

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# TÜRK FOTOĞRAFINDA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Yüksek Lisans Tezi

211209

Serhat Reşat ÖZŞEN

İstanbul - 2006

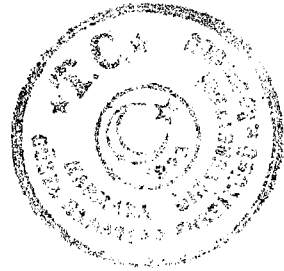
T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

# TÜRK FOTOĞRAFINDA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Yüksek Lisans Tezi

Serhat Reşat ÖZŞEN

Tez Danışmanı:  
Prof. Barbaros GÜRSEL



İstanbul - 2006

## ÖNSÖZ

1980'lerden günümüze kadar Türk fotoğrafının son 25 yılını analiz ettiğimizde belge ve kurgu olarak kutuplaştığına özellikle belgeci tarafın değerini "yok saydığı" bir ortamda geliştiğini gözlemliyoruz. Kurgu fotoğrafın literatüre "deneysel fotografi" ve/veya "yeni yaklaşımlar" kavramları ile girdiğine üretim yöntemlerini, gelenekselleşmiş belge fotografi tarzının dışında geliştirdiğini görmekteyiz. Fotoğrafın bir ifade aracı olarak kurgu ve müdhaleli yöntemlerle yaratıcılığı arttırdığının, deneysel yöntemlerin sanatın sorunsallığına cevap olabileceğinin altını çizmeye çalışan kurgu fotoğraf, bu araştırmada Türkiye'deki sürecinin geçen yüzyılda Batı'da yaşadığı süreçle benzerlik taşıdığının bir incelemesi olarak ele alınmıştır. Türkiye'nin fiziki, ekonomik, siyasal şartlarının bu sürece olumlu/olumsuz kattıklarına da değinen bu çalışma fotoğraf literatürünün taranması zorunluluğunu getirmiştir.

Özellikle kavramların ele alınmasını ve oturtulması gerekliliğine inanılmış ve bu konuda fikir verecek bildiri ve seminerlerin yayın katalogları incelenmiştir. Araştırmada -birkaç isim dışında- kullanılmamakla beraber geleneksel tarz dediğimiz belge fotoğrafçılığının dışında üretilen işlerin bir envanteri yapılmış ve "farklı yaklaşımlar" adı altında üretim yapmış Türk fotoğrafçıların bir listesi oluşturulmuştur. Uluslararası ve yerel yarışmalarda ödül, mansiyon, sergileme almış fotoğrafların literatüre geçmiş olması yeterliliğinden hareketle listeye alınan isimler olduğu kadar, belgesel tavırdan gelen ve halen bu yönde işler üreten fotoğrafçılarımızın "farklı yaklaşım" kaygılarıyla üretmiş olduğu işleri yüzünden de listeye girdiler. Listenin yaş ortalaması genç kuşağa dönük, bu da yeni akımlara özellikle çağdaş sanat akımının rüzgarlarının iyice hissedildiği son yıllardaki faaliyetlerinin bir sonucu olduğu kanaatine varıyoruz.

Ülkemizin en eski ve dolayısıyla kütüphanesi en verimli olan İFSAK derneğinin zengin arşivinde ulaşamadığım yayınlara da Sadık Oğuz'un arşivcilik bilgisinden ulaştım. Listenin ve görsellerin oluşturulmasında bünyesinde uzun bir listeyi barındıran Alberto Modiano'nun büyük yardımı oldu, temel yapıyı oluşturmamdaki katkılarına teşekkür ederim.

Bu araştırma temelinde belirli isim ve kavramlara yoğunluk vermiştir, oluşturmuş olduğum listenin burada kullanılmama sebebi de buna dayanır. "Farklı yaklaşımlar" 80'li yılların Prof. Ahmet Öner Gezgin tarafından, Gültekin Çizgen'in de üstünde ısrarla değindiği üzere ithal ettirdiği bir akımın sonuçlarıdır. Ama bu Türk fotoğrafında Ahmet Öner Gezgin öncesi belgesel tavrın dışında çalışmalar yapılmadığını göstermez. Prof. Güler Ertan'ın "Çağdaş Fotografi Sanatı" kitabında da göreceğimiz üzere önemli isimlere rastlıyoruz. Teoman Madra'nın 60'lara dayanan caz konseptteki ışık oyunları ve değinilmeden geçilmemiş Baha Gelenbevi'nin arayışları, Turhan Doyran'ın grafikleri bunun somut örneğidir.

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET .....	V
SUMMARY .....	VII
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM - 1: FOTOĞRAFIN İCADINDAN HEMEN SONRA SANAT ALANINDAKİ MÜCADELESİ.....	3
I- FOTOĞRAFIN İCADI .....	3
A. SANAT ÇEVRELERİNİN FOTOĞRAFA BAKIŞI .....	4
1. Daguerretype'in Kullanımına Ait Yorumlar .....	4
a. Eugene Delacroix'nun Daguerretype Hakkındaki Görüşleri.....	4
b. Sir Williams John Newton'un Bildirisi.....	6
c. Charles Baudelaire'nin Bildirisi .....	8
2. Fotoğrafta Ortaya Çıkan Sanat Akımları .....	11
B. FOTOĞRAFIN KENDİ YOLUNDA İLERLEYİŞİ .....	12
BÖLÜM - 2: TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN SERÜVENİ .....	14
I. OSMANLI DÖNEMİNDE FOTOĞRAF .....	14
II. CUMHURİYET DÖNEMİNDE FOTOĞRAF .....	16
A- CUMHURİYET DÖNEMİNİ TÜRK FOTOĞRAFININ İŞLEVİ.....	16
1- Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafının Dönemleri .....	16
a- Cumhuriyet Erken Döneminde Fotoğrafın Rolü .....	17
b- Cumhuriyet Dönemi 1960 Sonrası .....	24
c- 1980 Sonrası Türk Fotoğrafı .....	28
2- 1980 Sonrasında Türk Fotoğrafında Yeni Arayışlar .....	32
a) Ahmet Öner Gezgin'in "Deneysel Fotografi" Bildirisi .....	34
1°) Kurgu .....	35
2°) Tasarım .....	35
3°) Yaratıcı (Creativ) .....	35
4°) Resimsi (Pictorialism) .....	35
b) Deneysel Fotoğrafı Kavramı ve Ahmet Öner Gezgin .....	41
3- 1987 Yeni Yaklaşımlar Sergisi .....	47
a) Gökhan Yalta.....	49

b) Maggie Danon .....	49
c) Ömer Orhun.....	50
d) Cengiz Karlıova.....	50
e) Nazif Topçuoğlu.....	50
f) Merih Akoğul.....	51
g) Orhan Cem Çetin.....	51
h) Şahin Kaygun .....	53
ı) Baha Gelenbevi .....	53
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA .....	56
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	58
EKLER .....	60

# ÖNSÖZ

1980'lerden günümüze kadar Türk fotoğrafının son 25 yılını analiz ettiğimizde belge ve kurgu olarak kutuplaştığına özellikle belgeci tarafın diğerini "yok saydığı" bir ortamda geliştiğini gözlemliyoruz. Kurgu fotoğrafın literatüre "deneysel fotoğrafı" ve/veya "yeni yaklaşımlar" kavramları ile girdiğine üretim yöntemlerini, gelenekselleşmiş belge fotoğrafı tarzının dışında geliştirdiğini görmekteyiz. Fotoğrafın bir ifade aracı olarak kurgu ve müdhaleli yöntemlerle yaratıcılığı arttırdığının, deneysel yöntemlerin sanatın sorunsallığına cevap olabileceğinin altını çizmeye çalışan kurgu fotoğraf, bu araştırmada Türkiye'deki sürecinin geçen yüzyılda Batı'da yaşadığı süreçle benzerlik taşıdığına bir inceleme olarak ele alınmıştır. Türkiye'nin fiziki, ekonomik, siyasal şartlarının bu sürece olumlu/olumsuz katkılarına da değinen bu çalışma fotoğraf literatürünün taranması zorunluluğunu getirmiştir.

Özellikle kavramların ele alınmasını ve oturtulması gerekliliğine inanılmış ve bu konuda fikir verecek bildiri ve seminerlerin yayın katalogları incelenmiştir. Araştırmada -birkaç isim dışında- kullanılmamakla beraber geleneksel tarz dediğimiz belge fotoğrafçılığının dışında üretilen işlerin bir envanteri yapılmış ve "farklı yaklaşımlar" adı altında üretim yapmış Türk fotoğrafçıların bir listesi oluşturulmuştur. Uluslararası ve yerel yarışmalarda ödül, mansiyon, sergileme almış fotoğrafların literatüre geçmiş olması yeterliliğinden hareketle listeye alınan isimler olduğu kadar, belgesel tavrından gelen ve halen bu yönde işler üreten fotoğrafçılarımızın "farklı yaklaşım" kaygılarıyla üretmiş olduğu işleri yüzünden de listeye girdiler. Listenin yaş ortalaması genç kuşağa dönük, bu da yeni akımlara özellikle çağdaş sanat akımının rüzgarlarının iyice hissedildiği son yıllardaki faaliyetlerinin bir sonucu olduğu kanaatine vardırıyor.

Ülkemizin en eski ve dolayısıyla kütüphanesi en verimli olan İFSAK derneğinin zengin arşivinde ulaşamadığım yayınlara da Sadık Oğuz'un arşivcilik bilgisinden ulaştım. Listenin ve görsellerin oluşturulmasında bünyesinde uzun bir listeyi barındıran Alberto Modiano'nun büyük yardımı oldu, temel yapıyı oluşturamamdaki katkılarına teşekkür ederim.

Bu araştırma temelinde belirli isim ve kavramlara yoğunluk vermiştir, oluşturmuş olduğum listenin burada kullanılmama sebebi de buna dayanır. "Farklı yaklaşımlar" 80'li yılların Prof.

Ahmet Öner Gezgin tarafından, Gültekin Çizgen'in de üstünde ısrarla değindiği üzere ithal ettirdiği bir akımın sonuçlarıdır. Ama bu Türk fotoğrafında Ahmet Öner Gezgin öncesi belgesel tavrın dışında çalışmalar yapılmadığını göstermez. Prof. Güler Ertan'ın "Çağdaş Fotografi Sanatı" kitabında da göreceğimiz üzere önemli isimlere rastlıyoruz. Teoman Madra'nın 60'lara dayanan caz konseptteki ışık oyunları ve değinilmeden geçilmemiş Baha Gelenvebi'nin arayışları, Turhan Doyran'ın grafikleri bunun somut örneğidir.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
------------	---

ÖZET .....	V
SUMMARY .....	VII
GİRİŞ .....	1
BÖLÜM - 1: FOTOĞRAFIN İCADINDAN HEMEN SONRA SANAT ALANINDAKİ MÜCADELESİ .....	3
I- FOTOĞRAFIN İCADI .....	3
A. SANAT ÇEVRELERİNİN FOTOĞRAFA BAKIŞI .....	4
1. Daguerretype'in Kullanımına Ait Yorumlar .....	4
a. Eugene Delacroix'nun Daguerretype Hakkındaki Görüşleri.....	4
b. Sir Williams John Newton'un Bildirisi.....	6
c. Charles Baudelaire'nin Bildirisi .....	8
2. Fotoğrafta Ortaya Çıkan Sanat Akımları.....	11
B. FOTOĞRAFIN KENDİ YOLUNDA İLERLEYİŞİ .....	12
BÖLÜM - 2: TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN SERÜVENİ.....	14
I. OSMANLI DÖNEMİNDE FOTOĞRAF.....	14
II. CUMHURİYET DÖNEMİNDE FOTOĞRAF .....	16
A- CUMHURİYET DÖNEMİNİ TÜRK FOTOĞRAFININ İŞLEVİ.....	16
1- Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafının Dönemleri .....	16
a- Cumhuriyet Erken Döneminde Fotoğrafın Rolü.....	17
b- Cumhuriyet Dönemi 1960 Sonrası .....	24
c- 1980 Sonrası Türk Fotoğrafı.....	28
2- 1980 Sonrasında Türk Fotoğrafında Yeni Arayışlar.....	32
a) Ahmet Öner Gezgin'in "DeneySEL Fotografi" Bildirisi.....	34
1°) Kurgu .....	35
2°) Tasarım.....	35
3°) Yaratıcı (Creativ) .....	35
4°) Resimsi (Pictorialism).....	35
b) DeneySEL Fotografi Kavramı ve Ahmet Öner Gezgin .....	41
3- 1987 Yeni Yaklaşımlar Sergisi .....	47
a) Gökhan Yalta .....	49
b) Maggie Danon.....	49
c) Ömer Orhun .....	50
d) Cengiz Karlıova.....	50
e) Nazif Topçuoğlu.....	50

f) Merih Akoğul.....	51
g) Orhan Cem Çetin.....	51
h) Şahin Kaygun .....	53
ı) Baha Gelenbevi .....	53
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA .....	56
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	58
EKLER .....	60

## ÖZET

Fotoğraf resmi olarak 1839'daki Paris Bilimler Akademisi'nden doğduğundan beri kendisinin "ne olup ne olmadığı" tartışmalarıyla tarihini doldurmuştur. En basit anlamıyla görüntüleri

kaydetme işlevinde bulunan fotoğraf makinesi gerçekte neye hizmet etmesi gerektiği tartışmaları içinde büyümüş, kabul ile reddedilme çizgisinin üstünde geçirmiştir kısa tarihinin büyük bölümünü.

Görüntüleri kusursuzca kaydeden cihaza, resim sanatının, kazanmış olduğu özgürlükle borçlu olduğunu kabul ederken ona çizdiği rolde belirlemiş oluyordu; sanat alanlarına basit hizmetkar olarak, fotoğrafın bir kayıt cihazı gerçeğinden kabul ile ondan yeni görüntüler, çağına tanıklık, gerçeğin saptayıcısı olmasını bekleyen aydın ve sanat kesimi fotoğrafın üretim aşamasını da belirlemiş oluyordu. Fotoğraf kendni kimliğini bulma mücadelesi ile geçirdiği doğduğu yüzyılın ertesinde, I. Dünya Savaşı sonrası bohem bir ortamda ifade aracı olarak kabul edilebildi ancak. Bunu da geçen yüzyılın Rejlander, Robinson, M.Cameron, L.Hawarden, L.Carroll gibi "fotografik görüntünün" sunduğu gerçekliğin ötesinde, algılanabilir başka ifadeleri olabileceğini kanıtlayan sıradışı fotoğrafçılara borçluymuştu.

Benzer süreci türk fotoğraf tarihinde de görmekteyiz. Osmanlı İmparatorluğu'nun Sosyal şartlarında azınlıkların bünyesinde gelişen fotoğraf her ne kadar Cumhuriyet'in erken döneminde Müslüman fotoğrafçılara geçmiş olsa da dönemine ve olaylara tanıklık; görsel dökümanter oluşturma ve tanıtma yönündeki işlevselliği değişmemiştir. Genç Cumhuriyet'in atılımındaki hedefte Ülke'yi romantik hissiyatlarla fotoğraflamak ve değerlerini ortaya çıkarmak vardı. Genç fotoğraf kadroların yetişmesi amacı ile Devlet'in himayesindeki halkevlerinde verilen eğitim sonucu 60'lara kadar bu romantik dönemin sürmesi sağlanmıştır. 60'ların Dünya'daki değişimlerden etkilendiği yıllarda da fotoğraf işlevini değilse de konularını sosyal ve bireyin sorunları yönünde ele almaya başladı. Büyük kent ve insanının, kırsal kesimde yaşayan halkın durumları fotoğraflanıyordu artık. 60'lı ve 70'li yıllarda, geleneksel bir tavidan; belge işlevselliğinden doğan polemikler fotoğrafın üretme aşamasındaki yöntemlerine değil konuları üzerine olduğu yıllardı.

80'lerin Türkiye'si ise geleneksel belgeci tavrın karşısına fotoğrafın farklı üretim yöntemlerini ve bu yöntemlerle üretilmiş işleri çıkarmaya başladı. Özellikle Akademik taraftan gelen bu tavır belli bir kuşağı rahatsız etti. Ortaya çıkan ürünleri amaçsız ve estetik dışı buldu. Üretimdeki yöntemlere, kurgulandığı gerekçesi ile karşı çıkılarak belge fotoğrafın karşısına alındı. "Yeni yaklaşımlar", "Deneysel fotografi" gibi kavramlar adı altında faaliyet gösteren genç bir kesim çeşitli platformlarda belgesel fotoğrafla amaçlarının bir, ama yöntemlerinin farklı olduğunu kabul ettirme mücadelesine giriştiler. Belge fotoğrafının da bir kurgu olduğu

savını savundular. 80'lerden günümüze kadar süre gelen bu kutuplaşma Türkiye'nin son 25 yılındaki ekonomik ve siyasal değişimlerinin de bir neticesi olarak kurgu fotoğraf tarafına gittikçe taraftar toplamaktadır. Fotoğrafın bir malzeme olarak kullanılıp ifade aracı olma yönündeki yolu farklı disiplinlerinde elinden tutması sayesinde açılmış bulunuyor.

## **SUMMARY**

The history of photography is full of debates involving questions such as "what it is and is not" since its official birth in 1839 in Paris Academy of Sciences. The camera, basically having a function of recording images, has grown old within discussions on what actually to serve for. It has crossed the border of acceptance and rejection during most of its short life.

This tool that perfectly records images does admit that it owes much to the freedom gained by the art of painting, meanwhile it determined its role: A mere servant to other arts. Given the fact that the photograph is simply a record, intellectuals and artists who expect it to produce new images, to witness the age, to identify the facts, described its stages of production. The photography gave a struggle of identity during the 19th century, it only became approved as a means of expression in the bohem environment just after the First World War, thanks to extraordinary photographers of that time such as Rejlander, Robinson, M. Cameron, L. Hawarden, L. Carroll who demonstrated that it could produce other expressions beyond the reality of the "photographic image".

We do observe a similar path in the history of Turkish photography. It developed among minorities in the social conditions of late Ottoman Empire, and Muslim photographers took the flag during the first decades of the Turkish Republic. However its function as a witness to the period and events, construction of visual documentary and promoting did not change much throughout this time. The target of the Young Republic was to photograph the Country, full of romantic feelings and reveal out her values. This romantic period lasted until 1960's that was provided by the education of young photographers given in the public halls under the State's patronage. 60's was a period under the influence of changes in the world, the photography is not saved from those changes. The themes in photography evolved towards the problems of society and the individual. Big City and its population were being photographed just like people living in rural areas. During 60's and 70's there was a shift from traditional attitudes; now people were discussing the content of the photographs rather than methods of production, that is related to the functionality of the photograph as a document.

On the other hand in the Turkey of 80's photographers could put different production methods and works produced using these methods in front of the traditional documentary-oriented attitude. A certain generation is disturbed by this attitude that was accepted by especially the Academy. Their works were found pointless and nonesthetic. Those different experiments in production methods were rejected on the grounds that they were editing photographs; that kind of work were made opposing to documentary photographs. These young photographers were working under the name of "New Approaches", "Experimental Photography"; they tried to explain themselves in various platforms, they gave a struggle for recognition saying that they share the same aim with the documentary photography but by

different means; they argued that the documentary photography is itself an edited reality. These two poles of that debate in photography does still exist today, however "New Approaches" gathers ever more supporters, a consequence of the economic and political developments of last 25 years in Turkey. This path of photography as a material and as a means of expression is open thanks to the hand givenn bay other disciplines.

**T.C.**  
**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**FOTOĞRAF ANASANAT DALI**

# **TÜRK FOTOĞRAFINDA FARKLI YAKLAŞIMLAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Serhat Reşat ÖZŞEN**

**İstanbul - 2006**

**T.C.**

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI**

# **TÜRK FOTOĞRAFINDA FARKLI YAKLAŞIMLAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Serhat Reşat ÖZŞEN**

**Tez Danışmanı:  
Prof. Barbaros GÜRSEL**

**İstanbul - 2006**

## GİRİŞ

1980-2005 yılları arasında Türk fotoğrafında 3. dönem olarak adlandırabileceğimiz yeni bir fotoğrafik/fotoğrafta kimlik arayışı çabaları başlamıştır. 1980 öncesinde "belgesel" tarzda çalışmaların ağırlıklı olmasını Yeni Türk Cumhuriyeti'nin gelişme atılımı içinde Sosyal, Kültürel, Coğrafi özelliklerini ortaya çıkarma çabasında bulabiliriz. Osmanlı ve 80'lere kadar gelen Cumhuriyet döneminde her ne kadar "Belgesel" tarz dışında örnekler az da olsa üretilmesine rağmen bu araştırma/derlemenin konusunu oluşturan "Türk fotoğrafında farklı yaklaşımlar"a örnek gösterilecek çalışmaların miladını 1960 sonrası olarak alacağız<sup>1</sup>.

1960 sonrasında farklı yaklaşımlar da fotoğraf üretmiş olan öncü isimler hiç şüphesiz 1980 sonrası üretimlerin lokomotifleri durumundadırlar. 80'lerden sonra artan bu eğilim ülkenin yeni girdiği dönemeçte daha da belirginleşmiştir. 1980 sonrası dünya ve özellikle Türkiye'nin girdiği yeni siyasal ve ekonomik değişimin getirdiği sonuçlara bağlamaya çalışmadan önce Türk fotoğrafında "farklı yaklaşımlar" kavramını açmaya çalışmakta yarar var. Fotoğraf tarihimizin özellikle son 25 yılında ağırlık kazanan "belgesel" ve "kurgu" fotoğraf tanımları 80'lerin ortalarında kavram karmaşasına dönüşmüş Ahmet Öner Gezgin'in konuya açıklık ve tartışma ortamına katkısı olacağı düşüncesi ile "kavram kargaşası" bildirisi AFSAD'ın 87 yılı 2. fotoğraf sempozyumunda yer almıştır<sup>2</sup>. Ahmet Öner Gezgin "yeni gerçekçilik" akımında üretilen işleri Türk fotoğraf sanatına "Deneysel Fotoğrafi" adı altında yerleştirmeye çalışmıştır.

*"Kimilerine göre 'kurgu' veya 'tasarım'a dayalı, kimilerine göre de yaratıcı (creativ) fotoğrafı kavramları ile açıklanmaya çalışılan 'yeni gerçekçilik'e kılıf uydurma çabalarına, 'Sanat-Adam' dergisinin Şubat '86 sayısında 'Fotoğraf'ın iki Yolu' başlıklı yazısında 'resimsi fotoğraf (pictorialism)' kavramı ile kendisini yazım alanından tanıdığımız Samih Rifat arkadaşımız da katıldı. Ortaya attığı 'resimsi' kavramı ile bir başka karmaşanın içinde bulduk kendimizi. Bu arada Samih arkadaşımın, yeni gerçekçilik arayışlarını ilk ortaya atan benim her fırsatta açıklamaya çalıştığım 'Deneysel Fotoğrafi' kavramından, yazısında bahsetmemiş olması ilginç doğrusu. Her*

---

<sup>1</sup> Ahmet Öner Gezgin, **Deneysel Fotoğrafi Öğrenci Çalışmaları Sergisi Kataloğu**, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, 1996, s. 12.

<sup>2</sup> İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi, Mart 1987, sayı 9, s. 10.

*şey bir tarafa; 'kurgu', 'tasarım', 'yaratıcı', 'resimsel' veya 'resimsi' kavramları fotoğrafı içindeki 'yeni gerçekçilik'i açıklayıcı ve genelleyci nitelikte değildir.*

*[...] Ülkemizde yaygınlık kazanan yeni gerçekçilik arayışları doğrultusundaki çalışmalar 'Deneysel'dir'<sup>3</sup>.*

Terminolojinin oluşması için genel bir kavrama daha yönlendiğini Gültekin Onan'ın makalesinde görüyoruz:

*"Önce terminolojide anlaşalım: Sanat fotoğrafı tarihi 'kurgu' ve 'belgesel' gibi (aslında kelime anlamları oldukça dar) iki kavramın sürekli olarak çatışması ve birinin diğeri üzerinde 'egemenlik kurmaya çalışması' şeklinde algılanabilir. Sanatsal Belgeci Tavr, fotoğrafın 'deklanşöre basıldığı anda' bittiğini savunarak herhangi bir karanlık oda müdahalesine olanak tanımazken 'kurguya yönelen fotoğraf sanatçıları; montaj, üst üste çekim ve baskı, solarizasyon, rölyef, kağıt negatif, kızılötesi film, rötuş, silme, ekleme, tonlama vb. birçok tekniği kullanarak, fotoğrafı çekmekten çok yapmışlardır'. Modernizmin özde 'bir sanat dalından başka sanat dallarında ait olan herşeyi söküp atmak ve o dalı en yalın hale getirmek" olduğu, kurgunun da 'fotoğraf sanatçısının, plastik sanatların diğer dallarında yapılması mümkün olan her şeyi yapabilmesini sağlayan bir yol' olduğu göz önünde tutulursa, belgesel ve türevleri için Modern Fotoğraf, kurgu ve türevleri için de Postmodern Fotoğraf terimlerini kullanmak, hem daha önce kullanılan kelimeleri (kreatif, tasarım, deneysel, düz fotoğraf, an fotoğrafı vb.) içermesi, hem de yabancı kaynakları izlemekte zorluk çekilmemesi açısından elzem olsa gerek"<sup>4</sup>.*

Türk fotoğraf tarihinin son 25 yılında gelenekselleşmiş "belge" fotoğrafın karşısına terminoloji ve kabul savaşı veren "kurgu" fotoğrafın çıkışı kurgunun, deneyin, montajın nedir ne değildir tartışmalarını da beraberinde getirdi. Kutuplaşan iki tarzın cepheleri diğerini çağdışı ya da anti-fotoğrafik olmakla suçladılar. Bununla birlikte günümüz dijital çağın olanakları ile birlikte geleneksel belge fotoğrafçılığın karşısında kurgusal fotoğrafçılık gittikçe ağırlık kazanmaktadır. Yeni yetişen fotoğrafsever neslin fotoğrafik eğilimleri gittikçe kurgu fotoğrafa diğer bir deyimle geleneksel fotoğrafın karşısında farklı yaklaşımlara doğru yön almaktadır.

---

<sup>3</sup> A.g.m., s. 11.

<sup>4</sup> Gültekin Onan, Kendini Arayan Sontag, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 17.

# BÖLÜM - 1: FOTOĞRAFIN İCADINDAN HEMEN SONRA SANAT ALANINDAKİ MÜCADELESİ

"Kendi payıma tuttuğum dilek, fotoğrafın sanayi ve ticaret alanlarına alçalacağına, sanat alanına girmesidir. Onun tek gerçek yeri sanat alanıdır ve ben fotoğrafı hep bu yönde ilerletmeye çalışacağım<sup>5</sup>" 1850'lerin başında düşüncelerini bu şekilde ifade eden Gustave Le Gray, fotoğrafın icadının hemen sonrasında sanat alanına girme mücadelesini ilk verenlerdendi.

