

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

**FOTOĞRAF-ARKEOLOJİ İLİŞKİSİ VE ÇAĞDAŞ  
FOTOĞRAF SANATINDA TEMSİLİ**

**Hazırlayan  
Burcu Böcekler**

**Danışman  
Prof.Dr.Simber Eskier**

**İZMİR 2007**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Fotođraf-Arkeoloji İlişkisi ve ađdař Fotođraf Sanatında Temsili*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

13./07.2007

Burcu Bűcekler



**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anabilim Dalı .....öğrencisi .....'ın .....konulu tezi / projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

ÜYE



## ÖZET

Fotoğraf, icat edildiği günden itibaren arkeoloji ile iç içe olmuş, arkeolojinin bağımsız bir bilim dalı olarak gelişmesine yardım etmiştir. Fotoğrafın arkeoloji için yararlı olabileceği, fotoğrafın dünya kamuoyuna duyurulduğu sırasında Arago tarafından vurgulanmış, fotoğraf icadı ile birlikte arkeolojinin hizmetine girmiştir. Arkeoloji, Michel Foucault'un Bilginin Arkeolojisi adlı eseri ile özel bir içerik kazanmış; bu, postmodern Fotoğraf Tarihi ve Fotoğraf Kuramı çalışmalarında önemli bir hareket noktası haline gelmiştir. Arkeolojinin fotografik temsili dönemlere ve kişilere göre farklılık göstermektedir. Tezin amacı arkeolojinin dönemlere ve kişilere göre değişen temsillerini açıklamaktır. XIX.yüzyıl fotoğrafın arkeolojiiyi kendine konu olarak seçtiği bir zaman dilimi olmasının dışında; arkeolojinin de fotoğrafın bilimsel karakterini keşfettiği bir yüzyıldır. Böylece fotoğraf Joseph Philibert Girault de Prangey, Felix Bonfils, John Shaw Smith, Francis Bedford gibi gezgin fotoğrafçılar arasında; August Salzmann, Auguste Edouard Mariette, Giorgio Sommer, John Henry Parker gibi arkeolog-fotoğrafçılar arasında kullanılmıştır. Arkeolojinin bir temsil boyutu da Magnum Ajansı bağlamında gerçekleşmiştir. Ferdinando Scianna, Martin Parr, Bruno Barbey, Henri Cartier Bresson, Ara Güler arkeolojiiyi yorumlayan Magnum üyeleri arasındadır. Savaş harabeleri de Magnum Ajansı üyelerinin fotoğrafladığı konular arasındadır. Herbert List David Semour, Robert Capa, Werner Bischof, Joseph Koudelka, Susan Meiselas bu konuda örnekler vermişlerdir. Arkeolojinin bir diğer özelliği postmodern sanatçılara ilham vermesidir. Duane Michals, Şahin Kaygun, Calum Colvin,Simon Norfolk bu doğrultuda eserler veren fotoğrafçılar arasındadır.

## ABSTRACT

Since the day it had been inventioned, photography has been within the archaeology, and contributed to the archaeology's progress to become a scientific discipline. Photography's potential for archaeology was indicated by Arago when he proclaimed its invention to the world. And, photography begun to serve to archaeology just at its beginning. On the other hand; archaeology, as a concept, obtained a special content by Micheal Foucault's "Archaeology of Knowledge". This acquisition became an important starting point for postmodern Photography History and Photography Theories. The photographic representation of archaeology is different as to the periods and individuals. The purpose of thesis is to explain that, In XIX.century, the photography choosed the archaeology as a subject but at the same time archaeology invented the photography's scientific quality. Like Prangey, Felix Bonfils, John Shaw Smith, Francis Bedford travel photographers and archaeologist-photographers like August Salzmann, Auguste Mariette, Giorgio Sommer, John Henry Parker are some examples. Magnum Agency's photographers also represented some other archaeological examples. Ferdinando Scianna, Henri Cartier Bresson, Bruno Barbey, Martin Parr are Magnums photographer who interpreted archaeology. Magnum photographers photographed also the ruins of war or terror. Herbert List, David Seymour, Robert Capa, Werner Bischof, Joseph Koudelka, Susan Meiselas are some examples. Archaeology inspired also postmodern photographers like Duane Michals, Calum Colvin, Simon Norfolk, Şahin Kaygun beside photojournalists.

## ÖNSÖZ

Fotoğraf Bölümü'nde Yüksek Lisans yapmam konusunda beni yönlendiren Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi hocam Prof. Dr. Ersin Doğer'e, büyük bir tutku ile başladığım fotoğrafa daha da tutku ile bağlanmamı sağlayan, verdiği Fotoğraf Kuramı ve Fotoğraf Estetiği derslerinde sadece fotoğraf bilgisi değil sinema, edebiyat ve daha bir çok alanda kendimi geliştirmeme sebep olan ve bundan sonraki çalışmalarım için beni yüreklendiren, tezimin konusunun belirlenmesinden en son aşamasına kadar desteğini esirgemeyen sevgili hocam ve danışmanım Prof. Dr. Simber Atay Eskier'e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bana her zaman en güzel çalışma ortamını sağlayan aileme, tezimin hazırlanma aşamasında gösterdiği özenden dolayı da özellikle kız kardeşim Buket Böcekler'e sonsuz teşekkürler...

Burcu Böcekler  
İzmir 2007

# FOTOĞRAF-ARKEOLOJİ İLİŞKİSİ VE ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA TEMSİLİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	xiv
RESİM LİSTESİ	xxi
ÇİZİM LİSTESİ	xxii
<b>GİRİŞ 1</b>	

## 1.BÖLÜM FOTOĞRAF ARKEOLOJİ İLİŞKİSİ

<b>1.1.Foucault ve Postmodern Fotoğraf Kuramı.....</b>	<b>7</b>
1.1.1.Michel Foucault ve Bilginin Arkeolojisi.....	7
1.1.2.Arkeolojik Betimleme ve Postmodern Fotoğraf Kuramı.....	23
1.1.2.1.Foucault ve Rosalind Krauss'un Tartışmalı Alanları.....	23
1.1.2.2.Foucault ve Abigail Solomon Godeau'nun Author Kavramı...	35
<b>1.2. Harabeler ve Görsel Tasvir Geleneği.....</b>	<b>42</b>
1.2.1.Yunanistan ve Temsili.....	43
1.2.2.İtalya'nın Temsili ve Veduta Resmi.....	51
1.2.3.Mısır ve Temsili .....	59
1.2.4.Resim Sanatı ve Ebedi Tema: Harabeler ve Ressamlar.....	61

<b>1.3 Arkeolojik Fotoğrafın Doğuşu.....</b>	<b>68</b>
1.3.1. Arkeoloji ve Fotoğrafın Ortak Kökenleri .....	68
1.3.2. Fotoğrafın İcadı ve Fotoğrafın İlk Temsilcileri .....	76
1.3.3. Excursion Daguerriennes ve Pierre Gaspard Gustave Joly De Lotbiniere'nin Çalışmaları .....	82
<b>1.4. Gezgin Fotoğrafçılar.....</b>	<b>85</b>
<b>1.4.1. Gezgin Fotoğrafçılar ve Yunanistan.....</b>	<b>86</b>
1.4.1.1. Yunanistan'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar.....	90
1.4.1.1.1. Joseph Philibert Girault de Prangey .....	90
1.4.1.1.2. Felix Bonfils .....	94
1.4.1.2. Yunanistan'daki Tek İngiliz: James Robertson .....	103
1.4.1.3. Yunanistan'daki Tek Amerikalı: William James Stillman.....	105
<b>1.4.2. Gezgin Fotoğrafçılar ve İtalya.....</b>	<b>113</b>
1.4.2.1. İtalya'da Çalışan İtalyan Fotoğrafçılar .....	120
1.4.2.1.1. Robert Macpherson .....	120
1.4.2.1.2. James Anderson .....	122
1.4.2.1.3. Tommaso Cuccioni .....	123
1.4.2.2. İtalya'da Bir İngiliz: John Shaw Smith.....	124
<b>1.4.3. Gezgin Fotoğrafçılar ve Yakın Doğu.....</b>	<b>126</b>
1.4.3.1. Yakın Doğu'da Bir Türk: Pascal Sebah .....	132
1.4.3.2. Yakın Doğu'da Çalışan İtalyan Fotoğrafçılar: Antonio Beato (1825-1906) ve Felice Beato.....	133
1.4.3.3. Yakın Doğu'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar .....	135
1.4.3.3.1. Vicomte Aymard de Banville.....	135
1.4.3.3.2. Felix Teynard.....	136
1.4.3.3.3. Jules Andrieu.....	137
1.4.3.3.4. Bonfils Ailesi.....	138
1.4.3.3.5. Francis Joseph Chabas.....	140
1.4.3.3.6. August Salzmänn.....	140
1.4.3.3.7. Maxime Du Camp.....	148
1.4.3.4. Yakın Doğu'da Çalışan İngiliz Fotoğrafçılar.....	152
1.4.3.4.1. Francis Bedford .....	152

1.4.3.4.2.Francis Frith.....	153
1.4.3.4.3.James Robertson .....	159
1.4.3.4.4.John Shaw Smith .....	160
<b>1.4.4.Gezgin Fotoğrafçılar ve İstanbul.....</b>	<b>161</b>
1.4.4.1.İstanbul'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar .....	161
1.4.4.1.1.Joseph Girault De Prangey .....	161
1.4.4.1.2.Felix Bonfils .....	163
1.4.4.1.3.Alfred Nicolas Normand .....	163
1.4.4.1.4.Pierre Tremaux .....	164
1.4.4.2.İstanbul'da Çalışan İngiliz Fotoğrafçılar.....	165
1.4.4.2.1.John Shaw Smith .....	165
1.4.4.2.2.Francis Bedford .....	165
1.4.4.2.3.Ernest De Caranza .....	166
1.4.4.3.Osmanlı Fotoğrafçıları.....	168
1.4.4.3.1.Pascal Sebah .....	168
1.4.4.3.2.James Robertson .....	170
1.4.4.3.3.Abdullah Biraderler.....	173

## 2.BÖLÜM

### ARKEOLOJİK FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ

<b>2.1.XIX.Yüzyılda Fotoğrafi Bilimsel Amaç ile Kullanan İlk Temsilciler.....</b>	<b>175</b>
2.1.1..Arkeolojide Görseelliğin İlk Kez Yer alması : V.Place Ve M.Tranchand, C.T.Newton, .Alexander Conze (1831-1914).....	176
2.1.2.Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan Yunanlı Fotoğrafçılar... .	178
2.1.2.1.Konstantine ve Aristotelis Romaidis Kardeşler.....	178
2.1.2.2.Konstantine Athanasiou .....	179
2.1.2.3.Panagos T.Zaphiropoulos.....	179
2.1.2.4.Dimitris Konstantin .....	180
2.1.3. Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan Fransız Fotoğrafçılar....	181
2.1.3.1.Auguste Edouard Mariette.....	181
2.1.3.2.August Salzmann .....	182
2.1.3.3.Theodule Deveria.....	183



2.1.3.4.Louis De Clerq.....	184
2.1.3.5.Charles Simon Clermount Ganneau.....	185
2.1.3.6.Emile Bechard .....	186
2.1.4. Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan İtalyan Fotoğrafçılar.....	186
2.1.4.1.John Henry Parker.....	186
2.1.4.2.Antonio Beato .....	188
2.1.4.3.Giorgio Sommer.....	188
2.1.5.Tek Amerikan Fotoğrafçı : John Beasley Greene.....	194
<b>2.2.Arkeologların Kazı Alanlarında Çekilmiş Fotoğrafları.....</b>	<b>196</b>
<b>2.3. XX.Yüzyıl'da Üç Önemli Arkeolog-Fotoğrafçı:.....</b>	<b>200</b>
2.3.1.Romualdo Moscioni.....	200
2.3.2.Esther Boise Van Deman .....	201
2.3.3.Alison Frantz .....	202
<b>2.4. Arkeolojik Kazı ve Standart Fotoğraf Tekniklerinin Saptanması: Mortimer</b>	
Wheeler ve M.B.Cookson.....	205
2.4.1.Ölçek Ve Yön Oku.....	207
2.4.2.Arazi Fotoğrafının Çekim Kuralları.....	208
2.4.3.Açmaların Fotoğraflanma Teknikleri.....	210
2.4.4.Duvar Fotoğraflanması .....	211
2.4.5.Mozaik Döşeme Fotoğraflanması .....	212
2.4.6.In Situ Parçaların Çekilmesi.....	213
2.4.7.Mezar ve Oda Mezarların Fotoğraflanması.....	215
2.4.8.Arkeolojik Objelerin Fotoğraflanması: Sikke- Cam-Yazıt.....	217
2.4.9.Kazı Çalışanlarını Fotoğraflamak.....	221

### 3.BÖLÜM

#### ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ARKEOLOJİNİN TEMSİLİ

<b>3.1.Arkeoloji ve Magnum Fotoğrafçıları .....</b>	<b>223</b>
3.1.1.İtalya .....	226
3.1.1.1.Ferdinando Scianna .....	226

3.1.1.2. Joseph Koudelka .....	232
3.1.2. Türkiye’de İki Büyük Usta:	
3.1.2.1. Henri Cartier Bresson .....	236
3.1.2.2. Ara Güler .....	248
3.1.3. Mısır’da Bir Magnum Üyesi: Bruno Barbey.....	252
3.1.4. Yunanistan.....	254
3.1.4.1. Werner Bischof.....	254
3.1.4.2. Martin Parr.....	254
3.1.5. İngiltere Stonehenge’de Bir Romantik: Peter Marlow .....	257
<b>3.2. Magnum’da Savaşın Temsili ve Harabeler.....</b>	<b>260</b>
3.2.1. Herbert List .....	263
3.2.2. David Seymour.....	268
3.2.3. Robert Capa .....	263
3.2.4. Werner Bischof .....	272
3.2.5. Joseph Koudelka.....	275
3.2.6. Susan Meiselas.....	277
<b>3.3. Köln’de Bir Mimari Fotoğrafçı: Karl Hugo Schmölz .....</b>	<b>280</b>
<b>3.4. Bir Metafor Olarak Arkeoloji ve Fotoğraf Sanatı.....</b>	<b>281</b>
3.4.1. Duane Michals.....	281
3.4.2. Şahin Kaygun .....	283
3.4.3. Calum Colvin.....	285
3.4.4. Simon Norfolk.....	287
<b>SONUÇ.....</b>	<b>292</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>293</b>

## FOTOĞRAF LİSTESİ

## Sayfa No

<b>Fotoğraf 1:</b> Joan Fontcuberta, Hermafrotaurus Autositarius, Fauna, 1986	22 s.
<b>Fotoğraf 2:</b> Joan Fontcuberta, Solenoglypha Polipodida, Fauna, 1986	22 s.
<b>Fotoğraf 3:</b> Julies Bien, Piramit Gölü, Nevada, 1878	31 s.
<b>Fotoğraf 4:</b> Timothy O’Sullivan, Piramit Gölü, Nevada, 1868	31.s
<b>Fotoğraf 5:</b> Eugene Atget, Tamburlu Kafe, 1908	41 s.
<b>Fotoğraf 6 :</b> Dimitris Konstantin, Erekhtheion, 1865	50 s.
<b>Fotoğraf 7:</b> Daguerre, Stüdyoda Natürmort,1837	79 s.
<b>Fotoğraf 8:</b> Daguerre’nin Natürmortlarından (?)	80 s.
<b>Fotoğraf 9:</b> Hippolyte Bayard, Çatıda İki Heykel, 1839	80 s.
<b>Fotoğraf 10:</b> Alphonse Girault de Prangey, Natürmort, 1839	80 s.
<b>Fotoğraf 11:</b> Roger Fenton, Natürmort, 1858	81 s.
<b>Fotoğraf 12 :</b> Joly De Lotbiniere, Propylaion’dan Görünüm, 1839	84 s.
<b>Fotoğraf 13:</b> Anonim, Philapappos’dan Akropol’e Bakış, 1870	90 s.
<b>Fotoğraf 14:</b> Philibert Girault de Prangey, Rüzgarlar Kulesi, 1842	91 s.
<b>Fotoğraf 15:</b> Philibert Girault de Prangey, Parthenon, 1842	91 s.
<b>Fotoğraf 16:</b> Philibert Girault de Prangey, Propylaion’un İçinden Görünüm, 1842	92 s.
<b>Fotoğraf 17:</b> Philibert Girault de Prangey, Erekhtheion’un Batı Cephesi, 1842	92 s.
<b>Fotoğraf 18 :</b> Maxime Du Camp, Suriye Baalbek Heliopolis, 1849-1851	92 s.
<b>Fotoğraf 19 :</b> Philibert Girault de Prangey, Erekhtheion Yolundaki Sarnıç Girişi, 1842	94 s.
<b>Fotoğraf 20:</b> Felix Bonfils, Parthenon, Batı Cephe, 1870ler	95 s.
<b>Fotoğraf 21:</b> Felix Bonfils, Parthenon’un Frizinden İki Parça, 1870ler	96 s.
<b>Fotoğraf 22:</b> Felix Bonfils, Erekhtheion, 1870ler	97 s.
<b>Fotoğraf 23:</b> Felix Bonfils, Erekhtheion Frizinden Bir Parça, 1870ler	97 s.
<b>Fotoğraf 24:</b> Felix Bonfils, Akropol Yakınında Bulunan Klasik Sonrası Döneme Tarihlenen Bir Duvar, 1870ler	98 s.
<b>Fotoğraf 25:</b> Felix Bonfils, Sokrates’in Hapishanesi Akropol, 1870ler	99 s.
<b>Fotoğraf 26:</b> Francis Frith, Nubya, Yunan Yazıtları, 1863	99 s.
<b>Fotoğraf 27:</b> Felix Bonfils, Rüzgarlar Kulesi, 1870ler	100 s.
<b>Fotoğraf 28:</b> Felix Bonfils, Lisikrates Anıtı, 1870ler	100 s.
<b>Fotoğraf 29:</b> James Robertson, Lisikrates Anıtı, 1854	101 s.
<b>Fotoğraf 30:</b> Pascal Sebah, Lisikrates Anıtı, 1870ler	101 s.
<b>Fotoğraf 31:</b> Felix Bonfils, Athena Nike Tapınağı, 1870ler	102 s.

<b>Fotoğraf 32:</b> Felix Bonfils,Hadrianus Kemerı, 1870ler	102 s.
<b>Fotoğraf 33:</b> Felix Bonfils,Hadrianus Kemerı, 1870ler	102 s.
<b>Fotoğraf 34:</b> Felix Bonfils, Zeus Olympios Tapınağı'nın ve Akropol'ün Uzaktan Görünümü, 1870ler	103 s.
<b>Fotoğraf 35 :</b> Dimitris Konstantin, Hadrian Takı, 1861	104 s.
<b>Fotoğraf 36:</b> James Robertson, Hadrian Takı, 1854	104 s.
<b>Fotoğraf 37:</b> James Robertson, Theseion, 1853-1854	105 s.
<b>Fotoğraf 38:</b> Felix Bonfils Theseion, 1871	105 s.
<b>Fotoğraf 39:</b> William James Stillman, Musaeion Tepesi'nden Akropol'ün Görünümü, 1870	108 s.
<b>Fotoğraf 40:</b> William James Stillman, Bacchus Tiyatrosu ile Akropol, 1870	108 s.
<b>Fotoğraf 41:</b> Felix Bonfils, Bacchus Tiyatrosu'nun İçi, 1870ler	109 s.
<b>Fotoğraf 42:</b> William James Stillman Tepenin Eteklerinde Bulunan Türk Köyü ile Birlikte Akropol'ün Kuzeyden Görünümü, 1870	109 s.
<b>Fotoğraf 43:</b> William James Stillman, Katedral'in Kulesinden Alınmış Bir Görüntü, Güneybatıdan Bakış, 1870	110 s.
<b>Fotoğraf 44:</b> William James Stillman Zafer Tapınağı'nın Doğu Cephesi,1870	111 s.
<b>Fotoğraf 45:</b> William James Stillman Zafer Tanrıçası, 1870	111 s.
<b>Fotoğraf 46:</b> William James Stillman, Parthenon ,Batı Portico, 1870	112 s.
<b>Fotoğraf 47:</b> William James Stillman, Parthenon'un İçi 1870	112 s.
<b>Fotoğraf 48:</b> William James Stillman, Akropol'ün Zirvesinden Genel Görünüm, 1870	113 s.
<b>Fotoraf 49:</b> William James Stillman, Parthenon'un Kuzey Frizinden Bir Parça, 1870	113 s.
<b>Fotoğraf 50:</b> Carlo Naya, Venedik Büyük Kanal, 1875	116 s.
<b>Fotoğraf 51:</b> Giaocchibo Altobelli, Ayışığında Roma Meydanı, 1860	118 s.
<b>Fotoğraf 52:</b> Robert Macpherson, Colosseum'un İç Duvarından Bir Görünüm, 1860	121 s.
<b>Fotoğraf 53:</b> Anonim, Colosseum, 1855-1860	121 s.
<b>Fotoğraf 54:</b> James Anderson, Forum Romanum, 1860	123 s.
<b>Fotoğraf 55:</b> Tommaso Cuccioni,Castor ve Pollux Tapınağı, 1860	124 s.
<b>Fotoğraf 56:</b> Tommaso Cuccioni, Forum Romanum, 1855-1860	124 s.
<b>Fotoğraf 57:</b> Jahn Shaw Smith, Forum Romanum Genel Görünüm, 1850-1851	125 s.
<b>Fotoğraf 58:</b> Jahn Shaw Smith, Trajan Sütunu'nun Kaidesi, 1850-1851	126 s.
<b>Fotoğraf 59:</b> Dr.George Skene Keith, Hıristiyan Dininin Varlığına Ait Kanıt Kudüs, 1847	129 s.
<b>Fotoğraf 60:</b> Pascal Sebah, Sfenks, 1880ler	132 s.

<b>Fotoğraf 61:</b> Pascal Sebah, Karnak, 1870	133 s.
<b>Fotoğraf 62:</b> Felice Beato ve James Robertson, Damascus Kapısı Kudüs, 1857	134 s.
<b>Fotoğraf 62:</b> Vicomte Aymard de Banville, Mısır, ?	135 s.
<b>Fotoğraf 63:</b> Felix Teynard, Arap Mezarlığındaki Mezar Taşları,1851-1852	137 s.
<b>Fotoğraf 64:</b> Felix Teynard, Kefren Piarmidi, 1851-1852	137 s.
<b>Fotoğraf 65:</b> Julies Andrieu, Zion Kapısı, Kudüs, 1868	138 s.
<b>Fotoğraf 66:</b> Felix Bonfils, Thebes, 1870	139 s.
<b>Fotoğraf 67:</b> Felix Bonfils Palmira'da Sütun Başlığı, 1876	139 s.
<b>Fotoğraf 68 :</b> August Salzmann, Arkeolojik Parçalar, 1854	144 s.
<b>Fotoğraf 69 :</b> August Salzmann, Yargıcın Mezarı, 1854-1856	146 s.
<b>Fotoğraf 70:</b> August Salzmann, Damascus Gate Kudüs, 1854-1856	146 s.
<b>Fotoğraf 71 :</b> Louis De Clerq, Damascus Gate Kudüs, 1858-1859	146 s.
<b>Fotoğraf 72 :</b> August Salzmann, Kralın Mezarı, 1854	148 s.
<b>Fotoğraf 73:</b> Maxime Du Camp, Sfenks, 1849	150 s.
<b>Fotoğraf 74:</b> Maxime Du Camp, Abu Simbel, 1850	151 s.
<b>Fotoğraf 75.</b> Francis Frith, Güneybatıdan El Giza Piramitleri, 1858	156 s.
<b>Fotoğraf 76:</b> Düşmüş Ramses Heykeli, Thebes, 1858	157 s.
<b>Fotoğraf 77:</b> Francis Frith, Dahshoor Piramitleri Doğudan Görünüm, 1858	158 s.
<b>Fotoğraf 78:</b> Francis Frith, Memnon Heykelleri, 1858	159 s.
<b>Fotoğraf 79:</b> Francis Frith Sfenks ve Büyük Piramit Giza, 1863	159 s.
<b>Fotoğraf 80:</b> G.W.Bridges Sfenks, 1851	160 s.
<b>Fotoğraf 81:</b> John Shaw Smith, Sfenks, 1851	160 s.
<b>Fotoğraf 82:</b> Prangey, Üsküdar Camisi, 1843	162 s.
<b>Fotoğraf 83:</b> Alfred Nicolas Normand, Beyoğlu Sırtlarından Haliç, 1852	164 s.
<b>Fotoğraf 84:</b> Pierre Tremaux, Bukoleon Sarayı Kalıntıları, 1850	164 s.
<b>Fotoğraf 85:</b> Sultanahmet Meydanı, Hipodram ve Ayasofya, 1851	165 s.
<b>Fotoğraf 86:</b> Francis Bedford, Dikilitaş, 1863	166 s.
<b>Fotoğraf 87:</b> Ernest De Caranza, Galata Kulesi, 1852	167 s.
<b>Fotoğraf 88:</b> Pascal Sebah, Çemberlitaş, 1865	169 s.
<b>Fotoğraf 89 :</b> Pascal Sebah, Çinili Köşk, Arkeoloji Müzesi, 1889	170 s.
<b>Fotoğraf 90 :</b> James Robertson, Yedikule Surları, 1853	172 s.
<b>Fotoğraf 91 :</b> Abdullah Biraderler, Eyüp'te Mezarlıklar, 1863	173 s.
<b>Fotoğraf 92 :</b> Abdullah Biraderler Büyük Piramit'e Tırmananlar, 1880ler	174 s.
<b>Fotoğraf 93 :</b> M.Tranchand, Khorsabad Kapısı, 1852-1855	176 s.

<b>Fotoğraf 94 :</b> Semadirek'te Kemer, 1880	177 s.
<b>Fotoğraf 95:</b> Wilhelm Burger, Sütun Başlığında Bir Parça, 1873-1875	177 s.
<b>Fotoğraf 96.</b> Panagos T.Zaphiropoulos, Troya Kazısı Buluntuları, 1872	180 s.
<b>Fotoğraf 97:</b> Auguste Mariette, Piramit Yanındaki Kazılar, 1878	181 s.
<b>Fotoğraf 98:</b> Delie Bechard, Bulak Müzesi Albümünden, 1872	182 s.
<b>Fotoğraf 99:</b> Theodule Deveria, Yunan Heykeli, 1859	184 s.
<b>Fotoğraf 100:</b> Louis De Clerq, Kudüs St. James Zacharias'ın Mezarı, 1859-1860	185 s.
<b>Fotoğraf 101:</b> Ganneau, Arkeolojik Parçalar, 1870ler	185 s.
<b>Fotoğraf 102:</b> Henry Parker, Colosseum'un İçindeki Kazı Çalışmalarından Görünüm, 1875	187 s.
<b>Fotoğraf 103:</b> Henry Parker, Arkeolojik Buluntular, 1879	188 s.
<b>Fotoğraf 104:</b> Giorgio Sommer Pompei, 1880ler	190 s.
<b>Fotoğraf 105 :</b> Giorgio Sommer, Impronte Del Cane, 1860-1870	191 s.
<b>Fotoğraf 106 :</b> Giorgio Sommer, Impronte Umane, 1880ler	192 s.
<b>Fotoğraf 107:</b> Giorgio Sommer, Entrata della casa del balcone (1860-1890)	192 s.
<b>Fotoğraf 108:</b> Giorgio Sommer ,Bronz Parçalar, 1880	193 s.
<b>Fotoğraf 109:</b> John Beasley Greene, Memnon Heykeli, 1853-1855	195 s.
<b>Fotoğraf 110:</b> John B.Greene, Luksor Tapınağı, 1854	196 s.
<b>Fotoğraf 111:</b> Anonim, Bergama'da Kazı Yapan Arkeologlar	197 s.
<b>Fotoğraf 112:</b> Anonim, Karl Human, ?	198 s.
<b>Fotoğraf 113:</b> Sophia Schliemann	198 s.
<b>Fotoğraf 114:</b> Friedrich Koch, James Henry Breasted'in Kral III.Tutmosis'in Buhen Mabet'indeki hiyeroglif yazıtlarını kopyalarken, 1906	199 s.
<b>Fotoğraf 115:</b> Romualdo Moscioni Lonuvio Kazı Buluntularından Parçalar	200 s.
<b>Fotoğraf 116:</b> Esther Boise Van Deman, Atrium Vestate, 1909	201 s.
<b>Fotoğraf 117:</b> Alison Frantz, Akropol Athena Nike Tapınağı, 1954	203 s.
<b>Fotoğraf 118:</b> Alison Frantz,Atina, Parthenon, Batı Friz At ve Binicisi, 1958	204 s.
<b>Fotoğraf 119:</b> Alison Frantz, Kore, 1965	204 s.
<b>Fotoğraf 120.</b> Alison Frantz, Olympia, 1964	205 s.
<b>Fotoğraf 121:</b> Burcu Böcekler, Aigai Kazısı, Bouleuterion, 2005	207 s.
<b>Fotoğraf 122:</b> Burcu Böcekler, Aigai Kazısı Bouleuterion, 2005	208 s.
<b>Fotoğraf 123:</b> Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Kazı Yapılmadan Önceki Hali, 2005	210 s.
<b>Fotoğraf 124:</b> Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Kazı Yapıldıktan Sonraki Hali, 2005	211 s.

<b>Fotoğraf 125:</b> Burcu Böcekler, Aigai Bouleuterion Kazısı, Bulunan Heykellerin İn Sıtu Haldeki Çekimleri, 2005	214 s.
<b>Fotoğraf 126:</b> Ayrıntı	214 s.
<b>Fotoğraf 127:</b> Burcu Böcekler Aigai, Bolueuterion Kazısı, 2005	215 s.
<b>Fotoğraf 128:</b> Burcu Böcekler Aigai Nekropolü, Mezarlardan Birinde Bulunan İskelet, 2005	216 s.
<b>Fotoğraf 129:</b> Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Mezarların Kazılmadan Önceki Hali, 2005	216 s.
<b>Fotoğraf 130:</b> Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Mezarların Kazıldıktan Sonraki Hali, 2005	217 s.
<b>Fotoğraf 131:</b> Kabın Tüm Özelliklerini Gösteren İki Fotoğraf	217 s.
<b>Fotoğraf 132:</b> Eseri Gösteren En İyi Bakış Açısı	218 s.
<b>Fotoğraf 133:</b> Burcu Böcekler, Aigai Kazısı, Sarnıç Sektöründen Bulunan Seramik Parçalar, 2006	219 s.
<b>Fotoğraf 134:</b> Burcu Böcekler, Aigai Kazısı Macellum Kazısı Çalışmaları, 2005	222 s.
<b>Fotoğraf 135:</b> Ferdinando Scianna Sfenks ve Giza Piramidi 1989	227 s.
<b>Fotoğraf 136:</b> Ferdinando Scianna, Vatikan Müzesi Heykel Galerisi, 2000	229 s.
<b>Fotoğraf 137:</b> Roger Fenton British Museum'dan Bir Grup Heykel 1859	229 s.
<b>Fotoğraf 138:</b> Giorgio Sommer, Pompei Müzesi, 1875	229 s.
<b>Fotoğraf 139:</b> Pascal Sebah, Theseion'un İçi, 1872-1873	229 s.
<b>Fotoğraf 140:</b> Ferdinando Scianna, Appia Yolu, 1983	230 s.
<b>Fotoğraf 141:</b> Ferdinando Scianna, Forum Romanum, 1983	231 s.
<b>Fotoğraf 142:</b> Ferdinando Scianna, Akropolis'de, 2005	231 s.
<b>Fotoğraf 143:</b> John B.Greene, Luksor Tapınağı, 1854	231 s.
<b>Fotoğraf 144:</b> Ferdinando Scianna, Akropolis Müzesi'nde, 2005	232 s.
<b>Fotoğraf 145:</b> Joseph Koudelka, Forum Romanum, 2003	234 s.
<b>Fotoğraf 146:</b> Joseph Koudelka, Forum Romanum, 1985	234 s.
<b>Fotoğraf 147:</b> Joseph Koudelka, Atina Akropol, 2003	234 s.
<b>Fotoğraf 148:</b> Joseph Koudelka, Atina Akropol, 2003	235 s.
<b>Fotoğraf 149:</b> Joseph Koudelka Elefsina 2003	235 s.
<b>Fotoğraf 150:</b> Ara Güler, Bresson İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde Fotoğraf Çekerken 1964	239 s.
<b>Fotoğraf 151:</b> Henri Cartier Bresson, Efes Serapis Tapınağı, 1964	240 s.
<b>Fotoğraf 152:</b> Henri Cartier Bresson Efes Serapis Tapınağı, 1964	241 s.

<b>Fotoğraf 153:</b> Henri Cartier Bresson, Bergama, 1964	241 s.
<b>Fotoğraf 154:</b> Bresson, Bergama Akropol, 1964	242 s.
<b>Fotoğraf 155:</b> Bresson, Bergama Kızıl Kilise 1964	242 s.
<b>Fotoğraf 156:</b> Bresson, Salamin Körfezi ve Eleusis, 1953	243 s.
<b>Fotoğraf 157:</b> Bresson Atina 1953	244 s.
<b>Fotoğraf 158:</b> Bresson, Akropol 1953	245 s.
<b>Fotoğraf 159:</b> Bresson, Akropol 1961	245 s.
<b>Fotoğraf 160:</b> Bresson, İstanbul 1964	247 s.
<b>Fotoğraf 161:</b> Bresson, İstanbul 1964	247 s.
<b>Fotoğraf 162:</b> Ara Güler, Aphrodisias, 1964	250 s.
<b>Fotoğraf 163:</b> Ara Güler, Aphrodisias, 1964	251 s.
<b>Fotoğraf 164:</b> Ara Güler, Aphrodisias, 1964	252 s.
<b>Fotoğraf 165:</b> Ara Güler, Aphrodisias, 1964	252 s.
<b>Fotoğraf 166:</b> Felix Bonfils, Atina Akropolü, 1870ler	252 s.
<b>Fotoğraf 167:</b> Bruno Barbey, Memnon Heykelleri, 1986	253 s.
<b>Fotoğraf 168:</b> Petros Moraites, Akropol, 1870ler	254 s.
<b>Fotoğraf 169:</b> Werner Bischof, Akropol, 1946	254 s.
<b>Fotoğraf 170:</b> Martin Parr Mısır, 1992	255 s.
<b>Fotoğraf 171:</b> Martin Parr ,Yunanistan Akropolis, 1991	255 s.
<b>Fotoğraf 172:</b> Martin Parr , Otoportre, 1999	257s.
<b>Fotoğraf 173:</b> Anonim, Thebes, 1890	257 s.
<b>Fotoğraf 174:</b> Peter Marlow, Stonehenge, 2004	260 s.
<b>Fotoğraf 175:</b> Patrick Zachmann, Limousin Bölgesi, 2000	262 s.
<b>Fotoğraf 176:</b> Harry Gruyaert, Palmyra, 1995	262 s.
<b>Fotoğraf 177:</b> Giorgio Sommer, 1890	263 s.
<b>Fotoğraf 178:</b> Ferdinando Scianna, 1968	263 s.
<b>Fotoğraf 179:</b> Herbert List Atina, Akropolis, Erekteion'da Bulunan Karyatidlerden Biri, 1937	264 s.
<b>Fotoğraf 180:</b> List Atina, Akropol, Propylaion'dan Parthenon'a Bakış 1937	265 s.
<b>Fotoğraf 181:</b> Herbert List, Parthenon Batı Portico, 1937	266 s.
<b>Fotoğraf 182:</b> Herbert List, Teknik Üniversite'nin Dışındaki Heykel Münih, 1946	267 s.
<b>Fotoğraf 183:</b> Fratelli Amoido, Pompei, 1863	267 s.
<b>Fotoğraf 184 :</b> Herbert List, Frauenkirche Katedrali, 1945-46	267 s.
<b>Fotoğraf 185:</b> Münih Sanat Akademisi'nin Deposu Heykel Grubu 1946	268 s.



<b>Fotoğraf 186:</b> Atina Ulusal Müze, 1937	268 s.
<b>Fotoğraf 187 :</b> David Seymour, Monte Cassino, 1948	269 s.
<b>Fotoğraf 188:</b> Robert Capa, Ölüm Anı, 1936	271 s.
<b>Fotoğraf 189:</b> Robert Capa, Berlin Katedrali Önü, 1945	271 s.
<b>Fotoğraf 190:</b> Werner Bischof, Almanya, 1945	274 s.
<b>Fotoğraf 191:</b> Werner Bischof Varşova 1948	275 s.
<b>Fotoğraf 192:</b> Werner Bischof Polonya Varşova 1948	275 s.
<b>Fotoğraf 193:</b> Joseph Koudelka, Mostar Köprüsü, 1994	276 s.
<b>Fotoğraf 194:</b> Peter Marlow Dünya Ticaret Merkezi, 1996	277 s.
<b>Fotoğraf 195:</b> Hiroji Kubota, Manhattan'ın Özgürlük Heykeli ve Dünya Ticaret Merkezi ile Birlikte Havadan Görünümü,1989	278 s.
<b>Fotoğraf 196:</b> Susan Meiselas, Dünya Ticaret Merkezi'nin Enkazı, 2001	278 s.
<b>Fotoğraf 197:</b> Karl Hugo Schmölz, Köln Katedrali, 1946	280 s.
<b>Fotoğraf 198:</b> Duane Michals, I Build a Pyramid, 1978	281 s.
<b>Fotoğraf 199:</b> Şahin Kaygun,Seyirlik, 1991	284 s.
<b>Fotoğraf 200:</b> Eski Suların Kızı, 1991	284 s.
<b>Fotoğraf 201:</b> Calum Colvin ,2002	287 s.
<b>Fotoğraf 202:</b> Simon Norfolk, Bağdat, 2003	290 s.
<b>Fotoğraf 203:</b> Simon Norfolk, Afganistan, 2001	291 s.

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1 :</b> J. Stuart, Hadrianus Kemerı, 1751	46 s.
<b>Resim 2:</b> J.Stuart, Theseion, 1751	46 s.
<b>Resim 3 :</b> William Pars, Didyma Apollon Tapınağı, 1765-1766	47 s.
<b>Resim 4 :</b> Louis Francois Cassas, Panoramik Atina Görünümü, 1784	47 s.
<b>Resim 5:</b> Hubert Robert, Arkeolojik Parçalar, XVIII. yy	48 s.
<b>Resim 6:</b> Edward Dodwell, Propylaion'dan Parthenon'un Görünümü, 1819	49 s.
<b>Resim 7:</b> Edward Dodwell, Parthenon'un Batı Cephesi,1805	50 s.
<b>Resim 8:</b> James Stuart, Erekhtheion, ?	50 s.
<b>Resim 9:</b> Canaletto, Colosseum ile Birlikte Constantin Kemerı	56 s.
<b>Resim 10:</b> Bernardo Bellotto, Colosseum, 1745	57 s.
<b>Resim 11:</b> Giovanni Pannini, Antik Roma'nın En Ünlü Yapı ve Heykelleri, 1735	58 s.
<b>Resim 12:</b> David Roberts, Sfenks ve Giza Piramidi, 1849	60 s.
<b>Resim 13:</b> David Roberts, Selde Memnon Heykelleri, 1849	60 s.
<b>Resim 14:</b> Poussin, Phocion'un Gömülmesi, 1648	62 s.
<b>Resim 15:</b> Niccolas Poussin Et in Arcadia Ego, 1638-1639	63 s.
<b>Resim 16:</b> Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşif, 1809	64 s.
<b>Resim 17:</b> Caspar David Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı, 1810	64 s.
<b>Resim 18:</b> William Turner, Yağmur, Duman ve Hız, 1844	65 s.
<b>Resim 19:</b> Chirico, Büyük Gizemli Ganimet, 1973	65 s.
<b>Resim 20:</b> Stephen Mc Kenna, O İlium!, 1982	66 s.
<b>Resim 21:</b> Lorenzi Bonechi, Citta, 1983	67 s.
<b>Resim 22:</b> Stephen Mc Kenna, Berlin'de İtalyan Konsolosluğu, 1984	67 s.
<b>Resim 23:</b> Peter Sari, Rölyef ve Silme 1984	68 s.
<b>Resim 24:</b> :Willem Kalf, Natürmort 1667	79 s.
<b>Resim 25:</b> Frederick Church, Parthenon, 1871	107 s.
<b>Resim 26:</b> Chirico, Fabrika ile Metafizik İç Mekan, 1969	236 s.
<b>Resim 27:</b> Chirico, Aşk Şarkısı, 1914	243 s.

## ÇİZİM LİSTESİ

<b>Çizim 1:</b> Ciriaco'nun Delos'ta Yaptığı Çizimler, 1445	45 s.
<b>Çizim 2:</b> Martin Van Heemskerck, Forum Romanum, 1532-1536	55 s.
<b>Çizim 3:</b> Giovanni Battista Piranesi, Roma'dan Görünüm, 1758	58 s.

## GİRİŞ

Sanat Tarihi Bölümü'nde okurken fotoğrafa duyduğum tutku bu tezin en önemli yazılış nedenidir. Sanat Tarihi nasıl görsellik olmadan düşünülemezse bir arkeolojik kazı da fotoğrafsız düşünülemez. Öğrenimim boyunca bulunduğum arkeolojik kazılar fotoğrafın bir kazı içinde ne kadar vazgeçilmez ve yeri doldurulamaz olduğunu anlamamı sağlamada çok önemli bir yer tutmuştur. Özellikle iki kazı sezonu boyunca Aigai Antik Kenti'nde tanıklık yapma görevi ile bir antik kentin ortaya çıkarılış sürecine tanık olmak eşsiz bir deneyimdi. Bu görev; tez konumun benim için çok daha anlamlı hale gelmesine neden olmuştur. Kuşkusuz arkeoloji ve fotoğraf kültürümüzde çok önemli bir yer teşkil etmektedir. İkisi arasında hem kültürel, hem tarihsel, hem de kavramsal olarak bir çok ortak nokta bulunmaktadır, bunlardan en önemlisi de yollarının kesişme zamanının Rönesans olmasıdır. İlk Kamera Obscura tasarımları Rönesans'a inerken arkeolojiye karşı ilk ciddi merak da Rönesans'ta başlamıştır. Görselliğe mecbur olan arkeolojinin özgür bir bilim dalı haline gelmesinin en önemli nedeni de fotoğrafın XIX.yüzyıldaki icadıdır. Fotoğraf kamuoyuna duyurulmasından hemen sonra arkeolojinin hizmetine girmiş, arkeoloji de fotoğrafa yepyeni estetik deneylerin yapılabileceği sınırsız görsel malzemeyi vermiştir. Onların bu vazgeçilmez birlikteliğinin sonucunda da XIX.yüzyılda bir çok önemli fotoğraf üretilmiştir.

Tezin oluşmasında ve konusunun belirlenmesinde XIX.yüzyıl fotoğrafının önemi büyüktür. Arkeolojik fotoğrafın en yoğun üretildiği bu zaman diliminde gezgin fotoğrafçıların yaptığı yolculuklar sonucu ürettikleri pitoresk görüntüler yanında arkeolojik fotoğrafın bilimsel temelini atılması da gerçekleşmiştir. Benim yararlandığım arşiv XIX. yüzyıl fotoğrafıdır çünkü arkeolojik fotoğrafın doğuşu bu yüzyıla rastlamaktadır. Yaptığım çalışma bir anlamda “*arkeolojik fotoğrafın*” arkeolojisidir. Çünkü arkeoloji fotoğraf ilişkisi katmanlar halindedir ve günümüze kadar gelmektedir. Arkeoloji fotoğraf arasındaki bu çok katmanlılık tezin üç bölümden oluşmasını sağlamıştır. Tüm bunları dile dökmek, bir yola çıkış noktası, bir başlangıç ilkesi bulmak zor olmuştur ancak “*History of Photography*” adlı

dergide gördüğüm, Foucault'un düşünce sistemini fotoğrafa uygulayan Sanat Tarihçileri Rosalind Krauss ve Abigail Solomon Godeau hakkındaki makale hem tezin tezin kuramsal temelini oluşmasını, hem de birinci bölümün belirlenmesini sağlamıştır. Foucault'un "arkeoloji" adını verdiği ifadelerin düzenini gerçekleştirmeye yönelik sistematik betimlemeye dayalı yeniden yazma yöntemi hem Krauss, hem Godeau tarafından fotoğraf tarihine uyarlanmış ve fotoğraf tarihine yeni bir göz ile bakılmasını sağlamıştır. Bilindiği gibi sanat tarihi disiplininin en önemli özelliği bir sisteme sahip olması, örneklere önem vermesi ve hiçbir veriyi atlamamasıdır. Foucault'un arkeolojisi de karşılaştırmalı çözümlenmeye dayanır ve bir nevi envanter çıkarmadır. Bu yöntem postmodernizmin anakronik yaklaşımına da uygundur. Foucault'un "*Bilginin Arkeolojisi*" adlı kitabında belirttiği gibi terminolojisinde önemli yer tutan bir diğer kavram da "arşiv"dir. Rosalind Krauss ve Abigail Solomon Godeau onun bu kavramını fotoğraf eleştirisine uyarlamışlardır. Arşiv, fotoğraf tarihinin sahip olduğu örneklerdir. Yukarıda XIX.yüzyıl fotoğrafını benim arşivim olarak tanımlamamın nedeni budur.

Arkeoloji fotoğraf için çok önemli bir nedendir. Başta Foucault olmak üzere Roland Barthes, onu örnek alan Krauss ve Godeau fotoğrafın anlamını tanımlamak için arkeoloji disiplininin özelliklerinden yararlanmışlardır.

Fotoğraf Arkeoloji İlişkisi adını taşıyan ilk bölümün ilk maddesi "*Foucault ve Postmodern Fotoğraf Kuramı*" adını taşımaktadır. "*Michel Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*" adlı alt başlıkta Foucault'un "*Bilginin Arkeolojisi*", "*Deliliğin Tarihi*", "*Kelimeler ve Şeyler*" adlı kitaplarından bahsedilmiş, Foucault'un Bilginin Arkeolojisi'nde anlattığı düşünce sisteminin, dolayısıyla arşiv ve arkeoloji kavramlarının açıklanmasına yer verilmiştir. Ayrıca Prof. Dr. Veli Urhan tarafından derlenen ve tercümesi yapılan "*Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*" adlı kitapta yer alan düşünürlerin Foucault'un arşiv ve arkeoloji kavramlarına ilişkin yorum ve açıklamalarına yer verilmiştir. "*Arkeolojik Betimleme ve Postmodern Fotoğraf Kuramı*" bölümü ise "*Rosalind Krauss'un Tartışmalı Alanları*" ve "*Solomon Godeau'nun Authorlük Kavramı*" başlıkları ile iki bölüm halinde anlatılmıştır. Rosalind Krauss Foucault'un arkeolojik düşünce sistemi üzerinden geliştirdiği

tartışmalı alanlar tanımlaması ile postmodern fotoğraf eleştirisinde yeni bir çıkar açmıştır. Başlık altında Timothy O’Sullivan üzerinden geliştirdiği eleştiri metodu anlatılmaktadır. “*Solomon Godeau ve Authorlük Kavramı*” başlığı altında ise Godeau’nun Eugene Atget üzerinden tartıştığı authorlük kavramından bahsedilmektedir.

İlk bölümün ikinci maddesi “*Harabeler ve Görsel Tasvir Geleneği*”nde ise Yunanistan, İtalya ve Mısır’ın kalıntılarının nasıl temsil edildiği anlatılmaktadır. Fotoğraf arkeoloji ilişkisinin ilk katmanı olarak nitelendirilebilecek ilk alan fotoğraf ile arkeolojinin buluştuğu “gezi” fenomenidir. Gezmek ve gezilen yerleri betimlemek Antik Çağ’a kadar giden bir alışkanlıktır. Betimleme ilk planda yazı ve çizim ile başlamış, gezginlerin yanlarında ressam götürmeleri ile bu görsellik yeni bir boyut kazanmış, fotoğrafın icat edilmesi ile de yerini fotoğrafa bırakmıştır. Resim geleneği de bu türün temelini oluşturan başka bir alandır. Vedutalar ve harabe tasvir geleneği fotoğrafçılar tarafından değerlendirilmiştir. Fotoğrafın kamuoyuna ilan edilmesinden sonra bir çok meraklı makinelerini yanlarına almış ve uzak coğrafyaları fotoğraflama işini üstlenmiştir. Aylar, yıllar süren gezi programlarının odak noktasını “*harabeler*” oluşturmuştur. Uzak diyarlara ait görüntüler arasında da klasik sanatın izinin bulunduğu Mısır, Yunanistan ve İtalya yer almaktadır. Bu üç bölge bu yüzden farklı başlıklar altında incelenmiştir. “*Yunanistan*” başlığı altında Pausanias, Ancona’lı Ciriaco, James Stuart, Cassas, William Pars; “*İtalya*” başlığı altında Rönesans’ta başlayan ve arkeolojiye duyulan ilgi, veduta resmi ve Canaletto, Pannini; “*Mısır*” başlığı altında ise Edward Dodwell incelenmiştir. “*Resim Sanatı ve Ebedi Tema: Harabeler ve Ressamlar*” adlı başlık altında ise fotoğrafçılara ilham kaynağı olan ressamlar ele alınmıştır. Nicolas Poussin, Annibale Carracci, Chirico, Caspar David Friedrich bu bağlamda incelenen ressamlar arasındadır. “*Arkeolojik Fotoğrafın Doğuşu*” adlı bölümde ise “*Arkeoloji ve Fotoğrafın Ortak Kökenleri*” başlığı altında Fotoğraf ve Arkeolojinin Rönesans’a inen tarihçeleri anlatılmıştır. Arkeoloji ile fotoğrafın buluştukları zemin Rönesans’tır. Bunun önemine değinilmiştir.

“*Fotoğrafın İcadı ve Fotoğrafın İlk Temsilcileri*” adlı ilk bölümün üçüncü maddesinde ise fotoğrafın dört önemli mucidi Niepce, Daguerre, Bayard ve Fox

Talbot'un arkeolojik nesnelere ilk fotoğraf deneylerinde kullanmalarından ve geliştirdikleri yöntemlerden bahsedilmektedir. “*Excursion Daguerriennes ve Pierre Gaspard Gustave Joly De Lotbiniere (1798-1865)'nin Çalışmaları*” başlığı altında görüntü elde etmek için yapılan ilk fotoğraf projesinden bahsedilmektedir. “*Gezgin Fotoğrafçılar*” adlı bölümde XIX. yüzyılda makinelerini alıp klasik uygarlığın kalıntılarını fotoğraflamaya çıkan fotoğrafçılar ele alınmıştır. Fotoğrafçılar ele alınırken milletlerine göre bir ayırım da yapılmıştır. “*Yunanistan*” başlığı altında Joseph Philibert Girault de Prangey, Felix Bonfils, James Robertson, William James Stillman; “*İtalya*” başlığı altında Robert Macpherson, James Anderson, Tommaso Cuccioni, John Shaw Smith; “*Yakın Doğu*” başlığı adı altında Pascal Sebah, Antonio Beato ve Felice Beato, Vicomte Aymard de Banville, Felix Teynard, Jules Andrie, Bonfils Ailesi, Francis Joseph Chabas, August Salzmänn, Francis Bedford, Francis Frith, James Robertson, John Shaw Smith; “*İstanbul*” başlığı altında Joseph Girault De Prangey , Felix Bonfils, Alfred Nicolas Normand, Pierre Tremaux, John Shaw Smith, Francis Bedford, Ernest De Caranza, “*Osmanlı Fotoğrafçıları*” başlığı altında Pascal Sebah, James Robertson, Abdullah Biraderler incelenmiştir.

“*Arkeolojik Fotoğrafın Gelişimi*” adını taşıyan ikinci bölüm ise “*XIX.Yüzyılda Fotoğrafı Bilimsel Amaç ile Kullanan İlk Temsilciler*”, “*Arkeologların Kazı Alanlarında Çekilmiş Fotoğrafları*”, “*XX.Yüzyıl'da Üç Önemli Arkeolog-Fotoğrafçı*”, “*Arkeolojik Kazı ve Standart Fotoğraf Tekniklerinin Saptanması*” başlıklarından oluşmaktadır. “*XIX.Yüzyılda Fotoğrafı Bilimsel Amaç ile Kullanan İlk Temsilciler*” adını taşıyan ilk bölümde XIX.yüzyılda fotoğrafı çalışmalarında ilk kez kullanan arkeologlar ve arkeolog fotoğrafçılar ele alınmıştır. “*Arkeolojide Görselliğin İlk Kez Yer Alması*” başlığı altında fotoğrafı kazı raporlarında ilk kez kullanan V.Place ve M.Tranchand, C.T.Newton, Alexander Conze'den bahsedilmiştir. Fotoğrafı bilimsel amaç ile kullanan temsilciler de milletlerine göre ayrılmış, gruplar halinde incelenmiştir. Konstantine ve Aristotelis Romaidis Kardeşler, Konstantine Athanasiou , Panagos T.Zaphiropoulos , Dimitris Konstantin, Auguste Edouard Mariette, August Salzmänn, Theodule Deveria, Louis De Clerq, Charles Simon Clermont Ganneau, Emile Bechard, John Henry Parker, Antonio Beato, Giorgio Sommer, John Beasley Greene bu başlık altında incelenen

fotoğrafçılar arasındadır. “Arkeologların Kazı Alanlarında Çekilmiş Fotoğrafları” başlığı altında ise arkeologların arkeolojik kazı fotoğrafı tarihi için önemli olan fotoğraflarına yer verilmiştir. “XX.Yüzyıl’da Üç Önemli Arkeolog-Fotoğrafçı” başlığı altında Romualdo Moscioni, Esther Boise Van Deman, Alison Frantz’ın çalışmaları incelenmiştir. “Arkeolojik Kazı ve Standart Fotoğraf Tekniklerinin Saptanması” başlığı altında ise Mortimer Wheeler ve M.B.Cookson’un arkeolojik fotoğrafın temel kurallarını oluşturmalarından bahsedilmektedir. Mortimer Wheeler ve M.B.Cookson’un belirlediği kurallar günümüz arkeolojik kazı fotoğrafçılığı için de geçerlidir, onların çalışmaları bir standart oluşturmaları açısından önemlidir. “Ölçek ve Yön Oku”, “Arazi Fotoğrafının Çekim Kuralları”, “Açmaların Fotoğraflanma Teknikleri”, “Duvar Fotoğraflanması”, “Mozaik Döşeme Fotoğraflanması”, “In Situ Parçaların Çekilmesi”, “Mezar ve Oda Mezarların Fotoğraflanması”, “Arkeolojik Objelerin Fotoğraflanması: Sikke- Cam-Yazıt”, “Kazı Çalışanlarını Fotoğraflamak” alt başlıkları ile arkeolojik fotoğrafın genel özellikleri çizilmeye çalışılmıştır.

“Çağdaş Fotoğraf Sanatında Arkeolojinin Temsili” adını taşıyan üçüncü bölüm ise “Arkeoloji ve Magnum Fotoğrafçıları”, “Magnum’da Savaşın Temsili ve Harabeler”, “Köln’de Bir Mimari Fotoğrafçı: Karl Hugo Schmölz”, “Bir Metafor Olarak Arkeoloji ve Fotoğraf Sanatı” başlıklarından oluşmaktadır. II.Dünya Savaşı’nın ardından görüntü ihtiyacı nedeniyle kurulan Magnum Fotoğraf Ajansı’nda arkeoloji ve arkeolojik duyarlılık da çok önemli bir yeri temsil etmektedir. Her biri arkeolojiyi kendi gustosuna göre yorumlamıştır. Ferdinando Scianna, Joseph Koudelka, Henri Cartier Bresson, Bruno Barbey, Werner Bischof, Martin Parr’ın arkeoloji temalı fotoğrafları “Arkeoloji ve Magnum Fotoğrafçıları” başlığı adı altında incelenmiştir. “Magnum’da Savaşın Temsili ve Harabeler” başlığı adı altında ise Herbert List, David Seymour, Robert Capa, Susan Meiselas, Joseph Koudelka, Werner Bischof yer almaktadır. Köln’deki II.Dünya Savaşı yıkıntılarını perfeksiyonist şekilde yorumlayan Karl Hugo Schmölz ise ayrı bir öneme sahiptir. Bu yüzden ayrı bir başlık altında incelenmiştir. “Bir Metafor Olarak Arkeoloji ve Fotoğraf Sanatı” başlığı altında ise arkeolojiyi yaratıcılık stratejilerinin temeline oturtan dört önemli sanatçı işlenmiştir: Duane Michals, Şahin Kaygun, Calum



Colvin, Simon Norfolk. Duane Michals Mısır'da piramitlerin fotoğrafını çekmek yerine kendi piramidini inşa eder, Şahin Kaygun Mısır uygarlığına ait fotoğraflar üzerinde fotopentür çalışmaları yapar ve fotoğraflarına arkeolojik kazı fotoğrafında önemli yer tutan kırmızı yön oklarına benzer üçgenleri ekler, Calum Colvin harabelerden yararlanır, Simon Norfolk ise bir “*Excursion Daguerriennes*” tavrında savaş yıkıntılarını bir arkeolog tavrı ile fotoğraflar. Savaş alanları onun kazı alanlarıdır.

Tezin üç bölümü de Arkeoloji Fotoğraf ilişkisinin ne denli kapsamlı ve katmanlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Tezin amacı bu “*katmanlı ve kapsamlı ilişkiyi*” incelemek, arkeoloji ile fotoğrafın bilimsel birlikteliğinin yanında arkeolojinin fotoğraf için çok büyük tema olduğunu, arkeolojik duyarlılığın her dönemde farklı şekilde temsil edildiğini ve arkeolojik bakışın insanlığa daima yön verdiğini ispatlamaktır.

# 1.BÖLÜM

## FOTOĞRAF ARKEOLOJİ İLİŞKİSİ

### 1.1.Foucault ve Postmodern Fotoğraf Kuramı

#### 1.1.1.Michel Foucault ve Bilginin Arkeolojisi

XX.yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olan Michel Foucault 1948’de felsefe, 1950’de psikoloji, 1952’de psikopatoloji, 1961’de Deliliğin Tarihi adlı tezi ile doktora diploması almıştır. 1960-1968 yılları arasında Clermont Ferrand Üniversitesi’nde felsefe dersleri vermiş, 1968’de Vincennes Üniversitesi’ne geçmiş, 1970’den ölümüne dek Düşünce Sistemleri Tarihi profesörü olarak çalışmıştır.<sup>1</sup>

J.G.Merquior’e göre Foucault’un önemi tarihe irdeleyici bir göz ile bakarak Batı’nın geçmişinde yer alan “büyüleyici ve dokunulmamış” alanlara el atmasından ileri gelmektedir.<sup>2</sup>

Claude Levi Strauss (1908-), Roland Barthes (1915-1980), Jacques Lacan (1901-1981) ile birlikte yapısalcılığın en önemli temsilcilerinden biri olan Foucault “Deliliğin Tarihi” adlı eserinde toplumun deliliğe karşı takındığı tavırları ve buna bağlı olarak oluşan kurumları kendi bakış açısı ile incelemiştir.

Foucault Delilik ve Delilik ile ilgili kurumlar ve politikalarını anlatırken aslında “modernizmin” bir eleştirisini yapmaktadır. Epistemeolog Michel S. Bu kitap için psikiyatrinin arkeolojisi tanımlamasını yapmıştır.<sup>3</sup> Arkeoloji kavramı böylelikle Foucault’un düşüncesini betimlemek için ilk kez kullanılmıştır. Ancak Foucault kendisi de arkeoloji kelimesini daha sonra yayınlanacak üç kitabının başlığı ya da alt

---

<sup>1</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ellinci Basım, İstanbul 1994, Cilt 12, 331 s.

<sup>2</sup> Merquior, J.G.; Foucault, Çev: Nuretin Elhuseyni, Afa Yayınları, İstanbul, 1985, 15-16 s.

<sup>3</sup> y.a.g.e., 32-33 s.

başlığı şeklinde kullanmıştır. *Kliniğin Doğuşu “Tıbbi Bakışın Bir Arkeolojisi”* (1963), *Kelimeler ve Şeyler “ İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi“* (1966), *“Bilginin Arkeolojisi”* (1969), *“Cinselliğin Tarihi”* Foucault’un ünlü kitapları arasındadır.

Deliliğin Tarihi onun klasik bir tarihçi olarak çalışmadığını göstermektedir. Konvansiyonel tarih araştırması yapmak yerine tarihsel araştırma ve verilerden yararlanarak kendine özgü yeni bir tarih anlayışı geliştirmiştir. Böylece geleneksel tarihçilerden ayrılmıştır. O; tarihi irdelerken arkeolojiyi yöntem olarak benimsemiş ve geliştirmiştir. Bilinen arkeoloji ile Foucault’un yöntem olarak kabul ettiği arkeoloji arasında farklar bulunmakla birlikte Foucault’un eserlerinde izlediği yaklaşımı yine de bir arkeologunkiyle karşılaştırmaktan kendimizi alamayız. O da bir arkeolog gibi zemine inmeye çalışır. Arkeolojik kazının bittiği yer zemindir. Örneğin bir nekropol kazısında kazısı yürütülen mezarın zeminine inildiğinde kazı tamamlanmış sayılır. Bu; Agora, Hipodrom, Bouleuterion, Tiyatro gibi yapılarda da geçerlidir. Foucault’un yapmaya çalıştığı da budur: “Bilgilerin zeminine inmek”. Foucault’un arkeolojisinin farklı niteliğine dönersek; o bir düşünceler tarihçisi olarak tarihsel dönemler boyunca biçimlenen epistemleri aşmış, bağımsız ve subjektif bir yazarlık geliştirmiştir. Sonuçta arkeoloji kavramını ve tarih disiplinini kişiselleştirmiştir. Arkeoloji kavramı kendi temel anlamından soyutlanır ancak bilgilerin zeminine inmek yöntemi aynı kalır. Burada görevleri tarihe maddi kanıt sağlamak olan, bilimsel ve geleneksel olarak buldukları hiç bir eser karşısında duygusallığa kapılmayan arkeologlar için Foucault *“yas duyguları ile yitirecek zamanları yoktur”*<sup>4</sup> demiştir. Varsayalım, İon bölgesinde kazı yapan arkeolog M.Ö. II.yüzyıla ait İskender heykeli bulmuş olsun. Heykelin ne kadar güzel ve hoş olduğunu düşünmek, geçmiş için hayıflanmak, iç geçirmek, nostaljinin esiri olmak yerine heykelin sahip olduğu özelliklere bakıp saç stili, yüz ifadesi, kıyafetinin kıvrımları ve bunun gibi sahip olduğu özelliklere bakıp eseri tanımlayarak ve tarihlendirmesini yapıp envanterini çıkararak eseri müzeye gönderirler. Çalışmalarında duygusallığa yer yoktur. Eğer olsaydı nekropol kazısı yapan bir arkeoloğun gün boyu yas tutması gerekirdi. Çünkü kazılarda en can alıcı, en dokunaklı sahnelere ve nesnelere nekropol kazılarında rastlanır. Foucault da bir

---

<sup>4</sup> Merquior, a.g.e., 74 s.

arkeolog edası ile tüm yaşamı boyunca delilik, hapisane, cinsellik gibi en can alıcı konularda çalışmış ancak duygusallığa düşmemiştir. Foucault yöntemini bilginin arkeolojisi adlı kitabında şu şekilde açıklamıştır: “*Söylemsel oluşumların ve ifadelerin ilk kez baştan başa kat edilmiş alanı, onların bir kez tasarlanmış genel teorileri ve mümkün uygulama alanları için yapılmış çözümlmeye arkeoloji denir.*”<sup>5</sup> Arkeolojik betimleme söylemlerin içinde gizlenen ya da apaçık görünen düşünceleri, temsilleri, imajları, temaları saplantıları yorumlamaya çalışmaz. Bir eserin varlık nedeni olan yaratıcı nesnenin davası ona yabancıdır.<sup>6</sup>

Arkeolojinin amacı ifadelerin düzenini gerçekleştirmektir. Ancak burada klasik kronolojik ardışık gelişmeler söz konusu değildir. Bir tür yeniden yazılım olan arkeoloji, söylem hakkındaki sistematik betimlemeyi amaçlar. Sistematik betimleme yapılırken söylemsel oluşumlar tanımlanır, karşılaştırılır, farklılıklar ortaya konur ve bunlar çok ve çeşitli örneklerle zenginleştirilir. Foucault, örneklerin değerlendirilmesi konusunda yine arkeolojiye atıfta bulunmaktadır. Arkeoloji, kayıtların çokluğuna önem verir, hiçbirini atlamaz.

Arkeolojiyi yöntem olarak benimsemiş bir düşünceler tarihçisi olarak Foucault’a göre: “Bir disiplini düşüncelerin tarihi olarak belirginleştirmek kolay değildir.” Belirsiz bir konu, iyi çizilmemiş sınırlar, sağdan soldan ödünç alınmış yöntemler, ne doğruluğu, ne de değişmezliği olan bir gidiş. Bununla birlikte öyle görünüyor ki ona iki rol verilebilir: O; ikinci dereceden işlerin ve kıyıda köşede kalanların tarihini anlatır. Bilimlerin tarihine değil de bilimselliğin biçimini asla tam anlamıyla bir sürekliliğe kavuşturamamış olan şu eksik, iyi temellendirilmemiş bilgilerin tarihini (Kimyadan ziyade kimyanın tarihi, psikolojiden ziyade frenolojinin tarihi...) anlatır. Edebiyatlarda, sanatta, bilimde, hukukta, ahlakta ve insanların günlük hayatına kadar her yerde sık sık görülen bu belirsizlik felsefelerinin tarihini...felsefe yapmayan kişilerin spontane felsefesini oluşturan bu seküler temaların tarihini anlatır. Edebiyatın değil de hiçbir zaman eser statüsü kazanmamış ya da bu statüyü çok çabuk kaybetmiş yazının tarihini anlatır.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Micheal Foucault; **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 17 s.

<sup>6</sup> y.a.g.e., 179 s.

<sup>7</sup> y.a.g.e., 175 s.

*“Düşüncelerin tarihi...büyük söylemsel yapıların küçük aralığında o kendisine dayandıkları ufanıp toz haline getirilebilir zemini gösterir. Bu istikrarsız dillerin biçimsiz eserlerin bağlantısız temaların disiplindir.”*<sup>8</sup>

Yine Foucault'a göre düşüncelerin tarihi disiplinlerin *“tarihsel alanının sorumluluğunu yüklenir.”*<sup>9</sup> *“...söylemin kopyaladığı dolaysız tecrübeyi yeniden bulmaya çalışır.”* *“...Düşüncelerin tarihi başlangıçların ve bitimlerin disiplini, belirsiz sürekliliklerin ve geri dönüşlerin betimlenmesi, tarihin çizgisel biçiminin içindeki gelişmelerin yeniden kuruluşudur.”*<sup>10</sup>

Düşünceler tarihi epistemlerin yalnızca bilimler içindeki değil felsefi ve estetik dönüşümlerini de kapsayan olağanüstü bir görkeme ve ayrıntı zenginliğine sahip bir panoramaya sahiptir. Foucault fenomenleri sınırlandırmaz. Önyargısız ve eleştirel bir tavra sahiptir. O; epistemlerin ortak kodlar haline gelerek çağların düşünce kalıplarını belirlediğini ifade eder. Bu; eleştirilmesi gereken bir yapılanmadır.<sup>11</sup>

*“...söylemin en çok özümsemiş biçimlerini...yeniden canlandırmaya çalışır. Bu durumda düşüncelerin tarihi birbirinin içine girmelerin disiplini, eserleri çevreleyen ve kendileri olmayan her şeyi içine onları yerleştiren aynı merkezli dairelerin betimlenmesi olmaktadır.”*<sup>12</sup>

Kısaca düşünceler tarihi *“doğuş, süreklilik, toplama”*<sup>13</sup> şeklinde Foucault tarafından tanımlanmış büyük temaları ile bilim, felsefe ya da edebiyat gibi disiplinlerde geçiş ve gerçekleşme sürecini inceler.

Foucault bir düşünceler tarihçisi olarak klasik tarih anlayışı ile yapılan düşünceler tarihini terk eder: Arkeolojik betimlemeyi benimser.

*Arkeoloji şeylerin kendisini tanımlamaya çalışır, arkeoloji söylemleri özellikleri içinde tanımlar, arkeoloji bireysel eserlerin içine nüfuz eder....Söylemsel uygulamaların tiplerinin kurallarını tanımlar. Arkeoloji bir nesne, söylem hakkındaki sistematik betimlemedir.*<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> y.a.g.e., 175 s.

<sup>9</sup> Foucault; **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 1999, 176 s.

<sup>10</sup> y.a.g.e., 176 s.

<sup>11</sup> y.a.g.e., 199 s.

<sup>12</sup> y.a.g.e., 175 s.

<sup>13</sup> y..a.g.e.,176 s.

<sup>14</sup> y.a.g.e. 178-179 s.

Foucault'un eserleri ve düşüncelerinin çözümlemesini içeren "*Foucault*" adlı pratik kitabın yazarı Merquior'a göre Foucault "*belirli bir düşünce tarzını gerekli kılanın tarihini ifade etmek*"<sup>15</sup> için arkeoloji nitelendirmesini bulup ortaya çıkarmıştır. Arkeoloji Foucault'un epistemler dediği gerekli, bilinçsiz ve anonim düşünce biçimleri üzerinde yükselir. Epistemler verili bir dönem içinde yaşamın bütünselliği içinde bir bilgi alanını sınırlayan, bu alanda ortaya çıkan nesnelere olma biçimini tanımlayan, insanoğlunun günlük kavrayışını teorik güçlerle donatan ve doğru olarak görülen şeyler hakkında insanoğlunun bir söylem geliştirdiği koşulları tanımlayan tarihsel önsellerdir. Epistemler çeşitli bilgi alanlarına temel oluşturur ve batı düşüncesindeki farklı çağlara denk düşen kavramsal katmanlardır. Tarihsel çözümleme bunları günışığına çıkarmalıdır.<sup>16</sup>

Bu aşamada tercümesi ve derlemesi Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi Prof.Dr. Veli Urhan\* tarafından yapılan "*Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*" adlı kitaptan söz etmek yerinde olacaktır. Kitapta, Francois Russo, Ian Hacking, Pierre Burgelin, Arnold Davidson, Roberto Machado, Gilles Deleuze, Josef van de Wiele, Karlis Racevskis, Pamela Major Poetzl'in Foucault ve eserleri hakkında makaleleri bulunmaktadır. Bu düşünürlerden François Russo kitapta yer alan "*Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi*" adlı makalesinde Foucault'un "*Deliliğin Tarihi (1961)*" ve "*Kliniğin Doğuşu (1963)*" adlı eserlerinde düşünce tarihini yeni bir biçimde ele aldığından, Bilginin Arkeolojisi'nin ise diğer eserlerine göre daha metodolojik bir eser olduğundan bahseder. Ona göre Michel Foucault bu eserde daha önceki eserlerinde yapmak istediği şeylerin hesabını vermiştir. Foucault'un metodolojisinin en önemli özelliği "*düşünce tarihinin bütün alanlarına uygulanabilir bir çözümleme tipi*"<sup>17</sup> önermesidir. Russo Foucault'un söylemsel oluşum, arşiv ve arkeoloji kavramlarına da değinmiştir:

---

<sup>15</sup>Merquior, **a.g.e.**, 46 s.

<sup>16</sup>Merquior, **a.g.e.**, 47 s.

\* Foucault'un "*Bilginin Arkeolojisi*" adlı kitabın tercümesi de Foucault üzerine çalışmalar yapan Prof.Dr.Veli Urhan tarafından yapılmıştır.

<sup>17</sup> François Russo, "*Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi*", **Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Derleme ve Tercüme: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul 2002, 2 s.

Arkeoloji Russo'ya göre söylemsel oluşumların betimlenmesinin, pozitifliklerin çözümlenmesinin, ifade alanının tespitinin kendisine ait buldukları genel ufku oluşturan yetkinleşmemiş ve bütünüyle elde edilememiş *bu derleniş toparlanıştır*.<sup>18</sup>

Russo ayrıca Foucault'un düşünce tarihine ilişkin bir çözümleme önerdiğini ve onun bu çözümleme yöntemi ile birlikte kavramları ve onları birarada tutan grubu daha iyi anlayabileceğimizi belirtmiştir. Onun düşünce tarihi çözümlemesinin bir diğer önemli özelliği de düşünce tarihinin başka yönlerinin çoğunun bir *envanterinin çıkarılabilmesidir*.<sup>19</sup>

Russo'ya göre Foucault düşünce tarihinin "çivi sökeceği" olmuştur."<sup>20</sup> Bunun nedeni düşünce tarihine ilişkin eksiklikleri ve geleneksel bakış açısını askıya alması, onları bir süre için bir yana bırakması, geleneksel bakış açılarına göre ölçülü bir geri gitmeyi kabul etmesidir.

Roberto Machado\* ise "Arkeoloji ve Epistemoloji" adlı makalesinde Foucault'un arkeolojik yönteminin her eserinde farklı bir şekilde görüldüğünü belirtmektedir. Bilginin Arkeolojisi'nin; Deliliğin Tarihi, Kliniğin Doğuşu ve Kelimeler ve Şeyler'de izlediği yöntemi açıklamadığını, kitabın orada kullanılan yöntemlerin bir dile getirilişi olmadığını vurgulamaktadır. Roberto Russo'nun tersine o Bilginin Arkeolojisi'nde anlatılan yöntemin daha önceki kitaplardaki uygulanan yöntem ile bir ilgisi olmadığını savunmaktadır. Bilginin Arkeolojisi'nin daha önce gerçekleştirilen şeyler hakkında daha dar kavramsal bir açıklama olduğundan bahsetmektedir.<sup>21</sup> Foucault'un arkeolojik betimleme yönteminin temellerinin daha doğrusu arkeoloji sorununun ilk çıktığı yerin Deliliğin Tarihi olduğunu, bu terimin anlamının arkeolojik araştırmalar boyunca evrimleştiğini ancak bir noktada değişmeden kaldığını belirtmiştir. *Arkeoloji kısaca özel bir yaklaşımı ve kendine*

---

<sup>18</sup> y.a.g.e., 22 s.

<sup>19</sup> Roberto Machado "Arkeoloji ve Epistemoloji" **Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Derleme ve Tercüme: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul 2002, 22 s.

<sup>20</sup> François Russo, a.g.e., 22 s.

\* Rio de Janeiro Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde Profesör

<sup>21</sup> Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, a.g.e. 122 s.

*özgü bir alanı belirler.*<sup>22</sup> Ancak bilimlerin epistemolojik tarihini açık ya da gizli şekilde muhafaza eder.<sup>23</sup> Foucault'un arkeolojik yönteminin en önemli özelliği belirlemelerin çokça yapılabilmesi, kendi kaynakları ile kendini oluşturabilen bir araştırmanın hareketliliğidir. Foucault'un bu yöntemi “*gözden geçirilmiş değişmez, sistemli ve evrensel bir biçimde uygulanabilir olan bir yöntem fikri*” olmuştur.<sup>24</sup>

Jozef Van de Wiele ise “*Michel Foucault'da Tarih- Arkeolojinin Anlamı*” adlı makalesinde Foucault'un Bilginin Arkeolojisi'nde söylemin özü üzerine, tarihin ve tarihselliğin özüne ilişkin bir teori geliştirdiğini belirtmektedir. Foucault'un o eserinde amaçladığı şey tarih, söylem ve ikisinin aynılıklarına dikkat çekmektir. Foucault'un dikkatini yönelttiği alan düşüncelerin tarihidir. *Arkeolojik betimleme ise tarih yazmanın yeni bir biçimidir.*<sup>25</sup> Bu yeni tarih yazma metodu kendini düşünceler tarihini yazarken ortaya çıkarmıştır.<sup>26</sup> Foucault'un tarih yazıcılığının nasıl olduğunu anlamak için onun eserlerine bakmak gerekmektedir. Onun yöntemi “*Deliliğin Tarihi*”, “*Kliniğin Doğuşu*”, “*Kelimeler ve Şeyler*” adlı eserler incelenerek anlaşılabilir. Ancak bu eserler içinde en önemli yeri “*Kelimeler ve Şeyler*” oluşturmaktadır. Onun bu eserde yaptığı evrensel tarih yazıcılığıdır. Rönesans, Klasisizm, Modernite'nin incelendiği eser doğal olarak XVI, XVII, XVIII, XIX. yüzyılları kapsamaktadır. Burada sahip olduğu bakış açısı çok önemlidir. Çünkü yapılan önemli bir dönemleştirmedir. Rönesans Epistemesi, Klasik Çağ epistemesi, Modern Çağ epistemesi kitaba damgasını vurur.<sup>27</sup>

Jozef Van de Wiele de Foucault'un arşiv ve arkeoloji kavramlarına da bir açıklık getirmiştir:

Arşiv bütün söylemlerin, bütün pozitifliklerin, tek kelimeyle, belirli bir dönemin bütün tarihsel a priorilerinin toplamıdır. İfade sistemlerinin toplamına “*arşiv*” denir. Arşiv bir dönemin kanaviçesi, iskeleti, çatısı olarak ele alınabilir. Ayrıca arşivler

---

<sup>22</sup>y.a.g.e., 122 s.

<sup>23</sup>y.a.g.e., 124 s.

<sup>24</sup>y.a.g.e., 138 s.

<sup>25</sup>y.a.g.e., 163 s.

<sup>26</sup>y.a.g.e., 162 s.

<sup>27</sup>y.a.g.e., 167 s.



birlik haline getirilmiş bir tamlığı değil, farklı tarihsel a prioriler verilmiş bir dönemi belirleyecek olan bir çehreyi biçimlendirmeye çalışmadıkları için bir çeşit tamlığı oluşturur.<sup>28</sup>

Arkeoloji ise arşivi betimlemek ve çözümlenmekten ibarettir. Arkeoloji, söylemi belge olarak incelememektedir. Ona kendi oylumu içerisinde anıt sıfatı ile başvurmaktadır. Belgenin yeniden gözden geçirilmesi mevzu bahistir. Foucault arkeolojinin probleminin söylemleri özgünlükleri içinde yorumlaması olduğundan bahsetmektedir. Arkeoloji özet ile söylem biçimlerine ilişkin ayrımsal bir çözümleme yapmaktadır.

Foucault yine kendisine özgü hale getirdiği arşiv kavramını açıklayabilmek için önce ifade kavramını incelemektedir:

*“İfadeyi incelerken keşfettiğim şey bir özne, ortak bir alan, madilik isteyen bir işlemdir. ...Oysa söylemsel oluşum adı altında betimlediğim şey tam anlamı ile ifade gruplarıdır....birbirlerine bağlanmamış olan fakat ifadeler düzeyinde bağlanmış olan sözsöz edimlerin bütünüdür.”*  
*“...ifadeleri betimlemek, onların taşıyıcıları olan ifade fonksiyonunu betimlemek, bu fonksiyonun kendilerine işlev gördüğü koşulları çözümlenmek, onun varsaydığı farklı alanları ve bu alanların eklemledikleri biçimi kat etmek söylemsel oluşum olarak belirginleştirilebilecek olan şeyi ortaya koymaya teşebbüs etmektir.”<sup>29</sup>*

“...söylemsel oluşumu kendilerinde çözümlendiğim dört yön (nesnelere oluşumu, öznel durumların oluşumu, kavramların oluşumu, stratejik seçimlerin oluşumu) ifade fonksiyonunun işlev gördüğü dört alana uygun düşmektedir.<sup>30</sup>

*“...söylemsel bir oluşumu çözümlenmek o halde ifadelerin ve bu ifadeleri belirginleştiren pozitiflik biçiminin düzeyinde bir sözsöz edimler bütününi incelemektir; ve ya çok daha özetle bir söylemin pozitiflik tipini tanımlamaktır.”<sup>31</sup>*

*“...pozitiflik biçimi ( ve ifadelerin fonksiyonunun çalışma koşulları biçimsel ayınlıkların tematik sürekliliklerinin kavram nakillerinin, polemik oyunların muhtemelen kendisinde ortaya çıkarabildikleri böylece pozitif bir tarihsel a priori adını verebileceğimiz şeyin rolünü oynar.”<sup>32</sup>*

---

<sup>28</sup> y.a.g.e.,188 s.

<sup>29</sup> Micheal Foucault; **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 1999, 150 s.

<sup>30</sup> y.a.g.e., 1999, 151-152 s.

<sup>31</sup> Micheal Foucault; a.g.e. 163 s.

<sup>32</sup> Micheal Foucault; a.g.e. 164-165 s.

Foucault a priori ile ilgili olarak eleştirel tavrını hemen ortaya koymaktadır. Terimi biraz barbar olarak değerlendirir ve açıkça biçimsel a priori ile tarihsel a priorinin alakası olmadığına işaret eder.<sup>33</sup>

Tarihsel a priorilere göre;

“...söylemsel uygulamaların kalınlığı içinde ifadeleri olaylar ve şeyler olarak düzenleyen sistemlere sahip olunuyor. Bunlar arşiv adını vermeyi teklif ettiğim ifadelerin ( bir bakıma olayların bir bakıma da şeylerin) bütün bu sistemleridir.”<sup>34</sup>

“Arşiv, ifade olayın kendi kaynağında ve onu kendine verdiği varlığın içinde onun ifade idilebilirlik sistemini daha baştan tanımlayan şeydir. ...ifade şeyin aktüellik biçimini tanımlayan şeydir. Söylemleri değişik varoluşları içinde birbirinden ayıran ve onları kendi süreleri içinde özelleştiren şeydir....bu ifadelerin oluşumunun ve dönüşümünün genel sistemidir.”<sup>35</sup>

Foucault kavramları kendine mal ederken diğer bir ifade ile bireyselleştirerek *Mathesis Singularisi*'nin terminolojisinin unsurları haline getirirken bilinen anlamı ve önemi ile kendisinin biçimlendirdiği bağlamı sürekli karşılaştırmaktadır. Böylece hem genel anlamda hem de kendisine göre arşivi bütünüyle betimlemenin olanaksız olduğunu ifade eder.<sup>36</sup> Foucault'a özgü arşiv araştırmasının bütünü arkeolojik bir çabadır: “*arkeoloji söylemleri arşiv elemanı içinde özelleşmiş uygulamalar olarak betimler.*”<sup>37</sup>

Arkeolojik betimlemenin çeşitli disiplinler bağlamında sağladığı subjektif ifade konusu değerlendirildiğinde yapısalcılığın bir diğer önemli temsilcisi olan Roland Barthes fotoğraf kuramının temel taşlarından biri kabul edilen ünlü “*Camera Lucida*” adlı eserinde tamamen subjektif bir yol izleyerek fotoğraf tarihinden “*kendi seçtiği*” örnekler üzerinden fotoğraf çözümlemeleri yapmıştır. Barthes *fotoğrafın kendi içinde ne olduğunu, görüntüler topluluğunda hangi temel özelliklere ayrıldığını öğrenmek istediğini*<sup>38</sup> ancak *her türlü indirgeyici sistemden*<sup>39</sup> de kurtulmak istediğini vurgulamıştır. Toplumbilim, göstergebilim ve ruhsal çözümleme

<sup>33</sup> Micheal Foucault; **a.g.e.** 167 s.

<sup>34</sup> Micheal Foucault; **a.g.e.** 167 s.

<sup>35</sup> Micheal Foucault; **a.g.e.**,168-169 s.

<sup>36</sup> Micheal Foucault; **a.g.e.** 169 s.

<sup>37</sup> Micheal Foucault; **a.g.e.** 171 s.

<sup>38</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2000, 17 s.

<sup>39</sup> **y.a.g.e.** 22 s.

tezleri gibi indirgeyici sistemlere karşı umutsuz bir direnç göstermiştir. **Başka türlü konuşmak**<sup>40</sup> istediğini belirtmiş ve şöyle devam etmiştir:

“Araştırmama benim için var olduğuna emin olduğum birkaç fotoğrafla başlamaya karar verdim. Bir külliyat değil, yalnızca birkaç parça. Bilimle öznellik arasındaki bu (sonuçta) konvansiyonel tartışmada şu ilginç düşünceye yaklaşıyordum: Neden bir biçimde, her nesne için yeni bir bilim olmasın? Bir *mathesis singularis* ( ama artık *mathesis universalis* değil)? Böylece kendimi fotoğrafın aracısı saymaya karar vermişim.”<sup>41</sup>

Barthes’ın fotoğraf çözümlerinde geçerli olan kavram “*Mathesis Singularis*’dir. *Mathesis Universalis* bilindiği gibi evrensel bilgi anlamına gelir. Evrensel bilgi dünyanın her tarafında aynıdır. Matematiksel değer ve işlemlerin dünyanın her yerinde aynı olması gibi. Ancak Barthes *Mathesis Singularis*’den bahsetmektedir. Bu da kişiden kişiye değişir. O fotoğraf çözümlerini yaparken neyi baz aldığını şu cümleler ile anlatmıştır: “ **O zaman, yeni çözümlerimin kılavuzu olarak bazı fotoğrafların bende yarattığı çekiciliği esas almaya karar verdim.**”<sup>42</sup> Fotoğrafın genel anlamda “özüne” ulaşacakken yolunu değiştirmiştir. Ona göre fotoğraf optik, kimyasal ve fiziksel olarak incelenmesini gerektiren “*materyal özler*”e, estetik, tarih ve toplumbilimden gelen “*bölgesel özler*”e sahiptir.<sup>43</sup> Ancak o bunların izini sürmeyi bırakıp mantıklı bir yol izlemek yerine fotoğraflar hakkında yorumda bulunurken „**tutku ve hüznünü bir hazinemişçesine yanından ayırmamıştır.**”<sup>44</sup> Roland Barthes kendini sadece oğlunu fotoğraflamasına izin verdiği için fotoğrafa yönelen arkadaşına benzetmiştir:

“Yalnızca oğlunu fotoğraflamasına olanak verdiği için Fotoğraf’a yönelen bir arkadaşına benziyordum. İzleyici olarak Fotoğraf’la yalnız “duygusal nedenlerle ilgileniyordum; onu bir soru (tema) olarak değil, ama bir yara olarak derinlemesine incelemek istiyordum: görüyor, hissediyor, böylece fark ediyor, gözlemliyor ve düşünüyordum.”<sup>45</sup>

Roland Barthes’ın fotoğrafları incelerken kendisinde yarattığı çekiciliği baz alması onun izlediği yolun *Mathesis Singularis*’den geçtiğini tam anlamıyla ifade eder.

Böylece Barthes *Camera Lucida* adlı kitabında fotoğrafın “*noemasına*” (özüne) varabilmek için A.Stieglitz’in “*Atlı Tramway Durağı*” (1893), Koen

<sup>40</sup> y.a.g.e 22 s.

<sup>41</sup> y.a.g.e. 22 s.

<sup>42</sup> y.a.g.e., 33 s.

<sup>43</sup> y.a.g.e., 35 s.

<sup>44</sup> y.a.g.e., 36 s.

<sup>45</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, 36 s.

Wessing'in "Nikaragua" (1979), William Klein'in "Bahar Bayramı" (1959), Richard Avedon'un "William Cosby" (1963), August Sander'in "Noter", Charles Clifford'un "Alhambra (Grenada)" (1854-1856), James Van Der Zee'nin "Aile Portresi" (1926), William Klein'in "Küçük İtalya" (1954), Andre Kertesz'in "Kemancının Ezgisi" (1921), Lewis Hine'nin "Bir Kurumdaki Özürlü Çocuklar" (1924), Nadar'ın "Savorgnan de Brazza" (1882), G.W.Wilson'un "Kraliçe Viktorya" (1863), Robert Mapplethorpe'nin "Kolu Yana Uzanmış Genç", Nadar'ın "Sanatçının Annesi (Ya da Eşi)", Andre Kertesz'in "Ernest" (1931), Niepce'nin "Yemek Masası" (1823), Alexander Gardner'in "Lewis Payne'nin Portresi" (1865), Nadar'ın "Marceline Desbordes" (1857), Richard Avedon'un "A.Philip Randolph" (1976), Andre Kertesz'in "Piet Mondrian Stüdyosu'nda" (1926) Andre Kertesz'in "Köpek Yavrusu" (1928) adlı fotoğraflarını incelemiştir.<sup>46</sup> Fotoğrafların tarihlerine bakıldığında herhangi bir kronolojik sıra izlenmediği görülmektedir. Fotoğrafçıların ve fotoğrafların seçilme kriterleri bellidir: "**Roland Barthes'in tamamen kişisel ve duygusal seçimleri.**"

Barthes Lewis Hine'nin 1924 tarihinde çekilmiş "Bir Kurumdaki Özürlü Çocuklar" adlı fotoğrafını da incelemiştir. Fotoğrafta ilk göze çarpan çocuklardan birinin dev kafasıdır. Ancak Barthes bunu görmeyi reddetmiştir. Onun fotoğrafta gördüğü küçük çocuğun Danton yakası, kızın parmak sargısıdır. Kendisinin bir "manyak" olduğunu, tüm kültürü dışladığını, *kendininkinden başka bir gözden herhangi bir şey miras almayı reddettiğini belirtmiştir.*<sup>47</sup> Bu da yaptığı eleştirilerin ne kadar kişisel ve ona özgü olduğunu gösterir.

Barthes'in bu tavrı günümüz fotoğraf kuramını da etkilemektedir. Barthes tüm fotoğraflara uygulanabilir bir terminoloji geliştirmiştir. Bu terminolojinin başında da punctum ve studium kavramları gelir.

Barthes geliştirdiği bu terminoloji ile fotoğraf eleştirisine yeni bir metod getirmiş, yayımlandığı 1980 yılından itibaren fotoğraf kuramcılarına özel bir eleştiri alanı açmıştır.

<sup>46</sup> Fotoğraflar Roland Barthes'in **Camera Lucida** adlı eserinde bulunmaktadır.

<sup>47</sup> Barthes, **a.g.e.**, 68 s.

