileri anlaması ile fotoğrafa karşı farklı anlayışlar kazanmasını sağlıyordu. Tekniğe ve estetiğe tamamen yoğunlaşmak yerine, yaşama karşı daha kuvvetli bir duyarlılık ve anlayış getirebilme anlayışı vardı. Sanatçının işi sadece dekore etmek değil, kendisini, toplumu ve kullandığı aracı sorgulamak olmalıydı ve fotoğraf artık geçmişte olduğu gibi algılanmamalıydı çünkü kendisine artık çok daha kapsamlı bir dil oluşturmuştu. Fotoğrafın algılanmasında herkesin kendi geçmiş deneyimlerinin önemli bir rol oynadığı; fotoğrafın, artık bir öznenin kesin ve doğru bir göstergesi olmadığı kabul edilmiş, bunlar Postmodern fotoğraf görüşünü oluşturan en önemli faktörlerle olmuştur.

Postmodernizmi bir kavram olarak bile görmeyen Baudrillard'ın; “ *Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira “gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında bu gerçek değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer bir adıyla hipergerçektir*”⁹⁶ ifadesi içinde bulunulan durumu özetlemektedir.

⁹⁶ Baudrillard, a.g.e, 15 s.

SONUÇ

19 yy. da insan hayatında önemli bir buluş olan ve topluma sunulduğu tarihi bugüne taşıyan fotoğraf, günümüzde gerçekliğin sunumu olmaktan koparak farklı boyutlara taşınmış ve anlam ve içerik olarak değişimlere uğramıştır. Sayısal fotoğraf, analog fotoğraf döneminin gözden geçirilmesini gerekli kılmıştır. Analog fotoğraf tanımının içerisinde fotoğrafın gerçekliğin öncül ve tek taşıyıcısı olduğu görüşüne karşılık, bilgisayar kullanımı ile analog görüntüden sayısal verilere dayalı görüntü üretiminde gerçeklik ve güvenilirlik kavramları fazlasıyla sorgulanmaya başlanmıştır. Bilişim teknolojilerinin büyük bir hızla gelişmesi, her geçen gün yeni bir gelişmeyi beraberinde getirmekte ve kullanıcılara yeni özellikler sunmaktadır. Camera Obscura ile başlayan fotoğraf serüveni, günümüzde herkesin elinde taşıdığı filmsiz makinelerle devam etmektedir.

İlk yıllarında sadece teknik odaklı bir aktivite olarak düşünülen fotoğrafın, zaman içerisinde teknik işlevinin yanı sıra toplumsal belleği etkileme, biçimlendirme özelliği ve estetikle ilişkisi fark edilmiştir. Bu farkındalık fotoğrafın 20. yüzyılın ilk dönemlerinde kendini sanat dalı olarak göstermesine olanak tanımıştır. Fotoğrafın mucitlerinin üstün çabaları fotoğrafı salt bir teknik olmaktan öteye götürmüş ve fotoğraf özgün bir dil yetisi kazanarak sanatsal bir ifade aracı olmuştur.

Günümüzde hızla gelişen bilgisayar olanaklarıyla buluşan fotoğraf, kitlelere yayılarak yüzlerce amatör sayesinde denetimsiz bir görüntü üretimi oluşmasına zemin hazırlamıştır. Fotoğraf artık insanların 'kendimi ifade biçimi' söylemi adı altında kendilerini sınıadıkları bir yaratıcılık biçimi haline gelmiştir. Öyle ki, fotoğrafının keşfinden bu yana belleklerimize kazınan ve gerçekliğin bir temsili olarak kabul gören geleneksel rolü, bugün artık bu konumundan iyice uzaklaşmıştır. Fotoğraf, hayal gücüyle şekillenen, gerçeküstü tasarımlarla boyut kazanan ve inandırıcılığımızı şüphecilikle birleştiren yeni bir amaca hizmet etmektedir.

İzleyici, süreç içinde fotoğrafın gerçek gibi görülmesine, gerçeğin de fotoğraf ile belgelenmesine o kadar alışmıştır ki, bilgisayar programları sayesinde değişime

uğratılmış fotoğrafları da, bu alışkanlığın bir sonucu olarak gerçek gibi kabul etmeyi sürdürmektedir. Gerçek ile sanal arasında kalan izleyici sadece fotoğrafı alımlayan konumuna gelmiştir. Gerçek dünyayla ilişkilendirilmeyen sanal görüntüler nesnel gerçeklikten bağımsız, öznel ifadelerle oluşan bir hayal ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada gerçeğin sanallaşması, sanal ile gerçek olanın birbirine karışması kaçınılmaz bir hal almıştır.

Bilgisayar programları sayesinde görüntüde yaratıcılık artarken , fotoğraf seçiciliği azalma göstermiştir. Çünkü program ağırlıklı bir fotoğraf görüşü yaratıcılığa seslenmemektedir. Öyle ki sanal ortamda üretilen ve salt bilgisayar imkanlarıyla yaratılan imaj (bu fotoğraf diye adlandırılıyor), fotoğraftan çok fotoğrafın araç olarak kullanıldığı bir görsel yaratıdır.

Günümüzde fotoğraf ile yeni görüntüler arasındaki belirsiz sınırlar daha da belirginleşmekte, artık çekilen her görüntünün fotoğraf olarak algılanmaması gereği ortaya çıkmaktadır. Çünkü kaydedilen görüntülerin fotoğraf kabul edilebilmesi için, fotoğrafın bağlamından koparılmaması, gerçekliğini yitirmemesi gerekir. Salt kişinin kendine özgü değerleri ve söylemiyle ortaya çıkan görüntüler estetik bir başarıyı yakalasa da burada fotoğraf ve gerçeklikten değil de kişiyi temsile den imajlardan bahsedebiliriz.