Fotoğrafın icad edilme sürecine baktığımızda önümüze çıkan üç ismin sanat yapmakla ilgili bir düşünceleri olmadığını, kişisel amaçlarını yerine getirmekteki kolaylığı arama peşinde fotoğrafı icad etme ve geliştirdiklerini görüyoruz.

## I- FOTOĞRAFIN İCADI

Fotoğraf tarihinin ilk helyografi\* görüntülerini elde eden Nicephore Niepce çalışmalarına 1816'larda görüntülerin uzun süreli kalıcı bir şekilde sabitlenmesi sorununa çözüm aramakla işe başlar. Jacques Louis Mande Daguerre ise Diorama sahibi bir ticaret adamı idi, illüzyonizme ve göz yanılmalarına duyduğu merak yüzünden kurduğu Diorama'da sahneye gerilmiş 22 metreye 14 metrelik perdede ışık ve karanlık efektlerle sunulan görüntüler (konuları gotik harabeler, dağlar, doğa ve şehir manzaraları olan) izleyenlere göz yanılsamaları sayesinde müthiş bir gösteri sunmaktaydı<sup>7</sup>. Bu gösterilerin kusursuzluğunu arttırmak amacı ile sunduğu görüntülerin daha gerçekçi olması amacı ile yararlandığı karanlık odada elde ettiği görüntüleri sabitleme sevdası ile Niepce'in çalışmalarına ortak olur. Bilimsel çalışmalarına kolaylık sağlaması amacı ile kalıcı görüntülerin gelişmesine duyduğu ilgi Henry Fox Talbot'ı diğer iki isimden ayırır. Niepce'nin 1833'de ölmesi ile çalışmalarına tek başına devam eden Daguerre, 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nde duyurusu yapılan icadı dagerotipin (daguerretype) ve dioramannın imalat sırlarını kendine ödenek bağlatarak devlete devrettikten sonra

---

<sup>5</sup> Quentin Bajak, Karanlık Odanın Sırları / Fotoğrafın İcadı, Türkçesi:Ali Berktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yay., Mayıs 2004, s. 93.

<sup>6</sup> A.g.k., s. 14-15.

\* Helyografi Niépce'in adını verdiği yöntem

fotoğrafla bir daha ilgilenmemiştir<sup>8</sup>. Henry Fox Talbot'ın, dagerotipin tek örnek olması dezavantajı yüzünden, negatif/pozitif teknikleri geliştirerek çoklu baskı yöntemlerinin sonuçları, 1840'ların başında sanat çevrelerin onayını almıştı. Aynı yıllarda dagerotip sergilerinin sanayi ürünler fuarlarında yer alması dagerotip görüntülerin mekanik reproduksiyon teknikleri arasında görülmesinin bir sonucu idi.

## **A. SANAT ÇEVRELERİNİN FOTOĞRAFA BAKIŞI**

Dagerotipin başarısı her ne kadar büyükse de makine yönü ağır basan teknik bir kayıt cihazı olarak onu sanat çevresi ve sanatçıların gözünden düşürmekte idi<sup>9</sup>. Henry Fox Talbot'ın kağıda baskı sonuçları o dönemin bilinen ve kullanılan sanatsal tekniklerin (suluboya, estamp gibi) görsel ve estetik sonuçlarına benzediğinden sanatsal çevrelerin ilgisini kazanıyordu. Fotoğrafın bir belgeleme aracından kurtarılıp sanatsal fotoğrafçılığın mümkün olabileceğini iddia eden sesler 1850'lerin başında yükselir. Ressam Delaroche'un atelyesinden geçmiş Gustave Le Gray, Charles Negre, Roger Fenton, Henri Le Secq gibi ressamların yanısıra gravürücü Charles Marville, minyatür ressamı William Newton bu grubun başını çekiyorlardı. Bu isimler fotoğraf cemiyetleri bünyesinde bir araya gelir: Fransa'da 1851'de kurulan ve 1854'te Fotoğraf Cemiyeti'ne dönüşen Helyografi Cemiyeti: "bu Sanat-Bilim dalında deneylerini sürdürmek amacıyla birleşmiş bir düzine kültürlü amatör": bu cemiyetin yerini 1850'de Protographic Exchange Club sonra da Londra Fotoğraf Cemiyeti alır (1853).

### **1. Dagherretype'in Kullanımına Ait Yorumlar**

#### **a. Eugene Delacroix'nun Dagherretype Hakkındaki Görüşleri**

Ticari olmayan bir mantığı savunan bu cemiyetler fotoğraf ve sanat çevreleri arasındaki bağların sıklaşmasını sağlar: Londra Fotoğraf Cemiyeti'nin ilk başkanı, tarih ressamı ve Londra'daki National Gallery'nin müdürü Sir Charles Eastlake'dir. Helyografi Cemiyeti'nin kurucu üyeleri arasındaysa, o sırada yeni teknikten adeta büyülenen Eugene Delacroix da yer almaktadır. 1853'te, "bir dahi dagerotipi kullanılması gerektiği gibi

---

<sup>8</sup> A Concise History of Photography, Helmut & Alison Gernsheim, Thames and Hudson Yay., İkinci Baskı 1971, s. 28.

<sup>9</sup> Quentin Bajak, a.g.k. s. 94.

kullanırsa, hiç birimiz tanımadığı bir yüceliğe yükselecektir" diye yazar. Delacroix aynı yıl, Din İşleri Bakanı, amatör fotoğrafçı ve Helyografi Cemiyeti'nin ilk başkanı olan Eugene Durieu'yle birlikte, fotografik akademiler gerçekleştirir<sup>10</sup>. Elyül 1850'de dagerotipinin kullanımına değin görüşlerini şöyle bildiriyordu:

*"Birçok sanatçı, göziün kusurlarını düzeltmek için dagerotipe başvurdu. Ben de onlarla birlikte ve belki de eğitimde kullanılan cam veya tülle kopya çıkarma yöntemini eleştirenlerin görüşlerinin aksine, dagerotipi öğrenmenin -bu yöntem eğer iyi anlaşılırsa- eğitimdeki boşlukları tamamlayabileceğini savunacağım, ama bi araçtan gereğince yararlanabilmek için büyük bir deneyim gerekiyor. Dagerotip kopya çıkarmaktan daha fazla bir şey, nesneye tutulan ayna gibi; doğal modellerle yapılan desenlerde hemen her zaman ihmal edilen bazı detaylar orada çok özgül ve büyük bir önem kazanıyor, böylece sanatçıyı modelinin yapısı hakkında eksiksiz bir bilgisahibi olma noktasına götürüyorlar, orada gölgeler ve ışıklar gerçek nitelikleriyle, yani kesinlik veya gevşekliklerinin tam derecesiyle görünüyor, bu çok hassas ayırım yapılmadan resimdeki çıkıntılar elde edilemez. Ama dagerotipin bizi doğanın sırlarına erme konusunda biraz daha ileri götürecektir bir çevirmenden başka bir şey olmadığını da gözden kaçırmamak gerek; çünkü bazı bölümlerdeki şaşırtıcı gerçekçiliğine karşın, gerçeğin bir yansımasından, aslına uygun olmaya çalıştıkça sahteleşen bir kopyadan başka bir şey değil henüz. Bize sergilediği yaradılış aykırılıkları olsa da, haklı olarak herkesi şaşırtmakta ve etkilemektedir, ama makinanın büyük bir sadakatle kopyaladığı bu kusurlar bu aracıyı aradan çıkarıp modele baktığımızda gözlerimizi hiç de rahatsız etmez; göz, çok katı bir perspektifin şaşmaz ürünü olan aksi tesadüfleri bizim haberimiz bile olmadan düzeltir; akıllı bir sanatçının işini üstlenir: Resim sanatında bilgi bilgiye değil, ruh ruha seslenir. Bayan Cave'nin bu düşüncesi ilimle ruh arasındaki eski kavgayı yansıtıyor. Dagerotipi bir danışman, bir tür sözlük gibi kullanacaklarına onu tablonun kendisi haline getiren sanatçılara yönelik bir eleştiri bu. Bu tür sanatçılar, önce mekanik yollarla elde edilen sonucu tablolarında fazla bozmayacak bir gayret gösterdikleri zaman, doğaya daha çok yaklaştıklarına inanıyorlar. Madeni plaka üzerinde buldukları bazı efektlerin umutsuzluk verici mükemmelliği onları eziyor. Resimlerini o plakaya benzetmeye çalıştıkça, kendi zaaflarını keşfediyorlar. Bu nedenle onların eserleri, başka açılardan kusurlu bu kopyaların soğuk olması kaçınılmaz yeni*

---

<sup>10</sup> A.g.k., s. 95.

*kopyalarından öteye geçemiyor. Kısacası sanatçı, başka bir makinaya koşulmuş bir makina haline geliyor"<sup>11</sup>.*

Bu cemiyetlerin girişimiyle, sadece fotoğrafa ayrılmış ilk sergiler hızlıca düzenlenir: 1852'de Londra'da Society of Arts lokalinde ve üç yıl sonra Paris'te, Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nde. Bu girişimler fotoğrafçılığın sanatsal bir etkinlik olarak kabul edilmesi yolunda belirleyici bir aşama oluşturur. 1851'de La Lumiere'de yayınlanan yazar ve eleştirmen Francis Wey'in makalesinde "sanatta gerçekçilik doğanın acımasızca ve akılsızca kopya edilmesinde değil, getirilen manevi yorumdandır" diye yazarak fotoğrafı resim sanatı ile bir tutmaya çalışır. Dolayısıyla sanatçı-fotoğrafçının bundan böyle doğayı bire bir kopya etmek yerine seçtiği konuyu iyi yorumlamasının gereği üzerinde durur, bunu ancak kalotip kullanımı sağlayabilir.

## **b. Sir Williams John Newton'un Bildirisi**

1853'te İngiltere'de sir Williams John Newton buna yakın düşünceleri ile kaleme aldığı bir metni Londra Fotoğraf Topluluğu'nun ilk toplantısında okudu:

*"Günümüzde fotoğrafın çok gelişmiş olması ve görsel sanatlarla birlikte pek çok bilim dalında da uygulanabiliyor olması, bir fotoğraf topluluğu kurma fikrini güçlendirmiştir. Fotoğrafın sanat ve bilim için öneminin bir sonucu olarak, böyle bir topluluğun kurulduğunu şu anda büyük bir mutlulukla ilan ediyorum.*

*Amacım bu yazıda fotoğrafın bilimle olan ilişkisini tartışmaktan çok, fotoğrafın sanata dair yönünü ve en önemlisi de bir fotoğrafçının yapıtında kullanacağı objeleri nasıl kullanması gerektiğine dair önerilerde bulunmaktadır.*

*Şimdi bu yapıtlar üzerinde duralım: Konular eser sahibinin beğenilerine / istemlerine / tercihlerine göre değişir. Hatta şu anda duvarları süsleyen bu koleksiyon da (muhtemelen o anda konuşmanın yapıldığı mekânın duvarlarında asılı olan bir sergiyi işaret etmektedir) tercihlerin çokluğu hakkında fikir vermektedir. Seçilen bütün konular*

---

<sup>11</sup> A.g.k., s. 147.

*büyük bir titizlikle kriterlere uygun bir şekilde fotoğraflanıp sergilenmiş, doğada bulunan bütün tonlar fotoğraflarda gösterilmeye çalışılmıştır.*

*Doğa fotoğrafı çalışmayıp sadece gözlem yapan birisi, doğal örtünün sergilediği atmosferi, objelerin birbirlerinden farklı oldukları kadar, aynı zamanda bir bütünlük içinde bulduklarını görmekte zorlanır. Sonuç olarak günümüzde gerçek ışık ve gölgelerin fotoğrafa aktarılması bir zorunluluktur. Bu da ancak 'güzel' diye tanımlanabilecek bir eserde bulunabilir.*

*Fotoğrafçılar hangi dersi almalılar? Laboratuvarda çalışıp, fotoğraflarındaki objelerin en küçük detaylarını bile karta aktarmaya çalışsınlar. Şunu hiç unutmamalılar ki seçtikleri konular ve nesnelere doğanın birer parçasıdır ve onların gücünü/etkisini ancak bu şekilde yansıtabilirler. Dolayısıyla bu görüntüler, daha önceden dünyaya gönderilmiş resim ve oymalar gibi olmamalıdır. Fotoğraf, sadece kimyasal ve sanatsal olarak güzel olmamalıdır.*

*Başka bir deyişle, fotoğraf makineleri sanatın kurallarını öğretmezler. Ancak, deneyimli beyinler oluşturdukları görüntüleri (imgeleri), fotoğrafın olanaklarını (fotoğraf dilini) kullanarak aktarırlar. Sanatçıların nesnelere en küçük ayrıntıları fotoğrafa aktarmalarının şart olduğunu söylemeye çalışmıyorum. Fakat bununla birlikte doğanın bize sunduklarını bir fotoğrafçının fotoğraf makinesi yardımıyla eserine aktarabiliyor olmasını önemli sayıyorum. O nedenle fotoğrafta bulunan nesnelere 'net' olması gerektiğini düşünmüyorum. Tersine, bazı nesnelere fotoğrafta bir miktar 'netsiz' bırakılmasının pek çok durumda daha çarpıcı bir etki oluşturduğunu gördüm. Netsiz objeler fotoğrafta daha farklı bir etki yaratır; dolayısıyla bu yaklaşım, doğanın daha doğru aktarılmasıdır.*

*Şimdi de sanatçıların çok kolay kabul etmedikleri başka bir konuya değinmek istiyorum: Toplantının başında da konuşulduğu gibi, pek çok fotoğrafçı, fotoğrafın, fotoğraf makinesi ile çekildiği/saptandığı gibi kalmasından yana. Ancak ben bu düşünceye tamamen karşıyım. Negatifteki bütün hatalı ve sınırlı görüntülerin ve sanatçının yansıtmak istemediği kısımların fotoğraftan çıkartılabilmemesinden yanayım.*

*Fotoğraf makinesi ile istediğimiz renkleri ve ışığı mükemmel bir şekilde negatife aktarmak mümkün değildir. Örneğin; parlak kırmızı ve sarı doğada açık renkler olmalarına rağmen, fotoğrafta koyu renklerdir. Dolayısıyla doğanın gerçek renklerini fotoğrafa aktarmak kolay değildir. Sonuç olarak bazı kimyasal işlemler yardımıyla gerçeğe daha yakın görüntüler elde edilebilir. Fotoğrafçı bunları kullanmakta özgür olmalıdır.*

*Mimari fotoğraflarda bütün emek, detayların net ve açık bir şekilde fotoğrafa aktarılmasına verilir. Fakat benim gözlemlediğim kadarıyla böyle bir etki verebilmek için daha ayrıntılı işlemler gerekmektedir. Örneğin; dışarıdaki ışık çok güçlü olduğu için, pozitif görüntüde gökyüzü beyaz ve fotoğrafta bulunan bina ve diğer objeler karanlık lekeler olarak çıkacaktır. Bu durumdan kaçınabilmek için negatiften pozitive dönüştürme işlemi sırasında bazı ayrıntılı işlemler yapılarak, bina ve nesnelere net ve doğal tonlarında elde edilirken, aynı zamanda gökyüzündeki bulutları da fotoğrafa aktarmak mümkün olur.*

*'Sonuç olarak; sanat öğrencilerine, sanatın gerçek ilkelerini öğrenmeden ellerine fotoğraf makinesi almalarını tavsiye etmiyorum. Eğer, bir ön hazırlık aşaması gerçekleştirilmezse, salt fotoğraf makinesinin, istedikleri fotoğrafı çekmelerini sağlayacağını düşünüyorlarsa, sonradan telafisi mümkün olmayan bir yanılgıya düşmüş olacaklardır'<sup>12</sup>.*

### **c. Charles Baudelaire'nin Bildirisi**

Flu objektif ayarlarının sanatsal etkiyi arttırdığı yönündeki bu metin Fotoğraf Cemiyeti bünyesinde bir skandala neden olur. Bununla birlikte "Fotoğrafın sanat alanındaki çabaları 1858'de Londra Fotoğraf Cemiyeti'yle Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin ilk kez birlikte sergi açmalarına yol açar.Kraliçe Victoria'yla birlikte kocası Prens Albert'in himayesi altında, bir sergi düzenlenir. İngiliz cephesindeki fotoğraf seçkisi hem 1840'lardaki ilk kuşağın hem de ikinci kuşağın (O.G. Rejlander, L.Carroll, F.Bedford, R.Fenton, R.Howlett) eserlerini bir araya getirmiştir. Fransız fotoğraf seçkisini ise G. Le Gray, C. Negre ve E.Baldus oluşturmaktaydı. O güne kadar en geniş çaplı ve cesaret

---

<sup>12</sup> Aylin Yılmaz Bayhan, Uzaklardan, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 17.

veren bu sergide yapıtlar satışa da sunulmuştu<sup>13</sup>. Resmi kabulünün üzerinden 20 yıl geçmesine rağmen sonunda 1859 yılında Fransız Fotoğraf Cemiyeti Yıllık Resim Salonu'yla aynı anda sergilerini açma iznini alır. Fakat bu sergi ne tam kabul edilmiş ne de red edilmiş izniydi. Fotoğraflar Salon'a bitişik ama ayrı bir alanda sergilenir. Tepkiler ve eleştirilerde bu anlamda olur. 1859 Salonu'nda fotoğraf hakkında bir makale yazan sanat eleştirmeni Philippe Burty, fotoğrafa övücü nitelikler saymasına rağmen "sanat doğa'nın sürekli idealizasyonu olduğu için, fotoğrafın asla sanat sayılamayacağını" sonucu ile görüşünü bildirir<sup>14</sup>. Aynı Salon'da daha net ve sert olan Charles Baudelaire görüşünü şöyle bildirir:

*"Bu acıklı günlerde ortaya çıkan yeni bir sanayi, aptallığın imanını doğrulamaya ve Fransız düşüncesinde ayakta kalabilmiş bazı tanrısal yönlerin yıkıma uğramasına az katkı yapmadı. Bu putperest kalabalık kendine layık ve tabii yaradılışına uygun bir ideal ileri sürüyordu. Dünyadaki, özellikle de Fransa'daki insanların resim ve heykel konusundaki güncel ilkesi şudur (ve kimsenin bunun aksini ileri sürebileceğini sanmıyorum). 'Doğaya ve sadece doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenlerim var). Sanatın doğanın aynın kopyası olduğuna ve bundan başka bir şey olamayacağına inanıyorum (utangaç ve ayrılıkçı bir hizipse iğrenç türdeki nesnelere, örneğini bir lazımlık veya bir iskeletin bu görüşün dışında tutulmasını istiyor). Dolayısıyla doğadakiyle tıpatıp aynı sonucu bize sağlayacak bir sanayi mutlak sanat olacaktır'. İntikamcı bir Tanrı bu kalabalığın dileklerini yerine getirdi. Daguerre de onun Mesih'i oldu. O zaman bu kalabalık kendi kendine şöyle dedi: 'Madem ki fotoğraf bize aslına uygunluk konusunda aranan tüm güvenceleri veriyor (aptallar buna inanıyorlar), o halde gerçek sanat fotoğrafıdır'. O andan itibaren tüm dünya toplumu sanki bir tek Narkissos'un bedeninde bütünleşerek, maden üzerine çıkarılmış bayağı görüntüsünün seyrine hücum etti. Güneşe tapan bu yeni güruhu bir çılgınlık, olağanüstü bir bağınazlık kapladı. Tuhaf iğrençlikler ortaya çıktı. Karnavallardaki kasaplar ve çamaşırcılar gibi giydirilmiş gülünç erkek ve kadınları bulup bir araya getirerek, bu kahramanlardan durumun gerektirdiği mimikleri yüzlerinde koruyarak işlem için gereken süre boyunca yerlerinde durmalarını rica ederek, antik tarihin trajik veya sevimli sahnelerini yeniden üretip aktarmakla böbürlenildi. Demokrat yazarın biri bunu halkın arasına tarih ve resim zevkini yaymanın ucuz bir yolu olarak gördü ve böylece kutsal değerlere karşı*

---

<sup>13</sup> Quentin Bajak, a.g.k., s. 99.

<sup>14</sup> A.g.k., s. 102.

*çifte suç işleyerek, hem tanrısal resim, hem de yüce oyunculuk sanatına hakaret etti. Kısa süre sonra binlerce aç göz sanki sonsuzluğun pencerelerine eğilir gibi, stereoskopun deliklerine yapıştı. İnsanın doğal gönül eğiliminde benlik sevgisi kadar canlı olan müstehcenlik düşkünlüğü kendini tatmin konusunda çıkmış böylesine güzel bir fırsatı kaçırmadı. Kimse bana çıkıp da bu saçmalıklardan sadece okuldan dönen çocukların zevk aldığını söylemesin; herkes bu işlere hayrandı.*

*[...] Fotoğraf sanayii, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yeteneksiz veya tembel olduklarından ressam olmamışların sığınağı olduğu için, bu evrensel hayranlık sadece körlük ve budalalık niteliğini taşımakla kalmıyor, intikam renklerine de bürünüyordu. Her türlü fesatta olduğu gibi, kötülerle budalaların el ele verdiği böylesine aptalca bir fesadın mutlak bir başarı kazanacağına inanmıyorum, daha doğrusu inanmak istemiyorum; ama fotoğrafın hayata kötü uygulanan ilerlemelerinin, sadece maddi nitelikte kalan tüm ilerlemeler gibi, zaten çok seyrek olan Fransız sanat dehasının iyice yoksullaşmasına çok katkı yaptığına kesinlikle iknayım.*

*[...] Fotoğrafın sanatın bazı işlevlerini ikame etmesine izin verilirse, kalabalığın aptallığında bulacağı doğal ittifakla, fotoğraf ya sanatı tamamen bozacak veya ikame edecektir. Bu nedenle gerçek ödevine geri dönmeli, bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama edebiyatı ne yaratan ne de ikame eden matbaa ve stenografi gibi çok mütevazı hizmetkârı olmalıdır.*

*Seyyahın albümünü zenginleştirip, belleğinin unutacağı ayrıntıları gözlerinin önüne getirsin; doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskopik hayvanları büyütsün, hatta gökbilimcinin varsayımlarını bazı bilgilerle güçlendirsün; mesleğinde mutlak bir maddi doğruluğa ihtiyacı olan herkesin sekreteri ve not defteri olsun, buraya kadar daha iyisi can sağlığı. Yıklamak üzere olan harabeleri, zamanın kemirdiği kitapları, estampları ve yazmaları, biçimi yok olacak ve belleğimizin arşivinde bir yer ayrılması gereken değerli şeyleri unutulma tehlikesinden kurtarsın, bunun için ona şükran duyulacak ve alkış tutulacaktır. Ama elle tutulmazın, imgelem ürününün, insan ruhunu eklediği için bir değer kazananın alanına girmesine izin verilirse, vay halimize"<sup>15</sup>.*

---

<sup>15</sup> A.g.k., s. 148.

Fotoğrafta bu küçümsetici bakışların ardında yatan neden fizik-kimyasal-mekanik üretimin zekanın ve etüdün ortaya çıkardığı yapıtlarla asla özdeşleştirilemeyeceği fikrinden çıkmaydı. Bir hizmetkar olarak resim sanatının yanında kabul görülürken - örneğin Ingres, fotoğrafı bir sanat olarak görmezken belgesel amaçlarla ondan yararlanmış, hatırlatma ya da kopyalama işlevselliğini kullanmıştır- elle üretilen mekanik yapıtın resim sanatı karşısında bir değeri olamayacağı öngörülmüştür. Çok daha sert üslubda makalelerde yayınlanır fotoğrafın aleyhine, desinatör Marcelin 1856'da le Journal Amusant'da "Kahrolsun Fotoğraf!!!" başlıklı yazısında fotoğrafçılığın yeni sanatsal iddialarını eleştirerek bu "iğrenç icadı" burjuvalaşma özlemi içinde olan pasaklı bir halk kadınıyla kişileştirmiştir<sup>16</sup>.

## 2. Fotoğrafta Ortaya Çıkan Sanat Akımları

İngiltere cephesine baktığımızda 1850'lerin ortalarında "High art Photography" adı verilen bir akımın ortaya çıktığını görüyoruz. Bu grupta başı çeken O.Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson ve William Lake Price resim sanatının konularını ele alarak ideal görüntü peşinde negatif montajlarıyla tekrar yorumlamalar yaparlar. Rejlander'in iki yaşam tarzı (two ways of life) adlı eseri 30 negatfin birleşmesinden meydana gelen alegori niteliği taşımaktadır. (Fotoğraf:1)

Bu yapıtın Kraliçe Victoria tarafından Art Treasures Exhibition sergisinde eşi Prens albert için alınması bu tarz fotoğrafçıların arkasında olduğunun da göstergesi sayılır. High art Photography akımı konularını içine İtalyan rönesans sanatını, Shakespeare yapıtlarını, Tennyson'un şiirlerini de katarak kimi zaman taklitçiliğe varan noktalara kadar gitmişlerdir. H.P.Robinson'un yapıtlarına baktığımızda kompozisyonu desenle oluşturup gereken sayıda çekimle montajlayıp nihayi fotoğrafı oluşturuyordu. (Fotoğraf:2) Yaptığının patchwork olduğu yönündeki eleştirilere de "bazı fotoğraflarda birçok fotoğraf kullanmak gerçekliğe daha fazla yaklaşmayı sağlar" cevabını veriyordu:

---

<sup>16</sup> A.g.k., s. 103.

"Doğanın düzensiz bir yığın halinde aslına tam olarak uygun tasviri gerçekliktir; aynı tasvirin seçerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir; birincisi sanat değildir, ikinciyse sanattır"<sup>17</sup>.

Bu akım 1860'ların başında kaybolur ama bu dönem arkasında özgün işler bırakan isimlere yol açar. Lady Clementina Hawarden, yazar Lewis Carroll ve Julia Margaret Cameron bunlardan en önemlileridir. Margaret Cameron genç yaşında başladığı fotoğrafçılığında konu olarak çevresindeki insanları kostüm ve sahne tasarımları ile birlikte fotoğraflamaktadır. Genel bir fluluk ve yumuşak tonlar içeren fotoğraflarındaki modeller mitolojik ve ilahi karakterlere dönüşürlerdi.

Yazar ve matematikçi Lewis Carroll 25 yılı aşkın bir süre çocuk portreleri oluşturmuştur<sup>18</sup>. Lady C.Hawarden yansıma temalı fotoğrafları ile çeşitlemeler gerçekleştirmiştir.