Foucault'a tekrar dönecek olursak; Foucault'un bizzat fotoğraf üzerine yazdığı yazılar da bulunmaktadır. **“Fotojenik Resim”** adını taşıyan makale bunlardan bir tanesidir. Makalede genel olarak 1860-1880 yılları arasındaki fotoğraf resim ilişkisinden bahsetmektedir. Ona göre bu zaman dilimi görüntülerin çok çeşitli yollar ve amaçlar ile elde edildiği bir dönemdir. Fotoğrafın icadı resim sanatı üzerinde etkili olmuş, fotoğraf resim sanatından etkilenmiş ve fotoğrafçılar bu doğrultuda çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Rejlander'in Rafaello'nun *“Madonna”* adlı eserine yaptığı gibi bir manzara ya da portre fotoğrafını belirgin kılmak için pastel ya da suluboya ile boyamak; Julia Margaret Cameron'un çocuklarını ve evdeki yardımcısını kullanarak ünlü tabloları çağrıştıran tablolar oluşturması gibi stüdyolarda çok ünlü ressamın tablolarının aynısını oluşturmak; William Lake Price'nin *“Don Kişot”* ve *“Robinson Crusoe”* nin fotoğrafını çekmesi gibi bir şiir ya da efsaneden yola çıkarak bir tablo oluşturup fotoğrafını çekmek; Rejlander'in Rafaello'nun *“Atina Okulu”* adlı resmini *“Hayatın İki Yolu”* adı ile otuz farklı negatiften oluşturduğu fotoğrafı fotomontaj yöntemini kullanarak farklı negatiflerden fotoğraf oluşturması gibi; İngiltere'de Emerson'un empresyonist fotoğraflar elde etmek için negatife müdahale etmesi gibi o dönemde fotoğrafı resme benzetmek için çok farklı yöntemler uygulanmıştır. Foucault tüm bu yöntemleri örneklerle açıklamıştır.<sup>48</sup>

Foucault'un fotoğraf kuramı açısından önem arz eden orjinal üslubunun bir diğer boyutu da 1966 yılında yayımlanan *“Kelimeler ve Şeyler”* adlı kitabında ifade edilmiştir. Kitabın önsözü şu cümleler ile başlar:

*“Bu kitabın doğum yeri Borges'in metninin içindedir. Okunduğunda, düzene sokulmuş tüm yüzeyleri ve varlıkların kaynaşmasını bizim için yatıştıran tüm düzlemleri sarsalayıp, bizim bin yıllık Aynu ve Başka uygulamamızı şirazesinden çıkararak ve onu uzun bir süre boyunca kaygılara gark ederek, tüm düşünce alışkanlıklarını- bizimkileri: bizim çağımız ve coğrafyamızın sahip olduklarını- sarsan güllüşün içindedir. Bu metin bir Çin ansiklopedisini zikretmektedir.”<sup>49</sup>*

Foucault'un bahsettiği öykü postmodern edebiyatın önemli temsilcilerinden Borges'in öykülerinden birinde geçmektedir. Hayvanlar şu şekilde sınıflandırılmıştır:

<sup>48</sup> Michel Foucault, Fotojenik Resim, **Sonsuz Giden Dil**, Seçme Yazılar 6, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul 2006, 304-314 s.

<sup>49</sup> Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, , İmge Kitabevi, İstanbul 1994, 11 s.

- a) *İmparatora ait olanlar*
- b) *İçi saman doldurulmuş olanlar*
- c) *Evcilleştirilmiş olanlar*
- d) *Süt domuzları*
- e) *Deniz kızları*
- f) *Masalsı hayvanlar*
- g) *Başboş köpekler*
- h) *Sayılmayacak kadar çok olanlar*
- i) *Devetüyünden çok ince bir fırça ile resmedilenler*
- j) *Vesaire*
- k) *Testiyi kırmış olanlar*
- l) *Uzaktan sineğe benzetilenler*

Foucault şöyle devam etmiştir:

*“Bu sınıflandırmanın yol açtığı büyülenmenin içinde bir solukta ulaşılan nokta, bir kıssadan hissenin lehine olmak üzere, bize başka bir düşüncenin egzotik cazibesi olarak işaret edilen şey, bizimkinin sınırındır: bunu düşünmenin çırılçıplak olanaksızlığı.”<sup>50</sup>*

Foucault Borges’in öyküsünü okuduğunda onun yaptığı sınıflandırma ilgisini çekmiştir. Bu sınıflandırmanın bir özelliği vardır: *“Acayip olması”*.<sup>51</sup> Çünkü bugüne kadarki düşünce sistemleri bize böyle bir sınıflandırma yapma konusunda eğitim vermemiştir. Zaten böyle bir sınıflandırma metodu da yoktur. Belki belirli bir bağlam dahilinde bu tarz ikonografik sınıflandırmalar yapılabilir. Buna Sanat Tarihi içerisinde rastlanmaktadır.

Foucault bunun farkına varır ve genel anlamdaki düşünce sınırlılığı onu düşündürür. Başka bir deyişle Borges’in hayali ansiklopedisi bize yabancı gelen sınıflandırma modelinin bir simgesidir. Bu sınıflandırma modelinin bize yabancı gelmesinin ilk nedeni ansiklopedinin varlığıdır.

---

<sup>50</sup> y.a.g.e., 11 s.

<sup>51</sup> Borges Hayali Yaratıklar Kitabı’nda hayvanları çeşitli şekillerde sınıflandırmıştır. Listelediği hayvanlar arasında şöyle başlıklar bulunmaktadır: Kafka Tarafından Hayal Edilenler, Poe Tarafından Hayal Edilenler, Metafizik Hayvanlar, Altı Bacaklı Antiloplar, Yağmurun Yaratığı Kuşlar, Dragon, Çin Foku, Yüz Başlılar. Görüldüğü gibi sınıflandırmanın neye göre yapıldığını anlamak mümkün değildir. Daha geniş bilgi için bakınız: Borges, **Book of Imaginary Beings** ( Hayali Yaratıklar Kitabı) Penguin Publishing, London 2005

Eski Yunanca enkyklopadeia (öğrenme çemberi) kelimesinden türeyen ansiklopedinin ilk örnekleri Plinius'un (M.S. 23-79) İmparator Titus (İ.S. 39-81) döneminde hazırladığı "*Historia Naturalis*" ile birinci yüzyıla kadar inmektedir.<sup>52</sup> XVIII. yüzyıla kadar çeşitli şekillerde var olan ansiklopedilerin yaygınlaşması ve bir temele oturması Denis Diderot'un Fransız Ansiklopedisi "*Encyclopedie (1751-1765)*"'si ile olmuştur. Ansiklopedilerin varlığı Platon'un "**iyi düşünmek için her şeyi bilmek gerekir**" anlayışı ve Romalıların "**insanın yaşamdaki görevlerini yerine getirebilmesi için bütün yararlı bilgileri edinmesi gerekir**" düşüncesine dayanmaktadır. Bu düşünceden hareket ile ansiklopediler iki şekilde hazırlanmıştır. Bu düzenlemelerin birincisi alfabetik, ikincisi de sınıflandırmaya dayalıdır. Ansiklopedilerin içeriğinin nasıl düzenlenmesi gerektiği her zaman önemli bir tartışma konusu olmuştur.<sup>53</sup>

Ceram, "*Tanruların Vatanı Anadolu*" adlı ünlü kitabının "Keşif ve Seziş" adlı ilk bölümünde bilgi edinmek için en iyi rehberin ansiklopediler olduğunu vurgulamıştır. Hitit uygarlığını anlatmadan önce Meyer Ansiklopedik Sözlük'te geçen Hitit maddesinden bir alıntı yapmıştır.<sup>54</sup>

Aydınlanmanın simgesi olan ansiklopediler bugün de varlığını sürdürmektedir ancak internetin varlığı ile biçim değiştirmiştir. Bilgisayar ve internet bugün içinde bütün bilgiyi barındıran, her türlü bilgiye ulaşma imkanı sağlayan en temel kaynak haline gelmiş, bilginin demokratikleşmesini sağlamıştır. Arama motoru olarak adlandırılan siteler ve internet ortamına taşınan ansiklopediler araştırma yapılan konunun çok yönlü öğrenilmesini sağlamaktadır.

Borges'in yaptığı klasik ansiklopedik sınıflandırma yöntemine benzememektedir. Alfabetik değildir. Klasik olarak adlandırılan sınıflandırma metoduna da benzememektedir. O, kendi sınıflandırma metodunu oluşturmuştur. Postmodern edebiyatın bir temsilcisi olarak serbest bir sınıflandırma metodu

---

<sup>52</sup> Massimo Pollatino, *The Meaning of Archaeology*, Harry N.Abrams, New York 1968, 24s.

<sup>53</sup> Ana Britannica, *a.g.e.*, Cilt:2, 330 s.

<sup>54</sup> Ceram, *Tanruların Vatanı Anadolu*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1973, 10 s.

geliştirmiş, ansiklopedi kavramını ve biçimini edebiyat içinde değerlendirmiştir. Onun öyküsündeki şeyler birbiri ile orantısız sistemler ile sınıflandırılmıştır. Foucault'un da bu öyküden çıkardığı sonuç kendi düşünme biçimimizin kesin sınırlarının olduğu ve bize dayatılmış düşünce kalıplarının bunu etkilediğidir. Bu eser ile birlikte de sınırları sorgulanmaktadır.

Borges'in ona ilham veren sınıflandırmasına bakıldığında “*sayılamayacak kadar çok olan hayvanlar*” diye bir madde bulunmaktadır. Bu; akla karınca gibi gerçekten sayılamayacak kadar çok hayvanları akla getirmektedir. Ancak bu madde içine başka hayvanlar da eklenebilir. “*Vesaire*” maddesinin ise neyi içerdiği belli değildir. “*Masalsı hayvanlar*” ve “*deniz kızları*” maddeleri ise fantastiktir. Pozitivist sınıflandırma yönteminde böyle bir maddeye yer verilmez. Borges bu sınıflandırma ile aslında modern bilimi alaya almıştır ve yaratıcılığına bir ilham kaynağı yapmıştır. Bu ironi tavrı yalnızca sosyal bilimlerde değil sanatsal ve özel olarak da fotografik yaratıcılıkta zaman zaman ortaya çıkmaktadır. Postmodern fotoğraf sanatının önemli temsilcilerinden Joan Fontcuberta'nın bazı fotoğraf serileri bu bağlamda ideal birer örnektir. Örneğin “*Fauna*” serisinde doğada yer almayan hayvan maketlerinin büyük bir bilimsel ciddiyet ile çekilmeleri söz konusudur. Fotoğrafın altına canlıyı tanımlayan tüm özellikler yazılmıştır. Yakalanma tarihi, genel özellikleri, hangi tür içinde yer aldığı, alışkanlıkları vs. Ancak hepsi kaynağını bilimden alan bilimi taklit eden kurgu açıklamalardır.<sup>55</sup> Fotoğraf on iki bacağa sahip bir yılanı göstermektedir ancak böyle bir yılan türü yoktur. Bu; tamamen onun kugusudur. Joan Fontcuberta fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır çünkü o Fox Talbot'un “*Doğanın Kalemi*” adlı eserinden, bitki ve objeleri çekmesinden haberdardır. Postmodern bir sanatçı olarak o da bilimi kendi yaratıcılığında bir araç olarak kullanmıştır.

---

<sup>55</sup> **Joan Fontcuberta**, Phaidon Press, New York 2001





**Fotoğraf 1: Joan Fontcuberta, Hermafrotaurus Autositarius, Fauna, 1986**



**Fotoğraf 2: Joan Fontcuberta, Solenoglypha Polipodida, Fauna, 1986**

*“Doğası itibariyle kendisi bilimsel bir deney sorunsalı olan Fotoğraf, bilimsel deney ve deneyimlerin yardımcısıdır. Joan Fontcuberta, bir fotoğraf tarihçisi ve sanatçısı olarak, üstün teknik yeteneğinin de yardımı ile Fotoğraf’ın bilimsel karakterini ve deneysel ruhunu, poetikasının temel metaforu haline getirerek yorumlamaktadır. Bu, kavramsal bir estetize etme değil, ontolojik bir zenginliğin inşasıdır.”<sup>56</sup>*

Foucault’un ifadelerin düzenini gerçekleştirilmeye yönelik *“sistemik betimlemeye dayalı bu yeniden yazma yöntemi”<sup>57</sup>* bir çok disiplinde çalışan sosyal bilimci, Rosalind Krauss, Abigail Solomon Godeau gibi özellikle fotoğraf alanında çalışan sanat tarihçileri tarafından da örnek alınmıştır. Fotoğraf tarihine yapılacak yeni incelemeler için de çok geçerli bir yöntem olmuş, yeni kuramsal olanaklar yaratmıştır.

<sup>56</sup> Simber Atay, **“Morfolojinin Metafiziği”**, Akropol, Ocak-Şubat 2003, 23-24 s.

<sup>57</sup> Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 1999, 179 s.

Fotoğraf tarihine yeni bir göz, daha doğrusu farklı bir yöntem ile bakmayı sağlayan Foucault ve arkeolojik çözümlemesi fotoğraf tarihçilerinin gözünden kaçmış alanlara ve fotoğrafçılara bambaşka bir göz ile bakmayı sağlamaktadır. Postmodern fotoğraf eleştirisinin sahip olduğu anakronik yaklaşıma da uygun olan bu yöntem ile fotoğraf tarihinden bir çok keşif yapılmaktadır. Kuşkusuz bu yöntem zamanla daha da gelişecektir.

Karşılaştırmalı çözümlemeye dayanan ve bir nevi envanter çıkarma olan bu çözümleme metodu fotoğraf tarihinde çok iyi bilinen bir çok fotoğrafçıya ve bir çok fotoğraf türüne de yeni bir göz ile bakmayı gerektirir. Kuşkusuz Rosalind Krauss da makalelerinde fotoğraf tarihinde çok iyi bilindiği ve çok iyi araştırıldığı sanılan popüler isimlerden bahsetmektedir. Onların postmodern eleştiri yöntemleri ile çok iyi bilinen fotoğrafçılar yeni anlamlar kazanmakta ve bambaşka yerlere yerleştirilmektedir.

## **1.1.2.Arkeolojik Betimleme ve Postmodern Fotoğraf Kuramı**

### **1.1.2.1. Foucault ve Rosalind Krauss'un Tartışmalı Alanları**

Sanat Tarihçisi Andrew E.Hershberger üç ayda bir yayımlanan **History of Photography** adlı dergide “*Krauss’s Foucault and the Foundations of Postmodern History of Photography*” adlı bir makale yazmış ve makalesinde Rosalind Krauss, Abigail Solomon Godeau’nun ve Foucault’un düşünce sisteminden yararlanarak geliştirdikleri postmodern fotoğraf eleştirisi metodundan bahsetmiştir.

Douglas R.Nichel 2001’de yayımlanan Art Bulletin dergisinde “*History of Photography: The State of Research*” adlı makalesinde postmodern fotoğraf eleştirisi olarak tanımladığı yeni bir kavramdan bahseder. Bu konuda çalışan sanat tarihçileri arasında Rosalind Krauss da bulunmaktadır. Nickel, Krauss’un “*The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*” adlı kitabını postmodern fotoğraf eleştirisinde önemli bir yerde olduğunu belirtir. Krauss bu kitabında fotoğraf

tarihinden bir çok ismi değerlendirmektedir. J.T.Paoletti Krauss'un bu makalelerinin çağdaş eleştirisi modeli olduğunu vurgular. Nichel Krauss'un anahtar niteliğindeki metinleri okunduğunda yeni fotoğraf eleştirileri için bir model olabileceğini belirtmektedir.

Rosalind Krauss'un fotoğraf ile ilgili makalelerinden ilki 1982'de Art Journal'de "*The Crisis in the Discipline*" (Disiplinde Bunalım) başlığı ile yayımlanmıştır. Dergi o sayısını sanat tarihi disiplininin karşılaştığı sorunları tartışmaya ayırmıştır. Sanat tarihinin karşılaştığı en büyük sorun olan Sanat nedir, tarih nedir, sanatçı nedir sorularına cevap vermeyi amaçlayan dergiye Rosalind Krauss "*Photographys Discursive Spece: Landscape/View*" (Fotoğrafın Tartışmalı Alanları: Manzara/Görünüm.) adlı makaleyi yazmıştır. Krauss bu makalesinde Michel Foucault'dan alarak geliştirdiği bir metodolojiyi kullanarak fotoğraf tarihine bakmayı denemiştir. Bu makale sanat tarihi çevrelerinde kült bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Krauss'un burada kullandığı tartışmalı alanlar kavramı özel olarak Foucault'un "*Bilginin Arkeolojisi*" adlı kitabına atıfta bulunmaktadır. Hershberger'e göre Krauss'un "*tartışmalı alanlar*" tabiri Foucault'un "*söylemsel oluşum*"larına karşılık olabilir. Foucault'un "*söylemsel oluşumlar*" düşüncesini "*her bir görüntünün farklı bir tartışmalı alana sahip olabileceği*" şeklinde uyarlayarak fotoğraf eleştirisine yeni bir soluk getirmiştir.

Söylemsel oluşumlar, ifadeler arasındaki ilişkilerle belirlenir. Foucault, bunları betimlerken "*hiçbir süreksizlik, kopukluk, eşik ya da sınır biçimini ihmal etmemeye karar verdim. Söylemin alanındaki ifadeleri ve bu ifadeler arasındaki mümkün ilişkileri betimlemeye karar verdim*"<sup>58</sup> demiştir.

İfadeler arasındaki mümkün ilişkilerin hangisi geçerlidir? Bu konuda Foucault'un birinci hipotezi: "*birbirinden farklı biçimlerin içinde, zamanın içinde dağılmış halde bulunan ifadeler, eğer bir ve aynı nesneye bağlı iseler, bir birlik*

---

<sup>58</sup> Foucault, a.g.e. 46 s.

*oluştururlar.*”<sup>59</sup> Ancak, Foucault, bazen ifade grupları ile yetinmemek gerektiğini söyler.<sup>60</sup>

İfadelerin ardı ardına geliş biçimleri ve tipleri de Foucault için önemlidir. Foucault’un tıp bilimi için çözümlediği ancak herhangi bir disipline uygulanacağı üzere, önemli olan, disiplinle ilgili tarihsel süreçle oluşum, durum, değişen, ortadan kalkan eş zamanlı ifadelerin söz konusu hareketliliğinin ve eyleşinin sistemini, bu değişme ve dönüşüm oyununu saptamanın yanı sıra, üçüncü hipotez olarak, bu kez dilbilgisinden bahisle, “*oyuna sokulmuş bulunan sürekli ve tutarlı kavramlar sistemini belirlemek suretiyle, ifade grupları ortaya koymayı*” denemelidir.<sup>61</sup>

İfadelerin gruplandırması, ardışıklığı ve biçimlerinin açıklayabilmek için, “*temaların aynılığı ve sürekliliği*”<sup>62</sup> da ele alınmalıdır. Ancak bu bağlamda, pozitif ve sosyal bilimlerin aynı şekilde değerlendirilmesi, bizzat kendisinin deyimiyile “*haksızlıktır.*”<sup>63</sup> Dolayısıyla temanın ve bunun dışavurumunun ortaya çıkışını ve gelişmesini sağlayan “*stratejik olanaklar alanı*”<sup>64</sup> değerlendirilmelidir.

Söylemsel oluşumların meydana gelmesini sağlayan “*oluşum kuralları*”<sup>65</sup> aynı zamanda birlikte varoluşun, devam ettirmenin, dönüşmenin ve dağılmanın da koşullarıdır.

Ancak “*söylemsel oluşumlar*” in oluşum sistemine ilişkin epistemolojik araştırmalarının sonucu tehlikeli bir belirsizlik olabilir. Çünkü bütün ifadeler bir araştırma sorunudur ve “*tarihin koruması*”<sup>66</sup> kalktığında bir anlamı kalmayabilir.

Rosalind Krauss fotoğraf tarihine arkeoloji biliminin inceleme metodunu kullanarak tarif ve tasvir yapılmasını öngörmüştür. İncelenecek alan XIX.yüzyıl

---

<sup>59</sup> y.a.g.e., 46 s.

<sup>60</sup> y.a.g.e., 48 s.

<sup>61</sup> y.a.g.e., 50 s.

<sup>62</sup> y.a.g.e., 51 s.

<sup>63</sup> y.a.g.e., 53 s.

<sup>64</sup> y.a.g.e., 53 s.

<sup>65</sup> y.a.g.e., 55 s.

<sup>66</sup> y.a.g.e. 56 s.

fotoğraf tarihidir. XIX. yüzyıl fotoğraf tarihine de arkeoloji biliminin eserlere uyguladığı, tanımlama, sınıflama ve değerlendirme yöntemi uygulanabilir. Böylece içinden seçilip çıkarılan örnekler ile fotoğraf tarihi yeni boyut kazanabilir.

Rosalind Krauss'un sanat tarihi disiplininin gelmesi sanat tarihi disiplinin yöntemlerine de bakmayı gerektirmektedir. “*Sanat yapıtı nedir ve nasıl incelenmelidir?*” sorusuna cevap arayan sanat tarihi, yöntemi, kendi tarihi ve inceleme konusu olan yapıları ile özerk bir disiplindir ve tarih, kültür tarihi ve uygarlık tarihinin bir kolunu oluşturur. Mimarlık, heykel; resim disiplinin bütünleyici parçaları olarak kabul edilirken tiyatro, dans, müzik, şiir, sinema, fotoğraf sanat tarihinin pek fazla dikkate alınmayan alanı olarak kabul edilir.<sup>67</sup> Sanat tarihçisi çalışma metodu ile bir tarihçinin çalışmasına benzer bir çalışma yapar. Yapıtları içinde buldukları dönemin koşulları içinde değerlendirmek tarih bilgisini gerektirir ve bu da sanat tarihinin tarihe mecbur olduğunu gösterir.

Sanat tarihi bilimi şu ve ya bu zamanda ortaya çıkan olay veya eserin yalnızca nasıl bir şey olduğu ile değil o olay veya nesnenin ortaya çıkışı ile neyi temsil ettiği ile de ilgilenmektedir. Sanat tarihi araştırmacılığında ilk önemli yöntem kaynak taramasıdır. Ancak kaynakların taranması, birbiri ile karşılaştırılması sonrası daha önemli bir aşamaya geçilir. Bu da yorum aşamasıdır.<sup>68</sup>

Sanat tarihinin izlediği beş temel metodolojik yaklaşım bulunmaktadır. Formalist, marksist, sosyolojik, ikonolojik, semiyolojik (yapısalcı). Ancak sanat tarihçileri bunun dışında başka yaklaşımlar da geliştirebilirler. Arkeolojik yaklaşım, feminist yaklaşım da bunlara eklenebilir.

Formalist yaklaşım kompozisyon, biçim, hacim araştırmalarına yönelir ve tek başına kalmış biçimsel değişmezleri saptamaya çalışır. Bu yöntemin en büyük temsilcisi Henri Focillon'dur. Marksist sanat tarihi ise İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) öncesi ve sonrasında önem kazanmıştır. Arnold Hauser en önemli

---

<sup>67</sup>Xavier Barral Altet; **Sanat Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2006, 9 s.

<sup>68</sup> Selçuk Mülayim, **Bilim Olarak Sanat Tarihi**, Akın İzleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006, 55 s.

temsilcisidir. Sanat yapıtı ile onun oluşumunu etkileyen sosyal gruplar arasındaki ilişkiye önem veren bir yaklaşımdır. Üçüncüsü ise Erwin Panofsky ve Rudolf Wittkower tarafından geliştirilen ikonolojik metottur. Semiyolojik yaklaşımın temsilcileri ise Roland Barthes ve Umberto Eco'dur. Bu yaklaşım işaret, sembol ve simgelerin yorumlamasına dayanmaktadır. Semiyotiğin en önemli özelliği disiplinlerarası bir alan olmasıdır. Kültürel kodlar ve gelenekler semiyotiğin alanı içine girer.

Sanat Tarihi biliminde izlenecek yöntemin ne olacağı, nasıl olacağı her zaman tartışılan konular arasında yer almıştır. Bir çok sanat tarihçisi sanat tarihinin izlediği yöntemler üzerine ya da sanat tarihinin ne olduğu üzerine yorumda bulunmuşlardır. Georges Didi Huberman (1953 -), Arnold Hauser (1892-1978), Erwin Panofsky (1892-1968) bunlardan üçüdür.

Georges Didi Huberman "*Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!*" adlı makalesinde sanat tarihi araştırmalarında yöntem seçimi sorununa da değinmiştir. Sanat Tarihinin transdisipliner bir disiplin olduğunu ve her zaman tarihin bir parçası olduğunu vurgulamıştır. Sanat Tarihinin Foucault'un arkeolojisinden, Panofsky ve ikonolojisinden, Marcel Proust, Charles Baudelaire gibi Fransız düşüncesini temsil eden düşünürlerden de ayrılamayacağını da belirtmiştir. Huberman'a göre bir disiplini tanımlayan yöntemdir ve bir yapıtı değerlendirmede izlenebilecek iki yöntem bulunmaktadır. "**Kapalı yöntem**" bütün nesnelere birlikçi bir yöntem getirmeye çalışır. İncelenen nesnenin genellenmiş bir takım yasalara örnek olmaktan başka bir işe yaramadığı hissi yaratır ve yöntemin kesinliği diye adlandırılır. Bu yöntemde imgelerin belirli bir dönemin ürünleri olduğu ve bir toplumun tarihinin bir anındaki yansımayı temsil ettiği düşünülür. Bu yöntem sanatın toplumsal tarihine bir temel oluşturur. Ancak "**açık yöntem**" tekilliklere, istisnalara, ayrılmalara, işlev bozukluklarına duyarlıdır. Açık yöntemde temel alınan genel durum değil tekil nesnedir.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup>Georges Didi Huberman: "Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!", **Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?** Yapı Kredi Yayınları, Sayı:91, Yıl 2004, 28 s.

Huberman sanat yapıtlarının uzaktan bakıldığında genel bir durumu yansıttıklarını, yakından bakınca ise genel duruma karşıt ayrılmaları sunduklarını vurgulamıştır. Sanat yapıtının büyüleyiciliği de buradan gelir ve onun en önemli özelliği kuramsal ve tarihsel bilgiler ile dolu olmasıdır.<sup>70</sup>

Arnold Hauser ise “*Sanat Tarihi Felsefesi*” adlı makalesinde sanat yapıtlarının ulaşılamayan yükseklikler olduğunu kendilerine gitmenin zor olduğunu, ancak çevrelerinden geçilebileceğini belirtmiştir. Çünkü sanat yapıtları her kuşak tarafından farklı bir bakış açısından ve yeni bir göz ile değerlendirilir, bir önceki kuşağın yaptığı yorumlar ardından gelen kuşakların yapacağı yorumlar için temel oluşturmaktadır. Hauser her sanat yapıtının kendine özgü bir iç mantığı olduğunu vurgular.<sup>71</sup>

Erwin Panofsky sanat tarihçisinin incelediği materyali fiziksel ya da astronomik araştırma kadar titiz bir kesinlik içeren, kapsamlı ve çapraşık, rasyonel bir arkeolojik analize tabi tuttuğunu belirtmiştir. Çalışmasına konu olan nesnelere hangi koşullar altında üretildiği sanat tarihçisinin ilk ilgilendiği konudur. Ortam, durum, dönem, kaynak, amaç gibi konular ise sanat tarihçisinin en çok araştırma yaptığı ve bilgi toplamaya çalıştığı alanlardır. Bu bilgileri edindikten sonra ise sanat tarihçisi incelediği yapıtı ile aynı zaman diliminde bulunan diğer yapıtlar ile karşılaştırır. Bütün bunlar yapıt hakkında nesnel bir değerlendirme yapmayı sağlar. Yaratıcının söz konusu yapıttaki bireysel katkısını da göz ardı edilemeyecek bir olgudur. Sanat Tarihiçisinin yaptığı özet ile;

*“Arkeolojik araştırmasının sonuçlarına uyum sağlayacak bir yeniden yaratımsal deneyim geliştirmek, bir yandan da, kendi yeniden yaratımsal deneyimlerinin verileriyle arkeolojik araştırmasının bulgularını karşılaştırıp bu bulguları doğrulamaya çalışmaktır.”<sup>72</sup>*

Rosalind Krauss da o güne kadar geliştirilmiş eleştiri yöntemlerinin farkında olan bir sanat tarihçisi ve fotoğraf kuramcısı olarak kendine ait bir eleştiri metodu geliştirmiştir. Arkeolojik yaklaşım olarak nitelendirilebilecek bu metot tüm fotoğraf tarihine uygulanabilir niteliktedir.

---

<sup>70</sup> **y.a.g.e.**, 29 s.

<sup>71</sup> Arnold Hauser, “Sanat Tarihi Felsefesi”, **a.g.e.**,89 s.

<sup>72</sup> Erwin Panofsky, “Bir İnsani Bilim Olarak Sanat Tarihi”, **a.g.e.**, 109 s.

Ancak üzerinden bir çok yorum yürütülen Timothy O'Sullivan'ın çalışmalarına da bakmak gereklidir.

2.Mayıs.1867 tarihli makalede New York Times Rocky Dağları'nda birkaç genç adamın keşif gezisine çıktığını yazmıştır. Clarence R.King (1842-1901) tarafından yürütülen gezi Birleşik Devletler Mühendisleri tarafından gerçekleştirilmiştir.<sup>73</sup> Sullivan da bu Kırkıncı Paralelin Jeolojik Keşif Gezisi'nde Eylül 1868'de fotoğraf çeken fotoğrafçılardan bir tanesidir. Bu İç Savaş'tan sonra yapılan ilk araştırmadır ve Batı Amerika'yı haritalama amacı taşımaktadır. Sullivan da bu araştırmada fotoğraf çekmek için kiralanan ilk fotoğrafçılardandır. Sullivan'ın bu araştırma gezisinde Shoshone Şelalesi'nin iki farklı zamanda fotoğrafını çektiği, şalalenin bulunduğu bölgenin de en az elli cam negatifini çektiği bilinmektedir. Sullivan bu keşif gezisinde iki yıl boyunca Batı Nevada ve Doğu Klifornia'yı da kapsayan bir çok fotoğraf çekmiştir. Ancak onun fotoğraf kariyeri Amerikan İç Savaşı'nda (1861-1865) başlamıştır. Sullivan daha sonra King'in yaptığı araştırmaya 1872 yılında bir kez daha katılmış, Nevada, Utah, Colorado ve Wyoming'deki Yeşil Irmak bölgesinde fotoğraflar çekmiştir. Bu bölgelerde çektiği fotoğraflar uzak landscaperden ayrıntı çekimlere kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bazı görüntüler ise şaşırtıcı jeolojik bilgileri içermektedir. Sullivan keşif gezisi fotoğrafçılığına 1874'e kadar devam etmiştir. King ve George Wheeler'in önderliğindeki bu gezilerde Arizona, New Mexico, Nevada, Utah, California gibi bölgelerde binden fazla fotoğraf çekmiştir. Sullivan bu gezide araştırmaya görsel bilgi sağlayan bir fotoğrafçıdan çok daha fazlası olmuştur. O; çektiği fotoğraflar ile Amerika manzaralarını yorumlayan en iyi fotoğrafçılardan biri olarak fotoğraf tarihine geçmiştir. Sullivan'ın fotoğraf çekmek için ışığın uygun olacağı zamanı saatlerce beklediği bilinmektedir. Onun ikinci özelliği ise aynı objeyi farklı açılardan fotoğraflamasıdır. Çeşitli landscape elemanlarının biraraya geldiği ve kompozisyonun en güçlü olduğuna inandığı fotoğrafı seçtiği de bilinmektedir. Bütün bunlar onun ne kadar bilinçli bir şekilde çalıştığının kanıtıdır. Timothy O'Sullivan

---

<sup>73</sup> Marien Warner Mary; **Photography a Cultural History**, Harry N.Abrams Publish., Newyork, 2002,



1871, 1873 ve 1874 yıllarında George Wheeler'in yüzüncü meridyen üzerine yapılan çalışmalara da katılmıştır.<sup>74</sup>

Sullivan'ın fotoğraf tarihindeki önemi topografik görüntü çekmesinden ileri gelmektedir. 1850lerde çalışmalar yapan ve primitifler olarak adlandırılan Roger Fenton (İngiltere), Gustave Le Gray (Fransa), Robert Macpherson (İtalya), Francis Frith (Orta Doğu) ilk topografik fotoğraf çekenler arasında yer almaktadır. İkinci kuşak olarak adlandırılanlar arasında ise Edouard Baldus, Charles Negre, Francis Frith bulunur, bu fotoğrafçılar bu fotoğrafçılar çalışmalarını ticari amaç için kullanmışlardır. Francis Frith de bunların içindedir. Daha sonra yeni fotoğrafçılar ortaya çıkar. Commander Miot, Ferrez, Murray ve Weed'in bulunduğu fotoğrafçılar arasında Timothy O'Sullivan da bulunmaktadır. Bu grup fotoğrafçıların özelliği de devlet tarafından fotoğraf çekmek için görevlendirilmeleridir.<sup>75</sup>

Rosalind Krauss'un ünlü makalesi Makale Timothy H.O'Sullivan'ın 1868'de çekilmiş çok iyi bilinen "Tufa Tepeleri Piramit Gölü, Nevada" (Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada) ile başlamaktadır. Albumin baskı yöntemi ile basılan fotoğraf litograf haline dönüşen şekliyle karşılaştırılmaktadır. 1878'de Julius Bien tarafından oluşturulan litografda bazı farklılıklar bulunmaktadır.

Krauss'a göre O'Sullivan'ın fotoğrafı sanatçının kişisel yorumuna ait hiç bir taşımamaktadır, yanlışlıkla sanat kategorisine sokulmuştur ve bireysel bir dışavurum olmaktan çok uzaktır. Litograf Krauss'a göre bilimsel bir nitelik taşımaktadır. İki görüntü de "*tartışmalı alanlar*"da yer almaktadırlar.

---

<sup>74</sup> Mark Rice, Williams Carla, S.Johnson William; **1000 Photo Icons**, George Eastman House, Taschen 2002, 199-202 s.

<sup>75</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 150 s.



**Fotoğraf 3: Julies Bien Piramit Gölü, Nevada, 1878**



**Fotoğraf 4: Timothy O'Sullivan Piramit Gölü, Nevada, 1868**

Ancak iki görüntüye dikkatlice bakıldığında arada çok büyük farklar olduğu görülmektedir. Her şeyden önce litografıta gökyüzüne bulutlar ve piramitlerin sudaki yansımaları eklenmiştir. Rosalind Krauss tüm bunları makalesinde şu cümleler ile anlatmaktadır :

*« Tufo Domes, Pyramid Lake Nevada adını taşıyan iki görüntüden birincisi Timothy O'Sullivan tarafından 1868'de çekilmiştir. XIX.yüzyıl landscape fotoğrafı içinde özel bir yeri vardır. İkinci görüntü ise ilkinin litografik kopyasıdır. 1878'de Clarence Kings'in Sistematik Jeoloji adını taşıyan yayımı için basılmıştır.*

*XX.yüzyıl duyarlılığı O'Sullivan'ın farklı bir yere konmasını sağlamıştır. Fotoğrafın icadının ilk yıllarında bu tarz sessiz sakin landscape'ler çok rağbet görmüştür Sullivan'ın bu fotoğrafı da o landscape'ler içinde yer almaktadır. Fotoğrafta üç adet kaya görülmektedir. Soyut niteliğe sahip olan kayalar bir rota oluşturmaktadır ve bütün ayrıntıları ile görülmektedir. Bütün ayrıntılarına rağmen gerçek değilmiş gibi algılanmaktadır. Fotoğraf bu yüzden bir hayal elimini çağrıştırmaktadır. Ufuk çizgisi çok belirsizdir. Puslu bir havaya hakim olan fotoğrafta kayaların sudaki yansımaları gözükmemektedir. Fotoğrafın gizemli niteliği bu düzlükten ve hareketsizlikten gelmektedir.*

*Litografıta ise bazı değişiklikler mevcuttur. Gökyüzüne bulut eklenmiştir. Kayaların sudaki yansımaları ise bu görüntüde vardır.*

*Bu iki görüntü arasındaki fark (fotoğraf ve onun çevirisi) kültürün farklı alanlarına hizmet etmektedir.*

*Şurası kesin ki bu iki imaj arasında çok belirgin farklar var. Fotoğraf ve onun dönüşümü. Bu fark Litografın yavanlığı ve fotoğrafçının hayalgücü ile ilgili değil. Bu iki görüntü kültürün iki ayrı alanına ait. Her iki görüntü de bu görüntüyü kullananların farklı beklentilerine hizmet ediyor. Bilginin birbirinden tamamen farklı iki alanına. Günümüze daha uygun bir dil ile söylemek gerekirse birbirinden ayrı iki tartışmalı alana ait olduğu söylenebilir. Bu iki görüntü iki belirsiz alanın üyeleridir ve bu görüntüyü kullananların farklı beklentilerine cevap vermektedir. Bilginin farklı türlerine hizmet*

*edip içlerinde farklı bir söylev, farklı bir anlam barındırmaktadır. Litograf jeolojiye hizmet etmektedir. Dolayısıyla onun hitap ettiği alan jeoloji yani bilimdir. »<sup>76</sup>*

Foucault'un arkeolojisi sanat tarihi çalışmalarında da geçerli bir eleştiri yöntemi haline gelmiştir. Ancak Krauss'un Foucault'u model alışı onun düşüncesi üzerine bir yorum niteliği taşımaktadır. Andrew Hersberger'e göre Krauss'un tartışmalı alanları direk olarak Foucault'un söylemsel oluşumları ile alakalı değildir. O tartışmalı alanlarını bilim ve sanat üzerinden kurmuştur. Krauss'un bu yöntemi Foucault'unkinin karşıtıdır. Krauss tartışmalı alanları "tutarlı" bir alan yaratmada kullanmıştır, halbuki Foucault bunu "dağılma" yaratmak için kullanmıştır. Krauss Foucault'u yanlış yorumlamıştır.<sup>77</sup>

Litografin tartışmalı alanı jeoloji ve böylece ampirik bilim olarak belirlenmiştir. Bu fotoğrafın oluşmasına hangi tartışmalı alan sebep olmuştur ? Bu fotoğraf hangi tartışmalı alanda yer almaktadır ? Söz konusu görüntünün oluşmasında hangi söylevler rol oynamıştır ? Krauss başka bir tartışmalı alanı daha bulmuştur : "*Estetik söylev.*" Bir fotoğrafın estetik söyleve sahip olup olmadığı. Krauss O'Sullivan'ın fotoğrafının hem bilime hem de sanata hizmet ettiği konusunda ısrar etmiştir.

Krauss'un ilk sorduğu «**O'Sullivan'ın fotoğrafı bilimin mi sanatın mı tartışmalı alanına mı girmektedir ?**» olmuştur. Krauss view kelimesini stereografik<sup>78</sup> görüntüler ile özdeşleştirmektedir. Bu tanımın içine Timothy O'Sullivan ve tüm XIX.yüzyıl fotoğrafçıları da girmektedir ve onun bu fotoğrafı XIX. yüzyılda üretilen görüntüler hakkında fikir vermektedir.

---

<sup>76</sup> Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/ View", **Art Journal**, Volume 42, No.4, 311- 313 s.

<sup>77</sup> y.a.g.e.58 s.

<sup>78</sup> Stereograf görüntüler özel olarak imal edilmiş çift lense sahip kameralar tarafından çekilen birbirinin neredeyse aynısı iki fotoğraftan oluşur. Bu fotoğrafların konulduğu özel aletlere ise stereoskop denir. Bu birbirine çok yakın iki görüntü izleyiciye derinlik izlenimi verir fotoğraf gerçekmiş gibi üç boyutlu şekilde algılanır. Bu görüntüler 1850lerden 1920lere kadar özel bir eğlence olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Jeoloji, coğrafya, bioloji, etnografi gibi bilim dallarının gelişmesi stereografik görüntü pazarının genişlemesine neden olmuştur. Stereografik görüntüler içinde doğa manzaraları, şehir manzaraları ve mimari görüntüler bulunur. Mark Rice, Williams Carla, S.Johnson William; **1000 Photo Icons**, George Eastman House, Taschen, 2002, 745 s.

Krauss makalesinin sonunda hem Sullivan'ın fotoğrafının hem de Bien'in litografinin bilim içinde yer aldığına karar vermiştir. Krauss makalesinde *O'Sullivan'ın kendi zaman dilimi içinde -ki bu zaman dilimi 1860lar ve 1870leri kapsamaktadır- bu fotoğrafını estetik bir amaç taşıyarak bir sergide yer alsın diye mi çekmiştir yoksa bilimsel/topografik araştırmalar için mi ?* diye sorulması gerektiğini, ancak fotoğraftaki durgunluk, grafik yapı, belirsizlik ve bütün bunların ötesinde *yücelik ve üstünlük onun sanat alanı içinde değerlendirilmesini mi gerektirmektedir ?* sorusunun da şart olup olmadığını sormuştur.<sup>79</sup>

Bunun cevabını vermek için fotoğrafın ilk yıllarına geri dönmek gereklidir. Fotoğrafın ilk yıllarında fotoğraflar araştırma gezilerinde, keşif yolculuklarında ve *survey* adı verilen yüzey araştırmaları sırasında çekilmiştir. Ancak araştırma amacı ile çekilmiş tüm bu fotoğraflar bugün çerçevelenip New York Modern Sanat Müzesi gibi müzelerin duvarlarına asılmaktadır. Bu mantık da onların sanatın tartışmalı alanlarında yer almasına neden olmakta, fotoğrafların temsil karakterleri değiştirmektedir.

Kuşkusuz bu tartışmaların içine o yıllarda faaliyet içinde olan bir çok fotoğrafçı girmektedir. Samuel Bourne (1834-1912), Felice Beato (1820-1907), August Salzmann, Charles Marville (1816-1879) da Timothy O'Sullivan (1840-1882) ile aynı kategoride değerlendirilecek fotoğrafçılar arasındadır.

Ancak fotoğrafların temsil karakteri üzerinden zaman geçtikten sonra zaten değişmektedir.

Salzmann'ın **Tapınak Duvarı, Batı Cephe (1853-1854)** adlı fotoğrafına makalesinde yer veren Krauss onun bu fotoğrafta taşın yapısına odaklandığını ve duvarın bütün çerçeveyi doldurarak başka herhangi bilgi vermeyi reddettiğini belirtmiştir.

---

<sup>79</sup> Krauss, **a.g.e**, 313 s.

Krauss ayrıca oeuvre\* kavramına da değinmiştir. Bu konuda da yine August Salzmänn'ı örnek olarak vermiştir. August Salzmänn'ın kariyeri 1853 yılında başlamıştır ve bir yıl sonra sona ermiştir. Fotoğraf tarihindeki büyük figürler arasında yer alan Roger Fenton, Gustave Le Gray, Henri LeSecq gibi fotoğrafçıların faaliyetleri de on yıldan az sürmüştür. Ancak bugün hepsi sanatın ustaları olarak anılmaktadırlar.<sup>80</sup>

Bir yapıttan oluşan bir oeuvre ve bir usta düşünülebilir mi ? Ona göre fotoğraf tarihi bunu denemektedir. Buna en iyi örnek de August Salzmänn'dır. Çok iyi bir geometrik yapıya sahip olan arkeoloji fotoğraflarının August Salzmänn'ın asistanı tarafından çekildiğine dair spekülasyonlar bulunsa da August Salzmänn fotoğraf tarihinin çok önemli fotoğrafçıları arasında yer almaktadır.<sup>81</sup>

Krauss makalesinde bilimsel görünüm « view\* » ile sanatsal bir kelime olan « landscape\*\* » kelimesi arasındaki farkları da belirtmiştir. Sanat tarihçiler tarafından O'Sullivan'ın bu fotoğrafı landscape kategorisine sokulmuştur. Özellikle Peter Galassi Sullivan'ın çalışmalarını New York Sanat Müzesi'nde sergilemiştir. Krauss landscape kelimesini resim sanatındaki landscape kavramı ile özdeşleştirmekte ve Claude Monet'ten örnekler vermektedir. Monet'in landscapeleri sanatın tutarsız alanlarında dolaşmaktadır. Görünümler de bilimin tartışmalı alanlarında yer almaktadır. Peter Galassi'ye göre O'Sullivan'ın görüntüsü landscape ya da diğer bir deyişle estetik bir tefekkürdür\*\*\*. Subjektif bir sanat eseridir. Krauss'a göre ise O'Sullivan'ın fotoğrafı ve onun litografik kopyası bilimin hizmetindedir. Fotoğrafta

---

\* Oeuvre Fransızca bir kelimedir ve bir sanatçının yapıtının tümüne verilen addır. Türkçe karşılığı bulunmamaktadır, Türkçede de oeuvre şeklinde kullanılmaktadır.

<sup>80</sup> Krauss, a.g.e., 313 s.

<sup>81</sup> Krauss, a.g.e., 313 s.

\* View kelimesinin türkçe karşılığı görüş, görünüş, manzara, bakış, görüntüleme, genel görünümdür. Ancak landscape kelimesinin de Türkçe karşılıkları arasında manzara ve görünüm kelimeleri bulunmaktadır. Bu da çeviride çok önemli bir noktayı oluşturan landscape- view farkını anlatmada bir sorun yaşanmasına neden olmuştur. Kelimenin çevirisi genel görünüm-görüş-bakış açısı- şeklinde yapılmış, duruma göre her üçü de kullanılmıştır.

\*\* Landscape kelimesi ise kırlık alanların resmedilmesi ya da etrafa bakıldığında yapı, ırmak, tepe ve çevredeki bir çok şeyi içeren manzaraya karşılık gelmektedir.

\*\*\* Contemplation kelimesinin Türkçe karşılığı düşünceye dalma, derin düşünmedir ancak Osmanlıca'da ise bu kelimenin karşılığı temaşa ve tefekkürdür. Metinde tefekkür olarak tercüme edilmiştir.

sanatçının subjektif yaratıcılığında çok doğanın objektif bir yorumu sözkonusudur. Bu nedenle ilk fotoğrafik kayıt yaratıcılık sorunu değil doğanın tıpatıp kopyasıdır.<sup>82</sup>

Rosalind Krauss özetle O’Sullivan ve Bien’in litografı üzerinden giderek tüm fotoğraf tarihine ve diğer fotoğrafçılara da uygulanabilecek bir eleştiri yöntemi getirmiştir. Fotoğrafların hangi kategori içinde olduğu ve hangi türün özelliklerini içinde barındırdığını anlamak için bu tarz bir kategorilere ayırmaya ihtiyaç vardır. Fotoğraf tarihi Foucault’un yöntemine göre incelendiğinde fotoğraf sanatı olarak tanımladığımız bir çok şeyin bu bağlama ait olmadığı ve XIX. Yüzyılda bir çok fotoğrafın tartışmalı alanlarda olduğu ortaya çıkacaktır.

### **1.1.2.2.Foucault ve Abigail Solomon Godeau’nun Author Kavramı**

Andrew E.Hershberger Solomon Godeau’nın “Eugene Atget: Canon Fodder” adlı makalesini değerlendirmekte ve şu saptamalarda bulunmaktadır: Solomon Godeau Foucault’un, What is author? Bir Yaratıcı/ Sanatçı nedir? Adlı denemesinde geçen author-function/ Yaratıcı/Sanatçı İşlev kavramının önemine işaret ederek bir alıntı yapar: Bizim bir yaratıcı/sanatçı olarak tasarladığımız (ya da bir bireyi bir yaratıcı/sanatçı olarak biçimlendiren) bir bireyin özellikleri, metinleri ele alış şeklimizin:yaptığımız karşılaştırmalar, referans olarak çıkardığımız seçkin özellikler ya da uyguladığımız dışlamalar her koşulda az ya da çok psikolojik yansımalarıdır.

Solomon Godeau, üç önemli nokta üzerinde durmaktadır. İlkinde, hem Foucault, hem de Barthes için author (yaratıcı/sanatçı) teriminin (artist&sanatçı) terimi ile benzer olduğunu söyler. Ancak bu yaratıcı/sanatçı artık yoktur. İkinci noktada authorship (yaratıcı/sanatçılık)ın tarihsel bir konstrüksiyon olduğunu ve Atget’in zorla yaratıcı sanatçı mertebesinde yer aldığına işaret eder.

Godeau makalesinde Atget’e ve onun çalışmalarına adeta arkeolojik bir kazı yapıldığını ve ona çok farklı sıfatlar yüklendiğini belirtmiştir: Sürrealist Atget, Primitif Atget, belgeselci Atget, Modernist Atget, Marksist Atget gibi.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Hershberger, y.a.g.e., 59-60 s.

Burada yine Foucault'dan hareketle nesnel olgulara karşı idealist mitler konulmakta, Solomon Godeau da Krauss gibi sahte bir dikotomi (ikiye bölme) yapmaktadır. Ayrıca Godeau'nun soyutlayarak yaptığı "psikolojik yansımalar" alıntısının öncesinde Foucault'un metninde, söz konusu bireyin "özellikleri" derinlik, yaratıcı güç, niyet ve orjinal ilham şeklinde belirtilmiştir.

Ancak hem Rosalind Krauss hem de Solomon Godeau, buluş yapmayı, yaratıcı/sanatçılığın bir ölçütü olarak büyük önem verirler ve böylece Foucault'dan ayrılırlar. Üçüncü noktada, konunun, Atget'in sahip olduğu ya da ona maledilen özellikleri konusunda istinat noktası olduğunu belirtilir. Bu noktada Solomon Godeau Rosalind Krauss'un sorusunu alıntılar: "*Atget'in konu seçimleri, düşünen, arzu eden, niyet eden, yaratan, aktif bir özne olarak onun ortaya çıkan ifadesi midir?*"

Sonuçta, Krauss, Solomon Godeau ile birlikte yaratıcı/sanatçılık kavramını kendilerine göre manipule etmekte, postmodernist değerler adına, arşivi yeniden düzenlemektedirler.<sup>84</sup>

Solomon Godeau fotoğraf tarihçilerinin yazılarında Atget'in bir yaratıcı olarak kabul edildiğini görmüştür. Ancak Rosalind Krauss Atget'in bir yaratıcı olmadığını bunun nedeninin de Atget'in fabrikasyon görüntüler üretmesi olduğunu belirtmiştir. Atget'in kariyeri ile ilgili objektif gerçekler onun ticari bir fotoğrafçı olduğunu ve özel müşteriler için sipariş görüntüler çektiğini ortaya koymaktadır. Bu kiralık çalışma onun kişisel vizyonunu sergileme imkanını ortadan kaldırmaktadır. Her şeyin ötesinde Atget'in fotoğrafları çeşitli müşterilerin istekleri doğrultusunda çekilmiştir ve bu da onun fotoğraf pazarına hizmet ettiğini göstermektedir. Solomon Godeau sipariş üzerine çalışmayı kişisel vizyondan ayrı bir yere koymuştur. Ona

---

<sup>83</sup> Abigail Solomon Godeau; "Canon Fodder: Authoring Eugene Atget", **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, 30 s.

<sup>84</sup> Andrew Herscherberger, Krauss's Foucault and the Foundations of Postmodern History of Photography", **History of Photography**, Volume 30 Number 1 Spring 2006, 61-64 s

göre müşterilerin hizmetinde çalışan bir fotoğrafçı kendi kişisel vizyonunu ortaya koyamazdı ve bu da yaratıcılıktan uzak olmak anlamına gelmekteydi.<sup>85</sup>

Godeau Atget'i değerlendirirken onu içinde bulunduğu tarihsel koşullardan ayrı tutmamıştır. Ona göre Atget ansiklopedik tatta fotoğraflar çekmiştir. Onun çalışmaları tıpkı XIX.yüzyıldaki diğer fotoğrafçılar gibi bilimsel bir tanımlama yapmak için çekilmiştir. Tıpkı Helyografik Misyon'daki Charles Marville gibi. Ancak diğer taraftan da çektiği "timeless" fotoğraflar nedeni ile XX.yüzyıla da ait olduğunu belirtmiştir.<sup>86</sup>

Krauss'a göre Atget'in tüm fotoğrafları standardize edilmiş, kategorilere ayrılmış görüntülerdir, Marville'nin cadde fotoğraflarına benzer ve ikisinin de belge işlevi taşıyıp entelektüel bir spekülasyona sahip değildir. Katalog oluşturmanın da bir organizasyon olduğunu ve bunu yapmak için de bir yaratıcılığa gerek olmadığını vurgulamıştır.

Atget'in çektiği demir süslemeler ve kapı girişleri onun bilerek, isteyerek ve gerçekten niyet ederek çektiği görüntüler midir yoksa sadece katalog oluşturmak için sipariş üzerine çekilmiş görüntüler midir ?

Solomon Godeau'nun Atget için söylediklerini daha iyi anlaşılması için Atget'e ve onun eserlerine bakmak gereklidir:

Tekrarlarsak, Solomon Godeau Foucault'dan aldığı eleştiri yöntemini **Eugene Atget (1857-1927)** üzerinden gerçekleştirmiştir. Bunun nedeni Eugene Atget'in fotoğraf tarihinde çok özel bir yeri olmasıdır. Hayatını Paris ve çevresini çekmeye adanmış Atget kendinden sonra gelen fotoğrafçılara örnek olmuştur. Çeşitli fotoğraf kuarmcılarının Atget hakkındaki düşüncelerine yer vermek gerekirse;

---

<sup>85</sup> Hershberger, a.g.e, 62-63-64 s.

<sup>86</sup> Godeau, a.g.e., 42 s.



Roland Barthes Atget'in fotoğraflarının bir "skandal" olduğunu düşünür ve Atget'in yaşlı ağaç gövdeleri fotoğraflarından öğrendiğini belirtir.<sup>87</sup>

Walter Benjamin ise Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'nde Atget'in Paris fotoğraflarını sürrealist fotoğraf kategorisinde değerlendirmiştir.

*"O, gözden kaçmış, unutulmuş ve terk edilmiş olanı arar, bundan dolayı böylesi resimler kent resimlerinin dışarıdan gelen (exotic), debdebeli ve duygusal (romantik) seslerine karşılıklar: onlar, gerçekliğin havasını (aurasını), batmakta olan bir gemiden suyu atar gibi boşaltırlar."*<sup>88</sup>

Susan Sontag ise Eugene Atget'in derme çatma tekerlekli taşıtların, dükkan tabelası ve atlıkarıncalar üzerindeki bayağı sanatın, süslü revakların, ilginç kapı tokmakları ve dövme demirden yapılmış pencere kafeslerinin ve harap evlerin yüzlerindeki süslemelerin bir kenarda kalmış güzellikleri üzerinde uzmanlaştığını, gerçeküstücü fotoğrafın konu malzemesine eşitlikçi bir tavır sergilediğini, Atget'in fotoğraflarında da bu tavrın bulunduğunu belirtir.<sup>89</sup>

Atget fotoğraf tarihinde iki kere yer almıştır. Birincisi müşterileri için fotoğraf çektiği 1890lı yıllarda, ikincisi de öldükten sonra fotoğraflarının tüm dünya tarafından tanındığında. Atget'in fotoğraf tarihinde muammalı bir yeri bulunmaktadır ve fotoğraf tarihindeki yeri Cezanne'nin resim tarihindeki yerine benzemektedir. XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla geçerken Cezanne'nin resimleri nasıl bir dönüm noktasını oluşturduysa Atget'in eserleri de o dönüm noktasını oluşturmuştur. Atget ile başlayan bu dönüşüm Brenice Abbot, Brassai, Andre Kertesz, Henri Cartier Bresson, Walker Evans ile devam etmiştir. Atget çektiği şehir manzaraları ile kendinden sonra gelen fotoğrafçılara örnek olmuştur.<sup>90</sup>

Atget'in Paris için taşıdığı anlam Alfred Stieglitz'in New York, Paul Martin'in Londra için taşıdığı anlam ile benzerlik göstermektedir. Üç fotoğrafçının yaptığı da aynı şeydir. Kameralarını yaşadıkları şehre döndürmek ve kendilerine

---

<sup>87</sup> Barthes, **a.g.e.**, 30 s.

<sup>88</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çeviri:Ali Cengizkan, YGS Yayınları, İstanbul 2001, 23-24 s.

<sup>89</sup> Susan Sontag, **a.g.e.**, 91 s.

<sup>90</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln, 1998, 399 s.

ilginç gelen şeyleri fotoğraflamak. Atget fotoğrafa kırk iki yaşındayken, 1898'de başlamıştır.<sup>91</sup>

Atget'in sadece sanat fotoğrafı içinde değerlendirmek zordur. Zaten bu saf olmayış da onun önemli özelliklerinden bir tanesidir. Atget dünya çapında bir fotoğrafçı olmayı planlamamıştır ve bunu görebilecek kadar da çok yaşamamıştır. Atget hayatını etkileyecek bir rastlantıyı yaşamıştır. 1920lerde Man Ray'ın asistanlığını yapan Berenice Abbott stüdyoda Atget ile karşılaşmıştır. Bu aslında çok basit bir karşılaşmadır çünkü Atget Man Ray'ın stüdyosunun sokağında oturmaktadır ve sanatçı müşterileri için fotoğraf çekip satmaktadır. Man Ray ile arkadaşlığı sonucunda da sürrealistler ile tanışma fırsatı bulmuştur. Daha sonra Abbott da Julien Levy ile birlikte bir kaç kere Atget'in stüdyosunu ziyaret etmiş ve Atget'in bir kaç çalışmasını satın almıştır. Sürrealistler 1926'da "**La Revolution Surrealiste**" adlı dergide Atget'in bir kaç fotoğrafını yayımlamışlardır. Atget'in fotoğrafları sürrealistlerce çok beğenilmiş ve fotoğraflarının ne kadar farklı bir niteliğe sahip olduğu anlaşılmıştır.<sup>92</sup>

Bir kaç yıl sonra Atget ölmüştür ve Berenice Abbott onun fotoğraflarını düzenlemiştir. 1930 yılında *Atget, photographe de Paris* adı ile Pierre Mac Orlan'ın önsözü ile yayımlamıştır. Bu kitap Atget'in fotoğraflarının dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. 1936'da ise Walter Benjamin "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adlı ünlü makalesini yazmış ve makalesinde Atget'in Paris fotoğraflarından da bahsetmiştir.<sup>93</sup>

"...ama insan fotoğraftan çekildiği anda, sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir. 1900 yıllarında Paris caddelerinin resmini, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget'in olağanüstü önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanır. Atget'in bu caddelerin resmini, sanki oraları bir suç mahalliymiş gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mahalli de insansızdır. Çekim, ipuçlarından ötürü gerçekleştirilir. Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başlar. Bu resimlerin gizli politik önemi de bu noktadan kaynaklanır. Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir anlamılamayı, yaklaşımı gereksinirler. Özgürce kanat çırpan bir derin düşüncelere dalma eylemi, onlara uygun düşmez. Bu fotoğraflar izleyiciyi tedirgin eder..."<sup>94</sup>

<sup>91</sup>Peter Turner, **History of Photography**, Hamlyn Publishing, Londra, 1987, 158 s.

<sup>92</sup>y.a.g.e., 400 s.

<sup>93</sup>y.a.g.e., 400 s.

<sup>94</sup>Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 60-61 s.

Benjamin Atget'in fotoğraflarının bir belge olarak da konuştuğunu, fotoğrafların çok farklı nitelikte olduğunu vurgulamıştır.

Bu noktada hangi fotoğrafların belge olarak görüleceği sorusu gündeme gelmiştir. I.Dünya Savaşından önce belge sadece bir resimdi. Pratik olarak ne olup bittiğini anlatan her şey bir belge olarak kabul ediliyordu ve estetik bir niteliğe sahip olması gerekmiyordu. Ancak savaştan sonra bu değişmiş ve fotografik belge anlam değiştirmiştir. Belgenin bu yeni konseptinin oluşmasında Walter Benjamin, Laszlo Moholy Nagy, Andre Kertesz, Henri Cartier Bresson ve Berenice Abbott ve Sürealistlerin rolü büyüktür. Atget fotoğraflarını çektiği yıllarda belge fotoğrafın en alt derecesinde görülüyordu. Sanatçılar sadece bu belgelerden ilham alıyorlardı. Bu görüntüler herhangi entelektüel bir spekülasyona sahip değildi, olmak zorunda da değildi. Belgenin işlevi 1910 yılında Brüksel'deki Beşinci Uluslararası Fotoğraf Kongresi'nde çok iyi bir şekilde tanımlanmıştır. "Belge bir çok alandaki çalışmalarda kullanılabilir. Bunun da ötesinde gösterdiği nesnenin bütün ayrıntılarını içermelidir. Fotoğrafın güzelliği ikinci plandadır. Belge işlevi görece fotoğrafın sahip olması gereken tek özellik ayrıntı zenginliğine sahip olmasıdır. Belge niteliğine sahip fotoğraf bir çalışma kağıdı olarak görülmüştür ve güzelliği ikinci plandadır. Belge olabilecek fotoğraf gerçek, doğru ve özenli olması gerekmektedir. Bu tarz fotoğraflar sanatta olduğu kadar bilimde de kullanılabilir. Mimari fotoğraf da bir belge olarak kabul edilebilir. Kronofotoğraf, polis kimlik kartı ve x-ray ışınları da belge olabilecek fotoğraf içinde sayılabilir."<sup>95</sup>

Belgesel fotoğraf daha sonra bilginin karşılığı haline gelmiş, içinde estetik bir değer de barındırmaya başlamıştır. Belgesel fotoğrafta da bir üslup, bir tarz aranmaya başlamıştır. Atget'in fotoğrafları da bu üsluba sahiptir.

Michel Frizot'un editörlüğünde hazırlanan « *A New History of Photography* » adlı kitapta Eugene Atget ile ilgili bölümü yazan Molly Nesbit Foucault ve arşiv kavramı ile bağlantı kurmuştur. O da Atget'in fotoğraflarının bir arşiv olduğunu ancak bunun Foucault'un arşivi ile aynı anlamda olmadığını belirtmiştir. Foucault'un

---

<sup>95</sup> Frizot, a.g.e., 402 s.

arşivi ifadelerin dönüşümü ve genel bilgi sistemi, şeylerin ve kelimelerin genel bir düzenlemesi olarak tanımladığından da bahsetmiştir.<sup>96</sup>

Arşivin temel anlamı düşünüldüğünde her arşivin bilginin bir alanı ile bağlantı kurduğuna da değinmiştir. Bu da arşivin bir gücü olduğunun kanıtıdır. Kimi zaman belgeler birden fazla bilgi türü ile bağlantı kurar ve aynı belge farklı arşivlerde farklı bilgi türlerine hizmet eder. Belirli küçük arşivler bazen düzenlenemeyebilir, bu Atget için de geçerlidir. Kendi yapıtları için, kendi stili için bir arşiv yaratmak, tek bir fikir olarak arşiv düşüncesi onun için de mümkün değildi. Bu filozofların fikriydi.

Nesbit, Atget'in ressamlar, dekoratörler ve tarihçiler için fotoğraf çekmesine de değinmiş, bu mesleklerin her birinin fotoğrafı kendi işleri, meslekleri için kullandığından bahsetmiştir. Son olarak da *Atget'in « Cafe Au Tambour »* adlı fotoğrafını çözümlenmiştir. Fotoğrafın tambur ile ilgilenenler, demir süsleme ile ilgilenenler, Pairs'de o dönemde yaşayan insanlar ile ilgilenenler için bir bilgi sağladığını ve fotoğrafın tam anlamı ile belge olduğunu vurgulamıştır. Ancak Atget bu fotoğrafı çekerken bir oyun oynamıştır ve fotoğrafta kendi yansımasının da yer almasını sağlamıştır. Bu da onu « auteur » statüsüne yükseltmektedir.<sup>97</sup>



**Fotoğraf 5: Eugene Atget, Tamburlu Kafe, 1908**

---

<sup>96</sup> Frizot, **a.g.e.**, 404 s.

<sup>97</sup> Frizot, **a.g.e.**, 408 s.

Hersberger tıpkı Krauss gibi Solomon Godeau'nun Foucault ile ilişkisinin yüzeysel olduğunu söylemekte ve bunu author işlev kavramı üzerinden tartışmaktadır.

Foucault ve onun tartışmalı da ! olsa örnek alan Krauss ve Solomon Godeau'nun çözümlenmeleri bizzat arkeolojiyi bir tema olarak işlemiş ve arkeolojik fotoğraf denilen ifadenin doğmasına neden olan fotoğrafçıların yapıtları için de geçerlidir. Maxime Du Camp (1822-1894), Alfred Nicolas Normand (1822-1903), John Shaw Smith (1811-1873), August Salzmann (1824-1872), James Robertson (1813-1881), Felice Beato (1830-1906), Francis Frith (1822-1898), C.G.Fontaine, W.J.C. Moens ve Jacob August Lorent (1807-1853), Francis Bedford (1816-1894), William James Stillman (1828-1901), Felix Bonfils (1831-1885), Giorgio Sommer (1834-1914), Joseph Philibert Girault Prangey (1804-1892), Robert Macpherson (1811-1872), James Anderson (1813-1877), John Bulkley Greene (1832-1856), Auguste Edouard Mariette (1821-1888), Charles Simon Clermont Ganneau (1846-1923), Theodule Deveria (1831-1871), Emile Bechard (?-?), Louis De Clerq (1836-1901), Abdullah Biraderler, Pascal Sebah (1856-1900), James Robertson (1813-1888) bu bağlamda incelenebilir.

## **1.2. Harabeler ve Görsel Tasvir Geleneği**

Arkeolojinin görsel temsili fotoğraftan çok önceye gitmektedir. Arkeoloji bir tema olarak sanat yapıtları içinde fotoğraftan çok önce yerini almış ve çeşitli şekillerde temsil edilmiştir. Fotoğraf ile arkeoloji arasındaki kapsamlı ve katmanlı ilişki incelenmeden önce fotoğraftaki temsil türlerine zemin hazırlayan resim ve tarihine bakmak gereklidir. Çünkü fotoğrafın icadına kadar olan zamanda bir çok ressam, gezgin, meraklı (dilettanti) arkeolojiyi eserlerinin temel konusu yapmıştır. Kuşkusuz bu temsiller yüzyıllara göre farklılık göstermektedir.

Arkeoloji ile birlikte ele alınması gereken temel konu gezidir. Çünkü yapılan keşif gezileri sonucu uzak coğrafyalar görülmüş, bu coğrafyaların yarattığı görsel izlenimler “**harabe tasvir geleneğinin**” oluşmasını sağlamıştır.

### 1.2.1.Yunanistan ve Temsili

Yunanistan coğrafi konumu ve sahip olduğu arkeolojik kalıntılar nedeni ile daima gezgin/seyyahların uğrak yeri olmuştur. Apollonios (M.Ö. III.yüzyıl), Strabon (M.Ö. 63-64/M.S. 24) ve Herodot (484-425) gibi tarihçi/coğrafyacı/gezginler Yunanistan’a uğramış, yazdıkları eserlerde Yunanistan’a yer vermişlerdir.

Ancak bu gezginlerden en önemlisi Pausanias’dır. Bir coğrafyacı olan Pausanias Roma İmparatorları’ndan Antoninus Pius (M.S. 138-161) ve Marcus Aurelius (M.S.161-180) zamanında yaşamıştır. “*Yunanistan’ Betimlemesi*“ adlı kitabı on ciltten oluşmaktadır. Dönemin Yunan mitolojisi, kültürleri ve dinleri ile dönemin anıtları ve topografisi açısından çok önemlidir. Klasik Çağ üzerine yapılan modern arkeolojik çalışmalarda sıklıkla kullanılmıştır. Olympia ve Delphi’nin mimarisinden ve dinî özelliklerinden, yolculuğunda gördüğü her türlü dinî gruptan ve doğal özelliklerden bahsetmiştir. Antik Çağ Seyahatnameleri arasında en dikkat çekicisini hazırlayan Pausanias (M.S. II yüzyıl) Yunanistan Betimlemesi adlı eseri ile XIII. ve XIV. yüzyıl gezginlerine Yunanistan’ı yeniden keşfetme olanağı vermiştir. Yunanistan’ın her karışını gezip gördüklerini betimleyerek kendisinden sonra gelenlere büyük bir yol gösterici olmuştur. Pausanias M.S.155-175 yılları arasında Fırat’tan İtalya’ya kadar yolculuk etmiş ve ziyaret ettiği her yeri büyük bir başarı ile betimlemiştir. Gittiği coğrafyalardaki yerli halk ile konuşarak o coğrafya hakkındaki hikayeleri dinlemiş ve kaydetmiştir. Eserinde kendini bir tanık olarak görmüştür.<sup>98</sup> Pausanias Latince “*periegeomai*” kelimesinden türetilen “*periegete*” yani türkçesi “*etrafı göstermek*” (to show around) olan bir sıfat ile anılmaktadır.<sup>99</sup> Kuşkusuz o bir tarihçi değildir ancak gördüğü sıradışı mimari yapıları bir kronoloji oluşturarak yorumlamaya çalışmıştır. Ancak o geçmişin izinin sadece mimaride

<sup>98</sup> Pausanias, **Guide to Greece**, Penguin Books , London 1979

<sup>99</sup> Christian Habicht, **Pausanias Guide to Ancient Greece**, University of California Press, California 1985, 2 s.

sürülemeyeceğini, karşısına çıkan herhangi bir nesnenin de önemli olabileceğinin farkında olmuştur. Seyahatnamesinin kendinden sonrakilere yol gösterici olması için gezdiği yerler hakkında mümkün olduğunca çok bilgi vermeye çalışmıştır.<sup>100</sup>

Bu daha sonra XIX.yüzyıl fotoğrafçıların da uygulayacağı bir yöntem olmuş ve gelenek haline gelmiştir. Çünkü Pausanias gördüklerini tüm ayrıntıları ile defterlerine çizmiş, daha M.S. sonra II.yüzyılda “eskinin” ve “kaydetmenin” önemini anlayarak günlükler oluşturmuştur. Çalışmasının önemi de kendinden sonrakilere gerçek bir kılavuz olmasından ileri gelmektedir. Henüz görselliğin önemli olmadığı bir dönemde kelimeleri ile adeta bir görsellik yaratmıştır. Zaten yaklaşık on iki yüzyıl sonra bir diğer gezgin Ancona’lı Ciriaco (1391-1452) kaydın önemini şu sözlerle ifade etmiştir:

*“Evrenin bütün bölgelerine yayılmış ve çok uzun süredir benim incelemelerimin ana konusunu oluşturan o antikçağ anıtlarını araştırmayı tamamlamak için duyduğum yoğun istek beni dünyayı dolaşmaya itti. Zamanın sonu gelmez saldırısı ve insanların ihmali nedeni ile günden güne harabeye dönüşen, halbuki hatırlanmaya layık bu anıtları yazıyla saklamak istedim.”*<sup>101</sup>

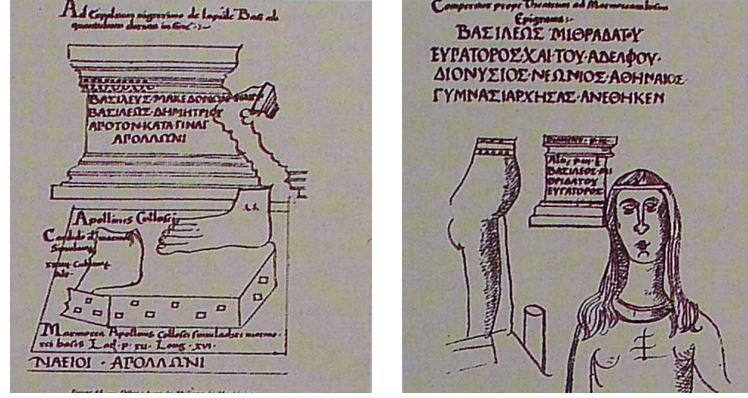
**Antiquarum Rerum Commentaria** adlı eserinde bundan bahseden Ciriaco aslında yaptıklarını bir paragraf ile özetlemiştir. Ancona’lı Ciriaco ve Cristoforo Boundelmonti (1386-?) XIV. yüzyıl sonunda Yunanistan’ın yeniden keşfedilmesine öncülük etmişler, içinde yer aldıkları hümanist hareket ile sadece antik yazarlar ile ilgilenmemişler, gördükleri yerleri ilk hallerine sadık kalarak aktarmak istemişlerdir. Cristoforo Boundelmonti (1386-?) Ege adalarını ziyaret ederken haritalarını oluştururken Ciriaco “*anıtlar ve yazıtlar eski yazarların metinlerinden daha sadık klasik çağ tanıklarındır*” düşüncesinden yola çıkarak yolda karşılaştığı her şeyi “**Antiquarum Rerum Commentaria**” adını verdiği kitabında toplamıştır. Yapıtın en önemli özelliği desen ve çizim ile zenginleştirilmiş olmasıdır.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Paul G.Bahn, **The Cambridge Illustrated History of Archaeology**, Cambridge University Press, New York 1996, 46 s.

<sup>101</sup> Rolan ve Francoise Etienne, **Antik Yunan Bir Keşfin Arkeolojisi**, Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi, İstanbul 2003, 32 s.

<sup>102</sup> **y.a.g.e.**, 21-26 s.



**Çizim 1: Ciriaco'nun Delos'ta Yaptığı Çizimler, 1445**

Jacop Spon ise arkeoloji biliminin gelişmesine katkıda bulunan önemli isimlerden biridir. Arkeoloji kelimesini “*Miscellanae Erudita Antiquitatis*” adlı eserinin önsözünde kullanmış, geçmişi anlamak için yazıt ve yapıtlardan yararlanılması gerektiğini vurgulamıştır. Kendisi de bir yazıt uzmanıdır ve İtalya, Yunanistan ve Küçük Asya’yı dolaşarak yazıtları kopya etmiştir.<sup>103</sup>

Yunanistan XVIII. ve XIX. yüzyıl boyunca da seyyahların ve ressamların uğrak yeri olmaya devam etmiştir. William Pars (1742-1782) ve Yunan Dili ve Edebiyatı Uzmanı Richard Chandler (1738-1810); ressam James Stuart (1713-1788) ve Nicholas Revett (1720-1804); ressam David Le Roy (1724-1803) ve Louis Francois Cassas (1756-1827) Yunanistan’a geen pitoresk resimler yapan sanatçılar arasındadır. Bu ressamlar harabeleri resimlerinin ana konusu olarak seçerek bir çok resim ve gravür yapmışlardır. Bu resim, desen ve gravürlerin odak noktasını Atina Akropolü oluşturmaktadır. Kimi zaman gezileri sırasında uğradıkları antik kentlere de uğramışlar ve orada gördükleri arkeolojik tapınak, sütun başlığı ve yapıları da resmetmişlerdir. Ancak tüm bu görsel malzemenin ortak bir özelliği da vardır. **“Gördüklerini doğru/tam/eksiksiz göstermenin dışında pitoresk bir bağlama da yerleştirmek.”** Bu resimlerde antik tapınaklar bütün ihtişamı ile göğe yükselirken ya bu harabeler arasında yer alan yazıtları çözmeye çalışan figür ya da bu ölümsüz yapıları resmeden bir ressam da eklenmiştir.

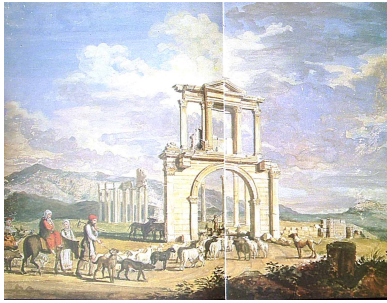
<sup>103</sup> y.a.g.e., 38 s.



James Stuart ise Hadrianus Kemerini ve Theseion'u resmederken günlük hayattan sahneleri harabelerin yanına eklemiştir. Bu; daha sonra XIX.yüzyıl fotoğrafçıları tarafından da uygulanmıştır. Antik dünyanın ebediliği ve sonsuzluğu yanında günlük hayatın sefaleti görülmektedir.

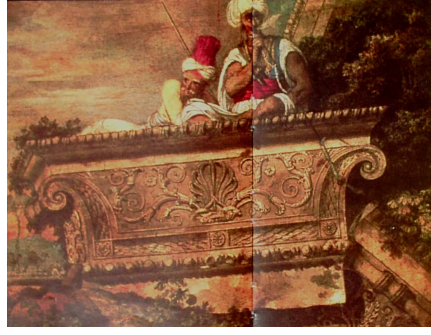
Theseion adlı resimde de günlük hayattan sahne yer almaktadır ancak ırgatların günlük hayatının fonunu Theseion oluşturmaktadır.

Resim sanatı kalıntıları görselleştirmeyi mümkün kılmıştır. Eserlerin kendisine ait bir belge olmasının yanında tavırları da açığa çıkarmaktadır. Bu eski yapılar resmedilirken o dönemde yapıların bulunduğu yerde kimin yaşadığı da öğrenilmektedir. James Robertson da yapıları çekerken yanına mutlaka insan figürü koymuştur. İstanbul'da çektiği sebil fotoğraflarında ya da Atina'da Theseion'da çektiği fotoğrafta yapıların yanına yerleştirdiği üçlü insan grupları o dönemde yaşayan insanlar hakkında fikir vermiştir.



**Resim 1 : J. Stuart, Hadrianus Kemerini, 1751 Resim 2: J.Stuart, Theseion, 1751**

William Pars'ın Didyma Apollon Tapınağı'ndaki bir sütunu gösteren resminde sütunun üzerinde geleneksel Türk kıyafetleri içinde iki figür oturmuştur. Sütun başlığının üzerinde bulunan bütün motifler tüm açıklığı ile gösterilmiştir. Ancak Pars sütun başlığının üzerine iki figür oturtmuştur. Figürler resme pitoresk bir hava katmanın dışında başlığın devasallığını göstermektedir. Bu resmin bir benzeri XIX.yüzyılın gezgin fotoğrafçılarından Felix Bonfils'in Palmyra harabelerini gösteren bir fotoğrafında görülmektedir. Bonfils'in fotoğrafında devasa sütunun üzerinde uyuyan bir çocuk görülür. Sütunun bütün özellikleri görülmektedir.



**Resim 3 : William Pars, Didyma Apollon Tapınağı, 1765-1766**

Cassas'ın Panoramik Atina görünümünde göze ilk çarpan Jüpiter (Olympos) Tapınağı'nın sütun dizileridir. Arka planda ise Akropol ve tepenin eteklerindeki yerleşim görülür. Resmin en solunda ise en arkada Theseion bir silüet halinde gözükmektedir. Resmin ön planında ortada başlarındaki sarıklardan ve kıyafetlerinden Türk olduğu anlaşılan figürler bulunmaktadır. Sağ tarafta ise Avrupalı olduğu anlaşılan figürler mimari bir parçayı incelemektedirler. Cassas XVIII.yüzyıl Atinasını bu resim ile özetlemiştir. Eski eserleri inceleyen Avrupalılar, geleneksel kıyafetleri ve sarıkları içinde Türkler, arka planda ise büyümlü bir ışık eşliğinde yükselen tapınak ve Akropol.



**Resim 4 : Louis Francois Cassas, Panoramik Atina Görünümü, 1784**

Hubert Robert'in bu resminde ise bir çok mimari parça göze çarpmaktadır. Sütun parçaları, üzerinde kabartma bulunan mimari parçalar, Minerva heykeli. Tüm bu parçaların önünde de resim yapan kadınlar. XVII ve XVIII. yüzyıldaki eski eser

merakını anlatmak için başarı ile kullanılmıştır. Bu resim o dönemde insanların eski eser merakı sonucu sergiledikleri davranışları anlamak için de önemlidir.



**Resim 5: Hubert Robert, Arkeolojik Parçalar, XVIII. yy.**

Parthenon (M.Ö. 447) da fotoğraftan önce gezgin ressam ve araştırmacıların en çok ilgisini çeken yapılardan biri olmuştur. Kimi zaman Pitoresk resimlere konu olurken kimi zaman da bilimsel araştırmalar için çizimleri yapılmış, yanına açıklayıcı notlar eklenmiştir. 1436'da Anconalı Ciriaco, 1678'de Jacop Spon, 1751'de Edward Rooker (1712-1774) Parthenon ile ilgilenen üç önemli isimdir. Bütün sunumlarda yapı çevresinden izole edilerek betimlenmiştir. Bu yaklaşım antik alanın XIX. yüzyıl başında çekilen fotoğraflarında da görülmüştür. “*Yunanistan Çevresinde Klasik ve Topografik Tur (1819)*” ve otuz renkli levhanın eşlik ettiği “*Yunanistan Görünümleri (1821)*” adlı iki çalışması bulunan Dodwell bir gezgin olmasının yanında arkeoloji yazarıdır. 1801-1806 yıllarında gerçekleştirdiği Yunanistan gezisinde bir çok resim ve desen yapmıştır. Edward Dodwell (1767-1832) Parthenon'u ise gerçekçi bir şekilde yorumlamayı tercih etmiştir.<sup>104</sup> Propylaion'dan Parthenon'un Görünümü (1805) ismini verdiği resminde Parthenon yıkıntıları arasında bütün ihtişamı ile yükselmektedir.

<sup>104</sup> Andrew Szagedy Maszak, Stewart Lindsey, Papadopoulos John K., Claire Lyons, **Antiquity and Photography**, Thames and Hudson, London 2005, 117 s.



**Resim 6: Edward Dodwell, Propylaion'dan Parthenon'un Görünümü, 1819**

M.Ö.VI..yüzyıla tarihlenen Dorik tarzda yapılmış, günümüze kadar da iyi bir şekilde korunmuş olan Theseion da fotoğraflanmadan önce bir çok resme ve gravüre konu olan ikinci bir yapıdır. David Le Roy The “**Yunanistan’ın En Güzel Harabeleri**” (1770) adlı eserinde yapının kilise olarak kullanıldığından bahsetmiştir ancak tapınağı fonksiyonel bir kiliseden ziyade arkeolojik bir harabe şeklinde yorumlamıştır. XVIII.yüzyıl duyarlılığında yaptığı çizimde Givanni Battista Piranesi'den esinlenmiştir. Peter Von Hees ise “**Kral Otto’nun Yunanistan’ı Ziyareti**” adlı eserinde genç Kral Otto’nun ziyaretini betimlemektedir.<sup>105</sup>

İngilizlerin adlandırması ile “Grand Tur” adı verilen Mısır, Filistin, Suriye, Yunanistan ve Küçük Asya’yı kapsayan tur XIX yüzyıla damgasını vuran bir gezi programı olmuştur. Bu yolculuklarda ise mutlaka görsel günlükler oluşturulmuştur. Bu aslında daha önceki yüzyıllardan gelen bir gelenektir:

*“Her antik kalıntı yarı yıkılmışlığı ve doğa ile olan birlikliği ile kendi içinde bir estetik barındırmıştır. Rönesans’tan itibaren takdir gören kalıntılar resim ve gravürler ile edebileştirilmiştir .XVIII. yüzyıl sonu ve XIX .yüzyıl başından itibaren de hem harabe romantizmi, hem de giderek güçlenen araştırma ruhu ile bu antik yerler gezginlerin çok rağbet ettiği yerler olmuştur. Bu gezginler kalıntıların durumunu anlatmak istemişler ve bunu ya kendileri resmetmiş ya da bu görevi yanlarında götürdükleri resamlara vermişlerdir.”<sup>106</sup>*

XVII. ve XVIII. yüzyılda elçiler de doğuya yaptıkları gezilerde yanlarında ressam getirmişlerdir. Bu ressamlardan en ünlüleri 1776’da Choiseul Gouffier’in

<sup>105</sup> Maszak, **y.a.g.e.**, 136 s.

<sup>106</sup> Wolfgang Radt., Çev: Suzan Tamer, **Pergamon: Antik bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, 291s.

(1757-1817) doğuya yaptığı geziye katılan ressam Jean Baptiste Hilair (1753-1822)'dir. “*Yunanistan’a Pitoresk Yolculuk*” adlı kitabı resimlemiştir.<sup>107</sup>



**Resim 7: Edward Dodwell, Parthenon’un Batı Cephesi,1805**

James Stuart XVIII. yüzyılda gittiği Akropol’de otoportresini yapmıştır. Daha sonra 1867 yılında onun kompozisyonuna benzer bir fotoğraf Dimitris Konstantin tarafından çekilmiştir. Fotoğrafın icadından sonra pitoresk resimlerin yerini fotoğraflar almıştır. Bu örnekte olduğu gibi birbirine benzer kompozisyonlar tekrarlanmıştır.

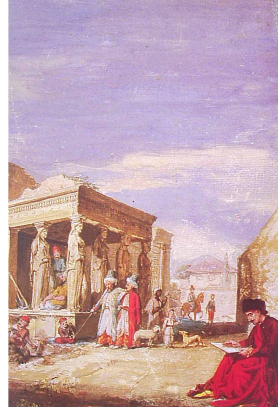


**Fotoğraf 6 : Dimitris Konstantin, Erechtheion, 1865**

---

<sup>107</sup> Semra Germaner Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul’u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, 25 s.





**Resim 8: James Stuart, Erechteion, ?**

### 1.2.2. İtalya'nın Temsili ve Veduta Resmi

Roma İmparatorluğu'nun en büyük anıtlarını bünyesinde bulunduran İtalya'nın bu eserler nedeni ile her zaman farklı bir özellikte olduğu ünlü yazar Jacob Burckhardt tarafından İtalya'da Rönesans Kültürü adlı ünlü kitabında şu cümleler ile anlatılmıştır:

*“Eski Roma ve Yunan alemi, XIV. yüzyıldan beri kültürün temel ve kaynağı olarak, varlığın amaç ve ülküsü olarak ve kısmen de ortaçağ eğilimlerine karşı bilinçli bir tepki olarak İtalyan hayatını kuvvetle etkisi altında tutmuştur. İtalya'da Klasik Çağ kültürünün yeniden uyanışı, Kuzey Avrupa ülkelerinininkine benzememektedir. Klasik çağ hayatını hala yarı yarıya muhafaza etmekte olan İtalya halkında, üzerinden barbarlık dalgası geçer geçmez, eski devir bilinci uyanmıştır. Halk bunu sevinç ile karşılamış ve yeniden canlandırmak istemiştir. İtalya dışındaki söz konusu sorun, klasik kültürün kimi öğelerinden bilgince ve düşünülerek yararlanılmasından ibarettir. İtalya'da ise aynı zamanda hem bilginler ve hem de halk, fiilen klasik kültürü tutmuştur çünkü bu kültür doğrudan doğruya kendi eski büyüklüğünün bir hatırasıdır. Latince'nin kolaylıkla anlaşılabilmesi, hala ayakta duran anı ve anıtların çokluğu bu gelişmeyi son derece hızlandırmış, geçmişe dönüşü kolaylaştırmıştır. Bu değişimin kökeninde Germen kökenli siyasi kurumlar, Avrupa şövalyeliği, Kuzey Kültürünün din ve kilisenin etkiler bulunmaktadır. Bütün bunlar bir araya gelerek ve karşılıklı etkileşimde bulunarak yeni olan bütünü, yani modern İtalyan ruhunu meydana getirmiştir. Bunlar daha sonra bütün batı dünyası için en esaslı örneği teşkil etmiştir.”<sup>108</sup>*

İtalya'nın XIV. yüzyıldan itibaren İlkçağ kültürünü benimsemesinin nedeni o kültürü Ortaçağ karanlığından kurtulmak için bir kılavuz olarak görmesidir. Örenler kenti Roma'ya yüzyıllar boyunca dindar ziyaretçiler, büyüye inananlar, define arayıcıları, tarihçiler, yurtseverler akın etmiştir. XIX.yüzyılda buna ressamlar ve fotoğrafçılar da eklenmiştir.

<sup>108</sup> Jacob Burckhardt, **İtalya'da Rönesans Kültürü**, Çev:Prof.Bekir Sıtkı Baykal, Devlet Kitapları, Şereflikoçhisar 1974, 269-270-271 s.

Roma, XIX.yüzyılda veduta resmi ve janr resimlerine, ardından da fotoğrafçılara ilham kaynağı olmasından çok önce ilham kaynağı olmaya başlamıştır. Giovanni Vilani'nin Roma'da gördüğü örenlerden etkilenecek evine bir tarih yazma amacı ile dönmesi, Petrarca ve Giovanni Colonna'nın Diocletian sütunlarına bakıp temiz hava ve sükunet içinde dört yanı çevreleyen örenler hakkında konuşmaları akla Volney'in Harabeler adlı eserinde geçen

*“Koca bir kentin ıssız görünümü, geçmiş zamanların anısı, bugünkü durumla karşılaştırma; bütün bunlar beni derin düşüncelere sürükledi. Devrilmiş bir sütunun üzerine oturdum; dirseğim dizime dayalı, elim başımda,gözlerimi ara sıra çöle doğru çevirerek, ara sıra da yıkıntılardan ayrılmayarak derin bir düşünme daldım.”<sup>109</sup>*

cümlesini akla getirmektedir.

Fazio Delgi Uberti ünlü Coğrafyacı Solinus'un eşliğinde Roma'yı gezip 1360lara doğru “Dittamonto” adlı hayali bir seyahatname yazmış, Poggio Roma'daki yapıları tanımlayıp topografik araştırmalar yapmış, Blondus de Forli “Roma Instaurata” adlı eseri yazarak, Roma'da o an olan yapıları tespit etmiştir. II.Pius'un eski mezarlara olan merakı ise Roma çevresindeki eski eserlerin ilk defa ayrıntılı bir şekilde incelenip tasvir edilmesini sağlamıştır. O ayrıca dağ taş demeden Tusculum, Alba, Tibur, Ostia, Falerji, Oriculum'u ziyaret etmiş, Roma çevresindeki ilkçağ budunlarının oturdukları yerleri sınıflandırmaya çalışmıştır.

Ancona'lı Ciricao Yunanistan dışında İtalya'ya da uğramıştır.<sup>110</sup> Roma'nın maddi varlığının anlaşılmasını sağlayan kazılar ise XV.yüzyılda yapılmaya başlanmıştır. VI.Alexandr (1492-1503) zamanında Grotesques adı verilen duvar ve kemer dekorasyonları keşfedilmiş ve Porto d'Anzo'da Belvedere Apollonu bulunmuştur. II.Julius döneminde ise Laocon, Vatikan Venüs'ü, Torso, Cleopatra ve daha bir çok buluntular ele geçmiştir. II.Julius (1503-1513) zamanında heykeller bulmak amacı ile kazılar yapılmıştır. Kardinallerin sarayları daha bu tarihlerde Klasik Çağ'dan kalma heykel ve eser fragmanları ile dolmaya başlamıştır. Rafael ise

<sup>109</sup> Volney, **Yıkıntılar**, Çev:Samim Kazım Akses, Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul 1999, 15 s.

