YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KENT ESKİZLEME: KİTLELERE ULAŞMASIYLA BİRLİKTE SANAT BAĞLAMINDA YOKSULLAŞAN FOTOĞRAFIN GÜNÜMÜZDE YARATTIĞI GÖRÜNTÜ KİRLİLİĞİ VE FOTOĞRAFA ALTERNATİF BİR AKIM

BURCU AKBULUT

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ İSMAİL OKAY

İZMİR, 2019

YÜKSEK LİSANS TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi İsmail OKAY
15.01.2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU
15.01.2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ
15.01.2019

Doç.Dr. Çağrı Bulut
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZET

KENT ESKİZLEME: KİTLELERE ULAŞMASIYLA BİRLİKTE SANAT BAĞLAMINDA YOKSULLAŞAN FOTOĞRAFIN GÜNÜMÜZDE YARATTIĞI GÖRÜNTÜ KİRLİLİĞİ VE FOTOĞRAFA ALTERNATİF BİR AKIM

Burcu AKBULUT

Yüksek Lisans Tezi, Grafik Tasarım

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi İsmail OKAY

2019

Sanat denilen olgu, sanat kuramcıları tarafından ne anlama geldiği ve kapsamı üzerine uzlaşmaya varılamadığı için, devam etmekte olan tartışmalar yaratmıştır. Ancak Gombrich'in söylemiş olduğu gibi *"Sanat diye bir şey yoktur, sanatçılar vardır."* Fotoğraf alanı, icadını takiben ilk on yıllık süreçte yakaladığı sanatsal ifadeyi, izleyen süreçte kaybetmiştir. Kitlesel talep doğrultusunda şekillenen üretim-tüketim ilişkilerinin bir parçası olarak yönelmeye başlayan fotoğraf, amatör kitlenin yoğun ilgisi ve ihtiyaçları doğrultusunda sanayileşmeye başlamıştır. İnternet, sosyal medya ve kameralı cep telefonlarının etkisiyle fotoğraf çekmek günlük sıradan bir aktivitenin parçası olma yönünde şekillenmiştir. Her gün nicelik olarak artan fotoğrafların, nitelik bakımından değeri azalmaya başlamış, fotoğraf kaynaklı bir görüntü kirliliği ve enflasyonu söz konusu olmuştur. 2007 yılında Gabriel Campanario tarafından başlatılan 'Kent Eskizleme' akımı, kitleselleşen yönelimlerin dışına çıkan, el çiziminin ve yerinde çizmenin değerini yücelterek görüntü üretiminde fotoğrafa alternatif bir akım olma niteliğinde değerlendirilmektedir. Tez kapsamında literatür tarama ve kentsel eskiz uygulama yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma, Türkiye'de henüz bilinçli bir düzeyde yaygınlaşmamış 'Kent Eskizleme' akımı hakkında farkındalık oluşturmayı amaçlamaktadır. Araştırma konusu, 'Kent Eskizleme' ile ilgili yazılmış ilk Türkçe kaynak olarak literatüre katkı sağlaması kapsamında önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Fotoğraf, Görüntü Kirliliği, Kent Eskizleme, Yerinde Çizim.

ABSTRACT

URBAN SKETCHING: IMAGE POLLUTION CREATED BY PHOTOGRAPHY WHICH IS IMPOVERISHED IN THE CONTEXT OF ART NOWADAYS WHEN IT REACHES THE MASSES AND AN ALTERNATE MOVEMENT TO PHOTOGRAPHY

Burcu AKBULUT

Msc, Graphic Design

Supervisor: Asst. Prof. İsmail OKAY

2019

The concept called art has created ongoing debates as it is not possible to reach a consensus on its meaning and its scope by art theorists. However, as Gombrich said, *"There is no art, there are artists."* The field of photography has lost its artistic expression it contains in the first ten years following its invention. As a part of the production-consumption relations shaped according to mass demand, the photography began to industrialize in line with the intense interest and needs of the amateur audience. Taking pictures with the influence of internet, social media and camera phones is shaped to be part of a daily activity. Photographs, which have been increasing in quantity every day, have started to decrease in terms of quality and there has been a photography-related image pollution and inflation. The 'Urban Sketching' movement, initiated by Gabriel Campanario in 2007, is considered to be an alternative movement to photography in the production of images by exalting the value of hand-drawing and on-site drawing that goes beyond the masses. In this thesis, literature review and urban sketch application methods were used. The study aims to create awareness on "Urban Sketching", which is not yet widespread in Turkey on a conscious level. The subject of the research is important in the context of contributing to literature as the first Turkish source on 'Urban Sketching'.

Keywords: Art, Photography, Visual Contamination, Urban Sketching, On-site Drawing.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmasının planlanmasında, yazılmasında, yürütülmesinde ve tamamlanmasında iyi niyetiyle birlikte tüm ilgi ve desteğini benden esirgemeyen, bana aşılamış olduğu güven duygusuyla birlikte zorlu tez sürecimin üstesinden gelebilmemde sağlamış olduğu yüksek motivasyon desteğinden, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren, sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi İsmail OKAY'a, tezime zaman ayırarak destek çıkan sayın Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ hocalarıma, yoğun çalışmalarım sırasında her türlü moral ve destek motivasyonunu bana sunmaktan asla vazgeçmeyen sevgili anneme, stresli tez sürecimin yoğun baskısı altında her zaman yapmam gerekenleri ve doğru yolu bana incelikle hatırlatan ve tezimde fikirlerini ve emeğini benimle paylaşmaktan çekinmeyen arkadaşım Onur ACAR'a, çizim sürecimde lojistik açıdan ve güven verici moral desteklerini benden esirgemeyen ablama, babama, son olarak ailemin tüm üyelerine ilgi ve alakaları için teşekkürlerimi sunarım.

BURCU AKBULUT

İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans olarak sunmuş olduğum "KENT ESKİZLEME: KİTLELERE ULAŞMASIYLA BİRLİKTE SANAT BAĞLAMINDA YOKSULLAŞAN FOTOĞRAFIN GÜNÜMÜZDE YARATTIĞI GÖRÜNTÜ KİRLİLİĞİ VE FOTOĞRAFA ALTERNATİF BİR AKIM" adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Burcu AKBULUT

İMZA

.....

15 Şubat 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii

ABSTRACT....iv

TEŞEKKÜR....v

YEMİN METNİ....vi

GÖRSELLER x

TABLOLAR xv

KISALTMALAR xvi

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM 7

1.SANAT KAVRAMI 7

1.1. Sanat Nedir? 7

1.2. Sanatın Sınıflandırılması 24

1.3. Sanatta Yaratım Süreci: Yaşamsal Aktarım, Taklit ve Temsil Kavramları 29

İKİNCİ BÖLÜM 36

2. FOTOĞRAF KAVRAMI VE FOTOĞRAF TARİHİ 36

2.1. Fotoğraf Nedir? 36

2.2. Fotoğrafın Teknik Tarihi 40

2.2.1. Fiziksel Süreç İçinde Işık ve Görüntü Üzerine İlk Bulgular 41

2.2.2. Kimyasal Süreçte Fotoğrafın Katettiği Aşamalar....46

2.2.2.1. J. Nicephore Niepce ve İlk Fotografik Görüntü 47

2.2.2.2. Görüntü Üretiminde Daguerreotip Aşaması 49

2.2.2.3. W. Henry Fox Talbot ve Kalotip Süreç.....51
2.2.2.4. F. S. Archer ve Kolodyum Süreç.....53
2.2.2.5. Jelatin-Kuru Plaka Yöntemi.....55
2.2.2.6. Film.....57
2.2.3. Fotografik Görüntü Üretiminde Diğer Gelişmeler.....60
2.3. Fotoğrafın Keşfiyle Gelen Değişim.....62
2.4. 'Domestik Fotoğraf'.....67
2.4.1. Domestik Fotoğraf Nedir?.....68
2.4.2. Domestik Fotoğrafın Dönemleri.....69
2.4.2.1. Domestik Fotoğrafın Dönemlere Ayrılmasının Nedenleri.....70
2.4.2.2. Portre Dönemi.....76
2.4.2.3. Kodak Kültürü Dönemi.....81
2.4.2.4. Dijital Dönem.....84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 92

3. FOTOĞRAFIN YARATTIĞI GÖRÜNTÜ KİRLİLİĞİ 92
3.1. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliği Nedir?.....92
3.2. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliğine Zemin Hazırlayan Unsurlar.....94
3.2.1. Fotoğraf ve Tüketim İlişkisi.....95
3.2.2. Fotoğraf ve Sosyal Medya İlişkisi.....99
3.2.2.1. Sosyal Medyada Fotoğraf Paylaşımı Olgusu.....100
3.2.2.2. Sosyal Medyada Fotoğrafla Kimlik İnşası Süreci.....102
3.2.3. Fotoğraf ve Kameralı Cep Telefonları İlişkisi.....106
3.3. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliğinin Doğurmuş Olduğu Sonuçlar.....109
3.3.1. İnsanların Beyin Yapılarının Değişmesi.....110

3.3.2. Fotoğrafın Sanatsal Bağlamda Yoksullaşması 118

3.3.3. Fotoğrafa Alternatif Bir Yöntem Arayışının Şekillenişi.....131

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 136

4. KENT ESKİZLEME KAVRAMI 136

4.1. 'Kent Eskizleme' Nedir? 136

4.2. Usk Platformunun Kurulum Süreci.....147

4.3. Usk Manifestosu.....151

4.4. Usk Sempozyumları 169

BEŞİNCİ BÖLÜM 172

5. İZMİR 'KENT ESKİZLEME' UYGULAMA PROJESİ 172

SONUÇ 187

KAYNAKÇA 192

GÖRSELLER

Görsel 1: Mağara Duvarlarındaki Hareket Halinde Resmedilmiş Hayvan Figürleri 10

Görsel 2: Venus of Willendorf 13

Görsel 3: Herring Gull, *Silbermöwe* 14

Görsel 4: Ortaçağ Dönemi'nde Taklit Yoluyla Defalarca Resmedilmiş 'Madonna and Child' İsimli Tablolar 16

Görsel 5: House of Bourbon 33

Görsel 6: Platon'un Mağara Allegorisi 34

Görsel 7: Szarkowski'nin Tanımladığı Beş Fotoğraf Olgusunu Yansıtan Fotoğraflar 38

Görsel 8: Camera Obscura 40

Görsel 9: Camera Obscura: Görüntünün Oluşum Prensibinin İllüstrasyonu 42

Görsel 10: Canaletto Tarafından Camera Obscura ile Çizilmiş Venedik'teki Campo San Giovanni e Paolo'yu Gösteren Bir Resim 44

Görsel 11: Camera Obscura ile Yapılan Çizim Anı 45

Görsel 12: İki Katmandan Oluşan, Çizim Yapmak için Kullanılan Devasa Kameralar 45

Görsel 13: 45 Derecelik Açıyla İçine Ayna Yerleştirilmiş Camera Obscura'yla Yapılan Çizim 46

Görsel 14: Le Gras: Niepce Tarafından Çekilmiş Günümüze Ulaşan İlk Fotoğraf 48

Görsel 15: Talbot'un 'Pencil of Nature' Adlı Kitabında Yayınladığı Talbotype Metodu Kullanılarak Pozlanmış Fotoğraflar 53

Görsel 16: Daguerreotip Baskı Yöntemiyle Oluşturulmuş 'Rollin Heber Neal'

İsimli Portre Fotoğrafı 54

Görsel 17: Kalotip Baskı Yöntemiyle Oluşturulmuş ‘Redding the Line’ İsimli Portre Fotoğrafı 54

Görsel 18: Jelatin Kuru Plakanın Katmanları, *negatif cam plaka* 56

Görsel 19: ‘Stripping Film’, Soyulabilir Filmin Katmanları 58

Görsel 20: Dörtnala Koşan At Fotoğrafları 64

Görsel 21: Sir John Herschel 66

Görsel 22: Julia Jackson 66

Görsel 23: Domestik Fotoğrafın Dönemleri 70

Görsel 24: Teknolojik fazlar 74

Görsel 25: ‘Sarah Bernhardt’ Portre Fotoğrafı 78

Görsel 26: Kartvizit Formatta Fotoğraflar 80

Görsel 27: New Kodak Cameras, *"You press the button, we do the rest”* 81

Görsel 28: The Kodak Girl 83

Görsel 29: Kodak As You Go 83

Görsel 30: The Kodak Album 84

Görsel 31: Keep a Kodak Story of the Children 84

Görsel 32: Dijital Fotoğraf Alanında Domestik Altyapı Bağlantı Ağı Şeması 85

Görsel 33: Domestik Dijital Fotoğrafta Temel Teknolojik Gelişmeler Zaman Çizelgesi 88

Görsel 34: National Geographic Kapak Fotoğrafı, Gize Piramitleri 90

Görsel 35: Çekilen Toplam Fotoğraf Sayısının Yıllık Gösterim Grafiği 93

Görsel 36: 2007-2016 Yılları Arasında Dijital Fotoğraf Makineleri ve Akıllı Cep Telefonları Satışlarındaki Yüzdelik Değişim 107

Görsel 37: Çekilen Toplam Dijital Fotoğraf Sayısının Yıllık Gösterim Grafiği 108

Görsel 38: Fazla Bilgi Yüklenmesi Durumunun Şemasal Gösterimi *Information Overload* 114

Görsel 39: Kiss by the Hotel de Ville 121

Görsel 40: Tarihi Tren İstasyonu Kentsel Eskiz Çizimi, *Victoria Terminus* 137

Görsel 41: Şehrin Farklı Bölgelerini ve Karakterini Birleştiren Kentsel Eskiz Çizimi 139

Görsel 42: Doğal Yaşam ve Yeşil Alanları Konu Alan Kentsel Eskiz Çalışması, *Japanese Tea Garden, Golden Gate Park* 139

Görsel 43: Şehrin Sokaklarında Çizim Yapan Kent Eskizcisi 140

Görsel 44: Eskiz Yapmakta Olan James Richards'ı İzleyen İnsanlar 141

Görsel 45: Kentin Bir Parçası Alınmış Kentsel Eskiz Çalışması 142

Görsel 46: Şehir İçinde Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri 143

Görsel 47: Detaya Girilmeden Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği 144

Görsel 48: Detaylı Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği 144

Görsel 49: Uçak Seyahatinde Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği 145

Görsel 50: Seattle Times Gazetesinde Yayınlanan, Gabi Campanario'nun Hazırladığı Eskiz Köşesi 148

Görsel 51: Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri 149

Görsel 52: Seattle Yerel Kent Eskizcileri Grubu 150

Görsel 53: İç Mekanda Çizilmiş Kentsel Eskiz Örnekleri 152

Görsel 54: Kentin İşlek Bölgelerini Gösteren Eskiz Çalışması 154

Görsel 55: Her Zaman Kalabalık *Piccadilly Circus* Alanında Yapılmış Kentsel Eskiz Örneği 154

Görsel 56: Yapılış Tarihini Gösteren Kentsel Eskiz Örneği 156

Görsel 57: O Anın Karakterini Yansıtan Kentsel Eskiz Örneği 157

Görsel 58: Detaylı Kentsel Eskiz Çalışması 158

Görsel 59: Kapı Detayı Eskiz Çalışması 159

Görsel 60: Kentsel Eskiz Malzemelerini Gösteren İllüstrasyon 161

Görsel 61: Mürekkep ve Suya Dayanıklı Kalemle Yapılmış Kentsel Eskiz Örneği 161

Görsel 62: Ağaç Dalı ve Mürekkep ile Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri 162

Görsel 63: Suluboya ile Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri 162

Görsel 64: Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri 164

Görsel 65: Rapido Kalemle Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri 165

Görsel 66: 'Urban Sketchers' Instagram Platformu Paylaşımları 166

Görsel 67: Chicago Şehrinin Gökdelenlerini Konu Alan Kentsel Eskiz Çalışması 168

Görsel 68: 8. Kent Eskizcileri Sempozyumu, Chicago 170

Görsel 69: 'Simitçi' Kent Eskizi Çalışması 175

Görsel 70: 'Kafeler Sokağı' Kent Eskizi Çalışması 175

Görsel 71: 'Fıskiyeli Havuz' Kent Eskizi Çalışması 176

Görsel 72: 'Asansör' Kent Eskizi Çalışması 176

Görsel 73: 'İzmir Kız Lisesi Manzarası' Kent Eskizi Çalışması 177

Görsel 74: 'Altıntaş Mahallesi Sokak Görüntüsü' Kent Eskizi Çalışması 177

Görsel 75: 'Yeşil Kapılı Ev' Kent Eskizi Çalışması 178

Görsel 76: 'Beyaz Motosikletli Taş Ev' Kent Eskizi Çalışması 178

Görsel 77: 'Apartman Çatıları' Kent Eskizi Çalışması 179

Görsel 78: 'Tramvay Telindeki Kuşlar' Kent Eskizi Çalışması 179

Görsel 79: 'No:18' Kent Eskizi Çalışması 180

Görsel 80: 'Ilıca Plajı' Kent Eskizi Çalışması 180

Görsel 81: ‘Çimlerde Oturan İnsanlar’ Kent Eskizi Çalışması 181

Görsel 82: ‘Balıkçı Tekneleri’ Kent Eskizi Çalışması 181

Görsel 83: ‘Darı Satan Adam’ Kent Eskizi Çalışması 181

Görsel 84: ‘Seyir Terasları’ Kent Eskizi Çalışması 182

Görsel 85: ‘Şirin Baba Çay Evi’ Kent Eskizi Çalışması 182

Görsel 86: ‘Konak Meydanı’ Kent Eskizi Çalışması 182

Görsel 87: ‘Martılar’ Kent Eskizi Çalışması 183

Görsel 88: ‘Kayalıklar’ Kent Eskizi Çalışması 183

Görsel 89: ‘Varyant Manzarası’ Kent Eskizi Çalışması 184

Görsel 90: ‘Saat Kulesi’ Kent Eskizi Çalışması 184

Görsel 91: ‘Bankta Sohbet Eden Yaşlı Teyzeler’ Kent Eskizi Çalışması 185

Görsel 92: ‘Konak Yalı Cami’ Kent Eskizi Çalışması 185

Görsel 93: ‘Keçi Kafe’ Kent Eskizi Çalışması 186

Görsel 94: ‘Havuz Martıları’ 186

TABLOLAR

Tablo 1: Dilbilim Terminolojisinde Gösterge-Gösterilen Örneklemi 25

Tablo 2: Orta Çağ Dönemi'nde Sanatın Sınıflandırılması 27

Tablo 3: Gerçek Dünya ve Sanatsal Evren Arasındaki Fark 119

Tablo 4: Hjelmslev'e göre Fotoğrafta Anlatım ve İçeriklemesi 123

Tablo 5: Düzenlenmiş Kent Eskizleme Sempozyumları, 2010-2017 171

KISALTMALAR

Usk: Kent Eskizcileri Grubu, *Urban Sketchers.*

TDK: Türk Dil Kurumu.

b.a.: Eserin Bütününe Yapılan Atıf.

t.y.: Basım Tarihi Belirtilmemiş.

ve ark.: Çok Yazarlı Eserlerde İlk Yazardan Sonraki Yazarlar.

Ed.: Yayına Hazırlayan, Derleyen, Editör.

Çev.: Türkçeye Çeviren.

Bsk.: Birinci Basımdan Sonraki Basımlar İçin Baskı.

GİRİŞ

Fotoğrafın ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar geçen süreç içinde, kitlelerle ve tüketim kültürüyle buluşturulmasıyla birlikte 'domestik fotoğraf', yaratılmış olan bir kitle kültürüne hitap edebilmek üzere işlevsel bir çerçevede şekillenerek farklı bir alan olarak ortaya konulmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.). Profesyonel ve hobi amaçlı olarak fotoğrafla ilgilenenlerin dışında kalan büyük bir kitle, fotoğrafla ilgilenmeye başlamış ve artan tüketim talepleri karşısında fotoğraf alanı üretim tekelleri üzerinde söz sahibi olmuştur. Bu noktadan sonra fotoğrafın izleyeceği yol çoğunluğun yavaş yavaş kümeleşmeye başladığı domestik fotoğraf cephesinde kitlesel talepler doğrultusunda 'tüketim amaçlı üretim' zihniyeti çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır (Karadağ, 2004-II:b.a.).

Tüketim amaçlı üretimin temel dayanağını bulmuş olduğu sanayi devrimiyle birlikte; tarım ve zanaate dayalı bir ekonomiden, makine üretiminin hakim olduğu bir ekonomiye geçilmesinin (Turani, 2011:29-30) yaratmış olduğu etkilerle, sistemin işleyişi için devamlılığının sağlanması gereken üretim-tüketim döngüsünü kabullenebilecek bir tüketim kültürü yaratmak konusunda medya ve çeşitli platformlar hayata sokularak kişilerin yönelimleri düzenlenmiştir. Fotoğrafın bu noktada alacağı doğrultuda yönü, sanayinin bir kolu olarak üretim bandının metaları içinde şekillenmeye başlamıştır (Karadağ, 2004-II:b.a.). Fotoğrafın yaratmış olduğu talep doğrultusunda daha teknolojik ve üstün özellikli, sonuç nesnesinin üzerinde etkisi arttırılmış yeni ürün haberleriyle talepkar kitle müşterilerini yetenekli olduklarına inandırmak yolunda hareket edilmeye başlanmıştır (Aydın ve Tüzül, 2011:12-17).

Fotoğraf tarihinin sayılı fotoğraf sanatçıları arasında gösterilen Gustave Le Gray, fotoğrafın sanayileşmeye başlamış olduğu dönemde fotoğraf stüdyosunu kapatarak küçük bir kasabaya yerleşmiştir. Fotoğraf stüdyosu olan bir çok fotoğrafçı ise, fotoğrafın değişim yolunda kitlesel bir yönelime doğru evrilişini ona uyum sağlayarak deneyimleme yoluna gitmiştir. Bu doğrultuda kitlesel fotoğrafın ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla stüdyo fotoğrafçılığına devam etmişlerdir (Freund, 2016:b.a.). Bu dönemde Kodak firmasının yeni fotoğraf makinelerinde kullanılmak üzere ürettiği filmlerle birlikte tarih sahnesine çıkarak 1881 yılında, *"siz*

düğmeye basın, gerisini bize bırakın" demesiyle birlikte fotoğraf basitleştirilerek kitlesel bir araç haline getirilmiş ve yeni bir döneme geçiş yapılmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

Kodak'ın ortaya çıkması; bir çok alan üzerinde değişimi başlatıcı, gelişmeleri sınırlayıcı veya tetikleyici multi-fonksiyonel kapsam içinde etkileri incelenmesi gereken bir gelişmedir. Araştırmacılar teknolojik gelişmelerin çok faktörlü etki-tepki prensibi içinde işlediğini, dolayısıyla yeni bir teknolojik gelişmenin aynı zamanda etkileri çok yönlü incelenmesi gereken yeni bir dönem doğuracağını belirtmektedir. domestik fotoğraf kolu da fotoğraf alanında şekillenen hızlı teknolojik gelişmelerden etkilenmiş ve bu doğrultuda yönlendiği süreçte üç ana teknolojik döneme ayrılmıştır. Bunlar: Portre Dönemi, Kodak Kültürü Dönemi ve Dijital Dönem'dir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

Kodak Kültürü'yle birlikte kitleselleşen fotoğraf, bu dönemde kişilerin analog makinelerle kurduğu ortaklığın izlerini taşımaktadır. Işık yardımıyla film üzerinde pozlanan görüntüler, bu aşamadan sonra kendilerini yalnızca insan eliyle sürdürülen bir sürece bırakmaktadır. Ancak dijital fotoğraf makinelerinin bulunmasıyla birlikte yeni bir dönem başlamış ve Dijital Dönem'in başlarında makineler, bir önceki dönemin fotoğraf ortaklığının insana düşen bölümünü üstlenerek, görüntü üretiminde fotoğraf yönteminin değişime uğramasına ve görüntü oluşturulan platformun farklılaşmasına neden olmuştur. Küreselleşen dünyada Dijital Dönem'in getirdiği bilgi ve enformasyon yoğunluklu düşünce yapısı yeni gelişmelerle birlikte insanların yönelimlerini şekillendirmiştir. Özellikle kameralı cep telefonları ile internet ve sosyal medyanın şekillenişiyle birlikte artık her gün milyonlarca fotoğraf çekilerek milyonlarca görüntü paylaşılmakta, üretilmekte ve tüketilmektedir.

Fotoğrafın, içinin boşaltılarak anlamının yitirilmesi söz konusu olmuştur ve fotoğraf değerini, sanatsal söylemini ve özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Walter Benjamin'e göre fotoğraf, icat edilmesinden sonraki ilk on yıl içindeki büyüsünü kaybetmiş, sanatsallıktan uzaklaşarak sanayinin bir kolu olarak ilerlemeye devam etmiştir.

Fotoğrafın sanat bağlamının ne olduğu ve sanatın kapsamındaki değişimleri tam olarak kavrayabilmek amacıyla sanatın tarihini incelemek gerekmektedir ve bu

doğrultuda sanat algısının ve kapsamının nasıl değiştiğinin gözlenmesi yerinde olacaktır. Çünkü sanat da tıpkı yaşam gibi kesintisiz bir süreci belirtir ve toplumda yaşanan tüm önemli gelişmeler sanata da yansımaktadır.

Dijital çağın yaratmış olduğu düşünce biçimleri ile kişilerin değişen beyin yapısıyla birlikte yeniden şekillenen yönelimler ve davranış biçimleri doğrultusunda ortaya çıkan tüketim olgusunu azaltmanın, diğer bir ifadeyle üretimi kontrol altında tutabilmenin yolu üretime atfedilen anlamdan geçmektedir. Üretimin anlamsal bir kapsamda içeriğinin zenginleştirilebilmesi söz konusu olduğunda, öznellik ya da yeniden oluşturma süreci işin içine girer. Sanat denilen olgu belki de varolanın dışında yeniden sunum yöntemiyle gözlenenleri ortaya koyma işiyle başlamaktadır.

Fotoğrafların daha kolay erişilebilir duruma geldiği ve kitle yönelimlerine göre şekillendiği günümüzde her yeni teknolojik gelişmede ve değişen yeni dönemde olduğu gibi baskın çoğunluğun dışındaki bazı kitleler de geçmişe özlem duymaya başlamıştır. İnsanlar el çizimine harcanan değeri, özellikle yerinde görerek yapılan bir eylemin değerini görmeye başlamış ve bu doğrultuda el çiziminin değerini yaşatacak arayışlara yönelmiştir. Bu noktada en basitiyle gündelik yaşamdan görüntü oluşturma amacıyla fotoğrafa alternatif bir yöntem olarak değerlendirilebilecek yeni bir akım olan ‘Kent Eskizleme’ akımı, 2007 yılında Gabriel Campanario tarafından kurulmuş bir internet sitesi üzerinden gün geçtikçe daha çok kişiye ulaşmakta ve el çiziminin değerini yaşatmak isteyen insanların ilgisini çekmektedir.

Bu araştırmanın asıl amacı; ‘Kent Eskizleme’ akımını tanıtmak ve tarihsel açıdan yeni bir şekilleniş çizgisinde ilerleyen akımın kuramsal bir çerçeveye oturtularak ortaya çıkmış olduğu dönemin şartlarını ve yönelimlerini ortaya koymaktır. Kuramsal bir taban yaratabilmek adına ‘Kent Eskizleme’ akımı ile; kapsamlı bir tarihe, kuramsal bağlama ve literatür araştırmasına sahip olan fotoğraf alanı arasında, iki alanın da görüntü üretim yöntemi olarak benimsenmesi üzerinde benzerlik kurulmuş ve kuramsal kapsamda ‘Kent Eskizleme’ akımının fotoğraf alanıyla ilişkisi ortaya konulmuştur.

Bu doğrultuda amaç; görüntü üretim yöntemi olarak fotoğrafın, günümüzde şekillenmiş fotoğraf kaynaklı görüntü kirliliğinin geldiği noktaya kadarki süreçlerini incelemek doğrultusunda, fotoğrafın icadıyla birlikte fotoğraf alanında yaşanan

değişimleri, nedenleriyle saptamaya çalışmak ve bu değişim kapsamında sanatsal bağlamından uzaklaşan fotoğrafa alternatif niteliğinde, görüntü üretiminde yeni bir yönelim olarak ortaya çıkan 'Kent Eskizleme' akımının rolünü ortaya koymaktır. Ana amacı yansıtabilmek doğrultusunda şekillendirilen yan amaçlara göre gözetilen unsurlar şunlardır:

-Sanatın ne olduğuna yönelik bir kavrayışın aktarılabilmesi,

-Fotoğrafın ne olduğu ve tarihsel süreçteki gelişimine yönelik bir bilinç oluşturulabilmesi,

-Kitle eğilimlerinin yaratmış olduğu niteliksiz fotoğraflar yığınlarının varlığının farkındalığa ulaştırılabilmesi ile yarattığı görüntü kirliliğinin neden ve sonuçlarının değerlendirilebilmesi,

-Fotoğrafın sanatsal kapsamına hitaben bir bilinç yaratılarak, fotoğraf kaynaklı bir görüntü kirliliğinin geldiği noktaya ilişkin aralarında bir bağ kurulabilmesi,

-Tarihsel süreç boyunca kitle yönelimlerinin; sürekliliğinin sağlanabilmesi ve çeşitli üretim-tüketim ilişkilerinin beslenebilmesi için farklı platformlar tarafından destek görmesi ve tüketim çıkarı gözetenler tarafından şekillendirilmesi gerekliliğinin tekerrür ettiği bilincinin yaratılması,

-Kitle yönelimlerinin dışına çıkabilen bir takım toplulukların bulunması ve görüntü üretiminde el çizimine yönelik verilen değerin arttırılmasını gözeten kişilerin oluşturmuş olduğu bir alternatif niteliğindeki yaklaşım olarak 'Kent Eskizleme' akımının benimsenmesi ve tanıtılmasıdır.

Araştırma konusunun önemi, konunun derlenmiş bir sunumu olarak verilmiş olduğu bu tezin; kitle yönelimlerinin desteklenmesiyle birlikte çizginin öteki tarafındaki farklı alternatiflerin arayışının azınlıkta kalarak yitirilmesinin ve desteklenemeyen yönelimlerin sönükleşerek etkisini kaybetmesinin önüne geçebilmek adına belli bir kesimin temsil ettiği yeni bir oluşumun diğer bir ifadeyle bu tez kapsamında 'Kent Eskizleme' akımının tanıtılarak bu alanda mümkün olduğunca farkındalık oluşturulabilmesi açısından bir aracı niteliğinde olmasıdır. Araştırma konusunun seçilmesinde etkili olan en önemli neden, 'Kent Eskizleme'

akımıyla ilgili olarak ortaya konmuş az sayıda çalışmanın bulunması ve bu araştırmayla birlikte literatüre katkı sağlanmak istenmesidir.

Araştırma sürecinde sanat tarihi kapsamında sanat tarihçileri tarafından ve çeşitli literatür araştırmaları doğrultusunda edinilen bilgiler ışığında genellikle doğru olduğu düşünülen bazı varsayımlar üzerinden hareket edilmekte sakınca görülmemiştir. Bu varsayımlar şunlardır:

-Sanat her ne kadar belli bir tanıma sığdırılamayacak olsa da, hangi zamanda, hangi yöntem ve araçlarla üretilmiş, ne şekilde tanımlanıyor olursa olsun, özünde sanatçının kendi düşünce yapısını ve dünya görüşünü ortaya koyabildiği bir yeniden üretim biçimidir.

-Sanayi devriminin farklı alanlarda çok yönlü etkileri olmuştur ve fotoğraf alanı da bu süreçten etkilenerek gittikçe sanatsal bağlamından uzaklaşmış, kitlesel ilginin odağı olmuş ve sanayi alanına girmiştir.

-Dijital Dönem'e geçilmesiyle birlikte yeni medya akımının etkisiyle internette ve sosyal paylaşım ağlarında her gün eklenen milyonlarca fotoğraf, görüntü kirliliği yaratmakta ve fotoğrafın nitelik olarak değerini azaltmaktadır.

-İnternetin ve internette paylaşılan fotoğraflar yığınının, çok sayıda stoklanmış bilgiyi hızlı ve akıcı parçalar halinde aktarma yönelimleri, kişilerin beyin yapılarının bilgiyi alımlama süreçlerini ve karakterini değişime zorlamıştır.

-Önemli gelişmelerle birlikte girilen her yeni dönemde, dönemin özelliklerine göre şekillenen kitlesel yönelimler olsa da, bunların dışında azınlıkta kalan bazı yönelimler de bulunmaktadır. Geçmişte şekillenen 'Arts and Crafts' gibi kendi dönemi içinde belli bir karşıt düşünce etrafında kümeleşmiş çeşitli oluşumlar zanaat ve el sanatlarına duyulan özlemi yaşatan platformlara verilebilecek örneklerdendir. 'Kent Eskizleme' akımı da, el sanatlarının ve el çiziminin değerini gözetmek ve yaşatmak amacıyla son yıllarda şekillenen bir akım olarak kabul edilmiştir.

Araştırma yöntemi olarak, 'literatür tarama' ve 'uygulamalı proje' modeli seçilmiştir. 'Literatür tarama' yönteminin seçilmesinin nedeni, tarihsel bir sürecin sonuçlarının yorumlanması amacıyla değerlendirilmesiyle edinilen kavrayış üzerinden varsayımlarda bulunmak istenmesidir. Son bölümde kullanılan 'uygulama

projesi' modeli ise kaynak tarama sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda varsayımların deneyimlenerek doğrulanması ve ilk elden gözlemlenen deneyimler aracılığıyla özgün sonuçlar elde edilebilmesi amaçlarını gözeterek seçilmiştir.

Tezin kapsamı doğrultusunda bölümleri arasında:

-Sanatın ne olduğuna yönelik bir giriş yapmak ve sanatla ilgili kavrayışın sınırlı bir algıdan uzak ve değişken doğasına yönelik bir bilinç oluşturmak amacıyla derlenmiş birinci bölüm olarak 'Sanat Kavramı',

-Fotoğrafın tarihsel süreç içerisinde şekillenişi ve icadından günümüze amatör olarak fotoğrafla ilgilenen kitlenin bu süreçteki yeri ve etkisiyle ilgili olarak ikinci bölüm, 'Fotoğraf Kavramı ve Fotoğraf Tarihi',

-Fotoğrafın kitlelere ulaşmasıyla ve bu süreçte yaratılan niteliksiz fotoğraf yığınlarıyla birlikte sanatsallıktan uzaklaşarak yarattığı görüntü kirliliği, bunun nedenleri ve sonuçları bağlamında incelendiği üçüncü bölüm olarak, 'Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliği',

-Görüntü üretiminde fotoğrafa alternatif bir yöntem varsayımı içinde incelenen ve el çiziminin değerini yaşatmak amacıyla şekillenen bir akım olarak değerlendirilmiş 'Kent Eskizleme' akımının ne olduğuna ve kuruluşuna yönelik bir değerlendirmeyi içeren dördüncü bölüm, 'Kent Eskizleme Kavramı',

-'Kent Eskizleme' akımı kapsamında birinci gözden elde edilen gözlemlerin ve deneyimlerin aktarılabilmesi ve bireysel sonuçlara ulaşabilmek amacıyla 'uygulama projesi' yöntemi dahilinde kişisel çizim uygulamalarından derlenen beşinci bölüm olarak, 'Kent Eskizleme Uygulama Projesi' yer almaktadır.

Bu araştırma görsel sanatlardan yalnızca fotoğraf alanı ve 'Kent Eskizleme' akımıyla sınırlandırılmıştır. Fotoğraf alanı da yalnızca amatör fotoğrafın şekillendiği süreç içinde diğer bir ifadeyle 'Domestik Fotoğraf'la sınırlı tutulmuştur. Fotoğraf alanındaki diğer gelişmelere ve alanlara tez kapsamı dahilinde yer verilmemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.SANAT KAVRAMI

1.1. Sanat Nedir?

Üç bin yıldır sanat uygulayıcıları ve sanat bilimcilerince tanımlanmaya çalışılan 'sanat' kavramı günümüze dek süregelen çok sayıda tartışmanın ana unsuru olmuştur. Ancak tanım kapsamında kesin bir uzlaşmaya varılamamıştır (Serdaroğlu, 2016:113). Sanat kavramı, günümüzde devam etmekte olan bir takım sorgulamaların ve soruların odak noktasında bulunmayı sürdürmektedir (Ezici, 2005:123).

Bir çok düşünür 'sanat' kavramına farklı açılardan yaklaşmıştır. Kendi bakış açıları doğrultusunda sanatın ne olduğuna yönelik bir açıklama getirmeye çalışmıştır. Ancak yapılan her açıklamanın bir yönüyle eksik olacağı söylenebilir (Serdaroğlu, 2016:114). Çünkü uzun zamandır süregelen bir kavram olan sanat, kapsamı doğrultusunda oldukça karmaşık çağrışımlar barındırmaktadır. Dolayısıyla sanat kavramının tek yönlü olarak ele alınması eksik bir yaklaşım olacaktır (Canaday, 1959:109).

Fischer, insanların başkalarının hayatıyla ilgilenmesinin, bir süreliğine onların sorunlarına gömülmesinin, dolayısıyla bir resim, müzik ya da roman parçasını neden eğlendirici ya da dinlendirici bulabildiklerinin sorgulanmaya değer olduğunu düşünmüştür. Bir çok kişinin sergiye, tiyatroya giderek, kitap okuması ve müzik dinlemesinin nedenlerini sorgulamıştır. Cevabını aradığı durumlar; insanların olaylara gerçekmiş gibi tepki vermesinin ve hayatlarında gerçekleşmemiş olanları sahte görüntü ve biçimlerle gerçekleştirmek istemelerinin nedenleridir. Sorguladığı durumların neticesinde Fisher şu şekilde bir ifade kullanmıştır:

> *" Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinemiyor. Bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğin bütün sınırları ile onu yoksun bıraktığı, ama onu gene de seçip özlediği, bir doluluğa daha doğru daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor."* (Fischer, 1990:6).

Feldman, sanatın insanoğlunun yaşamında oldukça önemli bir yer tutmasını sanatın karmaşık yapısına bağlamış ve sanat kavramının tek başına ele alınamayacağından bahsetmiştir. Çünkü ekonomik yaşantı, yeni buluşlar, teknoloji,

kültür ve varsayılan diğer kavramların etkileşiminde sanat olgusunun şekillenebileceğini belirtmiştir (Feldman, 1982:13).

Sanatın çeşitli dışsal etkenlerle şekillenmeye başladığı ilk dönem olan ilkel dönemde ateşin bulunmasıyla birlikte, ilkel insanın yaşamında önemli ölçüde ilerleme kaydedilmiştir. İnsanlar, ateşin ısısıyla soğuktan korunmuş, uyurken uğranan hayvan saldırılarına önlem alabilmiş böylece doğanın koşullarıyla daha rahat bir şekilde başa çıkabilme avantajına kavuşmuştur. Vahşi doğanın neden olduğu kayıplar ateş sayesinde büyük ölçüde azaltılmıştır. Ateşin olanakları sayesinde, çiğ etin pişirilebilmesiyle birlikte insanlar, uzun süren ve oldukça zahmetli çiğneme seanslarından kurtulmuş böylece enerji ve zaman tasarrufu sağlamışlardır. Boş zamana kavuşan ilkel insan, ateşin etrafında toplanarak deneyimlerini diğerleriyle paylaşmak için mimiklere, seslere ve taklitlere başvurmuştur. Böylelikle sanatın gelişebilmesi için gerekli ortama ve boş zamana kavuşmuşlardır (Childe, 1978:57).

Fisher, insanı hayvandan ayıran niteliğin kendi işine yarayan araçları yapıp kullanabilme becerisi olduğu üzerinde durmaktadır. İnsanın ateş yakabilmesi için gerekli düzeneği kurması, avını yakalamak için keskin taşlardan yararlanması, soğuktan korunmak için hayvan derilerini kullanması gibi doğada bulunmayan koşulları sağlaması kendi çabası ve yarattığı araçları kullanabilme becerisinden kaynaklanmaktadır. Fisher, sanatın köklerini insanın doğa karşısında kazanmış olduğu bu güce ve aracın bulunuşuna dayandırır (Falay, 2016:19-20).

Sanatın somutlaştırılmış ilk haline insanlık tarihinin en ilkel dönemlerinde, M.Ö yedi ve altı bin yıllarında insanlar tarafından oluşturulan en eski imgelerin yer aldığı mağara duvarlarında rastlanmıştır. Turani tarafından sanat eseri olarak değerlendirilen bu imgeler yerleşik düzene geçilmeden önce oluşturulduğu düşünülen mağara resimleridir (Turani, 1992:10).

2011 yılında Ankara Başkent Üniversitesi'nin düzenlemiş olduğu sempozyumda Turani, geçmişten günümüze sanatı ve yaşamı biçimlendiren dört temel ekonomi türü olduğunu belirtmiş ve bunlardan ilki olarak nitelendirdiği yağma ekonomisini yüzbinlerce yıl süregelen, vahşi hayvan ve insanın birlikte varolduğu, insanın hayvanları avlayarak yaşamını sürdürdüğü vahşi yaşam dönemi olarak

adlandırmıştır. Gerçekleştirilen ilk dönem mağara resimlerinin yağma dönemden tarım dönemine geçiş süreci içinde oluşturulduğunu belirtir (Turani, 2011:26-27).

Bu resimlerde genellikle av ve savaş sahnelerine yer verilmiş, insanoğlunun doğa ile mücadelesinden kesitler yer almıştır. Bir çok kuramcı tarafından mağara resimlerinin varoluş sebebi, insanın bu resimleri gerçekleştirmesiyle birlikte doğa ile girdiği mücadelede kendisini üstün hissettirecek bir büyü, ayin ya da tılsım elde ettiğine inanıyor olması olarak gösterilmiştir (Tansuğ, 1993:20).

Mağara resimlerinin oluşturulma sebebine açıklık getirmek isteyen diğer bir görüş ise insanoğlunun kendisini ava fiziksel ve psikolojik açıdan hazırlamasıdır. Kagan, ilkel insanın mağara duvarlarına çizmiş olduğu hayvan resimlerine baltalar ve mızraklar fırlatarak bir tür ritüel gerçekleştirdiğinden bahseder. Bu ritüel sonunda algısının ve ritim duygusunun geliştiğini, vücudunu kullanabilme yetisinin arttığını ifade eder. Mağara duvarlarını bir hedef tahtası olarak kullanma amaçlarının olmadığından ancak yine de ritüel sonunda avlarına fiziksel ve psikolojik şekilde hazırlanmış olduklarından bahseder. (Kagan, 1993:232).

Sanatın kökenine inildiğinde; Hauser bilinen bir tartışmayı ele alır. Sanatın doğuşuyla ilgili tartışmaya göre belli bir kesim sanatın soyut biçimlerden doğduğunu düşünürken, başka bir kesim sanatın oluşmasındaki *"ilk itkinin doğalcı olduğunu"* savunmaktadır. Tartışmanın geri planındaki sebep çanak çömlek tasarımlarındaki geometrik desenlerin varlığı ve Lascaux mağaralarındaki çelişkili delillerin yorumlanmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Hauser, bu konudaki yorumuyla birlikte sanatın içgüdüsel olarak doğalcı olduğunu gözetmesine rağmen sonradan değişimle beraber geometrik desenlerin de sanata dahil edildiğini düşünmektedir. Bu değişim avcı-toplayıcı bir kültürden yerleşik hayata geçilmesi ve tarım bazlı bir geçim tarzının benimsenmesiyle ortaya çıkmıştır (Barlow, 2012:177).

Carroll, günümüzde sanat olarak kabul edilen geçmiş dönem kalıntılarının kendi dönemlerindeki insanlar tarafından belki de işlevsel açıdan avlanma alanlarına bereket getiren sihirli araçlar olarak düşünülmüş olabileceğini dile getirmiştir. O'na göre; geçmiş dönemde yaşamış insanlar için önemli olan olgu resimlerin izleyende yarattığı algıdan çok, nesnenin yaşamsallık konusunda sahip olduğu işlevdir.

Carroll'a göre tarih öncesi dönemde sanat kuramları oluşturulmuş olsaydı, belki de sanat teknolojinin bir türü olarak tanımlanabilirdi (Carroll, 2016:235).

Mağara duvarlarındaki hayvanların hareket halinde resmedilmiş olması (Görsel 1) ilkel insanların gözlem yeteneğinin geliştiğini ve doğada gördüklerini taklit ederek somut şekilde ortaya koyabildiklerini göstermektedir (Tansuğ, 1993:3). Dolayısıyla ilkel yaşayış dönemindeki sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak kavramsallaştırmak mümkün olabilir (Moran, 2013:17).



Görsel 1: Mağara Duvarlarındaki Hareket Halinde Resmedilmiş Hayvan Figürleri, Kaynak: https://www.abc.es/cultura/arte/20150412/abci-cueva-chauvet-rplica-francia-201504112133.html, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs, 2017.

Bir yansıtma olarak sanat yaklaşımı kaynağını Platon'un 'Devlet' adlı eserinden almış ve Platon'un öğrencisi Aristoteles tarafından geliştirilerek sanat kavramına daha somut bir yaklaşım getirilmiştir (Arat, 1996:38). Aristoteles, sanatın doğanın bir taklidi olarak gerçekleştiğini ve bu sebeple sanat olgusu söz konusu olduğunda doğaya gönderme yapma işlevinin aranması gerektiğini savunan bir 'sanatlar doktrini' oluşturmuştur. (Farago, 2017:44). Aristoteles, sanatın üç bakımdan birbirinden ayrılabileceğini belirtmiştir. Bunlar: taklit etmede kullanılan araç

bakımından, taklit edilen objeler bakımından ve taklit tarzı bakımındandır (Aristoteles, 1987:11).

Platon'un düşüncesine göre doğadan taklit edilerek yansıtılan olguların yalnızca kendisi gerçek olarak nitelendirilebilir. Platon, bu olguların tümünü 'idea' olarak adlandırır. İdealar yansıtılarak somut hale dönüştürülebilir. Ancak bu durumda somutlaştırılan olgu yani nesne ancak ideaların birer kopyasıdır. İçinde bulunulan 'nesneler dünyası' hiçbir gerçekliği bulunmayan bir semboller dünyasıdır. Platon'un güzellik kavramı hakkındaki değerlendirmesine göre nesnelerin güzelliği gelip geçicidir. Ancak güzellik bir ideadır ve bu ideanın kendisi kalıcıdır (Hançerlioğlu, 1973:321). Bu sebeple de Platon sanatçıların sahtekar olduğunu dile getirmiştir. O'na göre sanatların bilgiyi taşıyabilmeleri mümkün değildir (Bozkurt, 1995:86). Öyle ki; taklide dayalı sanatlar gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Bu sonuca varmasındaki sebep, ruhun sanatla ilişkili kısmının rasyonel biçimde akıl tarafından yönetilmediğini düşünmesidir. O'na göre bu doğrultuda gerçekliğin doğrulanması amacıyla akıl yürütülemez ve gerçeklikle ilişki kesilir (Soğancı ve Aydoğan, 2014:75). Schopenhauer sanatla ilgili olarak şöyle söylemiştir:

> *"Bizim şimdiye kadar sanat konusunda bütün söylediklerimizin temelinde yatan doğruluk şudur: Sanatın nesnesi, Platon'un anladığı anlamda idea'dır, başka bir şey de değildir. Sanatçının amacı o'nu canlandırmaktır. ...Sanatın konusu belli bir şey değildir, kavram değildir, ussal düşünmenin, bilgin kişinin nesnesi değildir".* (Coşar, 2009:36).

Bu sözler Schopenhauer'ın, sanat denildiğinde iradenin açığa çıkarıldığı, güzelin ortaya konulduğu sanatları anladığını göstermektedir (Coşar, 2009:36).

Aristoteles'e göre ise; sanat eseri izleyen kişiye gerçeklik hakkında bilgi verir. Çünkü O'na göre her sanat eserinin gerçeklikte bulunan bir göndergesi vardır. Böylelikle sanat eserleriyle birlikte tanıma bilgisi elde edilir. Aristoteles'e göre sanat nesnesinin kendisinden zevk almak yerine, akıl yürütme süreci sonunda bu nesneleri özdeşleştirmek için yönlendirilen şeylerin bilgisine sahip olmaktan ötürü zevk duyulmaktadır (Farago, 2017:46). Plotinus'a göre de sanatta varolan bu tanıma ilişkisinin bilgisi rasyonel bilgiden üstün bir gerçeklikte bulunmaktadır. O'na göre sanat, taklit etmiş olduğu modelin bilgisini içeren bir bilgelik barındırmaktadır (Farago, 2017:66-67).

Platon'a göre; bilme ediminin dört düzeyi bulunmaktadır. İlk düzey; ideaları kavrayan 'Nous' yani zeka kavramıdır. İkinci düzey ise matematiksel şekilleri kavramaktadır. Platon bu iki düzeydeki bilgiyi 'Episteme' kategorisinde bir bilgi olarak adlandırarak bu türün kavranabilir bilgilerden oluştuğunu belirtmiştir. Üçüncü düzeydeki bilgi 'Doxa' yani sanı olarak adlandırılan, nesnelerin bilgisine sahip türdedir. Dördüncü düzey olan 'Eikasia' yani hayalgücü yetisi ise yansımaların ve imgelerin bilgisine sahiptir. Bu iki düzey sanatlara ilişkindirler. İlk iki düzeyde ruh kavramaya dayalı bilgiye ulaşırken, son ikisinde sezgiye dayalı olarak bilmektedir. Sanatlar irrasyoneldirler. Doğru ve yanlıştan ziyade bir anlamda coşkunlukla ilgileri vardır. İnsanlara haz vermesi sebebiyle kendine özgü bir eğlence türü olarak düşünülebilir (Bozkurt, 1995:86).

Platon hiçbir zaman sanatın basit bir kopya modele indirgenebilir olduğunu düşünmemiştir. Her zaman için sanatın ifade ediliş tarzı, basit bir kopya model ile olan mesafesini korumaktadır. Sanatın işlevi gerçekliği açıklamak amacıyla, onu daha anlaşılır hale getirerek gerçekliğin bir modelini oluşturmaktır. Gerçeklik karşısında üstlendiği bu ifade biçimi; görünümüyle göstermiş olduğu bir örnekleme yapısına sahip olmasına rağmen yalnızca görünüme mahkum edilmiş bir taklit olmasının önüne geçmelidir (Farago, 2017:33-34). Öyle ki Platon'a göre taklidin de çeşitleri vardır. Taklit yani 'mimesis' üç şekilde ortaya konmaktadır. Bunlar: Pay alma yani katılma, özdeş olma ve son olarak benzemedir (Bozkurt, 1995:85). Aristoteles de taklit biçimlerini üç şekilde sınıflandırmıştır. O'na göre taklit biçimiyle tasvir edilenler ya oldukları gibi, ya göründükleri gibi ya da olmaları gerektiği gibi tasvir edilmektedir. Aristoteles'e göre insanın taklit ediminin sanatta kendini gerçekleştirebilmesi doğanın model seçilmesi yoluyla olmaktadır. Bu doğrultuda Platon'un kimi zaman yapmış olduğu gibi, taklit etme tarzındaki yönelişe karşı gelinmesi boşuna bir çabadır. Yaratılan tasvirin, doğada temsil ettiği şeyle karşılaştırılması insanların içinde estetik bir zevk uyanmasına sebep olur. Aristoteles temsil edilen modelin kendisinden çok, yaratılan eserle arasındaki taklit ilişkisiyle ilgilenmiştir (Farago, 2017:45-46). O'na göre bu ilişki, zorunluluk tavrının egemen olduğu realite kavramının ve olasılıkların egemenliğindeki olanaklar olgusunun birleşiminden doğar. Bu yönüyle sanat kavramı gerçeklikten öteye uzanır, 'realite'

ve ‘idealite’nin sentezi olarak bir anlamda gerçekliğin aşılmasıdır (Bozkurt, 1995:100).

Öyle ki; Spivey’e göre insan vücudunun çarpıtılmasıyla birlikte farklı vurgular ve abartıyla tasvir edilmesinin nedeni aslında insandan daha insan yaratma idealini gözetmekte saklıdır. Bunun ilk örneğini ‘Venus of Willendorf’da (Görsel 2) görebilmek mümkündür. Heykelin kadın olmakla birlikte bazı parçalarının örneğin kollarının bulunmaması ve yüzünün tasvirinin yapılmamış olması farklı karşılanmaktadır. Bunun yanında kadının doğurganlığını temsilen ilgili bölgeler abartılı şekilde tasvir edilerek vurgulanmıştır. Bu özellikleriyle Spivey’nin değindiği noktada iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bunun nedeni ‘The Herring Gull’ isimli deneyin sonuçlarına bakılarak daha rahat kavranabilir (Tekin, 2017:141).



Görsel 2: ‘Venus of Willendorf’ 30 000 - 27 000 M.Ö. kireçtaşından oyulmuştur. Kaynak: http://donsmaps.com/willendorf.html, fotoğraf: Don Hitchcock, 2015, Kaynak: http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpXaWxsZW5kb3JmLVZlbnVzLTE0NjguanBn. Son Erişim Tarihi: 11 Temmuz 2018.

Yaklaşık 1950 yıllarında gerçekleştirilen deney ismini, İspanya’nın ‘Herring’ bölgesindeki martılar üzerine yapılan araştırmadan almıştır. Araştırmanın başlangıç noktası bu bölgede doğan martı yavrularının, onlara besin sağlayan anne martıları

gagalarında bulunan kırmızı bir çizgiden tanıyor olmalarıdır (Tekin, 2017:141). Deneyde erişkin bir martı gagası büyüklüğünde bir çubuğa anne martıların gagasındaki kırmızı çizgiyi temsilen kırmızı renkli bir bant sarılarak çubuk yavrulara uzatılmıştır. Yavru martılar çubuğun uzatılmasıyla birlikte anne martının gagasına verdikleri tepkinin aynısını sergilemiştir. İkinci aşama olarak çubuğa iki adet kırmızı bant konularak deney tekrarlanmıştır. Yavru martıların tepkisi kırmızı çizginin artmasıyla orantılı olarak artmıştır. Test sonucuna getirilen açıklamaya göre yavru martılar anne martıyı tanımak için ya da sembolik olarak eldeki iş için yapmaları gereken mümkün olduğunca az işlem ve hesaplama üzerine kurulu işleyen bir vizyona sahiptir. Milyonlarca yıllık bir evrim sonucunda martı, uzun şeyi kırmızı çizgiyle birlikte görebileceği tek zamanın ona bağlı bir annenin olduğu zamana denk geldiğini bilebilecek bilgeliğe ulaşmıştır. Bu doğrultuda beyin, kırmızı noktaya sahip uzun sarı şeyin anne olduğu algısına erişir ve işlemi basitleştirmek ve ekstra iş gücünden tasarruf etmek için diğer bütün ayrıntıları göz ardı etmeye karar vermektedir (Ramachandran, 2003:4).



Görsel 3: 'Herring Gull', *Silbermöwe*, Jean-François Cornuet, Kaynak: https://www.jfcornuet.fr/faune/oiseaux/goeland-argente/. Son Erişim Tarihi: 11 Temmuz 2018.

Beyin Bilimi Profesörü Ramachandran; *"Eğer martıların bir sanat galerisi olsaydı, üzerinde kırmızı bant olan çubuğu galerinin duvarına asar ve bunu sanat eseri olarak adlandırırlardı"* (Ramachandran, 2003:5) diyerek günümüzde modern sanat müşterilerinin çoğunun içgüdüsel olarak martılarla özdeş davrandığını belirtmek istemiştir. Bu deneyle birlikte, soyut sanatın ilgi görmesinin ve insanın

düşüncelerinin bu stillere yaklaşabilir olmasının açıklanabileceğini düşünmüştür. ‘The Herring Gull’ deneyi, insanoğlunun ilk çağlardan süregelen bir yaratıcılıkla kendi görünümü üzerine farklı yaklaşımların ve içgüdüsel olarak tepkilerinin anlaşılmasına yardımcı olmuştur. Sonuçta zihnin farklı yaratıcılık evrelerindeki işleyişinin ve içgüdüsel olarak yaratıcılık tepkisinin asıl olarak insanoğlunun hayatta kalma içgüdüsü tarafından şekillendirildiği söylenebilir (Tekin, 2017:143).

1970’li yıllarda Almanya’nın Düsseldorf şehrinde öğretmenlik yapmakta olan Alman bilge Joseph Beuys sanat söz konusu olduğunda her şeyin dahil olabileceğini iddia etmiştir. Kendi eserlerinde de çokça kullandığı keçe battaniyeler ve hayvan yağı bir anlamda imzası niteliğindedir. Aynı zamanda bu malzemelerin sanatçı için taşıdığı özel bir anlam vardır. Anlatılana göre Beuys’un İkinci Dünya Savaşı zamanında pilotluğunu yapmakta olduğu savaş uçağının Kırım’da düşmesinden sonra yöre halkı uçağı bularak Beuys’u yanlarına almıştır. Sağlığına kavuşması için bedenini hayvan yağıyla kaplanmış keçe battaniyelerle sararak uzun süre onunla ilgilenmişlerdir. Beuys’un sağlığına kavuşmasıyla birlikte bu iki malzeme onun için belki de yağlı boyanın olamayacağı kadar sıcaklık yüklü anlamsal simgelere dönüşmüştür (Danto, 2014:32,33).

Wölfflin’e göre İlk Çağ sanat anlayışında, sanatçının ifade yeteneği ve eserinde oluşturması beklenen uyum ‘idealist sanat felsefesi’ içinde değerlendirilmektedir. Dolayısıyla İlk Çağ sanat anlayışında bireysel bir üslubun olmadığı söylenebilir (Wölfflin, 1990:20). ‘Temsil’ kavramı sanatın esaslarından biridir ve sanatla kurduğu ilişki süreklidir. Yüzyıllardır devam eden sanatta temsil kavramının, modern sanat düşüncesinin oluşumunda etkili olduğu söylenebilir. Ancak yıllardır sanat alanında etkisini sürdüren temsil düşüncesi 19. ve 20. yüzyıllarda temsili olmayan bir sanat kapsamının tanımlanmasıyla geçerliliğini yitirmiştir. ‘Temsil kuramı’, bir sanat kuramı olarak ele alındığında hatalı ya da eksik bulunsa da günümüzde bir çok sanatsal örneğin hala temsil kuramına göre açıklanabildiği bir gerçektir. Yalnızca sanatın kapsayıcı bir tanımı olarak nitelendirilmesi ve tüm sanatsal eserleri kapsaması mümkün olmadığından eksik ya da hatalı olarak değerlendirilmektedir (Carroll, 2016:86).

Orta Çağ sanat olgusunda ise İlk Çağ'da sanat üzerinde etkili olmuş taklit kavramının yansımalarını görmek mümkündür. Orta Çağ'da toplumsal düzeyde kabul edilen çeşitli düşünce yapıları ve salt değişmez doğrular vardır. Dolayısıyla değişmeyen fikirler orjinal fikrin kime ait olduğu önemsenmeden sanatçılar tarafından defalarca kopyalanmıştır (Görsel 4) (Eco, 1998:16). Kopyalama doğaya öykünme olarak değerlendirilmemelidir. Kopyalanan nesneler başka sanatçılar tarafından oluşturulmuş sanat eserleridir. Orta Çağ'a geçilmesiyle şekillenen anlayış sanat ve sanatçı kavramını da beraberinde değişime zorlamıştır (Altunay, 2004:42).



Görsel 4: Ortaçağ Dönemi'nde Taklit Yoluyla Defalarca Resmedilmiş 'Madonna and Child' İsimli Tablolar, Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/hd/iptg/hd_iptg.htm, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs, 2017.

Edman, Orta Çağ'da gözlemlenen sanat anlayışının ve sanatçı tutumunun daha çok 'zanaat' yönüne yaklaştığına dikkat çeker. Çünkü taklit bazlı bir sanat algısının bulunduğu Orta Çağ döneminde bir şeylerin çok iyi kopyalanması söz konusudur. Bu durum nesnede zanaat yönünün kuvvetli olduğunun göstergesidir (Edman, 1966:13).

Rönesans Dönemi'ne gelindiğinde, artık Orta Çağ'ın getirmiş olduğu değişmez düşüncelerin ve genel yargıların kırıldığı görülmektedir. Bireysel yargılama, kişisel bir dünya görüşü kurma, akılcılık, anlama, söyleme gibi olgular sanata yansımıştır. Dolayısıyla çeşitli düşünce yargıları ve kalıplaşmış inanışlar sorgulanmış, bireysel farklılıklar ve düşünceler ortaya konulmaya başlanmıştır. Rönesans Dönemi'nde düşünceyi sorgulama ve ortaya koyuş biçimindeki değişimin sanat anlayışına özgür bir düşünce ortamı kattığı öne sürülebilir. Sanatın Rönesans

Dönemi'nde kazandığı anlam modern sanat anlayışının da özünü oluşturur. Rönesans Dönemi sanat incelemelerinde önemli bir yer tutmaktadır (Faure, 1993:28-29). Sanatın ne olduğuna dair kabaca kapsayıcı bir tanımlama getirebilmeyi amaç edinmiş, günümüz ortamında bir takım değişimlerle birlikte süregelen felsefi sanat çalışmalarının kökeni, 1750 yılına denk gelen Rönesans sonrası dönemde (Bozkurt, 1995:41,42) A.G. Baumgarten tarafından 'Aesthetica' sözcüğünün ortaya atılmasına dayanır. 'Duyu algısı' ya da 'duyusal biliş' olarak tanımlanabilen sözcük, günümüzde anlamsal olarak bir takım farklılıklar barındırsa da kabaca 'Sanat Felsefesi' yerine kullanılmaktadır (Carroll, 2016:233). TDK'ya göre:

> *"Sanat felsefesi, sanatın, sanat yaratmalarının ve sanat beğenilerinin özü ve anlamını konu olarak alan felsefe dalı. Estetik'ten ayrılığı: Estetik dışındaki etkenleri ve bağlamları da (dinsel, ahlaksal, toplumsal) göz önüne aldığından, estetikten daha geniş, ama öte yandan doğadaki güzeli değil de, yalnızca sanat yapısı güzeli konu olarak aldığından ondan daha dardır"* (TDK, 1975).

Rönesans Dönemi modern sanatın oluşmasında ve araştırma konularında önemli bir yere sahiptir. Ancak sanat bağlamında düşünüldüğünde, modern düşüncenin Baumgarten'dan çok daha önceki dönemlere rastladığı farkedilir. Çünkü 15. yüzyıldan itibaren sanatçılar, Platon'un izinden gitmeyi bir kenara bırakarak sanatta taklit anlayışını terk etmeye başlamıştır. Diğer yandan Orta Çağ'ın dinsel anlamda simgecilik anlayışını da bir kenara bırakmışlardır. Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer gibi isimler bir sanat bilimi kurma amacıyla araştırmalar yapmaya başlayarak bu doğrultuda ilk adımı atmışlardır. İnsan bedeninin anatomisi üzerine yaptıkları araştırmalar, perspektifin doğal ve yapay çeşitleriyle ilgilenmeleri bu adımı destekler niteliktedir (Bozkurt, 1995:41,42).

Farago'ya göre sanat kuramı Rönesans Dönemi'nde gelişmeye başlamıştır. Çünkü Orta Çağ'da sanatsal anlamda yaratımın, felsefi olarak incelenebilmesi ve sorunlarının ortaya konulabilmesi kapsamında tatmin edici sonuçlar elde edilememiştir. Bir anlamda bu durum modern bir sorunsal olarak da değerlendirilebilir. İlk olarak sanatı açıklamak doğrultusunda oluşturulan sanat kuramı doğayı taklit yoluyla gerçekleştirilen bir sanat anlayışı üzerinde durmuştur. Öncelikle boyut, perspektif, rasyonel ve bilimsel çeşitli yasaları belirlemek amacıyla bir kusursuzluk arayışı içine girilmiş ve doğa daha düzgün bir forma kavuşturulmuştur. Orta Çağ skolastiğinin şekillendirdiği imge giderek gözlem ve

kişisel deneyimin gözetildiği nesnel bir bilgiye dönüşür. Kuramcılara göre sanatçı geometri, anatomi, optik, perspektif gibi çok çeşitli alanlarda bilgi sahibi olmalıdır. Bu dönemde ilk kez perspektif gerçekliğin görsel semboller olarak ifade edilişinde mantıksal bir sistem olarak ortaya atılmakta ve gerçekliğin evrensel biçimde kavranabilir olması için yeniden üretiminde rol oynamaktadır (Farago, 2017:70-72).

Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti, ideal temsil biçiminden bahsederken, *"Bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır." (Alberti, 1976; Aktaran: Danto, 2014:17)* sözlerini kullanır. O'na göre başarılı bir portre, portredeki kişi pencereden size doğru baktığında gördüklerinizden farklı olmamalıdır (Danto, 2014:17).

Ressamların eserlerinde kendi kişiliğinden kesitler sunuyor olması Rönesans Dönemi'yle birlikte görülmeye başlanan yeni bir durumdur. Kişiliğin eserlerde yansıtılması, 16. yüzyılla birlikte öncesinde görülmediği ölçüde artmaya başlar. Aynı zamanda kişinin dünyaya karşı takındığı bir tavrı, belli bir düzenleme arayışını da barındırır. Kişi ve kişi dışındaki dış dünya arasındaki ilişkinin yüzeysel konfigürasyonla gerçekleştirilmeye çalışılan bireysel bir tanımlamasıdır (Farago, 2017:74).

Barok Dönemi ise Pascal'ın teolojiye duyduğu özlem ve doğanın Descartes tarafından matematikleştirilmesiyle birlikte doğmuştur. Dolayısıyla Barok Dönemi'nde Tanrıyı merkezine alan dünya görüşü ve doğanın nesnelleştirilmesi süreçleri arasındaki çarpıklığın giderilmesi bu çağda hakim olan başlıca uğraştır (Farago, 2017:90).

Sanat kavramıyla ilgili diğer bir değişim; eski çağlardaki birçok dilde rastlanmış olunan 'sanat' ve 'zanaat' kavramlarının özdeş tutulmasındaki tutumdur. İlerleyen dönemlerde ortaya çıkan 'güzel sanatlar' kavramıyla birlikte üretilen nesnelerin yalnızca yarar sağlamadığı, belli koşullarda sadece seyredilmek amacıyla üretilebilir olduğunun anlaşılmasıyla sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrılmıştır. Sanayi devrimiyle birlikte bu bağıntılar genel anlamda değişikliğe uğramıştır (Bozkurt, 1995:18).

Sanayi devriminin getirmiş olduğu koşullarda, fotoğrafın bulunmasıyla birlikte sanatçı gerçeği yeniden sorgulamaya başlamıştır. Dış gerçekliğin fotoğraf

makinesi tarafından başarılı şekilde taklit edildiğinin düşünülmesi, sanatçının yeni arayışlar içine girerek gerçekliği sorgulamaya başlamasına neden olmuştur (Carroll, 2016:41).

Günümüze yaklaştıkça kentlerin ortaya çıkışı ve kentlerde oluşan 'üretim fazlası'yla birlikte ticaret önem kazanmaya başlamıştır. Bir malın 'değişim değeri'nin 'kullanım değeri' üzerinde üstünlük sağlamasıyla birlikte malı üreten ve mal arasındaki özdeşleşme kaybolmuştur. Üretenle tüketen arasındaki doğrudan ilişki ortadan kaldırılmış sanat eserleri ve ürünleri de dahil olmak üzere tüm ürünler 'alınmak ve satılmak üzere' pazara sunulmuştur. 'Metalaşma' başlamış ve mallar kişilikten yoksun bırakılmıştır. Önceleri sanatçı tarafından alıcıların ısmarladığı şekilde ve beğenilerine uygun mal ve hizmet üretilmiştir. Değişen şartlar doğrultusunda artık meta üreticisi bilinmeyen bir alıcı için çalışmaktadır. Sanat eseri ve hatta sanatın kendisi bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştur (Fischer, 1990:43).

Bazı sanat eserleri ise giderek yarışma ve rekabet yasalarına uymak zorunda kalmıştır. Zenginliğin ölçütü para ile eşdeğer olmaya başladığında geleneksel değer ve bağlardan giderek uzaklaşılmıştır. Para ile elde edilebilen zenginlik sayesinde sadece kendine güvenen ben olgusu önem kazanmaya başlamıştır. Sanatta bireysellik olgusu şekillenmiştir. Sanat metalaşma ortamının getirdiği içinden çıkılamaz bir düzene hapsolmuştur. Sanat eserlerinin meta değerinde alınıp satıldığı, talepler ve toplumsal beklentiler ölçüsünde eser sunulduğu kapitalist bir düzenin parçası haline gelmiştir (Falay, 2016:24-26). Sanatın metalaşması ile girdiği çıkmazda toplumsal eleştiri ve eleştirel düşünüş açısından sanatçı kapitalizmin gücü karşısında kendisini çaresiz hissetmiştir. Böylelikle bir yalnızlaşma sürecine girmiş ve yavaş yavaş içine kapanık hale gelmiştir. Dolayısıyla artık sanatçı günümüz çağında, içsel bunalımlarını, duygu ve düşüncelerini, hislerinin doğurduğu buhranlarını yansıtmaya başlayarak çoğunlukla bireysel bir sanat anlayışının hakim olmasına zemin hazırlamıştır. Modern sanat döneminde çok çeşitli tarzların ortaya çıkış sebebi bireysel anlayışın hakim olmasına bağlanabilir (Fischer, 1990:43-45).