## **B. FOTOĞRAFIN KENDİ YOLUNDA İLERLEYİŞİ**

Fotoğrafın resmi icadi 1839'dan 1860'ların başına kadar içinde amatör/profesyonel ressamı, amatör fotoğrafçıları, aydın ve yazarlardan oluşan grup ve cemiyetleri, bilim adamlarını, tanınmış sanatçıları, meraklı işsizleri, büyük burjuvaları, küçük taşra soylularını ve aristokratları ve hatta sosyete kadınlarını barındıran bir fotoğrafsever kitlenin fotoğrafı mekanik işlevselliğinden çıkarıp ürettikleri fotoğrafları birer sanat yapıtı kategorisine sokma çabalarını görmekteyiz. Türkiye'de hâlâ kimi yerlerde "fotoğraf sanat mıdır?" tartışmalarının süregittiği bugünden fotoğrafın ilk yıllarına baktığımızda bu sorunun cevabını netleştirmenin 1 yüzyılı aşkın bir süreyi aldığını görüyoruz. Fotoğrafın belgeci işlevselliğini kullananların dışında kalan yukarıda saydığımız kesim kimi zaman resim sanatını taklit etme noktasına gelmesine rağmen "Fotoğrafın sanatı ile giden bu koşutluğu resim sanatının kendi yolunu bulmasını sağlamıştır" şeklinde yaygın bir kanı oluşmuştur. Gerçekliğin peşini bırakan resim modernizme ve soyut betimlemeye doğru yol alırken fotoğraf gerçekte bu yönlenmeyi hızlandırmış olmalıdır. Fotoğrafın "modern" bir sanat dalı olarak olgunlaşması da ancak 2. Dünya Savaşı öncesine ertelenmiştir.

---

<sup>17</sup> A.g.k., s. 108.

<sup>18</sup> Carroll Book Description, Lewis, Princeton University Press, 2002.

Son yarım yüzyıldır ki, fotoğrafların konuları dışında bir takım şeylerden sözedebilecekleri gerçeği yaygın bir taraftar kitlesi bulmaya başladı. Bir fotoğrafın neyin fotoğrafı olduğunu anlamakla iş bitmiyordu. Fotoğrafların anlamı bununla sınırlı değildi. İnsanların genelde fotoğrafa sadece neye ait olduklarını anlamak için baktıkları ve bunu öğrendikten sonra reaksiyonlarını resme değil, o şeye yönelttikleri gerçeğinin - koşullanmasının- hiç değilse sanatsal bağlamda aşılması gerektiği anlaşıldı<sup>19</sup>.

Fotoğrafın kendi varlığını, felsefesini oluşturduğu 20. yüzyılın ilk çeyrek yıllarına kadar verilen bu sanat alanında kabul görme çabalarını fotoğrafın belgeci gücü yanında zayıf kaldığını kabul edebiliriz. Yeni sanayileşmeye başlayan bir yüzyılın tanıklığını yapan fotoğraf, elde edilen görüntünün doğruluğu ve netliği, mekanik bir yöntemin "nesnelliği" birleşip, değerli bir yardımcı -belge, zabıt hatta arkeolog- Auguste Salzmann'ın deyişiyle "son derece inandırıcı ve doğrudan" bir kanıt haline gelir<sup>20</sup>.

Fransa, Belçika, İngiltere, ABD gibi başta sayılacak ülkelerin hükümleri fotoğrafçılara siparişler vererek ülkenin mimari, coğrafi, sosyal, kültürel envanterlerini oluşturmaya başlarlar. Fotoğrafçılık tarihinde "helyografik misyon" adıyla bilinen bir döneme girilir. Fotoğraf belgeci gücüyle tüm alanlarda hizmet etmeye başlar: 1842'de Brandt kardeşler Brüksel tutukevinde, dagerotiple tutukluların portrelerini çekerler. Newyork'da aranan kişilerin dagerotipleri polis merkezlerindeki panolarda asılmaya başlanır. Kimliklerde fotoğrafın yerini alma ihtiyaçları belirir. Savaş fotoğrafları İngilizlerin Kırım Savaşı'nı belgelemesi ile dönemine başlar. Ticari ve sanayi alanlarda üretimin belgelenmesi hatta 1855'lerde reklam amaçlı kullanılması gündeme gelir. Mimari restorasyonların gün gün belgelenmesi, demiryolları, denizyolları inşaa ve rotalarının dokümantasyonlarının fotoğraflarla yaptırılması, bilim ve tıp alanlarında belgeleme ve eğitim amaçlı fotoğraf kullanılması gerçeklik ve fotoğraf ilişkisinin getirdiği sonuçlardır. Fotoğrafa yer veren dergi ve kitapların sayısı artarak turizm ve coğrafi keşiflerin tanıtımı için yeni medyalar oluşmaya başladı. Doğu ve Uzakdoğu ülkelerin özellikle Oryantalist ülkelerin görüntüleri için gezgin fotoğrafçıların sayısı artmaya başladı.

---

<sup>19</sup> Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, Yapı Kredi Yay. Aralık 1992, s. 22.

<sup>20</sup> Quentin Bajak, a.g.k. s. 72.

20.Yüzyılın iletişim araçlarından televizyon ve videonun tahtını paylaşana kadar fotoğraf görsel arşiv ve toplumsal bellek oluşturmada önemli bir rol oynamıştır.

## BÖLÜM - 2: TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFİN SERÜVENİ

### I. OSMANLI DÖNEMİNDE FOTOĞRAF

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılına yetişmiş olan fotoğraf sanat geleneğinde İslami kuralların geçerliliğinden özellikle suretin yasak olmasından dolayı azınlığın uğraşısında kalmıştır<sup>21</sup>.

Bununla beraber Osmanlı'nın Batı'ya açılış ve modernleşme çabalarınca özellikle Sultan II. Abdülhamit tarafından ülkenin tanıtımı amaçlı katalog ve sergilerin hazırlanması fotoğrafın sosyal yaşama girmesini halk tarafından benimsenmesine öncülük etmiştir. 1867 Uluslararası Paris Fuarı nedeniyle dönemin ünlü fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'e hazırlatılan "Fotoğraflarla İstanbul Manzaraları ve Tarihi Türk Silahları" konulu sergi, Foto Sebah Joaillier (Pascal Sebah) imzasını taşıyan Le Costumes Populaires de La Turquie en 1873 (Elbise-i Osmaniyye) adlı albüm ve Yıldız albümleri diye bilinen büyük fotoğraf arşivi bu dönemde Sultan II. Abdülhamit'in himayesinde ortaya çıkan fotoğraflarla tanıtım ve ülkenin arşivlenme girişimleridir<sup>22</sup>. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra sansüresüz ortamın gelişmesi basın fotoğrafçılığının gelişmesine yol açmış bu dönemde fotoğraflı bir çok gazete ve mecmua günlük yaşamın yapısında rol oynamaya başlamıştır. Osmanlı'nın karışık bu dönemlerinde fotoğraf halka olaylar ve gelişmeler konusunda doğrudan bilgi verir nitelikteydi.

Bu dönemin yorumunu Özcan Yurdalan şöyle yapmaktadır:

---

<sup>21</sup> Prof. Dr. Canan İbrahim, **Kütübü Site Muhtasarı Tercüme ve Şerhi**, cilt 7, s. 548-556.

<sup>22</sup> Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı**, Remzi Kitapevi, Nisan 2001, s. 25.

"II. Abdülhamit, görüntüyü yazıya tercih eden bir sultandır. 'Her resim bir fikirdir, yüz sayfalık bir yazı ile ifade olunamayacak siyasi hissi manalar telkin eder, onun için ben tahriri münderecattan ziyade, resimlerden istifade ederim.' der. Tuhaftır doğrusu, sarayından çıkmaz, mülkteki değişimleri fototğrafçıların gözünden izlemeye çalışır. Tahta çıkışının 25. yılında, 1904'te çıkarılan genel af kapsamına girecekleri seçmek için ülkedeki bütün mahkumların birer ikişer fotoğraflarını çektirir ve albümlerde toplatır. Bütün ülkeyi, yeni binaları, gemileri, fabrikaları, arkeolojik eserleri ülkenin dört yanına saldığı fotoğrafçılara çektirir. Yıldız albümleri az, buz bir hazine değildir. Osmanlı'dan Türkiye'ye gerçekten devralınan mirasın, günlük yaşamın, toplumsal dokunun, kültürün tanıklığıdır. İmparatorluğun bitip Cumhuriyetin doğduğu o tarihsel kırılma noktasında, hiç kuşkusuz bugüne dair çok şey söyler o görüntüler. Zaten hemen sonra, Damat Ferit döneminde fotoğrafın karanlık yılları gelir. Fotoğraf bir fetvayla "mekruh" ilan edilir, üstelik bu fetvanın toplum üstündeki etkileri cumhuriyetin ilk yıllarında da sürer. Yıllarca kibrit kutuları üstünde, sigara paketlerinde günah resimler, yasak semboller arar dururuz"<sup>23</sup>.

Osmanlı dönemi fotoğrafçılığının analizi yapıldığında aşağıdaki gelişmeler net olarak Cumhuriyet erken dönemine kadar doğrulanmaktadır:

"Fotoğrafi'nin ülkemiz sınırları içine hangi koşullar altında ve nasıl girdiği yolundaki bilgilerimiz oldukça sınırlı olmakla birlikte; gerek iç ve gerekse de dış kaynaklı verilere göre batıda Nicephore Niepce ve L.J.M. Daguerre ortaklığına bağlı ilk fotoğrafı çalışmalarının pratik uygulamalara dönüştüğü 1830'lar, bir başlangıç noktası olarak kabul edilirse; bu tarihten çok kısa bir zaman sonra -yaklaşık yirmi yıl- Osmanlı sınırları içinde, özellikle İstanbul'da teknik bir yenilik olarak Tanzimat (1839-1876 yılları arasında I.Abdülmecid/Abdülaziz döneminde) ve II.Abdülhamid (1876-1909) döneminde kullanılmaya başlandığını biliyoruz. Ancak Batı, feodal yapısını çözüp demokratik kurumlarını oluştururken, Osmanlı'nın yenilenme hareketlerini yüzeyde araması, islam dinine suretin girememiş olması, toplumun batı ile olan iletişim güçlüğü, ekonomik zorluklar, teknik gelişmelerin gelecek için ne denli önemli sonuçlar doğurabileceğinin Osmanlı tarafından anlaşılamamış olması, fotoğrafının Osmanlı sınırları içinde kullanım tekeline gayrimüslimlere veya Antik Çağdan bu yana

---

<sup>23</sup> Özcan Yurdalan, "Bir Soruya Sahip Olmak", [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 4.

romantizmin, egzotik karakterlerinin, kişiyi büyüleyen anı ve manzaraların ve ilginç deneyimlerin dünyası olan şark'ı araştırmaya çıkan yabancılara bıraktı. Bu dönemde, Osmanlı minyatürünü aşmaya çalışan resim sanatının dışında sağlıklı bir gelişme söz konusu değildir. Fotografi, genellikle batı kültürü içinde yetişmiş küçük bir grubun uğraş verdiği bir alandı. Fotoğrafının teknolojik yapısındaki yetersizlikler nedeniyle, çalışmaların ana objelerini genellikle durağan konular oluşturuyordu. Fotoğrafının belge özelliğinin önem kazanmaya başladığı bu dönem çalışmalarından bir kesiti, 1991 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açılan "İstanbul Fotoğrafçısı" James Robertson sergisi ile Alman Kültür Heyeti ve Agfa Fotohistorama müzesi işbirliği ile Almanya'dan getirilen "Asya'nın Tatlı Kıyılarında" sergisinde izleme olanağı bulmuştuk. Geçmiş günümüze taşıyan bu iki önemli serginin de ortaya koyduğu gibi, amaç genellikle büyük kentlerin yüzeysel yaşam dokunu yansıtmaya yönelik çarşı-pazar, sokak, dini ve sivil mimari örneklerini içine alan kent manzaralarıdır"<sup>24</sup>.

## **II. CUMHURİYET DÖNEMİNDE FOTOĞRAF**

### **A- CUMHURİYET DÖNEMİNİ TÜRK FOTOĞRAFININ İŞLEVİ**

Türk fotoğraf tarihinin dönemlerini ele alanlar Cumhuriyet döneminden bugüne olan gelişmeleri farklı dönemlere bölerek incelemişlerdir.

#### **1- Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafının Dönemleri**

Araştırmacı ve Tarihçi Seyit Ali Ak, "Erken Cumhuriyet dönemi fotoğrafını köküyle ele alarak 1960'a getirmenin ve 1960'tan günümüze değin olmak üzere iki ayrı döneme ayırmanın yanlış olmadığı kanısındayım"<sup>25</sup> diyerek Türk fotoğraf tarihine emeği geçmiş fotoğrafçılarımızın dönemlerine ve konularına göre tasnifleme yapar. Ahmet Öner Gezgin, Akımlarına göre bir dönemleştirme yaptığında: "Cumhuriyet döneminden günümüze fotoğrafı hareketini üç ayrı dönemde incelemekte yarar vardır: 1923-1960

---

<sup>24</sup> Ahmet Öner Gezgin, "Cumhuriyetten Günümüze Fotoğrafi", [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 4.

<sup>25</sup> Seyit Ali Ak, a.g.k, s. 15.

yılları arasındaki ilk otuz yedi yıl, ya da 1960 öncesi romantik dönem: 60'lı kuşağın sosyal gerçeklik ve yeni gerçeklik bağlamında değerlendirildiği 1960-1980 yıllarını kapsayan ara dönem; gerek teknik ve gerekse de estetik endişenin önem kazandığı farklı düşünce kalıplarının tartışma ortamı bulduğu, soyut dışavurumcu dönemi simgeleyen son onbeş yıl (1980-1995)"<sup>26</sup> diyerek kısa bir özetini yapar.

## **a- Cumhuriyet Erken Döneminde Fotoğrafın Rolü**

Savaş yılları ile başlayan dönemde Milli mücadelenin destekçisi ve bilgilendiricisi gazeteler Mustafa Kemal'in fotoğraflarını büyük güçlüklerle yaymayı başarmışlardır. Milli mücadelenin haklılığını göstermek ve halkın desteğini çekmek adına girişilen bu teşebbüsler amatör ve profesyonel fotoğraf kadroların katkılarıyla başarılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından hemen sonra ulusal kültür, dayanışma, birlik, bütünlük, özgürlük, bağımsızlık, laiklik ve egemenlik temelleri üzerinde yükseltilmeye çalışan ülkede Mustafa Kemal'in sanata bakışı "olmazsa olmaz" çizgisindedir. Uygarlık ailesinde yer almanın yolu "güzel sanatları sevmek ve onda yükselmekle" olasıdır<sup>27</sup>.

*"Ülkemizde Cumhuriyet'in ilanıyla ekonomide, siyasi yaşamda, kültürel alanda yeni bir yapılanma dönemine girilerek, çağdaş yaşamı yakalama savaşı başlatılmıştır. Cumhuriyet dönemi, demokrasiye geçiş, eğitim ve sanat yolunda bir atılım sürecidir. Çeşitli maddi olanaksızlıklar ve baskılar altında başlayan Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasının ardından zaman yitirilmeden çok boyutlu bir kalkınma modelinin gerçekleştirilmesi amacıyla girişimlerde bulunulmuştur. Ahmet Muhip Dıranas, "Tarihler kanla yazılır, sanatla ebedileştirilir." sözüyle Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet eliyle yürütülen atılımların temelindeki düşünceyi çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir. Özellikle milli eğitim konusunda köklü değişiklikler öngörülmüştür. Ankara Musiki Muallim Mektebi (1924), Etnografya Müzesi (1932), Latin harflerinin kabulü (1928), Türk Tarih Kurumu (1931), Halkevleri (1932), Türk Dil Kurumu (1932), İstanbul Üniversitesi'nin kurulması (1933), Topkapı Sarayı'nın müze olarak açılması (1933), Basma, Yazı ve Resimleri Derleme Yasası'nın çıkarılması (1934), Ankara Müzik*

---

<sup>26</sup> Ahmet Öner Gezgin, a.g.m.

<sup>27</sup> Ali Ak Seyit, a.g.k., s. 71.

ve Temsil Akademisi (1934) ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın (1936) peşpeşe kurulması ve bu yolda gerekli yasal düzenlemelerin yapılması, çok boyutlu kalkınma programına yönetim tarafından içtenlikle yaklaşıldığı, hızlı bir biçimde çağdaş yaşama geçilmesi için çalışıldığı anlamına gelmektedir. Ünlü ressamlarımızın yurdun çeşitli yörelerine yollanarak çalışmaları ve halkla kaynaşmalarının sağlanması, Devlet Resim ve Heykel sergilerinin açılması, 1937'de DGSA'da sanat tarihimizin önemli olaylarından biri olarak nitelenen "50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi"nin yanı sıra Mustafa Kemal'in emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesi'nde Türk Resim ve Heykel Galerisi'nin açılması, 1936 yılında DGSA Resim Atölyesi'ne Leopold Levy, Heykel Atölyesi'ne Rudolf Belling, Mimarlık Bölümü'ne Bruno Taut'un şef olarak atanması, 1920'li yıllarda sanat derslerinin eğitimdeki rolü göz önünde tutularak öğretmen okullarında çalıştırılmak üzere yurt dışına öğrenci gönderilmesi Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanata verilen önemin somut göstergeleridir".

"[...] İstanbul'dan başlayarak, Anadolu'nun çeşitli kentlerinde açılmaya başlayan fotoğraf stüdyoları kısa sürede ülke geneline yayılmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile gelen nüfus kağıdı, pasaport ve resmi evraklara fotoğraf konması zorunluluğu "resim çektirmek" istemeyen bir kısım halkın da, bu stüdyolarla sürekli bir bağlantı kurmasını gerektirmiştir.

Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan ulusallaşma çabaları, stüdyo fotoğrafçılığından bağımsız, başta gazete olmak üzere çeşitli yayınlar için gerekli malzemeyi oluşturacak fotoğrafçıları ortaya çıkarmaya başlamıştır. (Muhterem Gökmen, Esat Tengizman ve Burhan Felek gibi..) Bu isimler arasında Ethem Tem'i de anmak gerekmektedir.

Cumhuriyet dönemi 'söz' üzerine kurulu bir toplumda 'yaz' ve 'fotoğraf' toplumuna geçiş, görselliğin kökleşmesi sürecini içermektedir. Osmanlı döneminde azınlık stüdyolarının tekelinde olan fotoğrafçılık Cumhuriyet döneminde hızla günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası durumuna gelmiş, sanatçılarımız insanlara ışığın anlatım ve yorum gücünü tattırmayı amaçlamışlardır.

Bunun kavgasını vermişlerdir. Baba Gelenbevi'nin "Fotoğraf minör sanat değildir" diye haykırmasının altında fotoğrafın toplumsal değerini vurgulama düşüncesi vardır. Yirminci yüzyıl Türk fotoğraf sanatı aşkın durumda olmamakla birlikte sınırlı sayıdaki

*'usta' niteliğine sahip insanın çabasıyla bir toplumsal bilincin oluştuğu düşüncesi yadsınamaz"*<sup>28</sup>.

Yeni Türk Cumhuriyeti ulusal erdemlerine kavuşma çabasında atılım içindeyken fotoğraf görsel tarihin yazılmasında büyük rol oynamaktaydı. Prof. Güler Ertan'ın saptadığı siyasi fotoğrafın çizdiği rol de önem kazanmaktaydı:

*"Cumhuriyet'in ilanından sonra fotoğrafa ve fotoğrafçıya düşen en önemli görevlerden biri, yeni Türkiye'nin tanıtılması idi. Bir yandan yurdun doğal güzellikleri ve tarihi zenginlikleri tanıtılırken diğer taraftan ise görsel tarih oluşturma kendiliğinden ortaya çıktı. Her ne kadar fotoğraf olayları gerçekçi bir biçimde yansıtır dense de Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayınlanan tanıtıma yönelik fotoğraf albümlerinde veya dergilerde siyasal kadronun görüşlerine uygun olarak hazırlandığı gözlemlenebiliyor. Burada fotoğrafçının sorumluluğu büyüktür. Çünkü yazılı olan tarih sonradan değiştirilebilir. Fakat görsel tarihi değiştirmek olanaksızdır"*<sup>29</sup>.

Belgeci fotoğrafın gerçekle bire bir ilişkide olduğu yanlışlığına düşülmemesi gerektiğini hatırlatan Cengiz Oğuz Gümrükçü aynı önemli noktaya temas ediyor: "Görsel tarih oluşturma tutkusunu olanların, olayları gerçekçi bir biçimde yansıttıkları savından kaynaklanan bir doğruluk saplantısı vardır. Oysa fotoğraf yansız değildir. Ülkemizde Cumhuriyetin ilk yıllarında propoganda servisleri tarafından yayınlanan tanıtıma yönelik fotoğraf albümleri ya da dergiler egemen siyasal kadronun görüşlerine uygun bir biçimde hazırlanmıştır. Bunlara bir tür resmi görsel tarih yapıtı da diyebiliriz. Yazılı tarih sonradan değiştirilebilir. Görsel tarihi değiştirmek olanaksızdır. Fotoğrafçının, yanlış düzeltilmez türden bir sorumluluğu vardır. Fotoğrafçının sorumluluklarından biri de literatürü iyi bilmesidir. Kısır döngüye girmemesi, taş üstüne taş koyması buna bağlıdır"<sup>30</sup>.

Kültür atılımının çabalarından doğan Halkevleri eğitim düzeyini yükseltmeyi hedeflerken 1932 yılında fotoğrafçılığı teşvik etmek ve amatör fotoğrafçılardan kadrolar oluşmasını sağlamak amacı ile fotoğraf kursları düzenledi.

<sup>28</sup> Cengiz Oğuz Gümrükçü, "Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığımızın gelişimi", **www.fotografya.gen.tr sanal dergi**, sayı 4.

<sup>29</sup> Güler Ertan, "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere ayırarak fotoğrafçılar, fotoğraflar, akımlar, olaylar ve gelişmeler", **www.fotografya.gen.tr sanal dergi**, sayı 4.

<sup>30</sup> Cengiz Oğuz Gümrükçü, a.g.m.

Sultan II. Abdülaziz döneminin tanıtım faaliyetleri genç Türkiye için de gerekiyordu; Basın Yayın Genel Müdürlüğü 1933-1937 yıllarının başında Vedat Nedim Tör ile fotoğraf faaliyetlerini devam ettirirken halkevlerinin fotoğraf yarışmaları düzenlemesine ön ayak olmuştur. Türk fotoğrafına büyük emeği geçen Şinasi Barutçu'nun amatörler arası düzenlenen halkevi fotoğraf yarışmasında 1939 yılında birinci olması<sup>31</sup> halkevlerinin Türk fotoğrafına katkısının küçük bir örneği olarak gösterilebilir. Tanıtım faaliyetleri kapsamında, 1926 yılında Türkiye'ye yerleşen Avusturya asıllı Othmar Pfershy, Basın Yayın Genel Müdürlüğü adına Anadolu'yu gezerek binlerce fotoğraf çeker. Tarihi yapıları, kent peyzajlarını ve insan yaşamını ele alan bu fotoğraflar, "Fotoğraflarla Türkiye" adı altında almanya'da baskısı yapılan bir kitapta toplanır<sup>32</sup>.

*"1940 yılında Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik, İlhan Arakon ve İhsan Erkiç, Eminönü Halkevinde açtıkları fotoğraf sergisiyle fotoğrafın da sergelenebileceğinin ilk örneğini oluşturdular.*

*Bu arada 1936'da Basın Genel Direktörlüğü'nün açtığı 'Türkiye Güzellik, Tarih ve İş Memleketi' adlı sergi yeni bir çalışmayla yapılan ilk belgesel örneklerinden sayılabilir. Türkiye'yi içerde ve dışarda tanıtmayı amaçlayan bu sergi 652 fotoğraftan oluşuyordu. Bunların 500'ü Matbuat Umum Müdürlüğü'nde görevli fotoğrafçıların çektiği 5.000 fotoğraf arasından seçilmişti. Diğerleri ise amatör ve profesyonel 22 fotoğrafçının gönderdiği fotoğraflardı.*

*Cumhuriyet Dönemi'nde fotoğrafçılar arasında (Atatürk'ün dediği gibi...) Alında ışığı ilk hisseden"lerden biri Şinasi Barutçu 'hoca' olmuştur. Barutçu'nun hocalığı bir yakıştırma değildir. Tam anlamıyla canıyla, kanıyla bir hocalıktır. O yılların egemen toplum ruhu Barutçu'nun fotoğrafına sinmiştir. Bu fotoğraf ince duygular içeren, herkesin dikkatini çekmeyen ayrıntılar aracılığıyla bütünü yansıtan, yaşamın doruklarını yakalamayı amaçlayan bir fotoğraftır. Bindoküzyüzlü yıllar fotoğrafçıların Anadolu'nun tozuna toprağına karıştığı, kırsal temalara ağırlık verdiği, aynı paralelde köyünden, toprağından koparak kent kıyılarına vurmuş insanların görüntülenmesine özen gösterdikleri yıllardır. Bindoküzyüzseksen sonrası, fotoğraf*

<sup>31</sup> Seyit Ali Ak, a.g.k., s. 196.

<sup>32</sup> Cengiz Gümrükçü, a.g.m.

