T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

FOTOĞRAF SANATINDA ANLAM BELİRLEME ARACI OLARAK FLAŞ IŞIĞININ KULLANILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20172304007
Bekir DİNDAR

Danışman
Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2022

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ II

ÖZET III

ABSTRACT V

GÖRSEL LİSTESİ VII

GİRİŞ 1

1. FOTOĞRAFTA YAPAY AYDINLATMANIN ERKEN DÖNEMİ 2
   - 1.1 İLK YAPAY AYDINLATMA DENEMELERİ 2
   - 1.2 MAGNEZYUM TEL VE FLAŞ TOZU 8
   - 1.3 FLAŞ AMPULÜ 19
   - 1.4 ELEKTRONİK FLAŞ 25
   - 1.5 FLAŞ SENKRONİZASYONU 33

2. FLAŞ IŞIĞI KULLANIMINDA ANLAMIN TESİSİ 37
   - 2.1 AYDINLATMA DÖNEMİ 37
   - 2.2 IRK VE İFŞA TARTIŞMALARI 63
   - 2.3. ZAMANI DURDURMA VE HIZ 78

3. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA FLAŞ ESTETİĞİ 90

SONUÇ 121

KAYNAKLAR 123

ÖZGEÇMİŞ 129

ÖNSÖZ

Fotoğraf, doğal ışığın yansımalarıyla oluşan görüntülerin izlerinin kaydıyla başlamış ve ardından doğal ışığın benzer özelliklerini taşıyan ışık kaynaklarına sahip fotoğrafçıların ışığı kontrol etmesiyle aydınlatmanın anlama tesiri fotoğrafı zenginleşmiştir. Günümüz fotoğraf teknolojisinde bir görüntünün oluşması için yardımcı bir aydınlatma sağlayan ve bazen gerekliliğinin tartışılabileceği flaş ışığının görüntüye düştüğü anda ki etkisiyle yardımcı bir araçtan öte aydınlattığı fotoğrafta varlığının bir amaca dönüşümü ana temayı oluşturur. Asıl ilgim bu aydınlığın sağladığı net görüntülerdeki eşsiz estetik etkilerin yorumlanmasıdır.

Tez çalışmamın başlangıcında ve ilerleyen sürecinde, yönlendirmeleri ve önerileriyle, her zaman destekte bulunan danışmanım Prof. Seçkin Tercan'a, parçası olmaktan her daim mutluluk ve onur duyduğum MSGSÜ Fotoğraf Bölümü'ne, yazım sürecimdeki tüm düşüşlerimde motivasyon kaynağım olan sevgili eşim Aycan'a, akademi günlerimin en başından beri omuz omuza yürüdüğüm Cevahir'e yardımlarından dolayı çok teşekkürler. Çalışmamı "yarıda bırakmaları" bırakmamı sağlayan, yakın zamanda kaybettiğim babama adıyorum.

Bekir Dindar, 2022

İstanbul

ÖZET

Fotoğrafçılar bir görüntüyü bir yüzeye sabitleme fikri mümkün olduğundan beri yalnızca gün ışığında değil, her türlü aydınlatma koşulunda, hatta ışığın olmadığı yerlerde bile fotoğraf çekmek istediler. Fotoğrafın oluşması için ihtiyaç duyulan aydınlanma, ışık kaynaklarının yanında, görüntünün kaydedildiği alan ve merceklerdeki gelişmelerle birlikte iyileştirilmiştir. Bu süreç fotoğraf için, ışığın en temel değerleri olan, yoğunluğunun ve sonrasında da süresinin önemini arttırmıştır. Yapay ışığın ilk kullanımlarında gaz lambaları, ark ışıkları, magnezyum metali ve magnezyum tozunun farklı kimyasal bileşimlerle karışımının yakılması sonucu görüntünün oluşması için ışık elde edilmeye çalışılmıştı. Fox Talbot'un kıvılcım deneyleri ışığın süresinin önemini göstermiş ve bu ışığın hız ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır. Meteorolojik bir olay olan şimşeğin özelliklerini taşıyan, hız ile bütünleşmiş yapay bir aydınlatmayı temsil eden flaş ışığı, bilimsel gözlemler için fotoğrafta hareketi durdurabilen değerli bir araç olmuştur. Fotoğrafların bilimsel nesnel kanıtlar sunduğu düşüncesiyle, sınırların ötesinde bir dizi insanın deneysel çalışmaları sonucunda flaş ışığını elde etmek için çeşitli araçlar geliştirilmiştir.

Tezin ilk bölümünde görüntüyü oluşturmak için gereken ışığın sağlanmasına yönelik geliştirilen ilk yapay aydınlatma tekniklerine, ilerleyen süreçte aydınlatmanın iyileştirilmesi için geliştirilen yöntemlere ve bunların sonuçlarında ortaya çıkan fotoğraf çalışmalarına değinilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde ise flaş ışığının pragmatik kullanımının yanı sıra, bu ışığı bazı meteorolojik olaylarla benzeştiren ve flaş ışığını yoğun şekilde kullanan fotoğrafçıların çalışmaları üzerinden saptamalarda bulunulmuştur. Ele alınan belgesel fotoğraf çalışmalarında kullanılan flaş ışığı, sosyolojik bir bakışla değerlendirilmeye çalışılmış ve ışığın hız ile ilişkisi bazı sanatçıların çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde, yapay aydınlatmanın kullanıldığı çalışmalar üzerinde bıraktığı sonuçların ayırt edici niteliklerinin farkında olup, bunları bilinçli

olarak kullanmayı seçen fotoğrafçıların işleri yer almaktadır. Bu çalışmalar üzerinden kullanılan flaş ışığının özelliklerine dikkat çekilmiş ve fotoğrafta oluşturduğu özgün anlatım değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğrafta Işık, Belgesel Fotoğraf, Yapay Aydınlatma, Flaş Işığı, Flaşlı Fotoğraf

ABSTRACT

Ever since the idea of fixing an image to a surface was possible, photographers wanted to take pictures not only in daylight but in any lighting conditions, even in the absence of light. The lighting needed for photography has been improved with parallel developments in the techniques of the surface and lens on which the image is fixed, as well as the light sources. This process has increased the importance of the most basic values of light, its amount and then its duration for photography. At first, gas lamps, arc lights, and then many chemical experiments tried to obtain light for the formation of the image. Fox Talbot's spark experiments showed the importance of the duration of light and made it possible to associate this type of light with speed. With this experiment, which Talbot observed in nature and built on the property of lightning, the flash light, which represents an artificial lighting integrated with speed, has also become a valuable tool for scientific observations that can stop motion. Closely related to the firm belief that photographs provide scientific objective evidence, this enterprise developed the means of producing and dispersing flash light through the experimental work of a number of people beyond borders.

In the first part of the thesis, the first artificial lighting techniques developed to provide the light required to create the image, the methods developed to improve the lighting in the following process and the photographic studies that emerged as a result of these were mentioned.

In the second part of the thesis, besides the pragmatic use of flash light, determinations were made on the works of photographers who associate this light with its association in nature and use flash light intensively. The flash light used in the documentary photography studies discussed was tried to be evaluated from a sociological perspective, and the relationship between light and speed was evaluated through the works of some artists.

In the third and last part of the thesis, there are the works of photographers who are aware of the distinctive qualities of the results on the works in which artificial

lighting is used and choose to use them consciously. In these studies, attention was drawn to the characteristics of the flash light used and the original expression created in the photograph was evaluated.

Keywords: Light in Photography, Documentary Photography, Artificial Lighting, Flash Light, Flash Photography

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1.1: Kaptan Levett Ibbetson, Bir Mercan'nın Enine Kesiti 3
Görsel 1.2: Felix Nadar, Paris Yer Altı Mezarları 5
Görsel 1.3: Felix Nadar, Yer Altı Mezarlarında Kullanılan Manken 6
Görsel 1.4: Felix Nadar, Nadar'ın Yer Altı Mezarlarındaki Otoportresi 7
Görsel 1.5: Henry Van der Weyde'nin Portresi 8
Görsel 1.6: Charles Waldack, Mamut Mağarasının Görüntüleri 10
Görsel 1.7: Alfred Brothers, Profesör Henry Roscoe 'nun Portre Fotoğrafı 11
Görsel 1.8: John Moffatt, Fox Talbot'un Magnezyum Işığı ile Çekilmiş Fotoğrafı 12
Görsel 1.9: Charles Piazzi Smyth, Büyük Piramitin Kral Odası 13
Görsel 1.10: İki Farklı Magnezyum Tel Tutucu 14
Görsel 1.11: Magnezyumun Lambaları 15
Görsel 1.12: Agfa - Blitzlicht 15
Görsel 1.13: Burke & James Ideal, Flaş Tabancası 17
Görsel 1.14: Blitzlicht Flaş Tozu ve T şeklindeki Tutma Aparatı 18
Görsel 1.15: Luis Boutan, İlk Su Altı Flaş Işığı 20
Görsel 1.16: Sashalite Flaş Ampulleri 21
Görsel 1.17: Flaş Ampülü İçin Üretilen Aparatlarıyla Nikon S2 ve Ricolet 23
Görsel 1.18: Flashbar ve Flascubes 24
Görsel 1.19: Harold Eugene Edgerton, İçinden Kurşun Geçen Balonlar 27
Görsel 1.20: Harold Eugene Edgerton, İçinden Kurşun Geçen Elma 28
Görsel 1.21: Harold Eugene Edgerton, Çoklu Flaş Tekniğiyle Çekilmiş Baykuş 28
Görsel 1.22: Harold Eugene Edgerton, Bayan Webster ve Sinek Kuşları 29
Görsel 1.23: Harold Eugene Edgerton, Stonehenge 30
Görsel 1.24: Harold Eugene Edgerton, Quicker'n a Wink 31
Görsel 1.25: Harold Eugene Edgerton, Sugar Ray Robinson'ın Rakibi 32
Görsel 1.26: Kodaktron Elektronik Flaş Ünitesi 33
Görsel 1.27: Çeşitli Flaş Ampulleri 35
Görsel 1.28: Flaş Senkronizasyonunun Kamera Gövdesine Dahil Edildiği İlk Kameralar 36
Görsel 1.29: Flaş Işığının Parlaklığıyla Perde Hızlarının Senkronizasyonu 36
Görsel 2.1: Jacob Riis, Reddit Bronx Apartmanında Bir Aile 39
Görsel 2.2: Jacob Riis, İtalyan Eski Eşya Toplayıcının Evi 40
Görsel 2.3: Jacob Riis, How The Other Half Lives 41

Görsel 2.4: Jacob Riis, Bir Kömür Mahzeninde Şabat Arifesi 42
Görsel 2.5: Lewis Hine, Indianapolis Gazeteci Çoçukları 44
Görsel 2.6: Dorothea Lange, FSA Kampında Göçmen Anne 45
Görsel 2.7: Ben Shahn - Çiftçinin Evi 48
Görsel 2.8: Walker Evans, Floyd Burroughs'un Yatak Odasında Şömine ve Nesneler 49
Görsel 2.9: Weegee, Sadece Kaynar Su Ekleyin 50
Görsel 2.10: Weegee Stüdyosunda 52
Görsel 2.11: Weegee, İlk Cinayetleri, Their First Murder 53
Görsel 2.12: Weegee, Coney Adası'nda Öğleden Sonra Kalabalığı 54
Görsel 2.13: Weegee, Palace Tiyatrosu'ndaki Aşıklar 55
Görsel 2.14: Weegee, Sinemadan Etkilenen İnsanların Bakışları 55
Görsel 2.15: Weegee, Bavuldaki bir Cesedi İnceliyor 56
Görsel 2.16: Weegee, Hayat Kurtarma 57
Görsel 2.17: Weegee, Fotoğrafçılar Bir Sinema Galasında 58
Görsel 2.18: Weegee, Eleştirmen, The Critic 59
Görsel 2.19: Weegee, Flaş Ampulünün İçinde Weegee 60
Görsel 2.20: Weegee's Naked City & Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash 61
Görsel 2.21: Weegee, Çarpıcı Güzellik 62
Görsel 2.22: Lawrence Beitler, Linç 64
Görsel 2.23: Twelve Million Black Voices 65
Görsel 2.24: Dorothea Lange, Göçmen Anne 66
Görsel 2.25: Flash Haftalık Haber Dergisi Kapakları 67
Görsel 2.26: Güçlü Işık Yayan Flaş reklamı 68
Görsel 2.27: Tenör Roland Haye ve Ailesi 69
Görsel 2.28: Yoksul İnsanların Yaşam Şartlarını Gösteren Haber Sayfaları 70
Görsel 2.29: Fotoğraf Kolajları 71
Görsel 2.30: Alfred Murphy Okuma Yazma Sınıfında 71
Görsel 2.31: Arthur Rothstein, Gee's Bend'teki Afro-Amerikan Ailesi 72
Görsel 2.32: Russell Lee, Tarım İşçilerinin Kulübesindeki Sahne 74
Görsel 2.33: Russell Lee, Çamaşır Gününde Aileye Yardım 75
Görsel 2.34: Gordon Parks, Ella Watson, Ev Halkına Kutsal Kitabı Okuyor 76
Görsel 2.35: Gordon Parks, Amerikan Gotik 77
Görsel 2.36: Jacob Riis, Küçük Susie İş Başında 80
Görsel 2.37: Harold Eugene Edgerton, Süt Damlası, Taç 82
Görsel 2.38: Harold Eugene Edgerton, Bobby Jones'un Multiflaş ile Golf Salınımı 83

Görsel 2.39: Gjon Mili, Dansçı Martha Graham 84
Görsel 2.40: Shinichi Maruyama, Su Heykelleri 85
Görsel 2.41: Ori Gersht, Nar 86
Görsel 2.42: Hiroshi Sugimoto, Tiyatrolar 86
Görsel 2.43: Hiroshi Sugimoto, Arabalı Tiyatrolar 88
Görsel 2.44: Hiroshi Sugimoto, Terkedilmiş Tiyatrolar 89
Görsel 3.1: George Shiras, Loon Gölü Kıyısındaki Vaşak 91
Görsel 3.2: George Shiras ve Asistanı Sandalda 92
Görsel 3.3: George Shiras, Üç Beyaz Kuyruklu Geyik 93
Görsel 3.4: Brassaï, Konuşmacı 94
Görsel 3.5: Brassaï, Boule Blanche'daki Dansçı 95
Görsel 3.6: Bill Brandt, Ay Işığında St. Paul Katedrali 96
Görsel 3.7: Bill Brandt, Tüpte Barınan İnsanlar 97
Görsel 3.8: Philippe Halsman, Dali Atomicus 98
Görsel 3.9: Diane Arbus, Tek Yumurta İkizi 100
Görsel 3.10: Diane Arbus , Bigudili Genç Adam 100
Görsel 3.11: Diane Arbus, Ebeveynleri ile Evde Yahudi Dev 101
Görsel 3.12: Martin Parr, Kötü Hava 103
Görsel 3.13: Martin Parr, Son Çare 104
Görsel 3.14: Martin Parr, Nice Pop-Up Gösterisi 105
Görsel 3.15: Bruce Gilden, Mardi Gras 106
Görsel 3.16: Bruce Gilden, Coney Island 107
Görsel 3.17: Bruce Gilden, Face 108
Görsel 3.18: Michael Snow, Flash! 109
Görsel 3.19: Philip-Lorca DiCorcia, Heads #7 110
Görsel 3.20: Philip-Lorca DiCorcia, Head #13 111
Görsel 3.21: Maya Dickerhof, Bellek 113
Görsel 3.22: Rineke Dijkstra, Sahil Serisi 114
Görsel 3.23: Rineke Dijkstra, Almerisa 115
Görsel 3.24: Shirin Aliabadi, Aradaki Kızlar 3 116
Görsel 3.25: Shirin Aliabadi Bayan Hibrit 3 117
Görsel 3.26: Benoit Paille, Çocuk 118
Görsel 3.27: Bekir Dindar, Kırmızı, 1 Mayıs 119

GİRİŞ

Bir fotoğrafın oluşmasında ışığın varlığı önemlidir. Işığın yoğunluğu, süresi ve görüntünün kalıcılığının sağlandığı alanın ışığa karşı tepkisi fotoğrafı oluşturur. Fotoğrafta nesnelerin üzerine düşen ışığın yansımaları görüntülerin açık, koyu gölgeleri ve renkleriyle kaydedilmesi sağlar.

Günümüze kadar ulaşmış olan bilinen ilk fotoğraf 1826'da Fransız mucit Joseph Nicephore Niépce tarafından çekilen penceresinden dışarıyı gösteren bir görüntüdür. Niépce bu fotoğraftaki görüntüyü elde edebilmek için parlak güneş ışığı altında yaklaşık sekiz saat boyunca yüzeyi pozlamıştır. Gün ışığındaki bu uzun pozlama süresi ilerleyen dönemlerde büyük ölçü de azaltılmış ve yapay aydınlatmanın kullanılması ile doğal ışığa bağımlılık azalmaya başlamıştır. Yapay aydınlatma tekniklerindeki gelişmelerin tam kronolojisini takip etmek zor bir süreç olsa da birbirlerine yakın dönemlerde bağımsız çalışmalar yapan mucitlerin ve fotoğrafçıların deneyleri ile yapay aydınlatma yöntemleri geliştirilmiştir ve bu kişilerin çalışma notları, mektupları ve başarılı aydınlatma deneylerinin günümüze gelen sonuçlarıyla yapay aydınlatma tarihinin kaydı tutulmuştur. Fotoğrafta flaş ışığı, başlarda bilimsel bazı çalışmaların ardından karanlık mekânların aydınlatılması için kullanılmıştır, günümüzde ise belgesel ve basın fotoğraf çalışmalarının yanı sıra kontrolünün ve yönlendirilmesinin büyük ölçüde sağlanması ile tanıtım ve portre fotoğrafı alanlarında da yoğun olarak kullanılmaktadır.

1. FOTOĞRAFTA YAPAY AYDINLATMANIN ERKEN DÖNEMİ

Fotoğrafçılığın erken dönemlerinde kullanılan ışık kaynağı genellikle güneş ışığı ve onun yansımalarıydı. Görüntünün oluşması için gerekli olan aydınlatma uzun günlere, güneşli ve güzel havalara bağlıydı. Düşük ışık koşullarında ya da poz süresinin kısa olduğu durumlarda fotoğraf çekebilmek için kimi zaman sokak lambaları ya da sahne aydınlatma gereçlerinden yararlanılıyordu.

Fotoğraf çekimlerinde ilk dönemlerde; ışık koşullarının anlatımında ortam ışığı (mevcut ışık) ya da daha az tanımlayıcı adıyla uygun ışık terimleri kullanılıyordu.[1] İlerleyen süreçte yapay ışığın vazgeçilmez olacağı aşikardı. Artık doğal ya da mevcut ışığa bağlı kalmadan, ortam ışığının yetersiz olduğu yerlerde de fotoğrafta görüntüyü oluşturacak yeni tekniklere ihtiyaç duyuluyor ve çözümler aranıyordu.

1.1 İlk Yapay Aydınlatma Denemeleri

Fotoğrafta yapay aydınlatma teknikleri, fotoğrafçıların yaptıkları bilimsel, deneysel ve belgesel çalışmalarda kontrolünü sağlayabilecekleri bir ışığa sahip olma isteğiyle ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Erken dönemlerde fotoğrafın oluşacağı yüzeyde görüntünün sabit kalabilmesi için gerekli olan ışık uzun süreli bir aydınlanma ile sağlanabiliyordu. Bu işlem başlarda sahne aydınlatmalarında da kullanılan odak ışığı olarak da bilinen limelight ile, ardından elektrik pilleriyle elde edilmiş aydınlatmalarla ve daha sonra ise ark ışıklarıyla yapılmıştır.

Yapay ışık fotoğrafçılıkta ilk olarak 1839'da İngiliz jeolog Kaptan Levett Ibbetson (1799-1869) tarafından, fosillerin dagerotiplerini çekerken pozlama sürelerini kısaltmak için kullanıldı. Bir mercan fosilini fotoğraflamak için görüntünün on iki buçuk kat büyütülmesi gerekiyordu. Mikroskobik optikler ile nesnelerin fotoğrafları çekilirken, güneş ışığı yetersiz kaldığı için oksi-hidrojen ışığı olarak da

[1] Ozan Bilgiseren, Fotoğrafta Zaman ve Hareket, Sanatta Yeterlik Tezi, 2005

bilinen limelight kullanılmış ve o dönem makro fotoğrafçılıkta görüntü elde etme probleminin üstesinden gelinmişti. [2]



Görsel 1.1: Kaptan Levett Ibbetson, Bir Madrepore'un (Mercan) Enine Kesiti, 1840

Hidro-oksijen ışığı ile beş dakikadan daha kısa bir sürede pozlanan bu fotoğrafın güneş ışığıyla elde edilebilmesi için yaklaşık beş buçuk saat aydınlatılması gerekiyordu. [3] Bir mercan kesitinin bu dagerotipi beş dakikalık bir aydınlatma süresi sonucu oluşmasına rağmen ilk 'flaşlı fotoğraf' olarak kabul edilebilir. Goldsworthy Gurney tarafından icat edilen, kalsiyum karbonat topunun akkor hale gelene kadar bir oksijen alevinde ısıtılmasıyla üretilmiş olan olan limelight, güvenilir ilk iç mekân aydınlatma kaynağıdır ve aynı zamanda tiyatrolarda odak ışığı olarak da kullanılmıştır. [4]

Limelight'ın 1839-1840 yıllarında yaygın olarak kullanılmasına rağmen istenen aydınlatma için sonuçları yetersizdi ve bazı kusurları vardı. Ürettiği sert ışıktan dolayı tebeşir beyazı soluk yüzler, tendeki hayaletimsi tonlar ve sert ışığın ortamda bulunan yüzeylerden kontrolsüz yansıması nedeniyle oluşan etkiler beğenilmiyordu. Limelight ve benzer diğer kimyasal denemeler, kullanılan bileşiklerin düşük

[2] James Mcardle, On This Date In Photograpyh, https://onthisdateinphotography.com/2017/12/18/december-18-2
[3] A.g.k.
[4] Bkz.(2), Mcardle

yoğunlukları nedeniyle fotoğraf plakalarının ihtiyaç duyduğu mavi tonları içermediklerinden başarısız olmuştu. Başka çözümler için deneylerin yapılması ve geliştirilmesi gerekiyordu.[5]

Yapay ışığın daha önce hiç denenmemiş farklı bir yerde ve teknikle etkin kullanılarak sonuç verdiği çalışma da Felix Nadar Paris'teki yer altı mezarlarını fotoğraflamıştır. Asıl adı Gaspard-Félix Tournachon olan fotoğrafçı ve karikatürist Felix Nadar, 1860'larda pille çalışan aydınlatmalarıyla Paris Katakombu olarak da adlandırılan yer altı mezarlarına indiğinde, yapay aydınlatma yöntemleri henüz emekleme aşamasındaydı. Nadar, yeraltı karanlığında nasıl fotoğraf çekileceği konusundaki sorunlarla yüzleşmek zorunda kaldı. Bu ölüler diyarının güzelliğini ve dehşetini belgelemek için kararlılığı, büyük bir sabrı, bunsen pilleri ve ahşap mankenleri vardı. Yapay ışığa yeni yaklaşımlarla öncülük eden Nadar, 1861'de pille çalışan ve kendi deyimiyle "*sihirli fener*" adında bir ışık icat etti. Fotoğrafın genelde güneşten gelen doğal ışıkla oluştuğu bir çağda, bu tekniği Paris'in en karanlık alemlerine taşımak radikal bir karardı ve hiç kolay değildi. İlk olarak, 1840'larda Alman kimyager Robert Bunsen tarafından, metal ve asidin kimyasal reaksiyonunu kullanarak icat ettiği pilleri stüdyosunda denedi.[6] Elli Bunsen pilinden oluşan güçlü ancak hantal bir mekanizma kullanıldı. Bu mekanizma, etkinleştirildikten sonra elektrik akımı beyaz bir ışık parlaması yayan iki karbon çubuğu ateşliyordu.[7] Anılarında, stüdyosunda kullandığı bu ışığın geceleri bulvardaki kalabalığı nasıl durduracağını anlatmıştı. Stüdyosunun önündeki kaldırımda bu lambayı yakar ve *"ışığın güveleri çektiği gibi*" caddenin kalabalığını stüdyosundan içeri çekerdi. Bu teknik sayesinde karanlıkta fotoğraf çekmeye yetecek kadar elektrik ışığı üretebilmişti.[8]

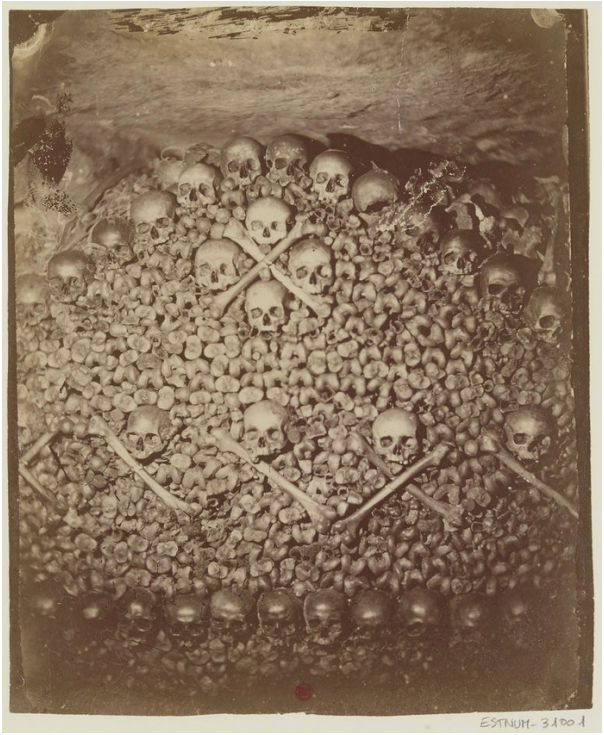
---

[5] Ivan Tolmachev, A Brief History of Photographic Flash, https://photography.tutsplus.com/articles/a-brief-history-of-photographic-flash--photo-4249

[6] Allison C. Meier, Photographing the Dark Nadar's Descent into the Paris Catacombs, https://publicdomainreview.org/essay/photographing-the-dark-nadars-descent-into-the-paris-catacombs

[7] Will Hunt, A Three-Day Expedition To Walk Across Paris Entirely Underground, https://longreads.com/2019/03/13/a-three-day-expedition-to-walk-across-paris-entirely-underground

[8] Felix Nadar, When I Was a Photographer, 86



Görsel 1.2: Felix Nadar, Paris Yer Altı Mezarları, Paris Catacombs, 1861

19. yüzyılda Paris'te mezarlıkların dolup miasmaya[9] neden olmasıyla birlikte mezarlıktaki cesetler yeraltında bulunan eski maden tünellerine taşınmıştı. İlk başta yığınlar halinde altı milyondan fazla kemiğin olduğu tünellerde 1800'lerin başında yapılan çalışmalarla dağınık kemikler ile kafatasları sunaklar ve sütunlar halinde düzenlenmişti. Dünyanın en korkunç yerlerinden biri olan yer altı mezarlığının mutlak karanlığında çekilen fotoğraflar o dönem büyük ses getirmişti. Nadar dünyanın en büyük yer altı mezarlığının, ilk fotografik belgesini yaratmayı başarmıştı. Kafataslarından ve kemiklerden oluşturulan dokularla birlikte yer altı mezarlığının duvarlarının formları ortaya çıkmıştı. Kemiklerle döşeli uzun ve alçak tünellerden oluşan görüntüler izleyiciye klostrofobik bir huzursuzluk hissi veriyordu. Bu fotoğraflar aynı zamanda iskelet kalıntılarıyla yapılan düzenlemelerin ilginç işçiliğine dikkat çekiyordu.

[9] Miasma: Hastalıklara neden olan ayrışmış bir maddeden parçacıklarla dolu zehirli bir buhar veya sis olarak kabul edilir. (https://en.wikipedia.org/wiki/Miasma_theory)

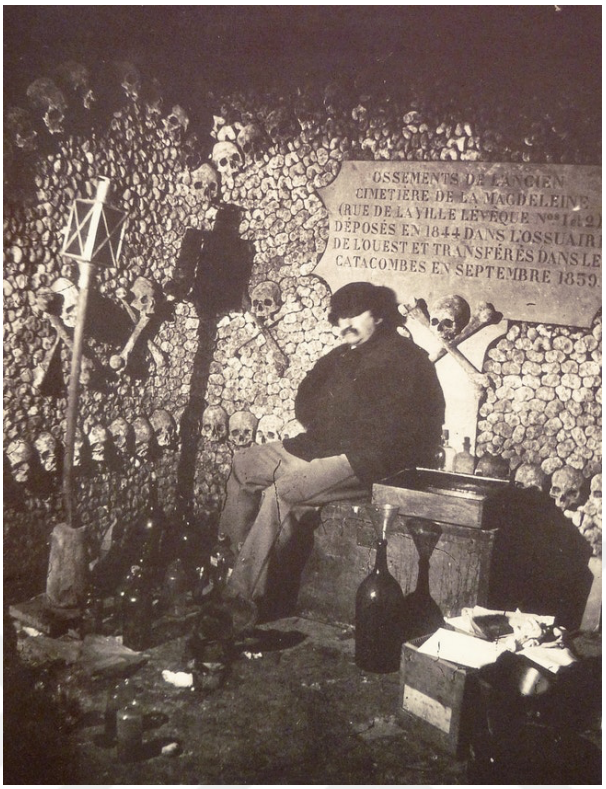


Görsel 1.3: Felix Nadar, Yer Altı Mezarlarında Kullanılan Manken, Paris, 1861

Görüntüleri pozlaması için on sekiz dakika gibi uzun bir süreye ihtiyacı olan Nadar fotoğraflarında canlı işçi yerine ahşap bir manken kullanmıştı. Nadar bu süreci kendi notlarında şu şekilde ifade etmiştir.

> *"Bu sahnelerin bazılarını bir insan figürü kullanarak canlandırmanın tasvir edilebilir olduğuna karar verdim. Bu on sekiz dakikalık pozlandırma süresi boyunca, bir insandan ihtiyacım olan mutlak, inorganik hareketsizliği elde etmem mümkün değildi. İşçi kıyafetleri giydirdiğim ve sahneye olabildiğince az gariplikle yerleştirdiğim mankenlerle bu zorluğun üstesinden gelmeye çalıştım."* [10]

[10] Bkz.(9), Nadar, 93



Görsel 1.4. Felix Nadar, Nadar'ın Yer Altı Mezarlarındaki Otoportresi, Paris, 1861

Yukarıdaki görüntüde kemiklerden oluşan bir duvara yaslanan Nadar'ın, ayaklarının dibindeki fotografik kimyasallar ve merceğin arkasından emeklerinin göründüğü bir otoportresi yer almaktadır. Bu, yaşayan bir kişinin katıldığı belki de ilk yer altı mezarlığı fotoğrafıdır. Alman filozof Walter Benjamin daha sonra bu fotoğraflar hakkında *"merceğe ilk kez keşif yapma görevi verildiğini"* belirtmiştir. [11]

Yapay aydınlatmanın dönüm noktalarından bir diğeri ise, ark lambalarının fotoğrafçılara yardımcı olmak için tanıtılmasıydı. Ark lambaları, 1800'lerin başında Humphry Davy tarafından icat edilen ilk pratik elektrik ışığıydı. 1870 ve 1900 yılları arasında akkor ışık yerini alana dek sokak ve bina aydınlatmalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Ark lambalarını fotoğraf çekiminde ilk kullanan kişi ise, 1877 yılında Regent Caddesi'ndeki stüdyosunda Hollandalı ressam ve fotoğrafçı Henry Van Der Weyde'dir.[12]

[11] Walter Benjamin, Paris Capital of the 19th Century, 160
[12] Bkz. (6), Tolmachev



Görsel 1.5 : Henry Van der Weyde'nin Portresi, Londra, 1891

19. yüzyılın sonlarında çektiği birçok ünlünün portresi ile tanınan ressam ve fotoğrafçı, gazla çalışan bir dinamo ile beslenen ark ışığıyla aydınlatılan stüdyosunda 2-3 saniyelik çok kısa sürelerde pozlamalara izin verecek güçte bir ışığa sahipti.[13] Bu, kısa sürede çok daha fazla fotoğrafı günün istenildiği saatinde çekebilmesini mümkün kılmıştı.

1.2 Magnezyum Tel ve Flaş Tozu

Yapay aydınlatma tekniklerinde birçok yenilik olmasına rağmen, ilk teknikler fotoğrafçılar için tatmin edici bir sonuç sağlayamamıştı. Daha yoğun ve daha öngörülebilir bir ışık üretmek hedef haline gelmişti. Yeni bir madde ile denenecek bir teknik bunu karşılayabilirdi, bu madde magnezyumdu.