Sanat tarzlarının çeşitlenmesi sanatın ne olduğuna dair bir açıklama getirmeyi de zorlaştırmıştır (Carroll, 2016:s.304-306). Sanat söz konusu olduğunda, genellikle

her insanın deneyimlediği bir takım insani duygular izleyiciye gösterilmek istenir. Çünkü sanat, dünyayı daha ulaşılabilir bir biçimde sunar. Duygusal ve insani niteliklerin ön planda tutulmasıyla ve kimi zaman gerçekliğin içinde kaybolmuş ifadelerin açık bir şekilde ortaya konmasıyla dünyayı duygusal olarak erişilebilir duruma getirir. Kısacası dünyayı izleyicilerine dışavurumcu özellikleriyle yüklü bir şekilde sunar. Dışavurumcu sanat kuramının savunduğu değerler doğrultusunda sanat dünyayı insanlar için insanileştirmektedir (Carroll, 2016:157). Sanatın duyguların dışavurumu olduğunu düşünen Collingwood'a göre sanat yapıtları insanları eğlendirmeye yarayan bir araç olarak düşünülemez. Collingwood'a göre insan duygusunu ifade edene kadar onun ne duygusu olduğunu bilemez. Yalnızca içinde bir kıpırtı hisseder. Sanat yoluyla bu duygusu ifade yolu bulur ve ifade sürecinde aynı zamanda oluşur (Ridley, 2012:95-96).

Sanatın ne olduğuna yönelik bir uzlaşma sağlanamamışken bir yandan da sanatın kendisinin zamanla değişime uğraması ve modern sanat denilen biçimin oluşmaya başlamasıyla sanat alanındaki mevcut kuramlar yeni sanat stillerini açıklamada yetersiz kalmaya başlamışlardır (Danto, 2014:42). Yeni anlayışların ortaya çıktığı böyle bir ortamda Clive Bell, sanatı siyasi, toplumsal, duygusal bir çok içerikten sıyırarak bağımsız, yalnızca biçimci bir yaklaşımın gözetildiği ve 20. yüzyılın klasik kuramlarından biri haline gelen 'biçimci sanat kuramı'nı tanımlamıştır (Gould, 2012:57). Dışavurum kuramı gibi biçimci sanat kuramı da temsili sanatı savunan kuramlara tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu kurama göre sanat, dünyanın algılanabilen görünümlerini yakalamaktan ziyade, oluşturulmasındaki aşamalarla ilgilenir. Daha çok görüntülerin düzenlenmesi, tasarımının etkileyici ve biçim bakımından göze hitap edebilen uygulamalar içermesi önemlidir (Carroll, 2016:162). Bell'e göre sanat; 'anlamlı biçim' denilebilecek bir özellikle tanımlanabilir. Eserde anlamlı biçimin kavranabilmesi estetik beğeninin merkezindedir. Bu da, insana özel zevklerin en güzel olanıdır. Bell, sanatın biçimci özelliğini, farklı kültürlerin düşünsel yönden anlaşılamaz ancak görsel açıdan göze hitap eden eserlerinin halk tarafından ulaşılabilir ve beğenilir olabilmesine bağlar. Afrika maskeleri, Japon baskıları, Asya'dan el yazmaları gibi farklı örnekler aynı kültürden olmayan kimseler tarafından da anlaşılmasa bile beğenilebilmektedir. Dolayısıyla Bell'e göre sanat, görsel açıdan etkili bir tasarım, düzenleme ve biçimsel

öğeleriyle ön plana çıkmaktadır. Sanatta temsili bir içeriğin, aydın bir izleyiciye hitap edilmedikçe, eserin sanatsal özünü saklayarak karanlıkta bırakacağını ve bu sebeple takdir görmeyeceğini belirtmiştir (Gould, 2012:57-58).

Sanat alanında yeni anlayışların ortaya çıkmasında fotoğrafın icadının büyük bir etkisi vardır. Fotoğrafın gerçekliği kopyalayarak oldukça ucuza, gerçekliğin somut bir görselini kağıt üzerinde üretebiliyor olması resim sanatında yeni arayışlar içine girilmesine sebep olmuştur. Soyutlama stili ve modern sanat tarzları değişen koşullara uyum sağlayabilmek için ortaya çıkmış ve sanatçılar tarafından benimsenmiş yollardır. Soyutlama stilinin resim sanatına dahil edilmesiyle birlikte, sanat kuramlarının anlam kapsamı yönünden karşılayamadığı eserler üretilmeye başlanmıştır. Öyle ki sanat üzerine tekrar düşünmek ve daha kapsayıcı yeni tanımlamalar getirmek ihtiyacı doğmuştur (Carroll, 2016:163).

Kant'a göre, *"Güzel sanat yapıtları 'deha'nın ürünleridir; insanın iç varlığının bir yetisi olan bu 'deha' sayesinde, doğa sanata kurallar koyar" (Kant, 1951; Aktaran: Bozkurt, 1995:135).* Ancak sanat yapıtının kendi içindeki kurallar ve düzen yaratıcılığın özünden, etkinliğinden kaynaklanır. Kişinin bilebileceği, ölçerek uygulayabileceği bir anlama yetisinin kavradığı bir durum değildir (Bozkurt, 1995:135-137). Deha aracılığıyla *"Doğa, sanata kurallarını verir"* (Soğancı ve Aydoğan, 2014:84). Bu söylemde bahsi geçen doğa, nesnel nedensellik kurallarının işlediği bir doğa değildir. Kişinin yaratım sürecinde etkili olan, özgür yaratımın saklı olduğu kendi iç varlığıdır. Sanatın sanat olmasındaki etken, nesnel kuralların geçerli olduğu dünyada aranamayacak, insan duygularının da ötesindeki kavramsal bir sanat yaratıcılığının üretim sürecine dahil edilmesiyle şekillenir. Üretim süreci herkesde özgür iradenin etkisiyle gerçekleşebilir (Bozkurt, 1995:135-137). Hukukta, yalnızca özgür olarak yapılan üretme, yani aklı eylemlerinin temeline oturtmuş özgür birinin gerçekleştirdiği üretime sanat adının verilmesi gerekir. Sanat ürünü ya da sonucu da yapıt olarak; doğanın ürününden sonuç bağlamında farklıdır. (Soğancı ve Aydoğan, 2014:84)

Hegel'in düşüncesine göre de sanat akıl tarafından yaratılmaktadır (Soğancı ve Aydoğan, 2014:92). Görünümlerin içerdiği gerçeklik, kusurlu ve aynı kalmayan dünyadaki çarpıtıcı ve yalancı formlardan çıkartılmalıdır. Bunun yerine tinin

kendisince yaratılmış başka, daha üstün bir gerçeklikle donatılmalıdır (Farago, 2017:128). Hegel'e göre sanat tinden doğmakta ve onunla birlikte var edilmektedir. Ona göre doğadaki şeyler yalnızca tek biçimde var olabilirken, insanın tinsel varlığı göz önünde bulundurulduğunda, insan doğasının ikili bir varlığa sahip olduğu görülmektedir. Kişi yaratmış olduğu objelerde kendini yeniden bulur. Sanat kişinin tinsel olarak sahip olduğu şeyin bir ifadesi olduğundan, esere bakan kişi kendini seyretmekte olduğu izlenimine kapılır. Dolayısıyla sanat kişilere bireysel yaşayıştan daha gerçekçi bir deneyim sunması yönüyle ayna işlevi görür. Öyle ki sanat sayesinde tinsel içerik daha kolay duyumsanabilir duruma gelmektedir denilebilir (Farago, 2017:133).

Sanata yönelik yapılan tüm açıklamalar ve özünü tanımlamak amacıyla oluşturulmuş kuramlar bazı yönleriyle eleştirilmiş ve bir çok sanat eserini kapsamasına rağmen bir kısmını da tanım olarak karşılamadıklarına dolayısıyla başarısız olduklarına karar verilmiştir (Carroll, 2016:308). Wittgenstein'ın düşüncelerinden yola çıkarak sanatı tanımlamaya çalışmak boşuna bir çaba olabilir. Çünkü tanımlar olmadan da bazı şeylerin sınıflandırılması yapılabilmektedir. Dolayısıyla tanımlar gereksizdir. Wittgenstein, ortaya atmış olduğu varsayımı oyun örneği üzerinden açıklamıştır. O'na göre nelerin oyun olduğunun belirlenmesi genellikle zorlanılan bir konu değildir. Ancak çok sayıda oyunun birleştiği ortak noktanın saptanması söz konusu olduğunda bunu belirlemek oldukça zor olacaktır. Dolayısıyla oyun kavramı için kapsayıcı ve genelleyici bir tanımlama yapmak güçtür. Ancak tanımlanamıyor olsa dahi çocuklar hangi uğraşlarının oyun, hangilerinin oyun olmadığını anlamakta ve sıkıntı çekmemektedir (Danto, 2014:42).

Wittgenstein'ın oyun örneğini göz önünde bulundurarak, sanatın tanımlanamayacağını düşünen felsefecilerin genellikle kendilerine esin kaynağı olarak benimsedikleri, Wittgenstein'ın yazdığı Felsefi Araştırmalar kitabı olmuştur. Yeni-Wittgensteincılar olarak adlandırılan kişiler; Sanat tanımının yapılmasını bir hata olarak görüyor olsalar da, sanatın belirlenebilmesi için bir yönteme ihtiyaç olduğunu kabul etmişlerdir. İzinden gittikleri Wittgenstein'ı da değerlendirerek neyin sanat olduğuna karar vermek için 'aile benzerliği yöntemi'nin kullanılabileceğini düşünmüşlerdir. Bu yönteme göre; ailelerin pek çok kuşaktan oluştuğu göz önünde bulundurularak yenidoğan bir birey, ailenin diğer fertleriyle karşılaştırılarak

benzerlik kurulmaya çalışılmaktadır. Saçları babası gibi, güçlü kolları annesi, sakinliği amcası gibi olabilir. Benzerlik kurabilmenin tek bir boyutu yoktur. Yeni-Wittgensteincılar, bu yöntemi sanat alanında uygulayarak yeni örnekleri değerlendirirken önceki örnek modellere bakılması gerektiğini belirtmiştir. Bu modellerle kurduğu benzerliklere dikkat edilmelidir. Örneğin sanat bağlamında değerlendirmeye alınan sanat yapıtı adayı, ünlü 'Çığlık' tablosunun dışavurumcu özellikleri ve Goldberg Çeşitlemeleri'nin yapısal yönden karmaşıklığı ile ilişkilendirilebilir. Kurulan benzerliklerin hiç biri gerekli ya da yeterli olamaz (Carroll, 2016:309-315).

Sanat eseri paradigmasını oyun paradigmasıyla değiştirmek için çaba sarf edilen 1956 yılında, Yeni Wittgensteincı Morris Weitz'ın sanatın açık bir kavram olduğunu öne süren 'Estetikte Teorinin Rolü' isimli önemli makalesi yayınlanmıştır. Ansiklopedik müzelerdeki nesnelerin muazzam çeşitliliği düşünülürse bu söylem doğru gibi gözükebilir. Ancak altmışlı yıllarda, filozof George Dickie, Sanatın Kurumsal Teorisi olarak bilinen bir teori ortaya atarak neredeyse Weitz'ın teorisini alt etmiştir. Dickie'ye göre sanatın ne olduğunu belirleyen sanat dünyasıdır. Ancak böyle bir anlayış da bazı yönlerden sorunludur ve kabul edilemez (Danto, 2014:44,45). Sokrates'in bu duruma cevap niteliğinde şöyle bir diyaloğu vardır:

> "*Acaba tanrılar insanları doğru oldukları için mi seviyordur, yoksa insanlar onları sevdiği için mi doğrudur? Eğer tannrılar insanları doğru oldukları için seviyorsa, neyin doğru olduğunu biz de tanrılar kadar bilebiliriz. Ama eğer insanlar, yalnızca tanrılar onları sevdiği için doğruysa, neden onların hakikaten doğru olduğunu kabul edecekmişiz ki?"* (Platon'dan aktaran Danto, 2014: 44,45).

Bir şeyi sanat olarak belirlemek sanatsal uygulamaları açısından vazgeçilmezdir. Bir şeyin sanat olması, yorumlayarak, estetik olarak ya da değerlendirerek ona nasıl tepki verileceğini, hatta tepki verip verilmeyeceğini bile göstermektedir. Eğer sanatı sınıflandırma yolu bulunamazsa o zaman sanatsal edimler çöker (Carroll, 2016:307). Danto'ya göre esas sorun filozofların ortak bir görsel nitelikler dizisi bulamadıkları için sanatı açık bir kavram olarak nitelendirmeleridir. Ona göre bir noktada filozoflar konunun üzerine gitmeyi bırakmışlardır. Danto tek yapılması gerekenin aramayı sürdürmek ve tüm sanat eserleri için geçerli olacak ortak bir nitelik bulmak olduğunu belirtmiştir (Danto, 2014:46).

1.2. Sanatın Sınıflandırılması

Günümüzde sanatla ilgili değerlendirmelerde sıklıkla karşılaşılabilecek tutum; genellikle sanat dallarının sınıflandırılması ve bu sınıflandırmayla birlikte sanata bakış açısına yansıyan çeşitli farklılıkların tarihsel süreç içinde açıklanmasından uzaktır. Değerlendirme yapılırken sanat bir bütün olarak ele alınır. Bu kapsamda kavram olarak çeşitli argümanlarla açıklanmaya çalışılır. Önceki alt başlıkta sanat kavramını değerlendirmek amacıyla benzer bir tutum sergilenmiştir. Bu yaklaşım elbette doğru veya yanlış olmaktan uzak, yalnızca bakış açısını yansıtan bir tutumdur. Bu alt başlıkta sanat dallarının sınıflandırılması ve tarihsel sürecine bakıldığında sanata önceki dönemlerde ve günümüzde ne derece önem verildiği konusunda fikir sahibi olunabilir (Keser ve Keser, 2008:114).

Felsefede yaygın olarak kullanılan bir yöntem, ele alınan konu incelenirken bu konunun ilk kez ele alındığı dilde yani genellikle Antik Yunan Çağı'ndan gelen Yunanca'da özgün metinlere başvurarak kelimenin dil kökenini araştırmaktır. (Soykan, 1997:109).

Bu doğrultuda 'sanat'ın Yunanca karşılığı günümüzde teknik sözcüğüne karşılık gelen 'techne' sözcüğünün anlamına bakılarak çeşitli yorumlamalar getirilebilir. Techne sözcüğü sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat olan birbiriyle yakın ilişkili anlam alanlarını kapsar. (Soykan, 1997:110) Antik Yunan Çağı'nda techne sözcüğü tüm insan etkinlikleri, hünerleri ve bilgileri için kullanılmıştır (Altunay, 2004:48-49).

Techne kavramının ilk kullanımlarındaki farklılıktan ötürü sanat teriminin de uzun süreler zanaatı ve beceriyi birlikte içeren kullanımı dikkat çekmektedir. Bu kullanımın yerleşimi olarak Türkçede sanat, zanaat, beceri, meslek anlamlarında kullanılmaktadır. Kuaförün, kuyumcunun, ayakkabıcının, terzinin becerisi sanat olarak ifade edilmektedir. Bu kişiler de sanaatkar olarak tanımlanmaktadır (Keser, ve Keser, 2008:114). Aynı zamanda bu mesleklerin özü itibariyle birer zanaat olması sebebiyle; dil içinde kullanılırken kuyumculuk sanatı, ayakkabıcılık sanatı, terzilik sanatı gibi kullanımlarının aksine kuyumculuk zanaatı, ayakkabıcılık zanaatı ve terzilik zanaatı olarak da kullanılabilmektedir. Bu durumu 'gösteren' ve 'gösterilen'

kavramlarını kullanarak dilbilim terimleriyle açıklamak da mümkündür. Gösterilen zanaat olduğunda, gösterge olarak sanat ya da zanaat terimi kullanılabilmektedir. (Tablo 1) Ancak gösterilen bir sanat dalı olduğunda, gösteren de mutlaka sanat olmalıdır. Örneğin 'heykel zanaatı' kullanımı doğru bir kullanım değildir. Gösterilen heykel terimi, sanattır. Bu sebeple gösteren de sanat olarak kullanılmalıdır (Soykan, 1997:112).

Tablo 1: Dilbilim Terminolojisinde Gösterge-Gösterilen Örneklemi

1. Durum: Gösteren	1. Durum: Gösterilen	1. Durum: Örnek
Sanat	Zanaat	Kuyumculuk (gösterilen) Sanatı (gösteren)
Zanaat	Zanaat	Kuyumculuk (gösterilen) Zanaatı (gösteren)
2. Durum: Gösteren	2. Durum: Gösterilen	2. Durum: Örnek
Sanat	Sanat	Resim (gösterilen) Sanatı (gösteren)

Kaynak: Soykan, Ö.N. (1997). Sanatın Neliği Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arkivi.* 4 (30). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Sanat-zanaat çiftlerinin sanatta ifade ettiği bu çift anlamlılık Kant'ın ayrımında daha rahat değerlendirilmektedir. Kant, ücret-sanat ve özgür sanat olmak üzere iki ayrı sanat anlayışından bahsetmiştir. Bu iki farklı anlayışı sanatçının ürün verme ediminde takındığı tavra bağlamıştır. Eğer sanatçı üretim ediminde hoşuna giden bir tutum içindeyse bu tavır sanatsal yaratım olarak değerlendirilmiş, yapılana da özgür sanat denilmiştir. Edimi gerçekleştiren kişi yaptığı edimi zahmetli ve uğraştırıcı buluyor, getirisi dolayısıyla cezbedici olarak görüyorsa, edimi gerçekleştiriş amacı yalnızca hoş bir tutum deneyimlemek değilse bu edimin adı zanaattır, el işçiliğidir. Yapılana da ücret-sanat adı verilir (Kant, 1987:171).

Antik Yunan Çağı'nda sanat eserlerine sahip olmak prestijli bir statü olarak kabul edilirken, bu yapıtları üretmek aynı değer bağlamında değerlendirilmemiş, statü olarak daha düşük bir sınıflandırma içine dahil edilmiş ve zanaatlık düzeyinde kalmıştır (Efland, 1990:9-15). Cicero'nun sanat kavramına göre savaş ve politika birincil öneme sahiptir. Bunları 'artes maximae' yani 'yüksek sanatlar' olarak nitelendirmiştir. Felsefe, şiir, oratoryo sanatlarını 'arte mediocres' yani 'vasat

sanatlar' olarak ifade ederken, resim ve heykel sanatlarını ise sanatlar hiyerarşisinin en alt basamaklarında değerlendirmiştir. Bu doğrultuda resim, heykel ve müzik sanatlarını 'minores' yani 'düşük sanatlar' olarak sınıflandırmıştır. Galen'in sınıflandırmasıyla birlikte uzun bir dönem etkisini sürdürecek bir sanatsal algının temeli atılmıştır. Buna göre bazı sanatlar 'bayağı', bazıları ise 'liberal' olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme üretim biçimine bağlı olarak yapılmıştır. Zihinsel emek gerektirdiği düşünülen sanatlar liberal, fiziksel çabaya ihtiyaç duyduğu düşünülen sanatlar ise bayağı olarak nitelendirilmiştir (Keser, 2011). Bu doğrultuda Galen, resim ve heykel sanatını, zihinsel emek değil; el emeği ve fiziksel çaba gerektiren, bu özelliğiyle çömlekçilikle aynı kategoride yer alan bayağı uğraşlar arasında görmüştür. Böylelikle sanat hiyerarşisi basamaklarında en alta yerleştirmiştir. Değerli olan sanatları ise 'liberal sanatlar' yani diyalektik, gramer, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik olarak görmüştür (Tatarkiewicz, 1963:233-236). Latince 'liberalis' kelimesinden gelen liberal sözcüğü bu çağda, 'özgür kişilere uygun' anlamında kullanılmaktadır. Dönemin özgür kişileri olarak değerlendirilen asiller bu doğrultuda bayağı sanatların zengin doğanlar için değersiz meslekler olduğunu düşünürken liberal sanatlarla yakından ilgilenmektedir. Galen, resim ve sanatı liberal sanatlar arasında düşünmekten çekinmiş ancak *"İsteyen… bu sanatları liberal sanatlar olarak düşünebilir"* şeklinde yazmıştır (Keser, 2011).

Galen'in liberal sanatlar sınıflandırması geliştirilerek kendi içinde 'üçlüler' ve 'dörtlüler' olmak üzere iki ayrı kategoride sınıflandırılmıştır. Buna göre üçlüler gramer, retorik ve diyalektikten oluşmaktayken; aritmetik, geometri, astronomi ve müzik dörtlüler kategorisine girmektedir. Resim ve heykel bu sınıflandırmada da yerini alamamıştır. Yunanlılarla başlayan ve antik dönem boyunca devam eden bu tarz sınıflandırma yaklaşımlarının temelinde insan üretimini değerlendirirken estetik kavrayışın merkeze alınmaması yatmaktadır (Shiner, 2017:72-73).

Orta Çağ'a gelindiğinde İlk Çağ'daki sınıflandırma eğiliminin benzer şekilde devam ettiği görülmektedir. Bu dönemde değişen olgu bayağı sanatlar kategorisinin ortadan kalkması ve yerine 'mekanik sanatlar' sınıfının yerleştirilmesidir. Bu sınıflandırmayı savunanların başında St. Victorlu Hugh yer almaktadır (Kristeller, 1951:507-508).

Tablo 2: Ortaçağ Dönemi'nde Sanatın Sınıflandırılması

	Disiplinler
Liberal Sanatlar	
Üçlüler	gramer, retorik, mantık
Dörtlüler	aritmetik, geometri, astronomi, müzik
Mekanik Sanatlar	dokumacılık, teçhizat, mimarlık, ticaret, tarım, avcılık, hekimlik, sahne sanatları

Kaynak: Shiner, L. (2017). Sanatın İcadı: *Bir Kültür Tarihi*. (Dördüncü baskı). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hugh'a göre önceden yapılmış liberal sanatlar sınıflandırılmasında yer alan yedi liberal sanat değişmezken, bayağı sanatlarda yer alan resim ve heykel bu kategori yerine getirilen yeni mekanik sanatlar kategorisinde dahi yer almamıştır. Mekanik sanatlar; dokumacılık, maden işlemeciliği, tarım, avcılık, teçhizat, silah yapımcılığı, dövmecilik, mimarlık, hekimlik, sahne sanatları, güreş, dans, destan okumaları, kukla oyunları olarak sınıflandırılmıştır. Resim ve heykele yer verilmemesi bu dönemde resim ve heykelin sanat olarak görülmediğini göstermektedir (Kristeller,1951:507-508).

Rönesans Dönemi'ne bakıldığında, resim ve heykelin sanat hiyerarşisindeki yerinin Orta Çağ'a kıyasla daha iyi bir konumda olduğu görülmektedir. En azından zanaat olarak kabul edilen dokumacılık, maden işlemeciliği gibi uğraşlarla aynı kategoride yani mekanik sanatlar içerisinde yer almaktadır. Bu dönemde liberal sanatlar üç alt bölüme ayrılmıştır. Gramer, retorik ve diyalektik üçlüler içinde yer alırken; aritmetik, geometri, astronomi ve müzik aynı şekilde dörtlüler kategorisinde yer almıştır. Ek olarak üçüncü bir kategori yani 'studio humanitatis' sınıflandırmaya girmiştir. Şiir, tarih ve ahlak felsefesi bu grup içinde değerlendirilmiştir. Liberal sanatlardan sonra mekanik sanatlar da; dokumacılık, maden işlemeciliği, tarım, avcılık, teçhizat, hekimlik, sahne sanatlarına ek olarak yeni eklenen resim ve heykeldir (Shiner, 2017:72).

Bir dönem öncesinde yer verilmezken, Rönesans Dönemi'nde resim ve heykel sanat kategorilerine sokulmuş olmasına rağmen sanatçının statüsünde hızlı bir yükselme gözlenememiştir. Bunun örneğini Leonardo da Vinci'nin 'Kayalıklar Meryemi' adlı eserinde görmek mümkündür. Resimdeki kompozisyon ve renklere

resmin yapım siparişini veren ‘Milano Meryem Ana Cemiyeti’ karar vermiştir. Leonardo başka bir ressamla birlikte çalışmış ve resmin çerçevesini yapan usta yedi yüz düka altın alırken, iki ressam toplamda bin düka altın almıştır (Shiner, 2017:73 - 74).

Bir çok Rönesans sanatçısı, başta Leonardo da Vinci olmak üzere sanat eserinin yaratıcı zihnin görsel kayıtları olduğunu, resim ve heykelin liberal sanatlar sınıfına girmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Rönesans Dönemi’nde bilimsel perspektifin bulunması, anatomi bilgisine ulaşılmasıyla birlikte ressam ve heykeltraş için perspektif, anatomi ve geometri zorunlu disiplinler olarak görülmeye başlanmıştır. Ressamlar kendilerini bilimsel çalışmalara yönlendirmiş, mühendislik, tıp, matematik gibi alanlarda araştırma yapmışlardır. Onları bu duruma iten resim ve heykelin liberal sanatlar içinde yer almayışı, zihin ve bilim kullanımından ayrı tutuluşu sonucunda hissettikleri hoşnutsuzluk olarak değerlendirilebilir (Kristeller, 1951:514).

17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında sosyal, kültürel ve entelektüel gelişmelerle birlikte sanat anlayışında tekrardan bir değişime doğru gidilmiştir. Günümüzdeki anlayışa yakın bir sınıflandırmaya geçilmesi 18. yüzyılda Charles Batteux tarafından ortaya atılan ‘beaux arts' *yani* ‘güzel sanatlar’ kavramının ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Resim, heykel, müzik, dans ve şiir sanatları güzel sanatlar olarak adlandırılmıştır (Shiner, 2017:132-134). Ortaya atılan güzel sanatlar kavramını diğer sanatlardan ayırmak amacıyla iki ölçüt üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki olan ‘deha’, güzel doğayı taklit etme kapasitesi olarak tanımlanırken, ‘beğeni’ ise güzel doğanın ne ölçüde taklit edilebildiğini takdir etme olarak açıklanmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru artık resim ve heykelin de yer aldığı güzel sanatların sanat mı zanaat mı olduğu sorunsalına ilişkin tartışmalar sona ermiştir. Sanatın sınıflandırılması güzel sanatlar dışında mekanik sanatlar ve karışık sanatlar olmak üzere üç bölümde incelenmiştir. Mekanik sanatlar insanın gereksinimlerini sağlamayı hedefleyen zanaatlar olarak adlandırılırken, yeni bir sınıf olan karışık sanatlarda ise mimari ve retorik gibi hem kullanıma hem haz vermeye yönelik sanatlara yer verilmiştir. (Keser, 2011).

1.3. Sanatta Yaratım Süreci: Yaşamsal Aktarım, Taklit ve Temsil Kavramları

Sanatın hazır duygulara hitap etmesi, yani talebe uygun üretilmesi, sanatın doğasında var olduğu kabul edilmekte olan özgünlük, yenilik ve teknik ilkelerine aykırı düşer ve onu sıradan bir meta haline sokmaktadır (Erinç, 2011:42). Bir anlamda 'sanatsal ifade' olarak adlandırılabilecek olgu Langer tarafından 'yaşamsal aktarım' olarak tanımlanmıştır. Langer, sanat eseriyle birlikte aktarılan olgunun daima belli bir anlam yüklü olduğunu, duygu, heyecan ve bilinçlilik tarzı içerdiğini savunmuştur. Bu sebepten dolayı 'yaşamsal' kelimesini kullanmıştır. Bu kavramların iletilebilir olması ise 'aktarım' kelimesini beraberinde getirmiştir. Langer'ın, yaşamsal aktarım olarak adlandırdığı sanatsal ifade kavramına göre hissedilmiş yaşam öğeleri çalışmada daha anlaşılır bir biçime getirilmektedir. Dolayısıyla adından anlaşıldığı üzere yaşamsal olanın hissedilerek bir esere aktarılması yani bir ölçüde yeniden düzenlenmesidir (Langer, 2012:51). Sanat yapıtının yaşamsal ve insana özgü oldukça fazla öğe içerdiğini düşünen Levi-Strauss da, akılda kalıcı bir açıklama getirerek, sanat yapıtı için 'evrenin bir minyatürü' ifadesini kullanmıştır (Wiseman, 2012:206). Sanata duyguların ifadesi olarak yaklaşan fazlaca kuramcı olmasına rağmen bu yaklaşıma karşı çıkan kuramcılar da vardır. Fry, sanatın esas olarak biçim ve estetiğin bir parçası olduğunu ifade etmiş, duyguların uyandırılması şeklindeki yaklaşımın sanat bağlamında estetik dışı olduğunu düşünmüştür. Ona göre sanat gündelik yaşamdan bir kesit olarak değerlendirilmek yerine 'imgelem'in bir parçası olarak düşünülmelidir (Gould, 2012:146-147).

Langer'a göre sanat ve dil arasında benzerlik kurulabilir. O'na göre dil; duyusal algının William James'in deyimiyle 'patlayan, uğuldayan karışıklığı' nı daha sistematik bir şekilde sınıflandırma yaparak gruplara, olaylara ya da olaylar zincirine çeşitli birimlere, neden ve sonuçlara bölmektedir. Bu yapısal oluşumlar deneyimlere dil sayesinde katılır. Duygusal algıların bu şekilde bölünmesi gerçekliğin kavranarak hatırlanılmasını sağlar. Dolayısıyla bölünme süreci imgeleme ait bir süreçtir. Dil nasıl ki çevredeki nesneler ve ilişkileriyle bağ kurarak bunların kavranılmasını sağlayan bir işleve sahipse, sanat da duygu ve kişisel gerçekliğe, heyecanlara yönelik aynı işlevi görmektedir (Langer, 2012:59-60). Levi-Strauss sanat yapıtının gösterge

dizisinden oluştuğunu düşünmektedir. Ona göre sanat, zaten göstergeye dönüşerek algılanmış olan öğelerin, entellektüel yönden kişinin kendi tarzını katarak işini gerçekleştirmesiyle daha düzenli dizgeler olarak bir araya getirilmesidir. Bunu zihinsel bir 'bricolage' olarak adlandırmıştır (Wiseman, 2012:207-209). Herbert Read'e göre de sanat öyle bir simgesel dizgedir ki; insanların gerçekliği anlamasına ve gerçeklikle ilgili farkındalık oluşturulmasına yardımcı olur. Ona göre sanatçı kişinin görevi duyularla edinilen öznel bilgiyi yorumlamak ve bu bilginin anlaşılabilir olması için simgeler üreterek yansıtmaktır (Paraskos, 2012:256). Ancak Derrida göstergenin anlamı bütünüyle veremeyeceğini düşünmektedir. Ona göre anlam sürekli evrimleşen bir süreçtir ve içinde farklı bağlamda izler ve anlamlar taşır (Sim, 2012:117).

Sanat içsel deneyimi yönlendirerek ona biçim verir ve kavranabilir olmasını sağlar. Yaşamsal içerimi, duygunun oluşumu, gelişimi ve bazen azalarak kayboluşunu kısacası insana dair tüm hissiyatı açıklayabilmenin tek yolu sanattır. Kişinin kendi benliğini bularak içsel bir aydınlanma yaşaması, zihnin ve yaşamın ulaşabileceği tüm aşamaların algılanabilir olması sanatsal imgelemin oluşturulmasından kaynaklanır (Langer, 2012:59-60). Sanat yapıyor olmak, yaratmak kendi kişiliğini bulmak anlamına gelir. Bir sanatçı yaratıyor ise kendini keşfetmek, tanımak, kişiliğini bulmak için bu süreci yaşamaktadır. Bu süreçte kendini dengeleyerek yaşamına anlam katabilme olanağına erişir (Erinç, 2011:99). Herbert Read'e göre insan bilinci, 'simgesellik' yoluyla doğmaktadır. Çünkü bilinçli olmak demek bir dünya görüşü edinmek, farkına varabilmek demektir. Bu da gerçekliğin anlaşılabilir bir biçime dönüştürülerek dünyaya ilişkin bir farkındalık yaratılmasını sağlayan simgesellik aracılığıyla gerçekleştirilir (Paraskos, 2012:258).

Dil duyusal deneyimleri forma sokmak yolunda dünyaya yönelik izlenimleri önceden adlandırılmış şeyler içinde gruplandırır. Gerçekliğe yönelik duyumları sıfat ve onun gibi isimlerden oluşan niteliklere dahil eder. Sanat ise dilin duyusal deneyimler için gerçekleştirdiği süreci duygusal deneyimlere uygulayarak onlara form verir. Her kuşağın kendine ait bir duygu tarzı bulunmaktadır. Bu tarz genel olarak dönemin popüler sanatçıları tarafından şekillendirilir. Sanat sayesinde hissetmenin yeni bir biçimi oluşur. Öyle ki bu durum yeni bir kültür çağının başlangıcı olabilir. Bu durum sanatın gelişmesiyle kültürel yönden gelişmenin de

beraberinde gelmesinin nedenini açıklar niteliktedir (Langer, 2012:59-62). Read, sanatın yokluğunda dünyanın bilincine varılamayacağını, bu sebeple tür olarak hayatta kalabilmek için yeterli toplumsal evrimin gerçekleşmeyeceğini belirtir (Paraskos, 2012:258). Wollheim'a göre bilincin, farkına varmanın yani görebilmenin iki türlüsü vardır. Bunlar; içinde-görme ve gibi-görmedir. Sanatta temsil veya ifade varsa bu durumda içinde-görme söz konusu olur. Ona göre içinde-görme, herhangi bir şeyi yüz yüze değil, temsil vasıtasıyla görme durumunda yüz yüze gördüğündeki biçimiyle bir algılayış ortaya koyan bir kavrayış yoludur (Reinhardt, 2012:304).

Sanat konusunda verilen eğitim duyguların değerlendirilebilmesi açısından önemlidir. Bu konudaki geniş çaplı bir ihmal, duyguların eğitiminin de ihmali anlamına gelir. Kişisel anlamda eğitimin merkezinde bulunan bir meseledir ve önemi büyüktür. Çünkü kültürler kişisel, toplumsal ya da dinsel ölçekte duyguların gelişmesiyle şekillenmeye başlar. Bu gelişimin en büyük yardımcı aracı ise sanatlardır. Amaç karakter anlamında olgunlaşmak ve teknik açıdan yeterlilik kazanmak olduğunda sanat yönlendirmesi diğer bütün gelişimlerin geri planda kalmasını sağlar. Sanat sayesinde duygular daha belirgin, nesnel biçimde görünür ve üzerine kafa yorularak algılanabilir bir biçim alır. Öyle ki; sanatın ihmal edildiği bir toplumda kişiler formsuz duygunun esiri olurlar. Bazı diktatör ve demagogların istismar ettiği üzere kötü sanat denilen olgu aslında duygunun bozulmasıdır (Langer, 2012:59-62). Greenberg, 'kapitalizm' gibi akımların bazı sanat kuramcılarının kötü sanat olarak nitelendirdiği, kendi deyimiyle 'kitsch' sanatından yararlandıklarını belirtmiştir. Greenberg'in kitsch sanatı, ticari popüler kültürü ifade eder. Sanat, anlam aşılamanın ve kültür yaratımının koşullarıyla ilgilenirken, kitsch iletişimsel amacıyla dikkat çeker. Ticari ve totaliter rejimlerin her türlü bilgiyi denetleme isteğinden doğan, popüler kültür yaratma ihtiyacı vardır. Çünkü edilgen tüketicilerden oluşan kitle kültürü, erişilebilir olan sonuçları, bilinçli olarak araştırılan sebepten daha kolay algılamaktadır. Dolayısıyla kitle kültürünün kitsch olduğu söylenebilir (Barlow, 2012:170).

Platon, görünümlerin duygulara hitap edebilme yönüyle toplum üzerinde etkili olduğunu düşünür. Ancak bu doğrultuda kışkırtılan duygular, toplumun genel durumu bakımından tehlikeli olabilir. Örneğin, Platon'a göre, 'Media' tiyatro oyununda rol yapan oyuncuların kendilerini tartışma içinde gösterebilmeleri tehlikeli bir

tutumdur. Bu düşünceye benzer şekilde, televizyon cazip ve akıl çelici görüntülere ve imgelemlere sahip olması sebebiyle fazlaca düşünme pratiği sergilemeyen seçmenler yaratmaktadır. Aristoteles ise bu konuda Platon'dan ayrılmaktadır. Ona göre sergilenen oyun izleyicilerde korku, üzüntü gibi çeşitli duyguları kışkırtması sebebiyle tehlikeden ziyade yararlıdır. Bu sürece genellikle duygusal yönden arınma, netleşme, boşalma anlamlarına gelen 'katarsis' durumu eşlik eder (Carroll, 2012:34-35). Erinç'e göre ise sanat, duyguların kontrol altında tutularak yatıştırılmasını sağlar. Kişilerin kızgınlıkla karşıladığı çeşitli durumlarda sakinliğin korunarak kötü bir tutum sergilenmesinin önüne geçer. Kişinin kendini, sonrasında pişmanlıkla karşılanacak ve zarar görülecek durumlar içine sokan yapısı sanatın varlığına ihtiyaç duyulmasının nedenidir. Hissedilen bu enerjinin sanat vasıtasıyla dışa vurulması hem sanatçı için hem de izleyici için, sanatın en büyük katkısı ve varlık nedenidir (Erinç, 2011:52). Wollheim'a göre de sanatın arka planında duygular yer almaktadır. Sanatçılar yapıtlarında çeşitli duyguları göstermeye çalışır. Üzüntüyü göstermek istediklerinde bunu öylesine işlerler ki seyirciler üzüntüyü görür (Reinhardt, 2012:305-306).

Duygusal içeriklerin ifade edilerek üretimi, sanatçıyı yönlendirebilmek adına belirsiz bir fikre kıyasla daha somut bir algılama gerektirir. Bu sebeple genel olarak bu tarz sezgisel ifadelerde sabitleyici olarak yararlanılan, sanatçının üretmek istediği formsal olasılıkları üzerinde görebildiği nesnedir. 'Primitif sanat duygusu' olarak adlandırılan bu yöneliş ifadesel görülen doğal formların taklit edilmesiyle gerçekleşir (Langer, 2012:79-81). Aristoteles ve Platon'un savunduğu, doğadan esinlenerek taklit yoluyla üretilen sanat yapıtının (Carroll, 2016:37) doğada varolmaktayken neden tekrar kopya olarak üretilmek istendiği ve aslı mevcutken neden aslına yakın bir çalışma yapmak için emek harcandığı sorgulanmıştır (Farago, 2017:17). Pascal sanatın taklit yollu üretilmesi ile ilgili olarak şöyle söylemiştir: *"Gerçeklerine dönüp bakmadığımız nesnelerin benzerleri için hayranlık yaratmaya çalışan resim sanatı ne boş bir şey!"* (aktaran Farago, 2017:17) Ancak Gombrich, sanatçıların bir manzara ya da resme taklit yoluyla yaklaştığının ve benzetme eserler üretme çabalarının yanlış varsayıldığını düşünür. Ona göre, sanatçı seçicidir ve yalnızca kendi dokunuşuyla ifade bulabilecek desenlerle ilgilenir ve gördüğü şeyin resmini yapmak yerine, boyadığını yani ilgisini çekeni görmektedir (Istrabadi, 2012:157).

Zannedilenin aksine taklit, görülen hakkında sadık bir tutum sergilese de gördüğü şeylerin yalnızca basit bir kopyası olamaz. Taklit gerçekleştireni açısından taraflı bir tasvir içerir. Çünkü var eden kişinin önemli gördüklerini içerir (Langer, 2012:79-81). Resim sanatı artık doğayı taklit etmekten uzaklaşmaya başlamıştır. Çünkü fotoğraf bunu başarılı bir şekilde yerine getirmektedir. Ancak Langer'ın belirttiği üzere taklit, dolayısıyla bunu kendine yöntem edinmiş fotoğraf da basit bir kopya olamazdır (Carroll, 2016:41).

Collingwood'a göre; kişi yalnızca bilmeden hissettiği bir kıpırtı ve heyecanın peşine düşer. Ne hissettiğini bilmez bir vaziyette yalnızca içindeki bir duygu varlığının farkına varır. Kendini baskı altında bulduğu bu durumdan kendini ifade ederek kurtulmaya çalışır. Duygunun ifade edilmesi aynı zamanda duygunun dönüştürülmesidir (Ridley, 2012:96). Öznenin kavrayış biçimine odaklanabilmek için nesnel olarak taklit edilerek betimlenmiş nesneden vazgeçilmiştir (Farago, 2017:14).

Sanatın yalnızca taklit olmadığının anlaşılmasıyla, Carroll, kendini Platoncu-Aristotelesçi düşünceye yakın olarak gören kişilerin artık taklit kavramının yerine temsilden bahsedeceğini belirtmiştir. Temsil etmekten kasıt, asıl anlatılmak istenenin yerine geçebilecek, ancak izleyicinin asıl şeyin çıkarımına varabileceği şekilde ortaya konulmuş eylemdir.Taklit etmek de aslında temsilin alt kategorisidir. Örneğin gerçeğine yani temsil ettiğine görsel olarak benzemeyen zambak bitkisi Bourbon'daki kraliyet evinin yerine kullanılır (Görsel 5). Diğer bir ifadeyle onu temsil eder (Carroll, 2016:43).



Görsel 5: House of Bourbon, Kaynak: http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSG91c2Vfb2ZfQm91cmJvbg, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Temsil kavramı, kişinin dünyaya ilişkin bir vizyon sahibi olmasını sağlar. Çünkü insanın kendisiyle ve dünyayla arasında hiç bir aracın bulunmaması durumunu yaratır. Yaşamın rutiniyle akıp geçen, ilgisiz bir tutumla gözlenen hayat ritmi böylelikle bozulmakta ve farkedilmeyenler kavranmaya başlanmaktadır. Dolayısıyla bu döngünün kırılmasında sanat bir aracı görevi görmektedir (Farago, 2017:17-24). Platon'un 'mağara benzetmesi' (Görsel 6) örnek olarak alınabilir. Benzetmeye göre bir mağara içinde zincirlenmiş insanlar, yüzleri duvara dönük bir vaziyette karanlıkta oturmaktadır. Bu vaziyette, bir takım yapay nesnelerin yapay bir ışık vasıtasıyla oluşturulmuş gölgelerinin duvara vurduğunu görmekte ve bu gölgelerin gerçek olduğunu düşünmektedirler. Ancak bir kişi zincirlerinden kurtarılıp mağaradan çıkarılırsa, önceden gölgelerini görerek gerçek sandığı yapay nesneleri tanır. Sonrasında yapay nesnelerin kopyalandığı gerçek nesneleri keşfeder ve son olarak bunların görünmesine olanak sağlayan güneşi görür (Bozkurt, 1995:87).



Görsel 6: Platon'un Mağara Allegorisi. Kaynak: https://www.learning-mind.com/plato-allegory-of-the-cave/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Karanlık bir mağarada çok uzun süre kalan bir kişi yüzünü ani olarak ışığın geldiği yöne dönemez. İçinde bulunduğu yanılsama durumundan kurtulabilmesi için görüntüleri yavaşça aşması gerekmektedir. Bunu yapabilmesi için de içinde bulunduğu zayıf ışığın ilerisinde başka bir ışık olduğunun bilincine varabilmesi gerekir. Bunun sağlanabilmesi için mağarada hapis kalınan ilk durumdaki körlüğün

ve bilgisizlik halinin farkına varılmasını sağlayacak bir aracı gerekir. Sanat bu noktada devreye girerek aracı bir konumda bulunmaktadır. Dolayısıyla gerçek olan bir şeyin varlığına rağmen taklit veya temsil edilmesinin sebebi Platon'un mağara örneğinde açıklık bulur (Farago, 2017:17-24). Herbert Read sanatın insanla dünya arasında kurulan ilşkide bir tür aracı olduğunu düşünmektedir (Paraskos, 2012:255).

Carroll, sanata dair pek çok eserin temsili olmadığını düşünmektedir. Sanatın ne olduğu ile ilgili kapsamlı bir açıklama temsili sanat kuramını yetersiz kılmaktadır. Oluşturulan 'Yeni temsil kuramı', yeni bir sanat tanımı peşinde asıl olanın sanat eserlerinin hepsinde anlamsal bir içeriğin bulunması gerektiğini söylemektedir. Yeni temsil kuramı şeklinde adlandırılması anlambilim ve temsil kavramlarının arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Bu kuramın temel düşüncesine göre, sanat eseri kaçınılmaz bir şekilde temsili bir oluşum göstermek zorunda değildir. İçermesi beklenen özelliği eserin herhangi bir şey hakkında olmasıdır. Eserin incelemesinde anlamsal içeriği önem taşır. Bu doğrultuda anlambilim alanı kurama göre önemli bir inceleme alanıdır (Carroll, 2016:45-46). Farago temsil kavramının göndergesel bir içeriği olduğuna katılmaktadır. Bu olgu tartışılmaksızın Avrupa'da da kabul görmektedir (Farago,2017:9) Buna rağmen sanatçıların büyük bir bölümü ise çalışmalarını anlamsal bağlamdan ve yorumdan uzak bir biçimde oluşturmaktadır. Bu çabalarını sıradan ve gündelik nesneler ile sanatsal nesneler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak amacıyla sürdürdüklerini iddaa etmektedirler. Ancak temsil kuramını savunanlar bu sanatçıların tutumunu temsil kuramını onaylar nitelikte görmektedir (Carroll, 2016:51).

İKİNCİ BÖLÜM

2. FOTOĞRAF KAVRAMI VE FOTOĞRAF TARİHİ

2.1. Fotoğraf Nedir?

‘Fotoğraf’ kelimesi köken olarak, Yunancadan gelen ‘photo’ ve ‘graph’ kelimelerinin birleşiminden türemiştir. Bu kelimelerden ‘photo’ ışık anlamına gelmekteyken ‘graph’ kelimesi ise tek başına çizmek anlamına gelir. Bu iki kelimenin bir araya gelerek oluşturduğu ‘photography’ yani fotoğraf kelimesi ise köken olarak ışıkla birlikte çizmek anlamına gelmektedir (Sagers ve Patterson, 2010:1). Fotoğrafın temel prensip olarak, ışık alan yerlerinin ışığa duyarlı maddenin tepki vermesiyle birlikte renklenmesi ve belirmesi, ışık almayan yerlerinin tepkisiz kalması durumu ‘photography’ kelimesinin seçilmesinde etkili olmuştur (University of Houston, 2).

Fotoğrafın ne anlama geldiği ve hangi amaç doğrultusunda gerçekleştiği dikkatli bir araştırmayla süzgeçten geçirildiğinde, bu konuda oldukça farklı ve birbirinden değerli görüşlerin ortaya konulduğu görülür. Ancak yine de fotoğrafa teknik ve işlevsel açıdan yaklaşılması ve biçimsel nitelikleriyle ilgili yapılan bir çok yorumun ve tanımın fotoğrafın çok yönlü yapısı göz önüne alındığında yetersiz kaldığı görülmektedir. Fotoğrafın teknik özellikleri ağır basan bir buluş olması, onun gerçeği yansıtıcı özelliğinin önüne geçemez (Karadağ, 2016:85).

Szarkowski’ye göre: geleneksel becerilerin ve teorilerin rol oynadığı resimlerde, kavramsal açıdan bir yaklaşımla birlikte ‘yapılmış’ kelimesinin genellikle resimle birlikte değerlendirilmesinin aksine; fotoğraflar söz konusu olduğunda ‘alınmış’ kelimesi uygun bir seçim olacaktır. Bu durum ilk fotoğrafçılar için yaratıcılığın yeni bir yaklaşım olarak uygulanabilir olması konusunda bir mesele olarak ele alınmıştır. Çünkü mekanik bir süreç sonucunda bir noktaya yönelen bakışla birlikte anlamlı görüntüler oluşturabilmenin nasıl mümkün kılınabileceği sorgulanmıştır. Fotoğrafta eski sanatsal geleneklerin yer almayışı, Szarkowski için sorunun çözümüne yönelik bir arayışın eski gelenekleri takip etmeye çalışanların fotoğraf çalışmalarında bulunmadığını göstermektedir (Grange, 2005:15).

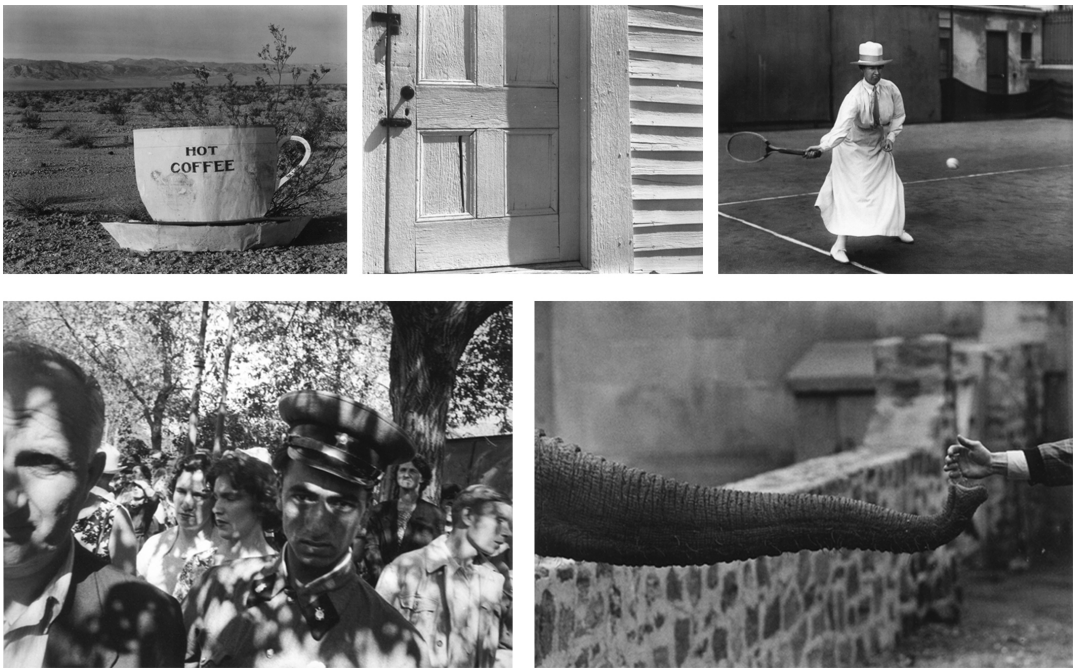
Bazin, görüntü kavramını ele alarak onun gerçekliğe yakın olarak üretilmiş, ideal dünyanın bir yaratısı olarak değerlendirilebileceğini savunmuştur. Ona göre fotoğraf; *"sanatın aksine sonsuzluğu yaratmaz, zamanı karmaşık yapısından ve bozulmaktan kurtararak hatırlanır kılar."* (Bazin, 1967:242). Bazin'e göre; fotoğraf bir yandan gerçekliği taşırken aynı zamanda halüsinasyonu da beraberinde barındırmaktadır. Diğer bir ifadeyle, Roland Barthes'ın 'delilik' olarak nitelendirdiği olgu; fotoğraf kişiye gerçekliğin bir görüntüsünü sunarken aslında fiziksel olarak zaman ve mekanda varolmayan ancak yine de elle tutulabilen ve çerçevelenerek albümlerde saklanabilen bir sunum yaratmaktadır (Kriebel, 2006:18).

Fotoğraf çekmek dünya ile ilişkili deneyimleri sınırlandırmanın bir yolu olarak, deneyimleri bir hatıra nesnesine dönüştürerek güvende tutmanın aracı durumunda bulunmaktadır (Sontag, 1999:26). *"Fotoğrafları biriktirmek dünyayı biriktirmektir."* diyen Sontag, fotoğrafın yansıttığı ve ifade ettiği olguların bütünlüğüne ve sonsuzluğuna dikkat çekmektedir (Sontag, 1999:19).

Szarkowski, fotoğrafın karakterini yansıttığını düşündüğü ve birbirine bağlantılı olarak şekillenen beş olgudan bahsetmiştir. Bunların, fotoğrafçılığın kavramsal bir formülasyona oturtulmasında yol gösterici olarak bir çıkış noktası teşkil edeceğine ve fotoğrafın irdelenmesinde eleştirel bir perspektiften bakış açısı yaratılmasında katkı sağlayacağına inanarak beş olguyu kavramsallaştırmıştır. Ona göre fotoğraftan bahsedildiğinde söz konusu olan beş olgu; 'o şey, kendisi', 'detay', 'çerçeve', 'zaman' ve 'avantaj noktası'dır (Kriebel, 2006:16).

Fotoğraflar, somut bir gerçeklik hissiyle birlikte bir görüş algısı sunmaktadır. Fotoğrafların gerçeğin daha açık bir versiyonu olarak kabul edilmesinde fotoğrafçının rolünün göz ardı edilmesinin etkisi bulunmaktadır. Szarkowski bu bağlamda fotoğrafın 'o şey, kendisi' özelliğini nitelendirerek fotoğrafın görüş algısındaki yönelimleri açıklamaktadır (Szarkowski, 2007:8). Szarkowski'nin, 'detay' kavramıyla anlatmak istediği; fotoğrafçının, ressamın aksine zaman ve mekanda bir arada bulunmayan olguları bir hikaye anlatmak amacıyla fotoğraflarında birlikte kullanamayacağını belirtmektir. Fotoğrafçı gerçeğin içinden alakalı olanı seçer ve fotoğraflar. Kimi zaman resim için oldukça sıradan nitelikli olgular fotoğrafçı için bir seçimdir. 'Çerçeve' olgusuyla belirtilmek istenen özellik;

fotoğrafçının neyi içereceğine ve neyi dışarıda bırakacağına karar verecek kişi olduğu ve fotoğrafını bu kararlılıkta ortaya koyduğudur (Grange, 2005:20). Fotoğrafta ‘zaman’ olgusu; Szarkowski’nin çekilen fotoğrafları yalnızca şimdiki zamanın bir yansıması olarak değerlendirmesini ortaya koymak amacı taşımaktadır. ‘Avantaj noktası’; konuya açıklık getirilmesi amacıyla fotoğrafçının sık sık olağan bakış noktasını reddederek farklı açılardan yaklaşımı göz önünde bulundurarak fotoğraflarını oluşturma aşamasını ifade etmektedir (Görsel 7) (Szarkowski, 2007:10-12).



Görsel 7: Szarkowski’nin Tanımladığı Beş Fotoğraf Olgusunu Yansıtan Fotoğraflar, sırasıyla: fotoğrafta ‘o şey, kendisi’ olgusu, başlık: ’Hot Coffee, Mojave Desert’, fotoğrafçı: Edward Weston, 1937, fotoğrafta ‘çerçeve’ olgusu, başlık: ‘Church Door’, fotoğrafçı: Edward Weston, 1940, fotoğrafta ‘zaman’ olgusu, başlık: bilinmiyor, fotoğrafçı: bilinmiyor, 1910, fotoğrafta ‘avantaj noktası’ olgusu, başlık: ‘Moscow’, fotoğrafçı: William Klein, 1959, fotoğrafta ‘detay’ olgusu, başlık: bilinmiyor, fotoğrafçı: Garry Winogrand, 1963, Kaynak: Szarkowski, J. (2007). The Photographer’s Eye. The Museum of Modern Art, New York.

Roland Barthes, fotoğrafın kişide bıraktığı etkiyi değerlendirmek amacıyla ortaya koyduğu, bazı fotoğrafların beğenilmesi ve bazı fotoğrafların ise beğenilmenin ötesinde bir etki yaratarak kişiyi derinden sarsıcı bir duruma sokan bir algı yaratması neticesinde bu ayrımı olanaklı kılan iki kavram olarak ‘studium’ ve ‘punctum’ kavramlarını öne sürmüştür. ‘Studium', kültürel bir bilgi ve birikimin öngördüğü üzere fotoğraflardaki kimi ilişkilerin farkedilmesi ve seçilmiş olanın

sınırlarına yönelik duyulan istemsiz bir ilginin, hoşa gitme durumunun ifade edilişidir. ‘Punctum' ise, fotoğrafta aranabilecek bir öğenin aksine kişiyi kendiliğinden ve öngörülemez bir şekilde vuran bir oka benzemektedir. Kişide, içeriğinde kişisel ve özel duygulara hitap eden bir duygu yükünü barındırması sebebiyle içeriğinin hüzünden bağımsız bir şekilde yaratmış olduğu etki ile ‘studium’u kırarak içinde bir yara, etkisi büyük bir iz bırakmaktadır (Barthes, 2016:39-42).

‘Punctum’un her kişiye göre farklı bir fotoğrafta belirmesi ve öznelleşmesi Alan Sekula’nın fotoğrafla ilgili ifadelerinde daha anlamlı bir biçime kavuşmaktadır. Sekula, fotoğrafın tamamlanmamış bir ifade olduğunu ve anlam kazanabilmek adına her zaman dışsal etkilere dayalı bir kapsamda şekillendiğini belirtmiştir. Ona göre her fotoğraf mesaj iletimi için birileri tarafından yapılmış bir yatırımdır ve bir takım işaretler bütünüdür (Sekula, 1982:85). Fotoğrafların taşıdığı geniş kapsam doğrultusunda Sontag, *“fotoğraflar önem bağışlamaktır”* demiştir (Sontag, 1999:46).

Fotoğrafın icadıyla birlikte fotoğrafın kapsamına yönelik çok sayıda kavramsal düşünce ortaya konmuş, fotoğrafın ifade anlamı bir çok kuramcıya göre farklı şekillenmiştir. Ortak bir nokta kapsamında fotoğrafın gerçekliği yansıttığı yadsınamaz bir olgu olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda görüntüleri kendilerine has yaratıcı bir dil kullanarak gerçekliğin tanımlayıcısı durumuna eriştirebilenler her zaman tutkuyla fotoğrafa sarılan amatör ruhlu fotoğrafçılar olmuştur. Fotoğraf görüntüsü nasıl fotoğrafçıyı kendine çekebiliyorsa, endüstriyel topluma hitap etme çabası içinde teknik açıdan fotoğrafa yaklaşılması da piyasadaki üretici tekelleri kendine çekmektedir (Karadağ, 2016:85).

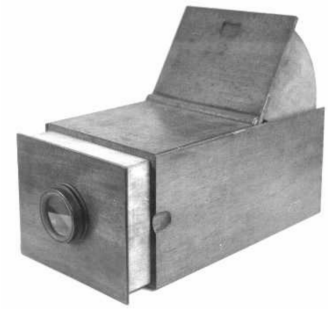
Endüstriyel toplumun temel kategorisi çalışmak olgusu etrafında şekillenmektedir. Flusser’e göre fotoğrafçılar endüstriyel bağlamda çalışmaz ve çalışma kapsamında hareket etmez. Ona göre fotoğrafçılar çalışmamaktadır fakat yaratmakta, işlemekte ve sembolleri toplamaktadır. Flusser, yazarlar, ressamlar, ve bestecileri örnek vererek her zaman için fotoğrafçılarla aynı şeyleri yapan kişilerin varlığından söz edilebileceğinden bahsetmiştir. Üretilen nesneler ona göre endüstrinin tüketilen nesneleri arasında değil, bilgi alanının bir kariyer dalı kapsamında hizmet eden nesneler bütünü olarak gösterilebilir. Üretilen nesneler karar

vermekte kullanılan bir hareket noktası olarak bir son değil, anlamın kendisi olarak değerlidir (Flusser, 2000:25).

Piyasadaki fotoğraf üreticileri ise, fotoğrafı düşünsel, sanatsal ve yaratıcı özellikleriyle kavramak yerine, küresel pazarın ulaşabildiği her potansiyel amatör alıcıyı yetenekli sayabilecek, tamamıyla tüketimi ön planda tutan bir taktik benimsemeyi tercih etmişlerdir. Bu da endüstriyel toplumun etkileriyle kaynamış bir ortamın içine doğan fotoğrafın, kimi kitlelerce sanatsal bir anlatış biçimi olarak tüketilebilen nesneler dışında algılanmasına, başka bir kitle tarafından ise sürekli üretim-tüketim ilişkilerinde kilit rol oynayan, sanayinin önde gelen bir parçası; bir tüketim nesnesi olarak algılanmasına sebep olmuştur (Karadağ, 2016:b.a).

2.2. Fotoğrafın Teknik Tarihi

Görüntünün bir yüzeye düşürülebilmesinin mümkün kılınması eski düşünürler dahil pek çok kişinin ilgisini çeken ve üzerine çeşitli düşünceler ortaya atılan bir uğraş olmuştur. İlk olarak Aristoteles'in bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğünden bahsedilmiştir (Kanburoğlu, 2007:21-22). Görüntünün bir yüzeye düşürülmesine olanak sağlayan sistem sonraları 'Camera Obscura' olarak adlandırılmıştır. Camera Obscura'yı ilk defa kullanan Alhazendir (Eder, 1978:7) ve pek çok sanatçı sonraları resimlerinde Camera Obscura'dan yararlanmıştır (Madra, 1987:7).



Görsel 8: Camera Obscura, Kaynak: http://physics.kenyon.edu/EarlyApparatus/Optics/Camera_Obscura/Camera_Obscura.html, Son Erişim Tarihi: 3 Aralık 2018.

Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde, görüntülerin yüzey üzerine düşürülebilmesi yeterli gelmemiş, görüntünün yüzey üzerine sabitlenerek elle tutulur fiziksel bir ürün olarak ortaya konulması amacıyla araştırmalar ve çalışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu doğrultuda dönemin önde gelen isimlerinden aralarında Niepce, Daguerre, Talbot ve Archer'ın da yer aldığı pek çok araştırmacı görüntünün yüzey üzerine sabitlenebilmesi amacıyla çok çeşitli deneyler ve çalışmalar yürütmüştür (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:b.a.).

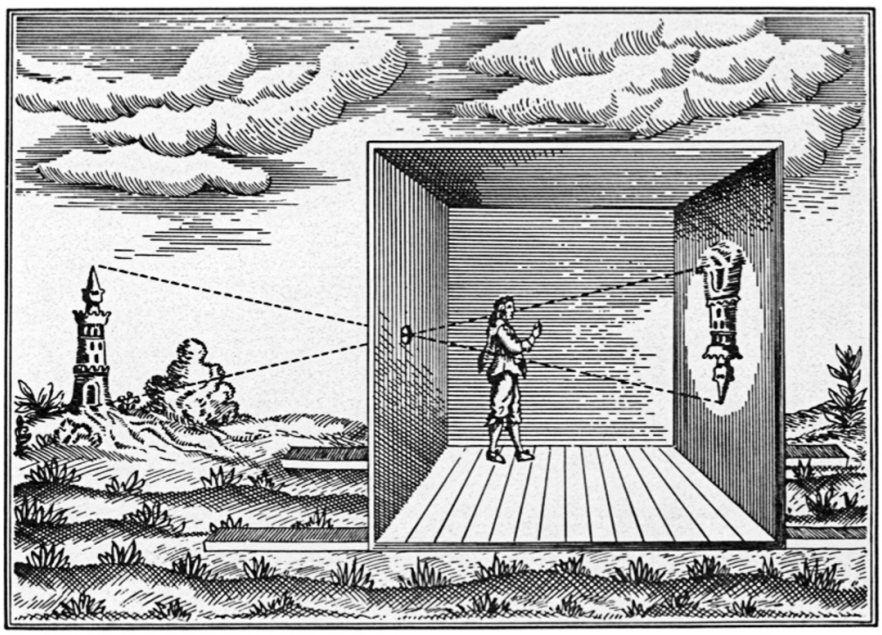
2.2.1. Fiziksel Süreç İçinde Işık ve Görüntü Üzerine İlk Bulgular

Çinli filozof Mo-Ti M.Ö. beşinci yüzyılda ışığın her yönden yansıdığını ve çok küçük bir delikten geçen ışığın yarattığı ters görüntüyü yazılarında ilk kaydeden kişi olmuştur. Gölgenin tek başına kendince hareket etmediğini, onu meydana getiren objenin veya ışığın yönünün değişmesiyle hareket ettiğini saptamıştır (Szarkowski, 1989:11).

İlk kez Aristoteles'in bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğü bilinmektedir (Kanburoğlu, 2007:21-22). Aristoteles, küçük bir delik tarafından karanlık bir kutu ya da ortamda oluşturulan 'pinhole' yani 'iğne deliği görüntüsü' olarak adlandırılan bir görüntüden söz etmiştir (Scharf, 1976:10).

'Camera Obscura' olarak adlandırılan ilkel karanlık kutunun işleyişi şu şekildedir: Güneşli bir günde, dört yüzeyi kapalı ve karanlık bir kutunun ya da odanın bir yüzeyinin tam ortasına ufak bir delik açıldığında, bu delikten giren güneş ışığının karşı yüzeye aktarıldığı görülür. Oluşan görüntü, gerçek görüntünün tersidir. Çünkü doğada düz olarak ilerleyen ışık dalgaları nesnelerle karşılaştıklarında onların içinden değil alt ve üst noktalarından yansıyarak ilerlerler. Aynı şekilde ışık dalgaları saydam olmayan ve ışık geçirmeyen yüzeylerle karşılaştıklarında yansıyarak yön değiştirmektedirler. Fakat etki edilen yüzey üzerinde bir delik olması durumunda alt ve üst yönlerden yansıyan ışık dalgaları yüzeydeki delikte birleşirler. Alt ve üst noktalardan geçerken yüzeydeki delikten geçmek için birleşen ışık dalgaları delikten geçtikten sonra tekrar ayrılıp karşı yüzeye yansımaya devam ederler. Bu sisteme

sahip basit aygıtların geneline Camera Obscura adı verilmektedir (Kılıç, 2012:52-53).



Görsel 9: Camera Obscura: Görüntünün Oluşum Prensibinin İllüstrasyonu, Kaynak: http://www.cameraobscura.nz/, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017

Camera Obscura'yı ilk kez 10. yüzyılda optik ve matematik alanlarında araştırmalar yapan Arap bilim adamı Alhazen kullanmıştır. Camera Obscura yardımıyla güneş tutulmasını izleyen Alhazen günlüğünde bu deneyden şu şekilde bahsetmiştir:

> *"Tutulma devam ederken; yani ay tamamen güneşin önüne geçerek güneş ışınlarının salınımını engellemiyorken, güneş ışınları ufacık bir delikten geçer ve deliğin karşısındaki yüzeyde görüntü oluşur. Oluşan bu görüntü ayın gölgelemediği güneş ışınları tarafından oluşturulan hilal görünümündedir. Tutulma tamamlanmaya yakın hilal ay şeklindeki görüntü incelir ve tutulma tamamlandığında ışık alamayarak yok olur. Hilal şeklindeki görüntü ancak delik çok küçük olduğunda gözlenebilir. Delik büyütüldüğünde görüntü de değişir"* (Eder, 1978:7).

Rönesans Dönemin'de ressamlar, resimde perspektife başvurmaya başlayınca Camera Obscura'yı yani karanlık kutuyu çizimlerinde kullanmışlardır. 1452-1517 yıllarında yaşayan Leonardo da Vinci, fotoğrafla da ilgilenmiş ve yazılarında Camera Obscura'nın çalışma prensibinden bahsetmiştir. Leonardo da Vinci Camera Obscura'yı yani karanlık kutunun genel prensibini şöyle tanımlamıştır:

> *"Karanlık bir odanın duvarında açılan küçük delikten giren aydınlatılmış objelerin görüntüleri delikten biraz uzak mesafeye konan bir beyaz kâğıtta odanın içerisine gelir. Sizler bütün objeleri doğru form ve renkte kâğıdın üzerinde görebilirsiniz. Onlar ışınlarının kesişmesi dolayısıyla dışarıdakinin tersi görünümünde olacaklardır"* (Fırat, 1998).

Aynı zaman diliminde Venedikli Daniel Barbaro Camera Obscura'nın çizim ve perspektife yardımcı olacağı konusundaki fikirlerini paylaşarak yazılarında birtakım önerilerde bulunmuştur:

> *"Ufak bir delik dışında ışık girebilecek tüm alanları kapatın ve deliğin karşı yüzeyine en keskin ayrıntıda görüntü yakalayana kadar ileri ve geri hareket ettirdiğiniz bir kağıt parçası tutun. Kağıt üzerinde, uzaklıkları, renkleri ve gölgeleri, hareketi, bulutları, su pırıltısını, uçan kuşlar ile tüm görünümü gerçekten olduğu gibi göreceksiniz. Kağıdı sabit tutarak tüm perspektifi bir kalemle izleyebilir, gölgeleyebilir ve doğadan incelikle renkleyebilirsiniz"* (Leggat, 1995:24).

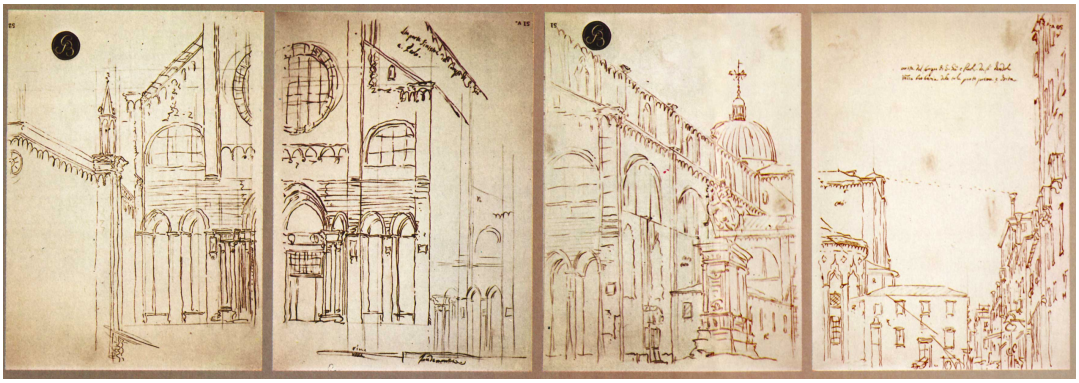
Karanlık kutu olarak adlandırılan Camera Obscura'nın önüne lens takılması ilk olarak, 1550 yılında Girolama Cardano tarafından uygulanmıştır. Cardano, Camera Obscura'nın önüne konulacak cam bir disk ile daha parlak ve net bir görüntü elde edilebileceğini göstererek bir ilki gerçekleştirmiştir. Cardano'nun bu önemli çalışmasından sonraki yıllarda, Venedikli Daniello Barbaro, Camera Obscura'nın önüne dış bükey lens koyarak daha iyi bir görüntü elde etmiştir. 1558 yılında İtalyan asıllı Giovanni Battista della Porta, dış bükey lens yanında odanın büyüklüğünün de hesaplanması gerektiğini belirtmiştir ve daha net görüntü ile çalışma yöntemleri vermiştir (Kanburoğlu, 2007:21-23).