Sayısal fotoğrafik üretim sürecinde manipülasyonu olabildiğince kullanan fotoğrafçılar, gerçekliğin ifadesi olan fotoğrafı üzerinde işlem yapılacak bir ham maddeye dönüştürerek deneysel arayışlarını sürdürmektedirler.Bu noktada toplumsal bellek zamanla dönüşecek ve hafıza kaybına uğrayacaktır. Yeni kuşak fotoğrafçılar, gerçek dünyadan beslenmek ve toplumsal tarihin görsel kayıtlarını tutmak yerine anlamı kurgulayıp fotoğrafa giydirerek sanallığın içerisinde yer almaktadır.

Sayısal fotoğrafı analog sistem bağlamında düşündüğümüzde sadece film yerine sensör, geldiğini görürüz. Sayısal fotoğraf makineleri analog makine prensibiyle çalışmaya devam etmektedir.(netleme,pozlama). Sayısal fotoğraf

elbetteki görme biçimlerimizi etkileyebilecek önemli bir işleve sahiptir, fakat görmenin kültürel birikimle olanaklı olduğunu gözardı etmemeliyiz. Fotoğrafın artık çekilmediğini, yapıldığını düşünüyorum. İçeriği düşünülmemiş, sadece güzel olanı yaratmak, estetik değeri sorgulanan fotoğraflar bizi yapay görüntü üreticisi haline getirmektedir. Görme kültürü sözünü aslında hissetme kültürü olarak ta adlandırmak yanlış olmaz. Görebilmek farkında olmayı beraberinde getirir. Farkında olabilmek için toplumsal belleğe sahip çıkmak önemlidir. Farkındalığı olan kimse kendisini birçok kaynaktan beslemesi gerektiğini bilir. Platon'un meşhur mağara teoreminde olduğu gibi gerçekleri görebilmek için yansımalara değil de bize gerçeği gösteren ışığa yüzümüzü dönmeliyiz.

Sonuç itibarıyla sayısal ortam beraberinde olumlu ve olumsuz birçok yenilik getirmiştir. Fotoğraf, günümüz teknoloji olanaklarının değişken ve belirsiz ortamında bir kimlik arayışına girmiştir. Sanatsal olarak fotoğraf yaratıcılığının, fotoğraf çekme yada görüntü oluşturma basitliği ile arbedeye girmesi neticesinde fotoğraf yeni bir görsellik biçimiyle ele alınacaktır.

EK 1: ORHAN CEM ÇETİN İLE RÖPORTAJ

Bilgi Üniversitesi/ İstanbul

Nilay İşlek. Sayısal fotoğraf estetiği var mı yok mu?

Orhan Cem Çetin. Tabii ki var tartışmaya bile gerek yok. Her malzeme kendi estetiğini beraberinde getirir. Tartışılması gereken sadece sayısal fotoğraf ile üretilebilen diğer malzemelerle başarılabilen bir estetik olup olmadığıdır. Sadece analogla yapılabilen başka hiçbir şeyle üretilemeyeceğiniz bir estetik var. Polaroid transferler veya kimyasala müdahale ederek yapabileceğiniz analogla veya siyah beyaza özgü bir estetikten bahsedilebilir. Bunun benzeri sayısal teknoloji için de geçerli ve ancak bu, analogda karşılığı olmayan bir estetik. Özellikle son bir kaç senede sayısal yetkin bir kaliteye ulaştıktan sonra bu tartışılmaya başlandı. Andreas Gursk'nin fotoğrafları gibi panoroma estetiği, ayırt edilemeyecek şekilde gerçekliğin temsili olarak sunulmuş manipülasyon uygulanmış fotoğraflar fotoğrafın gerçeklikle olan alıştığımız ilişkisini sorgulamamızı da beraberinde getiriyor.

N.İ. Sayısal fotoğrafla birlikte yaşanan değişimler nelerdir?

O.C.Ç. Üretme arşivleme paylaşma yöntemleri değişti. Fotoğrafçının davranışı değişti mesela. İlk şikayet edilmeye başlanan şey çok fazla fotoğraf olması. Maliyetsiz bir şekilde tekrar tekrar fotoğraf çekilebiliyor. Sonra bu kareler insanların başına bela olmaya başladı. Profesyoneller mesela şikayet ettiler, çok fazla çöp görüntü..milyonlarca görüntü. Bu hemen durup düşünmemiz gereken bir şey. Fotoğrafçının davranışı değişiyor. Eskiden daha seçerek bekleyerek daha düşünerek ve daha seçici bir şekilde fotoğraf çekilirken şimdi seri halinde fotoğraflar çekiliyor. Önceleri herhangi bir ortamda fotoğraf çekerken sonucu en iyi ihtimalle birkaç gün sonra görüyordun halbuki sayısalla birlikte fotoğrafı çekerken bir geri besleme alıyorsun, ne yaptığını görüyorsun. Bu beni daha yaratıcı bir hale getiriyor. yani o an tesadüfen veya bilinçli olarak bir şey deniyorum şöyle deniyorum ve sonucunu o an görüyorum ve üzerine giderek çekim sırasında daha yaratıcı bir bakış açısı daha yaratıcı bir yaklaşım ve daha yaratıcı bir tekniği o an geliştirebiliyorum. Bu mesela