1859'da Bunsen ve Roscoe tarafından yapılan magnezyum çalışmaları, magnezyum metalinin yakılmasının gün ışığına benzer niteliklere sahip bir ışık

[13] Royal Academy, Van der Weyde Studios
https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/organisation/van-der-weyde-studios

ürettiğini göstermişti.[14] Photographic News'in editörü William Crookes, karanlık alanlarda görüntü elde etmek için öneriler isteyen bir okuyucusuna tel şeklindeki magnezyum metal parçasının bir mumla ısıtılması sonucu tutuşturularak yapılabilecek pahalı ama çok parlak ışıktan söz etmişti. Çıplak göz bakılmasının zor olduğu dayanılmaz derecede yoğun ve güçlü, aktinik[15] özelliklere sahip bu ışık bir süreliğine yanmaya devam edebiliyordu. Crookes, İngiliz Kimya ve Fizik bilgini Michael Faraday'ın bu ışığa *"şişedeki güneş"* adını verdiğini ve onun adını hak ettiğini belirtmişti. Bu gelişme aynı dönemde Kentucky'deki Büyük Mamut Mağarası'nı ziyaret etmeyi planlayan foto muhabiri Charles Waldack'a çözüm için bir yol göstermişti. Magnezyum fotojenin (ışık yayan) yeraltında fotoğraf elde etmek için yeterli ışık sağlayıp sağlayamayacağı ise merak ediliyordu.[16]

1866'da eğitimli bir kimyager ve fotoğrafçı olan Charles Waldack, ülkenin ilk mağara fotoğraflarını çekmek için dünyanın en uzun mağarası olan Kentucky'nin Mamut Mağarasını tercih etmişti. 400 mil uzunluğunda olan mağara sonsuz bir karanlıkta ilerleyen nemli, doğal bir labirentti. 1866'ya kadar Mamut Mağarası'nın içini veya başka herhangi bir mağarayı fotoğraflayan olmamıştı. Son derece zorlu bir denemeydi. Mağarayı aydınlatmak için Waldack, ölümcül tehlikeleri de olan magnezyum şerit kullandı. WVXU Amerikan Radyo Kanalı'nda foto muhabirliği yapan Micheal Keating, Waldack'ın işinde çok yetenekli olduğunu söylemişti. Işık ölçeri olmadan, mağarayı aydınlatmak için kullanacağı flaşın yoğunluğunun yeterli olup olmayacağını anlamanın denemekten başka bir yolu olmadığını ve bunun çok zor bir yöntem olduğunu belirtmişti. Karanlıkta fotoğraf çekebilmenin temelinin atıldığı altını Waldack'ın çığır açan bu çalışması, Mamut Mağarası'na geniş çapta dikkat çekilmesini sağladı ve 1866'da Magnesium Light Views in Mammoth Cave (Mamut Mağarasında Magnezyum Işık Görünümleri) adıyla bir kitabı yayınlandı.[17]

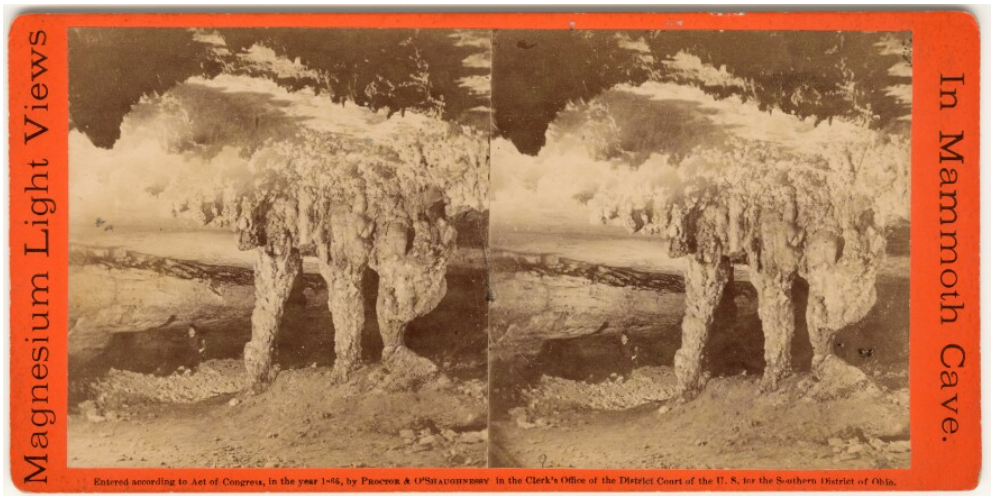
---

[14] Ian McNeil, An Encyclopedia of the History of Technology, 113

[15] Aktinik : Çeşitli maddelerde kimyasal etki oluşturan. (https://en.wikipedia.org/wiki/Actinism)

[16] Bkz. (2), Mcardle

[17] DeLuca, 150 Years Ago A Cincinnati Photographer Brought Mammoth Cave Into Focus, https://www.wvxu.org/history/2018-08-02/150-years-ago-a-cincinnati-photographer-brought-mammoth-cave-into-focus



Görsel 1.6: Charles Waldack, Mamut Mağarasının Magnezyum Işığıyla Görünümleri, Kentucky, 1866

22 Şubat 1864'te Kraliyet Enstitüsü'nde Profesör Roscoe tarafından ışık konusunda verilen bir konferans sırasında magnezyum ışığı kullanılarak ilk portre fotoğrafı Alfred Brothers tarafından çekilmiştir. Brothers, Profesör Roscoe'nun parlak ışık üretmek için magnezyum metalin özelliklerinden bahsettiği makalesini biliyordu ve konferans sırasında deney yapmak için yanına bir parça magnezyum metal almıştı. Roscoe'nu portresini on beş gram ince tel şeklindeki magnezyum metali yakarak bakaçtan 2,5 metre uzaklıktaki bir mesafeden elde etmişti. [18]

[18] Bkz. (2), Mcardle



Görsel 1.7: Alfred Brothers, Magnezyum Işığıyla Çekilmiş
Profesör Henry Roscoe'nun Portre Fotoğrafı, Manchester, 1864

İlk bakışta, pencere ışığı yardımıyla çekilmiş bir izlenim veren bu fotoğraf aynı zamanda elektrik enerjisi ile çalışan stüdyo aydınlatmaları kullanılarak çekilmiş görüntüler gibi kendi döneminin ötesinde teknik izleri de bünyesinde barındıran bir fotoğraftı.

Magnezyum metalin etkilerinin duyurulmasındaki önemli bir başka olay da, Sir David Brewster'ın fotoğrafın mucitlerinden William Henry Fox Talbot'a yazdığı mesaj ve gönderdiği magnezyum metal ile çekilmiş bir fotoğraf ile, kendisinin başkanlık ettiği İskoçya Fotoğraf Derneği'nin 8 Mart 1864 Salı günü yapılacak toplantısına katılmaya davet etmesiyle gerçekleşmişti.

> *"Sevgili Bay Talbot,*
>
> *Bu akşam Fotoğraf Topluluğuna gitmeye isteksiz olabilirsiniz, ama yine de belirtmek isterim ki, bu anı Manchester'dan. Cemiyette Fotoğraf çekmeyi umduğum bir magnezyum tel parçası getireceğimi belirtmek isterim. D. Brewster"* [19]

[19] A.g.k.

15 Mart 1864 tarihli Photographic Journal, fotoğrafın mucidi olan Talbot'un toplantıda Brewster'ın yanında oturduğunu belirtmişti. Magnezyum ışığı gecenin konusu olmuş, Roscoe'nun metni okunmuş ve başka flaşlı fotoğraflarda çekilmişti. Ortaya çıkan resimler üyeler arasında paylaşılmış ve genel izlenim oldukça tatmin edici görünmüştü.[20]



Görsel 1.8: John Moffatt, Sör David Brewster ve Fox Talbot'un Magnezyum Işığı ile Çekilmiş Fotoğrafı,Edinburg, 1864

Magnezyum ile aydınlatma tekniğinin öngörülemezliğini çözmeye çalışan bir diğer bilim insanı, astronomi alanında çalışmalar yapan İngiliz gökbilimci Charles Piazzi Smyth'tir. 1865 yılında karanlık oluşundan dolayı sınırları aşılamaz kabul edilen Mısır'ın Giza kentinde bulunan Büyük Piramit'in iç mekanlarında çekim denemeleri yapan Smyth, bu denemelerde barutla karıştırılmış magnezyum metali tutuşturarak yapay bir aydınlatma elde etmiştir.[21] Ortaya çıkan fotoğrafta, Kral Odası'nın taş zeminine düşen tutuşmuş magnezyum metal parçaları görülürken, yapılan çoklu pozlamalar sonucunda yağmalanmış ve kırılmış mezara yaslanan Arap yardımcılarının yarı saydam görüntüleri de belirmişti. Ancak elde edilen görüntülerin çoğu zayıftı. Bu deneysel çekim magnezyum metalin oksijen bakımından zengin kimyasallarla bir araya geldiğinde ortaya çıkan yanmanın sonuçlarını da göstermişti.

[20] A.g.k.
[21] A.g.k.



Görsel 1.9: Charles Piazzi Smyth, Büyük Piramitin Kral Odasındaki Kırılmış Mezar ve Yardımcılarının Yarı Saydam İzleri, Giza, 1865

İçinde bulunduğu diğer elementlerden ayrıştırılması gereken magnezyum, 1808'de bilim insanı Humphrey Davy tarafında izole edilmiştir. Bu işlemin çok maliyetli oluşundan dolayı 1860'ların başına kadar magnezyumu üretmenin ticari bir yolu geliştirilememişti. [22] 1862'de Edward Sonstadt, bu metali ticari olarak kullanmak için deneylere başladı ve patent başvurusunda bulundu. 1864'te Manchester Magnezyum Şirketini kurdu. Magnezyumu yuvarlak tel şeklinden tamamen yandığı, daha tutarlı ve daha iyi aydınlatma sağladığı folyo şerit halinde üretti. Bu yeni şekli, yuvarlak tel yapımından daha basit ve daha ucuz bir işlem olma avantajına da sahipti. [23] Güvenilir yanmanın sağlanacağı bir tabaka ile tutucunun tasarımı da yaptı. Magnezyum metali şerit halinde artık çeşitli taşıyıcılarla kullanılabiliyordu. Örneğin içinde kullanım sırasında fotoğrafçının ihtiyaç duyduğu poz için doğru şerit uzunluğunu gösteren, yazılı bir cetvel bulunduran "*The Pistol Flashmeter*" gibi başka üreticiler tarafından üretilmiş ürünlerde vardı.[24]

[22] Kate Flint, Journal of Victorian Culture, 481
[23] Bkz. (15), McNeil
[24] Maurice Fisher, General History of Flash Photography, http://www.photomemorabilia.co.uk/Ilford/Flash_History



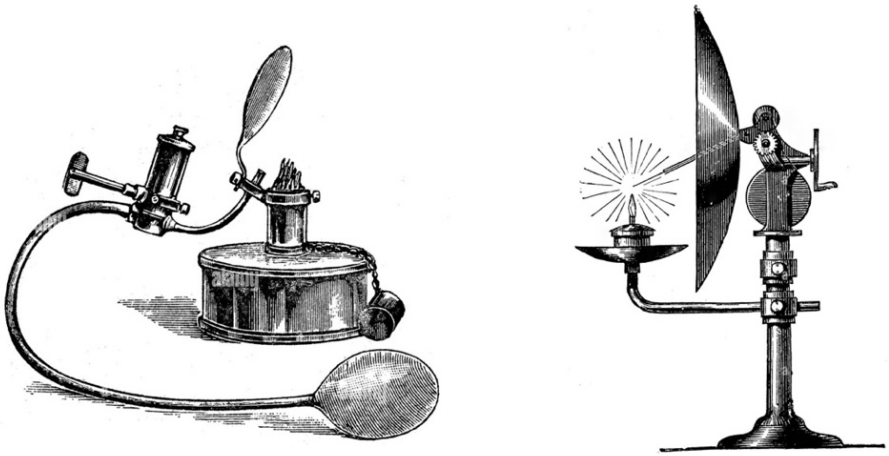
Görsel 1.10: İki Farklı Magnezyum Tel Tutucu,
Kodak Magnessium Ribbon Holder, 1915, Pistol Flashmeter, 1900

1864 yılının Şubat ayında magnezyum metal ile izleyici önünde gerçekleştirilen deneyde, telin 50 saniyelik süreyle yanması ile aydınlatılan karanlık bir ortamda pozlandırılan duyarlı malzemede kabul edilebilir aydınlık bir fotoğraf elde edilebildiği test edilerek anlaşıldı.[25] Deney sırasında yanan magnezyum metalin suya batırıldığı halde reaksiyonunun devam etmesi ürkütücü bir gelişme olarak karşılanmıştır.[26] Buna rağmen, başarılı geçen bu deneyin ardından, aynı yıl magnezyum teli fotoğrafçılar için kullanılabilir yapay ışık kaynağı olarak satışa sunulmuş ve ticarileştirilmiştir.

Magnezyumun aydınlatma için uygulanışı çok karmaşık değildi. İlk flaş ışığı düzenlemeleri genellikle tetikleme lambaları şeklindeydi. Farklı kullanım şekillerinden dolayı standart bir ateşleme uygulaması da yoktu. Kullanılma amacına yönelik olarak hazırlanmış farklı lamba tasarımları vardı. Magnezyum, reflektörü bulunan bir saat mekanizması şeklindeki lambalarda bükülmüş bir tel ya da şerit olarak yakılabildiği gibi; saf magnezyum, toz halinde de yüksek sıcaklıklarda bir aleve püskürtülerek tutuşturulabiliyordu. Bu uygulamalarda magnezyum toz bir yığın halinde yerleştirilir ve yavaş yanan bir fitil ile ateşlenirdi ya da küçük bir lastik körüğün elle sıkıştırılmasıyla bir aleve püskürtülerek ışık üretirdi. Hava üfleme sayısı ve süresi, yayılan ışık miktarını düzenlerdi.

[25] Bkz. (6), Tolmachev

[26] Magnezyum, metal ve alaşımları patlama tehlikesi barındırır. Erimiş, toz veya saf hallerinde son derece yanıcıdırlar. Yanan veya erimiş magnezyum suyla şiddetli bir şekilde reaksiyona girdiğinden dolayı, suyu indirgeyip son derece yanıcı hidrojen gazı salar ve bu yanmayı yoğunlaştırır. Bu nedenle su, yanan magnezyumu söndüremez. (https://evrimagaci.org/magnezyum-9887)



Görsel 1.11: Magnezyumun Toz ve Tel Şeklinde Kullanımını Sağlayan Lambalar,1900

Ancak yanma; genellikle eksik ve öngörülemezdi, etkisi değişkendi, bariz tehlikeleri de yoktu. Yanma sonrası çok fazla duman, koku ve beyaz kül bırakması bilinen sorunlarıydı. Bunlar yöntemi stüdyolarda ya da iç mekanlarda kullanımı için elverişsiz hale getiriyordu. Tutuşturulma işlemi gerçekleşmeden kısa süre önce hazırlanan, magnezyum tozuyla birlikte karışımı yapılan birçok flaş tozu bu dönemde üretilmiş ve kullanılmıştır. Bu ürünlerin yanında kullanım esnasında oluşabilecek tehlikeli kazalara karşı detaylı talimatların bulunduğu kılavuzlarda vardı.



Görsel 1.12: Agfa - Blitzlicht, Farklı bileşimdeki kimyasallardan oluşan magnezyum ve potasyum klorat karışımı

Talimatlarda; fotoğraf çekmek için tüm düzenlemeler yapıldıktan sonra, yanıcı maddelerden uzak bir yerde gerekli miktarda tozun, teneke bir kapak üzerine yığın

halinde yerleştirilmesi, bir parça kâğıdın yığının içine dikey olarak konulması ve bu kâğıdın en sonunda ateşlenmesinin gerektiği belirtilmiş, tozun nemli ya da kullanıma uygun olmaması durumunda, uzun süre açıkta kalmamasına dikkat edilmesi gerektiği gibi bilgiler belirtilmiştir.[27]

Fotoğrafçı Kevin MacDonnell, Photography dergisindeki flaş tozu kullanımı için talimatlar içeren bir yazısında; magnezyum tozu, potasyum klorat ve antimon sülfitten oluşan patlayıcı bir karışım olarak tanımlamıştır. Flaş patlamasının, iki ayrı şişeden alınan kimyasal malzeme ile bir miktar magnezyum tozunun karışımıyla elde edildiğini ve bu bileşiklerin, şişeye belirli ölçülerde konulup kapağının kapatılıp çalkalandığını belirtmişti. Ardından katlanmış bir kâğıda bir miktar magnezyum tozu dökülüp, hazırlanan ateşleme bileşiği de magnezyum tozuna eklenirdi. Sonra iki toz yavaşça karıştırılıp, saplı metal bir tepsinin içerisine bırakılırdı. Son olarak ateşleme yapabilecek tabanca şeklindeki bir flaş tetikleyicisi gerekirdi. Bu tetikleyici aracılığıyla metal tabakadaki kimyasal karışım ateşlenmeden önce, ışığın yeri ayarlanır ve lensin kapağı açılırdı. Ardından flaş tozunu ateşlemek için tetik çekilir ve patlama gerçekleştirilirdi. Her şey yolunda giderse, toz miktarına bağlı olarak yüksekliği değişen beyaz bir alev tabakası üretilirdi. Bu süreçler de başınıza iki tür aksilikten biri gelebilirdi. Nemli ortamlarda veya havalarda, şişeler sıkıca kapatılmamışsa, toz katılaşabilir ve beklenen kontrollü bir parlama yerine, küçük bir el bombası gibi gerçek bir patlama olabilirdi. Eğer bileşimlerin miktarı fazla olursa da parmaklarınız zarar görebilirdi. Diğer bir aksilik de tetiğe bastığınızda herhangi bir durumun gerçekleşmemesiydi. Doğal tepki olarak böyle bir durumda tabancayı veya tepsiyi indirip bakmak gerekebilir; bu süreçte tam tutuşmamış toz ateşlenmiş olabilir ve siz ona bakarken de patlayabilir.[28] Genelde bu dönemlerdeki her fotoğrafçının flaş tozu hakkında anlatacak korkunç bir hikayesi vardı.

[27] Bkz. (6), Tolmachev
[28] Kevin MacDonnell, Flash Powder Usage Instructions, 44



Görsel 1.13: Burke & James Ideal, Flaş Tabancası, Amerika, 1890

1887'de Alman bilim adamı, lens tasarımcısı, fotokimyacı, fotoğrafçı Adolf Miethe, Johannes Gaedicke ile, ilk yaygın kullanılan pratik flaş tozu olan Blitzlicht'i üretirken ince magnezyumu potasyum klorat ile karıştırdı.[29] Aynı dönemde George R. Lawrence ABD'de satılan flaş tozunu daha az dumanla ve daha parlak yanacak şekilde iyileştirdi. Elektrikle tutuşturulabilir hale getirdi. Bunun için şemsiye benzeri bir duman tutucu geliştirdi. Böylece kapalı alanlarda flaş tozu kullanılmasının yasağı kaldırıldı.[30]

Blitzlicht, fotoğrafçılara yüksek bir enstantane hızında anlık fotoğraflar üretme yeteneği vermişti. Fotoğraf dünyasında büyük bir heyecan yaratan bu tekniğin karışımlarının sonuçlarında özellikle toplam etkili ışık miktarı ve ne kadar hızlı yandığıyla ilgileniliyordu. Saniyenin yaklaşık 1 / 30 poz süresiyle adeta şimşek gibi yanması, fotoğrafta görülen insanların ve canlı nesnelerin parlak flaşa tepki vermeden fotoğraflarını çekmeyi mümkün kılmıştı. Portre fotoğrafçılığında pozlama sırasında artık gözler kapanmıyordu. Patent için tescil ettirilen flaş tozu karışımı kısa süre sonra yaygın kullanıma girmişti. Blitzlicht'in kullanımında da önceki flaş tozlarında olduğu gibi flaş tozu tavaya veya oluğa konularak el ya da flaş tetikleyici ile tutuşturularak

[29] Bkz. (2), Mcardle
[30] Janice Petterchak, Journal of the Illinois State Historical Society, 132

kullanılabiliyor veya alevin üzerine püskürtülmesi ile duman ve gürültü eşliğinde parlak bir ışık üretebiliyordu.



Görsel 1.14: Blitzlicht Flaş Tozu ve T şeklindeki tutma aparatı

Ancak karışımın yüksek verimliliğinin yanında önce ki flaş tozlarında olduğu gibi tetiklenme sürecinde benzer tehlikeleri de vardı. Aynı zamanda birçok flaş tozu fabrikasındaki patlamalar sonucu meydana gelen ölüm ve yaralanmaların gerçekleştiği büyük kazalar da olmuştu. Flaş tozu üretimi, Almanya'da patlayıcı yasasına tabi idi ve bu nedenle gerekli incelemeler yapılmadan üretimi yasaktı. Artan ışık yoğunluğuyla orantılı olarak, patlama riski de fazlaydı. Daha düşük bir patlama riski için üreticiler tarafından 1 / 10'a kadar düşürülen pozlama süresini sağlayan daha güvenli bileşimler kullanılmıştır.[31] Kullanım esnasında flaş tozunun miktarını kontrol altında tutabilmek için günümüzdeki çay poşetleri andıran flaş tozuyla doldurulmuş kâğıt paketlerden oluşan ve altında tutuşturulmak için bir fitili bulunan kartuşlar şeklinde de kullanılmıştır.

1920'lere gelindiğinde, artık flaşlı fotoğrafçılık bir fotoğrafçının T şeklinde bir flaş lambasının oluğuna flaş tozunu serpmesi, onu havada tutması ve ardından bir parça yanıcı malzeme ile onu tetiklemesi anlamına geliyordu. Blitzlicht Flaş Tozu yaygın olarak kullanılan ilk flaş tozuydu. Yapay aydınlatma da erken dönemde

[31] Robert Oppenheim, A. Miethe, J. Gädicke: Praktische Anleitung zum Photographiren bei Magnesiumlicht

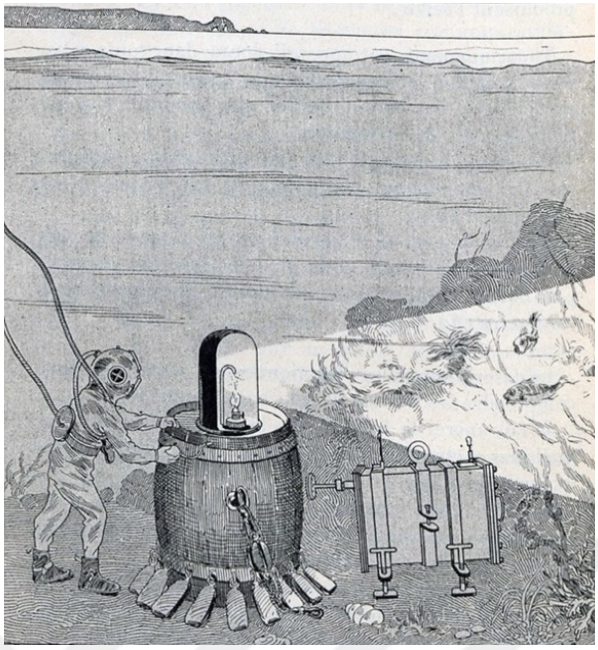
kullanılmaya başlanan flaş tozları, ardından geliştirilen flaş ampullerinden önemli ölçüde daha ucuz olduğu için 1960'lara kadar piyasada kaldı. Özellikle Blitzlicht Flaş Tozu'ndan beri fotoğrafçılar, karanlıkta ve zayıf aydınlatma koşullarında fotoğraflar üretme yeteneğine sahiptirler.

1.3 Flaş Ampulü

Limelight olarak bilinen odak ışıklarının beğenilmeyen ten tonları bırakması ya da ark ışıklarının büyük elektrik güç kaynakları gerektirmesi gibi önceki aydınlatma türlerinin birçok dezavantajı vardı. Yansıtıcıların bulunduğu levhalarda kullanılan magnezyum teli ve tozu parlak bir ışık sağlamasına rağmen, en az aydınlattığı kadar koku ve dumanda üretiyordu. Kapalı alanlarda kullanılan iyi bir yapay aydınlatma ekipmanı değillerdi. Flaş tozunun tehlikeleri de azımsanamazdı. İlerleyen süreçte flaş tozunun ışığını ve dumanını kontrol etmek için bazı girişimlerde bulunuldu, ancak bunlar genellikle geçici çözümlerdi.

Bir başka yapay aydınlatma tekniği denemesi de ilk su altı fotoğrafını çeken Fransız zoolog ve su altı fotoğrafçısı Louis Boutan tarafından, 1890'larda su altı fotoğrafçılığı konusundaki deneylerinde büyük ve hantal bir magnezyum lamba kullanmasıyla gerçekleşmişti. Bu lamba 1893'te Monsieur Chauffour tarafından su altı fotoğrafçılığı için geliştirilen ilk flaş ampulüydü.[32] Cam bir kavanozda saklanan toz magnezyum, içerisinde oksijen bulunan kurşun ağırlıklarla batırılan bir varile sabitlenmiş ve yanma sırasında alkol ile yanan bir lamba yardımıyla ateşlenmiştir. Su altında olmasına rağmen kuru plakalarda çekilen pozların, uygun miktarda ışığı yakalamak için 30 dakika kadar pozlanması gerektiğini gören Boutan, iki kat yoğunlukta ışığı sağlayabilen ilk flaş ampulünü kullandı. Bu deneyin sonucunda ilk su altı fotoğrafını çekmeyi başardığı fotoğraf makinesini de geliştirmişti.[33]

[32] John Hannigan, Rise of the Spectacular: America in the 1950s, 45
[33] DL Cad, This is the World's First Underwater Portrait, Taken in 1899, https://petapixel.com/2016/09/02/worlds-first-underwater-portrait-taken-1899//2016/09/02/worlds-first-underwater-portrait-taken-1899/



Görsel 1.15: Luis Boutan, Oksijen dolu bir cam kapsülün içinde bulunan alkol lambasından oluşan, üzerine magnezyum tozun üflenmesiyle flaşının tetiklendiği ilk su altı flaş ışığı, 1890

Paul Vierkötter, 1925'te ilk modern flaş ampulünü geliştirdiğinde, magnezyumu bir cam küre içinde elektronik bir tetikleme yöntemiyle ateşlerken aynı prensibi kullanmıştı. Yapılan deneyler sonucunda düşük basınçlı oksijen atmosferinin oluşturulduğu cam içerisinde alüminyum folyonun da iyi yandığı ve üretiminin daha ucuz olmasından dolayı tercih sebebi olacağı belirlendi. Boutan'ın ilk kez 35 yıl önce görselleştirilen çalışmaları meyvesini vermişti. 1929'da oksijenle doldurulmuş alüminyum folyodan yapılan ilk gerçek flaş ampul olan Vacublitz, Johannes B. Ostermeier'in patentlerini kullanılarak Hauser Company tarafından Almanya'da üretildi, ABD'de de ise General Electric Company'de "*Sashalite*" üretildi.[34]

[34] Bkz.(6), Tolmachev



Görsel 1.16: İçlerinde magnezyum folyo bulunan farklı boyutlarda Sashalite Flaş Ampulleri, 1930

Flaş ampulleri, içinde alüminyum folyonun yakıldığı ve ateşlemenin bir pil ile gerçekleştirildiği oksijen dolu ampullerdi. Ampulün ışığı, güçlü olmasına rağmen yumuşak ve dağınıktı, bu nedenle gözler için de flaş tozundan daha az tehlikeliydi. 1930'lar dönemi tipik bir flaş ampulü, standart 100 watt ampul boyutundaydı. Şeffaf camdan yapılan bu ampuller genellikle minyatür bir el fenerinin ampul boyutuna ve tabanına sahipti.

Flaş ampuller önceki flaş tekniklerinin yanında oldukça güvenli olsa da ortamdaki nemli havanın hasarlı bir ampule girmesine karşın patlama riski taşımaktaydı. Daha sonra bu ampullerin kürelerine, dış hava ile temas ettiğinde renklerinin pembeye dönüşmesini sağlayan mavi kobalt klorür eklentisi yerleştirildi. Bu kullanıcıyı kullanımda oluşabilecek olası bir patlama tehlikesine karşı önceden uyarırdı. Sonraki güvenlik iyileştirmelerinde, parçalanma ihtimalinde ampulü bir arada tutmak için etrafı şeffaf bir cilayla kaplanmıştı. İlerleyen dönemde geliştiren flaş ampullerinin terminalleri arasına bir parça tungsten veya zirkonyum filaman tel yerleştirildi. Bu tel, yanıcı bir astar macunu ile kaplanmıştı ve akım uygulandığında, tel ısınarak macunu tutuştururdu. Daha sonra ampuller kalay, alüminyum veya alüminyum teli ile de tutuşturulmuştur. Ampullerin içlerinde oluşturulan oksijen

atmosferiyle ışığın parlaklığı arttırılmıştı. Yanma süresini uzatmak ya da yanmayı geciktirmek için bazı ampuller de nitrojen gazı ile eklentiler de yapılmıştı.[35]

Bir flaş ampulü kullanılırken, ateşlenme sırasında ne gürültü ne de duman üretiyordu. Bu, flaş tozu kullanımının tehlikeli veya yasak olduğu yerlerde flaş kullanma fırsatını sağladı. Sashalite flaş ampulü kullanılarak çekilen ilk fotoğraflar The Morning Post tarafından yayınlanmıştı. Bir denizaltının makine dairesi ve diğer kompartımanlarına ait fotoğraflar, sadece olağandışı konular olarak ilgi çekici olmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir aydınlatma tekniğinin özelliklerini de göstermişti. [36]

Yapay aydınlatmanın gelişim sürecinde ileriye doğru büyük bir adım olan flaş ampuller elektrikle kolayca ateşlenebilmelerini yanı sıra hafif ve güçlü ışık verme özellikleriyle oldukça elverişlilerdi. Tekniğin en önemli yönü ise özellikle flaş tozundan ve öncesinde kullanılan aydınlatma tekniklerine göre son derece güvenli olmasıydı. Buluşun yüksek verimliliğinden dolayı, kitlesel pazardaki kameralara, perdeleri açıldığında bir ampulü ateşlemek için flaş tabancaları ve senkronizerler eklenmişti. Fotoğrafçılık için büyük bir teknolojik adım olan bu gelişmelerle 1950'lerde flaş ampuller artık piyasadaki flaş tozlarının yerini almıştı.



Görsel 1.17: Flaş Ampulü için üretilen aparatlarıyla Nikon S2 ve Ricolet, 1950

[35] Christopher Anderson, Photoflash Bulbs, http://www.darklightimagery.net/flashbulbs
[36] Bkz. (6), Tolmachev

Fotoğrafçılık, profesyonel kullanım dışında amatörlerin de yoğun ilgisiyle aile ortamlarını yakalamanın ve kaydetmenin bir aracı haline geldikçe, flaş ampuller de daha küçük ve popüler hale geldi. Tüketiciye sunulan flaş ampullerinin birkaç versiyonu daha geliştirildi. Amaç, flaş ampulünü tüm kullanıcılar için ulaşılabilir ve elverişli hale getirmekti. İlk çeşitlendirme yanma hızıyla olarak en hızlıdan yavaş yanma hızına doğru F, X, M, S ve deklanşör ile senkronize olması açısından en yavaş yanan FP türleriydi.[37]

Flaş ampullerin avantajları yanında bazı dezavantajları da vardı. En önemli sorunu tek kullanımlık olmasıydı ve ampullerin bir flaş tabancasına takılma işlemi de zordu. Bağlantı temas noktaları bükülebiliyor ya da temassızlık sorun olabiliyordu. Ateşlenmenin ardından aşırı ısınan ampulün değiştirilmesi için soğumasının beklenmesi gerekiyordu. Değişim sürecinde ampulün kırılması gibi sorunlar da oluşabiliyordu. Neredeyse her fotoğraf çekiminde tekrarlanan bu işlemler için çözüm arayan üreticiler, kullanılmış ampulü değiştirmeden bir sonraki ampulü otomatik olarak ateşleyecek, birkaç ampulden oluşan çoklu sistem flaş ampulleri geliştirmişlerdi. Bu ısınan ampul camını ve temas noktalarını ellerden uzak tutan, hızlı ampul değişikliğine izin veren bir yenilikti.

Üç ana sistem vardı. Bunların ilki 1960'ların başında piyasaya sürülen, Kodak'ın popüler ampulü olan, arkasında plastik reflektör bulunan, bir küpün dört tarafında birer adet ampulün olduğu ve yanan ampulün yerine küpün döndürülmesi ile yeni ampulün geldiği, ek pil yardımıyla ile ateşlenen, daha kısa sürede birkaç fotoğraf çekmeyi kolaylaştıran *Flashcubes*'tür. Bir diğeri ise 1970'te geliştirilen *X-Flashcubes* diye de adlandırılan, küçük bir pim yardımıyla mekanik olarak ateşlenen ve çalışması Flashcubler ile aynı olan *Magicubes*'tür. *Flipflash* ise düz, dikdörtgen bir düzende bulunan 8 veya 10 ampulden oluşmuştur. Her ampul; yatay olarak birbiri üzerine yerleştirilmiş, iki ucunda bir bağlantı konektörü bulunan, yarısına kadar kullanımın ardından ters çevrilip çalışmasına devam edilebilen özelliğe sahipti. *Philips Topflash*,

[37] Bkz. (25), Fisher

Polaroid Flashbar ve *Sylvania Flashbar'*da farklı ampul sayıları ve benzer çalışma şekilleriyle geliştirilmiştir. [38]



Görsel 1.18: Farklı kameralar için üretilen Flashbar ve Flascubes'ler, 1970

Filmlerin ışığa duyarlılığı arttıkça, ampullerin boyutu küçültüldü. 1940'larda ve 50'lerde, birçok ampul basın ampulü olarak anılmaya başlandı ve gazete fotoğrafçılığının temelini oluşturdu. Gün ışığı tipi renkli film emülsiyonlarının geliştirilmesiyle birlikte, bu tip filmlerde meydana gelen sarı ve turuncu renk sapmalarını engellemek için flaş ampullerinde mavi kalibrasyon kaplaması kullanıldı. 1960'ların sonlarında, elektronik flaş ilk kez ortaya çıktığında, flaş ampul kullanımı azalmaya başladı. Tiyatro veya özel efektlerde kullanılmasının yanı sıra düşük ışık koşullarının fotoğraflanmasında tercih edilen ışığa duyarlı hızlı filmler için de son derece parlak bir projektör ışığı sağlayan flaş ampulleri günümüzde azda olsa üretiliyor. Flaş ampuller elektronik flaşların ardından kullanım pratikliği açısından gölgelenmiş olsa da aydınlatma gücü olarak ayrı bir avantaj sunmaktadır. Küçük bir flaş ampul bile standart elektronik flaştan daha fazla ışık üretebilir. Mağara fotoğrafçılığı gibi spesifik bir alanda yüksek ışık verimliliği sebebiyle hala yoğun olarak kullanılmaktadır.[39]

[38] Kate Flint, Flash! Photography, Writing, and Surprising Illumination, 145
[39] Chris Howes, Photoflash Bulbs, http://www.darklightimagery.net/flashbulbs

1.4 Elektronik Flaş

Günümüzde akıllı telefonlarda ve fotoğraf makinelerinde kullandığımız flaş ışığı türünün ortaya çıkışı 1931 yılına, elektronik flaşı icat edip duyuran Harold Eugene Edgerton'a uzanmaktadır. Vakum tüpleri ve radyolar çağında Edgerton dünyayı bir anlık durdurabilmek için bir yol bulmuştu. Bir elmanın içinden geçen bir mermi, bir futbolcunun topa vurma anı veya tek bir damla sütten oluşan taç benzeri sıçrama anının görüntüsünü durdurmuş, bir sporcunun hareketlerinin ardışık evrelerini yakalamış, hatta yüksek yoğunlukta bir aydınlatma kullanarak savaşta Alman hatlarının gece görüntülerini bile elde etmişti. Bunları yaparken elektriği kullanan ilk kişi olmuştu. Bu ona yaşamı boyunca, aralarında denizaltı kâşifi Jacques Cousteau'dan sanatçılara, Hollywood yapımcılarından, devlet görevlilerine kadar birçok farklı toplulukla çalışmalar yapma imkânı sağlamıştır.[40]

Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde (MIT) "*Doc"* olarak bilinen, birlikte çalıştığı öncü sualtı kâşifi Jacques Cousteau'nun ise "*Papa Flash*" dediği Edgerton'ın elektrik ve fotoğraf tutkusu büyüktü. 1903'te Nebraska'da doğan Edgerton'a, amcası kamera kullanmayı ve karanlık oda tekniklerini öğretti. MIT'de öğrenci olarak kabul edilmeden önce yerel bir elektrik şirketinde çalışan Edgerton, bir deney sırasında makinenin aşırı ısınmasına karşın saniyede 60 kez yanıp sönen uyarı ışıklarının makinede bulunan motorun hareketli parçalarını hareketsiz duruyormuş gibi dondurduğunu gördü.[41] Bu anlık deney Edgerton'a kısa süreli ışık parlamalarının yüksek hızla hareket ettiği için göremediği anların görüntüsünü durdurabileceği fikrini verdi. O günlerde birkaç saniye süren pozlama yapılmadığı sürece ortam ışığı ile çekim yapmaya olanak tanıyan ışığa duyarlı yüksek hızlı filmler yoktu. Flaş, ışığa daha az duyarlı yavaş filmlerin hareketli nesneleri yakalamasını sağlayacak aydınlığı vermede hayati önem taşıyordu.