*sanatına eğilim duyanların toprağa bağlı "haslık" rüzgarının etkisinden bir ölçüde kurtularak "Dünya İnsanı" açılımını yakalama uğraşı içinde olduğu görülmektedir.*

*Cumhuriyet döneminde içi içine sığmayan fotoğrafçılarımız güçlüklerle yoğrularak kendi kendilerini yaratmışlardır. Değişik alanlardan elde ettikleri geliri, dertlerini fotoğraf yoluyla anlatma uğruna harcamışlardır. Buna karşın toplumumuzda fotoğraf bir sanat dalı olarak tam yerine oturmamış, gereken ilgiyi görmemiştir. Genellikle büyük merkezlerde daha çok geçici heveslilerin oluşturduğu küçü bir kitle, fotoğraf sanatıyla iç içe yaşamıştır.*

*Cumhuriyetin ilk yıllarında fotoğrafın gücüne ve büyümesine kapılan aydınlarımız özendirme görevini yerine getirmiş ve çeşitli çevrelerin ilgisini diri tutmayı başarmışlardır. Genellikle gençlik yıllarının ürünü olan fotoğraf çalışmaları onları insanlarla kaynaşmaya, araştırmaya, öğrenmeye, öğretmeye, düşündürmeye, mutlu etmeye, kısacası yaratmaya koşullandırmıştır. Her birinin fotoğrafçılıklı yoğun anı ve deneyim birikimi vardır. 2. Dünya Savaşı sırasında karşılaştıkları malzeme darboğazı ya da çalıştıkları kuruluşlarda fotoğrafın mesleki önem ve yararını kabul ettirmek için harcadıkları çaba bunlardan bazılarıdır. Foto Fahri Seyrek bu konuda çok tipik bir örnektir. Binlerce meslektaşı gibi stüdyo çalışmalarından elde ettiği gelire ailesinin geçimini sağlamakla yetinmemiştir. Halkevleri'nin ve diğer kuruluşların açtığı yarışmalara katılarak dereceye girmiş, yöresinde yaşayan tarihi olayları büyük bir özenle belgelemiştir.*

*İlk adımda, günlük yaşantıya ilişkin gerçekleri fotoğraf diliyle yorumlama çabası fotoğrafçılarımızda özgün üslup yaratma kaygısının doğmasına neden olmuştur. O yıllarda çekilen fotoğraflarla egemen olan konu çeşitlemesi içindeki izlenimci tavır, siyah-beyazın dramatik gücünden alabildiğine yararlanırken eline geçirdiği bu yeni anlatım olanağının sınırlarını araştırıyor gibidir.*

*1948 yılında gelişmiş bir teknikle yayın hayatına başlayan Yeni İstanbul gazetesi geniş bir foto muhabir kadrosu oluşturmuştur. Zeki bükey, Mehmet Biber, Limasollu Naci ve Ara Güler ilk foto muhabirleri arasında bulunmaktadır. Yine aynı yıl Hürriyet Gazetesi, gazete fotoğrafçılığına önem veren ikinci büyük gazete olarak basına katıldığında, yazıların yerini büyük ölçüde görüntüler almaya başlamıştır. Olayları izleyip*

*fotoğraflarla haber olarak verme ilkesi bütün gazeteleri etkileyen bir tutum olarak basınımız içinde hızla yayılmıştır.*

*Gazetelerin fotoğrafçı kadrolarını oluşturdukları 1950 yılları, ilk fotoğraf ajanslarının kurulduğu gelişmeleri de içermektedir. Faik Şenol, Selahattin Giz, Faruk Fenik ve Müeddep Erkmen bir araya gelerek "Basın-Foto"yu oluşturmuşlardır.*

*"Life" degisini örnek alan "Hayat Mecmuası" haber, aktüalite, magazin konularını işleyen aylık bir dergi olarak 1954 yılında yayınlanmaya başlamıştır. Aynı dönemde yayınlanan "Artist", "Haftanın Sesi" gibi magazinlerden farklı olarak dünyanın ve yurttan olaylara temiz baskılı ve seçkin fotoğraflara yer veren dergi, kısa süre içinde büyük ilgi görerek haftalık bir dergi haline gelmiştir.*

*Derginin yayınlanmaya başlamasıyla foto-röportaj kadrosunda yer alan Ara Güler daha sonra fotoğraf müdürü olarak 1961 yılına kadar burada çalışmıştır. Bu yıllarda Hayat Dergisi kadrosunda yer alan fotoğrafçılardan Ozan sağdıç, Sami Güner, Fikret Otyam ve Şemsi Güner günümüze dek süren başarılı çalışmalarıyla dikkat çekmekteydiler.*

*Hayat Dergisi kadrosu içinde Semiha Es dünyayı en çok dolaşan kadın foto muhabiri olarak Hikmet Feridun Es'le birlikte röportajlar yapmıştır. Yine Hayat Dergisi muhabirlerinden Mustafa Kapkın, Ege Bölgesi'nden görüntüleriyle, portre, çıplak ve deniz fotoğraflarıyla bilinmektedir. Gazi Eğitim Enstitüsünü bitirerek fotoğrafa başlayan Hüsnü Gürsel, Adapazarı ve çevresinde yaptığı çalışmalarla fotoğrafı yaygınlaştırırken, yurtiçi ve yurtdışı yarışmalarında çeşitli ödüller almıştır. İngiliz fotoğraf okulunu bitirerek, fotoğraf üzerinde ciddi çalışmalarda bulunmuş Yıldız Moran, filmciliğin yanısıra fotoğrafla ilgilenmiş olan Hüsnü Cantürk ve İlhan Arakon, fotoğrafın güzel sanatlar içindeki yerine dikkati çekerek gelişmesini sağlayan ressam Zeki Faik İzer ve Mühip Fehim bu dönem fotoğraf birikimine katkıda bulunmuş önemli isimler olarak görülmektedir.*

*Bu dönemde çeşitli alanlardan gelerek fotoğrafçılığa başlayan ve kendi kendilerini yetiştiren fotoğrafçılar arasında Gültekin Çizgen, Ersin Alok, Şakir Eczacıbaşı ve Şahin Kaygun gibi isimler başta gelmektedir.*

1958 yılında fotoğrafa başlayan Gültekin Çizgen'in fotoğraf ve sanat üzerine yazılarının yanısıra, Engin Çizgen (Özendes)'le birlikte çıkardıkları "Yeni Fotoğraf" dergisi ve buna bağlı olarak çıkan "Fotoğraf Yayınları" teorik alanda yaptığı çalışmalar arasındadır.

1970'li yıllarda, belirli ortamlara ve doğaya yönelik çalışmalarıyla Nusret Nurdan Eren, grafik çalışmalarının yanında çocuk, portre ve kadın fotoğraflarıyla İsa Çelik, renkli fotoğraf sergileri ve laboratuvarlarıyla Halim Kulaksız önde gelen fotoğrafçılarımızdandır.

1959'da İstanbul'da kurulan İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) amatörler arasında dayanışma oluşturmayı, bilgi ve becerileri birleştirerek kültür ve sanat ortamına "fotoğraf"la katılmayı amaçlamaktadır. Yine buna benzer bir amaçla 1977'de Ankara'da kurulan AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) fotoğraf sanatının üriün ve uğraş olarak geniş yığınlara ulaşmasını hedeflemektedir.

Türk fotoğrafında yaşayan ünlü ve öncü ustaların yanında 1970'li yıllardan başlayarak, bu alanda belirli teknik düzeyin üzerinde amatörce, ciddi çalışmalara tanık olunmaktadır. Çeşitli fotoğraf dernekleri veya grupların yaptığı toplu çalışmalar yoluyla bu alanda yerli ve yabancı ustaların yapıtlarını değerlendirip, onlar gibi çekim yapmayı, zaman zaman ise onları aşmayı başaran "Genç Kuşak Fotoğrafçıları" ise gençler oluşturmaktadır. O zamanın gençleri ise, Cengiz Karlıova, Kazım Zaim, Cengiz Civa, Rauf Miski, Nevzat Çakır, Kemal Cengizkan, Cengiz Akduman öne çıkan isimler olarak görülmektedir.

Bunlardan başka aynı dönem içinde gazete fotoğrafçısı ve fotomuhabiri olarak Çetin Sencan, Tülay Divitçioğlu, Özdemir Gürsoy, Garbis Özatay, Hüzeyin Kırcalı, Kadir Can ve Muammer Tuncer basın içinde başarılı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Basın fotoğrafçılarımızdan Gökşin Sipahioğlu, Paris'te açtığı ajansla (SİPA PRESS) fotoğraf dağıtıcılığına yönelmiştir. Savaş muhabiri olarak Ortadoğu ve Lübnan'da fotoğraflar çeken Coşkun Aral, halen Türkiye ve Avrupa basınında yer almaktadır"<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> A.g.m.

## b- Cumhuriyet Dönemi 1960 Sonrası

Cumhuriyet döneminin 1960 yıllarına kadar romantik dönem olarak adlandırılan sürede fotoğraf faaliyetlerinin ülkenin tanıtımına yönelik olduğu fotoğrafta belge ve estetik kaygılar ön planda olup, sanatsal kişilikten çok fazla söz edilemez. Gerekçesi ise, eğitim, altyapı ve dünyadaki gelişmelere kapalı kalma<sup>34</sup>.

1960 sonrası dönemin fotoğraf anlayışını 4 ayrı başlıkta toplar A. Öner Gezgin:

- 1) Geleneksel ve bölgesel kültür kalıtlarından yararlanmak,
- 2) Ulusal geleneklere ve kültüre bağlı bir anlatım dili kullanmak,
- 3) Evrensel teknik sorunları içeren, fakat batı akımlarının dışında kalan çalışmalar üretmek,
- 4) Öznel sorunlara öncelik vermek<sup>35</sup>.

1960'lardan sonra estetik kaygılardan çok toplumsal gerçekler aranmaya başlandı, yine kırsal kesim Anadolu fotoğraflanıyordu fakat bu sefer ülke insanının sorunları, yaşam koşulları konu olmaya başlamıştı. 70'lerdeki örgütlenme çalışmaları, yayınlar, dernek faaliyetleri toplumsal kimliğimizin, coğrafyamızın kimliği üzerine gidiyordu. 1950'lerde başlayan Anadolu'dan büyük kentlere göç, kentin sorunlarını da ortaya çıkarmış fotoğrafçılarımıza malzeme olmaya başlamıştı. O dönemin fotoğrafçıları ve konularını sıralarsak:

*"Ara Güler, göç olgusunun büyük kentte yarattığı sosyal dramı lirik ve romantik bir dille aktarmayı başarmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren büyük bir kaosun içine giren İstanbul kenti ve insanı (tıpkı şarkın gizem dolu atmosferini fotoğraflamaya çıkan Osmanlı dönemindeki yabancılar gibi), belki de ilk kez Ara Güler tarafından ustaca fotoğraflanmıştır. 1960 kuşağının diğer isimleri arasında; önceleri tek çıkar yolun modern fotoğrafı olduğunu gören, ancak sonraları -kendi tanımıyla- "doğrudan" ya da*

---

<sup>34</sup> Güler Ertan, a.g.m.

<sup>35</sup> Ahmet Öner Gezgin, a.g.m.

*"pür" fotoğrafıye yönelen Gültekin Çizgen'i, kırsal kesim insanını konu alan foto röportajları ile Fikret Otyam'ı, ilk dönem çalışmalarını da betimlemeye dayalı, sonrasında teknik ve estetiğin birleştirildiği doğa fotoğraflarıyla tanıdığımız Ersin Alok'u, Hüsnü Gürsel'i, İbrahim Zaman'ı; fotoğrafıyi tasarımcı bir dil çeşitliliği içinde kullanan Teoman Madra'yı, kendisini basından tanıdığımız Mustafa Türkyılmaz'ı, ilk dönemlerinde biçimci ve renkçi tavrı ile tanıdığımız, sonraları izlenimci (impresyonist ya da pictorealist) yaklaşımlarıyla Şakir Eczacıbaşı'nı, Taçay Erdemsel'i, 1960 sonrası takvim ve turizm fotoğrafçılığının önde gelen ismi Sami Güner'i, foto-grafikleri ile tanıdığımız Güler Ertan'ı anmadan geçemeyiz. 1960-80 arası kuşağının diğer isimleri arasında, 1970'li yıllardaki etkinlikleriyle dikkat çeken İbrahim Demirel'i Şemsi Güner'i, İsa Çelik'i, Sabit Kalfagil'i, örgütlenme çabalarında büyük emeği geç en Mehmet Bayhan'ı, ülkemizde "mimari fotoğrafı" dendiğinde ilk akla gelen ismi Reha Günay'ı, bale fotoğraflarında biçimci velirik yaklaşımıyla Hasan Kurbanoğlu'nu doğa ustası Nusret Nurdarı Eren'i, Sıtkı Fırat'ı, Ergun Çağatay'ı, M.Erem Çalıkoğlu'nu, amatör heyecanlarını profesyonel yaşam boyutunda bugün dahi sürdüren Gülnur Sözmen'i, 90'lı yıllarda başlangıcından çok farklı bir çizgiye oturan Nazif Topçuoğlu'nu sayabiliriz"<sup>36</sup>.*

Türk fotoğrafı 1960 dönemine kadar farklı meslek guruplarından gelmiş özverili isimlerin çabalarıyla gelişmiştir.

Şinasi Barutçu'nun Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde fotoğraf dersi vermeye başlaması 1932'lerde gerçekleşirken, Halkevlerinde verdiği fotoğraf eğitimlerinde de Türk fotoğrafına Hüsnü Gürsel, Cafer Türkmen gibi isimlerin yetişmelerini sağlamıştır. Yine Şinasi Barutçu'nun yetiştirdiği Vehbi Yazgan 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda (İ.D.T.G.S.Y.O.) grafik bölümünde fotoğraf dersi vermeye başlamıştır. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu olan Vehbi Yazgan, İstanbul Süleymaniye kütüphanesinde görevli iken kütüphane bünyesinde kurulacak mikro fotoğraf servisi için eğitim ve araştırma yapmaya Almanya'ya gönderilir. Türkiye'de henüz olmayan renkli fotoğraf da dahil olmak üzere teknik ve donanım konularında bilgi edinir. Eğitiminini tamamlayıp 1 yıl sonra dönüyordu. Süleymaniye kütüphanesi bünyesinde mikro fotoğraf servisi kurar ve arşivleme çalışmalarına başlar. Tatbiki de eğitim verdiği dönemlerde de

---

<sup>36</sup> A.g.m.

öğrencilerini bu kütüphanenin mikro-fotoğraf servisine götürerek uygulamalı çalışmalar yaptırır. İlk dönem öğrencilerinden Taçay Erdemsel, Ergin Minisker ve Güler Ertan, Vehbi Yazgan'ın uygulamalarından geçerek pozlandırma ve baskı teknikleri üzerine eğitim almışlardır. Bu dönemin isimlerinden Güler Ertan, Tatbiki Güzel Sanatlar'dan 1963'de mezun olduğunda kendine fotoğraf yönünde bir yol çizmiş ve asistan olarak okulun bünyesinde kalmıştır. 1 yıl ücretsiz kadroda kalarak 1964 senesinde grafik bölümüne fotoğraf asistanı olarak atanmıştır.

Türk fotoğrafında farklı yaklaşımlar örneklerinin ilk çalışmalarını da Güler Ertan gerçekleştirmiştir. 1964 yılında Amerikan Haberler Merkezi'nde değişik fotoğrafik teknikler deneyerek ilk kişisel sergisini açmış. 1967'de Paris'te düzenlenen Bienal'e Türkiye'ye temsil ettiği çalışmalarla katılmıştır. Bütün bu çalışmalar o dönem için yenilikçi ve farklı denemelerin ürünleri idi. 1968 Avusturya hükümetinin verdiği bursla Viyana'da Höhere Graphische Bundeslehr un Versuchsanstalt okulunda Prof. Schneck'in grafik derslerine 1 yıl boyunca devam etmiş, fotoğrafta siyah-beyaz ve renkli üzerine farklı tekniklerle çalışmalar yapmıştır. Okulun sağladığı imkanlarla Almanya'da Claustal, Braunschweig ve Köln şehirlerinde davetli olarak sergiler açmış ve seminerler vermiştir. Sergi çalışmalarını 50x60 renkli ve metrelik siyah beyaz baskılar oluşturuyordu. Bu fotoğraflar Agfa'nın foto-grafik siyah-beyaz filmini renkli agrandizörde renkli fotoğraf kağıdı ve renkli banyolarla renk filtreler vasıtasıyla ara ve ana renkleri baskıda elde etmek yoluyla elde edilmiş deneysel çalışmalarıdır. Güler Ertan renkli agrandizörün filtreleri vasıtasıyla renk yoğunluklarını değiştirerek ana ya da karışım renkleri elde ediyor, her baskı sürecinin sonuçları farklılık yaratıyordu. Avusturya'da renkli malzemenin tanıdığı imkanlar maalesef o dönem Türkiye'sinde bu türden deneysel çalışmaları kısıtlıyor eldeki malzeme ile benzer çalışmalara imkan tanıyordu.

Ertan 1968'de tezini fotoğraf makinaları üzerine hazırlarken, çalışmalarını bu türden fotoğrafik yöntemler üzerinde geliştirdi. Renkli malzemenin kısıtlı olması nedeniyle tire film üzerinde yoğunlaşarak özgün işler üretmeye devam etti. 1968'de öğretim üyeliği kadrosuna geçtiğinde çalışmaları öğrencilerine öğretmeye ve uygulamaya başlamıştır. Bu dönemin öğrencilerinden Barbaros Gürsel, Aykut Özbay, Şahin Kaygun ve Cüneyt Aydın Güler Ertan'ın önderliğinde erken dönem sayabileceğimiz fotoğrafta farklı yaklaşımlara örnekler üretmişlerdir. Bu kadronun fotoğrafta farklı yaklaşımlar başlığı altında gösterilecek ilk yapıtları üretmesi ve 1973'deki diploma sergisiyle beraber Türk fotoğraf

tarihinde bir ilki oluşturur. Sergininin yapıtları yoğun bir çalışma ve Güler Ertan, Vehbi Yazgan önderliğinde foto-grafik ve deneysel yöntemler sonucu elde edilmişlerdi. 1970'lerin başına tarihlenen bu sergi o dönemin geçerli fotoğraf anlayışının dışında farklı vizyona sahip olması ve ilk olması nedeniyle büyük öneme sahiptir. Barbaros Gürsel'in Tatbiki'deki asistanlığı döneminde öğrenciliğini devam ettiren Gülnur sözmen'de 1970'lerde aynı uygulamalardan geçip bu yönde fotoğraflar üretmiştir.70'lerde Gültekin Çizgen'de kontrast işler üretip sertleştirme yöntemlerine giderek sergi açmıştır. Çizgen daha sonra kendi yolunu takip ederek belgesel tavrını bugüne taşımıştır.

1960'lı yıllarda Baha Gelenbevi Serbest İfade adı altında yaptığı çalışmaları "fotografi Enformel" ve "fotoğraf ve ötesi" sergileriyle ortaya koyar. Fotoğrafta yeni anlatım yollarını arayan ve sınırları devamlı zorlayan Gelenbevi günlük yaşamın içinde sıradan objelerle bile fotoğraf üretilebileceğinin eğitimini veren Vehbi Yazgan gibi erken dönem farklı yaklaşımlar kuşağının ufuklarını açanlardan olmuştur. Hüsnü Gürsel kuruculuğunu yapmış olduğu Gurup 5'in sergilerine imkan yaratan Gelenbevi bu serginin tanıtımını da yaparak Anadolu'da fotoğraf sanatına gönül verenlerin sözcüsü olmuştur. Fotoğraf anlayışı ve yapıtları ile 1960'lı yılların fotoğrafsever kuşağını etkilemiştir.

1960'ların fotoğraf anlayış ve üretim yöntemlerine yeni açılar kazandıran bütün bu isimler 1980 sonrasındaki farklı yaklaşımlarda fotoğraf üretenlere öncülük edeceklerdir. Toplumun geleneksel fotoğraf anlayışını da değiştirmişlerdir. Geleneksel tarz dışında üretilmiş işler dikkat çekmekte, beğeni toplamaktadır. 1975 Akbank 3. fotoğraf yarışması siyah beyaz dalında solarizasyon tekniği ile gerçekleşmiş işi ile katılan Barbaros Gürsel 2. Ödülü'nü kazanır. Farklı tekniklerle gerçekleşmiş fotoğrafların kabul gördüğünün bir kanıtı olan bu derece 80 dönemecinin hemen sonrasında yoğunluğu artan özgün çalışmaların habercisi niteliğindedir.

1960-1980 arasında Türk fotoğrafının gelenekten ayrılıp yeni arayışlara girdiği bu dönemin öncüsü olarak ortaya çıkan Güler Ertan bununla beraber kendini belgesel/deneysel ayrımın bir tarafını tutmamaya özen gösterir. "Bir eğitimcinin yenilikçi ve araştırmacı olması gerektiğine inandığım için bütün yöntemleri uygular ve uygulatırım" diyerek fotoğraf akımlarının dışında kalmaya çalışır. Emekliliğine kadar geçen 40 yıllık eğitimci sürecinde Türk fotoğrafının ilk doçent ve ilk kadın profesör unvanına sahip olan Güler Ertan Marmara Üniversitesi bünyesinde devam eden Güzel Sanatlar Fakültesi fotoğraf

bölümünün kurucuları arasında yer alır. Emekliliğinden sonra aktif olarak eğitimciliğini özel üniversitelerde devam ettirmektedir.

1994'deki bu oluşumun içinde olan Barbaros Gürsel'de hocasının aynı felsefesini devam ettirerek fotoğraf akımları içinde kendini bir yere koymaktan kaçınır. Bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü başkanlığını yapan Profesör Barbaros Gürsel "Eğitimcinin misyonu, bütün akımları ve yöntemleri öğreterek öğrencinin kendi yolunu bulmasında kılavuzluk etmektir" sözleriyle kurumun eğitim yaklaşımını, Profesör Dr. Güler Ertan anlayışında devam ettirmektedir.

### **c- 1980 Sonrası Türk Fotoğrafı**

Türk fotoğrafını 1980 öncesi ve sonrası diye ayıran bu araştırma ele aldığı "Türk fotoğrafında farklı yaklaşımlar" kavramını bu dönemin fotoğrafçılara ve ürettiği işlere göre sınıflandırıp "farklı" sözcüğünün 1980 yılına kadar olan döneminde Türk fotoğrafının kimlik arama sorununa derinlemesine girmeden dönemin gerektirdiği yoldan gidip "belgeci" tavrını koruduğuna dayanarak, bu tavrın karşısında 80 sonrası üretilen işlerin "farklı" algılanması yönündeki yakıştırmadır.

Bu dönem Türk fotoğrafının en çok tartışıldığı dönemdir. 70'lerde sayısı artan fotoğraf dernek ve kulüplerinin yarattığı tartışma ortamları ve düzenlenen sempozyumlar kimlik arama ve fotoğrafın sorunsallarını ele aldığı oturumlar düzenlenmesini sağlamıştır. Fotoğraf eğitiminin sadece halkevleri kurslarında ve fotoğraf derneklerinde verildiği dönem kapanmış Akademik düzeyde eğitimlere başlanmıştır. Akademik kadroların yetişmesi, Türkiye'nin 80 sonrası ekonomik ve kültürel global dünyaya entegre olma çabası sonucu açılan sergiler bu dönemin fotoğrafa artı ve farklılaşma yönünde getirileridir.

1980 sonrası dönemi Ahmet Öner Gezgin 1995 yılında yazdığı makalede Türk fotoğrafının gelişimi açısından yetersiz görerek bir değerlendirmesini yapar:

*"Sanat, sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birliğin yaratma eylemi ile dışa vurulması olduğuna göre; bireyin içinde bulunduğu sürecin, başlangıç ile geline zaman boyutu*

arasında gösterdiği değişim ve gelişmeler sanatçı kişiliği belirler. Sanat yapıtları ise; bu kişiliği yol boyunca yansıtan ayna işlevini yüklenirler.

Son onbeş yılın fotoğrafı ve sanat potansiyelini anlayabilmek ve 1980 öncesi durum ile karşılaştırmalı olarak ortaya koyabilmek için, 1980'li yılların, sanat ve kültür yaşamımızda belirgin kıldığı değişimleri öncelikle sıralamak gerekir. Bu değişimler:

1) Fotoğrafçının toplumsal ve sanatsal işlevini yerine getirebilmesi için gerekli ön koşullardan en önemlisi olanı; batıda 1839 yılında Daguerre ile girilen yeni dönemde Fransız Bilimler Akademisi'nde bilimsel bir disiplin olarak başlatılan ve 1960'lar Avrupasında yüksek okul düzeyinde bağımsız bölümler olarak yerini alan ve Türkiye'de, Şinasi Barutçu'nun gayretleriyle Gazi Eğitim Enstitüsü ve Orta Öğretmen Okulu'na ders olarak giren; ülkemizde sanat eğitimi ve öğretiminin beşiği niteliğini taşıyan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (ya da yeni adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)'nde Zeki Faik İzer, Vedat Ar ve 1962'den itibaren Cafer Türkmen'in katkılarıyla sürdürülen; Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (ya da yeni adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Vehbi Yazgan ile başlatılıp, Güler Ertan ve Barbaros Gürsel ile Grafik Bölümü içinde sürdürülen eğitim süreci, ancak 1978 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında "Fotoğraf Enstitüsü" ismi ile bağımsız kurum kimliğine kavuşmuştur. 2547 sayılı YÖK yasaının 5. maddesi gelişmelere ivme kazandırmış ve sırayla Yıldız Üniversitesi bünyesinde iki yıllık ön lisans veren Fotoğraf Meslek Yüksek Okulu açılmış, İzmir 9 Eylül Üniversitesi'nde fotoğrafı eğitim dört yıllık lisans düzeyine çıkartılarak bağımsız kurum kimliği kavuşmuştur.

1980 sonrasında eğitim sürecindeki bu zenginlik heyecan vericidir. Ancak ülkemizin bu kurumlar bazında akademisyen sorununu çözecek geçmişe yönelik besleme kaynağı olmadığından, bu kurumların kendi çağdaş kadrolarını oluşturuncaya kadar geçecek süre içinde bazı sorunları yaşamları da kaçınılmaz olacaktır.