analog ile olamayan bir şey.Bu bir detay gibi ama LCD ekran üzerinde görmek fotoğrafı özellikle optik bakaç yerine estetik açısı değiştirilebilir katlanır bir bakaçtan fotoğraf çekiyorsan bu daha önce imkansız olan ya da zor olan bakış açılarını daha kontrollü kullanmamızı sağlıyor. Bel hizası daha aşası daha imkansız pozisyonlar daha alternatif bakış açılarından fotoğraflar çekilmesi gibi bunu da hemen kullanmaya başlayanlar oldu neydi daha önce lomography idi. Tamamen şansa bırakılmış karelerdi. Şimdi bunları çok daha kontrollü olarak kullanabiliyoruz. Bu mesela alıştığımız bakış açısını değiştirdi. İki tane yer var birincisi baş hizası bir başka insanın gözünden görmüş oluyorsun sahneyi, bir de bel hizası fotoğrafçının biraz ortadan kaybolduğu

Daha anonim bir bakış açısı ama şimdi daha alt açılar daha imkansız girintilerden çekilmiş fotoğraflar kimin bakış açısı belli olmayan adete bir uçan bir kameranın kendi kendine gördüğü gibi yeni bir görüntü gibi yeni bir bakış açısı geldi bu izleyicinin de deneyimini değiştirdi. Çünkü sinema ve fotoğraf izleyicisi her zaman kendini sahne içinde konumlandırıyor sabit bir perspektifi olduğu için minyatür gibi bir şey değildi bir ne diyelim optik görüntü olduğu için sen de fotoğraf bakarken kendini bir şekilde oraya konumlandırmak zorunda kalıyorsun bilerek ya da bilmeyerek orada izleyicinin deneyimi tuhaflaşmaya başladı. Sen nereden bakıyorsun dünyaya bu da yine özellikle sayısal makinenin yapısıyla ilgili bakacın değişmesi özellikle tamam SLR makinada hala kullanıyoruz ama alternatif format olan SLR benzeri yada profesyonle kompakt makinalarda mesela optik bakaç nadiren kullanılıyor makine artık göze dayayıp tutmuyorsun kollarını uzatarak tutuyorsun.

N. İ. Bu teknik değişimlerin estetiğe olan yansımaları neler oldu?

O.C.C. Bu tekniğin zaten estetik yansımaları oluyor. Fotoğraf zaten sanayi devrimi sırasında ortaya çıkmış olan teknik bir sıçramadır. Resim gibi değil, teknik bir buluş. Bu tekniğin evrimi sırasında gelen devrimsel nitelikteki değişimler her zaman estetik yansımalara yol açtı. Başından beri bu böyle. Erken dönem dagoretypeler mesela portre için kullanıldığı zaman pozlama süresi çok uzun o zaman biz devamlı oturan insanlar görüyoruz fotoğraflarda ve bunun üzerine

kurulmuş bir estetik var. Özellikle de dünya bize herkesin oturduğu kıpırdamadığı bir aksiyon olmayan bir dünya gibi görünüyor; öyle değil mi? Bir süre sonra mesela 35 mm ve hassas malzemeler bulunduktan sonra dünya biraz daha hareketli insanların sokaklarda gezdiği savaştığı bir şey olarak görünmeye başladı. Ama gece yok mesela bu dönemde insanlar gündüz yaşıyor. Bir noktadan sonra yavaş yavaş iç mekanlar görmeye başlıyoruz gece görüyoruz daha sıra dışı görüntüler görüyoruz fotoğrafçının içine girebildiği. Neden çünkü teknik değişti çünkü bu teknik sıçramalar her defasında estetikte bir yansıma yarattı. Renkli malzemenin gelişiyse dünya renklendi birdenbire ve ne biliyim polaroid kendine özgü bir estetik getirdi çünkü el değiştirmiyor malzeme, orada o an var oluyor. Bu direk içerikte bir yansıma yaratıyor sadece fotoğrafçı ve modelin sadece fotoğrafçının kendisinin var olduğu paylaşmayabileceği istese ama paylaşmayı seçtiği görüntüler diye bakıyorsun onlara veya David Hockney'in kolajları polaroid ile yaptığı tamamen o malzemenin tekniği üzerine kurulmuş bir izleme mantığı var her bir karenin farklı bir an olduğundan hiç bir şüphemiz yok. Halbuki bugünkü teknikle Hockney tarzı bir kolaj tek bir kareden üretilebilir.

N.İ. Önceden amaç fotoğrafı araç ne olursa olsun fotoğraf üretiliyordu ama artık manipülasyon uygulanmış işlerde fotoğrafın araç olduğunu söyleyebilir miyiz?

O.C.C. Fotoğraf en başından beri araçtı aslında. Man Ray'in işlerini düşünün.