Camera Obscura önüne takılan cam disklere lens adı verilmesinin nedeni lenslerin dışbükey şekillerinin mercimeğe benzetilmesidir. Mercimeğin latincedeki adı 'lens' olarak geçmektedir. Bu sebeple kullanılan cam disklere lens yani mercek adı verilmiştir (Leggat, 1995:23).

16. yüzyılın ortalarına doğru Giovanni Battista della Porta ilk defa Camera Obscura'nın kullanımı hakkında bir açıklama yapmak için halkı toplamış ve Camera Obscura'nın tanıtımını yapmıştır. Söylentiye göre Battista, kocaman bir makine yapmış, konuklarını içeride oturtmuş, dışarıda gösteri yapan çeşitli aktörlerden oluşan bir grup organize etmiştir. Böylece konuklar karşılarındaki duvara vuran görüntüleri izleyerek aktörlerin gösterilerini takip edebilmiştir. Ancak hikayeye göre

bu girişimin sonu Battista için olumlu sonuçlanmamıştır. Etkinliğin ilerleyen dakikalarında duvara ters bir şekilde düşen görüntüler, izleyenleri görme imkanı açısından zor durumda bırakmış ve ziyaretçiler bir süre sonra panikleyerek kaçmışlardır. Battista büyü yaptığı öne sürülerek mahkemeye getirilmiştir. Bu olaydan sonra gerek Camera Obscura'nın büyüyle ilişkilendirilmiş olması, gerekse sanatçıların Camera Obscura'nın yaratıcılık kabiliyetlerini azalttığını düşünmeleri sebebiyle az sayıda sanatçı çizimlerinde Camera Obscura'dan yararlanmıştır (Leggat, 1995:24).

17. yüzyılla birlikte çizimlerinde Camera Obscura'dan yararlanan sanatçılardan bazıları: Jan Vermeer, Antonio Caneletto (Görsel 10), Carel Fabritus, Maria Crespi ve Joshua Reynolds olarak sayılabilir (Madra, 1987:7).



Görsel 10: Canaletto Tarafından Camera Obscura İle Çizilmiş Venedik'teki Campo San Giovanni e Paolo'yu Gösteren Bir Resim, Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Canaletto4fogli.jpg, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017.

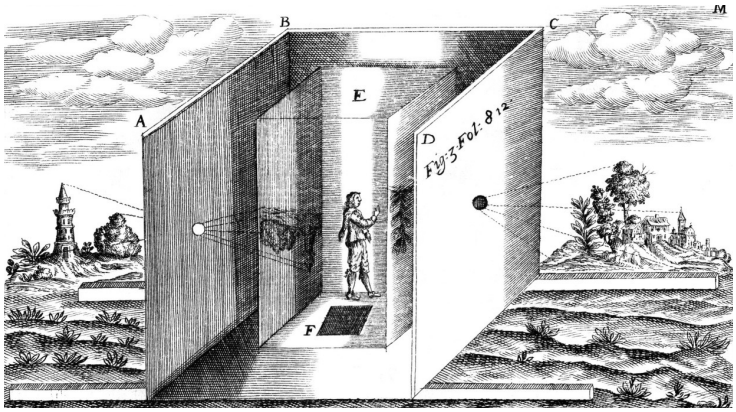
17.yüzyıl sanatçıları arasında Camera Obscura stilinin yapıtlarında en yoğun şekilde görüldüğü ressam Jan Vermeer'dir. Optik perspektif, ön arka plan arasında optik kaynaklı yaklaştırma, netsizlikler, ışığın tek bir noktadan dağıldığı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerini bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirmiş olması sanatçının Camera Obscura'yı kullandığının açık bir kanıtıdır. Özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaştığı, optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele aldığı resimlerinde sanatçının Camera Obscura'nın yardımına başvurduğu bilinebilmektedir (Tüfekçi, 2001:b.a.).

1604'de Johannes Kepler, sonraki fotoğraf makinelerinde çok kullanılan bir prensip olan aynadaki yansıma kuralını bulmuştur. 1620 yılında tarlaya kurduğu

siyah bir çadırda (Görsel 11), aynı Camera Obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır (Kanburoğlu, 2007:21-23).

İlk oluşturulan kameralar oldukça büyüktür. Athanasius Kircher (1601-1680) 1646 yılında yazılan bir kitapta bu kameraların tasvirine yer vermiştir. Tasvire göre bu devasa kameralar iç ve dış olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır (Görsel 12). Dış katmanı oluşturan her yüzeyin merkezinde lens bulunur. İç katman ise şeffaf bir çizim kağıdından oluşur. Sanatçı mekanizmanın içine girebilmek için tavanda ya da yerde bulunan yatay bir kapıyı kullanmak zorundadır (Leggat, 1995:23).

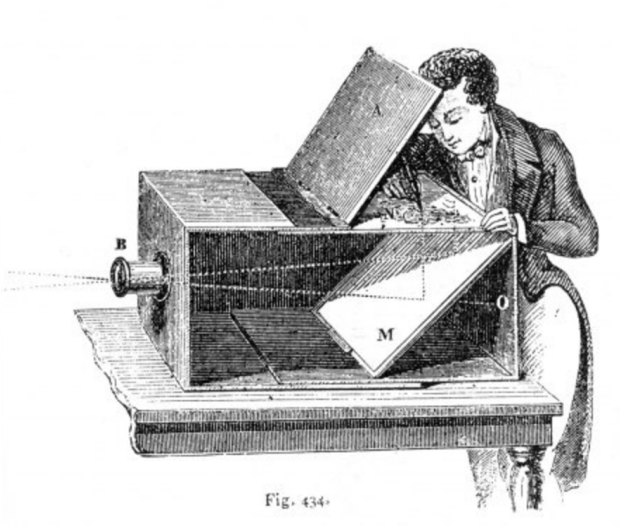




Görsel 11: Camera Obscura İle Yapılan Çizim Anı, Johannes Keppler, 1620, Kaynak: http://www. bifurcaciones.cl/2015/06/hermansen/kepler-camera-obscura/, Son Erişim Tarihi: 13 Kasım 2016

Görsel 12: İki Katmandan Oluşan, Çizim Yapmak İçin Kullanılan Devasa Kameralar, Kaynak: https://dieelektrischenvorspiele.wordpress.com/2014/04/07/experimentum-crucis-a-cold-cell/, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017

Zamanla Camera Obscura'lar küçültülerek taşınabilir duruma getirilmiştir. Artık çizimler bu araçların üzerinden bakılarak yapılabilmektedir. 1685 yılında Alman asıllı Johann Zahn, ilk refleks Camera Obscura'ları hazırlamıştır. Merceklerin karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma gelmiştir. Artık görüntü ters değil, düzdür. Tüm bu çalışmalar aslında yalnızca görüntüyü yansıtabilme ve çizimle tekrar elde edebilme özelliğini taşımaktadır. Henüz görüntü, bir yüzey üzerinde kalıcı duruma getirilememiştir (Çizgen, 1992:10-11).



Görsel 13: 45 Derecelik Açıyla İçine Ayna Yerleştirilmiş Camera Obscura'yla Yapılan Çizim, Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_two.html#.W0RTCtgzbVo, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017

2.2.2. Kimyasal Süreçte Fotoğrafın Katettiği Aşamalar

Görüntünün bir yüzey üzerine sabitlenebilmesi amacıyla yapılan çalışmalar sonucu ilk olarak 1826 yılında Niepce'nin camından görüntülenen manzara, yüzey üzerine sabitlenebilmiştir. 1826 yılı fotoğraf tarihi içinde önemli bir simge olarak yer edinmiştir (Bayhan, 1997:602-603).

1826 yılından itibaren yürütülen deneyler ve çalışmalar oluşturulan görüntünün iyileştirilmesi ve yavaş ilerleyen ve uzun seanslar süren sabitleme sürecinin hızlandırılması amacıyla devam etmiş ve bu doğrultuda farklı yöntemler geliştirilmiştir. Niepce'nin ölümüyle birlikte Daguerre görüntüyü yüzey üzerinde sabitlemek amacıyla Niepce'nin çalışmalarını yürütmüş ve Daguerrotip üretim sürecini bulmuştur (Rossenblem, 1997:194). Daguerrotipi takiben Kalotip, Kolodion, Jelatin-Kuru Plaka gibi çeşitli yöntemler farklı araştırmacılar tarafından geliştirilmiş (Newhall, 1949:b.a.) ve fotoğraf giderek daha kısa sürede ve daha net görüntüler oluşturulabilmesi amacıyla üzerinde çalışılan bir alan olarak deneylere ve araştırmalara konu olan ve daha çok kişinin yararlanabileceği basitliğe indirilmeye çalışılan bir gelişim alanı olarak kişileri kendine çekmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

2.2.2.1. J. Nicephore Niepce ve İlk Fotografik Görüntü

1814 yılında, görüntülerin oluşturulabilmesi ancak hala sabitlenemiyor olması, Fransa'daki Chalon-sur-Saone kasabası yakınlarındaki Saint-Loup-de-Varennes köyünde yaşayan Joseph Nicephore Niepce'nin görüntüleri bir yüzey üzerinde kalıcı olarak sabitleyebilmek amacıyla gümüş klorür ile ışığa hassaslaştırılmış kağıt kullanarak kendi deneylerini başlatmasına neden olmuştur (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:59). 1816 yılında, bir süre Camera Obscura kullanarak 'negatif görüntü'ler basmış ve nitrik asit ile bastığı görüntüleri kısmen sabitlemeyi başarmıştır. Ancak bir süre sonra görüntülerin kaybolmaları sebebiyle işlemden memnun kalmayarak asfaltum gibi ışığa duyarlı başka bir malzemeye geçmiştir (Hirsch, 2000:11).

Niepce, çalışmalarında genellikle aşındırma ve litografi ile uğraşmıştır. Nitelikli el işçiliğine güvenmeksizin kazınmış plakalar yapmak için bir yöntem aramaktadır. Görüntüyü elde edebilmek için; ilk olarak bakır, kalay, çinko ve camdan oluşan baskı plakaları lavanta yağında çözülmüş asfaltum ile sıvar ve ışığa maruz bırakır. Ancak çalışmalarında baskı levhaları güneşe maruz bırakıldığında üzerindeki asfaltum maddesinin çözücülerle iyi temizlenemediğini farketmiştir. Asfaltumun ışıkla temasını engellemek amacıyla baskı plakaları bir nesneyle kaplanarak ışığa maruz bırakılmıştır. Ardndan nesneyle kapatılarak ışığa maruz kalması engellenen alandaki asfaltum maddesi lavanta yağı, terebentin gibi çözücülerle kolaylıkla çözülebilmiştir. Işığa maruz kalan alanlar müdahale edilmeden bırakılmıştır. Oluşan ürün negatif görüntü olarak adlandırılmaktadır (Rossenblem, 1997:184).

Çalışmalarına devam eden Niepce, hazırlanmış hassas plakalarla temas edecek şekilde plakaların üzerine mumlu gravürler yerleştirmiştir. Işıktan etkilenmemiş alanlar bir çözücü yardımıyla çıkartıldıktan sonra gravürün negatif plaka görüntüsü görülebilmektedir. Plaka asit ile kazınarak geleneksel bir aşındırma plakası haline getirilir. Böylelikle bir presle baskı yapmak için kullanılabilecektir. Niepce'nin bu plakaları helyograf olarak adlandırılmıştır. Helyograf, Yunancada 'helios' ve 'graphos' kelimelerinin birleşimiyle oluşmuş 'güneş çizimi' anlamına gelen bir kelimedir. Niepce'nin geliştirdiği süreç sonunda fotoğraf gravür endüstrisinin kavramsal taşı olmuştur (Ostermann ve Romer, 2012:27).

Niepce, çalışmalarının neticesinde yapmış olduğu bütün helyograf plakalarının içinde, 1826'da oluşturulmuş ve günümüze ulaşmış ilk fotografik görüntü olarak nitelendirilen görüntünün fotoğraf tarihinin simgesi haline gelmesini sağlamıştır. 1826 yılında, görüntüyü oluşturma aşamasında Niepce, cilalı kalay üzerine ince asfalt kaplamalı bir helyograf hazırlamıştır. Kameranın içindeki bu plaka uzun süre ışığa maruz bırakılarak Niepce'nin camından görünen manzarayı yani Le Gras olarak bilinen bölgeyi pozlamıştır (Görsel 14). Muhtemelen ufuk çizgisini ve dışındaki birkaç binanın en ilkel mimari öğelerini kaydetmek o dönemin şartlarıyla iki güne yakın sürmüştür (Bayhan, 1997:602-603).



Görsel 14: Le Gras: Niepce Tarafından Çekilmiş, Günümüze Ulaşan İlk Fotoğraf,1826, Kaynak: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2181089/German-exhibition-feature-experts-believe-worlds-photo.html, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2018

Çalışmalarına devam etmekte olan Niepce, aynı yıl içinde Daguerre isimli yabancıdan bir mektup almıştır. Daguerre, Paris'teki popüler Diorama'nın yaratıcısı ve kamerada ışığın yardımıyla görüntü elde etmenin yollarını arayan bir araştırmacıdır. Mektubunda kendi çalışmalarından bahsederek Niepce ile ortaklık kurmak istemiştir. 1829 yılında Niepce, Daguerre ile birlikte, yazılı bir anlaşma esasları belgesi hazırlamış ve Daguerre ile ortaklık kurmuştur (Niepce ve Daguerre, 1829, b.a.).

Daguerre ve Niepce, 1830'ların başında ışığın iyot dumanlarına maruz kalmış cilalanmış gümüş tabakasını koyulaştırdığını gözlemlemiştir. Niepce, parlatılmış gümüş plakalarda yapılan helyografların ışığa maruz kalan kısımlarını koyulaştırmak için de aynı tekniği kullanmıştır. Niépce ve Daguerre, helyografın farklı bir türünü keşfetmişlerdir. Fizohotip adını verdikleri bu helyografda gümüş plakalar üzerinde asfaltum maddesi yerine rozanı kullanmışlardır. Süreç aynı derecede yavaş olmasına rağmen görüntüler helyografa göre oldukça üstündür. 1833 yılında Niepce, ölümüyle birlikte çalışmalarını ve Daguerre ile olan ortaklığını oğlu Isadore Niepce'ye devretmiştir (Ostermann ve Romer, 2012:27).

2.2.2.2. Görüntü Üretiminde Daguerreotip Aşaması

Niepce'nin ölümü üzerine çalışmalarına Isadore Niepce ile birlikte devam eden Daguerre, 1837 yılında kamerada iyot buharına tutulmuş parlak yüzeyli bir gümüş levha yani gümüş iyodür kullanmıştır. Işığa maruz bırakılarak pozlanan bu levhayı cıva buharına tutarak bir cismin görüntüsünü elde etmeyi başarmıştır. Bu görüntüyü sodyum klorür solüsyonu ile dengeleyerek sodyum tiyosülfat yani hipo ile sabitlemiştir. Bu buluşuna ise 'Daguerreotype' yani Daguerreotip adını vermiştir (Rossenblem, 1997:194).

Ünlü bir bilim adamı ve ışık konusunda araştırmacı olan Arago, Bilimler Akademisi'nde bu buluş hakkında konuşma yapmıştır (Eder, 1978:229-245). Buluşun başarılı bulunması sonucu Daguerre ve Isador Niepce ödüllendirilmiştir (Newhall, 1949:17). Ardından Daguerre, Daguerreotip adlı buluşuyla ilgili yazılı bir açıklama yapmıştır. Bu açıklamada buluşundan şu şekilde söz eder:

> *"Kamuoyuna duyurduğum bu keşif, prensipleriyle, ortaya çıkarmış olduğum sonuçla ve sanat üzerindeki etkisiyle faydalı ve olağanüstü buluşların sadece küçük bir parçası olacaktır.*
>
> *...Ortağım Niepce, ölümüyle birlikte 1833 yılından beri ailesinden ve bilimden uzak kalmış, buna rağmen ölmeden önce yapmış olduğu çalışmalarda bugün sizlere duyurmuş olduğum buluşun önemli bir prensibini keşfetmiştir. Sıradan bir Camera Obscura ile doğadan görüntü yakalamayı başarmış, ancak görüntüde gerekli keskinliği ve kullandığı malzemelerde ışığa duyarlılığı yakalayamamıştı. Diğer bir yandan görüntünün oluşum süreci oldukça zaman almaktaydı. Bu yönden henüz eksikleri vardı.*
>
> *...İşte sizlere sunmuş olduğum 'DAGUERREOTYPE', Niepce'nin buluşuna mükemmel bir uyum içinde, aynı zamanda görüntünün kısa bir süre içinde oluşturulmasıyla daha keskin görüntü elde edebilmektedir. Mükemmel görüntüyü*

elde edebilmek için 3 ile 30 dakika arası bir zaman gereklidir. Bu süre ışık yoğunluğunun farklı olduğu kış ve yaz mevsimlerine göre farkederken, aynı zamanda ışığın Paris'e göre daha yoğun olduğu İspanya, İtalya, Afrika gibi bölgelerde azalacaktır.

...Son olarak; 'DAGUERREOTYPE', doğayı çizmek için kullanılan bir araç değildir. Doğayı, tekrardan üretebilen kimyasal ve fiziksel bir aşamadır" (Daguerre, 1839).

Aynı yıl Fransız Hükümetinin Daquerre'in buluşunu açıklamasının ardından büyük yankılar oluşmuş, ertesi gün aynı çalışmaları yaptığını öne süren birçok kişi ortaya çıkmıştır. Hippotyle Bayard ve Henry Fox Talbot gibi önemli araştırmacılar da bu isimler arasındadır. 1837'lerden itibaren fotoğraf çalışmaları yapan Bayard, gümüş nitratla duyarlaştırdığı kâğıdı ışıkta karartıp potasyum iyodürle yeniden duyarlı hale getirerek doğrudan pozitif görüntüye ulaşmış ve Daquerreotip'ın ilanından bir ay kadar önce tarihteki ilk fotoğraf sergisini gerçekleştirmiştir. Benzer şekilde arkeolog, kimyager, matematikçi ve bir dil uzmanı olan Henry Fox Talbot da negatif pozitif yöntemiyle görüntüyü sabitlemeyi başarmıştır. Daguerre'in ilanını takiben 31 Ocak 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisi'nde bu tekniğini açıklayarak, sonradan 'Calotype' yani Kalotip adıyla anılacak tekniğin patentini üzerine almıştır (Bayhan, 1997:602-603).

Daguerreotip yönteminde görüntünün elde edilmesi için gerekli aşamalar buluşun başarılı kabul edilmesiyle birlikte ayrıntılı olarak açıklanmıştır. İzlenen yönteme göre; Bakır bir plaka gümüş bileşikleriyle kaplanarak iyot buharıyla gümüş iyodür haline getirilmektedir. Açığa çıkan gümüş iyodür ışığa oldukça duyarlıdır ve bir saat içinde kullanılması gerekmektedir. Camera Obscura kullanılarak hazırlanan plaka 3 ile 30 dakika arasında ışığa maruz bırakılarak pozlanmaktadır (Daguerre, 1839).

Plakanın pozlanmasıyla birlikte, plaka üzerindeki görüntü karanlık bir odada 75 dereceye kadar ısıtılmış cıvanın buharı kullanılarak görülebilir hale getirilmektedir. Görüntünün sabitlenmesi için, bugün de saptama banyosu olarak kullanılan hiponun yani sodyum hiposülfit veya potasyum metabisülfit içinde tutulmaktadır. Hipo, levha üzerinde pozlanmamış, bir başka deyişle kararabilecek gümüş bileşiklerinin levha üzerinden akıp gitmesini sağlamakta ve pozlanmış görüntü levha üzerinde sabit kalmaktadır (Osterman ve Romer, 2012:28).

Görüntüyü sabitlemek konusunda başarılı olmasına rağmen Daguerreotip yönteminin zayıf tarafları bulunmaktadır. Görüntüler tekrar üretilememektedir. Yüzeyler oldukça hassas olduğundan genellikle cam bir yüzeyle korunur. Görüntü yana doğru ters çevrilmiş yani aynadaki gibi gözükmektedir. Görüntüyü düzeltmek için bazen aynayla kamera lensi birlikte kullanılmaktadır. Daguerreotip yönteminde kullanılan kimyasallar oldukça toksiktir ve görüntülerin belirli açılardan alınması zordur. Daguerreotip ile ilgili problemlerden birisi de görüntü oluşturmak için gerekli olan uzun pozlama zamanıdır. Uzun pozlama zamanları hakkında Fox Talbot şöyle söylemiştir: *"Ld Brougham yarım saat boyunca parlak gün ışığında portre çekimi için oturmuş ve hayatında hiç bir zaman bu kadar acı çekmediğinden söz etmiştir."* Yorumunda pozlama zamanının uzunluğunun portre fotoğrafçılığı için uygun olmadığına değinmek istemiştir (Leggat, 1995:33).

2.2.2.3. W. Henry Fox Talbot ve Kalotip Süreç

William Henry Fox Talbot hiyeroglif alanında araştırmalar yapan İngiliz bir bilim adamıdır. 1834 yılında gümüş klorür ile deneyler yapmaya başlamıştır. Deneylerinde; kağıt parçası zayıf tuzlu suyla fırçalanır ve kurumaya bırakılır. Bu sefer zayıf gümüş nitrat solüsyonuyla fırçalanır, kurumaya bırakılır. Bu işlem sonucunda gümüş klorür oluşturulur. Bu aşama kağıdı ışığa karşı duyarlı hale getirmektedir ve kağıt artık pozlama için hazır durumdadır. Gümüş klorür oluşmasını takiben Talbot, görüntülerini sabitlemek için görüntüyü sodyum klorür ve potasyum iyodür ya da potasyum bromüre maruz bırakarak turuncu, sarı, kırmızı, yeşil ve lila tonlarında görüntüler elde etmiştir (Talbot, 1844:3-10).

Işığa maruz bırakılmayan bölgedeki gümüş klorür tamamen temizlenememektedir. Arta kalan gümüş klorür sabitleme işleminin kısmen başarılı olmasına sebep olmakta ve kağıt ışığa karşı hassasiyetini tamamen yitirmemektedir. Bir süre sonra ışıkla temas eden yerlerde görüntü kararmaya başlamaktadır (Buckland, 1980:28).

Talbot, oluşturulan negatif görüntünün güneşte ışığa duyarlılaştırılmış ikinci bir kağıda temas ettiğinde bir süre sonra kağıtta pozitif görüntü oluşturduğunu keşfetmiştir. Bu işleme 'photogenic drawing' adını vermiştir (Hunt ve Peabody,

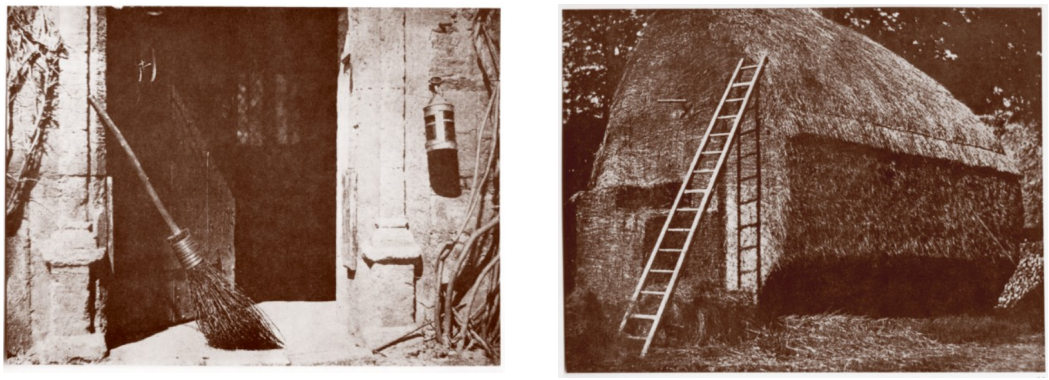
1853:19-21). Talbot'un bu tekniği bulmasıyla kısmen eşzamanlı sayılabilecek bir dönemde Daguerotip adı verilen fotografik buluş tartışılmaktadır. Talbot, Daguerre'in çalışmalarından haberdar olmadığını iddia ederek şöyle söylemiştir:

> *"Yerim doldurulmuştu…Garip bir ikilem içine düşmüştüm. M. Daguerre'in tekniğinin benimkiyle aynı olduğu kanıtlanırsa tüm emeklerimin boşa gitmesi gibi bir olasılıkla karşı karşıyaydım"* (Newhall, 1949:34).

Talbot'un yöntemi genel olarak negatif görüntüden pozitif görüntü elde etme üzerine kuruludur. Daguerotip ile kıyaslandığında photogenic drawing tekniği hız, kalıcılık ve çözünürlük açısından oldukça basit kalmaktadır. Herschel ve Arago arasında geçen bir konuşmada Herschel şöyle söylemiştir: *"Maharetli Daguerreotip ile kıyaslandığında Talbot'un ürettikleri dumanlı bir görüntüden başka bir şey değildir"* (Osterman ve Romer, 2012:28-29).

Ancak 1841 yılında Talbot, 'photogenic drawing' tekniğini geliştirerek görüntülerini iyileştirmiş ve yeni yöntemine 'Calotype' yani Kalotip adını vermiştir. Talbot'un Kalotip yönteminde 'photogenic drawing' yönteminden farklı olarak gümüş klorür yerine gümüş nitrat ve potasyum iyodür tepkimesi sonucu oluşan gümüş iyodür kullanılmaya başlanmıştır. Yönteme göre; ilk olarak kağıdın bir yüzü gümüş nitrat ile fırçalanır. Kurutulduktan sonra potasyum iyodür solüsyonuna batırılarak tekrar kurumaya bırakılır. Gümüş nitratla fırçalanmış taraf gümüş nitrat, gallik asit ve asetik asit içeren bir solüsyonla tekrar fırçalanarak ışığa daha duyarlı hale getirilmelidir (Snelling, 1849:174-176). Kalotip yöntemi sayesinde Talbot, pozlama anında görüntü tamamen oluşmadan kağıdı çıkararak sabitleme işlemine geçebilmektedir. Herschel bunu 'uyuyan görüntü' olarak adlandırmıştır (Jammes, 1973:11).

Oluşturulan yeni kağıtla 'photogenic drawing' yöntemini izleyerek görüntüyü oluşturmak artık Kalotip yöntemiyle kısa bir zaman almaktadır. Görüntüyü sabitlemek için kağıt, potasyum bromür ile yıkandığında gümüş iyodürler gümüş bromide dönüşecek ve ışığa maruz kaldığında çok az bir renk değişimine uğrayacaktır. Ancak kağıt, sodyum tiyosülfatın sıcak bir solüsyonu olan soda ya da hipo olarak adlandırılan solüsyonla yıkandığında gümüş iyodürler tamamen ayrışır ve kağıt ışığa duyarsız hale gelerek görüntü sabitlenir (Rossenblem, 1997:27).



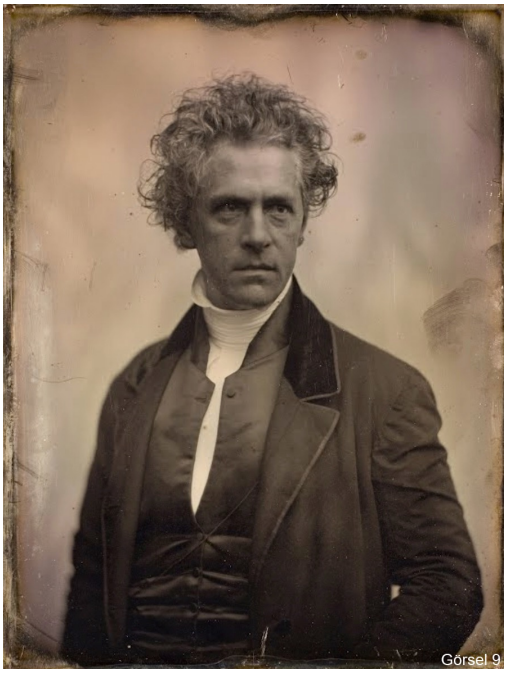
Görsel 15: Talbot'un 'Pencil of Nature' Adlı Kitabında Yayınladığı Talbotype Metodu Kullanılarak Pozlanmış Fotoğraflar, Kaynak: Talbot, W.H.F. (1844). Pencil Of Nature. London: Longman, Brown, Green And Longmans.

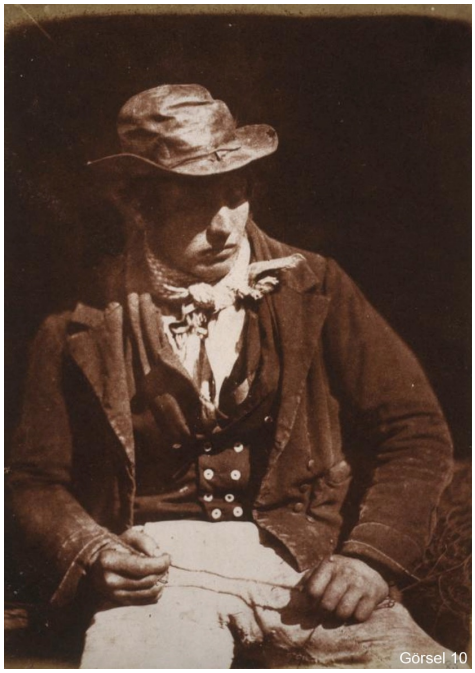
Kalotip yöntemi Daguerotip kadar popüler olamamıştır. Yöntemin geri planda kalmasının nedenlerinden birisi patent sınırlamalarının Talbot'un önünü tıkamasıdır. Patent engelinin dışında Kalotip yönteminin bir takım zayıf tarafları mevcutttur. Yöntemin zayıf tarafları arasında: Maddelerin ışığa karşı daha az duyarlı olması, bu sebeple daha uzun pozlama süresi gerektirmesi, kağıttaki kusurları fazlasıyla göstermesi sebebiyle final ürününün kalitesinin azalması, Daguerotip kadar net olamaması, sürecin iki aşamalı olmasının uzun zaman alması -önce negatif sonra pozitif- , çıktıların solmaya eğilimli olması gibi özellikler yer almaktadır. Ancak Kalotip yöntemi bir takım avantajlara da sahiptir. Bir adet negatiften çok sayıda kopya yapılabilmekte, rötuş hem negatifte hem de çıktıda uygulanabilirken, kağıttaki görüntü incelemeye daha uygundur yani hassas ve kırılgan değildir. Aynı zamanda daha sıcak tonlar oluşmaktadır (Scharf, 1976:58).

2.2.2.4. F. S. Archer ve Kolodyum Süreç

Archer'in 'Kolodyum' yöntemine kadar kullanılan iki yöntem olan Daguerotip ve Kalotip'in ikisinin de çeşitli sınırlamaları vardır:

İlk yöntem olan Daguerotip; kaliteli görüntüler vermesine rağmen uzun pozlama zamanları gerektiren, tek seferlik uygulanabilen yani tek bir görüntü ortaya koyan ve oldukça pahalı bir süreçtir. Kalotip ise, sınırsız çıktı alınabilen ancak yeterince net olmayan bir görüntü metodudur (Leggat, 1995:52).





Görsel 16: Daguerotip Baskı Yöntemiyle Oluşturulmuş 'Rollin Heber Neal' İsimli Portre Fotoğrafı, Southworth & Hawes, 1850, Boston, Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/rollin-heber-neal-american-1808-1879/bAE_KgBWV7HDzA, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2018.

Görsel 17: Kalotip Baskı Yöntemiyle Oluşturulmuş 'Redding the Line' İsimli Portre Fotoğrafı, Adamson & Hill, Kaynak: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/27651/willie-liston-redding-cleaning-or-preparing-line-newhaven-fisherman, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2018.

Bu iki yöntemin de avantajlarını birleştiren üçüncü bir yönteme ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yöntem; hem kaliteli net sonuçlar verecek, hem de yeniden üretilebilir, çoğaltılabilir görüntüler elde edebilecek bir yöntem olmalıdır. 1851 yılında Archer, Kolodyum yöntemini geliştirerek ondan önceki iki yöntemin de avantajlarını birleştirmeyi başarmıştır (Newhall, 1937:46).

Ancak kendinden öncekiler gibi bu yöntemin de kendine has bir dezavantajı bulunmaktadır. 'Kolodyum' yönteminde plakalardaki kolodyum oldukça çabuk kuruyarak ve sertleşmektedir. Kuruduktan sonra ise solüsyonlar nüfuz etmemektedir. Çabuk sertleşen kolodyum nedeniyle, fotoğrafçının karanlık odasını kendisiyle birlikte taşıması gerekmektedir (Rossenblem, 1997:196).

'Kolodyum' yönteminin işleyiş aşamalarına bakıldığında: İlk aşama olarak cam plakaların temizliği ön plana çıkmaktadır. Çeşitli ebatlarda, genellikle 8x10 olan tüm cam plakalar dikkatlice temizlenmelidir. Ardından plaka kolodyumla iyice kaplanır. İçine potasyum bromid ya da potasyum iyodür içeren bir solüsyon ilave edilmelidir (Archer, 1854:42-52).

Plakanın kaplanmasının ardından kolodyum yeterli yapışkanlık seviyesine ulaşana kadar eterin veya alkolün buharlaşmasına izin verilmektedir. Takip eden süreçte, derin bir banyo kabına az miktarda gümüş nitrat solüsyonu eklenir. Işığa duyarlı hale getirmek için kolodyum kaplı plaka gümüş nitrat solüsyonuna batırılır. Üç ile beş dakika arasında bekletilir. Banyo işlemi hafif bir sarı ışık haricinde tamamen karanlıkta gerçekleştirilmek zorundadır. Banyo işlemi sonrasında plaka süzülür ve kameraya yerleştirilerek pozlanır. Pozlama işlemi ardından plaka tekrar çıkarılarak karanlık odaya götürülmektedir. Üzerine gallik asit ve asetik asit karışımı dökülmesiyle bir süre sonra görüntü oluşmaya başlamaktadır. Görüntü tamamen oluştuktan sonra plaka suyla yıkanır. Ardından üzerinde kalan gümüş tuzlarından arınması ve görüntünün sabitlenmesi için hipo çözeltisi dökülerek temiz suyla yıkanmaktadır. Kurumaya bırakılan plaka henüz ılıkken cilalanmalıdır (Archer, 1854:42-52).

2.2.2.5. Jelatin-Kuru Plaka Yöntemi

'Kolodyum' yönteminin dezavantajı oldukça çabuk kurumasıdır. Bunun önüne geçebilmek ve kolodyumu nemli tutabilmek için çeşitli yöntemler denenmiştir. Temel olarak bu yöntemler dört temel şekilde ifade edilebilir:

1. Gümüş nitrat solüsyonunun fazlasının yıkanıp kurutulması, ancak maruz kalmış plakanın gelişmeden önce bir kez daha doğrudan gümüş banyosuna daldırılması gereklidir.

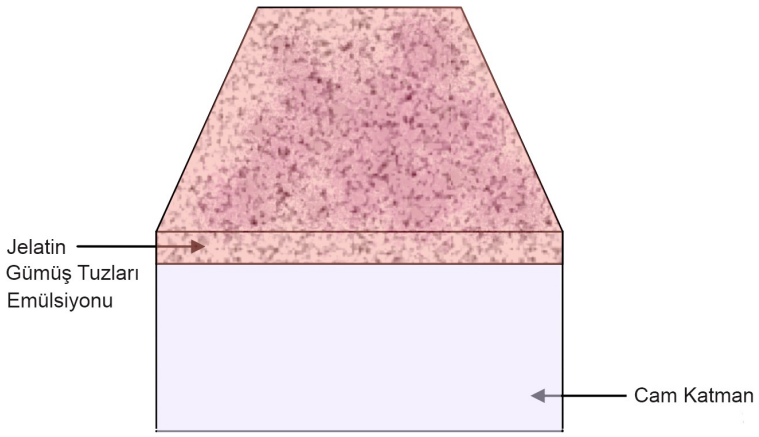
2. Duyarlı hale getirilmiş kolodion plakasının higroskopik maddelerle kaplanarak kaplamanın nemli tutulması.

3. Plakanın, albümin veya jelatin gibi koruyucu bir kaplama ile örtülmesi ve sonra kurutulması.

4. Fazla gümüş nitratın yıkandıktan sonra tanin solüsyonu uygulanması. Daha sonra tabağın kurutulması (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:323-324).

Bu yöntemler kullanılarak kolodyum tabakaları muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Ancak pozlama zamanı 'ıslak kolodyum süreci'ne göre oldukça fazla zaman almaktadır. Şeker, bal, karamel, enginar, çay, kahve, süt, malt, ahududu

şurubu, tütün gibi birçok madde kullanılmasına rağmen kolodion disklerin korunmasında istenilen başarı elde edilememiştir. Birmingham'dan Dr Richard Hill Norris disklerin korunabilmesi için ilk olarak kolodyumun gözeneklerinin kapatılması gerektiğini, böylelikle geri kalan maddenin ıslak kalmasında sakınca olmadığını öne sürmüştür (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:323-324). Önerinin üzerine kolodyum disklerin korunmasını sağlamak amacıyla jelatin maddesi denenmeye başlanmıştır. Jelatin, hayvanlardan elde edilen, kokusuz ve şeffaf renkli, pek çok gıda maddesinde kullanılmakta olan bir maddedir (Leggat, 1995:60). 1871 yılında Dr. Richard Leach Maddox, hassaslaştırıcı kimyasalların kolodyum emülsiyona uygulanmasındansa, jelatin içeren cam plakaya (Görsel 18) sıvanması gerektiğini öne sürmüştür (Silverman, 2015:87).



Görsel 18: Jelatin Kuru Plakanın Katmanları (Negatif Cam Plaka), Kaynak: Wiedemer, N. (2014). Working Methods: The Howard D. Beach Photography Studio of Gelatin Dry Plate Negatives. State University of New York College at Buffalo - Buffalo State College. Museum Studies Theses.

Maddox'un jelatin emülsiyon yöntemine göre; ilk olarak jelatin su ile ıslatılmaktadır. Kadmiyum bromid ve gümüş nitrat eklenerek cam disklere ve kağıda sıvanır, ardından kurumaya bırakılır (Newhall, 1949:11). Plakalar fotoğraf makinesinde ışığa maruz bırakıldıktan sonra pirogalik asit ve biraz gümüş yardımıyla gelişmeye bırakılır. Bu aşama kolodion yöntemine göre daha yavaş olmasına rağmen jelatin emülsiyonla yapılan ilk ciddi girişim olması yönüyle önem taşımaktadır (Osterman ve Romer, 2012:33-34).

Maddox'un jelatin yöntemi büyük bir yenilik olarak karşılansa da, kolodyum yöntemine göre daha yavaş ilerlemektedir. Bir çok geliştirici bunun üzerine deneyler yapmış ve sonunda Charles Bennett 1878'de yeni kuru tabaka jelatin yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem emülsiyonun hassaslığını yakalamıştır ve kolodyumdan daha kısa süre pozlama zamanına ihtiyaç duymaktadır (Leggat, 1995:60).

Artık hazırlanan plakalar paket halinde kullanıma hazır bir şekilde satılmaya başlanmıştır. Pakette satılan hazır plakalar, hassasiyetlerini uzun süreler boyunca koruyabilir ve maruz kaldıktan sonra uzun süre geliştirilebilirdir. Fotoğrafçı yalnız karanlık odasından değil, aynı zamanda tripodundan da kurtulmuştur. Çünkü pozlama zamanı hesaplanır ölçüde azaltılmıştır ve kamera elde taşınabilmektedir. Yeni ekipmanın ve kullanım kolaylığının sağlanması amatörlerin saflarını arttırmış ve fotoğraf kapsamını muazzam ölçüde genişletmiştir (Wiedemer, 2014:15-21).

2.2.2.6. Film

Uzun bir dönem boyunca fotoğrafçılar kullandıkları cam plakaları daha hafif bir seçenekle değiştirebilmenin yollarını aramışlardır. Ancak cam kadar pürüzsüz ve şeffaf, aynı zamanda kağıt kadar ince olabilecek bir madde bulunamamıştır. Selüloit maddesinin jelatin emülsiyon uygulaması için elverişli olduğu farkedilene kadarki süreçte iki farklı yapıda film çeşidi ortaya çıkmıştır. Bunlar: 'stripping film' yani 'soyulabilen film' ve 'flexible film' yani 'esnek film' olarak adlandırılmaktadır (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:405).

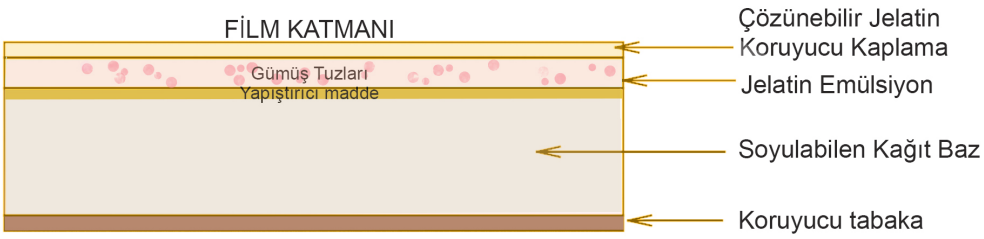
'Soyulabilen film', negatif kağıt bazlı bir filmdir. Ancak kağıt yalnızca filmdeki, ışığa karşı duyarlı emülsiyon için koruma ve destek amaçlıdır. Pozitif görüntünün baskısından önce soyularak filmden ayrılır. Böylece kağıdın pürüzlü tanecikleri görüntü kalitesini etkilememektedir (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:405).

Piyasada farklı çeşitlerde soyulabilen film üretiliyor olmasına rağmen, George Eastman 1886 yılında Eastman 'roll film' yani rulo filmleri tanıtana kadar önemli ölçüde kullanıcı bulamamıştır. Çünkü amatör kitle için fotoğrafları basmak

kolay bir aşama değildir. Filmlerin piyasaya sürüldüğü ilk dönemdeki başarısızlığı ile ilgili Eastman şöyle söylemiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:49-50):

> *"Film fotoğrafçılığına başladığımızda, cam tabaka kullanan herkesin, film kullanmaya başlamasını bekledik, ancak bunu yapan sayının göreceli olarak küçük olduğunu ve büyük bir iş yapmak için daha büyük bir halk kitlesine ulaşmamız gerektiğini anladık"* (Sarvas ve Frohlich, 2011:49-50).

Filmlerin amatör kitleye ulaşamaması sebebiyle, Eastman, pozlanan fotoğrafların baskı için gönderilebileceği bir bölüm ayarlamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:50). Amatör kitle tarafından pozlanan film son aşamayı gerçekleştirmek üzere bu bölümlere yollanmaktadır. Bir film katmanında; soyulabilir kağıt tabakası üzerinde çözünebilir jelatin katmanı bulunmaktadır. Gümüş tuzları ve jelatin emülsiyonu ise çözünebilir jelatin katmanı üzerine kaplanmıştır (Görsel 19). Filmlerin son aşamasında, emülsiyonla kaplı katman cam plakalara aktarılmaktadır. Soyulabilen kağıda sıcak su eklenmesiyle, alt tabakadaki çözünebilir jelatin çözünmeye başlar. Bu da cam plakada negatif görüntü oluşurken kağıdın sıyrılabilmesine olanak sağlar. Ardından plaka nemli bir jelatin tabakasına aktarılmalıdır. Böylece pozitif çıktı için hazır hale gelecektir (Leyshon, 1984:26-27).



Görsel 19: 'Stripping Film', Soyulabilir Filmin Katmanları, Kaynak: University of Houston. Photographic Films. Retrieved July 7, 2018, from http://uh.edu/tech/digitalmedia/program/instructional-materials/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Ancak üretilen filmler bir noktada güvenilir değildir. Çünkü kağıt tabakası soyulurken filme zarar verilebilir. Ayrıca tabakadaki kuruma yavaş olmakta ve eşit dağılmamaktadır. Yeni bir gelişme olarak selüloit maddesinin fotoğraf alanında kullanımı 1881 yılında M. H. Fourtier tarafından önerilmiştir. Ancak bu dönemde denenen filmler kalın ve dalgalı olmaktadır. Firmalar fotoğraf için yeterince ince bir tabakaya ulaşana kadar üretim yapamamıştır. 1888 yılında John Carbutt emülsiyon

kaplı selüloit filmleri yani Carbutt'un esnek negatif filmlerini dünyaya duyurmuştur (Gernsheim ve Gernsheim, 1969:408). Selüloit filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte George Eastman ilk Kodak kamerayı piyasaya çıkarmıştır. Sloganı ise, *"You Press the Botton, We Do the Rest"* yani *"Siz Düğmeye Basın, Gerisini Bize Bırakın"* şeklindedir. Filmler pozlandığında kamera içindeki filmlerle birlikte Eastman şirketine yollanır ve şirkette pozitif baskıları yapılarak kamera tekrar doldurulur, baskılarla birlikte müşteriye geri yollanır. Bu gelişmelerle birlikte fotoğrafta modern bir dönem başlamıştır (Silverman, 2015:87-91).

Filmler temel işleyiş olarak benzer özellik gösterseler de çok çeşitli kriterlere göre kategorilere ayrılabilir. Örneğin ışığa duyarlılıklarına göre: siyah/beyaz, gün ışığı, monokromatik, ortokromatik, pankromatik, tungsten, kızılötesi gibi çeşitlere ayrılmaktadır. Siyah-beyaz filmler, içinde gümüş tuzları taneciklerinden oluşan bir emülsiyon katmanı içerir. Bu tanecikler yalnızca UV, mavi ve mor ışığa duyarlıdır ve yalnızca siyah-beyaz sonuç verir (University of Houston, t.y.:1-8). Işıkla temas ettiğinde bu tanecikler siyaha dönmekte ve ışıklı yerlerin negatif filmde siyah görünmesini sağlamaktadır. Işık almayan, karanlık bölgelerde ise renk değiştirmemektedir (Rossenblem, 1997:653). Emülsiyonda bulunan taneciklerin miktarı ve büyüklüğü filmin ışığa karşı duyarlılık derecesini etkilemektedir. Gümüş tuzları, ışığa duyarlı olması ya da yalnızca belli renklere karşı duyarlı olmamasına göre tasarlanmakta ve buna göre dörde ayrılmaktadır. Bunlar: günışığı, monokromatik, ortokromatik ve pankromatik filmlerdir. Gün ışığı filmler, yalnızca UV ışığına duyarlıyken, monokromatik filmler mavi ışığa, ortokromatik filmler mavi ve yeşil ışığa, pankromatik filmler ise her renkte ışığa karşı duyarlıdır (University of Houston, t.y.: 4).

Yalnızca belli bir ışık spektrumuna duyarlı gümüş tuzlarının spektrum aralığını genişletmek amacıyla duyarlılaştırılmış 'dye' kullanılmaktadır. Bilim adamı H. Wogel emülsiyona pembe veya kırmızı dye eklenmesiyle yeşil ışığa duyarlı film oluşturabileceğini bulmuştur. Bu sayede farklı dye'ların eklenmesiyle, emülsiyon yeşil bölgede, yeşil ve kırmızı bölgelerde ve spektrumun kızıl ötesine yakın bölgelerinde duyarlı hale getirilmiştir. Kızılötesi film ve diğer farklı çeşitler böylelikle kullanılabilir olmuştur (Thottoli, 2006:60-64). Tungsten film ise, yapay

ışıkların bulunduğu ortamlarda, örneğin sarı ve turuncu ışığın yoğun olduğu yerlerde renkleri, mavi tonu baskın tutarak düzelten fotoğraf filmleridir (Kodak, t.y.:25-26).

Hızlarına göre filmler değerlendirilirken, ISO/ASA değerlerine göre çeşitlenmektedir. ISO/ASA değerleri filmin ışığa karşı duyarlılık derecesini belirler. ISO, uluslararası kullanılan değerlerdir. ASA ise Amerika'da kullanılan değerleri göstermektedir. Değer yükseldikçe ışığa duyarlılık artmaktadır (Thottoli, 2006:34-35). Formatlarına göre çeşitlendirilen filmler ise, 35 mm, orta format (6x4.5 cm, 6x6 cm, 6x7 cm, 6x8 cm, 6x9 cm) ve büyük format (10x12.5 cm, 20x25 cm) olarak sayılabilir. (Ak, 2009: 23-25).

2.2.3. Fotografik Görüntü Üretiminde Diğer Gelişmeler

Filmlerin ışığa duyarlılıklarına göre çeşitlenmesi farklı analog fotoğraf makinelerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. İlk olarak Kodak kamerasından 1980'lerin sonlarına kadar çok sayıda analog kamera üretilmiştir. Ancak fotoğrafların, olayları belgeleme ve endüstriyel dönemin maddesel ürünlerini verebilme yeteneği, özel dijital fotoğraf makinelerinin, bilgisayarların, tarayıcıların ve lazer yazıcıların geliştirilmesiyle birlikte hızlanmıştır. 1980'lerin sonunda, dijital görüntüleme, kendisinden öncekileri dönüştürücü bir teknoloji olarak ortaya çıkmıştır (Rossenblem, 1997:611).

1990 yılında kamuoyuna tanıtılan dijital fotoğraf makinesi, analog fotoğraf makinesine benzer şekilde, yalnızca harici gerçekliğin görüntülerini kaydetmektedir. Artan foto muhabirleri, bu aygıtı disk veya hafıza kartlarındaki görüntülerini yakalamak ve daha sonra telefon kabloları üzerinden bilgisayar ile editöre iletmek için kullanmaktadır. Bu süreç, karanlık ortamlarda kimyasal işleme ihtiyacını ortadan kaldırmakta ve özel olarak tasarlanmış yazılımlar, büyütme, kaçma, yanma, tonlama ve rötuşlama gibi zorlu işleri kolaylaştırmaktadır (Rossenblem, 1997:631).

Fotoğraflar her zaman, basılı bir sayfadaki yarı ton noktacıklar veya filmdeki gümüş kristaller olsun, küçük noktacıklardan oluşmuştur. Dijital kameralar da temel işleyiş olarak minik noktacıklardan yararlanırlar. Ancak bunu yeni bir seviyeye taşıyarak bir sahneyi neredeyse anında milyonlarca noktaya dönüştürebilme

kapasitesine ulaşmışlardır. Ardından bunları düzenlemek, geliştirmek, saklamak ve dağıtmak için bilgisayar gücü kullanılmaya başlanmıştır. Dijital fotoğraflarda, kamera tarafından yakalanan milyonlarca nokta piksel olarak adlandırılır. Küçük boya lekeleriyle harika sahneler çizen empresyonistler gibi bilgisayar ve yazıcı da, fotoğrafları görüntülemek veya yazdırmak için bu küçük pikselleri kullanmaktadır (Curtin, 2007:11).

Dijital sözcüğü Latince kökenden gelmektedir ve 'değerleri temsil edecek rakamları kullanmak' anlamına gelir. Diğer bir ifadeyle, dijital fotoğrafçılık, ışıktan bir görüntü oluşturmak için gelen ışığa göre, ikili bir kod içinde sayıların atanması işlemidir. Aslında dijital fotoğraf makineleri, analog fotoğraf makineleriyle aynı prensibe göre çalışır. Görüntünün uygun pozlama değerinde kaydedilmesi için uygun aydınlatmanın dengelenmesi ilkesi aynı kalır. Ancak görüntüyü kaydetmek için kullanılan yöntem değişmiştir (Sagers ve Patterson, 2010:2-3).

Dijital kameralar, film yerine, görüntü sensörü adı verilen katı halli bir cihaz kullanmaktadır. Bazı dijital fotoğraf makinelerinde görüntü sensörü CCD, diğerlerinde ise CMOS sensörüdür. Her iki tip de çok iyi sonuçlar vermektedir. Oldukça küçük yapıdaki silikon çiplerin yüzeyinde, her biri fotoğrafta tek bir piksel yakalayan milyonlarca ışığa duyarlı diyot bulunur. Sensöre gelen ışığın oluşturduğu görüntü RAW, TIFF vb. gibi sıkıştırmasız dosya formatında veya JPEG, PNG vb. gibi sıkıştırmalı dosya formatında olmak üzere iki çeşit formatta kaydedilmektedir (Curtin, 2007:29-47).

Sensöründeki diyotlar yardımıyla görüntüyü yakalayan dijital fotoğraf makineleri pek çok çeşitleri bulunsa da temelde iki ana kategoriye ayrılarak incelenebilir: doğrult-çek kameralar (Long, 2013:13-15) ve dijital tekli lens refleks yani DSLR makineler (Esin, 2017:29-38). Bu fotoğraf makineleri, analog model olarak bilinen SLR yani tekli refleks lens makinelerin dijital olanlarıdır. Her iki tür de birçok özelliği paylaşmakta ve her ikisi de harika görüntüler üretebiliyor olsa da, yetenekleri ve bunları kullanma biçiminde farklılık göstermektedir. Örneğin DSLR makinelerin lensleri değiştirilebilirken doğrult-çek makinelerde bu mümküm olmamaktadır (Long, 2013:13-15).

2.3. Fotoğrafın Keşfiyle Gelen Değişim

Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte, ışık yardımıyla görüntülerin kağıda aktarılabilmesi mümkün olmuştur. Fotoğrafın resmin yerini bir anlamda doldurabildiğinin düşünülmesi temelde sanat yapısını sarsmış ve değişime zemin hazırlamıştır. Sanat dünyası tam anlamıyla afallamış, yeni bulunan bir icat karşısında yüzyıllardır süregelen bir geleneğin yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya gelinmiştir. Bu durum sanat ortamını karıştırmış ve çeşitli tartışmalarla sanatın anlamının sorgulanmasına sebep olmuştur (Freund, 2016:b.a.).

Fotoğraf keşfedilmeden önceki döneme bakıldığında, bir anlamda doğayı taklit yollu bütün resmetme yöntemlerinin üretim aşamasında esas olarak el becerisinden yararlandığı görülmektedir. Fotoğraf ise fotografik kayıt ile yani doğanın kağıda aktarılması aşamasında ışıktan yararlanılmasıyla ortaya çıkan bir görüntü ürünüdür. Nesneden yansıyan ışık film üzerinde fiziksel bir iz bırakmaktadır. Nesne ile kurulan bu doğrudan ilişki gerçeğe kanıt oluşturur niteliktedir. Dolayısıyla doğayı taklit aşamasında gerçeklikle kurduğu bağ açısından kendinden önceki tüm resmetme yöntemlerinden daha üstün olarak kabul edilmektedir (Turan, 2011:20).

Sanayi devrimiyle hayata giren, kimilerince hayatı kolaylaştırdığı kimilerine göre ise elin dolayısıyla kişinin bir parçasının yerini tuttuğu düşünülen; mekanik biliminin usülüne göre çalışmakta olan araçlar sınıfına artık yeni bir üye olarak fotoğraf makinesi eklenmiştir. Bu araçla ortaya fiziksel kayıtlar çıkartılması mümkün olmuştur. Bu kayıtları çoğaltmak ve paylaşmak olası bir durum haline gelmiştir. Bu özellikleriyle fotoğraf çok kısa bir zaman içinde popüler bir konuma ulaşmıştır (Satkın, 2014:7-11).

Fotoğraf her ne kadar üstün yetenekleriyle topluma sergilenmiş olsa dahi varlıksal açıdan henüz ortaya çıkmamışken; şimdilerde üstlenmiş olduğu işlevi, resim sanatı yerine getirmektedir. Dolayısıyla değişen dengeler artık iki farklı üretim yönteminin sorgulanmasına sebep olmuştur. Sorgulama doğrultusunda resim sanatında sanatçıya daha özgür bir ortam tanındığı düşünülürken fotoğraf sanatının daha sınırlı olduğu farkedilmiştir. Dayanak noktası olarak ise fotoğrafta, özgürlük alanının gerçekle sınırlı kalmak zorunda olması gösterilmiştir. Fotoğraf gerçekten kaçamazken resim sanatında gerçeğin ne şekilde yansıtılacağı sanatçının özgür

iradesine kalmış bir durumdur. Fotoğrafın gerçeği ayna gibi yansıttığı dolayısıyla en temel özelliğinin de nesnellik olduğu düşünülmüştür (Satkın, 2014:7-11).

John Berger fotoğrafın gerçeği yorumlamak gibi bir özgürlüğünün olmadığını belirtmiştir. Gerçek dünyadan alıntı yaptığı görünümlerle, fotoğrafın gerçeğin zaten kendisi olduğunu ifade etmiştir (Berger, 2007:88.).

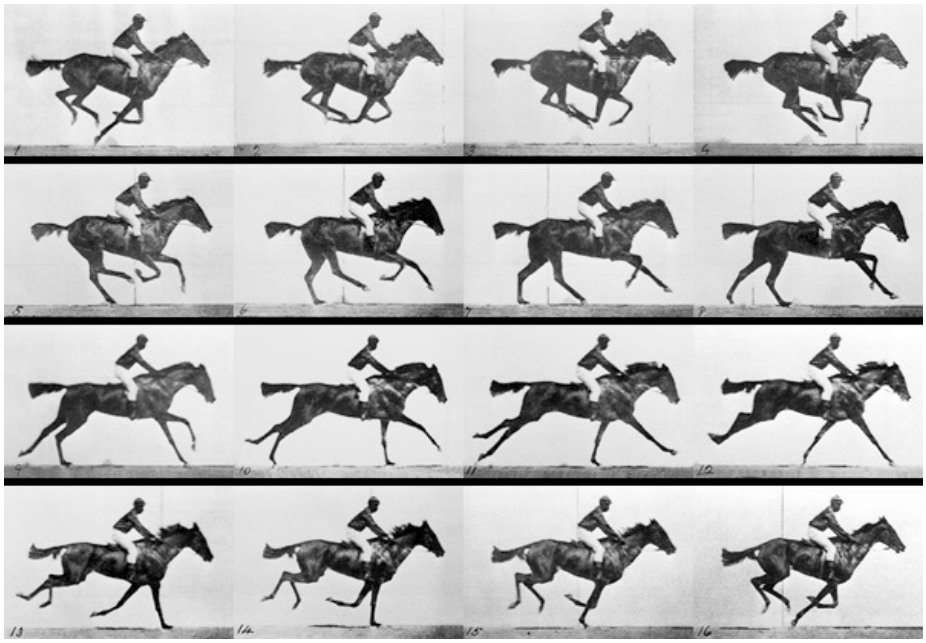
Resim sanatına bakıldığında, 18. yüzyıla gelene kadarki süreçte bu sanatın "*mimesis"* yani doğanın bir taklidi, doğadan alıntılanan gerçeğin bir betimlemesi olarak algılanmış olduğu görülmektedir. Aynı zamanda sanat çok uzun yıllar zanaat ile eş tutulmuş, dolayısıyla resimler incelendiğinde konu aldıkları yani taklit ettikleri nesnelere benzerlikleri oranında başarılı bir eser olarak kabul edilmişlerdir (Turan, 2011:20).

Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, ressamların doğaya karşı uzun yıllardır takınmış olduğu taklit amaçlı yaklaşımları, diğer adıyla 'mimesis' kavramı yok olmaya yüz tutmuştur. Çünkü fotoğraf makinesiyle birlikte ressamların uzun süreler uğraşarak yapmaya çalıştıkları portre veya manzaraların taklit yollu olarak fiziksel bir çıktıya aktarılması saniyeler içerisinde gerçekleşebilen bir üretim kolaylığı halini almıştır (Danto, 2012:17).

Fotoğrafın icadından önceki dönemde gerçek dünyayı algılayabilme yetisi insan gözünün görebilme sınırlarının belirlemiş olduğu bir kavramdır. Ancak fotoğrafla birlikte çıplak gözün görebileceğinin ötesinde yakalanabilen görüntüler bağlamında gözle görülemeyen gerçeklerin de fotoğraf sayesinde algılanabileceğinin farkına varılmıştır. Eadweard Muybridge tarafından çekilmiş fotoğraflar bu olguyu kanıtlar niteliktedir. Fotoğraflarında, koşan atları bir kaç saniye ara ile yakalayarak ayrı fotoğraf karelerinde gösteren Muybridge, fotoğraflar öncesinde koşan atların dört ayağını da havada resmeden ressamların algılarının yanlış olduğunu ve insan gözünün ne kadar yanılabileceğini göstermiş olmuştur (Berk, 2017:3196).

Fotoğraf makinesinin bulunmasıyla ve makinenin yapabileceklerinin keşfedilmesiyle birlikte elin yapabildiği her türlü doğrudan aktarımı yapabilecek potansiyelin bu makinede bulunduğu anlaşılmıştır. Bu durum ressamlar tarafından bir tehdit olarak algılanmıştır (Kulka, 2014:123). Bazı ressamlar *"Resim artık ölmüştür"* diyerek yenilgiyi kabul eder olmuştur. Kimi ressamlar ise; resmin yıllardır tutsağı

bulunduğu taklit yollu gerçeklik sorunsalından uzaklaşarak özgürleşebileceğini düşünerek yeni arayışlar içine girmiştir (Shiner, 2017:312).



Resim 20: Dörtnala Koşan At Fotoğrafları, Eadweard Muybridge, 1887, Kaynak: http://tspwiki.com/index.php?title=File:Muybridge_horse_.jpg, Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017.

Diğer yandan Edward Steichen'a bakıldığında, Steichen'ın, savaştan döndüğü zamanlar uzun süre gerçek bir görüntü üretebilmenin yollarını aramış olduğu görülmektedir. Arayışı doğrultusunda fotoğrafla karşılaşmış, çeşitli denemelerde bulunmak istemiştir. Siyah zemin üzerine beyaz bir fincan ve tabak koyarak çeşitli kombinasyonlarda yaklaşık bin taneden fazla fotoğraf karesi yakalamıştır. Denemeleri sonucunda fotoğrafın başarıya ulaştığı inancını taşısa gerek; tüm tablolarını yakmış ve sonraki hayatında kendini fotoğrafçılığa yöneltmiştir (Önay, 1977:30).

Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte fotoğrafın yapabildikleri karşısında kafalar karışmış durumdayken Walter Benjamin fotoğrafla ilgili değişik bir yaklaşım ve önemli eleştiriler sunmuştur. Benjamin'in eleştirel tarihte öncü olarak yer edinmesinin bir nedeni 1931 ve 1936 yıllarında yazmış olduğu denemelerinde fotoğrafla ilgili ilk ciddi sorgulamayı ortaya koymuş olmasıdır (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:3). 1936 yılında yazmış olduğu 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği

Çağda Sanat Yapıtı' adlı denemesinde, fotoğrafla birlikte sanatta yaşanan değişimlerin en önemli sebebi olarak 'aura'nın kaybolmasını göstermiştir. Benjanmin'e göre aura sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal olarak yeniden yorumlanarak ifade ediliş biçimidir (Aydoğan, 2008:28).

Bürger ise aurayı sanatın 'sahilik' ve 'biriciklik' değeriyle bütünleştirmiş, aurayı geçmişten günümüze dek sanatın tanımlayıcı bir özelliği olarak görmüştür (Bürger, 2004:b.a.).

Buçan'a göre ise Benjamin'in ortaya koyduğu bir kavram olan 'aura', sanat yapıtının özgünlüğüyle, ona özgünlük katan özelliğiyle birlikte kazanmış olduğu biriciklik niteliğinin 'şimdi ve buradalık' bağlamında bir değerlendirmesidir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:4-10).

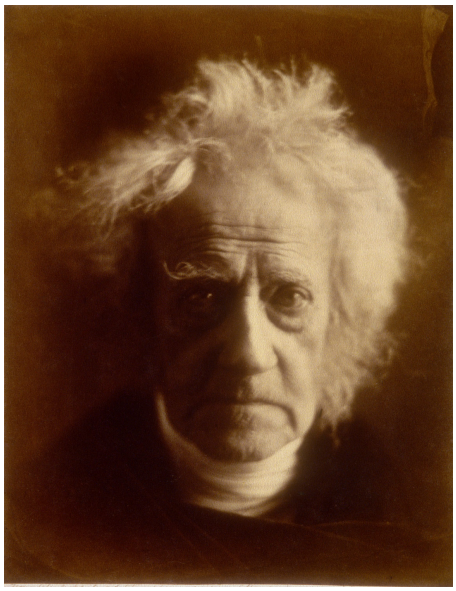
Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte çok sayıda kopyanın üretilebilmesi olanağı artık 20. yüzyıla gelindiğinde üretilen eserlerde auranın giderek küçülmesine ve yok olmasına sebebiyet vermiştir (Tekin, t.y.:3).

Benjamin'in değerlendirmesine göre yeniden-üretilebilir kavramı sanat yapıtı için yeni kazanılmış bir olgu değildir. Uzun yıllardır sanat yapıtı elin işleviyle birlikte yeniden üretilebilir, taklit edilebilir özellikte olmuştur. Kimi zaman sanat alanındaki öğrenciler alıştırma yapmak amacıyla, ustalar yapıtı yaygınlaştırmak için ve belki de bazı kişiler de kazanç sağlamak yolunda çeşitli üretimlerde bulunmuşlardır. Ancak yeni olan olgu yeniden üretim aşamasında teknik aracılığıyla hareket etmektir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:4-10).

Bu yeni üretim biçiminde yani mekanik olarak yeniden üretimde artık ortaya çıkan üründe sanat yapıtının sahip olduğu şimdi ve buradalık yok olmuştur. Şimdi ve buradalık olarak tanımlanan nitelik aslında sanat eserinin hakikiliğini göstermektedir. Hakikilik özelliğinin ortadan kaybolmasının sebebi fotoğrafın negatifinden yapılan çok sayıda baskının her birinin tıpatıp aynı olmasından kaynaklı olarak orijinal niteliğinin kaybedilmesidir. Artık hangi baskının orijinal olduğunun bir önemi kalmamıştır (Aydoğan, 2015, 2008:27-30).

Benjamin'e göre fotoğrafçılığın yaklaşık olarak ilk on yıllık dönemi en çok parladığı dönem olmuştur. Çünkü bu dönem endüstrileşmeden önceki zamanlara

denk gelmektedir. İlk on yıllık süreçte yaratılan fotoğraflar, erişilemeyecek bir güzellik barındırır. Belki de bu güzelliğin sebebi bu fotoğraflarda auranın hala yitirilmemiş olmasıdır. Bu dönem fotoğrafçılarından Hill, Cameron (Görsel 21, Görsel 22), Hugo ve Nadar'ın fotoğraflarında aura hala kaybedilmemiştir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:10).





Resim 21: Sir John Herschel, Julia Margaret Cameron, 1867, Kaynak: https:// www. metmuseum.org/toah/works-of-art/L.1997.84.6/, Son Erişim Tarihi: 12 Kasım 2017.

Resim 22: Julia Jackson, Julia Margaret Cameron, 1867, Kaynak: https://www. metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.99.2/, Son Erişim Tarihi: 12 Kasım 2017.

Bu dönemin fotoğraflarında Benjamin'in 'aura' olarak nitelendirdiği olgunun henüz yitirilmemiş olduğunun düşünülmesi fotoğraftaki insanların etrafına yayılan bir ışığın, bir halenin varlığından kaynaklanmaktadır. Bu durum insanların bakışlarına bir derinlik ve kendinden emin bir ifade katmaktadır. Orlik, bu auranın fotoğraf çekilirken, günümüzde ilkel kabul edilen makinelerin kullanılmasından ve fotoğrafların uzun pozlama süreleri harcanarak çekilmesinden kaynaklandığını düşünmektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle ve optik alanında yaşanan gelişmelerle birlikte ilk dönemki fotoğraflardaki karanlık ortadan kalkmış, görüntü gerçeğin tıpatıp yansıması haline dönüşerek oldukça berraklaşmıştır. Karanlığın kaybolmasıyla birlikte fotoğraftaki aura da beraberinde silinerek yitirilmiştir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:10). Fotoğraflarda auranın yitirilmesiyle birlikte

fotoğrafın giderek yaygınlaşarak çoğunluğu sıradan insanların oluşturduğu bir kitleye hitap etmeye başlaması ‘domestik fotoğraf’ kavramını beraberinde getirmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a).

2.4. ‘Domestik Fotoğraf’

‘Domestik fotoğraf’ genellikle kişilerin görmek isteyeceği imajda görseller yaratmakla ilgilenmektedir. Görselleri birinin isteyebileceğinin en iyisi olarak sunmaya çalışmaktadır (Chalfen, 1987:b.a.). Diğer bir ifadeyle kişilerin kendilerini kameraya nasıl sunmak istedikleri doğrultusunda şekillenen, sıradan insanların kamerayı yönlendirmesiyle biriktirilen anılardan oluşan bir uğraş alanıdır. Domestik fotoğraf alanı söz konusu olduğunda; genel olarak evde çekim yapan domestik fotoğrafçılar, aile üyelerinin, arkadaşlarının mutsuz hallerini, acılı deneyimlerini, tartışmalarını fotoğraflarına yansıtmaz. Tersine en mutlu ve en iyi halleriyle fotoğraflanmaktadır. Fotoğraf çekildikten sonra düzeltme yapmaları mümkündür ve en mükemmel ve başkalarınca en olması gereken özellikte fotoğraflar yaratmaya çalışırlar. Domestik fotoğrafçılar kitlesi, beğenmedikleri fotoğrafları silerek, beğendikleri fotoğrafları arşiv altında tutmaya ve paylaşmaya özen gösterirler (Slater, 1995:134).