<sup>110</sup> Françoise ve Roland Etienne, **Antik Yunan Bir Keşfin Arkeolojisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, 34 s.

eski eserlerden sorumlu ilk resmi başmüfettiş olarak Papa X.Leo (1513-1521) için bütün şehri restore etme işine girişmiştir. Yazdığı mektupta Kalıntıların İlkçağ'ın tanrısal ruhunun azamet ve kudretinin birer kanıt olduklarını ve bugünün insanlarını yüce işler yapmak için ateşlediklerini belirtmiş, tahribata uğrayan kalıntıların onarılması gerektiğini vurgulamıştır. Raffaello Papa X.Leon'a 1509 yılında şöyle bir mektup yazmıştır:

*“...Bu antik eserleri epey etüt ederek ve dikkatle araştırıp ölçülerini almak için had safhada titizlik ve özen göstererek; dahası sürekli iyi yazarları okuyup eserleri onların tasvirleriyle karşılaştırarak, bu antik mimari üzerine bir miktar bilgi sahibi olduğumu düşünüyorum. Bu bana bir yandan çok büyük hazzı, pek soylu bir şeyi tanımanın hazzını tattırırken, diğer yandan, çok büyük çok büyük bir ıstırap da verdi; zira bir zamanlar dünyanın incisi olmuş, şimdiyse acınası bir biçimde perişan olmuş halde gördüğümüz bu yüce ve soylu şehrin kadavrasıydı bu. Kimbilir kaç papa, Aziz Peder, zat\_ı aliniz gibi bu görevi ifa eden ama aynı bilgiye, aynı ruh değer ve yüceliğine sahip olmayan kim bilir kaç papa antik tapınakların, heykellerin, kemerlerin ve diğer yapıların yıkılıp gitmesine ve harap olmasına müsaade etmiştir? ...Pek çok güzel şeyin yıkıldığını içimde büyük bir acıma duygusuyla hatırlıyorum; bu yıkıntıları cesaretlendirmiş olmak zamanımızın gerçek bir yüzkarasıdır ve şu pekala öne sürülebilir ki Hannibal ve diğerleri bundan daha kötüsünü yapamazlardı.”<sup>111</sup>*

Ören yerlerinin resimleri ise ilk defa ortaya çıkmıştır ve Polifilio tarafından bu resimlere açıklamalar eklenmiştir. Bu tasvirlerde muhteşem kemerler ve sıra sütunları ihtiyar çınar ağaçları, defne, servi ve fundalıklar içine yarı gömülmüş halde görülmektedir. Kutsal hikayelerde ise İsa'nın doğuş yerini bir saray kalıntısı içinde betimlemek adet olmuştur. İsa'nın doğumu Hıristiyan ikonografisinde daima bir mağara içinde gösterilir. Bu mağara genelde çok gösterişsiz şekilde resmedilir. Kilise babaları ve hacılar mağaradan bahsederken şairler saraydan söz ederler.<sup>112</sup>

Roma içindeki ve dışındaki örenler insanların üzüntülü ve duygulu bir ruh haline girmelerine neden olmanın yanında arkeolojiye olan ilgiyi ateşlemiş, yurtseverlik heyecanını uyandırmıştır.

İtalya'da Rönesans Dönemi'nde başlayan eskiye olan merak XVI, XVII, XVIII ve XIX. yüzyıllarda da devam etmiştir. İtalya, Roma İmparatorluğu'na ait harabeleri ile hem perspektif çizimlerine çok uygun olmuş, hem de ressamalara resimleri için hoş bir atmosfer sağlamıştır. XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıl sonuna kadar

<sup>111</sup> **Cogito**, Arkeoloji: Bir Bilimin Katmanları, Sayı:28, Yaz 2001, 28-29 s.

<sup>112</sup> Burchardt, **y.a.g.e.** 290-291 s.



olan bu heyecan farklı ressamıları çalışmalarında açıkça görülmektedir. Ressamlar antik harabeleri resmederken aynı zamanda şehir ve kırlardaki günlük hayata dair sahneler de göstermişlerdir. Harabeler böylece dekor olma görevi üstlenmiştir.<sup>113</sup>

XVI. yüzyıldan itibaren moda olan ve Grand Tur olarak adlandırılan Avrupa Turu, bu yerleri gezen turistlerin yaptığı sadece eski başyapıtları toplamak değil aynı zamanda ziyaret ettikleri yerlere ait birer kayıt olan resimleri de aldıkları bir gezi olmuştur.

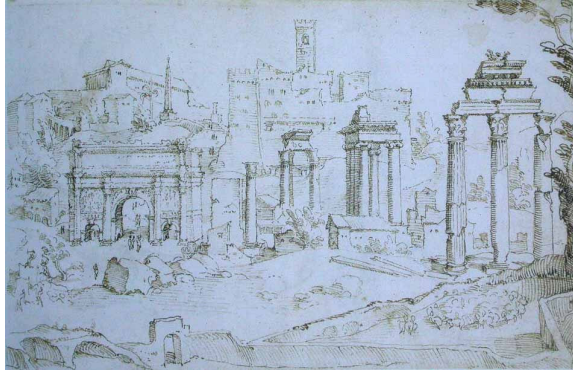
Marten Van Heemskerck (1498-1574), Claude Lorrain (1600-1682) ve Nicolas Poussin (1594-1665) dışında Gaspard Duguet (1613-1675), Giovanni Pannini (1691-1765), Antonio Canal (Canaletto) (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793), Joseph Vernet (1714-1789), Givanni Battista Piranesi (1720-1778), Bernardo Bellotto (1720-1780), Jean Honore Fragonard (1732-1806), Hubert Robert (1733-1808), François Marius Granet (1775-1849), Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) gibi ressamlar da İtalya'nın ilham verdiği sanatçılar arasında yer almaktadır. XIX.yüzyılda bir çok fotoğrafçı, arkeolog ve meraklının da akın edeceği bir yer olan Roma ve vresi ressamlardan sonra fotoğrafçılar tarafından da farklı amaçlar ile çalışanlara konu olmuştur.

Forum Romanum ise tıpkı Atina Akropolü gibi farklı amaçlar taşıyan ziyaretçilerine zengin bir görsel şölen sunmuştur.

XVIII. ve XIX. yüzyıl Roma'ya gelen gezginlerin çok yoğun olduğu bir zaman dilimidir ve bu tarihlerde şehre gelenler gördükleri manzara karşısında farklı izlenimlere kapılarak bu izlenimlerini eserlerinde yansıtmişlardır. Onları Roma'ya ve şehrin kalbi olarak görülen Forum Romanum'a getiren şey ise Roma kalıntlarına duydukları meraktır. Forum Romanum bir yarış, oyun, devlet seramonilerinin yapıldığı ve imparatorların saltanatlarını bazilikalar inşa ettirerek kutsadıkları bir alandır. Roma İmparatorluğu'na başkentlik yapmış ve yüzyıllarca çok büyük ihtişama sahip olan Roma'nın yağmalanması 1540'larda Papa III.Paul'un St.Peters

<sup>113</sup> The Book of Art, A Pictorial Encyclopedia Of Painting Drawing And Sculpture, French Art From 1350 To 1850, Volume 5, Grolier Incorporated, Milan 1965 232 s.

Bazilikası'nı inşa ettirmek için çeşitli taşların devşirilmesi ile başlamıştır. Yağmalanma daha sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir. XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar da otlak olarak kullanılmıştır. Forum Romanum'un resim sanatındaki ve fotoğraftaki sunumları da dönemlere ve yüzyıllara göre çeşitlilik göstermektedir. Hollandalı sanatçı Marten Van Heemskerck (1498-1574) de Roma'ya gelmiş, 1532-1536 yılları arasında Roma'da yaşamıştır. Forum'u XVI. yüzyılda sadece Roma İmparatorluğu'na ait yapıların olduğu bir alan şeklinde göstermeyi tercih etmiş, daha sonraki dönemlerde inşa edilen ortaçağ yapılarını göstermemiştir.<sup>114</sup>



**Çizim 2: Martın Van Heemskerck, Forum Romanum, 1532-1536**

Forum Romanum, Roma'daki diğer antik kalıntıların tersine Roma tarihindeki önemi nedeniyle ayrı bir yere sahiptir. Gibbon, Forum'a sonradan ne kadar yapı eklenirse eklensin onun süblim karakterinin devam ettiğini, onu görenlerde daima sevgi, saygı ve huşu uyandırdığını, fantazyaların doğmasına neden olduğunu belirtmiştir. Bir çok hacı yüzyıllar boyunca sadece “kutsal” olması nedeniyle Roma'ya akın etmiştir.

XVIII. yüzyılda popüler olan manzara resimlerinin merkezi olan İtalya, kırsal alanları ve veduta<sup>115</sup> adı verilen şehir görünümünü içeren iki çeşit resim türünün oluşmasına neden olmuştur. Fotoğrafın icadından sonra fotoğraf türleri arasında da yer alacak olan vedutalar daha çok sipariş üzerine yapılan şehir manzaralarını içeren

<sup>114</sup> **1000 Masterpieces of European Painting From 1300 to 1850 Könnemann**, Köln 1999,440-441 s.

<sup>115</sup> Veduta İtalyanca bir kelimedir. Görünüm, manzara, görüş anlamındadır. **Fono İtalyanca Türkçe Sözlük**, Fono Sözlük Dizisi, İstanbul 2005, 371 s.

görüntülerdir. Bir tür anı-tablo olan resimler birer hediyelik eşya (souvenir) olarak eve götürülmüştür.

Vedudist ressamların başında Canaletto olarak adlandırılan Antonio Canal (1697-1768), yine Canaletto olarak adlandırılan Antonio Canal'ın yeğeni Bernardo Bellotto (1721-1780) ve Francesco Guardi (1712-1793) gelmektedir.

Kamera Obscura'nın vedutea resim türünde önemli bir rolü vardır. Ressamlar gerçekçi görüntüleri elde edebilmek için kamera obscurayı kullanmışlardır.<sup>116</sup>

XIX.yüzyılda da şehir görünümünü içeren vedutalar Carlo Naya (1816-1882), Carlo Ponti (1823-1893?) gibi fotoğrafçılar tarafından devam ettirilmiştir. Canaletto (1697-1768) ve Guardi (1712-1793) resimlerinde insan figürünü sadece eğlence yaratan bir araç ve resme canlılık ve hareket katan bir nesne olarak kullanmışlardır. Harabeler zamanla vedutalarda işlenen temel konulardan biri haline gelmiştir. Rönesans'tan beri tarihsel ve dinsel konulara sadece dekor oluşturan harabeler artık bağımsız resim konusu olmuştur. Bunda XVIII. yüzyıldaki İtalyan kazılarının çok etkisi vardır. Roma, Pompei ve Herculenum'a gelen ziyaretçiler antik kentlerin görüntülerini yanlarında götürmek isteyince ressamlar da bu isteğe karşılık vermek için bu tasvirlerle yönelmişlerdir.<sup>117</sup>



**Resim 9: Canaletto, Colosseum ile Birlikte Constantin Kemerinin Görünümü, 1742-1745**

<sup>116</sup> Alma Davenport, **The History of Photography**, Focal Press, London, 1991, 5 s.

<sup>117</sup> Germain, Bazin, **Sanat Tarihi**, Çev: Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998

Veduta resimlerinin yanında “*Capricci*” adı verilen antik yapıların hayali şekilde bir araya getirilmesine dayanan resimleri ile tanınan Bernardo Bellotto 1742-1745 yıllarında İtalya’ya seyahat etmiştir.<sup>118</sup> Colosseum adlı resimde yapı ve ön planda bulunan sütunlar hayali Castor ve Pollux Tapınağı’nın ayakta kalmış üç sütünü ve Colosseum gerçekçi şekilde resmedilmelerine rağmen resimde konumlandırılışları hayalidir. Bellotto resme canlılık katmak için yapının çevresinde figür kullanmıştır.



**Resim 10: Bernardo Bellotto, Colosseum, 1745**

**Giovanni Pannini (1691-1765)** Roma ve çevresindeki harabeleri resmeden önemli bir ressamdır. Harabeleri şiirsel bir dil ile anlatmayı tercih etmiş ve sanat anlayışı ile de Roma’da Fransız Akademisi’ne kaydolarak öğrencisi olan **Hubert Robert (1733-1808)**’i etkilemiştir.<sup>119</sup> Harabelerin Robert’i olarak da anılan Robert Pannini’nin yolundan giderek harabeleri şiirsel bir dil ile anlatmayı tercih etmiştir. Ancak Robert manzaralarında geçmişini yeniden yaşatma isteği duymamıştır. Daha çok içinde gerçek bir yaşamın geçtiği bir antikiteyi canlandırmak istemiştir. Adeta antikiteye hayatıyet kazandırmıştır.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> **1000 Masterpieces of European Painting From 1300 to 1850**, 78 s.

<sup>119</sup> **The Book of Art, A Pictorial Encyclopedia Of Painting Drawing And Sculpture, French Art From 1350 to 1850**, Grolier Incorporated, Milan 1965, 77 s.

<sup>120</sup> Semra Germaner, **XVIII Yüzyıl Avrupa Resmi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, 65 s.

Pannini Roma'nın en önemli yapılarını bu resimde bir araya getirmiştir. Hayali bir Roma manzarası olan resimde Trajan Sütunu, Faustina Tapınağı, Konstantin Takı, Colosseum, Castor ve Pollux Tapınağı, Maxentius Bazilikası, Vesta Tapınağı'nı aynı manzara içine yerleştirmiş, adeta şehirde ne kadar çok önemli ve kutsal yapının olduğunu vurgulamak istemiştir.



**Resim 11: Giovanni Pannini Antik Roma'nın En Ünlü Yapı ve Heykelleri, 1735**

**Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)** de yirmi yaşında gittiği Roma'dan 1778 yılındaki ölümüne kadar ayrılmamıştır. Hayatı Roma harabelerini gördükten sonra değişen ve hayatını bu harabelerin gravürlerini yapmaya adanmış Piranesi'nin eserleri arasında hayali Roma manzaraları da bulunmaktadır.<sup>121</sup>



**Çizim 3: Giovanni Battista Piranesi, Roma'dan Görünüm, 1758**

<sup>121</sup> The Book of Art, A Pictorial Encyclopedia Of Painting Drawing And Sculpture, İtalian Art to 1850, Grolier Incorporated, Milan 1965, 127 s.

### 1.2.3.Mısır ve Temsili

Mısır'a olan büyük ilgi 1798'de Napolyon'un Mısır'a girmesi ile başlamıştır. Yanında getirdiği bilim adamı grubu ile Mısır'ın tanımını amaçlayan Napolyon, büyük bir çalışmaya girişmiştir. İki yıl boyunca geniş kapsamlı bir çalışma yapılmış ve araştırmanın sonuçları *Description de l'Egypte* başlığı adı altında on bir ciltten oluşan çizim ve dokuz ciltlik metin şeklinde basılmıştır. Bu çalışmanın başkanı olan D.Vivant Denon (1747-1825) da *With Napolyon in Egypt* adlı kitabını yayımlamıştır. Bu çalışmalar Egyptomania adı verilen Mısır'a olan ilginin patlak vermesine neden olmuştur. Bu çalışmalardan sonra bir çok Avrupalı yapıların kaydına ve çizimine başlamıştır. O dönemde yapılan çizimler bugün var olmayan yapılar hakkında bilgi edinilmesini sağlaması açısından önemlidir.<sup>122</sup> XVIII. ve XIX. yüzyıla Avrupalıların yaptığı keşif yolculukları, askeri seferler ve ticari amaç ile yapılan geziler damgasını vurmuştur. Napolyon'un Mısır seferi de sadece askeri bir hareket değil edebi bir hareket olması bakımından dikkat çekicidir. XVIII. yüzyıl Fransası'nın bütün düşünsel özellikleri bu hareketin temelini oluşturmaktadır: Eski kültürlerle olan merak, aydınlanma, rasyonalizm. On bir ciltten oluşan eserin beş cildi antik Mısır'ın tanımlanmasına, üç cildi doğaya, iki cildi modern Mısır'ı tanımlamaya ve son cildi de haritaya ayrılmıştır. Görselliğe verilen önem yapılan sekiz yüz otuz yedi bakır levha ve üç bin çizimden de anlaşılmaktadır.<sup>123</sup>

Ancak yapılan çalışmaların yanında büyük tahribata da neden olan araştırmalar meraklı kimseleri de harekete geçirmiş, eski eserlere meraklı bir çok insan kişisel kazılar yaparak bir çok eseri Mısır dışına çıkarmışlardır. Avrupa müzelerine satılan bu eserler Londra, Paris, Turin, Berlin, Leiden'deki büyük koleksiyonların temelini oluşturmuştur. Bu antikacılık serüveninin yanında Mısır medeniyetini anlamak için bir istek de başlamıştır ve İncil bunda çok büyük bir etken olmuştur. Jean François Champollion (1790-1832) ve Ippolito Rossellini (1800-1843) Mısır'ı ve Abu Simbel'i dolaşmış, gittiği her yerde gördüğü metinleri çevirmiş ve kaydetmiştir. Bu çalışma 1832 ve 1844 yılları arasında *l Monumenti dell'Egitto e della Nubia* adı ile basılmıştır. bu yapıt Mısır bilimi için temel kaynaklardan biri

<sup>122</sup> **Egypt, The World of the Pharaohs**, Regine Schulz, Matthias Seidel Könnemann 1998 491-496 s.

<sup>123</sup> [www.travellersinegypt.org](http://www.travellersinegypt.org)

olmuş, Mısır biliminin akademik bir disiplin olmasını sağlamıştır. bir diğer anıtsal yapıt da Karl Richard Lepsius (1810-1884)'un bütün Mısır yapılarını kaydettiği yapıtıdır. 1842-1845 yıllarında olan yolculuk *Denkmaeler aus Aegpten und Aethiopien* adı ile 1859 yılında yayımlanmıştır. On iki ciltten oluşan çalışma sekiz yüz doksan dört renkli plakayı içermesi açısından önemlidir.

David Roberts (1796-1864) de Mısır'a giden önemli bir ressamdır. *Egypt and Nubia (1840-1850)* adlı eserinde Mısır'a yaptığı yolculuktan bir çok olağanüstü çizim ve resim ile dönmüştür. Bir çok antik alan renkli litograflar ile gösterilmiştir.<sup>124</sup> David Robert William Turner'ın tavsiyesi ile 1838 yılında Mısır'a gitmek için deniz yolculuğuna çıkmıştır. Robert yolculuğa daha sonra resim ve litograflarında kullanacağı çizimleri gerçekleştirmek için çıkmıştır ve kendine ilham verecek olan yerin zamanın bir çok koleksiyoneri, ressamı ve eski eser tutkunu insan gibi Mısır olmasında karar kılmıştır. Mısır'da bir çok eser üretirken dikkatini harabeler çekmiş ve günbatımında onları tasvir etmeyi tercih etmiştir.<sup>125</sup> Robert'in resimleri daha sonra XIX.yüzyıldaki önemli gezgin fotoğrafçılardan Francis Frith'e ilham kaynağı olmuştur.



**Resim 12: David Roberts, Sfenks ve Giza Piramidi, 1849**



**Resim 13: David Roberts, Selde Memnon Heykelleri, 1849**

<sup>124</sup> y.a.g.e. 491-496 s.

<sup>125</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Roberts](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Roberts)

Resim tarihinde Rönesans ile başlayan arkeoloji teması Barok Dönem ve Romantizm’de devam etmiş, Postmodernizm’in ise en önemli içeriklerinden biri haline gelmiştir. Arkeoloji tüm bu dönemlerde farklı bağlamlarda ele alınmış ya da ondan esinlenilmiş, her zaman ilham kaynağı olagelmiştir.

#### **1.2.4. Resim Sanatı ve Ebedi Tema: Harabeler ve Ressamlar**

Harabe tasviri resim sanatı içinde önemli bir yeri olan türdür. Barok’ta, Romantizm’de, Postmodernizmde arkeolojik kalıntılar sürekli ilham kaynağı olagelmiştir. Nicholas Poussin’in resimlerinde, Caspar David Friedrich’in gotik katedral yıkıntılarında, Chirico’nun metafizik sürrealizm akımı içindeki resimlerinde arkeolojik duyarlılık hissedilmektedir. Postmodernizm’de ise klasik vizyonun gündeme gelmesi çok boyutlu olmuştur. Gerek harabelerin tasviri, gerekse arkeolojinin bir metafor olarak kullanılması bir gelenek haline gelmiş, bu gelenek fotoğrafçıların çalışmalarına en büyük ilham kaynağı olmuştur. Çünkü fotoğraf türleri ve fotoğraf estetiği geleneksel resim türlerinden ayrı düşünülemez. Nasıl Pannini ve Canaletto’nun vedutaları Carlo Naya ve Carlo Ponti’ye ilham kaynağı olduysa, resim sanatı içinde çok önemli bir yeri olan manzaralar ve natüremortlar da fotoğrafçılar tarafından tekrar edilmiştir. Konumuz kuşkusuz fotoğraf resim ilişkisi değildir ancak XIX.yüzyıl fotoğrafının resmin ne kadar etkisinde kaldığı ve o güne kadar var olan mevcut türlerden yararlandığı açıktır. Bu klasik duyarlılık bağlamında da aynı olmuştur. Fotoğrafın icadından önce Roma, Atina ve İstanbul’daki arkeolojik kalıntıları resmeden gezgin ressamlar olduğu gibi fotoğrafın icadından sonra da bu kalıntıları fotoğraflayan gezgin fotoğrafçılar türemiştir. Ancak burada bizi ilgilendiren yüzyıllardır süregelen tasvir geleneğidir ve bu gelenek arkeolojik fotoğraf bağlamında da çok etkili olmuştur. Çünkü vedutalar arkeolojik fotoğrafa temel teşkil etmiştir.

Nicholas Poussin’den (1594-1665) başlamak gerekirse yaratıcılığında Roma ve Campagna’nın çok büyük etkisi olduğu görülmektedir. Raphael ve Titian’dan



etkilenecek yaptığı eserlerinde onun resimlerinin sahip olduğu ılık hava ve zengin tonlar bulunmaktadır. **Phocion'un Gömülmesi (1648)** adlı eserinde antik edebiyattan alınmış bir sahne canlandırılmıştır. Atinalı asker ve devlet adamı Phocion (M.Ö.402-317) cezalandırılıp Atina dışına gönderilmiş ve orada yakılmıştır. Ancak burada resmin arka planını Roma Campagnası oluşturmaktadır. Resmin arka planında antik duvar, villa, kule ve tapınaklar göze çarpmaktadır. Ağaçlar resimde büyük bir dikkat ile yerleştirilmiş, adeta insan figürlerinin yer aldığı bir sahneye dekor oluşturması için yerleştirilmiş, ışık ise formları açığa çıkaracak şekilde kullanılmıştır. Atina'da geçen bir olayın Roma'nın fon olarak kullanılarak anlatılması ilginçtir. Bu Poussin'in Roma campagnasından çok etkilendiğini göstermektedir.



**Resim 14: Poussin, Phocion'un Gömülmesi, 1648**

Nicholas Poussin'in özellikle *Et in Arcadia Ego* adlı resmi fotoğrafçılara ilham kaynağı olmuştur. Nicolas Poussin *Et in Arcadia* adlı eserinde arcadya denilen mekanı tasvir etmiştir. Arkadya aslında Yunanistan'da bulunan dağlık bir bölgedir. Endüstri Çağı'nda ise ulaşılması çok zor olan doğayı ve saf köy hayatını temsil etmeye başlamıştır. Arkadya, Poussin'in eserlerinden sonra XVIII. ve XIX. yüzyılın Avrupa resimlerinde sublim bir nitelik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak II.Dünya Savaşı sonrası kaybedilen huzuru temsil etmiştir.

Günümüzde masumiyet çağına geri dönme isteğinin yansıtıldığı bir tasarı halini almıştır. Arcadya hala bir üstünlüğü ve masumiyeti, mükemmelliği temsil eder. Tezin üçüncü bölümünde bahsedilen fotoğrafçı Simon Norfolk da

gerçekleştirdiği fotoğraf serisine *Et in Arcadia Ego* adını vermiştir. Bu seri içinde savaş yıkıntıları, dolayısıyla harabeler büyük yer tutmaktadır.



**Resim 15: Nicolas Poussin, Et in Arcadia Ego, 1638-1639**

Manzara resminden bahsedilecek olunursa manzara resmi XVIII. yüzyıl sonu, XIX. yüzyıl başındaki üç büyük ressam ile büyük bir değişikliğe uğramıştır. William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Caspar David Friedrich (1774-1840) bu türde çok önemli eserler vermişlerdir. Romantizmde insanın iç dünyasının bir göstergesi haline gelen manzara resmi adeta bu ressamlar tarafından şiirleştirilmiştir. Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş (1809)* adlı tablosunda sonsuz gök ve uçsuz bucaksız deniz manzarası karşısında insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğü ve doğanın edebiliği karşısında insanın geçiciliği vurgulanmak istemiştir. Bilindiği gibi insanoğlunun faniliği daha çok klasik dünyanın devasa anıtları yanında vurgulanır. Ancak o burada antik kalıntılar yerine doğayı tercih etmiştir ve doğanın üstünlüğünü vurgulamaktadır. Onun bu geçiciliği harabeler ile değil de deniz ile anlatması ilginçtir.

Friedrich resimlerindeki figürleri hep geçmişe özlem duyan kişiler şeklinde resmetmiştir.<sup>126</sup>

*“Resimdeki keşiş kahverengi bir silüet halindedir ve adeta resmin sol tarafına sığınmış şekildedir. Tabloya canlılık getirmekten ziyade uçsuz bucaksız doğa karşısında insanın varlığını yok edilmesi amaçlanmıştır. Işık yayılmayı başaramamıştır. Toprak, su ve hava gibi üç öğeye varlık*

<sup>126</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, 496 s.

*kazandırmak için kullanılmıştır. Bu boşlukta yıkıcı nitelikte bir soyutlama isteği göze çarpmaktadır.”<sup>127</sup>*



**Resim 16: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, 1809**

Caspar David Friedrich (1774-1840)'in **Karda Cloister Mezarlığı (1810)** adlı resimde ise sanatçının eserlerine ve benliğine egemen olan ölüm duygusu ve fikri işlenmiştir. Kış mevsimine, yapraksız meşe ağaçları altında kar ile kaplı mezarlık ve Gotik şapelin harabeleri içindeki cenaze alayı tam anlamıyla resmin her yerinde ölümü hatırlatmaktadır. Ölümün sembolleri her yerdedir. Mevsimin uyandırdığı terkedilmişlik, haraplık, kimsesizlik, ıssızlık, perişanlık hissi, eğik duran haçlar, mezar taşları, iskelet gibi görünen çıplak dallara sahip ağaçlar ve matem duygusu veren siyahlık, şapel üstünde ise zamanın yarattığı yıkım ve harabelik. Resimdeki bütün öğeler ölümün simgesidir.<sup>128</sup>



**Resim 17: Caspar David Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı, 1810**

**Josep Mallord William Turner (1775-1851)** ise Lorrain'i örnek almanın ötesinde onun la yarışmak istemiştir. Ondan aldığı ilham ile Lorrain'in ışık dolu,

<sup>127</sup> Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, 77-78 s.

<sup>128</sup> **ya.g.e.** 883 s.

güzelliklerle kamaşan, fantastik dünyalar yaratmış ancak onun sakin, sükunetin hakim olduğu tablolarından farklı olarak hareketli tablolar yapmıştır.<sup>129</sup>



**Resim 18: William Turner, Yağmur, Duman ve Hız, 1844**

Klasik kültür, özellikle mimari yapılar ve küçük arkeolojik nesnelere metafizik sürrealizm içinde eserler veren Giorgio De Chirico (1888-1978)'nin eserlerinde en önemli rolü oynamıştır. O; hayalindeki ideal şehirleri yaratmak için resimlerinde Roma Meydanları'nı kullanmıştır. Ya da birbiriyle çok alakasız nesnelere ve arkeolojik parçaların oluşturduğu kompozisyonlar meydana getirmiştir.



**Resim 19: Chirico, Büyük Gizemli Ganime, 1973**

Büyük Gizemli Ganime (1973) adını verdiği resminde de bir çok nesnenin bir yığın oluşturduğu görülmektedir. Üçgen alınlığa sahip bir yapı, sütun başlığı, kemer gibi kalıntılar görülmektedir. Arka planda ise iki pencere göze çarpmaktadır.

<sup>129</sup> Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 492 s.

İki pencereden de sütun parçaları gözükmektedir. Bu parçalanmış sütun parçaları ya da kırık dökük arkeolojik nesnelere postmodern dönemde eser veren Stephen Mc Kenna tarafından da kullanılmıştır. O İlium! Adı verilen resmi Mc Kenna'nın 1980lerde yaptığı tarihsel resimler arasında yer almaktadır. Resimde gözüme aşina olduğu bir çok arkeolojik parça bulunmaktadır. Yere düşmüş sütunlar, sütun dizileri, heykeller, Troya'nın Düşüşü ile müze vs. Avrupa kültürünün sonu hakkında yapılmış bir alegori bulunmaktadır. Bütün bu eserlerin ortasında rahatsız, mutsuz figürler yer almaktadır. Arkeolojik kalıntılar Stephen Mc Kenna'nın eserinde bir çöküşün simgesi olarak kullanılmıştır.<sup>130</sup>



**Resim 20: Stephen Mc Kenna, O İlium!, 1982**

Arkeolojinin ve arkeolojik eserlerin temsil ettiği anlamlar sanatçıdan sanatçıya, dönemden döneme değişmektedir.

Bu temsil postmodernizmde kimilerinde metaforların açıkça kullanılması şeklinde gerçekleşmiş kiminde de daha örtük şekilde simge ve alegoriler ile ifade edilmiştir.<sup>131</sup>

Lorenzo Bonechi'nin resimleri ise Chrigo'nun cityscapeslerini anımsatır. İdeal şehir görünümünü yaratmak için tapınak ve kilise imgeleri kullanan Bonechi'nin Citta adlı eserinde klasik dünyaya ait yapılar kullanılmıştır. Bu yapılara arka planda bulunan dev bir figür de eşlik etmektedir.

<sup>130</sup> Charles Jenks; **Postmodernism**, Academy Editions, London, 1987, 121 s.

<sup>131</sup> **y.a.g.e.**, 151 s.



**Resim 21: Lorenzi Bonechi, Citta, 1983**

Stephen Mc Kenna Berlin'de İtalyan Konsolosluğu 1984 adlı resimde Rönesans Döneminde Roma dönemi yıkıntıları ve kalıntıları için tutulan yası anımsatmasının yanında yakın geçmişe dair bir olayı da anımsatmaktadır: II.Dünya Savaşı sırasında bombardıman altında kalan ve yıkılan şehirleri.



**Resim 22: Stephen Mc Kenna, Berlin'de İtalyan Konsolosluğu, 1984**

Arkeolojiden ve klasik geçmişten etkilenen bir diğer ressam da Peter Sari'dir. Peter Sari ise arkeolojik parçaları yeniden yorumlamıştır. Rölyef ve Silme (1984) adlı resminde müzede sergilenen Pompeii buluntularından esinlenmiştir. Mimari parçalara ait bu tarz soyutlamalar daha sonra August Salzmann'ın Kudüs'te bilimsel amaç ile çektiği fotoğraflarında görülecektir.





**Resim 23: Peter Sari, Rölyef ve Silme, 1984**

Postmodern sanatçıların Alegorik Klasisizm içinde değerlendirilebilecek Örtük Alegori içinde yer alan yaklaşımları çoğu zaman enigmatik ve sürreal olmuştur. **Timeless landscape** olarak adlandırılan sonsuz zamansız manzaralar postmodern resim içinde önemli yer tutmuştur. Bu manzaralar içinde mutlaka kusursuz bedeni ile insan figürü de kullanılmış, bunun dışında bu resimlerde bir klasik geçmişe ait bir çok motif de bulunmuştur. Landscape, fotoğraf türleri içinde çok önemli bir yer tutar. Ancak günümüzde landscape türünün fotoğraf sanatı içindeki yeri daha önemli hale gelmiştir. Ancak resim sanatındaki bu timeless manzaralar fotoğraf sanatı içinde değerlendirilmiştir.

### **1.3.Arkeolojik Fotoğrafın Doğuşu**

#### **1.3.1.Arkeoloji ve Fotoğrafın Ortak Kökenleri**

Arkeoloji ve fotoğraf arasında çok büyük benzerlikler bulunmaktadır ve bu benzerliklerden en önemlisi her ikisinin de temelini Rönesans'a inmesidir.

Fotoğrafın icat edilme öyküsü XIX. yüzyıldan çok önceye gitmektedir ve bu aslında sanıldığından daha komplike bir hikayedir. Fotoğrafın gelişme tarihi kısmen kazanılan başarılar, kaçırılan fırsatlar, şans ve hatalı deneyleri içerir. Aslında fotoğraf tarihi teknoloji tarihine bağlı bir gelişme göstermiştir. Fotoğrafın malzemeleri

basittir: ışık geçirmez bir kutu, lens, ışığa duyarlı malzemeler. Bunlar birleştirilmeden önce, yüzyıllardan beri bilinen materyallerdir. Eğer fotoğrafın icadı sadece bu materyallerin mevcudiyetine bağlı olsaydı fotoğraf bir Rönesans icadı olabilirdi.<sup>132</sup>

Kamera Obscura tasarımlarının da Rönesans'a dek gitmesinin nedeni İtalya'da 15. yüzyıl sonundan itibaren düşünen, anlayan bireyler ortaya çıkmaya başlaması ve bireyin bu uyanışı "*uomo universale*" adı verilen çok yönlü insanların temelini teşkil etmesidir. XV. yüzyıl her şeyden önce ve özellikle çok taraflı insanlar dönemi olması bireylerin birden çok konuda araştırma yapmasını sağlamıştır.<sup>133</sup> Araştırma yapılan alanlardan bir tanesi de görüntülerin en gerçekçi şekilde nasıl aktarılacağı olmuştur. Çünkü kendini ve çevresini daha gerçekçi şekilde sorgulamaya başlayan insanın daha gerçekçi görüntülere olan ihtiyacı da bu yöndeki çalışmaları hızlandırmıştır. Bir çok sanatçı, doğayı olduğu gibi, gerçekçi bir şekilde çizebilmenin yollarını aramıştır. Ancak bu gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme çabası için geliştirilen en önemli makine Kamera Obscura olmuştur. Bu makine doğru perspektif çizimi, ayrıntıların gösterilmesi, ve ışık ile gölgenin gerçekçi bir şekilde sunulmasını sağlamıştır. Kamera Obscura'nın tarihi Yunanlılar'a gitse de, ortaçağ boyunca Alzahen (XI. yüzyıl) ve Roger Bacon (XIII.yüzyıl) tarafından tanımı yapılsa da Rönesans'taki makine merakı bu aletin bir çok tasarımının yapılmasını sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi de Leonardo'nun Atlanta Kodeksi'nde bulunan Kamera Obscura çizimidir. Leonardo bu çizimin yanına bu makinenin görüntüyü kağıda gerçekçi olarak aktaracağından bahseden bir not eklemiştir. 1550'de ise Milanlı matematikçi Girolamo Gardano kamera obscuraya daha keskin görüntü verilmesini sağlayan bir mercek yerleştirmiştir. Gardano'dan sekiz yıl sonra ise Giovanni Della Porta kamera obscuranın sanatçılar ve desencilere için çok uygun bir alet olduğunu vurgulamıştır.<sup>134</sup> *Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi ve Donato Bramante Daniele Barbaro de perspektif olgusunun tanımını yapıp işlevlerini belirleyen kişiler*

<sup>132</sup> Mary Warner Marien, **Photography A Cultural History**, Harry N.Abrams New York 2002, 1 s.

<sup>133</sup> Jacob Burckhardt, **İtalya'da Rönesans Kültürü**, Çev:Prof.Bekir Sıtkı Baykal, Devlet Kitapları, Şereflikoçhisar 1974, 215-219 s.

<sup>134</sup> Van Deren Coke, **The Painter and The Photographer From Delacroix to Warhol**, University of New Mexico Press, Albuquerque 1972 1-5 s.



arasında yer almaktadır.<sup>135</sup> Bütün bu gelişmelerden sonra XVII. yüzyılda 45 derecelik bir merceğin yerleştirilmesi ile Kamera Obscuralar taşınabilir duruma gelmiştir. Bu da sanatçıların kamera obscurayı arazide de kullanabilmelerini sağlamıştır. Vermeer'den<sup>136</sup> sonra ise barok ve rokoko dönemindeki ressamlar Kamera Obscura'yı panoramik görüntüler için kullanmışlardır. Bu ressamlar arasında Giuseppe Maria Crespi, Guardi, Canaletto, Bernardo Bellotto, Zuccarelli, Vanvitelli bulunmaktadır.<sup>137</sup>

Canaletto gibi ressamlar Kamera Obscura'yı kullansa da Kamera Obscura'nın araziye uygun olmayan lensleri nesnelere bazı distorsiyonlara neden olmuştur. Bu problemin ne zaman çözüldüğü ve araziye uygun lenslerin ne zaman ortaya çıktığı bilinmemektedir ancak Canaletto'nun eserlerini verdiği 1735-1768 yılları arasında hataları aza indirgeyen bir gelişmenin olduğu zannedilmektedir. İlk çalışmalarında bazı distorsiyonlar görülüyorken sonraki çalışmalarının mükemmelliğinden Kamera Obscura'daki lens sisteminin daha sofistike hale getirildiği düşünülebilir.

Bir başka orijinal Kamera Obscura konsepti de 1807 yılında William Hyde tarafından geliştirilmiştir. Wollaston da icadına Latince ışık/ aydınlık anlamına gelen *lucere* kelimesinden gelen *lucida*, Kamera Lucida ismini vermiştir. Kamera Lucidalar taşınabilir olmaları nedeniyle kamera obscuralar gibi çizim amacıyla portreler dışında bir de arazide kullanılmaya başlanmıştır.

1800lerden itibaren özellikle Yakın Doğu'ya giden bir çok araştırmacı, kaşif, yanında taşınabilir kamera obscura ve kamera götürmüştür, yazılarının yanında birer görsel günlük oluşturmalarını sağlamıştır.<sup>138</sup>

Arkeoloji kelimesine ise ilk kez Hippias ile Sokrates arasında geçen bir diyalogda rastlanır. *Bu metin, "archaiologia" kelimesinin geçmişe dair bir bilgi ve söylem anlamında ilk defa görüldüğü metindir ve, M.Ö.V. yüzyılın sonuyla IV.*

---

<sup>135</sup> Prof.Dr.Simber Atay Eskier, **Fotoğraf Tarihi I**,

<sup>136</sup> Allan A.Mills, "**Vermeer and Camera Obscura: Some Practical Considerations**" Leonardo, Volume 31 No:3 1998, 213-218 s.

<sup>137</sup> Van Deren Coke, **y.a.g.e.**,1-5 s.

<sup>138</sup> Alma Davenport, **The History of Photography**, Focal Press,London 1991 5-6 s.

yüzyılın başında tarihi türlerin Yunanistan'da nasıl benzersiz bir yer edindikleri açığa vurmaktadır.<sup>139</sup> Hippias diyalogda insanların geçmişlerinden bahseder:

“..Şecereler Sokrates, kahramanların ve insanların şecereleri; kentlerin kadim temellerine dair anlatılar; ve genel olarak da kadim olanla/antikiteyle ilgili her şey; tüm bu sorunları araştırmak ve çözümlenmeye çalışmak zorunda kalmam bu yüzden.”<sup>140</sup>

Yunanca eski anlamındaki “arkhaios” ve bilim anlamındaki “logos” kelimelerinden oluşan ve “eskinin ilmi” anlamına gelen arkeolojinin temelleri de Rönesans'ta atılmıştır.<sup>141</sup> Antik dünyanın anlaşılmasının o döneme ait metinlerin okunması ile birlikte mümkün olacağı düşünülmüş, bu kaynaklara yönelinmiştir. Metinler kurtarılmış, okunmuş, yorumlanmış, antikite tarihi yeniden oluşturulmuştur. Arkeolojik çalışmalar Rönesans'ta yapılan topografik araştırmalar ile başlamıştır. Kendini eski Roma şehrinin restorasyonuna ve antik Yunan yazıtlarının tercümesine adan Cola di Rienzo (1313-1354) Roma ve çevresine sistemli geziler yapmış, bulduğu mermer parçaları yorumlamıştır. Onun bu çalışması Roma'daki mermer kabartmaların incelenmesinin daha sistemli hale gelmesini sağlamıştır. XIV.ve XV. yüzyıl hümanistleri yaptıkları araştırmaları yayımlamışlardır. Cola Di Rienzo dışında Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, Pomponio Leto, Leon Battista Alberti yaptıkları topografik araştırmaları kitap haline getirmişlerdir. Francesco Colonna'nın “*Hypnerotomachia Poliphili*” adını taşıyan eseri XVI. yüzyılın önemli topografik araştırmalarından bir tanesidir. Andrea Fulvio, Lucio Fauno, Bartolomeo Marliani, Pirro Ligorio da bu isimler arasındadır. Hatta antika meraklıları kendilerine ait bir dernek bile kurmuşlardır.

Ancak gerçek arkeoloji merakı bu bahsedilen çemberin dışında cereyan etmiştir. Roma'da ilk gerçek arkeolojik kazı olarak nitelendirilebilecek çalışma iki Floransalı sanatçı tarafından yapılmıştır: Filippo Brunelleschi ve Donatello. Bu ressam ve mimar klasik dünyanın dokunulabilir kanıtları içindeki ideal sembolü aramakla kalmamış daha çok yaratıcılıkları için onlara ilham verebilecek kaynaklara yönelmişlerdir. Araştırmalarını da uzmanlar ile birlikte yapıların ölçülerini alarak ve figürlerin röprodüksiyonlarını oluşturarak somutlaştırmışlardır. Ancak tamamen

<sup>139</sup> Cogito, y.a.g.e., 27 s.

<sup>140</sup> Cogito, y.a.g.e., 27 s.

<sup>141</sup>Secda, Saltuk, Arkeoloji Sözlüğü, İnkılap Kitabevi Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 1997 29 s.

bilimsel olmasa da bireysel merak ve keşfetme, tanımlama ruhu ile Yunan ve Doğu dünyasına ait bir çok tanımlama yapan ilk kişi Yunanistan'ın temsili bölümünde bahsedildiği gibi Anconalı Ciriaco (1391-1455)'dur. O; yaptığı uzun yolculukları boyunca nesne ve objeleri toplamış, kabartmaları kopyalamış, yapıları tanımlamış ve çizimlerini yapmıştır. Onun önemi ilk kez bir arkeolog gibi çalışması ve tespitlerini resimler ile süslemesinden ileri gelmektedir.<sup>142</sup>

Hümanizma havası içinde yazınsal hümanizmadan farklı olarak antikiteye karşı yeni bir ilgi ve onları arama isteği başlamıştır. Bütün dikkatler arkeolojik araştırmalara yönlendirilmiş, bugüne kadar ihmal edilmiş her şey yazar ve sanatçıların daha da meraklanmasına neden olmuştur. 1485'de Appian Yolu'nda içinde genç bir kız bedeni bulunan bir sarkofaj bulunmuş, Campidoglio'da sergilenmiştir. Bu kamuoyunda büyük yankı ve hayranlık uyandırmıştır. 1489'da ise Corneto yakınlarında antik Tarquinii'nin nekropol alanındaki mezarlardan altın nesnelere bulunmuştur. 1493'de o yılların en büyük keşfi, Nero'nun Altın Evi'ne ait, Domus Aurea'nın odalarından biri açığa çıkarılmış ve ziyarete açılmıştır. Ev; antikiteden günümüze tamamen kurtarılarak gelen freskolalara sahip olduğu için büyük önem arz etmektedir. Bu resimler Rönesans dekoratif resmi için en büyük ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Raphael Vatikan'da bunu uygulamıştır. 1506'da ise Laocoon gümüşüne çıkarılmıştır. Michelangelo tarafından restore edilerek klasik antikiteye ait önemli bir eser daha öğrenilmiştir. Keşifler XVI. yüzyılda da devam etmiştir. Nil Heykeli, ilk katakomplar, Tivoli yakınlarındaki Hadrian Villası, Benvenuto Cellini tarafından restore edilen Arezzo'dan çıkan Chimera gibi eserler büyük yankı uyandırmıştır. Bununla beraber sistematik arkeolojik kazılar da bu sıralarda başlamıştır. Dikkatli bir gözlem ile yapılan araştırmalar sadece sanat eserlerini keşif ile kalmamış Antik Roma'nın topografisi ve mimarisi hakkındaki bilgi edinme ve araştırmalar da bu araştırmalara eklenmiştir. XVI. yüzyılın ortalarında Roma'da kültürel rol oynayan Farnese ailesi de bu kazılara maddi destek sağlamıştır. Bütün dikkatler Caracalla Hamamı ve Forum' a çevrilmiştir. Hadrian Villası'nda da çalışan topograf Pirro Ligorio arkeoloji ile sistemli bir şekilde

---

<sup>142</sup> Massimo Pollatino; **The Meaning of Archaeology**, Harry N.Abrams, New York, 1968,

ilgilenen ilk isimlerden sayılabilir. Büyük bir üne ve başarıya sahip olan Ligorio resmi bir görev de kazanmıştır. Ancak yüzyılın başından itibaren yeni keşifler de yapılmış, antikite yapılarına karşı büyük bir ilgi başlamıştır. Papa Leo X da Raphael'i resmi görev ile Roma'nın eski yapılarının sorumlusu haline getirmiştir.

Hiç şüphesiz Rönesans boyunca olan arkeolojik araştırmalar sadece kalıntılara olan büyük heyecan/coşku/merak nedeniyle değil "*collecting mania*" adı verilen "toplama tutkusu" nedeni ile doruklara ulaşmıştır. XV.yüzyılın önde gelen aileleri Napoli'de Aragonese, Floransa'da Medici Ailesi, Mantua'da Gonzaga ailesi saraylarında antikitenin en önemli eserlerini toplamaya başlamışlardır. Papa Julius II 1506 yılında Vatikan'da Belvedere Müzesi'ni oluşturmuş, Roma kardinalleri büyük koleksiyonlar oluşturmaya başlamıştır. Medici, Chigi, Della Valle, Farnese gibi. Farnese koleksiyonu XVI.yüzyılın en büyük antik heykel müzesi haline gelmiştir. Daha sonra bu heves İtalya'da özellikle Floransa ve Venedik'te, Münih'te Alman prenslerinin saraylarında kendini göstermiştir. Ancak mimari yapılar bu dönemde de en az Ortaçağ'da olduğu kadar yağmalanmıştır. Colosseum yapı malzemesi elde etmek için yağmalanan yapıların başında gelmektedir. Rönesans insanının bütün bu çabasının en önemli nedeni eski ihtişamlı günlere dönme isteğidir. Sorgulama ve araştırmalar hep barbar dönem boyunca saklanan ya da kaybedilen şeylerin yeniden keşfedilmesine dayandırılmıştır ve Roma adeta bu çalışmaların yapıldığı bir tiyatro sahnesine dönmüştür. Arkeolojik keşifler büyük bir hız ile sürmüştür. Kardinaller ve prensler tarafından bir çok yeni koleksiyon oluşturulmuştur. Ludovisi, Barberini Koleksiyonu gibi. Eş zamanlı olarak da resim ve yazılı kaynaklarda da klasik mitoloji ve Antik Roma'dan ilham alınmış görüntüler çizilmiştir. XV. ve XVI. yüzyıl insanı çok fazla ilham almıştır. Yazarlar, sanatçılar, devlet adamları, özel ilgisi olan insanlar vs. Bir çok kişi bu heyecana kendini kaptırmıştır. Daha sonra Avrupa'da kurulan monarşiler, sanatçılar ve bilimadamları tarafından alınan yeni kararlar, klasisizme yeniden girilmesini sağlamış ve topluma bir yol gösterici olmuştur. Eski eserlerin toplanması ve arkeolojik araştırmaların desteklenmesi varlıklı Rönesans mesenleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonraki dönemlerde ise bu giderek artarak kralların egemenliği altında gerçekleşmeye başlamıştır. Buna en iyi iki örnek Herculaneum ve Pompeii kazılarıdır. Bu iki kazı da XVIII. yüzyılın ortalarına doğru

gerçekleştirilmiş, bu alanlardan toplanan eserler Portici’de toplanmış daha sonra 1822’den sonra Napoli’de biraraya getirilmiştir. Burası hala dünyanın önde gelen en büyük müzelerinden bir tanesine sahiptir. Aynı şekilde Fransa’da da bu şekilde cereyan etmiştir. XIV.Louis Dönemi hep Hellenistik Doğu’daki antik yapıların keşifleriyle bağlantılı olarak anılır.

Kalıntılara olan ilgi ve uğraşı Hümanizma’nın öğrenme şevkinden sonra gerilemiş daha doğrusu bir özel ilgi ve uğraşı haline gelmiştir. Fransız Bernard De Montfaucon (1655-1741) eski eserlere tutkusu olan ve bütün hayatını yazıt ve kabartmalar ile ilgilenecek, bunlar üzerinde çalışarak geçiren birisidir. Ardında on ciltlik bir eser bırakmıştır. Arkeoloji Enstitüleri’nin kurulması ise 1718 yılına dayanmaktadır. Eski eserlere yönelik ilk sivil toplum örgütü Londra’da „*Society of Antiquaries*“ adı ile kurulmuştur. Bunu 1733’de Society of Dilettanti’nin kurulması izlemiştir. 1727’de “*Etruscan Academy of Cortona*” 1740’da XIV. Benedict “Roman Academia di Antichita Profane”yi kurmuş ancak daha sonra bu enstitü „*Academia Pontificia Romana di Archaeologia*“ olarak değişmiştir. 1755’de ise Napoli’de “*Reale Accademia Ercolanese*” kurulmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıldaki eski eser çalışmaları hümanizmin evrenselliğine karşı çıkmıştır ve belli alanlarda uzmanlığa yönelmiştir. Bu yaklaşım kendini resim, sikke, potre ve yazıtlarda belli etmiştir. Bu çalışmalar sistematik koleksiyon karakteri taşımaktadır.

XVII. yüzyılda Avrupa toplumu Antik Yunan yapıları ile daha önce olan ilgisini sürdürmüştür. Bu bölgeye yapılan seyahatler, yapılan araştırmalar bu bölgeye olan merakı açıkça gözler önüne serer. Louis de Hayes, Jacob Spon, Charles-Francois Olier, Marquis of Nointel araştırma yapan isimler arasındadır. XVIII. yüzyılda İngiliz amatörlerin önemli bir kısmı da ilgilerini Küçük Asya ve Suriye’ye yoğunlaştırmışlardır.

Ancak XVIII. yüzyılın ortasından sonra Roma’da yeni Klasik Rönesans’a doğru güçlü bir etki başlamıştır. Bu kendini yani sanat anlayışında, bilimde ve sanatta göstermiştir. Bu ilgi Cardinal Alessandro Albani ve onun ateşli destekleyicisi Johann Joachim Winckelmann’ın merakı sayesinde filizlenmiştir. Eş zamanlı olarak

toplum, kendini antikitede konumlandırmıştır. Fransız Devrimi ve Napolyon'un kurduğu imparatorluk bu atmosferde nefes almıştır. Avrupa'da Neoklasik Sanat doğmuştur. Bu yaklaşım da Greko-roman arkeolojisinin büyüyüp gelişmesi için bir alt yapı oluşturmuştur. Roma çevresinde yeni kazılar başlamış, İtalya'nın diğer kesimleri de bu furyaya katılmış, antik eserler büyük bir tutku ile toplanmış, Napolyon gittiği yerlerdeki eski eserleri savaş ganimeti olarak himayesine almıştır. Büyük müzeler kurulması da bu zaman dilimine rast gelmektedir. Vatikan Müzesi, Louvre, Munich Pinakothek'i bunların başlıcalarıdır. Bütün bunların ötesinde antik ve klasik sanat yenilenen bir enerji tekrar çalışılmış, sadece Winckelmann tarafından değil Ennio Quirino, Visconti, Carlo Fea, Antonio Nibby gibi isimler tarafından da çalışılmıştır.

Neoklasik duyarlılığın etkisi altında kalan bir başka isim de Konstantinapolis'in İngiliz Büyükelçisi Lord Elgin'dir. Kendini Atina Akropolisi'ndeki tapınaklarda bulunan mermer heykelleri almaya adanmıştır. Ona göre bu heykeller Klasik Yunan sanatının ünlü heykeltıraşı Phidias tarafından yapıldığı için Klasik Yunan sanatına ait muhteşem ve önemli kanıtlardır. Tıpkı XVI. yüzyılın başında keşfedilen Lacoön Heykel grubu gibi bu heykeller de antik dünyayı anlamak için önemli bir mihenk taşı oluşturmaktaydı. Dolayısıyla Avrupa kültürünün gelişmesi açısından da önemliydi.

XVII. ve XVIII. yüzyılda kendini eski eserlerin tanımlanmasına ve sınıflandırmasına adanmış restless\* gezginler aynı zamanda denizleri aşmış, çölleri geçip geçmişin kalıntılarını görmek için büyük çaba harcamışlardır. Orta Doğu da bu zamanlarda maceraperestlerin uğrak yeri olmuştur. Eski eserlere duyulan ilgi XVII. ve XVIII. yüzyıl insanını belirlemiştir.

XIX. yüzyıla gelindiğinde ise arkeoloji gelişimini tamamlamış ve özerk bir bilim haline gelmiştir. Onun doğasının ve objektifliğinin farkına varılmıştır ve arkeoloji tarihi çalışmalara kaynaklık edebilecek niteliğe bürünmüştür. Antik yapılar

---

\* İngilizce restless kelimesi yerinde duramayan, hareketli, kıpır kıpır, kıpırdak, rahatsız, huzursuz, huzursuz, vesveseli anlamındadır.

hümanizmin ideallerinden kendini kurtarmıştır ve bireysel meraklardan çok tarihi yeniden inşa etmeye yarayan objektif kanıtlar olarak, bilimsel bir veri olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu koşullar ile bağlantılı olarak arkeolojik bilgi için toplama, çalışma, sınıflandırma, sistemli ve objektif bir şekilde yorumlama gerekli hale gelmiştir. Bu sistemli çalışmada da fotoğrafın önemi artmış, güvenilir mekanik röprodüksiyon olarak, çizim, gravür ve taslakların yerine geçmiştir. Fotoğraf, evrensel anlamda arkeoloji için vazgeçilmez bir müttefik haline gelmiştir.

Arkeoloji, teknolojinin her geçen gün ilerlemesi ve araştırmaların gelişmesi nedeni ile insanlık tarihine ışık tutacak yeni bilgiler sunan “**yeni bir ülke**” olarak yorumlanabilir.<sup>143</sup>

### 1.3.2.Fotoğrafın İcadı ve Fotoğrafın İlk Temsilcileri

Yüzyıllar boyunca gerçeğe en yakın görüntüyü elde etme çabası 1827 yılında Joseph Nicéphore Niepce (1766-1833)'in helyograf adını verdiği buluşu ile sona ulaşmıştır. Işığa duyarlı yuda bitümünün güneş ışınları sayesinde Kamera Obscura'nın merceğinden geçerek doğadaki görüntüyü sürekli kılması helyograf olarak adlandırılır ve bu, fotoğrafın en basit tanımıdır.<sup>144</sup> “*Le Gras'ın Penceresinden Bir Görünüş (1827)*” adı verilen ve dünyanın ilk fotoğrafı olan bu görüntü sekiz saatlik bir pozlama süresi içinde çekilmiştir.

**Louis Jacques Mande Daguerre** ise fotoğraf tarihindeki başka bir önemli isimdir. Daguerre'nin en önemli özelliği bir ressam olmasıdır. 1822'den 1850'ye kadar ortağı Charles Marie Bouton (1781-1853) ile Paris ve Londra'da Diorama<sup>145</sup> işletmiştir. Zamanın sinemaları olarak tanımlanabilecek dioramalar halkın en büyük eğlencesiydi ve üzerinde değişik ışık oyunları yapılan ve farklı şehir görünümünün olduğu resimler izleyicilere oradaymış hissi verirdi. Daguerre'in resimleri arasında

<sup>143</sup> Massimo Pollatino, **The Meaning of Archaeology**, Harry N.Abrams, New York, 1968 320 s.

<sup>144</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann 1998, 16 s.

<sup>145</sup> Diorama iki tane dev boyutlarda yarı saydam panodan meydana gelir. Panoların her iki yüzü de resmedilerek boyanır. Seyircilerin bakışı devingen bir aydınlatma ile yönlendirilir. Dioramalar için Paris'te özel bir tiyatro inşa edilmiştir. Atay, Simber, “**Fotoğraf Tarihi III**”,

İstanbul'a ait bir resmin de olduğu söylenir. Bu resimlerin en büyük özelliği de Kamera Obscura'dan yansıtılmasıdır ve Daguerre'in kamera obscura ile tanışıklığı dioramadan gelir.<sup>146</sup>

Daguerre 1827'de Niepce ile yaptığı antlaşma sonucu Niepce'in buluşunun hakları ona geçmiştir. Dagerotip adı verilen bu yöntem beş aşamada gerçekleştirilmiştir. "1) Kimyasal olarak saf, gümüş bir tabaka ile kaplanmış bakır levha alınır, iyice parlatılır ve bir çerçeve içine yerleştirilir. 2)Çerçeve bir kutuya konur. Gümüş ile kaplı bu yüzey, metali altın rengine boyayacak iyot buharına tabi tutulur. 3) Levha kasnaklanır. Bir sat içinde kullanılmalıdır. Pozlama süresi 15 ila 30 dakikadır. 4)Pozlamadan sonra levha 60<sup>0</sup> ısıtılmış, civa ihtiva eden bir kutuya aktarılır. Burada resim ortaya çıkar. Gelişme, sarı camdan bir pencerecik yardımı ile incelenebilir. 5)Ardından levha saf suya ve deniz tuzu ya da sodyum hiposülfüt eriyiğine batırılır, sonra da bol arı sıcak su ile yıkanır."<sup>147</sup> Dagerotipin en önemli özelliği görüntüleri çok keskin bir şekilde yansıtmasıdır. Çoğaltılması mümkün olmadığı için de biriciktir.

Daguerre'nin bu icadı XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren ressamların bütün isteklerine cevap vermeye başlamıştır. Kamuoyuna açıklanmasından itibaren ressamlar yeni bir sanat aracı olan dagerotipin özelliklerini merak etmişlerdir. Dönemin önde gelen ressamlarından Paul Delaroche Fransız Hükümeti'ne yazdığı bir mektupta;

*"Daguerre'in bu yeni yöntemi sanatın bütün isteklerine cevap verecek niteliktedir. Bu method ile yapılan resimler ayrıntıyı vermede mükemmeldir. Bu yeni icat ile doğanın eksiksiz röprodüksiyonu yapılacaktır."* cümleleri ile dagerotipin resim için önemine değinmiştir.<sup>148</sup>

Ancak dagerotipin bu tek nüsha olma sorunu Henry Fox Talbot'un negatif pozitif yöntemi ile çözümlenmiştir. Talbot'un kağıt negatif yöntemi bir baskıdan

---

<sup>146</sup> Mark Rice , Williams Carla, S.Johnson William; **1000 Photo Icons**, George Eastman House, Taschen 2002, 40 s.

<sup>147</sup> Simber Atay, "**Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı**", Türkler Ansiklopedisi, 15. Cilt, 521 s.

<sup>148</sup> **Art Through The Ages**, Renaissance and Modern Art Harcourt Brace& Company, USA 1991 892-893 s.



sayısız baskı üretmeyi mümkün kılmıştır. Talbot 1844'de yayımladığı Doğanın Kalemi adlı çalışmasında İtalya Como gölünde yaptığı deneyleri anlatır.<sup>149</sup>

Talbot'un geliştirdiği ve calotip adını verdiği talbotip olarak da adlandırılan yöntem geliştirilen ilk negatif yöntemidir. Talbot'un ilk kağıt negatifleri fotojenik çizimler olarak adlandırılır bu resimler çeşitli nesnelerin ışığa duyarlı kağıt üzerine konulması ile oluşturulmuştur. Talbot'un negatif pozitif yöntemi modern fotoğrafın başlangıcı kabul edilmektedir. Uzun pozlama süresi gerektirmeyen ve birden çok baskı elde edilebilen bu yöntemde ayrıntılar dagerotipteki gibi verilmez. Bu yüzden portrede daha çok dagerotip tercih edilmiştir. Ancak mimaride ve landscape fotoğrafında kullanım kolaylığı nedeni ile Kalotip tercih edilmiştir.<sup>150</sup>

**Hippolyte Bayard (1801-1887)** ise fotoğraf tarihinde ilk dört büyük ustadan biri kabul edilir. Ancak diğerleri kadar şanslı değildir. Bayard doğrudan pozitif baskı yöntemini bulmasına rağmen hükümet onun yerine Daguerre ve dagerotip yöntemini desteklemiştir. Bayard bunun üzerine fotoğraf tarihindeki ilk kurgusal portre sayılan "*Boğulmuş Adam Olarak Otoportre (1840)*" adlı fotoğrafı çekmiş, dikkatleri üzerine çekmeye çalışmıştır.<sup>151</sup>

Niepce, Daguerre, Talbot ve Bayard'ın ortak özelliği ise küçük arkeolojik nesnelere ilgilenmeleri ve oluşturdukları natürmortlarda küçük heykel ve portreleri kullanmalarıdır. Talbot zaten arkeoloji ile antikacılığın sınırlarının ayrılmadığı bir dönemde bugünün arkeologları kadar eski eserlerle ilgiliydi ve özel ilgi alanlarından biri Asur yazıtlarıydı.

Ünik bir özelliğe sahip olan Dagerotipler siyahtan beyaza kadar içerdiği ton ve ayrıntı zenginliği ile çok iyi kalitede görüntü olanağı sunmuştur. Dagerotipin bu özelliği Daguerre'nin **Stüdyo'da Natürmort (1837)** adlı fotoğrafında gözler önüne serilmiştir. Resimde yer alan her nesne yerleştirilişindeki düzen açısından XVII.

---

<sup>149</sup> Peter; Pollock, **The Picture History of Photography**, From the Earliest Beginnings to the Present Day, Harry N. Abrams, Newyork 1958, 79 s.

<sup>150</sup> Mark Rice, Williams Carla, S.Johnson William; **1000 Photo Icons**, George Eastman House, Taschen 2002 733 s.

<sup>151</sup> Michel Frizot; **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 31 s.

yüzyılın önemli still life ressamlarından Hollandalı Willem Kalf'ın (1622-1693) **Natürmort (1659)** adlı resmini hatırlatmaktadır. Daguerre de bu dagerotipinde nesnelere bir ressam duyarlılığı içinde yerleştirmiş, nesnelere sembolik anlamlarına dikkat etmiştir. Kalf'ın resmindeki yarım bardak şarap ve yarı soyulmuş portakal gibi Daguerre de mimari parçaları ve portreleri bir Vanitas tablosu duyarlılığında yerleştirmiş, hiçbir şeyin sonsuza kadar var olmayacağını vurgulamak istemiştir.<sup>152</sup>



**Fotoğraf 7: Daguerre, Stüdyoda Natürmort, 1837**



**Resim 24: :Willem Kalf, Natürmort, 1667**

*“Daguerre'nin çektiği bu natürmortta klasik parçalar ve antik başların kullanması onun ikonografik geleneği çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır. Daguerre'in bu yeni buluşunda geleneksel ifade tarzını kullanması önemlidir.”<sup>153</sup>*

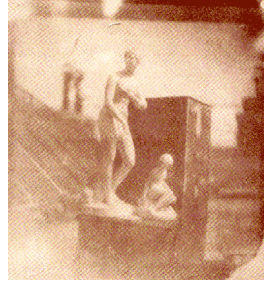
<sup>152</sup> **Art Through The Ages**, Renaissance and Modern Art Harcourt Brace & Company, USA 1991 892-893 s.

<sup>153</sup> .Simber Atay Eskier, **İkonografi ve Fotoğraf Sanatı Ders Notları**, 03.10.2005



**Fotoğraf 8: Daguerre'nin Natüermortlarından, (?)**

*“Görüntü üretimi bir ihtiyaç ve rant sorunu olarak ortaya çıkmıştır ve fotoğrafçılar da portre, natüermort ve manzara resminin klasik anlatım yöntemlerine sadık kalmışlardır. Daguerre bu sadakatin ilk temsilcilerindendir.”<sup>154</sup>*



**Fotoğraf 9: Hippolyte Bayard, Çatıda İki Heykel, 1839**



**Fotoğraf 10: Alphonse Giroux, Natüermort, 1839**

Fotoğrafın arkeoloji ile olan ilişkisinin başlangıcı kalotipin mucitlerinden Talbot'un deneylerine dayanmaktadır. Eski eserlere olan merakı onun bir çok büst, yazıt ve küçük arkeolojik nesnelere çekmesine neden olmuştur.

<sup>154</sup>.Simber Atay Eskier, **Fotoğraf Kuramları I Ders Notları**, 14.10.2005

XVII.yüzyıl Hollanda natürmortlarını anımsatan bu natürmortların arkeoloji bilimi ile ilişkisi yoktur ancak arkeolojik nesnelerin bu natürmortlarda kullanılması o dönemde bu arkeolojik nesnelerin de bu yeni icat ile belgelenebileceğini göstermektedir. Aynı şekilde Roger Fenton'un da küçük heykelleri kullanarak oluşturduğu natürmortları da bulunmaktadır.



**Fotoğraf 11: Roger Fenton, Natürmort, 1858**

Paris Bilimler Akademisi 19. Ağustos.1839'da dünya tarihinde mihenk taşı sayılabilecek anlardan bir tanesine ev sahipliği yapmıştır: “LOUIS JACQUES MANDE DAGUERRE’NİN İCADININ KAMUOYUNA DUYURULMASI.” Bu duyuru dönemin ileri gelen bilgin ve politikacılarından biri olan Francois Arago tarafından yapılmıştır.<sup>155</sup>

*“Arago XIX.yüzyılın yetiştirdiği entelektüellerden biriydi ve kamu çıkarlarının ve özgürlüklerinin en güçlü savunucularından biriydi. Gelişime destek olacak her türlü girişimin yanındaydı. Fotoğrafın, tüm bilim dalları, sanat ve başka bir çok alan için ne denli önemli olduğunu gören ilk kişi o oldu. Fotoğrafı önemsemesinin nedeni fotoğrafın bilim alanındaki yararlarıdır.”<sup>156</sup>*

19 Ağustos sabahı Paris Bilimler Akademisi çok hareketli saatler geçirmiştir:

*“Saat on birde bile büyük bir kalabalık vardı. Üçte enstitünün kapılarında neredeyse bir isyan yaşıyordu. Tüm Paris, halka ayrılmış sıralara akın ediyordu. Yabancı bilim adamlarının da hazır bulunmaları, buluşun kısa bir süre içinde ülke sınırları dışında bile ne denli büyük bir ilgi uyandırdığının bir göstergesiydi. Arago, yöntemin teknik detaylarını bizzat kendisi anlattı. Kendisini dikkatle dinleyen topluluğa, fotoğrafın bilim için çok yararlı olacağını belirtti. Arkeoloji yeni teknik sayesinde ne kadar zenginleşecekti! Thebai, Memphis ve Karnak'taki anıtların sadece dış yüzeylerini kaplayan hiyerogliflerin sayısının milyonları aştığı düşünülecek olursa bunların kopyalanması için onlarca yıl geçmesi ve bir ressamın ordusunun bu işe yönlendirilmesi gerekirdi. Ama dagerotip*

<sup>155</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könnemann, Köln 1998, 23 s.

<sup>156</sup> Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çeviren:Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul 2006, 24 s.

*sayesinde bir tek kişi bu işi tek başına başarıyla tamamlayabilecekti. Astronomi bilimi de bu buluş sayesinde zenginleşecekti. Gezegenimizin fotoğraflarının bile çekilmesinin beklenebileceğini belirtiyordu. Yani astronominin de en uzun ve en hassas çalışmaları sadece birkaç dakika içinde tamamlanabilecekti.”<sup>157</sup>*

Arago'nun büyük bir heyecan ile öngördüğü her şey kısa sürede gerçekleşmiştir. Dagerotip adı verilen bu büyük buluş kamuoyuna duyurulusunun hemen ardından arkeoloji başta olmak üzere astronomi, antropoloji ve tıpta bilimsel amaç ile kullanılmaya başlanmıştır.

Arkeolojinin bu yeni icadı hemen kullanmaya başlaması XIX. yüzyıldaki durumu ile de çok alakalıdır. XIX. yüzyıl arkeolojinin antikacılık ve koleksiyonerlikten ayrılıp özerk bir bilim haline gelmeye başladığı bir zaman dilimidir ve fotoğrafın icadı onun bir sistemli çalışmalar bütünü yaratmasına imkan sağlayarak ile bir bilim haline gelmesine yardımcı olmuştur. Aynı şey fotoğraf için de geçerlidir. 1839'da kamuoyuna açıklanan yeni icadın sınırları henüz bilinmiyordu ve sınırlarının öğrenilmesi, üzerinde deneyler yapılabilmesi için malzemeye ihtiyacı vardı. Fotoğrafa bu malzemeyi sağlayan en önemli şey de mimari yapılar, heykel, yazıt gibi arkeolojik parçalar olmuştur. Bu ilk dönem meraklıları ilk deneylerini sabit duran ve uzun pozlama süresine izin verebilen bu eski nesnelere ve yapılar ile gerçekleştirmişlerdir. XIX. yüzyılda cereyan eden bu etkileşim hem fotoğrafın hem de arkeolojinin birbirlerinin gelişimine ve sınırlarının genişlemesine neden olmuştur.

XVII. ve XVIII. yüzyılda kendini eski eserlerin tanımlanmasına ve sınıflandırmasına adanarak meraklı/hevesli amatör gezginler aynı zamanda denizleri aşmış, çölleri geçip geçmişin kalıntılarını görmek için büyük çaba harcamışlardır. Yakın Doğu da bu zamanlarda maceraperestlerin uğrak yeri olmuştur. Arkeolojiye olan o büyümlü tutku XIX. yüzyıl insanını belirlemiştir. Bu geçmiş ve geçmişe ait eski eserleri görme isteği onları kaydetme isteği ile birleşince de yüzyıla damgasına vuracak bir gezme ve kaydetme çılgınlığı ortaya çıkmıştır.

Arkeolojinin henüz antikacılıktan ayrılmadığı dönemlerde nesnelere ve nesnelere yer aldığı mekanlar arasındaki ilişki, yani kontekstleri çok ciddiye

---

<sup>157</sup> y.a.g.e., 28 s.

alınmamaktaydı. Bulunan nesnelere özel ya da devlete ait koleksiyonların bir parçası oluyor, sergileniyor, asker, diplomat ya da gezginlerin tanımladığı eserler çiziliyor ve bazen fotoğraflanıyordu. Ancak bu yaklaşım bilimsel değildi. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ise bu yaklaşım yerini bilimsel çalışmalara bırakmaya başlamıştır. 1850lerden itibaren fotoğrafın objektif niteliği kazılarda kullanılmaya başlanmasına neden olmuştur. 1852'de British Museum Fox Talbot'a müzedeki yazıtların fotoğraflanıp fotoğraflanamayacağı konusunda danışmış, 1853'de Roger Fenton kalotip yöntemi kullanılarak, müzeye bir cam oda ve karanlık oda kurulması sonucu maliyetin ne olacağını hesaplamıştır. Eserlerin çekilmesi düşünülse de bu proje tamamlanamamıştır.

### **1.3.3.Excursion Daguerriennes ve Pierre Gaspard Gustave Joly De Lotbiniere (1798-1865)'nin Çalışmaları**

Dagerotip, Francois Arago'nun 1839'da vurguladığı gibi bilime yardımcı bir araç olarak tarihte yerini almıştır. Dagerotip askeri alanda, jeoloji, medikal, astronomi alanında kullanıldığı gibi eski yapıların belgelenmesinde de önemli bir yardımcı olmuştur. Arkeoloji gibi yeni ortaya çıkan bir bilim dalı olan antropolojide de bilimsel tespitler yapmak için Dagerotip tercih edilmiştir. Dagerotip, ayrıntıları başarıyla vermesi nedeniyle XVII. yüzyıl Hollanda resmine benzetilmiştir. Dagerotip ilan edildikten birkaç hafta sonra bir grup sanatçı Parisli bir optikçi olan N.M.P.Lerebours tarafından Doğu, İtalya, İspanya, Fransa'ya gönderilerek bu bölgelerdeki yapıların dagerotiplerini çekmek üzere görevlendirilmişlerdir. “*Excursion Daguerriennes*” adı verilen, dagerotipin ilk kullanıldığı bu yayın fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1839-1844 arasında çekilen 1200 Dagerotip Lerebours'un Place Du Pont Neuf'daki dükkanında satılmıştır. Bunlardan ilki 1841-1843 yılları arasında yine “*Excursion Daguerriennes*” adı ile çeşitli şekillerde basılmıştır. Bu dagerotiplerin çekilmesinin iki amacı vardır. Birincisi turistik ve

topografik bölgelerin litografi ve gravürde kullanılmak üzere romantik görüntülerini elde etmek; ikincisi de sistematik kayıt elde etmek.<sup>158</sup>

Lerebours'un "*Excursion Daguerriennes*" adlı çalışmada bir çok anonim fotoğrafçı da dagerotiplere katkıda bulunmuştur.<sup>159</sup>

Excursions Daguerriennes için dagerotip çeken ilk isim Pierre Gustave Joly de Lotbiniere (1798-1865)'dir. Ekim 1839'da Yunanistan'a giderek Atina Akropolü'nde dagerotip çekmiştir.<sup>160</sup> 21.Eylül.1839 yılında Marsilya'dan Yunanistan'a gelmek için hareket eden Lotbiniere 6.Ekim.1839'da Atina'ya varmıştır. Yolculuğu sırasında günlük de tutan Lotbiniere Akropol'deki dagerotip deneyimini şu cümleler ile anlatmıştır:

*"Dagerotip kameram ile Akropol'e ilk ayak bastığım an oraya hayran kalmıştım bile. O vakit, Dagerotipin kurallarının sıkı bir uygulayıcısı olarak plakamı pozlamak için vakit kaybetmedim. Bu şaheserlerin arasından hangisini çekeceğime bir türlü karar veremedim. Ancak en sonunda güneş ışınları kameramı bir o tarafa, bir diğer tarafa çevirmeme neden oldu. En sonunda güneşin pozisyonu beni Propylaion'u çekmem konusunda yönlendirdi. Bu yapı, Akropolis'in harikalarını çekmek için mükemmel bir başlangıçtı. Şunu inkar edemem ki Parthenon ve Erekteion'a sırtımı döndüğüm için pişman oldum. Ancak bu pişmanlığım sonradan geçti."*<sup>161</sup>



**Fotoğraf 12 :Joly De Lotbiniere, Propylaion'dan Görünüm, 1839**

<sup>158</sup> M.Susan Barger, B.White William; **The Daguerreotype**, Nineteenth Century Technology and Modern Science, Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000 72-76 s.

<sup>159</sup> Marien, Mary Warner; **Photography a Cultural History**, Harry N.Abrams Publish., Newyork, 2002

<sup>160</sup> Newhall, **a.g.e.**, 27

<sup>161</sup>Xanthakis, **a.g.e.**, 25 s.

Excursion Daguerriennes kapsamında Parhenon, Propylaia ve Zeus Olympos Tapınağı ile birlikte Akropol'ün dagerotipleri çekilmiştir.<sup>162</sup>

Susan Sontag da « *Fotoğraf Üzerine* » adlı kitabında Excursion Daguerriennes'den ve fotografik görme fenomeninden bahseder. Fotografik görme Susan Sontag'a göre herkesin gördüğü ancak çok sıradan diye önemsemediği şeylerdeki güzelliği keşfetme yeteneği anlamına geliyordu. “*Fotoğrafçıların dünyayı zaten hayranlık uyandıran harikalarıyla birlikte, olduğu gibi görmekten daha fazlasını yapmaları bekleniyordu; onlar yepyeni görsel kararlarla ilgi yaratmalıydılar.*”<sup>163</sup> Excursion Daguerriennes de görmenin kahramanlığının ilk sistematik ürünüdür çünkü fotoğrafçıların gördüğü yerleri yanlarında geri getirmeleri ve tüm insanlığa sunmaları bu proje ile gerçekleşmiştir.

Susan Sontag “**fotoğrafçıların kültürel, sınıfsal ve bilimsel safari**”lere çıktığına da değinmiştir.<sup>164</sup> Excursion Daguerriennes bu safarilerin ilki ve en önemlisidir. Dünyanın en dikkate değer görünümleri ve anıtlarını insanlığa sunmuştur.

#### 1.4. Gezgin Fotoğrafçılar

Fotoğrafın arkeoloji ile kurduğu ilişkinin bir başka temelini de XIX.yüzyıl gezgin fotoğrafçılar oluşturmaktadır. Pausanias ile başlayan ve gördüğü yerleri betimleme, tasvir etme geleneği XIX.yüzyıl gezgin fotoğrafçılar tarafından da tekrarlanmıştır. Arkeoloji diğer bölümde de gördüğümüz gibi natürmort bağlamında da fotoğrafçıların yardımına yetişmiş, küçük heykeller fotoğrafçılar tarafından natürmort yaratmak için kullanılmıştır. Arkeolojinin fotoğrafçılara verdiği ikinci şans da harabeler ile olmuştur. harabelerin uzun pozlama süresine uygun olması nedeni ile harabeler üzerinde istedikleri deneyleri gerçekleştirebilmişler ve böylelikle fotografik

<sup>162</sup> Andrew Szegedy-Mazsak, “Felix Bonfils and the Traveller’s Trail Through Athens”, **History of Photography**, Volume 25, Number 1, Spring 2001, 14 s.

<sup>163</sup> Susan Sontag; **Fotoğraf Üzerine**. Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1993 103 s.

<sup>164</sup> y.a.g.e., 103



dil yetisinin gelişmesini de sağlamışlardır. Arkeoloji ile fotoğrafın ayrılmazlığı ve her zaman aynı çember içinde oluşları bu fotoğraflar ile daha iyi anlaşılacaktır. Her fotoğrafçı kendi birikimi, ilgisi ve istekleri doğrultusunda arkeolojik kalıntıları kendi yaratılışı içinde kullanmıştır. Birazdan göreceğimiz gibi bazıları resim sanatı geleneğinden giderek çok bilindik açıları tercih etmiş, bazıları çok şaşırtıcı ve enigmatik nitelikli abstrak fotoğraflar çekmiştir. Bu fotoğrafların hem arkeoloji bilimi içinde hem de fotoğraf estetiği bağlamı içinde değerlendirilmesi mümkündür. Ancak Solomon Godeau Eugene Atget üzerinden geliştirdiği eleştirinde XIX.yüzyıl fotoğrafçılarının fotoğrafı bireysel dışavurum aracı olarak görmediklerini, fotoğrafı sadece ansiklopedik bilgi sağlamak amacı için kullandıklarını belirtmiştir. Ancak burada da Rosalind Krauss'u hatırlamakta yarar var : XIX.yüzyılda gezgin fotoğrafçıların çektiği arkeolojik alanların fotoğrafları arkeoloji biliminin mi yoksa fotoğraf estetiğinin mi tartışmalı alanlarında yer almalıdır ?

#### **1.4.1. Gezgin Fotoğrafçılar ve Yunanistan**

Yunanistan coğrafi konumu nedeni ile Doğu Akdeniz ya da Küçük Asya olarak adlandırılan bölgeye giden gezgin fotoğrafçıların uğrama noktası olmuştur. Oryantalizmin Fransa'da ortaya çıkması ve daha sonra Napolyon'un Mısır çıkarması ile bütün Avrupa'ya yayılması, Viktorya Dönemi İngilteresi'nde de klasik sanata olan ilginin yaygınlaşması Roma ve Antik Yunan Kültürüne olan merakı kamçulamıştır. Herhangi bir fotoğrafçı için standart rota güney İtalya'daki antik şehirlerden başlamış, Sicilya'dan Atina'ya ve Korint'e, daha sonra da Mısır, Suriye ve Kutsal Topraklar'a ulaşmıştır. Tur bazen İstanbul'da ya da İzmir'de de sonlandırılabilmiştir. Bu da fotoğrafın ilk otuz yılında Yunanistan'a uğrayan fotoğrafçıların sayısını tahmin etmek için yeterlidir.

Yunanistan'da faaliyet gösteren fotoğrafçılar Yunanistan'a gelen gezgin fotoğrafçılar, Yunanistan'da fotoğraf stüdyosuna sahip olan ve hayatı boyunca Yunanistan'da faaliyet gösteren yerli fotoğrafçılar olarak ikiye ayrılmaktadır.

Yunanistan'a giden ilk gezgin fotoğrafçılar standart bir ikonografik program izlemişlerdir. Fotoğraf kuramcısı Szegedy Maszak'ın da belirttiği gibi Joly de Lutbinere'nin 1839 yılında çektiği ilk görüntüler adeta yirmi beş yıl tekrarlanmıştır.<sup>165</sup>

O dönemde Yunanistan'da en çok çevresindeki tepelerden Akropolis, Parthenon, Propylaion, Erekhtheion, Athena Nike Tapınağı, Olimpia Zeus Tapınağı, Theseion, Hadrian Takı, Rüzgarlar Kulesi, Lisikrates Anıtı, Philopappus, Hadrian Kütüphanesi ve Roma Agorası Kapısı fotoğraflanmıştır.

Yunanistan'daki fotoğrafçıların yüzde doksan beşi bu on üç objeyi kendilerine konu olarak seçmişlerdir. Ayrıca kendilerini üç geleneksel görüntüyü çekerken bulmuşlardır. Çünkü o dönemde daha önce ressamlar tarafından belirlenen en güzel açıların bulunduğu noktalar belirlenmişti.<sup>166</sup> Onlar da tripotlarını bu noktalara koyarak en güzel görüntüleri çekeceklerine inanmışlardır.

Birinci geleneksel açı Philopappus'dan Akropolis'e Bakış, Akropolis'den modern şehrin panoraması, Olimpik Stadyumdan görünüm.

Belirlenmiş bu açı nedeni ile fotoğrafçılar birbirinden çok farklı stiller yaratmamışlardır. Ancak bu fotoğrafçılar kimi zaman Akropol'ün bulunduğu tepenin çevresindeki yeni yapılara kadrajlarında yer verirken kimisi de bu yeni yerleşimleri göstermeyi tercih etmemiştir. Kimi zaman da William James Stillman gibi fotoğrafçılar Yunanistan'daki bitki örtüsüne önem vermiş ve fotoğraflarında bunu vurgulamıştır.

Yunanistan'daki gezgin fotoğrafçıların faaliyeti 1839 yılında Pierre Gaspard Gustave Joly de Lotbiniere (1798-1865) ile başlamış 1870lerin sonunda Pascal Sebah (1823-1886)'a kadar devam etmiştir. Frederic Goupil Fesquet ve Horace Vernet (1789-1863), Joseph Philibert Girault Prangey (1804-1892), Jean Baptiste Louis

---

<sup>165</sup> Edwards, a.g.e., 165-179 s.

<sup>166</sup> Yannis Hamilakis, "Monumental Visions, Bonfils, Classical Antiquity and Nineteenth Century Athenian Society", **History of Photography**, Volume 25 Number 1 Spring 2001, 15 s.

Gros (1793-1870), Claudius Galen Wheelhouse (1826-1909), Maxime Du Camp (1822-1894), Alfred Nicolas Normand (1822-1903), John Shaw Smith (1811-1873), August Salzmann (1824-1872), James Robertson (1813-1881), Felice Beato (1830-1906), Francis Frith (1822-1898), C.G.Fontaine, W.J.C. Moens ve Jacob August Lorent (1807-1853), Francis Bedford (1816-1894), William James Stillman (1828-1901), Felix Bonfils (1831-1885), Giorgio Sommer (1834-1914), Yunanistan'a gelen diğer gezgin fotoğrafçılardır. Yunanistan'a gelen gezgin fotoğrafçılar arasında bulunan Felix Bonfils ve Pascal Sebah yerleşik stüdyoya sahip olmaları bakımından diğer fotoğrafçılardan ayrı bir kategoriye girmektedir. Bonfils ailesi 1867'de Beyrut'ta açtıkları stüdyoyu 1918'e kadar sürdürmüşler, sadece Yunanistan'da değil bütün Ortadoğu'yu kapsayan görüntüler üretmişlerdir.<sup>167</sup> Bonfils Ailesinin Ortadoğu'yu kapsayan bin altı yüz seksen fotoğrafı bulunmaktadır.<sup>168</sup> Pascal Sebah da İstanbul'da ve Mısır'daki iki yerleşik stüdyo açarak bir çok yerde fotoğraf çekmiştir. Atina'da yaptığı fotoğraf çekimleri ise sayı ve içerik olarak dikkat çekicidir. Sebah, çektiği Atina fotoğraflarını listelemiştir. Yüz otuz sekiz görüntüden oluşan arşiv manzara, mimari ve arkeolojik yapıları içermektedir. Bu fotoğrafların içinde iki de panoramik görüntü bulunmaktadır. Pascal Sebah'ın Atina'da bu kadar çok ve kapsamlı fotoğraflar çekebilmesinin nedeni İstanbul'dan Atina'ya çok rahat bir şekilde seyahat edebilmesidir. 1870lerde Pascal Sebah'ın birkaç kere Atina'ya gitmiş olabildiği düşünülmektedir.<sup>169</sup>

Joseph Philibert Girault Prangey (1804-1892) ve August Salzmann (1824-1872) Yunanistan'a gelen gezgin fotoğrafçılar arasında ayrı bir kategoriye girmektedir. Prangey daha çok Yakın Doğu'da çektiği İslam mimarisine ait fotoğrafları ile tanınmaktadır. Ancak 1842-185 yılları arasında gerçekleştirdiği yolculuğu sırasında Yunanistan'da Atina Akropolü'ne de uğrayarak bir çok dagerotip çekmiştir. Çektiği dagerotipler yine mimari ağırlıklıdır. Atina'daki çalışmasının farklılığı sadece İslam Mimarisi'ne yoğunlaşmamasından ileri gelmektedir. Çektiği dagerotipler August Salzmann ile birlikte onun bir gezgin fotoğrafçıdan çok daha

---

<sup>167</sup>Nisan N., PEREZ, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork 1988, 141 s.

<sup>168</sup>Bahattin, Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul, 2003, 91 s.

<sup>169</sup> y.a.g.e., 264 s.

fazlası olduğunu ortaya koymaktadır. Bilimsel amaç ile Yunanistan'da bulunan bir diğer isim ise August Salzmänn'dir. August Salzmänn'in Yunanistan'daki fotoğraf faaliyeti için önemi Rodos'ta çektiği fotoğraflardan ileri gelmektedir.

Gezgin fotoğrafçılar arasında ayrı bir kategoriye giren bir diğer fotoğrafçı da William James Stillman (1828-1901)'dir. Stillman'ın en önemli özelliği fotoğraflarını ticari amaç ile çekmemesidir. Bu da dönemin klişe olarak nitelendirilebilecek görüntülerinden farklı görüntüler üretmesine neden olmuştur. Stillman fotoğraflarını çekerken özgür davranarak o dönem içinde çağdaşlarından farklı sayılabilecek fotoğraflar üretmiştir.

Yunanistan'da 1872 ve 1877 yıllarında fotoğraf çeken Felix Bonfils (1831-1885) ise çektiği fotoğraflar ticari amaç taşısa da kompozisyon, bakış açısı ve ışık gölge kullanımı nedeni ile üretilen diğer görüntülerden ayrılmaktadır.

Yunanistan'da faaliyet gösteren yerli fotoğrafçılar ise Filippus Margaritis (1839-1852), Dimitris Konstantin (?-?), Panagos T.Zaphiropoulos (?-?), Konstantin ve Aristotelis Kardeşler (?-?)'dir. Yunanistan'da faaliyet gösteren bu dört fotoğrafçı da arkeoloji fotoğrafçılığı ile yakın ilişki içinde olmuşlardır. Dimitris Konstantin "*Yunanistan Arkeoloji Cemiyeti*" ile bağlantılı olarak Atina ve çevresindeki antik yapıları sistemli bir şekilde belgelemiştir. Konstantin ve Aristotelis Romaidis Kardeşler de "*Yunanistan Arkeoloji Cemiyeti*" ile bağlantılı olarak çalışmışlardır. İçinde onların fotoğraflarının bulunduğu Olympia Kazısı'na ait fotoğraf yıllıkları yayımlanmıştır. Konstantine Athanasiou ise Atina'da arkeoloji fotoğrafçılığında uzmanlaşmasının dışında Bergama kazısında da fotoğraf çekmiştir. Panagos T.Zaphiropoulos'un arkeoloji fotoğrafındaki önemi ise Heinrich Schliemann'nın Troya kazısını fotoğraflamasından ileri gelmektedir.

Gezgin olsun olmasın bu fotoğrafçıların hepsinin ortak özelliği Antik Yunanistan'ın kalıntlarına hayran kalmaları ve çalışmalarının büyük çoğunluğunu Akropol'de gerçekleştirmeleridir.



**Fotoğraf 13: Anonim, Philapappos'dan Akropol'e Bakış, 1870**

Bu fotoğraf Akropol'ün XIX. Yüzyıl boyunca fotoğrafçıların odak noktasını oluşturduğunu kanıtlamakta ve XIX.yüzyıldaki fotoğraf faaliyetini özetler niteliktedir. Fotoğrafın sağ alt köşesinde bir fotoğraf makinesi ve karşıda bütün görkemi ile Akropol. Gezin fotoğrafçılar bu görüntüyü elde edebilmek için çok uzun yolculuklar yapmışlardır.

#### **1.4.1.1.Yunanistan'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar**

##### **1.4.1.1.1.Joseph Philibert Girault de Prangey**

Prangey, 1842-1845 yılları arasında gerçekleştirdiği yolculuğunda Yunanistan, Küçük Asya, Lübnan, Mısır, Filistin'i ziyaret etmiş ve mimari ağırlıklı görüntüler çekmiştir. Yunanistan'da ise Atina'ya giderek yetmiş dagerotip çekmiş, sadece Akropolis'deki harabeleri değil Bizans Kilislerini, Katedralleri ve Dafne manastırını da belgelemiştir.

Prangey'in Rüzgarlar Kulesi'nde çektiği fotoğraf onun yaklaşımını anlamak için önemli bir fotoğraftır. Prangey, kulenin bir yüzündeki kabartmayı çevresinden soyutlayarak çekmeyi tercih etmiştir. Fotoğraf dönemin bakış açısından tamamıyla farklı bir kompozisyon yapısına sahiptir. Prangey'in fotoğraflarının punctum noktasını yapıları çekerken yaptığı soyutlamalar oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 14:Philibert Girault de Prangey, Rüzgarlar Kulesi, 1842**

Akropol Prangey'in en çok fotoğraf çektiği yer olmuştur. Burada çektiği bir çok dagerotip bulunmaktadır.