N. İ. Sayısal tekniklerle üretilen görüntülerde gerçeküstü gerçek haline geldi diyebilir miyiz?

O.C.Ç. Analogta gözden kaçırılmış bir problem sayıysalla beraber ortaya çıktı . Fotoğrafta görülen gerçekliğin aslında şüpheli olduğu meselesi yeni bir problem değil. Dünyanın ilk fotoğrafından beri. Niepce'in çektiği ilk fotoğraftan itibaren beri bu problem var. Ne varki orada insanlar naif bir şekilde belki yeni bir malzeme olduğu için bunu gözden kaçırdılar. İlk dönemlerde hatırlayın alan derinliği çok az olduğu için ışığa duyarlılık değeri çok düşük malzemeler sonuna kadar açık diyaframlarla çalışmak zorundalardı, çok az alan derinliği vardı, büyük sahneler

oluşturduğun zaman netlik kaçıyordu. O yüzden ilk dönemlerde çekilen dini tasvirlerde ayrı ayrı çekip birleştirmek zorunda kalmışlardı çünkü onları farklı mesafelerde çektikleri zaman netliği sağlayamıyorlardı. Yine bu dönemde kolajlar var, 1850lerde üretilmiş elle renklendirilmiş daguerrtypeler var. Sonuç olarak analog fotoğraf tarihinde sayısız manipülasyon hikayesi var. Uelsmann'ın fotoğraflarına bakıldığında manipülasyon olduğu görülüyor. Uelsmann'ın fotoğraflarında manipülasyon yapılabiliyorsa bütün haber fotoğraflarından şüphe etmek gerekir. Bu problem her zaman vardı ama analogta manipülasyon yapılması çok zor olduğu için insanlar kafasına takmıyordu bunu. Sayısalla birlikte bu aşırı derecede kolaylaştığı için şimdi herkes eyvah bu manipülasyon mu, sahiden böyle bir şey var mı diye şüpheye düştüler. Günaydın! Aslında dünyanın ilk fotoğrafından bu yana tüm fotoğraflardan şüphe etmemiz gerekiyor. Bunun tek çıkış yolu o fotoğrafçıyla ya da o mecrayla kurulan güven ilişkisidir. Ayrıca reklam ve moda fotoğraflarında her zaman rötuş yapılmıştır. Sonradan boyayla fırçayla müdahale edilmiyor muydu ne çıktıysa o mu basılıyordu dergi kapağına?

N.İ. Görüntünün bu kadar çabuk ve kolay üretilebilir olması fotoğraf çeken insanların sayısını artırdı ve fotoğrafçının değerini azalttı denebilir mi?

O.C.Ç. Hiç öyle bir şey yok. Fotoğrafçıların işini çok zorlaştırdı. Teknolojinin getirdiği yeniliklerle izleyicisinde sanat eserini takdir etme kıstasları değiştirdi. Bugün için çok net çok kaliteli fotoğraf yapmak marifet değil bunu herkes yapabilir. Ama Andreas Gursky gibi fotoğrafçı mesela nasıl ortaya çıktı yeni imkanlar yeni teknolojiler sayesinde ortaya çıktı. Büyük format teknikleriyle digital stich yöntemlerini kullanıyor çok ileri düzey fotoğrafçılık yapıyor. Alman ekolünden gelmesinin de avantajı var.

N.İ. Sayısalla etkin kalitede görüntü üretmenin kolaylaşmasının sanat yapıtında zanaatın geri çekilmesine ve dolayısıyla sanatçı tanımının anlam değişimine uğramasına neden olduğu söylenebilir mi?

O.C.Ç. Fluxus işleri gibi çağdaş sanattaki bir süre işlere baktığımız zaman aslında işçiliğin çok önemsiz olduğunu eserin senin kafada oluştuğunu görüyoruz. Bugünkü izleyici birikimi ve bugünkü sanatçının daha önce yapılan işlerin üzerine koyacağı şey artık işçilik değil. Önemli olan fikir. O yüzden burada izleyicinin düşüncelerini manipüle edebiliyor olman çok önemli. Ben de bir sanat etkinliğe gittim zaman başıma düşünsel olarak bir iş gelsin istiyorum. Artık aynı kişi olmayayım, başka türlü düşüneyim istiyorum. Düşüncelerimde bir burkulma olmalı ancak o zaman sanat izleyicisi olarak tatmin olabilirim.

N.İ. Sayısalla beraber belirli kavramların değişmesi gerekiyor mu? En azından neye fotoğraf denmeli neye denmemeli?

O.C.Ç. Eğer boş bir yüzeye fotoğrafa çok benzeyen bir şey yaparsan modelledir. Örneğin artık araba fotoğrafı çekilmiyor. Arabayı yapabilmek için artık arabanın kendinden önce görüntüsü oluyor elinde, hazır modellenmiş tanımı var. Bir daha arabayı stüdyoya sokmanın anlamı yok. Bu fotoğraf değil arabanın resmi o. Fotoğraf olabilmesi için bir görüntü düşmesi gerekiyor. Algılayan bir yüzey olacak, bu varsa fotoğraftır; yoksa değildir. Bu kadar basit.

N.İ. Fotoğraf ve bellek ilişkisi sayısal teknoloji ile birlikte nasıl bir değişim geçirdi sizce?

O.C.Ç. İnsanların kendi belleklerinin sağlamasını yapacak bir mecraya ihtiyacı vardı çünkü aklın uçuculuğunun farkındayız. Bir şeyleri dönüştürüyoruz hafızada, belleğin ne kadar uçucu olduğunu bilerek yaşıyoruz. İnsanlar yüzyıllar boyunca hafızamızı yenileyecek bunu tazeleyecek şeyler peşindeydiler. Seyahatlerde objeler toplamak günce tutmak gibi yöntemler söz konusu. Fotoğraf bulunduğu andan itibaren işte en sonunda bulduk diye fotoğrafa bu misyonu yüklediler. Birebir yaşanmış olan şeylerin bir sağlaması onun aynısı demek ki gerçekliğin ta kendisi bu diye halbuki hiç öyle bir şey değil fotoğraf. Fotoğrafta böyle görünüyorsa orijinalinde de böyle görünür diye düşünsük de kimse gökyüzünü gri zannetmiyor onu kendi hayalinde tekrar mavi yapıyor ama örneğin HDR ile üretilmiş görüntülerle karşılaştığı zaman bunu hemen tersine işlettiremiyor olabilir. Fotoğrafta böyle

görünyorsa gerçek dünyada neye benzediğini bulamıyor olabilir. Bir kez HDR yaptığında , ya da ona bakma deneyimi kazandığında gerçek dünyayı hayal etmeye başlayabilirsin. Geniş açı objektif kültürü de zamanla oluştu. Adamın kafasını köşede uzamış sen onu gerçekten yumurta kafalı biri olarak mı düşünüyorsun? Kendi kafanda o perspektifi düzelterek bakıyorsun çünkü o süreci tersine işletebiliyorsun. Öyle bir deneyime sahipsin.