2) 1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlamda çabalarında, geleneksel kalıpları kıran alternatif bir çizginin oluştuğu dönemdir. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni gereksinim duyan bu anlayış; 1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, karamsarlık ve sefaleti

*toplumsal bir suç olarak görüüp çalışmalarına yansitan, sosyal gerçekçi fotoğrafının klişeleri arasında sıkışıp kalan düşünceye tepki olarak doğmuştur. Böylece 1980 öncesinin betimlemeye dayanan "belgesel fotoğrafı" ile boyutu farklı biçimde irdeleyen, "avangard" ya da literatürdeki yerleşik kavramıyla "deneysel fotoğrafı" arasında, bugün de varlığını hissettiren bir duvar yükselmiş oluyordu. Kültür sınırlarının şeffaflaştığı, sanatlararası duvarların çöktüğü, diyalogun olanca hızıyla sürdüğü bugün de gereksiz olan bu çekişmeler, dikkati çok daha önemli sorunlardan uzaklaştırıp başka yönler çektğini de kabul etmek gerekir.*

*3) Özel kurumların fotoğrafıyi destekleyici işlevi, özellikle özendirici ödüller bağlamında, 1980 sonrası hızlı bir gelişme göstermiştir. Devlet desteği her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de oldukça sınırlı kalmıştır.*

*4) Bu dönemi belirleyen bir diğer olgu da, fotoğrafı eğitimlerini dış ülkelerde tamamlayıp yurda dönenlerin çağdaş ortamın hazırlanmasında gösterdikleri çabalar; ayrıca uluslararası kültür ilişkileri çerçevesinde çağdaş batı fotoğrafı sanatından örneklemelerin artmasıdır. 1980 yılının başında Albert Kahn'ın kolleksiyon sergisi, 1983'de Bulgaristan Fotoğraf Kulübü'nün Bulgar Fotoğrafından bir kesit sergisi, 1984 yılı İstanbul Festivali kapsamında izlediğimiz Bill Brandt sergisi, aynı yıl Jerry N, Uelsmaunn sergisi, 1985 yılında Margaret Burke-White sergisi, 1986 yılında Andre Kertesz ve Paul Capanigro sergileri 1990'da Herbert List, Japon Uluslararası Fotoğraf Federasyonu ve Lüksemburg'lu yazar Jean Jacques Lucas'ın sergileri, 1991 yılında Ansel Adams, Henri Cartier Bresson, Aaron Siskmind ve Bela Kalman'dan oluşan karma sergiyi, Janes Robertson sergisi, Alman Kültür Heyeti ve Agfa Fotohistorama Müzesi işbirliği ile Almanya'dan getirilen "Asya'nın Tatlı Kıyıları" sergisi, 1993 yılında Toshiki Ozawa'nın bilgisayar fotoğrafları sergisi ile aynı yıl Chris Hinterobermaier'in sergisi, Pierre Gigord'un koleksiyon sergisi, 1994 yılında Paul Nadar'ın "Orta Asya Yolculuğu" sergisi, aynı yıl August Sander'in "20. Yüzyıl İnsanları" sergisi ile 1995 yılının son ayları içinde izlediğimiz Almanya'da Portre Fotoğrafçılığı (1854-1918) sergisi örnek olarak gösterilebilir.*

*Türk fotoğrafının son onbeş yılı içinde, ilk çıkışlarını ve çalışmalarını daha önceki yıllarda gerçekleştirmiş olan 60'lı kuşak için, belli birkaç ismin dışında büyük ve köklü*

*dönüşümlerden söz edilemez. Bu isimler, kişisel kararlılıkları içinde gelişim sürecine her katkılarını sürdürmüşlerdir.*

*Genel tanımı içinde fotoğrafı, çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olduğuna göre; 1980'den günümüze kadar geçen onbeş yıllık süreç içinde, gerek kuram ve gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir.*

*Birinci düzlemde fotoğrafı, nesnel görüntünün nesnelliğini aşarak, aracın tüm teknik, estetik, semantik ve pragmatik olanaklarını kullanır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstrakte Expresyonizm) düzlemdir. Bu anlatım boyutunda fotoğrafik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidildiği gözlenir. Bu bağlamda başarılı çalışmaları izleme olanağı bulduğumuz isimler arasında Cengiz Karlıova, Şahin Kaygun, 80'li yılların başında deneysel fotoğrafı kavramını ortaya atan Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan, Çerkes Karadağ, Kamil Fırat, Laleper Aytek, Mustafa Kocabaşı, Adnan Ataç, Gökhan Yalta, Faruk Ertunç, Maggie Danon, son dönem çalışmalarından dolaşı Şakir Eczacıbaşı, 80 öncesi belgesel anlayışını pictorealist veya izlenimci ortama taşıyan Halim Kulaksız, Merih Akoğlu, orhan Alptürk, Ali Rıza Akalın, Nafia Çalmlıoğlu, Fethi İzan, S. Yalçın Çıdamlı, İbrahim Göğer, Ahmet Selim Sabuncu ve daha birçokları bulunmaktadır.*

*İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin aşıldığı konseptte dayalı kavramsal düzlemdir. Burada amaç fotoğrafıye ulaşmak değil; onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır.*

*Şahin Kaygun'un "Eski Zaman Denizlerinde (1990)" ki dadaist yaklaşımı, Ahmet Öner Gezgin'in üçüncü boyut araştırmalarını kapsayan "Kavramsal ve Görsel İmgeler ya da Nesnelleşmiş Görüntüler (1989)"i, Yusuf Murat Şen'in deneysel çalışmaları, Cem Çetin ve Hadiye Cangökçe'nin son yıllarda gerçekleştirdikleri foto-enstallasyonları bu dönemde değerlendirilir.*

*Dönemin genel görünümünün yanında, belgesel fotoğrafı özellikle FOG Grubu (Nevzat Çakır, İlyas Göçmen, İzzet Keribar, Mehmet Kısmet, Bülent Özgören, Yusuf Tuvi, Sedat*

*Tosunoğlu, İleriş Tezer, Selçuk Kundakçı ve Sarkis Baharoğlu) elemanlarının ulusal ve yerel eğilimli çalışmalarında etkinliğini sürdürmektedir.*

*Evrensel eğilimin ağırlıklı olarak gözleendiği 1980-95 yıllarını kapsayan soyut dışavurumcu dönemin özelliklerini genel anlamda 4 ayrı başlık altında özetleyebiliriz:*

- 1) *Evrensel kültür kalıtlarından yararlanmak,*
- 2) *Evrensel ortak değerlere bağlı olup, ortak anlatım dili kullanmak,*
- 3) *Batının sanat kategorilerine bağlı kalmak,*
- 4) *Biçimsel sorunlara öncelik vermek"<sup>37</sup>.*

## **2- 1980 Sonrasında Türk Fotoğrafında Yeni Arayışlar**

70'lere gelindiğinde Türk fotoğrafında bir yol ayrımı belirir. 60'ların hem dünyada hem de Türkiye'deki değişim rüzgarları genç kuşağın farklı söylemlerle ortaya çıkmasına ideolojik meselelerin üzerine gitmesine yol açmıştır. Bu yol ayrımında ülke sorunları ve bu ülkenin insanlarına bakışı sorgulayanlar belgeci fotoğrafın yoluna girerken diğer ayırmda sanat fotoğrafı adı altında ifadeci bir tarz belirlemeye başlamıştır. Fotoğrafın hangi konularının sanata girdiği tartışmaları da alevlenmektedir. 1973 yılında ki "Gerçek Sinema" dergisinin açık oturumunda Gültekin Çizgen, İsa Çelik'e cevaben "...insan resmi çekince devrimci sanat, kuş resmi çekince burjuva sanatı diye meseleyi kerat cetveli gibi ayıramayız." diyerek konusuna göre değerlendirilen fotoğrafları savunmaktaydı<sup>38</sup>. 1980'lere konularına göre "sanat fotoğrafıdır değildir" tartışmaları ile gelirken kurgu fotoğrafın ağırlığı bir devrim (12 Eylül ihtilali) sonrası Türkiye'nin değişen koşullarında ortaya çımaya başlamıştır. Bu koşulların nedenlerini ekonomik ve siyasal değişimlerde aramak gerekir. Gültekin Çizgen'in kurgu fotoğrafa bir moda akımı gözüyle bakması; sebeplerini 80 sonrası değişimin kapitalist ve planları üzerine dayandırarak, ithalatın serbestleşmesi ile Türkiye'ye giren dergi ve kitapların ve hatta yabancı sermayeli fotoğraf endüstrisinin kurulması sebebiyledir. Kurgu fotoğrafın "özellikle orta Avrupa fotoğraf aleminin ülkemize ulaşan dergileri ile yarışmalar ve sergiler nedeniyle gelen batının fotoğraflarını<sup>39</sup>" kastederek bu tür fotoğrafların üretilmeye başladığına inanır. "Ve

<sup>37</sup> A.g.m.

<sup>38</sup> Fotoğraf Açık Oturumu, **Gerçek Sinema**, Ekim 1973.

<sup>39</sup> Gültekin Onan, a.g.m.

fotoğraf" adlı kitabında Kodak firmasının çıkarmış olduğu kitaplardan bahsederek herkesin deneyselci olabileceğinin yorumunu yapar:

"Bu kitaplarda bu arkadaşların yapmak istediklerinin daha kapsamlı bir anlatım ve teknikle nasıl yapılabileceğinin bir yemek tarifi gibi öğretimi, anlatımı vardır. Evet aynen şöyle; 3 yumurta kırıp sahanda çalkala.<sup>40</sup>"

80 Sonrası fotoğraftaki yeni yönelmelerin sebebini kapitalist sistemde aranması gerektiğini söyleyen diğer bir isimde Tahir Ün'dür:

*"1980'li yıllardan başlayarak, tüm dünyada modernizmin yol açtığı tarihsel kopuşa karşı hızla alternatifleşerek seçeneklerini çoğaltan "post-" yaklaşımlara karşın, Türkiye'deki darbe bir bellek yitimini de beraberinde getirerek bunu resmi bir ideoloji yerine oturtmuştur. Ne var ki, her zaman bir üst yapı olma özelliği taşıyan sanat, bu niteliğini ile geçmişin bir çözümlemesini geçmişten kopuk görünmesine rağmen sürdürmeyi başarmıştır. Her nasılsa, bu dönem bireysel çıkışların ve içe dönük yaratı süreçlerinin yaşandığı bir dönem olarak nitelenerek 80 öncesinin "ayna gerçekliği" için en büyük etkenin 70'li yıllarda akademik eğitimin verilememiş olduğu gibi temelsiz bir tez ortaya sürülmüş ise de sanatın ve sanatçının özgün yapısını dikkate alındığında, bunun zaten böyle olmadığını hepimiz bilmekteyiz. Konunun arkasında, sanatın üretim öncesi sürecini koşullayan ekonomik ve politik değerler zinciriyle oynayan kapitalist sistemin değişen yüzünü aramak daha doğru olacaktır.*

*Üstelik bunu doğrularcasına fotoğraf, sanayi tipi kolay üretim biçimlerinin gelişmesiyle birlikte değişmeye başlayan sanat anlayışlarından etkilenerek, imge ve yöntem açısından pop art'da alt yapı durumunda ve ardından alt yazılarla, diyaloglarla birlikte kullanıldığında post-modernizmin de habercisi olan bir sanat dalı olma özelliğini de korumuştur. Artık medyanın çok daha iyi organize olduğu, iletişim koşullarının sınır tanımadığı ve bilgisayarın dizimizin üstüne oturduğu herkesin kendi yaratıcılık sınırlarını sınyabileceği yeni bir dönemden söz edebilirdi. Belki de bunlar,*

---

<sup>40</sup> Gültekin Çizgen, **Ve Fotoğraf**, Varlık Yay. 1993, s. 15

*kapitalizmin mega meta anlayışıyla ele alındığında, Warhol'un sözünü ettiği 15 dakikada sanatçı olabilme kolaylığını bir krize dönüştürecek nedenlerdi.<sup>41</sup>*"

1978'de açılan Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Ana Sanat dalı, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki fotoğraf eğitimi (1957-1958 ders yılındaki) girişiminin devamı niteliğinde olmuş ve sonradan Fotoğraf bölümüne dönüşmüştür. Bu eğitimli kadroların ve akademistlerin yetişmesine meydan sağlamış ve diğer Üniversitelerde de 4 yıllık eğitim programlarının açılmasına öncü olmuştur.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1970'de mezun olduktan sonra 1972-1977 yılları arasında Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Floris M. Neusüss'ün yanında deneysel fotoğrafı ve 1981'de Salzburg Yaz Akademisi'nde fotoğrafı üzerine çalışmalar yapan Ahmet Öner Gezgin, Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf bölümünde "deneysel fotoğrafı" üzerine dersler vermeye başlar. "Deneysel fotoğrafı" kavramını Türk fotoğrafında bir kavram olarak oturmakta ve kabul ettirme polemikleri 80'lerin sonundan günümüze kadar çeşitli platformlarda süregelmiştir.

## **a) Ahmet Öner Gezgin'in "Deneysel Fotoğrafı" Bildirisi**

Ahmet Öner Gezgin, AFSAD'ın 87 yılı Ocak ayındaki 2. fotoğraf sempozyumuna sunduğu bildirimine ek olarak aşağıdaki "kavram kargaşası" bölümünü eklemiştir:

*"Kimilerine göre 'kurgu' veya 'tasarım'a dayalı, kimilerine göre de 'yaratıcı' (creativ) fotoğrafı kavramları ile açıklanmaya çalışılan "yeni gerçekçilik"e kılıf uydurma çabalarına, "Sanat-Adam" dergisinin Şubat '86 sayısında 'Fotoğraf'ın iki Yolu' başlıklı yazısında 'resimsi fotoğraf (pictorialism)' kavramı ile kendisini yazım alanından tanıdığımız Samih Rifat arkadaşımız da katıldı. Ortaya attığı "resimsi" kavramı ile bir başka karmaşanın içinde bulduk kendimizi. Bu arada Samih arkadaşımın, yeni gerçekçilik arayışlarını ilk ortaya atan benim her fırsatta açıklamaya çalıştığım 'Deneysel Fotoğrafı' kavramından, yazısında bahsetmemiş olması ilginç doğrusu. Her*

---

<sup>41</sup> Tahir Ün, "Türkiye'de Plastik Sanatların Değişken Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi", [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 3.

*şey bir tarafa; 'kurgu', 'tasarım', 'yaratıcı', 'resimsel' veya 'resimsi' kavramları fotoğrafı içindeki 'yeri gerçekçilik'i açıklayıcı ve genelleşici nitelikte değillerdir".*

*Konuya açıklık getirmesi açısından bütün bu kavramları tek tek ele alalım:*

### **1•) Kurgu**

*Sinema dilinin kullandığı bir kavramdır. Bir filmin çevriliş sırasında elde edilen çekimleri uyumlu bir yoldu birleştirmek, düzenlemek anlamında kullanılan teknik bir aşamadır. Sinema dilinin kullandığı bu teknolojik işlem, fotoğrafının yeni gerçekçilik anlayışını kavram olarak açıklayamaz.*

### **2•) Tasarım**

*İletişim sisteminin tüm tasarımcı/yaygınlaştırıcı; yani görsel/işitsel araçları tasarım prensibini içerir. Samih arkadaşımın dediği gibi, "mimarlık" sanatının proje kavramını da düşündürmüyor yalnızca: Grafik Sanatlar bütünü ile tasarıma dayalıdır. Üniversitelerde "Endüstri Ürünleri Tasarımı" adı altında bölümler vardır. Kaldı ki, "belgeci" ve "görüntü seçici" geleneksel fotoğrafı tavrının temel prensipleri de tasarıma dayalıdır. İnsan ile ilgili her alanda karşımıza çıkan bu kavram, "yeni gerçekçilik" özgün kılıcı nitelikte değildir.*

### **3•) Yaratıcı (Creativ)**

*İnsandaki yaratma tutkusu, insanlığın kendisi kadar eskidir. Tüm görsel ve görsel/işitsel sanatların dokusunda "yaratıcılık" vardır. Diğer sanatların yanında, fotoğrafı'nın "yeni gerçekçilik"ini yaratıcı olarak nitelemek, yaratı olgusunu yalnızca bu anlayışa özgü gibi gösterir, ki bu da doğru bir tanımlama olmaz.*

### **4•) Resimsi (Pictorialism)**

*Resim anlamındaki "pictura" sözcüğünden türetilmiş olup; batıda, resmin anlatımına yaklaşmış, hatta "resim gibi olmuş" tanımını içeren bir anlayıştır. Kavram, dilbilim açısından ele alındığında; "Resim" sözcüğünün yanına eklenen "-si" eki belirsizliğe*

sürüklüyor bizi. Ne resim ve ne de fotoğrafı! Ama hangisi olduğu çözümüünü getirmiyor. Samih arkadaşımız bu kavram ve tanımı ortaya attığında, -sanırsınız- kendi kendisini dopdolu kavram kargaşası içine ittiğinin farkında değildi herhalde. Çünkü, -kısa bir süre içinde fotoğrafının yeni gerçekçilik anlayışına kavram bulmayı bir tarafa bırakır da, son zamanlarda sık sık izlediğimiz resim sanatının romantizm, ifadeci (expressionism) ve izlenimce (impressionism) akımlarının bir karışımı, yani ne olduğu belirsiz ve üstelik de "tek kere" içinde "müdahale"siz olarak çözümlenmiş çalışmalara bir göz atarsak; belgesel nitelikli bu çalışmalara da yeni kavramlar bulmak zorunda kalacağız. Bu anlayışa birkaç örnek: Sedat Uzaras'ın 2. Devlet fotoğrafı yarışmasında renkli baskı dalında birincilik ödülünü almış olan çalışması ile İzzet Keribar'ın Etap Otelleri yarışmasında birincilik ödülünü almış çalışması ve bunlara benzer daha birçokları...

Bugün için resim alanından yeni bir Turner, Delacroix veya yeni izlenimcilerden Seurat ile Signac; fotoğrafı alanından 1896 yılında Watzek'in "natörmort"u, 1897 yılında Henneberg'in "Park Manzarası" ile 1907 yılında Hamburglu Bernhard Troch'un "Kent Manzarası" yeniden yaratılmak isteniyor; ancak, bugünün teknolojik olanakları o yılların 3 ayı film ile gerçekleştirilmiş "lastik baskı (gummidruck)"nın verdiği "resimsi" tadı nedense veremiyor (!). Samih arkadaşım, bu anlayış doğrultusunda sürdürülen çalışmaları "resimsi" veya "resimsel" olarak tanımlarsa, kanımca daha çok faydalı olacaktır. Kaldı ki, ben ne belgesel fotoğrafının izlenimci akımını ve ne de "yeni gerçekçilik" arayışlarını resim sanatının şu veya bu kavramı ile açıklamaktan sürekli kaçınıcımdır. Gelişim süreçleri, teknolojileri, gerçeklik arayışları, an'a yaklaşımları ve görsel dilleri farklı olan resim ve fotoğrafıyı karşı karşıya getirmenin anlamı yok.

Ülkemizde yaygınlık kazanan yeni gerçekçilik arayışları doğrultusundaki çalışmalar "Deneyisel"dir. Yabancı dildeki karşılığı "Experimentell" olan bu kavramı doğal bilimler şöyle tanımlar: "...Deney, önceden belirlenmiş yöntem ile amaca dayalı, araştırma sonucu ortaya çıkacak bulguların doğruluğunu tanıtlamak ve dolayısıyla araştırma kapsamı içindeki bilgilerin gelişmesini sağlamaktır." Sanat Tarihi'ndeki tanımlama ve açıklaması ise şöyledir: 'Belirlenmiş çerçeve dışına çıkmak günlük yaşamın ötesinde bir başka nesnel gerçekliğe ulaşmak... Özgürlüğü yaşamak; dışlanma korkusunu, bağımlılığı, zorunluluğu yıkmak ve geçmişe gömmek... Her şeyin neden ve niçinini sormak, geçmişi ve geleceği aynı anda yaşamak...'

DuMont'un 1978 yılında yayımladığı "Fotografi Sözlüğü (Lexikon der Fotografie)"nin 84'üncü sayfasında "Deneysel Fotografi (Experimentelle Fotografie)"nin açıklamasını kısaca aktarmak istiyorum: "...Fotogram ve fotomontaj üzerine 1850 yılları öncesinde yarı "ciddi" yarı "şaka" doğrultusunda yapılmış örnekler vardır. Kinematografi'nin gelişim süreci içinde Edward Muybridge (1830-1904)'nin sanatsal platformdaki deneysel etkinlikleri, ilk örneklere girer. "Klasik" Fotografi'nin 19. yüzyıl içinde sanatsal alanda gelişmesinin yanında, Deneysel Fotografi bunu ancak 20. yüzyılda başarabilmiştir. "Şadografi (Schadographie)" ve "Rayogram (Rayogramm)"lar, Dadaist ve Sürrealistlerin" kollaj (Collage)" ve "fotomontaj (Fotomontage)"ları, bugün için de, Fotografi Sanatına yeni anlatım biçimlerinin katılmasında katkıları olmaktadır. Bugün, Deneysel Fotografi'de kullanılan yöntemleri -gösterdiği çok yönlülükten dolayı- o denli genişledi, ki burada sadece bir kaçına değinmek ile yetineceğiz: Geliştirilmiş siyah-beyaz ve renkli filmlerin kalitesi, fotoğraf sanatçısına, önceden belirlenmiş fikir doğrultusunda görselleştirmeyi düşündüğü bir nesne veya olayı çekim anında değiştirebilme kolaylığı sağlamaktadır. Başlıbaşına birer teknolojik yöntem olarak karşımıza çıkan bu olanaklardan; aynı film düzlemi üzerine iki veya birçok ayrı çekim yönteminin, iki veya birçok ayrı film ile aynı anda veya ayrı (Sandwich-Verfahren) yapılan baskı yönteminin, iki veya birçok ayrı filme total veya lokal zayıflatma uygulayarak oluşturulan "sandwich-film" yönteminin, çekim anında veya sonrasında karanlık odada uygulanan "mask" yönteminin, renk değişimini sağlayan "Infrarot" malzemenin amaç doğrultusunda "doğru" olarak kullanımı şaşırtıcı gerçeklere ulaştıracaktır bizleri..."

Deneysel Fotografi bu yöntemleri kullanırken hiçbir kısıtlama ve sınır tanımaz; olabildiği kadar aklın mekanizminden ve sansüründen arınmış olmayı dener. Bunun içindir ki Deneysel Fotografi'den; günlük yaşama düzeninin ötesinde, bireyi iç gerçekliğe götürecek simgeler bütünü olarak söz etmek gerekir. Ulaşmak istediği sanatsal dilin temel ilkesi, tez-hipotez veya düşünüyü olarak belirlenmiş yaratıcı fikirdir. Yaratıcı fikrin belirlenmesinde, kuramsal platformda aşağıdaki dizini takip eder:

## 1. Sorunun anlaşılması

### 1.1. Sorun; Sorunun tanımı

### 1.2. Hazırlık; sorun ile ilgili tüm verilerin toplanıp çözülmesi

## 2. Fikrin araştırılıp bulunması

### 2.1. Fikir üretimi

### 2.2. Fikrin geliştirilmesi

(Fikir üretimi sonucu ortaya çıkan çeşitli fikirler arasından seçim yapılır; bunlara yeni fikirler eklenebilir, değiştirilebilir veya birleştirilerek yeniden işlenir.)

## 3. Çözüm bulmak

### 3.1. Bulunan çözümlerin irdelenmesi

### 3. Çözüm bulmak

### 3.1. Bulunan çözümlerin irdelenmesi

### 3.2. Son çözümün kararlaştırılıp, benimsenmesi

## 4. Getirilen çözümün görselliğe dönüştürülmesi

*Düşünü biçiminde oluşan yaratıcı fikrin görsel dile aktarılabilmesi, incelenerek konu kapsamındaki bilgilerin eksiksiz toplanmasına bağlıdır. Bunun için çalışma belli bir süreci; bu süreç içinde yöntem-bilime dayalı belli bir araştırmayı gerektirir"<sup>42</sup>.*

Bildiride de dikkat edileceği gibi "fotoğraf" kelimesi yerine "fotografi" tanımı geçmektedir. Deneysel fotoğrafın en büyük muhalifi sayılan Gültekin Çizgen bu eklenen "fi" ekine takılarak yorumunu kitabında yapar:

"...Mimar Sinan Üniversitemizin Rektörü Prof. Baba Gündüz'den bir davetiye geldi. "Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı"nın bir sergi daveti "Deneysel Fotografi 2. Öğrenci Çalışmaları Sergisi"nin açılışını duyuruyor. "Fotografi" diye yazıldığına göre, bu Sayın Gezgin'in takımı.

[...] Herkes hemen deneyselci olabilir. Ne demek istediğimi anlayanlar, anlamayanlara anlatsın. Fotografi "fi"lemek, yani "fotografi" haline getirmek, sorunu çözümleniyor"<sup>43</sup>.

Sorun, Çizgen'e göre moda akımı haline getirilmiş bu yabancı kökenle arayışların kimlik sorunumuza çare olmadığı yönündeki bakış açılarından. "Çünkü ülkemiz temelde bir 'Batı toplumu' değildir. Hiçbir zaman da bu topraklar 'Batı' olmamıştır. Halk filozofu Sakalı Celal, ilginç benzetmesiyle; 'Türkiye Doğu'ya giden bir gemidir, geminin üzerinde

<sup>42</sup> Ahmet Önen Gezgin, **Fotografi'de Kavram Kargaşası**, s.10-11.

<sup>43</sup> Gültekin Çizgen, a.g.k., s. 15.

bazı kişiler Batı'ya doğru koşarlar' der. Hal böyle olunca, ancak yabancı referanslarla açıklanabilen 'deneysel sanat' kuramları üzerinde acaba bir başka değişik açıdan da düşünmeli miyiz?<sup>44</sup>"

Bu "Belgeci" "Deneyselci" cephesinin nasıl türediğine dair açıklama getiren Gültekin Onan, Oscar Rejlander'ın 1857'de gerçekleştirdiği 30 ayrı negatiften oluşan Yaşamın iki yönü (Two ways of life) adlı montaj çalışmasına değinerek "Rejlander'in fotoğraflarının temelde bulutlu gökyüzü montajlı manzara fotoğraflarından pek bir farkı yoktu. Onlar da montaj manzara fotoğrafları gibi teknik yetersizlikten dolayı bu yolla üretilmişlerdi<sup>45</sup>" diyerek dönemin manzara fotoğraf çekimlerinde emülsiyonların teknik yetersizliğinden dolayı gökyüzünün beyaz çıkma sorununa karşı fotoğrafçıların gökyüzü ve manzara için iki ayrı pozlandırma yapmaları zorunluluğunu hatırlatıyordu. Onan'a göre Rejlander bu fotoğrafta teknik pozlama ve kompozisyon sorunlarını aşmak için montaj tekniğine başvurmuştu, doğrudan bir yaklaşımla çekilebilseydi bu kadar tepki almayacağı görüşündedir. Fotoğrafta kurgu o yıllar için teknik yetersizlikten dolayı kullanılan bir teknik olduğu için muhtemel tepkiyi yaratanın montaj tekniğine olan karşı görüşlülüktü. Dagerotipi özünde doğanın aynası rolünde görüldüğü için bu türden oynama (montaj teknikleri) fotoğrafı yalancı bir role sokuyordu. Oysa Rejlander gibi montaj tekniğini kullanan H.P. Robinson "Fotoğrafta Piktoryal Etki" adlı kitabında "montaj baskının doğanın gerçeğini daha iyi betimlemek için çok daha fazla özgürlük ve kolaylık sağladığı doğrudur." tanımını yaparak amacının gerçeği saptırmak değil doğaya gerçeklikle yaklaşmak olduğunu hatırlatmasını yapan Onan aslında iki cepheninde amacının aynı olduğu görüşündedir. Görsel gerçeği daha doğru bir şekilde yansıtabilmek<sup>46</sup>.

"Deneysel Fotografi" anlayışı içinde ise Fotomontaj tekniğini gerçeküstü düşüncenin bir yöntemi olduğunu söyleyen Ahmet Öner Gezgin, montajın sanat akımı olarak Dada grubu sanatçılarının yapıtlarında doruk noktasına ulaştığını yazıyor "Fotomontaj" yazısında:

---

<sup>44</sup> A.g.k., s. 21.

<sup>45</sup> Gültekin Onan, **Fotoğrafın Cepheleri ve Bu Cephelerin Ortak Yönleri**, Yeni Objektif Fotoğraf Dergisi, Ağustos 1990, s. 16.