Akropol'de çektiği dagerotiplerden en önemlisi Parthenon'dur. Parthenon'un kuzeydoğu köşesinden alınan görüntüde yıkıntıyı yaratan yılların etkisi görülmemektedir. Prangey çok yakın bir bakış açısı seçerek sütunların çerçeveyi doldurmasını sağlamıştır.



**Fotoğraf 15:Philibert Girault de Prangey, Parthenon, 1842**

Propylaion'u ise içeriden göstermeyi tercih ederek ardındaki peyzajı da fotoğrafa eklemiştir.



**Fotoğraf 16: Philibert Girault de Prangey, Propylaion'un İçinden Görünüm, 1842**

Erechtheion'da ise en az yıkıma uğramış batı cephesini fotoğraflamayı tercih etmiştir. Caryatidlerin yer aldığı portico fotoğrafta çok az rol oynamaktadır. Sadece fotoğrafın sağında çok az şekilde gözükmektedir. Prangey'in Erechtheion fotoğrafı da yüzyılda üretilen diğer Erechtheion fotoğraflarından ayrılmaktadır. Çünkü karyatidleri çekmek yerine yapının başka bir cephesine, batı cephesine yönelmesi onun kesinlikle bir üslup sahibi olduğunu ve diğer fotoğrafçılardan ayrı bir zihniyette olduğunu gösterir. Belki de onun bu seçimi aldığı mimari eğitiminden gelmektedir. Yapının sütun düzenini göstermek istemiştir ve o güne kadar hiç bir gezgin fotoğrafçının fotoğraflamadan geçemediği karyatidleri fotoğraflamak ona ilgi çekici gelmemiştir. Prangey'in fotoğrafı Maxime Du Camp'ın Suriye Baalbek Heliopolis'de çektiği fotoğraf ile benzerlik göstermektedir. Her ikisi de sütun dizilerinin sahip olduğu ayrıntıları vermektedir. Her iki fotoğraf da Roland Barthes'ın nitelendirmesi ile tekil olarak nitelendirilebilir. Çünkü sütun dizisinin sahip olduğu özellikler dışında vermek istediği başka bir mesaj yoktur.



**Fotoğraf 17: Philibert Girault de Prangey, Erechtheion'un Batı Cephesi, 1842**



**Fotoğraf 18 : Maxime Du Camp, Suriye Baalbek Heliopolis, 1849-1851**

Prangey'in odaklandığı konular arasında küçük heykeller ve mimari ayrıntılar bulunmaktadır.

Parthenon'un kuzeyinde ve Erechtion'un güneydoğusunda bulunan Ortaçağ'da yapılmış bir sarnıcın kemerli girişi çektiği en ilginç dagerotipler arasında yer almaktadır. *O; bu yapıya Akropol'deki diğer anıtsal yapılar kadar değer vermiş ve çekmeye değer bulmuştur. Işığı da çok doğru kullanarak yapıyı çevresinden izole etmiş, hem net, hem de enigmatik bir görüntü elde etmiştir.*<sup>170</sup>

Prangey bu yaklaşımı ile August Salzmann ile aynı kategoride değerlendirilebilir. Prangey de Salzmann gibi XIX. yüzyıldaki yoğun fotoğraf faaliyeti içinde birbirine benzeyen ve birbirinden zor ayırt edilen görüntüler içinde istisnai ve biricik olarak nitelendirilebilecek fotoğraflar çekmeyi başarmıştır. XIX. yüzyıl fotoğraf tarihinde August Salzmann ile birlikte Prangey'in de bir üslup sahibi olduğu söylenebilir. Çünkü pitoresk bir manzara çekmek yerine hiç kimsenin dikkatini çekmeyen ve başka bir fotoğrafçı tarafından fotoğraflanmayan bir sarnıç girişini çekmiştir. Bu; o dönemin koşulları ve imkansızlıkları içinde değerlendirildiğinde büyük bir başarı ve bakış açısıdır. Roland Barthes punctumun bazen ayrıntı olarak kalırken bazen de tüm fotoğrafı doldurduğundan bahseder.<sup>171</sup> Prangey'in fotoğrafında da bu punctumun genişmesi durumu söz konusudur. Fotoğraf bir bütün olarak izleyiciyi etkilemektedir.

---

<sup>170</sup> Mazsak, a.g.e., 79 s.

<sup>171</sup> Barthes, a.g.e., 63 s.





**Fotoğraf 19 :Philibert Girault de Prangey, Erechtheion Yolundaki Sarnıç Girişi, 1842**

#### **1.4.1.1.2.Felix Bonfils (1831-1885)**

Felix Bonfils de 1872 ve 1877’de olmak üzere Atina’ya iki kere gitmiş, Akropol’de bir çok fotoğraf çekmiştir.<sup>172</sup> Akropol’ü içeren fotoğrafları otuz sekiz adettir. Atina’da çektiği fotoğraflar yeni kurulan Yunanistan Devleti’nde yapılan arkeolojik aktiviteleri göstermek açısından çok önemlidir. 1860 ve 1870lerde Osmanlı’nın kozmopolit etnik yapısından kurtulup modern bir Avrupa başkenti olma savaşı veren Atina’nın belgelenmesinde Felix Bonfils’in önemli bir payı bulunmaktadır. Fotoğraflar, klasik antikitenin yeniden kabulü ve değerlendirilmesi sürecini belgelemektedir. Avrupa’daki milliyetçilik politikası sonucu Osmanlı İmparatorluğu’ndan ayrılan Yunanistan Bağımsızlık Savaşı (1821-1827) sonrası milliyetçiliği politik bir görüş olarak benimsemiş ve arkeolojiyi de bunda en önemli silah olarak kullanmıştır.<sup>173</sup> Yunanistan için arkeoloji “etnik kökenlerin belirlenmesi (ethnogenetic) amacına hizmet etmiştir. **“Bugün varolan bir ulusun etnik yapısının kökenlerini kadim dönemde bulmak, sözde tarihsel bir süreklilik duygusunu korur**

<sup>172</sup> Michel Frizot, A New History of Photography, Könemann 2003 161 s.

<sup>173</sup> Modern Yunanistan gerçek ve hayali çizgiler aracılığı ile Perikles ve Büyük İskender’den Napolyon ve Lord Byron’a kadar uzanan tarihsel bir aidiyet ağı oluşturup kendisine “siyasal bir niş” yaratmıştır. Yunanistan XIX. yüzyılda Avrupa Devletleri arasında yer alabilmek için kültürel bir birlik ve ulusal bir tanım yaratmaya çalışmıştır. Bu nedenle yapılan en önemli faaliyetlerden biri modern Yunanistan’ın klasik geçmişine sahip çıkmasıdır. Akropol’ün restorasyondan geçmesi, Roma sonrası yapıların ortadan kaldırılması, iddialı kazılar yapılması, çoğu kent ve hükümet yapılarının neoklasik biçimde yeniden düzenlenmesi kültürel birlik oluşturma amacı ile gerçekleştirilmiştir. Eleni Bastia, “Atina, Sokağa İmgeler Koymak”, **Şehirler ve Sokaklar**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007, 35,43 s.

*ve bugünü meşrulaştırır.*<sup>174</sup> Bu düşünce ile Yunanistan Avrupa'nın çocukluğunu yaşadığı yer olarak inşa edilmiş, bütün çalışmalar bu düşünce üzerine temellenmiştir.

Klasisizm akımının da gündeme gelmesi ile batı uygarlığının mihenk taşı olarak düşünülen klasik antikite daha çok önem kazanmaya başlamıştır. Antikiteye dayalı modern Yunanistan'ın kurulmasından sonra hemen kazı çalışmaları başlamıştır. “Atina Arkeoloji Derneği” ve “Devlet Arkeoloji Servisi” dönemin kazı çalışmalarını yürütmüştür. 1835 yılında arkeolojik alan olarak ilan edilen Akropol, bütün kazı, yıkım, restorasyon ve düzenleme çalışmalarının odak noktasını oluşturmuştur. Akropol'deki Osmanlı yapıları yıkılmış, bölge görkemli antik kalıntılar dışındaki yapılardan temizlenmiştir. Felix Bonfils de bütün bu aktivitenin olduğu dönemlerde Akropol'de çekim yapmıştır. Athena Tapınağı'nın yeniden inşa edilmesine tanıklık etmiş ve fotoğraf çekmiştir. Ayrıca yıkılan Bizans ve Frank yapılarının da tek tanığı Felix Bonfils'dir.<sup>175</sup>

Bonfils ayrıca önceki gezgin ve fotoğrafçıların izini de iyi takip etmiş ve XVIII yüzyıl ve XIX. yüzyılda resim ve gravür geleneğinin takipçisi olarak da Akropol'ü daha önceden belirlenmiş açılardan fotoğraflamayı ihmal etmemiştir.



**Fotoğraf 20: Felix Bonfils, Parthenon, Batı Cephe, 1870ler**

Felix Bonfils Atina'da çektiği fotoğraflarda yapıların genel görünümüne yer vermenin yanında Akropol'deki küçük ayrıntılara da yer vermesi ile Akropolis'i

<sup>174</sup> Wendy M.K. Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, Çev:Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2004, 66 s.

<sup>175</sup> Yannis Hamilakis, “Monumental Visions:Bonfils, Classical Antiquity and Nineteenth Century Athenian Society”, **History of Photography**, Volume 25 Number 1 İlkbahar 2001, 5-10 s.

ziyaret eden herhangi bir gezginden farklıdır. Onun fotoğrafları izleyiciye daha önce Akropol'de bulunmuş olduğu hissini vermektedir. Parthenon'un dış cephesinde tuğla duvarın önüne yerleştirilen kabartmalar, Erekteion'un frizi ya da Dionysos Tiyatrosu'ndaki heykeller Akropolis'den gelip geçen bir ziyaretçinin çekeceği nitelikte fotoğraflar değildir. Eserlerin güçlü gün ışığında çekilmesi de kabartmaların en küçük ayrıntısına kadar vurgulanmasını sağlamıştır.

Fotoğrafta Parthenon'un doğu ve kuzey frizine ait iki kabartma bulunmaktadır. Solda bulunan doğu frizine ait kabartma Poseidon, Apollo ve Artemis'i göstermektedir. Poseidon düşünceli düşünceli diğer tanrılara bakarken yanında oturan Apollo yüzünü ona döndürmüştür. El kol hareketlerinden konuştukları anlaşılmaktadır. Yanlarında ise Artemis oturmaktadır. Parthenon'un kuzey frizine ait sağdaki parça ise dört su taşıyıcısına (hydriaphoroi) ait bir kabartmadır. Kıvrıkcık saçlı erkek figürlerin üzerinde himation adı verilen uzun kıyafetler bulunmaktadır. Sol omuzlarında hydria adı verilen üç kulba sahip küre şeklinde gövdeye, silindir şeklinde boyna sahip olan su testilerini taşımaktadırlar. Bonfils, Parthenon'un frizine ait bu kabartma fotoğrafı ile arkeolojik bakış açısına sahip olduğunu kanıtlamıştır. Çünkü bu frizler XX.yüzyılda arkeolog Alison Frantz tarafından da fotoğraflanmıştır.



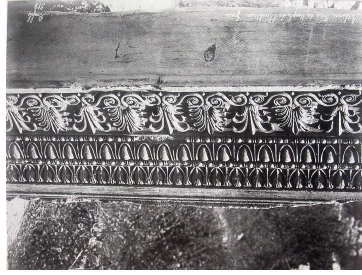
**Fotoğraf 21: Felix Bonfils, Parthenon'un Frizinden İki Parça, 1870ler**

Bonfils, Erekteion'un geleneksel bir bakış açısı ile fotoğrafladıktan sonra yapının mimari ayrıntılarına odaklanıp frizden bir ayrıntı çekmiştir. Geleneksel bakış açısı XIX.yüzyıl gezgin fotoğrafçılarının yapıları birbirine benzer açılardan fotoğraflamaları anlamına gelmektedir. Felix Bonfils de buna uymuştur. Bonfils'in

Erekhteion fotoğrafına dikkatli bakıldığında karyatidlerden birinin demir konstrüksiyon ile desteklendiği ve yapıda restorasyon çalışmalarının yapıldığı görülmektedir.



**Fotoğraf 22: Felix Bonfils, Erechtheion, 1870ler**

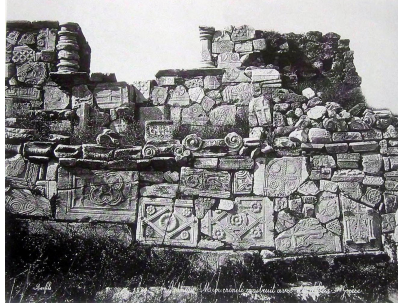


**Fotoğraf 23: Felix Bonfils, Erechtheion Frizinden Bir Parça, 1870ler**

Bu iki fotoğraf da XIX.yüzyıl arkeoloji fotoğrafı içinde çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu fotoğraflardan anlaşıldığı gibi Bonfils de August Salzman ve Joseph Prangey gibi dönemin koşullarına göre ilginç sayılabilecek iki fotoğraf çekmiştir. Ticari fotoğrafçı olmasına rağmen arkeoloji ile “insider” denilebilecek bir ilişki kurmuştur. Solomon Godeau’nun eleştirilerinde kullandığı “insider –outsider” kavramı, konu ile gerçek bir ilişki kurup yansıtabilme yeteneğine işaret eder. Bonfils için düşünüldüğünde o insidedir. Çünkü o dönemde oluşmuş görsel kültür sadece genel görünüm üzerine kuruluydu ve bunun dışına çıkmayı çok az fotoğrafçı başarabildi. Bonfils’in ticari amaç ile fotoğraf çekmesi onun auteur olmasını engellememiştir. Solomon Godeau Atget üzerinden yaptığı “*Canon Fodder: Authoring Eugene Atget*” adlı makalesinde ticari amaç için, sipariş yöntemi ile

alışan fotoğrafçıların auteur, yaratıcı sıfatını hak etmediğini vurgulamıştır. Ancak Felix Bonfils ticari amaç ile fotoğraf çekmesine rağmen yaratıcılık sergileyebilmiştir.

Felix Bonfils Akropolis’de enigmatik denilebilecek fotoğraflar da çekmiştir. bunlardan biri Akropol yakınında bulunan bir duvardır. Duvarın alt kısmında Bizans İmparatorluğu Dönemi’ne tarihlenen templon parçaları bulunmaktadır. Templonların üzerinde bulunan madalyonlar, rozetler dikkat çekmektedir. Duvarın daha üstünde ise İyon başlıklı sütunlar görölmektedir. İyon başlıkların üstünde ise yine Bizans Dönemi’ne tarihlenen küçük mimari parçalar bulunmaktadır. Ancak bu parçalara dikkatlice bakıldığında bir latin haının da parçalar arasında bulunduğu görölr. Mimari parçaların sahip olduğu birbirinden farklı kabartmalar fotoğrafta güçlü bir geometrik yapı olmasını sağlamıştır. Roland Barthes fotoğrafların kişide yarattığı çekiciliği baz alarak bir çözümleme yöntemi geliştirmiştir. Fotoğrafın fark etmemize izin verdiği varlığı sevmek, fotoğrafçının gösterdiğine şaşırmak, fotoğrafçının performansına hayran kalmak fotoğrafa ilgi duymanın değişik yollarıdır. Fotoğraf bunlardan birini sağlayarak izleyiciyi şaşırtabilir.<sup>176</sup> Felix Bonfils devşirme parçaların yer aldığı bu fotoğraf ile izleyici şaşırtmayı başarmıştır. Tıpkı August Salzmänn’in Kudüs’te çektiği Üçlü Roma Kapısı (1854) adlı fotoğrafında olduğu gibi.



**Fotoğraf 24: Felix Bonfils, Akropol Yakınında Bulunan Klasik Sonrası Döneme Tarihlenen Bir Duvar, 1870ler**

Felix Bonfils Akropol’de çektiği başka bir fotoğraf da August Salzmänn’in Yargıcın Mezarı ve Francis Frith’in Nubya’da çektiği Yunan Yazıtları fotoğrafını

<sup>176</sup> Barthes, a.g.e., 33 s.

çağrıştırmaktadır. Bonfils'in fotoğrafında sağda üç kapı girişi bulunmaktadır ancak boyutları hakkında bir fikir vermekten kaçınmıştır. Kapıların derinlikleri hakkında da bir fikir edinmek imkansızdır. Fotoğraf bu nitelikleri nedeniyle enigmatiktir. Kapı girişleri fotoğrafçıların daima ilgisini çeken konular arasında yer almıştır. Kapı fotoğraflarının ilkinin Talbot'un Açık Kapı adlı fotoğrafı oluşturur ve fotoğraf tarihinde çok önemli bir yer teşkil eder.



**Fotoğraf 25: Felix Bonfils, Sokrates'in Hapishanesi, Akropol, 1870ler**



**Fotoğraf 26: Francis Frith, Nubya Yunan Yazıtları, 1863**

Felix Bonfils'in Atina'da çektiği bir diğer önemli yapı Rüzgarlar Kulesi'dir. M.Ö. I. yüzyılda inşa edilen yapı Erken Hristiyanlık Döneminde kilise, XIX. yüzyılda ise Müslüman Dervişler tarafından tekke olarak kullanılmıştır.<sup>177</sup> Rüzgarlar Kulesi de XIX.yüzyılda bir çok fotoğrafçı tarafından fotoğraflanmıştır. James Robertson, Joseph Prangey, Dimitris Konstantin Rüzgarlar Kulesi'ni fotoğraflayanlar arasındadır. Dimitris Konstantin ve Prangey yapıdaki mimari kabartmaları belgelemeyi tercih ederken Bonfils yapıyı genel bir bakış açısı ile çekmeyi tercih etmiştir. James Robertson ise yapının çevresine insan figürlerini gruplar halinde yerleştirmiş, yapıyı çevresinden soyutlamamıştır.

---

<sup>177</sup> Yannis Hamilakis; "Monumental Visions, Bonfils, Classical Antiquity and Nineteenth Century Athenian Society", **History of Photography** Volume 25 Number 1 Spring 2001, 8 s.



Rüzgarlar Kulesi'nin doğu cephesini göstermek istemesinin sebebi ise yapının ardında bulunan ev ve küçük ağaçlardır. Çağdaş yapıların da gösterildiği fotoğraf böylelikle modern Atina'ya da yer vermiştir.



**Fotoğraf 27: Felix Bonfils, Rüzgarlar Kulesi, 1870ler**

Lisikrates Anıtı ise Felix Bonfils'in fotoğrafladığı başka bir yapıdır. Dionysus Tiyatrosu'ndaki aktiviteleri yöneten Lysicrates tarafından M.Ö. 335'de inşa ettirilen yapı rotondo planlıdır, Korint Düzeni ile inşa edilmiştir ve yüksek bir kaideye sahiptir. Yapı Akropol'ün doğu duvarının altında bulunmaktadır ve döneminin en muhteşem yapılarından biri olarak kabul edilir.

Felix Bonfils de fotoğrafında yapıyı süblim bir karakterde yansıtmayı tercih etmiştir. Yapının yanında herhangi bir figürü kullanmamıştır.



**Fotoğraf 28: Felix Bonfils, Lisikrates Anıtı, 1870ler**

Ancak 1870li yıllarda yapıyı fotoğraflayan Pascal Sebah ve James Robertson yapının yanına üç figür yerleştirmiş, yapıyı çevresiyle birlikte göstermeyi tercih etmiştir



**Fotoğraf 29: James Robertson, Lisikrates Anıtı, 1854**



**Fotoğraf 30: Pascal Sebah, Lisikrates Anıtı, 1870ler**

Athena Nike Tapınağı ise XIX.yüzyılda müşteriler tarafından fotoğrafı talep edilen yapıların başında gelmektedir.<sup>178</sup> Bonfils de bu fotoğrafı müşterilerin istekleri doğrultusunda çekmiştir. Athena Nike Tapınağı Atina'yı ziyaret eden başka bir fotoğrafçı William James Stillman tarafından ve XX.yüzyılın önemli fotoğrafçı- arkeologlarından Alison Frantz tarafından da fotoğraflanmıştır.

---

<sup>178</sup> y.a.g.e., 10 s.





**Fotoğraf 31: Felix Bonfils, Athena Nike Tapınağı, 1870ler**

Felix Bonfils yapıların çevresindeki yapılaşma için bir çözüm bulmuştur. Yapıyı çevresinden soyutlayarak ve çevresi ile birlikte alarak iki kere fotoğraflamıştır. Hadrian Kapısı'nda görüldüğü gibi ilk fotoğrafta kapı girişi ortasında arka planda bir ağaç gözükmektedir. Ancak diğesinde çevredeki yerleşim açıkça görülür. Bonfils, Atina'da çektiği fotoğraflarda etnografik özellikleri yansıtmayı amaçlamamıştır. Atina'daki yerleşime ise sadece panoramik fotoğraflarında rastlanmaktadır.

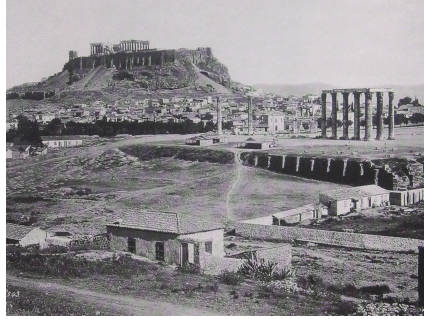


**Fotoğraf 32: Felix Bonfils, Hadrianus Kemerini, 1870ler**



**Fotoğraf 33: Felix Bonfils, Hadrianus Kemerini, 1870ler**

Ancak yeni yapıları da bir şekilde küçülterek eski yapıları odak noktası yapmayı başarmıştır.<sup>179</sup>



**Fotoğraf 34: Felix Bonfils, Zeus Olympios Tapınağı'nın ve Akropol'ün Uzaktan Görünümü, 1870ler**

#### **1.4.1.2. Yunanistan'daki Tek İngiliz: James Robertson (1813-1881)**

Robertson tezin İstanbul bölümünde ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi Sultan Abdülmecit Döneminde Darphane- i Amire Bölümünde çalışmak için gelmiştir. Fotoğrafa nasıl başladığı bilinmeyen Robertson'un ilk İstanbul fotoğrafları 1853 yılına tarihlenmektedir.<sup>180</sup>

**James Robertson'un** ortağı Beato ile 1853-1854'de Yunanistan'a geldiği bilinmektedir. 1854'de *Photographic Views of the Antiquities of Athens, Corinth, Aegina* adlı kitabı yayınlayan Robertson çektiği coğrafyanın pitoresk yönünü göstermesi ve bunu çok iyi bir şekilde yansıtması açısından önemlidir.<sup>181</sup> Robertson çektiği yapının çevresini mutlaka kadraji içinde bırakmış ve çektiği coğrafyaya ait tipik yerli figürleri yapının yanına ya da ortasına üçlü gruplar halinde

<sup>179</sup> Andrew Szegedy Maszak, "Felix Bonfils and The Travellers Trail Through Athens", **History of Photography**, Volume 25 Number 1 İlkbahar 2001, 13-20 s.

<sup>180</sup> Bahattin, Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003, 114 s.

<sup>181</sup> Edwards, **y.a.g.e.**, 178 s.

yerleştirmiştir.<sup>182</sup> O bölgeye ait yapıların mimari özelliklerini de tam anlamı ile göstermeyi amaçlamıştır.



**Fotoğraf 35 : Dimitris Konstantin, Hadrian Takı, 1861**



**Fotoğraf 36: James Robertson, Hadrian Takı, 1854**

1853-1854 yıllarında fotoğrafladığı Theseion ise o yıllarda Ulusal Arkeoloji Müzesi olarak kullanılmaktaydı. Robertson bu yapıyı da Yunanistan'da yaşayan farklı insan tiplerini koyarak Atina'nın ne kadar kozmopolit bir şehir olduğunu vurgulamak istemiştir. James Robertson'un yapıların önüne ikili ya da üçlü gruplar halinde figür koyma yaklaşımı da ona özgü farklı bir stil yaratmasına neden olmuştur. Robertson bu yaklaşımını İstanbul'da çektiği cami ve türbe fotoğraflarında da tekrarlamıştır.

---

<sup>182</sup>Bahattin Öztuncay , **James Robertson, Pioneer of Photography in The Ottoman Empire**, Eren Yayınları 1992, 27 s.



**Fotoğraf 37: James Robertson, Theseion, 1853-1854**



**Fotoğraf 38: Felix Bonfls, Theseion, 1870ler**

#### **1.4.1.3. Yunanistan'daki Tek Amerikalı: William James Stillman (1828-1901)**

Amerikalı diplomat Stillman 1870 yılında *“The Acropolis of Athens Illustrated Picturesquely and Architecturally in Photography”* adı ile bir albüm yayımlamıştır.<sup>183</sup> Fotoğrafları turist istekleri doğrultusunda ticari amaç ile çekilen fotoğraflar değil tamamıyla kendi bakış açısını yansıtan, herhangi bir ticari kaygı taşımayan fotoğraflardır. Stillman'ın bu kitabı basıldığında arkeoloji akademik bir disiplin olarak gelişmekteydi ve arkeologlar çalışmalarında fotoğrafı giderek daha çok kullanmaya başlamışlardı. Fotoğrafçıların da çok ilgisini çeken antikitenin fotoğraflanması üç şekilde gerçekleşmiştir: birincisi fotoğrafın bilimsel amaç ile kullanılması, ikincisi bireysel sanatsal dışavurum aracı, bir ifade tarzı olarak kullanılması ve son olarak da bir hediyelik eşya olarak görülen fotoğrafın seri olarak üretilip ticari amaç ile turizmde kullanılması.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Frizot, a.g.e., 162 s.

<sup>184</sup> Andrew Szegedy Mazsak, *An American on the Acropolis: William James Stillman*, History of Photography, Volume 29 Number 1 Spring 2005, 20 s.

Stillman'ın döneminin fotoğrafçılarından tamamıyla farklı bir bakış açısı geliştirmesinin nedeni aldığı arkeoloji, sanat tarihi ve resim eğitimidir.<sup>185</sup>

Stillman'ın Stilinde Pre Raphaelite<sup>186</sup> sanatın ve albümin baskı döneminin peyzaj fotoğrafçılarının etkileri görülmektedir. Bunun nedeni ön plandaki ayrıntılara çok önem vermesidir.<sup>187</sup>

Hudson River resim okulundan Frederick Edwin Church (1826-1900) ile çalışan Stillman daha sonra William Turner'ın (1775-1851) resimlerinde uzman olan John Ruskin (1819-1900) ile çalışmıştır. John Ruskin (1819-1900) ile olan tanışıklığından sonra Eugene Delacroix (1798-1863), Jean Leon Gerome (1824-1904), Jean Francois Millet (1814-1875) gibi sanatçılar ile tanışmış, Fransız manzara ressamlarının çalışmalarını inceleme fırsatı bulmuştur. Roma'ya gelmesi ise diğer ressamlar ve fotoğrafçılar gibi onun da resim merakını tetiklemiştir. Roma'nın sanata ve dine teslim olduğunu, hala pitoresk, heybetli, anıtsal ve dokunaklı olduğunu vurgulamıştır. Roma'da resim yaparken aynı zamanda fotoğrafçılık ile de uğraşan Stillman fotoğraf tutkusuna da karşı koyamamıştır.

*“Stillman'ın Akropol fotoğraflarında büyük etkisi olan Frederick Edwin Church, resimlerinde bütün ayrıntıları objektif bir şekilde göstermek isteyen bir ressamdır ve pitoresk resim geleneğinde önemli yere sahiptir. Gerçeklik ve üç boyutluluğun verilmesine çok özen gösteren Church, bu resimdeki ayrıntılar için fotoğrafı yardımcı bir araç olarak kullanmıştır. Işık ve gölgenin dramatik kullanımı ve alan derinliğinin verilmesi açısından çok başarılı olan resimde orta plana az yer verilerek resme derinlik katılmıştır. Ayrıca resmin ön planında bulunan kırık sütun parçaları ve sağdaki sütun resme ayrı derinlik kazandırılmasını açısından önemlidir. Işığın tapınağın üzerine düşüşü, bakış açısı, tapınağın ufuk çizgisi ve yanındaki yapı ile olan ilişkisi mükemmeldir.”<sup>188</sup>*

---

<sup>185</sup> Edwards, **a.g.e.**, 165-179 s.

<sup>186</sup> Pre Raphaelite Brotherhood, Ön Raffaellocular, 1848'de İngiltere'de Rosetti, Hunt, Millais'in öncülüğünde ve James Collinson ve Thomas Woolner, sanat eleştirmenleri William Michael Rosetti ve George Stephens'in katılımı ile kurulan bir topluluktur. Dönemin akademik resmin tutuculuğuna karşın gözleme dayalı bir anlayış geliştirmişlerdir. Doğada çalışmışlar ve ayrıntıya çok önem vermişlerdir. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, İstanbul 1997, Cilt:3 1407-1408 s.

<sup>187</sup> Xanthakis, **y.a.g.e.**, 89 s.

<sup>188</sup> **The Painter and The Photographer From Delacroix to Warhol**, University of New Mexico Press, Albuquerque 1972, 199-200 s.



**Resim 25: Frederick Church, Parthenon, 1871**

Atina'ya giden Stillman Akropolis'teki yapıları kendine konu olarak seçmiştir. Dünyada en çok resmedilen ve fotoğraflanan yerlerden olan Akropolis'deki deneyimi için arkadaşı William Rosetti'ye gönderdiği 22.Ocak.1869 tarihli mektupta;

*“Güneşli bir günde kendimi Akropol'de fotoğraf çekerken buldum, sadece pitoresk fotoğraflar çekmekle kalmadım, Yunan mimarisinin teknik özelliklerini de gösterdim.”* demiştir.

Stillman'ın fotoğraflarını sergileyen Anne Ehrankranz'a göre Stillman'ın fotoğrafları iki çeşit yaratıcılık göstermektedir: “Birincisi tipik bir ziyaretçi deneyimi, ikincisi de alegorik olarak özgürlüğü sembolize eden Akropolis'in betimlenmesi.”

*Musaeion Tepesinden Akropol'ün Görünümü* adlı fotoğrafı ilginçtir. Fotoğrafın ilginçliği ön plandaki kaya ve bitki örtüsüne çok yer vermesinden ileri gelmektedir. Arka planda çok uzaktan gözüken akropol ise çevresi ile birlikte görülmektedir.



**Fotoğraf 39: William James Stillman, Musaeion Tepesinden Akropol'ün Görünümü, 1870**

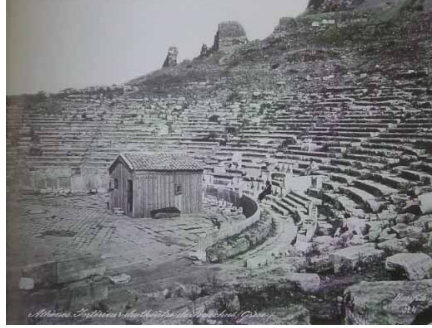
Bacchus Tiyatrosu ile Akropol adını taşıyan fotoğraf izleyiciyi Dionysus Tiyatrosu'na yakınlaştırmak istemiştir. Tiyatro ve tapınağın birlikteliği (juxtaposition) söz konusudur. Ön planda bulunan heykel manzaranın içinde yaşayan bir figür olarak kullanılmıştır. Ancak heykelin başının olması gereken yerde bir sütun bulunmaktadır. Sadece günümüzde değil antik dönemde de Dionysos şenliklerine ev sahipliği yapan alanı Stillman yaşayan bir yer olarak görmek istemiş ve heykeli de oraya yerleştirmiştir. Stillman Atinalılar'ın hayaletlerinin orada olduğuna inanmıştır. Stillman'ın fotoğraflarının karakteristik özelliği olan “yaşayan çevreyi gösterme” bu fotoğrafta da mevcuttur. Fotoğrafta Akropolis'de devam eden kazıların izi de görülmektedir.



**Fotoğraf 40: William Jame Stillman, Bacchus Tiyatrosu ile Akropol, 1870**



Stillman Tiyatroyu Akropol ile birlikte göstermeyi tercih ederken Felix Bonfils tiyatrunun kerkides denilen oturma sıralarına ve orkestra denilen sahneye odaklanmayı tercih etmiştir.



**Fotoğraf 41: Felix Bonfils, Bacchus Tiyatrosu'nun İçi, 1870ler**

Klasik sonrası gelişmelere de önem veren Stillman **Tepenin Eteklerinde Bulunan Türk Köyü ile Birlikte Akropol'ün Kuzeyden Görünümü** adlı fotoğrafında Türk yerleşmesi görülmektedir.



**Fotoğraf 42: William James Stillman, Tepenin Eteklerinde Bulunan Türk Köyü ile Birlikte Akropol'ün Kuzeyden Görünümü, 1870**

*Katedral'in Kulesinden Alınmış Bir Görüntü, Güneybatıdan Bakış* adlı fotoğraf da XIX. yüzyılın karakteristiği olan bir görüntüdür. Akropolis'in bu açıdan çekilmiş çok fazla sayıda dagerotipi ve kalotipi bulunmaktadır. Atina'nın parlak ışığı gezgin-fotoğrafçıları daima etkilemiştir ve Akropolis'in bu noktadan güzel ve net görüldüğüne inanıp bir çok görüntü üretmişlerdir. Mark Twain de *Innocent Abroad (1869)* adlı eserinde Atina'dan bahsetmiştir. Atina ışığına atfedilen bu illüsyonist



gücün nedeni Antik Yunan'ın daima istenir ve kabul edilebilir olmasıdır. Stillman da mükemmel bir atmosfer yaratarak Akropolis'in üstünlüğünün devam ettiğini göstermek istemiştir.



**Fotoğraf 43: William James Stillman, Katedral'in Kulesinden Alınmış Bir Görüntü, Güneybatıdan Bakış, 1870**

Ancak, XIX.yüzyılda Atina Akropolü'ne gelen gezginler tıpkı Roma Meydanı'na gelen gezginler gibi hayal kırıklığına uğramışlardır çünkü sapasağlam görmeyi hayal ettikleri yapıların yerine paramparça olmuş sütunlar ve harabeler ile karşılaşmışlardır. Ancak bu harabeler her kişide farklı bir tepkiye neden olmuştur. Stillman fotoğraflarında sadece tahribatı göstermemektedir. Aynı zamanda pitoresk fotoğrafın sahip olabileceği güçlü gölge ışık kontrastlığına da sahiptir. Pitoresk fotoğrafın “pathos” niteliği burada da yerine getirilmiştir. Dağılmış mimari parçaların yanında sapasağlam kalmış merdivenler hacıların bir zamanlar ziyaret ettikleri bu yapıya dair sağlam bir kanıt olmuştur.

**Zafer Tapınağı'nın Doğu Cephesi** adlı fotoğraf geleneksel olarak nitelendirilebilir. Çünkü tam cepheden çekilmiştir ve bu kompozisyon XIX. yüzyıl için karakteristiktir. Fotoğrafa yapının boyutu hakkında fikir vermesi için figür eklenmiştir. Nike Rölyef heykeli görülebilir. Figür Modern Yunan askeri kıyafetini (fustanella) giymiştir.



**Fotoğraf 44: William James Stillman Zafer Tapınağı'nın Doğu Cephesi, 1870**

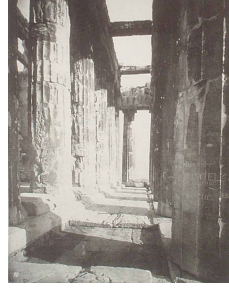
*Parthenon, Batı Portico* adlı fotoğrafı ile Stillman üslubunu açıkça ortaya koymuştur.



**Fotoğraf 45: William James Stillman, Zafer Tanrıçası, 1870**

Fotoğrafta ışık gölge etkisi çok kuvvetlidir. Bu da mimariye ait bütün özelliklerin açıkça görülmesine neden olmaktadır.

Parthenon'un içinden alınmış görüntü Stillman'ın vizyonunun bir turist vizyonundan ne kadar farklı olduğunu gösterir niteliktedir. O dönemde Parthenon arkeologlar tarafından depo olarak kullanılmaktaydı. Stillman diğer fotoğrafçılardan farklı olarak yapıyı içeriden fotoğraflamıştır.



**Fotoğraf 46: William James Stillman, Parthenon ,Batı Portico, 1870**



**Fotoğraf 47: William James Stillman, Parthenon'un İçi, 1870**

Akropol'ün Zirvesinden Genel Görünüm XIX. yüzyıl manzara fotoğrafçılığında gökyüzü genelde iyi çıkmazdı. Bunun nedeni cam-plaka negatiflerin pankromatik olmaması ve gökyüzü ve yerin farklı poz sürelerine ihtiyaç duymasındır. Bu görüntü tamamen XVIII. yüzyıl pitoresk manzara resmi geleneğine uymaktadır. Tapınak adeta bir çeşit ışık halesi ve ışık kaynağı ve parlaklığına sahiptir. Parthenon serisinin sonuncusunu oluşturan fotoğraf tapınağın merkezietini ve dayanma gücünü kutlamaktadır.

Stillman'ın fotoğrafları *turist fotoğrafının incelik ruhunu tatmin etmeyen özelliğine*<sup>189</sup> sahip değildir. Bu özellik Felix Bonfils'in Akropol fotoğrafları için de geçerlidir. Roland Barthes'ın Charles Clifford'un Alhambra (1854-1856) adlı fotoğrafına bakarken derinden etkilenmesi gibi Stillman da izleyici çektiği Akropol fotoğrafları ile etkilemiştir.

---

<sup>189</sup> Roland Barthes, **a.g.e.**, 55 s.



**Fotoğraf 48: William James Stillman, Akropol'ün Zirvesinden Genel Görünüm, 1870**

Stillman Felix Bonfils gibi Atina Akropolü'nde ayrıntılara yoğunlaşmıştır. Arkeolojik parçalara yoğunlaşan Stillman'ın çektiği ayrıntı çekimler arasında Parthenon firizinden bir parça da bulunmaktadır.



**Fotoğraf 49: William James Stillman, Parthenon'un Kuzey Frizinden Bir Parça, 1870**

#### **1.4.2. Gezgin Fotoğrafçılar ve İtalya**

İtalya'nın en önemli şehri Roma ise Atina gibi amatör ve profesyonel fotoğrafçıların akınına uğrayan ikinci şehirdir.

“Forum”<sup>190</sup> adı verilen meydanların Roma Mimarlığı’nda çok önemli yeri bulunmaktadır ve Forum Romanum da içerdiği anıtsal yapılar nedeni ile bu forumların en önemlilerinden birini oluşturur. Kentin ticari, dinsel, sivil yaşamında çok önemli yer tutan macellum\*, bazilika, hamam gibi yapılar bu meydana bulunur.<sup>191</sup>

Septimius Severus Kemerli, Augustus Kemerli, Titus Kemerli, Tiberius Kemerli, Antoninus ve Faustina Kemerli, Vespasian ve Titus Tapınağı, Maxentus Bazilikası, Phocas Sütunu, Divus Romulus Tapınağı’nın bulunduğu Forum Romanum içerdiği bu anıtsal yapılar nedeni ile ilgi odağı olmuştur. Bu yapıların her biri döneminin önemli mimarlık örneklerindedir. İtalya’da Forum Romanum’dan sonra fotoğrafçıların en çok rağbet ettiği yer Roma Campagnası olarak adlandırılan Roma çevresindeki kırsal alanlar olmuştur. Bu kırsal alanlarda Roma Mimarisi’nde çok önemli bir yeri olan su kemerleri bulunmaktadır. Uçsuz bucaksız peyzajlarda uzayıp giden su kemerleri fotoğrafçılara pitoresk görüntüler yaratmak için ideal görüntüyü sunmuştur.

XIX.yüzyılda İtalya’da faaliyet gösteren fotoğrafçılar da “gezgin fotoğrafçılar” ve “yerleşik fotoğrafçılar” olarak ikiye ayrılmaktadır. Giacomo Caneva (1813-1884), Tommaso Cuccioni (?-1864), Gioacchino Altobelli (1825-1875), Pompeo Mollins (?-?),Giorgio Sommer (1834-1914), Robert Macpherson (1811-1872), John Henry Parker (1806-1884), James Anderson (1813-1877), Carlo Ponti (1823?-1893), Carlo Naya (1816-1882), Dr.August Lorent (1810-1884) ve Alinari Kardeşler İtalya’da faaliyet gösteren yerli fotoğrafçılardır. İtalya’da fotoğraf çeken en önemli gezgin fotoğrafçı ise John Shaw Smith (1811-1873)’dir.

---

<sup>190</sup> Forum kelimesi Roma İmparatorluğu’nda önceleri mezarların önüne bırakılan boş yer ve meydancık anlamında kullanılmıştır. Sonra antik Roma kentlerinde Pazar yeri, aynı zamanda resmi ve dinsel yapıların yer aldığı alan için kullanılmıştır. Forumlar aynı zamanda halk için bir gezinti meydanı vazifesini de görmüştür. Dini törenler, halka verilen ziyafetler, şenlikler ve oyunlar hep burada yapılmış, panayırılar buralarda kurulmuştur. Toplantı yerleri, tapınak, bazilika, bir ya da iki stoa forum yapısının içinde daima yer almıştır ve Roma forumları kentin çekirdeğini teşkil etmişlerdir. Forum antik Yunan kentlerindeki Agora’nın karşılığıdır. Ancak forumlarda rostra adı verilen konuşmacı kürsüsü yer alır ki bu da antik Yunan’da Bouleuterion’a (Meclis Binası) denk gelir. Secda SALTUK, **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997, 65 s.

\* Antik Roma’da içinde yiyecek maddeleri, çoğunlukla da et satılan yapı ya da ticaret alanı. Genellikle yuvarlak planlı olur ve Agora’nın ortasında bulunur. **y.a.g.e.**, 115 s.

<sup>191</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınları, Cilt III, İstanbul 1997, 1568 s.

İtalya'da da XIX. yüzyılda Yunanistan ve Yakın Doğu'da olduğu gibi turistlere hitap edecek görüntülerin ve arkeolojiye hizmet edecek görüntülerin üretildiği bir fotoğraf pazarı oluşmuştur.

İtalya'da faaliyet gösteren ve hem gezi fotoğrafı kategorisinde hem de bilimsel fotoğraf kategorisinde değerlendirilebilecek tek isim Giorgio Sommer'dır. O; fotoğraf çekerken iki kitleyi amaçlamıştır: Turistleri ve arkeologları. Pompeii'de çektiği fotoğraflar hem turistlerce hem de arkeologlarca kullanılmıştır. Fotoğraflarının turistlerce kullanılması gezi fotoğrafçılığna hizmet etmesini, arkeologlarca kullanılması da bilime hizmet etmesini sağlamıştır.

John Henry Parker (1806-1884) ise XIX. yüzyılın ilgi alanları sınırsız, Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkan evrensel insan kategorisine giren önemli bir isimdir. İlgi alanları arasında mimarlık tarihi ve arkeoloji de bulunmaktadır. Roma Dönemi Mimarlığı'na hayran olan Macpherson Roma Dönemi'ne ait yapıları fotoğraflamıştır. Ayrıca yaptığı arkeolojik kazılarda fotoğrafın ne denli önemli yardımcı bir araç olduğunu keşfetmiştir.

Robert Macpherson ise turist istekleri doğrultusunda ticari amaç ile fotoğraf çekmiştir. Fotoğraf tarihindeki ayırt ediciliği ticari amaç ile fotoğraf çekmesine rağmen fotografik dil yetisini geliştirecek nitelikte fotoğraflar çekmesinden ileri gelmektedir.

James Anderson (1813-1877), Tommaso Cuccioni (?-1864), Gioacchino Altobelli (1825-1875), Pompeo Molins herhangi bilimsel amaç taşımaksızın pitoresk olarak nitelenebilecek fotoğraflar çekmişlerdir.

Carlo Naya ve Carlo Ponti ise veduta resminin bir devamı olarak sayılabilecek özellikle Venedik gibi şehirleri içeren görüntüler üretmişlerdir. Venedik'in sahip olduğu kanallar ve eski yapılar ile birlikte sağladıkları görsel

zenginlik Carlo Naya'nın bu fotoğrafında olduğu gibi değerlendirilmiştir. Ancak bu fotoğrafın temelini daha önce de bahsedildiği gibi veduta resimleri oluşturmaktadır.



**Fotoğraf 50: Carlo Naya, Venedik Büyük Kanal, 1875**

John Shaw Smith (1811-1873) ise 1850 ve 1852 yıllarında gerçekleştirdiği Güney Avrupa ve Yakın Doğu turunda İtalya'ya da uğrayarak fotoğraf çekmiştir.

İtalya, sanatçılar arasında Kamera Obscura'nın yaygın kullanımı nedeni ile fotoğrafın icadına çoktan hazır bir yer olmuştur. Bu görmeye ve gerçek betimlemeye duyulan ilgi Venedik Kontu Francesco Algarotti 1762'de yazdığı "Saggio Sopra La Pittura" adlı eserinde optik kameranın gerçek hayatı objektif bir şekilde yansıtılabildiğine değinmesi ile açığa çıkar. 7.Ocak. 1839'da dagerotipin icadının Paris Bilimler Akademisi'nde duyurulmasından sonra ise İtalya'daki gazete ve dergiler bu icadın duyurulmasına yer vermiş, Şubat 1840'da ise Roma'daki Alessandro Monaldi'nin yayınında İtalyanca tercümesi yer almıştır.<sup>192</sup>

XIX. yüzyıl ortasında da İtalya sanatçılar için vazgeçilmez bir çalışma alanı olmaya devam etmiştir. 1840lardan itibaren Roma amatör fotoğrafçılar için önemli bir durak olmuştur. bu fotoğrafçıların ilki Giacomo Caneva (1813-1865)'dir. Roma Campagnası'na ait bir çok kalotip görüntü üretmiştir. Bir diğer önemli isim ise bir topograf olan Tommaso Cuccioni'dir. Çağdaşları Giacchino Altobelli ve Mollins gibi cam negatifler ile çalışmış ve Roma'da bir çok fotoğraf çekmiştir.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Helmut Gernsheim, **The Origins of Photography**, Thames and Hudson, London 1982, 167 s.

<sup>193</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 159-160 s.

XIX. yüzyılda çekilen harabelere ait görüntüler bilimsel amaç taşıyanlar ; amatör izleyiciler, gezginler, turistler için çekilen görüntüler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.<sup>194</sup>

John Henry Parker (1806-1884), arkeolojik kazının ayrıntılarını içeren fotoğraflar çekerken James Anderson, Tommaso Cuccioni (?-1864) ve Giacchino Altobelli (1825-1878), Pompeo Molins herhangi bilimsel amaç taşımaksızın pitoresk yönünü yansıtacak fotoğraflar çekmişlerdir. Giacchino Altobelli ve Pompeo Molins fotoğraf ile ilgilenmeden önce resim eğitimi almışlardır. 1858'den 1865'e kadar birlikte çalışan ikilinin çalışmaları "Piranesk" olarak tanımlanmaktadır. Işık ve gölgenin dramatik kullanımı onların aldığı resim eğitimi açığa çıkarmaktadır. Altobelli ve Molins Piranesi'nin geleneğini devam ettirdikleri çalışmalarında Roma harabelerinin tasvirini romantik bir şekilde yaparak bir çok Roma ziyaretçisini büyülemişlerdir.<sup>195</sup>

İskoç Robert Macpherson (1811-1872) ressamlıktan fotoğrafçılığa geçen isimlerdendir. Asıl mesleği cerrahlık olan Macpherson Roma ve çevresine ait veduta tarzında fotoğraflar çekerek turistlere satmıştır. 1853'de ise onun en büyük rakibi olan James Anderson Roma'da 1960'a kadar açık kalacak olan bir şirket kurmuş ve antik Roma harabeleri üzerinde uzmanlaşmıştır. Hem arkeolojiye hem de turizme hizmet eden fotoğraflar çeken Giorgio Sommer (1834-1914), Floransa'da stüdyo açan Alinari Kardeşler<sup>196</sup>, Venedik'te aile stüdyosu kuran Carlo Naya (1816-1882), aynı zamanda bir yayımcı olan Carlo Ponti ve bir amatör olan Dr. Jacop August

---

<sup>194</sup> Andrew Szegedy-Maszak, "*Forum Romanum/ Campo Vaccino*", History of Photography, Volume 20 Number 1 Spring 1996, 24-32 s.

<sup>195</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen, Köln 2002, 142 s.

<sup>196</sup> 1852'de Floransa'da kurulan Alinari Stüdyosu faaliyetini 1920'ye kadar sürdürmüştür. Leopoldo Alinari tarafından açılan stüdyo onun 1865'deki ölümü ile kardeşi Giuseppe tarafından yönetilmiştir. Teknik anlamdaki işler ise Romualdo tarafından yürütülmüştür. Alinari Kardeşler sanat eserlerinin röprodüksiyonunda uzmanlaşmışlardır. Ruskin ve Berenson gibi sanat tarihçileri ile ilişkileri ve büyük müzeler ile olan kontakları nedeni ile zamanla üne kavuşmuşlar ve işlerini genişletmişlerdir. Vittorio'nun yönetimi devralması ile 1890 ve 1900 yılları arasında en parlak zamanını yaşamıştır. Bu tarihlerde Cenova, Torino, Sicilya, Sardunya, İsviçre Alpleri gibi bir çok yeri fotoğraflamışlardır. Çoğunlukla peyzajlardan oluşan bu görüntüler çok beğenilmiştir. Yerleşimleri, yapıları ve manzaraları içeren görüntüler arasında en başarılı olanlar manzara fotoğraflarıdır. Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 156 s.



Lorent (1810-1884) de İtalya'da faaliyet gösteren fotoğrafçılar arasında yer almaktadır.<sup>197</sup>

Fotoğraf Tarihinde ise Forum Romanum'un en erken fotoğrafı “*Vue Prise Du Campo Vaccino*” adı ile çevrilen Excursion Daguerriennes (1841-1843)'in ikinci cildinde yer almıştır. Dünyadaki en önemli yapıları ve en güzel manzaraları insanlığa göstermek amacı taşıyan Excursion Daguerriennes'de, dagerotipin uzun pozlama gerektirmesi nedeniyle Forum'daki hiçbir canlı kaydedilmemiştir.

Roma İmparatorluğu'nun ruhunu en iyi yansıttığına inanılan Forum Romanum'daki arkeolojik kazılar ise XIX.yüzyıl başında Fransızlar tarafından başlatılmıştır. 1803'de Septimius Severus Kemerinin restorasyonu başlamış, 1813'e kadar sürmüştür. Bölgedeki son pagan yapısı Column Phoas ( M.S. 608) keşfedilmiş, Julius Sezar Bazilikası açığa çıkarılmıştır. 1870lerde ise çalışmalara devam edilmiş, Forum'un tamamında ve Colosseum'da büyük çalışmalar başlamıştır.

**Giaocchino Altobelli'nin Ayışığında Roma Meydanı 1860** adlı fotoğrafı onun harabelere olan Romantik yaklaşımını gözler önüne sermektedir. Fotoğrafında Roma Kültürünün romantik ve stilize bir görüntüsünü sunmak istemiştir. İki ayrı negatiften oluşan fotoğraf gerçek bir zaman dilimini göstermeyi değil sonsuzluğu amaçlamıştır. Harabelerin kaosunu bir rüya, hayal alemine dönüştürmüştür. Altobelli, fotoğrafı fantazyaya oluşturmak için kullanmıştır.<sup>198</sup>



**Fotoğraf 51: Giaocchibo Altobelli, Ayışığında Roma Meydanı, 1860**

<sup>197</sup> Michel, Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 159-160 s.

<sup>198</sup> Andrew Szegedy-Maszak, “*Forum Romanum/ Campo Vaccino*”, **History of Photography**, Volume 20 Number 1 Spring 1996, 24-32 s.

Bu fotoğrafçılar kazının ayrıntıları ile ilgilenmek yerine antik alanı görünür kılmak, güzel bir görünüm elde etmek amacı ile çalışmışlardır. Ancak Forum'un sahip olduğu metaforik ve ikonografik anlam onları ilgilendirmemiştir. Bu tür genel görünümünün belirli kalıpları oluşmuş ve Forum Romanum en güzel görüldüğüne inanılan iki açıdan çekilmiştir. Birincisi **Capitoline Tepesi'nden** alınan görüntü, diğeri de tam karşısından alınan görüntüdür. Bu açının tipik örnekleri James Anderson tarafından çekilmiştir.

Bu iki açıdan çekilmiş fotoğrafların farklı fotoğrafçılar tarafından çekilmiş çeşitli versiyonları bulunmaktadır. Görüntüler birbirinden çok farklı değildir. Kalıplaşmış görüntülere olan istek fotoğrafçıların herhangi bir yaratıcılık sergilemesine engel olmuştur. Bu görüntülerin turistler için bir hediyelik eşya niteliği taşıması ve fotoğraflara çok büyük istek duyulması ticari kaygıların artmasına neden olmuş ve bölgede yapılan arkeolojik kazıların ayırımına varılmasını engellemiştir.

Septimius Severus Kemerini çevresi de Forum'da en çok talep edilen görüntüler arasında yer almıştır ve fotoğrafçılar da o bölgeyi fotoğraflamışlardır. En iyi örneği Auguste Rosalie Bisson tarafından yapılmıştır. Meydan içindeki Septimius Severus kemeri üzerinde en çok ışık oyunu yapılabilecek bir yapıydı. Bisson, kemeri öğleden sonra güneşinde fotoğraflayarak fotoğrafta en önemli öge haline getirmiştir. Bu yapının fotoğrafçılar tarafından çok tercih edilmesinin nedeni herhangi bir tahribata uğramamış olmasıdır. James Fenimore Couper'in de belirttiği gibi "*hala ayakta ve hala mükemmel olması*" izleyicinin yapıyı daha kolay algılamasını ve hayal kurmasını sağlamıştır.

Castor ve Pollux Tapınağı'ndan kalma üç korint başlıklı sütun da fotoğrafçılar tarafından pitoresk görüntü yaratmada kullanılmıştır. Özellikle dikey olarak fotoğraflayarak sütunların yüksekliğini, ihtişamını ve süslemelerini göstermek istemişlerdir.

## 1.4.2.1.İtalya'da Çalışan İtalyan Fotoğrafçılar

### 1.4.2.1.1.Robert Macpherson (1811-1872)

Edinburgh'da cerrah olan Macpherson 1840ların başında sağlık sorunları nedeniyle Roma'ya yerleşmiş ve cerrah neşterini bırakarak eline ressam fırçasını almıştır.<sup>199</sup> Fotoğraftan önce resmi eğitimi aldığı bilinen Macpherson'un çok yakın arkadaşı olan Amerikalı sanatçı James Freeman, Macpherson'un da kendisi ve Roma'ya gelen diğer sanatçılar gibi kısa bir süreliğine geldiğini ancak Roma'dan büyülenerek hayatının geri kalanını Roma'da geçirdiğini vurgulamıştır.<sup>200</sup>

Macpherson resimden sonra fotoğrafa hemen adapte olabilmıştır. Kendini çok kısa sürede Roma kalıntılarını ve İtalya peyzajları konusunda geliştirmiştir. Klasik geçmişe ait kalıntıları Romantik estetik duyarlılığında çeken Macpherson 1860larda Roma görüntülerini içeren bir koleksiyon sahibi olmuştur. Fotoğrafları Roma'yı ziyaret eden turistler arasında uluslararası bir ün kazanmıştır. Macpherson asla başka fotoğrafçılar ile işbirliği geliştirmemiş, her zaman bireysel olarak çalışmayı tercih etmiştir. 1860larda evi Roma'ya gelen ressam, işadami, yabancı ve İtalyan ziyaretçilerin odak noktası olmuştur. 1872'de vefat eden Macpherson'un 1860ların sonunda hastalandığı bilinmektedir.<sup>201</sup>

XIX yüzyılda turist istekleri doğrultusunda fotoğraf çeken Robert Macpherson ticari anlamda fotoğraf çekerken fotografik dil yetisine de katkıda bulunmuş bir isimdir. Fotoğrafları, izleyiciye sadece oranın bir kaydı değil orada bulunma deneyimini de yaşattırması açısından önemlidir. O; sanat fotoğrafındaki yaratıcılığı ticari anlamda çekilen arkeoloji fotoğraflarında da gösterilebileceğini kanıtlamıştır. İtalya'daki yapıları çekerken fotoğrafın olanaklarını sonuna kadar kullanmayı ve dil yetisine bir şeyler katmayı düşünmemiştir. Ancak, yaşamını kazanmak için çektiği bu fotoğraflar turist istekleri doğrultusunda çekilen fotoğraflardan çok daha fazlasını içermektedir. Işığı çok iyi kullanan Macpherson

<sup>199</sup>Helmut, Gernsheim **The Rise of Photography**, 1850-1880, The Age of Collodion, Thames and Hudson, London 1982, 144 s.

<sup>200</sup> Michel, Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 159 s.

<sup>201</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen, Köln 2002, 144 s.

kadrajlamada da çok titiz davranmıştır. Fotoğrafları karenin hiçbir yerinin boşa kullanılmadığı, iyi düzenlenmiş sahnelere benzemektedir. Fotoğraflarında herhangi bir figüre yer vermemesi de mimarinin fotoğrafta asıl oyuncu olmasını istemesindedir. Fotoğraflarında fotoğrafın çektiği zaman dilimine ait hiçbir veri de vermeyen Macpherson aslında İtalya'ya gelen ve şehrin çağdaş yaşamına katılmadan sadece eski yapıları görüp giden turistler gibi davranmıştır. Turistlerin sadece şehrin geçmişini görme isteğini göz önünde bulundurmuş, şehirdeki hayatı göstermeyi reddetmiştir. Bunu yaparken fotoğraflarının sonsuz olasılıklara da açık olmasını sağlamıştır. İzleyiciden yorum yapmasını istemiştir.<sup>202</sup>



**Fotoğraf 52: Robert Macpherson, Colosseum'un İç Duvarından Bir Görünüm, 1860**



**Fotoğraf 53: Anonim, Colosseum, 1855-1860**

Colosseum'a ait bu anonim fotoğrafta görüldüğü gibi fotoğrafçılar Colosseum'u her zaman dış cepheden fotoğraflamayı tercih etmişlerdir çünkü Colosseum'un sahip olduğu mimari özellikler fotoğrafçıların ilgisini çekmiştir. Colosseum'un dış cepheden çekilmiş fotoğrafında ritm öne çıkmaktadır. Yapının

<sup>202</sup> David Wooters, "*The Quiet Art of Robert Macpherson*", *History of Photography*, Volume 20 Number 1 Spring 1996 2-3 s.

sahip olduğu her kemer ve kemerlerin bir aradalığına sağladığı ritm fotoğrafçı tarafından değerlendirilmiştir. Colosseum'un XIX.yüzyıldaki görüntüleri bu kompozisyonu tekrarlamaktadır. Ancak Macpherson yapıyı içerden fotoğraflayarak farklı bir yerde bulunmaktadır. O yapının içeride sahip olduğu ritmi değerlendirmiştir.

Macpherson Roma'daki fotoğraf faaliyeti ve rekabeti içinde, bugün çok iyi bilinen Fratelli Alinari ve James Anderson gibi şirketlerin 1850lerde başlayan ve 1860larda büyüyen fotoğraf faaliyetlerinin yanında yer almıştır. İtalya'da 1850lerde aktif olan fotoğrafçılar arasında Tommaso Cuccioni, Pietro Dovizielli, Gioacchino Altobelli'nin yanında amatör olan Eugene Constant ve Count Flacheron da bulunmaktaydı. Dovizielli gibi Macpherson da fotoğraflarını uluslararası serilerde tanıtmış ve fotoğrafları çok geniş bir izleyici kitlesi tarafından satın alınmıştır. Macpherson'un bir özelliği diğer fotoğrafçıların aksine negatiflerini başka stüdyolara ve ya yayımcılara satmamasıdır.

Konu seçiminde ise Macpherson seyircilerin isteklerine göre davranmıştır. Fotoğraflarına verdiği isim ve izlediği yaklaşım rakipleri gibidir. O ve çağdaşları topografik baskılarda yüzyıllardır oluşturulmuş bir geleneği takip etmişlerdir. Macpherson'un başarısı ise herkesin konu olarak seçtiği bu nesnelere sanatsal bir yorum ve zeka ile ayırt edici kılmasından ileri gelmektedir. Edouard Baldus (1815-1882) gibi ilginin merkezini oluşturan nesneyi fotoğrafın ortasına yerleştirmeyi tercih etmiştir.

#### **1.4.2.1.2. James Anderson (1813-1877)**

James Anderson da Roma'ya gelmeden önce resim okuyan fotoğrafçılardandır, her şeyden önce Macpherson'un Roma'daki rakibi olarak bilinmektedir.<sup>203</sup> Ocak 1848'de Roma'ya şehrin heykellerinin bronz kopyalarını yaparak para kazanmak amacıyla gelmiştir. 1853'de ise Macpherson'un alanına, yani

<sup>203</sup> Helmut, Gernsheim, **The Rise of Photography**, 1850-1880, The Age of Collodion, Thames and Hudson, London 1982, 144 s.

turistler için fotoğraf çekme işine girmiştir. Roma'da stüdyo açmış ve şehrin yapılarını ve görünümünü içeren fotoğraflar çekmiştir. Şehrin kalbi olarak sayılan Forum Romanum onun da odak noktasını oluşturmuştur.<sup>204</sup> Fotoğrafta Forum Romanum görülmektedir. Fotoğraf turizm endüstrisine hitap edecek şekilde meydana bulunan tüm anıtları içerecek şekilde çekilmiştir. O dönemde bilindiği bir çok turist fotoğrafçısı Roma, Atina, İstanbul gibi şehirlerin önemli meydanlarına ait genel görünümü çekme niyetinde olmuşlardır.



**Fotoğraf 54: James Anderson, Forum Romanum, 1860**

#### **1.4.2.1.3. Tommaso Cuccioni (1790-1864)**

Roma'daki bir çok İtalyan fotoğrafçı kariyerlerine vedute görüntüleri içeren fotoğraflar üreterek başlamışlardır. Tommaso Cuccioni (1790-1864) de bu fotoğrafçılardan bir tanesidir. Fotoğrafa Macpherson ile aynı zamanlarda başlamıştır.<sup>205</sup>

Tommaso Cuccioni Castor ve Pollux Tapınağı fotoğrafında olduğu gibi gibi anıtsal yapıların yanına insan figürleri yerleştirilmiş ve devasa yapılar ile yanında yer alan bu küçük figürlerin arasındaki karşıtlığı vurgulamak istemiştir. Fotoğrafçıların niyeti hep aynıdır. Anıtsal yapıların edebiliği, muhteşemliği, sürekliliği, dayanıklılığı ile insanın hayattaki geçiciliği arasındaki tezatlık.

<sup>204</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen, Köln 2002, 138 s.

<sup>205</sup> MASZAK Andrew Szagedy, LINDSEY Stewart, Papadopoulos John K., LYONS Claire, **Antiquity and Photography**, Thames and Hudson, London 2005, sf:



**Fotoğraf 55: Tommaso Cuccioni, Castor ve Pollux Tapınağı, 1860**



**Fotoğraf 56: Tommaso Cuccioni, Forum Romanum, 1855-1860**

Bu açıda üç yapının gösterilmesi söz konusudur. En önemli yapı Satürn Tapınağı'dır. Fotoğrafın ön planına onun anıtsal sütunları egemendir. Orta planda ise Castor ve Pollux Tapınanı'nın üç sütunu, arka planda ise Kutsal Yol ve onun sonunda Titius Kemerini ve Colosseum görülür.

#### **1.4.2.2.İtalya'da Bir İngiliz: John Shaw Smith (1811-1873)**

John Shaw Smith varlıklı bir aileden gelen amatör fotoğrafçılar arasında yer almaktadır. Maddi yönden sahip olduğu imkanlar Smith'e hareket özgürlüğü sağlamış ve Mısır, İtalya gibi bir çok yere seyahat etmesine neden olmuştur.

İrlandalı Smith 1850 ve 1852 yıllarında Güney Avrupa ve Yakın Doğu'ya (Sina, Kudüs, Beyrut, Baalbek, Suriye) seyahat etmiştir. Onunla aynı zamanda

kalotip çeken Maxime Du Camp ile rakip gösterilmiştir.<sup>206</sup> Smith kamerasını çoğunlukla harabelere çevirmiştir. Mimari yapıları genelde üç kere pozlamayı tercih etmiştir. Birincisi yapının topografik bilgisini içermesi açısından mümkün olduğunca uzaktan, ikincisi daha yakın, üçüncüsü de yapıya dair ayrıntıları içermesi açısından daha yakın. Görüntüleri tipik topografik görüntülerden farklı niteliklere sahiptir.<sup>207</sup>

John Shaw Smith 1850- 1852 yıllarında yaptığı yolculuğunda İtalya'ya da uğrayarak mimari yapıların fotoğraflarını çekmiştir. Forum Romanum'u tipik bir gezgin fotoğrafçı olarak geleneksel açıdan fotoğraflamayı da ihmal etmemiştir.



**Fotoğraf 57: John Shaw Smith, Forum Romanum Genel Görünüm, 1850-1851**

Smith'in en hassas olduğu nokta yapılara dair ayrıntılardır. Çekimlerinde ayrıntılara önem vermiştir. Bu ayrıntı çekimlerden bir tanesi Trajan Sütunu'nun kaidesini gösteren kalotiptir.

<sup>206</sup> GERNSEIM, Helmut, **The Origins of Photography**, Thames and Hudson, London 1982

<sup>207</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen, Köln 2002, 159 s.





**Fotoğraf 58: JahnShaw Smith, Trajan Sütunu'nun Kaidesi, 1850-1851**

### **1.4.3. Gezin Fotoğrafçılar ve Yakın Doğu**

XIX. yüzyılda Yakın Doğu'da faaliyet gösteren fotoğrafçılar ise Maxime Du Camp (1822-1894), Antonio Beato (1825-1903), Felice Beato (1830-1906), Vicomte Aymard de Banville (1837-1917), Felix Teynard (1817-1892), John Bulkley Greene (1832-1856), Auguste Edouard Mariette (1821-1888), Charles Simon Clermont Ganneau (1846-1923), Thedule Deveria (1831-1871), Jules Andrieu (?-?), Emile Bechard (?-?) Francis Bedford (1816-1894), Bonfils Ailesi ( XIX. yüzyıl boyunca), Franois Joseph Chabas (1817-?), Louis de Clerq (1836-1901), Pascal Sebah (1823-1890), Francis Frith (1822-1898), James Robertson ( 1813-1888), John Shaw Smith (1811-1873) , August Salzmann (1824-1872)'dir.

Maxime Du Camp (1822-1894), Antonio Beato (1825-1903), Felix Teynard (1817-1892), John Bulkley Greene (1832-1856), Auguste Edouard Mariette (1821-1888), Charles Simon Clermont Ganneau (1846-1923), Theodule Deveria (1831-1871), Emile Bechard (?-?), Louis De Clerq (1836-1901), August Salzmann (1824-1872) Yakın Doğu'da arkeoloji bilimine hizmet edecek "bilinçli ve sistemli" çalışmalar yapan fotoğrafçılar arasında yer almaktadır

Francis Frith (1822-1898), Bonfils Ailesi, Felice Beato (1830-1906), James Robertson (1813-1898) ise ticari amaç ile fotoğraf üreten fotoğrafçılar arasında yer almaktadır.

Gezgin fotoğrafçıların seyahat etmek için Yakın Doğu'yu tercih etmelerinin nedeni dönemki ideolojik yapılanmalardır.

Jülide Aker; „**Ortadoğu’da Fotoğraf ve Onların İzleyicileri (1840-1940)**“ adlı kitabında şöyle bir tanımlama yapar: Oryantalizm, Michel Foucault’un kanısına göre, herhangi birinin belirli bir ideolojik amaç ile üstünde bir şeyler söyleyebileceği ya da düşünebileceği, bütün kültürü kaplayan anlamlar ve tasvirler sistemidir.<sup>208</sup>

Oryantalizmin tanımına bakılacak olunursa;

„*Oryantalizm XIX.yüzyılda gelişen ve doğu insanların dinlerinin, dillerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamına gelen bilim dalıdır. XIX.yüzyıl ortasında bu terim doğu dünyasını konu alan bir resim türü olarak da kullanılmaya başlanmış, Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya steplerine, tüm Osmanlıİmparatorluğu topraklarını ve zaman zaman da Hindistan Yarmadasını içeren İslam dünyası karşısında Batılıların tavırlarını tanımlayan genel bir terim olarak benimsenmiştir.*“<sup>209</sup>

Aslında doğunun tam olarak neresi olduğu sorusuna verilecek çok kesin bir cevap yoktur. Borges “*Bin Bir Gece*” adlı öyküsünde Doğu Batı deyince aklına Aziz Augustinus’un zamanla ilgili sözlerinin geldiğini belirtmiştir. Aziz Augustinus’a zaman nedir diye sorulduğunda “*sormazsanız biliyorum, sorarsanız bilmiyorum*” yanıtını vermiştir. Borges de doğu ve batının neresi olduğu sorulduğunda bilmediğini ancak yaklaşık bir şeyler söyleyebileceğini belirtmiştir.<sup>210</sup>

Borges’e göre batı tarihinin belli başlı olaylarından bir tanesi doğunun bulunmasıdır. Ve bu batı bilinci içinde belli başlı doruklar vardı, bu doruklardan biri Herodotos’un Mısır’ı anlattığı kitabı, bir tanesi Bin Bir Gece Masalları’nın keşfedilmesidir.<sup>211</sup>

Oryantalist resimlerin konusu genelde iki alanda gerçekleşmiştir. Birincisi batının üzerinde en çok fantazyaya ürettiği harem sahnelerini içeren, kadın imgesi üzerine odaklanan resim türü, ikincisi de manzaradır. Bu manzaralarda ise kent görünümüleri ve arkeolojik alanların görüntüleri yer almıştır. Bu iki resim türü daha

<sup>208</sup> “Between Orientalist Cliches and Images of Modernization”, History of Photography, Volume 27 Number 4 Winter 2003, 363 s.

<sup>209</sup> **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt II, YEM Yayınları İstanbul, 1997, 1389 s.

<sup>210</sup> Jorge Luis Borges, “Bin Bir Gece Masalları”, **Yedi Gece**, İletişim Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2003, 48 s.

<sup>211</sup> **y.a.g.e.** 47 s.

sonra doğuda çekilen fotoğraf türleri içinde de değerlendirilmiştir. Kadın imgesini konu alan fotoğraflar genelde stüdyo fotoğrafçılığı türü içinde yer alır. Stüdyoda yaratılan mizansenlerde kadın geleneksel kıyafet içinde nargile içerken ya da dans ederken gösterilmiştir. Oryantalizmin stüdyo fotoğrafçılığı içinde gerçekleşen bölümü tezin konusu dışındadır ve bu alanda çekilen fotoğrafların sayısının çok olması nedeniyle ayrı bir yorum ve araştırma alanıdır.

Oryantalist düşüncenin arkeoloji boyutundaki yansımaları daha çok manzara türü içinde yer almıştır. Çünkü bir çok gezgin fotoğrafçı XIX.yüzyılda doğuya akın etmiştir. Kuşkusuz doğu tanımının ve ne olduğu konusuna da değinmek gereklidir.

Edward Said Şarkiyatçılık adlı kitabında çok önemli tespitlerde bulunmuştur. Ona göre;

*Şark tamamen Avrupa'ya özgü bir buluştu, antikçağdan beri, gönül maceralarının, egzotik varlıkların, akıldan çıkmayan anılarla görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekanı olagelmişti.*<sup>212</sup>

Şark, Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekanı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi olmuştur. Aslında Avrupa doğuyu kendini tanımlamak için kullanmıştır. Bu kendini tanımlama bir söylem biçimleri içinde gerçekleşmiştir. Söylem biçimleri de çeşitli kurumlar, araştırmalar ile desteklenmiştir. Şarkiyatçılık temelde akademik bir çalışma alanını tanımlamaktadır. Şark'ı araştıran kişi şarkiyatçıdır. Yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır.<sup>213</sup>

Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürü Şark'ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesi kullanmıştır.

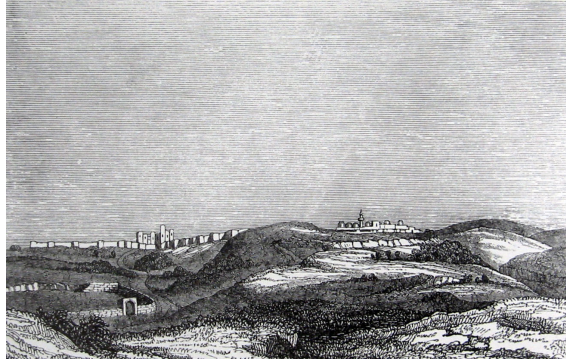
Şarka bakış her ülke tarafından farklı bir şekilde gerçekleştirilmiş, her ülke şarkı farklı şekilde yorumlamıştır. Ancak XIX.yüzyılın sonundan İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan sürede İngiltere ve Fransa'nın çalışmaları hakim olmuştur. Bu XIX.yüzyıl fotoğraf tarihinde doğuda çekilmiş örneklerde açıkça görülmektedir.

<sup>212</sup> Edward Said, **Şarkiyatçılık**, Metis Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 2006, 11 s.

<sup>213</sup> **y.a.g.e.** 11-12 s.

Şarkiyatçılık, stratejisi gereği, Batılıya göre üstünlüğünü hiç yitirmeksizin Şarkla kuarabileceği bir olanaklı ilişkiler dizisi sağlayan esnek konum üstünlüğü yaratmıştır. Bilimadamları, araştırmacılar, misyonerler, tüccarlar, askerler, Şark'ı düşünme ya da Şark'ta bulunma gibi bir imkanları olduğu için şarktaydılar.<sup>214</sup> Şark, bu batı hegemonyası şemsiyesinin gölgesinde her alanda yararlanılabilecek malzemeyi vermiştir. Ya da batı Şark'taki her türlü malzemedan yararlanmıştır. Antropoloji, biyoloji, dilbilim, ırk, tarih dışında yararlanılan alanlardan en önemlisi de arkeolojidir.

XIX. yüzyılda Yakın Doğu Kitab-ı Mukaddes Arkeolojisinin geçtiği yerler olması bakımından batılı araştırmacıların odak noktasını oluşturmuştur. Fotoğrafçılar İncil'de geçen kutsal hikayelerin gerçekleştiğine inanılan bölgelerde çekimler yapmışlardır. Bu görüntü de dagerotipten yapılmış bir gravürü göstermektedir. Ancak gravürde çağdaş mimariye dair hiçbir iz görülmemektedir.



**Fotoğraf 59: Dr.George Skene Keith, Hıristiyan Dininin Varlığına Ait  
Kant Kudüs, 1847**

Yakın Doğu XIX.yüzyıl boyunca İngiliz ve Fransız fotoğrafçıların akınına uğramıştır. Bu fotoğrafçıların kimisi gezgin sıfatı ile orada bulunmuş, kimisi arkeolojik araştırma enstitülerinde görevli olarak bölgeye gelmiş, kimisi de sadece ticari amaç ile fotoğraf çekmeyi amaçlamıştır. 1865'de kurulan Yakın Doğu'da kurulan Britanya Filistin Araştırmaları Vakfı bir tanıtım broşürü hazırlamıştır:

<sup>214</sup> y.a.g.e. 17 s.

*“Bizim için hiçbir ülke, inancımızın belgelerinin yazıldığı ve bu belgelerde anlatılan olağanüstü olayların geçtiği ülke kadar önemli olamaz. Ayrıca, incelenip tasvir edilmesi bu kadar gerekli olan başka bir ülke de yok. Toprağı, iklimi, ürün çeşitleri, davranış, giyim ve hayat tarzları Batıdakilerden o kadar farklı ki, bunlar hakkında yeterli bilgi sahibi olmadan, dışarıdan bakarak karmaşık olgular hakkında fazla bir şey söylenemez; yazılı belgelerin anlamı da karanlıkta kalır. Kutsal Topraklarda rastgele gezinen bir yolcu için bile Kitab-ı Mukaddes, form olarak ve dolayısıyla bir ölçüde öz olarak da yeni bir kitap haline gelir. Ülkenin kesin bir haritasını çizmek, topografyasının tartışmalı noktalarını çözmek ve Kitab-ı Mukaddes’te sözü edilen kadim kentleri onların devamı olan modern köyler aracılığı ile belirlemek bize çok şey kazandıracaktır. Lane’e’nin Modern Mısırlılar adlı çalışmasının Mısır için yaptıklarını Kutsal Topraklar için yapılmaya çok ihtiyaç var. Bu topraklarda bugün yaşayan insanların davranışlarını, ritüellerini ve dillerini sistemli, net ve ayrıntılı olarak tanımlamalıyız. Filistin’de, bu ülkeye özgü pek çok kadim gelenek, Batı hayat tarzının etkisiyle hızla yok oluyor: kısa süre sonra Kitab-ı Mukaddes’te anlatılanlara karşılık gelen pek çok şey ortadan kaybolacak.”<sup>215</sup>*

Filistin’de yapılan bu çalışmalar içinde fotoğrafın özel bir yeri olmuştur. 1870’de ise New York’ta Filistin Araştırmaları Derneği kurulmuştur.

Avrupa dışında çekilen ilk fotoğraflar dagerotipin ilan edilmesinden hemen sonra Yakın Doğu’da çekilmiştir. Arago’nun Mısır’daki önemli yapıları çekmek için getirdiği öneri daha sonraki yılların eğilimlerini belirlemiştir. Yakın Doğu’daki gezgin fotoğrafçıların büyük çoğunluğunu Fransızlar ve İngilizler oluşturmaktadır. Fransızlar’ın sayısının bu kadar çok olmasının nedeni Fransa’nın çalışmalar için büyük maddi destek sağlamasıdır. Maxime Du Camp ve August Salzmann devlet desteği ile bölgeye giden iki önemli fotoğrafçıdır. Fransa’nın bu topraklardaki faaliyeti arttıkça resmi ve yarı resmi görevler ile bir çok fotoğrafçı Yakın Doğu’ya gönderilmiştir. Louis De Clerq, Vicomte Aymard De Banville, Theodule Deveria bu isimler arasında yer alır. Fotoğrafçıların özelliklerine bakıldığında bölgeye gelen fotoğrafçıların çoğunun İngiliz ve Fransız olduğu görülmektedir.<sup>216</sup> Bu; Edward Said’in Şarkiyatçılık kitabında da belirttiği gibi XIX.yüzyıl başından II.Dünya Savaşı’nın sonuna kadar şarkiyatçılıkta İngilizler’in ve Fransızlar’ın egemen olduğundan bahseder.<sup>217</sup> XIX.yüzyılın ikinci yarısında bölgeye gelen fotoğrafçıların sayısına bakıldığında da bu doğrulanmaktadır. İngiltere’nin hükümet destekli araştırmaları Fransa’dan sayıca az da olsa daha kapsamlı ve titiz olmuştur. İngiltere’nin araştırmalarının süresi Fransa’dan daha uzun tutulmuştur.

<sup>215</sup> Wendy M.K. Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul, 2004 63 s.

<sup>216</sup> Nissan Perez, **a.g.e.**, 76 s.

<sup>217</sup> Edward Said, **Şarkiyatçılık**, Metis Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 2006, 14 s.

Yakın Doğu'daki fotoğraf aktivitesinin içinde açılan stüdyoların da büyük önemi bulunmaktadır. Avrupalıların burada açtığı fotoğraf stüdyolarının en önemlisi Felix Bonfils'in fotoğraf stüdyosudur.

Yakın Doğu'daki fotoğrafçıların tavırları geldikleri coğrafyaya göre değişmiştir. Fotoğrafçıların çalışmaları ülkelerin ideolojilerine göre değişmiştir. Örneğin İngiltere ve Fransa'nın tavrı birbirinden çok farklıdır. 1850lerin ortasında Yakın Doğu Fransız fotoğrafçıların akınına uğramıştır. Bu ilginin iki nedeni bulunmaktadır. Birincisi uzak coğrafyalardaki yeni manzaraları keşfetmek, ikincisi de bilimsel araştırmalar için veri toplamak. Fransızların yaklaşımı İngiltere'ye göre daha basittir ve klişe görüntülerden oluşur. Ancak İngiliz fotoğrafçılar bu konuda çok ciddi bir misyona sahip olmuştur. İngiliz fotoğrafçılar Kutsal kitabın mesajını iletilebilecek sade manzaralar yaratma amacı taşımışlardır. İngiltere'den doğuya gelmek çok zordur, doğuya ulaşan yollar bir çok zorluk ile doludur ve bu zorluklara katlanmak kahramanca bir başarının bir parçası sayılmıştır. Borges'in dediği gibi *bir zamanlar uzaklık zamanla ölçülürdü*.<sup>218</sup> Ve onlar ciddi fedakarlıklar yaparak geldikleri Yakın Doğu'da klişe olmayan görüntüler çekmek istemişlerdir.

Yakın Doğu'ya gelen her fotoğrafçı uzmanlık alanına göre fotoğraf çekmiştir. İslam Sanatı konusunda uzman olan Joseph Girault de Prangey ve arkeolog August Salzmänn mimariye yoğunlaşmışlar ve bilimsel nitelikli fotoğraflar çekmişlerdir. De Banville, Emile Brugsch, Wilhelm Heford, Vogel ve Auguste Maritte gibi arkeologlar da kendi bilimsel amaçlarına uygun nitelikli görüntüler çekmişlerdir.

Özet ile 1839-1885 yılları arasında Yakın Doğu'da çekilen fotoğraflar çekilme amacına göre farklılık göstermektedir. Ancak fotoğraflar yine de bilimin ve estetiğin tartışmalı alanlarında yer almaktadır. Bu noktada Rosalind Krauss ve tartışmalı alan tanımı devreye girmektedir. August Salzmänn arkeoloji bilimine hizmet edecek fotoğraflar çekmiştir ancak bu onun estetik içinde değerlendirilmesine engel midir? Aynı durum Prangey için de geçerlidir.

---

<sup>218</sup> y.a.g.e., 47 s.

Antonio Beato'nun tezin hem bilimsel amaç ile fotoğraf çeken fotoğrafçılar kategorisinde hem de gezgin fotoğrafçılar kategorisinde yer alması da buna verilebilecek en önemli örnektir. Çünkü Antonio Beato da hem arkeologlar ile çalışmış, bilimsel nitelikli çalışmalar yapmış ancak bunun yanında o dönemdeki fotoğraf tüketimi için de ticari nitelikli fotoğraflar da üretmiştir. Bu onun iki alanda da tartışılmasına sebep olmuştur.

#### 1.4.3.1.Yakın Doğu'da Bir Türk: Pascal Sebah (1823-1890)

Pascal Sebah, tezin Yunanistan bölümünde belirtildiği gibi gezgin fotoğrafçılar arasında yer almamaktadır. Yaptığı kısa süreli ve ticari amaçlı geziler sonucu Yunanistan ve Anadolu dışında Mısır'da da fotoğraflar çekmiştir.

Piramitler, Luksor, Karnak, Teb ve Assuan harabeleri, Nubya ve Port Said limanı da Pascal Sebah'ın ticari amaç ile çektiği görüntüler arasında yer almaktadır.<sup>219</sup> Ancak bu arkeolojik alanlar ister bilimsel amaç ile çekilsin, ister Pascal Sebah gibi döneminin görüntü ihtiyacını karşılamak için ticari amaç ile çekilsin çok önemli birer belgedir. *“Fotografik görüntünün özünde belirli bir zaman dilimi olan an saklıdır. Bu özellik dolayısıyla her bir fotoğraf aynı zamanda tarihsel nitelikli belgedir.”*<sup>220</sup>



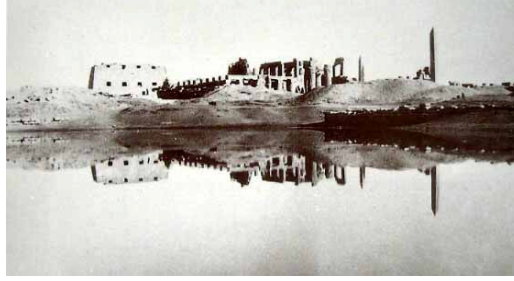
**Fotoğraf 60:Pascal Sebah , Sfenks, 1880ler**

Pascal Sebah'ın Mısır'ı çok geniş kapsamlı bir şekilde fotoğrafladığı bilinmektedir. Tapınakların dışında Nubya çölünden de bir çok portre çekmiştir.

<sup>219</sup> Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003, 264 s.

<sup>220</sup> Atay, Simber, **Fotoğrafçılığın Başlangıç Dönemi ve Türkiye'de İlk Yılları**, Yüksek Lisans Tezi, Yöneten:Prof.Dr.Alim Şerif Onaran, İzmir 1983

Ayrıca çektiği bir çok janr sahnesi de oryantalizm kitaplarını süslemiştir. Sebah'ın bu kadar geniş kapsamlı çalışmaların hepsini birden nasıl yürüttüğü düşündürücüdür. Sebah'ın negatiflerini değiş tokuş ettiği Bechard'ın dışında birlikte çalıştığı asistanlarının olması da muhtemeldir. Sebah'ın Mısır'a sadece bir gezi yaptığı, sonraki fotoğrafları ise asistanlarının çektiği ya da daha çok negatif elde edebilmek için yerli bir fotoğrafçı ile anlaştığı zannedilmektedir.<sup>221</sup>



**Fotoğraf 61: Pascal Sebah, Karnak, 1870**

#### **1.4.3.2.Yakın Doğu'da Çalışan İtalyan Fotoğrafçılar:Antonio Beato ve Felice Beato**

Antonio Beato'nun önemi Mısır'da ilk yerleşik fotoğraf stüdyosunu açmasından ileri gelmektedir. 1862'de Kahire'de, 1872'de Luksor'da açmıştır.<sup>222</sup>

Antonio Beato'nun gerçekleştirdiği fotoğraf çekimlerinin çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Peyzaj, mimari, etnografik görüntüler, janr sahneleri gibi çok geniş alanda çalışmalar gerçekleştiren Antonio Beato kardeşi Felice Beato gibi James Robertson ile birlikte çalışmıştır. Antonie'nin fotoğraf faaliyetinin 1850lerde Malta'da, kardeşi Felice Beato'nun James Robertson ile karşılaşması ve kızkardeşi Matilda'nın Robertson ile evlenmesi ile birlikte başladığı bilinmektedir. Beato'nun çalışmaları içinde Mısır'daki en ünlü yapı ve yerleri gösteren üç bin kartpostal bulunmaktadır.<sup>223</sup> Antonio Beato, Felice Beato ve James Robertson İstanbul, Atina,

<sup>221</sup> Nisan N.,Perez Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885), Harry N.Abrams, Newyork 1988, 222 s.

<sup>222</sup>FRIZOT, Michel, A New History of Photography, Könnemann, Köln 1998, 161 s.

<sup>223</sup> Nisan N.,Perez, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork 1988, 124 s.



Kırım, Malta ve Kutsal Topraklar'da 1851'den 1857'ye kadar birlikte fotoğraf çekmişlerdir. Antonio'nun bu ortaklığa 1850lerin sonunda katıldığı bilinmektedir. 1858'de Kalküta'da bir fotoğraf stüdyosu açan Antonio 1860'da stüdyo açmak için Kahire'ye dönmüştür.<sup>224</sup>

**Felice Beato ise** Antonio Beato'nun kardeşidir. James Robertson ile olan ortak olduğu bilinmektedir. Birlikte İstanbul, Kırım ve Atina'da çalışmışlardır. 1857'de ise Robertson'a Mısır ve Kutsal Topraklar'a yaptığı gezide eşlik etmiştir. Felice Beato'nun bu gezideki rolünün ne olduğu tam olarak bilinmemektedir. Felice Beato daha çok 1860lardan sonra hayatını geçirdiği Çin ve Japonya'da çektiği fotoğraflar ile bilinmektedir.<sup>225</sup>

Damascus Kapısı August Salzmann başlığı altında görüleceği gibi fotoğrafçılar tarafından piramitler kadar fotoğraflanan yapılar arasındadır. August Salzmann, Louis De Clerq, James Robertson ve Felice Beato ve Felix Bonfils tarafından fotoğraflanan kapıda her fotoğrafçı kendi üslubunu yansıtmıştır. James Robertson bu fotoğrafta da yapının boyutu hakkında fikir vermek için insan figürü kullanmıştır:



**Fotoğraf 62. Felice Beato ve James Robertson, Damascus Kapısı, Kudüs, 1857**

<sup>224</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen Köln, 2002, 168 s.

<sup>225</sup> Nisan N. Perez, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N. Abrams, Newyork 1988, 132 s.

### 1.4.3.3. Yakın Doğu'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar

#### 1.4.3.3.1. Vicomte Aymard de Banville (1837-1917)

Fotoğrafçılığının yanı sıra ressam ve heykeltıraş da olan Banville fotoğrafı 1860larda denemeye başlamıştır. 1863'de Fransız Hititolog Emanuel de Rouge (1811-1872) ile Mısır heykel ve yapılarını incelemek için yapılan Mısır gezisine katılmıştır. Emanuel de Rouge çalışmalarında fotoğrafa yer vermiştir ve Banville'den önce John B. Greene (1832-1856) ile çalışmıştır. De Banville Mısır'da beş ay kalarak kaldığı süre boyunca iki yüz yirmi negatif çekmiştir. Yüz altmış beş tanesi 1865 yılında Monuments Egyptiens adı ile basılmıştır. bu görüntülerden bazıları 1865'deki Fransa Sergisi'nde sergilenmiştir. Banville'nin çalışmaları o zaman diliminde övgü ile karşılanmıştır. *Ministere De L'instruction Publique Reuve Photographique'de* fotoğrafları basılmış, ve De Rouge Banville için "Bir sanatçı olarak mükemmeli arıyor, her zaman farklı ısı ve ışık durumlarında uygun yöntemlere başvuruyor ve her objenin doğasına uygun fotoğraflar çekiyor" cümlelerini sarf etmiştir.<sup>226</sup> De Banville'nin fotoğrafları çok önemli olan *Legion d'Honneur*<sup>227</sup> madalyasını kazanmıştır.



**Fotoğraf 62: Vicomte Aymard de Banville, Mısır, ?**

<sup>226</sup> y.a.g.e., 129 s.