N.İ. Siz, çalışmalarınızda sayısal manipülasyona ne kadar başvuruyorsunuz?

O.C.Ç. Mutlaka RAW çekiyorum. 12 yada 14 bit olarak çektiğin zaman aynı karanlık oda çalışması gibi uğraşyorum. Multigrade kullanıyor gibi bu bana olanak sağlıyor nasıl bir görselliğe dönüştüreceğime karar veriyorum kesinlikle JPEG çekip kendimi bağlayamam. Siyah beyaz çektiğimizde de negatifimi sergiliyorduk. Kağıt tipini, banyoyu, agrandisör tipini seçiyorduk, bütün bu olanakları bana RAW görüntü sağlıyor. Bazen perspektife de müdahale ediyorum, köşe karartma kullanıyorum. Köşe kararması insan bakışına yakın bir algı oluşturuyor. Bizim algımızda da köşeler belirsizleşiyor ya bunu sağladığı için seviyorum. Beyaz dengesini değiştirebiliyorum. Sıcak renklere gitmesini sağlıyor RAW olması müdahaleyi kolaylaştırıyor ama hangi fotoğrafa hangi müdahaleyi yapacağım baştaki önermeyle ilgili.

Benim daha fazla manipülasyon yaptığım dönemlerde herkes bana “sen ne yapıyorsun” diyordu. Bu benim tercihim ister yırtarım ister tükürürüm. Kendi çektiğim fotoğraf üzerindeki tasarruf hakkımı kullanıyorum. Bu eleştirebilecek bir şey değildir. Bunu kişisel alıyorlar, “illa sen de bunu yapacaksın” der gibi. Kaldı ki mesleki akış içinde fotoğrafçı bağımsız bir karakter değil, bir tarafta reklam veren var bir tarafa ortada sen varsın matbaa var ajans var. Bir iş zinciri var. Bunun içinde sektörün standartları nasılsa öyle olmak zorundasın yoksa var olamazsın burada. Reklam fotoğrafçısı olup da ben analog çekerim siyah-beyaz çekerim deme şansın yok. Orada bir iş zinciri var ve sen o zincirin bir halkasıydın. Gerekli teknik neyse onu yapmak zorundasın. Şu anda bu meslek başka türlü yapılamaz. Kişisel çalışmada ne yaparsan yap.

N.İ. Sayısal teknoloji ve Internet birleşince fotoğrafların dolaşımı takip edilemez bir hal aldı. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

O.C.Ç. Fotoğrafta insanları heyecanlandıran fotoğrafın çoğaltılabilir olmasıydı. Şimdi de bu bize bir problemmiş gibi gözükmeye başladı. Rahatsızlık duyuyoruz bundan. Bunda da bir çelişki var. Web sitene fotoğraflarını koyduğunda da herkesin ekranı farklı olduğu için kiminde sarı kiminde mavi ağırlıklı görünüyor. Bu iyi bir şey mi, kötü bir şey mi. Bence hiç bastırmadan milyonlarca kopyasını üretmiş oluyorsun; bu iyi bir şey. İndirmiş masa üstü yapmış, yapsın her şeyin bir bedeli var. Ama hiç bir zaman imzalı bir baskısına sahip olamayacak ben de onu satıyorum. Bunu al, indir. Sahip mi olmuş oldun? Hayır, imzam yok; mühürüm yok; orijinal baskı değil ki.

EK 2 : ALİ ALIŞIR İLE RÖPORTAJ

Nilay İşlek Sayısal teknoloji öncesinde anı yakalamak ve anı kurgulamak üzerine kurulu iki fotoğraf yaklaşımından bahsedebiliriz. Sayısal teknoloji ile birlikte bu yaklaşımlarda bir değişim yaşandığı söylenebilir mi?

Ali Alışır Fotoğrafa hiç bir zaman yerine getiremeyeceği bir görev yüklenmiş.”Anı yakalamak”.Klasik fotoğraf anlayışı,temelde olanı değil,olmaması gerekeni yakalar. Gerçek olanı kendi gerçeklik düşüncesine hapseder. Nesne ve konuyla adeta bir düelloya girer. Onu en kolay yoldan(estetik ve teknik olarak) şekillendirir. Kendilerine ait olmayan bir ışıkla aydınlatılmış mekanlar ve insanlar renkli olsa bile siyah beyazın o gerçek dışı havası, renkli olsa bile aşırı gerçekliği. Geniş açının dramatikliği...ters odak uzaklığı...kadro ile var olanı kesmek...Teknikle oynanan bu gerçek dışı oyun..Belki de fotoğraf bize başından beri bir anın gösterimi değilde kurgusu olduğunu söylemiyor mu? Nietzsche bir keresinde “Dil yoksa düşünce de yoktur demişti”.Aynı şekilde; Platon için düşünce *idea* kalıbında belirmişti. Shakespeare için düşünce *sözcük* kalıbında. Magritte için ise düşünce *imge* kalıbında belirmişti. Bu durumun (düşüncenin imge şeklinde belirişi) günümüz fotoğraf anlayışı içinde artık geçerli olan bir durum olmaya başladığını söyleyebiliriz.