---

[40] Stephen Dowling, Harold Edgerton: The man who froze time, https://www.bbc.com/future/article/20140722-the-man-who-froze-the-world

[41] A.g.k.

O döneme kadar fotoğrafçılıktaki flaş, büyük ölçüde akkor kontrollü bir patlama yaratan, magnezyum ve potasyum klorat karışımı olan flaş tozu ya da bunun bir cam kapsülde bulunduğu tek kullanımlık flaş ampuller anlamına geliyordu. Edgerton, başlangıçta inert[42] bir gaz olan cıvayla dolu ampul ile stroboskopik (ardışık ışık veren) bir ışık yarattı. Bu ampul bir aküye bağlıydı. Aküdeki akımın voltaj değeri, gaz moleküllerinin uyarılması sonucunda bir anlık parlak ışığa neden olacaktı. Bu sayede flaşın süresinin ayarlanması çok daha kolaydı. Bu da onu daha esnek bir şekilde kullanılabilir hale getiriyordu. Akü ya da pil sayesinde flaş yeniden şarj edilebiliyor ve tekrar tekrar kullanılabiliyordu.[43] Yalnızca bir kez kullanılabilen magnezyum içerikli flaş ampullerle karşılaştırıldığında gerçekten çok avantajlıydı. Onu yaşadığı yüzyılın en olağandışı mucitlerinden biri olarak kabul ettirecek yüksek bir hızla ardışık ışık veren flaş sisteminin altyapısını oluşturan bu tekniğe *stroboskop* adını verdi.

Edgerton, flaşı daha önce hiç erişilmemiş bir sürede, 10 mikrosaniye (saniyenin 1 / 100.000'i) süren bir ışık patlamasında çalıştırabilmişti. Başlarda kullandığı cıva buharı yerine argon gazı kullanarak tamamen yeni bir lamba türü yarattı. Bir reflektörün önüne kolayca monte edilebilen, bu çok daha küçük ve verimli lamba, soğukken de iyi çalışıyordu. On yıl sonra, daha beyaz bir ışık spektrumu veren Ksenon[44] gazını kullanarak flaş tüplerini yarattı. Ksenon tüplerinin temel tasarımı bugün kullandığımız elektronik flaşlarda hala yaşamaktadır.[45]

Edgerton, hızlı olayları fotoğraflamak için çok kısa süreli elektronik flaş kullanım tekniğinin öncüsüydü. Bu teknikle balonların patlamalarının farklı aşamalarını, bir merminin elma ile çarpması gibi anları ve çoklu flaş tekniğini kullanarak da bir cismin hareketlerinin izlendiği görüntüleri yakaladı.

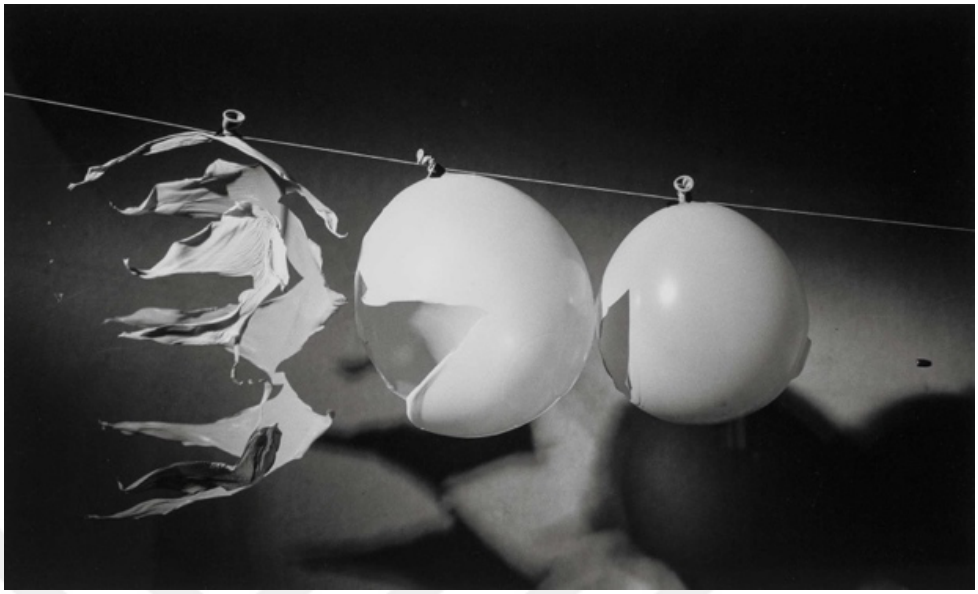
---

[42] İnert gaz : İnert gaz veya atıl gaz, belirli şartlar altında kimyasal reaksiyona girmeyen bir gazdır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/İnert_gaz)

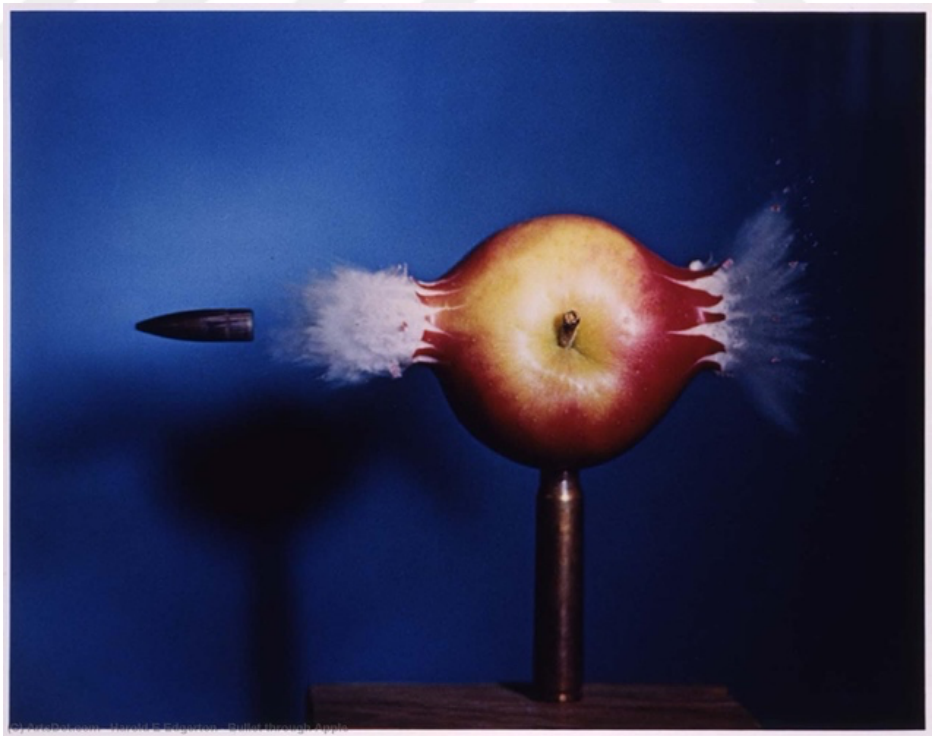
[43] Bkz. (41), Dowling

[44] Ksenon gazı : Renksiz, ağır, kokusuz bir soy gaz olan Ksenon Dünya atmosferinde eser miktarda bulunur. Ksenon flaş ve ark lambalarının yanında tıpta genel anestezik olarakta kullanılır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Ksenon)

[45] Bkz. (41), Dowling



Görsel 1.19: Harold Eugene Edgerton, İçinden Kurşun Geçen Balonlar,
Bullet Through Balloons, 1959



Görsel 1.20: Harold Eugene Edgerton, İçinden Kurşun Geçen Elma,
Bullet Through Apple, 1964



Görsel 1.21: Harold Eugene Edgerton, Çoklu Flaş Tekniğiyle Çekilmiş Baykuş, Owl, 1965

1936'da Edgerton sinek kuşu uzmanı *May Rogers Webster*'ı ziyaret etmişti. Saniyenin yüz binde biri oranında bir pozlama kullanarak saniyede altmış kez kanat çırpan kuşların fotoğraflarını çekmenin mümkün olduğunu onun yardımıyla gösterebildi. National Geographic'te kuşların etrafında uçuştuğu bir fotoğrafı çıktı.[46]

[46] Umass Amherst Libraries, May Webter: Portrail with Tame Hummingbird Feeding at Her Mouth, https://credo.library.umass.edu/view/full/muph061-sl761-i001



Görsel 1.22: Harold Eugene Edgerton, Bayan Webster ve Sinek Kuşları,
Mrs. Webster and Her Hummingbirds, New Hampshire, 1940

Edgerton'ın öncü çalışmaları stüdyo ile sınırlı değildi. Bir buluşun ötesinde elektronik flaşın modern yaşamda yerini görmek için vizyoner bir bakışa sahipti. Mühendislerin makinelerin nasıl çalıştığını incelemesi ve sorunları çözebilmesi için elektronik flaş bir teşhis aracı olarak da kullanılmıştı. Fotoğrafları yayınlanıp popülerleştikçe, Edgerton'ın çalışmalarıyla bilim adamları, iş adamları ve hatta ABD hükümeti de ilgilenmeye başlamıştı. Bu keşifler onu çok çeşitli yönlere götürdü.

II. Dünya Savaşı sırasında elektronik flaşın dev bir versiyonunu geliştirdi. Modifiye edilmiş bir bombardıman uçağının bomba bölmesinde taşınarak, *Stonehenge* antik bölgesini ay ışığı olmayan bir gece de aydınlatarak istihbarat yetkililerine flaşının yeteneğini göstermişti. Flaş sistemi daha sonra Normandiya'daki Müttefik paraşütçü birliklerin inişlerinde Alman askerlerinden yoksun uygun iniş bölgeleri olarak seçilebilecek alanları göstermek için kullanıldı.[47]

[47] Bkz. (41), Dowling



Görsel 1.23: Harold Edgerton, Savaş Zamanı düşman bölgesini aydınlatıp, tespit amaçlı deneyleri içeren çalışmalar, Stonehenge, 1944

Denizaltı kâşifi *Jacques Cousteau*'ya elektronik flaşlı sualtı fotoğraf ekipmanı tasarlamış ve ardından *Britannic*'i [48] keşfetmek için de kullanılmış, deniz tabanındaki enkazları bulmak amacıyla tasarlanmış yandan taramalı sonar teknolojisini geliştirmiştir.[49]

Mükemmel flaş aydınlatması için bilimsel ve mühendislik zekasına sahip olmanın yanında Edgerton, görsel estetiğiyle de tanınırdı. Sanat ve bilim alanında büyük ölçüde yararlandığı aydınlatıcı fenomenlerle, sıradan nesneleri kullanarak elde ettiği, çok hızlı gerçekleşen çarpıcı görüntülerin birçoğu dünya çapındaki sanat müzelerini süslüyordu. 1940 yılında, yüksek hızlı stroboskopik kısa filmi "*Quicker'n a Wink"* ile Oscar kazanmıştı. [50]

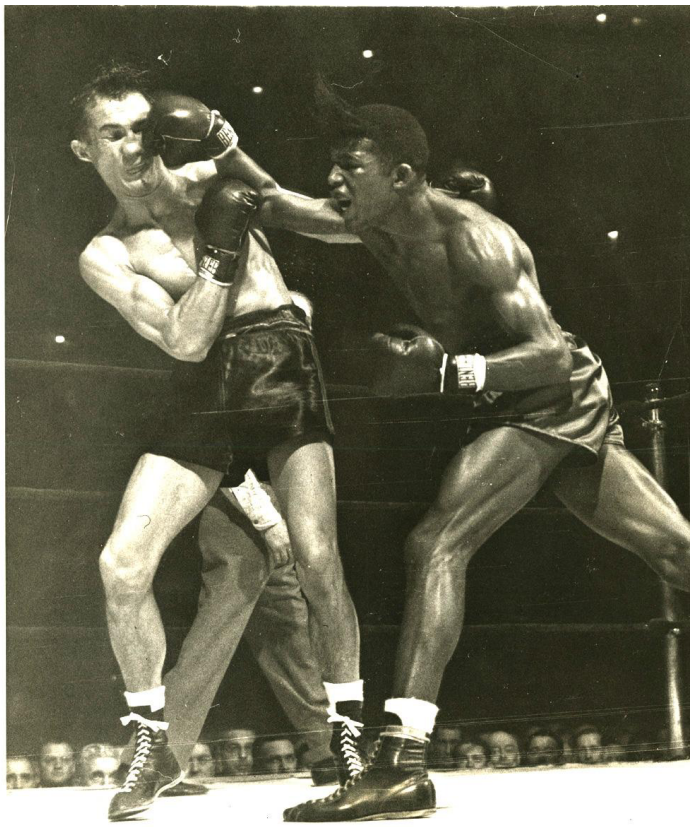
[48] Britannic: Birinci Dünya Savaşı'nda mayın patlaması sonucu batan en büyük gemiydi. (https://tr.wikipedia.org/wiki/HMHS_Britannic)
[49] Pagan & J.Kim Vandiver Kennedy, Harold Eugene Edgerton, 65
[50] George Sidney, Quicker'n a Wink, https://www.youtube.com/watch?v=gspK_Bi0aoQ&ab_channel=FromtheVaultofMIT



Görsel 1.24: Harold E. Edgerton, Quicker'n a Wink filmiyde geliştirdiği stroboskopik fotoğrafçılığın sonuçlarını gösteriyor. ABD, 1940

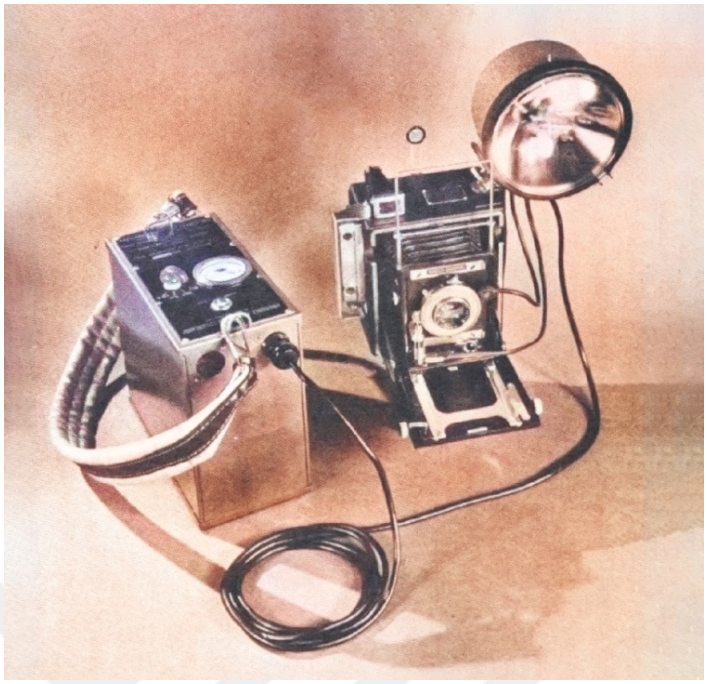
General Electric 1935 yılında, günümüzde de endüstriyel uygulamalar için kullanılan portatif bir flaş olan stroboskopu üretmek için Edgerton'ın patentlerinin lisanslarını almıştı. Edgerton, icadının modern kullanımda yerini alması adına fotoğraf devi *Kodak*'la elektronik flaşlarının potansiyelini anlatmak için temasta bulunmuştu. Ancak Kodak, başlangıçta bu yeni teknikle ilgilenmemiş ve Edgerton'ın cihazının elli örnek satmakta zorlanacağını düşünmüştü. Edgerton flaşının yapabileceklerini göstermek istemiş ve ekipmanını akşamları yapılan birkaç büyük spor etkinliğine götürmüştü. Başka bir aydınlatma türüyle mümkün olmayan aksiyon anlarını yakalamak için flaşlarını kullanmıştı. Çektiği fotoğrafları ülkenin gazetelerine göndermiş ve gazetelerde bir gece sporunun bu netlikteki ilk görüntüleri yayınlanmıştı.[51]

[51] Bkz. (41), Dowling



Görsel 1.25: Harold Edgerton, Sugar Ray Robinson'ın Rakibi,
Sugar Ray Robinson has his opponent, New York, 1935

Bu gelişmelerle birlikte *Kodaktron Elektronik Flaş Ünitesi* oldukça kısa bir süre sonra piyasaya çıkmış ve elektronik flaş çağı doğmuştu. Edgerton'un stroboskop tekniğini kullanmasının ardından ABD'de genellikle "*strobe*" olarak adlandırılan elektronik flaş, 1950'lerin sonlarında bir miktar kullanıma girdi. İlk birimlerinin pahalı, büyük ve ağır olmasından dolayı yaygın kullanıma girmesi biraz zaman aldı. Flaş ampullerinin ve flaş küplerinin kullanımı 1970'lerin ortalarına kadar amatör fotoğrafçılıkta baskın kaldı.



Görsel 1.26: Kodaktron Elektronik Flaş Ünitesi, 1941

İlk tasarımlarında güç ünitesi flaş kafasından ayrı olarak omuz askısıyla taşınabilen, büyük kurşun bir batarya ile çalışan elektronik flaş üniteleri, 1960'ların sonlarına doğru, flaş ampul tabancalarına benzer boyutta piyasaya çıktı. Fiyatları düştükçe elektronik flaş sistemleri, flaş ampullerin yerini almıştı. Bugün elektronik flaş üniteleri; çoğu fotoğraf makinesinde bulunan küçük, düz veya daha büyük dairesel formlarda tüpler şeklinde üretilmekte ve kullanılmaktadır.

1.5 Flaş Senkronizasyonu

Görüntüyü oluşturabilmek için gerekli olan ışığın duyarlı yüzeye ulaşması için açılan kapak, panjur ya da perde ile, kullanılan flaş tekniğinin eşzamanlı olarak çalışmasını sağlayan sistem flaş senkronizasyonudur. Bu süreç erken flaşlı fotoğrafçılıkta senkronize değildi. Basitçe senkronizasyon işlemi bir fotoğraf makinesini bir tripoda koyup, ışığın duyarlı yüzeye düşmesini sağlayan deklanşörü açıp, flaş tozunun, ampulünün veya elektronik flaşın el ile tetiklenmesinin ardından deklanşörün kapatılması, yani ışık düşününün sonlandırılmasını şeklinde yapılıyordu. Bu işlem açık flaş olarak bilinen bir teknikti. Pozlama süresinin de manuel olarak

yönetilmesi gerekiyordu. Bu yöntem günümüze kıyasla çok elverişsiz ve ilkel bir yöntemdi.

Genellikle flaş tozuyla kullanılan açık flaş tekniğinden fotoğrafçılar 1950'lere kadar yaygın olarak yararlandı. Ancak flaş ampullerinin başarısı ve kullanım kolaylığı ile flaş tozu kullanımı ortadan kalktı. Flaşların pazarlama başarısıyla gece veya karanlık herhangi bir ortamda fotoğraf çekme isteğinin yaygınlaşması üreticilerin flaş senkronizasyonunu kameralarına dahil etmesine neden oldu.

Flaş senkronizasyonu deklanşör ile perdenin açılma hızı ve kullanılan flaş tekniğinin yanma süresiyle ilgilidir. Flaş ampulleri ateşlenmenin gerçekleşmesinin ardından kısa bir süre sonra tam parlaklığa ulaşır. Maksimum aydınlatma seviyesine gelmesi için gerekli olan bu süre, flaş tozu kullanımında açık flaş tekniğinden dolayı önemsizdi. Ancak flaş ampulü tekniğinde çeşitli kullanım alanları için gerekli parlama süresi farklılıklarına göre çeşitlendirilmiştir. Gereksinimlere bağlı olarak flaş kontakları, filmi pozlamadan çok kısa süre önce flaş ampulünün en yüksek parlaklığa ulaşması için zaman kazandırmak üzere deklanşör açılmadan birkaç milisaniye önce kapanır ve flaş ateşlenirdi. Uygun senkronizasyonu sağlamak için ise kameralar da daha yavaş perde hızlarında kullanılmıştır.

Bu süreçten en yüksek verimi alabilmek için, flaş ampulleriyle kullanılmak üzere tasarlanan fotoğraf makinelerinde genellikle bir veya daha fazla senkronizasyon modu bulunurdu. Bunlar, S (yavaş) senkronizasyonu, deklanşörden sonra en az 30 milisaniyede tepe aydınlığına ulaşmakta ve yüksek ışık çıkışı sağlayan tel veya parçalanmış folyo ile doldurulmuş büyük flaş ampulleridir. M (orta) senkronizasyonu, deklanşöre basıldıktan sonra 18-24 milisaniye içinde tepe aydınlatmasına ulaşmaktadır. Bunlar ise havalandırılmış veya parçalanmış folyo dolgulu ampullerdir. F (hızlı) senkronizasyonu ise deklanşörden sonra 5-9 milisaniye içinde en yüksek ışık çıkışına ulaşan tepe değerinde aydınlatan flaş ampulleridir. FP / FPX (düz tepe) gibi odak düzlemli deklanşörler için tasarlanan ve en az 25 milisaniye boyunca aydınlığı yarı tepe yoğunluğunun üzerinde tutabilen, çalıştırıldıktan sonra 16-18 milisaniye arasında yarı tepe yoğunluğuna ulaşan uzun süreli aydınlık veren bir flaştır ve özel

olarak tel dolgu ile yapılmıştır. Ayrıca aynı dönemlerde fotoğraf makinelerinde bulunan senkronizasyon türlerine karşılık gelen flaş ampulü çeşitleri de tasarlanmıştır. [52]



Görsel 1.27: Kameraların Senkronizasyon Türlerine Karşılık Gelen Çeşitli Flaş Ampülleri

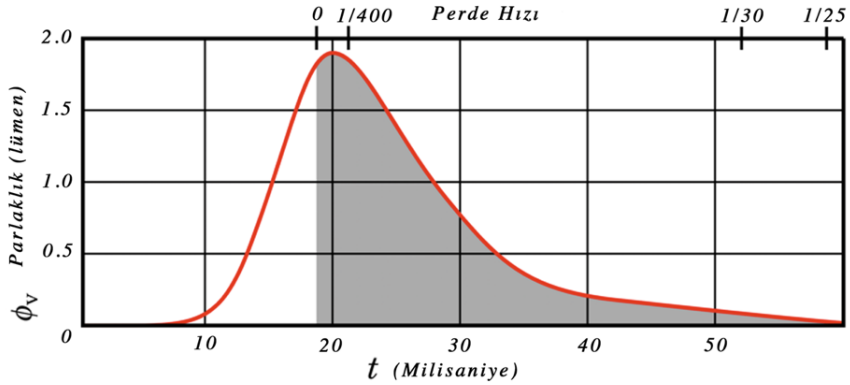
Bu fikirle seri olarak üretilen ilk kameralardan bazıları *Kine Exakta*, *Falcon Press Flash, Agfa Shur-Flash* ve *Kodak Six-20 Flash Brownie* kutu kameralarıdır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra, flaş senkronizasyonu bu tip kameralar için olağan bir hale gelmiştir.[53]

[52] Jo Lommen, Bulbs & Bulbs, https://lommen9.home.xs4all.nl/GRAFLITE/page2.html
[53] Bkz. (6), Tolmachev



Görsel 1.28: Flaş Senkronizasyonunun kamera gövdesine dahil edildiği ilk kameralar, 1940-1950

Flaş ampulü senkronizasyonu bulunan kameraların çalışma ilkeleri elektronik flaşlı kameralarda da aynı şekilde kullanılmaktadır. 1960'larda küçülen boyutu ve düşen fiyatıyla yaygın kullanıma giren tipik bir elektronik flaş ünitesi, yüksek kapasitansla bir kondansatörü birkaç yüz volta kadar şarj etmeyi sağlayan elektronik bir devreye sahipti. Fotoğraf çekimi için deklanşör flaş senkronizasyonu tetiklemekte ve görüntü kaydı için perdelerin açılması gerekmektedir; ancak flaşın tam parlaklığa ulaşması içinde kısa bir gecikmeye ihtiyacı vardır. Kullanılan perde hızlarıyla istenilen doğru zamanlama sağlanır. Tam perde açıklığının, tam flaş parlaklığıyla doğru senkronizasyonunun sonucunda en verimli aydınlanma sağlanmış olur.



Görsel 1.29: Flaş Işığının Parlaklığıyla Perde Hızlarının Senkronizasyonu

2. FLAŞ IŞIĞI KULLANIMINDA ANLAMIN TESİSİ

Fotoğraf için ışık gereklidir, yapay aydınlatma tekniklerinden biri olan flaş ışığı bazı özelliklerinden dolayı diğer ışık türlerinden ayrılmaktadır. Flash ışığı, güneş ışığı, gelen veya ortamda bulunan doğal ışıklardan farklı olarak şok edici, müdahaleci ve aniden hızlı bir şekilde aydınlanma sağlar. Fotoğrafın mucitlerinden biri olan Fox Talbot, İngiliz kimya ve fizik bilgini Michael Faraday'e yazdığı mektubunda karanlık bir ortamda elektrik kıvılcımlarıyla yaptığı deneyden bahsetmiş ve deney sonucunda hareket eden basılı bir kâğıdın görüntüsünün net bir şekilde göründüğünü belirtmiştir.[54] Talbot'un uzun zamandır doğada gözlemlediği, yağmur damlalarının görüntüsünü durduran şimşeğin çağrışımları üzerine inşa ettiği bu fikirle, ilerleyen dönemlerdeki teknik gelişmeler sonucu yapay aydınlatmanın fotoğraf tarihi boyunca en popüler ışık kaynağı olan flaş ışığı da benzer nitelikleri taşımıştır.

2.1 Aydınlatma Dönemi

Flaş ışığının tarihi, fotoğrafçıların kameralarıyla ışığın yetersiz olduğu yerlerde, iç mekanlarda, mağaralarda ya da geceleri fotoğraf çekmek istediklerinde karşılaştıkları zorlukları aşma sürecine uzanır. İlk flaşlı fotoğraf 1839'da limelight olarak bilinen, sahne aydınlatmalarında da kullanılmış odak ışığı ile çekilmiş mercan kesitinin dagerotipiydi. Ardından geçen sürede fotoğrafçılar odak ışığı ve Paris yer altı mezarlarının ünlü fotoğraflarında da kullanılan pille çalışan ışıklarla aydınlatma çözümleri aradılar. İlerleyen dönemlerde kullanım esnasındaki riskleri göze alarak magnezyumu toz halinde bir formda ve çeşitli kararsız bileşiklerle oluşturulmuş karışımlarını ateşleyerek farklı teknikler denediler. 1887'de, magnezyum daha ucuz ve ulaşılabilir bir hale geldiğinde, Alman kimyagerler *Adolf Miethe* ve *Johannes Gaedicke* tarafından flaş tozu icat edildi. Buna; Talbot gibi, elektrik enerjisinin doğada meydana gelen parlamalarından ilham alarak ihtişam ve yücelik çağrışımlarıyla günümüzde de kullandığımız simgesinde olan, *'Blitzlichtpulver'* yani *'Şimşek Tozu'*

[54] Pierre Bron, The Photographic Flash: A Concise Illustrated History, 24

adını verdiler. Flaş tabancaları ya da tepsilerde tutuşabilen bu tozlar, fotoğrafçının belirlediği parlama şiddetine göre karışım miktarının ayarlanabildiği ve önceden belirlenmiş miktarlarda küçük aydınlatıcı patlayıcılar halinde kullanıldı.

1880'lerin sonlarında New York'ta çalışan *Jacob Riis*, çalışmalarında faydalandığı yapay aydınlatma tekniğiyle, flaş ışığının bir aydınlatma, teşhir ve müdahale aracı olarak önemini vurguladı. Bu Riis'e, dönemin gazetelerinde bulunan tanıtımlarının da katkılarıyla, flaş ışığını meteorolojik bir olay olan şimşeğin çağrışımıyla, karanlık yerlerdeki sosyal koşulları belgelemesi sırasında karanlığa ışık tutan, ilahi bir aydınlık duygusuyla kullanmasını sağladı.[55]

Yeraltı dünyasına inme, karanlık yerlere ışık getirme ya da karanlık yerleri görünür kılmak için ışığı kullanma kavramı, Riis için teknik bir çözümün yanında ruhsal çağrışımlarla da doluydu. Yazılarında dini motivasyonunu nadiren kullansa da, Hristiyanlıkta "*ışığın iyilikle denkliğini"* defalarca vurguladığı kısımlar, onun için flaş tozunun güncel, teknolojik bir yenilikten çok daha fazlası olduğunu gösterir. Otobiyografisinin bazı bölümlerinde *"karanlıktan ve kirden nefret ederim"*, "*Işığın içeri girmesine izin vermek istiyorum"* ve *"İlerideki ışık!"* şeklinde betimlemelerde bulunmuştu.[56]

Fotoğrafın bir sosyal reform aracı olarak kullanılmasında öncü olan Riis, 1870'te Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. *New York Tribune*[57] için polis muhabiri olarak çalışırken, Aşağı Doğu Yakası'ndaki gecekondu koşulları hakkında açıklamalar yapmıştı. Bu, Riis'e fotoğrafçılığı gecekondu reformu ihtiyacını halka iletmenin bir yolu olarak görmesine yol açmıştı. Riis, çalışmalarındaki bazı özneleri yönlendirdiği için zaman zaman eleştirilmiş olsa da çevresindeki sosyal sorunların doğruluğu inkar edilemezdi. Flint'e göre Riss bu yeni teknolojiyi benimserken, belki de kendisini bir vahiy sağlayan ve ışık tutan olarak gördü. Blitzlicht'in dilini ise *"yarı ilahi bir müdahale ve arındırma aracı"* olarak görmüştü. [58]

---

[55] Bkz. (39), Flint, 152
[56] Jacob A. Riis, The Making of an American.1901, 430
[57] New-York Tribune: 1841'den 1966'ya kadar yayında kalan bir Amerikan gazetesiydi. (https://en.wikipedia.org/wiki/New-York_Tribune)
[58] Bkz (39), 153



Görsel 2.1: Jacob Riis, Reddit Bronx Apartmanında Bir Aile,
Reddit Family in Bronx Tenement, New York, 1910

Riis, Amerika Birleşik Devletleri'nde fotografik görüntüleri toplumsal değişim aracı olarak düşünen ilk kişilerden biriydi. Ayrıca, iç mekanları fotoğraflamak için flaş tozunu da ilk kullananlar arasındaydı.[59]

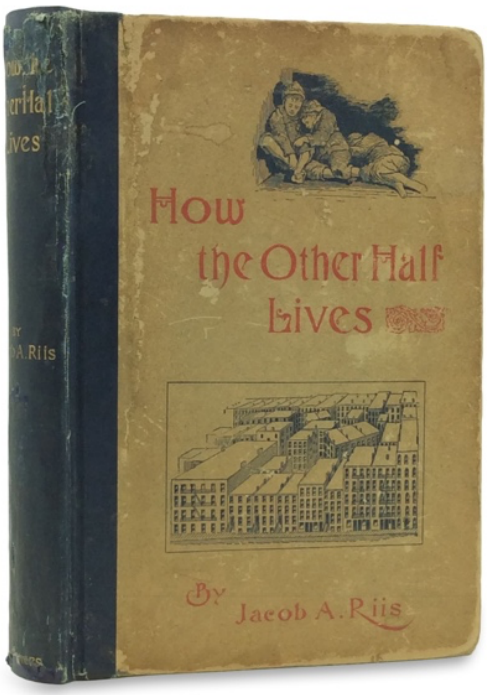
[59] A.g.e.



Görsel 2.2: Jacob Riis, İtalyan bir Eski Eşya Toplayıcının Evi,
Home of an Italian Rag-Picker, Jersey Street, New York, 1894

New York'un kenar mahallelerindeki yaşam ile çalışma koşullarını anlattığı ve gösterdiği *How The Other Half Lives (Diğer Yarı Nasıl Yaşar)* kitabıyla kamuoyunun dikkatini çekmiş ve amacına ulaşmıştı. Dönemin polis komiseri Theodore Roosevelt, Riis'in yeni gelen göçmenlerin içinde bulundukları korkunç durumları ele alma çağrısına cevap vermişti. Roosevelt, Riis'in yaptığı işten o kadar etkilenmişti ki, Riis'i *"New York'un en yararlı vatandaşı"* ve *"şimdiye kadar tanıdığım en iyi Amerikalı"* olarak adlandırmıştı. Riis'in başkalarının gördüklerini görmesini ve hissettiklerini hissetmesini sağlamak gibi büyük bir iş yaptığını belirtmişti.[60]

[60] Linda Tate, Jacob Riis: How the Other Half Lives, https://www.thestoryweb.com/riis/



Görsel 2.3: Jacob Riis, How The Other Half Lives Book First Edition,
Diğer Yarı Nasıl Yaşar 1.Baskı, 1890

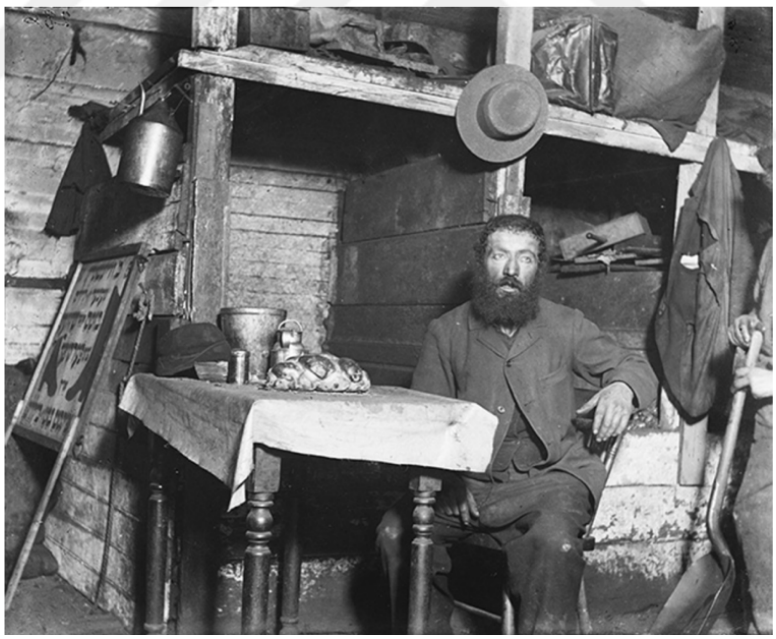
Riis'in kitabı, *"aşırı yoksulluk ve sefil yaşam koşullarını ortaya çıkarmak için aşırı zenginlik ve gösterişçi olan tüketim çağının yaldızını"* çıkarmıştı. Artık üst ve orta sınıf New Yorklular, sadece birkaç mil uzakta yaşayan *diğer yarıyı* görmezden gelemezdi. Kitabın adı, Fransız yazar François Rabelais'in bir cümlesine gönderme taşımaktaydı, *"Dünyanın bir yarısı diğer yarısının nasıl yaşadığını bilmiyor."*[61]

Bir göçmen olan Riss, Aşağı Doğu Yakası'nın mahallelerinde yaşadı. Polis muhabiri olarak işe girdikten sonra, haberlerini güçlendirmek için suç mahallerini fotoğraflamaya başlamıştı. Riis, bu fotoğraflar için *"Ben bir yazar ve gazeteciyim. Sadece gördüğüm koşullar hakkında ses çıkardım. Gecekondu çalışmasındaki payım bu oldu. Savaşın çıkmasında en ufak bir payım olmamasına rağmen kendimi içinde buldum."* [62] şeklinde anlatmıştır.