<sup>227</sup> Legion d'Honneur Napolyon Bonapart'ın Birinci Konsolos iken 19.Mayıs.1802 tarihinde imzaladığı bir kanun ile oluşturulmuştur. 1804 yılı Mayıs ayında Fransız İmparatoru olan Napolyon Bonapart, bunu takip eden haziran ayından itibaren başarılı gördüklerini bu madalya ile ödüllendirmeye başlamıştır. Bu madalya o günden itibaren Fransa'daki tüm yönetim rejimlerinde devam etmiştir. Legion d'Honneur madalyası Fransız madalyaları arasında en tanınmış olanıdır. [www.ambafrance.tr.org](http://www.ambafrance.tr.org),

#### 1.4.3.3.2.Felix Teynard (1817-1892)

Felix Teynard Mısır'da çalışan kalotipçiler arasında yer almaktadır. Mısır'da yaptığı keşif yolculuğunda fotoğrafı bir tanımlama aracı olarak kullandığı Mısır Tanımlaması (Description de l'Egypte) adını vermesinden de anlaşılmaktadır. Felix Teynard'ın Mısır'daki bu çalışması Maxime Du Camp ve John Bulkeley Greene (1832-1856)'nin yaptığı çalışma ile benzerlikler göstermektedir. Üç çalışma da Mısır'ın eski yapılarını içermesi ve sistemli bir şekilde yapılmıştır. Ancak Felix Teynard çektiği fotoğraflarda yapıların durumunu açıkça göstermek yerine ışık gölge oyunlarına başvurarak daha şiirsel görüntüler elde etmiştir. Bu da Teynard'ın fotoğraf makinesinin bütün imkanlarını kullanmak istediğini gösterir.<sup>228</sup>

Felix Teynard XIX.yüzyıldaki bütün bilim adamları ve arkeologlar gibi Orta Doğu'ya gitmeden önce fotoğrafı öğrenmiş ve kısa süreliğine kullanmıştır. O zaman diliminde unutilan geçmiş yavaş yavaş Mısır çöllerinde ortaya çıkmaya başlamış, kalotipin görkemli tekniği ile sonsuzluğa ulaşması için kaydedilmiştir. Felix Teynard, 1851 yılında Mısır'a arkeolojik keşif yapmak için gitmiştir. Yaptığı sistemli çalışmasını tamamlamak için de fotoğrafı kullanmıştır. Teynard da Maxime Du Camp gibi profesyonel bir fotoğrafçı değildir. Yolculuğu boyunca çektiği kalotiplerin çoğunu yapılar oluşturmaktadır. Çalışması *Egypt and Nubia, Sites and Monumentas* adı ile basılmıştır. Bu baskılar Le Tour du Monde (Around the World, Dünyanın Çevresinde) gibi dergilerde kullanılmıştır.<sup>229</sup>

Frontal açı ile çektiği fotoğraflarda ise yapıların giriş açıklıklarının derinliği hakkında bir fikir vermekten kaçınmıştır. Teynard'ın fotoğrafları kendini ilk bakışta ele vermeyen özelliktedir. Teynard'ın sıra dışı bakış açısının diğer parçasını ise yapıların üzerindeki kabartmalara yaptığı yakın çekimler oluşturur.<sup>230</sup> Mezar taşlarını da yakından çekmeyi tercih etmiştir.

<sup>228</sup>Nisan N. Perez, **y.a.g.e.**, 226 s.

<sup>229</sup> **Desert**, Thames&Hudson Publish, Fransa 2000, 232 s.

<sup>230</sup> Ian Jeffrey, **Photography A Concise History**, Thames and Hudson, London 1989, 20 s.



**Fotoğraf 63: Felix Teynard, Arap Mezarlığındaki Mezar Taşları, 1851-1852**

Felix Teynard ayrıntılara önem veren bir fotoğrafçıdır. Kefren Piramidi'ni gösteren fotoğrafında piramidin tüm çerçeveyi kapladığı görülmektedir. Aynı yaklaşım John Shaw Smith'in Sfenks fotoğrafında da görülmektedir.



**Fotoğraf 64 :Felix Teynard, Kefren Piramidi, 1851-1852**

#### **1.4.3.3.Jules Andrieu(?-?)**

Paris'te stüdyosu bulunan Andrieu 1868'de Yakın Doğu'yu ziyaret etmiş ve Suriye ile Mısır'da bir çok fotoğraf çekmiştir. Birkaç ay süren bu yolculuğunda Kudüs'te de kırk beş gün kalarak iki yüz elliden fazla kart vizit boyutunda fotoğraflar üretmiştir. Jules Andrieu'nun büyük boyutta fotoğraflar çekmesi de muhtemeldir ancak günümüze ulaşmış kesin bir kanıt bulunmamaktadır. Andrieu'nun fotoğraflarının en önemli özelliği zamanının klişe görüntülerinden ve açılarından uzak durmasıdır.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Nisan N.,Perez , y.a.g.e., 127 s.



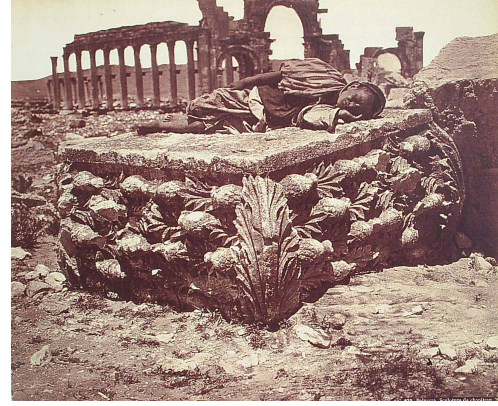
**Fotoğraf 65: Julies Andrieu, Zion Kapısı, Kudüs, 1868**

#### **1.4.3.3.4. Bonfils Ailesi**

1867’de Beyrut’ta fotoğraf stüdyosu kuran Bonfils ailesi bu stüdyoyu 1918’e kadar sürdürmüştür. Felix Bonfils 1871 yılında Mısır, Filistin, Suriye ve Yunanistan’a gitmiş ve on beş bin baskı ve dokuz bin stereo görüntüden oluşan bir arşiv oluşturmuştur. beş yüz doksan negatiften oluşturulan bu görüntüler 1876 kataloğunda farklı boyutlarda basılmıştır.

Stüdyonun ilk görüntülerini Felix Bonfils’in ürettiği bilirse de görüntüleri tek bir kişiye mal etmek oldukça zordur. Bonfils ailesi stüdyolarında sayısı bilinmeyen bir çok asistan çalıştırmıştır. Bonfils ailesinin fotoğrafları ailenin ticari stratejileri ve pazarlama yöntemleri nedeniyle bütün dünyada tanınmıştır. Klasik peyzajlardan İncil’in geçtiği coğrafyalara, oryantalizm modası içinde çekilmiş stüdyo portrelerinden mizansenlere kadar çok geniş bir çerçeveye sahip olan çalışmaları ticari anlamda büyük başarı kazanmıştır. Felix Bonfils’in görüntülerinin stüdyonun diğer çalışanlarının görüntülerinden ayrılmasının nedeni daha az ticari kaygı taşıması ve bunun da vizyonuna yansımalarıdır. Felix Bonfils’den sonra fotoğraf çeken Andrien Bonfils (1861-1928), Lydie Bonfils ve anonim asistanların fotoğraflarının müşterilerin istekleri doğrultusunda çekildiği ve Felix Bonfils’in fotoğraflarının ruhuna sahip olmadığı görülmektedir.<sup>232</sup> Stüdyo ortamında çekilen fotoğraflar da zamanının klişelerini barındırmaktadır.

<sup>232</sup> Nisan N.,Perez , a.g.e., 141 s.



**Fotograf 66: Felix Bonfils, Thebes 1870** **Fotograf 67:Felix Bonfils Palmira'da Sütun Başlığı 1876**

Roland Barthes Camera Lucida'da fotoğrafın sonradan korkunçlaşmasının nedeninin cesedin ceset olarak canlı olduğunu onaylamasından ileri geldiğini belirtmiştir.<sup>233</sup> Fotoğraf bize kimi zaman ölü bir şeyin yaşayan görüntüsünü sunar. Felix Bonfils de bu fotoğrafta üç adet mumyalanmış bedeni ve onların satıcısını göstermektedir. Mumyaların yanında belki de birlikte gömüldükleri kaplar bulunmaktadır. Ancak fotoğrafın punctum noktası mumyaların ikinci kez zamanın yok edici etkilerinden kurtarılmalarıdır. Bonfils bu fotoğrafı ile ölmüş, zamanın tahribatına dayanması için mumyalanmış cesetleri bir kez daha zamanın yıkıcı ve yok edici tabiriyatından kurtarmıştır. Fotoğrafın sahip olduğu bu çok katmanlılık onu arkeoloji fotoğrafı tarihinde önemli bir yere oturtmaktadır. Fotoğrafın ikinci önemli yanı korkunç olmasının yanında “*ender olanı göstermesinden*” ileri gelmektedir.

Felix Bonfils'in Palmira'da çektiği Sütun Başlığı 1876 adlı fotoğrafta ise ön planda devasa bir sütun başlığı ve onun üzerinde uyuyan zenci çocuk bulunmaktadır. Arka planda ise sütun dizisi görülmektedir.

---

<sup>233</sup> Barthes, a.g.e. 97 s.



#### 1.4.3.3.5.Francis Joseoh Chabas (1817-?)

Francois Joseph Sabah da seçkin bir arkeolog olmasının yanında başarılı bir fotoğrafçıdır. XIX. yüzyılın önemli ejiptolojistlerinden sayılabilecek olan Chabas Mısır uygarlığı ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Mısır Enstitüsü'nün onur üyelerinden biri olan Chabas 1855'in başında Mısır'a birkaç keşif gezisi yapmıştır. Ayrıca her ay L'Egyptologue adı verilen dergiyi yayımlamıştır.<sup>234</sup>

#### 1.4.3.3.6.August Salzmann (1824-1872)

Yahudiler için Yeruşelayim, Hıristiyanlar için Jerusalem, Müslümanlar için Kudüs adını alan bu kutsal şehir seyyahlar için daima bir "Babil Kulesi" olmuştur.<sup>235</sup>

Kudüs, dini önemi ve kompleks sosyo-politik tarihi nedeni ile fotoğrafçılar için daima ilgi çekici bir şehir olmuştur. Hıristiyanlık ve Müslümanlık açısından bir öneme sahip olması özellikle İsa'nın burada yaşayıp ölmesi şehrin Hıristiyanlar için metaforik bir anlamda içermesini sağlamıştır.1800 ve 1878 yılları arasında Filistin'i konu olan iki binden fazla kitap basılması şehrin önemini gözler önüne sermektedir. Bu tarihlerde Avrupa'nın değişik bölgelerinden bir çok gezgin ve araştırmacı Kutsal Topraklar'a keşif gezileri düzenlemiştir. Filistin'e olan ilgi fotoğrafın icadı ile de yeniden canlanmıştır. Kudüs'e ilk fotografik ilgi Avrupalıların Yakın Doğu'ya olan ilgileri ile bağlantılıdır çünkü o dönemde bölgeye sömürgeci ve bilimsel istekler doğrultusunda bir çok kaşif akın etmiştir. Egzotik bölgelere olan romantik tutku ve İncil'e ait çalışmalar nedeni ile Hıristiyanların ilgisi bu topraklara olan ilginin artmasına neden olmuştur. Avrupa'nın yeni keşifleri telgraf, telefon, bisiklet, otomobil, uçak ve bir çok yeni endüstriyel buluş Filistin'e de gelmiş ancak hiçbiri bunlar arasında gelen fotoğraf kadar etkili olmamıştır. Hiç kuşkusuz diğer yenilikler de insanların hayatında çeşitli değişiklikler meydana getirmiştir ancak sadece fotoğraf geçmişi yeniden şekillendirecek güce sahip olmuştur. Kutsal Toprak ve

---

<sup>234</sup> Nisan N.,Perez, a.g.e., 147 s.

<sup>235</sup> Catherina Nicault, **KUDÜS (1850-1948)**, Dünya Şehirleri Dizisi 3, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, 13 s.

Kudüs tarihinin yeniden tanımlanması ve yeniden inşası Avrupalılar tarafından bölgeye getirilen fotoğraf ile gerçekleşmiştir.<sup>236</sup>

Fotoğrafın Kudüs'e gelmesi Louis-Jacques Mande Daguerre'nin (1787-1851) yeni buluşunu kamuoyuna duyurduğu 1839 yılına rastlamaktadır. XIX. yüzyılın ortasında Kudüs'e ait görüntüler Avrupa'da çok popüler olmuştur. Şehrin tasvirleri hem sanat galerilerinde hem de fotoğraf sergilerinde diğer Asya ve Afrika şehirleri ile kıyaslanmayacak kadar çok yer almıştır. 15.Mart.1860'da *The British Journal of Photography* adlı dergide mimari fotoğraf sergisinin fotoğrafları yayımlanmış ve bu sergide en çok fotoğrafın İspanya, Roma, Venedik, Kudüs ve çevresine ait olduğundan bahsedilmiştir.<sup>237</sup>

1839 ve 1885 yılları arasında Yakın Doğu'da çoğu Avrupalılardan oluşmak üzere iki yüz elliden fazla fotoğrafçı çalışmıştır ve bunlardan bir çoğu da Kudüs'ü fotoğraflamıştır. Bu fotoğrafçıların sayısının çok, geçmişlerinin farklı olmasına rağmen Kudüs'ün imajı pek değişmemiştir: "*Kutsal bir şehir olarak Kudüs*". Bu görüntüler çoğunlukla bölgeyi ziyaret eden hacılara satılmak amacı ile çekilmiştir.

Kudüs'ün ilk görüntüleri hükümetler tarafından desteklenen arkeolojik, dini ya da misyoner organizasyonlar tarafından bölgeye gönderilen fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir. Fotoğraf tarihinde çok önemli yeri olan Kudüs ilk kez İngiliz C.G.Wheelhouse tarafından 1849 ya da 1850 yıllarında çekilmiştir. Ancak on yıl sonra Frederick Goupil Fesquet'in çektiği Dagerotipler ise günümüze ulaşmamıştır.<sup>238</sup> Horace Vernet bölgeye Fransız Hükümeti tarafından gönderilmiş ve dünyanın geri kalanının görüntüsünü çekip Fransa'ya geri götürmesi için görevlendirilmiştir. Maxime Du Camp ve Salzmänn da devletin gönderdiği ünlü Fransız fotoğrafçılar arasında yer almaktadır. 1849 yılında yakın arkadaşı Flaubert ile Mısır ve Filistin'e resmi görev ile "*French Ministry of Education*" tarafından gönderilmiştir. August Salzmänn ise "*French Ministry of Public Instruction*"

---

<sup>236</sup> Issam Nassar; "Early Local Photography in Jerusalem, From the Imaginary to the Social Landscape", *History of Photography*, Volume 23 Number 27 Winter 2003, 321 s.

<sup>237</sup> *y.a.g.e.*, 323 s.

<sup>238</sup> Gail Buckland, *First Photographs, People, Places and Phenomena as Captured for the First Time by the Camera*, Macmillan Publishing Inc., New York 1980, 139 s.



tarafından 1855 yılında Kudüs ve çevresini fotoğraflamak amacı gönderilen bir başka fotoğrafçıdır. Louis Ferdinand de Saulcy'nin teorisini ispatlamak amacı ile fotoğraflar çekmiştir.

XIX. yüzyılda arkeolojik ya da bilimsel organizasyonlar nedeni ile bölgeye gelen fotoğrafçılar çok fazla olmuştur. Bu grup arasında bulunan ilk isim 1859'da Emmanuel Guillaume Rey önderliğinde Yakın Doğu'daki Fransız arkeolojik keşif grubunda bulunan Louis de Clerq'dir. Bu fotoğraflar *Voyage en Orient* başlığı ile basılmıştır.

Kudüs'e gelen fotoğrafçının oraya geliş amacı ve içinde bulunduğu araştırma grubu fotoğrafçının çekeceği konuyu ve nesnelere daha önceden belirlemesine neden olmuştur. Arkeolojik ve dini araştırma grubu içinde gelmesi ya da sadece gezme amacı taşıması fotoğrafçıların seçimini değiştirmemiştir: "*Kutsal alanlardaki antik harabeler.*" Antik harabelerin fotoğrafları da bu yönde ikiye ayrılmaktadır: Birincisi bilimsel araştırmalar kapsamında çekilmiş harabe fotoğrafları, ikincisi turist istekleri doğrultusunda çekilmiş harabe fotoğrafları.

August Salzmänn, Maxime Du Camp, Felix Teynard, John B. Greene, Louis de Clerq Kudüs'ü fotoğraflayan isimler arasındadır. Ancak August Salzmänn bir üslup sahibi olması nedeniyle diğer fotoğrafçılardan ayrılmaktadır.

Salzmänn'in en önemli özelliği ressam ve amatör bir arkeolog olmasıdır. Salzmänn'in resimden fotoğrafa geçme durumu 1850lerde sıkça görülen bir durumdur. Negre, le Secq, Le Gray, Fenton, Baldus, Flacheron, Constant, Vallou de Villeneuve ve bir çok kişi daha ressam olarak işe başlamışlardır.<sup>239</sup>

Kutsal Toprakları 1854 ve 1863'de olma üzere iki kere ziyaret eden Salzmänn her ikisinde de birkaç ayını burada geçirmiştir. İlk gidişinde Kudüs'ün antik mimarisine yoğunlaşmıştır. "*O fotoğraflarında Kudüs ve Kutsal Toprakların*

---

<sup>239</sup> Abigail Solomon Godeau, "A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmänn and His Times" **Photography at the Dock**, Minnesota Press, 1991, 150-168 s.

*ruhunu vurgulamıştır. Kompozisyonları meydan okuyan ve önceden benzeri olmayan kompozisyonlardır. O zaman dilimi için modern bir nitelik taşımaktadırlar.”<sup>240</sup>*

Salzmann Fransız Enstitüsü'nün üyesi olan arkeolog Louis Felicien de Saulcy'nin teorilerini ispatlamak amacı ile Fransız Ministry of Education tarafından 1854-1855 yıllarında fotoğraf çekmesi için Mısır, Suriye ve Kudüs'e gönderilmiştir. Salzmann bu görevde iki yüzden fazla Kalotip çekmiştir. Roma Dönemi öncesi mezar, yapı ve anıtları içeren bu görev Salzmann tarafından başarı ile gerçekleştirilmiştir.<sup>241</sup>

Yakın Doğu'ya giden diğer fotoğrafçılar arasında da bilimsel amaca sahip olanlar bulunmaktaydı. Kuşkusuz hepsinin de ayrı ayrı birer bakış açısı ve yorum gücü bulunmaktaydı. Ancak bu fotoğrafçıların fotoğrafları yan yana getirilip karşılaştırıldığında birbirinden çok farklı yaklaşımda bulunmadıkları görülmektedir. Solomon Godeau'ya göre Salzmann'ın farkı buradan gelmektedir.

Kudüs'te çektiği bir çok görüntü abstrak nitelik taşımaktadır. Kimi zaman kompozisyonun güzelliği konunun belgesel doğruluğunun önüne geçmiş, onu gölgelemiştir.

Roland Barthes August Salzmann'ın fotoğraflarının birer gerçeklik örneği olduğunu şu cümleler ile anlatmıştır: *“1850'de August Salzmann Kudüs yakınlarında Beytüllahim'e giden yolu fotoğraflamış: ortada taşlı bir zemin ve zeytin ağaçlarından başka bir şey görünmüyor. Ancak burada üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı ve fotoğrafçının zamanı; hepsi de birer gerçeklik örneğidir. İster kurgusal ister şiirsel olsun, köklerine kadar inanılır olmayan metnin ince işi değil.”<sup>242</sup>*

<sup>240</sup> Nisan N.Perez, **a.g.e.**, 215-216 s.

<sup>241</sup> Helmut, Gernsheim, **The Origins of Photography**, Thames and Hudson, London 1982, 244 s.

<sup>242</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Altı Kırkbeş Yayınları, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul 2000, 116 s.

XIX.yüzyıl keşfetme ve sınıflandırma yüzyılı olarak düşünüldüğünde fotoğraf da doğası gereği bu araştırmalar içinde yer almıştır.

Fotoğrafın kesin gerçekliği vermesi fenomeni o güne kadar görülmemiş bir olaydır. Bu gerçeğe benzeyiş fotoğrafın bir sanat formu olarak da kullanılmasına neden olmuştur. Salzmann fotoğrafları ve fotoğraflarındaki abstraksiyonları ile o güne kadar kişisel vizyonunu ortaya koyan ilk belgesel fotoğrafçılardandır. Salzmann'ın fotoğrafları o günkü genel yaygın fotografik kompozisyon kurallarından ayrılmaktadır. Salzmann'da "kişisel vizyon"dan bahsedilebilir.<sup>243</sup>



**Fotoğraf 68 :August Salzmann, Arkeolojik Parçalar, 1854**

August Salzmann'ın Arkeolojik Parçalar adını verdiği fotoğrafında arkeolojik nesnelerin tamamen bilimsel amaç ile çekildiği görülmektedir. İki nesne de düz bir fon üzerine konmuş, bütün özelliklerini anlaşılacak şekilde frontal açıdan fotoğraflanmıştır.

Salzmann, hiç kuşkusuz bu bölgeyi fotoğraflayan tek isim değildir. Salzmann'ın diğer fotoğrafçılarından farkı geçmişte arkeoloji ile ilgilenmesi ve arkeolojik teorilere bir sempatisi olmasıdır.

XIX. yüzyıl fotoğrafın resmin kompozisyon kurallarını takip ettiği ve ondan ödünç aldığı kuralları kullandığı bir zaman dilimi olmuştur ve fotoğrafçılar

---

<sup>243</sup> Simber Eskier, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı Fotoğraf Kuramları II Ders Notları, 28.11.2005

arkeolojik bölgeleri çekerken de bu kuralları uygulamışlardır. Le Gray'dan Disderi'ye kadar fotoğrafçılar resim kompozisyon kurallarını kullanmışlardır. Fotoğrafın da kendi gereklilikleri olsa da fotoğrafçılar kompozisyon anlamında gibi önceden ne inşa edildiyse onu takip etmiş, üzerine pek bir şey koymamışlardır. Tamamen geleneksel düşünceleri takip etmişlerdir. Salzmann'ı çağdaşı diğer fotoğrafçılardan ayıran da yeni bir dil geliştirmesidir.

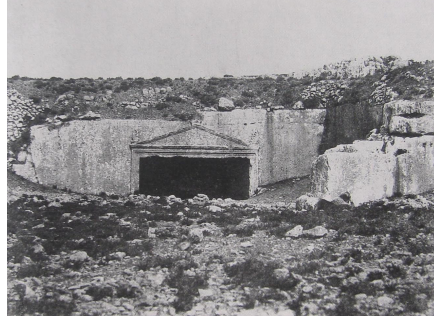
Salzmann çektiği yapılara dair boyut vermekten kaçınmıştır. James Robertson kompozisyonunu zenginleştirmek için yapıların önüne üçlü insan grupları yerleştirirken, Maxime Du Camp daima kendisine eşlik eden Hacı İsmail'i Mısır Abu Simbel'deki Colossi'nin üstüne otururken ve Francis Frith uçsuz bucaksız çölün ortasında yer alan piramitleri fotoğraflarken figür kullanırken Salzmann bunların hiçbirini yapmamıştır. Bu yaklaşımı ile Joseph Philibert Girault de Prangey (1804-1892) ve Dimitris Constantin ile benzerlik göstermektedir. O bütün bunların tersine çektiği yapıyı ya da nesneyi soyutlamayı tercih etmiştir. Böylece “küçük” bir yapı ya da mimari parça “anıtsal” gözükmüştür. Anıtsallığı vurgulamak XIX. yüzyıl fotoğrafçıları arasında farklı şekillerde gerçekleşmiştir. Yapıları alt açı ile fotoğraflamak da anıtsallığı vurgulamak için geliştirilen stratejilerdendir.

Roland Barthes'a göre fotoğrafa bir şeyler eklemeyi sağlayan fotoğraflara « *düşünen bir göz* » ile bakmaktır.<sup>244</sup> August Salzmann'ın fotoğraflarına düşünen göz ile bakıldığına gösterdiğinin dışında çok farklı anlamlar taşıdığı anlaşılır.

Yargıcın Mezarı adlı fotoğrafta dikdörtgen mezarın kapısı fotoğrafın diğer alanlarında bulunan tonlamadan yoksundur. Tamamen siyahtır. Gölge, tıpkı diğer fotoğrafçılarda olduğu gibi bir açıklama yapmak için kullanılmamıştır. Mezar kapısının derinliği hakkında bir bilgi verme amacı güdülmemiştir. Salzmann'ın en önemli özelliği “*sadece kendisinin seçtiği arkeolojik bilgiyi izleyiciye vermesidir.*” O istediği şeyi vurgulamış ve öğrenilmesine izin vermiştir. İzleyici bu fotoğrafta kapının siyahlığından ötürü burayı atlamaktadır. Fotoğrafta ayrıca yine kapının yüksekliği hakkında herhangi bir fikir verilmemiştir.

---

<sup>244</sup> Barthes, a.g.e., 63 s.



**Fotoğraf 69 :August Salzmann, Yargicın Mezarı, 1854-1856**

Solomon Godeau'ya göre Salzmann kamera ile ne yapılabileceğini görmek istemiş ve gölge ile ışığı nasıl dengeleyebileceğini daha önce herhangi bir prototipi olmayan biçimsel kompozisyon yaratmak istemiştir.

Salzmann ve Louis Clerq'in çektiği aynı yere ait iki fotoğraf karşılaştırıldığında Salzmann'ın kadrajlama stratejisi daha iyi anlaşılmaktadır.



**Fotoğraf 70:August Salzmann Damascus Kapısı, Kudüs, 1854-1856**



**Fotoğraf 71 :Louis De Clerq Damascus Kapısı, Kudüs, 1858-1859**

Damascus Kapısı adlı fotoğraflarda Clerq ön planı geniş tutarken fotoğrafı tam cepheden çekmeyi tercih etmiştir. Salzmann ise kadrajı dar tutmuş ve daha yan

bir bakış açısı seçerek kapıyı yandan fotoğraflamıştır. Kapının ardında kalan şehri elemiştir. Clerq ise kapıyı tam ortaya yerleştirerek soldaki minareyi ve sağdaki kubbeyi de kadrajın içine almıştır. Salzman kapının derinliği hakkında bir fikir vermemeyi tercih ederken Clerq kapının derinliğini göstermiştir. Salzman kapının sağında bulunan taşlık alanı ve kapının sağ kanadını gizlemiş çok kontrast bir ışıkta çekmiş kapıya giden yolu vurgulamak istemiştir. O Clerq'den farklı olarak ışık ve gölgenin expressive imkanlarından yararlanmak istemiştir. Clerq gölgeyi kapının derinliğini vermek için kullanmıştır.

Salzman belgesel amaç ile çektiği fotoğraflarını “*Study and Photographic Reproduction of the Holy City*” adı altında birleştirmiştir. Bu fotoğrafların belgesel amaç ile çekildiği bilinmektedir onun dışında bir bilgi yoktur.<sup>245</sup>

Blanquart Evrard tarafından basılan ve 1856 yılında «*Jerusalem: Etude et reproduction photographique de la ville sainte*» adı ile basılan Kudüs ve çevresini çektiği yüz yetmiş dört kalotipten oluşan bir metin ile birlikte basılan çalışması, diğeri de birkaç yıl sonra Rodos Nekropolü'ndeki kazılarda ortaya çıkan fresko ve nesnelere çektiği çalışması. Salzman'ın en önemli özellikleri bir oryantalist tarzda landscape resimleri yapan bir ressam ve arkeoloji bilgisine sahip olan bir fotoğrafçı olmasıdır. 1856'dan sonra ortadan kaybolan August Salzman 1858 ve 1860 yılları arasında Rodos çalışmaları ile bilinmektedir. O dönem için ürettiği tek çalışma odur. Onun bu on altı yıllık kaybolması hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Onun Kudüs ve çevresini görüntülediği panoramik fotoğrafı 1855 yılında Exposition Universelle'de altın madalya kazanmıştır. Bu fotoğraf o güne kadar sergilenen en büyük fotoğraf olma özelliğine sahiptir. O zamanın eleştiri çevreleri bu fotoğrafın o gün için iyi kabul edilen fotoğraflarından farklı bir özelliğe sahip olduğuna karar vermişlerdir.

---

<sup>245</sup> Abigail Solomon Godeau, “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzman and His Times” **Photography at the Dock**, Minnesota Press, 1991, 150-168 s.



**Fotoğraf 72 :August Salzmänn, Kralın Mezarı, 1854**

Kralın Mezarı adlı fotoğraf Salzmänn'in estetik vizyonunu en iyi yansıtan fotoğraflardan bir tanesidir. Mezar kapısından sadece küçük bir bölümü fotoğraflamayı tercih etmiştir.

Bu fotoğraflar kişisel vizyonu yansıması açısından çok önemlidir. XIX. yüzyıl için bu çok önemli bir şeydir çünkü o belgesel nitelikte fotoğraflar üretmek istemiştir. Ona ait bir metin de bu fotoğraflara eşlik etmiştir. Salzmänn hakkında hiçbir şey bilinmeyen Salzmänn'in Kudüs'teki misyonu bu zaman dilimindeki diğer fotoğrafçılar ile aynıdır. Kameranın gerçeği söyleyen gözü ve tarafsızlığı ile bilimsel bir belgeleme ve objektif bir anlatım yapmak. Daha sonra Salzmänn bütün şehrin fotoğraflanmasından sorumlu tutulmuştur. Çeşitli Yahudi, İslam ve Hıristiyan yapıları seçilmiş ve Saulcy tarafından 1851 yılında bu yapıların fotoğrafları ile yayımı yapılmıştır.

#### **1.4.3.3.7. Maxime Du Camp (1822-1894) ve Gustave Flaubert**

Fotoğrafa meraklı olmasının yanı sıra Mısır uygarlığına büyük ilgisi olan ve Arap Edebiyatı öğrencisi olan Maxime Du Camp, yanına Gustave Flaubert'i (1821-1880) de alarak 1849 yılında Fransız Hükümeti'nin isteği ve desteği ile Mısır, Hindistan ve Kutsal Topraklara keşif yolculuğuna çıkmıştır.<sup>246</sup> Maxime Du Camp'ın

<sup>246</sup> MARIEN, Warner Mary, Photography a Cultural History, Harry N.Abrams Publish., Newyork 2002,

1849 yılında çıktığı bu Yakın Doğu gezisi fotoğrafları Blanquard Evrard tarafından *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les annes 1849, 1850, 1851 par Maxime Du Camp* adı ile basılmıştır. Bu albümün en önemli özelliği fotoğraflara tanıtım yazılarının da eklenmesidir.

Maxime Du Camp'ın görüntüye olan merakı 1829'da Jean Francois Champollion'un (1790-1832) Mısır'a yaptığı keşif yolculuğuna katılması ile başlamıştır. Maxime Du Camp fotoğrafı arkeolojik keşiflerinde temel bir yöntem olarak kullanan ilk araştırmacılardan biridir. Gustave Flaubert ile birlikte Nil boyunca Champollion'un izinden giderek Halfa Vadisi'ne gitmişler, daha sonra 1850'de Mart ayından Temmuz ayına kadar Abu Simbel'den Philae'ye kadar olan her tapınağı ölümsüzleştirmişlerdir. Görüntüler Mısır çölünün ortasında duran yapılar, mimari, Mısır Çölü'nün olağanüstü görünüşleri ve bitki örtüsünü içermektedir. Kitap, fotoğrafın teorik ve estetik yönünün altını çizmektedir. Bu çalışma fotoğrafın dünyayı keşfetme ve belgeleme için kullanılabilmesi, fotoğrafın bilimsel ve estetik yönünün anlaşılması açısından çok önemlidir.<sup>247</sup>

Du Camp için fotoğraf makinesi yapıları en ince ayrıntısına kadar kaydetmeye yarayan en güvenilir araçtı çünkü gördüğü yapıların en güvenilir ve doğru röprodüksiyonlarını yapıp onlara dair en küçük ayrıntıları bile geri götürebiliyor ve üzerinde çalışabiliyordu.<sup>248</sup> Maxime Du Camp'ın yapılarla ait ayrıntıları bu kadar önemsemesinin nedeni onun yolculuğunun bir arkeolojik keşif yolculuğu karakteri taşımasından ileri gelmektedir.<sup>249</sup> Du Camp'ı diğer XIX. yüzyıl fotoğrafçılarından ayıran en önemli özellik fotoğraf konusunda ciddi oluşudur. Bu ciddiliğin nedeni Du Camp'ın gördüğü gelişigüzel pitoresk görüntüler yerine dünyayı sistemli bir şekilde kataloglamak istemesinden ileri gelmektedir. Du Camp fotoğrafını çektiği yapı ve nesnelerin ölçümlerini yapmış ve dikkatle incelemiştir. Yapıların boyutu hakkında bir fikir vermek için de isminin Hacı İsmail olduğu bilinen ve yolculuğunda ona eşlik eden bir figür kullanmıştır.<sup>250</sup>

<sup>247</sup> **Desert**, Thames&Hudson Publish, Fransa 2000, 230 s.

<sup>248</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann 1998, 79 s.

<sup>249</sup> Helmut Gernsheim, **The Origins of Photography**, Thames and Hudson, London 1982, 241 s.

<sup>250</sup> Fabian, Rainer, **Masters of Early Travel Photography**, Thames and Hudson, London 1983



Du Camp Mısır'a olan gezisinin sonunda Le Nil ve Souvenirs Litteraires (1882) adlı iki kitap da yazmıştır. 1882 tarihli Souvenirs Litteraires adlı kitabında

*« Önceki yolculuklarımda şunu fark ettim ki yapı ve manzaraları çizmek için çok vakit harcamışım. Bu görüntüleri yavaş çizmemin dışında çizimler yapıların bütün özelliklerini tam olarak yansıtamamış. Gezi sırasında bir yapı ya da manzarayı betimlemek için aldığım notların da geri döndüğümde açıklayıcı olmadıklarını fark ettim. Bütün bunlar sonucunda, yapıların görüntülerini geri getirmeye yarayacak kusursuz bir araca ihtiyacım olduğunu anladım. Mısır, Hindistan, Filistin, Suriye, Ermenistan, Pers yolculuğuma çıkmak üzereyken, eski uygarlıkların artlarında bıraktıkları izleri sürmeye giderken, bu uygarlıklara ait belgeler toplamak ve yanımda geri getirmek istedim. Bu iş için de fotoğrafçılarla görüşüp en uygun olan yöntemi, **fotoğrafi** öğrendim. »*

Bu paragraf Maxime Du Camp'ın fotoğrafı yaratıcı bir araçtan ziyade bir kayıt aracı olarak kullandığının en önemli kanıtıdır. Maxime Du Camp fotoğrafın belgesel yönünü çok basit cümleler ile anlatmıştır. Zaten çektiği fotoğrafların çoğunun da frontal bakış açısı ile çekildiği, onun dışında herhangi bir estetik deneyin olmadığı görülmektedir.<sup>251</sup> Sfenks fotoğrafı da bunu kanıtlar niteliktedir. Sfenks fotoğrafın sağına yerleştirilirken Piramidi soluna yerleştirmiş ve her iki eserin de açokça görülmesini sağlamıştır.



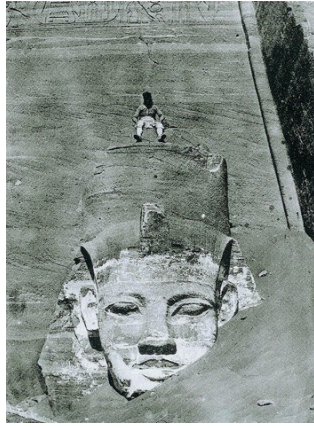
**Fotoğraf 73: Maxime Du Camp, Sfenks, 1849**

Onun fotoğrafları izleyiciyi hoşnut mu etmişti, büyülemiş miydi, izleyiciye ilginç mi gelmişti yoksa izleyici için sadece var mı olmuştu ?<sup>252</sup> Onun fotoğrafları izleyiciye ilginç gelmiş olabilir ancak arkeoloji açısından düşünüldüğünde onun fotoğrafları « var olmuştu »: Mısır'daki yapıların tam, eksiksiz, kusursuz görüntülerini geri getirerek. Onun fotoğraflarının studium niteliği fazladır. Çünkü

<sup>251</sup> Nisan N.,Perez, **a.g.e.**,156-157 s.

<sup>252</sup> Roland Barthes, **a.g.e.**, 37 s.

Roland Barthes'a göre studium onu yaratan ile tüketen arasında yapılan bir anlaşma gibidir. Studium izleyiciye punctum gibi bir acı vermez, izleyiciyi delmez. Maxime Du Camp'ın görüntüleri de olduğu gibidir ve bilgi vericidir. Onun fotoğrafları arkeolojik bilgiyi tam olarak verir. Maxime Du Camp izleyiciyi bilgilendirmiş, arkeolojiyi temsil etmiş, arkeolojik yapıların görünür kılmasına yardımcı olmuştur. Belki de arkeoloji tutkunlarının içindeki tutkuyu da kışkırtmıştır. Onu XIX. yüzyıl arkeoloji fotoğrafında önemli bir yere oturtan teknik anlamdaki mükemmelliği, kompozisyonlarının kusursuzluğu ve « ilk » olmasıdır.



**Fotoğraf 74: Maxime Du Camp, Abu Simbel, 1850**

Maxime Du Camp'ın Mısır'da çektiği en ünlü fotoğraflardan biri Abu Simbel'deki heykel fotoğrafıdır. Bu fotoğrafta da frontal bakış açısını tercih etmiş, figürü de boyut hakkında bir fikir vermek için kullanmıştır.

#### 1.4.3.4.Yakın Doğu'da Çalışan İngiliz Fotoğrafçılar

##### 1.4.3.4.1.Francis Bedford (1816-1894)

1860larda faaliyet gösteren Francis Bedford Yakın Doğu'ya giden ilk İngiliz fotoğrafçılar arasında yer almaktadır.<sup>253</sup>

Kraliçe Viktorya'nın görevlendirmesi ile Kral Edward VII'ye Yakın Doğu gezisinde ışık eden Francis Bedford bu gezide iki yüz on fotoğraf çekmiştir. Bir ressam ve litograf olarak kariyerine başlayan Bedford daha çok çektiği dini mimariye ait fotoğraflar ile tanınmaktadır. Mısır'dan Atina'ya kadar bütün Yakın Doğu'yu kapsayan turda çektiği fotoğraflar bir gezginin çektiği fotoğraflardan çok daha fazlasıdır. O; doğunun görüntülerini oryantalist tarzda klişeler ile süslemek yerine bir çok gezginin gözden kaçırdığı peyzaj ve yapıları fotoğraflamayı tercih etmiştir. Bilinen bir çok yapıyı da farklı açılardan çekerek farklı kompozisyonlar oluşturmuştur. Yakın Doğu'da çektiği fotoğraflarda izlediği yaklaşım onu XIX yüzyıl fotoğrafçıları arasında farklı bir yere oturtmuştur. Bunun nedeni fotoğraflarında yapı ve peyzajı eksiksiz göstermek istemesi, başka bir spekülasyona meydan vermemesidir.<sup>254</sup>

Frith'in kaçırdığı bir çok ayrıntıyı fotoğraflarında vermeyi başaran Francis Bedford çektiği her fotoğrafın gün, ay ve yılını eksiksiz olarak not etmiştir. Fotoğraflarının ön planına yerleştirdiği figürler ile de mimari yapılar hakkında fikir vermenin yanında fotoğrafı çektiği coğrafyalarda yaşayan insanlar hakkında da bilgi vermek istemiştir.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup>Booth Mark Hawort, **The Origins of British Photography**, Thames and Hudson, London 1991, 6 s.

<sup>254</sup>Nisan N. Perez, **a.g.e.**, 134 s.

<sup>255</sup>Ian, Jeffrey, **Photography A Concise History**, Thames and Hudson, London 1989, 36 s.

#### 1.4.3.4.2.Francis Frith

“XIX. yüzyılda basitçe “gezgin” olarak tanımlanan ve dünyanın harikalarını kaydetmek için yolculuğa çıkanlar kendilerini asla sadece “fotoğrafçı” olarak görmemişlerdir. Onlar en başta dünyanın en güzel manzaralarının kaşifiydi, yazardı ve meraklı birer araştırmacıydı.”<sup>256</sup> Frith de bu tanımlamaya uyan önemli kişiliklerden bir tanesidir.

Frith’in fotoğraf ile nasıl ilgilenmeye başladığı bilinmemektedir. Ancak ilgi alanının fotoğraf ile sınırlı olmadığı, din, seyahat, resim ve biyografilere de meraklı olduğu, Niepce kardeşler gibi sınırsız ilgi alanına sahip olduğu bilinmektedir. Fotoğraf çektiği alan da sadece egzotik doğu ile sınırlı kalmamıştır. İngiltere’deki küçük köyleri de fotoğraflamıştır. Sanattaki değişme ve gelişmeleri de büyük bir dikkat ile takip etmiştir.<sup>257</sup>

Frith, fotoğrafçı, işadami, yayıncı, basımcı, sanatçı, şair ve bütün bunların yanında bir de “gezgindir” ancak bugün sadece Mısır ve Orta Doğu’da çektiği görüntüler ile hatırlanmaktadır. Fotoğraf çekmekteki amacının şahit olduğu manzaraların güvenilir sunumlarını yapmak olduğunu belirtmiştir. Frith’in kariyerini iki önemli olay etkilemiştir. Birincisi 1825’de açılan ve seyahati kolay hale getiren Stockton&Darlington Demiryolu’nun açılışı, ikincisi de 1827’de Niepce’nin metal plaka üzerine evinin penceresinden gördüğü görüntüyü sürekli kılması. XIX. yüzyılda Liverpool ve Manchester gibi fotoğrafın önemli olduğu merkezlerinde bulunmak Frith için avantajlı olmuştur. 1853’de Liverpool Fotoğraf Derneği’nin yedi kurucu üyesinden biri olmuş, Scott Archer’ın wet collodion (ıslak levha) ve Fox Talbot’un kalotip yöntemini denemiş ve başarılı olmuş, 1856’da Mısır’a ilk yolculuğunu gerçekleştirmiştir. Frith de Kahire ve Abu Simbel, Filistin, Kudüs gibi yerleri ziyaret etmiştir. Kuşkusuz Nil’deki yapıları ilk kaydeden değildir. 1849-1850’de İngiliz Cerrah C.G.Wheelhouse bu bölgede fotoğraflar çekmiş, Maxime Du

---

<sup>256</sup> Lorraine Monk, **Photographs that Changed World**, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Canada 1989 5 s.

<sup>257</sup> **Masters of Photography**, Francis Frith Macdonald& Co Publishers London 1985 8-12 s.

Camp ve Flaubert gibi isimler bölgeden iki yüz yirmi Kalotip ile dönmüşlerdir. Frith'i diğer fotoğrafçılardan ayıran bölgeyi çok kapsamlı bir şekilde belgelemesidir. Çektiği stereoskopik görüntüler ile de büyük yapıların üç boyutlu görüntülerini sağlamıştır. Bu güvenilir görüntüler Victoria Dönemi İngiltere'si için bir ilktir ve geçmişin efsanevi yapılarının ilk doğru düzgün yorumudur. Frith'in Mısır'ı ziyaretinden sonra bilim adamları ve Mısırologlar bölgeye ulaşmış, buraları belgelemişlerdir ancak Frith bölgenin önemini farkına varılmadığının ve çok büyük tahribatın yapıldığını, bir çok eserin Avrupa'nın dört yanına dağıldığı süreçte sadece zeki bir gezginin Mısır'ın yok oluşunun farkına varabildiğini de vurgulamıştır. Frith, gördüğü şeyleri daima doğru, tam, eksiksiz aktarmak istemiş ve güvenilir bir kaydın en ayrıntılı resimden daha etkili olacağına inanmıştır.<sup>258</sup>

1859'da The Art Journal'a yazdığı yazıda sanat olarak fotoğrafın özel vasıflarına ve dezavantajlarına değinmiştir. Frith, fotoğrafı ancak kendi limitlerini kabul ettiğinde güvenilir bulmuştur.<sup>259</sup>

Frith, doğuyu bir kaç defa ziyaret etmiştir. 1856 Eylülünden 1860 baharına kadar süren yolculukları Mısır ve Kutsal Topraklar'ı kapsamıştır. İlk gezisi 1856 Eylülünden 1857 Temmuzuna kadar sürmüştür ve sadece Mısır'a adanmıştır. Kahire ve çevresi, Nil boyunca bulunan yapılar bu gezide çekilmiştir. İkinci gezi ise 1857 Kasımından 1858 Mayısına kadar sürmüştür. Bu gezisinde ise Filistin ve Suriye'yi dolaşmıştır. Üçüncü gezisi ise 1859 yazının sonundan 1860 baharının sonuna kadar sürmüştür. İkinci ve üçüncü kataraktı kapsayan bu gezi bugün Etiyopya'nın kuzeyine kadar sürmüştür ve o çevreyi bu kadar geniş kapsamlı bir şekilde gezen ilk gezgin Francis Frith'dir. Frith toplam yirmi dört ayını Mısır ve Kutsal Topraklar'da geçirmiştir. Frith Orta Doğu'da fotoğraf çekerken aynı zamanda yayım ve sergi hazırlıklarını da sürdürmüştür. 1858 ve 1862 yılları arasında dört yüz fotoğraf içeren sekiz resimli kitap ve İncil'in fotoğraf içeren iki farklı versiyonunu yayımlamıştır. Frith Doğu'ya bir amatör ruhuna sahip maceraperest olarak gitmiş ancak geri getirdiği fotoğraflar onun İngiltere'nin ilk büyük fotoğrafçı-yayımcısını olmasını sağlamış, çektiği fotoğraflar daha sonra çekilecek fotoğraflar için de bir standart

<sup>258</sup> y.a.g.e., 8-12 s.

<sup>259</sup> **Masters of Photography**, Francis Frith Macdonald & Co Publishers London 1985 8-12 s.

oluşturmuştur. « *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith (1858-1860)* » yetmiş altı fotoğraftan oluşmaktadır. Kitabın iki bin tane kopyası yapılmış, yüz elli bin de el baskısı denilen küçük kopyaları basılmıştır. 1860 yılında basılan « *Egypt, Sinai, Jerusalem and the Pyramids of Egypt* » ise o güne kadar basılan en özenli ve ayrıntılı fotoğraf içeren kitap olma özelliğini taşımaktadır. Orta Doğu’da fotoğraf çeken fotoğrafçılar çekim anlarına dair ayrıntıları nadiren anlatmışlardır. Ancak Francis Frith bu konuda da istisnadır. Frith wet collodion yöntemi ile çalışmıştır. Bu yöntem ile çalışması en güvenilir ve en keskin görüntüler üretmesine neden olmuştur. Frith yanında üç kamera taşımıştır. Biri 8x10 inç görüntü üretmesini sağlayan standart stüdyo kamerası, ikincisi 16x20 inç görüntü üretmeye yarayan büyük boy kamera, üçüncüsü de üç boyutlu stereoskopik görüntü üretmeye yarayan çift lensli kamera. Frith kızgın güneş altında yaptığı yorucu yolculuklarının sebebini “temple-mania\*” sözcüğü ile ifade etmiştir.<sup>260</sup>

Frith notlarında fotoğraf çekerken karşılaştığı zorluklardan bahsetmiştir. Frith’in karşılaştığı birinci zorluk istediği kompozisyonu oluşturamaması olmuştur. Karnak Tapınağı’nda sütunlar arasında kendini çok çaresiz hissettiğini çünkü sütunların uzunluğu ve sayısının çokluğunun istediği kompozisyonu çekmesini engellediğini belirtmiştir. Frith ayrıca fotoğraf makinesinin teknik yetersizliklerine de değinmiştir. Özellikle Kahire’de kalabalık yerlerde çok zorlandığını, uzun pozlama nedeniyle insanların fotoğrafta çıkmadığını kısa süreli pozlamada ise hareket ettiklerinde bulanık çıktıklarından bahsetmiştir.<sup>261</sup>

Frith fotoğraflarının mümkün olduğunca bilgi verici olmasına özen göstermiştir. Yapıları günün farklı saatlerinde farklı ışık koşullarında ve farklı noktalardan çekmiştir. Fotoğraflarına mutlaka o bölge hakkındaki görsel bilgiyi eklemiştir. Bitki örtüsü, jeolojik özellikler ve landscape onun ilgisini daima çekmiş ve yapının çevresini göstermeyi tercih etmiştir.<sup>262</sup>

---

\* Mania Yunanca delirmek anlamına gelen “mainesthai” fiilinden gelmektedir ve ingilizcede XIV. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Türkçe karşılığı manyaklık, delilik, tutkunluk, düşkünlüktür. Temple mania da tapınak düşkünlüğü anlamına gelmektedir.

<sup>260</sup> Travellers in Egypt, a.g.e., 170-171-172 s.

<sup>261</sup> y.a.g.e., 173 s.

<sup>262</sup> y.a.g.e., 168 s.

“Güneybatıdan El Giza Piramitleri” adlı fotoğrafta üç anıtsal piramit görülmektedir. Frith’in üç büyük piramidi uzaktan fotoğraflayarak birbirleri ile ilişkilerini göstermenin yanında buldukları topografiye ait bilgi edinilmesini de sağlamaktadır.



**Fotoğraf 75: Francis Frith, Güneybatıdan El Giza Piramitleri, 1858**

Frith’in en önemli özelliği ise arkeolojide olan hızlı değişikliklerin farkında olmasıdır. Politika, turizm ve arkeoloji hakkında bilgili olması daha doğrusu çağında olan değişikliklerin farkında olması onun çok bilinçli bir şekilde fotoğraf çekmesine neden olmuştur. O bu yüzden bir gezginden fazlasıdır. Arman’taki Kleopatra Tapınağı hakkında defterine de bir kaç not düşmüştür:

*“Fotoğraf tapınak hakkında biraz fikir verecek. Tapınak yıkıntısının oluşturduğu bu harabede zamanın tahribatı değil günümüzdeki paşa ve beylerin verdiği zarar da etkili olmuş. Şeker fabrikası yapmak için antikiteye ait bu değerli rölik tahribata uğratılmış...”<sup>263</sup>*

Frith ardında sonsuza kadar değişmiş yerlere ait anlamlı görüntüler bırakmıştır. Bu görüntüler kendinden sonraki fotoğrafçı ve ressamalara örnek olmuştur.

Frith’in fotoğraflarının ilk bakışta Teynard ve Du Camp’ın geleneğinden geldiği düşünülmektedir ancak Frith’in en önemli özelliklerinden bir tanesi bir gezginden fazlası olmasıdır. Frith antik mimariyi objektif bir şekilde değerlendirmeyi seçmiştir. O; herşeyden önce, kolodyon yöntemi ve albümin baskının da verdiği

---

<sup>263</sup> y.a.g.e.,174 s.

olanaklar ile başarılı fotoğraflar üretmiştir ve çektiği nesne ve mimarilerin ruhunu hissettirmeyi amaçlamıştır.<sup>264</sup>

Frith, Sir Gardner Wilkinson'un "Handbook for Travellers in Egypt" adlı kitabında tanımladığı bütün yapıları fotoğraflamıştır. Piramitler ve Sfenks, Thebes'deki Colossi, Abu Simbel, Philae fotoğrafladığı yapılar arasında yer almaktadır. Frith, çektiği fotoğraflarla romantik ve mükemmel geçmişi yakaladığından bahsetmiştir ve bu mükemmel geçmişin yaşadığı hareketli zamandan daha doğal olduğunu belirtmiştir. Yaşadığı zaman dilimi Frith'i hiç ilgilendirmemiş ve asla fotoğraf çektiği bölgenin etnografik kıyafet ya da geleneklerine yoğunlaşmamıştır. Maxime Du Camp gibi yerlileri sadece fotoğraflarında birer ölçü unsuru olarak kullanmıştır.

Frith çektiği mimari yapılardan daima iki kare almıştır. Birincisi bütün yapıyı gösteren genel görüntü, ikincisi ayrıntı. Luksor'daki sütunları fotoğraflarken sütun üzerindeki grifitler gibi küçük ayrıntıları unutmamıştır.<sup>265</sup>

Frith'in Düşmüş Ramses Heykeli adlı fotoğrafı Shelley'in Ozymandias'ını resmetmiş gibidir. Fotoğrafa ilk bakışta göze çarpan ilk şey devasa heykel ile insan arasındaki tezattır. Fotoğraf ayrıca Mısır'ı ziyarete gelen birkaç batılı turisti de içermektedir. Turistler, harabeler ve bütün bunlara tanıklık eden Frith Yakın Doğu'nun XIX.yüzyıldaki durumunu özetler niteliktedir.



**Fotoğraf 76: Düşmüş Ramses Heykeli, Thebes, 1858**

<sup>264</sup> Ian Jeffrey, Photography, A Concise History, Thames and Hudson, London 1989, 34-35 s.

<sup>265</sup> **Masters of Early Travel Photography**, Rainer Fabian, Hans Christian Adam, Thames and Hudson Publishing, London 1983, 59 s.



Bu fotoğrafta da görüldüğü gibi XIX. yüzyılda orta sınıf gelişen ulaşım koşulları sonucu gezmeye başlamış ve Doğu Akdeniz gibi uzak bölgelere gidebilmeye başlamıştır. Seyahat firmaları, otel ve restoranlar, rehberlik hizmetleri, seyahat kitapları da buna bağlı olarak artış göstermiştir. Francis Frith'in bu gibi fotoğrafları da büyük önem taşımaktadır. Frith büyük bir stüdyo kurarak gezi görünümünde uzman olmuştur. “*Frith of Reigate*” adlı şirketinde turistler için binlerce görüntü çekip satmıştır.<sup>266</sup>

**Dahshoor Piramitleri Doğudan Görünüm 1858** adlı fotoğrafta da figür kullanmayı tercih etmiştir. yakında bulunan uzaktaki Senefru Piramidi'ne göre kaba bir yığın olan Ahenemhat III Piramidi'ni aynı karede göstererek aralarındaki farkı vurgulamak istemiştir. ayrıca yine üç figür yerleştirerek yapıların devasallığını vurgulamıştır.



**Fotoğraf 77: Francis Frith, Dahshoor Piramitleri Doğudan Görünüm, 1858**

**Memnon Heykelleri** adlı fotoğrafta ise diagonal bir bakış açısı kullanarak heykelleri profilden göstermek istemiştir. Devasa heykellerin yüzlerindeki aşınma profilden rahatlıkla görülebilmektedir. Ayrıca yine heykellerin boyutunu vurgulamak için ön planda figür kullanmıştır. Ön plandaki at da heykellerin boyutu hakkında fikir edinmeyi sağlamaktadır.

<sup>266</sup> **Antiquity and Photography**, Early Views of Ancient Mediterranean Sites, Thames Hudson Publishing, London 2005, 38 s.



**Fotoğraf 78: Francis Frith, Memnon Heykelleri, 1858**

Frith Mısır'a giden ilk profesyonel sanatçı İngiliz David Roberts'in resimlerinden çok etkilenmiştir. Robert üç ya da dört ay Mısır'da kalarak Mısır'daki yapıların sistemli çizimlerini yapmıştır. Resimleri 1842 ve 1849 yıllarında altı cilt halinde yayımlanmıştır. Eser 1855 ve 1856'da tekrar basılmıştır. Frith David Robert'in resimlerine olan hayranlığını belirtirken diğer taraftan da fotoğrafın gerçek bir kayıt aracı olarak çok daha güvenilir olduğuna değinmiştir. Frith Robert'in resimlerinin kompozisyonunu tekrarlamaya gayret etmiştir.<sup>267</sup>



**Fotoğraf 79: Francis Frith, Sfenks ve Büyük Piramit, Giza, 1863**

#### **1.4.3.4.3. James Robertson**

James Robertson 3 Mart 1857'de Felice Beato ve Antonio Beato ile birlikte Kudüs'e gitmiştir. Kudüs'te çektikleri fotoğraflar da tıpkı İstanbul'da çektiği fotoğraflar gibi mimari eserleri kapsamaktaydı. Bu çekimlerin yanında arkeolojik

<sup>267</sup> Travellers in Egypt, y.a.g.e., 172 s.

eserler de bulunmaktaydı. Yakın plan çekimler olması nedeni ile Kudüs fotoğrafları dönemin diğer fotoğraflarına göre farklılık göstermektedir. Robertson ve Beato Kudüs ve çevresi fotoğrafları da albümler halinde yayımlanmıştır. Robertson'un diğer fotoğrafçılardan ayrılan ikinci yönü ise sadece antik dönemden kalma yapılara yoğunlaşmaması, İslam mimarisine de fotoğraflarında yer vermesidir.<sup>268</sup>

#### 1.4.3.4.4. John Shaw Smith

John Shaw Smith eşini de yanına alarak Yakın Doğu'ya uzun bir yolculuğa çıkmıştır. 1850-1852 yıllarında gerçekleştirdiği gezisinde bir çok fotoğraf çekmiştir. Beyrut, Baalbek, Suriye, Mısır gezdiği yerler arasındadır. Fotoğrafta Sfenks görülmektedir. Ancak dönemine göre farklı bir kompozisyon yapısı arz etmektedir. G.W.Bridges'in aynı yıl çektiği Sfenks fotoğrafı ile karşılaştırıldığında Smith'in kompozisyonunun farklılığı görülür. O diğer XIX.yüzyıl fotoğrafçılarının tersine Sfenks'i çok yakından fotoğraflamayı tercih etmiştir. Sfenks'e ait tüm ayrıntılar görülmektedir.



**Fotoğraf 80: G.W.Bridges, Sfenks, 1851**



**Fotoğraf 81: John Shaw Smith, Sfenks, 1851**

<sup>268</sup> Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003, 141 s.

#### **1.4.4.Gezgin Fotoğrafçılar ve İstanbul**

Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik eden İstanbul da XIX. yüzyılda bir çok gezginin uğrak noktası olmuştur. Yunanistan'dan sonra İstanbul'a uğrayan bir çok gezgin İstanbul'da bir çok fotoğraf çekmiştir.

İstanbul'da yaşayan ve asıl mesleği başhakkalık olan James Robertson, İstanbul'da fotoğraf stüdyosu açan Pascal Sebah ve mühendis Ernest de Caranza İstanbul'daki yerleşik fotoğrafçılar arasında bulunmaktadır.

Frederic Goupil Fesquet, Joseph Philibert Girault Prangey (1804-1892), John Shaw Smith, Alfred Nicolas Normand, Alphonse Durand, Pierre Tremaux, Claude Marie Ferrier, Francis Bedford, Francis Frith, Felix Bonfils ve Jacop August Lorent ise İstanbul'a uğrayan gezgin fotoğrafçılardır.

##### **1.4.4.1.İstanbul'da Çalışan Fransız Fotoğrafçılar**

İstanbul, Roma, Atina ve Kudüs'ten sonra XIX.yüzyıl fotoğrafçılarının en çok rağbet ettikleri şehirler arasında yer almaktadır. Sahip olduğu mezarlıklar, camiler, sebiller, çeşmeler, surlar, kuleler, saraylar nedeni ile fotoğrafçılara çok önemli görsel malzeme sağlamıştır. Ancak gerek gezgin fotoğrafçıların, gerekse Osmanlı İmparatorluğu'nda stüdyosu olan fotoğrafçıların fotoğrafladıkları cami, sebil vs. Osmanlı Arkeolojisi içinde değerlendirilebilir, bütün fotoğraflar arkeolojik duyarlılık ile çekilmiştir. İstanbul'un sahip olduğu çok katmanlılık bu fotoğraflar ile daha iyi anlaşılmaktadır.

###### **1.4.4.1.1.Joseph Girault De Prangey (1804-1892)**

Tezin Yunanistan bölümünde de bahsedildiği gibi Prangey'in İslam mimarisine karşı büyük bir tutkusu vardır. Felsefe ve hukuk mezunu olmasına rağmen kendisini sanat ve mimarlık çalışmalarına adanmış, 1831-1833 yılları arasında

İtalya, Cezayir ve İspanya’da araştırmalar yapmıştır.<sup>269</sup> Granada, Sevilla, Cordoba kentlerinde yaptığı çizim ve ölçümlere dayanarak 1836-1839 yıllarında *Monuments Arabes et Mauresques de Cordua Seville et Grenade* adlı kitabını yayımlamıştır.

Prangey’in bin dagerotipten oluşan arşivinin dokuz yüz elli tanesi günümüze ulaşmıştır. Prangey’in günümüze kalan dagerotipleri arasında Batı Anadolu’da çekilmiş olanlar da bulunmaktadır. Aphrodisias, Miletos, Didyma antik kentlerinin bilinen en eski görüntüleri Prangey tarafından çekilmiştir. Didyma’daki Apollon, Aphrodisias’daki Aphrodite tapınaklarının, Miletos’taki antik tiyatronun çarpıcı görüntüleri, sütun başlıkları, mermer heykeller gibi birçok arkeolojik kalıntının yakın çekimleri bulunmaktadır. Ancak Prangey’in bu fotoğraflarına ulaşılamamıştır.



**Fotoğraf 82: Prangey, Üsküdar Camisi, 1843**

İstanbul’da da kapsamlı çekimler yapan Prangey 1843 yılında Beyazıt Seraskerlik Kulesi’nden iki panoramik görüntü çekmesinin yanında Topkapı Sarayı ve çevresini, Üsküdar’daki cami ve çeşmeleri de fotoğraflamıştır.<sup>270</sup>

Prangey’in İstanbul’da çektiği fotoğraflara bakıldığında Yunanistan’da izlediği yaklaşımdan farklı bir yaklaşım izlediği görölmektedir. Yapı ve nesneleri yakın plandan çekerek ayrıntılarını vermektten hoşlanan Prangey İstanbul’da Panoramik görüntü çekmeyi tercih etmiştir. Bunun nedeni kendisinden önce İstanbul’a gelen bir çok gezgin gibi İstanbul’dan çok etkilenmesi ve şehri bir bütün

<sup>269</sup> *Antiquity and Photography*, London 2005, 72 s.

<sup>270</sup> Bahattin Öztuncay, *Dersaadet’in Fotoğrafçaları*, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003, 70 s.

olarak belgelemek istemesidir. Ayrıca İslam Mimarisi'nin en muhteşem örneklerinin bulunduğu İstanbul ona sanat tarihi çalışmaları için birer örnek sunmanın yanında görsel anlamda da zenginlik sunmuştur.

Üsküdar Camisi'ni de genel olarak belgeleyen Prangey böylece yapıya dair tüm bilgileri tek karede toplamıştır. Kubbe, kasnak, köşe kubbeleri ve minarelerden biri bütün açıklığı ile görülmektedir. Prangey bu fotoğrafta diğer fotoğrafçılardan farklı olarak yapının boyutu hakkında fikir vermesi için figür kullanmamıştır.

#### **1.4.4.1.2.Felix Bonfils (1831-1885)**

1867 yılında Beyrut'ta bir fotoğraf stüdyosu açan Felix Bonfils İskenderiye, Kahire, Yunanistan, Ege Adaları ve Anadolu'da bir çok fotoğraf çekmiştir.<sup>271</sup>

Bonfils'in bütün Ortadoğu'yu kapsayan bin altı yüz seksen fotoğraftan oluşan arşivi arasında farklı zamanlarda çektiği Antakya, Tarsus, Mersin, Antalya, İzmir, Efes, Bergama ve Akhisar ve İstanbul fotoğrafları da mevcuttur. İstanbul fotoğrafları arasında Ayasofya'nın iç ve dış görüntüleri, Hipodrom, Dikilitaşlar, Çemberlitaş, Fuat Paşa Camisi ve Seraskerlik Kapısı'na ait görüntüler bulunmaktadır.<sup>272</sup>

#### **1.4.4.1.3.Alfred Nicolas Normand (1822-1909)**

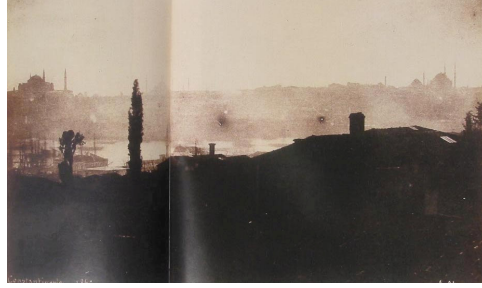
İstanbul'a gelmiş bir diğer fotoğrafçı da Alfred Nicolas Normand'dır. Paris'de mimarlık eğitimi gördükten sonra Roma'da Academie de France'de eğitimine devam etmiş ve Forum Romanum, Pompei ve Villa Medici'de ilk kalotip çeken fotoğrafçılar arasında yer almıştır. 1851 yılında Atina ve İstanbul'u kapsayacak olan ve bir yıl sürecektir olan seyahatine çıkmıştır. Atina'da Akropolis'de çekimler yaptıktan sonra İstanbul'a gelen Normand İstanbul'daki fotoğraflarını 1851 Kasım, 1852 Ocak dönemlerinde çekmiştir. İstanbul'da çektiği fotoğraflar arasında

---

<sup>271</sup> Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 174 s.

<sup>272</sup> Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul 2003, 91 s.

Beyoğlu sırtlarından çektiği panoramik şehir görüntüleri, Beyoğlu, Kabataş ve Üsküdar civarındaki ahşap evler ve müslüman mezarlıkları bulunmaktadır.<sup>273</sup>



**Fotoğraf 83: Alfred Nicolas Normand, Beyoğlu Sırtlarından Haliç, 1852**

#### **1.4.4.1.4. Pierre Tremaux (1818-1895)**

Alfred Nicolas Normand gibi mimar olan Pierre Tremaux 1847-1854 yılları arasında Kuzey Afrika ve bütün Orta Doğu'yu kapsayan seyahatinde İstanbul'a da uğradığı ortaya çıkarılan fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Tremaux'un İstanbul'da ilgisini çekenler arasında müslüman mezarlıklar, Hipodrom, Dikilitaş ile şehrin Bizans döneminden kalma yapılar göze çarpmaktadır.<sup>274</sup>



**Fotoğraf 84: Pierre Tremaux, Bukoleon Sarayı Kalıntıları, 1850**

---

<sup>273</sup> Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**,78 s.

<sup>274</sup> Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**,83-84 s.

#### 1.4.4.2.İstanbul'da Çalışan İngiliz Fotoğrafçılar

##### 1.4.4.2.1.John Shaw Smith (1811-1873)

Tezin İtalya bölümünde de anlatıldığı gibi İrlandalı zengin bir amatör olan John Shaw Smith, 1850-1852 yıllarında yaptığı Mısır ve Filistin'i de içeren Doğu Akdeniz seyahati sırasında üç yüz altı kalotip çekmiştir.<sup>275</sup> Çektiği fotoğrafların negatifleri üzerine yaptığı açıklamalar ile Smith'in izlediği rota açıkça anlaşılmaktadır. Smith, Mısır'ı belgelemeden önce 1851 Kasımında İstanbul'a gelmiş ve kalotip yöntemi ile fotoğraflar çekmiştir. Onun çektiği bu fotoğraflar İstanbul'a ait en eski kalotip görüntülerdir.<sup>276</sup> 1852'de çektiği Pera fotoğrafı iki negatiften yapılmış bilinen en eski kombinasyondur.<sup>277</sup>

Smith İstanbul'da bir çok sokak ve camiyi fotoğraflamıştır. O da Sultanahmet Meydanı'nın cazibesine dayanamayarak fotoğraflayan gezginler arasında yer almıştır.



**Fotoğraf 85:Sultanahmet Meydanı, Hipodrom ve Ayasofya, 1851**

##### 1.4.4.2.2.Francis Bedford (1816-1894)

Francis Bedford (1816-1894) 1862 yılında Prens Albert'in Orta Doğu ziyaretine resmi fotoğrafçı atanması ile birlikte dört ay süren bu gezide Mısır, Filistin, Yunanistan ve Anadolu'yu gezme fırsatı bulmuştur. Gezide iki yüz yirmi

<sup>275</sup>Perez, **y.a.g.e.**, 222 s.

<sup>276</sup>Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**, 78 s.

<sup>277</sup>Engin Özendes, **a.g.e.**, 108 s.



kalotip çeken Bedford bu fotoğraflar arasından çektiği yüz yetmiş iki fotoğrafı 1863 yılında dört cilt halinde yayımlamıştır. Dördüncü cildin üçüncü bölümünde ise İstanbul'a ait on altı fotoğraf bulunmaktadır. Bedford'un çektiği fotoğraflar arasında Bayezit Kulesi'nden bir alınmış panoramik görüntüler dışında Ayasofya, Süleymaniye, Hipodrom, Tophane Nusretiye Camisi'nin görüntüleri bulunmaktadır.<sup>278</sup>



**Fotoğraf 86: Francis Bedford, Dikilitaş, 1863**

#### **1.4.4.2.3. Ernest De Caranza**

Fransız asıllı fizik ve kimya mühendisi olan Ernest Edouard de Caranza Sultan Abdülmecit Dönemi'nde yurtdışından getirilen teknik adamlardan biridir. Caranza da 1839'dan 1854 yılına kadar Dökümhane-i Amire ve Baruthane-i Amire'de mühendis olarak çalışmıştır.

Fotoğraf Ernest de Caranza'nın yan uğraşını oluşturmaktadır. Amatör olarak fotoğraf ile ilgilenmeye başladıktan sonra Pera'da Fransız Sarayı'nın karşısında profesyonel stüdyo açmıştır.

1852 yılında fotoğraf çekmeye başlayan Caranza İstanbul'a ait en eski fotoğraf dizilerini oluşturması açısından İstanbul fotoğraf tarihinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Fotoğrafları arasında İstanbul'a ait önemli mimari eserler bulunmaktadır. III.Ahmet Çeşmesi, Galata Kulesi, Sultanahmet Meydanı, Ayasofya,

<sup>278</sup> Bahattin Öztuncay, a.g.e., 89-90 s.

Dolmabahçe Sarayı, Yedikule, Cerrahpaşa, Küçük Su Çeşmesi 1852 yılında Caranza'nın çekmeyi tercih ettiği yapılar arasındadır.<sup>279</sup>

Caranza 1855 tarihinde Societe Française de Photographie'ye üye olmuş ve üyeliği 1863 yılına kadar devam etmiştir. 1856'da otuz iki fotoğraf göndererek katıldığı Brüksel Sergisi'nde Caranza'nın çalışmaları büyük bir övgü ile karşılanmıştır. Mısır ve Filistin'in arkeolojik eserlerinin artık bıkkınlık veren görüntülerine alışmış sanatseverler Caranza'nın birbirinden güzel İstanbul fotoğrafları karşısında şaşkına dönmüşlerdir. Ernest Lacan La Lumiere adlı dergide Caranza'nın fotoğrafları ile ilgili bir yazı yazmış ve yazısında fotoğraflar için,

*„Kimi başka görüntüler, Boğaziçi'nin büyüklü kıyılarına götürüyor ya da Konstantinapolis'in camilerinin, saraylarının önüne çıkıyor. Her açıdan ilginç bunca görüntü arasından yalnızca birine takılıp nasıl ötekilerin önünden kayıtsızca geçebilir insan, her fotoğrafta birbirinden meraklı bir şeyler sizi çekip durdukdüçü? Ve hapsine bakmak isterseniz, fotoğraf sanatının Brüksel Müzesi'nin seçkin salonlarına yaydığı öbür zenginliklerden söz etmeye zaman mı kalır? Öyleyse yürümemiz gerekiyor; ama daha sonra yeniden gelmek ve önlerinde uzun uzun durabilmek için. ... Hala çok az tanıdığımız bir ülke ve insanları üstüne, paha biçilmez bir belge dizisi oluşturuyorlar.“<sup>280</sup>*

Cümlelerini sarf etmiştir.



**Fotoğraf 87: Ernest De Caranza, Galata Kulesi, 1852**

<sup>279</sup> Bahattin Öztuncay, **y.a.g.e.**, 154-160 s.

<sup>280</sup> **y.a.g.e.**, 167 s.

### 1.4.4.3.Osmanlı Fotoğrafçıları

XIX.yüzyıl fotoğraf tarihinde gezgin yanında yerleşik fotoğraf stüdyoları da önemli bir yer tutmaktadır. Beyrut, İstanbul ve Kahire fotoğrafçıların yerleşik stüdyo açmak için tercih ettikleri üç önemli şehirdir. Bunun nedeni şehirlerin sahip olduğu mimari, kültürel ve tarihi özellikleridir. Üç şehir de fotoğraf faaliyetinin yoğunluğu bakımından önde gelmektedir. Felix ve Lydie Bonfils Fransa'dan Beyrut'a geçerek 1867'de fotoğraf stüdyosu açmışlardır. Oğulları Adrien ile de stüdyoları XX.yüzyılın başına kadar varlığını sürdürmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise 1862'de Abdullah Biraderler (Horsep-Vichen-Kevork) 1868'de Pascal Sebah stüdyo açmıştır.<sup>281</sup> Bu fotoğrafçıların İstanbul görünümüleri yanında Osmanlı İmparatorluğu topraklarında bulunan Mısır'da da çekilmiş bir çok fotoğrafları bulunmaktadır.

#### 1.4.4.3.1.Pascal Sebah (1823-1890)

İstanbul'daki fotoğraf faaliyetinde çok önemli yeri olan Pascal Sebah ilk fotoğraf stüdyosunu 1857 yılında Avusturya Posta Ofisi'nin bulunduğu Tom Sokağı'nın 10 numaralı binasında açmıştır. „*El Chark Societe Photographic*“ adını verdiği bu stüdyosunu daha sonra Pera 232 numaralı yere, 1860'da da Rus Elçiliği'nin yanındaki 439 numaraya yerleşmiştir. İstanbul'daki en önemli yerleşik stüdyolardan birine sahip olan Pascal Sebah'ın en önemli özelliği Abdullah Biraderler gibi saray fotoğrafçılığı ünvanı almak için çabalamamasıdır. Pascal Sebah bu ünvan için uğraşmak yerine Paris'te düzenlenen önemli uluslar arası sergilere katılmayı tercih etmiştir. 1869'da Societe Française de Photographie'nin sergi kataloğunda Pascal Sebah'ın çektiği Ayasofya'nın içten bir panoraması, yedi adet İstanbul manzarası yer almıştır. Pascal Sebah 1870'de Societe Française de Photographie'nin üyesi haline gelmiştir.

Pascal Sebah için 1873 yılı bir dönüm noktası olmuştur. Aynı yıl Osman Hamdi Bey ile tanışan Sebah, aynı zamanda Mısır'da bir şube daha açmıştır. Böylece

---

<sup>281</sup> Issam NASSAR, “Early Local Photography in Jerusalem, From the Imaginary to the Social Landscape”, **History of Photography**, Volume 23 Number 27 Winter 2003, 322 s.

fotoğraf arşivine İskenderiye, Kahire, Nubya'dan görüntüleri de eklemiştir. Sebah ayrıca 1870'den beri Mısır'da bulunan H.Becharde ile de işbirliği yapmış, arşivlerini değiş tokuş ederek bir ortaklık geliştirmişlerdir.

Pascal Sebah'ın ölümünden sonra ise şirketi oğlu Jean Sebah devralmıştır. Policarpe Joaillier ile ortak olmuşlardır ve bu ortaklık sonucu kurdukları şirket Sebah&Joaillier adını almıştır.<sup>282</sup>

Pascal Sebah çok başarılı manzara fotoğrafları çekmesinin yanında stüdyo portreciliğinde de zamanının önde gelen fotoğrafçılarından Abdullah Biraderler ile yarışır duruma gelmiştir. Rakipleri Kargopulo ve Abdullah Biraderler gibi turistik amaçlı İstanbul'da günlük yaşamı yansıtan kostüm ve sokak satıcıları dizisi hazırlamıştır.

Pascal Sebah'ın Çemberlitaş adlı fotoğrafında M.S.IV. yüzyıla tarihlenen Çemberlitaş, arkasında XV. Yüzyıla tarihlenen Atik Ali Paşa Camii birlikte görölmektedir. Sebah, çektiği bu fotoğraf ile İstanbul'un sahip olduğu çok katmanlılığı göstermiştir. Tıpkı XX.yüzyılda Henri Cartier Bresson'un yaptığı gibi.



**Fotoğraf 88: Pascal Sebah, Çemberlitaş, 1865**

---

<sup>282</sup> Engin Özendes, **Sabah ve Joaillier'den Foto Sebah'a Fotoğrafta Oryantalizm**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2004

Pascal Sebah manzara fotoğrafçılığı konusunda ise en verimli çalışmalarını 1862-1875 yılları arasında gerçekleştirmiştir. 1862 yılında bir İstanbul serisi hazırlamıştır. bu seride Topkapı Sarayı'na ait bir görüntü, İstanbul'a ait bir başka önemli Panoramalar da bulunmaktadır. Sebah 1875 yılında ise Catalogue des Vues d'Egypte, Nubie, Athenes, Constantinople et Brousse adlı bir katalog hazırlamıştır. Bu katalogta fotoğrafçının dört yüz fotoğrafı ve altı değişik panoramik fotoğrafı bulunmaktadır. Bu panoramalardan biri Beyazıt Kulesinden alınma, diğeri Galata Kulesi'nden alınma onar parçadan oluşan iki Panorama önemlidir. İstanbul'a ait ise yüz kırk bir fotoğraf içinde ise manzara ve mimari yapılara ait görüntüler dikkat çekmektedir.<sup>283</sup>



**Fotoğraf 89 : Pascal Sebah Çinili Köşk Arkeoloji Müzesi, 1889**

#### **1.4.4.3.2. James Robertson**

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki asıl işi başhakkalık olan James Robertson İstanbul'a 1841 yılında Sultan Abdülmecit'in emri ile Osmanlı Darphanesi'nin yenilenme projesi çerçevesinde gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk geniş kapsamlı para reformunu yapan Abdülmecit batılı tarzda para basımı için çalışmalara başlanmasını ve saraya teknik elemanlar getirtilmesini emretmiş ve Robertson da bu yenilik çerçevesinde saraya gelerek başhakkak olarak çalışmaya başlamıştır. Darphane-i Amire'de arka arkaya dört Osmanlı Sultanı'na hizmet vermiştir.<sup>284</sup>

<sup>283</sup> Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**, 261-264 s

<sup>284</sup> Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**, 101 s.

James Robertson'un fotoğrafçılığa nasıl başladığı bilinmemektedir. Fransız Charles Negra (1820-1880) ve Romen Karl Szathmari (1812-1887) gibi resim sanatından fotoğrafçılığa geçiş yapmıştır.

Robertson'un İstanbul'daki fotoğraf çalışmalarıyla ilgili en eski bilgi 4.Temmuz.1853 tarihine dayanmaktadır. VII.Carlisle Kontu George William Frederick Howard'ın *Diary in Turkish and Greek Waters* adlı eserinde Robertson'un İstanbul'un bazı mimari eserlerinin fotoğraflarını satın aldığı bilinmektedir. Illustrated London New'ta bulunan bir çok örnekten anlaşıldığı gibi Robertson'un İstanbul'daki fotoğraf faaliyeti 1853 yılında başlamıştır. 1853 yılında Photographic Views of Constantinople adlı albümü yayımlayan yayımcı Joseph Cundall piyasaya sürdüğü bu albüm büyük beğeni kazanmıştır.<sup>285</sup>

Photographic Views of Constantinople adı altında basılan fotoğraflar ile elde ettiği başarıdan sonra Robertson klasik seyahat merkezlerine de gitmiştir. 1854'de Atina'yı fotoğraflamış ve bu fotoğrafları da Grecian Antiquities adı ile basılmıştır.<sup>286</sup>

Robertson'un fotoğraflarında İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğu'na ait olan cami, sebil ve türbe gibi anıtsal yapıların yanında Bizans İmparatorluğu'na ait Ayasofya gibi yapılar da bulunmaktadır. Roma'nın kalbi sayılan Forum Romanum ve Atina'nın can damarı sayılan Akropolis'in XIX. yüzyılda fotoğrafçıların odak noktasını oluşturması gibi Sultanahmet Meydanı da Osmanlı İmparatorluğu'na gelen gezgin fotoğrafçıların ve Osmanlı İmparatorluğu'nda stüdyo açan yerli fotoğrafçıların odak noktasını oluşturmuştur.

James Robertson'un 1853'de yayımlanan albümünde şehrin mimari eserlerinin yoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Yapıların önünde insan figürleri kullanmak ise Robertson için bir karakteristiktir. Robertson'un bunu yapmasının nedeni yapıların boyutu hakkında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan farklı insan

---

<sup>285</sup> Bahattin, Öztuncay, **y.a.g.e.**, 111-113 s.

<sup>286</sup> Bahattin Öztuncay, **James Robertson, Pioneer of Photography in The Ottoman Empire**, Eren Yayınları 1992, 24 s.

tipleri hakkında fikir vermek istemesidir. Robertson'un fotoğraflarının Sultanahmet, Ayasofya, Beyoğlu, Galata ve Tophane civarında yoğunlaştığı görülmektedir.

Robertson'un İstanbul fotoğraf tarihindeki bir diğer önemi de 360° lik ilk panoramik İstanbul fotoğrafını çekmesinden ileri gelmektedir. İstanbul Beyazıt Seraskerlik Kulesi'nden çekilmiş olan bu panorama on iki ayrı fotoğraftan meydana gelmektedir. Kulenin on iki penceresine ayrı ayrı yerleştirdiği kamerasından aldığı görüntüler ile oluşturduğu bu fotoğraf ile Robertson uluslararası düzeyde tanınmıştır. 5. Ağustos. 1854'de Illustrated London News'da Panaromic Views of Constantinople başlığı altında bir yazı yayımlanmış ve yazıda Robertson'un gönderdiği fotoğraflardan bahsetmektedir:

*„...Bize gönderilen son diziden fotoğraflarsa şu konuları içermekte: Eski Köprü ve Tersane'yle birlikte Süleymaniye Camisi, Beyoğlu ve Galata, İstanbul Boğazı, Sarayburnu, Ayasofya, Nuruosmaniye ve Sultan Ahmet Camisi, Adalar, Kapalıçarşı, Beyazıt Camisi, Seraskerlik Kapısı, Aya Stefanos Burnu, Yedikule, Samatya, Şehzade Camisi, Valens Su Kemerli, II.Mehmet Camisi, Seraskerlik Hastahanesi ve Haliç.“*



**Fotoğraf 90 : James Robertson, Yedikule Surları, 1853**

James Robertson Yedikule Surları'nı çekerken de figür yerleştirmeyi unutmamıştır. Böylelikle surların ne denli devasa oldukları daha iyi anlaşmaktadır.

James Robertson 1858 yılına kadar fotoğraf çekimlerine devam etmiş daha sonraki yıllarda ise eski negatiflerden baskılar yapmıştır. 1853-1855 yıllarında tek başına, 1856-1857 yıllarında Felice Beato ile fotoğraf dizileri hazırlamıştır. Fotoğrafın arkeoloji açısından önemi Robertson'un çektiği Sultanahmet Meydanı'nda bulunan Dikilitaş fotoğrafında açıkça ortaya çıkmaktadır. 1853 tarihli fotoğrafta Dikilitaş'ın çevresi boş iken 1857 yılında çekilmiş Robertson&Beato

imzalı fotoğrafta dikilitaşın parmaklıklar ile çevrelendiği ve koruma altına alındığı görülmektedir.<sup>287</sup>

#### 1.4.4.3. Abdullah Biraderler

*“Abdullah Biraderler tipik birer XIX.yüzyıl fotoğrafçısı olarak tanımlanabilir. Bunun nedeni dönemin ünlü ve önemli Avrupalı ve Amerikalı meslektaşları ile ortak özellikler taşımalarıdır. Onların en önemli özellikleri öncü olmalarıdır. Çünkü suret yasağının olduğu bir toplumda fotoğrafı kurmuş ve kabul ettirmişlerdir. İkinci önemli özellikleri de zanaatkar olmalarıdır. Üçüncü önemli özellikleri de sanatçı olmalarıdır. Fotoğrafları klasik resim estetiğinin çerçeveleme, kompozisyon ve perspektif kurallarının disiplini ve esprisi ile örülmüştür. Sadece insanların ya da insan figürleriyle bezeli görüntülerle yetinmemişler, insan izlerini de saptamışlardır. Çeşitli kültür ve meslek gruplarından, farklı sınıflardan gelen insanların stüdyoda ya da kendi ortamlarında gerçekleştirilmiş fotoğraflarının yanı sıra boş iç ve dış mekanları da çekmişlerdir. Bilhassa İstanbul şehrinin mitik yapısı, canlı cansız bütün ayrıntıları ile belgelenmiştir.”<sup>288</sup>*

Abdullah Biraderler sahip oldukları bu özellikler nedeni ile XIX.yüzyıl arkeoloji fotoğrafı tarihinde de çok önemli yere sahiptir. İstanbul’da çektikleri fotoğraflar arasında mezarlıklar çok önemli bir yer tutar. İstanbul’un mitik yapısı en çok çektikleri mezarlık fotoğraflarında hissedilir. Bunun yanında İstanbul’un sahip olduğu eski eserlere ait çok sayıda fotoğrafları da bulunmaktadır.



**Fotoğraf 91 : Abdullah Biraderler, Eyüp’te Mezarlıklar, 1863**

<sup>287</sup> Bahattin Öztuncay, **a.g.e.**,146 s.

<sup>288</sup> Simber Atay, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 15, 518-523 s.



Kardeşler arasında en yeteneklisi Viçen Abdullah fotoğrafa Kırım Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu'na gelen Alman Kimyager Rabach'ın yanında başlamıştır. Daha sonra Rabach'ın stüdyosunu devralmışlardır. 1862'de Sultan Abdülaziz ve Sultan Abdülhamit'in resmi fotoğrafçısı olmuşlardır.<sup>289</sup>

1867'de Paris Dünya Sergisi'ne katılmışlardır. Sergide portre dışında İstanbul'a ait bir çok görüntü bulunmaktaydı ve bu görüntülerin çoğunu İstanbul'un sahip olduğu önemli eserler oluşturmaktaydı. Sultanahmet Meydanı, Topkapı Sarayı, Tekfur Sarayı, Dolmabahçe Sarayı'ndan fotoğraflar bulunmaktaydı. Sergide yer alan fotoğraflar tüm dünya kamuyounda büyük yankı uyandırmıştır.<sup>290</sup>

Abdullah Biraderler'in İstanbul dışında çektiği fotoğraflar da bulunmaktadır. Büyük Piramit'e Tırmanış (1880ler) adını verdikleri fotoğrafta XIX.yüzyılda piramitlerde gerçekleşen tüm aktiviteler bulunmaktadır. Fotoğrafın ilk önemli özelliği çok yakından çekilerek piramitlerin dokusu hakkında bilgi vermesidir.. Birbirinin üstüne konmuş devasa taşlardan oluşan piramidin üstüne tırmanan insanlar görülmektedir. Sağ alt köşede ise fotoğraf çeken bir figür dikkat çekmektedir. Fotoğraf o dönemde hep çok uzaktan çekilen piramidi yakından göstermesi açısından hem de tüm aktiviteleri özetlemesi açısından önemlidir. Abdullah Biraderler'in bu fotoğrafta uyguladıkları kompozisyon Pascal Sebah'ın 1885'de çektiği bir fotoğrafta tekrarlanmıştır.



**Fotoğraf 92 :Abdullah Biraderler, Büyük Piramit'e Tırmananlar 1880ler**

<sup>289</sup> y.a.g.e., 179 s.

<sup>290</sup> Bahattin Öztuncay, a.g.e., 199 s.

## 2.BÖLÜM

### ARKEOLOJİK FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ

Arago'nun fotoğrafı kamuoyuna duyururken önerdiği şey çok kısa zamanda gerçekleşmiş, fotoğraf kazı bilimi içindeki yerini almıştır. Fotoğrafın önemini kavrayan bazı fotoğrafçılar işe bilim adamı olarak koyulmuşlardır. Bu bilim adamı gibi fotoğrafa koyulanlar dünyanın bir envanterini yapmışlardır.<sup>291</sup> Arkeoloji fotoğrafı bugünkü konumuna ve önemine ulaşmasını bu temsilcilere borçludur. Çünkü onlar fotoğrafın bir kazı için ne kadar önemli olduğunu kavramış ve fotoğrafı bilimin hizmetinde kullanmışlardır.

V.Place ve M.Tranchand, C.T.Newton, Alexander Conze (1831-1914), Konstantine ve Aristotelis Romaidis Kardeşler, Konstantine Athanasiou, Panagos T.Zaphiropoulos (?-?), Dimitris Konstantin (?-?), Giorgio Sommer (1834-1914), John Henry Parker (1806-1884), , Antonio Beato (1825-1903), John Bulkley Greene (1832-1856), Auguste Edouard Mariette (1821-1888), Theodule Deveria (1831-1871), Emile Bechard (?-?), Louis De Clerq (1836-1901), August Salzmänn, Charles Simon Clermont Ganneau (1846-1923) XIX. yüzyılda fotoğrafı arkeolojinin hizmetinde kullanan ilk fotoğrafçılardır.

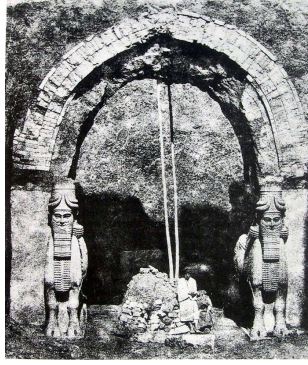
XX.yüzyılın çnde gelen arkeolog ve fotoğrafçılarından Esther Boise Van Deman (1862-1937), Alison Frantz (1903-1995), Romualdo Moscioni (1868-1929) ise XIX.yüzyıl fotoğrafçılarından daha farklı bir konumda bulunmaktadır. Üç isim de fotoğrafın olanaklarını keşfeden ilk arkeologlardandır. Fotografik çalışmalarını araştırmaları doğrultusunda yönlendirmişlerdir. Alison Frantz Kore çekimlerine yoğunlaşırken Esther Boise Van Deman Roma su yapılarına yoğunlaşmıştır.

---

<sup>291</sup> Susan Sontag, **a.g.e.**, 73 s.