<sup>46</sup> A.g.m., s. 17.

"Klasik Fotoğrafi anlayışının karşısında bir tavır olarak güncelliğini sürdüren, gerek uygulama ve gerekse kuramsal düzeyde fotoğrafının sınırlarını zorlayan Fotomontaj, uygulama alanından addetif ve subtraktif yöntemlere dayalı;

1. Karanlıkta Montajı, ya da Negatif Montaj ile

2. Pozitif ya da Kesim Montajı (kollaj)

olarak karşımıza çıkar. Her iki durumda da iki veya daha fazla pozlama, maskeleyme, kartnegatif, bölgesel veya genelde yarımton indirimi veya yükseltmesi, kontrast değişimi gibi alt teknik yöntemler kullanılabilir.

Bütün bu bilinen tekniklere daha birçokları eklenebilir; ya da yenileri araştırılabilir. Yeter ki, deneysel çalışma heyecanı ve isteğini kendimizde bulabilelim.

Fotomontaj'ın pragmatik dili, iç ve dış gerçekliği yorumlama yöntemine yönelik bir araçtır ve görselliğin çok ötesinde 'düşünsel'dir. Ulaşmak istediği bsanatsal dilin temel ilkesi, düşünüyü olarak belirlenmiş "fikir"dir. Bir fikrin görsel dile aktarılmasında tümevarım yöntemi uygulanır. Buna göre; sorunun doğru anlaşılması ve tanımının açık olarak yapılması gereklidir. Semantik yapıyı, -sorun doğrultusunda- gerçek yaşamdan seçilmiş simgeler oluşturur. Pek seyrek de olsa, bu simgelerin biri veya bir kaç, yapıyı bir ortamda ayrıca tasarlanmaları gerekebilir. Semantik dili bireyseldir ve özünde gerilim vardır, geçmiş ve geleceğin karşılıklı çatışması vardır. Fotomontaj'ın dokusunda geçmiş olan belli bir "an"lık dönem değil, aynı zamanda gelecek olan zaman da vardır.

Kaynağını yaşamın değişken dinamiklerinden alan, evrensel boyuta ve arayış sürekliliğine sahip bu anlayışın sanatçısında 'düşünce adamı' olma özelliği artmış, kuramcı-sanatçı tipi yaygınlaşmıştır<sup>47</sup>.

Fotomontaj konusunda bir çok kurgucuya ilham veren Jerry Uelsmann'a göre "fotoğrafi oluşturacak öğelerin zaman ve mekan olarak bir araya gelmelerini, yani karar anı denilen o ilahi anı beklemektense, başlangıçta zaman ve mekan bütünlüğü olmayan öğeleri bir araya getirerek aynı sonucu elde etmeye çalışmak (ve başarısız olursa tekrar denemek) daha akıllıca" "Nesnelere ait tüm bilgi fotoğraflarımın içinde. Ama bu, gizini çözülmesine yetmiyor"<sup>48</sup> diyerek fotoğraflarının ayrılmaz parçası inanırlığı vurguluyor. Reha

<sup>47</sup> Ahmet Öner Gezgin, "Fotomontaj", İFSAK Fotoğraf Sinema Dergisi, Ekim 87, sayı: 14.

<sup>48</sup> Reha Akçakaya, "Deklanşörün Masumiyeti", Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi, Ağustos 1990, s. 3.

Akçakaya'nın Uelsmann'a işlerinin Türkiye'de fotoğraf olarak saymayacak bir çok fotoğrafçı olduğu sorusuna verdiği yanıt fotoğraf tarihinin yazgısını tekrar gösteriyor: "Mümkündür, burada da aynısı oldu. 1960'larda yeni yeni ortaya çıkmaya başladığımda çok ağır eleştiriler aldım 'Bunlar fotoğraf değil' diye damgalandı fotoğraflarım. Her yeni fotoğraf yapışında uzun uzun düşünüyordum neler olabileceğini"<sup>49</sup>. Newyork Modern Sanatlar Müzesi'ndeki fotoğrafların klasik sayıldığı bir yetkinlikle Uelsmann şöyle diyor:

"...Bir görüntünün iki tür anlamı olabilir: İçsel anlamı ve eklenmiş anlamı. Örnek vermek gerekirse, çok güzel bir çiçeğin fotoğrafı hemen tümüyle içsel anlam içerir. Çünkü çiçek güzeldir, benim fotoğraflarım ise hemen tümüyle eklenmiş anlama sahipler. Fotoğraflarım içsel anlamı az öğelerden oluşuyor. Toplam görüntü ise içsel değil, eklenmiş anlam içeriyor"<sup>50</sup>. (Fotoğraf:3, 4)

## **b) Deneysel Fotoğrafi Kavramı ve Ahmet Öner Gezgin**

Ahmet Öner Gezgin'in 1989 2. İstanbul Bienali kapsamında Vakko Sanat Galerisi'nde açtığı "Kavramsal ve Görsel İmgeler" ya da "Nesneleşmiş Görüntüler" sergisindeki işlerini Ahmet Özyurt "İç Gerçeklik" anlatımında yeni bir yola çıktığını tarifleyerek sergiyi analiz ediyor:

*"Fotoğrafının teknik olanaklarının hızla artması onun anlatım boyutlarını da sürekli genişletiyor. Fakat bu genişlemedeki en önemli etkenin fotoğraf sanatçısının kendisi olduğunu bir kez de Gezgin'in çalışmalarında görüyoruz. Ahmet Öner Gezgin fotoğrafın sınırlarını zorlayan hatta heykelin anlatım alanına taşan "Kavramsal ve Görsel İmgeler" diye de tanımladığı 'Nesneleşmiş Görüntüler'inde ilk çalışmalarından bu yana gözlediğimiz üçüncü boyuta olan yolculuğunda uzun bir yol katetmiş görünüyor.*

*İzleyicinin gerçeklikle temasına yönelik bir çabayla Gezgin, çalışmalarında (biri dışında) hacim boyutunu rölyef aşamasına kadar kullanmış, Mavi tonlama yapılmış bulut görüntülerini yansıtan monokrom fotoğraf kâğıdına sarılmış iki insan başı, insanın iç ve dış gerçekliğini kavramsal boyutta çevreleyen mavi ve siyah telden mekâna*

---

<sup>49</sup> A.g.m., s. 4

<sup>50</sup> A.g.m., s 4.

yerleştirilmiş. 'Bulut İnsanlar' adını taşıyan bu çalışma bir kaide üzerinde bulunuyor. Duvara asılı konumda bulunan ve izleyici ile birebir boyuttaki diğer çalışmalarında ise monokrom basılmış fotoğraflarını ondüla karton, sicim, plastik, bakalit, alüminyum, pirinç levha, deri, polyester, ahşap, boya ve alçı dökümü yüzlerle üçüncü boyuta, kavramsal ve nesnel gerçekliğe taşımış.

Gezgin, çalışmalarında sanatlar arası bir köprü kurmak üzere heykeli seçmiş. Fotoğrafiye veya heykele yön vermek kaygısı taşımadan özellikle kent insanının vitrinlerde sıkça karşılaştığı fakat bir türlü ilişki kuramadığı manken yüzeylerine yeni bir anlatım işlevi yüklemiştir.

Genel tanımıyla, üç boyutlu olan nesnelere görüntüsünü ve boşluğu, derinlik duygusu veren bir perspektif içinde iki boyutlu bir yüzeyde saptama yöntemi ve tekniği olan fotoğraf burada (Gezgin'in çalışmalarını bu yazının okurlarına gösterirken) bize asıl işlevi ile yardımcı oluyor. Çalışmaların orjinalleri ile karşılaştığımızda buradaki görüntülere bir üçüncü boyut sürprizi ekleniyor ki bu da Gezgin'in asıl amacının bir göstergesi oluyor. Fotoğrafta düşünsel olarak oluşturduğumuz üçüncü boyut Gezgin'in yapıtlarında lokal nesnellik kazanarak karşımıza çıkıyor, Böylece Gezgin "İç Gerçeklik" anlatımında yeni bir yola çıkmış oluyor. Dış gerçeklik ile insanın iç dünyası arasındaki ilişki ve çelişkileri nesnel gerçekliğe dönüştürüyor, fotografik görüntü olarak da gösterilmiş. Bu durumla en belirgin olarak kâğıt üzerinde uçan kuşların gökyüzüne aktarılmasında ve oda içinde yayılan kumaşın-kâğıdın gökyüzüne ulaşmasında karşılaşıyoruz. İzleyiciye en yakın olan üst planlar soyuttan somuta doğru nesnelleşme gösteren görüntülerden oluşuyor. Nesnelleşmiş olan bu görüntüler planlar arası geçişteki yanılısamayı artırarak üçüncü boyuta taşıyorlar. Böylece Gezgin hem iki boyutun içinde üçüncü boyutu öne çıkarmış oluyor, hem de gerçek bir üçüncü boyutu da çalışmalarına eklemiştir.

Çalışmalar konuları bakımından birbirlerine olan farklılıklarına karşın bir bütünlüğü de oldukça belirgin bir şekilde koruyorlar. Bu bütünlüğü kısa bir anlatımla, insanın iç dünyasında dış dünyasına bakışı, bu dünyaların çelişkisi ve zorunluğu bağımlılıkları içinde insanın durumu olarak açıklayabiliriz. Hatta buna kadının çıplak olarak giyinik erkeğin yanında gösterilmesinden ötürü meta olarak kullanıldığı çıkarımını da eklersek tüm çalışmalarında sanatçının eleştirel yaklaşımlarını göz ardı etmememiz gereği

*ortaya çıkar. İnsanın iç ve dış gerçekliği arasındaki ilişkilerin irdelendiği bu çalışmalarda anlam boyutunda insanın arayışları çözümsüz bıkarılıyor. Önergeler yapmayan fakat sorunu bir giz halinde koruyarak gösteren bu çalışmalar izleyiciye anlamlandırması için pek çok imge sunarken onu Gezgin'in kılavuzluğunda fotoğrafının sınırlarına doğru bir gezintiye davet ediyor"<sup>51</sup>.*

Sergi ile ilgili bilgi veren broşürün arkasında "Fotografi mekanı doldurmalı ve insan çalışmalar karşısında nesnel gerçeklikle mümkün olduğu kadar ilişki kurabilmelidir" açıklamasını yapan Gezgin "[...] Sanat yapıtı salt bir görüntünün kaydı değildir. Düşünülmesi, yeni bir nesnel gerçekliğe açılım göstermesi; sanatın gelişmesi için yeni anlatım olanaklarının başka sanatlarla ilişkisinin araştırılması gerekir. 'Kavramsal ve Görsel İmgeler' ya da 'Nesneleşmiş Görüntüler' sergisi bu anlayışla ele alınmıştır".

1991 yılında Ankara Sanat Kurumu tarafından fotoğraf dalında "Yılın En Başarılı Fotoğraf Sanatçısı" seçilen Ahmet Öner Gezgin halen Mimar Sinan Üniversitesi'nde Prof. ünvanı ile Fotoğraf Bölümü'nde öğretim üyeliği ve bölüm başkanlığı yapmaktadır.

Mimar Sinan Üniversitesi'nde Deneysel fotoğrafı üzerine verdiği eğitimin ortaya çıkan çalışmalarını Gezgin "Deneysel Fotoğrafı" sergi altında 1989 yılı Aralık ayında Üniversite'nin Osman Hamdi Salonu'nda sergilemiştir. Sergi ile görüşlerini şöyle açıklar:

*"Deneysel Fotoğrafı eğitimi sanatsal tüm deneyimlere açıktır ve içerik açısından 5 ayrı özelliği kapsar. Bunlar; kişisel görüşlere ağırlık verilir, kesin bir değerlendirme ve yargıdan kaçılır, belli bir plana bağlı kalınmaz, bellibir düşünce ve anlayış kabul ettirilmeye çalışılmaz, ulaşmak istenen sanatsal dilin temel ilkeleri tez-hipotez veya düşünüyü olarak belirlenmiş yaratıcı fikirdir. Dolayısıyla yaratıcılık ve özgünlük ön plana alınır. Her eğitim döneminde Deneysel fotoğrafı dersini yaklaşık 15-20 öğrenci takip etmektedir. Ancak tümünün üst düzeyde sanatçılar olmaları doğal olarak beklenemez. Bu süreç meselesidir. Bu durumda aydın, ilerici ve hoşgörülü insan yetiştirmek eğitimin en önemli amaçlarından biri olmaktadır"<sup>52</sup>.*

---

<sup>51</sup> Ahmet Özyurt, "Gezgin'in Sınırdaki Gezintisi", **Refo Fotoğraf Sanat Dergisi**, Ağustos 1989, Sayı: 10, s. 18.

<sup>52</sup> Sergi haberleri, **Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Ekim 1989, sayı11, s. 47.

1989 yılındaki bu serginin kapsamlı bir kataloğu 1996 yılında Üniversitenin yayınlarından çıkmıştır. Kataloğun başında A.Ö.Gezgin, "Deneysel Fotografi" kavramını, tarihsel süreci, Türkiye'deki konumunu ve eğitimdeki rolünü anlatan bir giriş yazısı ile öğrenci işlerinin izlenmesinde klavuzluk edecek açıklığı getirmeye çalışmıştır:

*"Son zamanlarda, görsel imgenin fotografik yapıda kullanılış ve algılama biçimi açısından farklılıklar gösterdiği savlanan iki türden "Doğrudan Fotografi Nedir?" ya da genel geçer tanımıyla 'Belgesel Fotografi Nedir?' gibi bir soruya yanıt vermek ne denli kolaysa, deneysel fotoğrafıyı de tanımlamak o denli zordur. Çünkü; deneysel fotoğrafının sınırları henüz saptanamamış perspektifi içinde 'an-deneysel', 'belgesel-deneysel', ya da 'anlatımcı deneysel' birlikteliğini kurabilmek mümkündür. O halde bu karmaşık yapı içinde nedir deneysel fotoğrafı?"*

*Söze, "deney nedir?" ile başlamak gerekir. Konuşma dilinde deneyden; oluşumların, var olan koşullarda değiştirilmesi, değişimlerin etkilerinin gözlenmesi anlaşılır. Deney kavramının bilimsel tanımı ise, önceden belirlenmiş yöntem ile, araştırma sonucu ortaya çıkacak bulguların doğruluğunu tanıtlamak, bu bağlamda araştırma kapsamındaki bilgilerin gelişmesini sağlamaktır. Deney, bir gerçeği göstermek için yapılan deneme olduğuna göre; deneysel, deneye dayanan, deney yolu ile olandır. Bilimde olduğu kadar, genel sanat tarihi içinde ve fotoğrafının kullanıma açıldığı bir çok alanda deneyselcilik ve deneysel sanattan söz etmek mümkündür. Örneğin; Pointilistlerin (noktacılar), gözle görülebilen beyaz ışığın spektral çözümüne yönelik araştırmaları ile kübistlerin deneysel-analitik çözüm arayışları gibi...*

*Tüm plastik sanatlarda olduğu gibi, fotoğrafının de varlığını sürdürebilmesi için yeni anlatım olanaklarına kavuşması, kendine özgü görsel dilini zenginleştirmesi gerekir. Fotoğrafının fiziksel ve kimyasal sınırları içinde önceden belirlenmiş geleneksel sürecin dışına çıkan, günlük yaşamın betimlenmesinin ötesinde bir başka iç gerçekliğe ulaşmayı amaçlayan; dışlarına korkusunu, bağımlılığı ve zorunluluğu yıkmaya çaba gösteren, geçmişi-bugünü ve yarını aynı anda yaşayan bir anlatım biçimidir deneysel fotoğrafı. Kısaca tanımlamak gerekirse diyebilirim ki, fotoğrafı alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan, özelliğin ve kişiselliğin bir "patlama" halinde dışavurumundan başka birşey değildir".*

[...] "19. yüzyılın başlarında sanatsal bir akım olarak Amerika'da başlayıp, Orta Avrupa'da yaygınlaşan ve geleneksel tavrın karşısında bir anlayışla fotoğrafın sınırlarını zorlayan deneysel fotoğrafı, fotoğrafın kendisiyle birlikte başlamış ve her zaman ondan bir adım önde giderek öncülük görevini sürdürmüştür. Bu yüzdendir ki, deneysel sanatlar için kullanılan en yaygın kavramlardan biri olan "avant-gard"ın sözlük anlamı da "öncü"dür.

Tarihsel sürecin başlangıç noktası, Henry Fox Talbot'un "calotypie" yöntemiyle gerçekleştirdiği ve bugün kullanılan negatif-pozitif prosesin ilk örneklerinin güneş baskılarında verildiği 1835 yılında rastlar. Eadweard Muybridge'in 1850'li yıllarda "hareket" kavramı üzerine gerçekleştirdiği deneysel etüden, Kinematografi'nin gelişim sürecini hızlandırmıştır. Başlangıçta belli bir kurama dayanmadan oyun olarak kullanılan deneysel fotoğrafı, fotoğrafın teknolojik yapısındaki gelişmelere paralel sanatsal bir akım olarak değerlendirilmeye başlanması ve bu bağlamda verilen örnekler, 1920'li yıllarda Christian Schad'ın "Schadografi"lerinde, dadaist Man Ray'in "Rayogram"larında, Bauhaus okulunda Moholy Nagy'nin "fotogram"larında uyguladıkları alışılmışın dışında yarı soyut/soyut denemelerinde kendini hissettirir. Çok yönlü bir sanatçı ve teorisyen kişilikli Nagy, çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyutta yeniden sunumu işlevini sürdüren fotoğrafın, daha yaratıcı, daha yenilikçi yapıtlar ortaya koyması gerektiğini savunur ve uygulamalarıyla da bu tezini doğrular. Weimar Cumhuriyeti'nin sonunu hazırlayan politik kriz ve devamında patlayan İkinci Dünya Savaşı tüm Avrupa'yı sarsar. Avrupa'nın politik ve ekonomik istikrarsızlığı, sanatçıları genellikle Amerika'ya göçe zorlar. Böylece "Yeni Bauhaus" Amerika'da birçok yüksek okulda yapılanmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da, "subjektif fotoğrafı" kavramını ortaya atan Otto Steinert'in öncülüğünde yeni bir sayfa açılır. Batı'da 1945 yılı sonrasında sanat eğitimi veren kurumlara sanatsal bir disiplin olarak giren deneysel fotoğrafı, 1968 Avrupa'sında akademi ve yüksek okul düzeyinde yaygınlık gösterir.

Ülkemizde, geleneksel fotoğrafın "yüzeysel görsellik" ile "düzanlamsal" fotoğrafik göstergelerini ve gerçeğin "yeniden sunum" mantığını, sanata göndermede yetersiz bulan, düşünce temeline dayalı dili ile disiplinlerarası iletişimin gerçekleşmesini hedefleyen deneysel anlayış ilk yapıcı çıkışını 1980 yılı başında yapar. 1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlanma çabalarında, geleneksel

*kalıpları kıran alternatif bir çizginin oluştuğu dönemdir. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni kuramlara gereksinim duyan bu anlayış; 1980 öncesinde bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, karamsarlık ve sefaleti toplumsal bir suç olarak görüp çalışmalara yansıtan, sosyal gerçekçi fotoğrafının kişileri arasında sıkışıp kalan düşünceye tepki olarak doğdu. Böylece 1980 öncesinin betimlenmeye dayanan "belgesel Fotoğrafı" ile, yaşamsal boyutu farklı bir anlayışla irdeleyen "deneysel fotoğrafı" arasında, bugün de varlığını sürdüren bir duvar yükselmiş oluyordu. Kültür sınırlarının şeffaflaştığı, sanatlararası duvarların çöktüğü, diyalogun olanca hızıyla sürdüğü günümüzde gereksiz olan bu duvar, dikkati çok daha önemli sorunlardan uzaklaştırıp başka yönler çektğini de kabul etmek gerekir"<sup>53</sup>.*

1987 "Yeni Yaklaşımlar" sergisinin örneğinden sonra Akademik bir Eğitim Kurumunun bünyesinde kotarılmış ve sergilenmiş bu işleri gezen Gültekin Çizgen, "Ulusal kimlik" sorunundan baktığında:

"Bütün bunlar iyi hoş da, bir de hayat var. Bu eğitim ocağından sanat eğitimi alan bu gençler yarın hayata atılacaklar. Ve birde bakacaklar ki, bu marifetler ülkemizde geçmeyen, kalp, sahte paralardır. Ülkemizde rasyonel düşünme, davranma adeta yasaklanmış bir davranış biçimi olduğundan ve 'üniversitelerimizde, örneğin Mimar Sinan Üniversitesi'nde bir fotoğraf ana sanat dalı öğrencisi bu ülkeye kaç mal oluyor? Okulunu bitirdikten sonra da arkadaşlar neyle ilgileniyor' türünden herhangi bir araştırma yapma zahmeti gösterilmediği için, bu hovardalıkların bize maliyetini kestiremiyoruz." yönünde eleştiride bulunur<sup>54</sup>.

Bu sergide işleri bulunan o günün öğrencilerinin Gezgin'in de öngördüğü gibi çok az bir kısmı fotoğraf yolunda devam etti; edenlerin çoğu da fotoğrafın zenaat alanında kaldılar. Bugünün şartlarından baktığımızda "Deneysel Fotoğrafı" ya da postmodern işleri sergileyecek kavramsal sanat üretimlerine kapılarını açan galerilerimiz var. Bir elin parmağını geçmeyecek sayıda olsalar da Türkiye'de kavramsal sanat altında sergilenen fotoğraf işlerini izleyici ile buluşturan ve ileride (Batı'daki örnekler gibi) görebileceğimiz Kavramsal sanat meraklılarının talep edeceği bir piyasanın oluşması mümkün olabilir. Bu konuda Türk Resim galericiliğinin duayeni Yahşi Baraz şimdiden önyak olmuştur bile.

<sup>53</sup> Ahmet Öner Gezgin, **Deneysel Fotoğrafı Öğrenci Çalışmaları Sergisi Kataloğu**, s. 11-12.

<sup>54</sup> Gültekin Çizgen, a.g.k., s. 15.

Akbank Genç Sanatçılar Sergilerini, Siemens Sanatta sergilenen konseptleri dikkatle izleyen ve değer bulduklarını satın alan Baraz 70'li yıllardaki galericilik ve resim piyasasının oluşmasına katkılarını düşündüğümüzde ileride Türk fotoğrafının farklı yaklaşımlardaki üretimlerinin çoğalması öngörülebilir. Batı örneğindeki galerileri dediğimizde International Center of Photography'yi 1974 yılında kuran Cornell Capa'nın "postmodern işleri üreten, galerilerin aşırı ilgisidir" yorumundaki gerçeği de vermek gerek. Eleştirmen Ben Lifeson bu konuda şöyle söylüyor: "Bu işler temelde motive edici bir tecrübeden kaynaklanmıyor. Üretilenler çabucak bakılıp geçilen cinsten. Sizi karşılarında fazla tutamıyorlar. Tersine, tıpkı önnemsiz dekoratif sanat yapıtları gibi, hızlı bir göz gezdirme yetiyor. Fotoğrafların birçoğuyla ilişkiye girmeniz mümkün değil çünkü ortada ilişkiye girecek birşey yok. Best-seller gibi bunlar da çabuk okunan şeyler"<sup>55</sup>.

### **3- 1987 Yeni Yaklaşımlar Sergisi**

80'li yıllardaki "deneysel" rüzgari bir çok fotoğrafçıyı bu yönde işler üretmeye yönlendirdi. Önceki fotoğraflarının belgeci tavrıda çekildiği bir kuşak fotoğrafçı dahil yaş grubu düşük olan genç fotoğrafçılardan oluşan 44 kişilik bir sergi 1987 yılının Ocak ayında Yıldız Üniversitesi Şevket Sabancı Kitaplığı'nda "Yeni Yaklaşımlar" adı altında açıldı. Bu serginin değerlendirmesini Refo dergisi'nde yapan Ahmet Özyurt'ta o yıllarda ürettiği "deneysel fotoğrafı" türünde fotoğraflarından biri ile sergiye katılmıştı.

*"Düşüncenin duygularla algılanabilen formlara dönüştürülmesi eylemi olarak fotoğraf, genel anlamda sanat içinde kapladığı alanı günden güne genişletiyor.*

*Başlangıçta, gerçekliğin yansımaları bir yüzeye aktarma arzusu, hemen aynı zamanda gerçeğin bu yeni görüntüsünün anlaşılması ve yorumlanması olarak yön değiştirdi.*

*Fotoğrafın teknolojik gelişmesine paralel olarak anlatım olanaklarının artması, ona özgürlüğünü kazandırmakla birlikte resim sanatı ile olan yakınlığı günümüze kadar sürdü. Bugün sanatların birbirleriyle olan etkileşiminin kaçınılmaz görüldüğü gerçektir. Fotoğraf da bu etkileşim içinde bulunmakla birlikte kendine özgü anlatım olanakları ile gerçekleştirilmiş birçok yapıtın sanat tarihine geçmesini sağlamıştır.*

---

<sup>55</sup> Gültekin onan, "Kendini Arayan Sontag".