[61] Ted Gup, The 1890 Book I Had to Have, https://historyofinformation.com/detail.php?entryid=4392
[62] Bkz. (61), Tate

Kenar mahallelerindeki yaşam ve çalışma koşulları fotoğraflarını sergilemekle suçlanmasının yanı sıra Riis, metinlerinde etnik karalamalara ve klişelere düşkün olduğu için bazı eleştirilere de maruz kalmıştı. Ancak Riss için çok daha önemlisi, göçmenlerin hayatlarını perişan eden nedenlerin çevresel koşullar olduğunu görmesiydi. New York City'deki talihsiz konumları, etnik kökenleri veya milliyetleri nedeniyle değil de vicdansız ev sahipleri ve kötü atölye patronlarından kaynaklanıyordu.[63] Yoksulların genellikle duygusal tür sahnelerde resmedildiği bir dönemde, Riis, yoksul ortamlardaki hayatın gerçek ayrıntılarını ortaya koyarak izleyicisini şoke etmişti. [64]

Ailesiyle birlikte yaşadığı New York'ta bir kömür mahzeninde *Şabat Arifesi* için hazır bekleyen Yahudi bir ayakkabıcının fotoğrafı, flaş tekniğiyle çekilmiş bir seriden görüntüdür.



Görsel 2.4: Jacob Riis, Bir Kömür Mahzeninde Şabat Arifesi,
Sabbath Eve in a Coal Celler,New York, 1888-1895

Şabat arifesine hazır olan İbrani ustanın başının üzerinde hale benzeri bir şapka ve haç benzeri kiriş bulunuyordu. Flint'in betimlemesinde "*masanın üzerindeki somun ekmeğin taşıdığı dini bir ağırlık gibi diğer detaylarda, adamı Rafaelist bir ressamın*

[63] A.g.k.
[64] Bkz. (39), Flint, 163

tasvirleyeceği gibi, Hristiyanlığın sembollerine bağlayan ve kolayca okunabilen ikonografik bir çekişe sahipti. Bu sembollerin duygusal etkisi, çizik ve soyulmuş masa ayakları, yıpranmış masa örtüsünün doğasında var olan yoksulluğun altını çiziyor. Tahtaya ve kumaşa işlenen kir, arketipsel bir iz gibi temizlenmesi zor görünüyor. Burada flaş tarafından gerçekleştirilen ilahi aydınlatma çalışması iki yönlüdür. Elbette, yoksulluğun dokularını ortaya çıkarır. Ama çerçevenin sağ tarafında kürek tutan ellerin görünmesi gibi muhtemelen asla orada bulunması amaçlanmayan detayların da kaydedilmesine neden olur." şeklinde ifade etmiştir. Riss, konularındaki sempatik tasvirleriyle içler acısı koşullarda, zorlu şartlar altında yaşayanların insani durumunu ve cesaretini vurguladı. Ülkedeki yoksullara karşı daha duyarlı bir tutumu teşvik etti.[65]

Amerika'da 1930'lu yıllarda baş gösteren ekonomik kriz, Roosevelt Hükümeti'ni zor durumda bırakmıştı. Çiftçilerin içine düştükleri zor durumun nedeni olarak, yaşanan büyük ekonomik buhran gösterilmekteydi. Çiftçilerin buhranı aslında, Federal Hükümet'in 1922'de Avrupa'ya yapılan tarımsal hibe yardımını kesme kararıyla başlamıştı. Bunun sonucunda tarım ürünlerinin fiyatları aşırı derecede düşmüş ve özellikle küçük çiftçiler için bir ölüm kalım savaşı başlamıştı. Roosevelt, bu dönemde *"New Deal"* (Yeni Uzlaşma) adını verdiği ve büyük bir bunalım içinde bulunan ekonominin daha sağlıklı bir noktaya getirmeyi planlayan programı kamuoyuna duyurdu. Kitlelere bu düzenlemeyi kabul ettirmek için planlı propaganda çalışmalarına girişti. Bazı birimleri hükümet bünyesinde kurdu. Bunlardan biri de *FSA* olarak bilinen *Farm Security Adminstration* (Çiftlik Güvenliği İdaresi) idi. [66]

FSA, aslen çiftçi olup da yaşamını bu yolla kazanmayan ailelere destek amacıyla kurulmuştu. Bunun için onlara borç verip, eğitim programları düzenleyerek, kendi kendilerine yetmelerini sağlamayı hedefliyordu. Program masraflı oluşundan dolayı eleştiriliyordu. Eleştirilere karşı koyabilmek için Tarım Bakan Yardımcısı *Rexfird Guy Tugwell*, FSA bünyesinde belge görevi gören fotoğrafların üretilmesini sağlayacak Tarih Birimi'ni oluşturdu. Daha önceden çocuk işçiler ve kenar

[65] A.g.e., 161
[66] Ahmet Tolungüç, Fotoğraf Dergisi, İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması (1935-1943), 4

mahallelerdeki yaşam mücadelesi ile ilgili fotoğraflarının, etkili bir silaha dönüştüğünü fark eden Tugwell'e göre fotoğraflar, toplumda hem iyileştirici bir etki yaratabilir hem de tarım sektörünü vuran ekonomik krizin boyutlarını ortaya koyabilirdi. Bu birimin yöneticisi olarak da tarım iktisatçısı *Roy Stryker'*ı atadı. [67]



Görsel 2.5: Lewis Hine, Indianapolis Gazeteci Çoçukları, Indianapolis Newsboys, Indiana, 1908

FSA Tarih Birimi, Stryker'in seçtiği 11 fotoğrafçı ile çalışmalarını sürdürdü. Bunlar, *Arthur Rothstein, The Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carly Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon* ve *John Collier* idi. Fotoğrafçılara, yoksul insanların içinde bulunduğu sıkıntı, üzüntü ve kötü koşulları belgelemeleri için bilgiler verildi. Böylelikle fotoğrafçılar göçmen kamplarını, boş tarlaları, terkedilmiş çiftlikleri, yardıma muhtaç aileleri kendi fotoğraf tarzları ve teknikleri ile fotoğrafladılar.[68] Karanlık iç mekanlarda çalışmanın zorluklarından ötürü fotoğrafçıların birçoğu, flaşı yoğun bir şekilde kullandı. Bu yoksul, karanlık ve kirli yaşam koşullarını yapay bir aydınlatma kullanarak belgelediler. Jacob Riss'in çalışmalarında kullandığı flaş tozunun teknik ve belki de düşünsel sonuçlarından

[67] Gülbin Özdamar Akarçay, Fotoğrafsız, Belgesel Fotoğraf ve Propaganda : Der Arbeiter Fotoğraf, FSA ve Photo Leauge 2011
[68] Michael Langford, Story Of Photography, 95

etkilenerek, süre geçen zamanla birlikte teknik olarak kullanımının ve ulaşımının daha da kolay hale geldiği flaş ampullerinden yararlandılar.



Görsel 2.6: Dorothea Lange, FSA kampında göçmen bir anne, hasta bebeği için hemşirenin ziyaretini bekliyor, A Migrant Mother awaits a nurse's visit for her sick baby at the FSA

Bu çalışmalar Roosevelt hükümetince resmi bir belge olmasının yanı sıra Amerikan tarihinin ilk ve en büyük belgesel fotoğraf çalışmasıdır. Bunu gerçekleştirenlerde belgesel fotoğrafçı adını alan ilk kişilerdir. [69] Ansel Adams, FSA fotoğrafçıları için *"Onlar ellerinde fotoğraf makinesi bulunan sosyologlardır."* diye belirtmiştir ve bu fotoğrafçılar sekiz yıl boyunca çektikleri fotoğraflarla dönemin kaydını tutmuşlardır.[70] Ancak, bu çalışmaların birçoğunda aydınlatma tekniği olarak kullanılan flaşın en çok göze çarpan çelişkili yönü belgesel fotoğrafçılıkla ilgiliydi. Flaşın kullanıldığı fotoğraflar diğerlerinden farklıydı. Flaş görünenin aksine çok net ve parlak bir görüntü elde etmeyi sağlamıştı. Görülen ve akmakta olan doğal görüntüyü kesintiye uğratıp; ancak sonucunun filmde görülebileceği bir kesit sunmaktaydı. Fotoğrafı, konunun gerçek bir belgesi olarak tanımlayan Berger, fotoğrafın yalnızca bir imge, gerçeğin bir taklidi olmadığını, gerçeğin kendisinden

[69] Bkz. (68), Akarçay
[70] Bkz. (67), Tolungüç, 4

doğrudan doğruya çıkarılmış bir an olduğunu ifade etmektedir.[71] Susan Sontag ise fotoğraf üzerindeki görüntünün "*dünya hakkındaki anlatımlardan çok, onun parçaları, herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik minyatürleri*" olarak yorumlamış ve fotoğrafı "*görüntünün görüntüsü*" şeklinde tanımlamıştır.[72] Fotoğrafçı Roy DeCarava ise *"Işığı değiştirmeye çalışmıyorum, bu yüzden flaş kullanmıyorum. Çünkü, gördüklerimi yok ediyor."* şeklinde ifade etmiştir ve tüm çalışmalarında ortam ışığını kullanmıştır.[73] Flaşın fotoğraflanmak istenen gerçek an'a müdahale etkisi hakkında Henri Cartier-Bresson ise mevcut ana ve mevcut doğal ışığa saygısını, *"Konuya sessizce yaklaşmak önemlidir, konu bir natürmort olsa bile, doğal ışığa saygı duymanın yanında hiç ışık olmadığında bile flaş ışığıyla yine de fotoğraf çekilmez. Bir fotoğrafçı bu gibi koşulları gözlemlemedikçe, dayanılmaz derecede saldırgan bir karakter haline gelebilir."* şeklinde belirtmiştir. Flaş kullanmayı elinde bir tabancayla konsere gitmeye benzeten Cartier-Bresson, doğal ışığa saygısız bir teknik kullanmaktansa görüntüyü kaybetmeyi tercih etmiştir.[74]

Doğal ışık canlı ve birden çok kaynaktan gelmesinden dolayı üç boyutludur. Konunun bir tarafında parlayan güneş ışığı, evrende diğer yüzeylerden de yansır ve karmaşık bir ışık etkileşimi yaratır. Flaş ışığı, esas olarak, sanki fotoğrafçı aydınlatma kaynağıymış gibi ve bir tür benmerkezci tavırla hareket ederek; konunun üzerine fotografik bir fenomen şeklinde patlama yapar. Özellikle ilk dönemlerde kamera üzerinde kullanılan flaş, kameranın kendisini ışık kaynağı olmaya zorlamıştır. Konuyu iki boyutlu hale getirmiş, eşit ve sert bir şekilde aydınlatmıştır. Anın göründüğünden çok daha farklı bir hale gelmesine neden olmuştur. Diğer bir yönden fotoğrafçıların kendilerinin de ışık kaynağı olması, adeta savaş pilotlarının bir it dalaşı takibi sırasında güneş ile düşmanları arasına girerek avantaj elde etme yollarına benziyordu. Güneş ışığı, parlaklığı sayesinde takipteki pilotu ışıkta gizleyerek diğer pilotu kör etmekteydi. Kameralardaki flaşların da benzer bir etkisi vardır, konunun yönünü şaşırtır ve onları savunmaya geçirir. Jacob Riis'in çalışmalarındaki gibi özel bir amaç seçen fotoğrafçı için flaş ışığı, bir foto muhabiri tavrıyla kısa ve haber değeri

[71] John Berger, O Ana Adanmış, Çev. Müge Gürsoy Sökmen, 76
[72] Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çev. Osman Akınhay, 21
[73] Bkz. (39), Flint, 381
[74] David Maddalena, Henri Cartier-Bresson on Natural Light, http://www.imby.net/20090201/henri-cartier-bresson-on-natural-light

taşıyan bir anı yakalamak için gerekli olan etkiye sahipti ama bu doğal bir görüntü değildi. Bu, yapay ışığın aniden parlaması sonucunda az önce parçalanmış olan doğal görüntüden alınmış ve parlatılmış bir andır.

Riis'in fotoğrafları, yazar *William Chapman Sharpe*'ın belirttiği üzere, kelimenin tam anlamıyla pozlardı. "*Yağlı duvar kâğıtlarını, pis yatak takımlarını ve gün ışığını hiç görmeyen isli sobaların pozlarıydı."*[75] Yoksulların yaşam alanlarında alışık oldukları karanlığı bozarak kendilerinin bile göremedikleri detayları ortaya çıkararak, sonuçlarını sergileyen Riis, flaşının düştüğü dünyayı yok etmeyi umuyordu. Fotoğraf genellikle bir koruma ve hatırlama aracı olarak düşünülmesine rağmen Riis için bir yıkım aracıydı. Bir başka çelişki ise Riis'in bir iç mekânı tam olarak bulduğu gibi fotoğrafladığının kesin bir garantisi yoktur hatta kişilerden bazılarına poz verdirdiği ya da ortaya koyduğu tartışmaları vardır. Bazı özneleri ise öfke, içerleme veya korku sergilemiştir. Bunun gözetleme aygıtının uzun zamandır yoksul insanlara istenmeyen bir ışık tutmasıyla mı, yoksa flaşın şokuna anlık bir tepki vermeleriyle mi ilgili olduğunu söylemek zor. [76] Flaş, belgesel fotoğraf için pek de istenmeyen, karanlıkta kalacak olana müdahale ederek görünür kılan, genellikle mevcut şartları kaydeden, izinsiz girişlerle özel yaşamların ve iç mekanların teşhir edilmesini sağlamıştır. Yine de bu flaşın, maddi dünyaya bir tür demokrasi getirdiği düşüncesini değiştirmiyordu. *"İster sosyal veya politik vicdanı müdahaleyi teşvik etsin, ister merakı gidermek için gizli bir yerin ifşası için tasarlanmış olsun, flaş şiddetli bir kesintiden sorumlu olmanın yanında, o yerin tüm detaylarının tarihselliğinin kaydının tutulmasını da sağlamıştır."* [77]

Flaş, kuşkusuz daha önce mümkün olandan daha fazla netlik ve daha zengin ayrıntılara sahip fotoğrafların üretilmesine olanak vermiş olsa da maddi ayrıntıları görünür kılmanın yanı sıra, görüntülerin kenarlarında büyük kontrastlı ve görsel olarak aşılmaz karanlık havuzları yarattı. "*Karanlığın ve ışığın kesişimi, birinin bitip*

[75] William Chapman Sharpe, New York Nocturne: The City After Dark in Leadership, Painting, and Photography, 150
[76] Bkz. (39), Flint, 165
[77] A.g.e.

diğerinin başladığı yer, flaşlı fotoğrafın sınırlarını ve estetiğini ortaya koyduğu yerdir." [78]

Bazı fotoğrafçılar için, flaşla ilişkileri etik bir durumdu. FSA çalışmalarındaki en bilinen görüntülerinden olan göçmen işçilerin fotoğraflarını yolda, California'nın çadır kentlerindeki yaşamı gösteren fotoğraflarını da yine açık havada çeken Dorothea Lange, davet edilmedikçe insanların özel alanlarına izinsiz girmekten hiç hoşlanmazdı ve aynı zamanda kullanılan flaş ampullerinin insanları rahatsız etmesinden nefret ederdi. Bir diğer FSA fotoğrafçısı *Ben Shahn* da benzer bir duruş sergilemiştir. O, kameranın insanların hayatlarına girmesine tamamen karşı değildi, ancak flaşı reddetmiştir. FSA'nın belgesel zorunluluğu göz önünde tutulduğunda, Shahn'ın konumu hem estetik hem de insani açıdan bir direniş eylemi olarak görülebilirdi. Shahn'ın 1.609 FSA fotoğrafı arasında çok az iç mekân ve aşırı yoksulluğu gösteren fotoğrafı vardır. [79]



Görsel 2.7: Ben Shahn - Siyahi çiftçinin evinin içi Interior of Negro tenant farmer's home, Arkansas, 1930

[78] A.g.e., 276
[79] A.g.e., 185



Görsel 2.8: Walker Evans, Floyd Burroughs'un Yatak Odasında Şömine ve Nesneler, Fireplace and Objects in Floyd Burroughs' Bedroom, Alabama, 1936

1930'larda flaş kullanan ve Büyük Buhran[80] sırasında yoksulluğun gerçekliğini ortaya çıkaran FSA fotoğrafçılarının çalışmalarında görüldüğü gibi, birçok planlanmamış ayrıntı öneme sahipti. Ani bir ışık parlaması; mutfak eşyası üzerindeki her bir oyuğu, şömine rafındaki süs eşyalarını ve küçük değersiz tüm ayrıntıları ortaya çıkarıyordu.

FSA fotoğrafçıları genellikle flaş tozu yerine flaş ampullerini kullandılar. 1920'lerin sonlarına öncülük eden bu ampuller, 1930'larda genel olarak kullanılabilir hale geldi. Bunların kullanım kolaylığı ve taşınabilirliği hem basın fotoğrafçılarının hem de belgeselcilerin çalışma alanlarını genişletti ve yeteneklerini geliştirdi.

[80] Büyük Buhran : Büyük Depresyon veya 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı, 1929'da başlayan ve 1930'lu yıllar boyunca devam eden Kuzey Amerika ve Avrupa'yı merkez almasına rağmen, dünyanın geri kalanında da yıkıcı etkiler yaratmış ekonomik krize verilen isimdir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Büyük_Buhran)

Sokak fotoğrafçılığının yakın zaman tarihini anlatan *"Bystander"* kitabında fotoğrafçıların özne olarak alçak gönüllü insanlara yönelik eğilimine dikkat çekiliyor. Fotoğraf, bu dönemde Riis'in ünlü başlığı olan *"diğer yarı"* meselesiyle ilgiliydi. *Westerbeck* ve *Meyerowitz*'e göre, gazeteler ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kitlesel tirajlara geçtiğinde, bu "*alçakgönüllü insanlar*" hem konu hem de izleyici haline geldi.[81] İnsanlar kendi fotoğraflarını herkesten çok, Ünlü Weegee olarak bilinen Arthur Fellig'in karelerinde izlediler. Özellikle kaza, suç ya da yangın felaketleri fotoğrafları çok büyük ilgi çekti.



Görsel 2.9: Weegee, Mutfak ürünleri fabrikasında gece vakti çıkan bir yangın "Sadece Kaynar Su Ekleyin, Simply Add Boiling Water", New York, 1937

Weegee; Arthur Fellig olmadan önce, Doğu Avrupa kasabası Zolochev'de (Ukrayna) 1899'da Usher Fellig olarak doğdu. Ailesi Ellis Adası'na vardığında Usher Fellig, 10 yaşında Arthur Fellig oldu. Bu isim altında, bir sokak fotoğrafçısı onun portresini çektiğinde, ileri de yapacağı mesleğini bulmuştu. Fellig fotoğrafının işlenme süreci sonunda kendi portresi tarafından büyülendi. Fotoğrafçılık kariyerinin

[81] Thomas Mallon, Weegee the Famous, the Voyeur and Exhibitionist, https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/weegee-the-famous-the-voyeur-and-exhibitionist

başlarında ilgilendiği sokak fotoğrafçılığı deneyimlerinde fotoğrafları işlemek için kullanılan kimyasal solüsyonun adını verdiği bir midilli olan *Hypo* ile çocukların fotoğraflarını çekip, bunları ailelerine satmaya çalışmıştır. Postayla sipariş edilen bir Tintype kiti ile birkaç ay sonra ticari bir fotoğraf stüdyosunda çalışmaya başladı. Burada flaşın aydınlatma gücünü ve özelliklerini öğrendi. [82]

O zamanlar flaş elektronik bir alet değil, magnezyum metalinin bir kıvılcım yardımı ile tutuşturulması sonucu elde edilen gerçek alev taşıyan bir meşaleydi. Weegee'nin tercih ettiği yöntem, flaş tozunun alkole batırılmış bir bez üzerine üflenerek tutuşturulmasıydı.[83] Aydınlatma sürecinde başına gelebilecek en küçük mesleki riskleri ortadan kaldıran ve kariyeri boyunca işlerinde imza niteliğindeki görüntülerde müdahaleler yapmasını sağlayacak, pille çalışan ilk flaş ampulünü eline almasına daha on yıldan fazla zaman vardı. Beyazların daha da beyazlatılmış olduğu göz kamaştırıcı yüksek kontrastlı görüntülerde kendine özgü ısıtılmış banyo ve soğutulmuş kâğıt içeren yenilikçi bir geliştirme yoluyla fotoğraflarındaki ayrıntıları ortaya çıkarır ve çizgilerini keskinleştirirdi. [84]

Bilinen adı olan, Weegee, *ouija*'nın [85] sevimli bir yazılışıydı, suç mahalline çok erken geldiği için kazandığı bir lakaptı. Daha önceden ne olacağına dair altıncı hissi varmış gibi davranıyordu. "*Flash: The Making of Weegee the Famous*" kitabında Weegee'nin biyografisini yazan Bonanos a göre, Weegee adının başka bir başlangıç hikayesini tercih etse de aslında New York Times'ın karanlık odasında fotoğraf baskılarının kurutulması sürecinde *squeegee boy* (silecek çocuğu) olarak çalışmasının bu ismin oluşmasında en etkili sebebi olduğunu belirtmiştir. (Weegee, silecek çocuğu olarak çalışmasını otobiyografisinden çıkarmıştı.) Bonanos, *"Belirsiz bir şekilde küçük düşürücü bir takma ad gibi görünen şey, şimdi kişisel bir marka olarak*

[82] Sarah Boxer, Weegee the Famous: The Master of Down-and-Dirty Street Photography, https://www.nytimes.com/2018/06/01/books/review/flash-christopher-bonanos-weegee-biography
[83] Jennifer Szalai, A Portrait of Weegee That Captures the Man and the Myth in Full, https://www.nytimes.com/2018/05/30/books/review-flash-making-of-weegee-famous-christopher-bonanos
[84] Bkz. (82), Mallon
[85] Oujia : Cadı tahtası olarakta bilinir. Ruh çağırma amacıyla kullanılan ve düzleştirilmiş kemik ya da tahtadan bir düzenek. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Cadı_tahtası)

adlandırdığımız şeye dönüştürebildi," demiştir ve başarısını daha da etkileyici bir hale getirdiğini belirtmiştir.[86]

Yirmili yılların başlarında Fellig, *Daily News*, *World Telegram* ve *Herald Tribune*'e fotoğraf satan *Acme Newspictures*'ta çeşitli karanlık oda işleri yapabileceği bir iş buldu. Daha sonra burada kendi haber fotoğraflarını da çekmeye başladı. Gece geç saatlerde verilen görevlerde kazalar sonucunda oluşan araba enkazlarını, yaralıların kurtarılmalarını ve yangınlarda çektiği etkileyici fotoğraflarla başarılı oldu. Olağan felaket sahnelerine koşar, fotoğraflar çeker ve bütün geceyi karanlık bir odada geçirirdi. Ardından sabaha karşı fotoğrafları gazetelere satardı. Bunda o kadar ustalaşmıştı ki, sonunda 1935'te tam zamanlı serbest fotoğrafçılığa sıçramayı başardı. O zamana kadar, Newyork'ta gece geç saatlerin kralıydı ve kartvizitinde kendisinden *Ünlü Weegee* olarak bahsederdi.[87]



Görsel 2.10: Weegee Stüdyosunda; baş ucunda polis telsizi ve kamerasıyla, her an çıkmaya hazır bir şekilde dinleniyor, New York, 1941

Weegee, polis merkezinin yakınında bir stüdyo dairenin deposunda yaşıyor ve bir polis telsizinin yanında uyuyordu. Böylece cinayet ve diğer suç mahalline herkesten hatta polislerden bile önce gidebiliyordu. Kendi imzası haline gelen cesur

[86] Christopher Bonanos, Flash: The Making of Weegee the Famous, 79
[87] Bkz. (82), Mallon

kadrajlı ve yüksek kontrastlı fotoğraflar üretmişti. Çalışmalarının popülerliği sayesinde Amerika'da dönemin magazin gazeteciliğinin vazgeçilmezi haline gelen geniş formatlı kamerasını; karanlık sahnelerde uzmanlaşan bir basın fotoğrafçısı olarak flaş ampulünü kendine özgü hassas ayarlarıyla kullandı.

Genellikle basın ve magazin fotoğrafçıları çektiği konunun tam olarak teşhirini sağlamayı amaçlar ve bunu garantilemek için direk flaş ışığı kullanmaktan asla çekinmezlerdi. Bu süreçte ortaya çıkan müdahaleci ve saldırgan tavırları genelde işlerinin bir parçası olarak görmeyi tercih ederlerdi. Teknik olarak ise Weegee'nin çalışmalarında da olduğu gibi ortamdaki yetersiz ışık koşullarını çözmekteki en hızlı ve en kolay yol flaş kullanmaktı. Ayrıca dönemin gazete ve dergi gibi basılı yayınlarında kullanılan fotoğraflarda, flaşın etkisiyle üretilen yüksek kontrastlı görseller mevcut ışık kullanılarak çekilen gri tonlu görüntülerin yanında çok daha net ve sansasyonel bir etki sağlamıştır.

Weegee fotoğraflarında, flaş ampulleriyle sadece cinayet kurbanlarının kana bulanmış cesetlerini aydınlatmakla kalmamış, aynı zamanda merceğini tüm sahneye çevirerek trajikomik insan yüzlerini de yakalamıştı.



Görsel 2.11: Weegee, İlk Cinayetleri, Their First Murder, New York, 1941

9 Ekim 1941'de, Weegee'nin kendi metniyle, dün saat 3:15'te Brooklyn'in Williamsburg bölümündeki Altıncı Cad. Roebling St.den ayrılırken, trafikte polis tarafından küçük bir kumarbaz olarak tanımlanan 22 yaşındaki Peter Mancuso'nun kullandığı 1931 model Ford durduruldu. Okuldan bir blok uzaklıkta, bekleyen bir silahlı adam iki kez ateş etti ve çocuk kalabalığının arasından kaçtı. Kafasından ve kalbinden vurulan Mancuso kaldırıma yığılarak öldü. Yakınında bazı izleyiciler vardı. Yaşlı kadın, Mancuso'nun mahallede oturan teyzesi, önündeki kızın saçını çekiştiren çocuk ise oğluydu. Bir rahip olarak gördükleri Mancusa yerdeydi ve onlardan hızlıca uzaklaşıyordu.

Burlesk[88] ve kara film arasında bir yerde, cinayetlere ve uyumsuzluklara düşkün bir sokak fotoğrafçısı olan, 1940'ların ve 50'lerin tartışmasız en popüler ismi Weegee bir efsane haline gelmişti. Eşsiz ve hemen fark edilen fotoğraf kareleri, diğer basın fotoğrafçılarının işlerinden ayrılıyordu.[89]



Görsel 2.12: Weegee, Coney Adası'nda öğleden sonra kalabalığı, Afternoon crowd at Coney Island, Brooklyn, 1940

Sıcak bir yaz günü, Coney Adası'ndaki kumsalda, bir cankurtaran istasyonunun üstünden devasa bir kalabalığı fotoğraflamıştı. Fotoğrafı çekmeden önce herkesin ona bakması ve dikkatlerini çekmek için çığlık atmış

[88] Burlesk : Parodi ve bazen grotesk abartı içeren mizahi bir tiyatro türüdür. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Burlesk)

[89] Pauline Vermare, New York City by Weegee the Famous, https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/new-york-city-by-weegee-the-famous/

ve bu çılgın sahne ortaya çıkmıştır. Bu Weegee'nin en ünlü fotoğraflarından biri olmuştur.[90]



Görsel 2.13: Weegee, Palace Tiyatrosu'ndaki Aşıklar, Lovers at the Palace Theater, New York, 1945

1940'lı yıllarda kızılötesi filmleri kullanarak New York sinemalarındaki sinemaseverlerin, büyülenmiş çocukların, coşkulu gençlerin ve kucaklaşan çiftlerin fotoğraflarını çekmişti.



Görsel 2.14: Weegee, Sinemadan Etkilenen İnsanların Bakışları, New York, 1943

[90] A.g.k.

Bir röntgenci yaklaşımıyla, Bonanos'un tabiriyle Weegee "*izleyenleri izliyor*" olduğunda ünü doruğa ulaşmıştı. Bu ilgi zamanla büyüdü. Suçu, kazayı ve hatta mutlu gösterileri gözlemleyen insanların fotoğrafları *"geçit töreni yerine kalabalığı anma"* düşüncesine dönüşmüştü.[91]

Weegee zamanının fotoğrafçısıydı; yaptığı bazı entrikalar ve aşırılıklar bugün ana akım gazetecilikte mümkün olamazdı. Fotoğraf editörleri, Weegee'nin çektiği bazı fotoğrafları yayınlayıp yayınlamama konusunda ıstırap çekmekle kalmaz, bu durum başka etik sorunlara da yol açardı. Weegee'nin olay yerine sık sık polislerden veya sağlık ekiplerinden önce geldiği ve polisler tarafından iyi tanındığı için suç mahallinde rahatça hareket edip, fotoğraflar çekerek yürüdüğü bilinirdi. Bugün bir foto muhabiri böyle bir şey yapsaydı, işinden kovulmakla kalmaz, büyük ihtimalle delillere zarar vermekten de tutuklanırdı.



Görsel 2.15: Weegee Bavuldaki bir Cesedi İnceliyor, New York, 1936

Onun ritmi genellikle, insanların en kötü anlarındaydı. Ama en ilginç ve etkileyici fotoğrafları, suçlara ya da kazalara tanık olan, çatılardan ve yangın merdivenlerinden boyunlarını uzatan insanların görüntülerinden oluşuyordu.

[91] Bkz. (82), Mallon



Görsel 2.16: Weegee, Hayat Kurtarma, Life Saving, NewYork, 1940

1940 yazında, Weegee boğulan bir yüzücüyü hayata döndürme çabasını gözlemleyen bir grup sahil sakininin fotoğrafını çekti. Resmin odak noktası kamerayla en çok meşgul olan ve ona kocaman bir gülümseme gönderen genç ve güzel bir kadındı.

Kate Flint, Weegee'nin fotoğraflarındaki *"aydınlanma ile karanlık arasındaki aşırı karşıtlığın, olağanüstü bir olay karşısındaki ürkütücü kayıtsızlık hali arasındaki karşıtlığa"* benzetmektedir. Bu sadece cinayetler veya araba kazaları için geçerli değildi. Weegee'nin fotoğrafını çektiği, bir film yıldızını görmek için sırada bekleyen kişiler biraz heyecan arıyorlardı; bu belkide kendi sıradan yaşamlarında sinemaya gitmenin getirdiği günlük rutinlerden bir tür kaçıştı. Şöhrete takıntılı bir halk için tepeden bakan küçümsemeyi ortaya koyuyordu.[92] Weegee flaşı duygusal tepkiyi göstermek için kullandı. Flaş insanların yüzlerindeki konturları ortaya çıkarmış, çizgilerini ve kırışıklıklarını, yorgunluklarını ve bakışlarını da göstermişti.