### **2.1.1.Arkeolojide Görselliğin İlk Kez Yer alması : V.Place Ve M.Tranchand, C.T.Newton, Alexander Conze (1831-1914)**

Fotoğrafın bir arkeolojik kazıda bilinçli olarak kullanılması 1852-1855 yılları arasında Asur'da yapılan V.Place'nin yürüttüğü kazılarda, M.Tranchand tarafından gerçekleştirilmiştir. Tranchand'ın Khorsabad Kapısında çektiği fotoğrafta muhtemelen kapının boyutu hakkında fikir vermek amacı ile bir figür yerleştirilmiştir. Kapı tam cepheden çekilmiştir. Kapıya dair tüm ayrıntılar açıkça görülmektedir.



**Fotoğraf 93 : M.Tranchand, Khorsabad Kapısı, 1852-1855**

C.T. Newton ise Yunanistan ve Türkiye'de yaptığı kazılarda kazı alanında bir çok fotoğraf çektirtmiş ve bu fotoğraflardan elde edilen litografları kazı sonunda yayımladığı raporlarda kullanmıştır.

Arkeoloji fotoğrafı tarihinde fotoğrafın kullanıldığı ilk kazı raporu Alexander Conze (1831-1914)'nin Semadirek kazısına aittir. 1880lerde çekilen fotoğraflar tek kelime ile kusursuzdur ve daha sonraki arkeoloji fotoğrafına yol gösterici niteliktedir. "Semadirek'te Kemerli Kapı" (1880) adını taşıyan fotoğraf kemerin derinliğini verecek şekilde çekilmiştir. Yanına yerleştirilen ölçek kapının boyutunu vermektedir.



**Fotoğraf 94 : Semadirek'te Kemer, 1880**

Ayrıca kemeri oluşturan taşlar ve kemerin üstündeki duvar da tüm ayrıntıları ile görülebilmektedir. Kazı buluntusuna ait bir diğer fotoğraf ise Bronz bir kabın sapıdır. 1872'de "Archaeologia" dergisinde yayımlanan helyografta eserin üzerindeki bütün desen açıkça görülmektedir. Bu iki görüntü de tamamen bilimsel bir amaç taşımaktadır ve dönemine göre bir devrim niteliğindedir.



**Fotoğraf 95: Wilhelm Burger, Sütun Başlığından Bir Parça, 1873-1875**

Wilhelm Burger (1844-1920)'in Conze'nin Semadirek Kazısı Raporu için çektiği fotoğrafta sütun başlığının sahip olduğu tüm özellikler görülmektedir. Işık volütün ayrıntılarını ortaya çekilecek şekilde ayarlanmıştır. Ancak fotoğrafta dikkat çeken en önemli nokta sütun başlığının altına boyutu hakkında fikir vermesi için kağıt bir ölçek yerleştirilmiştir. Bu; o dönem için dahiyane bir fikirdir.

## 2.1.2.Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan Yunanlı Fotoğrafçılar

### 2.1.2.1.Konstantine Ve Aristotelis Romaidis Kardeşler ?

Konstantine ve Aristotelis Romaidis Kardeşler ise 1869'da Patras'ta küçük bir stüdyo açmışlar 1876'da Atina'ya gelmişlerdir. Arkeolojik fotoğrafta uzmanlaşan kardeşler ayrıca Yunanistan Arkeoloji Derneği'nde çalışmışlardır. İlk arkeolojik fotoğrafları 1874'de açılan Alman Arkeoloji Okulu adına Olympia kazısında çekilmiştir. Alman Arkeoloji Okulu Romaidis Kardeşler'in çektiği fotoğrafların da içinde bulunduğu yıllıklar yayımlamıştır. “**Die Ausgrabungen Zu Olympia**“ adı verilen yıllıklar 1875'den 1881'e kadar yayımlanmıştır. Fotoğraflar çok etkileyici ve kalitelidir. Alman Arkeoloji Derneği daima arşivleri için Yunan fotoğrafçıları çalıştırmıştır.

Romaidis kardeşler ayrıca o güne kadar sağlam kalan Yunan kalıntılarını da fotoğraflamışlardır. Arşiv bugüne ulaşmasa da çok önemli çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Ayrıca Schliemann da Miken'deki kazısını fotoğraflamak için onlardan yardım istemiştir. O dönemde bir çok arkeolog kazılarında fotoğrafçı çalıştırmamış, bizzat kendileri çekmeyi tercih etmişlerdir. Bunun iki nedeni bulunmaktadır: Birincisi hangi buluntuyu nasıl fotoğraflayacaklarını iyi bilmeleri, ikincisi de merkezlere çok uzak yerlerde çalışılması nedeniyle fotoğrafçılara her zaman ulaşmak mümkün olmaması.<sup>292</sup>

Bu arkeologlar arasında Alexander Conze (1831-1914) ve Gustave Fougere (1863-1927) de bulunmaktadır. Fougere Yunanistan'a ilk kez Atina'daki Fransız Okulu'nun bir üyesi olarak 1884'de gelmiş ve Yunanistan'ın bir çok bölgesini kazıp fotoğraflamasının yanında Küçük Asya ( Anadolu) ve Suriye'de de çalışmıştır.

1878'de Paris'de düzenlenen sergiye ise bir kaç Yunanlı fotoğrafçı katılmıştır: Yeorgios Moraitis, Romaidis Kardeşler, M.Polychronopoulos, T.Panagopoulos. Sergide Atina, Akropol, Piraeus, Parthenon, Theseion, Dionysus

---

<sup>292</sup> Xanthakis, a.g.e, 95 s.

Tiyatrosu fotoğrafları sergilenmiştir. Bu sergide Romaidis Kardeşler'in Schliemann'ın (1822-1890) Miken kazısı buluntularının fotoğrafları bulunmaktadır.<sup>293</sup>

### 2.1.2.2.Konstantine Athanasiou ?

Konstantine Athanasiou ise 1875-1905 yılları arasında Atina'da çalışmış ve arkeolojik fotoğrafta uzmanlaşmıştır. Sadece Yunanistan'da değil Anadolu'da da tanınan Athanasiou Carl Humans tarafından 1879'da Bergama kazılarına çağırılmıştır. 17. Haziran.1879'da Bergama'ya varan Athanasiou kazının 40 fotoğrafını çekmiştir.

### 2.1.2.3.Panagos T.Zaphiropoulos ?

Panagos T.Zaphiropoulos, ise 1872'de Heinrich Schliemann'nın Troya kazısını fotoğraflamıştır.

Ayrıca Schliemann'ın kazı ekibinde **Siebrecht** adında bir fotoğrafçının da olduğu bilinmektedir. Ancak buluntuların bir çoğu Atinalı **Panagos Zaphiropoulos** tarafından fotoğraflanmıştır.<sup>294</sup>

Troya'da bulunan eserleri içeren ve nesnelerin düzgünce yerleştirilip numaralandırıldığı fotoğraflar kullanılmıştır. **Trojanischer Alterthümer (1874)** adlı yayın bir anda popüler olmuştur. Priamos şehrinin popülerlik kazanmasını sağlayan bu yayıma Talbot'un aile mektuplarında bile rastlanmaktadır. Fotoğraflarda buluntuların dikkatlice numaralandırıldığı ve etiketlendiği görülmektedir. Ancak bu buluntuların görülmesinden sonra macera avcılarının bir çok bölgede kazı yaptıkları ve Schliemann'nın daha dikkatli davrandığı bilinmektedir. Bu olay Talbot'un kızı Rosamond'a yazdığı mektupta yer almaktadır.

---

<sup>293</sup> Xanthakis, y.a.g.e. 98 s.

<sup>294</sup> Maszak Andrew Szagedy, Lindsey Stewart, Papadopoulos John K.,Lyons Claire, **Antiquity And Photography**, Thames And Hudson, London 2005,

**Trojanischer Alterthümer (1874)** ın önemi üç bin altı yüz objenin fotoğraflanmasından ve fotoğrafların yazarın iddialarını kanıtlayacak şekilde düzenlenmesinden ileri gelmektedir. Fotoğraflarda görülen eserlerin raflara yerleştirilmiş ve derinlikleri, buldukları yeri içeren küçük etiketlerle numaralandırıldıkları görülmektedir. Nesnelerin kronolojik araştırılması arkeolojik yorumun merkezini oluşturmaktadır. Bu fotoğraflar da buna temel teşkil edecek şekilde çekilmiştir. Fotoğrafların diğer kısmı da peyzaj ve kazının ilerlemesine ait görüntüleri içermektedir. Siebrecht ve Zaphiropoulos'un fotoğrafları sonradan gelen kazı raporları için bir standart oluşturmuştur.<sup>295</sup> Panagos T.Zaphiropoulos'un çektiği fotoğrafa bakıldığında nesnelerin çok özenli bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Roland Barthes'a göre fotoğraf gerçekliği ikileştirmeden, kararsız bırakmadan, dolaylılık yaratmadan dönüştürürse tekil fotoğraftır.<sup>296</sup> Bu fotoğraf da tekil olarak nitelendirilebilir.



**Fotoğraf 96. Panagos T.Zaphiropoulos, Troya Kazısı Buluntuları, 1872**

#### **2.1.2.4.Dimitris Konstantin (?-?)**

Dimitris Konstantin ayrıca 1837 yılında kurulan Yunanistan Arkeoloji Topluluğu ile bağlantılı ilk fotoğrafçıdır. Topluluğun koleksiyonunda bulunan eserleri ve Atina'daki yapıları çekmekten sorumlu olan Konstantin Akropolis ve Atina çevresinde sistemli fotoğraf çalışmaları yapmıştır. Dafne'daki Bizans

<sup>295</sup> y.a.g.e. , 47 s.

<sup>296</sup> Barthes, a.g.e., 57 s.

Manastırı ve Eleusis antik kentinde bir çok fotoğraf çekmesinin yanında Nafplio, Aegina, Syros, Corfu gibi yerlere seyahat etmiş, antik yapıları fotoğraflamıştır. Fotoğraflarını ayrıca Yunanistan'a gelen yabancı turistlere albüm şeklinde satmıştır.

### **2.1.3. Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan Fransız Fotoğrafçılar**

#### **2.1.3.1. Auguste Edouard Mariette (1821-1888)**

Dört büyük ejiptologtan (Mısır Uzmanı) üçüncüsü olan Auguste Edouard Mariette 1821'de Boulogne'de doğmuştur. Ejiptoloji ( Mısır Bilimi) ile çok erken yaşlardan itibaren uğraşmaya başlamıştır. 1849'da Paris Louvre Müzesi'ne asistan olmuştur. Müze tarafından Mısır'dan papirüs alma işi ona verilmiş, 1850'de Kahire'ye gitmiştir. Ancak Kahire'de gördüğü manzara onun büyük bir şaşkınlık yaşamasına neden olmuştur. Mısır'da bulunan ve turist, kazıcı ve Mısır'a ayak basan herkesin eski eser toplama hastalığına tutulmuş olduğunu görüp bunun önüne geçilmesi gerektiğine karar vermiştir. Hayatının geri kalanını Mısır'da geçirip dünyanın en büyük epistemoloji müzesini kurmuştur.

Mariette en büyük buluşunu bir tesadüf sonucu yapmıştır. Sakkara yıkıntıları arasında dolaşırken büyük basamaklı piramitin karşısında sadece başı kumun üstünde olan bir sfenks görmüş ve bunu kazmaya karar vermiştir. Kahire ve İskenderiye'deki sfenksler ile benzerlik gösterdiğini de fark eden Mariette yaptığı kazılar sonucu yüz kırk bir sfenks ortaya çıkarmıştır. Edfu ve Karnak Tapınakları ile Der-el-Bahri'de yaptığı kazılarda da bir çok önemli eser ile karşılaşmıştır.



**Fotoğraf 97: Auguste Mariette, Piramit Yanındaki Kazılar, 1878**



Maritette yaptığı kazılar sırasında fotoğraf da çekmiştir. Piramit'in yanında yapılan kazı çalışmaları görülmektedir.

1858 yılında ise Bulak'ta Mısır Müzesi'ni kurmuş, Mısır Eski Eserler Yönetimi Baş Yöneticiliği'ne ve Mısır'daki bütün kazıların Genel Direktörlüğü'ne getirilmiştir. Bu müze daha sonra 1891'de Gize, 1902'de Kahire'ye taşınmış ve Mısır'da ne bulunursa bulunsun o tarihten itibaren bu müzede saklanmaya başlanmıştır.<sup>297</sup>

Fotoğraf arkeolojide analitik bir araç olarak 1840ların sonundan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Mariette de 1855-1860 yılları arasında Memphis'de yaptığı kazılarda fotoğrafı kullanan isimler arasındadır. Fotoğrafları kendisinin çekmesinin yanı sıra fotoğrafçı Thedule Deveria (1831-1871)'nin da ona eşlik ettiği bilinmektedir.<sup>298</sup> Delie, Emile Bechard ve Emile Brugsch<sup>299</sup> (?-?) ile de çalıştığı bilinmektedir.



**Fotoğraf 98: Delie Bechard, Bulak Müzesi Albümünden, 1872**

Fotorafta Delie Bechard'ın Maritte için çektiği fotoğraf görülmektedir. Nesnelerin benzer özelliklerine göre düzgünce yerleştirildiği göze çarpmaktadır.

<sup>297</sup> C.W.Ceram, **Tanrılar, Mezarlar ve Bilginler**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, 113,118 s.

<sup>298</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 77 s.

<sup>299</sup> Emile Brugsch'un doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Sadece 1860lardan 1880lere kadar fotoğraf çektiği bilinen Brugsch'un ismi Mısır'da çalışan Fransız arkeologlar ile birlikte anılmaktadır. Bütün fotoğrafları kazı ve arkeolojik keşifler ile alakalıdır. Kahire Müzesi Yöneticisi Gaston Maspero ve Bulak Müzesi Yöneticisi Auguste Mariette ile birlikte çalışmış, 1881'de Gaston Maspero'nun yayımladığı kitapta arkeolojik buluntular ve keşfedilen mumyalar ile ilgili fotoğrafları yer almıştır. Nisan N.Perez, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork 1988,145 s.

### 2.1.3.2. August Salzmann (1824-1872)

Auguste Salzmann (1824-1872) da fotoğrafları kazı raporunda yayımlanan önemli fotoğrafçılar arasında yer almaktadır. 1850-1851 yıllarında Mısır, Suriye ve Filistin'e yaptığı yolculuklarda sonra 1858'de Rodos'a yerleşmiştir. Orada on yıl kaldıktan sonra Kamiros'un antik nekropolisini keşfetmiştir. Kazı boyunca bir çok Kalotip çekmiştir. 60 tanesi "necropole de Kamiros –*Journals Des Fouilles Executees Dans Cette Necropole Pendant Les Annees*" 1858-1865 adı ile Paris'te basılmıştır. Elle de renklendirilmiştir. Salzman'ın çektiği bu fotoğraflar sadece renklendirilmeleri dolayısıyla ilginç değildir. Objektif bir biçimde arkeolojik buluntuları göstermeleri açısından çok büyük bir öneme sahiplerdir. Mimari yapıları egzotik bir yaklaşım ile göstermekten ziyade tarafsız ve objektif olmaları onları fotoğraf tarihinde önemli bir yere koymuştur. Salzmann bu fotoğraflarında kalotip yöntemini kullanmıştır.<sup>300</sup>

### 2.1.3.3. Theodule Deveria (1831-1871)

1843 yılında on iki yaşında iken Mısır ile ilgilenmeye başlayan Deveria'nın bu ilgisinin başlamasına en büyük sebep gezgin Emile Prisse d'Avennes'dir. Babası D'Avennes Mısır'a yaptığı yolculuk hikayelerini anlatarak onu daha çocukken etkilemiştir. 1855'de ise Theodule Deveria Louvre Müzesi'nin Mısır Bölümü'ne, Mısır antikitesi hakkındaki yayımların fotoğraflarını çekme görevi verilmiştir. Fotoğrafların bir çoğu müzedeki görevindeyken çekmiştir. 1858'de Auguste Mariette ile birlikte Mısır'a giden Deveria onunla birlikte kazıda çalışmaya başlayarak heykel ve buluntuların fotoğraflarını çekmeye başlamıştır.<sup>301</sup>

Özellikle Marietti'nin kazı yaptığı Serapeum'dan çıkan heykeller üzerine yoğunlaşmıştır. Deveria'nın özel ilgisini heykel ve plastikler oluşturmuştur. Işığı çok

---

<sup>300</sup> Alix, XANTHAKIS; **History of Greek Photography (1839-1960)**, Hellenic Literary and Historical Archives Society, Athens, 1988, 58 s.

<sup>301</sup> Frizot, **y.a.g.e.** 378 s.

iyi kullanarak mükemmel fotoğraflar elde etmiştir. Deveria'nın bazı fotoğrafları Musee d'Orsay'a satılmıştır.<sup>302</sup>

Serapeum'dan çıkan heykelin görüldüğü fotoğrafın en önemli özelliği heykelin etkileyiciliğini arttıran bir ışığa sahip olmasıdır. Yerde heykel ve iki yanında iki parçadan oluşan bir portre görülmektedir. Işık heykelin yüzüne vurmakta ve heykelin yüzünün anlam kazanmasına neden olmaktadır.



**Fotoğraf 99: Theodule Deveria, Yunan Heykeli, 1859**

#### **2.1.3.4..Louis De Clerq (1836-1901)**

Tutkulu bir arkeolog olan Louis De Clerq (1836-1901) Fransa'da varlıklı bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Suriye'yi araştıran coğrafyacı ve araştırmacı Emmanuel Guillaume Rey'in araştırma gezisine katılmıştır. De Clerq Fransa'ya dönüşünde fotoğraflarını *Voyage en Orient (1859-1860)* adı ile yayımlamıştır. İki yüz yirmi iki fotoğraftan ve beş ciltten oluşan albümdeki fotoğraflar hem estetiğe hem arkeolojiye hizmet etmektedir. De Clerq'in çalışmalarının çoğunu mimari oluşturmuştur. Fotoğrafları 1861'de *Societe Françoise Photographie in Paris'de* sergilenmiş ve madalya kazanmıştır.

1862, 1863 ve 1893 yıllarında olmak üzere doğuya üç yolculuk sonucu bu bölgede çektiği fotoğraflar büyük bir koleksiyon haline gelmiş ve ölümünden sonra Louvre Müzesi'ne adanmıştır.

---

<sup>302</sup> Nisan N.,Perez, a.g.e., 154 s.

De Clerq'in fotoğraf tarihindeki önemi Felix Teynard (1817-1892), Theodule Deveria (1831-1871) gibi arkeolog fotoğrafçılar gibi çektikleri fotoğraflar ile arkeolojiye destek vermesidir. Fotoğrafın geçmişi muhafaza etme özelliğini 1840larda kavrayan De Clerq arkeolojik yorumlarında fotoğrafı kullanan öncülerden bir tanesi olmuştur.<sup>303</sup> Zacharias'ın mezarı adlı fotoğrafta da yapıları frontal açıdan çekip tüm özelliklerini göstermeyi tercih etmiştir.



**Fotoğraf 100: Louis De Clerq Kudüs St. James Zacharias'ın Mezarı 1859-1860**

#### **2.1.3.5.Charles Simon Clermount Ganneau (1846-1923)**

Fotoğrafçı olmasının yanısıra bir arkeologtur. Filistin Araştırma Enstitüsü'nde çalışarak bölgedeki kazıları idare etmiş ve fotoğrafları çekmiştir. Kazı raporları Filistin Araştırma Enstitüsü'nün final raporlarında yayımlanmıştır. 1896-1899 yılları arasında arkeolojik çalışmalarına devam etmiş ve aynı zamanda fotoğraf da çekmiştir.



**Fotoğraf 101:Ganneau, Arkeolojik Parçalar, 1870ler**

<sup>303</sup> Michel Frizot, *A New History of Photography*, Könnemann, Köln 1998, 77 s.

En büyük fotografik başarısı 1881 yılında Filistin'deki Arsouf adlı büyük antik yapıların içini fotoğraflamak olmuştur. Bu görüntüleri elde etmek için magnezyum ışığını kullanmıştır. Raporlarında bu fotoğrafları nasıl çektiğinden de bahsetmiştir. O da fotoğrafı çalışmalarında bir görsel hatırlatma olarak kullanmıştır.<sup>304</sup>

#### **2.1.3.6.Emile Bechard (?-?)**

Hangi tarihler arasında yaşadığı bilinmemektedir. Mısır'a Bulak Müzesi'ne bir albüm hazırlamak için geldiği bilinmektedir. Müze için katalog hazırlamasının yanı sıra Mısır'daki yaşamı içeren fotoğraflar da çekmiştir. Hayatı hakkında çok fazla bilgi olmamasına rağmen 1878'de Paris'te düzenlenen Uluslararası Sergide altın madalya kazandığı bilinmektedir. Bir çok fotoğrafı da yüzyıl sonuna kadar seyahat ve topografi albümünde yer almıştır. En önemli çalışması Mısır'da bulunan en önemli arkeolojik alan ve kalıntıları içeren albümüdür. Yüz elli büyük fotoğraftan oluşan albüm zamanında büyük ilgi ile karşılanmıştır.<sup>305</sup>

### **2.1.4. Fotoğrafi Arkeolojinin Hizmetinde Kullanan İtalyan Fotoğrafçılar**

#### **2.1.4.1.John Henry Parker (1806-1884)**

1896'da Londra'da doğan ve çocukluğundan itibaren amcasının kitabevi nedeni ile kitaplarla iç içe olan Parker Mimarlık Tarihi alanında uzmanlaşmıştır. 1850li yıllarda Ortaçağ İngiliz ve Fransız Mimarisi hakkında "Archaeologia" dergisine yazılar yazmış ve tarihi yapıların restorasyonu ile ilgilenmeye başlamıştır. Parker, Antik Roma yapılarına duyduğu derin merak nedeni ile Klasik Arkeolojiyi de ilgi alanları içine almıştır. 1868'de bütün amatör arkeoloji sevenlerini bir araya

---

<sup>304</sup> Nisan N.,Perez, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork 1988, 150 s.

<sup>305</sup> y.a.g.e. 133 s.

getiren Roma İngiliz ve Yunan Arkeoloji Derneği'ni kurmuştur. Daha sonra da birkaç yerde kazı yapma olanağı bulmuştur. Yaptığı kazılarda da bir şeyin farkına varmıştır: “Çizimlerin antik yapıların ayrıntılarını göstermede yeterli olmadığını”.<sup>306</sup> Fotoğrafın ise bu konuda ne kadar büyük bir kolaylık sağladığını, ayrıntıları doğru ve eksiksiz verdiğini gözlemlemiştir. 1886'dan itibaren ise Roma'da 1600'e kadar tarihlenen yapıları fotoğraflamaya başlamıştır. 1869'da ise bin beş yüz kareden oluşan bir katalog hazırlamıştır. 1879'da çalışmanın sonunda ise üç bin üç yüz kareden oluşan bir arşiv meydana çıkmıştır.<sup>307</sup> 1874-1876 yılları arasında ise kendi basımevi için Roma Arkeolojisi adı ile on iki bölümden oluşan ve onun fotoğraf ve çizimlerinin bulunduğu bir kitap yayımlamıştır. Daha sonra bütün negatifleri 1893'de, Via Condotti'deki Palazzo Neroni Caffarelli'deki yangında yanmıştır. Sadece iki yüz yirmi negatif bu yangından kurtarılabilmektedir.<sup>308</sup>



**Fotoğraf 102: Henry Parker, Colosseum'un İçindeki Kazı Çalışmalarından Görünüm, 1875**

Fotoğrafta kazı deposunda bulunan heykel, portre, torso parçaları bulunmaktadır. Kazı deposuna gelişigüzel koyulmuşlardır. Bir arkeolojik kazının en önemli yerini kazı deposu oluşturur. Eserlerin müzeye gitmeden önceki biraradalığı ve doğallığı çok etkileyici enstantanelerin oluşmasını sağlar. Bu fotoğrafta da eserlerin henüz müzeye gitmeden önceki halleri fotoğraflanmıştır.

<sup>306</sup> **Fotografia Archaeologia**, (1865-1914), De Luca Editore, İtalya 1978, 9 s.

<sup>307</sup> Michel Frizot, **A New History of Photography**, Könemann, Köln 1998, 378 s.

<sup>308</sup> **Fotografia Archaeologia**, a.g.e., 9 s.



**Fotoğraf 103: Henry Parker, Arkeolojik Buluntular, 1879**

#### **2.1.4.2. Antonio Beato (1825-1903)**

Beato'nun en önemli özelliklerinden bir tanesi arkeologlar ile yakın ilişki içinde olması ve onların istediği doğrultuda fotoğraflar çekmesidir. Luksor'a yerleşerek kazıları izleme olanağı bulan Antonio Beato, çektiği fotoğrafların gün gün bir sıra izlemesi, kazı alanında olan değişiklikleri aşama aşama olarak göstermesini amaçlamıştır. Fotoğrafları bu özellikleri nedeni ile sistematiktir.<sup>309</sup> Beato ayrıca kazıda araziye fotoğraflamasının dışında kazıdan çıkan yeni buluntuları da fotoğraflamıştır. Bu esnada turistler için de görüntü üretmeye devam etmiştir.<sup>310</sup>

#### **2.1.4.3. Giorgio Sommer (1834-1914)**

Frankfurt'ta doğan ve XIX. yüzyılın önde gelen fotoğrafçılarından bir tanesi olarak kabul edilebilecek olan Sommer aktif olduğu 1857 yılından 1888'e kadar arkeolojik kalıntı, peyzaj, portre türünde fotoğraflar çekmiştir. 1856'da Napoli'ye gitmiş ve 1866'da Alman fotoğrafçı Edmund Behles ile Roma'da kendi stüdyosunu açmıştır. İkili kısa zamanda İtalya'nın önde gelen fotoğrafçılarından biri haline gelmişlerdir. Sommer'ın portfolyosunda Vatikan ve Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde çektiği eserler, Pompei'deki Roma Kalıntıları, Napoli, Floransa, Roma ve Sicilya'dan mimari ve cadde görüntüleri bulunmaktadır. 1872'de ise Vezüv Dağı'nın püskürmesini çekmiştir. Sommer ve ortağı bir çok ödül ve madalya da kazanmışlardır. Sommer Kral Victor Emmanuel I ve II'nin resmi fotoğrafçılığına

<sup>309</sup> Colin, Osman, Antonio Beato, Photographer of the Nile, **History of Photography**, Volume 14 Number 2 April 1990, 106 s.

<sup>310</sup> **1000 Photo Icons**, Taschen Köln, 2002, 168 s.

yapmıştır. Sommer ayrıca kartpostal, stereo görüntüler ve büyük ebatta (8x10 inç) albümin baskı fotoğraflar da satmıştır.<sup>311</sup>

Sommer'ın fotoğraf tarihindeki yeri biraz farklı bir durum teşkil etmektedir. O; metnin devamında da değinileceği XIX. yüzyılda oluşan fotoğraf türleri arasında bulunan sistemli arkeoloji fotoğrafı ve izleyici kitlesi olarak turistleri belirleyen gezi fotoğrafçılığı türlerinin ikisine birden hizmet etmiştir. Bu iki alan da birden var olmasının fotoğraf üzerine düşündüğünü, yaşadığı çağı gözlemlediğini, isteklerin neler olduğunu belirlediğini gösterir. Bu da onun fotoğraf ile sadece duygusal anlamda ilgilenmediğini gösterir. Roland Barthes fotoğrafta “koca bir özler ağı” bulunduğunu, materyal özler olarak nitelendirilenin fotoğrafın optik, fiziksel ve kimyasal olarak incelenmesini gerektiren alanı, bölgesel özler olarak nitelendirilen kısmının ise estetik, tarih ve toplumbilim alanını kapsadığını belirtmiştir.<sup>312</sup> Giorgio Sommer'ın başarısının sırrı fotoğrafın toplumsal özünü çok iyi kavramasıdır.

Kuşkusuz fotoğrafın icat edildiği ve fotoğraf türlerinin oluşmaya başladığı XIX. yüzyıl türler arasındaki sınırların kesin olarak çizilmediği, türlerin birbirlerine hizmet edebildiği bir dönemdir.

XIX.yüzyılda fotoğraf türleri fotoğrafçıların belli konularda uzmanlaşmaları ve toplumun isteklerinin onlara ulaşması sonucu oluşmuştur. Farklı fotoğraf türleri birlikte geliştiğinde bu birlikte gelişen türler birbirlerinin alanına nüfuz etmişlerdir. Arkeolojinin bilimsel bakış açısı ile kaydedilmesi ve turist görüntüleri ile olan ilişkisi de buna verilebilecek en iyi örnektir. XIX.yüzyıl arkeolojinin bir bilim haline geldiği ve güvenilir bilimsel kayıtlara ihtiyacı olduğu bir zaman dilimidir. Turizmin de aynı zaman diliminde yaygınlaşıp görüntüye olan ihtiyacı artınca turistlere hizmet eden arkeolojik fotoğraf ile bilime hizmet eden arkeolojik fotoğraf türü eş zamanlı olarak gelişmiştir. Bu iki tür kimi zaman birbirine hizmet etmiş, kimi zaman da birbirlerinin estetiğinden yararlanmışlardır.

---

<sup>311</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_Sommer](http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Sommer)

<sup>312</sup> Roland Barthes, **y.a.g..e.**, 35 s.



**Giorgio Sommer (1834-1914)** da belgesel amaç ile fotoğraf çekmesinin yanı sıra turistlere sattığı popüler görüntüleri ile de tanınan bir fotoğrafçıdır. Sommer tipik bir XIX.yüzyıl turist fotoğrafçısı olmasının yanı sıra ünik<sup>313</sup> sayılabilecek çalışmalara da imza atmıştır.

Sommer, mimari çekimlerinde yapıları hem uzaktan çekmiş, hem de yakın plan çekimler yapmıştır. Sommer izleyiciye gerçekten oradaymış hissi vermek istemiş ve suluboyaya başvurmuştur.<sup>314</sup>



**Fotoğraf 104:Giorgio Sommer, Pompei, 1880ler**

Sommer'a, Roma İngiliz ve Amerikan Arkeoloji Derneği'nin (British and American Archaeological Society of Rome) kurucusu John Henry Parker tarafından 1861 yılında Pompeii'nin buluntularını ve mimarisini fotoğraflama görevi verilmiştir. Sommer Pompeii kazılarını yöneten Giuseppe Fiorelli ile tanıştıktan sonra çok başarılı arkeolojik fotoğraflara imza atmıştır çünkü Fiorelli Sommer'ın önceki çalışmalarından çok etkilenmiş ve onu çalışmalarında özgür bırakmıştır.

1833'de natüralist araştırmacılar Charles Lyell (1797-1875)'in jeoloji teorisi ve Charles Darwin'den de etkilenerek yaptığı çalışmalar ile antik alanlarda çalışmak için yeni bir metodoloji geliştirmiştir. Böylece insanı temel almayan sadece

---

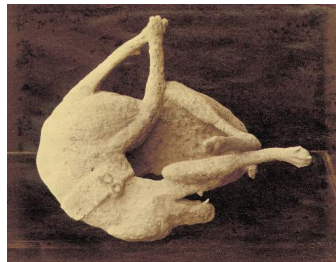
<sup>313</sup> Sanat Tarihi terminolojisinde dönemleri için benzersiz, eşi olmayan eserler için yegane, eşi benzeri olmayan anlamına gelen ünik kelimesi kullanılır. **Arkeolojinin Delikanlısı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, 12 s.

<sup>314</sup> Andrew Maszak, Szagedy, Lindsey Stewart, Papadopoulos John K.,Lyons Claire, **Antiquity and Photography**, Thames and Hudson, London 2005, 59 s.

çevresindeki maddi kalıntılar ile uğraşan kişiler kendilerine arkeolog demeye başlamıştır. Arkeologluk koleksiyonerlikten ve antikacılıktan ayrılınca arkeolojinin alanı kesin olarak çizilmiştir. Maddi kalıntılar çevresi ile birlikte neden sonuç ilişkisi içinde anlamaya çalışılmıştır. Bu ayırımın olması dilettanti olarak anılan amatör eski eser meraklılarını memnun etmemiş, kazı alanlarının savaş alanına dönmesine neden olmuştur. Pompeii de bu tartışmaların odak noktasında yer almıştır.

Fiorelli jeolojiden aldığı stratigrafi metodunu ilk defa antik bir alana uygulayan ve kazıdan bulunan malzemeyi müzelere o esere ait her özelliği not ederek gönderen ilk arkeologtur. Modern arkeoloji biliminin bütün gereklerini yerine getiren Fiorelli'nin bu çalışma stili Sommer'ın fotoğraflarına da yansımıştır. Sommer bilimsel arkeoloji disiplini altında çağdaşlarından farklı olarak arkeologların geliştirdiği yeni görsel dili kullanmıştır. Bu yeni görsel dil buluntuların tüm özelliklerini gösterecek şekilde çekim yapılması ve herhangi bir spekülasyondan kaçınmak anlamına geliyordu.

Fiorelli Pompeii'yi kazdığı on yılın raporunu **Gli Scavi di Pompei dal 1863 al 1873** adı ile yayımlamıştır. Raporda şehrin büyümesine ait tezler, yapıların tanımları ve taşların boyutlarına ait bilgiler bulunmaktaydı. Tamamen bilimsel bakış açısı ile yazılan rapor Fiorelli'nin sadece estetik sayılabilecek nesnelere değil şehirdeki en ufak toprak yığına bile önem verdiğini göstermektedir. Böylece radikal bir şekilde “**kazıcıların**” perspektiflerini geliştirmiştir. Yapılan bu incelikli çalışmalar Pompei sakinlerinin öldükleri ana ilişkin bir çok şeyin kaydedilmesini sağlamıştır ve Sommer'ın ünlü **Impronta del Cane (1860-1870)** adlı fotoğrafı çekmesine neden olmuştur.



**Fotoğraf 105 : Giorgio Sommer, Impronte Del Cane, 1860-1870**



**Fotoğraf 106 : Giorgio Sommer, Impronte Umane, 1880ler**

**Entrata della casa del balcone (1860-1890)** adlı fotoğrafında süs amacı taşıyan küçük heykel sapasağlam duruşu ile yarı yıkılmış duvar ve sütunlar ile büyük bir kontrastlık oluşturmaktadır. Sommer eğer sadece bu küçük heykeli fotoğraflamak isteseydi yakından çekebilirdi ancak Sommer bu zarar görmemiş heykel ile zarara uğramış çevresine aynı önemi vermiş, birlikte fotoğraflamayı tercih etmiştir.

Bu fotoğraf onun bir arkeolog gibi nesnelere ya da yapıları gösterişli olmalarına göre değil, geçmişin izlerini taşıyan bir bütün olarak algıladığının kanıtıdır.



**Fotoğraf 107: Giorgio Sommer, Entrata della casa del balcone, 1860-1890**

Sommer 1868 yılında Napoli'deki ulusal müze için elli iki fotoğraftan oluşan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Nittis'in Hamilton'un kaya koleksiyonuna ait resimler ile büyük benzerlik taşıyan çalışma çok çarpıcıdır. **Bronz Parçalar (1880)** adı ile bir seri oluşturan fotoğraflarda her bir nesne biricik sanat eseri olarak düşünülmüş, etiketlenmiş ve aynı karede yan yana konularak fotoğraflanmıştır. Arkeologların yol göstermesi ile çekilen bu fotoğraf arkeolojinin ne kadar yol aldığının da kanıtıdır.

Fotoğrafların çerçevesine bakıldığında bu nesnelerin daha devam ettiği yarım kalan çanaklardan ve nesnelere anlaşılmaktadır.



**Fotoğraf 108: Giorgio Sommer , Bronz Parçalar, 1880**

Giorgio Sommer bilimsel amaç ile çektiği fotoğrafları yaratıcı bir yöntem izleyerek turist tüketimine sunmuştur. Ancak bu yöntem fotoğrafların satışında bir azalmaya neden olmamıştır. Bilimsel bakış açısına sahip fotoğraflardan en az Jules Verne'nin "Dünyanın Merkezine Yolculuk (1864)" kitabından etkilendikleri kadar etkilenmişlerdir. Bu kitaptan sonra Thomas Cook Avrupa'ya ilk paket turlarını satmaya başlaması gibi insanların da arkeolojiye olan ilgileri artmıştır.

Sommer bütün XIX.yüzyıl fotoğrafçılarının olmayı arzu ettiği başarılı bir tüccar, yetenekli bir teknisyendir. Ve her şeyden önemlisi zamanının insanıdır. Bu; içinde bulunduğu koşullar içinde yapabileceğinin en iyisini yapmak, yeniliklere açık olmak anlamına gelmektedir. O; arkeologların bakış açısı ve yönlendirmeleri ile çektiği fotoğrafları turist pazarında kullanması nedeni ile önemlidir. Çünkü bu tarz bir bağlam değiştirme henüz keşfedilmemişti.

Onun önemi Pompeii'de yapılan çalışmalar ile orayı ziyaret eden toplum arasında kurduğu köprüden ileri gelmektedir. 1860lardan 1880lere kadar arkeologlar araştırmalarında toplumun anlayacağı düzeye inmemişlerdir. Sommer'ın kariyerinden sonra politikacılar arkeolojiyi Roma mirasını canlandırmada kullanmışlar, ulusal bir sembol haline getirmişlerdir.1880lerden sonra arkeolojiyi kendi hizmetlerine almışlardır. Roma'da Giacomini Forum ve Paletine'de araştırmalara başlamış ve milliyetçilik için kullanmıştır.

Özet ile; Sommer'ın yaptığı en önemli şey bilim ve turizm dünyasını birbirine dokundurmak olmuştur. O; iki dünya arasında küçük bir kapı aralamıştır. fotoğrafları ile herhangi bir ideolojiye hizmet etmekten ziyade Jules Verne gibi kendi kurgusunu yaratmıştır. Jules Verne nasıl bilimi kendine amaç edinmemişse Sommer da yeni bir hikaye türü yaratarak klasik dünyayı kendi yaşadığı çağ içinde, sanki o anda varmış gibi göstermemiştir. onun klasik mimariyi temsili anti klasiktir. O bir Roma evinin önünde insanların boyun eğmesini istememiştir, onun sadece bir ev olduğunu göstermek istemiştir.<sup>315</sup>

### 2.1.5. Tek Amerikan Fotoğrafçı : John Beasley Greene (1832-1856)

Fotoğraf ile ilgilenmesinin yanı sıra bir arkeolog da olan Greene'nin doğuda çektiği fotoğrafları Blanquart Evrard tarafından **Le Nil, Monuments, Peysages, Photographiques** adı ile 1854 yılında basılmıştır. Greene'nin arkeolojik çalışmaları da albümler halinde yayımlanmıştır.<sup>316</sup>

Greene'nin Mısır'da çektiği ve yüksek kontrasta sahip fotoğrafları çok etkileyicidir. Fotoğrafları diğer XIX. yüzyıl görüntüleri arasında farklı nitelikleriyle ön plana çıkmıştır. Bir çok antik bölgeye başarılı yolculuklar gerçekleştiren, arkeolojik kazılar da yapan Greene yaptığı bu kazıları sistemli bir şekilde belgelemiştir. Greene landscapelere özel bir önem vermiştir. Kalotip yöntemi ile çektiği fotoğrafları zamansız bir dünyaya yapılan hayali bir yolculuk gibidir. Fotoğraflarının en önemli özelliği “timeless” olmasıdır.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Brigitte Desrochers, “Giorgio Sommer’s Photographs of Pompeii” **History of Photography**, Summer 2003 Volume 27 Number 2 111-129 s., Marina Miraglia ; “Giorgio Sommer’s Italian Journey Between Tradition and the Popular Image”, **History of Photography**, Volume 20 Number I Spring 1996 41-47 s.

<sup>316</sup> Jean Claude Lemagny, **A History of Photography**, Cambridge University Press, Newyork 1986, 55 s.

<sup>317</sup> **Desert**, Thames&Hudson Publish, Fransa 2000, 231 s.



**Fotoğraf 109:John Beasley Greene, Memnon Heykeli, 1853-1855**

Çektiği landscapelerde ayrıntıları vermektten özellikle kaçınmıştır. Minimalist kompozisyonları ile fotoğrafını çektiği coğrafyanın aurasını izleyiciye yansıtmayı başarmıştır. Doğuda gökyüzünün farkına varan ilk fotoğrafçı olması nedeniyle vizyonu diğer fotoğrafçılardan farklı olduğu söylenebilir. kompozisyonun ağırlığını her zaman gökyüzüne vermiştir. Yapıları çok uzaktan fotoğraflamış ve bu uzaklık da yapıların bulunduğu coğrafya hakkında fikir edinilmesini sağlamıştır. **Memnon (1853-1855)** geleneksel olmayan bakış açısını en çok bu fotoğraf gözler önüne sermektedir çünkü arkadan çekmiştir. O; bu heykeli arkadan fotoğraflayan tek fotoğrafçıdır. Greene Mısır' ilk gezisini 1853 yılında yapmıştır. Fotoğrafları ölümünden sonra kurucularından olduğu Fransız Fotoğraf Derneği'nde sergilenmiştir. Greene fotoğraflarını sistemli bir şekilde kodlamıştır. Yapılar için **M=Monument**, peyzajlar için **P=Peysage**.<sup>318</sup>

Greene 1854 yılında Deir-el-Bahari'yi kazmak için Mısır'a dönmüş ve III.Ramses Tapınağı temizlenirken bu süreci fotoğraflamıştır. Bunun sonuçları ise 1855'de yayımlanan başka bir albümde yer almıştır.

Greene Mısır'ın iklim koşullarına dayanamayarak Kahire'de 24 yaşında iken ölmüştür.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> Nissan Perez, **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork 1988,

<sup>319</sup> **y.a.g.e.**, 174 s.



**Fotoğraf 110:John B.Greene, Luksor Tapınağı, 1854**

Greene'nin Luksor Tapınağı'nı gösteren bu fotoğrafı onun tüm fotoğraflarının karakteristiğini yansıtmaktadır. Greene diğer XIX.yüzyıl fotoğrafçılarının aksine tapınağı çok uzaktan fotoğraflamayı tercih etmiştir. Tapınak'a ait hiç bir ayrıntı anlaşılmamaktadır. Ancak yanındaki ağaç ile birlikte fotoğraf lirik bir nitelik kazanmıştır. Greene bir arkeolog olarak yapıyı çevresi ile birlikte alıp topografyaya ait bilgi vermek istemiş de olabilir, ıssızlık, yalnızlık duygusu da yaratmak istemiş olabilir. Bugün tüm bu soruların cevabını vermek çok zordur. Onun fotoğrafları kendi başına hiç bir şey açıklayamayan fotoğraflar arasında yer almaktadır. Bu yüzden bütün spekülasyonlara açıktır. Ancak Greene'nin bu yaklaşımı ile bir üslup sahibi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

O, Frizot'a göre XIX.yüzyıl ortasında fotoğraf çeken August Salzmann ve Maxime Du Camp gibi farklı bir yerde yer almaktadır.<sup>320</sup>

## **2.2.Arkeologların Kazı Alanlarında Çekilmiş Fotoğrafları**

Fotoğraf yalnızca arkeolojik buluntular için görsel bir mülkiyet tarzı yaratmakla kalmamış, sanat eserinin bulunmasındaki süreçlerin de belgelenmesini sağlamıştır.<sup>321</sup>

*“Arkeologların kazı alanlarında çektiikleri fotoğraflar o dönemde geçerli olan emperyalizmi yansıtmaktadır. Bergama'daki kazılar sırasında arkeologların kazı evlerinin önünde çekilmiş fotoğrafta keresteler üzerine kazılmış bir imparatorluk mührü bulunmaktadır. Bu, Alman bayrağını Osmanlı toprağına dikmek anlamına gelmektedir. Arkeologların arkeoloji alanlarında çekilmiş fotoğrafları onları genellikle gruplar halinde gösterir, yerli işçiler fotoğraflarda ya hiç yer almaz, ya da arkeologlardan net biçimde ayrılacak şekilde görüntülenir. Bu da Avrupalı entelektüel ile yerli işçi arasındaki sınırların, tarihi eserlerin mülkiyetine ilişkin tartışmada kesin olarak*

<sup>320</sup> Frizot, a.g.e., 376 s.

<sup>321</sup> Osmanlı Müzeciliği, a.g.e., 199 s.



*çizildiğini gösterir: Eserin mülkiyet hakkı, onu kendi toprağından çıkarana değil, eseri inceleyerek kavrayana aittir.*"<sup>322</sup>

Fotoğrafa bakıldığında bir grup arkeologun ahşap kulübe önünde poz verdiği görülmektedir. Fotoğrafta ilk göze çarpan arkeologların düzgün giyimleridir. Sağdan sola doğru XIX. yüzyıl onunda Bergama'da kazı yapan arkeologlar C.Schuchhardt, C.Humann, A.Conze, E.Fabricius, R.Bohn'un poz verdiği fotoğrafta kazıda çıkarılan iki göz alıcı heykel parçasının da dikkat çekici şekilde fotoğraf karesine yerleştirildiği görülmektedir. Fotoğrafın sağ alt köşesinde bir torso, sol köşede, R.Bohn'un ayağının dibinde ise bir heykele ait ayak parçası bulunmaktadır. Bu buluntular adeta kazının yapıldığını ve eski eserlerin bulunduğunu kanıtlamak için yerleştirilmiştir.



**Fotoğraf 111: Anonim, Bergama'da Kazı Yapan Arkeologlar,?**

Arkeologların en büyük problemi kazı yaptıkları bölgeyi ve kazıdan çıkan buluntuları kendi mülkiyetleriymiş gibi benimsemeleridir. Arkeoloji fotoğrafı tarihinde arkeologların çıkan buluntular ile çekilmiş bir çok fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğraflardan biri de Bergama'da kazı yapan Carl Human'ın Traian Tapınağı'nın sütun başlığına yaslanmış fotoğrafıdır. Karl Humann devasa sütun başlığına dayanarak poz vermiştir. O da fotoğrafta düzgün giyimi ile dikkat çekmektedir.

<sup>322</sup> y.a.g.e., 200





**Fotoğraf 112: Anonim, Karl Human, ?**

Ancak eşine Truva’da çıkan Priamos Hazinesini takan Heinrich Schliemann kazı buluntuları fotoğrafları arasındaki en ilginç örneğin fotoğraf tarihine geçmesine neden olmuştur.



**Fotoğraf 113: Sophia Schliemann, ?**

Schliemann bu fotoğraf ile Truvalı Helen’in hayalini canlandırmak istemiştir. Schliemann Truva’da bulduklarını Almanya’ya satmak için bu fotoğrafları kullanmıştır.<sup>323</sup>

Kazı alanında çekilen bir diğer önemli fotoğraf 1906 yılında James Henry Breasted’in Kral III.Tutmosis’in Buhen Mabet’indeki hiyeroglif yazıtlarını kopyalarken Alman Friedrich Koch tarafından çekilen fotoğraftır. Fotoğraf Breasted’in Eski Mısır yazılarının tümünün çevirisini içeren **“Ancient Records of Egypt”** adı ile yayımlanan beş ciltlik kitabının her cildinin ikinci sayfasında yer almaktadır.<sup>324</sup>

<sup>323</sup> Osm Müzeciliği, y.a.g.e., 195

<sup>324</sup> Hasan Aslan “Oryantalizm”, **Arkeoloji ve Sanat** , Sayı:121 Ocak-Nisan 2006, 136 s.



**Fotoğraf 114:Friedrich Koch, James Henry Breasted'in Kral  
III.Tutmosis'in Buhen Mabet'indeki hiyeroglif yazıtlarını kopyalarken, 1906**

Fotoğrafta ilk göze çarpan tahta sandık ve tahta sandığın üzerinde oturan Breasted'dir. Breasted'in giyimi gayet düzgündür. Takım elbisesi, şapkası, elinde tuttuğu kağıt kalemi ile tam bir batılı araştırmacıyı temsil etmektedir. Ancak onu tutan köleye bakıldığında sandalyeyi sımsıkı tuttuğu görülmektedir. Mısırlı'nın giydiği uzun beyaz kıyafetin kirli olduğu göze çarpmaktadır. Fotoğrafın punctum noktası Mısırlı'nın bu kirli kıyafetidir. Fotoğraf studiumu da göstermektedir. araştırmacının aktığı şapka, pantolonunun paçası, ayakkabısı dönemin modası hakkında fikir vermektedir. Bu Mısırlı'nın başına bağladığı beyaz örtü için de geçerlidir. Fotoğraf akla Roland Barthes'ın Camera Lucida'nın on ikinci bölümünde William Klein'in Moskova'da çektiği Bahar Bayramı (1959) adlı fotoğraf üzerinden yaptığı yorumu hatırlatmaktadır. Barthes fotoğraftan Rusların nasıl giyindiğini öğrendiğini ve fotoğrafın alt bilgi edinmesine izin verdiğini vurgulamaktadır.<sup>325</sup> Bütün bu özellikler kuşkusuz her fotoğraf için geçerlidir. Her fotoğraf belli bir bilgiyi içerir. Ancak bu fotoğraftaki önemli nokta batılı araştırmacı ile Mısırlı köle arasındaki ilişkidir. Mısırlı Avrupalı bilim adamının hizmetkarlığını yapmaktadır. Bu gibi ilişkiler arazide çekilen kazı fotoğraflarının bir çoğunda karşımıza çıkmaktadır.

Ancak Türk Arkeolojisinde çok önemli yeri olan Osman Hamdi Bey tıpkı yaptığı resimlerde Türk kadını dönemin oryantalist resim anlayışından farklı olarak

<sup>325</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, 45 s.

alçaltıcı şekilde resmetmemiştir.<sup>326</sup> Yaptığı Nemrut kazısında da bu anlayışını sürdürmüştür. Osman Hamdi işçilerine fotoğraflarında daha çok yer vermiş, kendisi de harabeler yanında ayakta poz vermeyi tercih etmiştir.

Arazide çalışan işçiler çoğu zaman yapıların ve mimari parçaların boyutu hakkında fikir vermek için karelerde yer almışlardır. Arkeoloji fotoğraflarında bu adeta bir gelenek haline gelmiştir.

### 2.3. XX.Yüzyıl'da Üç Önemli Arkeolog-Fotoğrafçı:

#### 2.3.1.Romualdo Moscioni (1868-1929)

Romualdo Moscioni Viterbo'da doğmuştur. 1868'de fotoğraf pratiği yapmak için geldiği Roma'da fotoğrafın yanında arkeoloji, mimari ve sanat alanlarında uzmanlaşmıştır. Fotoğraflarını dört katalog halinde 1921 yılında yayımlamıştır.1929'daki ölümünden sonra yirmi dört bin cam negatiften oluşan arşivi Amerikan Akademi, Vatikan Müzesi Fotoğraf Arşivi, Roma Belediyesi Fotoğraf Arşivi arasında paylaşılmıştır.<sup>327</sup>

Romualdo Moscioni XIX. yüzyılın en aktif fotoğrafçılarından biridir. Arkeoloji fotoğrafında uzmanlaşan Moscioni 1885-1889 yılları arasında Civita Lavinia kazısını fotoğraflamıştır.<sup>328</sup>



**Fotoğraf 115: Romualdo Moscioni, Lonuvio Kazı Buluntularından Parçalar, 1884**

<sup>326</sup> Semra Germaner, İnankur Zeynep; **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002,

<sup>327</sup> <http://www.aarome.org/fototeca/moscioni.htm>

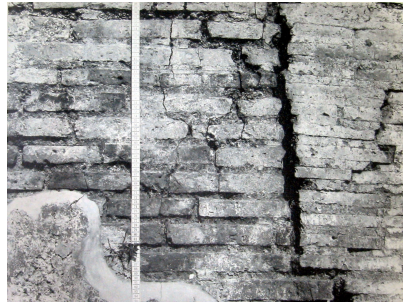
<sup>328</sup> Fotografia Archaeologia, (1865-1914), De Luca Editore, İtalya 1978, 79 s.

### 2.3.2.Esther Boise Van Deman (1862-1937)

Esther Van Deman 1862'de Ohio'da doğmuştur. 1901 ve 1902 yıllarında Roma'daki Amerikan Okulu'nda Klasik Arkeoloji Bölümü'ne kaydolmuştur. Başlıca ilgisini tanrıçalar oluşturmuştur. Ancak daha sonra ilgisini daha belirgin arkeolojik problemlere döndürmüştür. 1906'dan 1910'a kadar Roma yapı malzemeleri ve yapı teknikleri üzerine olan çalışmalarını sürdürmüştür. 1937'deki ölümüne kadar hep Roma'da kalmıştır. Roma'da taş ve tuğla duvar yapılarını da fotoğraflamıştır.<sup>329</sup>

Esther Van Deman Roma Campagnasında yüzey araştırmaları yaparken, Forum Romanum'daki kazılarda ve İtalya'nın çeşitli yerlerine yaptığı yolculuklarda toplam üç bine yakın fotoğraf çekmiştir.

Deman kendini fotoğrafta geliştirmiş ve izinden gittiği İngiliz arkeolog-fotoğrafçı Thomas Aschby'yi kendine örnek almıştır. Birlikte Roma'daki su kemerlerini fotoğraflamışlardır. Van Deman fotoğraflarını Roma topografisi ve mimarisi ile ilgili olan yayınlarında kullanmıştır. *The Atrium Vestae* (1909), Roma Su Kemerleri (1934) İtalya'da Prehistorik Çağdan Augustus'a Kadar olan Roma Duvar Konstrüksiyonları (1937)<sup>330</sup> önemli yayınları arasındadır.



**Fotoğraf 116: Esther Boise Van, Deman Atrium Vestate, 1909**

<sup>329</sup> Frizot, y.a.g.e. 378 s.

<sup>330</sup> <http://www.aarome.org/fototeca/vandeman.htm>

Esther Van Deman tıpkı Yunanistan'da çalışan Alison Frantz gibi 20. yüzyılın başında başarılı olan ender kadınlardan bir tanesidir. Onun İtalya'daki arkeolojik faaliyetinin en önemli sonucu yirmi yıllık çalışmasının ardında çalıştığı kazılara ait üç bin negatif bırakmış olmasıdır.<sup>331</sup> Fotoğrafta Van Deman'ın üzerinde çalıştığı duvarlardan biri görülmektedir. Duvar, bir metre ile birlikte çekilmiştir. XX.yüzyılın başında fotoğrafın arkeoloji içindeki bilimsel amaçlı kullanımı için önemli bir fotoğraftır.

### 2.3.3..Alison Frantz (1903-1995)

*“Amatörlerin anonim saptamaları zengin etnografik rezervleri biriktirirken, profesyonellerin çalışmaları sistematik arşivler meydana getirir.”*<sup>332</sup> Alison Frantz sistematik çalışmaları ile XX.yüzyılın en önemli arkeolog-fotoğrafçılarından bir tanesi olmayı başarmıştır.

XX. yüzyılın ilk yarısında faaliyet gösteren Alison Frantz (1903-1995)'ın tarzına damgasını vuran özellik aldığı arkeoloji eğitimi olmuştur. Fotoğraflarında akademik bilgisinin ve fotoğrafın arkeolojide ne denli önemli olduğunun farkında olmuş, tamamen objektif nitelikli, arkeolojik bir çalışmada ihtiyaç duyulabilecek bilgileri vermeyi amaçlayan fotoğraflar üretmiştir. 1929'da Yunanistan'a ilk gezisini yapan Frantz ASCSA (Archives of the American School of Classical Studies at Athens) ile bağlantı kurması sonucu 1939'dan 1964'e kadar Agora kazılarını fotoğraflamıştır.<sup>333</sup>

Frantz, modern bir kazının gereği olan fotoğrafı, arazideki ilerlemeleri, çıkan sayısız buluntuları ve bir arkeolojik yayın için gerekli olabilecek tüm fotoğrafları çekmiştir.<sup>334</sup>

<sup>331</sup> Fotografia Archaeologia, (1865-1914), De Luca Editore, İtalya 1978, 14-15 s.

<sup>332</sup> SimberEskier, "Enstantane Üzerine Politik Yorumlar" <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=32,14,0,0,1,0>

<sup>333</sup> Any Papalexandrou and Marie Mauzy, The Photographs of Alison Frantz Revealing Antiquity Through the Lens, **Hİstory of Photography**, Volume 27 Number 2 Summer 2003, 130 s.

<sup>334</sup> James R.McCreide, **Proceeding of the American Philosophical Society**, Volume 144, No 2, June 2000, 214 s.

Frantz, fotoğrafı Rönesans Heykeli ile ilgili çalışmalarında en önemli temel yardımcı araç olarak gören hocası Clarence Kennedy (1892-1972)'nin izinden gitmiştir. Onun rolü buluntuları bilimsel doğruluğa sahip açık bir şekilde fotoğraflamak olmuştur. Estetikten önce gerçeklik, doğruluk ilkesini benimsemiştir.

**Atina, Akropol Athena Nike Tapınağı (1954)** adlı fotoğrafında diğer mimari fotoğraflarında olduğu gibi yapının ne durumda olduğunu göstermek istemiştir. Tapınağın geleneksel bir şekilde, çevresindeki yeni yerleşimlerden soyutlayarak göstermiştir. Yapıları ve heykelleri çok beyaz göstermek istemesinin nedeni ise antik mimarinin anıtsallığını ve kusursuzluğunu vurgulamak istemesidir. Alison Frantz fotoğraflarında Yunanistan'daki Arkaik ve Klasik Dönem kalıntılarını fotoğraflayan Alman fotoğrafçılar Walter Hege (1893-1955) ve Hermann Wagner'in izinden gitmiştir.



**Fotoğraf 117: Alison Frantz, Akropol Athena Nike Tapınağı, 1954**

**Atina, Parthenon, Batı Friz At ve Binicisi (1958)** adlı fotoğrafta ışığı mermer üzerinde çok başarılı bir şekilde kullanarak kabartma üzerindeki tüm ayrıntıların bütün ayrıntıları ile görülmesini sağlamıştır. mermer kabartmadaki üç boyutluluk gün ışığı ile çok güçlü şekilde anlaşılmaktadır. Binicinin kıyafetine ait drapeler, atın kas ve damarları güçlü ışık ile hayatıyet kazanmışlardır.<sup>335</sup>

<sup>335</sup> Papalexandrou and Mauzy, *y.a.g.e.*, 133 s.



**Fotoğraf 118: Alison Frantz Atina, Parthenon, Batı Friz At ve Binicisi, 1958**

Alison Frantz'ın fotoğraf kariyerindeki en önemli noktayı ise Yunan heykeli oluşturmaktadır. Onun heykelle olan tutkusu heykel fotoğraflarında ayrıca uzmanlaşmasını sağlamıştır. Çektiği Kore<sup>336</sup> fotoğrafları da bunların başında gelmektedir.<sup>337</sup>



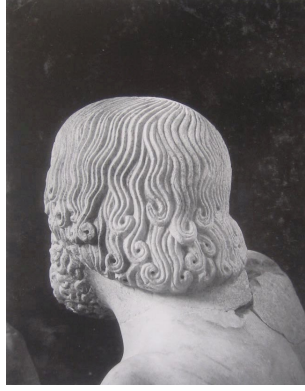
**Fotoğraf 119: Alison Frantz, Kore, 1965**

Frantz Zeus Tapınağı'ndaki heykelleri de belgelemiştir. **Olympia (1964)** onun heykellere ve yapılara ait akademik bilgisi vizyonuna yansımış, neyin önemli olduğunu daha iyi algılayıp eserlerde vurgulaması gereken özelliği çok net bir şekilde seçmiştir. Olympia heykeli arkadan çok dramatik bir şekilde çekmesi, saç kıvrımlarını alışlagelmedik bir açı ile de vurgulaması yine akademik bilgisinin sonucudur.<sup>338</sup>

<sup>336</sup> Kore eski Yunanca'da "genç kız" anlamına gelir. Arkaik Dönem Yunan heykelinde ayakta duran, giyimli genç kadın heykeline verilen isimdir. Y. Boysal, **Arkaik Dönem Plastigi**, Ankara 1979, 23 s.

<sup>337</sup> R.McCreide, **a.g.e.** 215 s.

<sup>338</sup> Papalexandrou and Mauzy, **a.g.e.** 134-137 s.



**Fotoğraf 120: Alison Frantz, Olympia, 1964**

#### **2.4. Arkeolojik Kazı ve Standart Fotoğraf Tekniklerinin Saptanması: Mortimer Wheeler ve M.B.Cookson**

Mortimer Wheeler ve onun fotoğrafçısı M.B.Cookson'un arkeoloji fotoğrafçılığındaki önemleri arkeoloji fotoğrafının teknikleri üzerine bir kitap yazmalarından ileri gelmektedir. Kitapta anlatılan yöntemler bugünkü arkeolojik kazı fotoğrafçılığının temel özelliklerinin belirlenmesini sağlamıştır.. Bugünkü arkeolojik kazı fotoğrafçılığının temelini oluşturan kitap bir kazıda uygulanması gereken tüm fotoğraf kurallarından bahsetmektedir. Birinci bölümde fotoğrafın arkeoloji için ne kadar önemli olduğundan ve arkeolojide uygulanması gereken kurallardan bahsetmektedir. İkinci ve üçüncü bölümde ise arazide nasıl makineler kullanılması gerektiğinden, lens, tripot ve filtrelerin nasıl olması gerektiğini anlatmaktadır. Daha sonraki bölümler ise filtre, ölçek, ışık, gibi ayrı ayrı bölümler ile devam etmekte, taş ve tuğla duvarları fotoğraflama teknikleri, iskelet, mozaik döşeme gibi incelik gerektiren fotoğraf çekimlerinin yöntemlerinin nasıl olması gerektiği ayrıntıları ile anlatılmaktadır. Kitabın en önemli özelliği çok açık, net ve kesin şekilde arkeoloji fotoğrafının sınırlarını çizmesinden ileri gelir.

Arkeolojik fotoğraf teknikleri ile ilgili diğer yayın ise Peter Dorrell'in Photography in Archaeology and Conservation adlı kitabıdır. Bu kitap da Cookson'un kitabında bahsettiği bilgileri tekrarlamaktadır.



Arkeolojik fotoğrafın XIX.yüzyılda oluşmuş kuralları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Aşağıda bir arkeolojik kazıda hayati önem taşıyan ve mutlaka uygulanması gereken fotoğraf kurallarından bahsedilmektedir. Ayrıca in situ haldeki eserlerin fotoğraflanması gibi önemli maddelere de yer verilmiştir. Ancak arkeoloji fotoğrafının arkeolojinin çeşitli alanlarındaki gelişimi arttıkça fotoğrafın kullanım alanı da artmaktadır. Sualtı arkeolojisine bağlı olarak sualtı fotoğrafının gelişmesi ve bu alandaki fotoğrafa daha çok ihtiyaç duyulması gibi. Arkeoloji fotoğrafının teknikleri başlı başına ayrı bir tez konusunu oluşturacağından burada sadece fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra kazılarda kullanılmaya başlanan fotoğrafın ve buna bağlı olarak konan kuralların sadece genel özellikleri verilmeye çalışılmıştır.

Ancak arkeoloji bilimi içinde çekilmiş bir fotoğrafın sahip olması gereken özellikler özetlenmek istenirse; arkeoloji biliminin fotoğraftan ilk istediği bir yapının ve nesnenin tüm özelliklerini tam, doğru ve açık şekilde göstermesidir. Bunun için de temizlik en önemli koşuldur. İkinci koşul ise eğer kazı alanını gösteren bir fotoğraf ise nesne ve yapıların birbiri ile olan ilişkisi devreye girer. Fotoğrafın başlıca görevi bu ilişkiyi göstermektir. Çünkü arkeolojik kazı sezonu boyunca çekilen fotoğraflar kazı sonunda bir görsel günlük oluşturur ve geri dönüşü olmayan kazının sürecinden geriye kalan tek şey fotoğraflardır. Bu nedenle gelişigüzel ve belirli bir sisteme sahip olmayan fotoğraflar arkeoloji bilimi için yararlı olmayacaktır. Bu yüzden kazıda bu görev tek bir kişi tarafından yapılmalıdır.

Eğer seramik, yazıt, heykel gibi taşınabilir eserlerin arazi dışı çekimleri söz konusuysa fotoğrafın görevi yine aynıdır. Nesnelerin bütün özelliklerini tüm açıklığı ile yansıtmak. Müzeye giden eserlere ulaşmak daha sonra zor olacaktır ve fotoğrafların daha sonraki çalışmalar için yardımcı olacak şekilde çekilmesi gereklidir.

### 2.4.1.Ölçek Ve Yön Oku

Kazı fotoğrafçılığında dikkat edilmesi gereken en önemli konu ölçek ve yön okudur. “Bütün arkeolojik fotoğraflar ölçek içermek zorundadır, bunun nedeni eserin yayınlarda yer almasıdır. Ölçek içermeyen bir fotoğraf yanlışlamaya neden olabilir. Arkeolojik fotoğrafın ilk amacı bilimsel bir kayıt olmasıdır. Ölçü vermeyen bir fotoğraf da tamamen amaçsızdır. Arkeolojik nesnenin yanında bulunan ağaç, yapı ya da diğer doğal bitkiler nesnenin boyutu hakkında izleyiciye bir fikir verir ancak gerçek boyutu için mutlaka arkeolojik amaç ile çekilen bütün fotoğraflar doğru-tam-yanlışsız ölçeği vermek zorundadır. İzleyicinin nesneyi ve ya bir arkeolojik alanı doğru algılayabilmesi için fotoğrafın içinde metre ve santimetre ile elde edilmiş bir ölçeğin bulunması şarttır. Fotoğrafta kullanılan ölçeğin her şeyden önce çok dikkat çekmemesi gerekmektedir.



**Fotoğraf 121:Burcu Böcekler, Aigai Kazısı, Bouleuterion, 2005**

Kazı alanını ya da bir duvarı gösteren genel görünümelerde ise tercihen siyah beyaz renkte direk şeklinde 1m’lik ölçekler kullanılabilir. Nesnenin boyutuna göre ölçeğin boyutu ayarlanabilir. Siyah, kırmızı ya da beyaz renk ile belli bölümlere ayrılabilir. Yapıların boyutu hakkında fikir vermek için insan figürü de kullanılabilir. Ancak figür arkeolojik bilgiyi engellememelidir. Fotoğrafta ölçek de kullanılsa dikkat edilecek en önemli şey ölçeğin fotoğrafın sadece bir parçası olması ve ilk dikkat çeken şey olmamasıdır. Arazide kullanılan ölçek için bir diğer önemli özellik ölçeğin fotoğrafta tam olarak dikey durmasına özen gösterilmesidir.”<sup>339</sup>

<sup>339</sup> M.B. Cookson, **Photography for Archaeologist**, Foreword by Mortimer Wheeler, Max Parrish, London, 1954, 42-46 s.

Fotoğrafta heykelin yanında duran insan heykelin boyutunun çok iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.



**Fotoğraf 122:Burcu Böcekler, Aigai Bouleuterion Kazısı, 2005**

#### **2.4.2.Arazi Fotoğrafının Çekim Kuralları**

Fotografik görüntüye olan ihtiyaç her şeyden önce kazının kapsamına göre değişmektedir. Biraz da kazının ekipmanları edinebilme gücüne bağlıdır. Sınırlı bir zaman diliminde yapılan kurtarma kazılarında minimum zaman diliminde en çok bilgi edinilmeye çalışılır ve bu sınırlı zaman diliminde çizim ve planın yerine fotoğraf geçebilir. Fotoğrafa olan ihtiyacın oranını kazının niteliği belirlemektedir. Kazıdan çıkarılan buluntuların bir daha görülme olasılığının olmadığı durumlarda, buluntuların yayın standartlarına uygun şekilde çekilmesi gerekmektedir. Önce ve sonra fotoğrafları olarak adlandırılan fotoğrafların da çekilmesinin uygun olmadığı durumlarda close-up olarak tanımlanan çekimlerin yapılması gereklidir. Bir kazıda çekilen her fotoğrafın bir işlevi vardır ve adeta kazının günlüğü niteliğindedir. Yapı ve tabakaların farklı açısı, uzaklık, yükseklik ve farklı ışıklarda çekilmiş fotoğrafların kazı sonrası çalışmalar için büyük katkısı olacaktır. Yayın için bu fotoğrafların çok azı kullanacağı halde mümkün olduğunca çok çekilmesi gerekir. Kazı alanında bulunan ve kazı alanının temelini teşkil eden her şey, duvarlar, zemin, mezarlar, bitki örtüsü, çukurlar vs., fotoğraflanmalıdır. Birinci olarak boyutları ve şekilleri, renk ve nitelikleri, kısaca nasıl göründükleri fotoğraflanmalıdır. İkinci olarak da birbirleri ile

olan ilişkileri kaydedilmelidir. Her iki durumda da bakış açısı çok önemlidir. Bakış açısındaki bir kaç santimlik değişiklik bile nesnelerin bazı özelliklerini gölgeleyip bazı özelliklerini açığa çıkarabilir. Fotoğrafçının en çok dikkat etmesi gereken bu nesnelere ve yapılar arasındaki ilişkiyi yanlış göstermemektir. Açmada farklı zaman dilimlerine ait farklı yapılar ve yapı izleri olabilmektedir. Fotoğrafçının bunlara çok dikkat etmesi gereklidir. Fotoğraflanan nesne ve yapıların özellikleri mümkün olduğunca açık şekilde verilmelidir.

Yapı ve ya duvar yüzeyleri eğer kaydedilmeye değer bir süsleme, ayrıntı ya da kabartma içeriyorlarsa genel çekimden sonra mutlaka close up çekimlerinin yapılması gereklidir.

Arazide doğal ışığın yönü ve şiddeti fotoğrafın etkileyciliğini ve kalitesini azaltan ya da çoğaltan bir etkidir. Kötü ışık koşulları flaş ve reflektör ile düzeltiline bilinir ancak bunların da yeterli olmadığı durumlar vardır. Güçlü gün ışığının diyagonal bir şekilde tam karşıdan gelmesi arazide karşılaşılabilecek en büyük sorundur. Arazide fotoğraf çekmek için en uygun zamanlar güneşin kameranın arkasına geldiği zaman dilimleridir. Ancak böyle bir durumda ön planda fotoğrafçının gölgesi oluşabilir.

Duvar yüzeyleri sabahları çok kuru ve tozlu olduğu gibi kazı alanı da çok tozlu olur. Genelde en doğal aydınlatma bulutlu havalarda olur. Yaz mevsiminde böyle hava koşulları nadiren görünse de yüzeyin dokusu ve yapının derinliği en iyi bu ışıkta görülür. Ancak bir yapıyı farklı açılardan ve ışığın farklı yoğunlukta olduğu zamanlarda fotoğraflamak yapının farklı zamanlarda farklı özelliklerinin vurgulanmasına neden olmaktadır.

Eğer güçlü gün ışığı gün içinde kaçınılmaz ise fotoğrafların sabah çok erken ya da akşamüstü çekilmesi uygundur. Ancak sabah ışığının gün içindeki ışığa oranla daha kırmızı olması nedeni ile renk dengeleyici filtrelerin kullanılması gereklidir.

Açma içinde karanlıkta kalan nesnelere fotoğrafı almak için de reflektörün kullanılması uygundur. Derinde yer alan objenin alt kısmı gölgede kalır ve o bölgenin aydınlatılması gümüş folyo reflektör ile yapılabilir. Ancak bu geniş alanlar için uygulanabilir bir şey değildir.

Dolgu flaş da bir diğer yapay aydınlatma tekniğidir. Yüzey üzerindeki desen ya da motifi vurgulamak ya da karanlıkta kalan bölgeyi aydınlatmak amacı ile dolgu flaş kullanılabilir. Güçlü gün ışığına maruz kalmış bir mezar stelinin fotoğrafı alınırken rölyef güçlü bir şekilde görülürken bir taraftan da taşın yüzeyi ile arasında büyük kontrast oluşur. Küçük bir flaş kullanarak yüzey de aydınlatılabilir ve kontrastlık azaltılabilir.

### **2.4.3.Açmaların Fotoğraflanma Teknikleri**

Kazıda çalışılan en küçük birime açma adı verilir ve bu açmalarda yürütülen çalışmaların belgelenmesi kazı fotoğrafçısının en önemli bölümünü oluşturur. Bunun nedeni kazılarda geriye dönüşün olmamasıdır. Kazı başlamadan önce mutlaka kazı alanının genel görünümüne içeren farklı açılardan birkaç fotoğraf çekilmelidir. Belli yerleri işaret olarak fotoğrafı çekmek kazı ilerledikçe aynı açıdan çekmek kazının ilerlemesi hakkında daha iyi fikir verebilir.



**Fotoğraf 123: Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Kazı Yapılmadan Önceki Hali, 2005**



**Fotoğraf 124: Burcu B6cekler, Aigai Nekropolü, Kazı Yapıldıktan Sonraki Hali, 2005**

Bir açma fotoğrafındaki diğerk önemli şey de temizliktir. Açmanın fotoğrafı çekilmeden önce açmada bulunan otların kesilmesi, açmanın içinin süpürülmesi konunun açığa çıkması ve fotoğrafın amacına ulaşması için çok önemlidir. Açmada olabilecek her hangi bir ot parçası, toprak kalıntısı nesnenin ya da katmanların en iyi şekilde gösterilmesini engeller.

#### **2.4.4..Duvar Fotoğraflanması**

Duvarların fotoğraflanmasında da en önemli şey temizliktir. Duvar fotoğrafının çekilmesi için en uygun zaman dilimi sabah çok erken saatlerdir. Ancak yine de gün içinde duvara vuran ışığın hareketini izleyerek en uygun olduğu zaman dilimi belirlenebilir.

Taş duvarlar nemi uzun süre muhafaza etmez. Taş duvarlar kurduğunda gri rengi alır. Bu yüzden ya nemli bir bez ile silinmeli ya da suya batırılmış bir fırça ile fırçalanmalıdır. Bunun yapılmasının nedeni renge biraz derinlik vermektir. Duvar çabuk kurduğu için suya biraz gliserin eklemek nemi biraz daha muhafaza etmeye ve daha geç kurmasına yardımcı olacaktır.

Tuğla duvar örnekleri ya da tuğla ile harçtan oluşan almaşık duvar örnekleri de aynı taş duvarlar gibi önce fırçalanmalıdır. Işık kullanımı ise duvar konstrüksiyonun özelliğine bağlıdır. Bazı tuğla duvarlar tuğla arasında çok küçük harç parçalarını içerir, böyle duvarları çekmek için çok keskin ışığa gerek yoktur.

Ancak çamur-tuğla dan oluşan duvar örneklerinde sıralar çok belirgin olmadığı için keskin ışığa gereksinim vardır.

Duvar çekimlerinde duvarların çevresindeki yapılar ile ilgili ilişkilerini gösteren birkaç genel çekim de yapılmalıdır. Ayrıca duvarın yüksekliğini göstermek için de mutlaka ölçek konulmalıdır. Duvara ait ayrıntılı bir çekim için de daha küçük bir ölçeğe ihtiyaç duyulabilir.

#### **2.4.5.Mozaik Döşeme Fotoğraflanması**

Mozaik döşemeyi çekmenin ilk kuralı döşemenin bütün yapı ile olan ilişkisini göstermektir. Kazı yapılmaya başlandıktan itibaren mozaığın gün ışığına çıkarılış sürecinin aşama aşama fotoğraflanması da bir diğer önemli husustur. İlk fotoğraflar biraz meyilli bir şekilde çekilir. Böyle çekilmesinin nedeni döşemenin çevresi ile olan ilişkisini göstermektir. Ancak final fotoğrafı tam 90<sup>0</sup> lik açı ile çekilmelidir. Bu açı ile çekilen fotoğraf büyük önem taşımaktadır çünkü mozaik en doğru ve eksiksiz şekilde bu açıdan görülür. Sonraki çalışmalar da fotoğraf üzerinden yapılacağı için bu fotoğrafın ne olursa olsun çekilmesi gereklidir. Ayrıntılı çalışma yapmayı kolaylaştırması açısından hayati önem taşımaktadır. Eğik açıdan çekilen bir mozaik döşeme fotoğrafında nesnenin gerçek boyutunu vermek çok zordur. Ayrıca döşemede önemli olan figür ya da desenler ayrıca close-up çekim ile belgelenmeli, döşemede görülen farklı bir uygulama, bu farklı zamanda yapılan bir restorasyonu gösteren bir iz ya da başka bir tahribat da olabilir, ayrıca belgelenmelidir.

Döşemeyi çekmenin daha az güvenli bir yolu da döşemeyi farklı bölümlere ayırıp sıra ile çekmek daha sonra tek karede birleştirmektir. Bu tarz bir çekimde de en önemli şey birinci bölümü çektikten sonra kameranın odak noktasını değiştirmemektir. Ayrıca döşemeye olan uzaklık da değiştirilmemelidir.

Işık seçimi de bu tarz fotoğraf çekme çok önemli bir rol oynamaktadır. Parlak olmayan bir gün ışığı, puslu bir hava en uygundur. Mozaik döşemeyi aydınlatmak büyük beceri ister. Güçlü gün ışığı bu tarz döşemeler için hiç uygun değildir.

Özellikle ayrıntı çekimler için de hiç iyi sonuç vermemektedir. Tesseralar arasındaki çatlaklar arasında oluşan gölgeler döşemeyi gerçekte olduğundan daha kaba göstermekte, doğru bir şekilde aktarmamaktadır. Güneş ışığı da döşemenin gömülü olduğu yerde olması gerektiğinden fazla ya da az gölge oluşmasına neden olmaktadır.

Ölçek olarak da döşemenin bir kenarının yanına yatay olarak yerleştirilecek bir ölçek yeterli olacaktır. Ayrıntı çekimleri için de fotoğrafçının uygun gördüğü uzunlukta bir ölçek yerleştirmek uygundur. Kazının ilerleyen aşamalarında ise döşemenin bulunduğu derinliği vermek açısından dikey bir ölçek kullanılabilir.

Mozaik döşemenin de arkeolojideki temel prensiplerden biri olan temizlik kuralına uygun olması gereklidir. Ancak mozaikler daha hassas bir temizlik aşaması gerektirir.

Eğer mozaığın üstünde çamur ya da toprak kalıntıları varsa yumuşak uçlu bir fırça ile ya da bir kumaş parçası ile çok az su ilave edilerek temizlenebilir. Eğer bina yangın neden ile yıkılmışsa döşemenin üstünde küçük yanık izleri olabilir. Yangın nedeni ile oluşmuş bu kurumlar ayrıca temizlenmelidir. Döşemenin nemli olması renklerin ve desenlerin daha iyi görünmesini sağlayacağından nemli olmasına dikkat edilmelidir. Eğer pozlama uzun süreli olacaksa gliserin ilave edilmiş su ile döşeme ıslatılmalıdır. Bu en iyi kontrastı vermeyi sağlayacaktır.

#### **2.4.6. İn Situ Parçaların Çekilmesi**

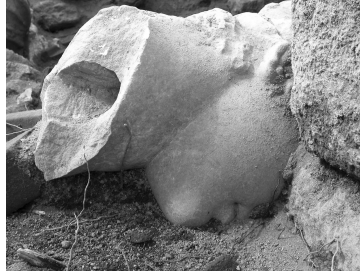
Arkeolojide önemli olan bir diğer konu in-situ (yerinde olan) parçaların çekilmesidir. İn situ parçalar arkeolojide hayati bir önem taşıyan ve büyük dikkat gerektiren nesnelere dir. Bu parçalar da dikkatli bir temizlik, kusursuz bir ışıklandırma ve pozlama gerektirir. Nazik bir durumda olmalarından dolayı onları fotoğraflamak için tek bir şans vardır. İn situ fotoğrafı çekerken de ilk dikkat edilecek husus temizliktir.



In situ fotoğrafın ilk işlevi öncelikle nesnenin bulunma şeklini, özellikle bulunduğu yeri, düştüğü yeri göstermek zorundadır. Diğer işlevi ise bulunduğu yerdeki diğer buluntular ile ilişkisi ve bulunduğu mekan ile olan ilişkiyi göstermektir.



**Fotoğraf 125: Burcu Böcekler, Aigai Bouleuterion Kazısı, Bulunan Heykellerin İn Situ Haldeki Çekimleri, 2005**



**Fotoğraf 126: Ayrıntı**

Bu iki işlev de tek bir karede sağlanabilir. Ancak çok abartıya kaçılmamalıdır. Ancak fotoğraflarda aşırı ayrıntıya girmekten kaçınılmalıdır. Her küçük seramik parçayı ayrı ayrı çekmek yerine bir bütün olarak çekmek, bir kolyeyi çekerken tek tek boncuk ayrıntılarına girmemek gibi. Çünkü in situ fotoğrafın asıl amacı yukarıda da değinildiği gibi objenin yerini, bulunduğu mekandaki durumunu ve hasarını belirleme amacı taşımaktadır.



**Fotoğraf 127:Burcu Böcekler Aigai, Bolueuterion Kazısı, 2005**

İn situ fotoğrafta standart bir bakış açısı bulunmamaktadır. Örnek vermek gerekirse; taşa yaslanmış şekilde bulunan bir kabın fotoğrafı kabın taşa nasıl yaslandığını gösterir nitelikte olmalıdır ve yandan çekilmelidir. Grup halinde bulunan seramik parçaları ise tam yukarıdan çekilmelidir ki birbirleri ile olan ilişkileri tam olarak görülebilsin. İn situ fotoğrafında da temizlik ilk şarttır ancak bazı durumlarda buluntunun niteliği buna izin vermeyebilir.

#### **2.4.7.Mezar ve Oda Mezarların Fotoğraflanması**

Mezarın derinliğine bağlı olarak fotoğraflar hem dikey, hem de mezarın derinliğini gösterir nitelikte olmalıdır. Fotoğraf mezarın yüzeyini gösterir nitelikte olmalıdır. Kuşkusuz bu her zaman mümkün olmayabilir çünkü çamur dolu alanın stratigrafisini anlamak çok zordur ve çoğu zaman ayırt edilemez. Fotoğraf çekimi için ise bütün iskelet temizlenmeli ve bütün kemikler açıkça görülmelidir. Bazı kazılarda bütün iskelet mezarın içindeyken çizilmekte, ölçümü yapılmakta ve dikey fotoğrafları çekildikten sonra kaldırılmaktadır. Daha sonra fotoğraflar alan planı kadar büyütülür ve buradan izi sürülür.



**Fotoğraf 128: :Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Mezarlardan Birinde  
Bulunan İskelet, 2005**

Oda mezarlar da fotoğrafı en zor çekilen, en güç koşullarda çalışılan yerlerdir. Kaya mezarları ve yer altında olan mezarlar üzerinde çabuk çalışılması gereken alanlardır. Çatının çökme tehlikesi olduğundan ve mezar açıldığı an organik materyallerde değişiklikler başladığından fotoğraf çekme işlemi çabuk yapılmalıdır.

Bakış açısı ise odanın şekline ve boyutuna bağlıdır. Büyük bir oda ve tek bir iskelet fotoğraf çekerken herhangi bir problem yaratmaz ancak alçak tavanlı bir mezar odası fotoğraf çekimini güçleştirir. Eğer tek bir kareye almak mümkün değilse çekim birkaç karede birden yapılabilir.



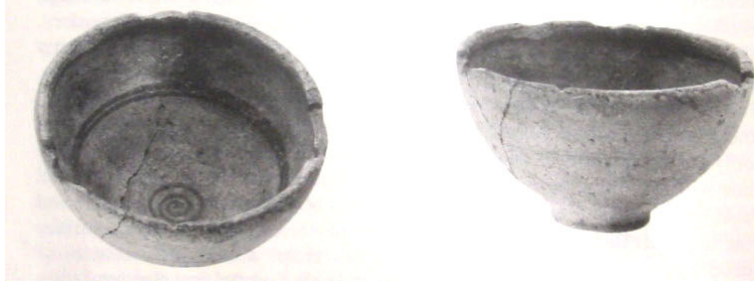
**Fotoğraf 129: Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Mezarların Kazılmadan  
Önceki Hali, 2005**



**Fotoğraf 130: Burcu Böcekler, Aigai Nekropolü, Mezarların Kazıldıktan Sonraki Hali, 2005**

#### **2.4.8.Arkeolojik Objelerin Fotoğraflanması: Sikke- Cam-Yazıt**

Arkeolojik obje çekiminde de genel parametre eserin bütün özelliklerini tüm açıklığı ile göstermektir. Çömlek fotoğraflarında kabın profilinin gösterilmesi gereklidir.



**Fotoğraf 131: Kabın Tüm Özelliklerini Gösteren İki Fotoğraf**

Çömlek çekiminde genel olarak çömleğin gövdesinin biraz yukarisından çekim yapılır.

Bu fotoğrafta çömleğin ibriği sol, kulbu sağ tarafta gösterilmiştir. Konturları, kenarı ve kulpları beyaz fon nedeni ile açıkça görülmektedir. Çömlek çekimlerinde standart kurallar yoktur, bunu her çömleğin yapısı ve durumu belirler. Örneğin restore edilmiş bir çömleğin restore edilmemiş, sağlam olan tarafını göstermek daha iyi olacaktır.



**Fotoğraf 132:Eseri Gösteren En İyi Bakış Açısı**

Işık düzenlemesi çömlek fotoğrafında çok önemli bir yere sahiptir. Kabın profilinin iyi görünmesine önem verilmelidir. Derin oymalı kaplar çekimi en zor gruba girer. Bu tarz kap çekimlerinde güçlü ve direk ışık kullanılmamalıdır. Çünkü bu oymaların birer yarık gibi gözükmeye ihtimalleri vardır. Kap üzerini çevreleyen bu desenler ışığı farklı açılardan alacaktır. Bu hatayı önlemek için soft ve genel aydınlatmanın seçilmesi gereklidir. Bu tarz bir aydınlatma en iyi sonucu verecektir. Kap üzerinde bulunan parlak desen ve şeritler de çekilmesi en zor bölümdür. Ayrıca gövdenin rengi de koyu ise desenin görülmesi imkansız olacaktır. Bunun için desenin ayrı bir karede güçlü bir aydınlatma ile çekilmesi gereklidir. Eğer kap küçük ise bir tek spot ışık ve reflektör ayrıntıları ortaya çıkarmak için yeterlidir. İkinci bir seçenek de sabit bir spot ışık kullanmak yerine hareketli bir ışık kullanmak ve çömleğin etrafındaki tüm desen şeridini çekmektir. Burada da en çok dikkat edilmesi gereken fotoğraf makinesi ile kap arasındaki mesafenin sabit kalmasıdır.

Parlak yüzeye sahip kaplar her zaman problemlidir. Sabit pozisyonda bulunan bir ışık kabın yüzeyinde parlamalara neden olmaktadır. Ve bu parlama desendeki önemli ayrıntıları maskeleyebilmektedir. Bu yüzden yumuşak ve genel aydınlatma kap desen üzerindeki gereksiz parlamaları önleyecektir.

Aynı profile sahip kaplar da bir arada çekilebilir. Ancak bunda da en çok dikkat edilmesi gereken kapların objektife olan uzaklıklarının aynı olmasıdır. Bu fotoğraflarda çok fazla kabın bir arada çekilmesinden kaçınılmalıdır. Çünkü birbirlerinin özelliklerini gölgelememeleri gerekir. Özellikle ağız profillerinin görünür olması gereklidir.

Bir mezardan çıkan, sayıları 30 ya da 40'ı bulan kapları fotoğraflamak da güçtür. Böyle bir grubu fotoğraflamak için en uygun yol bir raf düzeni ya da merdiven düzeneği kurmak ve her kabı objektife aynı mesafede olmasına dikkat ederek yerleştirmektir. Ve fon olarak da beyaz fon kullanılmalıdır. Ancak dikkat edilecek son nokta bu sıraları çok uzatmamaktır çünkü fotoğraf yayın için kullanışlı olmayacaktır.

Kırık seramik parçalarının çekiminde ilk dikkat edilecek şey parçaların gruplandırılmasına dikkat etmektir. Ağız kenarlarına ait parçaların bir grup, gövdeye ait parçaların bir grup, kaideye ait parçaların da bir grup oluşturması sonraki çalışmalar için daha uygundur. Parçalar düzenlenirken dikkat edilecek ikinci özellik aralarında belli bir aralık bırakılmasıdır. Daha sonra yayınlarda tek tek de kullanılma ihtimali olan parçalar olabilir. Fon olarak da siyah beyaz fotoğraf için floresan ışıklı kutu uygun olur. Renkli fotoğraf için de üstüne beyaz bir fon konulabilir. Ağız ait parçalar çekilirken ağız profillerinin üste gelmesi gereklidir çünkü üste geldiklerinde formları daha iyi anlaşılacaktır.

Seramik parçalarının çekiminde de aralarındaki aralığın eşit ve birbirlerinden belli miktarda uzak olmalarına önem verilmelidir. Çünkü bu parçalar da yayında tek tek kullanılabilir.<sup>340</sup>



**Fotoğraf 133: Burecu Böcekler, Aigai Kazısı, Sarnıç Sektöründen Bulunan Seramik Parçalar, 2006**

<sup>340</sup> Peter G. Dorrell, *Photography in Archaeology and Conservation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994,

Siyah beyaz fotoğrafta en uygun fon yine siyah beyazdır. Siyah beyaz fotoğraf yayın ve kitaplarda bilimsel bir karakter taşıması nedeni ile hala kullanılmaktadır. Fon olarak kullanılabilen diğer tonlar siyah beyaz tonlarda gri tonlarında çıkacak, eser ile ayrımı çok zor yapılacaktır ve eserin açık-seçikliğini gölgeleyecektir. Eserin bütün niteliklerini vurgulamak için çoğu zaman beyaz fon daha uygundur. Işık düzenlemesi çok iyi yapılsa da siyah fon üzerine konan nesnelerin özellikleri tam olarak yansıtılamaz, siyah fon profili adeta yutar. Ayrıca yayınlarda da siyah fonun baskısı bazen bulanık ve donuk olabilmektedir. Bir diğer neden de eserlerin siyah fon üzerinde leke bırakması ve temizliğinin de hemen mümkün olmamasıdır. Ancak daha önce de bahsedildiği gibi beyaz fon üzerine konan şeffaf plastik asetat bu sorunu çözecektir.

Renkli fotoğrafta ise beyaz fondan kaçınmak gereklidir. Renkli slayt çekilecekse beyaz arka plan ekranda çok fazla parlama yapmaktadır. Siyah fon renkli fotoğrafta etkileyicidir. Ancak eğer çok bilgi verici bir fotoğraf çekilmiyorsa renkli arka planlar da hoş durabilir. Ancak renk seçimine çok dikkat edilmelidir. Çok doygun renkler gözün rahatsız olmasına ve eseri iyi algılayamamasına neden olur. Ayrıca çok çarpıcı renkler nesnenin üzerine de vurarak gerçek rengin algılanmasını önler. Renkler obje üzerinde bulunan ana rengi tamamlayıcı doygun olmayan bir renk olmalıdır. Bu durum için göze batmayan renklere sahip renkli kağıtlar kullanılabilir. Açık sarı, kahverengi, yağ yeşili bu durum için uygundur.