Domestik fotoğraf alanında kullanılan teknoloji ve araçlar kategorisinde; kameralar ve fotoğraflar ile fotoğrafları sergilemekte kullanılan çerçeveler, albümler, fotoğraf kağıtları, fotoğraf çıktıları, yılbaşı kartları, bilgisayarlar, telefon ve televizyon ekranları gibi araçlar sayılabilmektedir. Aynı zamanda fotoğrafları düzenlemekte kullanılan; yazılımlar ve programlar, fotoğraf kesici makaslar, saklamak için kutular, yazı için kalem ve çeşitli zarflar kullanılan materyaller arasında gösterilebilir (Sarvas ve Frohlich, 2011:7). Domestik fotoğraf alanının şekillendiği ve fotoğrafların belgelendiği anlar genellikle tatiller, geziler, festivaller, partiler, seyahatler, düğün, mezuniyet, doğum günü gibi etkinliklerden oluşmaktadır (Musello, 1979:101-118).

2.4.1. Domestik Fotoğraf Nedir?

‘Domestik fotoğraf’ kavramı ele alındığında kastedilmek istenen olgu genellikle sıradan insanların, hobi ve profesyonellik dışı amaçlar doğrultusunda fotoğrafla ilgilenmeleridir (Sarvas ve Frohlich, 2011:5). Daha ayrıntılı açıklamak gerekirse ‘domestik fotoğraf’, insanların sıradan veya kendilerince özel buldukları fotografik görüntüyü oluşturmaları veya başkaları tarafından oluşturulmuş görüntüleri satın alarak talep yaratmaları, kendi çektikleri veya elde ettikleri görüntüleri amatör kullanım alanları doğrultusunda değerlendirerek çeşitli ortamlarda özellikle evlerinde kullanmalarıdır (Holland , 2015:150).

Fotoğraf ve aile kavramlarının birbiriyle etkileşim içinde olması ‘domestik fotoğraf’ ve aile fotoğrafçılığı kavramlarının uzun zaman boyunca birlikte anılmasına ve bir bağlamda sinonim olgular olarak kabul edilmesine olanak sağlamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:5). Domestik kelimesinin ingilizcede karşılığını bulduğu evcimen, evine bağlı, yerli, aile içi gibi kelimelerle ifade edilebilen anlamları doğrultusunda meseleye yaklaşıldığında aile ile benzer manalar çıkartılarak aile fotoğrafçılığı ile birlikte anılması savı desteklenebilir (https://dictionary.cambridge.org).

İnsanlar fotoğraf çekmek için yurtdışına çıkarak çeşitli şehirler, ülkeler gezse dahi sonunda çektikleri fotoğrafları incelemek, depolamak ve sevdikleriyle paylaşmak için ait oldukları yere, evlerine döneceklerdir. Ev, domestik fotoğraf pratiklerinin genellikle meydana geldiği mekan olurken aile de domestik fotoğrafın sosyal bağlamını niteleyici olmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:5). Aynı şekilde sosyal medya döneminde de insanlar gezip keşfederek fotoğrafladıkları fotoğrafları kendi sayfalarında paylaşıp diğer insanların sayfalarında dolaşarak sonunda yine kendi sayfalarına dönmektedirler (Şener ve Özkoçak, 2013:3).

İlk defa Sarvas Frohlich tarafından ortaya atılan ve Portre, Kodak ve Dijital Dönem olmak üzere üç döneme ayrılan domestik fotoğraf Şener ve Özkoçak’a göre dördüncü bir dönem olarak Sosyal Dönem şeklinde gelişmektedir. Bir nevi sosyal medya döneminde evin mekansal bağlamı fiziksel olandan dijitale doğru değişse de anlamı içerik anlamı bir ölçüde korunmaktadır şeklinde yorumlanabilir (Şener ve Özkoçak, 2012:1).

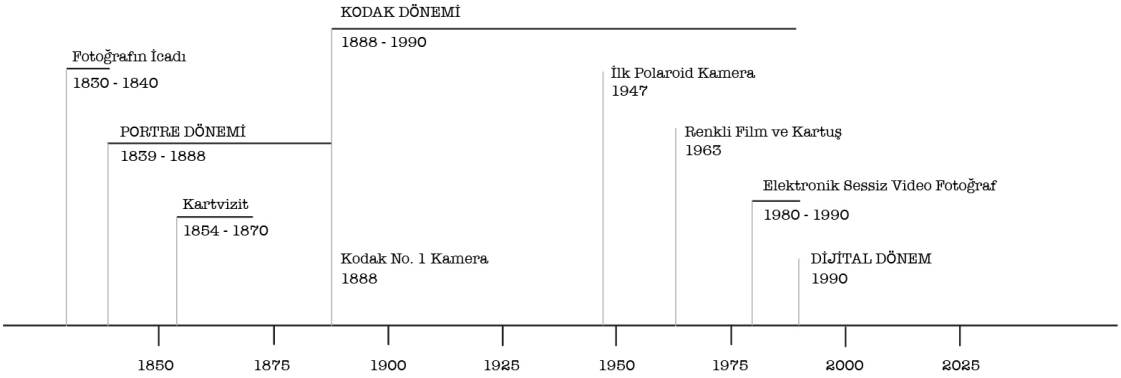
‘Domestik fotoğraf’ kavramıyla sinonim olarak kullanılmakta olan bir diğer sözcük de ‘snapshot’ yani enstantane fotoğraftır. ‘Snapshot’ kelimesi 1860’larda dikkatli bir şekilde hedeflemeden yapılan atışlar için kullanılmakta olan bir İngiliz avcılık terimidir. 1880’lerin sonundan itibaren ilk tüketici kameralarında vizör bulunmaması tüketicilerin rastgele bir şekilde hedef alarak görüntüyü yakalama çabalarına sebebiyet vermektedir. ‘Snap’ kelimesi ilk kullanıcı kameralarının tüketiciler için sunduğu kullanım basitliğiyle birlikte anlam bulan bir ifade olarak, kamera kullanıcılarının yalnızca kameralarını doğrultup bir düğmeye basmalarının sonucunda ‘snap’ sesiyle yakalamış oldukları görüntüyü oluşturma süreci kapsamında kullanılan bir kelimedir. ‘Snapshot fotoğraf’ ya da ‘enstantane fotoğraf’, kullanım kolaylığı dolayısıyla kitlelere yani amatör fotoğrafçılara ulaşarak ‘domestik fotoğraf’ tanımı bağlamında ilintili olarak anılmaya başlamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:6).

2.4.2. Domestik Fotoğrafın Dönemleri

Fotoğrafın icadıyla birlikte şekillenmeye başlayan ‘domestik fotoğraf’ alanının çeşitli teknolojik değişimlerle, sosyo-teknik ve ekonomik gelişimlerle birlikte geçirmiş olduğu dönemler üç gruba ayrılmıştır. Bu dönemler Portre Dönemi, Kodak Kültürü ve Dijital Dönem olarak adlandırılmıştır. Portre Dönemi yaklaşık olarak 1839 ve 1888 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır (Sarvas ve Frohlich, 2011:20-21). Bu dönem, fotoğrafın ilk yıllarındaki sanatsal özelliklerini ve büyüsünü koruduğu bir geçiş dönemini barındırır (Benjamin, 2014:29-32). Genellikle sanat tabanından gelen kişilerin açtığı fotoğraf stüdyolarında ünlenen portre fotoğrafları dönemin de genel özelliğini yansıtmaktadır (Freund, 2016:33). Portre Dönemi’nin sonlarında Disderi tarafından getirilen kartvizit fotoğraflarla birlikte (Rudd, 2016:196-197) portre fotoğrafının içerimi Benjamin’in deyimiyle büyüsünü, halesini kaybetmiştir (Benjamin, 2014:29-32).

Kodak’ın ünlü ‘siz sadece düğmeye basın, gerisini bize bırakın’ sloganıyla birlikte (Chalfen, 1987:13) Portre Dönemi kapanmış, yeni bir dönem olarak Kodak Dönemi başlamıştır. Kodak Dönemi, 1888 ve 1990 yılları arasındaki zaman dilimini kapsamaktadır. Bu dönemde fotoğraf büyük kitlelere ulaşarak tam anlamıyla

demokratikleşmiş ve oldukça popüler bir seviyede uğraşılan bir uğraş olarak görülmeye başlanmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).



Görsel 23: Domestik Fotoğrafın Dönemleri, Kaynak: Sarvas, R. ve Frohlich, D.M. (2011). From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography. London: Springer.

Bilgi ve iletişimin artan önemi ve dijital kamera üretimi üzerinde yapılan çalışmalar Kodak'ın çöküşüne zemin hazırlamış (University of Cambridge, 2012:1-3) ve yaklaşık olarak 1990 yılıyla birlikte yeni bir dönem olarak Dijital Dönem şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemde fotoğrafın üretildiği ortam fiziksel olandan dijitale kaymış, takip eden süreçte dijital ortamın paylaşım olanakları dahilinde fotoğrafın kapsamı biriciklik özelliğini kaybederek anında ve bir çok yerde paylaşım yönelimleri doğrultusunda şekillenmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

2.4.2.1. Domestik Fotoğrafın Dönemlere Ayrılmasının Nedenleri

Domestik fotoğrafın Sarvas ve Frohlich tarafından dönemlere ayrılmasındaki sebep; hızlı ilerlemekte olan teknolojinin getirdiği yeniliklerin, sürekli olarak ileriye dönük bir gelişim ve değişim getirmesiyle birlikte köklü bir yenilenme döneminin başlangıcına vesile olmasıdır. Yeniliklerin sürekliliği, benzer özellikte yapılanma ve yenilikler doğrultusunda olsun benzer değişim süreçlerini barındıran zaman dilimlerinin aynı dönem içinde, farklı özellik gösterenlerin başlatılmış farklı bir dönem içinde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Yeniliklerin sürekliliği görüntünün

ilk oluşumundan günümüze elde edilenin ötesinde bir çalışma ve ilerleme şevkiyle sağlanabilmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a).

1822 yılında Niepce, Camera Obscura yardımıyla ilk görüntüyü oluşturmuştur. Ancak bunun yeterli olmadığını düşünerek icadını değiştirme yolunda deneylerine devam etmiş ve öldüğü yıla kadar görüntü elde etme üzerinde çalışmıştır. Aslında 1822 yılının koşullarına göre yeni bir buluş geliştirmiş olmasına rağmen Niepce'yi icadını değiştirmeye iten, teknolojik açıdan geliştirmeye ve yenilemeye ihtiyaç doğuran koşulların neler olduğu sorgulanmaktadır. Sarvas ve Frohlich, teknolojik gelişmelerin büyük ölçüde icat sahibine kar sağlamak yolunda şekillendiğini, tüketici doğrultusunda iş kollarının ihtiyaçlarını karşılamaya çalıştığını belirtmiştir. Bu doğrultuda da sürekli olarak ileriye dönük bir yenilenme hareketi başlattığını dile getirir (Sarvas ve Frohlich, 2011:10).

Sarvas ve Frohlich'in bu savı doğrultusunda Niepce'nin içinde bulunduğu koşullar değerlendirilecek olursa; Fransa'da aristokrasinin ilgi gösterdiği portre resimlerinin diğer sınıfların erişimine olanak tanımayacak ölçüde pahalı ve lüks uğraşlar olarak görülmekte olduğu belirtilebilir. Yükselmekte olan orta burjuva sınıfının saygı görme ve kendini ortaya koyma ihtiyaçlarını ise, finansal açıdan bu sınıfın ulaşabilecekleri değerde fiyatlara satın alınabilen görüntü yöntemleri olarak dönemin minyatür portreleri, silüetler ve fizyonotras olarak adlandırılan bir teknik karşılamaktadır (Freund, 2016:7-19).

Niepce ve diğer mucitlerin burjuvanın giderek artan saygınlık isteği ve bu doğrultuda şekillenen piyasa koşullarından haberdar oldukları bilinmektedir. Fotoğrafın icadıyla birlikte bu gelişmenin ticari boyutlarının ortaya çıkmaya başladığı bir gerçektir (Sarvas ve Frohlich, 2011:11).

Yeni bir üretim yöntemine teşvik eden koşullar değişimi de beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın ucuza maledilmesi sonucunda yaygınlaşması 19. yüzyılda şekillenmeye başlayan tüketici fotoğrafları piyasasını iki taraftan iş kollarına ayırmıştır. Birincisi fotoğraf stüdyolarında sunulan fotografik hizmetler, ikincisi ise manzara, tarihi ve doğal güzellikte yerler, dönemin ünlü kişileri gibi halkın ilgisini çekebilecek caziplikte fotoğrafların satışıdır. Bir süre piyasadaki iş kolları belirli bir stabilite içinde devam ettikten sonra daha fazla kişiye ulaşabilecek, tüketici

çemberini genişletebilecek çözümlere yönelerek yeni adımlar atmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:11).

George Eastman'ın 1880 yıllarında getirdiği yeniliklerle birlikte kamera, tüketici ürününe dönüştürülmüş ve artık herkesin kendi fotoğrafını çekebileceği bir iş kolu haline getirilerek geniş kitlelere ulaştırılmıştır (Leggat, 1995:262). Herkesin erişimine açılan kamera, kolay ve karşılanabilir ölçekte masraflarla tüketicinin rağbet gösterdiği yeni bir alan haline gelmiş ve bu doğrultuda stüdyo fotoğrafçılığı gibi çeşitli iş kolları önemini yitirmeye başlamıştır. Ancak yeni gelişmeler yeni iş kollarını da beraberinde getirmiştir. Çekilen fotoğrafların baskısını tek başına yapamayan amatör fotoğrafçılar yani halk için bu işi onların yerine gerçekleştirebilecek kişilere ihtiyaç duyulmuştur. Böylece filmlerin baskılarını oluşturan baskı merkezleri açılmaya başlamış ve yeni bir iş kolu doğmuştur (Silverman, 2015:87-91).

Başlangıçta ticari amaç taşımasa da teknolojik gelişmeler oluşmuş olduğu her farklı dönemde ticari bir piyasa oluşturmuş, piyasadaki eski ve yeni iş alanları ve aktörleri üzerinde etki kurmuş, gerek ticari, sosyal, gerek ekonomik ve teknik alanlarda köklü değişiklikler yaratmıştır. Teknolojik gelişmelerin piyasa üzerinde ve dolaylı yönde bir çok alan üzerinde etki sahibi olması belki de sanayi devrimi sonrasında oluşan yeni bir toplum düzeni ve kar anlayışı üzerine kurulu bir piyasa sistemiyle birlikte bu denli belirgin bir hale gelmiş olabilir (Sarvas ve Frohlich, 2011:10).

Ancak teknolojik gelişmeleri dönemin yönelimlerini ve tüketici ilişkilerini belirleyen tek unsur olarak ele almak eksik ve dolayısıyla yanlış bir yaklaşım olacaktır. Teknolojik gelişimler, toplumun üzerinde etkili olurken aynı zamanda dönem toplumunun içinde bulunduğu şartlar da teknolojik gelişmeyi etkilemektedir (Sasvari, 2012:8). Daha önce belirtildiği üzere fotoğrafın icadının ticari amaçlar doğrultusunda gerçekleştiği ve dolayısıyla bu koşulları ve ticari anlayışı doğuran dönem koşullarının, icadın gerçekleşmesinde payı olduğu söylenebilir. Koşullar doğrultusunda fotoğrafın icadının ne erken ne geç, koşulların gerektirdiği ölçüde şartlara ve beklentilere göre şekillendiği iddaa edilebilir. Fotoğrafın icadının Fransız Devrimi öncesinde bir döneme rastladığı farzedildiğinde, fotoğrafın asıl icat edildiği

dönemde getirdiği yankının ve şekillendirdiği sosyal, ekonomik, teknik koşullar ile piyasa üzerindeki etkisinin aynı olabileceği söylenememektedir (Sarvas ve Frohlich, 2011:13).

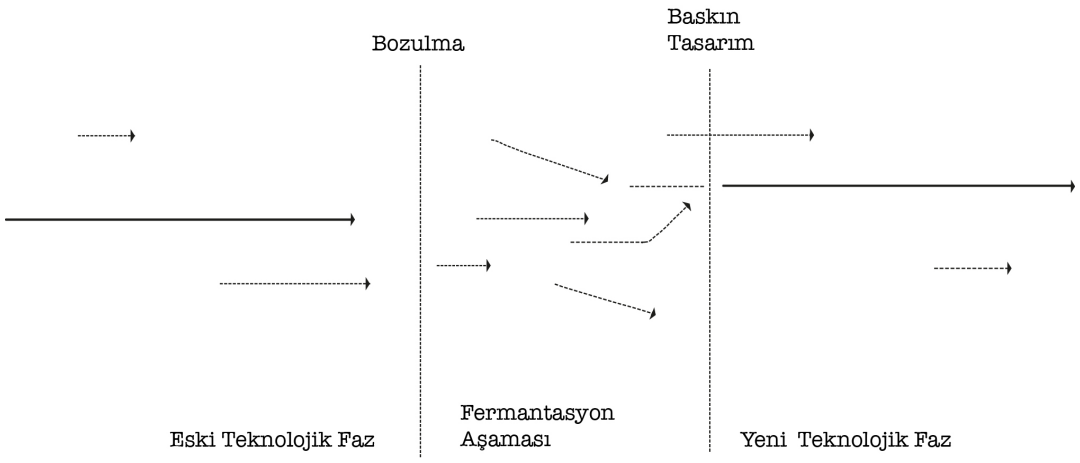
Fransız Devrimi öncesindeki dönem; soyluların egemenliğinde, toprakların büyük çoğunluğunun üzerinden egemen sınıfın gelir elde ettiği; henüz oluşmamış, sonralarda burjuvazinin şekillendireceği kapitalist düzenin ihtiyaç duyduğu iş gücünün çoğunlukla bu topraklara bağlı bulunduğu bir dönemdir. Dolayısıyla fotoğrafın icat edildiği dönemdeki kapitalist piyasa koşulları ve bu koşullar doğrultusunda şekillenen iş kolları ve bunları şekillendiren bir egemen sınıf olarak orta burjuvasi tabakaları bulunmamaktadır (Fülberth, 2008:86-100). Fotoğrafın icadı böyle bir döneme rastlamış olsa henüz saygınlığını kazanmamış burjuvazi tabakalarının kendilerini ortaya koymak ve saygınlığını göstermek amacıyla kendi görüntülerinin yaratılması için ilgi duyabileceği ya da pahalı fiyatlarıyla yalnızca aristokrasinin ulaşabileceği, bu sınıfın soyluluğunun, zenginliğinin bir göstergesi olarak aristokrasi sınıfının temsil biçimi haline gelmiş portre resimciliğinin yerini alabileceği iddaa edilememektedir (Freund, 2016:b.a.).

Dolayısıyla bir teknolojik gelişmenin dönemin yalnızca kapitalist piyasa şartlarıyla ilgili olarak ekonomik olduğu söylenemez. Aynı şekilde teknolojiyle birlikte değiştiği öngörülen dönemlerin değişiminin arkasındaki tek etmen olarak teknolojiyi ele almak da kabul edilebilir bir yaklaşım olmayacaktır. Döneminin koşulları uygun değilse teknolojik bir buluşun değeri anlaşılamayacaktır ve buluş yankı uyandırmayacaktır (Sasvari, 2012:8). Bu değişimler sosyal, ekonomik, teknik ve daha karmaşık pek çok alanın etki ettiği kompleks sistemler olarak değerlendirilmelidir. Fotoğraf baskı hizmetinin icadı olmadan, sıradan amatörlere pazarlama fikri ve Amerikan orta sınıfının toplumsal ve ekonomik durumu olmadan Kodak kameranın başarılı olması mümkün olarak gözükmemektedir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

Bu doğrultuda Sarvas ve Frohlich fotoğrafın icadıyla birlikte oluşan ‘domestik fotoğraf’ alanını dönemlere ayırırken teknolojik bir icadın değişimi körüklediğini göz önünde bulundurmuş ancak bunun çok yönlü sosyo-teknik

alanların dahil edildiği bir çerçevede geliştiğini gözeterek ve karmaşık ilişkileri hesaba katarak sınıflandırmasını yapmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

Dönemlerin sınıflandırılmasından yola çıkarak öncelikle bu sınıflandırmanın ve değişimin tetikleyicisi olarak gösterilmekte olan teknolojik gelişmelerin gerçekleşme aşamaları ve yarattıkları kompleks değişimlerin kaynağını oluşturan bağlam konularının açıklığa kavuşturulması faydalı olacaktır. 'Domestik fotoğraf' kavramının dönemlere ayrılmasında gözetilen temel ilke olarak teknolojik unsurlar; Anderson ve Tushman'ın yayınlamış olduğu bir modele göre değerlendirilebilir. Bu modele göre teknolojik gelişmeler lineer bir doğrultuda ilerlemek yerine dairesel bir yörünge ilerleyişi izleyecektir. Teknolojik gelişmelerin kendi içindeki fazları dairesel olarak ilerlemekte ve sonraki aşamaya geçmektedir. Teknolojik gelişmeler üç ana faz içinde gelişimlerini tamamlar. Bunlar; eski teknolojik faz, fermentasyon aşaması ve yeni teknolojik fazdır (Anderson ve Tushman, 1990:b.a.).



Görsel 24: Teknolojik Fazlar, Kaynak: Sarvas, R. ve Frohlich, D.M. (2011). From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography. London: Springer.

Dairesel teknolojik gelişme modeline göre, eski teknolojik faz radikal veya radikal olmayan çeşitli müdahalelerle bozulduğunda, fermentasyon dönemine geçiş yapılır ve bu dönemde rekabet eden kollardan baskın olan katılımcı tasarım yeni teknolojik fazın belirleyicisi olmaktadır. İlerleyişin düzlemsel olmaması sebebiyle oluşan değişimler piyasa modellerini, endüstriyi, teknolojik bilgilerin temelini,

insanların uyguladığı pratikleri ve etkileri çok yönlü bir kapsamda şekillenmesi sebebiyle bir çok farlı alanı daha sarsacaktır (Uusitalo, 2014:21-23).

Radikal müdahaleler kavramıyla kastedilmek istenen olgu yapılan müdahalenin sonuçlarına bakılarak değerlendirilebilir. Diğer bir ifadeyle; radikal müdahalelerin sonucunda varolan endüstri ve iş kolları etkilenmekte ve yok olarak yerlerine tamamen yeni bir sistem üzerine kurulu bir piyasa ve iş kolları gelmektedir. Radikal olmayan değişimlerde ise eski teknolojik gelişmenin temelde tamamen sarsılacağı bir gelişme olmamıştır. Eski sistemin üzerine eklenerek ve geliştirilerek çeşitli yenilikler getirilmiş bu doğrultuda radikal değişiklikler yerine piyasadaki belli başlı iş kollarının yok olduğu veya başka iş kollarının oluştuğu gözlenebilir (Hughes, 1989:57-58). Duysters ve Schoenmakers, 'The technological origins of radical inventions' adlı makalelerinde fotoğrafın icadına radikal bir buluş olarak yer vermişlerdir (Duysters ve Schoenmakers, 2010:1058).

Fotoğrafın icadıyla birlikte görüntü üretiminde yeni bir yöntem ortaya konulmuş ve öncesinde görüntü üretmek için kullanılan minyatür portre, silüet, portre resimciliği gibi eski yöntemler ve iş kolları yeni teknolojiyle rekabet edemeyerek yok olmaya başlamıştır (Freund, 2016:11-19).

Dairesel modelde her zaman radikal bir müdahale kendini göstermemektedir. Müdahale biçimi; varolan teknolojik, ekonomik altyapıyı ve piyasayı desteklerken ufak değişiklikler yaratabilir. 1888 yılında George Eastman'ın ortaya sürdüğü filmli kameralar radikal olmayan bir teknolojik müdahaleye örnek olarak verilebilir. Bu buluşla birlikte kamera kavramı ortadan kalkmamış dolayısıyla eski teknoloji tamamen silinmemiştir. Üzerine yenilikler eklenmiş ancak temelde bir değişiklik yaratılmamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:20).

Radikal değişiklikler köklü bir altyapı değişikliğini gerektirdiği için ve bunu sağlamanın kolay olmaması sebebiyle fazla gözlenmezler (Hughes, 1989:57). Radikal bir değişikliğin ardından fermentasyon aşamasına geçen teknolojik dönem, yeni teknolojik aktörün diğer aktörlerle rekabet içinde bulunduğu bir evreye giriş yapmaktadır (Anderson ve Tushman, 1990:604-606). Ancak radikal bir değişiklikle birlikte değişikliği yaratan teknolojik aktör eski teknolojinin bilgi birikimlerinden ve pratikte edinmiş olduğu kullanım kitlelerinden mahrum bırakılmaktadır (Hughes,

1989:57-60). Dolayısıyla eski teknolojiyi kullanmaya alışmış bir kitleyi pratikte kazanabilmek için de strateji geliştirmesi gerekmektedir. Çünkü kitlelerin büyük çoğunluğu tarafından desteklenmekte olan bir teknolojik aktör büyük olasılıkla fermentasyon aşamasından da baskın olarak çıkabilecek aktör olacaktır (Bijker ve Law, 1992:15).

Bu doğrultuda yeni teknolojik gelişmeler yaratan aktör, eğer radikal bir müdahale bulunmuyorsa, tüketicilerin eski ihtiyaçlarını karşılamak doğrultusunda yönelerek rekabete girişmek yerine tüketici ihtiyaçlarının değiştirilmesi yönünde strateji uygulamaya başlar. Bu yolda medya, teknolojik teşebbüscüler, hatta tüketicilerin kendisi ve çeşitli diğer aktörler devreye girmekte ve tüketici kitleye artık nelere ihtiyaç duydukları konusunda yeni bir yol çizmektedirler. Ortaya konulan bu ihtiyaçlar kitlelerin yeni teknolojilere adapte olmalarını sağlayan motivasyonu yaratacaktır (Munir ve Jones, 2004:571). Fermentasyon aşaması bittikten ve baskın teknoloji rekabeti tamamladıktan sonra bir sonraki faza yani yeni teknolojik faza geçilmektedir. Bu fazda tüm aktörler baskın teknolojiyi desteklemekte ve bu teknolojinin olanakları ve sınırları dahilinde rekabet etmektedir (Uusitalo, 2014:22-23).

Teknolojik açıdan her gelişme sosyo-kültürel yapıda bir etki yaratır. Sosyo-kültürel yapının da değişmesiyle gündelik yaşam pratiklerinin yeniden şekillenmesi kaçınılmazdır. Kranzberg'in söylemiş olduğu gibi teknoloji iyi ya da kötü olarak nitelendirilemez. Teknoloji nötr bir özellik gösterir ve toplumsal çevrede etkisini göstererek çok daha geniş bir kapsamda değişim getirebilir (Öze, 2016:280).

2.4.2.2. Portre Dönemi

Sanayi devriminin ilk yıllarında esnafın bir kısmı proletarya sınıfının yaşam koşullarını benimsemek zorunda kalmıştır. Bu sınıf büyük bir sefalet içinde yaşamaktadır ve sanayileşme sürecinin başlangıç aşamalarında hiçbir siyasi role sahip değildir. Sanayinin ve ticaretin gelişmesi sonucunda küçük burjuvazi genişlemeye başlamış ve geniş orta burjuvazi tabakaları, toplumsal düzenin temel direklerini oluşturur hale gelmiştir (Freund, 2016:22).

Burjuva sınıfının yükselmesi ve maddi durumunun daha iyiye gitmesiyle beraber bu sınıfın mensuplarının saygı görme ihtiyaçları artmıştır. Kişilerinin kendini ortaya koyma ve kendinin bilincine varma ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaç burjuvazinin portre tarzına büyük ilgi duymasına sebep olmuştur (Gök, 2016:30). "*Portreler tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara dairdir"* (Leppert, 2009:211).

1839 yılında fotoğrafın icadının ilan edilmesiyle birlikte henüz fotoğrafın ilk yıllarında teknoloji, portre fotoğrafının yayılmasına temel oluşturabilecek yeterli donanıma sahip değildir. Uzun pozlama süreleri sebebiyle portre çektirmek isteyen kişinin 15 dakika gün ışığında oturması gereklidir. Zahmetli bir iş olduğu düşünüldüğünden portre fotoğrafı bu dönemde henüz tüketicinin ilgisini yeterince çekememiştir. İki yıl sonra pozlama süresi 5-8 saniye arasında bir süreye düşürüldüğünde ticari portre fotoğrafçılığı daha uygulanabilir bir konuma getirilmiştir (Rosenblum, 1987:40).

Dolayısıyla fotoğrafın ilanından bir kaç yıl sonra portre fotoğrafları çekmekle ilgilenen 'stüdyo fotoğrafçılığı' bir iş kolu olarak ortaya çıkmıştır. Bu iş kolunun doğurduğu ihtiyaçlar doğrultusunda kamera ve diğer gerekli araçların temini sağlanabilen bir endüstri kolu, daha açık bir ifadeyle kamera satıcıları ve kimyasal imalatçılar oluşmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:31).

Modanın ilk olarak toplumun yüksek tabakaları tarafından tasarlanması ve önce onlar tarafından kullanıldıktan sonra yavaş yavaş alt tabakalara inmesi gibi fotoğraf da öncelikle yönetici toplumsal sınıf tarafından benimsenmiştir. Ortaya çıktığında oldukça maliyetli olan fotoğrafa sanayiciler, fabrika sahipleri ve bankacılar, devlet adamları, edebiyatçılar, bilim insanları ve entelektüel ortamlarda bulunan kişiler yaşamlarında yer vermiştir. Ardından çeşitli teknolojik gelişmelerle maliyetin düşmesi sonucunda fotoğraf yavaş yavaş aşağı inmiş, orta ve küçük burjuvaziye doğru yönelmiştir (Freund, 2016:23).

Baharatçılar, tuhafiyeciler, saatçiler, şapkacılar, eczacılar, genellikle çok küçük bir sermayeye sahip olan orta burjuvazinin bu tabakası kendi ekonomik ve ideolojik koşullarına uygun düşen temsil etme biçimini fotoğrafta bulmuştur.

Kitlelere ulaşabilecek bir portre sanatının gelişmesini sağlayacak ekonomik temelleri atan ilk topluluk onlar olmuştur (Freund, 2016:22).



Görsel 25: 'Sarah Bernhardt' Portre Fotoğrafı, Felix Nadar, 1864, Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Gaspard-F%C3%A9lix_Tournachon#/media/File:Sarah_Bernhardt,_par_Nadar,_1864.jpg, Son Erişim Tarihi: 5 Mart, 20018.

1850'li yıllarda bulunan cam plaka yöntemi ve albumen baskıyla birlikte artık negatif-pozitif süreç kullanılarak üretilen dagerotip fotoğraflar çoğaltılabilme olanağına kavuşmuştur. Bu noktadan sonra manzara ve ilgi çekici görüntüleri fotoğraflamak ve biriktirerek bir kopyadan bir çok baskı elde edebilmek mümkün olmuştur. Burjuvazinin ihtiyaçları doğrultusunda doğan stüdyo fotoğrafçılığının dışında bu dönemde fotoğraf teknolojisinden kar sağlamak amaçlı oluşan diğer bir iş kolu da stüdyo dışında gelişmiş, genel kitle tarafından ilgi gören görüntüleri fotoğraflayarak satışını yapmak üzerine kuruludur. İnsanların ilgisini çekebilecek hayvanlar, etkinlikler, manzaralar, tarihi yerler, doğal güzellikler, ünlü kişiler görüntülenerek (Görsel 25) fotoğraflar ilgili halk kitlesine satılmaktadır. Bu fotoğrafçılık kolu stok fotoğrafçılık olarak adlandırılmıştır (Karabacak, 2011:169). Stok fotoğraflar arasında yer alan manzara fotoğrafları, başlangıç noktasında Niagara Şelaleleri gibi ilgi çekici alanları fotoğraflayarak turistlere satmak düşüncesiyle

oluşturulmuştur. Aynı zamanda manzara fotoğrafçıları tüketici hedef kitlesi olarak litografi ve gravür alıcılarını belirlemiştir. Bunun nedeni ise bu sektörün halihazırda o dönemde zaten oluşturulmuş olmasıdır. Çektikleri fotoğrafları sanatçılara satmaktadır. Sanatçı da bu fotoğrafları litografi ve gravür sanatını kullanarak işlemektedir (Rosenblum, 1987:96-97).

Daguerrotip görüntü üretim biçimi tek portre üretimi için uygunken albumen baskı ve kolodion tabakaları yönteminin kullanılması kitle tüketimi için daha uygundur. Bu doğrultuda 1850'lerle birlikte yeni teknolojik dönemin baskın tasarım aktörü kolodion tabakalar ve albumen baskı olmuştur ve ağırlıklı olarak bu yöntemler kullanılmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:32-33).

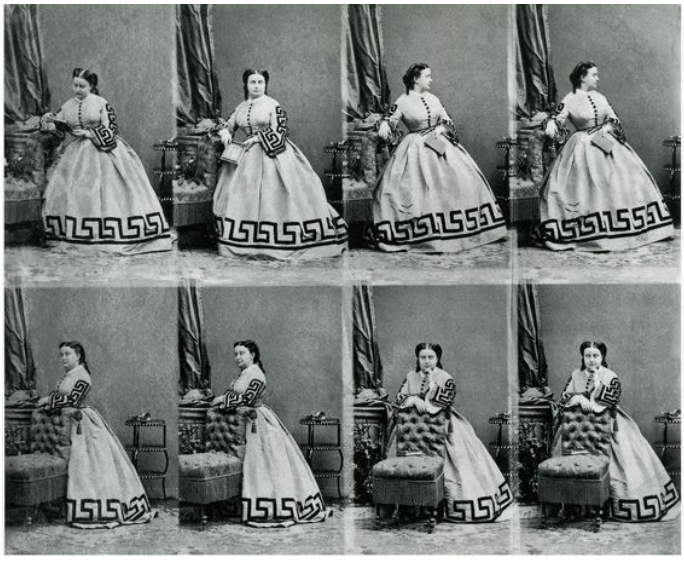
1855 yılında gerçekleştirilen 'Büyük Sanayi Sergisi'nde fotoğrafa özel bir yer ayrılmıştır ve fotoğraf ilk defa büyük bir kitleye tanıtılmıştır. Halk ünlülerin ve saygıdeğer kişilerin fotoğraflarını görmek için sergi salonlarına gelmektedir. Bu tarihe kadar fotoğraf makinesinin önüne geçerek görüntülerinin çoğaltılmasına izin verenler seçkin sınıf üyeleriyken artık görüntülerdeki profiller değişmeye başlamıştır (Freund, 2016:51-52).

Müşteri kitlesinin değişmesiyle birlikte fotoğrafçılık, farklı toplumsal ortamlardan gelen kişilerin ilgisini çekmeye başlamıştır. 1852 yılında kendisini tüm fransızların imparatoru ilan eden Napolyon'un iktidara geçmesiyle birlikte imparatorluğun ilk dönemlerinde ticari yetenekleri güçlü olan, geleceği görebilen, fırsatları değerlendirmeyi başaran ve kaybedeceği birşeyi bulunmayanlar için altın çağ olmuştur. Böyle bir ortamda bir kumaşçının oğlu olarak Cenova'da doğmuş Disderi ortaya çıkarak; fotoğrafçılık mesleğinin başarılı sonuçlar getirmesi için müşteri kitlesinin gelişmesi ve portre siparişlerinin artması gerektiğini anlamıştır (Freund, 2016:54).

Fotoğrafın pahalı olması sebebiyle sadece zenginlerden oluşan küçük bir sınıfa sunulabildiğini görmektedir. Fiyatların yüksek olmasının sebebi hem baskının büyük olmasından hem de kullanılan metal plakaların çoğaltma imkanı vermemesinden kaynaklanmaktadır. Bu sorunların üstesinden gelebilmek adına Disderi'nin aklına bir fikir gelmektedir ve fotoğrafın boyutlarını küçülterek yaklaşık 63mm x100mm boyutlarında kartvizit portreleri üretmeye başlamaktadır. Metal plaka

yerine uzun zaman önce icat edilmiş cam plakayı koymuştur. Böylece Disderi bir düzine fotoğraf için yaklaşık 20 frank almaya başlar. Oysa o güne dek tek fotoğraf için 100 frank alınmaktadır. Disderi üretimi ucuza malederek fotoğrafı halka taşımıştır (Rudd, 2016:196-197).

Popüler olduğu 1860-1880 yılları (Burstow, 2016:1) arasında yüz milyonlarca kartvizit fotoğrafı satılmıştır. 1850'li yıllarda tek bir kişi için üretilebilen dolayısıyla bir kişinin ilgisini çeken portre fotoğrafı yerine, büyük kitlelerin ilgisini uyandıran manzara ve cazip yerlerin fotoğraflarını biriktirerek satış yapan stok fotoğrafçılığın yakaladığı başarıyı 1860 yıllarında portre fotoğrafçılığı da yakalamayı başarmıştır. Çünkü artık portre fotoğrafçılığı da tüketim kitlelerine ulaşabilir ve seri üretim yapabilir duruma gelmiştir. Bu da kartvizit fotoğraflarını kitlesel tüketimin baskın portre fotoğraf formatı haline getirmiştir. Kartvizit fotoğraflar ilgi çeken popüler fotoğrafları kullanarak kitlesel talep için stok fotoğraf üretimi de yapmıştır. Ancak kartvizit formatı daha çok stüdyo fotoğrafçılığı ve portre fotoğrafları arasında popüler olmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:43-44).



Görsel 26: Kartvizit Formatta Fotoğraflar, Kaynak: https://tr.pinterest.com/elinorspies/photography-andre-disderi/. Son Erişim Tarihi: 5 Mart 2018.

Portre fotoğrafı sanatçıları başı fotoğrafın merkezine koyarken, Disderi genellikle tüm bedeni fotoğraflarda sergilemeye başlamıştır (Görsel 26). Bu da yükselen burjuvazi sınıfının fotoğraflardan beklediği, saygınlığının ortaya konulması ve kimliğinin toplumdaki konumuyla ifade edilmesi beklentilerini karşılamak için

fotoğraf çektiği anlamına gelmektedir. Fotoğrafını çektiği insanların hangi meslekten ve hangi tabakadan geldikleri fotoğraftan okunabilirken, kişilikleri silinip gitmektedir. Fotoğrafı çekilen kişiye belli bir duruş dayatılarak pozisyon aldırılır, eline bir aksesuar tutuşturulur ve kişinin kimliği artık fotoğrafta yansıtılmaya hazır hale gelmiştir (Batchen, 2009:88).

Gittikçe sanatsallıktan uzaklaşmasına rağmen portre fotoğrafı, kartvizit fotoğrafçılıkla birlikte artık soylular ve burjuva kadar iyi koşullarda yaşamayan kişiler için de portre sahibi olabilmek demektir. Sanatçılar, bilim insanları, memurlar, işçiler, kameranın karşısında hepsi aynıdır. Fotoğraf makinesi portreyi demokratikleşmesini sağlamıştır. Fotoğraf artık demokrasinin simgesi haline dönüşmüştür (Freund, 2016:55).

2.4.2.3. Kodak Kültürü Dönemi

Önceki alt başlıkta değinilen kartvizit fotoğrafçılıkla birlikte, fotoğraf artık demokratikleşmiş ve pek çok kimsenin sahip olabileceği maliyetlere düşürülmüş olsa da hala tam anlamıyla halka indirgenememiş, tüketici kitleye tam anlamıyla mal edilememiştir. Çünkü fotoğraf üzerinde yetkinleşmemiş amatör kitle fotoğraflarını çektirmek için stüdyolara bağımlı kalmak durumundadır. Böyle bir dönemde 'Kodak' ismiyle ortaya çıkan bir firmanın doğuşu, 'domestik fotoğraf'ın önemli bir parçası olarak kabul edilen 'snapshot fotoğraf'ın da başlangıcı olarak görülmektedir (Sarvas ve Frohlich, 2011:47).



Görsel 27: 'New Kodak Cameras'. *"You press the button, we do the rest"*, Kodak, 1890, Kaynak: https://repository.duke.edu/dc/eaa/K0005, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

1888 yılında George Eastman Kodak isimli firmayı kurmuştur ve filmle çalışan yeni fotoğraf makineleri piyasa çıkartılmıştır. Kameralarla birlikte ortaya atılan *"Siz düğmeye basın, gerisini bize bırakın"* sloganı bu tarihten sonra Kodak'ın popüler sloganı haline gelmiştir (Chalfen, 1987:13).

Fermantasyon aşaması sona eren dönem yeni bir teknolojik gelişme doğrultusunda yeni bir aşamaya geçmiş bulunmaktadır. Artık fotoğraf tam anlamıyla herkesin ulaşabileceği bir olgu olma yönünde adım atmış, kitle üretimi ve tüketimi kültürünün bir sektörü haline gelmeye başlamıştır. (Lehmuskallio, 2012:158). Baskın teknolojik tasarımın yolunda ilerleyen ticari aktörler için artık yeni iş kolları doğmaya başlamıştır. Yeni tüketim stratejisi herkesi görüntü üretimi aşamasına dahil etmek ve fotoğraf çekebilmelerini sağlamaktır. Pozlanan görüntünün kağıda aktarılması aşamasındaki yetkinlik gerektiren süreç, sıradan ve bilgi sahibi olmayan kişilerin gerçekleştirebileceğinin üzerinde seyreden bir aşama olarak görülmüştür. Bu noktada devreye bu aşamayı sıradan kişiler için gerçekleştirebilen baskı merkezleri girmiş ve yeni bir iş kolu doğmuştur. Tarihte ilk defa herhangi özel bir yeteneği veya fotoğrafa yatkınlığı bulunmayan amatör kitle kendi başına fotoğraf çekebilir duruma getirilmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:48-50).

19. yüzyılın sonlarına doğru Viktorya Dönemi'nde, kentsel burjuvazinin yanı sıra beyaz yakalı işçiler ile küçük ve orta düzey yöneticilerden meydana gelen yeni bir sınıf tabakası oluşmaya başlamıştır. Yeni oluşan sınıf, varlık ve zenginliğinin yanı sıra azaltılan çalışma saatleriyle birlikte boş zamana da sahip olmuştur (Joyce, 2011:24).

Kodak'ın reklam politikasında bu durumun izlerine rastlamak mümkündür. 20. yüzyıla geçilirken Amerikan orta sınıfının boş vakitlerinde yapmaktan hoşlandığı balıkçılık, tenis, kamp ve diğer açık hava etkinlikleriyle; yelken, piknik, otomobil turları, yurtdışı seyahatleri, plajlarda ve fuarlarda geçirilen zaman fotoğraf çekmek için ideal zamanlardır. Kamera boş zaman vakitlerinden hatıralar yaratan bir aygıta dönüşmüştür. Bu dönemdeki bir Kodak sloganında *"Dışarısı sizi Kodak'a davet ediyor"* sözüyle Kodak kameralarının reklamı yapılmış ve insanlar boş vakitlerinde ve dışarı aktivitelerinde fotoğraf çekmeye yönlendirilmiştir (West, 2000:38).

Kodak'ın reklamlarındaki kadınlar, yurtdışına seyahat eden, araba kullanan, boş zamanlarını dışarıda geçiren ve en önemlisi fotoğraf çeken bağımsız genç kadınlardır. Markanın mavi-beyaz çizgili elbisesi içindeki 'Kodak Kızı', yirminci yüzyılın başında modern 'Yeni Kadın'ı canlandıran Kodak'ın sembolü olmuştur (Holland, 2015:161).





Görsel 28: 'The Kodak Girl', Eastman Kodak Company, 1920. Kaynak: http://vintagetourist.tumblr.com/, Son Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2018.

Görsel 29: 'Kodak as you go', Eastman Kodak Company, 1920'ler. Kaynak: http://www.vintageadbrowser.com/photography-ads-1920s, Son Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.

20. yüzyıla geçildiğinde Kodak'ın enstantane fotoğrafçılığını eğlence dolu geçirme mesajı, yavaş yavaş evin mahremiyetine doğru kaymıştır (Lehmuskallio, 2012:159). Daha hızlı bir filmin bulunmasıyla birlikte iç mekanlarda fotoğraf çekmek daha mümkün hale gelmiştir (West, 2000:160).

Kodak reklamlarındaki bağımsız ve özgür kadın, artık daha çok anne rolünde insanların karşısına çıkmaya başlamıştır. Kodak kültürüne göre kadın veya erkek ikisi de fotoğraflarda görüntülense de aile albümü oluşturma görevi kadının üzerine kalmıştır. Kodak reklamlarında aile albümlerini düzenleyen kadına yer verilmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:59-60).

'Brownie' isimli kameranın piyasaya sürülmesiyle birlikte reklamlarda çocuklar da boy göstermeye başlamıştır. Kadın ve çocuklara yer verilmesindeki sebep yalnızca kamera kullanımının kolaylığını vurgulamak değildir (West, 2000:75).





Görsel 30: 'The Kodak Album'. Eastman Kodak Company, 1910'lar, Kaynak: http://www.vintageadbrowser.com/photography-ads-1910s/3, Son Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.

Görsel 31: 'Keep a Kodak Story of the Children'. Eastman Kodak Company, 1910'lar, Kaynak: http://www.vintageadbrowser.com/photography-ads-1910s/3, Son Erişim Tarihi: 18 Nisan 2018.

Dönemin zihniyetine göre, cam plakalarla ve karanlık odada saatler harcayarak görüntü elde etmeye kendini adamış ciddi amatör hobiciler erkeklerle eşdeğer tutulmaktadır (Sarvas ve Frohlich, 2011:59). Ciddi bir hobi olarak fotoğraf algısı Kodak anlayışının ve hedef kitlesinin dışındadır. Bu nedenle Kodak reklamlarında erkekler yerine ağırlıklı olarak kadın ve çocuklar kullanılmıştır (West, 2000:42).

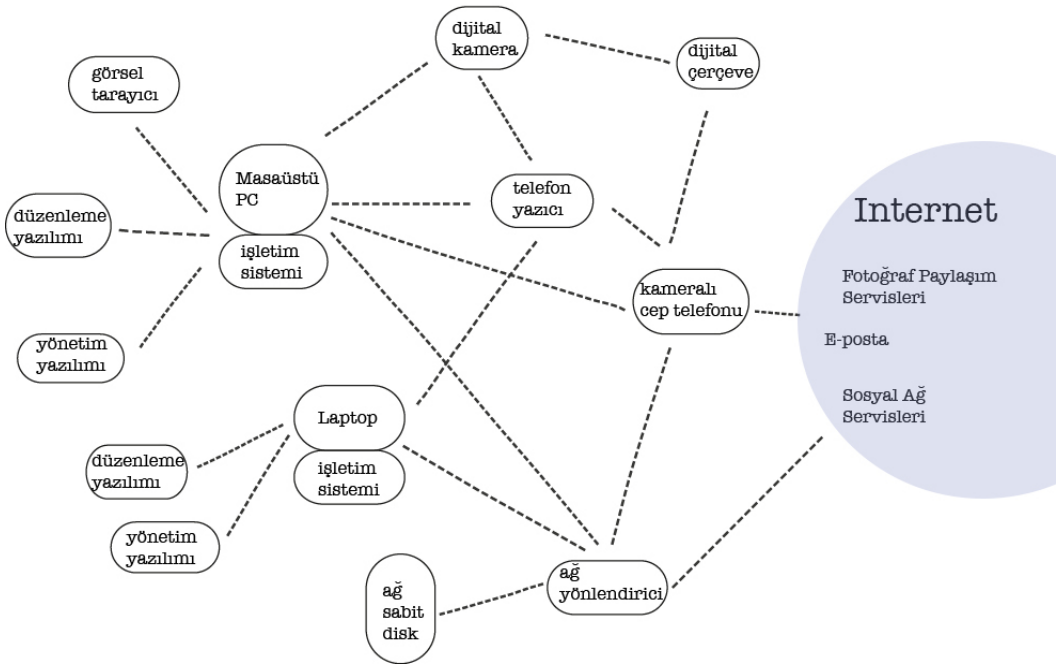
2.4.2.4. Dijital Dönem

1980'li yıllara gelindiğinde Kodak ve Polaroid dahil olmak üzere belli başlı kamera üreticileri profesyonel olarak fotoğrafçılıkla uğraşan kişilerin hedef kitle olarak belirlendiği elektronik kamera üretimi alanına adım atarak bu alanda da faaliyet göstermeye başlamıştır. Yeni teknoloji, elektronik yollarla fotoğraflarını dergilere aktaran foto muhabirleri ve görüntünün anında oluşturulabilmesini avantaj olarak gören stüdyo fotoğrafçılığını hedef almıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:87).

Bir yandan profesyonel fotoğrafçılığa yeni yatırımlar yapmaya başlayan firmalar diğer yandan 'domestik fotoğraf' alanında faaliyet göstermektedir. Ancak film satışlarının iyiye gitmesi ve yakalanan görüntülerin sayıca artışıyla birlikte film bazlı fotoğraf teknolojisi için değişim sinyalleri veren herhangi bir belirti analiz edilememiştir (Larish, 2008:25). Geofrey Crawley'nin "*Geleneksel renkli negatif*

süreç, bir sonraki yüzyıla doğru popüler fotoğraf çekimi ortamı olarak net bir tercihtir." şeklindeki yorumu film teknolojisinde bir süre daha değişim beklenmediğinin göstergesidir (Crawley, 1989:153). Ancak 15 yıl içinde gelecek değişimin öngörülememesi üzerine Polaroid ve Agfaphoto firmaları iflas etmiş ve Kodak, film bazlı kamera üretimine son vermiştir (Tyler, 2016:1-2).

Bu denli büyük bir yıkıma ve köklü bir değişime sebep olan unsurların özünde aslında 'domestik fotoğraf'ın fotoğraf merkezli bir anlayıştan bilgi ve iletişim merkezli bir altyapıya doğru kaymaya başlayan kapsamının dönemin firmaları tarafından öngörülememiş olması yatmaktadır (University of Cambridge, 2012:1-3).



Görsel 32: Dijital Fotoğraf Alanında Domestik Altyapı Bağlantı Ağı Şeması. Kaynak: Sarvas, R. ve Frohlich, D.M. (2011). From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography. London: Springer.

Kodak kültüründen yeni döneme geçilmesiyle birlikte artık fotoğraf endüstrisi olarak adlandırılabilecek kesin bir ticari örgüt ağı kalmamıştır. Sistem heterojenleşmiş ve küçük parçalara ayrılarak farklı alanlarda hizmet veren kuruluşların toplamının oluşturduğu bir yapıya bürünmüştür. Dijital Dönem'de, domestik fotoğraf ortamına dahil olan çok yönlü işletmelerden bazıları: fotoğraf düzenleme yazılımı ve fotoğraf yönetimi yazılımı geliştiricileri, ekran üreticileri,

depolama ortamı üreticileri, bulut depolama hizmetleri, bilgisayar üreticileri, işletim sistemi geliştiricileri, ağ teknolojisi üreticileri, web arama hizmetleri, çevrimiçi fotoğraf yayınlama ve paylaşım hizmetleri, sosyal ağ hizmetleri, fotoğraf ürün sağlayıcıları -kahve kupaları, tişörtler, takvimler, fare altlıkları, fotoğraf kitapları ve baskılar-, yazıcı ve mürekkep üreticileri ve diğer insanların fotoğraflarını kullanarak iş yapan tüm teknoloji sağlayıcıları olarak sayılabilir. Bunların hepsi birbiriyle bağlantılı olarak Dijital Dönem'de, 'domestik fotoğraf'ın oluşturulmasında birer aktör olarak görev alabilmektedir. Görsel 32'de, domestik fotoğrafı oluşturan bazı imalat alanlarının birbiriyle bağlantıları gösterilmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:141).

Bu çok faktörlü aktörlerden oluşan sistemde tarayıcı-yazıcıların (scanner-printer) bulunuşu ve fotoğraf düzenleme programlarının oluşturulmasıyla birlikte yeni ihtimaller doğmuştur. 1989 yılında Amerika'daki evlerin %15'inde bilgisayar bulunmaktadır (Newburger, 2001:1). Bilgisayarın evlere girmesi fotoğrafların taranarak dijital hale getirilmesine ve bilgisayar ortamına aktarılmasına olanak sağlamıştır. 1990 yılında ilk fotoğraf düzenleme programı Adobe Photoshop'un yazılımının tamamlanmasıyla birlikte fotoğraflarda dijital olarak kırpma, kopyalama, iyileştirme gibi ufak müdahaleler evlerinde bilgisayar ve tarayıcı sahibi aileler tarafından uygulanabilir olmuştur. Fotoğrafların düzenlenmesi tamamlandığında fotoğraf üretiminde son aşama olan baskı evresine geçilmektedir. Bu süreç, artık evlerde bulunan renkli yazıcılarla birlikte aşılmış, fotoğrafın fiziksel olarak ortaya konulması sıradan kişiler için mümkün kılınmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:91).

İzleyen süreçte ilk dijital tüketici kameralarının üretimiyle birlikte, amatör kişiler için görüntünün dijital ortamda oluşturulabilir olması büyük ses getirmiştir. Dijital fotoğrafların kalitesi analog makinelerle çekilenler kalitesine erişemese de profesyonel olarak fotoğrafla uğraşan çevre dışındaki amatör kitle için artık çekilen fotoğrafların taranmasına ihtiyaç kalmamıştır. CCD-çip yani ışığa duyarlı foto diyotlardan oluşan yüzey tarafından yakalanan görüntü dijital formatlara -TIFF veya PICT- dönüştürülerek hafıza kartında depolanabilmektedir (Curtin, 2007:29-47). Dijital olarak işlenmiş fotoğrafta farklı renk ve tonda tanımlanmış tamsayı değerlerinden oluşan piksel sıraları kullanılmaktadır. Analog fotoğrafta ise görüntü kimyasal yollarla gren üzerine işlenmektedir. Dolayısıyla dijital fotoğraf her biri tek

tek değiştirilebilen pikseller bütününden oluşmaktadır denilebilir (Ritchin, 2012:139). Yakalanan görüntüler; düzenlemek, baskı almak veya başka sebeplerle aracı bir kablo yardımıyla bilgisayara aktarılabilmektedir. Bilgisayara aktarılan görüntü üzerinde, düzenleme programları kullanılarak oynama yapılabilmektedir (Sarvas ve Frohlich, 2011:89).

Fred Ritchin 'Fotoğraftan Sonra' isimli kitabında dijital fotoğraf ile ilgili şöyle söylemiştir:

> *"Dijital fotoğraf, analogdan farklı olarak, bir bütün olarak gösterilecek sürekli tonların ilk durağan kaydına ya da karanlık odada didiklemeye değil, bağlantı kurulabilen, aktarılabilen, yeniden bağlamlanabilen ve üretilen görünenin kesintili ve her türlü şekle girilebilir kayıtlarını yaratmaya dayanır"* (Ritchin, 2012, s.139).

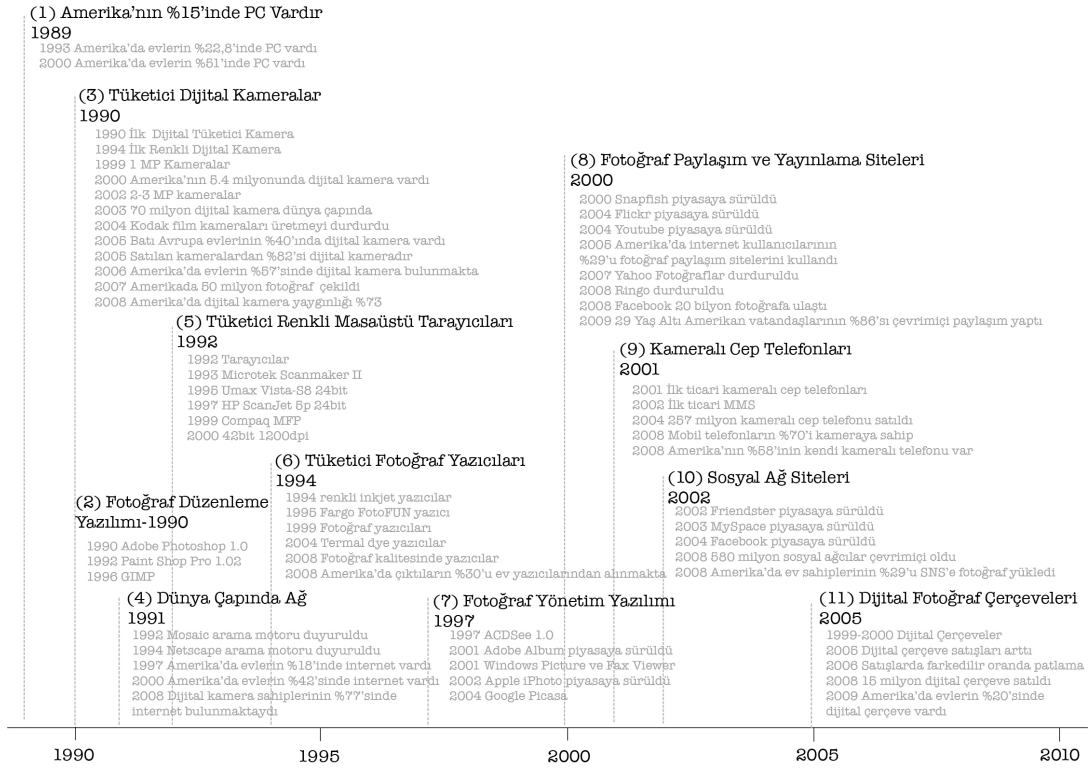
William J. Mitchell ise 1992'de 'The Reconfigured Eye'da dijital fotoğrafı tanımlarkan şu ifadeleri kullanmıştır:

> "*Analog (sürekli) ve dijital (kesintili) gösterimler arasındaki temel teknik ayrım burada önemli…Yokuş inmek sürekli bir hareket ancak merdivenlerden inmek kesintili bir adımlar dizisi…bu nedenle adımların sayısını sayabilirsiniz ancak yokuştaki seviyelerin sayısını sayamazsınız"* (Ritchin, 2012, s.139).

Dijital kameralarla birlikte fotoğrafların depolandığı ortam da farklılaşmıştır. Kodak kültüründe, film üzerinde depolanan fotoğraflar üretimlerinin son aşamasında baskı merkezlerinde bastırılmaktadır. Dijital döneme geçilmesiyle, filmlerin yerini hafıza diskleri almış ve fotoğrafların fiziksel olarak bastırılması zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Öyle ki basılı olarak saklanmak istenen fotoğrafların ise ev tipi yazıcılarda baskısı mümkün olmaktadır. Bu değişimlerle birlikte fotoğraf üretim aşaması bütünüyle evde tamamlanabilen bir kapsama kavuşmuştur. Baskı merkezleri kapanmış, eski iş kolları yok olurken yeni alanlar oluşmaya başlamıştır (Rossenblem, 1997:631).

Fotoğrafların tamamıyla evlerde üretilebilir olmasıyla birlikte farklı programlama alanları doğmuş ve 'domestik fotoğraf' sürecine dahil edilmiştir. Ev içi fotoğraf koleksiyonlarının toplanıp düzenlenmesi ve idare edilmesi amacıyla oluşturulmuş Apple İPhoto, Google Picasa, Adobe Album gibi fotoğraf yönetimi programları fotoğrafların dijital biçimde kategorize edilmesini ve albümler

oluşturarak düzenli bir şekilde saklanabilmesini sağlamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:91).



Görsel 33: Domestik Dijital Fotoğrafta Temel Teknolojik Gelişmeler Zaman Çizelgesi. Kaynak: Sarvas, R. ve Frohlich, D.M. (2011). From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography. London: Springer.

1989 yılında Tim Berners Lee tarafından bulunan "World Wide Web"in (www) ortaya çıkışı oldukça önemli bir gelişmedir. 1992 yılında internette ilgili kelimeler yazılarak aranan içeriklere ve sitelere ulaşmayı mümkün kılan ilk ağ tarayıcısı olarak programlanmış Mosaic sitesi tanıtılmıştır (Slater, 2002:32-33). Dijital fotoğraf makineleri gibi internetin de yaygınlaşması on yıllık bir süreç kapsamında gerçekleşmiştir. Ancak 2000'li yıllara gelene kadar olan dönem ile birlikte evlerinde bilgisayar ve interneti bulunan aileler için fotoğrafları internet üzerinden dijital olarak paylaşmak mümkün duruma gelmiştir. E-posta hizmetleri ile birlikte fotoğraflar artık yakın arkadaşlara gönderilebilmektedir. Bunun dışında yaratılan kişisel HTML sayfalarında paylaşılan fotoğraflar internet üzerinde gezinen ve bu sayfaları bulabilen kişilerce görünür olmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:90-94).

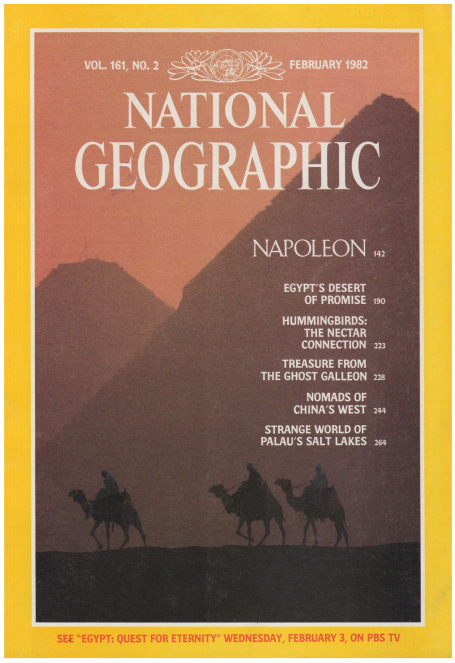
2000'li yıllara gelindiğinde internetin yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğraf paylaşım siteleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Sağlamtimur, 2017:88). 2004 yılında çeşitli anahtar kelimeler ve tabirler kullanılarak fotoğrafların etiketlenmesine olanak sağlayan bir site olarak Flickr kurulmuştur (Pösteki ve Velioğlu, 2014:5). Bu siteyle birlikte kullanıcılar fotoğraflarında kimlerin olduğunu veya fotoğraflarının kapsamını ilgili kelimeleri etiketleyerek gösterebilmektedir. Site üzerinde arama yaparken bu etiketler kullanılarak görülmek istenen fotoğraflar sınırlandırılabilmektedir. Fotoğraf paylaşım sitelerinin ortaya çıkmasıyla fotoğraflar çevrimiçi paylaşılabilir olmuştur. 2001 yılında mobil telefonlara kamera eklenmesi ve 2002 yılında sosyal ağ sitelerinin ortaya çıkmasıyla birlikte paylaşım ve sosyal iletişim önem kazanmaya başlamıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:119-120). İnternetin zaman ve mekandan bağımsız bir platformda sağlamış olduğu olanaklar ve paylaşım kapasitesi kişiler tarafından tercih edilmesinde etkili olmuştur (Öze, 2016).

Diğer yandan dijital dönemde fotoğrafların çekildiği anda görülebilmesi ve paylaşılabilmesi mümkün olmuştur. Aslında Kodak kültürü döneminde de Polaroid kameralarla çekilen fotoğraflar anında fiziksel olarak erişilebilir olmaktayken (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.), fotoğrafların paylaşılabilmesi sadece orjinal fotoğrafın gözden çıkarılmasıyla mümkün olabilmektedir. Dijital kameralarla ise paylaşılan fotoğraf yalnızca görüntünün bir kopyası olarak istenildiği takdirde birden fazla ortamda ve birçok kişiyle aynı anda paylaşılabilmektedir (Şendeniz, 2015:25). Bu durum coğrafi uzaklıkların ve konumun önemsizleştiği bir iletişim çağında dünyanın öbür ucundaki bir kişiye, gönderilmek istenen fotoğrafın anında bir kopyasının ulaştırılabileceği anlamına gelmektedir (Karagülle, ve Çaycı, 2014:5). Fiziksel bir bağlamda sınırlı kalmayan fotoğrafın, o an yaşananları gösterebilmesi, zaman ve mekandan bağımsız olarak paylaşılabilmesi mümkün olmuştur (Sağlamtimur, 2017:2).

Aslında fotoğrafta zaman kavramı ele alındığında bunun uzun zaman önce aşılmış olduğu düşünülebilir. Domestik fotoğraf alanında yaygınlaşmadan çok önce, elektronik fotoğraf profesyonel anlamda dergilerde kullanılmaktadır. 1982 yılında fotoğrafta muhafazakar bir anlayış taşıyan National Geographic dergisi Şubat ayı kapağında yayınlamış olduğu bir fotoğrafla, zaman yolculuğu kavramını fotoğraf alanına getirmiştir (Ritchen, 2012:27-28). Dergi kapağında; Gize Piramitleri'nin

yatay bir fotoğrafı dikey hale getirilmiş (Görsel 34), orjinal fotoğrafta yan yana olan piramitler dikey versiyonda arka arkaya yerleştirilmiştir (Rossenblem, 1997:612).

Adeta zamanda yolculuk yapılırcasına, yakalanan 'o an'ın gerçekliği değiştirilmiştir. Gerçeğinden oldukça farklı bir versiyona sokulan fotoğraf, döneminde çok yankı uyandırmış ve tartışılmıştır. Dijital fotoğraf, 0 ve 1'lerin dünyasını yansıtarak zamanı sürekli bir akış olarak değil belirli bir tam sayı olarak kabul etmektedir. Sayılarla oynanabilmesiyle birlikte zaman kavramı da daha esnek bir anlayışa bürünmüştür. Örneğin ebeveynler, çocuklar ve bir kaç nesilin aynı çağda yan yana gösterildiği dijital aile portresi zaman kavramını sorgulatmaktadır (Ritchen, 2012:27-28).



Görsel 34: National Geographic Kapak Fotoğrafı, Gize Piramitleri, National Geographic, 3 Şubat 1982. Kaynak: Ritchin, F. (2012). Fotoğraftan Sonra. (Keser, Y. (Çev.). Espas Yayınları.

Kodak kültüründe, albüm içeriğindeki ziyaretçilere ve arkadaşlara ait kartvizit görüntülerin kullanımı, dijital dönemde ortaya çıkan Facebook gibi sosyal paylaşım sitelerinde yeniden gündeme gelmiştir (Şener ve Özkoçak, 2013:2). Genç kullanıcılar artık değişen kimlikleri ve bağlılıkları iletmek için kendilerine ait profil imajları üretmekte, görmek istedikleri ve birlikte görülmek istedikleri arkadaşlarını toplamaktadır (Özdemir, 2015:112). Berger: *"Fotoğrafçı… kendini dünyanın geri*

kalanına bilgi veren kimse olarak değil, fotoğraflanan olaylara karışanlar için bir kaydedici olarak düşünmeli" demiştir. (Berger'den aktaran Ritchen, 2012:152). Web'in kapsamının oldukça genişlediği bu dönemde fotoğrafların paylaşım alanı web üzerine kaymış, fotoğraflar adeta web tabanlı aile albümleri bağlamında paylaşılır olmuştur (Ritchin, 2012:152).

Roland Barthes'in söylemiş olduğu gibi fotoğrafın ilgili olduğu yapmak, maruz kalmak ve bakmak eylemleri (Barthes, 2016:21) artık biriktirmek ve paylaşmak eylemlerinin de dahil edildiği bir kapsama ulaşmıştır. Aslında biriktirmek ve paylaşmak eylemleri çok daha önceki dönemlerden beri fotoğrafla ilgili olarak anılmaktadır (Şendeniz, 2015:22). Benjamin'e göre (Benjamin, 2012:5), fotoğraf kartpostalla birlikte paylaşmak ve biriktirmek çizgisinde ilerlemeye başlamıştır (aktaran Şendeniz, 2015:22). Ancak analog dönemde fotoğraf öncelikle biriktirilen, istenildiğinde yakın çevreyle paylaşılan bir anı aracı olmaktan öteye gidememiştir (Şener ve Özkoçak, 2013:2). Dijital teknolojiler ve özellikle internet ile birlikte biriktirmenin ve paylaşmanın bu yapısı değişmiş; geçmişten farklı olarak fotoğraf kopyalarını biriktirmek, dolaşıma sokmak ve paylaşmak eş zamanlı olarak mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla fotoğrafa ait bakmak-biriktirmek-paylaşmak ilişkisi değişmiştir (Şendeniz, 2015:22).

Diğer bir yandan kameraların cep telefonlarına dahil edilmesiyle birlikte görüntülerin paylaşımının hızlanmasının ötesinde telefon kullanıcılarının konuşmalarını ve mesajlarını görüntülerle desteklemeleri söz konusu olmuştur. Bu durum bazı zamanlar yalnızca görüntülerle iletişim kurulması anlamına gelmektedir. Böylece tüketici kendini dile getirirken esneklik kazanmış, iletişimini destekleyen yeni olanaklar elde etmiştir. Aile albümlerinde sergilenen kişiler önceleri fotoğraflarda idealleştirilmiş temsili göstergeler olarak yer alırken anında paylaşım olanağıyla birlikte o anda kendi hikayelerini anlatma olanağına kavuşmuştur (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FOTOĞRAFIN YARATTIĞI GÖRÜNTÜ KİRLİLİĞİ

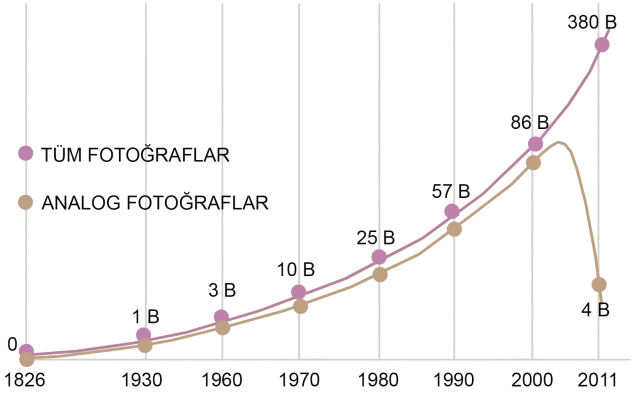
3.1. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliği Nedir?