[92] Bkz. (39), Flint, 274



Görsel 2.17: Weegee, Fotoğrafçılar Bir Sinema Galasında, Photographers At A Premiere, 1940-1950

Weegee'nin ünü, 1935'ten 1945'e kadar süren yalnızca on yıllık serbest gazetecilik yaşamında çektiği fotoğraflarına dayanıyordu. Sert flaş ışığıyla çekilmiş siyah beyaz fotoğraflarıyla kendi New York'u ile tanınmıştı. 1940'ların magazin basınında Weegee'nin suç fotoğrafları geniş çapta yayınlanırken, New York Photo League'de ve The Museum of Modern Art (MoMA) gibi birçok önemli kurumda işleri sergilendi. 2010'da Magnum Fotoğraf Ajansı, Weegee'nin dünyasına bir saygı duruşu niteliğindeki "Çıplak Şehir" sergisini düzenledi. Magnum, *"Weegee'nin Çıplak Şehri"* kitabının yayınlanmasından iki yıl sonra kurulmuştu ve birçok Magnum fotoğrafçısı onun çalışmalarını hayranlıkla arşivlemişti. Çalışmalarında flaşı kullanan bir fotoğrafçı olan Bruce Gilden'a Weegee'nin işleri sorulduğunda, "*Their First Murder"* (İlk Cinayetleri)[93] fotoğrafının tüm zamanların en iyi fotoğraflarından biri olduğunu söylemişti.[94]

[93] Görsel 2.11
[94] Bkz. (90), Vermare



Görsel 2.18: Weegee, Eleştirmen, The Critic, New York, 1943

Gilden'ın diğer hayran kaldığı fotoğraf ise "*The Critic"ti*. Time Dergisinde tüm zamanların en ikonik 100 fotoğrafından biri olarak seçilen The Critic'i Editörler şöyle açıklamıştı: "*22 Kasım 1943'te Weegee, Speed Graphic kamerasını, Graflex flaşını Büyük Buhran'dan sonra devam eden sosyal ve ekonomik eşitsizliklere çevirdi."* İyi bir fotoğraf olması için kurgudan asla çekinmeyen Weegee, asistanı Louie Liotta'yı sarhoş bir kadını aramak için Sammy'ye[95] gönderdi. İstekli sarhoş bir kadın buldu ve onu Metropolitan Opera Binası'na götürdü. Liotta onu girişin yanına yerleştirdi. Weegee düzenli olarak sosyete sayfalarında fotoğrafları bulunan iki zengin kadını, Bayan George Washington Kavanaugh ve Lady Decies'in gelişini izledi. Taçlı ve kürklü sosyetik kadınlar operaya geldiğinde, Weegee asistanı Liotta'ya sarhoş kadını serbest bırakması için işaret verdi. Bu anın fotoğraflandığı flaşın patlamasıyla birlikte Weegee, muhteşem zenginlik ve korkunç yoksulluğun keskin bir şekilde yan yana gelmesini fotoğraflamış oldu.[96] *Bu, Weegee'nin en ünlü aldatması ve en ünlü filmi "The Critic"ti. Sıska, yoksul ve sarhoş bir kadın; operaya gelen kürklü, taç*

[95] Sammy : Manhattan'ın Bowery bölgesindeki bir bar. (https://www.getty.edu/art/collection/object/1045E5)
[96] Bkz. (90), Vermare

takan bir çift kadına küçümseyerek bakmıştı. [97] *"Weegee'nin çalışmasının güzelliği ve kalıcı gücü de burada yatıyordu. Daha sonraları "Gösteri Toplumu"* [98] *olarak tanımlanacak şeyin çok daha önceden farkındaydı ve eleştireldi."* [99]

Kariyeri, yalnızca flaşlı fotoğrafçılığın sunabileceği türden görüntüler üretmek üzerine inşa edilmişti. Hiç kimse, cinayetleri, kazaları ve tutuklamaları kaydeden Weegee figürü kadar flaş ve suçu bir araya getirmedi. Her gün 4x5 formattaki basın kameraları ve bir cep dolusu flaş ampulüyle donanan Weegee, New York 'u; tehlikeli sokakları, gece hayatı, tüm utancı ve ihtişamıyla belgelemişti. [100]



Görsel 2.19: Weegee, Üst üste pozladığı ve kendini flaşla bütünleştirdiği fotoğrafı "Flaş ampulünün içinde Weegee, Weegee in a flashbulb" 1950

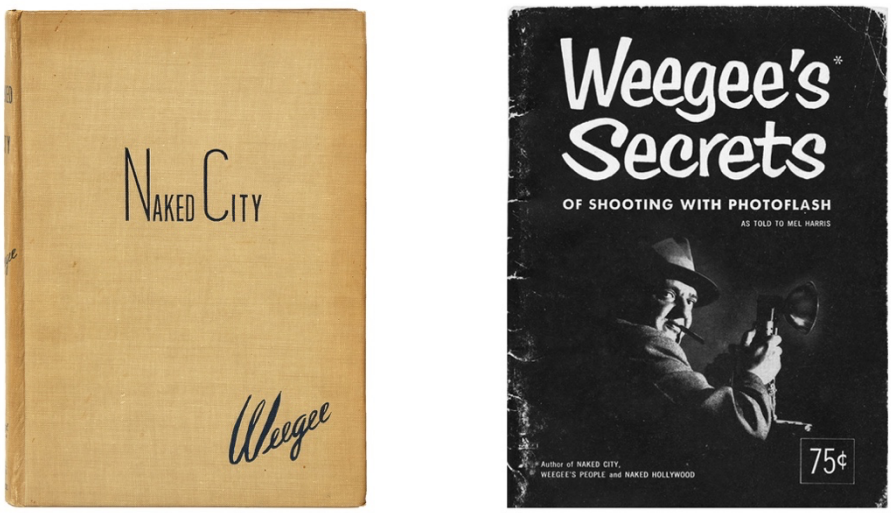
[97] Bkz. (82), Mallon

[98] Gösteri Toplumu : Guy Debord, Kapitalizmle şekillenen tüketim ilişkilerinin ülke ve ideoloji ayırt etmeksizin bir gösteri biçimi yarattığı ve bu durumun kaçınılmaz olarak dünyanın tek bir pazar oluşuyla sonuçlanacağı iddia edilmektedir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Guy_Debord)

[99] Bkz. (90), Vermare

[100] Bkz. (39), Flint, 259

Kendine özgü fotoğraf tarzına ve sanatına yıllarca yorulmadan bağlılığının ardından, 1945'te ikonik kitabı "*Weegee's Naked City (Weegee'nin Çıplak Şehri)"* yayınlandı. Ardından ilk kitaptan daha farklı olarak bir fotoğrafçının bakış açısının yanında flaş ampulü kullanmanın detaylarını da açıkladığı "*Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash (*Weegee'nin Fotoflaş ile Çekim Sırları)" kitabı çıktı. Bu kitap; Weegee'nin fotoğraf yöntemlerini, felsefesini ve çekim tekniklerini derinlemesine inceliyordu. "*Polis telsizi alın, panik yapmayın, yangın hortumuna dikkat edin, sokaklara kullanılmış flaş ampulleri atmayın"* gibi önerilerden, haber fotoğrafı nasıl daha etkili olur ve nasıl kullanılır? tavsiyelerine kadar birçok konuda görüşlerini aktarmıştır. Güneş ışığında flaş kullanımı ve flaş ampullerinin kılavuz numarasının nasıl hesaplanacağı konusundaki teknik bilgisini de bu kitapta paylaşmıştır.[101]



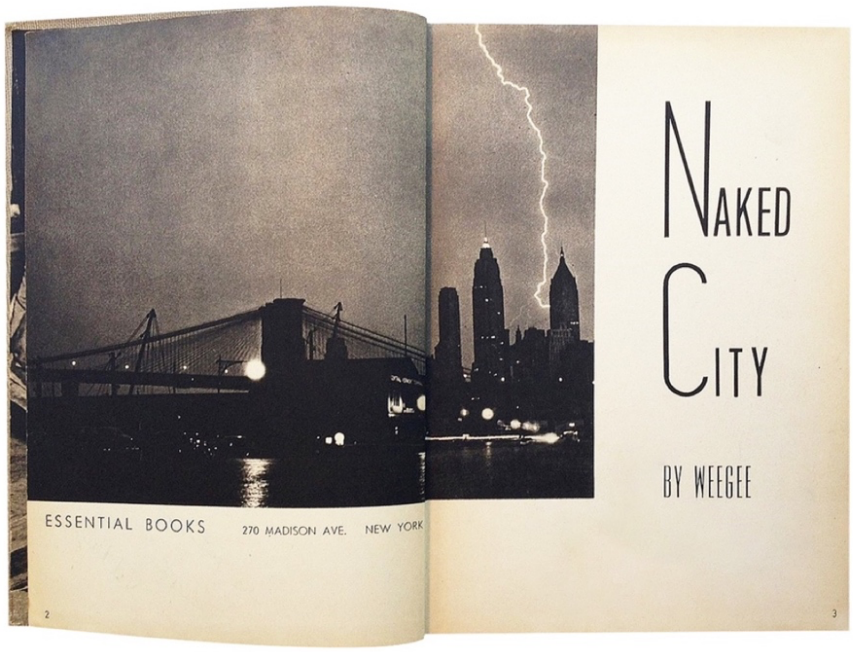
Görsel 2.20: Weegee's Naked City (Weegee'nin Çıplak Şehri),1945 ve Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash (Weegee'nin Fotoflaş ile Çekim Sırları),1953 Kitapları

1968'de beyin tümöründe ölen Weegee'nin hikayesinin sessiz kahramanı, Christopher Bonanos'a göre bir dönem ilişki yaşadığı *Wilma Wilcox*'tu. Weegee'nin otobiyografisinin dışında bıraktığı Wilcox 19.000 görüntüden oluşan arşivini

[101] Mel Harris, Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash, 45

Uluslararası Fotoğraf Merkezi'ne bağışlamış ve flaşlı fotoğrafçılığın estetik potansiyelinin önemli bir noktasında bulunan mirasının devam etmesini sağlamıştır.[102]

Weegee'nin görüntüleri sıklıkla röntgencilik, mizahi ve belgesel arasındaki ince çizgiyi örneklendirmiştir. Flaş ışığının özellikleri hem Weegee'nin çalışması hem de kendi imajı için uygun bir metafor olarak görünmüştü. Weege'nin flaşı, görünmez olana ışık tutmasının yanında aydınlatmasında da genellikle küstahtır. Görmeyeceğimiz zıtlıkları işaret eder ve onları abartır. Belgesel ile drama arasında bir köprü kurar. [103]



Görsel 2.21: Weegee, Çarpıcı Güzellik, Striking Beauty, New York, 1940

Flint'e göre, Weegee's Naked City kitabının ilk sayfasında bulunan fotoğraf, ilginç bir şekilde Weegee'nin sahip olduğunu düşündüğü fotoğrafçılık güçleriyle ilgili bir tereddüdünü de ortaya koymuştu. Bu fotoğraf, gökyüzünü çarpıcı bir şekilde aydınlatan Brooklyn Köprüsü'nün arkasında ki yıldırımı gösteren bir görüntüydü. "*Belki de Weegee'nin bu köprüden geri durmasının gerekliliğini bildiğini gösteriyordu. Fotografik flaşını tüm ilahi ışık vaadine rağmen, sonunda bir fırtına*

[102] Bkz. (84), Szalai
[103] Bkz. (39), Flint, 257

tarafından serbest bırakılan tahmin edilemez ışığın gücünün yanında, oldukça önemsiz bir aydınlatma biçimi olarak görmüştü." [104]

Weegee'nin çalışmaları flaşlı fotoğrafçılığın estetik potansiyelinin ve gelişiminin önemli bir bir noktasında bulunuyordu. Fotoğraflarında flaş, amaca yönelik görünmez bir araç değildi, her zaman bir fenomen olarak varlığını duyururdu. Aydınlık ve karanlık arasındaki ayrımı abartarak, sadece aydınlatılan konuyu vurgulamakla kalmadı, aynı zamanda çevreleyen şehrin karanlığını da ortaya çıkardı.

2.2 Irk ve İfşa Tartışmaları

1952'de ABD'de yayınlanan ve haftalarca çok satanlar listesinde kalan *Görülmeyen Adam* romanı, Amerika'nın en çarpıcı çelişkilerini sergilemiştir. Toplumun her katmanına girip çıkan, egemen kültürün içinde tutunmaya çalışan siyahi bir gencin hayatta kalma mücadelesini anlatan Görülmeyen Adam, Güney'in prestijli kolejlerinden Harlem'in tekinsiz sokaklarına, eşit hak ve özgürlükler için mücadele eden örgütlere uzanıyor. Romanın kahramanı toplumsal hoşgörüsüzlüğün, duyarsızlığın, aldatılmanın her türlüsüne maruz kalmış, ayakta kalmak ve kimliğini korumak için her yolu denemiştir. Görsele, güçlü ve sorgulayıcı bir ilgisi olan, bir romancı olmasının yanında iyi bir fotoğrafçı da olan Ralph Ellison, Amerikan edebiyatının başyapıtları arasında gösterilen Görülmeyen Adam romanıyla, ırkçılık, sömürü ve toplumsal ikiyüzlülük üzerine zamansız bir eser bırakmıştır.[105] Ellison'ın romanındaki görülmeyen adamın da belirttiği görünmezlik, fiziksel gözün işleyişinden değildi. Beyazların fiziksel gözleriyle yaptıkları bakışlarda, beyaz olmanın ayrıcalığı, renkliye bakışının önyargısı ve sahip olduğu ahlaki körlükten ötürüydü. [106]

Aydınlığın karanlığı dediği romanı ışığın ve elektriğin imgeleriyle doluydu. Flint'e göre Görülmeyen Adam'da Ellison, flaşlı fotoğrafçılığı bu iç gözlerden

[104] A.g.e., 274
[105] Ralph Ellison, Görülmeyen Adam, Çev. Mehmet H. Doğan, 14
[106] Bkz (39), Flint, 211

kaynaklanan saldırganlıkla açıkça birleştirmişti. Hikayedeki tedirginliğin, gerilim dolu bekleyişlerin sonlanmasında ve linç edilmenin korkunç şiddetini kaydetmek için kullanılan ölümcül ışığın, flaşın, ani ve keskin girişiyle karanlığa *Ku Klux Klan* [107] meşaleleri şeklinde patladığını ve ardından sonucu belgelediğini belirtmişti.



Görsel 2.22: Lawrence Beitler, Linç, Lynching, Indiana, 1930

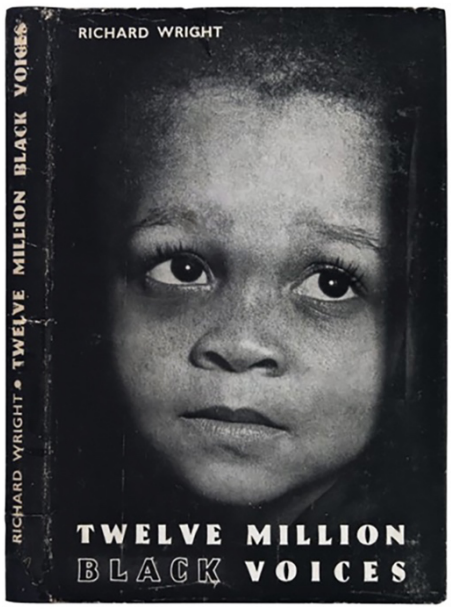
Görülmeyen Adam'ın son bölümünde değinilen 1943 yılındaki *Harlem İsyanları* olarak bilinen kargaşalar sırasında geçen olayların en bilinen fotoğrafları da flaşla görünür kılınmıştır. Flaş tozu ve sonrasında flaş ampulleri, linç imgelerinin üretilmesinde araçsaldı. Hem linç kurbanlarını hem de onlara bakanları ilginç bir şekilde flaş ışığı göstermişti. [108] Muhtemelen bir linç olayının en bilinen fotoğrafı 7 Ağustos 1930 Marion'da *Lawrence Beitler* tarafından çekilmiş olan, Indiana'da linç yasasının iki kurbanı *Thomas Shipp* ve *Abram Smith'*in öldürülmesine tanık olmak için toplanan bir kalabalığın fotoğrafıdır. Kartpostal olarak yüzlerce baskı yapıp satılan, hatıra olarak saklanan bu görüntü, *Abel Meeropol*' ün *"Strange*

[107] Ku Klux Klan : Amerikan beyaz üstünlükçü terörist ve nefret grubudur. (https://en.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan)

[108] Bkz. (39), Flint, 204

Fruit" (Garip Meyve) şiirine ve ardından şarkısına ilham verdi. LIFE dergisinin 2011 yılında Dünyayı Değiştiren 100 Fotoğraf kitabında yer aldı.

Dönemin linç fotoğraflarında; flaş kullanımı, "*beyaz fotoğrafçının karanlık konuya ışık tutma"* mecazının gerçekleşmesinin tüyler ürpertici bir haline dönüşmüştü. 1930'ların belgesel fotoğraflarının önemli bir kısmını oluşturan FSA'nın himayesinde yürütülen belgesel fotoğraf çalışmalarında, beyaz fotoğrafçılar tarafından Afrikalı Amerikalılar da düzenli olarak tasvir edildi. Bu durum 1941'de hazırlanan Edwin Rosskam'ın FSA dosyalarından oluşturduğu fotoğraf seçkisi ve Richard White'ın metinlerinin eşlik ettiği *"Twelve Million Black Voices"* (On İki Milyon Siyah Ses) kitabıyla tam olarak örneklendirilmiştir.[109]



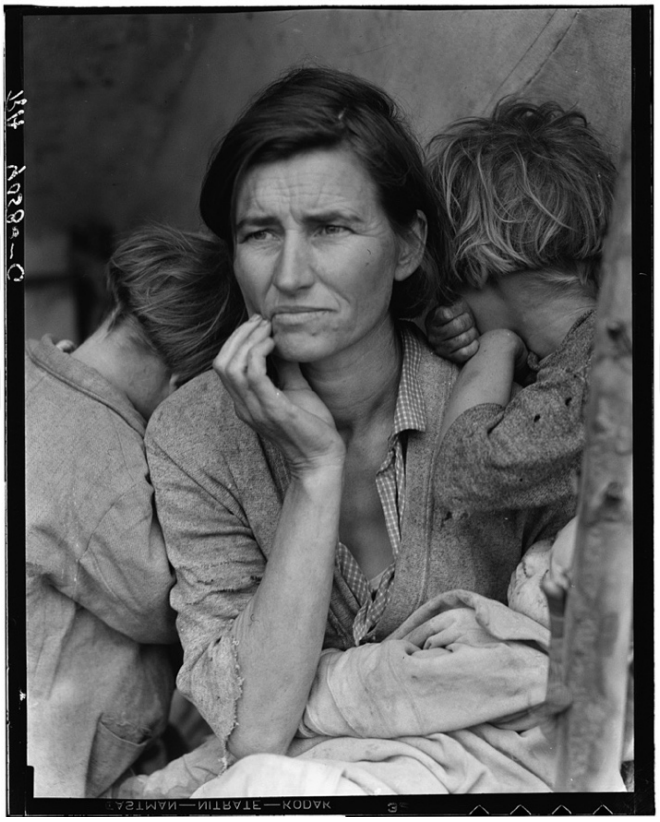
Görsel 2.23: "On İki Milyon Siyah Ses, Twelve Million Black Voices", 1941

Bu foto belgesel kitapta Amerikan belgesel fotoğrafçılığı çerçevesinde on iki milyon siyah insanın yaşamı incelenmiştir. Görülmeyen siyah Amerikalıların fotoğraflarının yaygın olarak kullanılmasının ortaya çıkardığı sosyal, ekonomik ve politik gerçeklik sorusu gündeme getirilmiş, bir halkın tarihi metinler ve fotoğraflar aracılığıyla sahnelenmiştir. 1930'ların gerçekliğinin kaydedilmesini sağlayan, FSA fotoğrafçılarının estetik vizyonuyla milyonlarca Afroamerikalının tekil temsilini

[109] A.g.e., 208

gerçekleştirdiği, ırk ayrımcılığının teşhir edilmesini tartışarak ortaya koyan protest bir anlatısı vardır.

FSA fotoğrafçılarının işlerinde en görülen temsiller, 1930'ların görsel simgelerini oluşturan *Göçmen Anne* ya da *Okie Kiracısıydı*. Twelve Million Black Voices aksine görülmeyen siyah Amerikalıların hayatlarının portrelerini sergiliyordu. Orijinal kapağında siyahi bir çocuğun yakın plan portresine yer verilen kitapta, Afrika kökenli Amerikalıların doksana yakın fotoğrafı bir araya getirilmişti. [110]



Görsel 2.24: Dorothea Lange, "Göçmen Anne, Migrant Mother"
Florence Owens Thompson ve çocukları, Kaliforniya, 1936

[110] Laurence Cossu-Beaumont, Twelve Million Black Voices: Let Us Now Hear Black Voices, https://journals.openedition.org/transatlantica/7232

Haziran 1937 ile Ağustos 1939 yılları arasında Washington'da yayınlanan, kendini *Siyah İşleri Dergisi* olarak ilan eden *Flash Dergisi*, siyahi izleyicileri hedef alan, Afrikalı Amerikalıların yaşamı hakkında içerik sunan bir dizi süreli yayından biri ve en eskisiydi. 1937 yılında Editörler tarafından dergi, *" Flash! Artık bir deney değil, Amerikan yaşamının önemli dramının olağanüstü dinamik ve doyurucu haftalık sunumunu temsil edecek."* şeklinde duyurulmuştu. Nation's Capital, New York ve Chicago gibi merkezlerdeki kozmopolit siyah yaşamı hakkında dünyanın her yerine yazılı ve resimli bilgi taşımaktaydı. Eğitimcilerden, iş adamlarına, askerlerden, politikacılara ve eğlence dünyasında öne çıkan Afroamerikalı insanların haberleri ve fotoğraflarından oluşan bir içeriğe sahipti.[111]



Görsel 2.25: Flash Haftalık Haber Dergisi Kapakları, Flash Weekly Newspicture Magazine Covers, 1936

Flash sayfalarında yayınladığı reklamlarda, editoryal bir tercihle seçilmiş içeriklere yer vermişti. Dergi adıyla ve yayın politikasıyla flaş ışığını kavramsallaştırırken, hem fotografik bir flaş ampulünün ani aydınlatmasını gösteren görüntülerle flaş ışığını hem de gelişen teknolojiyle sabit güçlü ışıklar sağlayan başka makineleri tanıtmıştı.

[111] Bkz. (39), Flint, 211



Görsel 2.26: Güçlü Işık Yayan Flaş reklamı, Flash Haftalık Haber Dergisi, Temmuz 1937

Flash Dergisi aynı zamanda bir sosyal kayıt yayını olarak da çalışmıştı. Birçok görüntüsünün öncelikle bir amacı olduğunu belirterek, siyahların günlük hayatlarına, özel olaylara ve toplumda ileri gelenlerine ışık tutmuştu. Dergi Afro-Amerikan yaşamı ve kültürüne olumlu bir dönüş yapma politikasına hizmet eden özel estetik etkilerden sorumluydu. Dikkatle kullanılan bir kamera flaşı, gündelik hayatta yemek yiyen ya da partiye gidenlerin genel aydınlatmasını sağlamanın yanı sıra, cilt tonunu önemli ölçüde hafifletmeye yardımcı olmuştu. Flash Dergisi, flaşlı fotoğrafçılığın ton açma özelliklerini kendi avantajına dönüştürmüş ve flaşın varlığını şaşırtıcı bir şekilde hissettirdiği durumlarda da okuyucusuna bilgi vermişti. [112]

[112] A.g.e., 214



Görsel 2.27: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, Tenör Roland Haye ve Ailesi,
Tenor Roland Haye and her family, 1930

Dergi tarafından benimsenen kasıtlı iyimser Afro-Amerikan yaşamı vurgusu ilk yılında okuyucuları tarafından tek tip olarak karşılanmamıştı. Bir mektup yazarının, Flash'ın kendisini Washington'daki ve diğer ülkelerdeki siyahlar için ırk sorunları yaratan birçok sosyal sorunu yansıtmamasından büyük bir hayal kırıklığına uğradığını ve renkli ırkın insan olarak muamele görmemesinin; linç, kiracı ve çiftçilik koşullarının, ayrımcılığın var olduğu sürece mümkün olmayacağını söylemişti. Bunun üzerine çıkan başyazıda, mektuba koşulların tamamen farkında olunduğunu Amerika'daki tüm halkları kapsayacak şekilde koşulların daha iyi bir hale getirilebilmesi için uğraşanları fotoğraflarla cesaretlendirmeye devam edeceğini belirtmişti.


ONE THIRD OF A NATION
By A. RIVERO

UNSANITARY UTENSILS ARE A CONSTANT MENACE TO LIFE.

ONE THIRD OF A NATION, a fast moving drama written by Arthur Arent from material collected by a trained staff of research workers, and directed by Leo Ward, exposes the problem of slum clearance. "The living newspaper" technique, created by the WPA Federal Theatre and used in such successful productions as, "Injunction Granted" and "Power," is employed in ONE THIRD OF A NATION. The process may be described as a newspaper on the stage with living characters enacting news stories, features and editorials.

OVER SEVENTY-FIVE THESPIANS make up the cast of this realistic reproduction of New York's slum housing since the presentation of the Trinity Church grant, through the historical cholorea epidemic, to the present program of slum clearance. Local and national housing officials call it 'a most valuable document'—drama critics acclaim it an outstanding production. Judging from the advance ticket sale ONE THIRD OF A NATION is due for a long run.

THE ABOVE SCENE IS A REPLICA OF ANY UNDERPRIVILEGED COMMUNITY.

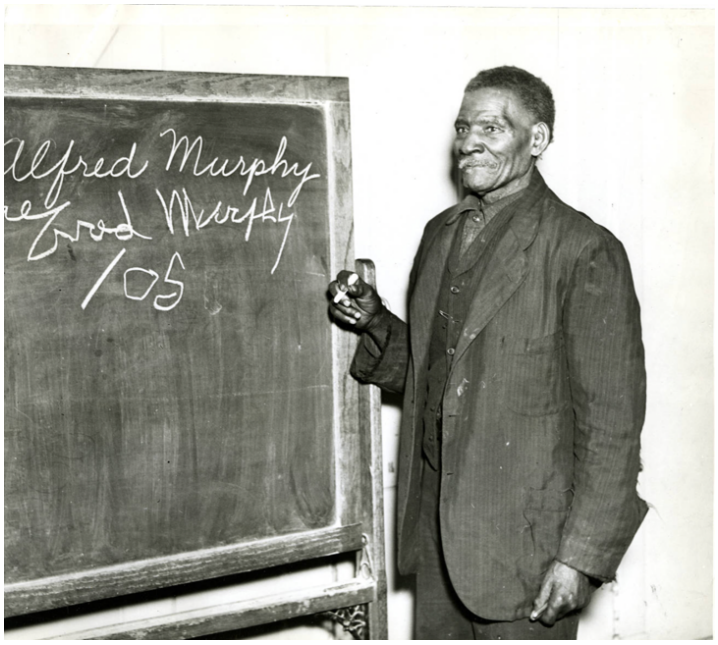
Görsel 2.28: Yoksul İnsanların Yaşam Şartlarını gösteren haber sayfası, Flash! Haftalık Haber Dergisi, 7 Mart 1938

Flash Dergisi'nin sayfaları bir sayısında, Jacob Riis'in fotoğraflarını andıran benzer görüntülerle, karanlık iç mekanlarda mutfak gereçlerinden yansıyan flaş ışığıyla aydınlanmış çöp yığınlarını ve sağlıksız yaşam koşullarını göstermişti. 1937 Konut Yasasını, sıradan insanın güçsüzlüğünü, yoksulluk içinde yaşamanın yalnızca siyah insanların karşılaştığı bir sorun olmadığını göstermeyi hedefleyen bu görüntülerle sınıf ve ırk çıkarlarının nasıl ortak kesişme noktaları bulabileceğine değinmiş, bunun sonucunda Afrika kökenli Amerikalıların kiralık konut yaşamını temsil eden izleyicilik biçimini seyreltmeye çalışmıştır.



Görsel 2.29: 'Bir Çocuğun Ne Olacağını Çevre Belirler' konulu yazı görseli, Fotoğraf Kolajları, Flash! Haftalık Haber Dergisi, 24 Ocak 1938

ABD'deki yaşam koşulları ve göreli gelirler hakkında yorumlar sunan dergi, düşük gelirli bir Afrikalı Amerikalı ailenin fotoğrafını kolaj yaparak yaşam ortamını kasıtlı olarak manipüle etmişti. FSA fotoğrafçılarının da çalışmalarında çokça görülen tabaklar, tencereler ve kupalar eski bir masa üzerinde, parıldayan mumlukların bulunduğu bir şöminenin önünde tasarlanmıştı. Zengin bir ailenin yaşam alanını işaret eden perdelerin bulunduğu, taze çiçeklerle dolu bir arka plan seçilerek üzerine yerleştirilmişti.



Görsel 2.30: Ohio Rehberlik Koleksiyonu, Alfred Murphy okuma yazma sınıfında, Alfred Murphy in Literacy Class, 1930-1940

Flash'ta genelde siyahi fotoğrafçılar istihdam edilse de gerekli durumlarda diğer FSA fotoğrafçılarının işleri de sık sık kullanıldı. Örneğin, 33 yıl köle olarak yaşayan, WPA[113] yetişkin okuryazarlık sınıfında öğrenci olan, 105 yaşındaki *Alfred Murphy*'nin fotoğrafı ve *Arthur Rothstein'ın Gee's Bend* fotoğrafı da ortakçılık sisteminin tehdidi hakkında başka bir makaleye eşlik etmişti. [114]



Görsel 2.31: Arthur Rothstein, Gee's Bend'teki Afro-Amerikan Ailesi, African American Family at Gee's Bend, Alabama, 1937

Bunun yanında Flash, Scottsboro Çocukları[115] davasının yanında, Afro-Amerikalılar üzerindeki yaygın polis şiddeti ve adaletsizliklere karşı son derece seçici bir tavırla hareket etmiştir.

Afrikalı Amerikalı fotoğrafçıların birçok çalışması da nispeten kısa ömürlü olan haber dergisi Flash'ta yer almıştı. Bu fotoğrafçıların belki de en tanınmışı, flaş kullanmayı seven bir adam olan *Gordon Parks'*tır. Parks'ın hayat hikayesini en kapsamlı anlattığı kaynak 1990 yılında yayınlanan "*Voices in the Mirror"* (Aynadaki Sesler) otobiyografisidir. 1912'de Kansas'ta doğan ve 16 yaşında okulu bırakan Parks,

---

[113] WPA: The Works Progress Administration, İş İlerleme İdaresi, Başkan Roosevelt tarafından 1935'te Büyük Buhran'ın en kasvetli yıllarında oluşturulan iddialı bir istihdam ve altyapı programıydı . Sekiz yıllık varlığı boyunca, WPA ortalama 8,5 milyon Amerikalıyı çalıştırdı. (https://en.wikipedia.org/wiki/Works_Progress_Administration)

[114] Bkz. (39), Flint, 223

[115] Scottsboro Boys: 1931'de Alabama'da iki beyaz kadına tecavüz etmekle suçlanan , yaşları 13 ile 20 arasında değişen dokuz Afrikalı Amerikalı gençti. (https://en.wikipedia.org/wiki/Scottsboro_Boys)

büyük bir caz grubunda piyanist, Kuzey Pasifik Demiryolunda kapıcı ve ardından bir süre garson olarak çalıştı. FSA fotoğrafçılarının çalışmalarıyla da burada karşılaşmıştı.

> *Bir gün, yolcu vagonunu temizlerken yolcuların geride bıraktıkları dergilere bakıyordum. Asla unutamayacağım bir fotoğraf portföyü buldum. Göçmen işçilerdi. Mülksüzler; fırtınalar, toz ve sel tarafından dövülüyorlardı. Oklahoma ve California arasındaki hırpalanmış vagonlardan oluşan topluluklar halinde, otoyollarda dolaşarak iş arıyorlardı. Bazıları o kadar fakirdi ki arabalarını iterek veya yürüyerek seyahat ediyorlardı. Kaldıkları yerlerin dış cephe kaplaması ve çatıları karton kutulardan, iç duvarları ise gazetelerle kaplı gecekondulardı. Aklıma takılan fotoğrafçıların isimleri: Arthur Rothstein, Russell Lee, Carl Mydans, Walker Evans, Ben Shahn, John Vachon, Jack Delano ve Dorothea Lange. Hepsi Başkan Roosevelt tarafından çiftçilere yardım etmek için kurulan bir devlet kurumu olan FSA için çalışıyordu. İnsanlığın bu trajik görüntüleri, yoksulluğun karmaşasına kapılmışlığı beni üzdü. Dergiyi eve götürdüm ve haftalarca inceledim.*[116]

Kitaptaki fotoğrafçıların tümü beyaz olmasına rağmen, çalışmalarının çoğu zor durumda ki siyahi insanlara sempati duymakla kalmadı, aynı zamanda Afro-Amerikalıların yaşadığı ve çalıştığı koşulları reforme etmeyi amaçlayan bağlamlarda aktif olarak kullanıldı. Bu, Parks'ın *"İncil'im oldu"* dediği ve bağnazlığa karşı güçlü bir açıklama olarak gördüğü "*Twelve Million Black Voices*"ti. Bu kitaptaki fotoğraflar Flash Dergisi'nin aksine cilt tonlarını açmak yerine, karanlığı vurgulamak için daha koyu basılmış ve tasarlanmıştı. Metnin mevcut kasvet ve umutsuzluk mesajına görsel bir karşılık sağlayan kitap, Parks'ın da son derece etkilendiği düşük tonlu bir kayıttı. Kitapta ki bir fotoğrafçı Parks'ın ilgisini daha fazla çekmişti. O, kitabı oluşturan doksan fotoğraftan on dokuzunun sahibi Russell Lee idi.

---

[116] Gordon Parks, Voices in the Mirror: An Autobiography, 65



Görsel 2.32: Russell Lee, Tarım İşçilerinin Kulübesindeki Sahne,
Scene in Agricultural Worker's Shack Town, Oklahoma, 1939

Lee iç mekanların fotoğraflarını çekmeyi sever, insanların geçmişleri ve kişilikleri hakkında ortaya koydukları şeylerden büyülenirdi. Ama asla davetsizce evlere girmezdi. Konularıyla konuşmaya, onları tanımaya, güvenlerini kazanmaya ayırdığı süre boyunca FSA fotoğrafçıları arasında dikkat çekiciydi. Bu, fotoğraflarında yer alan insanlarla uyumuna yansıyordu. Gerçeği göstermenin ayrılmaz bir parçası olarak, yeni bir teknik olan flaşlı fotoğrafçılığı kullanarak insanların yaşamlarını aydınlatmaya çalıştı. Amerikan halkını sadece kuru ve çorak bir arazide değil, evlerinin içinde ve günlük yaşam halleriyle fotoğrafladı. Lee'nin özneleri onun merceğinin önünde oldukları gibi göründüler. Doğrudan ve çoklu flaş ışığını etkin kullanarak elde ettiği görüntülerle belgesel fotoğraf geleneğini birçok açıdan değiştirerek yeni bir metodoloji geliştirdi. 1941'de Chicago'nun Güney Yakası'nda geçirdiği iki hafta boyunca Lee, şehirde binden fazla fotoğraf çekti. Birçoğu iç mekanlara ait fotoğraflarda; soyulmuş çıtalar, alçı duvarlar, kırık ve pis tuvaletler, yıpranmış mutfak gereçleri ve iç mekanlardaki asılı çamaşırlar gibi FSA arşivlerindeki benzer konular vardı. Russell Lee'nin ve diğer FSA fotoğrafçılarının Büyük Buhran sırasında çektiği fotoğraflarla bir ulusun geçmişine ve yerel yaşamlarına detaylı bir şekilde göz atabilmek mümkün olmuştur. [117]

[117] Bkz (39), Flint, 228



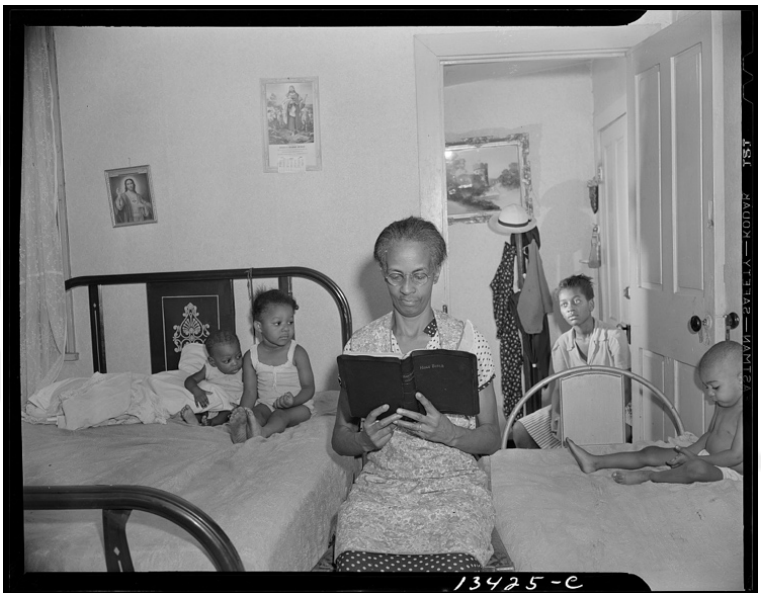
Görsel 2.33: Russell Lee, Çamaşır Gününde Aileye Yardım,
Washday of family on relief, Chicago,1941

Ocak 1942'de Gordon Parks FSA için çalışmak üzere Washington DC'ye gelmişti. Daha önceden Chicago'da yaptığı gibi Afrikalı-Amerikalı topluluğunu belgelemeye hevesliydi. Ancak, ülkenin kuzeyi ile güneyi arasındaki ırksal fay hattının üzerinde yer alan şehirde siyah bir adam olarak karşılaşacağı zorlukların henüz farkında değildi. Durumu çok iyi bilen FSA direktörü Roy Stryker, Parks'ın Washington'u kamerası olmadan keşfetmeye başlamasını önerdi. Parks, restoranlar tarafından geri çevrildi, tiyatrolardan kovuldu, bir palto almaya gittiği mağazada hizmet alması reddedilmiş ve her yerde bağnazlık bulmuştu. Sadece birkaç gün sonra tamamen demoralize olan Parks *"Bu parlak ve tarihi yerde, ırkçılık yaygındı"* diye yakındı.[118] Aşağılanmış olan Parks FSA ofisine döndüğünde, Stryker projesine eve daha yakın bir yerden başlamasını tavsiye etti. Parks, FSA ofislerini temizleyen siyahi bir kadın olan Ella Watson ile iletişim kurdu. Kendini ve iki torununu geçindirmek için çalışan Watson Parks'a, lise döneminde hamile kaldığını ve ikinci kızları doğmadan iki gün önce kocasının vurularak öldürüldüğünü söyledi. Görüşmesinin sonunda Parks, Watson'ın fotoğrafını çekip çekemeyeceğini sordu. Watson bu teklifi kabul etti ve dört ay boyunca ona, evine ve yaşadığı topluluğa erişim izni verdi. Ortaya çıkan fotoğraflarla Parks kariyerinde bir dönüm noktasına ulaşmış ve Watson

[118] Rice, Craig Laurence, Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks, https://vimeo.com/46395849

aracılığıyla, beyaz Washington DC'nin tarihi parıltısının ötesinde siyahlar için hayatın gerçekliğine dair samimi bir bakış açısı kazanmıştı.[119]

Yıkılmış evleri olan çöp dolu mahalleleri, sokaktaki çocukları, az eşyalı yaşam alanlarında dalgın ve şehirdeki ırkçılıktan ötürü dikkatli yaşayan aileleri ve torunlarına kutsal kitap okurken, evlatlık kızıyla birlikte oturduğu cilalı mobilyalardan parıldayan flaş ışığıyla birlikte Watson'ı fotoğrafladı.