Dijital fotoğraf teknolojisinin gelişmesiyle beraber bir araya getirilen farklı fotoğraf parçalarının imgeler, idealar ve sözcüklerle (eskiye oranla) daha doğru ilişkiler kurabildiğini düşünüyorum. (Klasik fotoğraf anlayışında imgeye,yansıması olmak istemeyen bir şeyi temsil etme zorunluluğu yüklenmişti.) Bu nedenle benim de bu dijital fotoğraf kurgularını yaparken ki amacım bir “anı yakalamak” değil, sadece benzer olanın görüntüsünü yaratmaktır. Gizem ve şiirselliği ortaya çıkaran imge arayışıyla dolu olan çalışmalarımın özü, hep gerçek olanın gölgesini takip etmektir. Bu nedenle modern dünyanın oluşumuyla icat edilen fotoğraf makinesinin bugün bizlere gerçekliği bambaşka yönleriyle kavramamıza hatta onu imgeye dönüştürmemize olanak sağladığını düşünüyorum. Hiç kuşkusuz günümüz ve gelecek fotoğraf sanatı artık, içine bütün diğer sanat dallarını alarak bir “anı

yakalamak” klişesinin ötesine geçip,onu düşleyip,kurguladığı hatta ona anında müdahale edebileceği bir yönde olacaktır...

N.İ. Günümüzde fotoğraf, dijital teknolojinin gelişmesiyle beraber 150 yıldır elinde tuttuğu fiziko kimyasal “tesadüflüğü” (mistizmi) kayıp mı ediyor?

A. A. Uzun bir zaman boyunca hep teknik boyutlarıyla konuşmaya alıştığımız fotoğrafın (siyah beyaz tonlar, karanlık oda müdahaleleri ve tesadüfî etkiler, lekeler) günümüz teknolojisinin getirdiği “kesinlik” ile başka bir yaratıcılık yörüngesine girdiği söylenebilir. Romantikler tarafından bir dönemler mekanik süreç içinde insan bilinci olmadığı gerekçesiyle kişiliksiz-ruhsuz olarak nitelendirilen fotoğraf çok geçmeden birçok sanat akımını ve sanatçıyı derinden etkilemişti. Sonuçların istikrarlı olmaması, duyarlı malzemenin pozlama toleransının değişkenlikleri, karanlık oda ve insan müdahaleleri ile artık sözde mekanik süreç sona ermişti.

N.İ. Mekanik sürecin sona ermesi ile fotoğrafın algısı da değişti mi?

A.A. Sayısal fotoğraf anlayışı yazılımlarla (Aydınlık Oda) fotoğrafın da ressamın fırçasının yarattığı görüntülere benzer bireysel müdahalelere elverişli bir ortam hazırladı. Eskiden fotoğraf, nesnelere görüntülerinin ışığa karşı duyarlı malzemenin üzerine saptandığı optik, kimyasal ve mekanik süreçten ibaret sayılan ve fotoğrafı ilginç bir buluş haline getiren doğru “ışık” ve “zaman” olgusunu da bugün kökten değiştirdi.(Eksik ve fazla poz telafileriyle yaratılan HDR fotoğraflar yada stüdyo ortamında çekilip başka bir mekana aktarılan –deküraj- hiper realist işler ortaya çıkarıyor). Uzun zaman fotoğrafı kadrajdaki görüntü ile deklanşör arasına giren “karar süreci” nin üretim kılmadığı, dolayısıyla fotoğrafın sanat sayılamayacağı tezi de bugün çürümekte. Eskiden beri süre gelen, fotoğrafçının, makinenin gerçekleştiremeyeceği bir sonuca karar verememesi, bugün bunu tam ters yönde bir teknik olarak kullanmamıza olanak sağlıyor.

N.İ. Sayısal fotoğraf analog fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi dönüştürdü mü sizce?

A.A. Hegel “bütün gerçektir” demişti. Bugün ise bütünün kesinliği dayanılmaz hale geliyor ve bütünün yerini parçalar alıyor. Hatta onu parçalarken idealize edebiliyor. Bir zamanlar araya kendi ürettiği görüntülerini koyan fotoğraf (kendilerine ait olmayan bir ışıkla aydınlatılmış mekanlar ve insanlar, renkli olsa bile siyah beyazın o gerçekdışı havası... Geniş açının dramatikliği...) bugün gerçekliğe en ilginç oyununu oynuyor: Onu olduğu gibi idelaize ediyor... (onun olmadığını söylemiyor). Ona tutkuyla sarılıyormuş “gibi” yapıyor. Teknikle oynanan bu gerçek dışı oyun yeni yüzyılın fotoğraf anlayışının temellerini oluşturacak gibi... Uzun yıllar gerek plastik sanatlar ile,gerekse bugün dijital fotoğraf sanatı ile oluşturulmaya çalışılan yeni biçimler (yakalama) üretme eylemi bir gün eskiyebilir mi? Etrafımızda görmeye alıştığımız nesnelere veya olguları belli bir durumundan kurtarma, nesne-kavram arasına bir “boşluk” sıkıştırabilmek,toplumsal dayatmalara karşı sanatçıya gelecekte hala alternatif bir gerçeklik elde etme olanağı yaratabilir mi?