Sikkeler tam tepeden dik açı ile fotoğraflanmalıdır. Işık kullanımı Kabartmanın yüksekliğine, yüzeyin parlaklığına göre değişir.

Cam çekiminde eğer camın profili ve genel şekli önemli ise beyaz, yüzeydeki ayrıntılar önemli ise siyah fonda çekilmelidir. Cam çekiminde siyah ve beyaz dışında fonlar kullanıldığında ise yansıtıcı bir etki yaratır bu yüzden tercih edilmemesi gerekir.

Siyah fon üzerinde çekilen camın tek ışık ile, mümkünse camın üstünden aydınlatılması mümkündür. Işık cam nesnenin sol ya da sağ arkasına yerleştirilmelidir. Böylece nesnenin arkasından gelecek ışık öndeki yansımayı en aza indirecektir. Işığın mümkün olduğunca geniş bir alandan gelmesi sağlanması gereklidir. Camın dekorasyonunu çekmek için ise bunun tam tersi bir yol izlenmelidir. Küçük bir ışık kaynağı kullanılmalı ve nesnenin önemli olmayan bir yerine ışık verilmelidir. Eğer nesne üzerine farklı yerlerden ışık geliyorsa, pencere, vs. nesne mutlaka siyah bir kumaş ile çevrilerek bu ışıklardan korunmalıdır.

Cam nesnelerin yarı saydam beyaz fon önünde de çekilmesi etkileyici bir etki yaratabilir. Nesne light boxun önüne ya da jelatinli ve ya plastik cam önüne yerleştirilir. diğeri bir seçenek de beyaz bir fon önüne yerleştirilecek raf üzerine nesneyi yerleştirmek ve altından aydınlatmaktır. Bu methodlar cam üzerindeki kırık, çatlak ve restorasyonu göstermek için çok uygundur. Kompleks şekle sahip camların çekimi ise çok zordur. Bu yüzden genel ve azaltılmış bir aydınlatma gereklidir. Bu iki yol ile gerçekleştirilebilir. Bulutlu bir günde gökyüzünü fon yaparak, ya da ince beyaz kağıtlar ile hem üstüne hem de çevresini kaplayarak küçük bir çadır hazırlayarak. Ya da yarı saydam bir asetat kağıdı ile sağlanabilir. Böylece nesne üzerine düşecek olan fazla ışık engellenir.

Yazıt için üst soldan gelecek bir ışık ve sağ tarafta kullanılacak bir reflektör yeterlidir. Eğer daha dramatize bir ışık elde edilmek istenirse ışık daha eğik bir açıya getirilebilir. Böyle bir durumda yazıtın bir tarafındaki karakterler net çıkarken diğerleri daha karanlıkta kalır. Yazıtlar da fotoğflanmadan önce iyice temizlenmelidir.

#### **2.4.9.Kazı Çalışanlarını Fotoğflanmak**

Her kazı bir bütün olarak tarihi bir belge olarak nitelendirilebilir. Çünkü kazıda akıp giden hayat da tıpkı arazide olduğu gibi geri döndürülür nitelikte değildir. Kimi zaman arazide yapılan çalışmaları çekmek kazının seyri hakkında daha iyi bilgi verebilir. Fotoğraf, bir açmada olan bütün faaliyeti özetler niteliktedir.





**Fotoğraf 134:Burcu BÖcekler, Aigai Kazısı Macellum Kazısı Çalışmaları,  
2005**

### 3.BÖLÜM

## ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ARKEOLOJİNİN TEMSİLİ

### 3.1.Arkeoloji Ve Magnum Fotoğrafçıları

Magnum fotoğraf ajansı İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-1945) hemen ardından 1947 yılında farklı ülkelerden beş fotoğrafçı tarafından kurulmuştur: Macar Robert Capa; Fransız bir gezgin ve Sürrealizmden etkilenen bir ressam olan Henri Cartier Bresson; önce freelance çalışan ardından savaş fotoğrafçılığı yapan daha sonra Capa gibi savaş fotoğrafları çeken George Rodger; entelektüellerin portrelerini yapan David "Chim" Seymour; Capa ve Rodger gibi savaş fotoğrafçısı olan ve Life Magazin için fotoğraf çeken William Vandivert. Vandivert Magnum'u kurduktan bir yıl sonra Magnum Ajansı'ndan ayrılmış ve endüstriyel fotoğrafa yönelmiştir. Kuruluşta yer alan diğer iki önemli isim ise Magnum Ajansı'ndan önce Alliance Photo'yu yöneten Maria Eisner ve Londra'da Marc of Time'da çalışan Rita Vandivart'tır.

Magnum Ajansı ilk kurulduğu yıllarda bazı kötü olaylar yaşanmıştır. 1954'de Capa savaş alanında fotoğraf çekerken ölmüş, Werner Bischof aynı ay içinde Peru'da bir cip kazasında yaşamını yitirmiştir. David Seymour ise Capa'dan iki yıl sonra Süveyş Kanalı'nda vurularak öldürülmüştür.

Magnum Ajansı tarihinde mihenk taşı sayılabilecek bir çok yayın bulunmaktadır. Henri Cartier Bresson'un *Decisive Moment*, Bruce Davidson *East 100<sup>th</sup> Street*, Elliot Erwitt *Photographs and Anti-Photographs*, Leonard Freed *Black in White America*, Philip Jones Griffith *Vietnam*, Joseph Koudelka *Gypsies*, Susan Meiselas'ın *Nicaragua* başlıklı fotoröportajlar gerçekleştirmişlerdir. Daha sonraki çalışmalar ise Eugene Richards ve yazar Dorothea Lynch tarafından *Exploding into*

*Life*, Sebastiao Salgado tarafından *Other Americas*, Alex Webb tarafından *Hot Light/Half Made Worlds* adlı çalışmalar yapılmıştır.<sup>341</sup>

Magnum Fotoğraf Ajansı kurulmasından beş yıl sonra Eve Arnold, Burt Glinn, Erich Hartmann, Erich Lessing, Marc Ribaud, Dennis Stock, Kryn Taconis gibi bir çok yetenekli fotoğrafçıyı bünyesine almıştır. Mark Riboud Çin’de fotoğraf çekerken Eve Arnold Siyah Müslümanları ve Marilyn Monroe’yu fotoğraflamıştır. Taconis ise Cezayir Savaşı’nı fotoğraflamıştır. daha sonra ise Rene Burri, Cornell Capa ( Robert Capa’nın kardeşi), Elliot Erwitt ve Inge Morath ajansa katılmışlardır.<sup>342</sup>

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan haber ve görüntü açlığını doldurma amacı ile kurulan Magnum Ajansı’nda çalışan fotoğrafçıların hepsi fotojurnalizmde kendilerini kabul ettirmiş isimlerdir. Magnum’un kurulmasından sonra fotoğrafçılar adeta dünyayı kendi aralarında paylaşmışlardır. Henri Cartier Bresson Asya’yı, George Rodger Afrika ve Orta Doğu’yu, David Seymour Avrupa’yı, William Vandivert ABD’yi çalışma alanı olarak belirlemiş, diğer iki kurucu üye Rita Vandivert ve Maria Eisner New York ve Paris’deki büroların sorumluluğunu üstlenmiştir.

Magnum fotoğrafçıları bünyelerinde bir çok özellik taşımaktadırlar. Yaratıcılık; adanma; çağına tanıklık; hümanizma, toplumsal eleştiri ve idealizm; macera ruhu ve cesaret; perfeksiyonizm bu özellikler arasında yer almaktadır.

Magnum Ajansı fotoğrafçılarının en önemli özellikleri perfeksiyonist bir yaklaşıma sahip olmalarıdır. Henri Cartier Bresson’un karar anı adını verdiği tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu anda fotoğraf çekilmesi fenomeni magnumdaki bütün fotoğrafçılarca uygulanmaktadır.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Michel, Frizot A New History of Photography, Könemann, Köln 1998, 598 s.

<sup>342</sup> <http://www.magnumphotos.com/Archive>

<sup>343</sup> Merter Oral, “Weimar Cumhuriyeti’nden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1999,88 s.

Günümüzde fotoğraf kategorileri arasındaki sınırlar erimiştir. Fotografik ifade kavramsal bir sorun haline gelmiştir. Fotoğraf sanatı bizzat fotojurnalizmin içinden çıkmaktadır ve Magnum Ajansı'na bakıldığında fotoğrafçıların sadece haber yetiştirme derdinde olmadığı görülmektedir. Artık temsil edilen şey fotoğraf sanatıdır ve bu arkeoloji bağlamında çekilen fotoğraflara bakıldığında da anlaşılmaktadır.<sup>344</sup>

Magnum üyelerinin arkeolojiyi tema yapmaları arkeolojinin hayatın arka planında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Arkeoloji temalı fotoğrafların merkezinde turizm fenomeni bulunmaktadır. Turizmin arka planını da harabeler oluşturur. Savaşın Temsili ve Harabeler adlı bölümde vurgulandığı gibi savaşın fonunu da harabeler oluşturmaktadır. Onların savaşta yaptıkları bu nedenle metafora dönüşmüştür. Aktüel bir saptama olmaktan çıkmıştır.

Henri Cartier Bresson Türkiye ve Yunanistan'da, Ferdinando Scianna İtalya ve Mısır'da, Martin Parr ve Werner Bischof Yunanistan'da, Ara Güler Türkiye'de, Bruno Barbey Mısır'da arkeoloji temalı fotoğraflar çekmişlerdir. Werner Bischof'un Yunanistan'da Akropol'ü, Bruno Barbey'in Mısır'da Memnon Heykellerini, Ferdinando Scianna'nın Piramitleri fotoğraflamaları tek örneklerde de olsa fotoğrafçıların bu yapı ve heykellere olan ilgilerinin devam ettiğinin göstergesidir. Kimi zaman açılar da XIX.yüzyıl estetiğini anımsatmaktadır.

Erekteion, Forum Romanum XIX.yüzyıl boyunca bütün fotoğrafçılar tarafından fotoğraflanmıştır. Bugün de fotoğraf sanatının en önemli temsilcileri tarafından fotoğraflanmaktadır, gelecekte de fotoğraflanacaktır. Değişen sadece yorum farkı olacaktır. Çünkü geçmiş insanların ve fotoğrafçıların daima ilgilendikleri bir konudur. Bu Magnum Ajansı bünyesinde de aynı şekilde devam etmektedir. Ferdinando Scianna'nın Giorgio Sommer'ın izinden gidip Pompei müzesini fotoğraflaması tesadüf değil bir geleneğin devam ettiğinin kanıtıdır.

---

<sup>344</sup> Simber Eskier, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı "20. yüzyıl Fotoğraf Estetiği Ders Notları", 10.03.2006

### 3.1.1.İtalya

#### 3.1.1.1.Ferdinando Scianna (1943- )-

Ferdinando Scianna fotoğraf çekmeye 1960lı yıllarda Palermo Üniversitesinde edebiyat, filozofi ve sanat tarihi eğitimi görürken başlamıştır. İlk sistematik çalışması Sicilya toplumunu ve festivallerini çektiği ve *Feste Religiose in Sicilia* (1965)'dir. Bu çalışması ile 1966 yılında Nadar Fotoğraf Ödülü'nü kazanmıştır. Kitap ayrıca Sicilyalı yazar Leonardo Sciascia ve Manuel Vázquez Montalbán, Dominique Fernandez, Francesco Gallo, Guido Vergani gibi yazarların makedelerini içermesi bakımından da önemlidir. Scianna'nın çalışması dini ritüellerin insanları nasıl tek vücut haline getirdiğini ve toplum üstünde nasıl birleştirici etkisi olduğunu anlatması bakımından önemlidir. Scianna 1966'da Milano'ya gitmiş ve 1967 yılında L'Europeo dergisinde 1973'e kadar fotoğrafçı, daha sonra gazeteci olarak çalışmaya başlamıştır. 1974'de ise muhabir olmuştur. 1976'da ise Le Monde Diplomatique ve La Quinzaine Littéraire dergileri için edebiyat, fotoğraf ve politika üzerine makaleler yazmaya başlamıştır. Fransa'da bulunduğu sırada Henri Cartier Bresson ile tanışmıştır. Çalışmalarında Bresson'un etkisi bulunduğu ve kendine model olarak onu seçtiği bilinmektedir. Scianna 1982'de ise Magnum Fotoğraf Ajansı'na katılmıştır. Daha sonra Milano'ya dönmüş, 1983 yılından itibaren dünyanın çeşitli yerlerindeki büyük gazete ve dergiler için çalışmaya başlamıştır. 1980lerde ise moda fotoğrafçılığı ile ilgilenmeye başlayarak Vogue gibi moda dergilerinde çalışmıştır. 1995'de yeniden dini ritüelleri çekmeye başlayan Scianna 1997'de en uzun soluklu çalışması olan uyuyanları çektiği *Dormire Forse Sognare (To Sleep, Perchance to Dream)* fotoğraf dizisini oluşturmaya başlamıştır. Ünlü figürleri fotoğraflamaya olan düşkünlüğü olan Ferdinando Scianna Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in portrelerinden oluşan kitabını 1999'da yayımlamıştır. Aynı yıl yayımlanan kitabı *Ninos del Mundo* ise fotoğrafçının dünyanın dört bir yanında çektiği çocuk fotoğraflarından oluşmaktadır.<sup>345</sup> 2002'de

---

<sup>345</sup> www.magnumphotos.com

ise Sicilya'da toplumsal yaşamı anlatan fotoğraf ve yazılardan oluşan Quelli di Bargheria adlı kitabını yayımlamıştır.

Ferdinando Scianna'nın 1989 yılında Mısır'da çektiği fotoğraflar kompozisyon açısından XIX. yüzyıl fotoğraf estetiği bağlamında değerlendirilebilir. Tezin diğer bölümünde ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi Mısır içerdiği piramitler ve tapınaklar ile XIX. yüzyıl gezgin fotoğrafçıların odak noktasını oluşturmuştur. Dünyanın Yedi Harikasından biri olarak kabul edilen, M.Ö. üçüncü bine tarihlenen Mısır firavunlarının anıtsal mezar yapıları olan Kefren, Keops ve Mikerinos piramitleri, Kefren Piramidi'nin kuzeydoğusunda bulunan ve Keops Piramidi'nden kalmış bir kaya uzantısına oyulmuş olan anıtsal Sfenks XIX. yüzyılda neredeyse bütün fotoğrafçılar tarafından fotoğraflanmıştır. Maxime Du Camp ve John B.Greene de piramit ve sfenksleri belgeleyen fotoğrafçılar arasındadır. Ferdinando Scianna'nın close up çekim ile sfenks ve piramidi frontal açıdan çekmesi Maxime Du Camp'ın 1850 yılında Abu Simbel'de II. Ramses Tapınağı'ndaki Heykel adlı fotoğrafını çağrıştırmaktadır.



**Fotoğraf 135:Ferdinando Scianna, Sfenks ve Giza Piramidi, 1989**

Ferdinando Scianna'nın sfenks ve piramit adlı diğer fotoğrafı Maxime Du Camp, Francis Frith ve John B.Greene tarafından çekilen fotoğraf ile de benzerlik göstermektedir.

Özetle, Ferdinando Scianna Mısır'da çektiği ve herhangi bir sistematik taşımayan fotoğrafları ile Maxime Du Camp gibi sistemli bir çalışma gerçekleştirme derdinde değildir. John B. Greene gibi tutkulu bir arkeolog da olmayan Ferdinando Scianna kısa süreli gittiği Mısır'da bir turist gözü ile herhangi bir bilimsel amaç taşımadan fotoğraf çekmiştir. Ancak aldığı sanat tarihi eğitimi fotoğraflarında rol oynamıştır.

Ferdinando Scianna 1983, 1997 ve 2000 yıllarında ise Roma'da bir dizi fotoğraf çekmiştir.

2000 yılında “İtalya” adı altında gerçekleştirdiği çalışmasında Vatikan Müzesi'nin Heykel Galerisinde ve XVI.yüzyıl boyunca İtalya'nın farklı bölgelerine ait kırk topografik haritanın bulunduğu Harita Galerisinde; Bancompagni Ludovisi Ailesinin koleksiyonunu içeren, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Marco Sittico Altemps ve yeğeninin Roma Heykellerinden oluşan olağanüstü koleksiyonuna ev sahipliği yapan Altemps Sarayında; 1917'de önceleri elektrik santrali olarak inşa edilen ancak 1997'de müzeye dönüştürülen ve bir çok Antik Roma ve Yunan heykeline evsahipliği yapan Centrale Montemartini'de; XVII.yüzyılda Borghese Ailesi'nin sanat koleksiyonu için inşa edilen Borghese Müzesi'nde ve Roma Meydanı'nda çekimler yapmıştır.

İtalya'da yaptığı müze koleksiyonları çekimleri Roger Fenton'un “The Stereoscopic Cabinet, or Monthly Packet of Pictures for the Stereoscope” ve “The Lycian Saloon, British Museum” adını verdiği 1857 yıllarında yaptığı çekimleri hatırlatmaktadır. Roger Fenton da 1857 yılında British Museum'daki koleksiyonları fotoğraflamak üzere görevlendirilmiştir.<sup>346</sup> Müze içini çeken diğer iki isim de Pascal Sebah ve Giorgio Sommer'dır. Pascal Sebah daha sonra ulusal müze olan Theseion'da muhafaza edilen eserleri fotoğraflamıştır. Giorgio Sommer ise Pompei'deki Müzeyi fotoğraflamıştır.

---

<sup>346</sup> Peter G. Dorrell, **Photography in Archaeology and Conservation**, Cambridge University Press, Cambridge 1994, 2 s.



**Fotoğraf 136: Ferdinando Scianna, Vatikan Müzesi Heykel Galerisi 2000**



**Fotoğraf 137: Roger Fenton British Museum'dan Bir Grup Heykel 1859**



**Fotoğraf 138: Giorgio Sommer, Pompei Müzesi, 1875 Fotoğraf 139:Pascal Sebah, Theseion'un İçi, 1872-1873**

Ferdinando Scianna'nın 1983 tarihli Via Appia<sup>347</sup> fotoğrafı akla Roland Barthes'ın Camera Lucida adlı kitabında August Salzmann'ın 1850'de Beytüllahim'de çektiği fotoğraf üzerine yazdıkları gelmektedir.

<sup>347</sup> Latince adı Via Appia olan Appia Yolu Roma yollarından en önemlisidir. Roma'yı İtalya'nın güneyindeki Brindisi ve Apulia'ya bağlayan yol Napolili şair Statius (M.S. 45-96) tarafından yolların kraliçesi olarak tanımlanmıştır. M.Ö. 312 yılında Appius Claudus Caecus tarafından inşa ettirilmiştir. 560 km'den fazla uzunluğa sahip olan yol taş döşemeye sahiptir ve bir kısmı bugün de kullanılmaktadır. Yolun Roma'ya yakın olan kısmında yolun kenarındaki katakomp kalıntıları hala görülebilmektedir.



“ ...ortada taşlı bir zemin ve zeytin ağaçlarından başka bir şey görünmüyor: Ancak burada üç farklı zaman benim başımı döndürüyor: Benim şimdiki zamanım, İsa'nın zamanı ve Fotoğrafçı'nın zamanı. ”<sup>348</sup>

Ferdinando Scianna'nın Appia Yolu fotoğrafında ışık çok dramatik bir şekilde kullanılmıştır. Yolu oluşturan taş döşemelerin hepsi bütün ayrıntıları ile gözükmektedir. Fotoğraf Roland Barthes'ın deyimi ile yoldan geçen Romalıların zamanlarını, fotoğrafçının zamanını ve bizim zamanımızı düşündürmektedir. Yol sanki bir yere değil de sonsuzluğa varmaktadır.



**Fotoğraf 140: Ferdinando Scianna, Appia Yolu, 1983**

Forum Romanum'u gösteren bu fotoğrafta ön planda üzerinde palmet ve rozet motifleri olan mimari parçalar göze çarpmaktadır. Arka planda ise solda Satürn Tapınağı ve Phocas Sütunu, Vespasian Tapınağı, sağda ise Septimius Severus Takı bulunmaktadır. Roma Meydanı bilindiği gibi XIX. yüzyıl fotoğrafçılarının odak noktasını oluşturmuştur. James Anderson (1813-1877), Robert Macpherson (1811-1872) Giaocchibo Altobelli, John Henry Parker (1806-1884) Tommasso Cuccioni (1790-1864), John Shaw Smith (1811-1873) Roma Meydanı'nda fotoğraf çeken isimler arasında yer almaktadır. Çekilen fotoğraflar ister arkeoloji bilimine hizmet etmek için çekilsin, ister meydanın pitoresk yönünü vurgulamak için çekilsin Antik yapılar daima odak noktayı oluşturmuştur. Ferdinando Scianna da bu geleneğe uyarak Forum Romanum'daki eserleri fotoğraflamıştır ancak yaklaşımı XIX.yüzyıl

<sup>348</sup> Roland Barthes, Camera Lucida, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000, 116 s.

fotoğrafçılarının yaklaşımından biraz farklı olmuştur. O, meydanı genel olarak fotoğraflamaktan çok anıtsal yapıları dekoratif süslemelere sahip mimari parçalar ardından fotoğraflamayı tercih etmiştir.



**Fotoğraf 141: Ferdinando Scianna, Forum Romanum, 1983**

Ferdinando Scianna 2005 yılında çektiği Yunanistan fotoğraflarında Akropolis’deki “harabeler”e ve Ulusal Arkeoloji Müzesi ve Akropolis Müzesi’ndeki heykellere yoğunlaşmıştır.



**Fotoğraf 142: Ferdinando Scianna, Akropolis’de 2005**



**Fotoğraf 143: John B.Greene, Luksor Tapınağı, 1854**

Ferdinando Scianna Akropolis’de adını verdiği bu fotoğrafta Erechtion’u fotoğrafın sağ alt köşesinde bırakmıştır. Fotoğrafa hakim olan gökyüzü John B.Greene’nin Mısır çölünde çektiği fotoğrafları anımsatmaktadır. John B.Greene’nin fotoğraflarında gökyüzüne neden çok yer ayırdığı bilinmemektedir. Bunu bilinçli

yapıp yapmadığı belli değildir ancak Ferdinando Scianna bilerek gökyüzüne çok yer ayırmıştır ve bu fotoğrafın punctum noktasını oluşturmaktadır. Fotoğrafta mavi gökyüzü ve yapıyı oluşturan sarı kesme taşlar fotoğrafın sadece sarı ve lacivert olarak tanımlanmasına neden olmaktadır.



**Fotoğraf 144: Ferdinando Scianna, Akropolis Müzesi'nde, 2005**

Ulusal Arkeoloji Müzesi ve Akropolis Müzesi'nde heykellere yoğunlaşan Scianna'nın çektiği kuros ve kore fotoğrafları Alison Frantz'ın XX. yüzyıl başında Atina'da Agora kazıları sırasında çektiği kore fotoğraflarını akla getirmektedir.

### **3.1.1.2. Joseph Koudelka (1938 -)**

1938'de Çekoslovakya'da doğan Joseph Koudelka fotoğraf çekmeye 6x6 Bakelite Kamerası ile başlamıştır. Prag Teknik Üniversitesi'nde okuduktan sonra 1961 ve 1967 yılları arasında uçak mühendisi olarak çalışmıştır. Bu süreçte Çekoslovakya Fotoğrafının önde gelen figürlerinden olan ve sanat eleştirmenliği yapan Anna Farova ile tanışmış ve uzun yıllar devam edecek bir proje olan Çekoslovakya'da yaşayan Çingeneri fotoğraflamaya başlamıştır. Aynı zamanda Dvadlo adlı dergide freelance fotoğrafçı olarak da çalışmıştır. 1968'de ise Çekoslovak Sanatçılar Derneği'ne katılmış ve çingeneri üzerine gerçekleştirdiği çalışmasını Romanya'ya da taşıyarak genişletmiştir. Çekoslovakya'ya döndükten sonra 1968'de Prag'ın Sovyet Tankları tarafından işgal edilmesini fotoğraflamıştır. Fotoğrafları ülkeden kaçırılarak Magnum tarafından dağıtılmış ve P.P. ( Prague Photographer) takma adı ile basılmıştır. Fotoğrafları bir ikon haline gelmiştir. 1970'de Çekoslovakya'dan kaçan Çekler kervanına katılmış ve İngiltere'ye

sığınmıştır. Daha sonra da Avrupa'nın bir kaç ülkesini içeren uzun keşif yolculuğuna çıkmıştır. Bu yolculuğunda Çingeneri ve günlük yaşamlarını fotoğraflamıştır. 1974'de ise Magnum Üyesi olmuştur. *Gitans: La Fin du Voyage* adlı kitabı 1975 yılında Robert Delpire tarafından yayımlanmıştır. Aynı yıl John Szarkowski'nin kuratörlüğünde New York Modern Sanat Müzesinde ilk kişisel sergisini açmıştır. Koudelka 1980'de ise Paris'e gitmiştir. Fransa'nın kent ve kır peyzajlarını fotoğraflama projesi olan DATAR projesine katılmıştır. Daha sonra da panoramik çekimler yapmaya başlamıştır. 1990'da ise yirmi yıl ayrı kaldığı Çekoslovakya'ya dönmüş ve fotoğraf çekmeye devam etmiştir. çalışması *The Black Triangle The Foothills of the Ore Mountains* adı ile basılmıştır. 1994'de ise Theo Angelopoulos tarafından çekilen *Ulysses'in Bakışı* adlı film çekimine davet edilmiş ve Yunanistan, Romanya, Arnavutluk ve eski Yugoslavya'ya giderek fotoğraflar çekmiştir. 1997 ve 1998'de dikkatini Galler'in güneyindeki peyzajlara yöneltmiş ve *Reconnaissance: Wales* adlı kitabı yayımlamıştır. 2003'de ise Roma kalıntılarını fotoğraflarından oluşan *Theatre du Temps* adlı kitabı yayımlamıştır. Koudelka daha sonra da dünyadaki önemli müzeleri gezmeye devam etmiştir. Koudelka son albümünü ise 2006'da yayımlamıştır.<sup>349</sup>

Joseph Koudelka Roma, Pompei, Atina gibi şehirleri fotoğraflayan bir diğer Magnum üyesidir. Kuşkusuz Roma, Pompei ve Atina fotoğrafçılar tarafından en çok fotoğraflanan yerler arasındadır. Ancak arkeolojik önemi büyük olan yerler onun objektifinden mükemmel olmaya devam etmiştir. XX. yüzyılda fotoğrafçının yorumu büyük önem kazanmıştır ve Magnum fotoğrafçıları da yorumlarının biricikliği nedeniyle XX. yüzyıl fotoğraf estetiğinde ayrı bir yere sahiptir. Herşeyden önce, *fotojurnalizm bir stil sorunudur. Fotojurnalist olmak, stil sahibi olmanın yetki ve sorumluluğunu taşımak, diğer bir ifade ile bir gerçeği hayal gücüyle istisnai hale getirmek ve bunun için estetik stratejiler geliştirmektir.*<sup>350</sup> Bu estetik stratejiler Magnum fotoğrafçıları arasında mevcuttur. Joseph Koudelka'nın yorumu ile Forum Romanum'a bakmak önemlidir.

---

<sup>349</sup> [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)

<sup>350</sup> Simber Eskier, Bir Neo Fovist: Steve Mc Curry



**Fotoğraf 145: Joseph Koudelka, Forum Romanum, 2003**

Forum Romanum'u bu fotoğrafta ön planda büyük bir kaya parçası göze çarpmaktadır. Arka planda ise Castor Tapınağı'nın üç anıtsal sütunu ve onun ardında da Augustus Takı bulunmaktadır. Fotoğraf panoramik formatta çekilmiştir. En önemli özelliği Forum Romanum'u alışıktır olmayan bir bakış açısından çekmesidir.



**Fotoğraf 146: Joseph Koudelka, Forum Romanum, 1985**

Fotoğrafın sağında her ören yerinde satılan ve turistlerin evlerine giderken almadan edemediği hediyelik eşyalar bulunmaktadır. Solda ise Castor ve Pollux Tapınağı'nın sütunları görülmektedir. Fotoğrafın sağında bulunan hediyelik eşyalar bu ören yerinin hala turistlerin akın ettiği bir bölge olduğunun kanıtıdır.



**Fotoğraf 147: Joseph Koudelka, Atina Akropol, 2003**



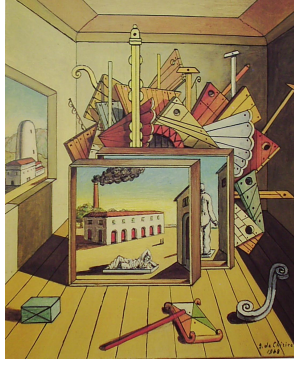
**Fotoğraf 148: Joseph Koudelka, Atina Akropol, 2003**

Joseph Koudelka'nın Akropol'de çektiği iki fotoğraf da o güne kadar Akropol'de çekilen görüntülerden farklılık göstermektedir. Her ikisi de altındaki açıklama notu olmasa herhangi bir ören yerinde çekilebilecek fotoğraflardır. Ancak bu fotoğrafların önemi Atina Akropolünde çekilmelerinden ileri gelmektedir. Soldaki fotoğrafta devasa büyüklükte taşların arasında siyah bir kedi dolaşmaktadır. Akropol'de çekildiğine dair hiç bir iz yoktur. Diğer fotoğrafta da bir ağaç gövdesi ve ağaç gövdesinin önünde bir ritm oluşturan sütun parçaları bulunmaktadır. Bu yaklaşımı ile August Salzman ve Joseph Philibert Girault de Prangey'i anımsatmaktadır. Joseph Koudelka Akropol'deki en küçük taşa bile önem bağışlamıştır. Tıpkı Prangey'in sarnıç girişine, Salzman'ın Kudüs'te hiç bir fotoğrafçının dikkatini çekmeyen mimari parçalara önem bağışlaması gibi.



**Fotoğraf 149: Joseph Koudelka, Elefsina, 2003**

Yunanistan serisi içinde çektiği fotoğraf Chirico'un metafizik resimlerini anımsatmaktadır. Ön planda elleri ve kolları, başı olmayan heykel gövdesi, arka planda fabrika bacası, onun ardında da ıssızlık, yalnızlık, terk edilmişlik hissi veren bir deniz manzarası bulunmaktadır. Aynı kompozisyon biraz daha farklı bir şekilde daha önce Henri Cartier Bresson tarafından da tekrarlanmıştır.



**Resim 26:Chirico, Fabrika ile Metafizik İç Mekan, 1969**

### **3.1.2.Türkiye’de İki Büyük Usta:**

#### **3.1.2.1.Henri Cartier Bresson (1908-2004)**

Henri Cartier Bresson 1908 yılında Saint-et-Marne, Chanteloup’ta doğmuştur. Paris Lycee Concordet’te resim eğitimi almıştır. Max Jacob, Elie Favre, Andre Breton, Max Ernst gibi isimler ile ilişkisi bulunan Bresson daha yirmi yaşına gelmeden Cocteau’dan Dali’ye kadar bir çok ressam ile tanışmıştır. Resme ve gerçeküstücülüğe büyük ilgi duymuş, 1927-1928 yıllarında Andre Lhote’nin atölyesinde resim eğitimi almıştır. 1931 yılında ise bir yıllığına Fildişi sahiline gitmiş, orada ilk fotoğraflarını çekmiştir. Daha sonra Avrupa’yı dolaşmış,1933’de New York Julien Levy Galerisi’nde sergi açmıştır. 1934 yılında ise etnografik bir araştırma için bir yıllığına Meksika’ya gitmiştir. 1935 yılından itibaren ABD’de kalmış ve ilk New York fotoğraflarını bu yıllarda çekmiştir. Paul Strand ile birlikte ilk film denemelerini gerçekleştirmesi bu yıllara rastlar. 1936 yılında Kırd Bir Gün filminde Jean Renoir’in ikinci asistanı olarak çalışmış, 1937 yılında ise Yaşamın Zaferi adlı filmi çekmiştir. 1940 yılında Almanlar tarafından esir alınmış ancak kaçmayı başarmıştır. 1944-1945 yıllarında Braun Yayınevi için içlerinde Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Claudel, Rouault gibi isimlerin bulunduğu bir dizi yazar ve sanatçının fotoğrafını çekmiştir. 1947 yılında Robert Capa, David Seymour, William Vandivert ve George Rodger ile birlikte Magnum ajansını kurmuştur. 1948 ve 1950 yılları arasında Uzakdoğu’da bulunarak Gandi’nin ölümü sırasında Hindistan’da, Kuomintang’ın son altı ayı ve Halk Cumhuriyeti’nin ilk altı ayı

boyunca Çin’de, bağımsızlık ilanı sırasında Endonezya’da bulunarak en önemli olaylara tanıklık etmiştir. Fransa’daki ilk sergisini Louvre’deki Marsan Pavyonu’nda açmıştır. 1958-1959 yıllarında Çin’de, 1963’de Meksika’da, 1965’de Japonya’da, 1966’da Hindistan’da bulunmuştur. *The Decisive Moment, Changing China, World of Henri Cartier Bresson* adlı kitapları yayımlanmıştır.<sup>351</sup> 1970 yılında kendisi gibi fotoğrafçı olan Martine Franck ile evlenmiştir.<sup>352</sup> 2004’deki ölümüne kadar da bir çok sergi açmıştır.<sup>353</sup>

Bresson çocukluğundan itibaren Yunan mitolojisine ilgi duymuştur. Zen, Budizm ve Taoizm ile ilgilenmiş, her fırsatta Sürrealizme olan eğilimini ve sevgisini dile getirmiştir. fotoğraf çekmeye çocukluğunda Box Brownie makinesi ile gittiği tatillerde başlamıştır. 1923 ve 1924 yıllarında Kübist resim ile ilgilenmiş, entelektüel çevreden bir çok ressam ve yazar ile tanışmıştır. İlgi alanlarını oluşturan resim, edebiyat ve sinema onun fotoğraf kariyerine temel teşkil etmiştir. Fotoğraflarındaki grafik yapı ancak resim sanatı ile açıklanabilir. Bresson daha yirmi yaşında stüdyosuna gittiği kompozisyon teorisyeni Andre Lhote ölümünden önce Bresson’un fotoğraflarının başarısının resim eğitimi almasından ileri geldiğini vurgulamıştır. Bresson kendini Kübizm ve Empresyonizm ile sınırlamak istemediği için ve akademinin sıkı kurallarına katlanamadığı için resmi bırakmıştır. Herhangi bir akıma bağlı bir ressam olmayı reddetmiştir. 1930larda Gaugen, Loti, Conrad, Celine, Claudel ve bir çokları gibi XIX. yüzyılın Romantik ruhunu taşıyan biri olarak köklerini keşfetmek istemiş ve Romantiklerin yaptığı gibi Yunanistan’a gitmiştir.<sup>354</sup>

1932’de gittiği İspanya gezisinde ise nasıl fotoğraf çektiği konusunda şu cümleleri sarf etmiştir:

*“Marsilya’ya gittim. Küçük bir aylık geçinmeme yetti ve zevkle çalıştım. Leica ile yeni tanışmıştım. O benim gözümün bir uzantısı haline geldi, bulduğum andan itibaren ondan hiç ayrılmadım. Kendimi yay gibi gerilmiş ve atlamaya hazır hissederek ve yaşamı tuzağa düşürmekle yaşamı yaşama edimi içinde korumakla kararlılıkla bütün gün sokakları sinsi sinsi dolaştım.*

---

<sup>351</sup> HCB Fotoğrafçı, **HCB**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, 43-45 s.

<sup>352</sup> **20<sup>th</sup> Century Photography**, Taschen, Köln 2001, 40 s.

<sup>353</sup> HCB Fotoğrafçı, **HCB**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, 43-45 s.

<sup>354</sup> Jean Pierre Montier; **Henri Cartier Bresson And the Artless Art**, Thames and Hudson, London 1996, 6-7-8-9 s.



*Hepsinden öte, tek bir fotoğrafın sınırları içinde, gözlerimin önünde serilmekte olan bir durumun özünü yakalamak için çırpındım.*<sup>355</sup>

Bresson fotoğrafı diğer görsel ifade türlerinden ayırmamış ve fotoğrafı kendini özgür hissetmenin bir yolu olarak görmüştür. Edward Weston, Paul Strand, Ansel Adams gibi büyük yeteneklerin doğa, yapı, jeoloji gibi alanlara yoğunlaştığını ancak kendisinin insana yoğunlaştığını vurgulamıştır.<sup>356</sup>

Bresson'un fotoğraflarında ritm duygusu önemli rol oynamaktadır. Ritm duygusunun resim ve müzikte de olduğunu ve insanlığın ritm duygusuna duyarlı olduğunu altını çizen Bresson ışık ve gölgenin kompozisyondaki en önemli özelliklerden biri olduğunu savunmuştur.<sup>357</sup>

Bresson İncil'de geçen "*başlangıçta yalnız söz vardı*" cümlesini başlangıçta "*yalnız geometri vardı*" olarak değiştirmiştir. Resim tarihinde önemli olan bir çok resmi inceleyerek bu incelemesinin sonunda realiteyi ve kaosu içindeki düzeni keşfetmeyi öğrendiğini vurgulamıştır.<sup>358</sup> Bunun nedeni geometrinin görünen dünyanın, nesnelerin ve görüntülerin düzeni ile ilgili olmasından ileri gelmesidir. Geometri Eski Yunan ve Rönesans'tan itibaren evrensel kaosu içindeki gizli düzeni yakalamanın tek yolu gibi görünmüştür. Ünlü altın kesim görünür dünyanın biçimlerinden evrenin sırlarına açılan kapının anahtarı sayılmıştır. Batı dillerinde kompozisyon, Türkçede hattatların kullandığı istif sözcüğüne karşılık gelen kavramın kaynağı geometridir.<sup>359</sup>

Henri Cartier Bresson XX.yüzyıla tanıklık etmenin ötesinde yaşadığı çağa damgasını vurmuş önemli kişilerin ve olayların fotoğraflarını çekerek fotoğraf tarihinde yerini almıştır.

1964 yılında Türkiye'ye gelerek Ara Güler ile birlikte Efes, Bergama gibi antik kentlerin yanında İstanbul, Urfa ve Kapadokya'ya da gitmiştir.

<sup>355</sup> Susan, Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1993, 193-194 s.

<sup>356</sup> Montier, y.a.g.e. 18 s.

<sup>357</sup> Montier, y.a.g.e., 53-54

<sup>358</sup> y.a.g.e., 226-227 s.

<sup>359</sup> HCB Fotoğrafçı, HCB, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, 17 s.

Bresson “*Decisive Moment*” kitabında çok fazla yolculuk etmesine rağmen nasıl yolculuk yapılacağını bilmediğini vurgulamıştır. Gittiği coğrafyayı içine sindirmeyi ve o ülkeye uzun uzun bakmaktan hoşlandığını belirtmiştir. bir ülkeden bir ülkeye arada vakit bırakmadan gitmenin hoşuna gitmediğini belirtmiştir.<sup>360</sup>



**Fotoğraf 150:Ara Güler, Bresson İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde  
Fotoğraf Çekerken, 1964**

Fotoğrafta dünyanın en önemli fotoğrafçılarından Henri Cartier Bresson dünyanın en önemli müzelerinden biri kabul edilen İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde fotoğraf çekerken görülmektedir. Bu önemli olaya tanıklık eden de dünyaca ünlü bir başka fotoğrafçı Ara Güler. Ara Güler, Bresson’u Büyük İskender’in portresini çekerken fotoğraflamayı tercih etmiştir. Arkeoloji Müzesi’ndeki diğer eserleri çekerken değil İskender’i çekerken bunu yapması İskender, Ara Güler, Bresson gibi üç önemli kişiliğin aynı karede yer almasını sağlamıştır. Ara Güler’in bu karesi Roland Barthes’ın Camera Lucida’nın ilk sayfasında zikrettiği bir cümleyi akla getirmektedir. Barthes Napolyon Bonapart’ın en küçük kardeşi Jerome’un 1852’de çekilmiş bir fotoğrafına bakarken şunu düşünmüştür: “*Ben imperatora bakan gözlere bakıyorum*”<sup>361</sup> Bu fotoğrafta da Bresson’un arkeoloji müzesini fotoğraflamasına tanık olmak ile kalmıyoruz, bunu çok ünlü bir başka fotoğrafın bakışı ve tanıklığı ile gerçekleştiriyoruz.

<sup>360</sup> Montier, y.a.g.e., 33 s.

<sup>361</sup> Barthes, y.a.g.e., 17 s.

Bilindiği gibi Bresson'un hem belgeselci hem de sanatçı kimliği bulunmaktadır. Türkiye'de Bergama ve Efes gibi çok önemli iki kentte çektiği fotoğraflar onun sanatsal kişiliğinin bir yansımasıdır. Bresson adeta XIX. yüzyıldaki "Excursion Daguerriennes" geleneğini devam ettirerek arkeolojik alanların fotoğrafını çekme geleneğinin XX. yüzyıldaki temsilcisi olmuştur. Bergama ve Efes'te çektiği fotoğraflar bir sistematige sahip değildir. Ancak arkeoloji için her fotoğraf ister belgesel amaç ile çekilsin, ister pitoresk kaygılar ile XIX. yüzyıl romantik estetik duyarlılığında çekilsin bir belge işlevini taşır.

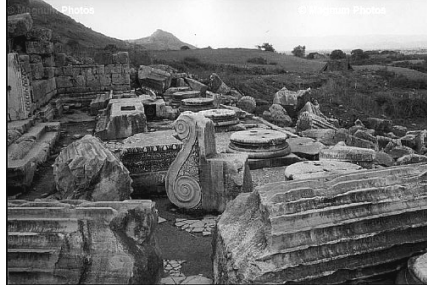
Bresson kuşkusuz August Salzmann gibi bir arkeoloğun teorilerini ispatlamak için ya da Flaubert ile Mısır'da Nil Vadisi boyunca yolculuk yapıp gördüğü her tapınağı fotoğraflayan Maxime Du Camp gibi sistemli ve ciddi bir çalışma içine girmemiştir ancak fotoğraf estetiğinin aşkın boyutunu temsil eden bir Magnum üyesi olarak bugün arkeologlar için önemli bir belge olabilecek bir çok fotoğraf çekmiştir. Efes fotoğraflarında da, Bergama fotoğraflarında da söz konusu olan şey onun izlenimleridir. Fotoğrafa bakıldığında görülen Bresson'un Efes'i ya da Bresson'un Bergamasıdır. Henri Cartier Bresson bütün dünyaca en iyi haber ajansı olarak kabul edilen Magnum Fotoğraf Ajansı'nın bir üyesi olarak tartışmasız mükemmel estetik yapıya sahip fotoğraflar çekmiştir. Transandantal olarak tanımlanmasının nedeni de budur. Çünkü Magnum Fotoğraf Ajansı'nın tüm üyeleri bir fotoğraf çekiminde varılabilecek en üst noktadadırlar.



**Fotoğraf 151: Henri Cartier Bresson, Efes Serapis Tapınağı, 1964**

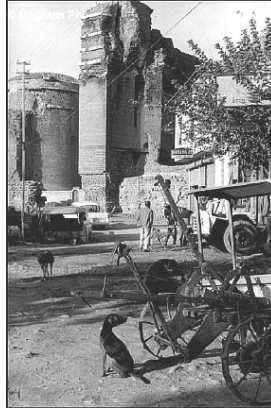
Fotoğrafta ilk göze çarpan unsur ön planda duran palmet ve lotus ile süslü saçak parçasıdır. Arka planda ise sütun parçaları ve yapıya dair diğer mimari parçalar ile taş ve mermer yığıntı bulunmaktadır. Bu yıkıntının ardında yükselen ağaç ve

dağın zirvesindeki güneş fotoğrafa süblim karakter katmıştır. Ağaçlar daima Romantik resimde yer alan unsurlardan olmuştur. Zaman geçip, geçerken bir çok tahribat yaratsa da kalan şey doğa olmuştur. Harabeler arasından yükselen tek ağaç doğanın üstünlüğünü vurgulamaktadır.



**Fotoğraf 152: Henri Cartier Bresson, Efes Serapis Tapınağı, 1964**

Fotoğrafın ön planında bulunan sağa ve sola yerleştirilmiş sütun gövdeleri ve sütun gövdelerinin ardında bulunan volütlü konsol kompozisyonun güçlü ve dikkat çekici olmasını sağlamıştır. Ayrıca volütün ardındaki sütun kaideleri de ritm oluşturmaktadır Bresson tapınağın yıkık halindeyken bile sahip olduğu ritmi açığa çıkarmıştır.



**Fotoğraf 153: Henri Cartier Bresson, Bergama, 1964**

Bresson Bergama'daki bazilika fotoğrafında ise bazı XIX. yüzyıl fotoğrafçılarının yaptığı espriyi yapmak istemiştir: Şimdiki zamanın sefaleti, fakirliği ve geçmişin görkemi arasındaki tezatlık. Arka planda Anadolu'daki yedi büyük

kiliseden<sup>362</sup> biri olan Kızıl Kilise bütün ihtişamı ve devasılığı ile ayakta duruyorken öne planda eski bir at arabası görülmektedir. Orta plandaki insan figürü de kilisenin devaslığını vurgulanmaktadır.



**Fotoğraf 154: Bresson, Bergama Akropol, 1964**

Bergama Akropolü'nde çektiği bir diğer fotoğrafta da mimari parçalara yoğunlaşan Bresson sütun parçalarından sıradışı bir kompozisyon oluşturmak için yararlanmıştır. Arkada ufukta küçük, ince, zayıf bir ayrıntı olarak bir insan figürü görülmektedir. Devasa kalıntılar ile insan arasındaki tezatlık ve antikitenin yanındaki insanın geçiciliğini vurgulamak istemiştir.



**Fotoğraf 155: Bresson, Bergama Kızıl Kilise, 1964**

Silüet halinde gözüken bazilikanın yanına bu fotoğrafta da insan figürü yerleştirilerek anıtsallığı vurgulanmıştır.

---

<sup>362</sup> Yedi Kilise Ephesos, Smyrna, Pergamon, Sardes, Philadelphia (Alaşehir), Laodiekia, Thyateri'da bulunmaktadır. .S. 53-56 tarihlerinde Aziz Paul Efes kentine gelmiş ve kaldığı süre içerisinde yörede Hristiyanlığın yayılması için çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar sonucu ise Hristiyanlığın ilk yedi kilisesi oluşmuştur.



**Fotoğraf 156: Bresson, Salamin Körfezi ve Eleusis, 1953**



**Resim 27:Chirico, Aşk Şarkısı, 1917**

Bresson'un Fotoğraf Bresson Salamin Körfezi ve Eleusis 1953 adlı fotoğrafında ise Metafizik Resmin<sup>363</sup> etkileri görülmektedir. De Chirico'nun resimlerinde yer alan birbirinden bağımsız ve alakasız nesnelerin kolajı bu fotoğrafta tekrarlanmıştır. Ön planda duran at başı, orta planda bulunan heykel gövdeleri, sütun başlığı, çeşitli mimari parçalar ve arka plandaki sütun gövdesi ile fabrika bacası Chirico'nun Aşk Şarkısı<sup>364</sup> adlı resmindeki resimlerindeki ıssızlığı, melankoliyi ve birbiri alakasız nesnelerin biraradalığını anımsatmaktadır.

<sup>363</sup> 1910 ve 1915 yılları arasında altın çağını yaşayan, Fütürizmin dinamizmine bir tepki olarak doğan resim akımı. Antik'e karşı duyulan büyük özlem ve bilinçaltı ile düş dünyasına verilen önem akımın temsilcileri Carlo Carra (1881-1966) ve Giorgio De Chirico (1888-1978) resimlerinde açıkça görülmektedir. Chirico'nun 1911 ve 1917 yılları arasındaki enigmatik olarak nitelendirilebilecek resimleri Sürrealizm akımına kaynaklık etmiştir. Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, 609 s.

<sup>364</sup> Chirico Aşk Şarkısı adını verdiği 1914 tarihli resminde geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükte bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiştir. E.H., Gombrich **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 590 s.



**Fotoğraf 157: Henri Cartier Bresson, Atina, 1953**

Atina’da çektiği bu fotoğrafta ise tesadüfün değerlendirilmesi mevcuttur. İki adet karyadit ile yoldan geçen iki kadının tam caryaditlerin altında yer alması fotoğrafta ritm ve ironi duygusunun oluşmasını sağlamıştır. Roland Barthes *Camera Lucida*’nın on dördüncü bölümünde *işletici’nin asıl hareketinin bir şeyi ya da bir kişiyi şaşırtmak*<sup>365</sup> olduğundan bahsetmektedir. Bu hareketin de ancak fotoğraflanan öznenin haberi olmadan yapıldığında kusursuz olabileceğini zannettiğini vurgulamıştır. İlkesi şok olan fotoğrafların bazı özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bir fotoğrafın şok yaratması için bazı sürprizlere sahip olması gerekmektedir:

Fotoğrafçı sürpriz yaratmak için beş yolu deneyebilir: Ender olanı çekebilir; normal gözün durduramayacağı bir noktada dondurulmuş bir hareketi belgeleyebilir; çekilmesi cesaret gerektiren bir konuyu ya da nesneyi fotoğraflayabilir; üst üste baskı, bulanıklaştırma çerçeveleme yalanları, aldatici perspektifler gibi belli hataları bilerek kullanarak farklı teknik denemelerde bulunabilir ve son olarak da “*şanslı bir yakalama*” yapabilir.<sup>366</sup> Bresson’a da tüm fotoğrafçıların işbirliği içinde olduğu tesadüf tanrıçası yardımcı olmuş ve bu ölümsüz fotoğrafın çekilmesine neden olmuştur.

Fotoğrafın kamuoyuna duyurulmasından hemen sonra Pierre Gaspard Gustave Joly de Lotbiniere (1798-1865) tarafından 21.Eylül.1839’da fotoğraflanmaya başlanan Akropol Frederic Goupil Fesquet ve Horace Vernet (1789-

<sup>365</sup> Roland, Barthes **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000, 49 s.

<sup>366</sup> **y.a.g.e.**, 50 s.

1863), Joseph Philibert Girault Prangey (1804-1892), 1850 yılında Jean Baptiste Louis Gros, Claudius Galen Wheelhouse, Maxime Du Camp, 1851'de Fransa'dan Alfred Nicolas Normand (1822-1909) ve İrlanda'dan John Shaw Smith, August Salzman, 1853-1854 yıllarında Robertson ve Beato, 1860 ve 1861'de ise Francis Frith, C.G.Fontaine, W.J.C. Moens ve Jacob Auguste Lorent, 1862'de Francis Bedford (1816-1894), 1869'da William James Stillman tarafından fotoğraflanmıştır.<sup>367</sup> Bresson bu fotoğrafta XIX. yüzyılda Akropol'de olan yoğun fotoğraf faaliyetini tek karede özetlemiştir: fotoğraf makinesi ve fotoğrafçı.

XIX. yüzyılda başlayan ve günümüzde de devam eden turizm faaliyeti Akropol'ün sayısız ziyaretçiyi ağırladığı anlamına gelmektedir. Martin Parr ve Carl de Ceyzer'in fotoğraflarında da açıkça görülen bu faaliyet Bresson'un vizyonuna da yansımıştır: Fotoğraf makinesi ile turist. Bresson Akropol'de seyredenleri seyretmektedir. Fotoğrafta seyretmenin hem öznesi hem nesnesi bulunmaktadır.

Diğer fotoğrafta dört şık hanımefendi ve bir beyefendi muhtemelen rehber olan beyi dinlemektedirler. Bu geziye gezilerin vazgeçilmezi fotoğraf makinesi de eşlik etmektedir. Bresson bu fotoğrafta Akropol'de fotoğraf çekme, ben oradaydım manasına gelen muhteşem yapılar önünde fotoğraf çekme ve Akropol'de fotoğrafçı olma durumlarını göstermiştir.



**Fotoğraf 158: Bresson, Akropol, 1953 Fotoğraf 159: Bresson, Akropol, 1961**

Bresson'a göre bir fotoğrafın güzel olması için bazı özelliklerin bir arada olması gerekiyordu. O; bir fotoğrafta sır, fantazyanın şoku, komedi ve trajedinin bulunması gerektiğini savunmuştur, fotoğrafın bir karikatür gibi olması gerektiğini

<sup>367</sup> Xanthakis, **History of Greek Photography (1839-1960)**, Hellenic Literary and Historical Archives Society, Athens, 1988, 45-97 s.



vurgulamıştır. Hoffmann, Poe, Balzac, Lafka ve Maurice Blanchot'un en iyi öyküleri, Chaplin ve Keaton'un filmleri onun ilham kaynağıdır.<sup>368</sup>

Bresson tüm dışavurum biçimleri arasında belirli ve geçici bir anı sonsuza dek durduran tek şeyin fotoğraf olduğunu vurgulamıştır:

*“Biz fotoğrafçıların işi, durmaksızın yok olan şeylerdir ve bir kez yok oldular mı, onları geri getirecek hiçbir yöntem yoktur yeryüzünde. Bir belleği banyo edip kağıda basamayız. Yazarın düşünecek zamanı vardır. Bir şeyi kabul edip vazgeçebilir, sonra yeniden kabul edebilir; ve düşüncelerini kağıda dökmeden önce bir çok anlamlı öğeyi birbirine bağlayabilir. Öte yandan beynin unuttuğu ama düşüncelerin bilinçaltı tarafından düzene sokulduğu bir dönem de vardır. Ama fotoğrafçılar için, giden, sonsuza dek gitmiştir. Mesleğimizin kaygıları ve gücü de bu olgudan kaynaklanır.<sup>369</sup> Roland Barthes fotoğrafın bu gücünü tek bir cümle ile özetlemiştir: “Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf.”<sup>370</sup>*

Roland Barthes ayrıca Camera Lucida'da fotoğrafın **korkunç** bir özelliği bulunduğundan bahseder. fotoğrafta bulunan bu korkunç özellik ölmüşlerin dönüşüdür.<sup>371</sup> Barthes, Camera Lucida'nın otuz ikinci bölümünde ise

*“...fotoğrafın noemasının adı şu olmalıdır: “Bu vardı, ya da yine: Yolagelmez olan. Latince (belli nüansları aydınlattığı için kesinlikle gerekli bir bilgiçlik) buna kuşkusuz interfuit denirdi: görmekte olduğum şey burada, sonsuz uzaklık ile özne (işletici ya da izleyici) arasında kalan bu mekanda idi; buradaydı, ama hemen ayrılıverdi; kesinlikle ve reddedilmez biçimde buradaydı, ancak daha şimdiden geri atıldı. İntersum fiilinin anlamı bunların tümüdür.”<sup>372</sup>*

Andre Bazin fotoğrafın bu sonsuza dek dondurma özelliğini Mısırlıların mumyalama yöntemine benzetmiştir.<sup>373</sup>

<sup>368</sup> Jonathan Friday, **Aesthetics and Photography**, Burlington Ashgate Publishing, 106-107 s.

<sup>369</sup> HCB Fotoğrafçı, **HCB**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, 30 s.

<sup>370</sup> Roland, Barthes **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000, 18 s.

<sup>371</sup> **y.a.g.e.**, 23 s.

<sup>372</sup> **y.a.g.e.**, 96 s.

<sup>373</sup> Andre Bazin, Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nejat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1995



**Fotoğraf 160:Bresson, İstanbul, 1964**      **Fotoğraf 161:Bresson, İstanbul 1964**

Bresson'un İstanbul'da çektiği bu fotoğrafta ise çok katmanlılık söz konusudur. Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalma bir mezar taşına dayanmış olan çocuk, orta planda yaşlı bir ağaç gövdesi ve arka planda da Bizans Surları göze çarpmaktadır. Fotoğrafa bakan bizlerin zamanı, Bresson'un fotoğrafı çektiği ve çocuğun mezar taşına dayandığı zaman, Osmanlı imparatorluğu'nun zamanı, Bizans İmparatorluğu'nun zamanı fotoğraftaki çok katmanlılığı anlatmaya yetmektedir. Roland Barthes bu tarz çözümlemeyi August Salzmann'ın Beytüllahim'de çektiği fotoğraf için yapmıştır.<sup>374</sup> İstanbul kuşkusuz Roma, Atina, Kudüs şehirleri gibi bir çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu medeniyetler artlarında bıraktıkları maddi kalıntılar ile de İstanbul'un çok katmanlı bir şehir olmasını sağlamıştır. Bresson da çok katmanlılığın ne denli farkında olduğunu bu tek kare ile anlatmıştır.

Bresson, İstanbul'daki çok katmanlılığı çektiği Bizans Sarayı kapısı fotoğrafında bütün yönleri ile göstermiştir. Cephe düzenine bakıldığında bir çok farklı evreden yapı malzemesinin bulunduğu göze çarpmaktadır. (Helenistik, Roma, Bizans). Günümüzü temsil eden yapı ise fotoğrafın sağ üst köşesinde bulunan gecekondunun çatısıdır. Ortadaki kemer açıklıklığının arasından ise bir cami minaresi gözükmektedir. İstanbul'un sahip olduğu tüm tarih Bresson'un bu tek karesinde temsil edilmiştir. Bu da onun İstanbul ile ne kadar derin bir ilişki kurduğunu gösterir.

<sup>374</sup> Roland, Barthes **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000, 116 s.

### 3.1.2.2.Ara Güler (1928)

Ara Güler 1928 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lise yıllarında sinema ile ilgilenirken aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un açtığı tiyatro kurslarına devam etmiştir. 1950 yılında Yeni İstanbul dergisinde çalışmaya başlamıştır. Askerlik görevini bitirdikten sonra Hayat dergisine girmiş ve orada fotoğraf bölümü şefi olarak 1961'e kadar çalışmıştır. 1956'da Time Life'in Türkiye'de büro açması üzerine Time Life'da Yakın Doğu muhabiri olarak çalışmaya başlamıştır. 1958 yılında ise Paris-Match ve Der Stern dergilerinin de yakın doğu foto muhabirliğini üstlenmiştir. Aynı yıllarda Henri Caertier Bresson ile tanışmış ve Paris Magnum Ajansı'na katılmıştır. 1961 yılında İngiltere'de yayınlanan "Photography Annual" tarafından dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak tanımlanmıştır. Aynı yıl Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği'ne kabul edilmiştir. 1962'de ise "Masters of Leica" ünvanını kazanmıştır. Sanat ve sanat tarihi konularındaki fotoğrafları ABD'de Horizon, Time Life ve Newsweek'de ve İsviçre'de de Skira yayınevi tarafından kullanılmıştır. 1971'de Lord Kinross'un Ayasofya kitabının, 1986'da Prof.Abdulah Kuran'ın Mimar Sinan kitabını fotoğraflamıştır. Yıllarca Mimar Sinan'ın eserleri üzerinde çalışmış ve bu fotoğraflar 1992'de Sinan, Architect of Soliman the Magnificent adı ile ABD, İngiltere ve Fransa'da yayımlanmıştır. Bertrand Russel, Winston, Arnold Toynbee, Picasso, Salvador Dali gibi bir çok ünlü ismin fotoğraflarını çekmiştir. 1979'da Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin foto muhabirliği dalında birincilik ödülü alan Ara Güler'in Living in Turkey (1992), Eski İstanbul Anıları (1994), Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun (1994), Yitirilmiş Renkler (1995), Yüzlerinde Yeryüzü (1995) adında albümleri bulunmaktadır. Ara Güler halen İstanbul'da yaşamaktadır.<sup>375</sup>

Ara Güler çektiği İstanbul fotoğrafları ile Türk ve Dünya fotoğraf tarihinde çok önemli bir yer teşkil etmektedir. İstanbul'a olan tutkusu, İstanbul'un sahip olduğu değerlerin bilincinde olması onun vizyonuna çok şey katmıştır. Ara Güler adeta İstanbul ile özdeşleşmiştir. Tıpkı Eugene Atget'in Paris ile, Alfred Stieglitz'in New York ile özdeşleşmesi gibi. Ara Güler İstanbul'u şu cümleler ile anlatmıştır.

---

<sup>375</sup> Maga, İlker, Ara Güler'e Saygı, Ara Güler'in Yetmişinci Yılına Armağan, İstanbul 1998, 160-161 s.

“İstanbul benim için nedir? İstanbul Jean Giraudpux’un *La Folle de Chaillot*’sudur. Fikret Adil bu oyunu *Deli Saraylı* adıyla Türkçeye uyarlamıştı. Çocukluğumdan beri İstanbul’un bir deli saraylı olduğunu düşünürüm. Ama öyle bir deli saraylı ki, hem Roma’da, hem Bizans’ta, hem Osmanlı’da yaşamış...Birikimlerin deli saraylısı. Hipodrom’da gladyatörlerle birlikte ata binmiş, Bizans sarayında gözde olmuş, Zoe adıyla, Teodora adıyla imparatoriçelik tahtına oturmuş, Osmanlı’da Hürrem Sultan olmuş...Bugün artık ihtiyar bir delikanlı olmuştur; süslenmeyi ihmal etmez, takar takıştırır, kokularını sürer, bir sürü çekmecesine vardır, içleri eski günlerin görkeminden kalma mücevherlerle doludur. Bu İstanbul denen deli sarayının neresine dokunsan, altından bir mücevher çıkar.”<sup>376</sup>

Doğup büyüdüğü şehrin kültür mirasının farkında olması ve İstanbul’a duyduğu hayranlık İstanbul’un kültür mirasına ve İstanbul’da yaşanan hayata dair bir çok önemli fotoğraf çekmesin neden olmuştur.

Ara Güler Nemrut, Nuhun Gemisi, Aphrodisias fotoröportajları ile tüm dünyada yankı uyandırmıştır. Güler, Aphrodisias röportajının kendisi için önemini şu cümleler ile anlatır:

“İkinci önemli röportajım 1962 yılında yaptığım *Aphrodisias*’dır. Burada 1812’de kazı yapılıyor ve öyle bırakılıyor. Aradan 150 sene geçtikten sonra oraya ilk ben gidiyorum, araştırıyorum, fotoğraf çekiyorum ve bu röportaj tüm dünyada 130 defa satılıyor.”<sup>377</sup>

Ara Güler Aphrodisias röportajını Nuhun Gemisi röportajı ile birlikte önemli bulduğunu ve kitaplaştırılması gerektiğini de vurgulamıştır.

Ara Güler, Anadolu’da sadece Aphrodisias’ı çekmek ile kalmamış, Anadolu’nun tamamını gezerek en ücra köşelerinde bile fotoğraf çekmiştir. Yaşar Kemal Ara Güler’in “*Yüzlerinde Yeryüzü*” adlı albümünün sunuşunda Anadolu’nun sahip olduğu özelliklere değinmiştir. Kültürlerin odak noktası olduğuna, kavimlerin köprüsü olup kavimlerin eksilmeden yerleştiği topraklar olduğuna ve türlü kültürlere ev sahipliği yaptığına...Ve şu cümleler ile devam etmiştir:

“Ara Güler Anadolu’nun insan, kültür, doğa zenginliğinin, çeşitliliğinin gizine erişmiş kişidir. kendisini bildi bileli kendini Anadolu zenginliğinin içine koyvermiş kişidir. Tam elli yıl ne Anadolu toprağı, bunun içinde Trakya da, İstanbul da var, Ara’nın yakasını bırakmış, ne de Ara Anadolu toprağını bırakmıştır. onlar iki karasevdalıdır. Sonuna kadar birbirlerini bırakmayacaklardır.”<sup>378</sup> Yaşar Kemal şu cümleler ile devam etmiştir: *Onun elinin altında binlerce yıllık Anadolu toprağı vardır. Antik kentleri, heykelleri, efsaneleri, türküleri, dünüyle bugünüyle. Ara,*

<sup>376</sup> Güler Ara, *Yitirilmiş Renkler*, Dünya Şirketler Grubu Yayınları, İstanbul 1995, Önsöz

<sup>377</sup> Maga, İlker, *İnsansız Anı Olmaz*, YGS Yayınları, İstanbul 2005

<sup>378</sup> Güler, Ara, *Yüzlerinde Yeryüzü*, Sunuş: Yaşar Kemal, Ara’nın Anadolu Destanı, Ana Yayıncılık, İstanbul 1995

yaratıcılık yeteneğinden sonra başına konan devlet kuşunun bilincindedir....Ara fotoğrafta yeniden yaratmasını bilir. Örneğin bir Hitit, bir Urartu, Grek, Asur heykelini öyle bir yerinden yakalar ki, o yakaladığı yer, heykelin tam yanı, görüntünün can alıcı yeridir. Büyük resim, fotoğraf ustaları özellikle gönül gözü ile bakarlar doğaya. İşte bu gönül gözü yaratandır. İşte bu gönül gözü bin gözdür...<sup>379</sup>

Yaşar Kemal Anadolu'nun sahip olduğu kültürel zenginliği ve Ara Güler'in bu zenginlik karşısındaki tutumunu çok güzel bir şekilde özetlemiştir.

Ara Güler eski eserlerin çekimi hakkındaki

*“Dünyada her şey insanlar için yapılır, insan olmadığı zaman hayat olmaz. Onun için benim fotoğraflarımda hep insan vardır. Ayasofya Camii'nde bir şey çekerken benim için önemli olan, önünden geçen insan, yani hayattır. Tarihe abide çeken adam benim için fotoğrafçı değil röprodüksiyoncudur.”*

cümlesi Aphrodisias'da çektiği bu iki fotoğrafında da doğrulanmaktadır.

Devşirme taş malzeme ile inşa edilmiş derme çatma tek katlı yapının önünde yarı işli bir Helenistik lahit yer almaktadır. Üzerinde alçak kabarta şeklinde işlenmiş gırlant motifleri arasında yine yarı işli madalyonlar görülmektedir. Simetrik bir düzenlemeye sahip kompozisyonda gırlantların kıvrım yerlerinden uzanan olasılıkla bitkisel bezemeler ya da üzüm salkımları motifleri dikkat çekmektedir. Lahitin sahip olduğu bu görsel zenginlik Ara Güler tarafından değerlendirilmiştir.



**Fotoğraf 162:Ara Güler, Aphrodisias, 1964**

---

<sup>379</sup> y.a.g.e., 243 s.

Ara Güler'in diğer fotoğrafında ise sol ön planda sütun başlığı ve eski giysiler içinde yaşlı kadın, sağ arka planda ise tapıntan kalan iki sütun görülmektedir. Ara Güler eskinin görkemi yanında şimdinin sefaletini bu fotoğrafında da göstermiştir.



**Fotoğraf 163:Ara Güler, Aphrodisias, 1964**

Kompozisyonun ön planında alçak kabartma tekniği ile işlenmiş bir levha parçası yer almaktadır. Olasılıkla korkuluk levhası olan mimari plastik üzerine bir sahne işlenmiştir. Kıvrım dallar arasında kuyruk formundan dolayı at olduğunu düşündüren bir hayvan figürü yer almaktadır. Hayvanın S şeklinde vücudu, koşmaya hazır duruşu ile sahneye dinamizm kazandırmıştır. Dal motiflerinin arasında gül rozetleri işlenmiştir. Motifler natüralist tarzda oluşturulmuştur. Mimari parçanın altındaki taş fotoğrafın punctum noktasını oluşturmaktadır çünkü taş muhtemelen mimari parçanın düzgün durması için Ara Güler tarafından yerleştirilmiştir. Taşın üzerindeki figür böylece daha algılanır hale gelmiştir. Fotoğrafın arka planında ise bir sütun kaidesi bulunmaktadır. torus<sup>380</sup> ve trokhilos<sup>381</sup> kısımları dikkat çekmektedir. Ayrıca kaidenin köşesinde çiçek motifi görülmektedir.

<sup>380</sup> Antik Mimarlıkta sütun kaidesinde yer alan dış bükey silme. Secda Saltuk Arkeoloji Sözlüğü, III.Basım, İstanbul 1997, 182 s.

<sup>381</sup> Antik mimarlıkta İon sütun kaidesi üzerinde yer alan iç bükey silme.



**Fotoğraf 164:Ara Güler Aphrodisias, 1964**      **Fotoğraf 165:Ara Güler Aphrodisias, 1964**

Fotoğrafın ön planında mimari kalıntılar arasında bir heykel başı yer almaktadır.Düzgün durması için altına taş yerleştirilmiştir.



**Fotoğraf 166:Felix Bonfils Atina Akropolü, 1870ler**

Ara Güler'in Aphrodisias'da çektiği fotoğraflarda mimari parçalara ve heykel başlarına da yoğunlaştığı görülmektedir. Bu; XIX.yüzyıldan gelen bir gelenektir. Felix Bonfils de 1870lerde Atina Akropolü'nde aynı yaklaşımı izlemiştir.

### **3.1.3.Mısır'da Bir Magnum Üyesi: Bruno Barbey (1941-)**

Bruno Barbey 1941 yılında Morocco'da doğmuştur. Fotoğraf ve grafik sanatlar alanında eğitim görmüştür. 1961 ve 1964 yıllarında İtalyanları fotoğraflamıştır. 1960larda ise Avrupa ve Afrika ülkelerini fotoğraflamıştır. Düzenli olarak da Vogue dergisine katkıda bulunmuştur. Magnum Fotoğraf Ajansı ile ilişkisi

1964 yılında başlamıştır. 1968 yılında ise tam üye olmuştur. 1979 ve 1981 yılları arasında ise Polonya üzerinde çok kapsamlı bir çalışma gerçekleştirmiş ve Polonya adında bir albüm yayımlamıştır. Kırk yıl boyunca Bruno Barbey beş kıtayı ziyaret etmiş ve sayısız çatışmayı belgelemiştir. O savaş fotoğrafçısı ünvanını reddetse de Nijerya, Vietnam, Orta Doğu, Bangladeş, Kamboçya, Kuzey İrlanda, Irak ve Kuveyt'te gerçekleşen savaşları fotoğraflamış ve çalışmaları dünyadaki en ünlü dergilerinde yayımlanmıştır. Barbey'in önemi rengi kullanmasındaki ustalığından *gelmektedir*. My Morocco (2003/2004), Les Italiens(2002), Photo Poche (1999), Mai 68(1998), Portugal (1998), Nigeria (1978), Bombay(1979), Iran (1976) önemli albümleri arasındadır.<sup>382</sup>

Günümüzde Magnum fotoğrafçılarının çektiği bazı fotoğrafların bazıları tek de olsalar XIX. yüzyıl “*Excursion Daguerriennes*” geleneğini hatırlatmaktadır. Bruno Barbey bir seri oluşturmayan ancak 1986'da Mısır'a gittiği dönemde çektiği fotoğraf ile, bu tek örnek olsa bile, XIX. yüzyıl fotoğraf estetiğine bir gönderme yapmıştır. Luksor'daki heykelleri gösteren fotoğraf Felix Teynard (1817-1892) ve Francis Frith'in (1822-1898) kompozisyonunun benzeridir. Onun fotoğrafı XX.yüzyılda da fotoğrafçıların hala geleneksel davranabildiklerinin kanıtıdır.



**Fotoğraf 167: Bruno Barbey, Memnon Heykelleri, 1986**

---

<sup>382</sup> www.magnumphotos.com



### 3.1.4.Yunanistan

#### 3.1.4.1.Werner Bischof

Werner Bischof'un Akropol'de 1946'da çektiği fotoğraf Frederick Church'un (1826-1900) 1871 tarihli resmini ve Petros Moraites'in (1835-1905) 1870lerde çektiği Parthenon fotoğrafını anımsatmaktadır. Werner Bischof'un XX. yüzyılın ilk yarısında çektiği fotoğraf geleneği tekrarlar niteliktedir. O da Ferdinando Scianna ve Bruno Barbey gibi geleneksel açıdan çekmeyi tercih etmiştir.



**Fotoğraf 168: Petros Moraites, Akropol 1870ler Fotoğraf 169: Werner Bischof Akropol 1946**

#### 3.1.4.2.Martin Parr

Magnum Ajansı fotoğrafçılarından Martin Parr da turist olma ve anı fotoğrafı çekirme fenomenini Atina Akropolisi'nde ve Mısır'da çektiği fotoğraflar ile anlatmıştır. Martin Parr 1952 yılında Surrey Epsom'da doğmuştur. Büyükbabası George Parr'ın teşvikiyle çocuk yaşta fotoğraf ile ilgilenmeye başlamıştır. 1970-1973 yılları arasında Manchester Politechnic'de okumuştur. 1973 tarihinden itibaren sayısız fotoğraf projesinde çalışmıştır. 1980lerin başlarından itibaren de sıradan İngilizlerin yaşam biçimlerini fotoğraflamaya başlamıştır. 1994'de ise Magnum üyesi olmuştur. Parr "*Bored Couples*" ve "*Common Sense*" adlı çalışmalarında modern hayatın anlamsızlığını, sıkıcılığını ve banallliğini mizahi bir yol ile anlatmıştır.

Phaidon 2002’de Martin Parr’ın bir monografını yayımlamıştır. Parr 2004’de Wales Üniversitesinde Fotoğraf Profösörü ünvanını kazanmıştır. Son birkaç yıldır ise moda ve reklam fotoğrafı alanlarında da faaliyet göstermeye göstermektedir. *Small World* (1995), *From A to B* (1994), *Home and Abroad* (1993) *Sign of the Times* (1992) *Bored Couples*(1992), *The Cost of Living* (1989) *The Last Resort* (1986), *A Fair Day* (1984), *Bad Weather* (1982) adında albümleri yayımlanmıştır.<sup>383</sup>

Seyahat boyunca çekilen fotoğraflar deneyimi kanıtlamanın bir yolu olduğu için fotoğrafın icadından itibaren fotoğraf makinesi seyahatlerin bir vazgeçilmezi olmuştur.<sup>384</sup>

Fotoğrafın “*ben oradaydım*” demenin bir yolu olması nedeniyle turistlerin çoğu XIX. yüzyıl sonundan itibaren karşılaştıkları her dikkate değer şeyle aralarına fotoğraf makinesini koyma zorunluluğunu hissetmişlerdir. Çünkü fotoğraf bir şeyi yaşamının, katılım görüntüsü vermenin en temel araçlarından bir tanesidir.<sup>385</sup>

Kodak bir çok kentin girişine tabelalar koyarak fotoğraflanabilecek şeylerin listesini yapmış, ulusal parklarda ziyaretçilerin fotoğraf makinaları ile durmaları gereken yerleri işaretlemiştir.<sup>386</sup> Bu noktalar Yunanistan, İtalya ve Mısır’da da aşağı yukarı bellidir. Yunanistan’a gelen hiç bir turist Parthenon’un önünde fotoğraf çektirmeden evine gitmez.



**Fotoğraf 170: Martin Parr, Mısır 1992 Fotoğraf 171:Martin Parr, Yunanistan Akropolis 1991**

<sup>383</sup> www.magnumphotos.com

<sup>384</sup>Time Life Books, **Travel Photography**, U.S.A. 1982, 12 s.

<sup>385</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1993, 24 s.

<sup>386</sup> a.g.e., 79 s.

Martin Parr 1995 yılında yayımlanan Small World albümünde İtalya, Fransa, Yunanistan, Mısır, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki favori turizm merkezlerinde fotoğraflar çekmiştir. Mısır ve Yunanistan'da çektiği fotoğraflarda olduğu gibi diğer ülkelerde de kitsch nesne ve durumlara odaklanmıştır. Onun yorumlarının kitsch olmasının nedeni tüm bu ritüellere inanmamasından ileri gelmektedir. Baudrillard'ın "*Kötülüğün Şeffaflığı*" adlı kitabında belirttiği gibi "*egzotizm öldü ve dünyada keşfedilecek yer kalmadı*".<sup>387</sup> Martin Parr da bu fotoğrafları ile turizm, başka bir ülkede bulunma, fotoğraf çekirme faaliyetleri ile dalga geçmektedir.

Martin Parr'ın Akropolis'de çektiği 1991 tarihli fotoğrafta fotoğrafın ön planında bedeninin sol yarısı gözükten turist, birlikte olduğu turist grubunun Akropol ziyaretini ölümsüzleştirmektedir. Fotoğraf çektiren grubun arkasında ise başka bir turist grubu muhtemelen antik kültürün günümüze kadar gelen kalıntılarının hikayesini bir rehberden dinlemektedirler. Fotoğraf Akropol'deki bir günün özetini açıklar niteliktedir. Gününbirlik gelen ziyaretçiler rehberlerini dinlerler, deneyimlerini ölümsüzleştirmek için fotoğraf çekerler ve yollarına devam ederler.

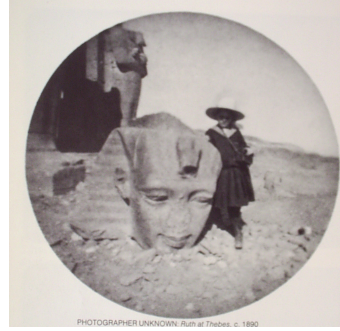
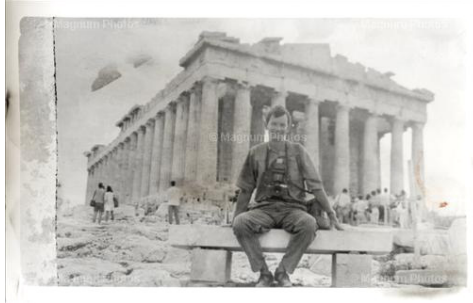
Parr'ın 1992'de Mısır'da çektiği fotoğrafta ise piramit önünde fotoğraf çektiren bir Çinli turist görülmektedir. Fotoğrafın ön planında sadece bedeni gözükten, yüzünün sadece yarısından Mısır'da yaşayan bir yerli olduğu anlaşılan satıcı görülmektedir. Elinde tuttuğu tepside hediyelik kitsch nesnelere bulunmaktadır. Her turist gibi piramidi arkasına alarak poz veren turist ise ciddi havası ile dikkat çekmektedir. Parr Mısır'daki turist faaliyetini de çok başarılı bir şekilde anlatmıştır: Piramit'i arkasına alarak poz veren turist, turistlere hizmet eden yerli halk ve satılan kitsch nesnelere.

Martin Parr otoportresinde ise XIX. yüzyıldan beri süregelen klasik yapılar önünde fotoğraf çekme faaliyetini yine XIX.yüzyıl estetiğini kullanarak tekrarlamıştır. Siyah beyaz olan ve kartpostal şeklindeki fotoğraf Parthenon önündeki Martin Parr'ı göstermektedir. XIX. yüzyılda gelişen ulaşım koşullarıyla birlikte Mısır ve Yunanistan'a gelen ziyaretçiler yapıların önünde durup aynı şekilde poz

---

<sup>387</sup> Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yayınları, Üçüncü Basım İstanbul 2004, 34 s.

vermişlerdir. 1890da çekilen Ruth Thebes’de adlı fotoğrafta ise heykelin başına dayanmış şapkalı genç kız görülmektedir. fotoğrafı kimin çektiği belli değildir. George Eastman 1888 tarihinde “*siz denklaşore basın, gerisini biz hallederiz*” sloganı ile roll film makineleri piyasaya sürmüş ve fotoğraf bu tarihten itibaren topluma mal olarak bir üretim tüketim nesnesi haline gelmiştir.<sup>388</sup>



**Fotoğraf 172: Martin Parr, Otoportre, 1999 Fotoğraf 173:Anonim, Thebes, 1890**

Martin Parr’ın Kitsch ile olan ilişkisi çektiği arkeoloji konulu fotoğraflarına da temel oluşturmuş, arkeoloji ile kurduğu ilişkinin temelinde kitsch davranışlar ve kitsch nesnelere yer almıştır.

### **3.1.5.İngiltere Stonehenge’de Bir Romantik: Peter Marlow (1952-)**

Peter Marlow 1952 yılında İngiltere Kenilworth’de doğmuştur. Fotojurnalist olarak bilinmesine rağmen bir fotojurnalist değildir. Başlangıçta fotojurnalistliği seçmiştir ve İngiltere’de önemli genç haber fotoğrafçıları arasında yer almıştır. Daha sonra Paris temelli Sygma grubunda yer alan Marlow, bu grupta çalışırken oluşturduğu portfolyo sayesinde Magnum Fotoğraf Ajansı’na katılmıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı’nın sağladığı özgürlük nedeniyle kendi vizyonunu geliştirme imkanı bulmuştur. Çalışmalarının merkezini olay ve insanları anlatan öyküler oluşturmuştur. Marlow, üzerinde sekiz yıl boyunca çalıştığı Liverpool projesinde yapıları meydana

<sup>388</sup> Peter Turner, **History of Photography**, Hamlyn Publishing, Londra, 1987

getiren malzemelere odaklanmıştır. Marlow 1991'den itibaren orta format kamera ile çalışmaya başlamış ve bu makine daha kaliteli çalışmalara imza atmıştır. Kare format onun yaratıcılığının gelmesine neden olmuştur. Marlow 1990larda çektiği peyzajları içeren fotoğrafları ise Non Places adı yayımlamıştır. Albümde yer alan fotoğraflar kare formatta olup havaalanlarını, motoryollarını, fabrikaları ve şehirdeki caddeleri ve banliyölerde bulunan evleri içermektedir. Bu mekanlar olayların arasındaki alanlardır ve hepsi ıssız görünümüdür. Tamamı İngiltere'de çekilen fotoğrafların her birinin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Boş motoryolu Presses Diana'nın cenaze kortejinin geçtiği yoldur. Çektiği bu peyzajlarda Marlow Pastoral bir yaklaşım seçmiştir. Bu bilindiği gibi Romantizm içinde yer alan bir gelenektir.<sup>389</sup>

Marlow 2004 yılına tarihlenen yirmi yedi fotoğraftan oluşan Stonehenge serisi İngiliz Romantik geleneğinin bir devamı ya da bu büyük geleneğe bir saygı duruşudur. Büyük İngiliz Romantik Ressamları Caspar David Friedrich (1774-1840), John Constable (1776-1837), William Turner (1775-1851), William Blake (1757-1827)'in resimlerini hatırlatmaktadır. Stonehenge bilindiği gibi en çok resmedilen, gravürleri yapılan ve fotoğrafın icadı ile birlikte de en çok fotoğraflanan arkeolojik yapılardan bir tanesi olmuştur. Stonehenge'in ikonografisi XVI. yüzyıla dayanmaktadır. Hollandalı suluboya ressamı Lucas de Heere 1574 yılında, 1588 yılında ise diğer bir suluboya ressamı William Smith "*Stonehenge'den Görünüm*" adını verdiği bir çizim gerçekleştirmiştir. Megalitik yapıların çevresinde dolaşan ve birinci elden ona şahit olan bir çok topograf Stonehenge'in çizimini yapamadan edememiştir. George Owen da bunlardan bir tanesidir. William Camden „*Britannica*“ adlı eserinin ilk basımında Stonehenge görüntüsüne yer vermiştir. Camden'in Stonehenge tasviri daha önce görülmemiş şekildedir. Çizim Stonehenge'in çevresindeki küçük çiçekleri de içermekte ve stilize edilmiş taşları ile dikkat çekmektedir. Stonehenge'in XVII. yüzyıla kadar olan görüntüleri hep tepededir. Ancak XVII.yüzyıldan itibaren daha doğru ve göz hizasında tam cepheden çizimler yapılmaya başlanmıştır. John Aubrey 1666'da Stonehenge'in ilk planını yapmıştır. Bu, alan arkeolojisinin ilk önemli dökümanı olma özelliğini taşımaktadır. XVII. yüzyılın başında Stonehenge'in sunumunu Royal Society üyesi

---

<sup>389</sup> <http://www.petermarlow.com/index1.html>

Francis Bacon tarafından da yapılmıştır.<sup>390</sup> William Turner'ın 1825-1828, John Constable 1835 yıllarına tarihlenen resmi de göz önüne alınırsa Peter Marlow'un önünde ne kadar önemli örnekler olduğu daha iyi anlaşılır. Stonehenge'in en bilinen gravürleri ise XVII yüzyılda büyük gravür ustası Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) tarafından yapılmıştır. Marlow Stonehenge serisinde fotoğraf makinasının olanaklarını kullanarak resim geleneğini anımsatacak kareler çekmiştir.

Bir numaralı fotoğrafta Stonehenge siluet halinde görülmektedir. İki nolu fotoğrafta ise Marlow zoom objektifin olanaklarından yararlanmışır. Fotoğraf makinesine bağlı değişkenlik ve olasılıklar değerlendirilmiştir. Üç numaralı fotoğraf yine fotoğraf tarihinden genel görünüm fenomenine bir gönderme yapmaktadır. Bilindiği gibi XIX.yüzyıl fotoğrafçıları Roma, Atina gibi şehirlerde çektikleri fotoğrafların altına mutlaka açıklayıcı notlar eklemişlerdir. Forum Romanum Genel Görünüm, Akropol Genel Görünüm gibi. Marlow özel olarak bu notları yazmasa da Stonehenge'i bütün açılardan genel görünümünü açıkça gösterecek şekilde fotoğraflamıştır.

Dört nolu fotoğrafta ise yine XIX.yüzyıl fotoğraf tarihine yapılan bir gönderme vardır. Yapıların boyutu hakkındaki en iyi fikri insan figürü verir ve bu XIX. yüzyılda bu yöntem hem arkeologlarca<sup>391</sup>, hem de Maxime Du Camp, Francis Frith gibi fotoğrafçıların yaygın olarak uygulanmıştır. Beş, altı ve yedi nolu fotoğraflar ise Nicolas Poussin (1594-1665) ve Claude Lorrain'in (1600-1682) resimlerindeki o büyümlü ışığı anımsatmaktadır. Aynı ışık İngiliz Romantik ressamlarının pastoral manzaralarında da kullanılmışır. Marlow'un aynı Simon Norfolk (1963-) gibi resim geleneğinin ne kadar farkında olduğu ve bu gelenekten etkilendiği görülmektedir. Altı numaralı fotoğraf özellikle Stonehenge'in siluet halindeki görüntüsü, yanında bulunan bitkiler ile romantik resmi çağrıştırmaktadır.

---

<sup>390</sup> Piggott., Stuart, *Antiquity Depicted, Aspects of Archaeological Illustrations*, Thames and Hudson, London 1978, 7-13 s.

<sup>391</sup> Cookson kitabında arkeologlar için en iyi ölçeğin insan olduğundan bahseder.

M.B. Cookson, *Photography for Archaeologist*, Foreword by Mortimer Wheeler, Max Parrish, London 1954. 48 s

M.Ö. (2950-1400) yıllarına tarihlenen ve eski bir uygarlığa ait olan terk edilmiş olan Stonehenge'nin yanında kazanan doğa olmuştur.



1 2 3 4



5 6 7

**Fotoğraf 174: Peter Marlow, Stonehenge, 2004**

### 3.2.Savaşın Temsili ve Harabeler

Magnum Fotoğraf Ajansı daha önce de bahsedildiği gibi II.Dünya Savaşı sonrasındaki görüntü ihtiyacını karşılamak amacı ile doğmuş olan bir fotoğraf ajansıdır ve kurulduğu günden itibaren savaşın geçtiği coğrafyaların durumlarına şahitlik etmiştir. savaşların trajik sonucu yıkıntı/harabe olduğu için fotoğrafçılar ajansın kurulduğu günden itibaren bu yıkıntı/harabeleri fotoğraflamışlardır. Savaşların izi kuşkusuz bu yıkıntılarda sürülebilir. Ancak bu yıkıntıların yer aldığı

yerler vardır : Landscapeler.<sup>392</sup> Landscape, batı resim sanatının beş yüz yıllık tarihinde, fotoğrafın yüz elli yıllık tarihinde daima yer almıştır. Bu gelenek günümüz fotoğrafçıları tarafından da değerlendirilmektedir. Ancak kuşkusuz landscapeler de değişen dünya ile birlikte aynı kalmamıştır. Günümüzde fotoğraf ya da resim sanatında bir av sahnesi ile karşılaşılması biraz zordur. Özellikle Magnum fotoğrafçılarının dünyadaki olayları sığağı sığağına takip ettikleri düşünüldüğünde onların aktaracağı landscapeler içinde ilk sırayı savaş yıkıntıları yer alır.<sup>393</sup> Savaşın korkunç izlerinin sürülebildiği bu savaş alanları bir çok Magnum üyeleri ve diğer fotoğrafçılar tarafından başarı ile yansıtılmıştır. II.Dünya Savaşı yıkıntıları Herbert List, David Seymour, Werner Bischof, Robert Capa tarafından, Bosna Hersek Savaşı yıkıntıları Joseph Koudelka tarafından belgelenmiştir. Magnum fotoğrafçıları fotojurnalizmden fotoğrafın diğer türlerine dağılmış durumdadırlar ve landscape de bunlardan bir tanesidir. XX. yüzyılda çoktandır çok fazla üstünde durulmayan peyzaj türüne bir dönüş gerçekleşmiştir. Bunda da fotojurnalistlerin katkısı yadsınamaz. Magnum Fotoğraf Ajansı üyeleri savaş yıkıntılarında da fotoğraf sanatının en üst ve tartışmasız boyutunu temsil etmişlerdir. Harry Gruyaert'in çektiği Palmyra antik şehri olsun, ister II.Dünya Savaşı (1939-1945) sırasında altı yüz kırk iki kişinin 1944 Haziranında Naziler tarafından katledilen ve sonrasında katliamın izlerinin silinmemesi için tekrar inşa edilmeyen Martyr<sup>394</sup> şehri Oradour-sur-Glane olsun tavırları değişmemektedir. Her iki fotoğraf da akla Niccolous Poussin ve Claude Lorrain'in büyümlü ışığa sahip manzaralarını akla getirmektedir.

---

<sup>392</sup> Ian, Jeffrey, Magnum Landscape, Phaidon Publish, London, 1996 120 s.

<sup>393</sup> Simber Eskier, XX.Yüzyıl Fotoğraf Estetiği Ders Notları, 31.03.2006

<sup>394</sup> Martyr kelimesi Grekçe Martyrs kelimesinden gelmektedir ve Hıristiyan İnancı için hayatını feda edenler için kullanılmıştır. Martyr kelimesi ilk önce İsa'nın hayatına ve dirilişine tanık olan havariler için kullanılmıştır. Kelime daha sonra Hıristiyan inancı için acı çekenleri temsil etmeye başlamıştır. The Oxford Dictionary of Byzantium, C.3New York 1991, 280 s.