Görsel 2.34: Gordon Parks, Ella Watson, Ev halkına Kutsal Kitabı okuyor, Ella Watson, reading the Bible to her household, Washington, 1942

Bu serinin doruk noktası ise; Watson'ın kabarık kollu ve iki eksik düğmesi olan puantiyeli elbisesi, tel çerçeveli gözlüğü, mesleğinin tersine çevrilmiş iş aletleriyle ABD bayrağının önünde havalı bir şekilde poz verdiği "*American Gothic"* adlı fotoğraftır.

[119] Gordon Parks Foundation, Washington D.C. and Ella Watson 1942, https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/washington-d-c-and-ella-watson-1942?view=slider#2



Görsel 2.35: Gordon Parks, "Amerikan Gotik, American Gothic", Washington, 1942

Parks'ın tarzının karmaşıklığına işaret eden bu kare çektiği en ünlü fotoğraftır. Bu fotoğraf kişinin yaşamının mahremiyetini ulusal bir durumla ilişkilendirmenin yanında, Grant Wood'un 1930'da aynı adı taşıyan ünlü tablosuna da atıfta bulunmuştu. Yıllar sonra yeniden yorumlanarak daha geniş bir Amerikan imgeleri tarihine dikkat çekmişti.

Flaşlı fotoğrafçılıkta ışık, ister doğadaki şimşeklerin yüce sıfatlarından yararlansın, isterse izinsiz giriş, röntgencilik veya özel alanın parçalanmasıyla ilgili endişeleri haklı çıkarsın; tarihsel süreci boyunca duygu yüklü bir kelime ve imge olmuştur. Bu dönemin Afrikalı Amerikalı fotoğrafçılarının, kendi belgesel, estetik ve sessiz polemik amaçları için flaş kullananları, aynı zamanda flaşı hem ifşa hem de ihlal ile ilgili olarak görmeleri şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte, flaşın ağartan parıltısıyla yüklü şiddetinin, teşhir tonlarını taşımadığı bazıları için pek net değildi. "*Beyaz ırk nefreti, Ellison'ın Afro-Amerikalıların paradoksal yüksek görünürlüğüne ilişkin açıklamalarının gösterdiği gibi, yirminci yüzyılın başlarında ve ortalarında flaşı linç*

görüntülerine bağlayan görsel referansın alt akıntısı, kullanımına özellikle güçlü çağrışımlar katar." [120] Birçok siyahi fotoğrafçı onu, ırkını kendi şartlarında görünür kılmak için gerekli bir araç olarak kullanmıştı. Sonuç olarak flaş, Afrikalı Amerikalılar için sorunlu geçmişi olan bir teknoloji olarak kalmıştı.

2.3. Zamanı Durdurma ve Hız

Fotoğraf, tarihi boyunca akan zamanda yakalanmış ve donmuş bir görüntü fikrini amaçladı. Buna, flaşın da eş zamansal katılımıyla dahil olması amacın sınırlarını genişletti.

Teknolojinin metafordan daha yavaş olduğu bir zamanda Henry Fox Talbot, fotoğrafçılığı *"gölge sabitleme sanatı"* olarak tanımladı.[121] 1857'de yazar Lady Elizabeth Eastlake ise fotoğrafçılığın çok hızlı, sınırlarının zaten ihtiyaçtan daha çevik olduğunu ve ışığın yolculuğunun ancak ikinci bir hız ile kaydedileceğini belirtmişti.[122] Bu anlamda, flaş özdeştiği anilik ve hız özellikleriyle, fotografik imgelerin kalıplaşmış bazı mecazlarıyla eşanlamlı bir hale gelmişti.

Ancak flaş, görüntünün doğrusal bir zaman akışından koparıldığı fotoğraf söylemini doğrulamak yerine, bu zamansal akışı kesintiye uğratan tek seferlik bir patlama üretmekteydi. Flaşla çekilen görüntüler; zamansallıkta Barthes'ın dediği gibi, *"zamanın hareketsizleştirildiği görüntülerden oldukça farklı bir ilişkiye sahiptir."* [123] Flaşsız fotoğrafları, zamanın geçici olarak durdurulduğu akışın bir parçası olarak kavramsallaştırabiliriz. Ancak flaş, karanlıktan dilimlenmiş bir sahneyi aydınlatır. Fotoğrafın çekildiği an ile sonraki anı; ışık, gölge ve görünürlük açısından kökten farklı bir hale dönüştürür.

---

[120] Bkz. (39), Flint, 121
[121] Andrew E. Hershberger, Photographic Theory: An Historical Anthology, 40
[122] Alan Trachtenberg, Classic Essays on Photography, 52
[123] Bkz. (39), Flint, 245

Flint'e göre bu kesinti, güçlü büyük bir şimşek ya da ilahi bir ışık gibi gösterişlidir.[124] Aynı zamanda da geçici bir yüzeyselliğe de bağlıdır. Jacob Riis'in fotoğraflarında olduğu gibi, özel alanların saldırgan bir şekilde kesintiye uğratılması ve istila edilmesi de geçiciydi. Bu geçicilik gözden kaçan vakur görüntülerin dokunaklı ayrıntılarını ve istenmeyen çevresini ortaya çıkarmış, kaydedilerek kalıcı hale getirmişti. Bu kalıcılık flaşın parlak bir yüzeyden yansımasında ya da flaşın kendisiyle özdeşmiş ikonik görüntülerindeki izi ile gerçekleşmiştir. Weegee'nin öznelerinin solmuş yüz hatları veya ağaçlardan sarkan linç edilmiş Afrikalı Amerikalıların vücutları ve altlarındaki heyecanlı kalabalık hem şaşırtıcı hem de demokratik bir şekilde iz bırakan flaş tarafından o anlık ağartılmış ve sonrasında geçmiştir. Fotoğrafın bir anı durdurmayı, tarihsel gelişim sürecindeki deneyimsel teknikler sonucu poz süresinin kısaltılmasıyla kademeli olarak elde etmesi gibi, flaşta gelişiminde, anda kesitsel olarak ne kadar geçici ya da kalıcı olacağını belirlemiştir. Farklı flaş tozlarından, flaş ampulüne ve elektronik flaşlara kadar aydınlatmanın geçiciliği de değişkendir. Yapay aydınlatmanın ilgi odağı ışıkları ya da pil ile elde edildiği tarihsel dönem, şimşek imgesi ve ani güçlü bir parlama etkisiyle hız ile özdeşmiş olan flaş kavramından ayrılmaktadır.

Flaşlı fotoğrafın gelişim süreci karanlık veya belirsiz olanı aydınlatmaya çalışan yanıcı kimyasal bir süreç üzerinde yoğunlaşır. Flaşın kelime anlamı aynı zamanda hız ile bağlantılı olsa bile, ilk flaşlı fotoğrafçılar tarafından kullanılan teknolojide ne objektifleri ne de görüntülerin kaydedildiği filmler hızlı harekete izin veren koşulları sağlayamadı. Genelde harekette yakalanan bulanıklıktan başka bir şey değildi. Jacob Riis' in Yoksulların Çocukları fotoğrafında (1908), cep şişeleri için teneke kapaklara keten yapıştıran Küçük Susie'nin görüntüsü de benzer bir durumu gösterir. Elleri hızlı ve hünerli ilginç bir zanaatı olan bu küçük kızın hareket halindeki eli ve kolu net yakalanamamıştı. Ama görüntüde küçük kızın hareketi veya hareket hissi kaydedilmişti.

[124] A.g.e., 248



Görsel 2.36: Jacob Riis, Küçük Susie İş Başında, Little Susie at her Work, 1890, New York

1851 yılında 14 Haziran günü Henry Fox Talbot, Londra Kraliyet Enstitüsünde bir deney yapmıştı. Ertesi gün ünlü fizikçi, kimyager ve felsefeci Michael Faraday'a yazdığı bir mektupta, bu deneyi açıkladı.

> *"Bir diske basılı bir kâğıt yapıştırdım ve daha sonra mümkün olduğu kadar hızlı dönmesini sağladım. Elektrik pili boşaldı ve kamerayı açarken bir izlenim aldığını gördüm. Basılı harflerin görüntüsü, disk hareketsizmiş gibi keskindi. Bu deneyin daha önce yapılıp yapılmadığını bilmiyorum."* [125]

Fox Talbot görsel bir kayıt olmasa bile belki de elektriği kullanarak flaşlı bir fotoğraf çeken ilk kişi olmuştu. Faraday'a mektubunda elektrik ışığının parlaklığını iyileştirebilmeyi istediğini yazmıştı. Bir dereceye kadar başarıyla hareket eden bir nesnenin görüntüsünü kaydetse bile, aynı zamanda başka bir fotografik zorlukla daha karşılaşmıştı.

Yıldırımdan, stroboskoplara ve Talbot'tan Harold Edgerton'a kadar dönemsel olarak flaşın akan zamanın içinde hareket eden nesneyi hareketsiz hale getirme ya da

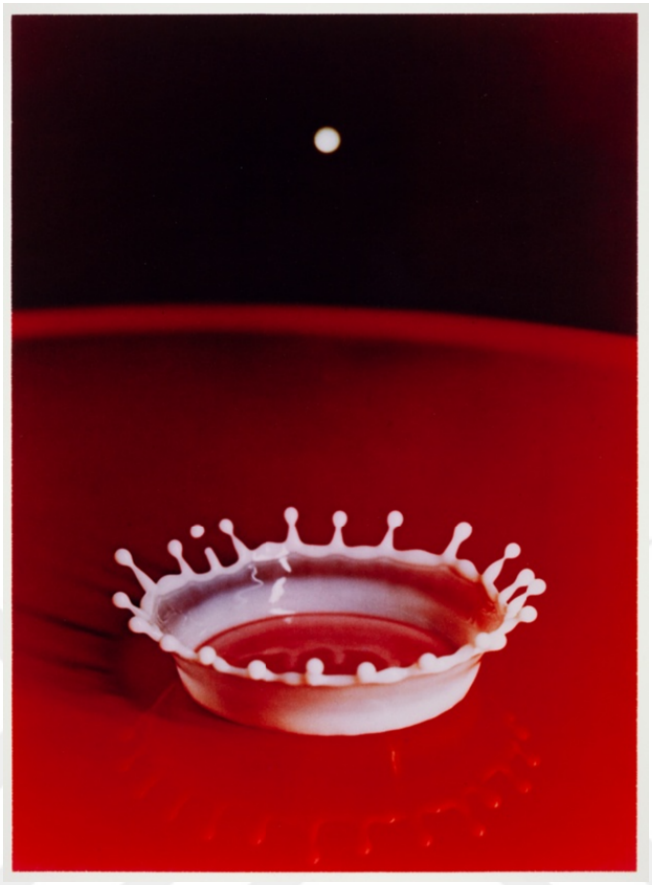
[125] Pierre Bron, The Photographic Flash: A Concise Illustrated History, 21

öyle gösterme yeteneği vardı. Stroboskop, Yunanca strobos '*girdap*' ve skopein, '*bakmak*' kelimelerinden oluşan Simon Von Stampfer'ın buluşuydu. Hem görüntüyü oluşturan mevcut herhangi bir ışık kaynağını alt edecek kadar güçlü hem de söz konusu nesnenin hareketine senkronize olabiliyordu. Aralıklı çok kısa flaşlar üreten sonraki icatların atasıydı. İstenen, hareketli nesnenin tamamen hareketsiz görünmesini sağlamaktı.[126]

Fotoğraf teknolojisi gibi eş zamanlı pek çok gelişmede olduğu gibi, flaş üretme araçlarındaki ilerlemeler de sınırların ötesinde gerçekleşen bir dizi insanın bilimsel deney çalışmalarından kaynaklanmıştı. Bilimsel ve estetik görüntü ayrımı arasında köprü kurmayı başaran, flaşlı fotoğrafçılık ile anılan Harold Edgerton, çalışmalarında kamerayı stroboskopla birleştirdi. Konuların farklı şekillerde fotoğraflamasına izin veren flaşlar tasarladı ve geliştirdi.

Edgerton'ın ilk çalışmalarının çoğu ticari kuruluşlar adınaydı. Stroboskopik flaşı; mühendislik, mekanik ve askeri alanlarda çözümler için kullandı. İşleriyle birçok alanda görünür oldu. Bilim, Teknik, Sanat yayınlarında ve sinek kuşlarının hareketlerini yakaladığı görüntülerle National Geographic'de yer aldı. Ona sadece bir bilim adamı olmadığı, aynı zamanda bir sanatçı olduğu söylendiğinde, *"Benden sanatçı yapmaya kalkmayın, ben bir mühendisim. Ben olguların peşindeyim, sadece gerçeklerin"* diye yakınıyordu. [127] Buna rağmen akılda kalıcı estetiğiyle "*Milk Drop, Corone"* (Süt Damlası, Taç) çalışmasıyla Beaumont Newhall [128] tarafından 1937'de New York Modern Sanat Müzesi'ndeki fotoğraf tarihi sergisi için seçildi. [129]

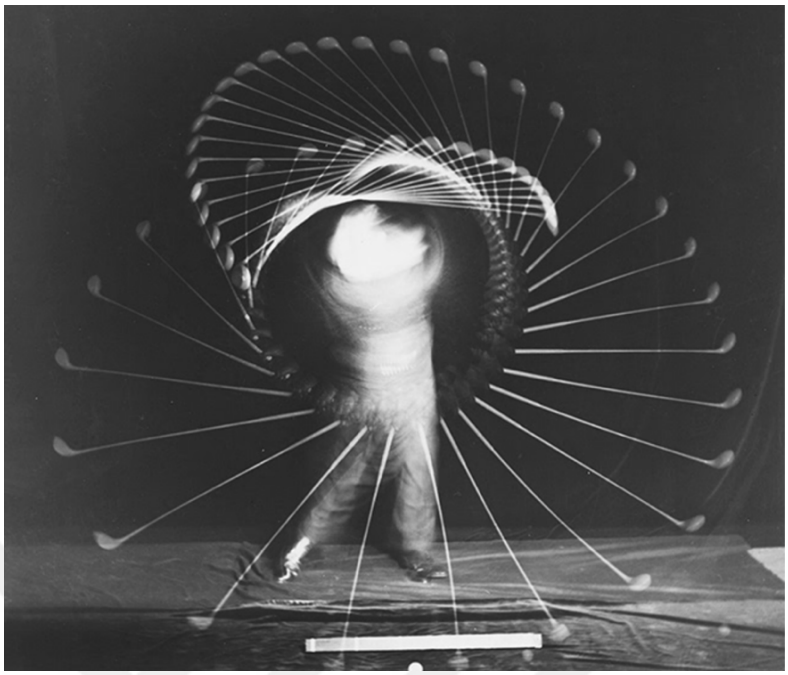
[126] Bkz. (39), Flint, 125
[127] Bkz.(41), Dowling
[128] Naomi Blumberg, Beaumont Newhall American Photography Historian, Writer, and Curator, https://www.britannica.com/biography/Beaumont-Newhall
[129] Beaumont Newhall, Photography 1839–1937, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2088?



Görsel 2.37: Harold Eugene Edgerton, "Süt Damlası, Taç, Milk Drop, Coronet" 1957

Flint'e göre Edgerton'ın görüntüleri bilgiden fazlasını sunuyordu. Merakı besliyor ve teşvik ediyordu. Çalışmaları kendi başlarına da estetik açıdan çekiciydi. Ancak *"son derece yapay ve içsel nitelikleri değil, insan nesnelliğinden ziyade mekanik yollarla elde edilen, maddi dünyada bulunan görünmez dinamiklerle doğrudan bağlantılı olan soyut tasarımları ortaya koyuyordu."* [130]

[130] Bkz. (39), Flint, 130



Görsel 2.38: Harold Eugene Edgerton, "Bobby Jones'un Multiflaş ile Golf Salınımı, Bobby Jones Multiflash Golf Swing", 1938

Edward Steichen, fotoğrafın büyük sanat müzelerindeki varlığının belirsizliğinin olduğu bir dönemde Edgerton'ın "*Golf sopasının vuruş sürecinde, hızlı dönüş yörüngesindeki zarafeti, adeta bir panayırda koltukların dışarı fırlamış gibi göründüğü parabolü, şüphesiz aktarıyordu."* şeklinde yorumlamıştı. [131] Aynı teknikle hareketten birden çok görüntü almak için flaşı kullanan 1940'ların diğer fotoğrafçıları, hızlı ardışık hareketin yanı sıra zamanı durdurmak ve bunu yaparken soyut sanat ile fotografik dokümantasyon arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran kompozisyonlar yaratmıştı. Bu, fotoğrafta zamanı ifade etmenin ve yorumlamanın karmaşık doğasına daha yakından bakma fırsatı sunmuştu. Edgerton Life Magazine'de yer alan çarpıcı fotoğrafları üretmek için stroboskopik ekipman kullanan Gjon Mili ile teknik bir ortaklık yapmıştı. Mili stüdyosunda birden fazla elektronik flaş ünitesi kullanarak saniyede 120 defaya kadar yanıp sönen aydınlatma tekniğiyle fotoğraflar elde etmişti.[132]

[131] Gus Kayafas, Stopping Time: The Photographs of Harold Edgerton, 12
[132] Todd Bartel, Harold Edgerton - Flash Revelations, https://www.csw.org/news-detail-thompson-gallery-exhibitions-detail?pk=863079#_ednref2



Görsel 2.39: Gjon Mili, Çoklu Flaş Tekniği Uygulanarak Çekilmiş Dansçı Martha Graham, 1941

Flaşın sözcük dağarcığı, kendisini uzun zamandır hız ve geçicilik kavramlarına bağlamıştır. Edgerton sonrası flaş, gözle görülebilen ve takip edilebilen zamandan çok daha hızlı, geçici olanı görmeyi ve onun görüntüsüne sahip olabilme vaadi vermişti. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren flaş, artık enerji ve hareketin çok açık bir göstergesiydi. Aniden belirip kaybolan ışık çok kısa bir müdahale oluşturmuş ve "flaş haber" kavramıyla özdeşen bir aciliyet etkisi de vermişti. Bu flaşı, aslında kısa ve öz bir ifadede yoğunlaştırılan önemli bir anlama da dönüştürmüştü.

Yüksek hızlı fotoğrafçılığın imkanları, diğer flaş biçimlerinde olduğu gibi, insan gözünün göremediği zamana bağlı hareketin yoğunluğunun ve günlük sıradan bir olayın akıştaki estetiğinin ifşasını da sağladı. Teknikleri, ticari ve sanat fotoğrafçıları tarafından göz alıcı, dikkat çekici efektler yaratmak için kullanıldı. Örneğin Japon fotoğrafçı Shinichi Maruyama, havaya attığı mürekkep veya suyun formlarının düşerken yaptığı etkiyi yakalayarak çeşitli görüntüler üretmiştir. Sürecin sonunda elde ettiği görüntülerle adeta hareketin heykelini yapmış gibiydi. Maruyama, Zen bahçelerinden aldığı duyguyu eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır.

"Güzel olan her şeyde var olan kırılganlık ve eksiklikten büyüleniyorum. Havaya su atıyorum ve uçuşun ortasında sürekli şekil değiştiriyor, yerçekimi tarafından çekilip yüzey gerilimi ile patlıyor. Her uçuş bir saniyeden fazla sürüyor. Su, her an "kısmen insan yapımı ve kısmen doğal" bir heykel olarak tanımlanabilecek güzel bir figür haline geliyor. Bu güzel, kalıcı olmayan su heykellerini, varlıklarının özünün saf olduğu tam o anda fotoğraflayarak yakalamak istedim."[133]



Görsel 2.40: Shinichi Maruyama, "Su Heykeli, Water Sculpture", 2009

Çalışmalarında kullandığı tekniğin ustası Harold Edgerton'ın işlerine gönderme yapan Ori Gersht yıkımı ve güzelliği bir arada gösteren işlerinde ağır çekim video ve yüksek hızda çekilmiş hareketsiz fotografik görüntüleri kullanmıştır. 17.yy durağan yaşam ressamı Juan Sanchez Cotan'ın resmine atıfta bulunduğu "*Pomegranate"* (Nar), bir kurşunun görüntüye girdiği ana kadar fotoğraf gibi görünen, ancak sonrasında video olduğu anlaşılan çalışmasıdır. "*Blow Up*" (Patlama) da ise Fantin Latour'un 19. yy. durağan yaşam resimlerindeki ayrıntılı çiçek aranjmanlarını tasvir eder.[134] Patlamanın gerçekleştiği anda hareket dondurulur. Bu, dönemin ressamları için düşünülemez olan, ileri fotoğrafçılık teknolojisinde, olayın kare kare hareketine bağlı bir süreçtir. Bunun için birden çok yüksek hızlı kamerayla senkron şekilde tetiklenen flaşlar kullanmıştır. Sonucunda güzellik ve yıkımın iç içe geçtiği, doğal ve yapay bir anın durdurulduğu bir patlamanın natürmortu ortaya çıkmıştır.

[133] Shinichi Maruyama, Artist's Statement, https://www.shinichimaruyama.com/statement
[134] Ori Gersht, Blow Up, https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-6



Görsel 2.41: Ori Gersht, "Nar, Pomegranate" 2006

Flaşın antitezi ile çalışan başka bir fotoğrafçının çalışmasında ise flaşın aksine ışık kareyi yavaşça doldurur. Flint'in *"yavaş fotoğrafçılık"* olarak adlandırdığı tarzda Hiroshi Sugimoto da kariyeri boyunca herhangi bir insan ölçeği verecek bir kara veya gemi olmadan deniz manzaralarını uzun pozlamıştır. Puslu ufuktaki deniz ve karanın kesişmesi, gelen ışık ve geçen zamanla belirsiz bir hale gelmiştir. [135]



Görsel 2.42: Hiroshi Sugimoto, "Tiyatrolar, Theaters", Ohio ,1980

Sugimoto'nun bir başka uzun pozladığı çalışması "*Tiyatrolar*" serisinde ise, Ohio sinemasının iç mekânında ışık hem araç hem de öznedir. 1978'de çekmeye

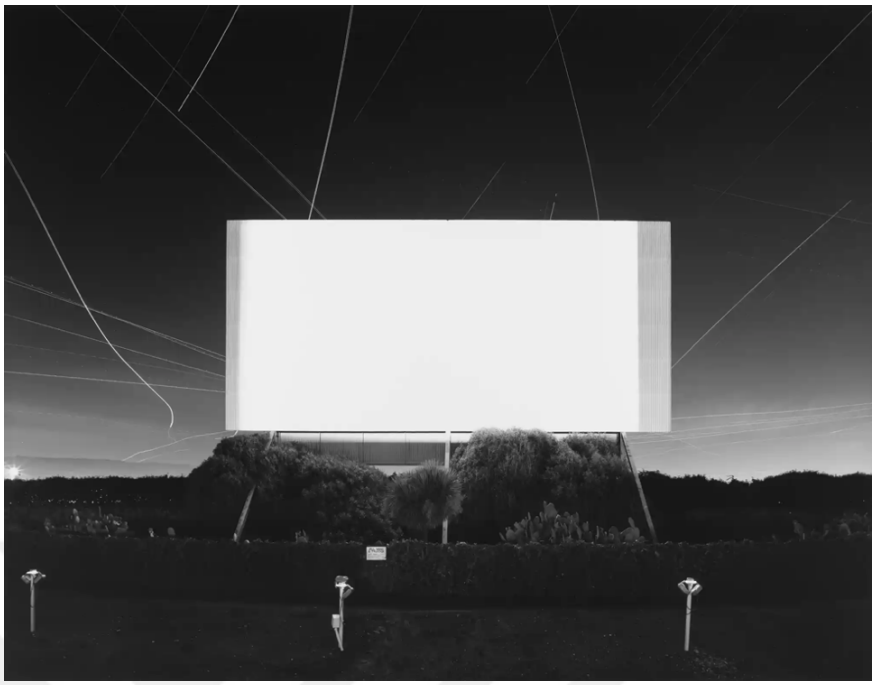
[135] Bkz. (39), Flint, 148

başladığı uzun pozlamalar sonucu elde ettiği fotoğraflarda sinema perdesinde düz ve son derece parlak, beyaz bir ışık görüntüsü vardı. Sugimoto'nun anlatısı şu şekilde olmuştur.

> *"Halüsinasyona yakın bir vizyon gördüm. Bu vizyona yol açan soru ve cevap şöyle gelişti. Tek bir karede bütün bir filmi çektiğinizi varsayalım? Cevabı, parlayan bir ekran elde edersiniz. Bu vizyonu gerçekleştirmeye yönelik deneyler yaparak hemen harekete geçtim. Bir turist kılığına girerek East Village'da geniş formatlı bir kamerayla ucuz bir sinemaya girdim. Film başlar başlamaz deklanşörü geniş bir diyafram açıklığına sabitledim ve iki saat sonra film bittiğinde deklanşörü kapattım. O akşam filmi geliştirdim ve görüntü gözlerimin arkasında patladı."* [136]

Sugimoto ilk başta hali hazırda çalışır durumda olan sinema salonlarında, vizyonda olan filmleri fotoğrafladı. Filmin başlaması ile fotoğrafı pozlandırmaya başladı ve sonlanmasıyla bitirdi. Tüm bir filmi barındırmasına rağmen içinden sadece ışık fırlatan beyaz bir perde ve bu ışıkla hafifçe aydınlanan ihtişamlı sinema salonunun görüntüleri kaldı. Pozlama süresi tüm bir film boyunca devam ettiği için ne filme dair bir sahne ne de o anda filmi izleyen seyircileri görmek mümkün oldu. Sinema endüstrisinin ivme kazandığı dönemlerde inşa edilen görkemli salonlarda başladığı bu seriye araba ile girilen açık hava sinemalarında devam eden Sugimoto, aslında diğer serilerinde olduğu gibi zamanın geçişine ve insanoğlunun buna tanık oluşuna gönderme yapmıştı. Bazı eleştirmenler, bu şaşırtıcı beyaz perdede güçlü bir toplumsal eleştiri unsuru görmüşler ve onu kitle tüketiminin boşluğuna, kitle kültüründeki içerik eksikliğine bir gönderme olarak değerlendirmişlerdir.

[136] Hiroshi Sugimoto, Theaters, https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7



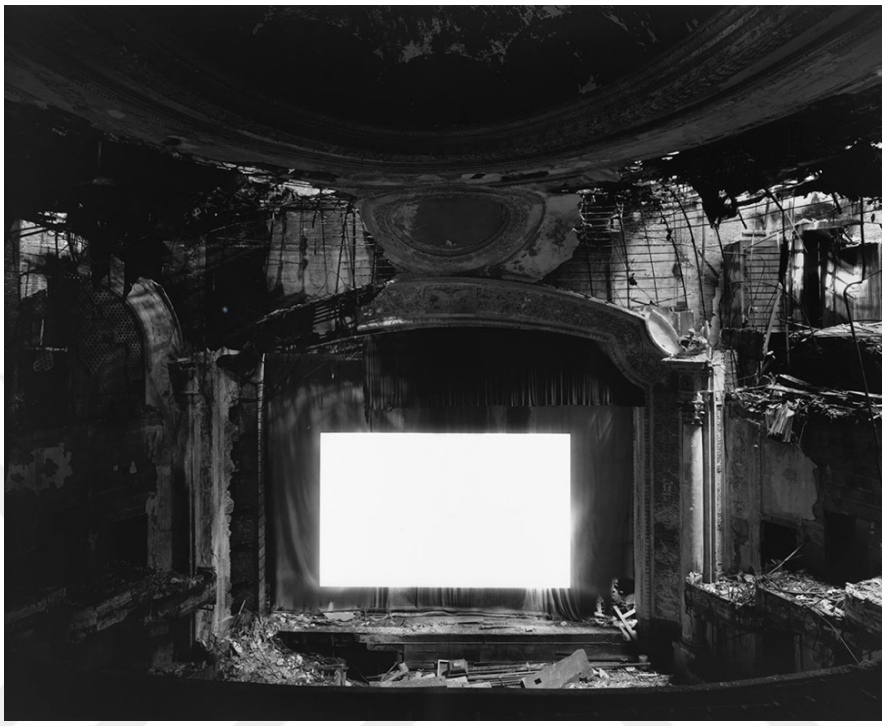
Görsel 2.43: Hiroshi Sugimoto , "Arabalı Tiyatrolar, Drive-In Theaters", New Jersey, 1993

Sugimoto'nun parıldayan ekranlarının her biri, nihai görüntünün yarattığı izlenim ne olursa olsun, sürekli bir ışığı temsil etmez. Bu bileşik bir görüntü, hareketli görüntüyü oluşturan çok sayıda flaşın kaydından oluşan, iki buçuk saat ışık geçişinin bir flaşa damıtılmış halidir. Sugimoto'nun kendisi, bu parlak boş ekranın kısmen basit bir formu görünür kılma isteğinin sonucu olduğunu söylemişti. Ama bu sıradan bir parlak ışık değildi, ekranda yanıp sönen görüntülerin birikmesiydi. Gerçekten de görünen o parlak boşluk, çok fazla bilgi demekti, çok fazla bilgi ise boşluk anlamına gelmekteydi. İzlemeye, deneyimlemeye ve tüketmeye davet edildiğimiz bu hız ile teknolojik modernite tarafından dikkatimiz sürekli çekilmişti.[137]

Bu seriye uzun bir aradan sonra tekrar dönen Sugimoto, bu kez çalışır durumda olmayan ve yıkılmanın eşiğinde harap halde bulunan salonlarda, seçtiği filmleri pozladı. "*Remains to be Seen*" (Görülesi Kalıntılar) sergisini oluşturan ve kıyamet sonrası ya da distopya filmlerinin gösterildiği beyaz perdeden yansıyan ışıkla aydınlanan bu gözden düşmüş mekânların fotoğraflarında, film yalnızca uzayda asılı

[137] Bkz. (39), Flint, 148

görünen ve zamanın geçişinin gizemli etkilerini aydınlatan parlak beyaz bir dikdörtgen olarak görülüyordu.[138]



Görsel 2.44: Hiroshi Sugimoto, "Terkedilmiş Tiyatrolar, Abandoned Theater", Newark, 2015

Flaşlı fotoğrafçılığın zamanla ilişkisinin iki ucu keskindir. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında ve sonrasında, yüzeysel bir tüketim kültürünün bugünden yarına olan hızıyla sürekli olarak ilişkilendirilmiştir. Gösterişli ve yüzeysellikle ilgili şüpheli çağrışımlarından hiçbir zaman tam olarak kurtulamadı. Flint'e göre *"Flaş vahyin ışığıdır, ama aynı zamanda şenliğin de ışığıdır."* Sugimoto, sinema salonu görüntülerinde bu iki yönü de yakalamayı başarmıştır. Sinema mimarisinin abartılı doğasını kutlamış, anmış ve yasını tutmuştur. Ama aynı zamanda bir genelleme de vermiştir. Stroboskobun ilkelerine kesinlikle bir şeyler borçlu olan hızlı kareler dizisinden oluşan zamanın, sonunda nasıl büyük bir ışık parlaması olarak temsil edilebileceğini göstermişti. [139]

[138] Fraenkel Gallery, Hiroshi Sugimoto : Remains to Be Seen, https://fra enkelgallery.com/exhibitions/remains-to-be-seen
[139] Bkz. (39), Flint, 150

3. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFTA FLAŞ ESTETİĞİ

Flaş, kuşkusuz daha önce mümkün olandan daha fazla netlik ve daha zengin ayrıntılara sahip fotoğrafların üretilmesini olanak vermiş olsa da en dramatik etkisi kendine özgü bir estetik olabilir. Bu estetik öncelikle biçimsel bir eklenti, ardından fotoğrafın tamamını etkileyen adeta bir fenomendi. Fotoğrafta etkileyici görüntüyü oluşturan şey, fotoğrafların içerdiği konu olduğu kadar onları çevreleyen estetik dildi.

1880'lerin sonlarında New York'un Aşağı Doğu Yakası'nda çalışan Jacob Riis'in fotoğraflarıyla örneklenen belgesel çalışmalarda; flaşın karanlığı aydınlatma, net ve keskin görüntü elde edilmesini sağlama özellikleri belirgin bir şekilde ön plandaydı. Bunun aksine, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, çalışmalarında pragmatik olmaktan çok sanatsal bir etki isteyenlerin elinde resimsel fotoğrafçılığın yükselişi, flaşı bir anda patlatarak elde edilen yaratıcı etkilerinin fark edilmesine yol açtı. Bunlar flaşın bir duvardan, parlak bir yüzeyden veya bir perdeden yansımasıyla oluşan, görsel doğruluktan ziyade ortamdaki atmosferik deneylerdi. İyi bir benzerlik arzusu, karakter yansıması ve bireyselliği sergileme arasında bir yerde portre fotoğrafçılığı bulunuyordu. Flaş bu konularda yardımcı olabilmişti. Fotoğrafçılar flaşın kontrast oluşturan özelliklerinden; yoğun karanlık, parlak bir ışık, aşırı siyah ve beyaz bir doku oluşturmasından yararlanmıştı.