KAYNAKÇA

Kitaplar

ASSMAN, Jan, **Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001

ALGAN, Ertuğrul, **Fotoğraf Okuma**, Baskı Hazırlık ve Tasarım, Çözüm İletişim Ltd. Şti., Eskişehir, 1999

BAZİN, Andre, **“Çağdaş Sinemanın Sorunları”**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1995

BAUDRİLLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev.Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2005

BARTHES, Roland, **“Camera Lucida”** Çev. Raha Akçakaya,Altıkırkbeş Yayınları,2000,

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993

BENJAMIN, Walter, **Son Bakışta Aşk**, Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, , İstanbul, 1995

BENJAMIN,Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev:Ali Cengizkan, Ygs yayınları, 2002,8 s.

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

BERGER,John, **Anlatmanın Başka Biçimi**, Çev.Osman Akınhay,Agora Kitaplığı ,İstanbul, 2007

BURKE, Peter, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003

DRAAİSMA, Douwe, **Bellek Metaforları (Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi)**, Metis yayınları, ,2007, İstanbul.

FREUND, Gisele, **“Fotoğraf ve Toplum”**,Sel Yayıncılık, İstanbul,2006

GEZGİN, Suat, **Basında Fotoğrafçılık**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul,2002

GRILL, Tom, Mark Scanlon, **Fotoğrafta Kompozisyon**, Çev: Nedim Sipahi, Homer Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul, 2003

HUIZİNGA , Johan, **Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995

KARADAĞ, Çerkes , **Fotoğrafın Derin Anlamı**, Doruk Yayınları, İstanbul,2004

KARADAĞ, Çerkes, **“Görme Kültürü 1.-Görüntüler Evreni”**, Doruk Yayın, 2004,s.89-93

KANBUROĞLU, Özer, **Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı**, Gazeteciler Cemiyeti Yayını, Ankara, 2003

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

MULLIGAN T., WOOTERS D. , **Photography From 1839 to Today**: George Eastman House, Rochester

MIRZOEFF, Nicolas , **Visual Culture Reader** , Routledge, London and New York ,1988

ROBİNS, Kevin, **İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999,

SANDERS, Barry , **Öküzün A'sı - Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi** Çev: Şehnaz Tahir, Ayrıntı Yayınlan, İstanbul, 1999

SARUP, Madan, **“Post Yapısalcılık ve Postmodernizm”**, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilişim ve Sanat Yay., 2004

SONTAG, Susan, **Başkasının Acısına Bakmak**, Çev;Osman Akkınay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004

SONTAG, Susan, **“Fotoğraf Üzerine”**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları,1999

STEICHEN, Edward, **Fotoğraf İnsanlığın Tanığı ve Kayıt Aracı**, Çev. Abdullah Ersoy, Der. Ahmet Tolungüç, AFSAD Fotoğraf Dergisi Yayınları, Ankara, 1985

SPENCER, Stephanie, **O.G.Rejlander’s Photographs of Street Urchins**, The Oxford Art Journal, 1984

SZARKOWSKI, John, **Photography Until Now**, Museum of Modern Art, 1992

TÜRKOĞLU, Nurçay, **Kültürel Üretim Alanları - Renkli Atlas**, Babil Yayınları, İstanbul ,2004.

TÜRKOĞLU, Nurçay , **Görü-yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**, Der Yayınevi, İstanbul, 2000

TEKER, Ulufer, **Grafik Tasarım ve Reklam**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir ,2003

TOPÇUOĞLU, Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?** , YKY, İstanbul, 1992

TOĞÇUOĞLU, Nazif, **“Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor”**,YKY, İstanbul, 2000

TAYLOR, Poul, **İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması 1935-1943**, Çev. Ahmet Tolungüç, Eylül, 1985

MİTCHELL, William, **The reconfigured eye: Visual Truth in the post-photographic**, Cambridge Mass MIT Pres, London, 1992

Dergiler

ATAY, Simber, **AFSAD 5. Fotoğraf Sempozyumu**, Ankara, 1997, sf. 170

CRİMP, Douglas ,”**Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği**,” Sanat Dünyamız, Kemal Atakay (Çev),sayı 84, 121-129.

UELSMANN, Jerry,“**Geniş Açı Dergisi**”, sayı.7, İstanbul,1999, s.31

PARSA, Seyide, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ege Üniversitesi BYYO Dergisi, İzmir, 1987

SÖNMEZ, Necmi, **Geçmiş On Yılın Sorgulanması**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 240, 15 Mayıs 1990

Life Library of Photography To See, to Record-and to Comment, Documentary Photography , Time-Life International, NY, 1973

Makale

ÇETİN, Orhan Cem, “**Çağdaş Sanatta Fotoğrafçı Kullanımı**”(makale),2000

MEGEP, **Grafik ve Fotoğraf**, Ankara, 2007 (makale) .s.13

Bildiri

ADANIR, Oğuz, “**Fotoğrafik İmge Ve Sayısal Görüntü**”, Bildiri, Yakın Doğu Üniversitesi, V. Uluslararası Kıbrıs Fotoğraf Günleri, 2007, Lefkoşa

Tezler

KILINÇASLAN, Özgül, **Güncel Sanatta Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2007

KOŞTUMOĞLU, Mehmet, **Sayısal Fotoğraf ve Sanatsal Yaratıcılık**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi,Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000

ORAL, Merter,**Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği** ,Yayınlanmamış Tez, İzmir, 1996