Fotoğrafın doğası gereği tanık olmak ve tanık olunan şeyleri görüntüler içinde tüketmek esastır. Tanık olmak, aynı zamanda görmeyi yücelten bir eylem olarak kabul edilmektedir. Ancak dijital dönemle birlikte artık tanıklık anları etkisiz ve pasif görüntülere dönüşmeye başlamıştır (Karadağ, 2004-II:32). Sanayi Devrimi'yle birlikte süregelen yapılanma ve değişim etkisini toplumsal değer yargılarında, kültürel oluşumlarda, kitlesel algılama ve yönelimlerde ve pek çok alanda çok yönlü göstermiştir (Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008:114). Fotoğrafların oluşturduğu görsel evren, niteliksiz fotoğrafların izleriyle dolmuştur. Görüntülerin büyük bir ivmeyle artışı görüntü kirliliğinin en önemli sebebidir. Dijitalleşen görüntüler evrenine sürekli olarak yeni görüntüler eklenmekte ve görsel evren giderek genişlemektedir (Karadağ, 2004-II:80).

Dijital kameralarda fotoğrafların büyük hafıza kartlarında depolanabilmesinden dolayı fotoğrafçı genellikle hiç bir fotoğrafını silmek için teşvik edilmemektedir. (Sarvas ve Frohlich, 2011:97). Hafıza kartlarında depolanabilen fotoğraflar, anlam taşımayan fotoğrafların da görüntü arşivinde tutulmasına ve niteliksiz görüntülerin artışına sebep olmaktadır. Diğer bir ifadeyle fotoğrafın yaratmış olduğu bir görüntü kirliliği söz konusudur (Karadağ, 2004-I:127). Görsel 34'te görüldüğü üzere dijital kameraların bulunmasıyla birlikte görüntülerdeki artış hızı büyük bir ivme kazanmıştır. 1960-2000 yılları arasında her on yılda yaklaşık 7-29 milyar arası fotoğraf çekilmiştir. Dijital makinelerin yaygınlaştığı 2000 yılından 2011 yılına kadarki on yıllık süreçte ise 294 milyar dijital fotoğraf çekildiği görülmektedir (Hobbs, 2012).

Whittaker'ın dijital fotoğraf makinesi ve ev bilgisayarları kullanan 18 genç ebeveynle yaptığı araştırmaya göre, katılımcılardan fotoğraflamalarının üzerinden bir yıldan fazla zaman geçmiş aile etkinliklerinin isimleri istenmiş ve bu etkinliklere ait fotoğraflar arasından belirli bir fotoğrafı bulmaları istenmiştir. Katılımcılar hedef görüntülerin yalnızca %61'ini bulabilmiştir. Bu duruma sebep olanlar arasında;

aranması gereken çok fazla fotoğraf olması, fotoğrafların farklı klasörler, bilgisayarlar, hafıza kartları gibi farklı depolama ortamları arasında dağıtılması gibi durumlar gösterilmiştir. Diğer bir ifadeyle anlam taşımayan niteliksiz fotoğrafların sayıca üstün ortamında, anlam ifade eden bir fotoğraf değerini yitirerek kaybolmaya yüz tutacaktır. Dolayısıyla sayıca üstün fotoğrafların yaratmış olduğu bir görüntü kirliliği söz konusudur. Nitelikli fotoğraflar da kirlilik ortamında sıradanlaştırılarak asimile olmaktadır (Whittaker, Bergman ve Clough, 2010:24-25).



Görsel 35: Çekilen Toplam Fotoğraf Sayısının Yıllık Gösterim Grafiği, Kaynak: https://fstoppers.com/other/stats-how-many-photos-have-ever-been-taken-5173, Son Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2018.

Anlam taşımayan fotoğrafların çoğalmasıyla birlikte niteliksiz fotoğrafların egemenliği altına girme tehlikesiyle karşı karşıya kalınmıştır. Bu sebeple bir çok fotoğrafçı fotoğraflarını sınırlı sayıda çoğaltmak istemektedir (Karadağ, 2004-II: 127-128). Fotoğraf görüntülerinin çokluğu dikkat dağıtmakta, kişileri içeriksiz ve çarpıcı imaj görüntülere yönlendirmektedir. Bu yönelim, kapitalizmin kültürler ve yönelimler üzerinde kontrolünün bir sonucu olarak değerlendirilebileceği gibi diğer yandan da kişilerin üzerindeki hakimiyetinin arttırılmasını sağlayan bir neden olarak değerlendirilebilir. Niteliksiz görüntülerin gün geçtikçe artması görüntü enflasyonuna sebep olmakta ve görüntülerin değerini gittikçe azaltmaktadır. Dolayısıyla nitelikli görüntüler değerlerinin azalmasıyla birlikte sıradan ve farkedilemez duruma getirilmiştir. Artık kendi bakış açısını oluşturmuş ve sisteme eleştirel bir anlayış getirmiş her fotoğraf, görüntüler kirliliğinin içinde kaybolmakta ve farkedilmemektedir. Dolayısıyla bir bakıma değerleri azaltılarak niteliksizleştirilmiştir. Niteliksizleşen fotoğraflar, sistemin ve kurulu toplum

düzeninin lehine bir ortam yaratmakta, dolayısıyla görüntülerin çoğaltılması ve tüketilmesi kültürünün yerleştirilmesi üzerine görüntü kirliliğine sebebiyet verici her türlü yönlendirme yapılmaktadır. (Karadağ, 2004-II:26).

3.2. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliğine Zemin Hazırlayan Unsurlar

Kapitalist sistemin gerektirdiği ölçüde yaratılmış olan tüketim toplumunun bir özelliği üretimin devamlılığını sağlamakken, bunu gerçekleştiriş yöntemi olarak daha fazla tüketim gerekliliğini benimsemiştir. Bu doğrultuda Sanayi Devrimi sonrası şekillenen süreçte medyanın ve çeşitli platformların kişileri manipüle ederek yönelimlerini daha fazla tüketim doğrultusunda şekillendirmeleri kaçınılmaz olmuştur (Bayhan, 2011:221).

Küreselleşen bir dünyada internet kullanımının edindiği fonksiyonun artan önemi doğrultusunda, bireyler üzerinde bağımlılık derecesine varacak vaziyette bir yönelim şekillenmekte ve internetin bireylerin davranışları üzerindeki önemi ve yönlendirmesi giderek artmaktadır (Carr, 2010:b.a.). Tüketim toplumunda internetin kavuştuğu kapsam doğrultusunda tüketimin platformu da giderek sanallaştırılmaktadır (Bayhan, 2011:221).

Bu noktada dijital dönem fotoğrafçılığının yeni platformu olarak internet ortamında yayılmakta olan domestik fotoğraf alanının yönelimleri de (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.). internet ortamının sosyal platformları olarak oluşmaya başlamış sosyal medya sitelerinin üzerinden şekillenmeye başlamıştır (Eraslan, 2013:29). Tüketim toplumunun yaygın zihniyeti olarak sanallaşan tüketim olgusu fotoğraf alanında daha fazla fotoğraf üretmek ve tüketmek doğrultusunda sonuçlarını göstermiştir. Üretimin ve tüketimin birbirine olan bağımlı ilişkisi yeni dönemde giderek daha fazla fotoğrafın üretilmesine neden olmuş ve bu durum fotoğrafın yaratmış olduğu görüntü kirliliğine zemin hazırlamıştır (Karadağ, 2016:b.a.). Fotoğrafların pratik şekilde çekilip anında evrensel ölçekte eşzamanlı olarak paylaşımına olanak sağlayan kameralı cep telefonlarının icadıyla birlikte niteliksiz fotoğrafların sayıca üstün olduğu bir sanal tüketim ortamı yaratılmış ve cep

telefonları, fotoğraf kaynaklı görüntü kirliliği yaratımına neden olan etmenler arasında yerini almıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:112).

3.2.1. Fotoğraf ve Tüketim İlişkisi

Sanayi Devrimi ardından değişimlerle birlikte biçimlenmeye başlayan yeni toplum yapısı, Baudrillard tarafından 'tüketim toplumu' olarak adlandırılmıştır. Yeni şekillenen toplum yapısında, sürekli yenilenen oluşumların kitle tüketimlerini arttırmak ve devamlı kılmak bağlamında öne sürüldüğü gözlenmektedir (Baudrillard, 2008:b.a.). Dünyada aynı anda milyonlarca fotoğraf çekilmektedir. Çekilen fotoğraflar eş zamanlı olarak internet ortamına eklenmektedir. Anlık tüketilen fotoğraflar geri plana düşmekte ancak görüntüler evreninde depolanmaya devam etmektedir. Bu durum fotoğrafın endüstri ortamını andıran bir üretim ve tüketim faaliyeti içinde bulunduğunu göstermektedir. İcat edildiği dönemden itibaren fotoğraf geniş kitlelerin ilgisini çekecek ve tüketim kültürünün parçası olacak şekilde geliştirilerek, üzerinden kar sağlanabilecek bir alana dönüştürülmüştür. Teknolojiyi ve üretim araçlarını yönlendirebilen kapitalist bir sistemin daha fazla kar sağlamak amacıyla üretimin sonuçlarını ve kitle algısını da denetlemesi ve yönlendirmesi kaçınılmazdır (Karadağ, 2004-II:32).

Teknolojik gelişmelerin toplumların üst ve alt yapılarını, sosyo-kültürel yapılarını şekillendirmesi, insanın topluma ve kendi özüne uyumunda sorunlar meydana getirmektedir. (Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008:114). Dünyayı daha iyi keşfetmek için yeni bir araç icat edildiğinde, beraberinde dünya artık eskisi gibi kalmayacak, modası geçmiş bir hale bürünecektir. Medya da temsil etmek üzere yaratıldığı dünyayı değiştirmiştir (Ritchen, 2012:44). İnsanları yönlendirme ve onlara algı aşılamada medyanın etkisi oldukça büyüktür. Medyada sürekli olarak kişilerin özgürlük sınırlarının çok geniş olduğu ve özgürlüğün tüketimle eş anlamlı olduğu fikri düşüncelere işlenmektedir. Özellikle insanların, reklamlarda yer alan, ne kadar çok tüketilirse o kadar özgür olunacağı düşüncesine inandırılmasıyla özgürlük içi boş bir kavrama dönüştürülmektedir (Karadağ, 2004-II:32).

Ritchen ise tüketimle ilgili beyinlere işlenmek istenen anlayışın aksine, 1984 yılında Havana'ya yaptığı gezisinden şöyle bahseder:

> *"Sokakta bana bir şey satmaya çalışan herhangi bir fotoğraf görmemiştim. Rekabetçi kapitalist bir ülkenin aksine ürünler, reklamının yapılmasına, vurgu yapılmasına, işaret edilmesine ihtiyaç duymuyordu. Görselin cezbetme girişimine maruz kalmadan yürüdüm. Sonunda, bir kaç fotoğraf gördüm; ait oldukları yerde, bir fotoğrafçı stüdyosunun camında, sessizce duran portreler"* (Ritchen, 2012:54).

Fotoğraf, meraklı büyük çoğunluk tarafından teknik ve estetik standartları ön planda tutulan bir uğraş olarak algılanmaya başlamıştır. İnsanlar kameranın büyülü bir aygıt olduğuna inandırılmakta, kamera güzel fotoğraf çekmenin aracı olarak gösterilmektedir. Böylelikle üretilen yeni kamera modellerine potansiyel alıcılar topluluğu oluşturulmaktadır. Yeni çıkan her model eskisinden daha gelişmiş teknik özelliklerle piyasaya çıkmaktadır. Tüketim ve özgürlüğü eşdeğer gören zihniyet daha üstün özellikli yeni kameralara sahip olmakla daha güzel fotoğraf çekebileceğini ve daha özgür olabileceğini düşünmektedir. Böylelikle yenilenen modellerle sürekli olarak alıcı bulabilen fotoğraf piyasası sürdürülebilir olmuştur (Aydın ve Tüzül, 2011:16-17).

Ancak Tunca'ya göre, fotoğraf makinesi, arkasındaki fotoğrafçıyla birlikte varolmaktadır. Tek başına fotoğraf makinesi hiç bir detayı göremez, ışık ayrımı yapamaz ve güzel fotoğraf çekemezdir. Kişilerin büyük çoğunluğu, piyasanın oluşturmak istediği zihniyete kapılıp, fotoğraf çekmek için en iyi makineleri almayı istemektedir. Ancak güzel fotoğraf çekmek her ne kadar teknik açıdan oldukça gelişmiş olsa da, oluşturulan zihniyetin aksine yalnızca fotoğraf makinesinin işi değildir (Jafarova, 2012:21-23).

Fotoğrafın nasıl ve ne şekilde çekildiği, fotoğrafla birlikte ne anlatıldığı, akılda kalıcı olup olmaması gibi sorgulamalar tüketici kitle fotoğrafçısı için önemli değildir. Önemli olan fotoğrafın elde edilmiş olmasıdır (Karadağ, 2004-II:26). Susan Sontag fotoğraf çekmekle ilgili olarak şöyle söylemiştir:

> *"Bir şeyi fotoğraflamak ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasında bilgi, dolayısıyla güç olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir"* (Sontag, 1999:20).

Alberto Giacometti fotoğrafa bakış açısı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

> *"Dünyaya bakışım fotografik bir bakış, ki bu neredeyse herkes için böyle, değil mi?...İnsan şeyleri doğrudan görmez, insan şeyleri bir ekranın içinden görür"* (Ittner, 2010).

Görsellerin temsil ettikleri üstün görülerek, varoluşa tercih edilmektedir. Fotoğrafçılar yaşadıkları anlara, sevdikleri kişilerin özel günlerine, mezuniyetlerine, evlilik törenlerine ekranların ardından, kameralarla ve cep telefonlarıyla görüntü arayarak bakmaktadır. Sonrasında ise deneyimlerinin nasıl geçtiğini yine bu ekranlar üzerinden arşivlediği görsellerle analiz etmekte ve anlamlandırmaktadır. Öyle ki; asıl deneyim inkar edilmiş, sürgüne gönderilerek kişiden izole bir kapsama getirilmiştir. Bunun yerine deneyim bir dikdörtgene sıkıştırılmış ve fotoğraflardan oluşan bir metalaştırma ve tüketim konumuna indirgenmiştir (Ritchen, 2012:21).

İnsanlar, kendilerini fotoğraflamak için karşı konulamaz bir zorunluluk içinde hissetmektedir. Fotoğraf çekmenin sahip olmakla eş tutulduğu bir dönemde deneyime sahip olmak da fotoğraf çekmekle aynı şey haline gelmiştir. Deneyimlerin kendisi adeta bir görme biçimine indirgenmiştir. Fotoğraflar gerçekliği onaylama ve deneyimi arttırmanın araçları olarak kabul edilmekte, ne kadar çok fotoğraf çekilirse o kadar çok deneyime sahip olunacağı düşünülmektedir. İnsanlar daha çok deneyim yakalamak ve fotoğraf çekerek onlara sahip olmak için bir açgözlülük döngüsü içine girmişlerdir. Aslında endüstrileşmiş toplumların vatandaşlarını görüntü bağımlılarına çevirdikleri zihniyet (Sontag, 1999:40-41) çok önceden insanların düşüncelerine işlenmeye başlamıştır. 1990'lardaki Kodak reklam sloganı *"Anılar başlasın",* fotoğraf çekilerek anılar yaratılabileceği ve bunlara sahip olarak deneyimlere de sahip olunabileceğini düşüncelere işlerken şimdinin baskılanmasına sebep olmuştur (Ritchen, 2012:23).

Fotoğrafın kitle tüketimine adapte edilmeye başlandığı 'Kodak Kültürü' döneminden beri aslında görüntünün deneyimden daha öte olduğu olgusu düşüncelere yerleştirilmeye başlanmıştır. Değişen ise; dijital dönemle birlikte görüntünün oluştuğu ve sergilendiği ortamın değişmesiyle, görüntünün elde edilmesi evresi tek bir dokunuşla tamamlanabilen basitliğe indirgenmiştir. Dolayısıyla artık deklanşöre basmak demek sahip olmak demektir. Ünlü düşünür Kierkegaard, *"Birey gördüğü her şeye dokunmak ister"* diyerek bir ölçüde dokunmanın görme olgusunu daha da pekiştirdiğini vurgulamak istemiştir. Gördüklerini pekiştirerek deneyimlere sahip olabileceğini düşünen kişi, içgüdüsel olarak deklanşöre basarak kendini rahatlatmaktadır (Karadağ, 2004-I:66-67). Dokunmak ile görmek ve sahip olmak arasındaki ilişkiyi küçük bir testle de gözden geçirmek mümkündür. Yerleşik olarak

yaşadığı şehirde kişilerin henüz gezip görmediği çokça yerin varlığı, bu yerlerin dokunma mesafesinde ve her an gidilebilecek uzaklıkta bulunduğunu düşünmelerinden kaynaklanır. Şehri gezmeye gelen kişiler, şehrin yerlisinin göremediği pek çok yeri görme fırsatını yakalar (Maga, 2011:6).

Sontag da fotoğraf çekme etkinliğinin kendisini rahatlatıcı bulmuştur. Turistlerin çoğunun gezi sırasında fotoğraf çekerek gezdikleri yerleri deneyimledikleri algısı onların yön kaybetme korkularının rahatlamasını sağlamaktadır. Çünkü fotoğraf çekerek o ana, deneyime ve bilgiye sahip oldukları, onu tüketim nesnesine çevirerek gördüklerini pekiştirdikleri inancına kapılmaktadırlar. Aynı zamanda fotojenik olanı arayıp onun fotoğrafını çekmek istemeleri, deneyimlerini fotojenik olanla sınırlandırmakta ve onu bir hatıra eşyasına dönüştürerek aslında deneyimin kendisini inkar etmelerine sebep olmaktadır. Turistler gezerek fotojenik olanın arayışına düşerler ve bulduklarında bunları fotoğraflayarak biriktirmek onlar için bir strateji halini alır. Karşılaştıkları bu görüntülerle aralarına fotoğraf makinesini koymak için bir zorunluluk hissederler. Başka ne şekilde bir tepki verebileceklerinden emin olamazlar ve deklanşöre basarlar. O anı anlamlandırmanın başka nasıl bir yolu olduğu konusunda bir fikirleri yoktur. Sontag'a göre bu durum kapitalist sistemin dayattığı çalışma güdüleminin tatildeyken de insanların yönelimlerini etkilemesinin bir sonucu olabilir. Tatildeyken eğleniyor olma gerekliliğinden duyduğu huzursuzluğu yatıştırmanın ve yaşadığı anlara eğlence dışında sindirebildiği bir anlam katmanın peşinde koşan kişi bunu pekiştirmenin yolunu fotoğrafta bulmaktadır. (Sontag, 1999, s.26)

Dijital dönem yeni stratejileri desteklemekte ve teşvik etmektedir. Dijital dönemin fotoğrafçısı analog fotoğrafçıya göre yerleştirilmeye çalışılan zihniyetin daha kolay kabullenici uygulayıcıları durumuna gelmiştir. Analog fotoğrafçı çektiği fotoğrafları hemen göremez ve ne tür fotoğraflar yakaladığından emin olamaz. Aynı zamanda sınırlı sayıda poz hakkına sahip olması ve filmlerin maliyetli olması sebebiyle fotoğraf çekerken dikkatli davranır. Bu gibi analog sebepler fotoğrafçının seçici davranmasına ve düşünerek hareket etmesine sebep olmaktadır. Ancak dijital fotoğrafçı, sonuçları hemen görme ve anında müdahale ederek yeniden çekme şansına sahiptir. Sınırlı poz hakkı yoktur. İstediği kadar fotoğraf çekebilir. Bu yüzden de genellikle karşılaştığı her görüntüyü yakalama davranışı içine girmektedir. Bu

durum sistemin şartlar mümkünse tüketimin esas olduğuna yönelik bir algıyı zihinlere işlemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf da tüketimle eş tutulmuş, ne kadar çok fotoğraf üretilirse o kadar çok tüketim yapılabileceği ve sahip olma hissiyle birlikte yapmış olduğu eylemin tatmin oranının o kadar yüksek olacağı öngörülmektedir. Diğer bir ifadeyle fotoğraf, tüketim ilişkilerinin içinde yer almaya başlamıştır (Ritchen, 2012:142).

3.2.2. Fotoğraf ve Sosyal Medya İlişkisi

İnternetle birlikte hayata giren yeni çevrimiçi iletişim ortamı bildirim üzerine kurulu medya monoloğu yerine sosyal medya diyaloğunu getirmiştir (Bulut, 2014:194). Yaygın olarak sosyal medya, sosyal ağlarla birleşik olarak düşünülmektedir. Boyd ve Ellison'a göre sosyal ağlar, belli sınırlar içerisinde bireylerin kamusal bir profil oluşturabildikleri ve diğer kullanıcılardan oluşan bir kullanıcı listesi seçebildikleri bir sistem içinde kullanıcılarla etkileşim içine girilen web tabanlı hizmetler bütünüdür (Kürkçü, 2014:207). Sosyal medyanın çoklu kullanıma açık olması, güncellenebilmesi ve yeni paylaşımlara imkan tanıması gibi pek çok özelliği günümüzde insanların ideal sosyalleşme mecralarından biri olarak sosyal medyayı tercih etmesine neden olmuştur (Yayla,2018:41).

Sosyal medyanın var olmasını sağlayan gelişme Web 2.0 yapısına güçlü bir bileşen eklenmesiyle kullanıcı üretimli içeriği destekleyen web sitelerinin ortaya konulmasıdır. Bu web siteleri kullanıcı profilleri ve arkadaş bağlantılarına, fotoğraf ekleme, yorum yapma, etiketleme gibi karşılıklı etkileşim içerikli özelliklere uygun bir yazılım barındırmaktadır (Şendeniz, 2015:24-25). Her gün milyonlarca fotoğraf sosyal medyaya yüklenmekte ve kullanıcılar tarafından anında tüketilmektedir. Fotoğrafların dijital olarak tüketiminin adresi sosyal medya olmuştur. Bu sitelerin başında büyük bir yükseliş yakalamış Facebook ağı gelmektedir. Facebook, ilk kurulduğu 2004 yılında öncelikle Harvard üniversitesi öğrencilerine açık bir site olarak hizmet vermeye başlamıştır. Boyd'a göre para kazanmak için, siteler büyümeli, büyümek için içerik sınırları aşılmalıdır. 2006 yılında Facebook'un kapılarını herkese açma kararı alması böyle bir örnektir (Çizmeci, 2014:383,384).

Herkese açılma kararı sonrası oldukça popüler bir sosyal ağ haline gelen Facebook'un, sosyal medya siteleri içindeki hakim pozisyonu, diğer sosyal paylaşım sitelerini genellikle dikey sosyal ağlar olarak konumlanmaya itmiştir. Dikey ağlar belli alanlarda özelleşmiş ve sadece bu alanlarda paylaşımlara izin veren ağlardır. İnstagram dikey paylaşım ağlarına bir örnektir. Yalnızca fotoğraf paylaşımı üzerine programlanan ve bu alanda hizmet veren bir sosyal ağdır. Fotoğraf alanına yoğunlaşarak dikey ağ olarak konumlanması giderek yükselişe geçmesine sebep olmuştur (Öze, 2016:289). Günümüzde her gün instagramda yaklaşık 80 milyon fotoğraf paylaşılmaktadır (Smith, 2018:b.a.).

Paylaşım olgusuyla birlikte şekillenen sanal tüketim olgusu da sosyal medyada sürekli bir üretim-tüketim döngüsünde yer alan fotoğraflar yığınının kitleleşmesine neden olmuştur. Kapitalist sistemin sürekli olarak kişilerin yönelimlerini belirleme yöntemi olarak çeşitli platformları kullanıyor oluşu (Bayhan, 2011:221) sosyal medyanın da bu amaç doğrultusunda kullanılan bir aracı niteliğinde kalmasına neden olmuştur. Genellikle sosyal medya çeşitli tüketim alışkanlıklarını, popüler dayatmaları, refah seviyesini ve çeşitli maddi özellikleri kanıtlayıcı bir takım fotoğraflara paylaşım olanağı veren bir platform olarak (Pösteki ve Velioğlu, 2014:10) fotoğrafların ve fotoğrafların hızlı şekilde paylaşımına olanak sağlayan kameralı cep telefonlarının bu amaç doğrultusunda yaratılan bir kirlilikte aracı olmasına sebebiyet vermiştir (Karadağ, 2016:b.a.).

3.2.2.1. Sosyal Medyada Fotoğraf Paylaşımı Olgusu

Dijital dönemle birlikte fotoğrafın kapsamı bilgi ve iletişim sektörünün bir parçası olarak genişlemeye başlamıştır. Sürekli gelişen teknoloji ve yeni gelişmelerle ilişkisi dahilinde evrilen ve kendine yeni alanlar edinen fotoğraf, 2002 yılında sosyal medya sitelerinin ortaya çıkmaya başladığı dönemle birlikte giderek tüketim kültürünün daha fazla etkisi altına girmeye başlamıştır. Kapitalist kültürün öznesi olarak insan; tanınmak ve beğenilmek ihtiyaçlarını giderebilmek için kendisinin olan yüzler üretmek ister ve daha çok fotoğraf çekerek paylaşma çabası içine girer (Eraslan, 2013:29-33). Özellikle 1980 sonrası dönemde enformasyon teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte yaşam şekilleri, insan ilişkileri, iletişim tarzları, algılama biçimleri gibi gündelik yaşamı doğrudan etkileyecek ilişkiler yeniden

şekillenmeye başlamıştır. Bunun bir etkisi olarak kişiler hayatın her anının izlenmeye değer olduğu algısına kapılmakta, yaşamlarındaki her ayrıntının tüketilebilecek bir nesne olduğunu düşünmektedir (Köse, 2015:58-59). Yüzyıllardır, görünür olma ihtiyacıyla çeşitli alanlara yönelinmiştir. Önce portre resim sanatıyla tatmin edilmeye çalışılan bu istek, fotoğrafla devam etmiş ve sosyal medyayla birleşerek doruk noktasına ulaşmıştır (Eraslan, 2013:29).

İletişim araçları ve yayın araçları arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, hepsi birbirine bağlı tek bir ekosistemin parçası haline gelmiştir. (Shirky, 2010: 89) Bu sistemde 'bakmak' ve 'bakılmak' olgusu 'yayınlamak' üzerinden anlam bulmaktadır. Üretilen dijital öğeler, World Wide Web'in birer ağ objesi olarak izleyicilerle yani diğer insanlarla paylaşılmaktadır (Dijck, 2007:48).

Fotoğraf paylaşmanın anlamı ilk olarak Kodak kültüründe şekillenmeye başlayan eğlence algısıyla bütünleşmiştir (Sarvas ve Frohlich, 2011:b.a.). Yeni teknolojiyle maliyetler düşürülmüş ve iletim kolaylaşmıştır. Bu durum paylaşılmak üzere çekilen fotoğrafların temasını önemli olaylardan mutlu olunan anlara ve hatta sıradan, yalnızca paylaşılmak istenen olaylara genişletmiştir. Sosyal medyada paylaşılmış fotoğraflar sadece doğum günleri ve özel günleri yansıtmaz. Artık sıradan günlerin de kullanıcı sayfalarında paylaşım olarak yer aldığı görülmektedir (Şendeniz, 2015:25). Bu durum sosyal medyaya da yansımaktadır. Popülarite ve beğenilme ihtiyacından dolayı; kötü, olumsuz, can sıkıcı özellik ve durumlar kişiler tarafından saklanmaktadır (Pösteki ve Velioğlu, 2014:17-18). Paylaşımın sıradan olaylara kayması kişileri an'ı yaşamadan paylaşma eylemine yöneltmiştir. İspatlama amacıyla fotoğraf çeken günümüz insanı dil ve duygu zenginliğini kaybetmiş, sıradan anlarını yakalama peşinde koşmaya başlamıştır (Gök, 2016:45).

Sosyal ağlarda paylaşılan fotoğraflar aile ve arkadaşlardan onların tanıdıkları ve birbiriyle etkileşimli çok yönlü bir iletişim ağı içerisine aktarılmaktadır. Fotoğraflara kim tarafından bakılacağı imgelerin kimin belleğinde yer edeceği artık kullanıcının kontrolünü kaybetmeye başladığı bir noktaya doğru uzanmaktadır (Şendeniz, 2015:25). Fotoğrafı çekilen ve paylaşılan her şey, enformasyon sisteminin bilgisi olmaktadır. Kendi hakkında gönüllü olarak bilgi aktaran birey, denetim altına alınabilmesine olanak sağlamış olur. Yeni teknolojiler izleme ve kaydetme

kapasitesini arttırmaya, yaymaya ve daha sistematik olmaya çabalamaktadır (Pösteki ve Velioğlu, 2014:6).

Foucault'a göre bu model, sistemin toplumu daha rahat yönetebilmesi için geliştirilmiş pratiklerden biridir (Foucault, 1992:251-285). Bu sistemle birlikte Facebook'un, kullanıcılarını reklam şirketlerine pazarlaması, reklam şirketlerinin de potansiyel alıcılar hakkında edindikleri bilgilerle ürünlerini kullanıcılara pazarlaması çok daha kolay hale gelir (Pösteki ve Velioğlu, 2014:9).

Netchitailova (2014:1-13) Facebook kullanıcısı için duygudaş işçi kavramını kullanır (aktaran Pösteki ve Velioğlu, 2014:6). Çünkü sosyal ağ sitelerinde kullanıcı, kapsamlı düşünmeden hareket eder ve tek yönlü bir yarar sağladığı yanılgısına kapılır. Asıl olansa, kişinin her paylaşımı şirket yararınadır ve şirketin kar sağlamasına büyük oranda katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla fayda grafiği çift yönlü bir akışa sahiptir. Ancak yine de bu durum, Facebook ya da diğer sosyal ağlar üzerinde saatlerce paylaşım yaparak vakit harcayan, emeği farkına varmadan sömürülen büyük bir kitlenin oluştuğu gerçeğini değiştirmez (Pösteki ve Velioğlu, 2014:6).

3.2.2.2. Sosyal Medyada Fotoğrafla Kimlik İnşası Süreci

Gelişen teknolojiyle birlikte, kendi kendine yayıncılığın sıradan bir olgu haline getirilmesi kişinin paylaştığı fotoğrafları da değişikliğe uğratmıştır. Yeni bir tür olarak 'selfie' yani özçekim fotoğraflar ortaya çıkmış ve kısa bir süre içinde dolaşıma sunulması normalleştirilmiştir (Şendeniz, 2015:25). 'Selfie', İngilizcede kelime anlamı olarak; bir kişinin cep telefonuyla ya da fotoğraf makinesiyle ayna yardımı olmadan kendi fotoğrafını çekmesi demektir. Oxford İngilizce Sözlüğü tarafından 2013 yılının kelimesi seçilmiş ve İngilizce sözlüğe eklenmiştir (Pösteki ve Velioğlu, 2014:2).

Türkçe'ye özçekim olarak geçen 'selfie' kavramı çoğunlukla sosyal medyada yer bulmuştur. Şendeniz'e göre, özçekimlerin sosyal medya platformlarında paylaşılmalarında etkili olan unsur kişilerin atfedilen önemi kendi üzerlerinde yoğunlaştırmaları olarak görülmektedir (Şendeniz, 2015:25). Sontag'a göre, fotoğraf bireyselleşmiş ben algısının dışavurumu olarak düşünülebilir. Sontag, fotoğrafı

kişinin kendini ifade edebilmesinin bir aracı olarak görmekte ve kişinin varlığını ortaya koyabilmesinin, dünyada kendine yer edinebilmesinin yolunun fotoğraftan geçtiğini düşünmektedir (Sontag, 1999:138-139). Sık sık profilini güncelleyen ya da kendi fotoğraflarını paylaşan kişiler beğenilme ihtiyaçlarını doyurmaya çalışmaktadır. Lacan'ın 'Ayna Evresi' makalesinde belirtmiş olduğu gibi kişi paylaşım özellikleriyle narsizmini metaforik anlamda ayna imgesiyle tamamlamaktadır. Öyle ki; aslında olduğu değil, olmak istediği imgeyi ifade etmektedir (Gök, 2016:42). Robins'e göre de, kişiler Narcissus ve yansımasında olduğu gibi sanal dünyada oluşturdukları yansımalarına aşık olmaktadır (Robins, 1999:91-92).

Sanayi Devrimi sonrası yeni kapitalist toplum düzeninde insan, kendini görünür kılmanın ve varlığını kanıtlamanın ancak ürettiği mal ve eşya aracılığıyla mümkün olabileceğine inanmaktadır (Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008:119). Bunun bir yolu olarak birey kendi fotoğraflarını çekerek, ürettiği fotoğrafları sosyal ağlarda sergilemektedir (Pösteki ve Velioğlu, 2014:2).

Funk, sosyal medyada kendi fotoğraflarını paylaşan ve ben odaklı bir temsiliyet ortaya koyan bireyin özne olmaktan çıkarak kendini nesneleştirdiğini düşünür (Öze, 2016:286). Şendeniz de, sosyal ağ profillerinde paylaşılan fotoğrafların kişilerin idealize ettikleri benlik kavramına dönüştüğünü ve bu durumun kişinin kapitalist sistemle içselleşmesi olgusuyla benzerlik taşıdığını belirtmiştir. Bireyin paylaşımları kendi fotoğrafının önemli olduğu olgusundan yola çıkarak ağ ortamlarında görünür duruma getirilmiş ve yaygınlaşmasıyla birlikte bahşedilen bu önem normalleştirilmiştir (Şendeniz, 2015:20-26). Kişilerin kendi fotoğraflarının yani özçekimin bu denli popüler olması hızlı çekilip paylaşılabilmesinden kaynaklanır. Analog dönemde kişilerin zamanlayıcı kurarak çektikleri kendi fotoğrafları bu kadar popüler olmamış, kendi olmaktan bu kadar uzaklaşmamıştır. Özçekimi yaşamın bir parçası haline getiren biraz da, cep telefonlarının pazarlama stratejisiyle kişilerin hayatına vazgeçilmez bir unsur olarak dahil edilmesidir (Gök, 2016:43).

Sosyal ağ kullanıcıları kendileriyle ilgili paylaştıkları fotoğraflarla birlikte, bakan ve gözlemleyen olmanın ötesinde bakılan olma çabası içine girmiştir

(Şendeniz, 2015:25). Kullanıcı, bakılan olma yönünde sosyal ağlarda kimlik performansı sergilemeye sürüklenmektedir. Kişi sürekli olarak kim olduğuna, nasıl bir yaşam sürdüğüne dair bilgileri ortaya sermekte ve paylaştığı fotoğraflarla hayata karşı duruşunu, beğenilerini, zevklerini, kişiliğine ilişkin ipuçlarını diğer kullanıcılara yansıtmaya çalışmaktadır (Pösteki ve Velioğlu, 2014:10). Paylaşılan fotoğraflar aynı zamanda kişilerin sosyal statülerine, ekonomik durumlarına ve yaşam biçimlerine dikkat çekmek amacı taşır. Çoğunlukla gidilen mekanlar, tatiller, yenilen yemekler gibi kişinin genel yaşayış standardı hakkında ipuçları içeren durumlar paylaşılmaktadır (Gök, 2016:43). Bireyin bu bilgileri diğer insanlarla paylaşır olması, diğerlerinin kendileri hakkındaki bu bilgileri önemli gördüklerini düşünmelerine, dolayısıyla kendilerini ve kendileriyle ilgili her bilgiyi özel ve değerli görmelerine sebep olur. Biçilen bu değer, kişinin egosuyla bağlantılı bir durum ortaya koyabilmektedir (Pösteki ve Velioğlu, 2014:12).

Kimlik öğesi olarak paylaşılan fotoğraflar bir süre sonra, önemini başkalarının verdiği değerle ölçen bir duruma bürünmüş, öyle ki; kişiler gerçek kimliklerini saklamaya ve diğerlerinin hoşuna gittiği şekilde paylaşımlar yapmaya başlamıştır (Karagülle ve Çaycı, 2014:5). Sanal ortamda bırakılan izler sonsuza dek kalıcı olacağından pek çok bakımdan sanal kimlikler diğer kimliklere baskın gelecektir (Öze, 2016:286).

Kişinin gerçek benliğiyle sosyal ağlarda yaratmış olduğu sahte kimliği iç içe geçmiştir. Birbirine karışan iki olgu, kişinin kendi öz benliğine yabancılaşmasına sebep olmaktadır (Karagülle ve Çaycı, 2014:5). Yabancılaşma kavramını ilk kullanan isim Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau, kişinin özgürlüğüne ve doğasına aykırı olan bir sistemden bahsetmiş ve bu sistemin işleyişinin kişiyi yabancılaştırdığını söylemiştir. Marx'a göre, yabancılaşmanın en fazla ve yoğun yaşandığı sistem kapitalist toplum sistemidir. Bu toplum düzeninde birey makineleşmiş bir parça gibi sürekli üretimde bulunmakta ve sonunda ürettiği şeye yabancılaşmaktadır (Uysal, 2008:49). Bu duruma örnek olarak kişinin sürekli kendi fotoğrafını çekmesiyle birlikte bir süre sonra kendisini nesneleştirmesi ve kendi kendine yabancılaşması gösterilebilir. Marx'a göre işçinin işin sürecini oluşturan hiçbir alanda; hedeflerin belirlenmesi ve üretimin sonuçlanması gibi kararlarda katkısı bulunmamaktadır. İşçi yaptığı işe dair fikir sahibi olamamakta, ve bir anlam verememektedir. Kendi için

ifade biçimi bulmayan bir işi, sırf yapılması istendiği için yerine getirmektedir (Ferguson ve Lavalette, 2004:301).

Sosyal ağlar da Marx'ın söylemi bağlamında benzer özellik göstermektedir. Kişi aslında başkalarının beklentilerini göz önünde bulundurarak hareket etmekte ve eylemlerini; fotoğraf çekme ve paylaşma güdümlerini sosyal ağlardaki izleyenlerinin beklentilerine göre yerine getirmektedir. Sosyal ağlarda maruz kalınan içerikler, bu ağlardaki genel algıyı yansıtan ortak dilin ve kültürün birey tarafından algılanmasını sağlamaktadır. Bu içerikler, kişilerin ağ kültürünün diğer kullanıcıları tarafından kabul görebilmeleri için hangi kimliğe bürünmeleri gerektiğine yönelik ipuçları içermektedir. Bu sistemde, kişiler imaj göstergeleri haline getirdikleri profilleriyle diğer bireylerin kendilerine bakış açılarını etkilemeye çalışırlar. Aynı zamanda kişiler, paylaştıkları bilgiler ve fotoğraflarla diğer kullanıcıların kendi davranış örüntüsünü biçimlendirmesine de rehberlik ederler (Wayne ve Linden, 1995:260). Fromm'a göre bu durum insanları yalnızlaştırmakta ve yabancılaştırmaktadır. Öyle ki herkes toplum tarafından kabul görebilmek ve var olabilmek için kendiyle ilgili aranan özellikleri ortaya koymak durumundadır. İşçi fiziksel enerjisini satarken, iş adamı, doktor, memur ve diğer birçok meslekteki kişiler kişiliklerini satarlar. Çünkü toplumda ürünlerini ve hizmetlerini kabul ettirebilmek, satabilmek için kişilik sahibi olmaları gerekmektedir. Kişilik sahibi olmaktan kasıt topluma göre aranılan, hoşa giden özelliklere sahip olmakla birlikte nitelendirilmektedir (Fromm, 1996:105-106).

İnsansal niteliklerin değerini belirleyen, var olup olmadıklarıyla ilgili yargıya varabilen pazarın kendisidir. Eğer kişinin sunduğu nitelikler işe yaramıyorsa bu durum o insanın bir niteliği yok anlamına gelmektedir. Bu bağlamda kişinin özgüvenini, var olduğunu ve kendi benliğini hissedebilmesi diğer kişilerin kendi hakkında vardıkları yargı ve biçtikleri değerle bağlantılıdır. Kişi kendi değerini kendisi belirleyemez. Başkaları o kişiyle ilgili olumlu düşünmüyorsa ve kişi toplum tarafından hoş karşılanmıyorsa, hiç kimse değildir. Popüler olmanın ve sosyal medya paylaşımının bu denli önemli olmasının altında yatan en önemli sebep kişinin kendine değer verebilmesinin kişiliğinin başarısına bağlı olmasıdır. Bireyin kendine olan saygısı, özgüveni, aşağılık duygusuyla baş edebilme cesareti gibi tüm belirleyenler kişinin popüler olup olmadığıyla bağlantılı olarak gelişmektedir. Bu

durumda birey kendi kontrolü dışındaki güçlerin elinde bir araç haline getirilir (Fromm, 1996:105-106).

Önceki dönemlerde kişinin kim olduğunu belirleyen, kimlik olgusunun özünü, edinilen meslek, kariyer ve çalışma konusundaki meziyetler belirlemektedir (Pösteki ve Velioğlu, 2015:2). Bauman'a göre çalışma etiği olarak adlandırılan, kimlik ifadesinde etkili kavrama göre; ne kadar çok olursa olsun çalışmak her zaman değerlidir (Baumann, 1999:13-16).

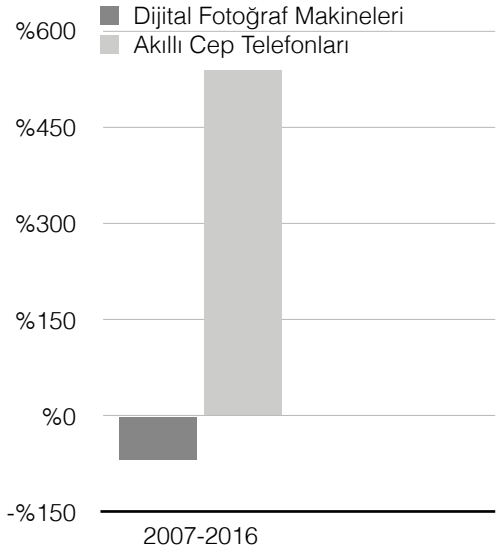
Ancak çağdaş toplum artık bir tüketici toplumu olmuştur. Toplumu oluşturan bireyleri de birer tüketici olarak görmektedir (Baumann, 1999:132). Dolayısıyla toplumsal ve kültürel yapı içinde kişinin kimliğinin oluşumunda rol oynayan en önemli olgu tüketim kalıpları olmaya başlamıştır (Pösteki ve Velioğlu, 2015:2). Tüketiciliğe erişemeyen kesim yani yoksullar yeni toplum düzeninde bir sorun haline gelmiştir. Bu düzen karşısında, birer tehdit ve engel olarak görülmektedir. Doğal olarak yoksulluk artık işsizlik durumuyla ölçülen bir olgu olmaktan çıkmıştır. Bugünün yoksullarının ihlal ettiği yerleşmiş ilke çalışmak değil, tüketim kabiliyeti normudur. Bugünün yoksulları işsiz değil, tüketici olmayanlardır. Dolayısıyla insanlar kabul görebilmek için kimlik inşa süreçlerinde fotoğraf çekerek ve bunları sosyal medyada paylaşarak tüketici kimliklerini yansıtmaya çalışmaktadır (Baumann, 1999:132).

3.2.3. Fotoğraf ve Kameralı Cep Telefonları İlişkisi

Kameralı cep telefonlarının doğuşu 1997 yılıyla başlamıştır. Philippe Kahn isimli bir bilgisayar programcısının, eşinin doğumunda cep telefonuna entegre edilmiş bir kamerayla, yeni doğan bebeğinin fotoğraflarını çekmesi ve eş zamanlı olarak ailesine yollamasıyla ilk kameralı telefon fikri doğmuştur. Bu tarihten sonra kamera ve telefon bir araya getirilmiş ve kameralı cep telefonları oluşturulmuştur (Fineman, 2013:241).

İlk üretilen kameralı telefonlar büyük bir yenilik getirse de görüntü kaliteleri başarılı fotoğraflar yaratabilmek için yeterli değildir. Ancak teknolojinin her alanında olduğu gibi bu alanda da giderek gelişme katedilmiştir. Günümüzde artık görüntü

kalitesi pek çok dijital kamerayla yarışır kalitelere ulaşabilmiş akıllı telefonlar ortaya çıkmıştır. Kameralı telefonların görüntü kalitelerinin gittikçe iyileştirilmesi ve bu telefonların yaygınlaşmasıyla birlikte genel kamera endüstrisi ve satışları da etkilenmiştir. Bu değişimin kanıtı, son birkaç yılda hızla azalmakta olan kompakt kamera pazarında görülmektedir. Görüntü kalitesi ikinci planda kalırken anında paylaşım özelliği kameralar için aranan birinci özellik haline gelmiştir. Paylaşım özelliği akıllı telefonlara olan talebi arttırırken dijital kamera satışlarının düşmesine sebep olmuştur (Mansurov, 2018:b.a.). Görüntü kalitesinin geri planda kalması günümüzde enformasyon sisteminin bir parçası haline gelmiş sosyal medya kültürürünün bir etkisidir. Sosyal ağlarda paylaşılan fotoğraflar izleyiciyle iletişime geçmek ve geri bildirim alabilmek anlamına gelmektedir. Bunun bir getirisi olarak fotoğrafın anlamı paylaşım odaklı bir şekilde artmaya başlamıştır. Eş zamanlı olarak paylaşım olanağı yaratan akıllı telefonların günümüzde tercih edilmesinin (Görsel 36) en önemli sebebi budur. (Sağlamtimur, 2017:88-91).

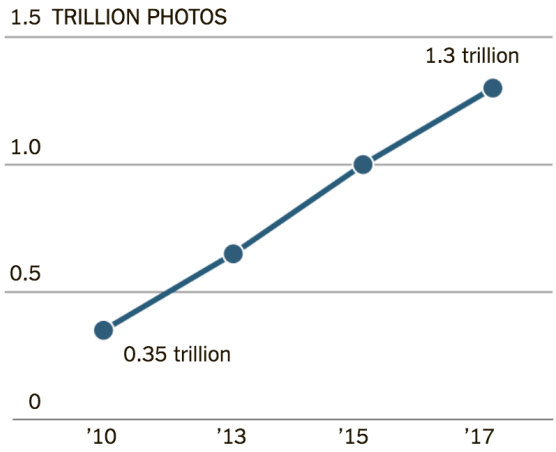


Görsel 36: 2007-2016 Yılları Arasında Dijital Fotoğraf Makineleri ve Akıllı Cep Telefonları Satışlarındaki Yüzdelik Değişim, Kaynak: http://thenewcamera.com/digital-camera-sales-all-time-low/, Son Erişim Tarihi: 10 Haziran 2018.

Paylaşmanın artan önemi yeni teknolojik ürünler olarak kameralı cep telefonlarının yarattığı talebin gittikçe büyümesine sebep olmuştur. Çünkü kameralı cep telefonlarıyla birlikte artık çekilen fotoğrafları anında istenen kişilere gönderebilmek ve internet üzerinde paylaşabilmek mümkün olmuştur (Sarvas ve

Frohlich, 2011:112). Fotoğraf dünyasının evrildiği bu yeni ortam, her geçen gün insanları fotoğraf çekmeleri için daha fazla koşullandırmaktadır. Bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak da fotoğrafçı sayısı gün geçtikçe artmaktadır (Karadağ, 2004-I: 147).

Görsel 37'de 2010-2017 yılları arasında çekilen dijital fotoğraflardaki artış gösterilmiştir. Bu fotoğrafçıların büyük çoğunluğu fotoğraf çekmek ve çektiklerini paylaşmak için kameralı cep telefonlarını kullanmaktadır. Bu telefonlarla birlikte insanlar kameralarını her an yanlarında taşıyabilmekte ve günlük hayatlarında her an fotoğraflarını çekmeye hazır bulunmaktadırlar (Sarvas ve Frohlich, 2011:112).



Görsel 37: Çekilen Toplam Dijital Fotoğraf Sayısının Yıllık Gösterim Grafiği, Kaynak: https://www.nytimes.com/2015/07/23/arts/international/photos-photos-everywhere.html, Son Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2018.

Kameralı cep telefonları, yaşanılan her an için, sıradan veya özel ayrımına gitmeden anın kaydedilip paylaşılması isteğini doğurmuştur. Amatör ya da profesyonel tüm fotoğrafçılar için bu telefonlar vazgeçilmez araçlar haline gelmiştir (Sağlamtimur, 2017:88). Öyle ki herkes ve her şey artık potansiyel birer görsele dönüşmüştür (Ritchen, 2012:21). Çekilen görüntüler büyük oranda artmış ve yaratılan yeni görüntüler ortamında görsel kirlilik ile karşı karşıya kalınmıştır (Karadağ, 2004-II:147).

3.3. Fotoğrafın Yarattığı Görüntü Kirliliğinin Doğurmuş Olduğu Sonuçlar

Yeni dijital dönemin, insanların gündelik yaşamlarında benimsemiş oldukları yönelimler doğrultusunda getirmiş olduğu en belirgin yeniliklerden birisi kişilerin zihniyetinde yaratılmış olan daha fazla bilgiye ihtiyaç duyulması düşüncesidir. Bu yönelimin sürdürülebilir olması amacıyla sürekli genişleyen ve yeni bilgilerle şişen sanal internet platformunun hızlı ve gelişime eşdeğer ölçüde taranabilir niteliğe kavuşturabilen donanımda bireylere ihtiyacı vardır (Toffler, 1980:380-386). Yeni enformasyon düzeninde bilginin akışı hızlı ve akıcı parçalar halinde kişilere aktarılmaktadır ve kişilerin düşünce yapıları ve yönelimleri bilgi ve fotoğraf yığınlarının arasında hızlı ve daha fazlasına erişebilecek niteliğe ulaşacak ölçüde yeniden şekillenmiştir (Carr, 2010:b.a.).

Niteliksiz fotoğraf yığınlarının yaratmış olduğu görsel kirlilik ve görüntü enflasyonunun sonuçları; yine görüntülerin değerinin azalmasıyla birlikte yitirdiği anlamsal içerim sonucu, fotoğrafın ilk on yıllık döneminin ardından gelen değişimin bir benzeri olarak sanatsal içerimlerinin giderek kayıp edilmesi durumunu söz konusu bir mesele haline getirmiştir (Aydın ve Tüzül, 2011:17).

Fotoğrafların niteliksizleştiği ve daha kolay erişilebilir olduğu dijital dönemde, görüntüleri üretim ve tüketim ilişkilerinin dışına taşıyabilmek ve eski değerini yaşatabilmek kimi kitlelerce özlem duyulmakta olan bir mesele olarak dikkate alınmaya başlanmıştır. Geçmişe duyulan özlemin şekillendirdiği arayışlar el çizimlerine harcanan değeri görerek görüntü üretiminde alternatif bir bağlam olarak şekillenen yeni bir yönelimin doğuşuna vesile olmuştur. Bu doğrultuda çeşitli çizerlerin oluşturmuş olduğu bir kapsamda şekillenmeye başlayan ‘Kent Eskizleme’ akımı doğmuş ve sıradan kişiler tarafından oluşturulan görüntülerin kaybettiği anlamsal içerimi ve değeri yeniden taşımak yolunda ileriye yönelik evrensel bir tabanda genişlemeye başlamıştır (Costa, 2016:b.a.).

3.3.1. İnsanların Beyin Yapılarının Değişmesi

1748 yılında La Mettrie, insan vücudunu makineye benzetmiş ve bu dönemde çeşitli politik organizasyonları yöneten gruplar da makine adıyla anılmıştır (Toffler, 1980:94). Kişi yetişkinliğe eriştikten sonra beyin yapısında değişim gözlenmeyeceğine yönelik oluşan algı, zaten beyni makine gibi mekanik bir mekanizma olarak algılamakta olan Endüstriyel Çağ tarafından benimsenmiştir. Sinir sistemi de bir domino ya da buhar motoru gibi, çok sayıda bölümden oluşmaktadır. Bunların her birinin bütün sistemin başarılı işleyişini sürdürmek için sahip olduğu önceden belirli bir amacı vardır. Bu parçalar önceden belirlenen işlevlerini değiştiremezdir. Tersi gerçekleştiğinde ise bu durum hızlı bir şekilde makinenin bozulmasıyla sonuçlanabilmektedir (Carr, 2010:17).

La Mattrie'nin insan vücudunu makineye benzetmesi Descartes'in hayvanları bir makine olarak gören öğretisinin bir yansıması olarak kabul edilmektedir (Mattrie, 1980:87). Beynin yapısına yönelik ortaya atılan mekanik konsept, Descartes'in öne sürdüğü dualizm teorisi tarafından bir yandan desteklenirken diğer yandan ise çürütülmüştür. Descartes'e göre beyin ve zihin maddesel ve dünyevi olmak üzere iki farklı alanda incelemelere tabi tutulabilir. Ona göre fiziksel beyin denildiğinde, mekanik teorisi bu çeşidin kavramsal temeline, doğru şekilde uyarlanabilir. Ancak beynin işleyişine yönelik tüm açıklamalara rağmen bilinçli bir zihnin nasıl işlediği açıklanamamıştır. Çünkü zihnin işleyişi maddesel yasaların geçerli olduğu öngörülebilir bir kapsamda şekillenmez. Beynin makineye benzeyen mekanik bir çalışma prensibinin olduğu konusunda düşüncelerini dile getiren bilim adamları, zihin ve bilincin varlığına dair öngörüleri reddetmiştir (Carr, 2010:18).

Ancak sonraları Merzenich'in maymunlarla yapmış olduğu deney sonucunda beyinle ilgili bilinen yaygın inanış değişmeye başlamıştır. Merzenich'in deneylerinde vardığı sonuç yetişkin maymunların beyinlerinin hücresel düzeyde kapsamlı bir yeniden yapılanma sürecine girebildiğidir. Bu deneylerden yola çıkılarak beynin önceden inanılan işleyiş biçimiyle, bir makine gibi çalışmadığı anlaşılmıştır. Beynin her bölgesinin kendine özel belirli işlevleri vardır ve önceden inanılanın aksine bu bölgelerin hücresel bileşenleri kalıcı bir yapı oluşturarak yetişkinlik yıllarında sabit bir form almamaktadır. Esnektir ve sürekli deneyimlenen durumlara, tecrübelere ve

kişilerin bireysel ihtiyaçlarına göre değişerek yeniden farklı bir yapı oluşturabilmektedir (Weizenbaum, 1976:17-38).

Beyin yapısının elastik ve değişebilir yapısı, yıllar boyunca farklı görüşleri sebebiyle çatışma içinde olan iki felsefik düşüncenin yani empirizm ve akılcılığın birbiriyle uyumlu duruma getirilmesini sağlamıştır. Empirizmin savunucularından olan John Locke'a göre insan zihni doğduğu anda boş bir sayfa gibi tertemizdir yani 'tabula rasa'dır. İnsan, sonradan edindiği deneyimleriyle, yaşadıkları ve seçimleri sayesinde kazandığı bilgi ve öğretileriyle zihnini şekillendirir. Immanuel Kant ise akılcılık yani rasyonalizmi savunur. Ona göre de insan zihni doğuştan sahip olduğu bir takım şablonlar içermektedir. Bu şablonlara göre de insan doğduğu andan itibaren aslında dünyayı nasıl algıladığı ve anlamlandıracağı bir ölçüde belirlidir. Sonradan deneyimlenen her durum kişinin doğuştan sahip olduğu şablonlar aracılığıyla süzülerek değerlendirilir (McLuhan, 2003:63-70).

Deneyler, aslında her iki görüşün de birbirini tamamladıkları için haklı olduğunu ortaya koymaktadır. Doğuştan gelen genler çoğunlukla nöronların birbirleri arasında oluşturduğu sinaptik bağlantıların ne zaman ve nasıl oluşturulacağını belirlemektedir. Diğer bir ifadeyle genetik olarak belirlenen bağlantılar Kant'ın doğuştan gelen zihin şablonlarını doğrular niteliktedir ve beynin temel mimarisini oluşturur. Ancak Locke'un da belirtmiş olduğu gibi sonradan yaşanan deneyimler de yeni bağlantıların oluşmasına, zihnin yeniden şekillenerek uzun vadeli etkinliğinin belirlenmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla beyin yapısı bir yanıyla doğuştan gelen bir takım özelliklerle belirlenmişken, diğer yandan sonradan kazanılan özelliklere göre tekrar şekillenmektedir (Carr, 2010:21). Tarlacı'ya göre de tekrar şekillenebilen beyin yapısının öngörülmesiyle insan, bir otomattan karmaşık bir zihin yapısına sahip bir kişiliğe dönüşmüştür (Tarlacı, 2009:4).

Dijital Dönem'in getirmiş olduğu yeni toplum düzeninde varlığını sürdürebilmek için daha fazla enformasyona yani bilgiye ihtiyacı olan farklı sosyal yapılara doğru yol alınmaktadır (Toffler, 1980, :380-386). Beyin ve düşünce yapılarının değişebilir olduğunun anlaşılmasıyla birlikte; ihtiyaç duyulan enformasyonun en önemli mecralarından kabul edilen dijital çağın internetinin, insanların beyin yapılanmasını tekrar şekillendirirken odaklanma ve derin düşünme

kapasitesini olumsuz etkileyen bir ortam olduğu anlaşılmıştır. Yeni enformasyon düzeninin en büyük parçasını oluşturmakta olan internet yapılanması bilgi akışını hızlı ve akıcı parçalar halinde kişilere aktarmaktadır. Öyle ki Carr'a göre bu durum insanların beyin yapılarının da bu yönde evrilmesine yani bilgiyi internetin dağıtmış olduğu biçimiyle alabilme beklentisine neden olmuştur. Çeşitli internet sitelerini ve fotoğraf paylaşımı odaklı sosyal medya sitelerini kullanan kişilerin, 'bir tür göz gezdirme' yöntemi vasıtasıyla kaynaklar arasında sıçramalar yaparak sürekli yeni bir arayış içinde oldukları, önceki göz gezdirdiklerine ise tekrar dönmedikleri gözlenmiştir. Carr'ın iddiasına göre yeni evrilen enformasyon odaklı düzenin getirdiği tipik davranış şekli bir makalenin, yazının ya da kitabın bir kaç sayfasından fazlasını okumadan, görüntüleri ve fotoğrafları incelemeden başka bir kaynağa ve siteye 'sıçramak' olmuştur. Bunun sonucu olarak da farklı bir düşünce yapısı evrilmekte, beynin düşünme biçimi değişmektedir (Carr, 2010:b.a.).

Örneğin Berger fotoğraf makinesinin bulunmasıyla birlikte insanların bakış açılarının değiştiğinden bahsetmiştir. Ona göre Rönesans Dönemi'nde kabul edilen perspektif geleneğinde olduğu gibi her şeyin insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek fikri ortadan kalkmıştır. Görülenlerin zaman ve mekanda bulunulan konuma bağlı olarak değiştiği fikri öngörülmeye başlamıştır (Berger, 2014:16).

Nietzsche'ye göre düşünceler oldukça değişken bir yapıdadır ve bir çok etmene göre şekillenir. Ona göre yazı aletlerinin değişmesiyle bile düşünceler değişerek tekrardan şekillenmektedir. Görüşü gittikçe zayıflayan ve sayfaya odaklanmakta zorluk çeken Nietzsche'nin bir daktilo satın alarak yazılarını daktilo ile yazmaya başlaması üzerine dile getirdikleri bunlar olmuştur. Medya alanında Alman akademisyen Friedrich A. Kittler Nietzsche'nin daktiloya geçmesiyle, yazılarının *"tartışmalardan aforizmalara, düşüncelerden kelime oyunlarına, retorikten telgraf tarzına"* doğru değiştiğinden bahsetmiştir. Yazılarındaki bu değişim, beyninin işleyiş ve düşünce yapısının değiştiğinin göstergesi niteliğindedir (Carr, 2008:b.a.).

Aynı şekilde fotoğraf makinelerindeki teknolojik gelişmelerle birlikte analog makinelerden dijital makinelere geçilmesi de fotoğrafçıların düşünce yapılarını etkilemiştir. Genellikle analog fotoğrafçı seçici bir tutum içinde, fotoğraf çekmeden

önce bir çok açıdan düşünerek en son vardığı uzlaşmaya yönelik sınırlı sayıda kare yakalamaya çalışırken; dijital fotoğrafçı öncelikle fotoğraf karelerini mümkün olduğu kadar fazla pozlayıp ardından düşünerek karar verme yolunda ilerlemektedir (Ritchen, 2012:142). Bu örneklerin gözlenebilmesindeki en büyük etken sinir hücrelerinin sürekli olarak bir değişim içinde eski bağlantıları kopararak yenilerini kurmak yolunda çalışması yani beyin yapısının çevre şartlarıyla etkileşime tepki olarak sürekli olarak yenilenerek değişmesidir (Klingberg, 2009:b.a.). Olds'a göre *"beyin anında kendi kendini yeniden programlama, işlev görme tarzını değiştirme becerisine sahiptir"* (Carr, :2010:20-22).

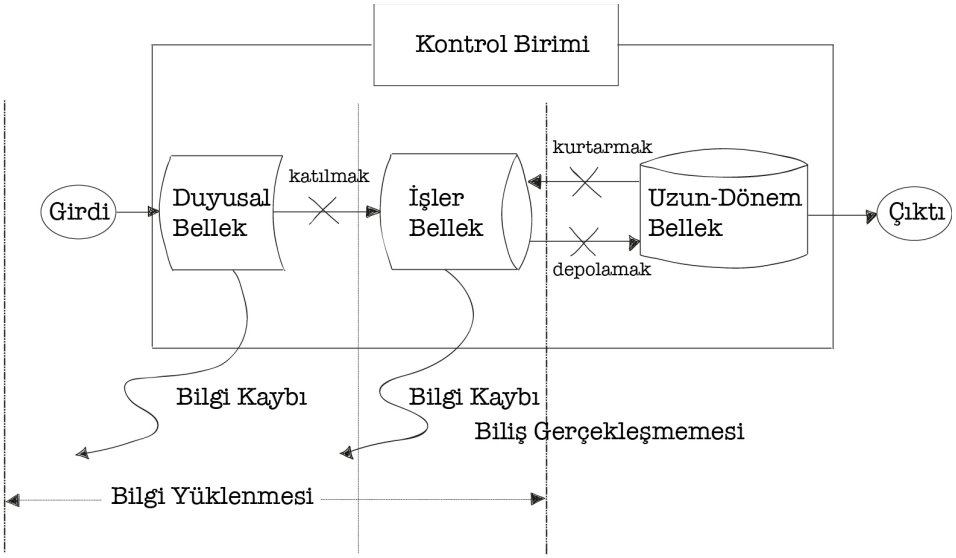
Fiziksel kapasiteden çok zihinsel kapasitenin gelişmesine ya da daha doğru bir şekilde değişmesine neden olan araçlar kullanılırken Daniel Bell'in de 'entelektüel teknolojiler' olarak belirtmiş olduğu gibi bu yeni teknolojilerin bazı özellikleri benimsenmiş olabilmektedir (Webster, 2006:32-45). Örneğin 14. yüzyılda oldukça popüler hale gelmiş olan mekanik saat, insan olaylarından sıyrılıp zamanın matematiksel biçimde ölçülebildiği bir dünya bilincinin yaratılmasını sağlamıştır. Yeni dünya görüşü, eski gerçekliğin temelinde yatan deneyimlere bağlı bir dünya bilincinin inkar edilişiyle doğmaktadır. Dolayısıyla insanların ne zaman yemek yiyeceği, ne zaman uyuyacağı gibi temel davranış biçimleri içgüdüsel olarak deneyimlerinin şekillendirdiği bir süreç olmaktan çıkarak saate itaat edilmeye başlanmasıyla biçimlenir olmuştur (Carr, 2008:b.a.). Aynı şekilde sanayi devrimiyle birlikte makinelerin hayatın her köşesine yerleşmesi, insanların eğilimlerinde ve yönelimlerinde makinelerin tekdüzeliğinin ve mekanik etkisinin yer edinmesine neden olmuştur (Bell, 1976:146). Yine fotoğrafın bulunmasıyla birlikte insanların resim sanatına bakış açıları değişmiş ve resim sanatı gerçeklikten uzaklaşmaya başlamıştır (Carroll, 2016:41).

Yeni enformasyon çağının insanların beyin yapısında yaratmış olduğu değişimle birlikte ise hakim düşüncesi, ne kadar çok bilgiye erişilirse bilgilerin özlerini kavramanın o kadar hızlı olacağı ve böylece daha verimli olunacağının sanılmasıdır (Carr, 2010:b.a.). Ancak bu noktada beynin işleyiş yapısına ve bir yerde kapasitesine yönelik bir değerlendirme yapıldığında bu düşüncenin mümkün olamayacağı farkedilir. Çünkü beynin çalışma mekanizmasına göre fazla bilgi yığınlarıyla tek bir seferde karşılaşılmasıyla birlikte verimli olmaktan ziyade daha

kötü bir performans içinde bulunulması kaçınılmazdır (Jones, Ravid ve Rafaeli, 2004:196).

Örneğin kişiden bir şey getirmesi istenildiğinde ve kişi onu getirmek üzere bir odaya girdiğinde; kendisini birden boş duvara bakarken ve odaya niçin girdiğini hatırlamaya çalışırken bulabilmektedir. Kafasında canlandırdığı düşünce aklından uçmuştur. Klingberg, bunun nedenini sorgular. Belki odaya girerken kişi bir yandan başka olgu ile ilgilenmektedir. Belki de dikkati başka bir olgu tarafından dağıtılmıştır. Sonuç olarak sebep her ne olursa olsun değişmeyen o sırada beyninde beliren bir bilgi fazlalığı durumudur. Çünkü beyin, yapısı itibarıyla edindiği bilgilerin işlenebilmesi için sınırlı bir kapasite alanına sahiptir (Klingberg, 2009:3-17). Anlık olarak işleyebileceğinden fazlasının beyne yüklenmesiyle birlikte işlenemeyen bilgi yükünün neden olduğu arıza durumuna 'information overload' yani aşırı bilgi yükü denilmektedir (Jones, Ravid ve Rafaeli, 2004:196).

Diğer bir ifadeyle aşırı bilgi yükü, çevrede dikkati dağıtabilecek oldukça fazla unsurun bir araya gelmesiyle ya da kişinin dikkate alması gereken fazlaca durum söz konusuysa 'working memory' yani işler belleğin kapasitesini doldurması durumu olarak gözlenebilir. Bu durumda daha fazla bilgi işlenemez ve (Görsel 38) bilgi unutularak kaybedilir (Chen, Pedersen ve Murphy, 2012:327-331).



Görsel 38: Fazla Bilgi Yüklenmesi Durumunun Şemasal Gösterimi, 'İnformation Overload'. Kaynak: Chen, Y.C. Pedersen, S. ve Murphy, K.L. (2012). The Influence of Perceived Information on Student Participation. Instructional Science. 40 (2).

İşler bellek, çok kısa süreli olarak akılda tutulması öngörülen bilgilerin saniyeler içinde çabucak hatırlanabilir olmasına olanak sağlayan bir yeteneğin ifadesidir. Örneğin ilk defa görüşülecek biriyle kalabalıkta bir buluşma ayarlanmışsa, o kişinin yüzünü anımsayarak kişiyi tanıyabilmeyi mümkün kılmak için kişinin yüzü işler bellekte kısa süreliğine tutulur. Ya da bir arkadaş, o kalem kağıt bularak not edene kadar akılda tutulması için bir sayı verdiğinde bu sayı işler bellekte tutulmaktadır (Klingberg, 2009:3-7).

George Miller'ın yazdığı makalede işler belleğin kapasitesiyle ilgili olarak bir ölçüt ortaya atılmıştır. Buna göre işler bellekte aynı anda tutulabilecek bilginin ölçütü yedi taneyle sınırlıdır. Bu ölçüt insanlarla yapılan bir takım deneyler sonucunda belirlenmiştir. Bu deneylere göre insanlar, kendilerine verilen numaralardan yalnızca yedi haneyi hatırlayabilmiştir (Miller, 1994:343-352). Miller'ın belirttiği gibi, yedi sayı, esrarengiz frekansla ortaya çıkmaktadır ve hayal gücünü canlandırma gücüne sahiptir; Dünyanın yedi harikası, yedi deniz, yedi ölümcül günah, yedi Pleiades'de Atlas'ın kızları, yedi erkek erkeği, yedi cehennem seviyesi, yedi ana renk, müzikal ölçeğin yedi notası ve haftanın yedi günü gibi örnekler yedi sayısıyla sınırlanmıştır (Klingberg, 2009:8).