Flaş yalnızca görüntünün çıktısal özelliğini etkilemekle kalmadı, aynı zamanda aniden parlayan bir ışık ile karanlığa sızarak, kadrajda bulunan insan ya da hayvan öznesini sık sık şaşırtma eylemini de yaptı. Flaşlı fotoğrafçılığın bu yönü, fotoğrafın tanımına, "zamanın akışından koparılmış bir an" tanımıyla çelişmiştir. Flaş ışığıyla yapılan bir fotoğraf, bir kereye mahsus ışık parlaması içerir ve çekildiği anın, önceki ve sonrakinden çarpıcı biçimde farklı bir aydınlatma ortamına sahip olmasını sağlar. Bu şok edici yapay kesinti ister kurgusal ister basında kullanılan fotoğraflarda olsun, sansasyonelliğe katkıda bulunurdu. Ancak flaşlı fotoğrafçılık bu yönüyle olumsuz bir dizi çağrışımı da çekiyordu. Başlangıçta bu şok etkisi şimşeğin yüce ihtişamı ve

dehşetiyle bağlantılıyken; alışılagelen etkisinin ardından daha sonraları saldırganlık, müdahalecilik ve saygısızlıkla anılır hale gelmişti.

Sonuç olarak, pragmatik nedenlerle kullanıldığında ortaya çıkan tesadüfi sonuçlar flaşın en belirgin özellikleriydi. Son bölümde ilgilendiğim, flaşın yarattığı ayırt edici niteliklerin farkında olup, bunları bilinçli olarak kullanmayı seçen kişilerdir. Bu kişiler flaş kullanımının olumsuz yargılarının aksine benzersiz özelliklerine dikkat çeken görseller için, onun etkilerini ve çağrıştırdıklarını benimseyerek flaşı kullanmaya çalıştılar. Sonunda flaş, sadece bir amaç değil, başlı başına bir konu haline gelmişti.



Görsel 3.1: George Shiras, "Loon Gölü Kıyısındaki Vaşak, Lynx on the shore of Loon Lake", Ontario,1902

Yansımasını gördüğü berrak sudan içerken kesintiye uğramış, bir vaşak gölün kıyısında duruyordu. Karanlıkta görme kapasiteleri yüksek olan vaşak da iyi bir görücüdür. Ancak vaşakları gece görüşüyle donatan özellikleri, onları daha da görünür kılar. Retinalarının arkası mevcut ışığı geri yansıtan ince dokulu katmanlara sahiptir.

Flaşlı fotoğrafçılığın kendisi aynı zamanda derin karanlık üretir. Aslında bu fotoğrafta da vaşağı en güçlü şekilde görünür kılan şey karanlığın kendisidir.[140]

Vaşak fotoğrafı, ustaca kurduğu foto kapanlarla gece doğal ortamlarında hayvanların görüntülerini yakalamayı başaran öncü vahşi yaşam fotoğrafçısı ve çevre aktivisti George Shiras'a aittir. Fotoğraflarını, kendi alanlarında yaşayan doğal dünyanın sakinleri hakkında farkındalık yaratmak için kullanan Shiras, flaş ışığıyla doğanın bağımsız güçlerinin pratik bir gösterimini sunmuştur. Bu görüntülerde flaş ışığının müdahalesi ile aslında doğal olmayan bir doğa görülmektedir. Vaşak fotoğrafında olduğu gibi farkında olmadan verilen bir poz sonucu gerçekleşmiş kısa süreli bir barış vardır.[141] Görüntüde olan yapay ışığın ani parlamasıyla, az önce doğal andan parçalanmış bir kesittir. Aksi durumda fotoğraf bir şekilde karanlıkta çekilmiş olsaydı, susuzluğunu tamamen gidermiş bir şekilde suya atlayan vaşak tasvir edilebilirdi. Vaşak'ın kendine özgü parlaklığı gibi, flaşlı fotoğrafçılık da hem avantaj hem de tehdit içeren bir ışık üretmektedir.



Görsel 3.2: George Shiras ve asistanı John Hammer aydınlatma donanımlı sandallarında, Whitefish Gölü, Michigan, 1893

[140] Jordan Bear, Flash! Natural Darkness and Artificial Light, 496
[141] Bkz. (39), Flint, 274



Görsel 3.3: George Shiras, "Üç Beyaz Kuyruklu Geyik, Three white-tailed deer" Michigan, tarihi bilinmiyor.

Macar-Fransız Brassaï (Gyula Halász) ve Alman-İngiliz Bill Brandt gecenin fotoğrafçılarıydı. İki fotoğrafçının çalışmaları da flaşın oluşturduğu konunun etrafındaki karanlık havuzlarının estetiğinin pragmatik olduğu kadar dramatik nüanslı da olabileceğini göstermeye yardımcı olmuştu.

Brassaï, Macaristan'da ressam ve heykeltıraş olarak eğitim görmüştü. Fotoğrafçılığını 1929'da Macar göçmen André Kertész'den öğrendi. Büyük, sabit lensli, 6,5×9 santimetre Voigtländer Bergheil katlanır kamerasını ağır ahşap bir tripod üzerine monte edilmiş şekilde kullanarak Paris'in gece fotoğraflarını çekti ve bu fotoğrafları "*Paris la Nuit*" adlı bir kitapta derledi. Kitabının yayımlanmasıyla "Brassaï" adı ünlendi ve kısa sürede yüksek sosyete ile kaynaşmaya, entelektüelleri, politikacıları ve zenginleri fotoğraflamaya başladı. *Salvador Dalí*, *Pablo Picasso*, *Henri Matisse* ve *Alberto Giacometti* gibi sanatçılarla arkadaşlıkları oldu.



Görsel 3.4: Brassaï "Konuşmacı","The Speaker", 1939

Fotoğraf baskılarındaki derin karanlığı ortaya çıkarmaya odaklanarak kendi titiz karanlık oda çalışmalarını yapmıştır. Bu mükemmeliyetçiliği flaş kullanımında da sürdüren Brassaï'nin bir fotoğrafçı olarak kariyeri, flaş ampulünün yaygın olarak kullanılmaya başlandığı döneme denk gelmesine rağmen, barların ve genelevlerin iç sahnelerini çekerken eski moda bir flaş tozu ve barut kullanmıştı. Kullandığı flaş tozu karışımı ile dönemin flaş ampullerinden daha yumuşak bir ışık üreterek, fotoğraflarında kendine özgü, ayırt edici bir aydınlatma sağlamıştı.[142] Picasso, flaş tozunun neden olduğu son derece gürültülü ve parlak patlamaları nedeniyle Brassaï'yi *"Terörist"* olarak adlandırmıştı.[143]

Çalışma pratiğinde öncelikle asistanı bir flaş patlatırdı, o sırada Brassai konularını belirler, özneleriyle konuşur ve bir anlamda onlarla iş birliği yaparak onları rahatlatırdı. Tam olarak ne zaman olacağı belli olmasa da kör edici, kokulu bir flaşın patlayacağını ve teşhirin gerçekleşeceği bilinirdi. Bu durum Brassai'nın belgesel fotoğrafı ve öznelerinin performansını birleştirdiği görüntüleri elde etmesini sağlamıştı.[144]

---

[142] Bkz. (39), Flint, 389

[143] Marta Represa, The Facts of Brassaï, https://www.anothermag.com/art-photography/3555/the-facts-of-brassai

[144] Bkz. (39), Flint, 390



Görsel 3.5: Brassaï, "Boule Blanche'daki Dansçı, Gisèle The Dancer Gisèle at the Boule Blanche" Montparnasse, 1932

Brandt ise 1930'da Paris'te birkaç ay boyunca Amerikan Sürrealist sanatçı Man Ray'e yardım etmişti. Burada Sürrealist fotoğrafın en parlak dönemine tanık oldu ve fotoğrafın yeni şiirsel olanaklarını kavramıştı. Ayrıca Man Ray'den fotoğraflarda radikal kırpmaları, grafik efektler için aşırı gren kullanımı gibi birkaç tekniğin yanında sonucun iyi olabilmesi için her türlü tekniğin ve yolun kullanılabileceğini de öğrenmişti. Bir süre Avrupa'yı dolaştıktan sonra evlendi ve ardından 1934'te Londra'ya taşındı. İlerde çalışmalarının da en yoğun konusu olacağı İngiltere'yi evi olarak benimsemişti.[145] Bill Brandt'in fotoğrafları, özellikle geceleri Londra sokakları, Brassaï'nin Paris'te yaptığı gece çalışmalarıyla pek çok ortak yönü paylaşıyordu. Ama, onun flaşa karşı tavrı daha çok pragmatikti. Bir sanatçının ifadesinde, mevcut yaygın geleneklere karşı özgürlüğünü savunurdu.

> *"Genç fotoğrafçılar bana işlerini göstermeye geldiklerinde, sık sık gururla tüm moda kurallarına uyduklarını söylüyorlar. Asla elektrik, lamba veya el feneri aydınlatmaları kullanmazlarmış, karanlık odada asla bir görüntüyü kırpmazlarmış, ancak kırpılmamış bir negatiften baskı alırlarmış. Modellerini odada dolaşırken yakalarlarmış. Kurallar ve geleneklerle ilgilenmiyorum. Fotoğrafçılık bir spor değildir. Yine de kendi adına, 'Eğer bir resmin daha iyi görüneceğini düşünürsem, ışık kullanırım, hatta flaşta kullanırım.*

[145] Victoria and Albert Museum, Bill Brandt – An Introduction, https://www.vam.ac.uk/articles/bill-brandt-an-introduction

Önemli olan sonuçtur, nasıl elde edilirse edilsin. Fotoğrafçılar başkalarının geçici heveslerine ve diktelerine değil, kendi kararlarına göre hareket etmelidir." [146]



Görsel 3.6: Bill Brandt, "Ay Işığında St. Paul Katedrali, St. Paul's Cathedral in the moonlight", Londra, 1942

Brandt gece sahnelerini elde etmek için çeşitli ışıklandırma tekniklerinden, Brassaï gibi sokak lambalarından gelen ışıklardan yararlandı ve gerektiğinde flaşta kullandı. Karartma altında Londra'yı fotoğrafladığında bombalanmış enkazlar halinde bulunan binalar yoğun bir siyah olarak görünüyordu. Bu karartma sırasında flaşın varlığı kendini yeniden göstermişti. 1940'ta Brandt, Enformasyon Bakanlığı Fotoğraf Bölümü tarafından sığınaklardaki yaşamın tam kaydını tutması için görevlendirildi. 4-12 Kasım arasında her gece dışarı çıkarak metro istasyonlarındaki insanların görüntülerini kaydetti. Tünelin derinliklerinde bazı elektrik ışıkları olmasına rağmen, Brandt yanına 'Kodak duyları ve birkaç flaş ampulü aldı. Flaş ünitesini kameradan uzak bir noktaya yerleştirir ve makinesinin merceğinin kapağını çıkardıktan sonra fotoğraf çekmeye başlardı. Bu eski moda ve uzun süre pozlamayı gerektiren bir

[146] Bill Brandt, A Statement on Photography, https://americansuburbx.com/2011/04/bill-brandt-statement-on-photography.html

teknikti. Ancak uyuyan ya da uyumaya çalışan insanların detaylarını yakalamayı başaran bir teknikti.[147]



Görsel 3.7: Bill Brandt, "Tüpte Barınan İnsanlar, People Sheltering in the Tube", Londra, 1940

Günümüzdeki sayısal fotoğraf düzenleme yazılımlarının henüz var olmadığı bir dönemde, Amerikalı fotoğrafçı Philippe Halsman 1948 tarihinde İspanyol ressam Salvador Dali'yi kapalı bir odada, çeşitli eşyalar ve üç canlı kediyle birlikte havada asılıymış izlenimi verecek şekilde fotoğraflamıştı. Halsman, 1930'larda Paris'te yaşarken Dali ve Sürrealist çevredeki diğer sanatçılarla tanışmış, 1940'ların sonlarında çeşitli fotoğraf projeleri üzerinde Dali ile iş birliği yapmaya karar vermişti. İki sanatçının da yapacakları çalışma için akıllarında Harold Edgerton'ın 1930'lardan kalma "*Milk Drop, Coronet"*[148] fotoğrafı vardı. Görüntüdeki cisimlerin havada asılı kalması fikrinden oldukça etkilenen sanatçıların bu iş birliğinin sonucunda ortaya

[147] Bkz. (39), Flint, 394
[148] Görsel 2.37

çıkardıkları ikonik ve gerçeküstü içeriğe sahip çalışma "*Dali Atomicus"*tu. Asistanlarının yardımıyla anlık hızlı bir çekim tekniği ile üretilen bu fotoğrafın arka planında Dali havaya zıplamış olarak görülürken, resmin sağ tarafında ise Dali'nin henüz tamamlanmamış olan "*Leda Atomica"* isimli tablosu yer almaktadır. Fotoğrafa verilen Dali Atomicus ismi, bu tabloya bir göndermedir.



Görsel 3.8: Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1948

Halsman fotoğraf çekimini New York'taki stüdyosunda, kendi hazırladığı 4 x 5 formatındaki çift lensli fotoğraf makinesini ve flaş ampullerini kullanarak yapmıştı. Resimde kullanılan şövale ile tablo iplerle tavandan sabitlenmiş ve sol taraftaki sandalyeyi ise fotoğrafçının eşi Yvonne tutmuştu. Asistanları fotoğrafçının saymaya başlaması ile suyu ve kedileri eş zamanlı olarak havaya fırlatmak için hazır bekliyorlardı. Üçe gelindiğinde kediler ile su fırlatılıyor, dörtte ise Dali zıplıyor ve üstte bulunan flaş ışığının aydınlatmasıyla birlikte fotoğraflar çekiliyordu. Bu sıralama, fotoğrafçı doğru pozun çıktığından emin oluncaya kadar devam etmiş ve altı saatlik bir çalışma sonucunda yirmi sekiz farklı fotoğraf elde edilmişti. Halsman daha sonra, çektiği bu fotoğraf üzerinde cisimleri tutan ipleri yok etti ve çerçevenin sol tarafını kırparak sandalyeyi tutan Yvonne'un elini ve suyu fırlatan asistanı dışarıda bırakarak değişiklikler yapmıştır. Fotoğraf, çekildikten hemen sonra Life dergisinde

iki tam sayfaya basıldı. İlgi çeken bu sıra dışı fotoğrafın kısa sürede dünya çapında birçok kopyası yayımlanmıştır. [149]

New Yorklu fotoğrafçı Diane Arbus, sokakta tanıştığı sıradan insanların yanı sıra devler, cüceler, sirk sanatçıları, transseksüeller veya nüdistler gibi toplumdaki farklı ve marjinalleştirilmiş bireylerin siyah beyaz, güçlü ve duygusal görüntülerini; Rolleiflex kamerası ve flaş ampullerini kullanarak çektiği kare formatında fotoğraflarıyla tanınıyordu.

Çalışmalarında her zaman farklılık ve ötekilik temaları olan Arbus, insanların tuhaflıklarını kucaklamaları için güçlü yanlarını keşfetmelerini sağlama konusunda ustaydı. *"Sıradan şeylerde ilahiliği görüyorum"* şeklinde çalışmalarını ifade eden Arbus, gördüğü tuhaflıklarda tüm detayları ortaya çıkarmaya çalışmıştı. Her türden insan portrelerini fotoğraflayarak türün yakından incelenmesini sağlayan, toplumdan dışlanmış bedenlerinin ve ruhlarının serildiği, parçalara ayrıldığı bir sahne kurmuştu. 1957'de Arbus yoğun bir şekilde fotoğraf çekmeye başladığında New School for Social Research'te fotoğraf yaşamı için bir dönüm noktası olan süreçte fotoğrafçı Lisette Modeli'nin yanında çalıştı. Ondan fotoğraflaması için bir konu bulması istendiğinde, *"Kötü olanın fotoğrafını çekmek istiyorum"* yanıtını vermişti. Bu süreçte insan zaaflarını ve kusurlarını fotoğraflayan Arbus, ilk sergilerinden itibaren ziyaretçileri tarafında tepki görmüş hatta çalışmalarına tükürülmüştü. Arbus'un fotoğrafları rahatsız edici olarak görülüyordu. Bu durum belki de o dönem Amerikan toplumundaki hassas konulara değindiğini kanıtlıyordu. Sanatçı fotoğraflarında toplumun dışladığı ve insanların reddettiği şeylere ulaşır, merceğine bakanları büyülerdi. Hareketliliğin flaşla dondurulduğu ve yaşamın akışından özenle seçilerek koparılmış portreleriyle fotoğraf tarihinde çok dikkat çeken ve ikonik olmuş birçok fotoğrafın sahibiydi.[150]

---

[149] Brandon Luhring, Philippe Halsman: Dali Atomicus, http://www.luhring-design.com/information/essays/dali-atomicus/philippe-halsman.html

[150] Jean-Baptiste Gauvin, Diane Arbus's Freak Carnival, https://www.blind-magazine.com/en/news/diane-arbuss-freak-carnival



Görsel 3.9: Diane Arbus, Tek yumurta ikizi, Identical Twins, New Jersey, 1967

Sanatsal, bazen ürkütücü ve akılda kalan çalışmalarının birinde Arbus, tek yumurta ikizi Cathleen ve Colleen'i fotoğraflamıştı. "*Özdeşlikteki farklılık*" şeklinde ifade ettiği bu fotoğrafta birbirleriyle görünüş olarak aynı özellikleri taşıyan ikizlerin bu yüksek benzerliklerinin aksine genelden farklı olmalarına dikkat çekmişti. [151]



Görsel 3.10: Diane Arbus , Bigudili genç adam, Young Man with Curlers, Newyork, 1966

[151] Diane Arbus, An Aperture Monograph, 33

Arbus, portre çalışmalarında çoğunlukla izinlerini de alarak öznelerinin ayırt edici özelliklerini, daha belirgin bir hale getirmek için flaş ışığını fotoğraflarında yoğun olarak kullanmasının yanında aynı düşünceyle konularını gün ışığında da yakından fotoğrafladı. Fotoğrafladığı kişilerle saatler, hatta bazen günler geçirerek, onları kendi yaşam çevrelerinde görüntülerdi. Bu, onun çalışmalarındaki insanlarla yakınlık ve samimiyet kurmasını sağlamıştı. Arbus; alışılmadık, sıra dışı görüntüler yakalamak için sık sık köhne otellere, ıssız parklara, morglara ve sirklere gitmiştir. Uzun süre büyük bir heyecanla çalıştığı *Freaks* (Ucubeler) serisi için, fotoğrafladığı insanlara hayran olduğunu ve en iyi arkadaşları olduklarının yanında ona utanç ve huşu karışımı bir şeyler hissettirdiğini belirtmiştir. Çoğu insanın travmatik bir deneyim yaşamaktan çok korktuğunu ancak *Freaks* çalışmasında kişilerin travmalarıyla doğduğunu ve hayattaki birçok sınavdan geçtiklerini düşünüyordu.[152]



Görsel 3.11: Diane Arbus, Ebeveynleri ile Evde Yahudi Dev,
A Jewish Giant at Home with His Parents Newyork ,1970

[152] A.g.e., 46

Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans'ın Roma mitolojisinin tanrıçasından esinlenerek "*Avcı Diane*" dediği ve çalışmalarında "*şeytanın saflığını*" gördüğü Arbus, hiç şüphesiz, çok az sanatçının keşfedebileceği insanların yaşamına ışık tutmak istemişti. Zengin bir ailenin bireyi olan Arbus, ayrıcalıklı sosyal konumundan hoşlanmazdı ve kendini aile geçmişinden kurtararak, hiçbir şey bilmediği bir dünyayı tanımaya çalışmıştı. Ona göre zenginlik, yaşıyor olmanın getirdiği travmanın farkındalığından ibaretti ve bu farkındalığı, onları herkesten farklı kılan bir durum nedeniyle doğuştan zarar görmüş insanlarda bulmuş ve bu insanlardan öğreneceği şeyler olduğunu düşünmüştü.[153]

Flaş renkli fotoğraflarda da yüzeylerdeki yansımaları ve açık koyu tonlar arasındaki kontrast farkları siyah beyaz fotoğraflardaki kadar baskın olmasa bile derinlik ve yoğunluk etkisini arttırır. Bu yoğunlaşma özellikle ring (halka) flaş kullanıldığında daha belirgindir. Çünkü üste ve yana monte edilmiş flaş tabancaları kullanılarak yapılan görüntülerin aksine, öznenin arka planı bir duvara yakın olsa bile ring flaş neredeyse hiç sert gölge oluşturmaz, ancak bir tür hale şeklinde yumuşak gölge oluşturur. Dairesel şekildeki ring flaş, 1952'de Lester A. Dine tarafından diş fotoğrafçılığında kullanılmak üzere icat edilmiş ve merceğin çevresine halka şeklinde yerleştirilmişti. Yakın çekimlerde kullanılmak için ideal olan bu flaş türü, Guy Bourdin, Helmut Newton ve Chris von Wangenheim da dahil olmak üzere 1970'lerin popüler moda fotoğrafçıları tarafından yoğun şekilde kullanıldı. 1990'larda parlak ve doygun ışık verme gücünü hedefleyenler fotoğrafçılar tarafından yeniden keşfedildi.[154]

Yoğun renkli fotoğraf çalışmalarıyla tanınan İngiliz fotoğrafçı Martin Parr, siyah beyaz fotoğraflar çekerken de uzun bir süre flaş kullanmıştır. Büyük kısmı Yorkshire'da çekilen Bad Weather (Kötü Hava) serisi için, normal bir flaş ile fotoğraf makinesini kullanan Parr, düşen yoğun yağmur damlalarıyla birlikte şemsiye ve karton kutularla yağmurdan korunmaya çalışan insanları fotoğrafladı.

---

[153] Bkz. (151), Gauvin
[154] Bkz. (39), Flint, 406



Görsel 3.12: Martin Parr, "Kötü Hava, The Bad Weather", Dublin, 1981

İngiltere 'nin ünlü fotoğrafçılarından biri olan Martin Parr, İngiliz orta sınıfının hayatını kaydederek birçok proje gerçekleştirmiştir. 1994'te Magnum'a kabul edildikten sonra farklı bakış açısı ile diğer Magnum fotoğrafçılarından ayrılmış ve tarzıyla Magnum'un fotografik yaklaşımında değişimine neden olmuştur. Projelerinde daha önce yapılmış birçok FSA çalışması gibi gündelik nesnelere, ev sahnelerine, sıra dışı kutlamalar ve şenlikler gibi yaşamdan detayları konu alarak bu anlara saygınlık kazandırmıştır. Parr, çalışmalarında flaşı doğal ışık ile kullanmış ve elde ettiği yoğunlaştırılmış parlak renkler ile gündelik hayatın sıradan, alışılagelmiş detaylarını, garip ve komik bir hale büründürerek, fotoğraflarındaki her şeyi olduğundan biraz daha fazla dikkat çekici ve cesur hale getirmiştir. Fotoğraflarında her gün içilen bir fincan çayı bile incelemeye değer kılmış ve sıradan olanı görünür hale getirmiştir. Bu Parr'ı, anti-estetik bir bakışın temsilcisi yapmıştır.



Görsel 3.13: Martin Parr,"Son Çare, The Last Resort", New Brighton, 1983-85

Parr'ın çalışmaları, 1980'lerin başından beri İngiltere'yi dönüştüren sınıf sisteminin ortadan kalkması ve tüketiminin ön plana çıkması gibi büyük toplumsal değişimlere ayak uyduruyormuş gibi görünüyordu. Belgesel geleneği genelde, fabrikalarda veya harap evlerde kirli ama onurlu işçilerin grenli, siyah-beyaz fotoğraflarını çekmek iken, Parr onları yüksek çözünürlükte, çalışırken değil, boş zamanlarında ve oldukları gibi göründükleri ortamlarda izledi. Orta sınıf büyüdükçe ve bulanıklaştıkça Parr, antropolojik bakan merceğini süpermarket alışverişlerine, sosyal toplanmalara, oturma odalarının dekorasyonlarına çevirdi. Geleneksel olarak kırsal İngiltere ile ilişkilendirilen bastırılmış donuk renkler, adeta şatafatlı gösteri sahnelerinin içine gömülmüştü. [155]

Parr'ın yaklaşımı toplumsal sorunları ve savaş bölgelerini fotoğraflayan, klasik belgesel üsluplarıyla markalaşan Magnum fotoğrafçıları için devrim niteliğindedir. *"İddialı konuların aksine gündelik yaşamın sıradanlığı ile uğraşan, kapitalist kültürün tüketim ideolojisi üzerine alışkanlıklarını belgeleyen, orta sınıfın nasıl yaşadığını gösteren bir fotoğrafçıdır. Bunu yaparken ne mükemmel bir kompozisyon ne estetik ne*

[155] Melissa Miles, The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design, 49

de teknik bir içerik aramazdı. Çalışmalarında flaş kullanımı ile oluşan absürtlükleri şipşak fotoğrafın gelişigüzel tavrıyla ve klasik belgesel fotoğraf değerleriyle dalga geçen bir üslubu vardır." [156]



Görsel 3.14: Martin Parr, Nice Pop-Up Gösterisi, A Nice Pop-Up Show, France, 2015

Çalışmalarında kendini yerleştirdiği ve tanımladığı alan kavramsal belgeseldi. Ona göre, kavramsal belgesel fotoğrafçılık, tek ve genellikle sıradan bir fikri birçok farklı açıdan keşfetme arzusuyla karakterize edilir. Kavramsal belgesel fotoğrafçıları, kendilerini dramatik olaylara kaptırmak yerine, konularını önceden belirlenmiş bir fikir veya şemaya göre seçer ve çerçeveler. Tekrarlama ve sınıflandırma süreçleri kavramsal belgeselin merkezinde yer alır. Ana fikir, bir dizi fotoğraf üzerinde belirginleşir ve tekil fotografik an'a daha az vurgu yapılır.[157] Parr'ın çalışmalarında gündelik yaşamdaki sosyal klişeler genellikle fotografik klişelerle eşleştirilir. Aşırı yakın çekimler, gün ışığında flaşla aydınlatılan figürler, adeta bir moda çekimindeymiş gibi arka plandan gerçek dışı bir netlikle öne çıkarılır. Reklamların cafcaflı renklerini kullanması, canlı meta ve ölü ruh karşıtlığını yarattığı yarı gerçeküstü bir odak noktası oluşturmasını sağlar.[158] Günümüzde birçok yerde kullanılan bu stilinin temel unsurları; doğrudan flaş, yüksek renk doygunluğu ve keskin olmayan bir hiper

[156] Gülbin Özdamar Akarçay, Martin Parr - Gündelik Yaşamın Sıradanlığı, https://www.ifsakblog.org/martin-parr-gundelik-yasamin-siradanligi
[157] Bkz. (156), Miles, 50
[158] Julian Stallabrass, A Stage for the English, https://julianstallabrass.files.wordpress.com/2020/10/parr.pdf

gerçeklik duygusudur. *"Acımasız ama şımarık olmayan"* bu ışığın altında sıradan ya da sıradan olmayan konular olduğundan farklı görünür. Hem tanıtım hem de gazetecilik kurumları tarafından sıkça kullanılan, New York dergisinin görüntü yönetmeni Jody Quon'un *"yükseltilmiş görünüm"* şeklinde ifade ettiği fotoğraf stili, Parr'ın çalışmalarında şipşak fotoğraf estetiğine karşı kavramsal belgesele dönüşmüş ve bir fikri destekleyen fotografik hikayeleri oluşturmuştur.[159]

Kendine özgü fotoğraf tarzıyla Amerikalı ikonik bir sokak fotoğrafçısı olan Bruce Gilden, caddede yürüyen insanların yüzlerini yakın mesafeden flaş ışığıyla aydınlatarak çektiği fotoğraflarıyla tanınır. Sosyoloji eğitimini mizacına göre çok sıkıcı bulduğu için üniversiteyi bırakan Gilden, bir süre oyunculuğu denemesinin ardından bir fotoğraf makinesi alıp New York'taki Görsel Sanatlar Okulu'nda bazı akşam derslerine katıldı. Çocukluğundan beri sokaklardaki yaşamdan, içerdiği karmaşık ve büyüleyici hareketten etkilenen Gilden'ın ilk uzun vadeli kişisel projelerine ilham veren kıvılcımları Coney Island'da ve ardından New Orleans'taki Mardi Gras[160] sırasında çektiği fotoğraflarda ortaya çıkmıştır.[161]



Görsel 3.15: Bruce Gilden, Mardi Gras, New Orleans, 1982

[159] Eliza Brooke, Why Salads and CEOs Are Photographed the Exact Same Way, https://julianstallabrass.files.wordpress.com/2020/10/parr.pdf

[160] Mardi Gras: Hristiyanlıkta Büyük Perhiz'in yada Oruç Döneminin arifesi olan salı gününde gerçekleştirilen bir karnaval. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mardi_Gras)

[161] Bruce Gilden, Biography, https://www.brucegilden.com/bio



Görsel 3.16: Bruce Gilden, Coney Island, Newyork, 1976

Çekicilikten uzak insanların portrelerinden oluşturduğu "Face" (Yüz) serisinde Gilden, dergilerde ya da filmlerde görülen portre fotoğraflarındaki kusursuzluk alışılagelmişliğin aksine, idealize edilmiş yüzlerle çelişen yüzlere rahatsız edici derecede yaklaşmış ve yakın mesafeden çerçeveyi dolduracak şekilde direk flaş ışığıyla fotoğraflarını çekmiştir. Portrelerdeki insanlarla iş birliği yapan Gilden'ın fotoğrafların da kusurlar; kötü dişler, kirli sakallar, yara izleri, sıyrıklar, sivilceler ve kırışıklıklar kameranın mesafesi ve flaşın sert ışığı ile daha da aşırı bir hale gelmektedir. Yoksul, haklarından mahrum bırakılmış, alkolizmle veya uyuşturucu bağımlılığı gibi sorunlarla uğraşan özneleri, fotoğraflarda gururlu, öfkeli, alçak gönüllü ya da meydan okuyan bir tavırla direk olarak merceğin içine bakmaktadırlar.[162]

[162] Chris Klatell, Face, https://www.lensculture.com/articles/bruce-gilden-face



Görsel 3.17: Bruce Gilden, Yüz, Face, 2012-2014

Bir elinde flaş ışığı, diğerinde fotoğraf makinesiyle aniden, habersiz bir şekilde önüne çıktığı insanların panik ve huzursuzluk ifadelerini fotoğraflaması sonucu oluşmuş kendine özgü çalışma pratiği birçok fotoğrafçı tarafından eleştirilmiştir. Gilden'ın çalışma stilinin çok kaba, öznelerini küçük düşürücü olduğunu düşünenlerin yanında onun fotoğraflarının insanların gerçek karakterlerini ortaya çıkardığını savunanlarda vardır.[163]

Yıllar içinde birçok ülkede fotoğraf projeleri üreten Gilden, Japonya'daki Yakuza gangsterlerini, İrlanda kırsallarındaki at yarışlarını, Haiti'deki vudu ritüellerini ve uzun süre Amerika'da evsizleri, hayat kadınlarını ve bisiklet çetelerinin üyelerini fotoğrafladığı birçok proje yapmıştır. 1998'de Magnum Photos'a katılan Gilden, fotoğrafçılık kariyerinde çoğunlukla siyah beyaz fotoğraflar çekmiş, yakın zamanlarda ise güçlü ve renkli fotoğraflar üretmiştir. Çalışmaları yetmişli yıllardan beri dünyanın her yerindeki müze ve sanat galerilerinde sergilenmekte olup, birçok koleksiyonda da yer almaktadır.

[163] Sean O'Hagan, A latter-day freak show? Bruce Gilden's extreme portraits are relentlessly cruel, https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/19/bruce-gilden-face-street-portraits-photographs-book

Martin Parr'ın estetik izlerini taşıyan, kurgusal bir düzenlemenin olduğu, flaş ve hız çağrışımlarıyla bir anın dondurulmasından yararlanan Kanadalı sanatçı Michael Snow'un "*Flash!"* isimli çalışmasıdır.



Görsel 3.18: Michael Snow, "Flash!", 2001

Bir yemek masasında oturan bir çiftin görüntüsünde, duvarda görülen flaşın oluşturduğu keskin gölgenin varlığı teknikteki amatörlük izlerini güçlü bir şekilde gösteriyor. Ucuz bir reklam görünümündeki çalışmada, sahne dekorları, oyuncular ve renkli baskının eskiyi anımsatan kalitesi ile bir bayağılık vardı. Bir kutlama anı, bir yıl dönümü veya bir doğum gününde, çarpışmadan hemen önce kamera tarafından yakalanan küçük bir kaza anını gösteriyordu. Dondurulmuş bu görüntü, flaşın yerel kullanımına ilişkin geleneklerin parodisini yapıyordu.

Flaşlı fotoğrafçılık, genellikle özel, gizli, görünmez olana bir göz atma arzusundan beslenir. Kör edici ışığın yolda olduğu bilinmiyorsa, fotoğrafı çekilecek kişinin hiçbir şeyde kontrolü yoktur ve tepkisel bir performans gösteremez. Philip-Lorca DiCorcia'nın çalışması bu konuda güçlü bir örnek teşkil etmektedir. DiCorcia, bilgisi veya rızası olmadan bireylerin fotoğraflarını uzun süre çeken bir sokak fotoğrafçısı geleneğinde çalışmıştır. [164] DiCorcia'nın "Heads" serisinin konusu, kentsel

[164] Bkz. (39), Flint, 37

caddenin rastgeleliğine karşın fotoğrafçının kalabalığın yüzünü kaydederek izleyicinin karakteri, hikâyeyi, içselliği tahmini olarak okumasına olanak tanımasına dayanır.



Görsel 3.19: Philip-Lorca diCorcia, "Kafalar #7, Heads #7", New York, 2000

Philip-Lorca DiCorcia, *"Bir fotoğrafçı olarak tamamen nesneye bağımlısınız"* diyor. New York Times Meydanı'nda belirli bir noktada, belirli bir süre boyunca yoldan geçen binlerce kişiyi aynı teknik ile fotoğrafladığı portre serisi *"Heads"* de de durum böyleydi. DiCorcia flaş ünitesini altından sürekli insanların geçtiği bir iskeleye monte etmişti. Zeminde zar zor algılanabilen bir noktayı işaretledi ve biraz uzağa telefoto objektifli bir kamera yerleştirdi. İlgisini çeken biri olay yerinden her geçtiğinde deklanşöre basıyordu.[165] 1999 ve 2001 yılları arasında çalıştığı Times Square projesini DiCorcia şu şekilde ifade etmiştir.