ÖZDEMİR, A. Beyhan, **Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında ‘Müdahale’ Sorunsalı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 1996

SEVER, Şeyda, **Dünya`da ve Türkiye`de Belgesel ve Haber Fotoğrafının Temelleri: Örnek Olay Ara Güler**, Yayınlanmamış Tez, İstanbul, 1998

TEKİN, Nezaket, **Çağdaş Bir Sanat Formu Olarak Fotoğraf** ,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,İzmir, 2002

İnternet Adresleri

GEZGİN, AHMET ÖNER , “**Fotoğrafta Deneysel Tasarım**”

http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/13.rtf, 1999, Makale
Erişim :2008

GREEN,Jonathan, ‘**American Photography:ACritical History**’, “Master of Photography”,

http://www.masters-of-photography.com/U/uelsmann/uelsmann_articles2.html,
Erişim:2009

ÖZDEMİR , A.Beyhan, “**Görsel Kültür ve Toplumsal Bellek**”

www.beyhanozdemir.com/makaleler , Erişim : 2009

ÖZDEMİR, A. Beyhan, “**Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf**”,

<http://www.ifod.org/>, Erişim: 2009

E-Dergi Photoshop Magazin, “**Karanlık Odada Photoshop**”,

http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2005/11/karanlik_odada_photoshop.html,
Erişim:2009

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nilay İşlek

Doğum yeri ve yılı: İzmir 1978

Yabancı Dil: Almanca

Eğitim: Lisans mezunu

Lisans: Haziran 2003 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: Haziran 1999 Buca Kız Teknik e Kız Meslek Lisesi ‘Besin Teknolojisi Gıda Kontrol Analizleri’ Bölümü

İş Tecrübesi :

2006 – 2009 İFOD, FOTOĞRAF EĞİTMENİ
‘ Temel Fotoğraf ve Dijital Fotoğraf Atölyesi’

2005 – 2006 UNIVERSIADE 2005/İZMİR, Fotoğraf Editörü

2004 - 2005 İZMİR FEN LİSESİ , Fotoğraf Eğitmeni

2003 – 2004 CLUP FLİPPER, Otel Fotoğraf İşletmecisi

1995 – 2004 ER-DEM FOTOĞRAFÇILIK LTD.ŞTİ , Stüdyo İşletmecisi

Kişisel Sergiler:

2003 Balçova Kültür Merkezi , İzmir
“ LİSANS TEZ SERGİSİ “

2003 Canon Erkayalar Sanat Galerisi , İzmir
“TENSEL İZDÜŞÜMLER “

2003 5.ci Gaziantep Fotoğraf Günleri, Gaziantep
“ TENSEL İZDÜŞÜMLER”

Karma Sergiler:

- 2009 Near East Universty , Lefkoşa,Kıbrıs
'Şehir Hikayeleri'
- 2009 Goethe-Institut, İzmir
'Şehir Hikayeleri' Proje Fotoğraf Sergisi, İzmir
- 2008 Köprü Projesi, Osnabrück, Almanya
'Görüntülü Mektuplar' Köprü Projesi Sergisi
- 2007 Geleneksel Sergiler/2007 IFOD, İzmir
' Kırmızı' Fotoğraf Sergisi
- 2007 Erdemir Çelik,Zonguldak
'Çelik Ve Yaşam' Fotoğraf Sergisi
- 2007 1.ci Uls. Duygusal Zeka Semp. ;AKM İzmir
'Uluslar arası Duygusal Zeka ve İletişim' Fotoğraf sergisi
- 2006 Konak Belediyesi Alsancak Kültür Merkezi, İzmir
'Kadınlar için Kadınlar Tarafından' Fotoğraf Sergisi
- 2006 İzmir Büyükşehir Belediyesi Çetin Emeç Sanat Galerisi İzmir
'Kadınlar için Kadınlar Tarafından' Fotoğraf Sergisi
- 2003 DEÜ Sabancı Kültür Sarayı , İzmir
" İŞÇİLER"
- 2003 AKM Sanat Galerisi , İzmir
"Yalnızlık "
- 2003 Near East Universty , Lefkoşa,Kıbrıs
" Hastahaneler"
- 2003 İtalyan Kültür Merkezi , İzmir
" Hane-ler"
- 2003 İFSAK 18.ci Fotoğraf Günleri , İstanbul
" Gölge"
- 2002 DESEM Karma Sergisi , İzmir
"Portreler"

- 2001 DESEM Karma Sergisi İzmir
“Beden”
- 1999 Hüsnü Tekin Karma Sergisi ,İzmir
“PORTRE”

Yayınlar:

- 2009 www.fotogezgin.com adlı web sitesinde yazıları yayınlanmakta.
- 2009 Cumhuriyet Gazetesi ‘ Foto-Röportaj’, Fotoğraf ve Röportajı yayınlandı
- 2008 White – Bride Özel sayısı, sayı:9, Şubat, Fotoğraf ve Röportajı yayınlandı
- 2007 Mavi Şehir PLUS+ , sayı:1, Eylül, Fotoğraf ve Röportajı yayınlandı
- 2006 UNIVERSIADE 2005/İZMİR Official Report adlı yayının Fotoğraf Editörü
- 2004 ‘NOKTA Haftalık Siyasi Haber Dergisi’,sayı:1120, Fotoğraf ve Röportajı yayınlandı
- 2004 “Türk Fotoğrafında Çıplak” adlı Fotoğraf Albümünde fotoğrafları yayınlandı.