'Bakmak' ve 'görmek' algıları üzerine yapılan bir araştırmaya göre bu iki olgunun birbirinden farklı odaklanma stratejileri gerektirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmaya göre iki farklı araştırma stratejisi doğrultusunda gruplara ayrılan öğrencilere çeşitli hedefler verilmiş ve önlerindeki ekranda, görsellerin içinden bu hedefleri bulmaları istenmiştir. Süreç boyunca öğrencilerin göz hareketleri *SR Research Eyelink 1000* isimli cihazla takip edilmiştir. Bu doğrultuda birinci gruptaki öğrenciler verilen hedefleri arama sürecinde, istenilen strateji doğrultusunda sezgilerini kullanırken; kişiler söylenen hedefleri zihinlerinde imge olarak canlandırmalı ve neyi aradıklarını bilerek ekrana bakmalıdır. Bu gruptaki öğrenciler pasif strateji grubunu oluşturmaktadır. Aktif gruptaki öğrenciler ise söylenen hedefleri ararken zihinlerinde canlandırmaya çalışmadan, aktif bir şekilde ekrana bakmalı ve görseller arasından bulmaya çalışmalıdır (Watson ve ark. 2010:b.a). Maga'ya göre sahip olunan bilgiler oranında görülebilir (Maga, 2011:6). Bulgulara göre, pasif gruptakilerin deneyde daha başarılı oldukları ve hedeflerini buldukları zaman, hedefe daha uzun süre konsantre bir şekilde asıl olarak daha az bakıp, daha

çok görme işlevinin üzerinde durdukları, diğer bir ifadeyle hedefteki bilgiyi işleyebildikleri gözlenmiştir. Aktif gruptakiler ise hedefi bulduklarında pasif gruba göre daha az tepki vermiştir. Bu durum yeni bilgi işleyişinde yani görme olgusu üzerinde daha hazırlıksız olduklarını göstermektedir. Bu gruptakilerin asıl olarak bakma işlevi yani yeni alanlara hızlıca göz gezdirmek üzerinde durdukları ve bulduklarına odaklanmaktansa daha çok göz gezdirerek vakit harcadıkları gözlenmiştir. Araştırmadan yola çıkılarak görme olgusunun bilgiyle ilişkili olduğu öne sürülebilir. Ne aradığını bilgi süreci doğrultusunda özümseyerek zihinlerinde imgelem yaratabilenler bilgiyi işleyerek görme algısına erişebilecektir. Diğerleri ise daha fazla bilgiye bakabilecekken, spesifik bir olguya odaklanarak bilgiyi işlemede zorlanacak yani görme algısına erişimde geri planda kalacaktır (Watson ve ark. 2010:b.a).

Yapılan araştırmadaki bulgulara benzer şekilde, hergün internette depolanan nitelikli ve niteliksiz milyonlarca fotoğrafın yarattığı görüntü kirliliği arasında ne aradığını bilmeden gezinen insanların beyin yapıları ve dolayısıyla düşünce şekilleri değişmektedir. İnternette depolanmış fotoğraf yığınlarının ve fotoğrafların yaratmış olduğu görüntü kirliliğinin arasında yalnızca hızlıca gezinmek suretiyle bakınmak yaygın bir tutum halini almış durumdadır. Ancak bu şekilde bir yönelim yalnızca bakmak üzerine kurulmuş bir stratejiden öteye geçememektedir. Bu şekilde bir işleyiş araştırma bulgularında gözlenmiş olduğu gibi, çok sayıda fotoğrafın arasında düşünce yapılarının değişime uğramasıyla birlikte insan davranışının hızlı bir dolaşım biçimini almasına sebep olmuştur. Düşünce yapısındaki farklılık, asıl ilgi çeken hedeflerin farkedilmesini engellemektedir. Bakmak ve görmek arasında bulunan fark da bu noktada doğmaktadır (Carr, 2010:b.a.).

İnternet ortamının beyin ve düşünce yapısında meydana getirdiği değişim gibi Ali Öz'e göre de çoğu mecrada toplanmış bu milyarlarca görüntü fazlalığı fotoğrafa bakış açısını değiştirmektedir. Her gün *"al, tüket, at"* prensibinde haddinden fazla, özümsenebileceğinden daha çok fotoğrafa bakılmaktadır. Haliyle ertesi gün yeni fotoğraflara bakılmanın peşinde bir gün önce bakılan belki onlarca, yüzlerce fotoğraf unutulup gitmektedir. Çünkü aynı bir tüketim toplumunda olduğu gibi, fotoğraflar seçici olmadan, neyin arandığının ayırdına varılmadan hızlıca ve topluca tüketilmektedir. Diğer bir ifadeyle görmek için değil, sadece bakmak için

incelenmektedir. Yeterince sindirilemeden, özümsenmeden bakıp geçilen fotoğraflar bilginin işlenebilmesi için yeterli algıyı oluşturamamaktadır. Yani görme algısı oluşmadan akılda kalıcı, kişileri etkileyen fotoğraflar da olamamaktadır. Sonuçta fotoğrafın gücü giderek azalmaktadır (Aydın ve Tüzül, 2011:16).

İnsanda üretim ve tüketim ilişkilerini birbirine bağlayan ve yönlendiren; duygu, akıl ve düşüncenin karşılıklı etkileşimleriyle şekillenir (Alptürk, 2016:4-5). İnternetin, içinde barındırdığı fotoğraflarla birlikte çok sayıda bilginin insanların beyinleri üzerindeki farklılaştırıcı ve düşüncelerini tekrar şekillendirici özelliği tüm tüketim ve üretim ilişkilerinin de değişerek tekrar şekillenmesine sebep olmuştur. Yeni dünyada fotoğraf en hızlı tüketilen şey olmuştur (Karadağ, 2016:b.a.).

Aytaç Togay'a göre, internet ve sosyal ağlarla birlikte üretim ve elde edilenin yayınlanması aşamalarında oldukça büyük oranda kısalmalar gözlenmeye başlamıştır. Bu durum sonucunda fotoğraf ele alındığında, fotoğrafa konu olan nesne ya da kimsenin hatırlanma oranının da oldukça kısalacağı kuşkusuz bir gerçektir. Ona göre bunun en büyük nedeni fotoğraf mecralarında çok fazla fotoğraf bulunuyor olması ve sürekli de yenilerinin gereğinden fazla sayıda yükleniyor oluşudur. Diğer bir ifadeyle fotoğrafın yaratmış olduğu görüntü kirliliğidir. Bir fotoğrafa bakılmasının ardından beş dakika sonra bir yenisinin farkedilmesi ve tekrar daha fazla fotoğrafa bakılması, fotoğrafın etkileyicilik ve kalıcılık gücünün azalmasına neden olmuştur. Fotoğraflara bakılmakta ancak istenilen görülememektedir. (Aydın ve Tüzül, 2011:16).

Bilgi ve fotoğraf yığınlarının arasında oldukça yaygın olan, hızlı ve çok gezinme anlayışının şirketlerin kişiler hakkında özel sayılabilecek bir takım bilgileri toplamasına sebebiyet verdiği gözlenmektedir. Özellikle Google stratejilerinden biri olarak, öznel bilginin toplanması ve takibinde uygun reklamlarla geri bildirim olarak kişilerin beslenmesi, fotoğrafın ve diğer bilgilerin yaratmış olduğu kirlilik üzerinden ortada büyük bir kar pazarı kurulduğunu göstermektedir. Siteler arasında atlayarak dolaşırken geride bırakılan bilgi kırıntıları şirketlerin reklam politikaları için aydınlatıcı bir hareket noktası doğurmaktadır. Dolayısıyla bu tarz şirketlerin en son istediği şey keyifli bir okumayı ve fotoğrafları incelemeyi, yavaş yavaş odaklanarak özümseyerek düşünmeyi ve anlamayı teşvik etmektir. Bilgi yığınları ve fotoğrafların

yaratmış olduğu kirlilikle birlikte, insanların beyin yapılarının değişmesi, dikkatlerinin dağıtılması ekonomik yönden enformasyon dünyasından beslenen şirketlerin işine gelmektedir (Carr, 2010:b.a.).

3.3.2. Fotoğrafın Sanatsal Bağlamda Yoksullaşması

Aytaç Togay fotoğrafı sürekli tüketilmekte olan bir nesne olarak görmektedir. Bu durumu şu şekilde açıklar: 4-5 sene öncesine kadar ortalama gelir kazancı olan tüketicilerin arasında DSLR fotoğraf makinesi alabilenler sınırlı sayıdayken bugün herkes kendi kazancına ve ekonomik durumuna göre DSLR fotoğraf makinesi alabilmektedir. Durum böyle olunca nicelik olarak da çekilen fotoğraf sayısı artmış bulunmaktadır. İnternette, sosyal paylaşım sitelerinin içeriğinde sürekli olarak üretilen yeni fotoğrafları görebilmek mümkündür. Ancak bu artış niteliğin de aynı şekilde artışına olanak vermemektedir. Togay'a göre, yıllardır fotoğrafın bu denli hızlı tüketiliyor olmasının nedeni bu noktada açıklığa kavuşur. Diğer bir ifadeyle fotoğrafa niteliğini arttıracak ölçüde yaklaşılamaması fotoğrafta nitelik ve niceliğin doğru orantılı artışının önüne geçer. Sürekli yeniden çekmek üzerine kurulu bir anlayış geçerli olduğu sürece fotoğraf tüketilmekte olan bir meta olarak var olmaya devam edecektir. Fotoğraf üzerine düşünülmedikçe, konuya düşünsel olarak bakılmadıkça fotoğraf, tüketim bandında yer almayı sürdürecektir (Aydın ve Tüzül, 2011:17).

İnsanların fotoğraf çektirmelerindeki en önemli sebep, yaşamlarının bir kesitinin kalıcı olmasını istemelerinden kaynaklanır. O anı ölümsüzleştirmek, anımsamak ve anımsanmak dışında aynı zamanda geçmiş zamana yönelik bir iz düşmek, tarihe not bırakmak anlamına da gelir. Aslında geçmişe not düşmek söz konusu ise bu aynı zamanda anımsamakla da ilişkili olur. Eğer fotoğraf çekmek, yalnızca geçmişe not düşmek yani bir anıyı anımsamak amacıyla söz konusu olmuş ise bu doğrultuda yalnızca deklanşöre basmak, istenilen duyguyu yeterli kılacaktır. Ancak ufak da olsa bu anı anlamlı bir şekilde yansıtmak, ona anlam katmak amacı güdülüyorsa bu durumda olay bambaşka bir biçime doğru kaymaktadır. Bu noktada kişinin öznelliği, dolayısıyla farkedileni yeniden oluşturmak için çabalanan bir takım süreçler işin içine dahil olur. Öyle ki belki de 'sanat' olarak bahsedilen olgu, var

olanları olduğu şekliyle tekrar yansıtmak, sunmak yerine, onların yeniden sunum biçiminde ortaya konulmasıyla başlamaktadır. Yeniden sunum, her yerde karşılaşılabilecek bir olgu olarak doğada, yakın çevrede kısacası her yerde kendini gösterebilir. Roman, resim, fotoğraf, mimari ve daha fazla anlamlı yapı, yöntem olarak çeşitli şekillerde mesela sanat, dil ve görüntü yoluyla yeniden meydana getirilmektedir. Yeniden sunum olgusu sanat yapıtının en önemli özelliklerinden birisi olarak görülmektedir (Günay, 2016:6).

Fotoğraf söz konusu olduğunda, yeniden sunum aracılığıyla bir fotoğrafçı gerçeklikle arasında bir iletişim biçimi yaratarak belki de gerçek dünyaya daha farklı yeni bir anlam katmaktadır. Yeniden sunum olarak kullanılsa da aslında anlamsal olarak kastedilen yeniden değerlendirme aşamasının varlığıdır. Yeniden değerlendirme bağlamında sanatçı kişi kendi öznel ifadesini de oluşuma katabilme olanağını kazanır. Kişisel içerim, sanatın gerçeği gösteriş biçimidir (Karadağ, 2016:b.a.). Sanatın belki de 'görülmesini sağlamak' kipliğinin içinde aranması faydalı bir yönelim olabilir (Günay, 2002:132). Çünkü gerçek dünyada var olan nesnenin bir şekilde görülebilmesine olanak sağlamak ve bunun yapılış biçiminde söz sahibi olmak sanatçının kişisel ve öznel tercihleri olarak yaratım sürecinde yer almaktadır (Günay, 2016:7).

Tablo 3: Gerçek Dünya ve Sanatsal Evren Arasındaki Fark

Gerçek Dünya	Sanatsal Evren
olmak-görünmek	olmak-görülmesini sağlamak
gerçek	yeniden sunum

Kaynak: Günay, V.D. (2016). Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam. *Kontrast.* (50). Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD).

Krishnamurti'ye göre düşüncenin bir araya getirdiği, kişinin bakış açısını oluşturan toplam bir algı vardır. Bu algı parçalanamazdır. Yani tek başına korku, kıskançlık, hırs gibi tekil algılar yoktur. Bunların hepsi toplamda düşüncelerin bir araya getirdiği bütüncül bir algıdır. Kişinin, bireyin algısıdır. Bu algı, dünyanın nasıl

göründüğü ve onun nasıl yansıtılacağını etkilemektedir. Belki de yeniden anlamlandırma tabiriyle açıklanan sanat kavramı fotoğraflarda kaynağını bu algıdan almaktadır (Krishnamurti ve Bohm, 2012:98).

Aslında bu noktada yine bakmak ve görmek arasındaki farkın ortaya konulması bir ölçüde yarar sağlayabilir. Fotoğrafta anlam oluşturma yolunda farklı bir kapsama taşınan süreç bu farklılıkla birlikte açığa çıkmaktadır. Birey içinde bulunduğu bilinç ve bilgi düzeyi dahilinde görme eylemini gerçekleştirebilir. İhtiyacı olanı ancak bilgisi dahilinde ayırt ederek görebilir (Watson ve ark. 2010:543-549). *"Bilgi insanın bilişsel yapısında değişiklik yaratan herhangi bir şeydir."* görüşü bilginin zihinsel süreçleri şekillendiren bir yapıda olduğunu kanıtlar niteliktedir (Uçak, 2010:707). Bu durumu bir örnekle kavramak daha anlamlı olacaktır. Kalabalıkta ilk defa resimden görülen birini ararken; eğer bu bilgi işlenerek kişinin yüzü 'working memory (işler bellek)'de tutulamazsa, kalabalıkta ne kadar bakılırsa bakılsın en sonunda kişi kendini kalabalık içinde etrafa neden bakındığını sorgularken bulabilir. Dolayısıyla sahip olunan bilgi ölçüsünde görme algısı ve düşünceler şekillenmektedir (Klingberg, 2009:s.33).

Aynı yere bakan iki kişi farklı olgular görebilir. Görsel 39'e bakan bir kişi öpüşen iki insan görürken, diğer bir kişi öpüşen çiftin yanından onlara bakmadan geçen insanları onların ve duyarsızlıklarını, başka bir kişi öpüşen çiftin rahat ve umursamaz tavırlarını ve yaşamın sorunsuz akışını görebilmektedir (Kıran, 2016:24). Aydın, bilgiyi *"insan ve toplumların kendisini algılayış ve yorumlayış biçimi"* olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla sahip olunan bilgi aynı zamanda kişinin öznel kapsamda yorumsal süreçlerini şekillendirirken bakış açısını değiştirmektedir (Aydın'dan aktaran Uçak, 2010:710).

Örneğin; birçok insan bir güreş karşılaşmasını güreşçinin rakibine karşı kazanmasına göre tasarlanmış rekabete dayalı bir oyun ya da spor olarak değerlendirirken, Roland Barthes, *"Kim kazandı?"* diye değil, *"Bu olayın anlamı ne?"* diye sorgulayarak güreş sporunu *"okunacak bir metin"* olarak değerlendirmektedir (Parsa, 2016:20).



Görsel 39: Kalabalıkta Çekilmiş Fotoğraf, Fotoğrafçı: Robert Doisneau, 1950, Kaynak: Kıran, A. (2016). Fotoğraf Sanatında Gösterge: Belediye Meydanındaki O Ünlü Öpücük, Kontrast Dergisi, (50).

Kadrajın içine alınan iki tür görüntüyü; doğadaki bir durumun olduğu gibi kadraj içine alınması ile doğadaki olayları belli amaçlar için bir araya getirerek ve düzenleyerek olmak üzere, türüne bağlı olarak iki biçimde yorumlamak olasıdır. Görüntülerin birincisi, doğadaki ham halde bulunan görüntüdür. İnsanın fazla bir müdahalesi yoktur denilebilir. Diğeri ise belli bir biçim verilen görüntüdür. İkinci tür görüntüyü anlamlandırmak için yorumlamak gerekir. Bu tür görüntü yorumlanmaya muhtaçtır. Çünkü belli bir amaçla bu düzenleyim yapılmıştır (Günay, 2016:7).

Belli bir düzenleme söz konusu olduğunda göstergebilim duruma dahil olmaktadır. Göstergebilim alanı, yorumlanabilen olgularla ilgilenir. Farklı bir ifadeyle, belirli bir kapsam doğrultusunda, herhangi bir deneyim vasıtasıyla dile getirilmiş ya da düşünceye rehberlik etmiş çeşitli süreçlerin oluşturulduğu bir sentezle ilişkilidir (Kıran, 2016:24). Göstergebilime göre, görsel olan her türlü metin okunmalıdır (Parsa, 2016:21). Çünkü bu görsellerin basit bir biçimde var edilmediği göz önünde bulundurulur. Bunlar bilinçli bir şekilde seçimlerin, bir takım ideoloji ve değerlerin, kişisel bir dünya görüşünün ürünleri olarak yapılandırılarak bir bütün haline getirilmiştir (Karadağ, 2016:49).

Göstergebilimin temel ilkelerine göre fotoğraflar incelenirken düz anlam ve yan anlam olarak iki tür anlam üzerine düşünülebilir. Düz anlam, inceleyen her kişinin aynı şekilde düşünebileceği diğer bir ifadeyle üzerinde uzlaşılabilir, nesnel ve anlam karşılığı sözlüklerde bulunabilen biçimde bir anlamlandırmayı ifade eder. Ancak yan anlama bakıldığında, bunun farklı toplumlara, kişilere hatta mekan ve zamana göre bile değişebilen, kişisel deneyim ve dünya algısına göre farklı yorumlanabilen bir çeşit anlamlandırma olduğu görülür. Dolayısıyla da yan anlam olmadan bir gösterge düşünülemezdir (Kıran, 2016:24).

Göstergebilimin temel prensibine göre düz anlam denildiğinde, örneğin bir köpek fotoğrafı yalnızca köpektir ve herkese göre köpektir. Yan anlam denildiğinde ise bunun yanında ima edilen çeşitler, anlamlar anlaşılır. Mesela köpeğin yaşı, cinsi, rengi veya nasıl göründüğü gibi özellikleri resme, yoruma açık çeşitli anlamlar katabilir. Örneğin askeri bir üniforma düz anlam olarak incelendiğinde işlevsel bir düzey olarak anlaşılır. Ancak yan anlam açısından düşünüldüğünde kesin bir yargıya varılamaz belki, ama genel olarak saygınlık ve etkileyicilik ile ilgili görülebilir. Bu noktada ifadelendirilen resimde her iki anlamın da senteziyle bir anlama düzeyine erişilmektedir. Yan anlam çeşitli seçimlerle; kamera ve objektif, odaklama, filtreler, alan derinliği, efektler gibi öznelliğin ifadesiyle insan müdahalesinin bir sonucudur. İletişimci John Fiske (1982) bunu; *"düz anlam neyin görüntülendiği, yan anlam ise nasıl görüntülendiği"* olarak açıklamaktadır (Parsa, 2016:19).

Göstergebilimin asıl bileşenlerinin göstergeler olduğu söylenebilir. Saussure, göstergeleri oluşturan iki kavram olarak gösteren ve gösterilen ikilisini ortaya koymuştur. Ona göre gösteren, göstergenin belirtmiş olduğu fiziksel nesneyi meydana getiren fotoğraf, resim, yazı gibi biçimlerden oluşmaktayken; gösterilen, gösterenin kişilerin aklında yaratmış olduğu çağrışımların birleşimidir. Diğer bir ifadeyle gösterge, fiziksel nesne yani gösteren ve zihinsel ürün yani gösterilenin birlikte kurduğu bağlantı ve ilgi olarak tanımlanabilir (Tosun, 2016:12-13). Hjelmslev ise göstergebilimin gösteren ve gösterilen kavramlarının yerine anlatım ve içerik terimlerini koyarak bunları biçim ve töz olmak üzere iki kategoriye ayırır. Hjelmslev'in önerdiği ikili ayrıma göre her gösterge töz ve biçime sahiptir ve bu ayrım genellikle dil dışı göstergelerin değerlendirilmesinde kullanılmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2008:6). Örnek olarak trafik lambalarında kırmızı ışık geçiş

hakkını engelleyen bir bağlamda, töz olarak optik ve elektriksel bir belirtkeyken, biçim kategorisinde ise yuvarlak ve kırmızıdır (Parsa, 2016:20).

Fotoğrafları bir anlamda yaşanmış bir gerçeklikten esinlenmiş bir yorum, diğer bir ifadeyle kişisel bir duruş olarak ele alabilmek söz konusudur. Buna dayanarak fotoğrafları yorumlanabilir özellikte olarak düşünebimek olasıdır (Karadağ: 2016:24).

Görsel açıdan bir anlatım platformu olan fotoğrafın açıklanabilmesi güçtür, çünkü görünürde onu anlamak kolay kabul edilir. Film kuramcılarının öncüsü sayılan Cristian Metz'in asıl olarak sinema için söylemiş olduğu sözler fotoğrafa uyarlandığında aslında fotoğraf gibi durağan bir imgenin içinde barındırdığı sınırsız gücün de belirtildiği görülmektedir (Parsa, 2016:18).

Tablo 4: Hjelmslev'e göre Fotoğrafta Anlatım ve İçeriklemesi

FOTOĞRAF	
Anlatımın Biçimi	Kompozisyon öğeleri, ışık-gölge vb.
Anlatımın Tözü	Çeşitli fotoğraf teknikleri bilgisi-kamera, objektifler, alan derinliği vb.
İçeriğin Biçimi	Fotoğrafın konusuna ait alan ve estetik bilgisi
İçeriğin Tözü	Fotoğrafa özgü alt anlamları okuma, kodları çözme, kültür, değerler ve ideolojiyi okuma vb.

Kaynak: Parsa, A.F. (2016). Fotoğraf ve Görsel Göstergebilim Üzerine. Kontrast Dergisi, (50).

Olanı yakalamanın ötesinde, anlamsal bir yaratım olarak fotoğrafa yaklaşıldığında, bakmak ve görmek arasındaki ince çizgi, görme olgusunun kişiye özel bir anlamda şekillenmesini sağlar (Karadağ,2016:49). Görme olgusunun ardında yer alan altyapı, bilgi ve bilinçtir. İnsan, pek çok şeyin algısında olmadan bir nevi yarı sarhoşluk halinde geçirdiği günlük hayatı, kendisi için algılanabilir ve görünür şekilde anlaşılabilir kılabilmesi için hümanist düzeyde temel bir eğitime ihtiyaç hisseder. Hümanist eğitim denildiğinde kastedilen; her kişinin dünyanın bilincine varabilmesi için ihtiyacı ölçüsünde çeşitli kültür zenginliklerinden haberdar olabilme

ve bunları kendi yaşamına uyarlayarak düşünsel olarak zenginleşmeye hakkının olmasıdır (Maga, 2011:6).

Birey demek, yalnızca kendi başına içinde yaşadığı dünyaya ilişkin bir algıya sahip olabilecek, onu anlayabilecek ve kendi kararlarını verebilecek düzeyde bulunan kişilerin eriştiği bir seviyedir (Engin, 2014:201-218). Fotoğraf da bu durumda hayatın anlamına erişmiş, algı sahibi bir düşünsel zekanın diğer bir deyişle fotoğrafçının, kendi algılarını, görebildiklerini başkalarıyla da paylaşabilme, onlara da gösterebilme yolunda girmiş olduğu bir sadeleştirme çabasıdır (Maga, 2011:6).

Fotoğrafa anlam katabilmek, kendini ifade edebilmek belli bir birikimi gerektirmektedir (Alptürk, 2016:5). Barthes, 'Camera Lucida' isimli kitabında nesne-fotoğraf ve anlam ilişkisi kapsamında konuya yaklaşırken 'studium' kavramını ortaya koymuştur (Barthes, 2016:39-41). Barthes, fotoğraflardaki görsel biçimlerin gösterge olarak ele alınarak okunmasını ve yorumlanmasını önerir (Alptürk, 2016:5). Konuya yorumsal bağlamda yaklaşılmasının nedeni, studium bilgisinin değişkenliğinden yola çıkarak bu okumaların çoğul ifadelere olanak verebilmesinin kavranmış olmasıdır. (Barthes, 2016:39-41). Alptürk'e göre, görünümlerden elde edilen bu göstergeler görmenin dönüştürülmüş halleridir. Diğer bir ifadeyle bunları göstergeye dönüştüren bir çok manipülasyon ve dönüşümü içeren bir 'kodlama işlemi'nin uygulanmasıdır. Bunlar: siyah-beyaz dönüşüm, siyah-beyazdan gri skala değişiklikleri, ışık farklılıkları, objektif değişimleri gibi sonuç ürününde etki sahibi olan müdahalelerdir. Fotoğrafta anlamın oluşturulması bu kod sistemleriyle belirlenir. Bu kod sistemleri genellikle toplumsal, kültürel, tarihsel süreçten etkilenerek oluşmuş bir takım yapılardır ve bu sistemlerin öğrenilmesi fotoğrafta anlamın oluşturulabilmesi için gereklidir (Alptürk, 2016:5). Fotoğrafın sanatsal bağlamı belki de bu noktadan doğmaktadır. Olduğu gibi gösterme yerine kişinin görme biçimine, iç dünyasına göre yeniden sunum biçimidir. Bu durumda belki de fotoğrafta sanat bağlamını yakalamak bu sebepten dolayı kolay bir nitelikte değerlendirilemez (Günay, 2016:6).

Fotoğrafta sanatsal kapsamın yaygın bir ifade biçimi olarak yansıtılamamasının diğer bir nedeni Sontag'ın ifadesinde anlamlanabilir. Ona göre, fotoğraf bir ölçüde gerçekten kaçamamaktadır. Gerçekliği olduğu gibi yansıtır ve "*doğru olma iddiasındadır*". Sahte bir resim yalnızca resim tarihini yanıltırken, sahte

bir fotoğraf bütünüyle gerçekliği yanıltır. Bu bağlamda fotoğraf farklı iki zorunluluk arasında mücadele etmektedir (Sontag, 1999:106). Bir tarafta Gezgin'in yorumuyla sanat bağlamına kavuşması için güzel sanatlardan gelen estetik ve güzelleştirme, (Eser, 2011:22), diğer tarafta ise gerçeği söylemek vardır (Sontag, 1999:106). Bu durumun sanatsal bağlamda ele alınması ve idaresi bireysel düzeyde, kişinin bakış açısında, bilincinde, deneyimlerinde, içsel dünyasında ve birey olmasında saklıdır (Günay, 2016:7).

Bireyin içinde yaşadığı çevrede, gerekli olup olmadığı konusunda sorgulama yapmadan her şeyin tüketilmek üzere üretildiği bir dünya görüşü hakimdir. Etkili bir mekanizma olarak kapitalist işleyiş içinde üretim de aslında bilinmeyen bir yere yapılmaktadır (Maga, 2010:7). Gerekli-gereksiz ayırdına varılmadan yapılan üretim sonucunda doğal olarak üretilenlerin gerekli ve 'yeni' olduklarına potansiyel tüketicileri inandırabilmek de bir ölçüde düşünülmesi gereken bir problemdir. Bu noktada devreye her türlü reklam ve reklam içerikli unsur girmektedir. Üstlenilen görevde medya çeşitli propaganda araçlarıyla üzerine düşeni gerçekleştirir (Munir ve Jones, 2004:571). Üretilen her şeyin öncelikle tüketim için üretiliyor olması, bu sistem içinde yaşayanların da tipik olarak vermeye değil almaya odaklı yaşamaya başladıklarını göstermektedir. Böyle bir ortamda kimse kar düşüncesinin haricinde bir düşünce besleyerek iş yapmamaktadır (Bayhan, 2011: 222-246).

Yalnızca yaratma eylemi denilen olgu, yerleşmiş bütün kuralların haricinde gelişerek farklı bir güdülenme barındırır. Kapitalist düzenin yarattığı insan tipinde esas olan almak iken, yaratmak eyleminde vermek esastır. Dolayısıyla yaratma eylemi kapitalist anlamda bütün algılara ve ilişkilere ters bir süreç barındırır ve bu yönüyle anti-kapitalist bir süreçtir. Yaratıcı kişi, hesapsız bir bilinçle üretir. Kimsenin beklentisini karşılamaya yönelik ya da talep gösterebileceği potansiyelde ürünler üretmek üzere hareket etmemektedir. Bu bağlamda beklentiler karşısında güdülenmeden dünyaya yönelik algısını hiçbir beklenti içine girmeden gerçekleştirmeye çalışanlar fotoğraf yaratısı içinde en değerli olanlarıdır (Maga, 2010:7).

Fritz Pappenheim, kapitalist sistemin yaratmış olduğu insandan bahsederken; onun ıstırabının derinliğinden bahseder ve bu ıstırabın onu kendi öz benliğinden

uzaklaşmaya ittiğini söyler. Öyle ki, kişi 'ötekiler' olarak adlandırılan belirsiz topluluğun seçimlerine tabi olduğu bir dünyaya giriş yapar, adeta sürüklenir. Bu dünya herkesin 'öteki' olabildiği, kimsenin kendi olarak nitelendirilmediği bir dünyadır (Pappenheim'dan aktaran Uysal, 2008:49). Dolayısıyla bahsedilen sanatsal bağlam kapsamında içeriği şekillenmemiştir. Diğer bir ifadeyle kişinin bilinciyle ortaya koyduğu gerçekliğin kişisel bakış açısında yeniden oluşturulması süreçlerini içermemektedir. Büyük ölçüde Kodak'la birlikte başlayan bu şekilleniş, 'snapshot (enstantane) fotoğrafçılığı' ile sosyal medyada geniş kapsamda kendini gerçekleştirmiştir. Bu noktada günümüzdeki üretim biçimi İlker Maga'nın deyimiyle anti-kapitalist bir bakış açısı taşımamaktadır. Aksine bu şekilleniş ve süreç fotoğrafı bir meta olarak kapitalist ilişkilerin içine sürüklemiştir. 'snapshot' üretim biçimi, sosyal medya fotoğrafları, fotoğrafçıları çoğunlukla kapitalist düzen içindeki bir makine parçası gibi sürekli bir üretim-tüketim döngüsüne kapılmış ve kendi ürettiklerine yabancılaşmıştır. Tüketilmek için üretilmekte olan fotoğrafların yaratmış olduğu görüntü kirliliği, bilgi özümsenemeden fotoğrafların tekrar hızlıca tüketilmesine sebep olmaktadır (Karagülle ve Çaycı, 2014:4).

Fotoğrafın bu ikircikli yapısı; bir yandan meta olarak değerlendirilen, kapitalizmin üretim-tüketim ilişkilerini besleyen, diğer yandan kişisel bir söylem, bakış açısı, bir eleştiri, gerçekliğin farklı açılardan yeniden ortaya konuluşu, bireyin söylemek istediklerini yansıtmaktadır. Bu noktada uzun zaman boyunca fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışılmıştır. *"İnsan ve makinenin ortaklığından sanat doğabilir mi?"* sorusu bir çok kişinin aklına gelmiş ve farklı görüşler tarafından irdelenmiştir (Freund, 2016:175). Bu doğrultuda şekillenen tartışmalar fotoğraf alanına farklı bir itibar katmış ve fotoğraf üzerine çokça konuşulmasına sebep olmuştur. Fotoğraf makinesinin yalnızca mekanik yönden çoğaltma işlevine sahip teknik bir araç mı, yoksa bireyin sanatsal açıdan algısını ve duyumlarını aktarabilmesine olanak sağlayan bir araç olarak mı algılanması gerektiği sanatçılar, eleştirmenler ve fotoğrafçıların uzun bir süre zihinlerini kurcalamıştır (İlkyaz ve Şahin, 2014:167).

Sanayileşme ile birlikte gelen mekanizasyon ortamı tüm alanlara yansımıştır. Ortamın değişen yönelimleri, zevk anlayışı ve bu anlayışlara yönelik artan istek dönemin sanatları tarafından karşılanabilmek için sanat mekanikleştirilmiş ve fotoğraf ortaya konulmuştur (İmançer, 2003:108).

Fotoğrafın bulunmasıyla eskiden elin üstlendiği zanaat kavramını artık bir makinenin üstlenmesi sanatçının sanata etkisi ve fotoğrafın sanat mı zanaat mi olduğu tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Çünkü uzun süreler sanat zanaatle eş tutulmuş, zanaatın insandan koparılmasıyla birlikte geriye kalan şeyin sanat olup olmadığı tartışılmıştır. Ancak artık sanat kavramı değişmiştir (Altunay, 2004:65).

Charles Baudelaire, 'Fotografi Sanat Mı?' isimli yazısında fotoğrafın gerçek görevinin bilim ve sanatların hizmetkarı olmak olduğunu belirterek fotoğrafa yalnızca işlevsel açıdan yaklaşmıştır. Fotoğraf, gerçeği belgeleme niteliğiyle sanat ve insanlar arasındaki bağlantıyı kuran bir aracı konumundadır. Long'un Japonya'da sıraladığı taşları, Goldsworthy'nin kardan heykellerini ve pek çok sanat ürününü yerinde görebilmek mümkün olmasa da ve pek çoğu günümüze ulaşamasa da fotoğraf sayesinde bu eserleri insanlara ulaştırabilmek mümkün olmaktadır (İlkyaz ve Şahin, 2014:164-165).

Fotoğraf alanında sanatsal uygulamaları kendilerine amaç edinmiş kimi fotoğrafçılar, fotoğrafı sanatsal bir disiplin olarak ele almakta ve bu konuda araştırmalar ortaya koymaktadır. Onlara göre fotoğrafın işlevsel açıdan değerinin göz ardı edilmesi mümkün olmamakla birlikte, fotoğrafla ilgili kişilerin fotoğrafta zanaat özelliğine gereksinimi azaldıkça fotoğrafta işlevsel değer de azalır. Böylelikle fotoğraf kendini ifade etmenin bir aracı olarak kullanılabilir niteliğe kavuşturulur (Topçuoğlu, 1992:21).

Fotoğrafın işlevsel açıdan ve sanatsal bağlamda farkı şudur: işlevsel amaçla çekilen fotoğraf söz konusu nesnesinin gerçekliğini yansıtmak için belirli bir pozlama eğilimi gösteren fotoğrafçının eseriyken, sanatsal fotoğrafı çekende amaç nesneden ziyade kendi dünya görüşünü ve algısını yansıtabilmektir ve bunu göz önünde bulundurarak fotoğraflarını çeker (Göksungur, 2006:32).

Bu bağlamda fotoğrafın sanatsal içeriği söz konusu olduğunda, duygunun biçimlendirilmesi, yansıtılabilmesi gerçekliği gösterebilmek kadar önemlidir. Bu tarz fotoğraflarda fotoğrafı çekilenin ne olduğundan ziyade fotoğrafın kendi değerleri, taşıdığı görsel özellikler önemlidir. Fotoğrafçının kendi bakış açısını, dünya görüşünü, algısını ve yorumunu katabilmesi oldukça önemlidir ve bu yönden dışavurumcu özelliktedir (İlkyaz ve Şahin, 2014:164-165).

Sanat, herhangi bir malzeme kullanılmasıyla birlikte bir dışavurum olarak kabul edildiğinde, kullanılan malzeme ses, söz, nota, yazı, boya, beden, kil, taş vb. olabildiği gibi fotoğraf da olabilir. Görsel evrende biçimin çeşidi, yalnızca amaç doğrultusunda seçilmiş bir şifreleme yüzeyinden öteye gitmemektedir. Diğer bir ifadeyle sonuca götüren bir araç niteliğini taşımaktadır (Çizgen, 1998:15).

Adolphe Taine'nin şu sözleri yeni bir estetik anlayışının ve fotoğrafa yönelik yeni bir anlayışın da altyapısını şekillendirmektedir: *"Nesneleri oldukları halleriyle yeniden üretmek istiyorum, ben olmasaydım da olacakları halleriyle."* Fotoğraf ile birlikte nesnelliği olduğu şekilde yakalanmak istenen doğayı bütünüyle yansıtabilmek mümkün olmaktadır ve fotoğraf yeni bir sanat biçimi olarak göz önünde bulundurulabilir. Bu kuramı savunan kişiler, fotoğraf makinesini palet ile aynı noktada değerlendirerek onu yalnızca bir araç olarak ele almaktadır. Onlara göre fotoğrafı çeken kişinin algısının, düşünce yapısının, sanatsal ifadesinin fotoğrafı çekilen üstünde kompozisyon, aydınlatma, özgünlük gibi pek çok kriterde etkisi bulunmaktadır (İlkyaz ve Şahin, 2014:167-168).

Bu bağlamda şekillenen tüm düşüncelere karşıt düşünceleri ile tartışma yaratanlar ise fotoğrafın sanatla ilişkili olmadığını düşünmektedir. Bunlar arasında ressam Auguste Dominique Ingres ve Charles Baudelaire sayılabilir. Baudelaire fotoğrafın tek başına sanattan bahsedemeyeceğini belirtir. Ona göre fotoğrafın yeri sanat ve sanatçıya hizmet etmek olmalıdır. Fotoğraf asıl yerine dönmeli ve yardımcı bir araç olarak görevini yerine getirmelidir. Çünkü fotoğraf makinesi yalnızca bir alettir ve Baudelaire nasıl ki matbaa makineleri ve stenografinin edebiyat yaptığı görülmemişse fotoğrafın da bir araç olarak sanat yapamayacağını belirtir (Freund, 2008:76).

Ressam Delacroix sanat söz konusu olduğunda, fotoğrafı yalnızca yardımcı bir araç olarak değerlendirmektedir. Ancak fotoğrafın sanatsal yönünü dikkate almamaktadır. Resimle ilgili düşüncelerinde, ortaya çıkan yapıtta önemli olanın benzerlik değil izleyen kişide bıraktığı izlenim ve içerdiği ruh olduğunu ifade etmektedir. Sanatçının yapması gerekenin; modelinin öncelikle içinde barındırdığı gizli ifadeyi, ruhu kavraması ve bunu tekrardan kendince üretmesi olduğunu düşünür.

Ona göre bu bağlamda fotoğraf bunları gerçekleştirememektedir (İlkyaz ve Şahin, 2014:168).

Fotoğrafın işlevsel yönünün ötesinde yaratıcılık bağlamında sahip olduğu özellikleri de vurgulayan ilk teorisyenlerden biri Moholy Nagy'dir. Ona göre fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması fotoğrafçılar ve sanatçıların soruna bakış açılarının hatalı olduğunu göstermektedir. Çünkü amaç resmin fotoğrafla yer değiştirmesi değildir. Eleştirmenlerin fotoğrafla ilgili ortaya koyduğu eleştiriler yalnızca resmin özelliklerinden yola çıkarak ulaşılmış bir takım yargılardır. Ancak olması gereken fotoğrafın da kendi değerlerini dikkate alarak, değerlendirmeyi bu özellikler üzerinden objektif bir şekilde ortaya koyabilmektir. Fotoğraf yalnızca görünenin yansıması olarak tanımlanabilecek basit bir bağlamda oluşmamaktadır (Freund, 2016:174).

Zaman geçtikçe fotoğrafın, bazı kesimlerce iddaa edildiği şekilde araçsal işlevinin ardında toplumsal bir değişime, yönlendirmeye yönelik ve estetik açıdan sunduğu ilişkiler bağlamında içeriği duyumsanmaya başlamıştır. Böylelikle 20. yüzyılın başlangıcında sanatın bir dalı olarak kendini ortaya koymuştur (Derman, 1991:13).

Boubat, Fotoğraf Sanatı isimli kitabına *"tekniğin batağına saplanmadan rastgele"* sözleriyle başlamıştır. Fotoğraflarıyla birlikte yakaladığı başarının ardında iyi bir fotoğraf makinesi olduğunu düşünerek ona soru yöneltenleri şaşırtır ve elindeki fotoğraf makinesinin herkesin kullandığı sıradan bir makine olduğunu belirtir. Aynı fotoğraf makinesi hatta aynı konu karşısında bile fotoğrafın kişiye göre farklı anlamlar ve bakış açısıyla birbirinden farklı olarak üretilebileceğinden bahsetmiştir (Boubat, 1984:7-8).

Picasso, insanların onun resimlerini imzası için aldıklarını söylemiştir. Sanatçı kişilik yalnızca gözün görebildikleriyle değil kendi bakış açısını nasıl yansıtabileceği ile ilgilenir. Mehmet Bayhan, fotoğraf makinesinin de karanlık odanın da yalnızca araç olduğunu belirtmiş, önemli olanın bu araçları ve malzemeleri kullanırken kişisel tarzda ele alarak kendi yöntemlerini kullanabilmek olduğunu söylemiştir (Bayhan, 1996:90).

Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda yapılan tartışmalar artık önemini yitirmiş, zamansız ve anlamsız nitelikte uğraşlardır. Çünkü fotoğraf bir sanat dalı olarak artık kabul edilmiş ve zaman aşımına uğramış tartışma konularının çok uzağında gününün şartlarına göre değerlendirilmektedir. (İmançer, 2003:107-110). Öyle ki artık tartışılması gereken konu fotoğrafın sanat kapsamına girmeyen uygulamalarında giderek artan niteliksiz fotoğraflarla birlikte genel olarak görüntülerin değerinin azalıyor olması ve bir görüntü enflasyonuyla karşı karşıya kalınmasıdır (Karadağ, 2004-II:b.a.).

Fotoğrafın var olmasını destekleyen gelişmelerin bir kısmı aynı zamanda onun çöküşüne de ortam hazırlamıştır. Burjuva kitlesinin çoğaltma teknikleri arasında makinenin edindiği yer ve artan kullanım talepleriyle birlikte, fotoğrafın ilk yıllarında görülen bireysel tarz, el işi etkisi, kişisel anlayış ve incelik zamanla silinmiş, onun yerine makinenin soğuk, bireysellikten uzak, tekdüze anlayışı hakim olmaya başlamıştır (Freund, 2016:83-84).

Walter Benjamin, fotoğrafta sanatsal özellik olarak ifade edilebilecek unsurların fotoğrafın ilk yıllarındaki örneklerinde barındığını, bunun da yaklaşık olarak fotoğrafta ‘aura’nın bulunduğu, icadını takiben ilk on yıllık döneme tekabül ettiğini belirtmiştir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:12). Ona göre bu ilk dönemki parlaklığı ve büyüsü sanayileşmeye başlamasıyla birlikte sönmüştür. Sanayinin fotoğraf alanındaki ilk atağı ise Benjamin’e göre kartvizitlere eklenen fotoğraflardır (Benjamin, 2014:6).

İlk dönem sanatçılarına bakıldığında, fotoğraflarında yakalanan sanatsal tadı olanaklı kılan temel sebep, ilk dönem sanatçılarının çoğunun modellerini birtakım kişisel ilişkiler sebebiyle veya başka sebeplerden dolayı büyük ölçüde tanıyor olmalarından kaynaklanır. Örneğin ilk dönem sanatçılarından Nadar, müşterilerinin çoğunluğu ile önceden süregelen bir arkadaşlık ilişkisi içinde olmuştur. Böylelikle modelinin içinden gelen o ifadeyi, karakterini yansıtan ışıltıyı fotoğraflarına eklemek konusunda başarılı kabul edilir. Diğer yandan fotoğrafçı ve model arasında kurulan ilişki paranın ölçütünde değerlendirilen meselelerin uzağında şekillenmiştir. Çünkü Nadar genellikle arkadaşlarından para almamış ve fotoğraflarını para için çekmemiştir (Freund, 2016:41-42). O dönemde fotoğrafa henüz bir mal gözüyle

bakılmamaktadır. Bu durum da fotoğrafın kendine has bir ifadeye bürünmesini sağlamıştır (Aydoğan, 2008:.29).

Adorno'ya göre, fotoğraf gibi *"kitle iletişim araçları, işçileri edilgen tüketicilere dönüştüren kapitalist bir kültür endüstrisinin yoz araçlarıydı"* (Adorno'dan aktaran Shiner, 2017:370). Yeni dönemin getirdiği rasyonel ekonominin başlıca kuralları, insanın makinelere bağımlı kılınması yolunda yönlendirme yaparken, fotoğrafın da bu durumdan etkilenmesine sebep olmaktadır. Sonuç olarak fotoğraf alanı da ekonominin getirdiği anlayıştan etkilenmiş ve toplumun taşıdığı izleri baz alarak şekillenmeye başlamıştır (Aydoğan, 2008:29). Öncelikle Disderi tarafından kartvizit fotoğraflarla başlatılan anlayış yerini fotoğrafın popülerleşmesine katkıda bulunan Kodak anlayışına bırakmıştır. Kodakla birlikte insanlar kendi fotoğraflarını çekmeye başlamışlar ve fotoğraf bambaşka bir boyuta doğru taşınma yolunda değişim süreci içine girmiştir. Bu süreçte fotoğraf farklı alanlarda ilerlemeye başlamış ve fotoğrafın meslek olarak hitap ettiği kesim ile demokratik olarak ulaştığı geniş kitlenin fotoğrafa bakış açıları ve bu alandaki uygulamaları farklılaşmıştır (Sarvas ve Frohlich, 2011:46-55). Fotoğrafın kitlelerle buluşmasıyla artık fotoğraf üretilir ve tüketilir bir nesne olma kapsamında ilerlemeye başlamış, üretim ve tüketim ilişkilerinin merkezine yerleştirilmiş fotoğrafın nicelik olarak gittikçe artışıyla birlikte yaratmış olduğu görüntü kirliliği, nitelikli fotoğrafların da değerini azaltmış ve fotoğraf sanatsal bağlamından yavaş yavaş uzaklaşmıştır (Aydın ve Tüzül, 2011:17).

3.3.3. Fotoğrafa Alternatif Bir Yöntem Arayışının Şekillenişi

Fotoğrafın günümüz koşullarında içinde bulunduğu durum hızlı bir üretim-tüketim ağı içerisinde, popülerleşmesiyle birlikte gittikçe sanayinin bir kolu olarak işlev görmesine ve anlamlandırılmasına sebebiyet vermiştir (Benjamin, 2014:6). Fotoğrafa atfedilen anlam ve içerik değiştikçe, fotoğraf makinesi fotoğrafı çeken olarak anlamlandırıldıkça fotoğraf, kapitalist sistemin tüketim ilişkilerini besleyen, ve bu tüketim sistemi tarafından istenildiği şekilde kitle kültürüne hitap eden bir araç olarak değişimini sürdürecektir (Karadağ, 2004-II:b.a.).

Tüketimi azaltmanın dolayısıyla üretimi kontrol altında tutabilmenin yolu üretime atfedilen anlamdan geçmektedir. Üretime yönelik anlamın şekillendirilmesi söz konusu olduğunda öznellik ya da yeniden oluşturma süreci işin içine girer. Sanat denilen olgu, varolanın dışında yeniden sunum olarak ortaya koyma işiyle başlamaktadır ve anlamsal açıdan üretime yaklaşılmasının mutlak unsurlarından birisi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda anlam önemli bir yer teşkil etmektedir (Günay, 2016:6). Çünkü yeni-temsili sanat kuramına göre bir eserin sanat eseri olup olmadığına bakılmak istendiğinde onun anlamlı olup olmadığına yani bir yorumda bulunup bulunmaması, bir şey hakkında olup olmamasına bakılır. Bu kurama göre anlam, sanat olgusu için önemli bir yer teşkil etmektedir. (Carroll, 2016:45-55). Ancak sanatın ne olduğu ile ilgili bir çok görüş yansıtılmış ve hiçbiri doğru olarak ya da bütünüyle sanatın kapsayıcı bir tanımı olarak kabul edilememiştir (Carroll, 2016:304-309). Gombrich *"Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır."* diyerek bir ölçüde sanatın bu şekilde sınırlandırılamayacağını belirtmiştir (Gombrich, 1994:16). Ancak tamamıyla kapsayıcı ve kısıtlayıcı bir tanım getiremeseler de sanat kuramlarının getirmiş olduğu söylemler bir çok sanat eseri için geçerlidir ve sanatın ne olduğuna dair az çok bir fikir verirler. Bu noktada kuramların sorunu yalnızca tüm eserleri içeren kapsayıcı bir tanım sunamamalarıdır. Bu durumda 'anlam' içeriğini sanat olgusuyla bir tutmak yanlış bir tutum yerine yalnızca eksik sayılabilir. Ancak bir ölçüde söylenmek istenilenlerin karşılığını barındırmaktadır. Dolayısıylaa fotoğrafın geldiği konum ile ilgili olarak anlamsal bir içeriğin söz konusu olmasıyla sanat olgusunun duruma dahil edilmesi bir ölçüde eş tutulabilir. Çünkü fotoğraf yoluyla geçmişe bir not düşmek, herhangi bir anı anımsamak dışında bir amaç güdülüyorsa yeniden sunum yoluyla fotoğraf gerçek dünyaya yeni bir anlam katmış olacaktır (Günay, 2016:6).

Önceki alt bölümde belirtildiği şekliyle fotoğrafın, yaygınlaşmasıyla ve sosyal medyanın da etkisiyle kitle kültürünün bir parçası haline gelmesi sonucunda sanatsal bağlamdan uzaklaştığı bilinmektedir. Kişiler kendi öznelliklerini yansıtmak yerine kendilerinden kitle kültürünce beklenilen fotoğraflar çekmektedir (Öze, 2016:288). Nitelik değerini arttıracak ölçüde fotoğrafa yaklaşılamıyor olması beraberinde gün geçtikçe popülerleşen bir fotoğraf anlayışı bırakmaktadır. *"Çek, bir*

daha çek, yeniden çek" anlayışı devam ettikçe fotoğraf tüketilen bir meta olarak anılmaya devam edecektir (Aydın ve Tüzül, 2011:17).

Her şeyin meta olarak algılandığı bir tüketim toplumunda fotoğrafın da meta olarak tüketilmesi artık şaşılacak bir olgu olma niteliğinden oldukça uzaktır (Öze, 2016:287). Bu şartlar altında dünyayı değiştirebilmeyi beklemek büyük bir hayal kırıklığından öteye gidemeyecektir. *"Ancak, üzerinde düşünülmedikçe, düşünsel anlamda konuya yaklaşılmadıkça fotoğraf, 'tüketim bandının' ilk sıralarında yerini almaya devam edecektir."* (Aydın ve Tüzül, 2011, s.17).

Cornelius Castoriadis kendisi ile yapılan bir mülakatta belki de bir umut kapısı açık bırakmıştır. Kendisine yöneltilen *"Ne istiyorsunuz peki? İnsanlığı değiştirmek mi?"* sorusuna *"Hayır, çok daha mütevazı bir şey: İnsanlığın değişmesini istiyorum, daha önce iki ya da üç kez yaptığı gibi."* şeklinde cevap vermiştir (Man, 2012:225).

Nietzsche, toplumda egemen olan adetlerin dışına çıkma olasılığı yüksek, üstün irade gücüyle kendi toplumsallaşmalarının dışına çıkabilen insanların varlığına inanır. Bu insanlar Nietzsche'nin 'Übermenschen' ya da 'Üstün-insan' dediği kimselerdir. (Paraskos, 2012:256).

Değişime yönelik bir arayış, toplumsallaşmanın ve ortamın getirdiği genel bir yönelimin dışına çıkmak amacıyla yol gösterici bir işlev üstlenen bir takım öncü kimselerin tarih sayfalarının arasında pek çok kez kendini farklı şekillerde göstermelerini sağlamıştır. Örneğin Sanayi Devrimi sonrası dönemde kas gücünün yerini makinelerin almasıyla birlikte yaşamın ritmini makineler belirler duruma gelmiştir (Bell, 1976:146). Makinelerin üretim sürecine karışmasından önce insanoğlunun üretmiş olduğu çeşitli araç ve aletler yalnızca üretim sürecini kolaylaştırması amacıyla yararlanılan birer yardımcı konumundayken, insanoğlunun makineleri üretmesiyle birlikte üretim sürecini gerçekleştiren öncelikli olarak makineler olmuş, bu süreçte artık işçi rolüne bürünmüş insanoğlu ise yardımcı konumuna düşmüştür (Bauman, 1999:14).

Zanaatçının yerini makinelerin aldığı bir sanayi ortamında, çeşitli karşıt düşünceler ve duruma karşı olarak doğan çeşitli tepkiler olmuştur. Bunlardan birisi 1811 yılında İngiltere Notthingdom şehrinde doğan 'luddizm' akımıdır. Dokumacılık

sektöründe çalışan Ned Ludd isimli bir zanaatkar tarafından çıkarılmıştır (Binfield, 2004:1-3). Sanayi Devrimi'nin değiştirdiği şartları kabullenemeyen zanaatkarlar ayaklanarak makinelere saldırmaya başlamıştır. Luddizmin ingilizcedeki anlamı da makine kırıcıdır. Luddistler makinelere ve onların ürettiği her türlü seri üretim ürününe düşman bir tavır sergilemiş ve bunlara saldırmıştır. Halkın da desteğini almış, ancak sistem karşısında direnememiş, ülkede ekonominin de düzelmesiyle birlikte son bulmuştur (Marx, 2003:371).

Değişim amacı taşıyan öncü bir hareket olarak verilebilecek diğer bir örnek ise 'Arts and Crafts' akımıdır. Sanayi Devrimi'nin getirmiş olduğu mekanik üretim tarzının ve makineleşmenin toplumsal düzenin yanı sıra (Fülberth, 2008:149-155) sanatı da etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Zanaat kavramının ve zanaatkarların yavaş yavaş yitirilmesiyle birlikte artık üretilen ürünlerde el işçiliğinin ve insan üretiminin izlerine rastlanamamakta ve giderek estetikten yoksun, çirkin, tek tip ürünler ortaya çıkmaktadır. Böyle bir ortamda, bu gidişatın karşısında durmak ve ürünlere eski estetik özelliklerini kazandırabilmek amacıyla 'Arts and Crafts' akımı oluşturulmuştur (Dilmaç, 2015:3). 19. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de ortaya çıkan akımın öncüleri olarak William Morris ve John Ruskin gösterilmektedir. William Morris el emeğiyle üretilen ürünün insana mutluluk getirebileceğini ve işçi kesiminin yaşama sevincini bu şekilde kazanabileceğini düşünmektedir. Aynı zamanda üretilen ürünlerin estetikten yoksun olmalarını, makinelerin zanaat işlevini üstlenmeleriyle birlikte insan elinin yarattığı güzelliği yok etmelerine bağlamaktadır. Ancak el sanatlarını tekrardan canlandırabilme çabası sonraki nesiller tarafından sanatı el sanatlarıyla birleştirme yönünde değil endüstriyi kabullenerek sanatı onunla kaynaştırmak doğrultusunda değerlendirilmiştir (Dilmaç, 2015:11-15).

Frank Ching'e göre tasarımsal düşünme eğilimleri ve süreçler döngüler halinde gerçekleşmektedir ve değişim kaçınılmazdır. Bu yaklaşımın örneğini sanat akımlarından teknolojik ve kültürel dönemlere kadar bir çok yapıda görmek mümkündür. Ching, dijital teknolojilerin ve fotoğrafın olgunlaşmasıyla birlikte büyük kitleler tarafından da erişilebilir bir duruma geldiğini düşünmektedir (Costa, 2016:24). Bunun sonuçları olarak da, yeni medya olarak adlandırılan bu yeni oluşum hareketsiz toplumsallaşmaya aracılık ederek George Orwell'in 'Gözetim Toplumu' olgusunun şekillenmesine ve yeni teşhircilik kültürünün uzantısında fotoğrafın bir

araç olarak kullanımına sebebiyet vermiştir. Öyle ki niteliksiz fotoğraflar her yerde erişilebilir duruma gelmiştir (Çambay, 2015:244). Ching'e göre, fotoğrafların daha kolay erişilebilir duruma geldiği ortamda, tıpkı tarihsel süreçteki 'Arts and Crafts' akımı gibi, sarkaç el çizimine harcanan değeri, özellikle yerinde görerek yapılan bir eylemin değerini görmeye başlamış ve bu doğrultuda yönelmiştir (Costa, 2016:24).

Fotoğrafın, insan faktörünün ötesinde makinenin önemini ön plana çıkaran sanayi toplumunun yerleşik düşüncesi ve yönelimiyle birlikte sanatsal bağlamından uzaklaşmasıyla birlikte görüntü üretiminde yeni arayışlar söz konusu olmuştur. Yeni bir yönelim olarak ortaya çıkan 'Kents Eskizleme' akımı, kent eskizcisi Frank Ching'in belirttiği gibi yeni arayışların ve değişimin habercisi niteliğinde değerlendirilebilir. 'Kent Eskizleme', sadece o anı kaydetmek amacından öte anı anlamlandırmak yolunda taşıdığı amaçla fotoğrafın sanatsal bağlamında benzer bir özellik göstermektedir ve görüntü üretiminde yeni bir arayışa bir alternatif yaratma yolunda şekillenmektedir (Costa, 2016:b.a.).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. KENT ESKİZLEME KAVRAMI

4.1. 'Kent Eskizleme' Nedir?

Kentin sözlük anlamına bakıldığında; TDK Coğrafya Terimleri Sözlüğü'nde, kent sözcüğünün "*Başta tecim, işleyim, yönetim ve eğitim olmak üzere çeşitli görevleri bir araya toplayan ve bu görevlerden daha egemen olanına göre yaşam biçimi ve çevresine etkileri bakımından ayrımlı büyük yerleşim özeği"* olarak tanımlandığı görülmektedir. Yapılan tanımlama değerlendirildiğinde kentin, yaşam biçimi kapsamında aynı türlerinden farklılaştığı ve bu ölçüde ayrımlı, farklı kent yerleşimleri oluştuğu çıkarımında bulunulabilir. Bu doğrultuda her kentin, onu oluşturan kendine özgü karakteristik özellikleri olduğu kanısına ulaşılabilir. Diğer bir ifadeyle kent, aynı türleri içinde farklılaşan, kendi özelliklerinin doğurduğu sınırlardan oluşan bir yerleşim parçası olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda onu kendi türlerinden ayıran karakteristik farklılıklardan bahsedilmiştir (TDK, 1980-I:b.a.).

TDK Kent Bilimleri Sözlüğü'ne bakıldığında ise kentin, "*Sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun, yerleşme, barınma, gidiş geliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerinin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşılarda bulunduğu, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi"* olarak tanımlandığı görülmektedir (TDK, 1980-II:b.a.). TDK Toplumbilim Terimleri Sözlüğü'nde ise kent, "*Tarım dışı etkinliklere, özellikle işleyim ve hizmet etkinliklerine dayalı, 10.000 den daha kalabalık nüfuslu yerleşme yeri"* olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlara bakıldığında ise yerleşim birimleri açısından farklı türleriyle yani kent ve köy gibi, arasındaki ayrımları nitelendirmeye yönelik bir tanımlama üzerinde durulduğu görülmektedir. Kentin daha çok tarım dışı etkinliklerle ön plana çıktığı ve nüfusunun kalabalık olduğu hususlarından bahsedilerek köy ve kent dışı yerleşimlerden farklılıklarına dikkat çekilmiş bir tanımlama söz konusudur (TDK, 1980-III:b.a.).

Kentin tanımı yapılırken farklı kriterler üzerinde durulmuş, tanımlamanın yapıldığı alana göre, tanımın kapsamı ve üzerinde durduğu kriterler farklılık

göstermiştir. Bu doğrultuda 'Urban Sketching', türkçeleştirilmiş olarak 'Kent Eskizleme' kavramından bahsedildiğinde ise üzerinde durulması gereken nokta, 'kent' kelimesinin tek başına ifade ettiği sözlük anlamının ötesindedir. Kenti anlamak için, onu oluşturan öğelerin ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek kişinin yorum süzgecinden geçmesi ve kişisel bir duruşla birlikte ortaya özgün bir ifade konulabilmesi gerekmektedir (Lynch, 1960:1-2). 'Kent eskizcisi' içinde bulunduğu kenti, köyü, ya da herhangi bir yerleşim birimini özümsemiş ve yaşadığı birimi ortaya koyan öğelerle bütünleşmiştir (Campanario, 2012:12). Yaşadığı yerleşim yerini 'o yer' yapan özellikleri gözlemleme ve bunları ortaya koyabilme yeteneğine sahiptir. Gözlemlerini ortaya koyma yöntemi olarak eskiz çizmeyi yani diğer bir ifadeyle ortaya koyduğu gözlemlerinin kapsamına bakıldığında 'Kent Eskizleme' olarak adlandırılan yöntemi benimsemiştir. Tia Boon Sim'e göre eskiz çizerken ulaşılabilen derin gözlem seviyesine fotoğraf çekilerek ulaşılamamaktadır (Asril, 2016:24). Suhita Shirodkar, *"Çizim derinden gözlemlemek demektir. Bu yüzden bu eski işaret ve yapıları çizmek, bir boya tabakasını soymak gibidir ve kısaca, bizlere başka bir dünyanın kapısını açmaktadır."* diyerek kentsel eskizlerin çizere aşıladığı gözlem gücünü belirtmiştir (Ballester, 2016:2).



Görsel 40: Tarihi Tren İstasyonu Kentsel Eskiz Çizimi, 'Victoria Terminus', Mumbai, Hindistan, çizer: Suhita Shirodkar, malzemeler: suluboya, mürekkep ve kalem, Kaynak: http://www.suhitasketch.com/architecture, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Dillenburg kameranın işlevini gözün görebildiklerinin yeniden üretimi olarak ele alırken, gözlemle birlikte yapılan çizimin dikkate alınması gereken bir soyutlama ve algı gücünü barındırdığını dile getirmiştir. Ünlü mimar Le Corbusier'e göre de gözlem ve çizim, tasarımın ilk adımıdır. Bu olgular kişiyi fotoğrafla yakalanamayan

bir algıya ulaştırmaktadır (Dillenburg, 2016:2-3). Bu sebeptendir ki Le Corbusier efsane olarak anılan, 'Journey To The East' yani Doğuya Yolculuk isimli günlüğünü gittiği yerlerde yapmış olduğu çizimlerle doldurmuştur (Rio, 2018:107). Öyle ki pek çok mimarlık ve şehir planlama eğitimi veren bölümde öğrenciler, mimari tasarımlarında ve şehirsel planlarında öncelikle proje bölgelerini gezerek çeşitli analizler yapmakta ve bu analizlerinin bir parçası olarak bölgenin eskizlerini çizmektedir. Bunun sebebi de eskizleme bağlamında yapmış oldukları ön çalışmanın kendilerine kentsel anlamda gözlem ve bununla birlikte gelen bir vizyon kazandırdığını düşünmeleridir (Petryshyn ve Kazantseva 2014:300-301).

Kent eskizcisinin eskiz uygulamalarını gerçekleştirdiği, yaşadığı yerleşim biriminin 'kent' tanımı itibariyle on bin nüfustan fazla ve genellikle tarım dışı etkinliklerle uğraşılan bir bölge olması beklenmemektedir. Çünkü 'kent eskizleme' kavramında, bu kelimeyle kastedilmek istenen yerleşim yerini oluşturan, aynı zamanda kenti oluşturan yaşamlardır. Kenti yaşatan ve var eden, ona canlılık ve anlam katan aynı zamanda onu diğer kentlerden farklılaştıran olgu, içinde yaşayan insanlardır. Onların günlük rutinleri, koşturmacaları, hayat akışları, etrafa yansıttıkları enerjidir. Bir çok eskize ilham oluşturan, bir anlamda kentin karakteristiğini oluşturan bu akıştır. Campanario, kentsel eskizlerin çevresiyle bağ kurmasına yardımcı olduğunu söylemektedir. O'na göre kenti oluşturan sıradan veya sıkıcı parçalar bile çizimle birlikte özel bir kapsama kavuşmaktadır. Kentin her parçasıyla bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir. (My Midwest Magazine, 2009:77). Bu doğrultuda 'kent eskizcisi' nin benimsediği, bir yaşanmışlık gördüğü, yapılaşmış ya da yapılaşmamış, kişinin gidebildiği ve çizebildiği her yer 'kent eskizleme' kapsamında 'kent' kelimesinin anlamı dahiline girecektir. Dolayısıyla köyde, kasabada, ufak yerleşim alanlarında ya da yerleşim bulunmayan ıssız bir alanda yaşayan biri bu kapsam dahilinde 'kent eskizcisi' olabilir ve çevresini eskizlerine aktarabilir (Johnson, 2013:39). Aynı zamanda yerleşik olarak yaşamış bulunduğu alanın ötesinde gezdiği, gözlemlediği, dikkatini çeken farklı alanları, doğa güzelliklerini kısacası insanın gidebileceği her yeri resimleyerek eskizlerine yansıtabilme olanağına sahiptir. (My Midwest Magazine, 2009:77) Bu bağlamda 'kent eskizleme' kavramı, kurgulayarak tasarlanan ya da düzenlemeler ekleyerek tasarılara uygun hale getirilebilen bir uğraş olmaktan uzaktır. 'Kenti olduğu gibi

resimlemek bir anlamda belgelemek' kentin ruhunu ve farkını yakalamak anlamında, 'kent eskizleri' kavramını doğru bir noktada niteleyici bir tanımlama olacaktır (Johnson, 2013:39).



Görsel 41: Şehrin Farklı Bölgelerini ve Karakterini Birleştiren Kentsel Eskiz Çizimi, Paraty, Brezilya, Çizer: Gabriel Campanario, Malzemeler: suluboya, ve mürekkep, Kaynak: http:// www.estudiocam panario.com/portfolio/paraty-brazil/, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.



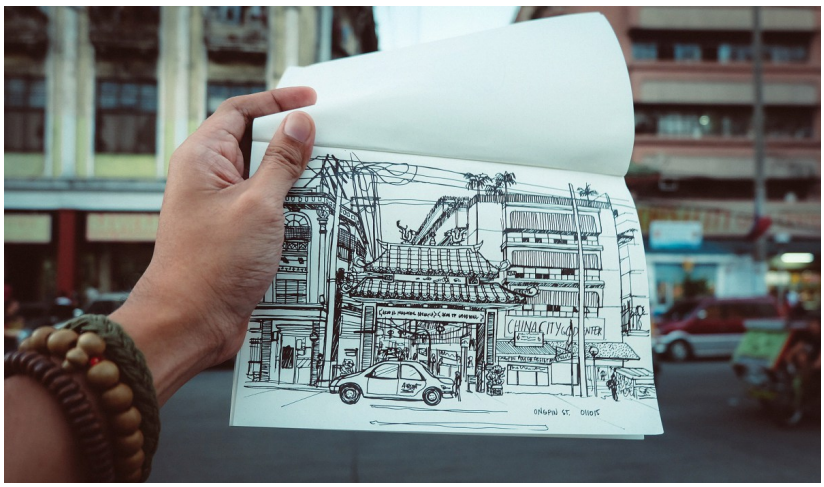
Görsel 42: Doğal Yaşam ve Yeşil Alanları Konu Alan Kentsel Eskiz Çalışması, 'Japanese Tea Garden', Golden Gate Park, Çizer: Marc Taro Holmes, suluboya. Kaynak: https:// citizensketcher.com/, Son Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018.

Tarihsel sürece bakıldığında, insanların aslında şehirler var olmaya başladıktan uzun zaman öncesinde dışarılarda bir yerlerde çevrelerinde gözlemledikleri hayatı çizdiklerinin farkına varılabilir. Tarih öncesi mağaralara kadar uzanan, günlük etkinliklerin çizime yansıtılmış kayıtlarını içeren çok sayıda belgeye

ulaşıldığı bilinmektedir. Bu belgelerden yola çıkarak hayat hikayelerini çizmenin insan doğasının evrensel bir parçası olarak görüldüğü söylenebilir (Turani, 1992:10).

Ancak, 'Kent Eskizleme' denildiğinde edinilen çağrışım, bu içgüdünün çok daha ötesinde sistemli ve organize olmuş bir oluşumu akla getirmektedir. Herhangi bir kentteki herhangi bir eskiz kentsel olarak adlandırılabilse de, 'Kent Eskizleme' yöntemini benimsemiş bir akım olarak 'Urban Sketchers (Usk)', türkçeleştirilmiş olarak 'Kent Eskizcileri'; sanatçı ve gazeteci Gabriel Campanario tarafından 2007'de başlatılan uluslararası bir sanatsal hareketi ifade etmektedir. (Holmes, 2014:8).

Usk denildiğinde, kent eskizlerinin özünü oluşturan, olmazsa olmaz bir parçası, onu tanımlayan asıl nokta, çizimlerin yerinde yapılması olgusudur. Nerede yaşanılırsa veya nereye seyahat edilirse çizimleri o anda, sokakta, kafede, cadde köşesinde, meydanda kısacası anın gerektirdiği her yerde yapabilmektir (Görsel 43). Bu, bir çok tutkulu eskizci için, yaşamı sonuna kadar yaşamanın, onu yalnızca bir sanatçının deneyimleyeceği gibi hissetmenin bir yoludur (Petryshyn ve Kazantseva, 2014:300-303).



Görsel 43: Şehrin Sokaklarında Çizim Yapan Kent Eskizcisi, Kaynak: http:// robxbautista.com/blog/category/design/, Son Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018.

Bir çok çizerin yapmakta olduğu gibi eve veya rahat bir stüdyoya gidilebilir ve harika sanat eserleri ortaya konulabilir. Ancak, kendilerine yerinde çizmek vadedildiğinde; çoğu kimse tarafından olaylar etraflarında akıp giderken, daha rahat bir çizim durumunda erişilemeyecek tazeliğe, tek bir seferde tamamlamak için çaba harcadıkları doğrudan bir izlenime ulaşılabildiği gözlenmiştir (Holmes, 2014:9).