> *"Bir tür turistik kavşakta kimin Amerikalı olup kimin olmadığını tahmin etmeye çalışıyordum. Bir süre sonra bunu yapamıyordum. Herkes aynı görünmeye başlıyordu ve tüm gençlerin piercingleri aynı gibiydi. Bilirsiniz, moda ne olursa olsun ister yün şapka ister Converse ayakkabı. Onu görmeye başlarsınız ve dünyanın her yerindeki herkeste aynıdır. Aslında birey olan tek kişinin, deliler olduğu ortaya çıkmıştı."* [166]

[165] Deutsche Boerse Photography Foundation, Philip-Lorca diCorcia, https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/philip-lorca-dicorcia

[166] Dorian Devens, Photographer Philip-Lorca diCorcia Talks, https://americansuburbx.com/2011/09/interview-photographer-philip-lorca-dicorcia-talks-2003

Bu şekilde oluşturulan portreler, New York'un kentsel topluluğunun seçici bir kesitini gösteriyordu. Kıyafetlerinden de anlaşıldığı gibi iş adamları, güvenlik görevlileri ve postacılar da vardı. Yine de deneklerin çoğunun, özellikle de gençlerin kim olduğunu kesin olarak belirlemek zordu. Olması gereken de buydu. Çünkü DiCorcia sıradan tipleri değil, karakterleri ve tarzları ile kendi kendilerine belli bir etki yaratan bireyleri fotoğraflamayı amaçlıyordu. DiCorcia, *"Özel bir şeyleri olduğu için dikkatimizi diğerlerinden daha fazla çeken insanlar var"* şeklinde ifade etmiştir. Ayrıca, fotoğraflarındaki insanların kullandığı teknik ile tek göründüğünü, ancak gerçekte diğer yayaların akışının bir parçası olduklarını belirtmiştir. Kusursuz bir şekilde uygulanan flaş, onları güpegündüz kitlelerden izole etmiş ve bir saniyenin çok küçük bir kısmı için onları bireylere dönüştürmüştü. Yoldan geçenlerin hiçbiri fotoğraflarının çekildiklerini fark etmemişti. DiCorcia'nın peşinde olduğu şey tam da bu farkında olmama haliydi. *"Resimler genellikle onları üreten kişinin bir yansımasıdır. Bu seride fotoğrafçı olarak varlığımı mümkün olduğunca ortadan kaldırmak istedim."* şeklinde belirtmiştir. [167]



Görsel 3.20: Philip-Lorca diCorcia, "Kafalar #13, Head #13", New York, 2000

Fotoğraf serisinde portresi bulunan kişilerden biri, Ortodoks Hasidik bir Yahudi olan *Erno Nussenzweig*, ondan habersiz bir şekilde fotoğrafının çekildiğini,

[167] Bkz. (166), Deutsche Boerse Photography Foundation

sergilendiğini ve satıldığını öğrendi. Artık konuşan bir kafa haline geldiğinde, DiCorcia ve Pace/MacGill Gallery'yi hem mahremiyet hakkını hem de dini inançlarını ihlal ettikleri için dava etmiş, görüntüsünün tüm satışlarının ve yayınlarının durdurulmasının yanı sıra 1 milyon doların üzerinde tazminat talep etmişti.

DiCorcia'nın savunmasında, Nussenzweig'in fotoğrafının sanat olduğu ve bu nedenle suçlamalardan muaf olduğu gerçeğini belirtmişti. Çünkü sanat Amerika Birleşik Devletleri Anayasasının Birinci Değişikliği kapsamında ifade özgürlüğü olarak korunuyordu. Medeni Haklar Yasası'nın 50 ve 51. bölümleri, bir davacının adını, portrelerini, resmini veya sesini reklam amacıyla veya ticaret amacıyla kullanmasını yasaklamaktadır. Ancak bir sanat eserini satmak ticaret değildir. Başka bir deyişle, herhangi bir kişi yüzüne bir flaş patlatarak kendisinin ihlal edildiğini hissedebilir ancak bu görüntü sonradan bir reklama dönüştürülmediği sürece, mahremiyeti bozulmamıştır. Nussenzweig'nin fotoğrafı şehirde yoğun bir caddede yürüyorken çekilmişti ve özel bir mülkiyete izinsiz girmek söz konusu değildi. DiCorcia bu süreçten zarar görmeden kurtulmuş olsa da bu dava, sokak fotoğrafçılığının etiği ve kamusal alanların sanatsal kullanım algısına yönelik bazı düşünceleri değiştirmiştir. İster sanatsal ifade için bu yaklaşım ücretsiz olsun ya da mahremiyetin bir istilası olsun, sonucunda DiCorcia'nun çalışması kamusal alanda yapılacak işler için bir mihenk taşı olmuştu.[168]

İsviçreli fotoğrafçı Maya Dickerhof'un Bellek serisindeki fotoğrafları, albümlere sıkışmış aile kutlamalarını, arkadaşlık görüntülerini ve fotoğraf enstantanelerini adeta sıradan bir amatör kamerayla çekilmiş gibi yansıtır. Aşırı pozlamalar, yansımalar görüntülerin büyük kısımlarını yok eder ve izleyici tarafından görülemez hale gelir. Gündelik hayatta bunlar, fotoğraf banyosu sonrasında laboratuvar tarafından başarısız olarak değerlendirilir ve üzeri çizilerek sahibine ücretsiz olarak verilen fotoğraflardır.

[168] Asley Yu, Philip-Lorca diCorcia: Head On, https://museemagazine.com/features/2019/9/23/impact-philip-lorca-dicorcia-head-on



Görsel 3.21: Maya Dickerhof, "Bellek, Memory", 2001

Dickerhof'un çalışmasında evde çekilen amatör fotoğrafların ilk günlerden beri ana konusu olan, kanepede oturan ve aralarında küçük bir bebek tutan çiftin mutlu bir aile portresi vardır. Sanatçı burada fotoğrafın hafıza ile ilişkisine değinmiştir. *"Bir fotoğraf albümüne bakarken unutulan şeyler ve geçmiş akla getirilir. İşlerimde anıları uyandırmakla ilgileniyorum ama onları tekrarlamayı reddediyorum."* şeklinde belirtmiştir.[169] Geçen zamanın üzerine bir anıyı fotoğrafla hatırlamamızdan bahseden sanatçı, kullandığı ağartıcı flaş ışığıyla fotoğrafçılığın doğasını inkâr etmeye çalışmış, belleği sönümleyen ve yok eden zamanın geçişini temsil eden etmek için flaş ışığını zaman ve hatırlama arasındaki ilişkiyi vurgulamak için kullanmıştır.

Rineke Dijkstra, 90'ların başında, gençler ve genç yetişkinlere yönelik etkileyici portre serisiyle çağdaş bir yaklaşım sunar. Tipik olarak genç ve ergen denekleri kaydettiği, homojen bir aydınlatma kullandığı büyük ölçekli renkli fotoğrafları, boyut ve görme keskinliği açısından 17. yüzyıl Hollanda resmini

[169] Maya Dickerhof, Memory / Erinnerung, https://mayadickerhof.jimdofree.com/erinnerung

hatırlatır.[170] Bağlamsal bilgiyi sınırlayarak, duruş ve bakış gibi ince ayrıntılara odaklanan sanatçı, izleyiciyi konularına yakından bakmaya teşvik eder. Dijkstra'nın portreleri, insanları geçiş anlarında yakalar.

> *"Ne zaman bir portre yapsam, bunu bir karşılaşma olarak görüyorum. Başlamadan önce asla sabit bir planım olmaz. Gözlemlerle çalışırım ve doğaçlama yapmayı severim. Kendimi her zaman minimum bilgi ile sınırlarım. Ortamın çoğunu dışarıda bırakarak, diğer şeylere daha fazla dikkat çekiyorum. Duruş, gözlerdeki bir bakış veya bir jest. Zamanı dondurarak o anda kişinin kim olduğunun önemine yoğunlaşıyorum."* [171]

Kimliğin keşfinin yansıdığı; ergenler, askerler, göçmenler ve okul çocuklarının güçlü imajlarından oluşan çalışmalarıyla Dijkstra, belirli bir samimiyet ve doğallığı yansıttığı fotoğraflarındaki özneleriyle duygusal bir ilişki ve güven sağlamak için yıllar boyu süren teması korumuştur.



Görsel 3.22: Rineke Dijkstra, "Sahil Serisi, Beach Series", Polonya, 1992-1993

[170] Marian Goodman Gallery, Rineke Dijkstra, https://www.mariangoodman.com/artists/40-rineke-dijkstra

[171] Rineke Dijkstra, Rineke's Exhibition at MGG London, https://mailings.artlogic.net/readonline/5bcce07d7d8846ecb1076ac7deff29d1



Görsel 3.23: Rineke Dijkstra, "Almerisa", Hollanda, 1994-2008

Küratör Sandra Phillips, Dijkstra'nın fotoğraflarındaki insanlara dikkatle baktığını ve onlarda bulduğu şeyin temsilini çalışmalarında gösterebilmesi için onlara karşı sabırlı davrandığını belirtmiştir. Bulduğu şeylerin ahlaki dersler olmadığını tam aksine görünenin, sıradan insanlarda, gençlerde bulduğu kusurlar ve öznel bir zarafet olduğunu ifade etmiştir. Dijkstra'nın öznelerinde kaybolan bu yönleri görmemizi, hatırlamamızı ve anlamamızı istediğini belirtmiştir. [172]

[172] Sandra S. Phillips, Twenty Years of Looking at People in Rineke Dijkstra: A Retrospective

Paris Üniversitesi'nden sanat tarihi ve arkeoloji mezunu olan İranlı sanatçı Shirin Aliabadi, Paris ve Tahran arasında yaşamış ve bu yüzden de her iki yaşam tarzı için de bir bakış açısı kazanmıştı. Çalışmalarında İran ile Batı toplumu arasındaki farklılıklara ve benzerliklere, kendi ülkesinin gençliğinin davranışsal melezliğine ve zorluklar karşısında kadınların ortaya çıkan güçlenme ifadelerine odaklanarak cinsiyetin temsilini merkeze alan multidisipliner bir sanatçıydı. [173]

Aliabadi'nin en bilinen fotoğraflar serileri olan *Girls in Cars (Arabadaki Kadınlar)* ve *Miss Hybrid (Bayan Hibrit)* projesindeki kadın özneleri kendilerini İran'da yayılan kadın imajına karşı radikal bir tasarım olarak sundular ve genç neslin rejim düzenlemelerinden kurtulmasının yollarını sergilediler.



Görsel 3.24 : Shirin Aliabadi, Arabadaki Kadınlar, Girls in Cars 3, 2005

Tahran'da muhtemelen ev partilerine giderken arabalarında eğlenen kızları betimleyen dört fotoğraftan oluşan *Girls in Cars* serisinde, alışılan kadın imajından farklı bir görüntü vardır. Araba kullanan, makyaj yapan ve giymek zorunda oldukları başörtüleri adeta bir moda aksesuarı gibi kullanan asi İranlı kadınları tasvir etmiştir. Trafikte sıkışmış araçlarının içinde bu kadınların gülen yüzlerini flaş ışığı kullanarak

[173] Modernedition.com, Arabesque: a Brave New World of Art
http://www.modernedition.com/art-articles/new-arabic-art/middle-eastern-art

aydınlatan sanatçı, arka planda mekâna dair bir detaya yer vermemeye özen göstermiştir. [174]



Görsel 3.25: Shirin Aliabadi, Bayan Hibrit, Miss Hybrid 3, 2008

Miss Hybrid ve *City Girl* serilerinde ise sanatçı, modern İranlı kadını zenginlik ve statü göstergesi olan burun estetiğini ima eden bir bandaj, altın sarısı saçlar ve bazı öznelerinde kullandığı sahte bronzluk ya da kucaklarındaki köpekleri ile tamamladığı fotoğraflarıyla özel ve kamusal arasındaki ikilemi detaylandırdı. Fotoğraflar, koyu arka planlarda, geleneksel kıyafetler ile çağdaş moda trendleri arasında bir melez ve yapay güzelliği yansıtan, yaygın olarak bilinen Müslüman kadınların saçları görünmeyen, makyajsız ve mat renkli çarşafa bürünmüş görüntülerinin tam tersidir.[175]

[174] Matilde Cesareo, Girls in Cars, Shirin Aliabadi https://zoomoncontemporaryart.com/2018/03/23/girls-in-cars-shirin-aliabadi-2005//2018/03/23/girls-in-cars-shirin-aliabadi-2005

[175] Joobin Bekhrad, Shirin Aliabadi, Known for Depicting Rebellious Iranian Women, Has Died https://www.theartnewspaper.com/2018/10/03/shirin-aliabadi-known-for-depicting-rebellious-iranian-women-has-died

Aliabadi, fotoğraf ve çizimlerden oluşan sanat çalışmalarıyla, geleneksel değerlerin, dini kısıtlamaların ve küreselleşmiş batı kültürünün İranlı genç kadınlar üzerindeki rekabet etkilerini değerlendirmiştir. *Girls in Cars* serisinde de olduğu gibi, çalışmalarındaki Batılılaşmış kadınlarında devletin dayattığı ahlaki rejime karşı pasif bir isyana katılma dürtüsü mevcuttu.

Montreal'de yaşayan Fransız sanatçı Benoit Paillé yaratıcı yollar denediği renkli ışıklar kullanarak oluşturduğu ayrıntılı kompozisyonları ve ilgi çekici portre fotoğraflarıyla tanınır. Anlık çekilmiş hissi veren, tasarlanmış gerçeküstü çalışmalarında bir ressam gibi değişen zihin durumunu aktarmak için renk patlamalarını kullanan sanatçı sıradan insanları, mutfak manzaralarını, hayvanları, çitleri, direkleri ve doğa manzaralarını tercih etmiştir.



Görsel 3.26 : Benoit Paille, Child

Paillé, fotoğrafçılığı "*bireye ulaşmak için bir araç*" olarak kullandığını açıklıyor. Sıradan detayları kullandığı teknik ve ışıklar ile şaşırtıcı, göz alıcı bir hale getirmeye çalışmıştır. Paille, "*Neon mavisi, yeşil ve pembe ışıkları çevreye aşılıyorum ve bunlar psikotropik*[176] *bir ilaç etkisi yaratıyor. Sonunda gerçeküstü ve aynı zamanda bizi çevreleyen dünya kadar gerçek başka bir dünya oluşuyor. Bu bölgelerin ve çevremdeki coğrafyanın zihnimdeki görüntüsünü tasarlarken, fotoğraflarımla bize miras kalan, özel mülkiyet ve her yerde sınırların oluşunu sorguluyorum. Aydınlatma ve çerçeveleme yoluyla bir direğe değer atfetmeyi büyüleyici buluyorum."* şeklinde çalışmalarını ifade etmiş, kullandığı kompakt bir kamera ve renkli flaşlarla manzaranın yapaylığını vurgulayarak doğal olmaktan çıkarmıştır. [177]



Görsel 3.27: Bekir Dindar, Kırmızı, 1 Mayıs, The Red, 1 May, 2021

Kırmızı rengin dünyevi, insani ve bedensel canlılığı temsil etmesinin yanında, savaş, nefret, kan ve ateş gibi olumsuzlukları da çağrıştırması sonucu huzursuzluk hissi de vermektedir. Kırmızı adlı fotoğraf çalışması; yakın tarihte yaşadığım coğrafya

[176] Psikotrotip: Psikotrop, merkezi sinir sisteminde etkisini gösteren ve beynin işlevlerini değiştirerek algıda, ruh hâlinde, bilinçlilikte ve davranışta geçici değişikliklere neden olan kimyasal maddelerdir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikotrop_madde)

[177] Emma Latham Phillips, Benoit Paillé Creatively Reimagines the World with His Hallucinogenic Photography https://www.itsnicethat.com/articles/benoit-paille-photography-020818

üzerinde gerçekleşmiş olan toplumsal olaylar sonucu oluşan bireysel ve kolektif hafızada yerini alan mekanlardan oluşturulmuş bir seridir. Fotoğraf serisi oluşturulurken izleyicinin mekanla baş başa kalabilmesi, mekânın geçmişini sorgulayabilmesi ve kullanılan rengin vurgulanması amacıyla alacakaranlık bir saatte mekanların insansız olduğu zamanlarda çekilen fotoğraflardan oluşturulmuştur.

SONUÇ

Flaşlı fotoğrafçılığın tarihi; birbiriyle örtüşen, aynı zamanda ticari olarak rekabet eden bazen laboratuvar deneylerinin ürünlerinde bazen de amatörlerin icatlarında doğaçlama olarak ortaya çıkan teknolojik gelişmelerden oluşmuştur.

Pragmatik kullanımıyla birlikte, meteorolojik bir olay olan yıldırımın ürettiği görsel efektlerden ilham alarak flaş ışıklarını çalışmalarında kullanan erken dönem belgesel fotoğrafçılarından bazıları, bu ışığı doğal yücelik ve ihtişam çağrışımlarıyla ateşlediler. Flaş, daha önce görülmemiş sosyal yaşam şartlarını, hiç görülmediği kadar aydınlık ve net göstererek belgesel fotoğrafı bir propaganda aracı olarak kullanmalarını sağlamıştır. Fotoğrafçılar bunu yaparken kendilerine addettirdikleri ışığı getiren olma misyonuyla; davetsiz girişleri, ani ve kör edici ışıkla konularına müdahaleyi hak görmüşlerdir.

Kendi belgesel fotoğraf etiği ve özel yaşam alanlarına saygılarından dolayı fotoğrafta doğal ışık kullanımını savunanlar, flaş ışığını müdahaleci, ani, saldırgan ve istilacı olarak değerlendirmişlerdir. Öte yandan kendi propaganda ve sessiz polemik amaçları için flaşı ırksal bir çatışma da kullanmak isteyenlerde mevcuttu. Flaş tüm bu olumsuz algıların karşısında yine de maddi dünyaya demokrasi getirmeye çalışmıştı. Aydınlattığı yerin tüm detaylarının tarihsel kaydının tutulmasını da sağlamıştı. Aslında bu özelliklerin birçoğu günümüzdeki kameralarda da flaşı simgeleyen doğadaki çağrışımıyla da örtüşüyordu. Flaş, tarihsel süreci boyunca duygu yüklü bir kelime ve imge olmuştur.

Bir başka öne çıkan özelliği ise flaşın hız ile çağrışımıydı. Bu, ilk deneylerden itibaren gelişen son teknolojiye kadar devam etmiştir. Fotoğrafçılar bu özelliklerinden bilimsel çalışmalarda olduğu kadar sanatsal üretimlerde de faydalanmışlardır. Fotoğraf teknolojisindeki gelişmelerle istenilen görüntüyü oluşturmak için gerekli olan ışığın artık daha az sorun olduğu yakın dönemler de dahi, flaş ışığının yeteneklerinin farkında olup, yarattığı ayırt edici niteliklerden faydalanmak isteyenler ona farklı misyonlar yüklediler. Kendi tarzlarını flaşlı fotoğrafçılık üzerine inşa eden ve flaş ile

anılan ünlü birçok isim flaşlı fotoğrafçılığın retoriğini geliştirdi. Flaş, özellikle siyah beyaz fotoğrafta aydınlattığı nesnelerin arka planlarında oluşan karanlık havuzlar sayesinde konuyu ön plana çıkarmıştır. Renkli fotoğrafçılıkta ise renkleri olduğundan daha canlı göstermiş ve bu "yükseltilmiş görünürlük" sayesinde fotoğraftaki her nesneyi izleyiciye eşit şekilde sunarak kendi estetiğini oluşturmuştur. En az fotoğraf kadar geçmişi olan, ilk başlarda yalnızca kaydedileni daha iyi aydınlatmak amacıyla kullanılan ve bunu başarıyla gerçekleştiren flaş ışığının kendisi, sonunda başlı başına bir konu haline gelmiştir.

KAYNAKLAR

Kitaplar :

Benjamin, W. (2019), **Paris, Capital of the 19th Century**, Mariner Books, New York.

Berger, J. (1988), **O Ana Adanmış,** (M. Gürsoy, Y. Salman) Metis Yayınları, İstanbul

Bonanos, C. (2018), **Flash: The Making of Weegee the Famous**, Henry Holt, New York

Bron, P. (1998), **The Photographic Flash: A Concise Illustrated History.** Bron Elektronik AG, Allschwil

Ellison, R. (2013), **Görülmeyen Adam**. (Ç. M. Doğan) İletişim Yayıncılık, İstanbul

Flint, K. (2017), **Flash!, Photography, Writing, and Surprising Illumination** Oxford University Press, Oxford

Hannigan, J. (2021), **Rise of the Spectacular: America in the 1950s,** Routledge, New York

Harris, M. (1953), **Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash**, New York

Hershberger, A. E. (2014), **Photographic Theory: An Historical Anthology**, Wiley-Blackwell, Chichester

Kayafas, G., & Jussim, E. (1987), **Stopping Time: The Photographs of Harold Edgerton,** Harry N. Abrams

Kennedy, P., & Kennedy, J. (2005), **Harold Eugene Edgerton**, The National Academies Press, Washington

McNeil, I. (2002), **An Encyclopedia of the History of Technology**, Routledge

Nadar, F. (2015), **When I Was a Photographer**, Çev. Eduardo Cadava, The MIT Press, Cambridge

Oppenheim, R. (1887), **A. Miethe, J. Gädicke: Praktische Anleitung zum Photographiren bei Magnesiumlicht,** Robert Oppenheim, Berlin

Parks, G. (1990), **Voices in the Mirror: An Autobiography**, Doubleday, New York

Riis, J. A. (2009) **The Making of an American, 1901,** Cornell University Library, New York.

Sharpe, W. C. (2008). **New York Nocturne: The City After Dark in Leadership, Painting, and Photography**, Princeton University Press, Princeton

Arbus, D. (1988), **Diane Arbus:An Aperture Monograph**, Aperture, Newyork

Sontag, S. (2011), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul

Trachtenberg, A. (1980), **Classic Essays on Photography**, Leete's Island Books, New Haven

Langford, M. (1999), **Story Of Photography,** Focal Press, New York

Makaleler :

Akarçay, G. Ö. (2011), **Belgesel Fotoğraf ve Propaganda : Der Arbeiter Fotoğraf, FSA ve Photo Leauge**

Flint, K. (2018), **Victorian Flash.** Journal of Victorian Culture

MacDonnell, K. (1981), **Flash Powder Usage Instructions,** Photography Magazine

Tolungüç, A. (1985), **İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması** (1935-1943) Fotoğraf Dergisi

Petterchak, J. (2002), **Photography Genius: George R. Lawrence & The Hitherto Impossible,** Journal of the Illinois State Historical Society

İnternet Kaynakları:

ROYAL ACADEMY (2018), **Van der Weyde Studios**
https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/organisation/van-der-weyde-studios

Deutsche Boerse Photography Foundation (2012), **Philip-Lorca diCorcia.**
https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/philip-lorca-dicorcia.php

Fraenkel Gallery. (2016), **Hiroshi Sugimoto : Remains to Be Seen.**
https://fraenkelgallery.com/exhibitions/remains-to-be-seen

Gersht, O. (2007-2008), **Blow Up**
https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-6

Gordon Parks Foundation. (2012), **Washington D.C. and Ella Watson, 1942**
https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/washington-d-c-and-ella-watson-1942?view=slider#2

Lommen, J. (2011), **Bulbs & Bulbs.**
https://lommen9.home.xs4all.nl/GRAFLITE/page2

Marian Goodman Gallery (2020), **Rineke Dijkstra**
https://www.mariangoodman.com/artists/40-rineke-dijkstra

Maruyama, S. (2013), **Artist's Statement**
https://www.shinichimaruyama.com/statement

Newhall, B. (1937), **Photography 1839–1937**
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2088?

Phillips, S. S. (2012), **Twenty Years of Looking at People in Rineke Dijkstra: A Retrospective**
https://www.maxhetzler.com/artists/rineke-dijkstra

Stallabrass, J. (2002), **A Stage for the English**
https://julianstallabrass.files.wordpress.com/2020/10/parr.pdf

Sugimoto, H. (2013), **Theaters**
https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7

Yu, A. (2019) **Philip-Lorca diCorcia: Head On.**
https://museemagazine.com/features/2019/9/23/impact-philip-lorca-dicorcia-head-on

Umass Amherst Libraries (2022), **May Webter: Portrail with Tame Hummingbird Feeding at Her Mouth, 1935**
https://credo.library.umass.edu/view/full/muph061-sl761-i001

Victoria and Albert Museum (2022), **Bill Brandt – an introduction**
https://www.vam.ac.uk/articles/bill-brandt-an-introduction

Represa, M (2014) **The Facts of Brassaï**
https://www.anothermag.com/art-photography/3555/the-facts-of-brassai

O'Hagan, S. (2015) **A latter-day freak show? Bruce Gilden's extreme portraits are relentlessly cruel**
https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/19/bruce-gilden-face-street-portraits-photographs-book

Luhring, B (2002) **Philippe Halsman: Dali Atomicus**
http://www.luhring-design.com/information/essays/dali-atomicus/philippe-halsman

Gilden, B (2012) **Bruce Gilden Bio**
https://www.brucegilden.com/bio

Gauvin, J.-B (2019) **Diane Arbus's freak carnival**
https://www.blind-magazine.com/en/news/diane-arbuss-freak-carnival

Duesing, C. (2018), **A Picture of Success Diane Arbus**
https://chrisduesing.com/artists/diane-arbus

Modernedition.com (2018), **Arabesque: a Brave New World of Art**
http://www.modernedition.com/art-articles/new-arabic-art/middle-eastern-art

Matilde Cesareo (2018), **Girls in Cars, Shirin Aliabadi**
https://zoomoncontemporaryart.com/2018/03/23/girls-in-cars-shirin-aliabadi-2005//2018/03/23/girls-in-cars-shirin-aliabadi-2005

Joobin Bekhrad (2018), **Shirin Aliabadi, Known for Depicting Rebellious Iranian Women, has died**
https://www.theartnewspaper.com/2018/10/03/shirin-aliabadi-known-for-depicting-rebellious-iranian-women- has-died

Emma Latham Phillips (2018), **Benoit Paillé Creatively Reimagines the World with His Hallucinogenic Photography**
https://www.itsnicethat.com/articles/benoit-paille-photography-020818

İnternet Makaleleri :

Akarçay, G. Ö. (2019), **Martin Parr - Gündelik Yaşamın Sıradanlığı**
https://www.ifsakblog.org/martin-parr-gundelik-yasamin-siradanligi

Anderson, C. (2008), **Photoflash Bulbs**
http://www.darklightimagery.net/flashbulbs

Bartel, T. (2013), **Harold Edgerton - Flash Revelations**
https://www.csw.org/news-detail-thompson-gallery-exhibitions-detail?pk=863079#_ednref2

Bear, J. (2018), **Flash! Natural Darkness and Artificial Light**.
https://academic.oup.com/jvc/article/23/4/490/5054027

Blumberg, N. (2014), **Beaumont Newhall American Photography Historian**, **Writer, and Curator**
https://www.britannica.com/biography/Beaumont-Newhall

Boxer, S. (2018), **Weegee the Famous: The Master of Down-and-Dirty Street Photography**
https://www.nytimes.com/2018/06/01/books/review/flash-christopher-bonanos-weegee-biography

Brandt, B. (2011), **Bill Brandt: A Statement on Photography,1948**
https://americansuburbx.com/2011/04/bill-brandt-statement-on-photography

Brooke, E. (2018), **Why Salads and CEOs Are Photographed the Exact Same Way**
https://www.racked.com/2018/9/4/17791514/direct-flash-photography

Cad, D. (2016), **This is the World's First Underwater Portrait, Taken in 1899**
https://petapixel.com/2016/09/02/worlds-first-underwater-portrait-taken-1899//2016/09/02/worlds-first-underwater-portrait-taken-1899

Cossu-Beaumont, L. (2015), **Twelve Million Black Voices**: **Let Us Now Hear Black Voices**
https://journals.openedition.org/transatlantica/7232

DeLuca, L. (2018), **150 Years Ago, A Cincinnati Photographer Brought Mammoth Cave Into Focus**
https://www.wvxu.org/history/2018-08-02/150-years-ago-a-cincinnati-photographer-brought-mammoth-cave-into-focus#stream/0

Gup, T. (2014), **The1890 Book I had to have**
https://historyofinformation.com/detail.php?entryid=4392

Hunt, W. (2019), **A Three-Day Expedition To Walk Across Paris Entirely Underground**
https://longreads.com/2019/03/13/a-three-day-expedition-to-walk-across-paris-entirely-underground

Maddalena, D. (2009), **Henri Cartier-Bresson on Natural Light**
http://www.imby.net/20090201/henri-cartier-bresson-on-natural-light

Mallon, T. (2018), **Weegee the Famous, the Voyeur and Exhibitionist**
https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/weegee-the-famous-the-voyeur-and-exhibitionist

Mcardle, J. (2017), **On This Date In Photograpyh**
https://onthisdateinphotography.com/2017/12/18/december-18-2

Meier, A. C. (2019), **Photographing the Dark Nadar's Descent into the Paris Catacombs**
https://publicdomainreview.org/essay/photographing-the-dark-nadars-descent-into-the-paris-catacombs

Szalai, J. (2018), **A Portrait of Weegee That Captures the Man and the Myth in Full**
https://www.nytimes.com/2018/05/30/books/review-flash-making-of-weegee-famous-christopher-bonanos

Tate, L. (2017) **Jacob Riis: How the Other Half Lives**
https://www.thestoryweb.com/riis

Tolmachev, I. (2011), **A Brief History of Photographic Flash. Retrieved from**
https://photography.tutsplus.com/articles/a-brief-history-of-photographic-flash--photo-4249

Vermare, P. (2022), **New York City, by Weegee the Famous**
https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/new-york-city-by-weegee-the-famous

Miles, M. (2010), **The Drive to Archive: Conceptual Documentary Photobook Design Photographies**
https://msdm.org.uk/photobook/wp-content/uploads/2011/11/Melissa-Miles-The-Drive-to-Archive-Conceptual-Documentary-Photobook-Design.pdf

Dickerhof, M (2001) **Memory / Erinnerung**
https://mayadickerhof.jimdofree.com/erinnerung

Devens, D (2011) **Photographer Philip-Lorca diCorcia Talks**
https://americansuburbx.com/2011/09/interview-photographer-philip-lorca-dicorcia-talks-2003

Klatell, C (2016) **Face**
https://www.lensculture.com/articles/bruce-gilden-face

Tezler :

Bilgiseren, O. (2005), **Fotoğrafta Zaman ve Hareket,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Oral, M. (1996). **Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Filmler :

Adler, B. & Sidney, G. (1940), **Quicker'n a Wink**, A.B.D.
https://youtu.be/gspK_Bi0aoQ

Potter, L. & Rice, C. L. (1997). **Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks**
https://vimeo.com/46395849

ÖZGEÇMİŞ

Bekir Dindar, 2018 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf bölümünde lisans eğitimini bitirdi. Yurtiçinde ve dışında birçok fotoğraf festivaline katılan sanatçının karma sergileri ve ödülleri bulunmakta, katıldığı workshoplar sonucunda üretilen fotoğraf kitapları vardır. Birçok yayında işleri yer alan Bekir Dindar; kurucu ekibinde de yer aldığı Demo Lab. Fotoğraf Kolektifi ile 5 yıldır sergiler ver projeler yürütmeye devam etmektedir.

Eğitim:

2017 - 2022 Yüksek Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü
2013 - 2017 Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü
2009 - 2012 Lisans, Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi
2005 - 2008 Ön Lisans, Bahçeşehir Üniversitesi, Elektronik Bölümü

Mesleki Faaliyetler

2021 - İPA İstanbul Dergisi Fotoğraf Editörlüğü
2018 - 2021 Beyond İstanbul Dergisi Fotoğraf Editörlüğü
2017 - Magma Dergisi Fotoğrafçı

Karma Sergiler ve Workshoplar:

2022 “Dijital Obskura Seçkisi”, Beyoğlu Kültür Yolu, İstanbul
2022 “Susuz Yaz”, Kanalist, Eldem Sanat, Eskişehir
2021 "Sessizlik Biçimleri" Kiraathane Istanbul, Istanbul
2021 "The Immunity" Galerie der Künstler, BBK, Munih

2021 "Rhythm Section Salon Binar" Kamusal Alanda Dijital Sergi, Münih
2020 "Uzak-Yakın" Koudelka'nın Saati, BursaPhotofest
2019 "Fermantasyon" Kırmızı, Karsi Sanat Calismalari, Istanbul
2018 "Base İstanbul" Karabiga , Galata Rum İlkokulu , Istanbul
2018 "Kesik ve Çukur" , Ada , Uniq Gallery , İstanbul
2018 "Artist Deneyim" DemoLab Collective - Doyma Noktası, Tüyap , Istanbul
2018 "Iron Earth Copper Sky Exhibition" Thessaloniki Biennial of Photography , Selanik
2018 "Mamut Art Project" Kucukçiftlik Park, Istanbul
2018 "New Searches Awards" , Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul
2018 "Photocitizens" International Photography Festival, De Montfort University, Leicester
2018 4. Mardin Bienali, Karabiga Photobook, Mardin
2018 "Oxygen" Z FotoFest , Istanbul
2017 "Rencontres" Photographiques de Montpellier, Montpellier, France
2017 "Reflex" Regional Historical Museum, Plovdiv, Bulgaria
2017 "PhotoCitizens , National Identity", PH21 Gallery, Budapest, Hungary
2017 "Eve Donus", TOZ / Artist Run Space, İstanbul
2017 "Ledger" Oberstdorfer Fotogiptel , Oberstdorfer , Germany
2017 "Borderline Exhibition " Ada - The Island , İstanbul Fotoğraf Galerisi, İstanbul
2016 "Unesco Istanbul Historic Areas" Exhibition , Istanbul Congress Center, Istanbul
2016 "Tracking the First Photo Book: Cyanotype Impressions " , Tophane-i Amire, İstanbul
2015 "Young Photographers Award" Exhibition, Mixer Sanat Galerisi, İstanbul
2015 "Destroy! Neglect! Aggrandize!" Gallery Synthesis, Sofya, Bulgaristan
2015 "Room to Room " Mixed Exhibition, Tophane- i Amire, İstanbul

Workshop

2017 "Stanley Greene & Yuri Kozyrev" Istanbul Photo Awards /AA Workshop , İstanbul
2016 "Senin Kopyan Hangisi" GAPO Workshop - Salt Galata, İstanbul
2016 "Fuam Photobook Workshop" Frederic Lezmi – Markus Shaden , İstanbul

Yayınlar

2018 Karabiga Photobook / III. İstanbul Photobook Festival Shortlist

2017 The Island , A D A Photobook / II. Istanbul Photobook Festival Shortlist

2017 MAGMA Dergisi / Çanakkale Santral Projeleri

2016 ATLAS Dergisi / Üçüncü Boğaz Köprüsü

2016 Oyuk Fotoğraf Kitabı

2016 Unesco İstanbul Tarihi Alanlar Kitabı