**Fotoğraf 175:Patrick Zachmann Limousin Bölgesi 2000 Fotoğraf 176:Harry Gruyaert Palmyra 1995**

*Fotoğrafın gerçekliği güzel bir şeye dönüştürme yeteneği vardır.*<sup>395</sup> Savaş yıkıntıları da bundan nasibini almıştır.

Her yıkım geride kalıntı bırakır ve kalıntılar zaman geçtikçe belirginleşir. Bu yıkımın nedeni bir süre sonra önemsizleşir ve deprem, sel, savaş, zamanın geçmesi ile mi meydana geldiği sorusu anlamsız kalır. Geride kalan harabe ve insan üzerinde uyandırdığı etkidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Münih de Pompei de yıkık birer şehirdir. Artlarında kalanlar ise birer kalıntıdır. Tüm kalıntıların ortak özelliği bir daha eskiye döndürülemeyecek olmalarıdır ve bu his de hep aynı duyguyu yaratır: Geri döndürülemez olanın hüznü. Ne Pompei'deki villalar ve onların duvarlarındaki freskolar geri döndürülebilir, ne de II.Dünya Savaşı'nın tüm vahşetini yaşayan Münih savaş öncesi durumuna gelebilir.

Fotoğrafçıların yıkıntıları çekmelerinin nedeni daha önceden sahip oldukları arkeolojik duyarlılıktır. Özellikle Magnum üyeleri yıkıntıların sahip olduğu politik ve kültürel manaların farkında olan birer entelektüeldirler.

Giorgio Sommer yanardağ patlaması sonucu yıkılmış olan ve XVIII. yüzyılda tekrar açığa çıkarılan Pompei'yi fotoğraflamıştır. Ferdinando Scianna ise deprem sonucu yıkılan Montevago'yu 1968 yılında fotoğraflamıştır. Biri deprem sonucu yıkılan, diğeri yanardağ felaketi sonucu yıkılan bir şehirdir. Ancak her iki fotoğrafçının da, yüzyıl farklı olmasına rağmen, gösterdikleri duyarlılık aynıdır. Her

<sup>395</sup> Susan Sontag, *a.g.e.*, 124 s.

iki fotoğrafta da boylu boyunca giden bir yol ve yolun iki yanındaki yıkıntılar yer almaktadır.



**Fotoğraf 177:Giorgio Sommer, 1890 Fotoğraf 178: Ferdinando Scianna, 1968**

Kuşkusuz her savaş yıkıntısı bir “arkeolojik katmanı” meydana getirmektedir. Ceram “Tanrıların Vatanı Anadolu” adlı kitabında Arkeolojik Tabakaların oluşumunu şu esprili cümleler ile anlatmıştır:

*“Bugün güneşin altında uzanan boz renkli köylerin durumu, üç bin yıl önce zengin Asur’dan Anadolu’nun bağrına alışveriş için ilk Asur’lu tüccarların sokulduğu zamandakinden pek farklı olmasa gerek. Bu köylerin evleri hala kerpiçtedir. kavurucu güneşte bel veren, arada bir görülen sağanaklarda parça parça eriyip giden kerpiç...bu yüzden köyler acayıplıkları seven bir hayal gücü tarafından yaratılmışçasına çirkin görünümündedirler.Yirmi yıl bile ömrü olmaz kerpiç evlerin; yıkılıverirler, yıkıntısı üzerine torunlar yenilerini yaparlar. İşte arkeolojik tabakalar da böyle oluşur.”<sup>396</sup>*

### 3.2.1.Herbert List (1903-1975)

Herbert List 1903’de Hamburg’da doğmuştur. Öğrenimini tamamladıktan sonra babasının işi dolayısıyla Brezilya, Guatamela, San Salvador ve ABD gezilerine çıkmıştır. Fotoğraf çekmeye ise arkadaşı, dönemin önemli fotoğrafçılarından Andreas Feininger’den etkilenerek başlamıştır. 1936 yılında Nazi teröründen kaçarak Londra’ya yerleşmiştir. 1930larda ilk fotoğraf denemelerini yapmıştır. Londra’da Harper’s Bazaar, Life, Vogue, The Studio dergileri için moda çekimleri yapmıştır.<sup>397</sup> List, sürrealist resme büyük ilgi duymuştur ve fotoğraflarında da bu ilgisini

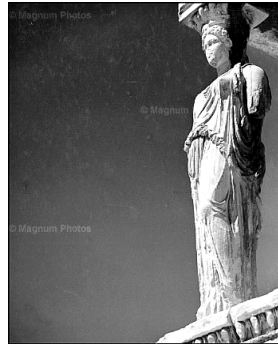
<sup>396</sup> C.W.Ceram, **Tanrıların Vatanı Anadolu**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1979, 11 s.

<sup>397</sup> Mehmet Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Yayınları, İstanbul 1999, 164 s.

yansıtmıştır.<sup>398</sup> Fotoğraf tarihinde çektiği metafizik fotoğraflar ile yer almıştır. Fotoğraflarında yüzyılın önemli akımları sürrealizm ve klasisizmin etkileri görülmektedir. Sanat Tarihi ve Alman Edebiyatı okuyan List'in fotoğraflarında klasik döneme olan ilgisi açıkça görülmektedir. List, Yunanistan'a 1937 yılında gitmiştir.<sup>399</sup>

Herbert List'in önemi Subjektif Fotoğraf ( Öznel Fotoğraf) ekolünün içinde yer almasından da ileri gelmektedir. Herbert List tıpkı Adolf Lazi, Carl Strüwe, Heinz Hajek-Halke, Marta Hoepffner gibi 1933 öncesi özgür kültür ortamında yetişmiş ve faşist dönemden canlı çıkabilmiş fotoğraf ustalarından biridir ve 1945 sonrası dönemde aktif olmuştur.<sup>400</sup>

XIX. yüzyıl fotoğrafçıları gibi antik tapınak, heykelleri fotoğraflamasının yanı sıra peyzajı da fotoğraflarına eklemiştir. fotoğraflarının en önemli özelliklerinden biri XX. yüzyıla ait hiçbir kanıt içermemeleridir. O da XIX. yüzyıl duyarlılığı ile yok olmuş olan Altın Çağın anısını yaşatmak istemiş olmalıdır.<sup>401</sup> List'in "Licht über Hellas" adlı albümü 1953 yılında yayımlanmıştır.



**Fotoğraf 179:Herbert List Atina, Akropolis, Erechteion'da Bulunan Karyatidlerden Biri, 1937**

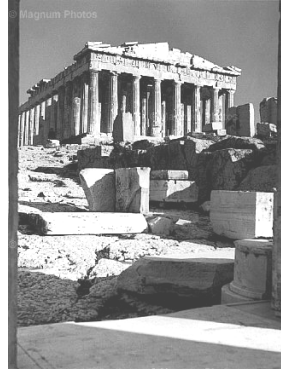
<sup>398</sup> List, Herbert, **Junge Manner**, Introduction by Stephen Spender, Thames and Hudson, London 1988, Giriş Bölümündeki Yazıdan. Sayfa Numarası Belirtilmemiş.

<sup>399</sup> **20<sup>th</sup> Century Photography**, Taschen Köln 2001, 122 s.

<sup>400</sup> **Subjektif Fotoğraf**, Goethe Institut, Fotoğraf Sergisi Kataloğu, 02.02-30.03.2004

<sup>401</sup> [http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific\\_MAG.BookDetail\\_VPage&pid=2K7O3R1H3O5L](http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3R1H3O5L) 23.12.2006 14.20

List bu fotoğrafta Erekhtheion'da bulunan karyatidlerden bir tanesini çevresinden soyutlayarak aktarmayı seçmiştir. Karyatidler Yunanlılar için daima çok önemli olmuştur. Akropol'deki karyatidlerden biri Britanya Müzesi tarafından alınıp götürülünce Atinalıların yasa boğulduğu bilinmektedir. Çünkü bu heykel sütunlar Atinalılar tarafından sihirle taşlaştırılmış kızkardeşler olarak görülmüş, Osmanlı işgali sona erdiğinde yeniden insana dönüşeceklerine inanmışlardır.<sup>402</sup> Karyatidlerin böyle bir özelliğe sahip olmaları ve görsel anlamda da fotoğrafçılara ilgi çekici gelmeleri fotoğrafçıların onları daima fotoğraflamalarına neden olmuştur. Herbert List de bu fotoğrafçılarından biridir.

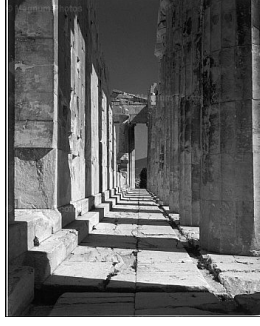


**Fotoğraf 180: List Atina, Akropol, Propylaion'dan Parthenon'a Bakış,  
1937**

Bir çok ressam ve fotoğrafçının vazgeçemediği bakış açısından biri olan "Propylaion'dan Parthenon'a Bakış" List tarafından da uygulanmıştır. Fotoğrafın ön tarafında mimari parçalar ve bazı sütun kaideleri görülmektedir. Arka planda ise Parthenon bulunmaktadır.

---

<sup>402</sup> Wendy M.K.Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi, çev: Esin Sığancılar, İletişim Yayınları, 1.Basım, İstanbul 2004, 36 s.



**Fotoğraf 181: Herbert List, Parthenon Batı Portico, 1937**

Herbert List'in Parthenon Portico'su adını verdiği 1937 tarihli fotoğraf Stillman'ın Parthenon'un Batı Portico'su adlı fotoğrafın kompozisyonunu tekrarlamaktadır. Her ikisi de aynı yeri farklı açılardan fotoğraflamışlardır. Ancak her iki fotoğrafta da güçlü ritm ve ışık gölge kontrastlığı göze çarpmaktadır.

Herbert List 1946 yılında doğduğu kent olan Münih'e dönerek şehrin savaş sonrası yıkıntılarını belgelemiştir.<sup>403</sup> Münih II.Dünya Savaşı'nda en çok zarar gören şehirlerden bir tanesi olmuştur ve neredeyse tamamen yıkılmıştır. Herbert List de doğduğu ve köklerinin bulunduğu şehrin yıkıntıları arasında dolaşarak belgelemiştir. Ancak bu yıkıntıları belgelerken onun Klasik döneme olan ilgisi ve duyarlılığı onu savaş yıkıntılarında bile bu ilgisini sergilemesine neden olmuştur. Teknik Üniversite'nin dışındaki devrilmiş heykel grubuna ait heykel Klasik Dönemin heykeltıraşlarından Polyklet'in M.Ö. V. yüzyıla tarihlenen "Mızrak Taşıyan Atlet Heykeli" gibi klasik döneme ait heykelleri anımsatmaktadır. Ayrıca List'in fotoğrafı Fratelli Amoido'nun 1863'de Pompeii'de çektiği fotoğrafa da kompozisyon olarak benzemektedir. Amoido'nun fotoğrafı M.S. 79'da Pompeii'de gerçekleşen yanardağ patlamasında ölen bir Pompeili'yi göstermektedir.

---

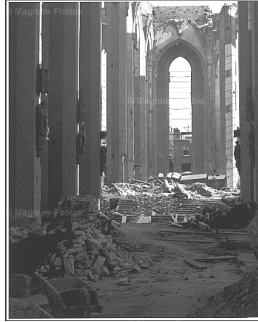
<sup>403</sup> Mehmet, Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Yayınları, İstanbul 1999, 165 s.



**Fotoğraf 182: Herbert List, Teknik Üniversite'nin Dışındaki Heykel Münih 1946**

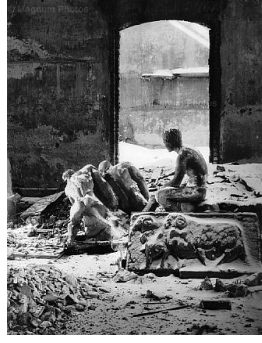


**Fotoğraf 183: Fratelli Amoido, Pompei, 1863**



**Fotoğraf 184 : Herbert List, Frauenkirche Katedrali, 1945-46**

Herbert List'in Frauenkirche Katedrali'ne ait fotoğrafı ise Caspar David Friedrich (1774-1840)'in 1810 tarihli "*Cloister Graveyard in the Snow*" adlı resmini hatırlatmaktadır. Friedrich'in resmindeki aynı terk edilmişlik hissi, ölüm, ıssızlık Herbert List'in fotoğrafında da bulunmaktadır.



**Fotoğraf 185: Herbert List, Münih Sanat Akademisi'nin Deposu Heykel Grubu 1946**  
**Fotoğraf 186: Herbert List, Atina Ulusal Müze, 1937**

List'in, 1945 yılında fotoğrafladığı Münih kenti yıkıntıları aklı 1937'de Yunanistan'da çektiği fotoğrafları getirmektedir. List, karşısındaki ister Antik dünyaya ait harabeler olsun, ister II.Dünya Savaşı sonunda yıkılan Gotik katedraller olsun, aynı duyarlılığı göstererek Münih'teki savaş yıkıntılarını da antik dünyanın yıkıntularınıymış gibi fotoğraflamıştır. Herbert List'in klasiğe olan ilgisi ona konu olmasının yanında yorumunun bir parçası olmuştur.

### **3.2.2..David Seymour (1911-1956)**

David Szymin 1911'de Polonya Varşova'da doğmuştur. 1933'de Paris'de yaptığı fotoröportajlarını CHIM diye imzalayınca bu adla da anılmaya başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte ailesi Rusya'ya göç etmiş, 1919'da Varşova'ya dönmüşlerdir. 1931 ve 1933 yıllarında Seymour Sorbonne'de fizik ve kimya okumuştur. Daha sonra Paris'de kalmaya karar vermiştir. Aile dostu, Rap resim ajansının sahibi David Rappaport Szymin'i fotoğraf çekmesi için yüreklendirmiştir. Szymin bunun üstüne ilk Paris hikayesini, gece çalışanlarını çekmiştir. Bu çalışmasında Brassai'in Paris de Nuit kitabından etkilenmiştir. David Szymin Chim takma adı ile freelance fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır. Paris'de fotoğraf çekmeye devam eden David Szymin daha sonra Henri Cartier Bresson ve Robert Capa ile tanışmıştır. 1936'dan 1938'e kadar İspanya İç Savaşı'nı fotoğraflamıştır. İspanya Cumhuriyetçi Hükümet yenilince 1939 yılında Meksika'ya göç etmek zorunda kalan İspanyollar üzerine fotoröportaj yapmıştır. İkinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde ise New York'a gitmiş ve orada David Seymour adını

almıştır. Anne ve babası Naziler tarafından öldürülmüştür . 1947’de ise Henri Cartier Bresson, George Rodger, Robert Capa ve William Vandivert ile birlikte Magnum Fotoğraf Ajansı’nı kurmuş ve ajansın ilk başkanı olmuştur.<sup>404</sup>

1948’de UNICEF ile anlaşma yaparak Avrupa’daki çocukların savaş sonrası durumlarını gösteren fotoğraflar çekmiştir. Bu fotoğraflar savaşın trajedisini çok iyi bir şekilde anlatmıştır. 1950lerde ise David Seymour Yunan Adaları, İsrail gibi yerlerde fotoğraf çekmesinin dışında Sophia Loren, Joan Collins, Audrey Hepburn, Ingrid Bergman gibi ünlü Hollywood yıldızlarını da fotoğraflamıştır. Robert Capa’nın ölümünden sonra ise Magnum’un yeni başkanı olmuştur. 1956’da Süveyş Kanalı’nda fotoğraf çekerken öldürülmüştür.<sup>405</sup>

Annesi ve babası Naziler tarafından öldürülen ve New York’a göç etmek zorunda kalan Seymour savaşın tüm trajedisini yaşamıştır.



**Fotoğraf 187 : David Seymour, Monte Cassino, 1948**

Fotoğrafta harabe haline gelmiş yapının ortasında Hristiyanlık dini için kutsal figürler bulunmaktadır. Binalar ile birlikte simgeler de yerle bir olmuştur. Özellikle simgelerin paramparça olması uygarlığın yok olması anlamına gelmektedir.

---

<sup>404</sup> Chim, **The Photographs of David Seymour**, A Bulfinch Press Book, Little Brown and Company, London 1956, 118 s.

<sup>405</sup> [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)



### 3.2.3.Robert Capa (1913-1954)

Asıl adı Andre Friedman olan Robert Capa dünyadaki en iyi savaş fotoğrafçısıdır. Bu ünvanı İspanya İç Savaşı'nda çektiği yirmi altı fotoğraf ile kazanan Capa hayatı boyunca savaş fotoğrafları çekmiştir ancak savaştan daima nefret etmiştir. 1913'de Budapeşte'de doğan Capa Alliance Photo'nun kuruluşunda yer almış ve Gerda Taro ile karşılaşmıştır. Birlikte ismini Robert Capa olarak değiştirmişler ve baskılarını bu addan satmaya başlamışlardır. Robert Capa içlerinde Pablo Picasso ve Ernest Hewingway'in de bulunduğu bir çok sanatçı ile karşılaşmıştır. Henri Cartier Bresson ve David Chim Seymour gibi fotoğrafçılar ile de tanışma fırsatı bulmuştur.

1936'dan itibaren Capa Vu, Regards, Ce Soir, Weekly Illustrated ve Life dergilerinde çalışmıştır.<sup>406</sup> Gerda Taro İspanya'da öldürüldükten sonra Capa Çin'e bir seyahat gerçekleştirmiş ve 1938'de New York'a göç ederek buldukları yer neresi olursa olsun, müzik ve ya resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlarda kendilerini ifade edecek evrensel bir dil bulan, yurdundan uzaklaştırılmış Macarlar arasına o da katılmıştır.<sup>407</sup> 1939-1945 yılları arasında ise II.Dünya Savaşı boyunca Life ve Collier's dergileri için çalışmıştır. 1947'de ise Henri Cartier Bresson, David Seymour, George Rodger ve William Vandivert ile birlikte Magnum Fotoğraf Ajansı'nı kurmuştur. 1948 yılında ise John Steinbeck ile birlikte Rusya'da, 1948-1950 yıllarında ise Irwin Shaw ile birlikte İsrail'de bulunmuştur. 1951'de ise Magnum'un başkanı olmuştur.<sup>408</sup> Fotoğraflarının yaygınlaşmasındaki en önemli rol International Center of Photography'nin başkanı olan Cornel Capa'ya aittir.<sup>409</sup>

Robert Capa'nın Dünya Fotoğraf Tarihine geçmesine neden olan fotoğrafı İspanya İç Savaşı sırasında çektiği 1936 tarihli Ölüm Anı (Vurulup Düşen Asker) adlı fotoğrafıdır. Capa fotoğrafı nasıl çektiğini şu cümleler ile anlatmıştır:

---

<sup>406</sup> [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com), Erişim:02.05.2007

<sup>407</sup> Richard Whelan, **Robert Capa**, Türkçesi: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul 2006, 29 s.

<sup>408</sup> [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com), Erişim:02.05.2007

<sup>409</sup> Mehmet, Ünal, **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul 1999, 141 s.

*“Kıymetli makinem ve askerle tüfeği Cordoba cephesinde sıkışıp kalmıştık. Asker sabırsızdı. Cumhuriyetçilerin hatlarına dönmek istiyordu. İki de bir tırmanıp kum torbalarının üzerinden bakıyor ve her seferinde makineli tüfeğin uyarı ateşiyle geri atlıyordu. Sonunda tehlikeyi göze alacağı konusunda bir şeyler mırıldandı ve ardında ben olduğum halde siperden çıktı. Makineli tüfekler çatırdarken ben denklanşöre bastım ve sonra kendimi askerın yanına yere attım. İki saat sonra karanlık basıp da silahlar susunca sürünerek güvenli bir yere geçtim. Daha sonra İspanyol Savaşı'nın en esası pozlarından birini yakaladığımı öğrenecektim.”<sup>410</sup>*



**Fotoğraf 188: Robert Capa, Ölüm Anı, 1936**

Robert Capa'nın bu fotoğrafı bir sembol haline gelmiştir. Bu fotoğraf kültürel bir ikondur. Savaş, ölüm, enstantane, fotoğrafın tanıklığı dendiğinde Capa'nın bu fotoğrafı akla gelmektedir. Fotoğrafta yüksek estetik performans sözü konusu olmamasına rağmen aktüel anlamının dışında kavramları ifade eden bir niteliği vardır. Fotoğraf tekniği açısından kavramsaldır. An kristalize edilmiştir. Fotoğraf zaten bir enstantane sorundur. Hayattan ölüme geçmek. Bu sadece fotoğrafa özgü olan enstantane ile sağlanmıştır. Fotoğraf eşzamanlı olarak hem ölüm hem hayatı kavramsallaştırarak sembolik hale getirmiştir.<sup>411</sup>



**Fotoğraf 189: Robert Capa, Berlin Katedrali Önü, 1945**

<sup>410</sup> Richard Whelan, **Robert Capa**, Türkçesi: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul 2006, 101 s.

<sup>411</sup> Simber Eskier, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı **İkonografi ve Fotoğraf Sanatı Ders Notları**, 21.11.2005

Berlin Katderali'nin savaştan sonraki hali görülmektedir. Harabe haline gelmiş katedralin önünde yere düşmüş heykel savaştan herşeyin ve herkesin nasibini aldığını göstermektedir. Katedrallar ve heykeller yerleşik hayatı temsil etmektedir ve uygarlık için çok büyük manaları bulunmaktadır. Fotoğraf savaşın insanlık için bir yıkım olduğunu gösteren bir vedutadır. Vedutalar XX.yüzyılda acı veren yıkıntıları göstermiştir. Çünkü I.Dünya savaşı ve II.Dünya Savaşı Dünyanın sahip olduğu armoni ve huzuru ebediyen kaybetmesine neden olmuştur.

### **3.2.4.Werner Bischof (1916-1954)**

Werner Bischof ailesinin ikinci çocuğu olarak fabrika sahibi bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Annesi henüz o on beş yaşında iken ölmüştür. Werner'in çizim ve spora ilgisi olduğu halde babası düzgün bir eğitim almasını istemiştir. En sonunda da Uygulamalı Sanatlar Okulu'na gönderilmesine karar verilmiştir. Zürih'teki okulda çok başarılı olan Bischof Fotoğraf eğitimi almaya başlamıştır. Okulda birçok farklı fotoğraf tekniği öğrenmiş ve 1936'da mezun olmuştur. Yirmi yaşında Zürih'te kendi stüdyosunu açarak grafik dizayn ve fotoğraftaki bilgisini moda ve reklam fotoğrafında kullanmaya başlamıştır.Yirmi üç yaşında Ulusal Sergiye katılmış, Paris'e giderek bir ressam olarak kendi stüdyosunu açmak istemiş ancak II.Dünya Savaşı'nın patlak vermesi nedeni ile İsviçre'ye geri dönmek zorunda kalmıştır. II.Dünya Savaşı boyunca sekiz yüz gününü orduda, zamanının geri kalanını da kendi stüdyosunda geçirmiştir. Savaş bir yandan devam etmesine rağmen Bischof doğanın masum güzelliğine olan ilgisini yitirmemiş ve lirik yaklaşımını devam ettirmiştir. Yirmi altı yaşında ise aylık magazin dergisi Du'da çalışmaya başlamıştır. Bischof'u fotojurnalizme yaklaştıran isim Du dergisindeki editörü Arnold Kübler olmuştur.24 Photos adını verdiği ve o güne kadar yaptığı stüdyo çalışmalarını içeren portfolyosunu yirmi dokuz yaşında, 1946 yılında yayımlamıştır. II.Dünya Savaşı'nın sona erdiği 1945 yılının Eylül ayında İsviçre'den ilk kez altı yıllığına ayrılmış ve bisiklet ile Güney Almanya'yı dolaşarak savaşın bıraktığı korkunç yıkımı ve sefaleti görmüştür. Bischof ikinci yolculuğunu ise Fransa ve Hollanda'ya gerçekleştirmiştir. Du dergisi için yapılan yolculuğun amacı Avrupa'daki savaş sonrası yeniden inşa sürecini belgelemek olmuştur. 1946 baharında ise tekrar Almanya'ya giden ancak bu sefer daha kapsamlı bir yolculuk

gerçekleştiren Bischof bu yolculuğunda bir çok fotoğraf çekmiştir. 1946 Ekiminde yaptığı Yunanistan yolculuğunda ise daha sonra eşi olacak Rosellina Mandel ile karşılaşmıştır.1947'den 1948'e kadar ise Doğu Avrupa'da kalmış ve bir çok çocuğu fotoğraflamıştır.1948 Nisanından Kasımına kadar ise Polonya ve Finlandiya'yı dolaşmış, sonradan Du dergisinde yayımlanacak fotoğraflar çekmiştir. 1949 yılında otuz üç yaşında iken ise Magnum Fotoğraf Ajansı'na katılmıştır.<sup>412</sup>

Magnum Fotoğraf Ajansına katıldıktan sonra Life dergisi için Hindistan'ın Bihar bölgesindeki açlığı ve fakirliği belgelemiştir. Bu çalışma onun dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Bischof daha sonra Pictur Post, Illustrated, Observer ve Epoca dergileri için dünyanın bir çok yerine gitmiş ve fotoröportajlar hazırlamıştır.İlk kez 1945'de Milano'da karşılaştığı Rosallına Mandel ile 1949'da evlenmiştir. 1950'de ise ilk oğlu Marko doğmuştur. Bischof 1954'de Peru'da bir trafik kazasında yaşamını yitirmiştir. Bischof'un Questions to My Father(2004), After the War(1997), Werner Bischof 1945-1950 (1990), Europa (1990), Photo Poche (1986), Werner Bischof: Photos and Drawings (1986), Werner Bischof 1916-1954 (1974), Werner Bischof: 24 Photos (1946) adlı yayımlanmış albümleri bulunmaktadır.<sup>413</sup>

Bischof ressam olmak istemesine rağmen fotoğraf ile ilgilenmiştir. Bischof'un çalışmaları ikiye ayrılmaktadır. Birinci dönem çalışmaları 1945'den önce Zürih'te yaşarken gerçekleştirdikleri, ikinci dönem çalışmaları ise sürekli seyahat ettiği 1945 sonrası.<sup>414</sup> 1945 sonrası çalışmalarının tamamına yakını Avrupa'daki savaş sonrası görüntüler oluşturmaktadır. Bischof hayatı boyunca çok kapsamlı günlükler tutmuş ve bu günlükleri yaptığı çizimler ile zenginleştirmiştir. Bischof 1945'de Baden-Württemberg bölgesinde. Freiburg im Breisgau'da gördüğü manzara karşısında günlüğüne şu notları düşmüştür.

*“Sabah. Bugün 09.Eylül.1945. Önceden muhteşem bir katedral olan bu moloz yıkıntıları arasında dolaşıyorum. Katedral bir harabe haline gelmiş. Pencereleeri tahrip edilmiş, bu terk edilmiş harabelenin yerinde bir zamanlar katedralin çan kulesi yer alıyordu. Ancak şu an hayalete benzeyen yıkıntılar arasındayım. Yıkıntılar arasında yürürken tökezledim ancak yürümekten vazgeçmedim. Bu*

<sup>412</sup> [www.wernerbischof.com](http://www.wernerbischof.com), Erişim:02.05.2007

<sup>413</sup> [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com), Erişim 02.05.2007

<sup>414</sup> **Werner Bischof (1916-1954)** , Little Brown Company Publish, Boston 1990, 11 s.

*nekropolde bir çok insanın cesedi ile karşılaştım. Sanki birileri onları buraya düzenli olarak gömmüştü. Kazı yapılırken biri aniden bir insan eli buldu. Daha binlercesi bu harabe altında yatıyor olmalı.”*<sup>415</sup>



**Fotoğraf 190: Werner Bischof, Almanya, 1945**

Werner Bischof gezdiği katedral yıkıntularından bahsederken nekropolis sözcüğünü kullanmıştır. Yunanca nekros (Ölü) ve polis (şehir) kelimelerinden oluşan nekropolis sözcüğü ölüler şehri anlamına gelmektedir ve antikitede bir kentin dışında yer alan mezarlık alanına verilen addır.<sup>416</sup> Werner Bischof da savaş sonrası katedral yıkıntıları arasında gezerken bu sözcüğü kullanmıştır. Fotoğraf Caspar David Friedrich (1774-1840)'in Karda Cloister Mezarlığı (1810) adlı resmini anımsatmaktadır. Fotoğrafın ön planında üzerinde yaprakları olmayan kuru bir cılız bir ağaç bulunmaktadır. Ağacın altında ise katedralden kalan moloz yığınları göze çarpmaktadır. Fotoğrafın arka planında ise kuru dallar ve en arkada da katedral yükselmektedir. Yapraksız ağaç, kuru dallar, fotoğraftaki ıssızlık savaş sonrasındaki terk edilmişliği, ıssızlığı anlatmaktadır.

*“Fotoğraf çekmek, dünyayla kurulan ve tüm olayların anlamını aynı düzeye getiren kronik röntgenci bir ilişki getirmiştir.”*<sup>417</sup> Savaş alanları da fotoğrafın konusu haline gelmiş, insanlığın yaşadığı tüm acı veren olaylar da fotoğrafın konusu olmuştur. II.Dünya Savaşı da bunlardan biridir. Ve savaşın tüm trajedyası Bischof'un karelerinde görülür.

<sup>415</sup> Werner Bischof (1916-1954) , Little Brown Company Publish, Boston1990, 44 s.

<sup>416</sup>Secda, Saltuk, **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1997, 125 s.

<sup>417</sup> Susan Sontag , **a.g.e.**, 25 s.

Tıpkı Simon Norfolk'un Afganistan'da, Herbert List'in Almanya'da, Joseph Koudelka'nın Saraybosna'da çektiği fotoğraflarda olduğu gibi.



**Fotoğraf 191: Werner Bischof, Varşova, 1948 Fotoğraf 192: Werner, Bischof Polonya Varşova, 1948**

Werner Bischof 1948 yılında Polonya Varşova'da çektiği savaş kalıntılarında Herbert List'in Almanya Münih'teki sanat akademisinin yıkıntıları arasında heykellere odaklanmıştır. Harabeler ortasında bir erosa benzeyen bir melek görülmektedir, mucizevi şekilde ayakta kalmıştır. Eros yaratıcı enerjiyi temsil ederken savaş da ölümü temsil etmektedir. 1948'de yaşanan trajedi anlatılmaktadır. Eros ve Tanathos bu fotoğrafta karşı karşıya gelmiştir.

Yıkıntılar arasında iki figür. Kadın ve erkek. Başbaşa verip bir şeyler konuşuyor gibiler. Ancak biz heykellerin çevresinde duran taşların oluşturduğu çerçeveye nedeni ile onları gizlice izliyormuşuz izlenimi verilmiştir. Fotoğrafta lirik bir yaklaşım sözkonusudur.Çünkü ölümü simgelemektedirler.

### **3.2.5. Joseph Koudelka (1938)**

Biyografisi tezin diğer bölümünde bahsedilen Joseph Koudelka Roma, Pompeii ve Atina dışında Bosna Hersek'te de bir çok fotoğraf çekmiştir.

*“...ne zaman savaşın tragedyası kişiselleştirilerek simgeleştirilir ve böylece ölüme anlam kazandırılmaya çalışılırsa, ne zaman Homo Mediaticus'un yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik sorunları bir kez daha tanımlanmak istenirse, ne zaman şizofreni bir metafor ya da gerçeklik olarak anlatılırsa, ne zaman yitirilmiş bir hayat, geride kalmış bir ömür, geçmiş bir ilişkiden söz etmek*

*gerekirse, kısacası varolmak iddiası adına, fotoğraf ile “yokluk” u tanımlamak için, fotografik dil yetisi hayatın ve sanatın sınırsızlığına rağmen standart anlatım tekniklerine sahiptir.”<sup>418</sup>*

Joseph Koudelka'nın Mostar Köprüsü<sup>419</sup> adlı fotoğrafında çerçevenin içine uzanmış bir el köprünün daha önce çekilmiş bir fotoğrafını tutmaktadır. İki fotoğraf arasında büyük farklar bulunmaktadır. Fotoğrafta köprü sağlamdır. Koudelka bu fotoğrafta daha önce Ken Josephson'un Stockholm'de 1967'de gerçekleştirdiği “Gezi Kartpostalı” adlı çalışmasını anımsatmaktadır. Josephson'un çalışmasında bir saray görülür. Fotoğrafın içine uzanmış bir el ise aynı yerin daha önceden çekilmiş bir kartpostalını tutmaktadır. Ve o iki fotoğraf arasında da farklar bulunmaktadır.<sup>420</sup>

Çerçeve içinde çerçeve fotoğraf tarihinde görüntü içinde farklı bir anlam katmanı oluşturmak için kullanılan yöntemler arasında yer alır. Koudelka bu fotoğrafta Mostar köprüsünün yıkılmadan önceki fotoğrafını göstermekle köprünün savaş öncesi durumu ve savaştan sonraki durumu hakkında bir karşılaştırma yapılmasını sağlamıştır. Fotoğraf içindeki fotoğraf geçmişi temsil etmektedir. Bu fotoğraf ile „*yeni anlam perpektifi yaratılmıştır.*“<sup>421</sup>



**Fotoğraf 193: Joseph Koudelka, Mostar Köprüsü, 1994**

<sup>418</sup> Simber Atay, “Röprodüksiyonun Gizli Çekiciliği”, AFSAD 5. Fotoğraf Sempozyumu, 25-26 Ekim 1997

<sup>419</sup> Mostar Köprüsü 1566 yılında Mimar Sinan'ın öğrencisi mimar Hayruddin tarafından inşa edilmiştir. Köprü çevresindeki kente de adını vermiştir ve Mostar Hersek bölgesinin ana kenti olmuştur. Köprüye ilk saldırıyı ise 1992 yılında Bosnalı Sırlar düzenlemiştir ve bu saldırılar sonunda köprü tamamen yıkılmıştır. Köprü yıkıldıktan sonra ise nehrin iki yakasını birleştirmesi için derme çatma ahşap köprü inşa edilmiştir. Daha sonra Macar ordusundan dalgıçlar köprünün orijinal taşlarını nehir yatağından çıkarılmış ve köprünün yeniden inşası başlamıştır. Köprü aslına uygun olarak yeniden inşa edilmiş ve 2004'de kullanıma açılmıştır.

[http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/152\\_mostar\\_bridge/page9.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/152_mostar_bridge/page9.shtml), erişim 08.05.2007

<sup>420</sup> Eskier, y.a.g.e., 56 s.

<sup>421</sup> Simber Atay, “Röprodüksiyonun Gizli Çekiciliği”, AFSAD 5. Fotoğraf Sempozyumu, 25-26 Ekim 1997

### 3.2.6.Susan Meiselas (1948-)

Susan Meiselas Magnum Fotoğraf Ajansı'na 1976'da katılmış, bu tarihten itibaren freelance fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır.

Benjamin'in de söylediği gibi fotoğrafçılar fotoğrafın en başından itibaren kendilerine gözden kaybolan bir dünyayı kaydetme görevini vermişlerdir. Çünkü yok olanda bir güzellik görmeyi umut etmişlerdir.<sup>422</sup>

Her fotoğraf çekildiği andan itibaren bir varlığın, bir yapının, kişinin ya da doğanın tanıklığını yapar. 11.Eylül.2001'den önce çekilmiş İkiz Kuleler fotoğrafları gücün, mimarının aldığı yolun, sağlamlığın ve yıkılmazlığın simgesi iken bugün yas, üzüntü ve acıyı ifade etmektedir. İkiz Kuleler'in Amerika Birleşik Devletleri için anlamı Piramitlerin tüm uygarlık için ifade ettiği anlam ile denktir. Saldırıdan önce çekilmiş ikiz kule fotoğrafları Atina'da William James Stillman'ın Parthenon'u ya da Francis Frith'in Piramit ve Sfenksi fotoğraflamasından çok farklı değildir. Peter Marlow'un çektiği fotoğrafta İkiz Kuleler'in William James Stillman'ın Parthenon'u gibi büyümlü bir atmosfer içinde yer aldığı ve anıtsallaştırıldığı görülür.



**Fotoğraf 194:Peter Marlow, Dünya Ticaret Merkezi, 1996**

Aynı yöntem Hiroji Kubota'nın çektiği Manhattan görüntüsünde de bulunmaktadır. İkiz Kuleler David Roberts'in resimlerinde yükselen piramitler ve memnon heykelleri gibi yükselmektedir.

<sup>422</sup> Susan Sontag, y.a.g.e., 89 s.





**Fotoğraf 195: Hiroji Kubota, Manhattan'ın Özgürlük Heykeli ve Dünya Ticaret Merkezi ile Birlikte Havadan Görünümü, 1989**

İkiz Kuleler New York'un landscapelerinde daima yer almıştır. Saldırı İkiz Kuleler'e düzenlenmeden önce edebiyatçılar ve sinemacılar New York'a yapılabilecek bir saldırıyı ya da New York'un başına gelebilecek olası bir doğal afeti konu olarak seçmişlerdir. Gerek sinemada, gerek edebiyatta bu tür eskatolojik yorumlar geliştirmiştir. Ancak bu; saldırı ile birlikte tasarım ya da kurgu olmaktan çıkmış gerçek bir olay haline gelmiştir. Hürriyet Gazetesi haberi *verirken "ABD bilim kurgu filmlerindeki kıyamet sahnelerini andıran bir şoku ve dehşeti yaşıyor."*<sup>423</sup> cümlesini kullanmıştır.

Meiselas bir savaş fotoğrafçısıdır ve savaş fotoğrafları çekmek için hep New York dışına giderken savaş bu defa New York'un merkezinde gerçekleşmiştir.



**Fotoğraf 196: Susan Meiselas, Dünya Ticaret Merkezi'nin Enkazı, 2001**

Fotoğrafta Dünya Ticaret Merkezi'nin çelik konstrüksiyonundan bir parça görülmektedir. Bir yıkıntı ve döküntü üzerinde yükselen kalıntının ardında etkileyici

<sup>423</sup> <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/09/11/27062.asp>

bir ışık göze çarpmaktadır. Bu büyülü ışık Poussin'in ya da Claude Lorrain'in büyülü ışığını çağrıştırmaktadır. Fotoğraftaki alacakaranlık romantizme özgüdür. Caspar David Friedrich'in gotik katedrallerini anımsatır.

Bu çelik konstrüksiyon akla Dünya Ticaret Merkezi'nin modern mimarlığın çok önemli bir örneği olduğu ve çok büyük bir darbede bile yıkılmayacağı yorumlarını da getirmektedir. Aynı yorumlar Titanic için de yapılmıştır. "Asla batmaz" denilen Titanik çıktığı ilk yolculuğunda batmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin gücünü, dayanıklılığını ve yıkılmazlığını temsil eden yapının yıkılması sadece bir gökdelenin çökmesi anlamına gelmemektedir. Çünkü mimari her dönemde güç gösterisi olarak görülmüştür. Bütün imparatorluklar güçlerini inşa ettikleri yapılar ile kanıtlamışlardır. Bugün bu imparatorluklar yoktur ama eserleri ayakta. Ayasofya'nın (VI.yüzyıl) Bizans İmparatorluğu'nu, Sultanahmet Camii'nin (XVII.yy) Osmanlı İmparatorluğu'nu hala temsil etmesi ve hayranlık uyandırması gibi. İnsanların bir imparatorluğu, yok olan bir uygarlığı anlamının ilk yollarından biri o uygarlığın anıtlarını görmektir. Ancak New York saldırı sonrası en önemli anıtlarından birini kaybetmiştir.

Bir yapının harabe haline gelmesi uzun bir süreç içinde gerçekleşir. Deprem, Pompei'deki gibi yanardağ patlaması gibi sıra dışı olaylar dışında bu süreç yüzyıllar ile ifade edilir. Ancak burada birdenbire harabe haline gelmiş bir yapının kalıntıları ile karşı karşıya kalınmıştır. Fotoğraf basit anlamda arkeolojik kalıntıyı içerir yorumunda bulunmasak da bu kare çeşitli bağlamlarda tartışılacak niteliktedir. Bu fotoğraf aktüel bir meseleyi yorumlamasının yanında estetik açıdan değerlendirildiğinde resimde XVII. ve XVIII. yüzyılda oluşan harabe tasvirlerini anımsatmaktadır. Ancak sahip olduğu ışık ve turunculuk William Turner'ın resimlerini çağrıştıır. Teze konulmasının nedeni de tıpkı diğer savaş fotoğrafları gibi, terör gibi dehşet verici bir olay nedeni ile yıkılmış bir yapının pitoresk bir bağlamda yorumlanmasıdır. Bu fotoğraf fotojurnalizmin mi yoksa pitoresk olarak nitelenen harabe fotoğraflarının tartışmalı alanında yer almaktadır?

### 3.3. Köln'de Bir Mimari Fotoğrafçı:Karl Hugo Schmölz (1917-1986)

Fotoğrafçı Hugo Schmölz'ün oğlu olması nedeni ile fotoğraf ile erken yaşta ilgilenmeye başlamıştır. Karl Hugo Schmölz II.Dünya Savaşı sonrası savaşın yarattığı yıkımı büyük format makinesi ile belgelemiştir. Köln kentini otuz yıl boyunca belgelemiştir. Savaş sonrasındaki yıkımı ve şehrin yeniden inşa edilmesi sürecini içeren fotoğraflar Almanya için büyük bir öneme sahiptir.<sup>424</sup>

Fotoğrafta Köln Katedrali görülmektedir. Postapokaliptik nitelikteki fotoğrafta adeta harabe yığını haline gelen şehirde tek ayakta kalan katedraldir. Schmölz şehrin kalıntılarına perfeksiyonist bir şekilde yaklaşmıştır.



**Fotoğraf 197:Karl Hugo Schmölz, Köln Katedrali, 1946**

---

<sup>424</sup> 20<sup>th</sup> Century Photography, Taschen, Köln 2001, 163 s.

### 3.3.Bir Metafor Olarak Arkeoloji Ve Fotoğraf Sanatı

#### 3.3.1.Duane Michals (1932)



**Fotoğraf 198:Duane Michals, I Build a Pyramid, 1978**

1932'de Pennsylvania'da doğan Duane Michals seriyel nitelikte, bir hikaye anlatan fotoğrafları ile tanınmaktadır. Fotoğraflarında sürrealizmin etkileri görülür. Fotoğraf ile on dört yaşına ilgilenmeye başlamıştır. Grafik alanında çalışmak istediği için 1956'da Parsons School of Design'a kaydolmuştur. Daha sonra yayım alanında çeşitli işlerde çalışmıştır. Bu arada güzel sanatlara olan ilgisi sürmüş, Magritte ve Balthus gibi sürrealist ressamlar ile ilişki içinde olmuştur. 1958'de Rusya'ya yaptığı üç haftalık gezide ise fotoğrafa olan tutkusunu fark etmiştir. Seyahatinde arkadaşından ödünç aldığı makine ile karşısına çıkan insanların portrelerini çekmiştir. Michals'ın hiç bir zaman bir fotoğraf stüdyosu olmamıştır ve fotoğraf stüdyolarından nefret etmiştir. Album adını verdiği kitabının önsözünde insanları çevreleri ile birlikte fotoğraflamaktan hoşlandığını belirtmiştir. Michals fotoğraf okumadığı için kendini şanslı saymış ve fotoğrafın kurallarını öğrenmediği için kendini özgür hissettiğini belirtmiştir. 1968'de Olimpik Oyunları çekmek için

Meksika Hükümeti tarafından kiralanmıştır. Fotoğrafları 1970'de Museum of Modern Art'da sergilenmiştir.<sup>425</sup>

Piramitler XIX. yüzyıl gezgin fotoğrafçıların en çok fotoğrafladığı yapılar arasında yer almaktadır. Maxime Du Camp (1822-1894), Francis Frith (1822-1898), John Shaw Smith (1811-1873), Pascal Sebah (1823-1886), John B.Greene (1832-1856), Zangaki (1860-1880lerde aktif) gibi gezgin fotoğrafçılar Giza adı verilen ve Keops, Kefren ve Menkaure Piramidi ile Büyük Sfenks'in bulunduğu bölgeyi fotoğraflamışlardır. Ancak bu fotoğrafçıların yaptığı hep aynı olmuştur: Piramitleri görmek, tripotlarını kurmak, fotoğrafı çekmek ve gitmek. Piramitlerin fotoğraf tarihi boyunca sayısız fotoğrafı çekilmiştir ancak hiç kimse orada kalmamıştır. Kalan piramitlerdir ve Duane Michaels o güne kadar hiç kimsenin yapmadığı bir eylem gerçekleştirmiştir: Yeni bir piramit inşa etmek, kendi piramidini inşa etmek.

Onun Giza'da yaşadığı görmeye değil inşa etmeye ilişkindir.<sup>426</sup> Michals Mısır piramitleri önünde piramit inşa etmiştir ve bunu yaparken de otoportresini çekmiştir. Çalışma seriyel nitelikte olması ve bir otoportre alışması olması nedeniyle önemlidir. Piramitler sonsuzluğu temsil ettiği için ayrıcalıklı konstrüksiyonlardır. Sahip oldukları metafizik anlam burada bir insanın şakası ile yerle bir edilmiştir. Adeta zamanın hiyerarşisi bir insanın oyunu ve şakasına dönüşmüştür. İndividualist bir kavram haline gelmiş ve ironik olmuştur. Zaman ve tarih yeniden tanımlanmıştır.<sup>427</sup>

*XIX.yüzyılda piramitleri çeken önemli isimlerden olan Francis Frith olan İngiltere'ye dönüşünde bu fotoğrafların satışını gerçekleştirmiştir ve kendisine büyük kazanç sağlayan bir dükkan açmıştır. Söz konusu olan görüntüler İngilizlere*

---

<sup>425</sup> <http://www.temple.edu/photo/photographers/michals/biographyb.html>

<sup>426</sup> Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli, Yapım İspanyol Televizyonu,1990 Çev: Simber Atay, İzmir 1992, Bölüm 10 sf:7

<sup>427</sup> Simber Eskier, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü **İkonografi ve Fotoğraf Sanatı Ders Notları**, 21.11.2005

*piramitlerin nasıl olduğunu göstermiştir.* <sup>428</sup> Duane Michaels'dan önceki bütün fotoğraflar görmeye ve görülmeye dairdir ancak onunla bu değişmiştir.

### 3.3.2.Şahin Kaygun (1951-1992)

Güzel Sanatlar eğitimini fotoğraf ve grafik dallarında yaptıktan sonra Saizburg Uluslararası Yaz Akademisi'ne katılan Şahin Kaygun'un yapıtları, Türkiye dışında Avusturya, Batı Almanya, İsviçre, İngiltere, A.B.D. ve Japonya gibi ülkelerde sergilenmiş ve yayımlanmıştır. Türkiye'deki ilk polaroid fotoğraf sergisini açan sanatçının bu yapıtlarından bazıları Uluslararası Polaroid Koleksiyonu'na alınmıştır. Araştırmacı, atımcı tavrının yanı sıra, kurallara bağlı kalmayı sevmeyen, bu nedenle alışılmışın dışında çalışmalar yapan Kaygun, fantastik öğeleri grafik anlatımlarla desteklediği dışavurumcu yapıtlarıyla tanınmaktadır. Fotoğraf dışında sinemayla da ilgilenen sanatçı, yönetmen olarak iki filme imza atmıştır. Afife Jale (1987) ve Dolunay (1988) Dolunay, başta Cannes olmak üzere birçok uluslararası film şenliğinde gösterilmiştir. Ayrıca Anayurt Oteli ve Adı Vasfiye filmlerinin görüntü yönetmenliğini yapmıştır. Sanatçı 7 Aralık 1992'de vefat etmiştir.<sup>429</sup>

Şahin Kaygun eserlerinde hiçbir zaman sadece fotoğraf makinesi ile yetinmemiş, fotoğraf makinesini sanatsal çalışmaları için bir araç olarak kullanmıştır. Şahin Kaygun daima makinenin sunduğu görüntüyü kişisel vizyona dönüştürecek olanakları aramıştır.

Arkeoloji Şahin Kaygun için yaticılığını özgürce sergileyeceği bir alan yaratmıştır. Eski Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarına ait heykeller onun çalışmalarının konusunu oluşturmuş, bambaşka bir boyut kazanmıştır. Eski Zaman Denizleri adlı serisi Şahin Kaygun'un kişisel vizyonunu yansıttığı en önemli

---

<sup>428</sup> **Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli**, Yapım İspanyol Televizyonu,1990 Çev: Simber Atay, İzmir 1992, Bölüm 10 sf:7

<sup>429</sup> **Şahin Kaygun**, Tüm Bir Yaşam, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Dizisi, Ankara 1992, (Albümün başında bulunan yazılardan alınmıştır. Sayfa no bulunmamaktadır.)

çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Kaygun bu seriyi 1991 yılında Ankara, İstanbul ve İzmir’de sergilenmiştir.

Fotoğraflardaki en önemli özellik müdahaleci tavrıdır.<sup>430</sup> British Museum’da çektiği heykel fotoğrafları üzerine uyguladığı müdahaleler ile adeta heykelleri dönüştürmüştür. “*Pentür kolaj olarak nitelendirilebilecek olan çalışmada antik çağ heykelleri müze mekanlarının yalnızlığından çıkarak konuşmaya başlarlar, kendileri için kurgulanmış yeni mekanlarda yeni söylemlerin nesnelere olmaya başlarlar.*”<sup>431</sup>



**Fotoğraf 199:Şahin Kaygun,Seyirlik 1991 Fotoğraf 200:Eski Suların Kızı, 1991**

Seyirlik adlı çalışmasında ise Aphrodite heykelinin üstünde iki sıra portre yerleştirilmiştir. Fotoğrafın genelinde uyguladığı boya kırmızı ve beyaz ağırlıklıdır.

Şahin Kaygun Eski Suların Kızı adlı fotopentür çalışmasında heykellerin yanına omzuna, elini kenarına küçük kırmızı üçgenler yerleştirmiştir. Bu arkeolojik kazıda arazide çekilen fotoğraflarda kuzeyi gösteren yön levhasını anımsatmaktadır. Bunu kazı fotoğrafçılığına bir gönderme olarak yorumlayabiliriz.

Kaygun’un bu serisinde Eski Zaman Denizlerinde, Şimdi Bile O Taht Nerede Bilinmez, Kralların Sefere Çıktığı Mevsim, Sesini Arayan Görüntüler, Bir Uzun Bekleyiş, İkizler Burcundan Mısırmız?, Ve Üçüncü Gün Dirilecek adlı çalışmaları da bulunmaktadır.

<sup>430</sup> y.a.g.e. (Albümün başında bulunan yazılardan alınmıştır. Sayfa no bulunmamaktadır.)

<sup>431</sup> y.a.g.e.

Kaygun müzede çektiği heykel fotoğraflarının üzerinde yaptığı müdahaleler eski eserlere adeta bir hayatiyet kazandırmıştır. Renkler heykellere canlılık katmıştır.

Prof. Şahin Yenişehirlioğlu Şahin Kaygun'un Eski Zaman Denizleri adlı çalışmasını çok güzel bir şekilde özetlemiştir:

*“Bir müze gezintisi. Yontular. Kırık dökük, irili ufaklı...Taş, tunç, kil. Yunan, Roma, Mısır, Babil. Eskimiş denizlerde yolunu yitirip yabancı kıyılara vurmuş hortlak biçimler. Ölü diller konuşuyor hepsi de, anlaşılmaz, tuhaf, uzak...dışarda cırtlak ve çığırktan bir yaşam sürüp giderken, içerde yabanıl ve tutsak bir imgelem. Taş kesilmiş bir oyun sahnesi sanki. Kulis, ışıklar, kıpırtısız oyuncular...yönetmen. Elinde küçük bir fotoğraf makinası, yontular arasında sessizce dolaşiyor.” Bu alıntı, Şahin Kaygun'un otoportresidir.<sup>432</sup>*

### 3.3.3.Calum Colvin (1961)

Calum Colvin Duncan of Jordanstone College of Art and Design'da 1979-1983 yılları arasında heykel bölümünde eğitim görmüştür. Öğrenimi süresince fotoğrafı yardımcı bir araç olarak kullanan Colvin daha sonra resim- fotoğraf ve heykeli birarada kullanmaya karar vermiştir. 1983 ve 1985'de ise Royal College of Art in London'a fotoğraf okumaya gitmiş. Fotoğraf bölümüne kaydolduktan sonra fotoğraf/resim/heykel arasındaki sınırları eritmeyi ve birarada kullanmayı öğrenmiştir. Bu yaklaşımını hibrit olarak nitelendirmektedir.<sup>433</sup>

Colvin objeleri üç boyutlu bir mekan içinde yerleştirmekte ve nesnelerin düzenlendiği yeri bir tuval olarak görmektedir. Daha sonra bu alanın fotoğrafını çekmekte, resimlerini de bu fotoğrafın üstüne yapmaktadır. Bu yaptığının ilk planda postmodern estetiğin temel özelliklerinden biri olduğunu fark etmediğini söyleyen Colvin'in en büyük ilham kaynağı Alasdair Gray'in **“Lanark” (1982)** adlı kitabı olmuştur. Kitap hem otobiyografi niteliği taşımakta, hem bilim kurgu özelliği göstermekte hem de sürrealist bir hava taşımaktaymış. Tüm bu özellikleri aynı anda bünyesinde bulunduran kitap ona fotoğrafa eşdeğer görsel yöntemleri hatırlatmış, buradan yola çıkarak çeşitli konu ve fikirleri fotoğraflarında işlemeye başlamıştır.

<sup>432</sup> Şahin Yenişehirlioğlu “SUMHİTYUNMISROM” ya da “Şahin Kaygun'un Foto-res'leri için” ya da Öznelliğin Bilincinin Süzgeci Alkım Yay. 1993.

<sup>433</sup> Calum Colvin, 'Hybridity': Old and New Technologies in Calum Colvin Work, **History of Photography**, Volume 31, Number 1, Spring 2007, 11 s.



Fotoğrafların konusu da genellikle kimlik, güzel sanatlar pratiği, popüler kültür, muammalı politik ilişkiler, gizli sembolizm oluşturmuştur. **“Benim çalışmalarındaki konular hibrit olarak tanımlanabilir. Bir çeşit kaleydoskopik vizyon yarattığım söylenebilir. Aslında eserlerimde belirgin olan şey fotoğraflarımın yaptığı çağrışımlar. Yapıtlarım zaten inşa edilen konstrüksiyonlar olması nedeni ile hibrid bir özellik taşımaktadır. Çünkü fotoğraf hem çevre hem de resim olmaktadır.”**<sup>434</sup>

Colvin zaman zaman çalışmalarında Boticelli gibi Rönesans ressamlarının eserlerini kullanmıştır. renkli fotoğrafın sature özelliği nedeni bu görüntülerin vurgulanmasını sağlamıştır. Renkli fotoğraf hibrid form yaratmada ayrı bir kolaylık ve yöntem sağlamıştır. Colvin fotoğrafın keşif ve hatırlatma için mükemmel bir araç olduğunu vurgulamıştır. Fotoğrafın gerçek dünyayı ve gerçekliği sunma görevi ona göre çok ağır bir sorumluluktur ve o da bunun saçmalığı üzerine çalışmıştır.

*“Çalışmalarım hile üzerinedir ve bir tür yapaylığa methiyedir. Güzel sanatlar geleneğine bağlı kalırken çağdaş sanatın yeni hibrit formunu da üst üste getirmeye çalıştım. Çok katmanlı çalışmalarımı daha çok büyük boyutta basmaya çalıştım. Böylece resim dünyasına ve büyük resimlere bir gönderme yapmak istedim. Çok katmanlılığın en çok hissedildiği çalışmam 1989’da yaptığım Deaf Man’s Villa adlı fotoğrafımdır. Eserimde optik illüzyon, bozulan doğa, transformasyon, evrim ve röprodüksiyon kavramlarına değindim. Eserin başlığı ise Goya’nın Madrid yakınlarındaki evinden gelmektedir. Goya bu evinde Black Paintings olarak bilinen resimlerini yapmıştır. Bu başlık benim için bundan çok daha fazlası olmuştur. Villa’yı dünya için bir amblem olarak gördüm ve Deaf Man de insanoğlunun sembolü oldu.”*<sup>435</sup>

Deaf Man adlı çalışması sanat tarihi ve arkeolojiden bir çok eseri içerdiği için kendisinin de belirttiği gibi çok katmanlıdır. Onun yaratıcılığına ilham veren klasik kültür olmuştur.

Colvin’in önemli serilerinden biri Ossian<sup>436</sup> I-X dır. Tuval üzerine renkli baskıdan oluşan eserler İskoçyalı sanatçı Alexander Runciman (1736-1785)’ın The Poems of Ossian’ın ( Ossian’ın Şiirleri) kapağına yaptığı 1807 tarihli gravürden

<sup>434</sup> y.a.g.e. 13 s.

<sup>435</sup> y.a.g.e. 15 s.

<sup>436</sup> Ossian (İskoçya Gaelcesinde Oisín) MacCumhaill ile Fianna Eireann adlı savaşçıların kahramanlık öykülerini içeren Fenian efsanelerinin yaratıcılarından İrlandalı savaşçı ve şair. Ossian adının XVIII. yüzyılda yayılmasının nedeni James Macpherson’un III.yüzyılda yaşamış Oisín adlı Gael şairinden Fingal (1762) ve Temora (1763) adlı destanlarını yayımlamasıdır. Bu eserlerin daha sonra Macpherson’un kendi kaleminden çıktığı anlaşılmıştır. Romantik akım üzerinde etki yaratması nedeni ile önemlidir. **Ana Britannica**, Ana Yayıncılık 15.Baskı İstanbul 1994, Cilt 24 331 s.

yararlanılarak yapılmıştır. Bu görüntü farklı ışıklı kombinasyonları ile kullanılmıştır.<sup>437</sup>

Colvin Ossian'ın yüzünü harabelerin üzerine yerleştirmiştir. Harabe halindeki yapı ıssız bir landscape içinde bulunmaktadır.<sup>438</sup> Bu görüntüler Colvin şunları söylemiştir:

*“Gravürün orijinal formunu aşama aşama bozmayı tercih ettim. Her şey ortadan kalsa da ancak kalıntılar bir gölge şeklinde kalır. bu görüntüler Ossianic şiirdeki melankoli ve yas duygusunu uyandırmaktadır. Antik kültürün echosu dünyanın gürültüsüne karşılık gelmektedir.”*



**Fotoğraf 201: Calum Colvin, 2002**

### 3.3.4.Simon Norfolk (1963-)

Simon Norfolk; Normandiya, Liberya, Bosna, İsrail, Filistin, Afganistan ve Irak gibi gibi zengin kültürel özelliklere sahip ancak bugün geçmişteki görkemine sahip olmayan savaş alanlarını konu olarak seçmiş ve pastoral bir yaklaşım benimseyen bir fotoğrafçıdır.<sup>439</sup> Romantizm ve klasik kültür ile olan ilişkisi kendine

<sup>437</sup> Colvin, y.a.g.e. 18 s.

<sup>438</sup> <http://www.calumcolvin.com/> Erişim 30.05.2007

<sup>439</sup> [www.carolinaarts.com](http://www.carolinaarts.com) Erişim:18.02.2007 saat:17.39

özgü pitoresk bir duyarlılık geliştirmesine neden olmuştur. Onun Batı Resim sanatı geleneğini, fotoğraf tarihini çok iyi bilimsel yapıtlarına yansımıştır.

Simon Norfolk farklı başlıklar altında yaptığı fotoğraf projesinin tamamına “*Et In Arcadia Ego*” adını vermiştir. Bu projesi bir çok şeyi anlamamıza olanak sağlamaktadır: savaşın nasıl olduğu, neden savaşa ihtiyaç duyduğumuz, nasıl her yeri işgal edebildiğimiz, nasıl teknolojiler kullandığımız. Kısaca bu fotoğraflar insanlık hakkında bir çok ipucuna sahiptir. Norfolk’un *Et in Arcadia Ego* başlığı altında çektiği fotoğrafların en önemli parçasını Afganistan ve Irak’ta çektiği savaş fotoğrafları oluşturmaktadır. Ancak ona göre bu savaş alanları bir savaş alanından daha fazlasıdır. Norfolk savaşlar sonucunda oluşmuş bu yüzey/landscapelerin “geçici anlık” olduğunu vurgular. Çünkü savaş sonrası oluşmuştur ve yeniden inşa edilecektir. Norfolk internet sitesinin yazısında landscapenin kültürümüzde ne kadar önemli bir yeri olduğunu da vurgulamıştır.<sup>440</sup> Norfolk daha sonra savaş ile ilgilenen herhangi birinin harabeler ile nasıl karşı karşıya geldiğinden de bahseder ve fotoğraflarının harabeler ile kurulan yoğun ilişkinin sonucu olduğunu belirtir. Ona göre harabeler resim sanatında daima yer almıştır ve ilk dönem fotoğrafçılarının bazıları da harabeler konusunda uzmanlaşmıştır. Harabeleri çeken fotoğrafçılar da Nicolas Poussin ve Claude Lorrain’in resimlerine aşinadır.

Norfolk yazısının girişinde harabeler hakkında söylenebilecek bir çok şeyi söylemiştir ancak fotoğraf tarihine bir kez daha bakıldığında ilk dönem fotoğrafçıları arasında arkeolojiyi kendine tema olarak seçmiş ve bu amaçta yollara düşmüş bir çok fotoğrafçı bulunmaktadır. John Bulkley Greene, Gustave Le Gray, Felix Bonfils, John Swah Smith ve ismi geçen bir çok fotoğrafçı harabeleri kendilerine konu seçmişlerdir.

Harabelerin resim sanatındaki anlamı daima değişmiştir. Romantik resimde olduğu gibi Tanrı’nın gücünün bir simgesi olmuştur. Ancak Harabelerin Simon Norfolk için anlamı imparatorlukların beyhudeliğini vurgulamalarıdır. Norfolk’a göre harabelerin temsil ettiği şey geçiciliktir. Onun çektiği fotoğrafların hepsi 11

---

<sup>440</sup> <http://www.simonnorfolk.com/>

Eylül'den sonra çekilmiştir, yeni kurulan global imparatorluklar hakkında ve harabelerin kazanacağı yorumlar hakkında düşünmeye davet etmektedir.<sup>441</sup>

Norfolk harabelerin Rönesans Dönemi'nden Caspar David Friedrich dönemine kadar olan Avrupa resim tarihinde önemli bir yer tuttuğunu da Afganistan, Chronotopia adlı kitabının önsözünde de belirtmiştir. Ancak David Friedrich'in inşa ettiği gotik kiliseler uygarlığın en büyük eserlerini temsil etmektedir. Roma İmparatorluğu gibi dünyada çok büyük imparatorluklar yer almıştır ancak hiç biri sonsuza kadar sürmemiştir. Bu yokoluş iki aşamada gerçekleşmiştir. Başka imparatorluklar ile yaptıkları savaşta yıkılmışlar ve doğanın hakimiyeti altında çalılırlar altına gitmişler ve ortadan kaybolmuşlardır. Ancak bütün bunların sorumlusu, en sonunda, Tanrıydı. İnsanlığın yüzleştiği şey Tanrı'nın gücüydü. Afganistan'ın korku veren dehşet dolu landscapeleri ise Tanrı'nın gücünün sonucu değil modern silahlanma sonucu oluşmuştur.<sup>442</sup>

Afganistan savaş yaşayan diğer ülkelere göre üniktir. Bosna ve Dresden gibi savaş ile yüz yüze gelmiş şehirlerden farklıdır. O şehirlerdeki yıkım bir süreç içinde gerçekleşmesine rağmen Afganistan'da otuz yıl süren bir savaş süreci bulunmaktadır ve bu savaş yıkıntılarının çok katmanlı olmasını sağlamıştır. Bu yıkıntılar farklı stratalar meydana getirmiştir. Şehrin bu çok katmanlılığı Schliemann'ın Troya şehrinin kalıntılarını keşfetmesini ve o şehrin sahip olduğu çok katmanlılığı hatırlatmaktadır. Tıpkı Troya'nın bir çok buluntuya sahip olması gibi Afganistan da sahip olduğu savaş kalıntıları nedeniyle savaş kalıntılarının bulunduğu bir arkeoloji müzesine benzetilebilir. Mikhail Bakhtin bu tarz landscapeleri chronotope olarak adlandırmıştır. Zamanın tabakasızlığı sözkonusudur ve farklı zamanlara ait izler bir aradadır, Afganistan'ın chronotope olarak adlandırılmasının nedeni budur.<sup>443</sup>

Her uygarlık ardında bir iz bırakmıştır. Afganistan'daki savaş da ardında modern savaşın izlerini bırakmıştır. Afganistan'daki bu savaş sonucunda insanların izleri ancak landscapelerde izlenebilmektedir. Bu izlerin en önemlileri de mimaridir.

---

<sup>441</sup> <http://www.simonnorfolk.com/>

<sup>442</sup> Simon Norfolk Afghanistan, Chronotopia,

<sup>443</sup> y.a.g.e., Giriş'ten

Özgürleştirilmiş Bağdat'tan Sahneler, Kanayan Bosna, Tigris Vadisi'nden Arkeolojik Buluntular, Normandiya Sahilleri: Yeni Bir Dünya Yapıyoruz, Çoğu İçin Söyleyecek Kelimelerim Yok: Soykırım, Landscape, Hafıza Norfolk'un çalışmaları arasındadır.

Norfolk, Tigris Vadisi'nden Arkeolojik Buluntular, (2003) adlı çalışmasında arkeolojik kazı fotoğrafı estetiğini kullanmıştır. Savaş alanında bulduğu nesnelere düz beyaz bir fon üzerinde fotoğraflamıştır. Fotoğrafladığı nesnelere arasında atlet, bot, çaydanlık, ampül, kimlik kartları, diş macunu, diş fırçası, sigara paketleri, havan topu, vesikalık fotoğraf ve mermi gibi sıradan nesnelere bulunmaktadır. Bugüne ait kullanım eşyalarını geçmişe ait arkeolojik kalıntılara gibi arkeolojik fotoğrafın estetiğini ve çalışma metodunu örnek alan Norfolk bunu savaş kalıntılarını fotoğraflamak için kullanmıştır.

*“Norfolk, çarpışma sonrası sessizliğinde, ritüel mezarlığı haline gelmiş yerleşim alanlarında ya da kimsesiz doğanın sınırlarında peysajlar inşa etmektedir. Klasik gustoya sahip bu eserler, gerçi “sonsuzluk” kavramını tartışmak için metafizik olanaklar sağlar, ama “hayatta kalmak” ile ilgili varoluş travması gerçektir ve Sarajevo, Afganistan ya da Irak'taki savaşlar gibi somut nedenlerle bağlantılıdır. Norfolk, savaşın içinde taviz vermeksizin estetik yaşantıları sürdürmekte ve tek başına “orijinal”i ele geçirmek uğruna mücadele etmektedir. Savaşın tragedyasından damıtılmış bu görüntüler boyunca, pasifist bir politik tavır objektif bir şekilde sergilenmekte, fotoğrafçı / sanatçının bir tanık / birey olarak savaş karşıtı yorumu kavramsallaşmaktadır. Tıpkı bir zamanlar 1946'da Karl Hugo Schmölz'ün (1917-1986) savaş ertesi Köln kentinin yıkıntıları arasında teknik olarak hiperrealist bir mükemmeliyet ile gerçekleştirdiği fotoğraflar gibidir. Ünlü Köln Katedralinin ötesinde yıkılan köprüler, yerlebir olan evler, Fotoğrafçı”nın yorumuyla fantastik bir rejenerasyon serüveninin başlangıç mizanseninin öğelerine dönüşmüştür.”<sup>444</sup>*



**Fotoğraf 202:Simon Norfolk, Bağdat, 2003**

<sup>444</sup>SimberAtay,EnstantaneÜzerine  
PolitikYorumlar,<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=32,14,0,0,1,0>, sayı:17

Norfolk, 2003 yılında çektiği bu fotoğrafta Antik Edebiyattan bir hikayeyi anlatmasa da savaş yıkıntılarını ve doğanın yenilmez gücünü lirik ve Tanrısal bir göz ile tanımlamayı başarmıştır.

Onun peyzaj içindeki figürleri ise dramatik ya da moral bir hikayenin parçaları değil sadece peyzajın kendisine bir zenginlik katan önemli unsurlardır. Ayrıca resimlerinde mimariyi başarı ile kullanması, Annibale Carracci'nin etkilerini taşımaktadır.



**Fotoğraf 203:Simon Norfolk, Afganistan, 2001**

Norfolk'un Afganistan'da çektiği fotoğrafta iç içe geçmiş dairelerden oluşan bir yapı kalıntısı ve onun yanında da bir baloncu bulunmaktadır. Norfolk kitabında Taliban döneminde baloncuların yasaklandığını ancak çocuklar için çok ucuz bir eğlence olan balonların daha sonra serbest bırakıldığını belirtmiştir. Fotoğraf daha önce çay içilen bir yerin kalıntılarını göstermektedir. En önemli özelliği Stonehenge'i çağrıştırmasıdır. Yanında duran baloncu da XIX.yüzyıl fotoğrafçılarına gönderme yapar gibidir. Geçmişin yıkılmaz, devasa anıtlarının yanında faniliği ve küçüklüğü temsil eden insan figürü ya da yapının boyutu hakkında fikir edinilmesini sağlayan insan figürü. Ancak burada savaş kalıntılarına eşlik etmektedir. Norfolk fotoğraf ve resim geleneğinin ne kadar farkında olduğunu bu fotoğraf ile bir kez daha kanıtlamıştır.

## SONUÇ

Fotoğraf Arkeoloji İlişkisi ve Çağdaş Fotoğraf Sanatı adını taşıyan tezimde anlatıldığı gibi arkeoloji ile fotoğraf arasında çok yönlü bir ilişki bulunmaktadır. Harabeler XIX.yüzyılda gezi fotoğrafı içinde çok önemli bir tema bunun yanı sıra bilimsel arkeolojik kazıların yapılmaya başladığı zamanda en önemli görsel hatırlatma araçlarından bir tanesi, arkeolojinin en büyük yardımcısı olmuştur. Tema ve teknik olma durumu XX.yüzyıl fotoğrafı boyunca da devam etmiştir . Ancak XX.yüzyılda klasik dünyanın kalıntıları dışında savaşa ait harabeler de arkeolojik fotoğrafın terminolojine girmiştir. Bunda insanlığın yaşadığı savaşların etkisi büyüktür. Fotoğrafçılar bütün bunlara rağmen estetik gustolarında savaş harabelerine de yer açmış, klasik dünyanın kalıntılarına gösterdikleri tavrı savaş kalıntılarında da göstermişlerdir. Arkeolojik duyarlılık postmodern dönemlerde ise sanatçılara ilham kaynağı veren en önemli içeriklerden biri haline gelmiştir.

Fotoğraf arkeoloji ilişkisinin anlaşılmasında tüm tezde de vurgulandığı gibi Rosalind Krauss ve Abigail Solomon Godeau'nun "tartışmalı alan" ve "authorluk" kavramlarının etkisi büyüktür. Foucault'un Bilgin Arkeolojisi adlı eserinde anlattığı arkeolojik düşünme sisteminden yararlanarak oluşturdukları bu metodoloji arkeolojik fotoğrafın fotoğraf tarihinde nasıl bir yer teşkil ettiğini tüm yönleri ile sorgulanmasını ve anlaşılmasını sağlamıştır.

Tez ile varılan sonuç fotoğraf ile arkeoloji arasında fotoğrafın icadından beri çok derin bir ilişki olduğu, her ikisinin de birbirlerinin gelişimini etkilediği, arkeolojinin fotoğraf sanatı içindeki temsilinin her dönemde farklı içerikler kazandığıdır. Arkeoloji ve arkeolojik duyarlılık günümüz kültürü için de çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Arkeolojinin vazgeçilmesi olan fotoğraf bir teknik olarak daima arkeolojinin içinde yer alacak, bunun yanı sıra fotoğrafçıların çalışmaları için de daima en önemli ilham kaynaklarından biri olmaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- ALTET, Xavier Barral; **Sanat Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2006, 141 S.
- ATASOY, Nurhan; **17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1976, 210 S.
- BAHN, Paul; **Arkeolojinin ABC'si**, çev: Banu Örenk, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 143 S.
- BARGER, M.Susan, B.White William; **The Daguerreotype**, Nineteenth Century Technology and Modern Science, Hopkins University Press, Baltimore and London, 2000, 252 S.
- BARTHES, Roland; **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, 141 S.
- BAUDRİLLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, 176 S.
- BAZİN, Germain; **Sanat Tarihi**, Çev: Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998,
- BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 277 S.
- BENJAMİN, Walter; **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, İstanbul 2001, 37 S.
- BOOTH, Mark Hawort; **The Origins of British Photography**, Thames and Hudson, London 1991, 144 S.
- BOYSAL, Y.; **Arkaik Dönem Plastığı**, Ankara 1979
- BRESSON, Henri Cartier; : **The Man, The image & The world : A Retrospecti**, Thames and Hudson, London 2003, 431 S.
- BUCKLAND, Goil; **First Photographs, People, Places and Phenomena as Captured for the First Time by the Camera**, Macmillan Publishing Inc., Newyork , 1980, 272 S.
- BURCKHARDT, Jacop; **İtalya'da Rönesans Kültürü**, Çev:Prof. Bekir Sıtkı Baykal, Devlet Kitapları, Şereflikoçhisar, 1974
- CERAM, C.W.; **Tanrıların Vatanı Anadolu**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973, 183 S.



- CERAM, C.W., **Tanrılar, Mezarlar ve Bilginler**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, 366 S.
- CEZAR, Mustafa; **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971, 806 S.
- COKE, Van Deren; **The Painter and The Photographer**, From Delacroix to Warhol, University of New Mexico Pres, Albuquerque, 1972, 324 S.
- CONSTANTINE, David; **Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal**, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, 241 S.
- COOKSON, M.B.; **Photography for Archaeologist**, Foreword by Mortimer Wheeler, Max Parrish, London, 1954
- ÇAYKARA Emine; **Arkeolojinin Delikanlısı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, 477 S.
- ÇELİK Zeynep, Favro Diane, Ingersoll Richard; **Şehirler ve Sokaklar**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007, 214 S.
- CHIM, **The Photographs of David Seymour**, A Bulfian Press Book, Little Brown and Company, London, 1956, 192 S.
- DANİEL, Glyn; **A Short History of Archaeology**, Thames and Hudson Yayınları, Londra, 1981, 232 S.
- DANİEL Glyn; **A Hundred Years of Archaeology**, Riverside Pres, Edinburgh, 1950, 226 S.
- DAVENPORT, Alma; **The History of Photography**, Focal Press, London, 1991
- Desert; Thames&Hudson Publish, Fransa, 2000, 191 S.
- DORRELL, Peter G.; **Photography in Archaeology and Conservation**, Cambridge Univrsity Press, Cambrige, 1994, 282 S.
- ETIENNE Francoise ve Roland, **Antik Yunan Bir Keşfin Arkeolojisi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 176 S.
- FABİAN, Rainer; **Masters of Early Travel Photography**, Thames and Hudson, London, 1983, 352 S.
- **Fotografia Archaeologia**, (1865-1914), De Luca Editore, İtalya, 1978
- FREUND, Gisele; **Fotoğraf ve Toplum**, Çev:Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2006, 192 S.

- FRIDAY, Jonathan; **Aesthetics and Photography**, Burlington Ashgate Publishing, London, 2002, 175 S.
- FRIZOT, Michel; **A New History of Photography**, Könemann, Köln, 1998, 775 S.
- FOUCAULT, Micheal; **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 1999, 270 S.
- FOUCAULT, Michel; Fotojenik Resim, **Sonsuz Giden Dil, Seçme Yazılar 6**, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul 2006, 386 S.
- Foucault ve **Bilginin Arkeolojisi**, Derleme ve Tercüme: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul 2002, 231 S.
- GALASSI, Peter; **Before Photography**, Painting and the Invention of Photography, Museum of Modern Art, New York, 1981, 152 S.
- GERMANER Semra, İnankur Zeynep; **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, 331 S.
- GERMANER, Semra; **XVIII Yüzyıl Avrupa Resmi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, 250 S.
- GERNSHEIM, Helmut; **The Origins of Photography**, Thames and Hudson, London, 1982, 280 S.
- GERNSHEIM, Helmut; **The Rise of Photography**, 1850-1880, The Age of Collodion, Thames and Hudson, London, 1982, 288 S.
- GIBSON Michael; **Symbolism**, Taschen, London, 1999, 256 S.
- GODEAU Solomon; **Photography At The Dock:Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**, University of Minnesota Press, 4.Baskı, Minneapolis 2003, 320 S.
- GOMBRICH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, 400 S.
- GÜLER, Ara; **Yitirilmiş Renkler**, Dünya Şirketler Grubu Yayınları, İstanbul,1995, 237 S.
- GÜLER, Ara; **Yüzlerinde Yeryüzü**, Sunuş: Yaşar Kemal, Ara'nın Anadolu Destanı, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1995, 414 S.
- HABİCHT, Christian; **Pausanias Guide to Ancient Greece**, University of California Press, California, 1985, 223 S.

- HOWELL Carol L.; **A Practical Guide to Archaeological Photography**, Archaeological Research Tools 6, The Institute of Archaeology University of California, Los Angeles, 1992, 136 S.
- JANSON, H.W.; **The Art of the Ancient World**, Harry N.Abrams, New York, 144 S.
- JEFFREY, Ian; **Magnum Landscape**, Phaidon Publish, London, 1996, 184 S.
- JEFFREY, Ian; **Photography A Concise History**, Thames and Hudson, London, 1989, 248 S.
- JENKS, Charles; **Postmodernism**, Academy Editions, London, 1987
- LEMAGNY, Jean Claude; **A History of Photography**, Cambridge University Press, Newyork, 1986, 288 S.
- MAGA, İlker; Ara Güler'e Saygı, **Ara Güler'in Yetmişinci Yılına Armağan**, İstanbul, 1998
- MAGA, İlker, **İnsansız Anı Olmaz**, YGS Yayınları, İstanbul 2005, 64 S.
- MASZAK, Andrew Szagedy, Lindsey Stewart, Papadopoulos John K., Lyons Claire; **Antiquity and Photography**, Thames and Hudson, London, 2005, 240 S.
- MERQUIOR, J.G.; **Foucault**, Çev: Nuretin Elhuseyni, Afa Yayınları, İstanbul, 1985
- MİLLAS, Herkül; **Yunan Ulusunun Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 408 S
- MOATTİ, Claude, **In Search of Ancient Rome**, Thames and Hudson, London, 1993, 207 S.
- MONTIER, Jean Pierre; **Henri Cartier Bresson And the Artless Art**, Thames and Hudson, London 1996, 327 S.
- MÜLAYİM, Selçuk; **Bilim Olarak Sanat Tarihi**, Aklın İzleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006, 540 S.
- NICAULT, Catherina; **KUDÜS (1850-1948)**, Dünya Şehirleri Dizisi 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 211 S.
- NEWHALL, Beaumont; **History of Photography**, Secker and Warburg, London, 1982, 320 S.

- NOVOTNY, Fritz; **Painting and Sculpture in Europe (1780-1880)**, Penguin Publishing, New York, 2002, 610 S.
- ÖZDOĞAN, Mehmet; **Arkeolojinin Politikası ve Politik Bir Araç Olarak Arkeoloji**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2002, 136 S.
- ÖZENDES, Engin; **Abdullah Freres Ottoman Court Photographs**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 247 S.
- ÖZENDES, Engin; **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- ÖZENDES, Engin; **Sabah ve Joallier'den Foto Sabaha Fotoğrafta Oryantalizm**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2004, 274 S.
- ÖZTUNCA, Bahattin; **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Koç Kültür Sanat, İstanbul, 2003, 735 S.
- ÖZTUNCA, Bahattin; **James Robertson, Pioneer of Photography in The Ottoman Empire**, Eren Yayınları, 1992, 128 S.
- PAUSANIAS; **Guide to Greece Penguin Books** , London, 1979
- PEREZ, Nisan N.; **Focus East, Early Photography in the Near East (1839-1885)**, Harry N.Abrams, Newyork, 1988
- PIGGOTT, Stuart; **Antiquity Depicted, Aspects of Archaeological Illustrations**, Thames and Hudson, London, 1978
- POLLATINO, Massimo; **The Meaning of Archaeology**, Harry N.Abrams, New York, 1968
- POLLOCK, Peter; **The Picture History of Photography**, From the Earliest Beginnings to the Present Day, Harry N. Abrams, Newyork, 1958
- PRATER Andreas, BAUER Hermann, **Painting of The Baroque**, Taschen, London, 1997
- RADT, Wolfgang; **Pergamon: Antik bir Kentin Tarihi ve Yapıları**, Çev: Suzan Tamer Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- RICE Mark, Williams Carla, S.Johnson William; **1000 Photo Icons**, George Eastman House, Taschen, 2002
- ROBINSON, Ceriun, Joet Herschman; **Architecture Transformed, A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present**, The

- Massachusetts Institute of Technology and the Architectural League of Newyork, 1987
- SAİD, Edward; Şarkiyatçılık, Metis Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 2006, 412 S.
  - SCHNAPP, Alain, **Discovery of the Past-The Origins of Archaeology**, British Museum Pres, İngiltere, 1996
  - SCHULZ Regine, SEİDEL Matthias; **Egypt, The World of the Pharaohs**, Könemann, 1998
  - SEVİN, Veli; **Arkeolojik Kazı Sistemi El Kitabı**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1999
  - SHAW, Wendy M.K., **Osmanlı Müzeciliği**, Çev: Esin Soğancılar, İstanbul, 2004
  - SONTAG Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993
  - STRABON, **Antik Anadolu Coğrafyası**, Çev:Adnan Pekman, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1993
  - TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
  - **The Photography Book**, Phaidon Press, London, 1997
  - TRACTANBERG, Alan, **Classic Essays on Photography**, Leeete's Island Books, USA, 1980
  - TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
  - TURNER, Peter; **History of Photography**, Hamlyn Publishing, Londra, 1987
  - ÜNAL, Mehmet; **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 1999
  - VOLNEY, **Yıkıntılar**, Çev:Samim Kazım Akses, Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul, 1999
  - WARNER Marien, Mary; **Photography a Cultural History**, Harry N.Abrams Publish., Newyork, 2002
  - WHELAN, Richard; **Robert Capa**, Çev: Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

- XANTHAKİS, Alix; **History of Greek Photography (1839-1960)**, Hellenic Literary and Historical Archives Society, Athens, 1988
- WEAWER, Mike; **British Photography in the Nineteenth Century**, Cambridge University Press, Cambridge, 1989
- **1000 Masterpieces of European Painting From 1300 to 1850** Könemann, Köln, 1999
- **20<sup>th</sup> Century Photography**, Taschen, Köln, 2001
- **Açık Kapi Fotoğraf Belgeseli**, Yapım:İspanyol Televizyonu (1990), Çev:Simber Atay, İzmir, 1992

#### MAKALELER

- ASLAN, Hasan; “Oryantalizm”, **Arkeoloji ve Sanat**, Sayı:121 Ocak-Nisan, 2006
- ATAY, Simber; “Phoenix ve Peyzaj”, **AFSAD 5.Fotoğraf Sempozyumu**, İzmir 1997
- ATAY, Simber, “Morfolojinin Metafizigi”, **Akropol**, Ocak-Şubat 2003
- ATAY, Simber, “Röprodüksiyonun Gizli Çekiciliği”, **AFSAD 5. Fotoğraf Sempozyumu**, 25-26 Ekim 1997
- ATAY, Simber; “Enstantane Üzerine Politik Yorumlar”, **Fotografya**, Sayı:17 (<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=32,14,0,0,1,0>)
- ATAY, Simber, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, **Türkler Ansiklopedisi**, XV.Cilt, 518 s.
- BASTİA, Eleni; “Atina, Sokağa İmgeler Koymak”, **Şehirler ve Sokaklar**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007, 35 s.
- COLVIN, Calum; “Hybridity Old and New Technologies in Calum Colvin’s Work”, **History of Photography**, Volume 31, Number 1, Spring 2007, 11 s.
- DESROCHES, Brigitte; “Giorgio Sommer’s Photographs of Pompeii”, **History of Photography**, Volume 27, Number 2, Summer 2003
- EDWARDS, Gary, Photographs of Greece in The Musee D’Orsay’s Album of the Duc de Chartes, Volume 14, Number 2, April June 1990

- GODEAU, Abigail Solomon; “Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth Century Photography”, **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991
- GODEAU, Abigail Solomon; “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times”, **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991
- GODEAU, Abigail Solomon; Canon Fodder: Authoring Eugene Atget, **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991,
- HAMILAKIS Yannis; “Monumental Visions, Bonfils, Classical Antiquity and Nineteenth Century Athenian Society”, **History of Photography** Volume 25 Number 1 Spring 2001
- HERSHBERGER, Andrew E.; “Krauss’s Foucault and the Foundations of Postmodern History of Photography”, **History of Photography**, Volume 30 Number 1 Spring 2006
- JACOBS, Steven; “Amor Vacui: Photography and the Image of the Empty City”, **History of Photography** Volume 30 Number 2 Summer 2006
- LOW, A.D.Morrison; “Retracing the Image: The Emergence of Photography in the Nineteenth Century”, **History of Photography** Volume 25 Number 1 Spring 2001
- MASZAK, Andrew Szegedy; “Forum Romanum/ Campo Vaccino”, **History of Photography**, Volume 20 Number 1 Spring 1996
- MAZSAK, Andrew Szegedy; “Felix Bonfils and The Traveller’s Trail Through Athens”, **History of Photography** Volume 25 Number 1 Spring 2001
- MÍRAGLÍA, Marina, “Giorgio Sommer’s Italian Journey Between Tradition and the Popular Image”, **History of Photography**, Volume 20 Number I Spring 1996
- MUNSTERBERG, Marjorie; “A Biographical Sketch of Robert Macpherson”, **The Art Bulletin** Volume 68 No:1 March 1986

- NASSAR, Issam; “Early Local Photography in Jerusalem, From the Imaginary to the Social Landsape”, **History of Photography**, Volume 23 Number 27 Winter 2003
- PAPALEXANDROU Amy, MAUZY Marie, “The Photographs of Alison Frantz, Revealing Antiquity Through the Lens”, **History of Photography**, Volume 27 Number 2 Summer 2003
- REEVES Dache M.; “Aerial Photography and Archaeology”, **American Antiquity**, Volume 2, No:2 October 1936
- OSMAN, Colin; “Antonio Beato, Photographer of the Nile”, **History of Photography**, Volume 14 Number 2 April 1990
- ÖZDOĞAN, Mehmet; “Tarihöncesi Arkeolojisine Giriş”, **Arkeo Atlas**, Sayı:1 İstanbul, 2002
- WOOTERS, David, “The Quiet Art of Robert Macpherson”, **History of Photography** Volume 20 Number 1 Spring 1996

#### **ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLER**

- **Ana Britannica**, Encyclopedia Britannica Inc. İstanbul, 1993
- CLAUDON, Francis, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev:Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- **Encyclopedia Britannica**, William Benton, USA, 1972
- **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt II, Cilt III, YEM Yayınları İstanbul, 1997
- **The Focal Encyclopedia Of Photography**, Focal Press, London, 1956
- **The Encyclopedia Of Photography**, Greystone Press, New York, 1967
- **The Book Of Art, A Pictorial Encyclopedia Of Painting Drawing And Sculpture**, Grolier Incorporated, Milan, 1965
- SALTUK, Secda; **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997



## DERGİLER

- **Cogito**, Arkeoloji: Bir Bilimin Katmanları, Sayı:28, Yaz 2001
- **Sanat Dünyamız**,  
**Arkeoloji**: Dipten Gelen Sanat, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:80, Yıl 2000  
**Yaratıcı Osmanlılar**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 73, Yıl 1999  
**Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?** Yapı Kredi Yayınları, Sayı:91, Yıl 2004

## SERGİ KATALOGLARI

- **Anılar**, Alman Bilim Adamlarının Türkiye'deki Arkeolojik Araştırmalarının Başlangıç Döneminden Fotoğraflar, Fotoğraf Sergisi Kataloğu, Alman Arkeoloji Enstitüsü, 03-11 Haziran.2004 Galeri Dürer İstanbul

## TEZLER

- AZAKOĞLU, Nevin; "Tarihi Eserlerin Fotoğraflanması (Erken Fotoğrafçılık Dönemi: 1839-1899)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2006
- KÖŞKER, Bekir; "Arkeolojide Fotoğraf", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2002
- ORAL, Merter; Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1999
- ÖZENER, Ayhan; "Arkeoloji Biliminde Fotoğraf Teknikleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale 2006
- ATAY, Simber; Fotoğrafın Başlangıç Dönemi ve Türkiye'de İlk Yılları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 1983

## **DERS NOTLARI**

### **Lisans Dersleri**

- ATAY ESKİER Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**Fotoğraf Kuramları I**” Ders Notları
- ATAY ESKİER Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**Fotoğraf Kuramları II**” Ders Notları
- ATAY ESKİER Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**İkonografi ve Fotoğraf Sanatı**” Ders Notları
- ATAY ESKİER Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**Fotoğraf Optiği**” Ders Notları

### **Yüksek Lisans Dersleri**

- ATAY ESKİER, Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**19. yüzyıl Fotoğraf Estetiği**” Ders Notları
- ATAY ESKİER, Simber, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü 2005-2006 Öğretim Yılı “**20. yüzyıl Fotoğraf Estetiği**” Ders Notları

## INTERNET ADRESLERİ

- [www.travellersinegypt.org](http://www.travellersinegypt.org)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Roberts](http://en.wikipedia.org/wiki/David_Roberts)
- [www.ambafrance.tr](http://www.ambafrance.tr)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_Sommer](http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Sommer)
- <http://www.aarome.org/fototeca/moscioni.htm>
- <http://www.aarome.org/fototeca/vandeman.htm>
- <http://www.magnumphotos.com/Archive>
- <http://www.petermarlow.com/index1.html>
- [http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific\\_MAG.BookDetail\\_VPage&pid=2K7O3R1H3O5L](http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3R1H3O5L)
- [http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/152\\_mostar\\_bridge/page9.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/152_mostar_bridge/page9.shtml)
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/11\\_Eyl%C3%BC1\\_2001](http://tr.wikipedia.org/wiki/11_Eyl%C3%BC1_2001)
- <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/09/11/27062.asp>
- <http://www.temple.edu/photo/photographers/michals/biographyb.html>
- <http://www.calumcolvin.com/>
- [www.carolinaarts.com](http://www.carolinaarts.com)
- <http://www.simonnorfolk.com/>