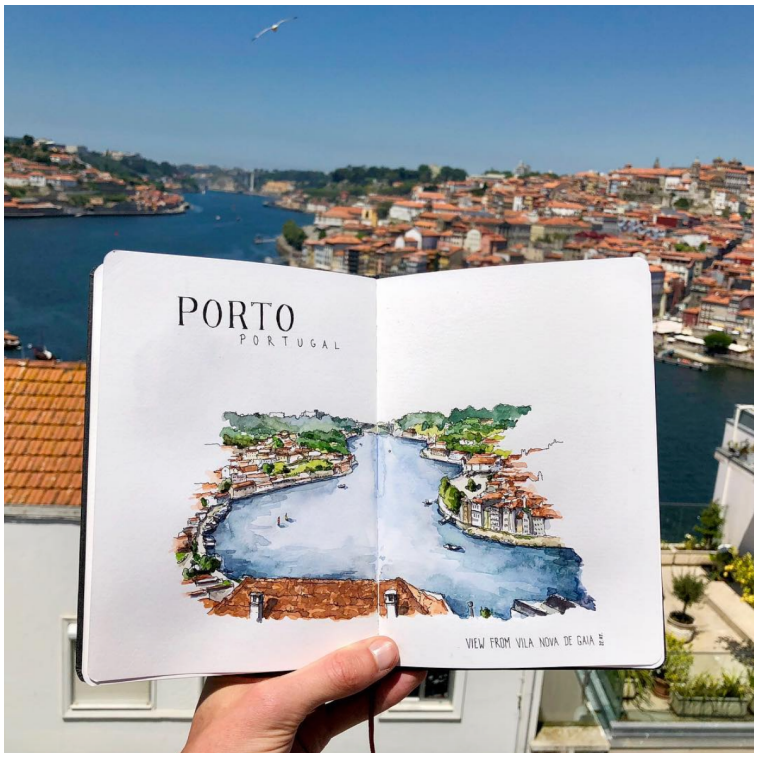
Dikkat edilmesi gereken, yerinde çizmenin getirdiği asıl olumlu nokta stüdyonun mükemmelliğinden uzak bir doğrultuda deneyimlenebilmesidir. Aynı zamanda kentsel çizim, çizim yapmaya değer şeyler aramak üzere çizerleri dışarı yönelmeye teşvik etmektedir. Kentsel eskiz, günlük hayatın daha büyük sanatsal maceranın parçası olduğu bir zihniyet ortamına girilmesi için fırsat sağlamaktadır. Çevrede gerçekleşen olayların kişiler tarafından farklı bir şekilde algılanabilir olmasını sağlamak yolunda çizerlere yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. James Richards'a göre çizim yaparken her zaman insanların ilgisini uyandırabilmek muhtemeldir ve insanlar ne yapıldığını görmek için çizim yapan kişiye yönelebilir. Yapılan çizimleri incelediklerinde içinde yaşadıkları şehri daha önce hiç bu şekliyle algılamadıklarını söylemektedirler. Öyle ki kentsel çizimlerin insanlara çizerin bakış açısından şehri kavrama olanağı verdiği ve bakış açılarını genişlettiği söylenebilir (Webster, 2015:b.a.).



Görsel 44: Eskiz Yapmakta Olan James Richards'ı İzleyen İnsanlar, Kaynak: http://www.jamesrichardssketchbook.com/, Son Erişim Tarihi: 28 Kasım 2018.

Lynch'e göre insanlar çalışma hayatı ve günlük koşturmacanın arasında her gün içinde bulundukları şehrin çirkinliğinden şikayet etmektedir. Gürültüsü, kirliliği, yüksek binaları, kargaşası ve monotonluğuyla birlikte insanlar yaşadıkları bölgenin ne kadar çirkin olduğundan neredeyse emindir. Belki de yalnızca turistler ve tatilcilerin anlayabileceği güzellikte, çevresiyle uyum içinde bir mekanın, bir ortamın

günlük zevk, anlamlılık ve çeşitliliğin uzantısı olarak barındırdığı zengin anlamsal bağlamın farkına varamamışlardır. Bu doğrultuda kentsel eskizler kişilere, daha önce içinde yaşadıkları şehre dair sahip olamadıkları bir vizyon aşılamaktadır (Lynch, 1960:2). Claudio Patane'ye göre de eskiz defteri, algılanan şehir konsepti ve gerçek şehir arasındaki boşluğu dolduran bir filtre görevi görmektedir. Ona göre şehrin içinde saatlerce dolaşarak şehri bütünüyle kağıda aktarmak kişilerin algılamış olduğu şehir konseptini sadece değiştirmekle kalmayıp aynı zamanda genişletip zenginleştirecektir (Nucifora, 2014:5). Berger'e göre, çizim yapmak bir anlamda keşfetmektir. Ona göre çizim, sanatçının önündeki nesneye bakmasını, onu parçalara ayırmasını ve hayal gücüne geri döndürebilmesini sağlar. Aynı zamanda belleğinden çekeceği bilgilerin kullanılmasında ve kendi bilgisinin kurtarılmasında onu daha da derinleşmeye zorlayan çizim eylemidir (Dillenburg, 2016:5).



Görsel 45: Kentin Bir Parçası Alınmış Kentsel Eskiz Çalışması, Porto, Portekiz, Çizer: Danny Hawk, Kaynak: https://www.instagram.com/dannyjhawk/, Son Erişim Tarihi: 28 Kasım 2018.

Kent eskizleme, şehrin dört bir yanında insanların, işten alışverişe ya da rutin düzenin parçası olan diğer yerlere gitmeye ihtiyacı olmadığını farketmelerini sağlamaktadır. Her 'kentsel eskiz' olgusu, insanların çizim fırsatları için olanaklar

yaratmalarına sebebiyet verecek kadar günlük yaşantının bir parçası olma yönünde ilerlemektedir. Bir anlamda Kent Eskizleme, şehrin bireysel bir sanat stüdyosuna dönüştürülebilir ve konuların şehrin içinde yakalanabilir olduğu bir ortam yaratmaktadır (Campanario, 2012:b.a.).

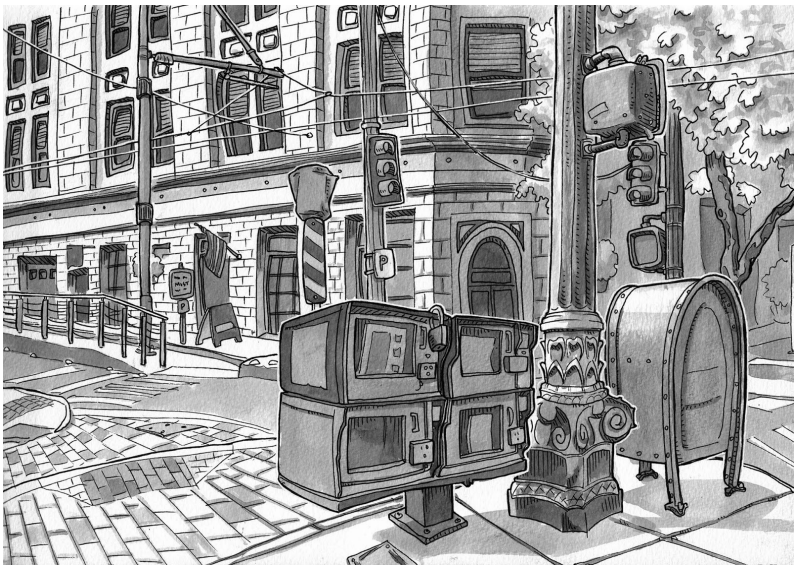


Görsel 46: Şehir İçinde Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri, Kaynak: https://www.instagram.com/lizsteelart/?hl=tr, Son Erişim Tarihi: 28 Kasım 2018.

Eskiz çizmek tanımı gereği, istenildiği ölçüde basit ve hızlı bir şekilde tamamlanabilir bir özellik göstermektedir. Bu ölçüde kentin akışı olabildiğince hızlı aktarılabilir ve geçicilik hissinin kağıda yansıtılma ölçütü arttığı takdirde olumlu bir özellik olarak değerlendirilebilir. Pencereden görülebilen ölçüde bakış açısına yansıyan manzaranın on beş dakikalık hızlı bir eskizi çizilebilir veya ışığın pencereden gözüken eski kiliseye vurma biçimini yakalamak için bir veya iki saat harcanabilir. Kimi zamanlarda, yansıtılmak istenen karenin durağan ya da hareketli oluşu çizilmek istenen eskize harcanabilecek sürenin kararının verilmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Her iki durumda da eskiz çiziminin zamanı durdurabilir olması anın yansıtılması bağlamında yerinde bir tanımlama olacaktır (Campanario, 2012:18).



Görsel 47: Detaya Girilmeden Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği, 2015, çizer: Teoh Yi Chie, Kaynak: https://www.parkablogs.com/picture/all-my-sketches-urban-sketchers-symposium-singapore-2015, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.



Görsel 48: Detaylı Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği, Çizer: Steven Reddy, Kaynak: http://seattle.urbansketchers.org/2014/05/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018

Sanatçı, amacı doğrultusunda dünyasını görmüş olduğu şekliyle kağıda yansıtarak algılama sürecini ve kendi görüşünü diğer kişilerin ulaşımına açmakta ve ürünlerini sergilemektedir. Fotoğraf gibi birebir kopyalama anında oluşturulmuş bir ürünün aksine bir resim, sanatçının dünyasının bir anlık durumunu aktarmaktan ziyade, izleyicilerin odağını ressamın çevresi karşısında yakalamış olduğu kişisel duruşa ve dünyasını algılama aşamalarına kaydırmaktadır. Fotoğraf, bir olguyu

oluştuğu an ve zamandaki haliyle somutlaştırırken, resmin aktarım süreci belli bir zamansal süreklilik içermektedir. Resmin oluşum süreci bağlamında bir tablonun dokusunda akan zaman ve değişen süreçlerin yansıması olarak hareket ve yaşamsal aktarım söz konusudur. Ressamın resmi sunuş şekli, resim tamamlanmadan önce pek çok kez kontrol ettiği yaşamdan kesitlerde, zamanla değişen görsellik ve temayı bütünüyle algılamış olduğu kapsamda bir gözlem ve birleşim içermektedir. Resmin oluşum sürecinde, sanatçının gözleri bir süreklilik döngüsünde kağıt ve dünyadan kesitler arasında geçiş yaparak görüntüler arasında ilişki ve bağlantı kurmaktadır. Dolayısıyla sonuç ürünü sanatçının oluşturduğu ilişkiden doğan bir bütünlük içermektedir (Chamberlain, 2012:238).



Görsel 49: Uçak Seyahatinde Çizilmiş Kentsel Eskiz Örneği, Çizer: Roisin Cure. Kaynak: http://roisincure.com/wp/human-10-dos-donts-drawing-people/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Kent Eskizleme insanların rutininin bir parçası olarak kabul edildiği ve çıktıkları seyahatlerde (Görsel 49) devam ettirdikleri bir olgu haline getirildiği takdirde, yalnızca yaratılmış somut bir sanat eserinin getirdiklerinin yanında aynı zamanda yaratılmış gerçek bir yolculuğun kanıtı sayılabilecek anlar toplamından oluşan bir derleme elde edilmiş olacaktır. Bu olgu derlenirken sıradan olandan -ortak otobüs yolculuğu yapan kişiler, ofisin penceresinden bir manzara-, heyecanlı zamanlara -ilk defa yapılan yurtdışı gezisi doğru gerçekleştirilen olaylar bütünü haline getirilebilir. Bu bağlamda eskiz, fotoğrafların yapamadığı şekilde hatıraları

geri getirme özelliğine sahip olarak nitelendirilebilir. Eskizler, anıları çağrıştırıp, gezilen yerlerin seslerini, kokularını ve hatıralarını; yaratılan, deneyimlenen şekilde geri getirebilir özelliğe sahiptir. Çünkü anı yansıtırken gözlemlenen ölçüde kağıda aktarılanlar geriye dönülüp incelendiğinde ayrıntılar önemini yitirecek ve kağıda aktarılan ölçüde duygu ve ayrıntı çizerin hafızasını tazeleyecektir (Campanario, 2012:18).

Merleau-Ponty, gerçeklikle arasında ince bir çizginin farklı tarafları dahilinde belirginleşen bir ayrım içinde; insanların dünyayı algılama biçimlerinin yansımasını, gerçeklikle örtüşen fotoğrafla değil, resmin yansıtma süreçleriyle yeniden üretilebileceğini söylemektedir. Bir resmin oluşum süreçleri, dünyayı ressama bağlayan ve aralarında çift taraflı bir algı ve erişim ilişkisi kuran bir bağlanım içermektedir. Sanatçı yapıtına odaklanarak kendini yaratım sürecine adadığında, dünyanın kişiye erişimi ve bağlantısı güçlenerek görünürlük aşamasına ulaşır. Sanatçı ve dünya arasında kurulan ilişki gören ve görülen arasındaki algı farkını ortadan kaldırarak bir bütünlük oluşturur (Chamberlain, 2012:238). Bu ölçüde 'o an'ın odak noktası, belirtildiği ölçüde geri yansıyacaktır. Kentsel eskizin fotoğraftan ayrıldığı noktalardan birisinin bu olguya karşılık geldiği söylenebilir. Geçmişin izlerini kayıt altına alarak arşivsel bir ürün niteliğinde sonuç elde etmek amaçlanan yaklaşım ise deklanşöre basmak yeterli bir çaba olacaktır. Ancak gerçekliğin ardında anlamsal bir içerik yaratmak ve anın sınırlarında farklı bir boyutu izleyicilere gösterebilmek noktasında süreç ve yaratım bağlamı başka bir kapsamda değerlendirilebilir (Günay, 2016:6).

Çizmek koşuluyla gerçekleştirilen eylem, çizilen olguya bakılması için çizer kişiyi zorlamaktadır. Bu doğrultuda bakarak değil gerçekten görerek ve merakla çizilen eskizler mekandaki etkileşimi yansıtmak açısından daha başarılı bir sonuç doğuracaktır. Bir sanatçının dünyayı yapıtına ne ölçüde aktarabildiği kendi bilincinin derinliğine bağlıdır. Derinlik algının, aynı zamanda kişinin dünya ile uzaktan ne kadar iyi etkileşime gireceğini belirleyen birincil boyutudur. Dünyaya derinden bakmak onun önceden erişilemeyen yüzlerinin farkına varılmasını destekler (Chamberlain, 2012:238). Oscar Wilde *"The Decay of Lying: an Observation"* isimli denemesinde, *"hayat sanatı taklit eder, sanat hayatı değil" yazmıştır.* Ona göre, kişilerin gördükleri, sanatın onları nasıl etkilediğine bağlıdır. İnsanlar sisleri görür,

ancak gerçekten orada sis olduğu için değil, şairler ve ressamlar, sanatçılar onlara sisin etkilerinin gizemli cazibesini öğrettikleri için görebilirler. Aslında yüzyıllardır Londra'da sis vardır. Ancak sanat onları icat edene kadar kimse onları görmemiştir (Wilde, 2009:40-41).

4.2. Usk Platformunun Kurulum Süreci

Usk, yaşadıkları ya da seyahat ettikleri şehirlerde, köylerde, metropollerde çizim pratiği gerçekleştirmek ve paylaşmak üzere global ölçekte oluşmuş, çizim yapmayı seven kişilerin ortaya koymuş olduğu bir topluluktur (Kimie, 2014:11). Kentin akıp giden rutin hayatı ve karakteriyle birlikte, canlılık ve kaos ortamı arasında bir noktada anı yakalayabilen Usk üyeleri; dinamik ve capcanlı bir gözlem yeteneğiyle dolu (Webster, 2015:3), gördüğünü olduğu gibi, değiştirmeden resimlemeyi amaç edinmiş bir oluşum olarak nitelendirilebilir (Campanario, 2012:18). Usk üyeleri, çizimleriyle birlikte şehirle ve çevresiyle hassas bir bağ kurmayı amaçlarmaktadır (Valgas, 2017:56). Usk; her yaştan, her meslekten, her lokasyondan katılım gerçekleştirebilecek kişilerden oluşmaktadır. Usk grubu üyeleri arasında profesyonel sanatçı, amatör ya da sanatçı olmayan kişilerin ayrımı söz konusu değildir. Kenti deneyimlemek isteyen herkes Usk platformu arasına katılabilmektedir (Kuschnir, 2012:301).

Usk hareketi ilk olarak 2007 yılında, gazeteci Gabriel Campanario tarafından bir çeşit resim paylaşım sitesi olarak işlev gören ‘Flickr’ isimli internet platformu üzerinden başlamıştır (Holmes, 2014:8). Hareketin kurucusu olarak tanınan İspanyol asıllı Campanario, Seattle’da yaşayan bir illüstratör olmanın yanı sıra, Amerika’nın Washington eyaletindeki en büyük günlük gazete olarak bilinen ‘The Seattle Times’ platformunda gazetecilik yapmakta olan bir köşe yazarıdır. Bir çizer ve yazar olarak gazeteye katkıları basılı ve çevrimiçi olmak üzere internet üzerinden ve bloglardan yayınlanmaktadır (Johnson, 2013:40).

Pek çok çizerin katılımını ve desteğini almaya başlayan Campanario, bir grup oluşturma düşüncesiyle harekete geçmiştir. Yaşadığı kent Seattle’da, önünde akıp giden gerçek bir hayatı gazetecilik anlayışının öngördüğü biçimde yorumlayarak

çizimlerle betimlemiş ve çizimlerini Seattle halkıyla paylaşarak gözlemlerini yansıtma yolunda destek almış ve bu tarzın tanıtımını yapmıştır (USK Portland, t.y.)


The Seattle Times

NW SATURDAY

JAZZ>DUKE ELLINGTON'S SACRED MUSIC>B5

Woman takes her job hunt to street

LAID-OFF WORKER DONS SANDWICH BOARD

"I know I'm going to get a job!" she says

2009 A LOOK BACK

Seattle Sketcher

Sketching out the year

Penmaking program is a good turn for seniors

Görsel 50: Seattle Times Gazetesinde Yayınlanan, Gabi Campanario'nun Hazırladığı Eskiz Köşesi, Kaynak: https://www.flickr.com/photos/baconvelocity/albums/72157619276926243/page2, Son Erişim Tarihi: 7 Haziran 2018.

Campanario, ilk olarak Usk isimli çevrimiçi platformda kurmuş olduğu bloğun yaratım sürecini tamamlamıştır. Bu yeni platforma dahil olacak katılımların davetiye üzerinden yürütülmesi kararı alınmış ve gruba katılım yüz kişi ile sınırlandırılmıştır. Campanario tarafından gruba davet edilen kişiler katkı yapma esaslı katılmış oldukları bu platformda, gazetecilik gereklerinin yaşatılması bağlamında çizmiş oldukları eskizlerle grup arşivini zenginleştirmiştir (Holmes, 2014:8).

Grubun içeriğini şekillendirmek ve tanımını belirtebilmek amacıyla sekiz maddelik bir grup manifestosu yayınlanmıştır (Petryshyn ve Kazantseva, 2014:300). 2009 yılının Aralık ayında Campanario, Usk adıyla adlandırmış olduğu platformu kar amacı gütmeyen bir organizasyon olarak resmileştirmiştir (USK Seattle, t.y.). Usk yani 'Kent Eskizcileri' grubu tarafından belirlenmiş olan grup misyonu ise; yerinde

çizmek olgusunun sanatsal, hikaye anlatımı ve eğitsel değerini yükseltmek, uygulanmasını teşvik etmek ve içinde yaşanılan ve seyahat edilen yere odaklanan global ölçekteki insanlar arasında bağlantı kurmak olarak belirtilmiştir (Holmes, 2014:9).

Organizasyonun amacı lokasyona bağlı olarak çizilen kent eskizlerinin, betimleyici ve öğretici değerlerini arttırmak, uygulamalarını teşvik ederek küresel çapta aynı ilgi alanlarını paylaşan insanların birbiriyle bağlantısını güçlendirmektir (Mascarenhas, 2015) (Görsel51). Usk bloğu 2008 yılından itibaren oldukça yoğun bir ilgiyle, gün geçtikçe daha çok tanınmış, bir çok kişinin dikkatini çekmiş ve binlerce insan için günlük rutinin bir parçası, diğer bir deyişle uğrak bir blog haline gelmiştir (http://urbansketchers-portland.blogspot.com/). 2012 yılında Campanario, 'Urban Sketching Art' yani türkçeleştirilmiş olarak 'Kent Eskizleme Sanatı' isimli bir kitap yayınlayarak kitabında yüzlerce kent eskizcisinin çizimlerine yer vermiştir (Campanario, 2012:14).



Görsel 51: Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri, Kaynak: http://seattle.urbansketchers.org/2015/02/good-sketches-start-with-good-bones.html, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Başlangıç noktası popüler fotoğraf paylaşım servislerinden biri olarak hizmet vermekte olan Flickr isimli çevrimiçi platforma dayanan, ardından eklenen yeni bloglara aktarılan ve çeşitli sosyal medya ağlarında kendine yer edinerek genişleyen Usk hareketi büyük bir ivmeyle küresel ölçekte ses getirerek tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır (Kuschnir, 2012:296). Çoğu, büyük kentleri temsil etmekte olan, Usk-

Portekiz, Usk-Arjantin, Usk-Seattle, Usk-Chicago, Usk-Portland gibi toplamda iki yüz yirmi tane bölgesel ve yerel Usk bölümü (Görsel 52) yer almaktadır ve gün geçtikçe sayıları katlanarak artmaya devam etmektedir (USK, t.y.).

Bu doğrultuda ücretsiz eskiz gezileri, hafta sonları düzenlenen atölye çalışmaları, toplu çizimler ve bunlara ek olarak bir çok etkinlik yerel gruplarca belirlenen sıklıkta düzenlenmektedir. Yerel gruplar dışında küresel ölçekte etkili olan ana Usk topluluğunun çalışmaları doğrultusunda gerçekleştirilen ve gerçekleştirilmesi öngörülen eylemlerinden ilki kentsel eskiz çizerlerinin çizimlerini ve hikayelerini paylaşabilecekleri ve birbirleriyle etkileşim kurabilecekleri bir forum ve çevrimiçi grup ağı oluşturmak gerekliliği olarak belirtilmiştir (USK, t.y.). Organizasyonun görevlerinden birisi de yılda bir kez olmak üzere her yıl farklı bir şehirde düzenlenen yüzlerce eskiz meraklısının katıldığı uluslararası Usk Sempozyumu'nu organize etmektir (Vaz ve Wong, 2018:3). Organizasyon profesyonel eğitimciler, mimarlar, illüstratörler ve sanatçılar tarafından öğretilen atölye çalışmaları, düzenlenen konferanslar ve etkinliklerden oluşmaktadır. Benzer olarak dünyanın farklı şehirlerinde Usk atölyeleri düzenleyerek küresel çapta eğitim olanağı sağlamak da platformun görevleri arasında sayılmaktadır (USK, t.y.).



Görsel 52: Seattle Yerel Kent Eskizcileri Grubu, Kaynak: http://seattle.urbansketchers.org/, Son Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2018.

2010 yılında Portland şehrinde düzenlenen ilk uluslararası Usk Sempozyumu'ndan günümüze, (Neale, 2016) binden fazla kişi Usk platformu

bünyesinde kabul görmüş eğitmenler tarafından öğretilen derslere katılmıştır (USK, t.y.). Küresel çapta farkındalık oluşturması amacıyla, dünya genelindeki farklı yerel Usk topluluklarından yenilikler ve çeşitli haberler içeren 'Drawing Attention' isimli bilgilendirme yayınının, aylık düzenli olarak hazırlanması ve küresel ölçekte ulaşılabilir kılınarak paylaşılması grubun sorumluluğunda bulunmaktadır (Murray (Ed.), 2018:2). Usk platformunun diğer bir görevi, yerinde çizimi teşvik eden etkinlikler düzenlemek için okullar, üniversiteler, müzeler, belediyeler ve ticaret dernekleri gibi kuruluşlarla ortaklık kurmaktır. Aynı zamanda 'Usk', çizim ve eskizle ilgilenen küresel bir kitleye ulaşabilmek için çeşitli şirketlerle sponsorluk ilişkisi içinde çalışmaktır (Vaz ve Wong, 2018:22-23).

İnternet üzerinde oluşturulmuş ana platform üzerinden yürütülen Usk topluluğunun resmi internet sitesi, güncel haliyle 3459 üyeyi içeren ortak bir çevrimiçi gazete olarak nitelendirilebilir. Katılan üyelerin sayısı, eskiz tutkusu, çalışmalarını özgürce paylaşma isteği ve dünyanın önde gelen şehirlerinin temsilciliğini göstermek amacıyla her geçen gün artmaktadır (http://www.urbansketchers.org/).

4.3. Usk Manifestosu

Usk Manifestosu, kent eskizlerinin tanım içeriğinin sınırlarının gidebileceği noktayı belirtebilmek amacıyla kapsam bakımından akımın daha net algılanabilmesi gayesini göz önünde bulundurarak bir tanımlama ortaya koymaktadır. Ancak hazırlanan manifesto, zorunlu olarak uyulması gereken bir kurallar bütünü olarak değerlendirilmemektedir. Campanario tarafından yayınlanmış ve sekiz maddeden oluşan manifestonun arkasındaki temel fikir global ölçekte Usk üyelerini birleştirici ortak bir vizyon ortaya koyabilmektir. Manifesto; konu, malzeme, stil ve teknikte çeşitliliği desteklemektedir. Manifestonun maddeleri şu şekilde özetlenebilir (Campanario, 2012:18):

Madde 1) "Bizler yerinde çizeriz, içeride ya da dışarıda, direkt gözlemlerimizle yakaladıklarımızı aktarırız."

Kent eskizleri denildiğinde işlenmemiş, sanatın saf haliyle şekil bulmuş bir akımdan bahsedildiği öngörülmektedir. Kent eskizleri, bir yerin fotoğrafından yola çıkarak çizimlerini oluşturmaz. Sanatçı, hayal gücünü kullanarak eskizlerini ortaya koymaz. Kent eskizleri denildiğinde gerçek yaşamdan esintilere rastlanılabilir. Sanatçı yaşamdan destek alarak çizimlerini o anda gerçekleşen durumlara, gerçek anlamda somut olgulara, çizim anında sahip olduklarına dayandırır. Kent eskizlerinin büyük çoğunluğu ele alındığında, eskizlerin o anda, yani eskiz anına dayalı olarak sokaklarda pratiğe döküldüğü görülmektedir. Çizerlerin bir kısmı sırtlarını bir ağaca ya da binaya yaslarken, bazıları merdivene, çimlere ya da bir banka oturur, bazılarıysa portatif sandalyelerini yanlarında taşır. Ancak her koşulda, gündüz ya da gece, hava sıcak ya da soğuk olduğunda, yağmurlu ya da güneşli, Usk üyeleri için farketmemektedir. Üyelerin büyük çoğunluğu, anın getirdiklerine tanık olarak, tanıklıklarını çizimlerine aktarmak istemektedir (Campanario, 2012:18).



Görsel 53: İç Mekanda Çizilmiş Kentsel Eskiz Örnekleri, -Soldan Sağa- Çizer: Liz Steel, Paul Heaston, Kaynak: https://www.instagram.com/lizsteelart/?hl=tr, https://www.instagram.com/paulheaston/?hl=tr, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Fotoğrafın icadıyla birlikte bir çok kişi fotoğrafı sanatçının yardımcısı, resim için gerekli bir araç olarak görmüş ve çok sayıda ressam çizimlerini yaparken fotoğraftan faydalanmıştır (Freund, 2016:73). Ancak fotoğraf ile birlikte yakalanan an ve çizim yaparken yakalanan an birbirinden farklılaşmaktadır. Çizim uzun süren bir süreçtir ve bu süreç dahilinde daha uzun bir zaman dilimine tanıklık eder. Fotoğraf ise gözün dahi bazı durumlarda algılayamadığı kısa bir anı alıntılar. Bu

durumda dünyayı algılayışın bir süreç halinde olduğu göz önünde bulundurulduğunda Merleau-Ponty'e göre, çizimin bu algıyı daha yakın şekilde üretebildiği düşünülebilir. Bu sebeple Usk platformundaki çizerler yerinde görerek, gözlemleyerek süreci algılayarak yansıtmayı amaç edinmiştir (Chamberlain, 2012:238-239).

İzlenimcilik akımının uygulayıcılarına göre; esas olan değişken ve hareketli bir doğanın bilincinde, bu farklılığı en iyi gözlemleyerek yansıtıcı bir bütünlük sağlayan sürece olanak veren bir kapsamda, gün ışığının ve doğanın arasında canlılığın keşfinde resmetmektir. İdeal koşullar sağlanmış rahat bir stüdyoda, fotoğraftan bakılmak suretiyle yapılmış bir resmetme doğanın somut halini izlenimcilere bütünüyle veremeyecek ölçüde bir soyutluk içermektedir. Resmetmek istedikleri dünyayı, kişisel algılarının ve gözlemlerinin parçalanmaz bir birleşimi ve bütünlüğü olarak kabul eden İzlenimciler, sadece duyular tarafından şekillenen görselliği bileşkesi elde edilmiş bir izlenim olarak duyumsamaya ve yansıtmaya çabalamaktadır (Doğan, 2016:1627).

Madde 2) "Çizimlerimiz çevremizdekiler hakkında bir hikaye anlatır, yaşadığımız ve seyahat ettiğimiz yerler hakkında onları bilgilendirir."

Bir olgu olarak 'kent panaroması' ele alındığında, bu olgunun içerisine kenti kent yapan, kentle birlikte oluşan ve yaşayan, kentin karakteristiğini şekillendiren pek çok niteliğin dahil edilebileceği söylenebilir. Dolayısıyla kent çevresini yansıtan eskizler denildiğinde, eskiz çerçevesine hapsolmuş sınırlı bir bölgeyi anlatan el yapımı bir reprezantasyondan çok daha fazlasına tanık olunduğu görülmektedir. Her çizimin ardında kendine has bir hikaye uzanır. Gözler çizilmişin ardında olanları, karakteri, yaşayışı yorumlar: bir bina yerle bir olmuş, bir ticaret merkezi kapılarını kapatmış, veya bir yabancıyla metroda rastlaşmış bir insan var olabilir gözlerin ucunda. Eskizler bir anda birinci gözden tanıklıklar haline dönüşmektedir. Yaşananları, kentin kendine has karakteristiğini, anı oluşturan her bir elemanı analiz etme, tanık olma imkanını tanımaktadır çizer kişiye. Yapılan eskiz; o an orada bulunmuşcasına, bir anlığına kentin küçük bir zaman dilimine tanıklık etmeye olanak sağlamaktadır (Campanario, 2012:18).



Görsel 54: Kentin İşlek Bölgelerini Gösteren Eskiz Çalışması, Malezya, Çizer: Gabriel Campanario, Kaynak: http://www.estudiocampanario.com/portfolio/penang-malaysia/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.



Görsel 55: Her Zaman Kalabalık 'Piccadilly Circus' Alanında Yapılmış Kentsel Eskiz Örneği, Çizer: James Richards, Kaynak: http://www.jamesrichardssketchbook.com/, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Kent eskizlemenin çevredekiler hakkında etkileyici bir hikaye anlatmasının sebebi Frank Ching'in belirtmiş olduğu gibi izleyici ve çevre arasında kurulan göz-zihin-el kordinasyonu olarak düşünülebilir (Costa, 2016:24). Fotoğrafta ise bu bağlantının farklılaştığı görülmektedir. Fotoğraf makinesi aracılığıyla gerçekleştirilen üretimde, elin işlevinin yerini deklanşöre basmak almıştır. El becerisinin önemi silikleşmiş, elin işlevinin öneminin yerini bakan gözün işlevi almıştır (Altunay,

2004:6). Sontağ'a göre ilk fotoğrafçılar görme işini gerçekleştirenin fotoğraf makineleri olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla fotoğrafçı yalnızca fotoğraf makinelerini işletenlerdir. Ancak insanlar aynı şeyin fotoğrafını herkesin aynı biçimde çekmediğini öğrendiğinde; fotoğrafların, bireyin orada ne gördüğünün kanıtı olduğu anlaşılmıştır (Sontag, 1999:108).

Fotoğrafla ilgili yeni kavrayışa rağmen, gözün işlevinin yerine kameranın konulması oldukça yaygın bir durumdur. Ritchen'e göre, fotoğrafçıların gündelik yaşamlarının önemli bir parçasında ufak ekranların ardında konumlanmış, biriktirilmek üzere somutlaştırılacak görüntülerin peşinde sürekli olarak kamera ve cep telefonlarına yönelttikleri bakışları, asıl deneyimin ve yaşamsal anın uzaklaştırılması ve yok edilmesine, dolayısıyla kameranın gözün yerine oturmasıyla birlikte gerçeklikle kişinin algıladıkları arasındaki farkın silikleşmesine neden olmuştur (Ritchen, 2012:21). Bir çok turist de fotoğraf çekmek için gezmektedir. Deneyimi reddederek, araya kameranın girmesine izin vermektedir. Bir anlamda gözün yerini kamera almaktadır. Turistler evlerine döndüklerinde çektikleri fotoğraflara bakarak nereleri gezdiklerini deneyimlemeye çalışır. Dolayısıyla anlamsız bir deneyim, niteliksiz görüntüler elde edilmektedir. Böylelikle fotoğrafların etkili bir hikaye anlatması, asıl deneyimleri sunması mümkün olamamaktadır (Sontag, 1999:26).

Merleau-Ponty'nin deyimiyle çizimlerin dünyayı algılanan biçimiyle yeniden üretirken bir çok fotoğraftan daha başarılı olmasının bir nedeni de çizim yaparken göz-zihin-el kordinasyonunun sağlanıyor oluşu olabilir (Chamberlain, 2012:238).

Madde 3) "Çizimlerimiz, zaman ve mekanın birer kaydıdır."

Anın tanıklığının yapıldığının gösterilebilmesinin en iyi yolu, oluşturulmuş somut verileri yaratırken onların ortaya koyulduğu zamanın tarihiyle arşivlenmesidir. Düzenli olarak günlük tutan bir kimse günlüğüne eklediği her bir yazıyı günlüğüne giriş yaptığı günün tarihine göre kayıt altına alır. Aynı şekilde Usk üyeleri de çoğunlukla çizimlerini, eskiz çizdikleri günün tarihini ekleyerek kayıt altına almaktadır. Bazı durumlarda daha ayrıntılı detaylandırarak tam saatini ve dakikasını da ekledikleri durumlar gözlenebilir. Bu şekilde bir yöntem izlemek Usk çizerleri

için *"biz buradaydık ve bunu çizdik"* demenin ifade ediliş biçimidir (Campanario, 2012:20).



Görsel 56: Yapılış Tarihini Gösteren Kentsel Eskiz Örneği, 30.10.2016 Çizer: Kiah Kiean Ch'ng, Kaynak: https://www.flickr.com/photos/chngkiahkiean/page4, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Resimde nesneler hep birbirinden bir parça oynamış durumdadır. Tabloya bakarak bir şeyler algılayan kişinin gözleri resmin üzerinde bir aşağı bir yukarı gezinerek hafifçe yerinden oynamış nesneler arasında uyum sağlar. Görüntünün farklı bölümlerini dikkatle birbirine bağlayan seyirci görüntüyü bir bütün haline sokar (Chamberlain, 2012:239). Karadağ'a göre fotoğraf, fotoğrafçıyı sınırlı bir görmeye mecbur bırakmaktadır. Sınırlı bir bakış, hiçbir zaman bütünlüklü, toparlayıcı veya tatmin edici bir sonuca yol açamaz (Karadağ, 2016:219). Algı, deneyimleri birbirinden farklı anlara ayırıp dondurmaz ama dünyayı tanıma deneyiminin bir sürü yönünü durmadan birbirine katarak sürekli değişen, anlamlı bir bütün oluşturur. Bu yüzden de resimler dünyayı algılayış biçimiyle benzerlik göstermektedir. Resme bakan kişi dünyayı algılarken izlediği süreçleri izler (Chamberlain, 2012:239). Berger, bir ağaç çiziminin aslında ağacı göstermediğini, görülmüş bir ağaç yansıması olduğunu söylemiştir (Kuschnir, 2012:298). Fotoğraf ise her zaman görülmüş bir ağaç değil, gözün göremediği gerçeklikte bir ağaç gösterir. Muybridge'in çekmiş olduğu koşan at fotoğrafları bunun bir kanıtı gibidir. Muybridge, koşarken en az bir ayağı yerde olan atların fotoğraflarıyla aslında; atları dört ayağı da havada resmeden ressamların çizimlerinin, insanların dünyayı algılayış şekillerini fotoğrafa kıyasla daha iyi anlattığını göstermiştir (Berk, 2017:3196).

Bir eskiz bütünüyle bir anı kuşatarak hapsetmektedir. Tamamıyla eşsiz bir deneyimin bir parçası haline gelmektedir. O an ve o sırada, anın yansıttıklarıyla, anın

mekana yansıttığı karakter kağıda aktarılmıştır. O anın tekrarı mümkün değildir. Bir eskizi ortaya çıkarmak için ihtiyaç duyulan zaman, bir fotoğraf karesi yakalamak için gerekli olan zamandan çok daha fazladır. Dolayısıyla o anın eskizini çizerken aslında o andan çok daha fazlasının çizimin içine katılmış olduğu görülmektedir. Mekan, zamanla birlikte yaşar ve değişir. Bu bağlamda eskiz için gereken sürede, değişen mekan gözlemlenerek mekanın karakteristiği tek bir çizime aktarılmaya çalışılır. Bu sayede yapılan eskizler çok daha keskin anıların ve mekanın karakterinin kavranmasında, hatırlatma amaçlı daha büyük bir güce sahiptir (Campanario, 2012:20).

Fotoğrafın yansıttıkları ve oluşum sürecine kıyasla farklılık gösteren bir resim, sanatçının gözünde yarattığı bir sürece katkı sağlamasıyla izleyenlerin algısını ressamın algılama aşamalarına yöneltmektedir. Resmin bir süreç içinde şekillenen yaratım aşaması, onu belli bir anı dondurarak somutlaştıran fotoğraftan ayırmaktadır. Resmi oluşturan her bir ilave ressamın değişen algısındaki bütünüyle saptanmış gözlemlerini ve çevresindeki hareketi içermektedir (Chamberlain, 2012:238).



Görsel 57: O Anın Karakterini Yansıtan Kentsel Eskiz Örneği, Çizer: Simone Ridyard, Manchester, 2014. Kaynak: http://simoneridyard.blogspot.com/2014/, Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018.

Orlik'in eski fotoğrafları daha etkileyici bulmasının sebebi de fotoğraflar oluşturulurken harcanan zamansal farktan kaynaklanmaktadır. Eski fotoğraflarda gerekli olan uzun pozlama zamanları, modelin uzun süre hareketsiz kalmasına sebep olmaktadır. Bunun sonucu olarak modeller andan uzaklaşmadan, her anı yakalayıp o

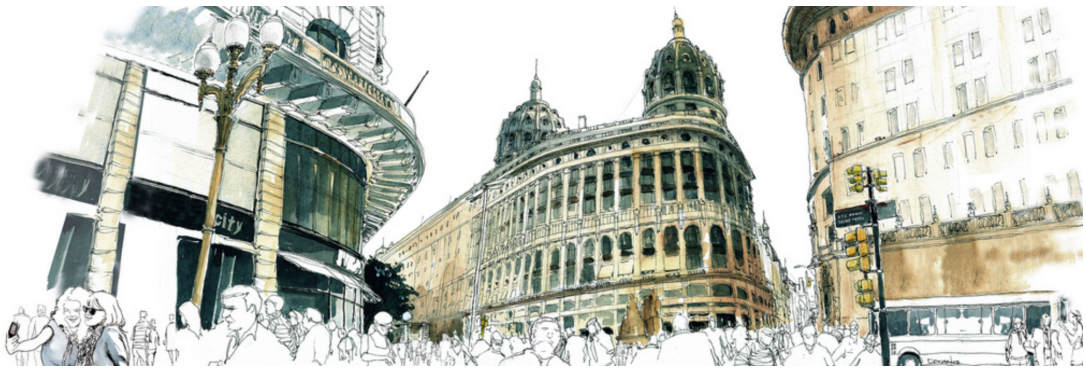
anı yaşayarak adeta görüntünün içine işleyerek dahil olmuştur. Uzun pozlama zamanının yarattığı bu durum , eski fotoğraflara yenilerin sahip olamadığı bir etkileyicilik katmaktadır (Benjamin, 2014:21,22).

Sontag'a göre *"Fotoğraf, eğer kameranın kaydettiği şekilde kabul edersek, dünyayı bildiğimizi ima eder. Ancak bu, dünyanın göründüğü gibi olmadığını kabul etmekle başlayan anlamanın tam tersidir."* diyerek aslında görünenle algılanan dünya arasında farklar olduğunu belirtmek istemiştir. Bu durumda fotoğraf dünyayı olduğu haliyle göstererek bazen algılanandan farklı görüntüler ortaya koyabilmektedir (Ritchen, 2012:76). Resim, algılanmış dünyayı göstererek görünenin ardındakilerin kavranmasını deneyimlenmesini sağlamaktadır.

Resmin, bir ölçüde gerçekliğin yeniden üretimi olduğu söylenebilir. Resmin, fotoğrafta olduğu gibi kopyalamaktan çok taklit ya da temsili bir özelliği vardır (Carroll, 2016:43).

Madde 4) "Bizler, tanık olduğumuz sahneler karşısında dürüst oluruz."

Kent eskizlerini deneyimleyen sanatçılar, eskiz yaparken gözleri önünde uzanan gerçekliği yorumlayarak çizimlerine aktarırlar. Bunu yaparken de gerçekliği kendi bakış açılarının süzgecinden geçirerek anlamlandırırlar. Gözleri önünde akıp geçen zamanın mekanda bıraktığı izleri, kendilerinde oluşturduğu hisler çerçevesinde çizimlerine aktarırlar. Dürüst olmak ile kastedilen, binadaki tüm pencereleri çizmek ya da çizgilerini olabildiğince düz çizebilmek değildir. Her çizer, eskizlerini kendi karakteri ve bakış açısıyla kaynaştırmakta serbesttir. Usk üyeleri, gördüklerini çizer ve çizimleri inceleyenler onların gözüyle mekanı seyredebilir.



Görsel 58: Detaylı Kentsel Eskiz Çalışması, Çizer: Norberto Dorantes, Kaynak: https://www.flickr.com/photos/ndorantes/with/9196721668/, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Dürüstlüğün korunduğu olgu bu noktada devreye girmektedir. Usk çizerleri, gördükleri konusunda kendi algıları ölçütünde dürüst olurlar. Nasıl yansıtıldığı değil, neyin yansıtıldığı önemlidir. Çizerlerin bir kısmı detayları algılayarak mekanı gözlemler ve kendilerini, eskizlerinde bunları yansıtmak durumunda hisseder. Çizerler, bazen saatlerce bir kapı detayı çizebilir (Görsel 48), bazen ise, detaylardan uzak kendi algıları doğrultusunda farklı kriterleri ön plana çıkarabilir. bazı durumlarda bir cadde çiziminin bir kaç fırça darbesiyle tamamlandığı görülmektedir (Campanario, 2012:21).



Görsel 59: Kapı Detayı Eskiz Çalışması, Çizer: James Anzalone, 2011, Brookyln. Kaynak: https://www.flickr.com/photos/jamesanzalone/5583507642/ in/photolist, Son Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2018.

Fotoğrafın detay konusunda resimden farklılaştığı görülmektedir. Her ne kadar dijitalleşme süreciyle birlikte artan manipülasyonlar fotoğrafa duyulan güvenin azalmasına sebep olduysa da deklanşöre basıldığı zaman o anın dondurularak ölümsüzleştirildiği bir gerçek olarak kabul edilmektedir (Ritchen, 2012:94). Ancak fotoğraf her zaman doğruyu söyleyemeyebilir. Süha Derbent ile yapılan bir röportajda Derbent, fotoğraf çekerken ne kadar duyarlılık gösterse de acaba fotoğrafını çektiği canlılar, örneğin bir kaplan ya da yaşlı bir amca o şekilde görünmek ister mi diye sorgular. Çektiği fotoğraf kişiyi gerçekten yansıtmakta mıdır ve kişi fotoğraftakini kendiyle özdeşleştirebilir mi sorularını sorar (Tüzül, Polat ve Aydın, 2010:22). Kamera, gerçeğin tanımlanıp kavranmasında belirleyici bir misyon yüklendiği oranda, gerçeğin yanıltılmasında yönlendirici bir rol de üstlenmektedir.

Gerçeği dönüştürme yeteneğinin insan gözünden farklı olması ve optik aracılığı ile şekillenen bir bakışı yansıttığından kamera gözü, algıların dışında şekillenen bağımsız bir görme biçimini kişiye dikte etmeye çalışmaktadır (Karadağ, 2016:215-216).

Benjamin'e göre göz ve kameraya gözüken doğaların birbirinden farklı olduğu belirtilmiştir. Özellikle bilinçsizce örülmüş bir mekandan bahsediliyorsa bu fark belirginleşir. Gerçekliğin fotoğrafı çekilen kişiyi sıyırıp geçtiği ve fotoğrafa bakan kişinin, baktıkça çoktan unutulmuş o tesadüfi ayrıntıyı görmek istediği bir durum ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir yürüme işinin nasıl yapıldığı bilinir. Ama birisi bir adım attığında o anlar içinde yürümenin hangi konumda olduğu tam olarak bilinemez. İnsan gözü bu hareketi algılayamaz (Benjamin, 2014:15-16). Eadweard Muybridge tarafından çekilen at fotoğrafları, fotoğrafın çıplak gözle görülemeyen şeyleri ortaya çıkarabilecek bir güce sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Fotoğraf makinesi etrafın doğalından daha keskin gözlerle görülmesini sağlayan bir araç haline getirilmektedir (Hıdıroğlu ve Buçan, 2015:6).

Madde 5) "Her çeşit malzeme kullanabiliriz ve bireysel tarzlarımıza önem veririz."

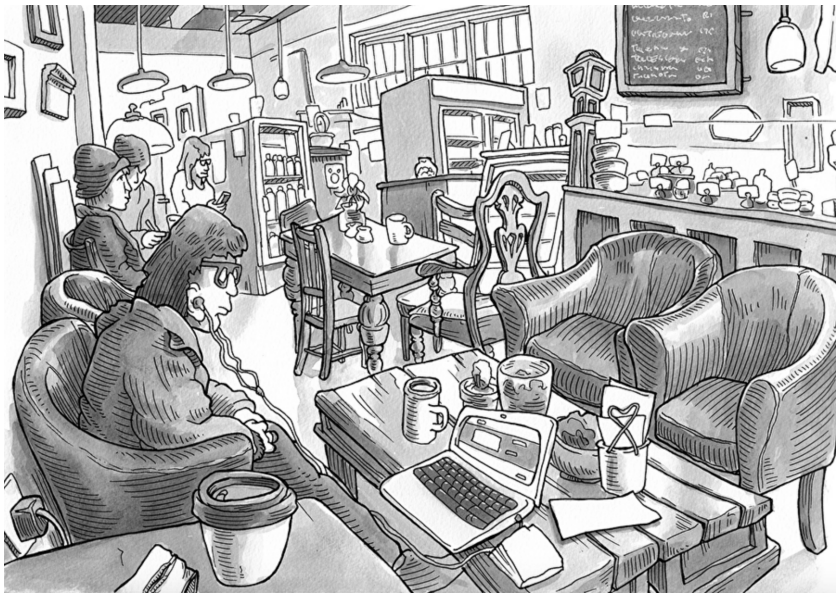
Kent eskizlerinde, kurşun kalem, rapido, dolma kalem, marker kalemleri, renkli boya kalemleri, suluboya, guaj, mürekkep ve başka bir çok malzeme kullanılabilir. Usk üyelerinin kullandığı malzemeler sonsuzdur. Bununla birlikte yaratabilecekleri olasılıklar da sonsuzdur. Herhangi iki veya daha çok sayıda malzemeyi karıştırabilir, kendilerine göre çizim malzemeleri oluşturabilirler. Suluboya ve mürekkep, rapido ve guaj, kuru boya ve marker kalemleri seçilen herhangi iki malzemenin karışımına örnek oluşturabilir. Çizim için kullandıkları farklı malzemeleri farklı kağıtlarla kombine ettiklerinde birbirinden oldukça farklı tarzlar ortaya çıkacaktır. İster kendilerine ait bir eskiz defterinde çizimlerini toplayabilir, ister bağımsız sayfalara çizimlerini aktarabilirler. Değişik malzemelerle oldukça farklı sonuçlar elde ediliyor olmasına karşın, bu noktada ortaya çıkan sanatı tanımlayan olgu tek başına malzemelerin kullanımına bağlı değildir. Önemli olan çizerlerin kendi tarzını ve karakterini, algılayış şeklini bir bütün olarak kağıda

aktarabilmesidir. Bu noktada Usk grubu olarak bireysel tarzlara değer verildiği belirtilmektedir (Campanario, 2012:22).

Malzemelerin çeşitliliği bir ölçüde bireysel tarzların ortaya konulmasında yararlanılan bir özellik olması bakımından Usk akımı için çeşitliliğin önemi büyüktür. Malzemelerin çeşitliliği ve bireysel beceriye göre ve uygunluğa göre malzeme seçimi elin işlevinin önemini ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla Frank Ching'in belirtmiş olduğu gibi el-göz-zihin kordinasyonu kentsel eskizlemede ön plandadır. Bireysel kordinasyona göre kişisel malzeme seçimleri ve kişiye yönelik özel tarzlar belirlenmektedir (Hugo Costa, 2016:b.a.).



Görsel 60: Kentsel Eskiz Malzemelerini Gösteren İllüstrasyon: suluboya, rapido, renkli kalemler, mürekkep gibi. Kaynak: http://getdrawings.com/art-supplies-drawing, Son Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018.



Görsel 61: Mürekkep ve Suya Dayanıklı Kalemle Yapılmış Kentsel Eskiz Örneği, Çizer: Steven Reddy, Kaynak: http://stevenreddy.com/, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.



Görsel 62: Ağaç Dalı ve Mürekkep ile Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri, Çizer: Kiah Kiean Ch'ng, Kaynak: https://www.flickr.com/photos/chngkiahkiean/page4, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.



Görsel 63: Suluboya ile Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri, Çizer: Nina Johansson, 2008, suluboya. Kaynak: http://www.nina johansson.se/portfolio/, Son Erişim Tarihi: 15 Ocak 2018.

Erişilebilirliği gittikçe artan fotoğrafın kitle kültürü tarafından getirildiği noktaya bakıldığında nitelikli ürünler ortaya konulamamasının ötesinde popüler kültürün beklentilerini karşılamak yönünde sıradan kitlelerce tek tip ve özelleştirilmemiş fotoğraflar ortaya konulduğu bilinmektedir (Öze, 2016:286-288). Ancak kitle yöneliminin ötesinde, fotoğrafı sanat olarak benimsemiş fotoğrafçılar arasında bireysel tarzlarını ortaya koymak ve fotoğrafa bir açıdan anlam katabilmek doğrultusunda çeşitli arayışlar gözlenebilmektedir (Günay, 2016:6).

Örneğin deneysel fotoğraf olarak adlandırılan alanda kişiler oldukça geniş bir malzeme çeşitliliğine sahip olmakla birlikte bireysel tarzlarını malzeme seçimlerine göre yansıtabilmektedir. Koreli sanatçı Seung Hwan-Oh, portre fotoğraflarını çekmiş olduğu kişilerin filmleri üzerinde kendi ifade tarzını bulmuş olduğu bir yöntem olarak mikro-organizma yöntemini kullanmış ve filmlerin bu yöntemle bozularak farklı bir ifade şekline bürünmesine olanak sağlamıştır. Nick Gentry, renkli filmler üzerine boya maddesi uygulayarak gerçekliği kendi müdahalesi ölçütünde farklılaştırarak gelenekselliğini bozduğu fotoğraflarda kendi tarzını yansıtmıştır. Tarzına yönelik ifade ettiği çıkış noktası sanal kültür, tüketim ve teknoloji gibi kavramların sorgulanması üzerine bir deneme yapmak istemesidir. Malzeme kullanımındaki çeşitlilik ve bireysel tarzların yansıtılmasında seçilen malzemenin önem teşkil ediyor olması gibi özellikleriyle deneysel fotoğrafçılık ve kentsel eskizleme arasında, beş numaralı manifesto maddesi göz önüne alındığında bir açıdan benzerlik kurulabilir (Birinci, 2016:19).

Madde 6) "Birbirimizi destekler ve birlikte çizeriz."

Küresel dünyanın getirdiği avantajlardan biri olarak internet sayesinde, kent eskizcileri birbirini rahatlıkla bulabilmekte ve birlikte buluşmalar organize ederek çizim etkinlikleri düzenleyebilmektedir.

İtalyan sanatçı Enrico Casarosa hem şehri gezebilecekleri, hem de şehrin eskizlerini yapabilecekleri toplu bir çizim etkinliği düzenlemeye karar vermiştir. Orjinali şehrin farklı barlarında gezerek değişik içkileri deneyimlemek isteyen insanların oluşturmuş olduğu bir etkinliktir. Ancak italyan sanatçı bu etkinlikten ilham alarak kendi çizim etkinliğini uyarlamıştır. Bazı durumlarda çizerler tek başlarına çizim yapmak konusunda fazla gergin olabilirler. Bazen de toplum içinde

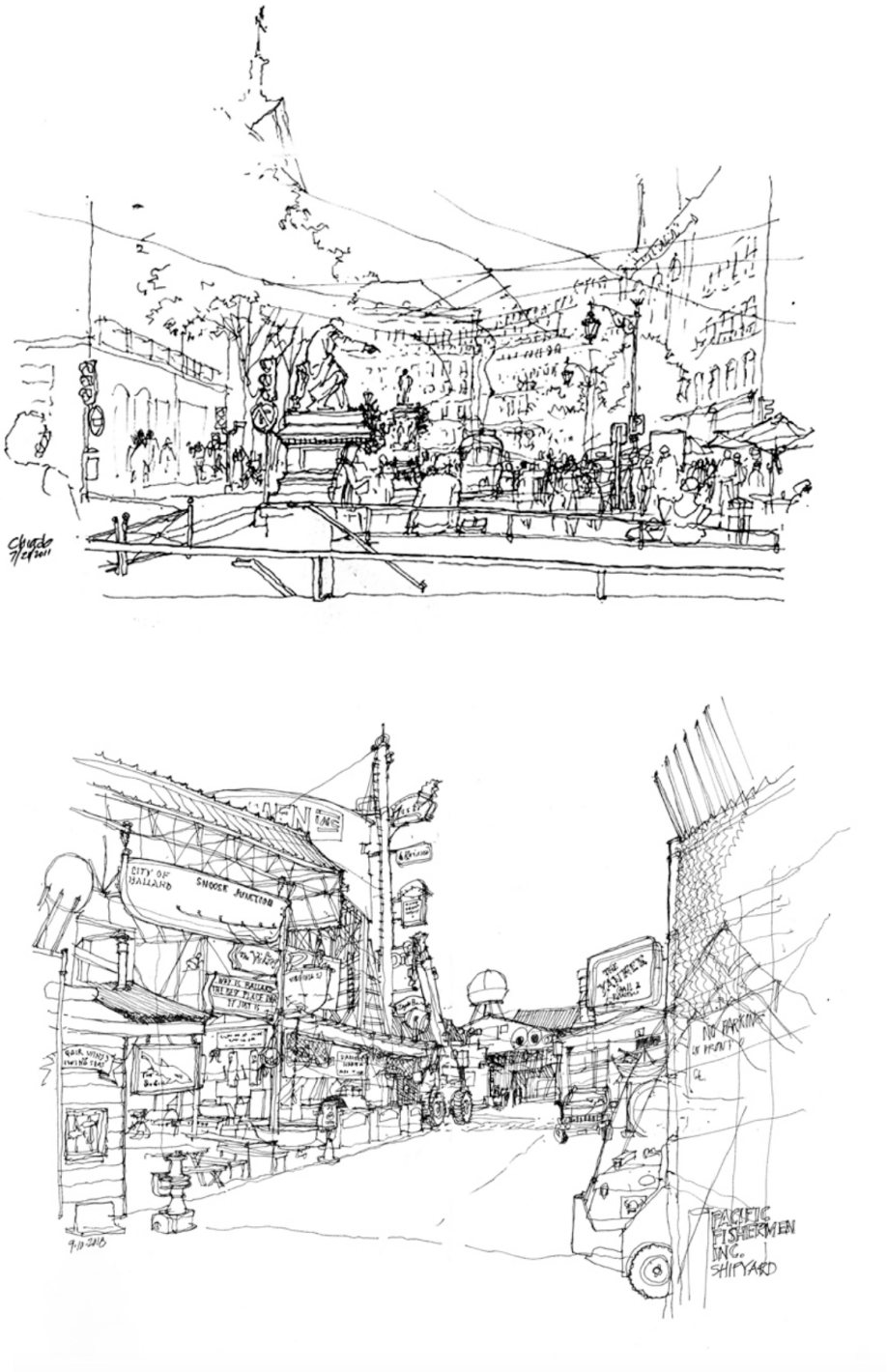
çizim yapmaktan çekinebilir ve korkabilirler. Ortak amacı paylaşan çizerlerle bir araya gelmek grup içinde bir destek ağı yaratacak aynı zamanda sonsuz bir motivasyon sağlayacaktır. Birkaç saatlik bir çizim seansı sonunda ortaklaşa bir yemek de grubun motivasyonunu arttıracaktır (Campanario, 2012:22).



Görsel 64: Birlikte Çizim Yapan Kent Eskizcileri, 2017, Chicago. Kaynak: https://pro2-bar-s3-cdn-cf6.myportfolio.com/d8b0363d342c97877af565add465f431/aad899f0-9177-4921-ac38-3729cd3862b6_rw_3840.JPG?h=cb4d43c35b24b24e8aa6c33f5a260e84, Son Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2018.

Gelinen noktada insanlar oturdukları yerden, sanal mecralarda sosyalleşmeye yönelerek hareketsiz toplumsallaşma olarak adlandırılabilecek pasif bir etkileşim içine girmektedir (Çambay, 2015:242). Frank Ching'e göre bu tarz eğilimler ve yönelimler popülerleştikçe bir noktadan sonra farklı yaklaşım ve arayışların değeri gözetilmeye başlanacaktır. Ona göre kentsel eskizleme akımına yönelik ilgi, oldukça artan ve kolaylaşan fotoğraf erişimiyle birlikte çizime verilen değerin artmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Benzer bir düşünce doğrultusunda Ching, Usk üyesi olarak benimsemiş olduğu farklı tarza karşı ilgisinin, aslında birçok Usk üyesinin suluboya tarzını benimsemiş olmasından ve farklı bir tarz arayışından kaynaklı olduğunu ileri sürmektedir. Ching birçoğundan farklı olarak sadeliğe önem vermiş ve rapido kalemiyle çizimlerini renklendirmeden oluşturmaya başlamıştır. Ching'in bu doğrultudaki düşüncelerine göre Usk çizerlerinin birlikte toplanarak çizim yapıyor olmaları ve sosyalleşmeleri, hareketsiz toplumsallaşma ve sanal

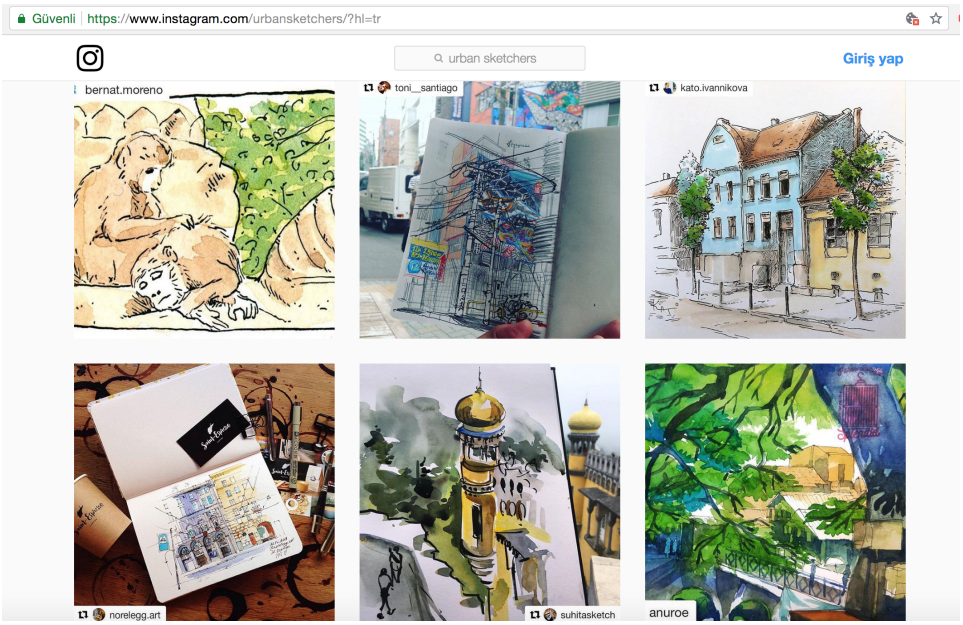
sosyalleşme yönelişlerinin artmasıyla değer bulmuş bir özellik olarak değerlendirilebilir (Costa, 2016:b.a.).



Görsel 65: Rapido Kalemle Yapılmış Kentsel Eskiz Örnekleri, Çizer: Frank Ching, Kaynak: https://www.frankching.com/wordpress/?m=201207, Son Erişim Tarihi: 29 Kasım 2018.

Madde 7) "Çizimlerimizi internet ortamında paylaşırız."

Çizilen eskizler internet ortamında paylaşılmıyor olsaydı, küresel ölçekte örgütlenmiş Usk topluluğu birbirinden kopuk çizer gruplarından oluşan bağlantısız bir oluşum haline gelirdi. Blogların ve resim paylaşım sitelerinin kullanılarak çizimlerin internet platformuna taşınması ile birlikte bir çok çizere küresel ölçekte ulaşılabilmesi olanaklı duruma getirilmiştir. Ortak amaçları taşıyan benzer düşüncedeki çizerler, kent eskizlerinin kendilerine katabilecekleri faydaları benimsemekte ve yerinde çizmenin önemini daha rahat algılamaktadır. Karşılıklı durumlarından haberdar olan çizerler, birbirlerine çizim yapmak için motivasyon aşılamaktadır (Campanario, 2012:22).



Görsel 66: Urban Sketchers İnstagram Platformu Paylaşımları, kaynak: https://www.instagram.com/urbansketchers/?hl=tr, son erişim tarihi: 13 Temmuz 2018.

Frank Ching'in belirtmiş olduğu gibi çeşitlenen popüler yaklaşımların aksine benimsenen farklı doğrultudaki daha geleneksel değerlerin önem kazandığı bilinse de, bu olgu Usk manifestosunun her maddesinde aranabilecek bir yaklaşım değildir (Costa, 2016:b.a.). Madde 7 ile birlikte söz konusu edilen paylaşım olgusu popüler yaklaşımlar doğrultusunda şekillenen bilindik sosyal medya siteleri odaklı iletişimin ön planda tutulmasına neden olmuştur. Usk de çoğunluğun uyguladığı gibi kitlelere ulaşabilmek için internet ve sosyal ağları kullanmaya başlamıştır. Teknolojinin ilerlemesiyle ve yeni medya çağıyla birlikte iletişim ve duyuruların, tanıtımların

adresi internet ağı olmaya başlamıştır. Bu doğrultuda kentsel eskizleme akımı da erişilebilirliğini artırmak ve belki de yaygın sosyal medya ve paylaşım alışkanlıkları sebebiyle kendini koşullara adapte ederek daha çok insanla etkileşimini sağlamak, tanınmak ve aynı doğrultuda ilgi alanlarına sahip kişilerle bir araya gelebilmek için sosyal medya ve blogları kullanmayı esas edinmiştir (USK,t.y.).

Madde 8) "Biz dünyayı gösteririz, 'o an'ı ölümsüzleştiririz."

Çizilenler o anın tanıklığıdır. O anki karakterin, orada bulunmanın hissettirdiklerinin, yakalanan küçük detayların kağıda yansıtılmasıdır. Eskizlere bakanlar da Usk çizerleri gözünden anın tanıklığını yapabilme olanağına kavuşmaktadır. (Campanario, 2012:23).

Manifestoda, dünya ile kastedilen sadece tarihi özellik gösteren bölgeler ya da belirli noktalar değildir. Ne kadar sıradan ya da sıkıcı olduğuna bakılmaksızın her sahnenin çizilmeye değer olduğunun ifade edilmesidir. Lynch'e göre insanlar her gün içinde bulundukları şehrin çirkinliğinden şikayet etmektedir. Gürültüsü, kirliliği, yüksek binaları, kargaşası ve monotonluğuyla birlikte yaşadıkları bölgeyi güzel ve yaşanabilir ve gözlemlemeye değer bulmazlar (Lynch, 1960:2). Ancak her sahne, gökdelenlerle çevrili metropol şehirler bile anın karakteristiğinin yakalanmasına bir adım daha yaklaştırabilme potansiyeline sahiptir. Bir eskiz görsel açıdan renkli ve canlı olmayan bir bölgeyi bile bakmaya değer kılabilecek bir dokunuşa sahiptir. Usk ayrım gözetmeksizin karşılaştıkları her kareyi çizebilme potansiyeline sahip olarak değerlendirilmektedir. Anın yaşattıklarına ve hislere odaklanılarak yansıtılmak istenilenler ister sıradan ufak bir detayda, ister çok önemli tarihi bir binada yakalanabilmektedir (Campanario, 2012:23).

Dünyayı olduğu gibi gösterebilmek, o anı ölümsüzleştirebilmek bir anlamda fotoğrafın özdeşleştirildiği bir kapsam içerisinde değerlendirilmektedir (Sontag, 1999:b.a.). Fotoğrafın icadıyla birlikte fotoğrafın dünyayı resme kıyasla çok daha mükemmel kopyalayarak gösterebildiği düşüncesi yaygınlaşmaya başlamıştır (Carroll, 2016:41). Bununla birlikte giderek resmin kopyalama özelliği geri plana itilmeye başlanmış, fotoğraf bu işlevi layığıyla yerine getirmeye odaklanmıştır. Ancak bu anlayış, resmin değerinin ve işlevinin kopyalamaktan çok daha öte bir kapsamda şekillendiği anlaşıldığında eskimeye başlamıştır. Resim sanatını basit bir

kopya olmaktan ileriye taşıyan, farklı kapsamda yaklaşımların ön plana çıkmasını sağlayan çeşitli akımlar (izlenimcilik, kübizm, sürrealizm vs.) oluşmaya başlamış ve resim sanatı bir zamanlar çokça karşılaştırıldığı fotoğrafla yollarını ayırmıştır (Berk, 2017:3195-3196).



Görsel 67: Chicago Şehrinin Gökdelenlerini Konu Alan Kentsel Eskiz Çalışması, Çizer: Marion Rivolier, 2017. Kaynak: https://www.flickr.com/photos/marion1975/36383470051/in/photolist, Son Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2018

Dünyanın gösterilmesi ve anı ölümsüzleştirmek söz konusu olduğunda her ne kadar fotoğraf ilk planda bu işlevleri fazlasıyla yerine getiriyor olarak akıllarda yer edinmiş olsa da; gelmiş olduğu konum itibariyle kitlelerin yoğun eğilimiyle birlikte oluşan görüntü enflasyonu ve dolayısıyla bir çok niteliksiz görüntü fazlalığıyla birlikte (Karadağ, 2004-II:b.a.), Ching'in belirtmiş olduğu gibi geleneksel çizime verilen değer artmaya başlamıştır (Costa, 2016:b.a.). Aynı zamanda çizimin basit bir kopyadan ileri bir kapsama kavuşmuş olması kentsel eskizlemeyi basit bir geçmişe not düşmek ve dünyayı kopyalamak işlevlerinden ileriye götürmektedir. Aslında durum geçmişe not düşmek, anı kopyalamaktan öteye geçerek bir anlam katmak durumuna ulaştığında fotoğraf da farklı bir yöne, yönelime kaymaktadır. Kitle fotoğraflarından öteye sanatsal anlamda fotoğrafa yaklaşma gereksinimi

doğurmaktadır (Günay, 2016:6-7). Aynı şekilde kentsel eskizlemede durum basit bir kopyanın ötesindedir. İster kitlesel yönelim bazında fotoğrafa yaklaşılsın, ister sanatsal anlamda, kentsel eskizleme üretim biçimi olarak çizim yöntemini benimsediği için anı ölümsüzleştirmek ve dünyayı göstermek kavramları söz konusu olduğunda fotoğraftan farklılaşmaktadır. Merleau-Ponty'e göre fotoğraf bir imgeyi tam ortaya çıktığı anda dondururken, resim belirli bir süreçte ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla içine dahil edilenler bir süreç dahilinde oluşmaktadır. Ponty'e göre dünyayı her gün algıladığımız şekliyle fotoğrafın değil, resmin yeniden ürettiğini belirtir (Chamberlain, 2012:238-239).

4.4. Usk Sempozyumları

Küresel dünyada yaşamanın kişilere kattığı pozitif getirilerden biri olarak internet sayesinde Usk, ortak bir amacı paylaşan, çizim yapmayı benimsemiş kişileri rahatlıkla bulabilmekte ve birlikte buluşmalar organize ederek çizim etkinlikleri düzenleyebilmektedir. Usk grubu, uluslararası bir platformda katılımcılarıyla değerlendirilebilecek, katılım sayısıyla hedeflenenin çok üzerine çıkabilecek, tüm dünyadan katılımcıların birbiriyle tanışabileceği ve birlikte çizebileceği bir etkinlik organize etmektedir. (USK, t.y.)

Bu amaç doğrultusunda 2010 yılı itibariyle birincisi düzenlenmiş olan Usk Sempozyumu adı altında uluslararası bir etkinlik düzenlenmeye başlanmıştır. Her sene temmuz ayında düzenlenen etkinlikle birlikte Usk platformunun üyelerini yerinde çizmeye teşvik etmek amaçlanırken bir yandan da bu ilkeyi pratiğe dökerek, ilkenin uygulanabilirliğini çizerlere gösterebilmek istenmiştir. (Campanario, 2012:20).