*Fotoğraf tarihinin ilk sayfalarına baktığımızda, deneysel davranışların ürünleri ile karşılaşırız. Çok negatifli baskılar, kamera kullanılmadan saptanan görüntüler (phottogram), solarizasyonlar, nesnelere deformasyonları gibi deneysel çalışmalar daha o günlerden başlamış ve günümüze kadar süregelmiştir.*

*Türk fotoğrafında bu anlamda yeni yaklaşımlar son yıllarda artmış, dikkate değer bir gelişme göstermiştir. Bu bakımdan 22 Aralık 1987 - 2 Ocak 1988 tarihleri arasında Yıldız Üniversitesi Şevket Sabancı Kitaplığı'nda açılmış olan ve gezici sergi olarak çeşitli yerlerde yeniden açılacak olan 'Türk Fotoğrafı'nda Yeni Yaklaşımlar Sergisi'nin önemini vurgulamakta yarar vardır.*

*Sergi 44 fotoğrafçının siyahbeyaz ve renkli çalışmalarından oluşuyor. Katılan fotoğrafçıların yaş ortalamasının düşük olması ayrıca dikkat çekicidir. Serginin nitelik düzeyinin yukarıda olduğu, ancak amaçlananın, bu yönde yapılan çalışmaların bir derlemesinin oluşturulması da olduğu göz önüne alınırsa, ileride bu yönde açılacak sergilerin, yeni yaklaşımlar olarak üretilmiş deneysel çalışmalardan oluşacağı düşünülebilir.*

*Sergideki fotoğraflara bakıldığında, yaratıcı çaba hemen kendini gösteriyor. Yaratıcı çaba olarak, deneysel davranışın taklitle açıklanması, yerinde olmayacaktır. Böyle olsa dahi, taklit etme amaca yönelik bir aşama olarak ortaya çıkacaktır.*

*Yaratıcılık, dar ve dönemeçli yollarda yaşanan maceradır. Gelecek aşamada ne olacağı belirsizdir. Kişinin doğru yolda olduğu da şüphelidir. O, nereye, neden gittiğini bilmeden yürümelidir. Yaratıcılık, karanlıkta yol alıştır. Bazı zamanlarda başlama aşamasında olunduğu sanılır, sonra yine her şey yok oluverir. Bu yolda düşü kalka gidiş kaçınılmazdır. Sanatla birlikte yaşamak, yanı zamanda çok zor ve çok güzeldir. Çevremiz bizi etkiler, bazı görüntüler kayıt ederiz. Bu kaydın sanat olup olmaması önemli değildir. Önemli olan onları yeniden keşfetmek ve anlamlı kılmaktır. Bunun için karanlık oda en uygun ortamdır. Burada; gözün görmeyi tamamlamadığı, isteklerimiz doğrultusunda, programlandığı ortaya çıkar. Karanlık odada gerçeği kendimize göre görür, gördüğümüzü üretiriz. Yanılsama yapan görüntü, gerçekten daha etkileyicidir.*

*Sanatın içinde olmak, yaşamın dışına çıkabilmektir. Kenarda kalınabilmelidir. Nerede sonsuz bir sessizlik, tam bir yalnızlık, sınırsız bir zaman varsa, yaratıcılık oradadır.*

*Yaratıcılığın ürünü de özgün bir yapıt olacaktır. Düşüncelerin evrensel boyutlarda görsel aktarımı, Türk fotoğrafında yeni yaklaşımları kaçınılmaz kılıyor"<sup>56</sup>. (Fotoğraf:5, 6, 7, 8, 9, 10)*

Bu sergiye katılan fotoğrafçılar ve günümüze kadar gelen "farklı yaklaşımlar" başlığında toplayabileceğimiz işler ve sanatçılara bir fikir verme açısından bakabiliriz.

### **a) Gökhan Yalta**

Genç ve verimli bir yaşta kaybettiğimiz Yalta'nın 3'ü Uluslararası 40 ödülü bulunmaktadır. 1985'de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde fotoğraf kolu kurucu üyeliğinden 1993'e kadar ki kısa döneminde konularını insan ağırlıklı aldı. Siyah beyaz çalışmalarını da sergilediği 1988 yılı kişisel sergi broşüründe Mehmet Bayhan şöyle yazmış:

"Gökhan Yalta'nın görüntülerinde yeterli ipucu var. Diyor ki 'ben gelişmek için çaba gösteriyorum, bunu sürdüreceğim". (Fotoğraf:11)

### **b) Maggie Danon**

Önceleri resim yaptığı için fotoğraf çekip resime dökme hevesiyle alınan fotoğraf makinesi resmi unutturacak kadar tutku haline gelmiş. "Fotoğraf yeni bir soluk getirdi, [...] küçük ayrıntılara ulaşabilmek için makro objektif aldım. Her tarafta öyle detaylar var ki, düz bir kağıtta bile." diyerek zengin görüntü arşivini kullanarak fotoğraf tasarlayıp dijital araçların yardımını da alarak renkler, lekeler dünyasında fotoğraflar geliştiriyor Maggie Danon. (Fotoğraf:12, 13, 14, 15)

### **c) Ömer Orhun**

---

<sup>56</sup> Ahmet Özyurt, "Yeni yaklaşımlar sergisi", **Refo Fotoğraf Sergisi**, Şubat 1988, sayı 1.

Görme biçimleri üzerine atölye dersleri veren Orhun Kargaşa ve Nişantaşı sokak sergilerine de işler üretip İstiklal Caddesi üzerine çeşitlemeler yapmaya devam ediyor.

#### **d) Cengiz Karlıova**

Fotoğrafın belge yanı kadar salt estetik kaygısı ile de üretilebileceğini, büyük bir hızla gelişen çağa her yönüne aynı hızda cevap verebilen ender sanat dallarından biri olduğunu düşünüyor. 1980'lerde Belgesel üretimlerinin yanında kurgusal fotoğraflar da üretmiştir. Son yıllarda tekrar üyesi olduğu Salı Gurubu ile birlikte Belgesel çekimlere eğilmiştir.

#### **e) Nazif Topçuoğlu**

Chicago Institute of Design'da fotoğraf lisans üstü eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'da Dönüşümler / Anti Belgesel" fotoğraf sergisi açtı. Master tezi çalışmalarını sergileyen Topçuoğlu sergisi için:

*"Değişik renk ve ışıkların gerçek mekanlara sokulması ve genellikle hareketli bir makinenin kontrollü kullanımı ile fotoğraflarda algılanacak çevre gerçekte var olandan farklılaştırılmıştır. Konu form çizgi ve biçim hakkında fotoğrafla aktarılan somut bilgiler elden geldiğince azaltılıp bunun üzerine onunla yüzde yüz çakışmayan ve giderek ona zıt olan bir yapay renk ve ışık düzeni eklenmiştir. Böylece akla hitap eden bilgiler ikinci plana atılıp duygulara seslenen öznel 'bilinçaltı' mesajlara ağırlık verilmiştir."*<sup>57</sup> açıklamasını yapar.

Fotoğrafı çekilen şeyler belki de iki boyutluluk kıskacına sıkışıp beklenmedik biçimde bir eşdeğerlilik kazanıyorlar. Hele benzer fakat farklı resimleri yanyana asınca bunlardaki insanlar, bitkiler ve eşyalar arasındaki fark kaybolmaya başlıyor. Sergilenen yapıtların bütünlüğü ve birlikte yarattıkları etki bu şeylerin tek tek ne oldukları hakkındaki sorularımızın yavaş yavaş kaybolmasına yol açıyor. herşey fotoğraflardaki görsel ve simgesel ilişkiler zinciri içinde rolünü oynamaya başlıyor. Bu farklı düzeylerde algılanabilecek bir anlam zenginliği ve biçimsel/teknik kaygıların ayrıştırılıp çözümlenmesi gereksinimini yaratıyor"<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Sergi haberleri, **Refo fotoğraf sanatı dergisi**, Şubat 1990, sayı 1.

<sup>58</sup> A.g.m.

"Cinselliği kullanma nedenim bir tuzak. Mevzuyu açmaya yarıyor. Kız resmi koyunca insanlar bakıyor. Taş koysam bakmayacaklar. Öyle bir tavlama olayı da söz konusu tabii." açıklaması yapıyor<sup>59</sup>.

Kendisini fotoğraf sanatçısı olarak değil fotoğrafı malzeme olarak kullanan sanatçı olarak gören Topçuoğlu, Fotoğraf ve kavramları üzerine yazı ve kitapları bulunmaktadır. (Fotoğraf:18, 19, 20, 21, 22, 23, 24)

### **f) Merih Akoğul**

"İmge"nin arayışında olduğunu söyleyen Merih Akoğul belgeleri ve kurgu fotoğraflarıyla tanınıyor. Dönüşümler, film, bronz askerler, aşk küre, şeyler isimli dizi çalışmalarında kurgusal bir disiplinle ortaya çıkardığı işlerin yanında, klasikler, başarmak, güzergah, edebiyat, geçen yaz Viyana'da gibi çalışmalarında da belgeliğin yanında kurgusal düzenlemeleri hissediyoruz. Belgesel fotoğraflardaki bu yaklaşımına "tarihi hatalara düşmeyecek ve sosyolojik hatalar yapmayacaksa kurgu yapılabilir"<sup>60</sup> olarak özetliyor. (Fotoğraf:25, 26, 27, 28, 29)

### **g) Orhan Cem Çetin**

Orhan Cem Çetin, Türk fotoğrafındaki yenilikçi ve deneysel objektiflerden biri. Onun "işleri", bize fotoğrafın da tüm sanat dallarında olduğu gibi enstantanelerin rastlantılaşığından ziyade öncelikle sanatçının zihninde oluştuğunu gösteriyor<sup>61</sup>.

Türk fotoğrafının özgün fotoğraf ve sergilerini gerçekleştiren Cem Çetin, Fotoğrafı bir amaç olarak değil, kendini ifade etmekte kullandığı bir araç olarak görüyor fotoğraf estetiğinden çok kavramsal yönü ve disiplinlerarası yaklaşımı ağır basan işler üretiyor. "Tanıdık Şeyler" sergisi hakkında O.Cem Çetin serginin oluşumu hakkında bilgi veriyor:

---

<sup>59</sup> Müjde Yazıcı röportaj, **Radikal Gazetesi**, 6 Şubat 2006.

<sup>60</sup> Belgesel Fotoğraf/Söyleşi, **BÜFOK Kare Dergisi**, Kış 2004, sayı 4, s. 13.

<sup>61</sup> İzahlı Orhan Cem Çetin Külliyyatı, [www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) sanal dergi, sayı 14.

*"Tanıdık Şeyler serisi, yanı benim ilk doğru dürüst ortaya çıkışım, kendi bulduğum (en azından öyle olduğunu düşündüğüm - zira hiçbir kaynakta başkasının da yaptığını bugüne dek okumuş değilim) bir karanlık oda tekniğinden kaynaklanıyor. Bu fotoğraflar, bire bir boyutta kağıt negatiflerden elde edilmiş renkli kontakt baskılardır. Tamamı elle renklendirilmiştir. Ancak, renklendirme siyah-beyaz kağıt negatif üzerinde, negatif renklerle ve guaj ya da kuru boyalar gibi örtücü olmayan, mürekkep benzeri sıvı saydam boylarla (örneğin Ecoline) yapılmıştır. Sonuçta elde edilen baskı renkli fotoğraf kağıdı üzerindedir v eherhangi bir boya taşımamaktadır. Kağıt negatifler, agrandisörde 35 mm diaların 18x24 cm boyutlarında Ilford Multigrade siyah-beyaz kağıtlara pozlanmasıyla elde edilmiştir. Multigrade kullanılmasının nedeni, spektral duyarlılığının daha geniş olması nedeniyle renkli görüntüden daha iyi ton elde edilebilmesi ve kağıdın sırtında marka yazılı olmamasıdır (!). Kontakt baskı sırasında kağıt negatife herhengi bir saydamlaştırma işlemi yapılmamıştır"*<sup>62</sup>. (Fotoğraf:30, 31, 32)

"Bir varmış, bir yokmuş" uçan sergide fotoğrafların balonlara bağlanarak salıverilmesi, Rütte grubu ile emprovize dia gösterimi gibi Türk Fotoğrafında "farklı" işlere imza atan Cem Çetin, Kaan Çaydamlı, Tayfun Özel, Çetin Şan, Reha Akçakaya, Hadiye Can Gökçe ve Sedef Çetin'le birlikte kurdukları Rütte grubunda Ulusal Fotoğraf yarışması düzenleyerek katılıma kendilerinin de açık olduğu "nasıl oluyorda böyle oluyor?" konulu bir yarışma şartnamesi de hazırlamışlardır. Fotoğrafta gerçeği görmek isteyenlere karşı çıkan bir tavırda hazırlanan maddeler en az yarışmanın ismi kadar ilginçti. Orhan Cem Çetin'in editörlüğünü yaptığı tartışma platformu paralax ([www.hezarfen.net/paralax](http://www.hezarfen.net/paralax)) sanal adresinde de Türk Fotoğrafı hakkındaki yazıları bulmak mümkün. (Fotoğraf:33, 34, 35)

## **h) Şahin Kaygun**

1970'li yıllarda asker fotoğraflarındaki belgeci tavrına rağmen kompozisyonların içindeki öğelerin yerleştirme arayışları ile 1980'lerde kurgu fotoğraf yönüne kaydı. Fotoğraf çekmediğini fotoğraf yaptığını dile getiren Kaygun siyah fotoğraflar adı altında ışıkla

---

<sup>62</sup> A.g.m.

grafik arayışlarına başlar, polaroidle devam eden bu arayışlarla, malzeme üzerinde oynar; keser yapıştırır, çizer.

Türk fotoğrafının farklı ve farklı olduğu için döneminde eleştiriler almasına rağmen yolunda devam eden özgün işlere imza atan bir sanatçı olmuştur. (Fotoğraf: 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42)

## 1) Baha Gelenbevi

Fransa'da Ziraat eğitimi aldığı halde bütün ilgisini sinemaya kaydıran Baha Gelenbevi ilk fotoğraf sergisini 1939 yılında Eminönü halkevinde açar. Fotoğraftaki arayışları 1963, 1966 yıllarında İstanbul Şehir Galerisinde açtığı "fotoğrafi enformel" ile "fotoğraf ve ötesi" adlı sergilere cevap olur. Gelenbevi'nin fotoğraftaki "serbest ifade" bakışını Seyit Ali Ak şöyle özetler:

*"O günlerdeki yaygın deyimini ile 'serbest ifade arayışı Gelenbevi'nin fotoğraf yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Gelenbevi 1960'lı yıllarda Pariste yayınlanan bir gazetede, 'serbest ifade' adında 9 kişilik bir fotoğrafçı grubunun kendi yaptığı işlere benzer işler yaptığını okur. Onlara mektup yazar. Birlikte 5 sergi açarlar. Yapmak istedikleri geometrik düzen anlayışından kaynaklanan, 'akıl başatlığına' dayanan, varlık düzeni arayışı içinde kübizme yakın, görüleni yansıtmaktan tasarıma geçiş, özgün duyularımızın karşılığı olan estetik objenin yalın biçimlere çizgilere indirgenmesidir. [...] Gelenbevi'nin 'Serbest ifade' başlığı altında yaptığı kısaca , fotoğrafik malzemeyle yaratılmış düşünsel-soyut bir armoni, 'idealize edilmiş nesnelliğe' karşı geliştirilmiş içsel ritmi yansıtan mutlak görsel denge arayışıdır "<sup>63</sup>. (Fotoğraf: 43, 44)*

## SONUÇ

Fotoğrafın icadından hemen sonra ona sahiplenenler içinde ressamların varlığının çokluğunu biliyoruz. Özellikle pek tutunamamış "beceriksiz" ressamların bu yeni icadın

---

<sup>63</sup> Seyit Ali Ak, "Bir Baha Gelenbevi Vardı", **Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Şubat 1990, sayı 13, s.32

vaatettiklerine karşı ilgileri büyük olmuş. Fotoğrafın resim etkisi altında kalmasını buna bağlayanlar var, fotoğrafın ilk akımlarından birini yaratmış olan piktoryalistler realizm yanlısı gerçekçiler tarafından fotoğraf makinesinin amacına uygun hareket etmedikleri düşüncesi ile dışlandılar, piktoryalistlerin gerçekteki amacı dönemin ruhuna da uygun olan sembolik, şiirsel görüntüler elde etmektir. Fotoğrafın ahlaki bir sorumluluğu olduğunu düşünmüyorlardı. Bu yüzden görüntülerle kendi amaçları doğrultusunda müdahale edip her türlü kimyasal ya da fiziki koşulları uyguluyorlardı. Bugünün "deneysel" ya da üretiminde fotoğrafı malzeme olarak seçen sanatçılarla aynı kaygıları taşıdıklarını düşünürüz. Fakat piktoryalistlerin içinden ayrılıp, yumuşak ışıklı fotoğraflarının havalara karşıt olarak keskin detaplı fotoğraflar üretmeye başlayan ve bunu karşı bir tez gibi ortaya koyanları da vardı. Ansel Adams bu örneğin iyi bir temsilcisi sayılır.

Türkiye'nin 80 sonrası aynı benzer olayları yaşadığına toplumun değişen değerlerince olağan kabul edilmeli; Teknolojik bir oyuncağın sanat peşinde koştururken önüne sunulan imkanlarına burun kıvrarak geçmesi için gereken idealizmin çok geçerli sebepleri olmalıdır. Ülkemizde dikkat edilirse geleneksel dışında işler üretten ilk öncülerin eğitimleri ya da hayatlarının bir bölümü dışarıda geçmiştir. Yabancı akımların etkisinde kalarak ithal ettikleri yeniliklerini burada geliştirerek ortam yaratmışlardır. Türkiye'deki kimlik sorununu dile getiren muhaliflerin gelip dayandığı nokta burasıdır: Ülke'nin kültürel, ekonomik, sosyolojik ve tarihsel gerçeklerini bilmeden yabancı bir kılavuzla nereye kadar gidilebilir? Sanatın kuleleri, yapı taşları yerel kültürden oluşup dünya kültürü ile tamamlanarak yükselmez mi? sorusuna cevap bekliyorlar.

Bütün bu beklentilerin karşısında toplumun içinde bulunduğu şartları ortaya da koymak gerekir. İletişim dünyasının sonu bilinmez gelişimi, kapitalist sistemlerin gelişen teknolojiye bağımlı kılma planları, çağın akımlarının sosyal bir yapıdan bireyci yapıya dönüştürülmesi, 21. yüzyıl insanının beklentileri, gittikçe çözümü zorlaşan tehditlerin bireye dayanması gerçeği bireyin sanatta aradıklarını da etkiliyor. Sanat bütün bunlara çözüm getirebilecek mi kuşkusuz yerleşmeye başlıyor.

Jeff Wall "Sanat nesnelere, tasvir ya da temsil işlevleri olmadıkları zaman, fiziksel, biçimsel ya da işlevsel açıdan değil de sadece ismen mi sanattılar?" diye sorar.

*"Sanat kendini ileriye sadece şanlı geleneksel ismini taşıyarak yansıtmış, böylece de alternatif bir geçerlilik zemini bulmaya yönelik amansız bir arayışı sürdürdüğü sorumlu bir sayfaya girmiştir. Bu süreç bugünde devam etmektedir ve etmelidir.*

*Fotoğraf diğer güzel sanatların tersine, tasvie alternatif bulamaz. olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel mecrasında vardır. Fotoğraf modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünümselliğe (reflexivity) katılmak için, kendi zorunlu koşulunu 'bir-nesne-oluşturan-bir-tasvir' olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ-fotoğrafı salt resim çekme hale getiren aşınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağ-kurmayı umuyordu"<sup>64</sup>.*

Ülkemizde son 15 yıldır ağırlık kazanan kavramsal sanat fotoğrafın "ana ve gerçekliğe" gönderme yapması teması üzerine malzeme olarak kullanılıyor. Ve fotoğrafı kendi malzemesiyle vurarak bakıldığında bu kutuplaşmanın gittikçe derinleşeceğini öngörebiliriz. Belki de artık belli bir fotoğraf yetkinliğine gelmiş belge fotoğrafçıların dijital dünyanın sunduğu olanakları amatör ve heveslilere bırakıp kavramsal konulara el atmaları ve gelenekten geldikleri için sentezi kendi fotoğraflarında yakalamaya çalışma zamanı gelmiştir. Dijital fotoğrafın yaygınlaşması görüntü kirliliğini artırırken tıpkı 19. yüzyılda Kodak makinelerinin yaptığı devrim gibi, kendi yasalarını ve akımlarını beraberinde getirmeye başladı. Gerçekliğin görüntüsü o kadar da ilgilendirmiyor artık kitleleri, görünmez olanı fotoğrafla yapma çağına girdik.

## KAYNAKÇA

Ak, Seyit Ali, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, İstanbul, Remzi Kitapevi, Nisan 2001.

---

<sup>64</sup> Jeff Wall, "Kayıtsızlık işaretleri: Kavramsal Sanatta ya da kavramsal sanat olarak fotoğrafın çeşitli boyutları", **YKY Sanat dünyamız**, Yaz 2002, sayı 84, s. 165.

Ak, Seyit Ali, **25 Yılın Türk Fotoğraf tutanağı (1960-1985)**, İstanbul, İFSAK Yay.

Alptürk, Orhan, **40 Öykü**, Ankara, Pelin Ofset, 1990.

Bajak, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları**, Türkçesi: Ali Berktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2004.

Çizgen, Gültekin, **"Ve Fotoğraf"**, İstanbul, Varlık Yay., 1993.

Çizgen, Gültekin, **Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk 50**, İstanbul, Varlık Yay., 1994.

**Deneysel Fotografi Öğrenci çalışmaları sergisi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Yay., 1996.

Erutku, Bülent, **Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler**, İstanbul, M.Ü.G.S.F. Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları, 1999.

Flusser, Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Türkçesi: İhsan Derman, İstanbul, Ağaç Yay., 1991.

Modiano, Alberto, **Türk Fotoğrafında Çıplak**, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2004.

Öget Levent, **Unnu**, İstanbul, Ofset Yapımevi, 1999, AFSAD, Fotoğraf Sempozyumu albümleri.

Arat, R. (1989). **Fotoğraftaki Yaklaşımlar Üzerine Bir Deneme**, AFSAD 3. Fotoğraf sempozyumu, AFSAD Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara.

Fotogen Albümü İstanbul, 1990.

Fotoğraf Sanatı Kurumu Fotoğraf Albümü, Ankara, 2000.

İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergileri, İstanbul, İFSAK Yay., 1986-1987 Yayınları.

Refo Fotoğraf Sanatı Dergileri, İstanbul, Refo Color Yay., 1988-1991.

Yeni Objektif, İstanbul, Yolaç Ofset, 1990.

## FOTOĞRAF LİSTESİ

**Fotoğraf 1** : G.Rejlander (Yaşamın İki Yolu)

**Fotoğraf 2** : H.P. Robinson

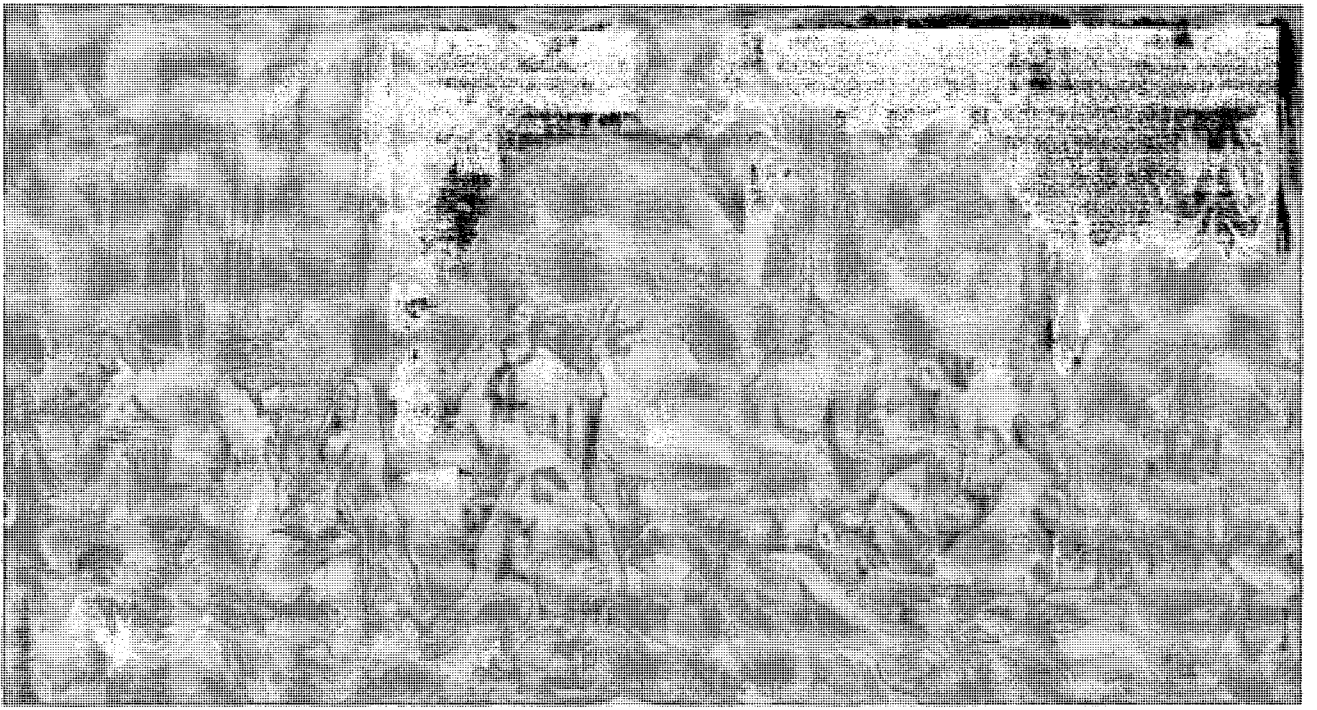
**Fotoğraf 3** : J. Uelsmann

- Fotoğraf 4** : J. Uelsmann  
**Fotoğraf 5** : Gökhan Yalta, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 6** : Sedat Uzaras, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 7** : Maggie Danon, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 8** : Ömer Orhun, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 9** : Cengiz Karlıova, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 10** : Ahmet Özyurt, Fotoğrafta Yeni Yaklaşımlar Sergisi  
**Fotoğraf 11** : Gökhan Yalta  
**Fotoğraf 12** : Maggie Danon  
**Fotoğraf 13** : Maggie Danon  
**Fotoğraf 14** : Maggie Danon  
**Fotoğraf 15** : Maggie Danon  
**Fotoğraf 16** : Cengiz Karlıova  
**Fotoğraf 17** : Cengiz Karlıova  
**Fotoğraf 18** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 19** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 20** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 21** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 22** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 23** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 24** : Nazif Topçuoğlu  
**Fotoğraf 25** : Merih Akoğul  
**Fotoğraf 26** : Merih Akoğul  
**Fotoğraf 27** : Merih Akoğul  
**Fotoğraf 28** : Merih Akoğul  
**Fotoğraf 29** : Merih Akoğul  
**Fotoğraf 30** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 31** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 32** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 33** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 34** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 35** : Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler  
**Fotoğraf 36** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 37** : Şahin Kaygun

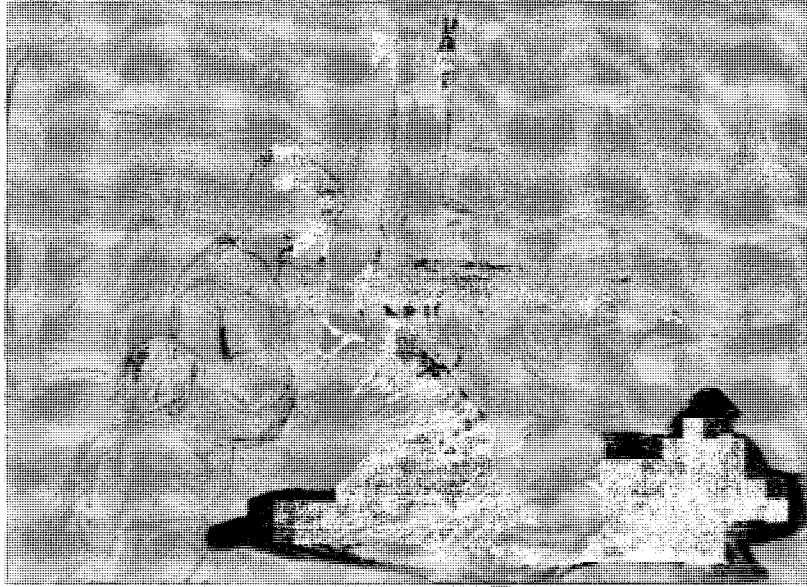
- Fotoğraf 38** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 39** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 40** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 41** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 42** : Şahin Kaygun  
**Fotoğraf 43** : Baha Gelenbevi  
**Fotoğraf 44** : Baha Gelenbevi