Sempozyumla birlikte bir çok çizere küresel ölçekte ulaşabilmek mümkün olmuştur. Her yıl sempozyuma Singapur, Japonya, Çin, Almanya, Fransa, İtalya, İspanya, Portekiz, Amerika gibi çok çeşitli ülkelerden çizerler katılmaktadır. Bu sayede ortak amaçları taşıyan çizerler sempozyumun kendilerine katabilecekleri faydaları benimsemekte, başkalarıyla birlikte ve yerinde çizmenin keyfine ve getirilerine tanık olarak yerinde çizimin önemini daha rahat algılayabilmektedir. Çünkü bazı durumlarda çizerler tek başlarına çizim yapmak konusunda biraz

tedirginlik yaşayabilmekte, bazen de toplum içinde çizim yapmak onları korkutabilmektedir. Dünyanın her yerinden ortak amacı paylaşan bir takım çizerle bir araya gelerek, birlikte çizim yapmak kişiler üzerinde sonsuz bir motivasyon yaratacaktır (Costa, 2016:b.a.).



Görsel 68: 8. Kent Eskizcileri Sempozyumu, Chicago, 2017. Kaynak: http://www.urbansketchers.org/p/2017-urban-sketchers-symposium-chicago.html, Son Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018.

Her yıl düzenlenen sempozyuma katılan çizerler, o yıl sempozyuma ev sahipliği yapan kenti, bütünüyle analiz ederek, kentin karakterini, kentin içinde bulunmanın hissettirdiklerini, kentle ilgili yakaladıkları küçük detayları kağıda yansıtmakta ve internet ortamında paylaşmaktadır. Sempozyuma katılamayan diğer çizerler de onların gözünden anın tanıklığını yaşamaktadır (Campanario, 2012:20).

Sempozyumlara katılım belirli kriterler ile sınırlandırılmamıştır. Sempozyum, her meslek grubundan ve her ülkeden kişinin katılımına açıktır. Belli bir yaş grubu sınırlaması yoktur. Yalnızca 18 yaşından küçük olanların etkinliğe katılım sağlayabilmeleri için organizatörle iletişime geçerek özel bir izin almaları gerekmektedir. Usk Manifestosunda belirtildiği gibi "*Biz dünyayı gösteririz, 'an'ı ölümsüzleştiririz"* maddesine uygun şekilde sempozyumu farklı şehirlere taşımak ve her yıl yeni bir ülke *ve* şehir seçerek etkinliğe ev sahipliği yapan kentleri çoğaltmak hedeflenmektedir. Şimdiye kadar gerçekleşen sempozyumlarda ev sahipliği yapan

şehirler: Portland, Lizbon, Santo Domingo, Barselona, Paraty, Singapur, Manchester ve Chicago ve Porto'dur. 2019 yılında gerçekleşecek gelecek sempozyum ise Hollanda'nın Amsterdam şehrinde yapılacaktır (USK, t.y.).

Tablo 5: 2010-2017 Yılları Arasında Düzenlenmiş Kent Eskizleme Sempozyumları

Sempozyum Adı	Konumu	Tarihi	Katılım Sayısı
Birinci Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Portland, Oregon,ABD	29 – 31 Temmuz, 2010	-
İkinci Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Lizbon, Portekiz	21-23 Temmuz, 2011	150
Üçüncü Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Santo Domingo, Dominik Cumhuriyeti	12-14 Temmuz, 2012	100
Dördüncü Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Barselona, İspanya	11-13 Temmuz,2013	150
Beşinci Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Paraty, Brezilya	27-30 Ağustos, 2014	200
Altıncı Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Singapur	22-25 Temmuz, 2015	-
Yedinci Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Manchester, İngiltere	27-30 Temmuz, 2016	500
Sekizinci Uluslararası Urban Sketchers Sempozyumu	Chicago, İlliniois, ABD	26-29 Temmuz, 2017	570

Kaynak: http://www.urbansketchers.org/p/usk.html.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. İZMİR 'KENT ESKİZLEME' UYGULAMA PROJESİ

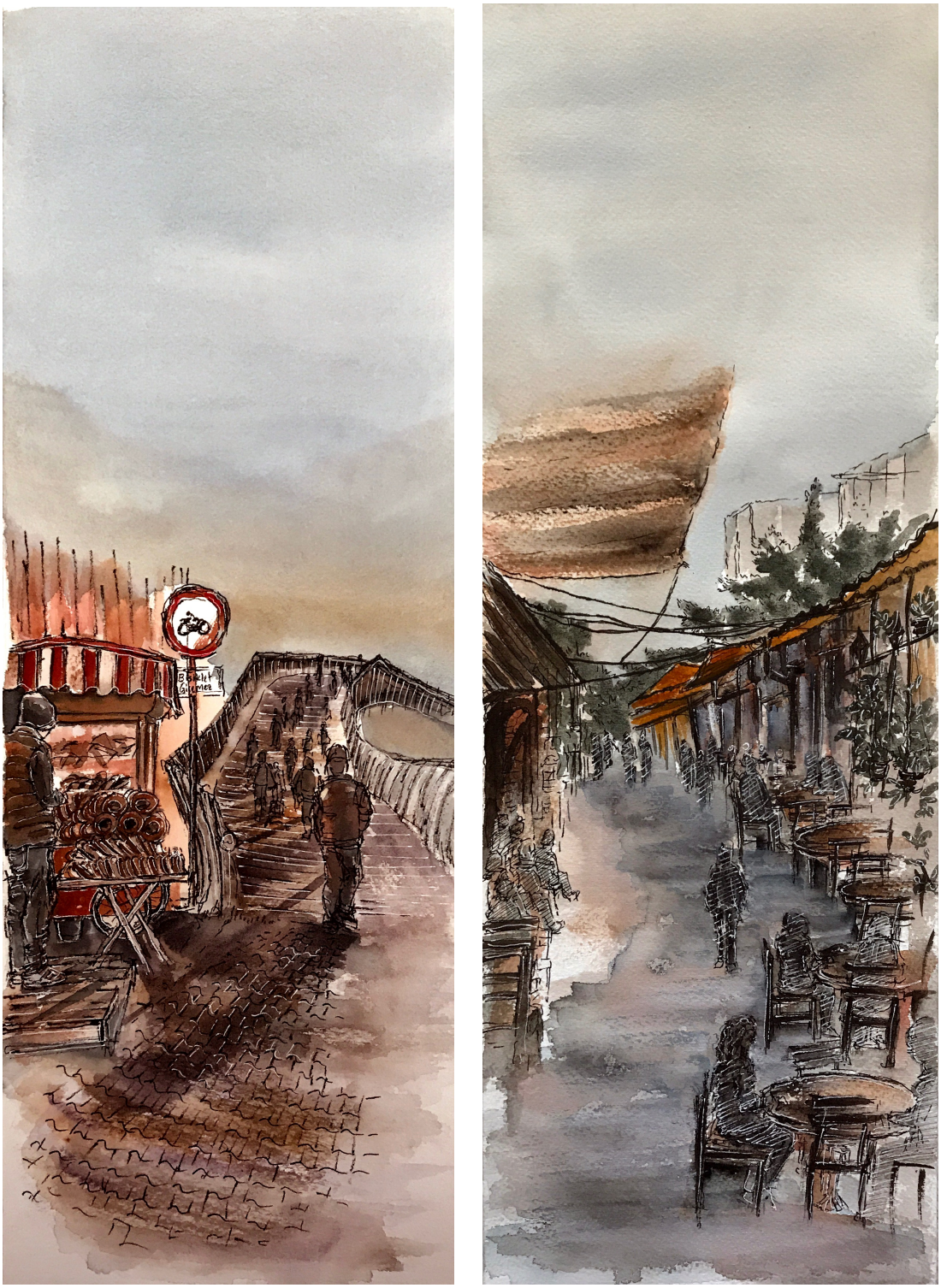
Kent Eskizleme, yaşanılan kentin dokusunu, rutinlerini, uyumlu yönlerini, karşıtlıklarını, onu oluşturan öğeleri ve bütünlüklerini, kapsadığı yaşamla birlikte karakterini bakış açısına göre şekillendiren ve bu gözlemleri kaydederek gelecek zamanların arşivine ekleyen bir el-göz-zihin ortak çalışmasının ürünüdür. Kent eskizlemenin uygulama alanı bulduğu kentler; her zaman için yaşamdan bir kesit sunabilecek, içinde yaşanıldıkça bir yönüyle kişiye bağlantı oluşturabilecek, kurgusal bir hayal ürününün ötesinde, yaşanmışlıkların ve tarihin izlerini taşıyan kapsamlı, geniş içerime sahip karakterli ve değişken bir bütündür. Yaşanılan kentin rutin döngüsü ve hızlı yaşayış biçimiyle etkisi altına aldığı, nüfussal olarak çoğunluğu oluşturan bir yerli kitlenin, kenti bütünüyle deneyimlemek ve içselleştirmek gibi bir yönelimi gerçekleştirecek olanağı kendilerinde bulamadığı gözlenmiştir. Günlük koşuşturmaların ve yaşam döngüsünün içerisinde kentin aslında bilinmezlik içinde keşfedilmekten uzak bölgelerinin ve farklı yönlerinin saklı kaldığı farkedilmiştir. Bu yönüyle kente yaşamsal açıdan bağlı ancak kent içinde yaşamaktan ve kentinden memnun olmayan, diğer bir ifadeyle kentini çirkin bulan kişilerin azımsanacak ölçüde olmadığı söylenebilir.

Kentin bilinmeyen yönlerini ve karakterini, benimsenmiş ve sevilen özelliklerini, kendine has duruşunu yansıtabilmek ve kentte yaşayan insanlara farkında oldukları veya daha önce farkına varamadıkları bir vizyon kazandırabilmek amacıyla bu uygulama projesi düzenlenmiştir. Kentsel eskiz çalışmalarından oluşan uygulama projesi kapsamında İzmir kentinin; simgeleşmiş yapıları, kent meydanları, yeşil alanları, sokakları, denizi, doğası, insanları ve günlük rutinleri, yaşayış biçimleri, estetik ve sanatsal yapıları, insanlarının alışkanlıkları, canlı hayatı kısacası karakteri kişisel bakış açısı yöneliminde yansıtılmaya çalışılmıştır. Eskiz uygulamaları İzmir kentiyle sınırlandırılmıştır. Yapılan eskizler, 'Kent Eskizleme' akımının manifesto maddelerinden ilkine uygun olarak yerinde ve direkt gözleme dayandırılarak çizilmiştir. Yapılan proje, kent tanıtımı uygulamalarına örnek oluşturabilme potansiyeline sahip olmakla birlikte bu kriterin gözetildiği eskizler

bütünü olarak derlenmemiştir. Kent Eskizleme Projesi, kentin en belirgin özelliklerinin ve yapılarının mekanda bulunmaktan bağımsız olarak önceden seçilmesiyle bilinçli kararlaştırılmış bir seçimler bütünü gibi çizilen eskizlerden oluşmamaktadır. Aksine uygulama, kentin içinde belli bir düzen ve farkındalık bilinci olmadan, rastgele yapılmış gezilerden ve bu rastlantısallık içinden doğan bir keşifle oluşturulmuş, kişisel bakış açısını yansıtan eskizlerin meydana getirdiği bir çalışmadır. Uygulama sürecinde, kent içinde geçirilen vakitle birlikte deneyimlenen anlardan, kentin özümsenen niteliklerinden edinilen öznel bakış açısı ve kişisel duygular, kente yönelik hisler gözetilerek çıkarımda bulunulmuştur. Çıkarımların her biri yerinde oluşturulmuş eskizler olarak proje kapsamında yer almaktadır.

'Kent Eskizleme' akımı kapsamında oluşturulmuş manifesto maddelerinden beşincisi benimsenerek malzemelerin çeşitliliği ve bireysel tarz uygulama projesinde göz önünde bulundurulmuştur. İzmir kenti eskiz uygulamalarında, malzeme olarak suluboya, guaj boya, kaligrafi kalemleri, rapido, mürekkep, beyaz jel kalem, renkli kuru boya kalemleri, ağaç dalları, farklı gramajda ve kalitede suluboya kağıtları, kalın yuvarlak suluboya fırçası ve su hazneli fırça kullanılmıştır. Yapılan her eskizde kullanılan malzemeler farklılık göstermektedir. Gramaj olarak yoğun ve kaliteli %100 pamuk kağıt kullanılarak yapılan eskizlerde kaligrafi kalemleri, beyaz jel kalem ve suluboya kullanılmıştır. Kağıdın emici özelliğinden yararlanılarak kağıt ıslatıldıktan sonra suluboya uygulanmıştır. Kağıdın emici özelliği sulu çalışmalarda avantaj sağlarken boyanın da emilmesine neden olduğu için yoğun renk pigmentlerinin yansıtılmasını engellemiştir. Düşük gramajlı %0-%25 oranında pamuk içerikli kağıtlarda su emici özelliğin düşük düzeyde olması nedeniyle kuru kağıda direkt suluboya ile uygulama yapılmıştır. Emici özelliğin az olması çok katmanlı ve çok sulandırılmış boya uygulaması için bir dezavantaj taşırken, boyayı kağıt üzerinde tutarak renklerin yoğun pigment özelliklerini yansıtıcı bir tabaka oluşturması nedeniyle avantaj sağlamaktadır. Farklı kağıtlar ve malzemeler kullanılarak ortaya konulan bireysel tarz, uygulama projesi kapsamında saptanmaya çalışılmıştır. Her kent eskizcisinin bireysel tarzı ve yönelimleri doğrultusunda eskizlerini en iyi yansıtacak malzemeler değişkendir. Bu uygulamada yapılan çalışmada %100 pamuk ve gramajı yüksek kağıdın soluk ve yumuşak renk tonları sağlaması nedeniyle, bireysel tarzı daha iyi yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Eskiz çalışmaları sonucunda İzmir kentiyle daha bütünleşik bir algının etkisinde kenti daha benimsemiş, daha yaşanılır ve daha ‘benim kentim’ gibi hissettiren anların zaman ve mekandan bağımsız olarak etkisini hissettirdiği eskiz çalışmaları tarih ve eskizin çizildiği yerle birlikte arşivlenmiştir. Uygulama projesinin kent hakkında oluşturduğu bireysel farkındalık, projenin amaçlarının bireysel anlamda hedefine ulaşmasını sağlamıştır. Yapılan eskizler sonucunda ‘Kent Eskizleme’ yöntemi fotoğrafa kıyasla yaşanılan anları aktarmada öncelikli olarak tercih edilen bir yöntem olarak belirlenmiştir. Eskizlerin kentle ilgili çekilen fotoğraflardan ayrıldığı noktalardan biri, ayrıntıların istenilen ölçüde çizilerek aktarılabilmesi mümkünken, fazlalıklar göz ardı edilerek eskizde yer verilmemektedir. Dolayısıyla eskizde odak noktası verilen algı tamamıyla çizerin belirtmek istedikleriyle sınırlı tutulmaktadır. Yapılan eskizlerde çizim istenilen ölçüde sınırlandırılmış ve gerekli duyulmayan ayrıntılardan arındırılmıştır. Uygulamalar sonucu kişisel çıkarım, ’Kent Eskizleme’nin görsel oluşturmada fotoğrafa alternatif bir yöntem olarak tercih edilebileceği ve kişisel bakış açısı dahilinde kentle bütünleşmek, kenti anlamak ve anlatabilmek bağlamında pek çok avantajı bir arada barındırabileceğinin söz konusu olmasıdır.



Görsel 69: ‘Simitçi’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak Üst Geçit, İzmir. Tarih: 25 Ocak 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 70: ‘Kafeler Sokağı’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alsancak, İzmir, Tarih: 27 Ocak 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.





Görsel 71: ‘Fıskiyeli Havuz’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak, İzmir, Tarih: 26 Ocak 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 72: ‘Asansör’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak Asansör, İzmir, Tarih: 3 Temmuz 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 73: ‘İzmir Kız Lisesi Manzarası’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Üçyol-Konak, İzmir. Tarih: 15 Aralık 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 74: ‘Altıntaş Mahallesi Sokak Görüntüsü’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Üçyol-Konak, İzmir, Tarih: 16 Aralık 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 185 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 75: ‘Yeşil Kapılı Ev’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alaçatı, İzmir. Tarih: 5 Temmuz 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 76: ‘Beyaz Motosikletli Taş Ev’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alaçatı, İzmir, Tarih: 5 Temmuz 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.





Görsel 77: ‘Apartman Çatıları’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Üçyol, İzmir. Tarih: 16 Aralık 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 185 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 78: ‘Tramvay Telindeki Kuşlar’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Karşıyaka, Tarih: 9 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



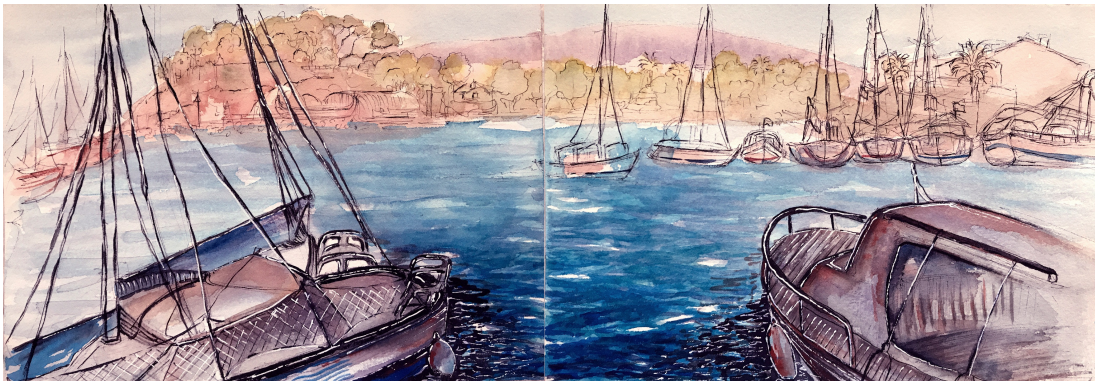


Görsel 79: ‘No:18’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alsancak, İzmir. Tarih: 24 Ocak 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 185 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

Görsel 80: ‘Ilıca Plajı’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Ilıca, Çeşme. Tarih: 8 Temmuz 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri. Kağıt: Arches 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



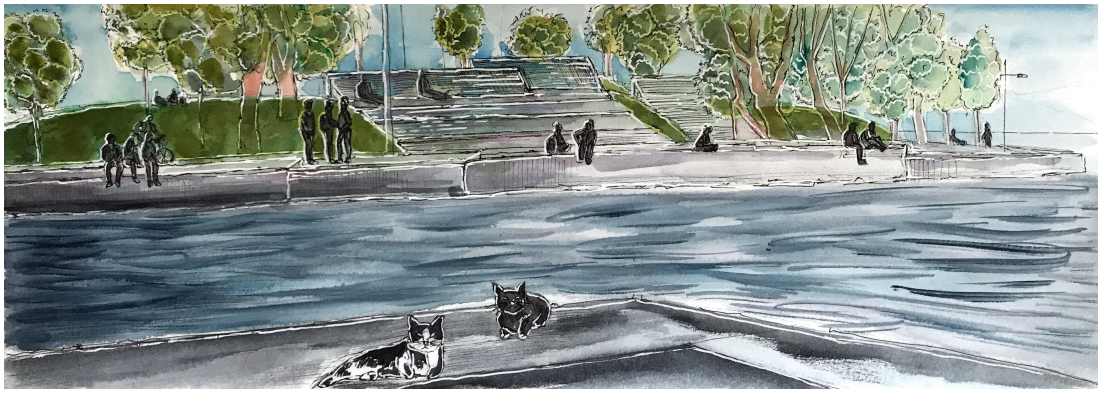
Görsel 81: ‘Çimlerde Oturan İnsanlar’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alsancak, İzmir. Tarih: 6 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 185 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 82: ‘Balıkçı Tekneleri’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Urla-İskele, İzmir. Tarih: 1 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Arches 185 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 83: ‘Darı Satan Adam’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Karşıyaka, İzmir. Tarih: 7 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Rapido, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Fabriano 300 g/m2, %50 Pamuk Dokusuz Suluboya Kağıdı.



Görsel 84: ‘Seyir Terasları’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Karşıyaka, İzmir. Tarih: 8 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Fabriano 300 g/m2, %50 Pamuk Dokusuz Suluboya Kağıdı.



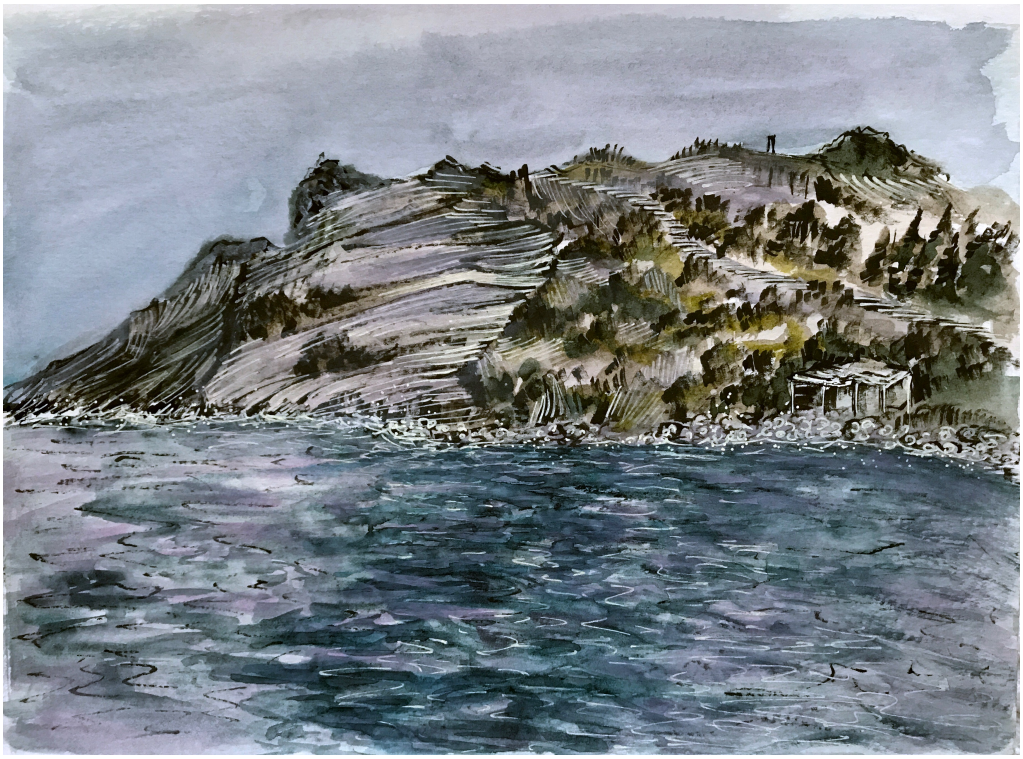
Görsel 85: ‘Şirin Baba Çay Evi’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Alsancak, İzmir. Tarih: 27 Ocak 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Archer 300 g/m2, %100 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 86: ‘Konak Meydanı’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak, İzmir. Tarih: 9 Ekim 2017. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Markasız, %0 Pamuk Dokusuz Suluboya Kağıdı.



Görsel 87: ‘Martılar’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Urla-İskele, İzmir. Tarih: 16 Ağustos 2018. Malzemeler: Suluboya, Rapido, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Van Gogh 300 g/m2, %0 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 88: ‘Kayalıklar’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Demircili, İzmir Tarih: 17 Ağustos 2018. Malzemeler: Suluboya, Ağaç Dalları, Mürekkep, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Van Gogh 300 g/m2, %0 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 89: ‘Varyant Manzarası’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Varyant, İzmir. Tarih: 7 Eylül 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Rapido, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Van Gogh 300 g/m2, %0 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 90: ‘Saat Kulesi’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak, İzmir. Tarih: 16 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Markasız, %0 Pamuk Dokusuz Kağıt.



Görsel 91: ‘Bankta Sohbet Eden Yaşlı Teyzeler’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak, İzmir. Tarih: 9 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Rapido, Guaj Boya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: FabriNO 300 g/m2, %25 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 92: ‘Konak Yalı Cami’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Konak, İzmir. Tarih: 16 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Rapido, Renkli Kuru Boya Kalemleri, Guaj Boya, Kaligrafi Kalemleri, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Markasız, %0 Pamuk Dokusuz Kağıt.



Görsel 93: ‘Keçi Kafe’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Urla Sanat Sokağı, İzmir. Tarih: 1 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Rapido, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Van Gogh 300 g/m2, %0 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.



Görsel 94: ‘Havuz Martıları’ Kent Eskizi Çalışması. Yer: Bostanlı, İzmir. Tarih: 8 Kasım 2018. Malzemeler: Suluboya, Guaj Boya, Renkli Kuru Boya Kalemleri, Rapido, Beyaz Jel Kalem. Kağıt: Fabriano 300 g/m2, %25 Pamuk Orta Dokulu Suluboya Kağıdı.

SONUÇ

Sanayi devrimiyle birlikte kas gücünün ve el emeğinin yerini makine kolaylığının almasıyla, üretim-tüketim ilişkilerinin değişken olduğu ve üretim ürünlerine tüketim bazlı birer meta gözüyle değer biçildiği yeni bir döneme girilmiştir. Günümüzde fotoğrafın geldiği noktada; kitleselleşme boyutunda yaygın bir algı olarak yerleşmiş, ifade biçimi olarak internet, sosyal medya ve fotoğraf kavramları, aralarında yakın bir ilişki kurularak ele alınmaktadır. Medyanın bu bağlamdaki desteği, dönemin belirleyici bir hareket kolu olarak kitle kültürü şekillenmesini ortaya koymuştur. Medya ve benzer platformlar aracılığıyla işlenen kitle kültürü, tüketim odaklıdır. Günümüzde internet ve sosyal medya platformları fotoğrafın tüketim ilişkilerinde yer almasını sağlayan bir aracı konumundadır. Sosyal medyada her gün milyonlarca fotoğraf paylaşılmakta, yenileri eklendikçe üretim ve tüketime dayalı karşılıklı ilişkiler ağının sürekliliği sağlanmaktadır. Kurulan ilişkinin aracılık yaptığı üretim pratikleri ile birlikte nicelik olarak artan fotoğraflar, nitelik olarak değerini yitirmiştir. Fotoğrafa biçilen değerdeki dönüşüm günümüzde fotoğraf kaynaklı bir görüntü kirliliği yaratmıştır.

Her yeni buluş ve gelişmede olduğu gibi dijital çağın, enformasyon ve bilgi odaklı stratejik nitelikleri ve yönelimleri kişilerin düşünme ve davranış biçimlerini şekillendirmiştir. Saatin bulunmasıyla doğadan ve biyolojik yapılarından koparak saatin mekanik işleyişine göre kendilerini programlayan insanlar; internetin yuttuğu bilgi kümelerinin içinde ve niteliksiz fotoğraf yığınlarının hakimiyetinde beyinlerinin düşünme ve bilgiyi alımlama yöntemlerini değişime uğratmıştır. Bu durum insanların seçimlerinde etkileyici bir rol oynamaktadır. Kişiler kitap, gazete, dergi gibi betimleyici ve birbirine bağıntılı ilişkiler bütünü olarak sunulan anlamsal içerimi algılama süreçlerindeki aşamaları uzun, karmaşık ve sıkıcı bulmakta, bunları okurken dikkat ve odaklanma problemi yaşamaktadır. Bunun yerine internetin sunduğu biçimiyle bilgi yığınlarının arasında dolaşıma ve göz gezdirerek alımlamaya dayanan biçimde, diğer bir ifadeyle bilgileri kesik kesik ve atlayarak kavramaktadır. İnternetin içerdiği bilgi kümeleri ve niteliksiz fotoğraf yığınları, hızlıca gezinme yoluyla algılayan, odaklanma ve sunulanın anlamsal içerimini özümseme problemi yaşayan tüketim kitlesi için ideal bir arayış biçimi olarak desteklenmektedir. Çeşitli

platformlar tarafından desteklenen ve kitleler tarafından da gönüllü olarak kabul edilen yöneliş niteliksiz fotoğraf yığınlarının sınırlandırılmasına yönelik bir çabayı da söndürmektedir.

Günümüzde kitleselleşen yönelimin dışına çıkabilmek, görüntü üretiminde bir alternatif yaratarak niteliksiz fotoğraf yığınlarının önüne geçmek ve görüntülere yitirilmiş değer ve anlamını yükleyebilmek amacıyla Kent Eskizleme akımı ortaya çıkmıştır. Kent Eskizleme, döneminin gerçekliğinden ve kitle yönelimlerinden kopuş doğrultusunda, yeni bir ifade yöntemi olarak tarihsel süreçte değerlendirildiğinde 'Arts and Crafts' akımıyla benzerlik göstermektedir. Fotoğrafın kitleselleşerek niteliğini kaybettiği günümüz ortamında, görüntü üretiminde fotoğrafa alternatif bir yöntem olarak 'Kent Eskizleme' akımının ortaya çıkmasıyla el çiziminin önemi ve değeri yeniden hatırlanmıştır.

'Kent Eskizleme' akımı ne kadar eskiye dönüş ve el sanatlarının önemini vurgulayıcı bir düzlemde şekillense de, akımın dijital dönemin getirmiş olduğu şartların bir bölümüne uyum sağlaması ve bu şartlardan yararlanması aynı zamanda onu 'Arts and Crafts' hareketinden ayıran bir özelliktir. Bu doğrultuda akım, dijital çağın temel elemanları olarak internet ve sosyal medya platformlarını etkin şekilde kullanır. Bu tutumu, 'Kent Eskizleme' akımının küresel ölçekte farkındalık yaratmayı amaçladığını göstermektedir. Günümüzde kent eskizcilerinin internette aktif olarak kullandığı ve paylaşım yaptığı platformlar genellikle İnstagram, Flickr ve Blogspot gibi internet siteleridir.

Gabriel Campanario tarafından başlatılmış akım ve kurulan Usk platformu içinde, her çizer ve katılımcı eşittir, çizerler arasında profesyonel ve amatör ayrımı yapılmamaktadır. Her katılımcının eskizleri ve yöntemleri kendi içinde değerlidir. Biri diğerinden üstün tutulamaz. Usk platformunun eşitlikçi söylemi kişisel duruşa ve bireysel tarzlara önem verdiğini göstermektedir.

Birincisi 2010 yılında, Portland şehrinde düzenlenmiş Usk Sempozyumu'na katılım yaklaşık yüz kişiyken, 2017 yılında Chicago'da düzenlenen sekizinci Usk Sempozyumu'na katılım altıyüz kişiye yaklaşmıştır. Katılım sayısındaki artış, düzenlenen sempozyumların Kent Eskizleme akımının tanıtılmasında ve

yaygınlaşmasında etkili olduğunu göstermektedir. Her yıl düzenli olarak organize edilen sempozyumlarla birlikte Usk platformu daha geniş kitlelere ulaşacaktır.

Düzenlenen sempozyumlara ev sahipliği yapacak şehirler, her yıl yapılan başvurular doğrultusunda düzenlenen seçici bir kurulla birlikte karar verilir. Usk platformu seçici kurulu için, her sene farklı bir şehirde sempozyum düzenlenmesi maddesi esastır. Bu yaklaşım, Usk platformunun kentin karakterine, farklı deneyimlere, eşitlik ilkesine ve yeni yerler göstererek çizimleri ve stillerini yeniden şekillendirme şansını üyelerine tanıyabilmeye önem verdiğini gösterir.

Kent Eskizcilerinin en temel ilkesi yerinde çizim yapmaya verilen değerin yaşatılması ve çizimlerin yerinde yapılmasıdır. Bu yönüyle akım, canlı bir doğanın keşfini ve atölye dışında çizimi esas alan, fotoğraftan bakılan doğayı soyut olarak nitelendiren İzlenimcilerle ortak bir noktada buluşmaktadır.

Kent eskizlerinde, tamamlanan çizim üzerine çizimin yapıldığı tarihi ve yeri not düşmek esastır. Bu prensip kent eskizlerinin zaman ve mekanın birer kaydı olarak fotoğrafla ortak bir noktada buluşabildiğini gösterir.

Kent Eskizleme akımında çizimlerin birlikte yapılması ve paylaşılması önemlidir. Bu ilke, çizerlerin birbirini desteklediğini ve aynı zamanda birlikte çizimin üzerlerinde motive edici olumlu etkilerinin olduğunu göstermiştir.

Kent eskizcileri aynı bölgeyi toplulukla birlikte çizmelerine rağmen ortaya birbirinden oldukça farklı sonuçlar çıkmaktadır. Bu farklılık çizimlerinde bireysel tarzlarının etkili olduğunu göstermektedir. Bireysel tarzların kullanılması eskizlerin herkes tarafından farklı yorumlanabileceğini belirtmektedir.

Günümüzde kapitalist sistemin gücü ve üretim-tüketim ilişkilerinin pek çok alandaki hakimiyeti karşısında sanatçı yalnızlaşma sürecine girmiştir. Sanatçının yalnızlaştırılması, bireyselleşerek ben olgusunu içselleştirmesine ve sanat alanında da bireysel tarzını yansıtmaya başlamasına neden olmuştur. Bu doğrultuda kent eskizcilerinin bireysel tarzları ve çizim yöntemleri; dolayısıyla oluşturmuş oldukları eskizleri kendi kimliklerini ve bireyselliklerini yansıtıcı birer simgedir.

Tez kapsamında; teknolojik gelişmelerin, toplumsal değişimlerin, kültürel yapının ve çok çeşitli dışsal etkilerin kişilerin düşünce biçimlerini ve yönelimlerini etkilediği sonucu çıkarılmıştır. Malay, Çinli ve Hintli etnik grupların yarattığı kültürel çeşitliliğin gözlendiği Malezya'da yaşayan Kiah Kiean C'ing'in çizimlerinde kullandığı ağaç dalları, çin mürekkebi ve harmanladığı karışık stiller bu çeşitliliği yansıtıcı birer simgedir. Usk platformunu oluşturan kent eskizcilerinin, çok çeşitli ülkelerden ve şehirlerden katılım sağladığı göz önüne alındığında bireysel tarzlarının oluşmasında yaşadığı bölge ve içinde bulunduğu kültürün de etkisi olduğu söylenebilir.

Bireysel tarzların gözetilmesinin yanında, kent eskizcileri farklı tarzları, malzemeleri, kağıtları, boyaları, stilleri de kullanarak farklı nitelikte eskizler ortaya koyabilmektedir. Aynı kişinin farklı günler farklı malzemelerle, bağımsız nitelikte ürünler ortaya koyabilmesi kentin karakteri karşısında duyumsadığı farklı heyecanlar, duygular, hisler ve düşüncelerin kağıda yansımasının bir sonucudur. Kişinin ruh hali de üretim sürecini ve kullandığı malzemeleri etkilemektedir. Bu yönüyle 'Kent Eskizleme' akımının, sanatı duyguların yansıması olarak tanımlayan dışavurumcu sanat kuramıyla ilişkisi kurulabilir.

'Kent Eskizleme' akımının sanatla ilişkisinin kurulabilmesi, kişilerin yansıttıklarına bağlı olarak çeşitlendirilebilmesi ve içeriğinin şekillenmesi onun tanım kapsamında, yıllardır genel bir tanıma oturtulamamış ve sınırlandırılamamış 'sanat' kavramıyla eşdeğer bir bilinmezlik ve çok sesli bir sonuç skalasına sahip olduğunu göstermektedir. Bu çeşitlilik 'Kent Eskizleme' akımının da belli bir tanıma ve sınırlamaya sokulamayacağına işaret etmektedir. Gombrich'in sanat için söylemiş olduğu *"sanat yoktur, sanatçılar vardır"* sözünden yola çıkarak aslında kent eskizleme değil, kent eskizcileri vardır denilebilir. Usk platformunun açılımı da 'Urban Sketchers' yani Kent Eskizleme değil, Kent Eskizcileridir. Manifesto olarak yayınlanmış sekiz maddelik özellikler bütünü, tanım dahilinde sınırlandırılamayan 'Kent Eskizleme' akımının ne olduğuna yönelik bir algı oluşturabilmeyi hedeflemektedir.

Gabriel Campanario'nun Seattle Gazetesi'nde Seattle şehri ile ilgili tanıtım köşesi olarak başlattığı ve günümüzde devam ettirdiği eskiz köşesi, kent eskizlerinin

kentlerin tanıtımının yapılması ve farkındalığının yaratılması amacıyla kullanılabileceğini göstermektedir. Kar amacı gözetmeyen Usk platformunun, bu vizyonu gözetilerek yaratıcı endüstrilerle birleşimi ve ortaklığı sağlanabilir, bu doğrultuda kentin içinde yaşayan, ancak kente yönelik farkındalığı gelişmemiş kişilerin kentle ilgili algılarını açmak, kentin göremedikleri özelliklerini gösterebilmek, kenti benimsetebilmek ve her yönüyle kente bağlılık oluşturabilmek amacıyla harekete geçilebilir ve çeşitli yayınlar oluşturulabilir.

Günümüzde kurulduğu tarihe kıyasla, kent eskizcilerinin sayısı artmış olsa da hala yeterli farkındalık seviyesine ulaşılamamıştır. Özellikle Türkiye'de az sayıda kişi Usk platformu ve kent eskizcileri hakkında bilgi sahibidir. Türkiye çapında yalnızca İstanbul'da yerel bir Usk grubu kurulmuş, ancak dünyanın farklı şehirlerindeki yerel gruplarla kıyaslandığında yeterli derecede aktif olamadıkları görülmüştür. Bu tez kapsamında yapılan araştırma; teorik anlamda literatüre katkı sağlamayı amaçlamasının haricinde, Türkiye'de 'Kent Eskizleme' akımı ve Usk platformu ile ilgili yeterli farkındalık yaratılmasını amaçlamaktadır. Literatüre yapılan katkının ötesinde, tezin bütünüyle amacına ulaşabilmesi için ileride Türkiye'nin farklı şehirlerinde yerel gruplar oluşturulması ve Türkiye'nin de şehirlerini temsilen Usk yerel grupları olarak gelecek sempozyumlara aday gösterilmesi beklenmektedir. Bu aşamada tez kapsamında seçilen 'literatür tarama' ve 'uygulama projesi' yöntemleri dahilinde elde edilmiş sonuçlar bireysel düzeyde ve yerel gruplar olarak Türkiye'de 'Kent Eskizleme' akımını anlamak ve yaşatmak isteyen kişilere süreç boyunca yol gösterici bir rol üstlenecektir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Arat, N. (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Telos Yayınları.

Archer, F.S. (1854). *The Collodion Process On Glass*, London.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Barlow, P. (2012). Arnold Hauser (1892-1978): Macar Asıllı Sanat Tarihçisi, C. Murray, (Ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Barthes, R. (2016). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* (7. bsk.). (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Batchen, G. (2009). Dreams of Ordinary Life: Cartes-de-Visite and the Bourgeois Imagination. J.J. Long, A. Noble , E. Welch (Ed.). *Photography: Theoretical Snapshots*. Routledge, London.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu (3. bsk.)*. (H. Deliceçaylı, F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar.* (Ü. Öktem, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Bayhan, M. (1997). *Fotoğraf, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Bazin, A. (1967). *The Onthology of the Photographic Image*, Trachtenberg, A. (Ed.), Classic Essays On Photography.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: YKY Yayınları.

Bell, D. (1976). *Toward the Great Instauration: Religion and Culture in a Post*

Industrial Age. The Cultural Contradictions of Capitalism. London: Heinemann Educational Books.

Benjamin, W. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi,* (B. Tanyeri, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri (21. bsk.)*. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.

Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (O. Akınhay, (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Binfield, K. (2004). *Writings of the Luddites*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Bijker, W. E, ve Law, J. (1992). *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press.

Boubat, E. (1984). *Fotoğraf Sanatı*. (N. Özcan, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları. (2. bsk.)*. İstanbul: Sarmal Yayınevi. (Orjinal çalışma basım tarihi 1992)

Buckland, G. (1980). *Fox Talbot And Invention Of Photography*. London: Scholar Press.

Bulut, E. (2014). Pazarlama İletişiminde Yeni Yaklaşımlar Kapsamında Sosyal Medya Uygulamaları, E. B. Akca (Ed.). *Yeni Medya Yeni Pratikler Yeni Olanaklar.* Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Umuttepe Yayınları.

Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Campanario, G. (2012). *The Art of Urban Sketching: Drawing On Location Around The World*. Beverly, Massachusetts: Quarry Books.

Canaday, J. (1959). *Mainstreams of Modern Art*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Carr, N. (2010). *What the Internet Is Doing to Our Brains: The Shallows*. New York: W. W. Norton.

Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş. (2. bsk.)*. (G.K. Türkeş, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 2012).

Chalfen, R. (1987). *Snatshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green.

Chamberlain, D.F. (2012). Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Fransız Felsefeci. C. Murray, (Ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Childe, G. (1978). *Kendini Yaratan İnsan*. (F.K.Ofluoğlu, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.

Crawley, G. (1989). Colour Comes to All. C. Ford (Ed.). *The Kodak Museum: The Story of Popular Photography*. London: Century.

Curtin, D.P. (2007). The Textbook Of Digital Photography. (Second Edition). United States of America: Short Courses and Photo Course Publishing.

Çizgen, E. (1992). *Türkiye'de Fotoğraf*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çizgen, G. (1998). *Fotoğrafın Görsel Dili*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çizmeci, E. (2014). Danah Boyd'da Sosyal Ağlar ve Gençlik. M. Çakır (Ed.). *Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Danto, A.C. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2013).

Derman, İ. (1991). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Dijck, J. V. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. California: Stanford Universty Press.

Eco, U. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Eder, J.M. (1978). *History Of Photography,* New York: Dover Publications

Edman, I. (1966). *Sanat ve İnsan*. (T. Oğuzkan, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim

Bakanlığı Yayınları, Amerikan, İngiliz Bilim Eserleri Serisi:5.

Efland, A. (1990). *A History of Art Education*. New York: Teachers College.

Engels, F. (1997). *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*. (Y. Fincancı, Çev.). Ankara: Sol Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 1975).

Erinç, S. M. (2011). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş. (3. bsk.)*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Farago, F. (2017). *Sanat. (3. bsk.)* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 2006).

Faure, E. (1993). *Yeniden Doğan Sanat*. (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları.

Feldman, E.B. (1982). *Varieties of Visual Art*. New York:Abrams Incorporated.

Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography (3. bsk.)*. London: Reaktion Books.

Fineman, M. (2013). Phoning It In. A. Moschovi, C. McKay, A. Plouviez (Ed.). *The Versatile Image: Photography, Digital Technologies and the Internet*. Belgium: Leuven University Press.

Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği. (6. bsk.)*. (C. Çapan, Çev.). Ankara: Verso Yayınları.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Freund, G. (2016). *Fotoğraf ve Toplum. (2. bsk.)*. (Demirkol, Ş. Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Fromm, E. (1996). *Özgürlükten Kaçış (3. bsk.)*. (Ş. Yeğin, Çev.). Payel Yayınları.

Fülberth, G. (2008). *Kapitalizmin Kısa Tarihi*. (S. Usta, Çev.). Yordam Kitap.

Gernsheim, H. ve Gernsheim, A. (1969). *The History Of Photography,* London: Oxford University Press.

Gombrich, E.H. (1994). *Sanatın Öyküsü. (16. bsk.)*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Gould, C.S. (2012). Clive Bell (1881-1964): İngiliz Eleştirmen ve Sanat Tarihçisi. C. Murray, (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Grange, A. (2005). *Basic Critical Theory for Photographers*. Oxford: Focal Press Publications.

Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları,* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1973). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Hirsch, R. (2000). *Seizing The Light: A History Of Photography,* New York: Mcgraw-Hill.

Holland P (2015). 'Sweet is to Scan': Personal Photographs and Popular Photography. L. Wells (Ed.). *Photography: a Critical Introduction (5. bsk.)*. Routledge, London.

Holmes, M.T. (2014). *The Urban Sketcher: Teqniques For Seeing And Drawing On Location*. Cincinnati, Ohio: North Light Books.

Hughes, T. P. (1989). The Evolution of Large Technological Systems. W.E. Bijker, T.P. Hughes , T.J. Pinch (Ed.). *The Social Construction of Technological Systems*. MIT Press, Cambridge.

Hunt, R. ve Peabody, F. (1853). *The Manual Of Photography*. London: John J. Griffin And Company.

Istrabadi, J.G. (2012). Ernst Gombrich (1909-2001): Avusturya Doğumlu Sanat Tarihçisi. C. Murray, (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Jammes, A. (1973). *William H. Foxtalbot: Inventor Of The Negative-Positive Process,* New York.

Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri* (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: İmge

Kitabevi Yayınları.

Kanburoğlu, Özer, (2007). *A' Dan Z' Ye Fotoğraf,* İstanbul: Say Yayınları.

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. (W.S. Pluhar, Trans.). Cambridge: Hackett Publishing Company . (Original work published 1790).

Karadağ, Ç. (2004-II). *Görme Kültürü: Görüntü Büyücüsü*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Karadağ, Ç. (2016). *Yaratıcı Fotoğraf Dizisi I: Fotoğraf Nedir?* İstanbul: Öteki Yayınevi.

Kılıç, L. (2012), *Fotoğraf Ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Klingberg, T. (2009). *The Overflowing Brain : Information Overload and the Limits of Working Memory (2. bsk.)*. Oxford University Press.

Kriebel, S. T. (2006). *Theories of Photography: A Short History*. J. Elkins (Ed.). Photography Theory. Routledge.

Krishnamurti, J. ve Bohm, D. (2002). *The Limits Of Thought: Discussions*. Routledge. (Original work published 1999).

Kulka, T. (2014). *Kitsch ve Sanat*. (G. Gülbey, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Langer, S.K. (2012). *Sanat Problemleri*. (A.F. Korur, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Sanat Dizisi 2

Larish, J. (2008). *Silver to Silicon: A Journalist Looks Back at the Changes That Have Brought Us to the Era of Digital Photos*. Seattle: CreateSpace.

Lehmuskallio, A. T. (2012). *Pictorial Practices in a "Cam Era": Studying non-Professional Camera Use*. Finland: Tampere University Press.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi (2. bsk.)*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Long, B. (2013). *Complete Digital Photography. (7. bsk.)*. United States of America:

Course Technology Cengage Learning.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge Massachussettes: MIT Press.

Marx, K. (2003). *Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tarihi, 1. Cilt. (3. bsk.)*. İstanbul: Eriş Yayınları.

Mattrie, J. O. (1980). *İnsan Bir Makina*. (E. Bayramoğlu, Çev.). İstanbul: Havass Yayınları.

McLuhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*, W. T. Gordon, C. Madera (Ed.) CA: Gingko Press.

Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.

Musello, C. (1979). *Family Photography*. J. Wagner (Ed). Images of Information: Still Photography in the Social Sciences. Sage, Beverly Hills.

Narin, Ö. (2013). Friedrick Engels, İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu. *Marksizmin Başyapıtları – 19. Yüzyıl*. E. Helvacıoğlu (Ed.), Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Newhall, B. (1937). *Photography: 1839-1937,* New York: Modern Art Museum.

Newhall, B. (1949). *History Of Photography*. New York: The Museum Of Modern Art.

Nucifora, S. (2014). *The Body And The Pencil*. Ten Questions To Claudio Patane.

Ostermann, M. & Romer, G.B. & Peres, M.R. & Stuart, N.M. & Lopez, J.T. (2012). *The Concise Focal Encyclopedia Of Photography: From The First Photo On Paper To The Digital Revolution*, New York & London: Focal Press.

Paraskos, M. (2012). Herbert Read (1908-2009): İngiliz Eleştirmen. C. Murray, (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Pariser, D. (2012). Rudolph Arnheim (1904-2007): Almanya Doğumlu Amerikalı Psikolog. C. Murray. (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü,

Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Reinhardt, L. (2012). Richard Wollheim (1923-2003): İngiliz Felsefeci. C. Murray, (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Ridley, A. (2012). R.G. Collingwood (1889-1943): İngiliz Felsefeci ve Tarihçi. C. Murray, (ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Ritchen, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra*. (Y. Keser, Çev.). Espas Yayınları.

Robins, K. (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası.* (N. Türkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rossenblem, N. (1997). *A World History Of Photography, (3. bsk.)*. New York: Abbeville Press.

Sagers, S. ve Patterson, R. (2010). *History Of Photography*. Utah State University, Cooperative Extension.

Sarvas, R. ve Frohlich, D.M. (2011). *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography*. London: Springer.

Scharf, A. (1976). *Pioneers Of Photography,* New York: British Broadcasting Corporation.

Sekula A. (1982). *On the Invention of Photographic Meaning*. V. Burgin (Ed.). Thinking Photography. Communications and Culture. Palgrave, London.

Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi. (4. bsk.)*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 2001).

Shirky, C. (2010). *Herkes Örgüt: İnternet Gruplarının Gücü*. (P. Şiraz, Çev.). İstanbul: Optimist.

Silverman, K. (2015). *The Miracle of Analogy: The History of Photography, Part 1*. California: Stanford University Press.

Sim, S. (2012). Jacques Derrida (1930-2004): Fransız Felsefeci. C. Murray (Ed.). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009).

Slater D (1995) *Domestic Photography and Digital Culture*. Lister M (Ed.). The Photographic Image in Digital Culture. Routledge, London.

Snelling, H.H. (1849). *The History And Practice Of The Art Of Photography*, New York.

Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine (2. bsk.)*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Szarkowski, J. (1989). *Photography Until Now*. New York: Museum of Modern Art.

Szarkowski, J. (2007). *The Photographer's Eye (2. bsk.)*. New York: Museum of Modern Art.

Şener ve Özkoçak, (2013). *Networked Photography: Self-Dısclosure In Facebook Photos*.

Talbot, W.H.F. (1844). *Pencil Of Nature*. London: Longman, Brown, Green And Longmans.

Tansuğ, S. (1993). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Thottoli, A.K. (2006). *Photographic Emulsion Preparation And Characteristic Studies Of Panchromatic Film*. Kongunadu Arts and Science College.

Toffler, A. (1980). *Üçüncü Dalga,* (S. Yeniçeri, Çev.), İstanbul: Koridor Yayıncılık.

Topçuoğlu, N. (1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Uusitalo, O. (2014). *Technological Change: Dominant Design Approach. Float Glass Innovation in the Flat Glass Industry*, 15 SpringerBriefs in Applied Sciences and Technology.

Webster, F. (2006). *Theories of the Information Society (3. bsk.)*. London: Roudledge.

Weizenbaum, J. (1976). *Computer Power and Human Reason: From Judgment to Calculation*. Freeman.

West, N. M. (2000). *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville :University Press of Virginia.

Wiedemer, N. (2014). *Working Methods: The Howard D. Beach Photography Studio of Gelatin Dry Plate Negatives*. State University of New York College at Buffalo - Buffalo State College. Museum Studies Theses.

Wilde, O. (2009). *The Decay of Lying: An Observation*. *Intentions*. The Floating Press. (Orjinal çalışma basım tarihi 1891).

Wiseman B. (2012). Claude Levi-Strauss (1893-1968): Fransız İnsanbilimci. C. Murray (Ed.), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (2. bsk.)*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal çalışma basım tarihi 2009)

Wölfflin, H. (1990). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Ars, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları).

Zeytinoğlu, E. (1992). *Ekonomik Doktrinler ve Ekonomik Sistemler.* İstanbul: Mim Matbaacılık.

DERGİ VE MAKALELER

Alptürk, O. (2016). Klasik/Doğrudan Fotoğraf ve Anlam. *Kontrast Dergisi*. Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD), (50), 4-6.

Anderson, P. ve Tushman, M. (1990). Technological Discontinuities and Dominant Designs: A Cyclical Model of Technological Change. *Adm Sci Q,* 35 (4), 604-633.

Asril, C. (2016). Sketch City. *Tigertales Magazine*. (Mayıs-Haziran), 23-25.

Aydın, Ş. ve Tüzül, Ş. (2011). Popüler Kültürün Gözde Aracı: Fotoğraf. *Kontrast Dergisi*. Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD), (21), 12-19.

Aydoğan, E.B. (2008). Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının Aura'sı. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 1 (2), 27-33.

Berk, E. (2017). Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar. *İdil Dergisi*. 6 (39), 3187-3209.

Birinci, G. (2016). Çağdaş Fotoğraf Sanatında Deneysel Yaklaşımlar. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. (16), 11-21.

Burstow, S. (2016). The Carte de Visite and Domestic Digital Photography. *Photographies,* 9 (3), 287-305.

Chen, C. Y., Pedersen, S. ve Murphy, K. L. (2012). Learners' Perceived Information Overload in Online Learning via Computer-Mediated Communication. *Research in Learning Technology,* 19 (2), 101-116.

Costa, H. (2016). NYC: Graphic Chronicles. *Ega Expresion Grafica Arquitectonica*. 21 (28), 258-267.

Coşar, M. (2009). Schopenhauer'da Sanatın Anlamı Üzerine. *Journal of World of Turks,* 1 (2), 31-41.

Çambay, S.O. (2015). Bir Toplumsallaşma Aracı Olarak Yeni Medya: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5 (2), 237-247.

Dilmaç, O. (2015). Tasarım Eğitimi Tarihi ve William Morris. *İdil Dergisi,* 4 (16), 1-16.

Doğan, S. (2016). İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a "Zaman"ın Değişen Yönü. *İdil Dergisi,* 5 (26).

Duysters, G. ve Schoenmakers, W. (2010). The Technological Origins of Radical Inventions. *Research Policy,* 39 (8), 1051-1059.

Engin, Z. Ö. Ü. (2014). Birey Kavramının Gelişimi ve İnsan Hakları. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası,* 72 (1), 201-218.

Eraslan, R. U. (2013). Sosyal Medya: Her An ve Her Yerde Görünür Olmak. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, TOJDAC,* 3 (4), 29-37.

Eser, Ö. (2011). Ahmet Öner Gezgin ile Söyleşi. *Kontrast Dergisi,* Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD), (21), 22-26.

Ezici, A.K. (2005). Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi. Anadolu Psikiyatri Dergisi, (6), 122-127.

Falay, N. (2006). Sanat Ve İktisadi Yaşam Bağlantıları Üzerine Bir Deneme. *Journal Of Awareness,* 1 (1), 17-32.

Ferguson, I. ve Lavalette, M. (2004). Beyond Power Discourse: Alienation and Social Work, *British Journal of Social Work*, 34 (3), 297-312.

Gök, C. (2016). Resim ve Fotoğraf Sanatında Portre Geleneğinden Selfie'ye. *Medeniyet Sanat, Sanat ve Tasarım Dergisi,* 2 (1), 29-47.

Günay, V. D. (2016). Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam. *Kontrast Dergisi*. Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD). (50), 6-10.

Hauser, A. (1995). Yaşamın ve Sanatın Bütünlüğü. (A. Cemal, Çev.). *Anadolu Sanat,* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, (4), 50-56.

Hıdıroğlu, İ. ve Buçan, N. (2015). Walter Benjamin ve Belgesel Fotoğraf. *Atatürk İletişim Dergisi*. (8), 1-32.

İlkyaz, A. ve Şahin, D. (2014). Fotoğrafın Sanat Serüveni. *İdil Dergisi,* 3 (14), 159-172.

İmançer, A. (2003). Fotoğraf Sanat İlişkisi. *Selçuk İletişim,* 3 (1), 105-114.

Jafarova, S. (2012). Yeni Medyada Fotoğrafçılık da mı Yeni Oldu? Panorama Dergisi, (8).

Johnson, C. (2013). The Pulse Of The City. *Watercolor Artist Magazine*. (Haziran).

Jones, Q., Ravid, G. ve Rafaeli, S. (2004). Information Overload and the Message Dynamics of Online Interaction Spaces: A Theoretical Model and Empirical Exploration. *Information Systems Research,* 15 (2), 194-210.

Joyce, T. A. (2011). A Nation of Employees: The Rise of White-Collar Workers and the Perceived Crisis of Masculinity in the 1950s. *The Graduate History Review,* 3 (1), 24-48.

Karabacak, Z. İ. (2013). Stok Fotoğrafçılık Üzerine Bir Değerlendirme. *İdil Dergisi,* 2 (8), 167-177.

Karagülle, A.E. Çaycı, B. (2014). Ağ Toplumunda Sosyalleşme ve Yabancılaşma. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC,* 4 (1), 1-9.

Keser, İ ve Keser N. (2008). Sanatsal Altınçağ Miti ve Sanatçının Sosyal Konumu. *Sanat Yazıları,* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (18), 113-124.

Kıran, A. E. (2016). Fotoğraf Sanatında Gösterge: Belediye Meydanındaki O Ünlü Öpücük. *Kontrast Fotoğraf Dergisi,* (50), 22-26.

Köse, A. (2015). Hayat Oyununun Yeni Perdesi: Sosyal Ağlar ve Gerçeklik Algısının Değişimi. AJIT-e: *Online Academic Journal of Information Technology,* 6 (18), 57-70.

Kristeller, P.O. (1951). The Modern System Of The Arts: A Study In The History of Aesthetics. *Journal of the History of Ideas*. 12 (4), 17-46.

Kuschnir, K. (2012). Desenhando Cidades. *Sociologia&Antropologia*. 2(4), 295-314.

Küçükkalay, A.M. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. (2), 51-68.

Madra, B. (1987). Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf-Sanat İlişkisi, *Kalın Sanat Seçkisi,* (4).

Maga, İ. (2011). Tecrübe ve Paylaşmak. *Kontrast Fotoğraf Dergisi,* (21), 6-8.

Man, F. (2012) Ortodoks Kapitalizmden Refah Kapitalizmine Çalışma Etiği. *İş Ahlakı Dergisi,* 5 (2).

Miller, G. A. (1994). The Magical Number Seven, Plus or Minus Two Some Limits on Our Capacity for Processing Information. *Psychological Review,* 101 (2).

Munir, K. A. ve Jones, M. (2004). Discontinuity and After: the Social Dynamics of Technology Evolution and Dominance. *Organ Stud,* 25 (4), 561-581.

Ofluoğlu, G., Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın teorik gelişimi ve tarihsel süreç içinde farklı alanlarda görünümleri. *Kamu-İş İş Hukuku ve İktisat Dergisi,* 10 (1), 113-144.

Önay, A. (1977). Edward Steichen. *Yeni Fotoğraf Dergisi,* İstanbul, (12).

Özdemir, Z. (2015). Sosyal Medyada Kimlik İnşasında Yeni Akım: Özçekim Kullanımı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 2 (1), 112-131.

Öze, N. (2016). Gündelik Yaşamda İnternet Ve Sosyal Ağları Kullanım Pratikleri: Kuzey Kıbrıs Vaka İncelemesi. *International Journal of Intermedia*, 3 (5), 278-300.

Öztürk, Ö. (2011). Kapitalist Üretimin Doğuşu. *Devrimci Marksizm*. İstanbul: Yön Matbaacılık, (15).

Parsa, A. F. (2016). Fotoğraf ve Görsel Göstergebilim Üzerine. *Kontrast Fotoğraf Dergisi,* (50), 18-22.

Petryshyn, H. ve Kazantseva, T. (2014). Architectural Sketches In System Of Education. *Przestrzeni Forma,* (21), 299-312.

Rio, V. (2018). Sketching in the CRP Department. *Focus: Faculty and Student Work*. 14 (1), 107-112.

Rudd, A. (2016). Victorians Living in Public: Cartes de Visite as 19th-Century Social Media, *Photography and Culture,* 9 (3), 195-217.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2017). Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* Anadolu Üniversitesi, 7 (2), 82-100.

Sasvari, P. (2012). The Effects of Technology and Innovation On Society. *Bahria University Journal of Information & Communication Technology,* 1 (5), 1-10.

Satkın, M. B. (2014). Fotoğraf, Gerçeklik ve İdeoloji. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (5), 137-152.

Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir? *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi,* 24 (2).

Şendeniz, Ö. (2015) Bakmak, Biriktirmek, Paylaşmak: Fotoğraf, Bellek ve Sosyal Medya İlişkisi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*. (10). 21-31

Soykan, Ö.N. (1997). Sanatın Neliği Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arşivi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. 4 (30), 107-122.

Tatarkiewitcz, W. (1963). Clasifications of Arts in Antiquity. *Journal of the History Ideas*. 24 (2), 231-240

Tekin, O. (2017). Sanatın Gerçeği: Abartı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (19), 139-159.

Tosun, A. E. (2016). Fotoğrafta Göstergebilimsel Çözümleme "Postmodern Okuma". *Kontrast Fotoğraf Dergisi,* (50), 12-18.

Turan, E. (2011). Fotoğraf: Belleği Olan Ayna. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1 (2), 19-24.

Tüfekçi, T. (2001). Fotoğrafta Resim Etkileri. *Fotoğraf Dergisi,* (31).

Tüzül, Ş. Polat, E. ve Aydın, Ş. (2010). Fotoğrafçı Ol(ama)mak. Fotoğraf. *Kontrast*. Ankara: Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD), (15).

Uçak, N. Ö. (2010). Bilgi: Çok Yüzlü Bir Kavram. *Türk Kütüphaneciliğ*i, 24 (4), 705-722.

Uysal, A. (2008). Xx. Yüzyılda Yabancılaşma Ve Sanat. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi,* (24), 48-53.

Valgas, P.H.T. (2017). Urban Sketchers: The Survival Of Urban Sensibility. *Revista Confluencias Culturais*. 6 (1), 54-68.

Watson, M.R. Brennan, A.A. Kingstone, A. ve Enns, J.T. (2010). Looking Versus Seeing: Strategies Alter Eye Movements During Visual Search. *Psychonomic Bulletin & Review*. 17 (4), 543-549.

Wayne, S. ve Linden, R. (1995), Effects of Impression Management on Performance Ratings: A Longitudinal Study, *Academy of Management Journal,* 8 (6), 232-260.

Wittaker, S., Bergman, O. ve Clough, P. (2010). Easy on that Trigger Dad: A Study of Long Term Family Photo Retrieval. *Personal and Ubiquitous Computing,* 14 (1), 31-43.

Yayla, H. M. (2018) Kullanımlar ve Doyumlar Bağlamında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Sosyal Medya Kullanımı: Instagram Örneği. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi,* 11 (1), 40-65.

İNTERNET KAYNAKLARI

Ballester, L.R. (2016). Urban Sketcher Makes Quick Work of Illustrating South Bay Landmarks. The Mercury News. (Çevrimiçi) https://www.mercurynews.com/2016/03/08/urban-sketcher-makes-quick-work-of-illustrating-south-bay-landmarks/ (Son Erişim Tarihi: 20 Eylül 2017).

Carr, N. (2008). Is Google Making Us Stupid? What the Internet is Doing to Our Brains. (Çevrimiçi) https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google- making- us-stupid/306868/. (Son Erişim Tarihi: 25 Haziran 2018).

Daguerre, L.J.M. (1839). Daguerreotype, (Çevrimiçi) http://www.daguerreotype archive.org/texts/M8380001_DAGUERRE_BROADSIDE_FR_1838.pdf.(Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017).

Dervişcemaloğlu, B. (2008). Göstergebilimin Tanımı ve Dalları. (Çevrimiçi) http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=363 (Son Erişim Tarihi: 24 Aralık 2018).

Hobbs, A. (2012). How Many Photos Have Ever Been Taken? (Çevrimiçi). https://fstoppers.com/other/stats-how-many-photos-have-ever-been-taken-5173. (Son Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2018).

Ittner, C. (2010). The Personal Vision of Alberto Giacometti. Common Places, Journal of Davidson College, (1). (Çevrimiçi) http://commonplaces.davidson.edu/vol1/the-personal-vision-of-alberto-giacometti/#footnote_36_15. (Son Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2018).

Keser, N. (2011). Taklitten Dehaya Doğru Değişen Sanat Algısı ve Sanat Sınıflandırmaları. (Çevrimiçi http://www.yeniduzen.com/taklitten-dehaya-dogru-degisen-sanat-algisi-ve-sanat-siniflandirmalari-20572h.htm. (Son Erişim Tarihi: 21 Şubat 2018).

Kodak. (t.y.). The Essential Reference Guide For Filmmakers. (Çevrimiçi) https://www.kodak.com/TR/tr/motion/Education/Publications/default.htm. (Son Erişim Tarihi: 4 Temmuz 2018).

Leggat, R. (1995). A History Of Photography From İts Beginnings Till The 1920S. France.(Çevrimiçi) http://www.mpritchard.com/photohistory/.(Son Erişim Tarihi: 9 Ekim 2016).

Leyshon, W. E. (1984). Photographs From the 19th Century: A Process Identification Guide. (Çevrimiçi) http://www.sharlot.org/archives/photographs/19th/leyshon.pdf (Son Erişim Tarihi: 9 Haziran 2018).

Mansurov, N. (2018). Are Smartphones Threatening the Camera Industry? (Çevrimiçi) https://photographylife.com/are-smartphones-threatening-the-camera-industry. (Son Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2018).

Mascarenhas, S. (2015). Sketchy Hour e o Primeiro Encontro de Muitos. Primeira Pagina. Sao Paulo, Brazil. (Çevrimiçi) https://www.jornalpp.com.br/cultura/item/90712-sketchy-hour-e-o-primeiro-encontro-de-muitos. (Son Erişim Tarihi: 5 Şubat 2017).

My Midwest Magazine, (2009). Drawn Together. United States. (Çevrimiçi) https://www.flickr.com/photos/urbansketchers/4071450784/in/photostream/. (Son Erişim Tarihi: 5 Haziran 2018).

Neale, B. (2001). Out And About: Why Artists Should Embrace On-Location Drawing. Creative Bloq Newsletter. (Çevrimiçi) https://www.creativebloq.com/street- art/artists-barcelona-streets-21514249. (Son Erişim Tarihi: 10 Şubat 2017).

Newburger, E. C. (2001). Home Computers and Internet Use in the United States: August 2000. US Census Bureau. (Çevrimiçi) https://www.census.gov/prod/2001pubs/p23-207.pdf. (Son Erişim Tarihi: 6 Haziran 2018).

Niepce, J.N. & Daguerre, L.J.M. (1829). Bases Of The Provisional Treaty Of Association Niépce - Daguerre, (Çevrimiçi) http://archivesniepce.com/index.php/L-Archive/les-manuscrits. (Son Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2017).

Smith, K. (2018). 41 Incredible Instagram Statistics. (Çevrimiçi) https://www.brandwatch.com/blog/instagram-stats/. (Son Erişim Tarihi: 25 Aralık 2018).

Tarlacı, S. (2009). Kuantum Beyin: Bilinç-Beyin Sorununa Yeni Bilimsel Yaklaşım. (Çevrimiçi) https://kupdf.net/download/kuantum-beyin_590ce124dc0d60b144959

ea4_pdf. (Son Erişim Tarihi: 25 Haziran 2018).

TDK, (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü. (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=272774. (Son Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2018).

TDK, (1980-I). Coğrafya Terimleri Sözlüğü. (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=192159. (Son Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2018).

TDK, (1980-II). Kent Bilimleri Sözlüğü. (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=192159. (Son Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2018).

TDK, (1980-III). Toplumbilim Terimleri Sözlüğü. (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=192159. (Son Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2018).

University of Houston. Photographic Films. Retrieved July 7, 2018, from http://uh.edu/tech/ digitalmedia/program/instructional-materials/.

USK. (March 8, 2018). List Of Official Regional Chapters. Retrieved July 4, 2018, from http://www.urbansketchers.org/p/list-of-chapters.html.

USK Seattle. About Usk. Retrieved July 4, 2018, from http://seattle.urbansketchers.org/ p/about-urban-sketchers.html.

USK. Global Directory. Retrieved July 4, 2018, from http://lis2011.urbansketchers.org/sites/directory/index.html.

Webster, A. (2015). Urban Sketching: Drawing Public Sculpture. PleinAir Magazine, (Çevrimiçi) https://www.outdoorpainter.com/urban-sketching-drawing-public-sculpture/. (Son Erişim Tarihi.20 Ekim 2017).

TEZLER

Altunay, D.A. (2004). Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı. (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Esin, O. (2017). DSLR Fotoğraf Makineleri ve Sinemadaki Etkileri. (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Yaşar Üniversitesi.

Göksungur, İ. (2006). Fotoğrafın Sanatsal Özellikleri, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

DİĞER AKADEMİK KAYNAKLAR

Ak, S. G. (2009). Fotoğrafın Kısa Tarihi Temel Fotoğraf Bilgileri ve Tanıtım Fotoğrafçılığı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Bayhan, V. (2011). Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: "Tüketiyorum Öyleyse Varım". Sosyoloji Konferansları, (43).

Dillenburg, D. B. (2016). Cadernos de Desenho: O Olhar Criativo do Arquiteto. XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação - SEPesq Centro Universitário Ritter dos Reis.

Drawing Attention Mandate. (2018). (Murray, B. Ed.) Drawing Attention: The Official Zine Of Urban Sketchers. (Nisan).

Fırat, K. (1998).Yayınlanmamış Ders Notları. Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Kimie, N. M. (2014). Paisagem Rumo Leste: O Desenho De Observaçao E A Cidade. Paisagem Cultural, Patrimonio E Projeto, 3. Coloquid Ibero-Americano.

Kürkçü, D. D. (2014). Sosyal Medyada Kültür ve Sanat Kurumları Bağlamında Bir İçerik Analizi, Sanatı Yönetmek Uluslararası Sanat Sempozyumu, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.

Pösteki, N., Velioğlu, Ö. (2014). Bireyin Kendini Sunuş ve Konumlandırış Biçimindeki Dönüşüm: Selfie Kimlikler. 1. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi.

Ramachandran, V. S. (2003). Lecture 3: The Artful Brain. The Emerging Mind. Reith Lectures.

Soğancı, İ.Ö. ve Aydoğan, K.E.B. (2014). Sanat Felsefesi ve Estetik (Yayınlanmamış Ders Notları), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Turani, A. (2011). Prehistoryadan Günümüze İnsanlığın Yarattığı Dört Temel Ekonomi ve Bunların Yaşam, Kültür Ve Güzel Sanatlar Üzerine Etkileri. Sempozyum: Ankara Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakiltesi.

Tyler, R. (2016). The Ultimate Kodak Moment. The Tyler Group.

Vaz, F. ve Wong, P. (2018). Symposium Team. Urban Sketchers Symposium Host Selection Handbook.