## **EKLER**

# **EKLER**



Fotoğraf 1: G. Reijlander / Yaşamın iki yolu



Fotoğraf 2 : H. Robinson



Fotoğraf 3: J. Uelsmann



Fotoğraf 4: J. Uelsmann



Fotoğraf 5 : Gökhan Yalta / Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



Fotoğraf 8 : Ömer Orhun / Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



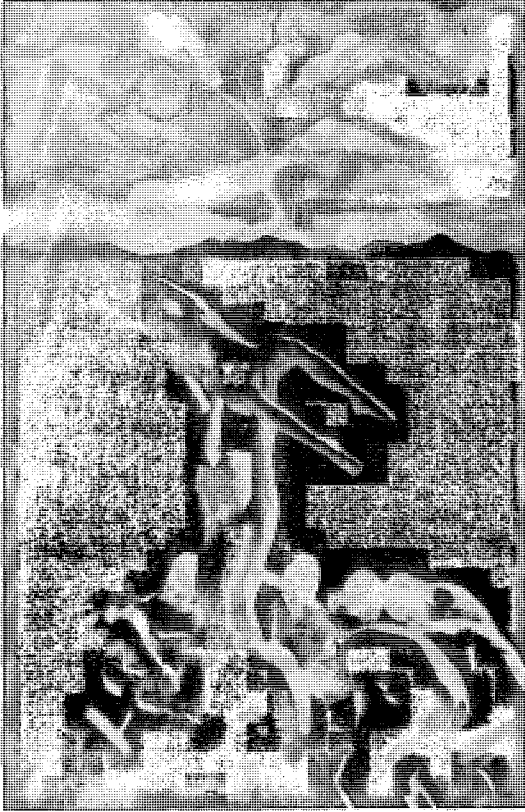
Fotoğraf 7 : Maggie Danon / Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



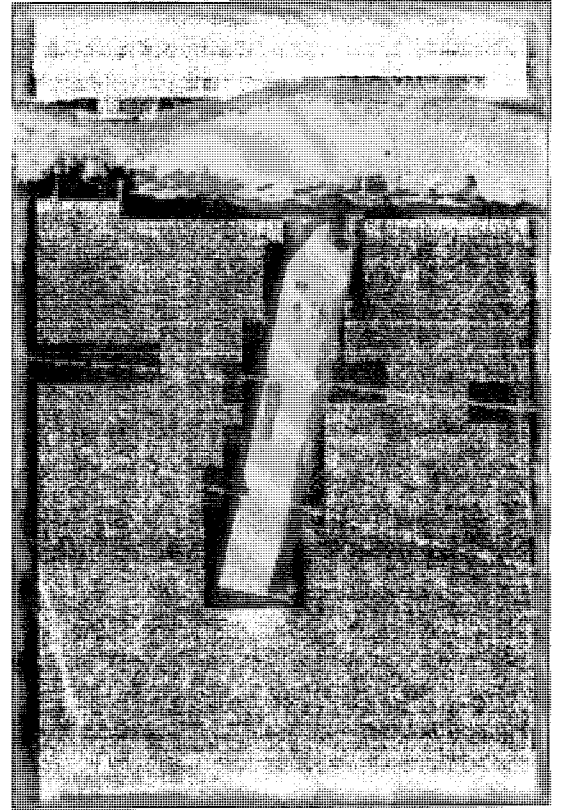
Fotoğraf 6:  
Sedat Uzaras / Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



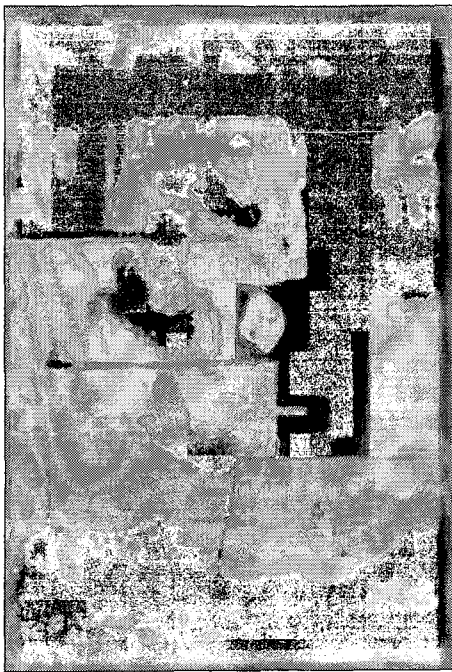
Fotoğraf 10 : Ahmet Özyurt / Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



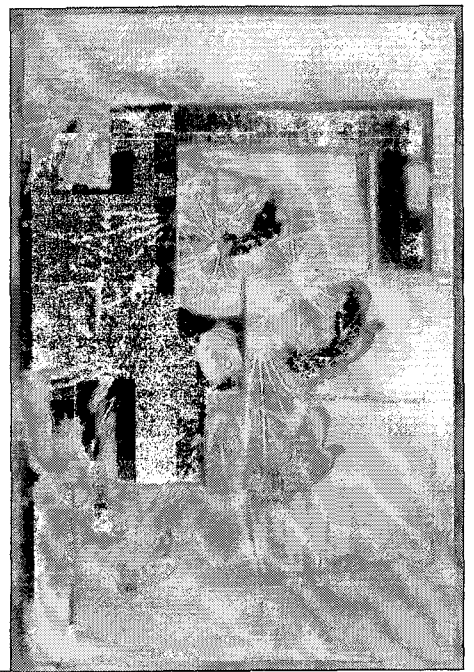
Fotoğraf 9 : Cengiz Karlova  
/ Yeni Yaklaşımlar Sergisinden



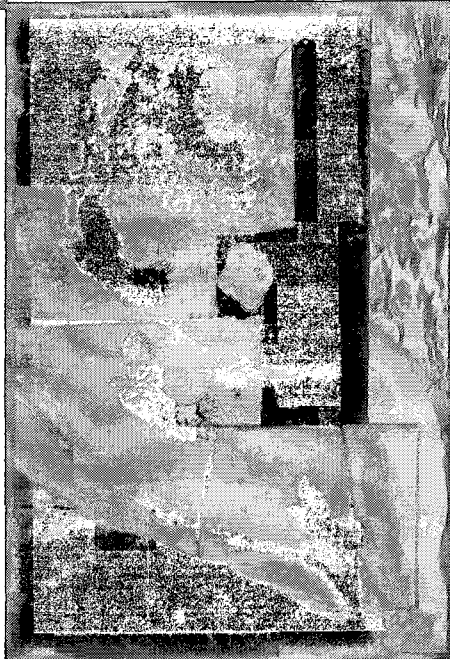
Fotoğraf 11 : Gökhan Yalta



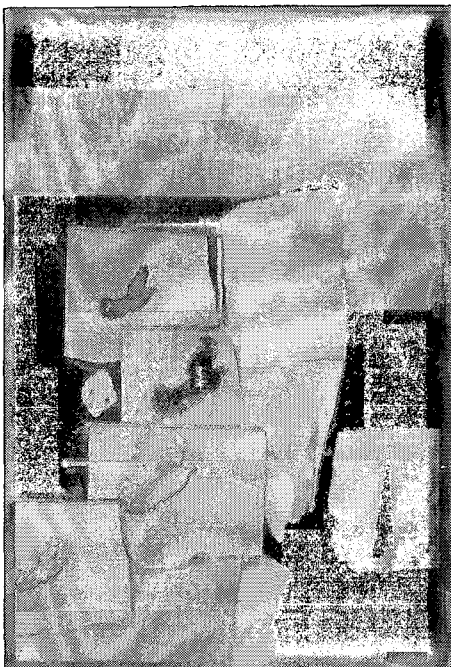
Fotoğraf 12 : Maggie Danon



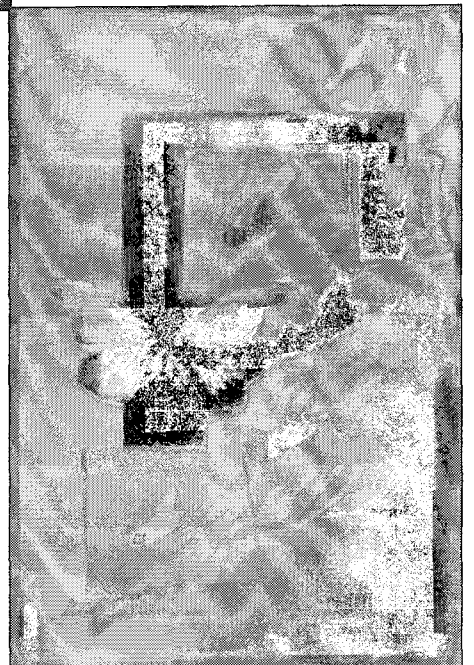
Fotoğraf 13 : Maggie Danon



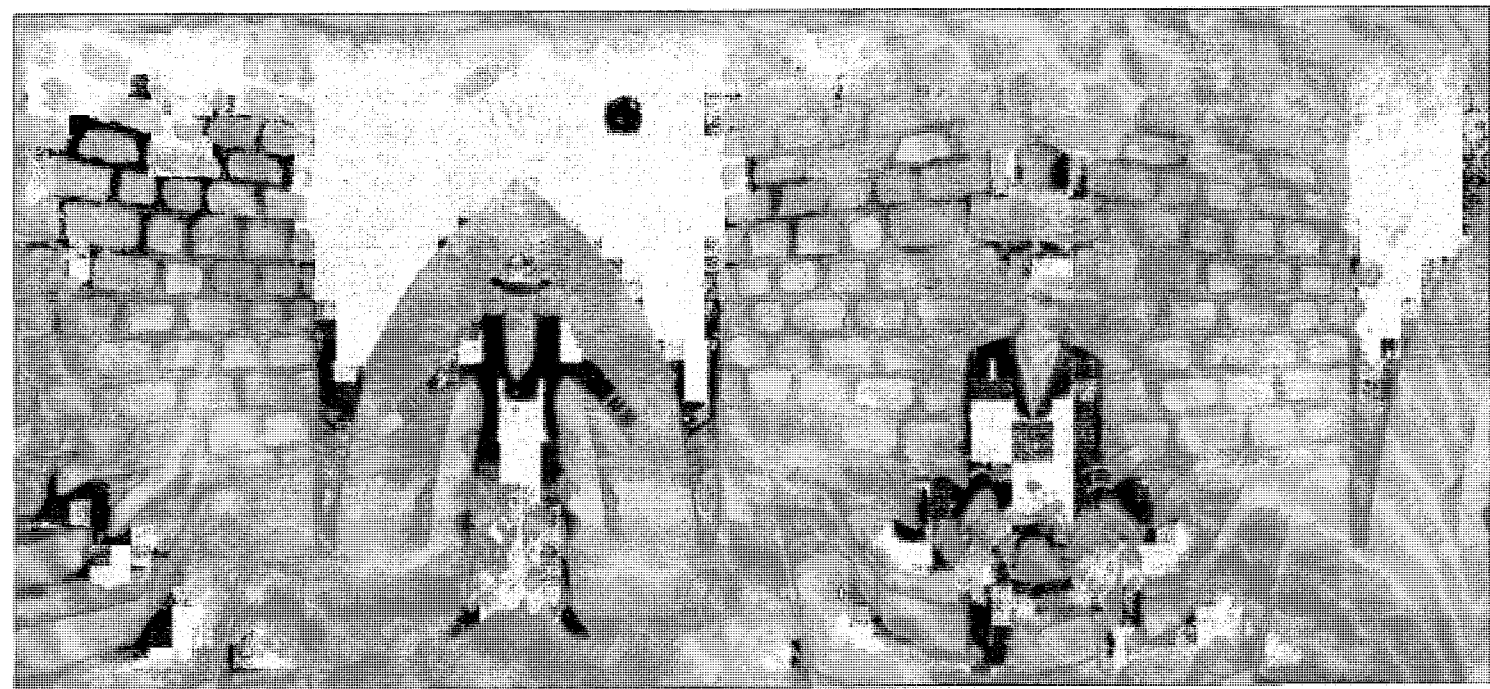
Fotoğraf 14 : Maggie Danon



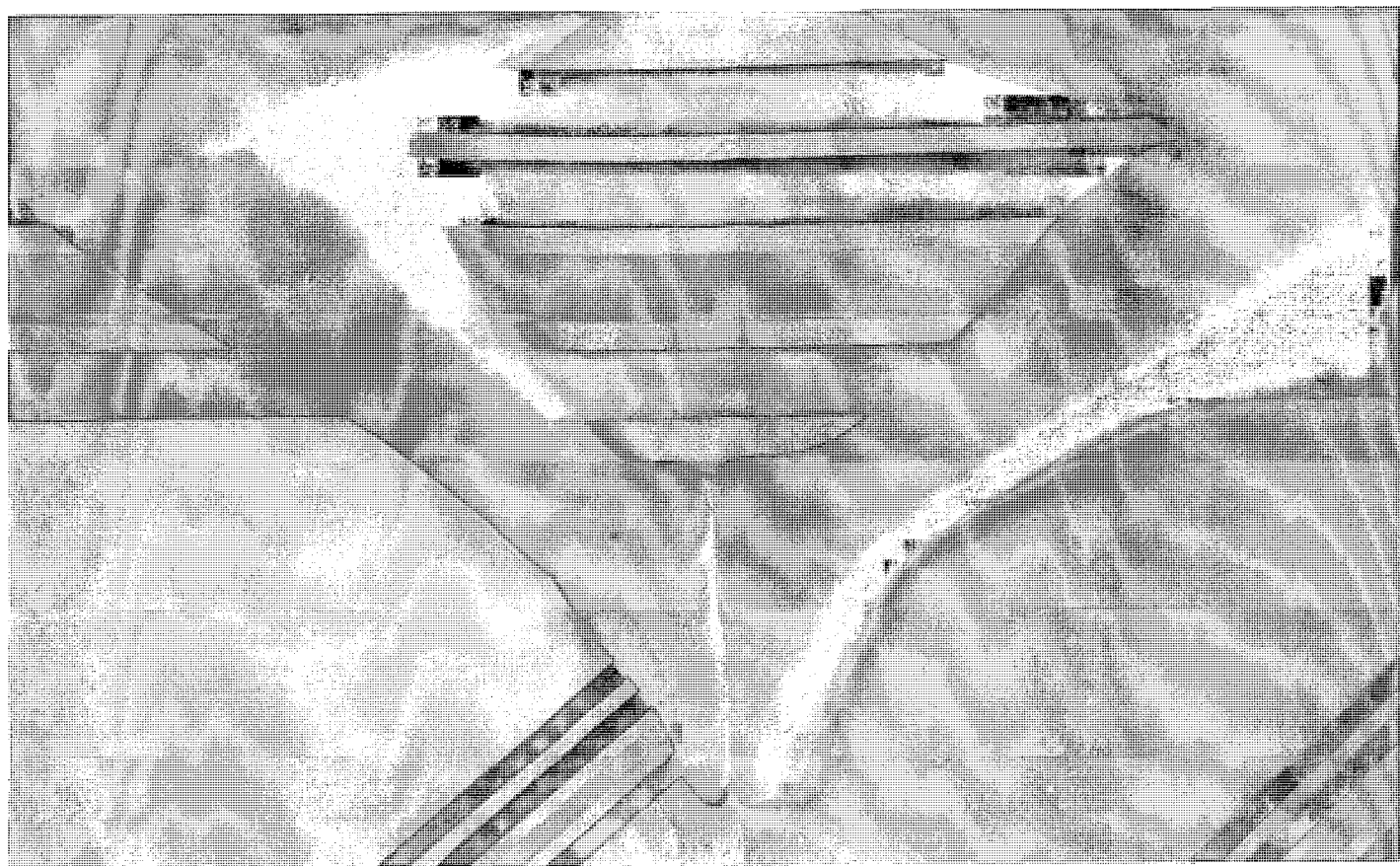
Fotoğraf 15 : Maggie Danon



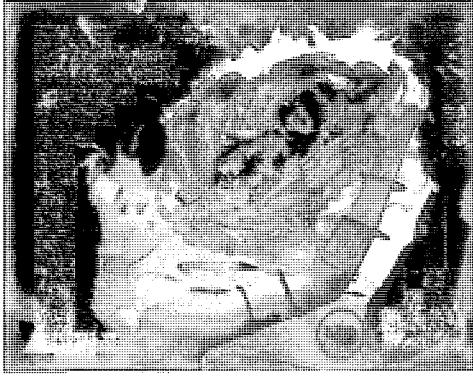
Fotoğraf 16 : Maggie Danon



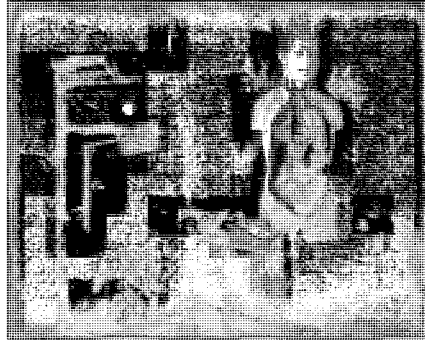
Fotoğraf 16 : Cengiz Karlova



Fotoğraf 17 : Cengiz Karlova



Fotoğraf 18 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 19 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 20 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 21 : Nazif Topçuoğlu



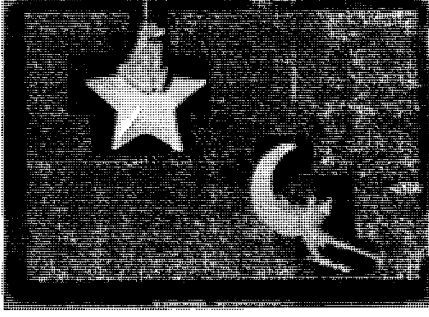
Fotoğraf 22 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 23 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 24 : Nazif Topçuoğlu



Fotoğraf 25 : Merih Akoğul



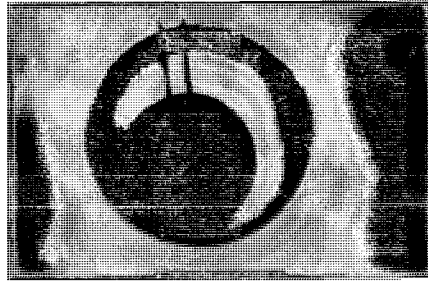
Fotoğraf 26 : Merih Akoğul



Fotoğraf 27 : Merih Akoğul



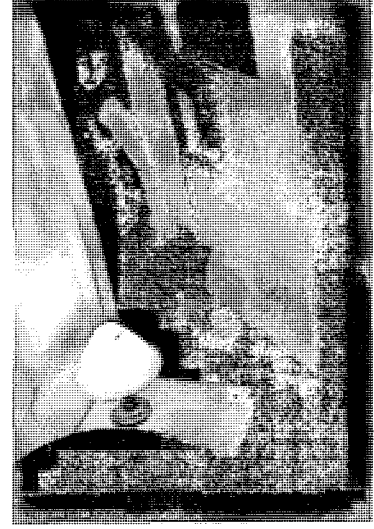
Fotoğraf 28 : Merih Akoğul



Fotoğraf 29 : Merih Akoğul



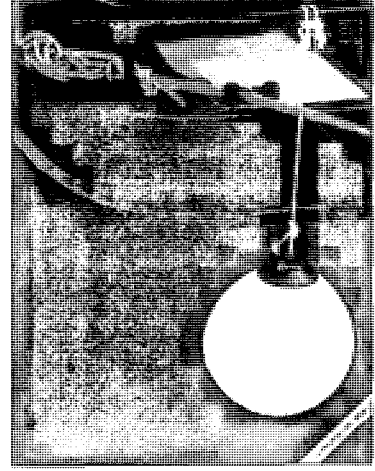
Fotoğraf 30 : O.C.Çetin



Fotoğraf 31 : O.C.Çetin



Fotoğraf 32 : O.C.Çetin



Fotoğraf 33 : O.C.Çetin



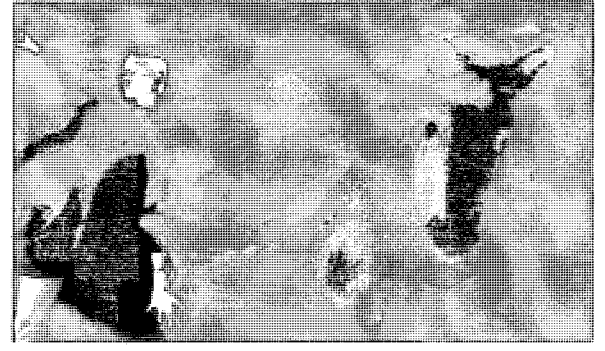
Fotoğraf 34 : O.C.Çetin



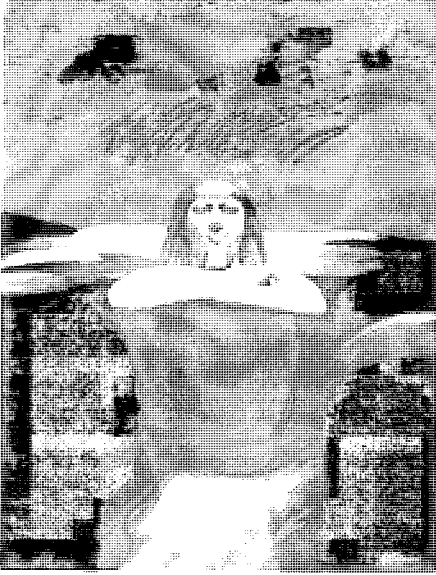
Fotoğraf 35 : O.C.Çetin



Fotoğraf 36 : Şahin Kaygun



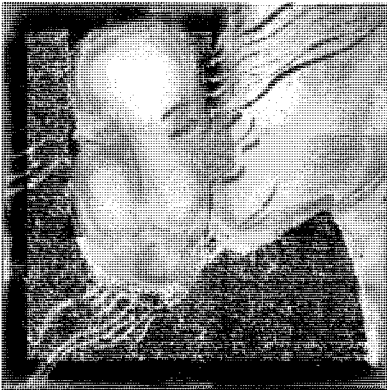
Fotoğraf 37 : Şahin Kaygun



Fotoğraf 38 : Şahin Kaygun



Fotoğraf 39 : Şahin Kaygun



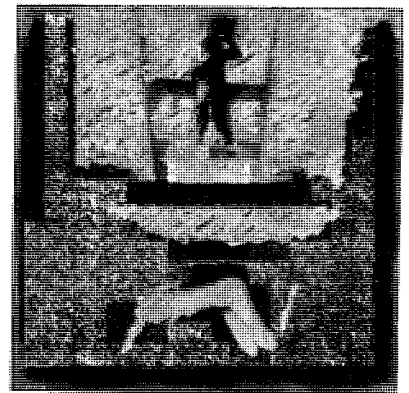
ŞAHİN KAYGUN  
1983

Fotoğraf 40 : Şahin Kaygun



ŞAHİN KAYGUN  
1983

—Fotoğraf 41 : Şahin Kaygun

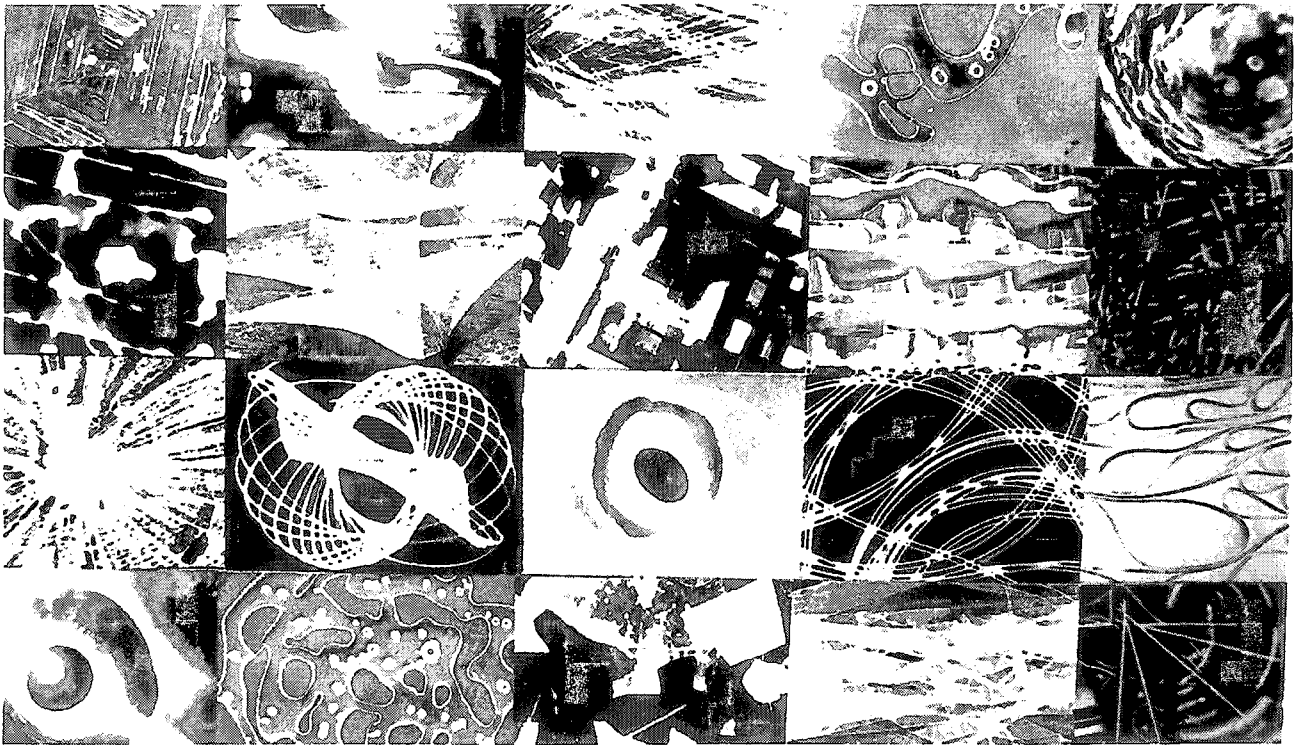


ŞAHİN KAYGUN  
1984

Fotoğraf 42 : Şahin Kaygun



Fotoğrafya 43 : Baha Gelenbevi



Fotoğrafya 44 : Baha Gelenbevi