

FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜNÜN OLUŞMA SÜRECİ VE BU GÖRÜNTÜDE SANATÇININ ROLÜ

Arş. Gör. S. Serhat SERTER*

ÖZET

Bu çalışmanın temel konusu, fotoğraf ve resim ilişkisi ile fotoğrafı oluşturan sanatçı ve aygıt'ın özellikleridir. Ayrıca, fotoğrafın resim sanatına olan etkisi ve ortaya çıkan fotoğrafik görüntüde sanatçı ile aygıtın ne ölçüde bir rolü olduğu da değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde görüntü olgusu ele alınmış, daha sonra fotoğrafın temeli olan "camera obscura" ya değinilip, bu teknik ve estetik bilgiler ışığında fotoğrafın ortaya çıkışı incelenmiştir. İkinci bölümde, fotoğrafın ortaya çıktığı çağa olan etkileri incelendikten sonra, onun resim sanatına olan etkisinden ve bu sanat dalından ayrılan farklı yönleri sunulmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise, fotoğrafı ortaya çıkaran sanatçı ve aygıtın özellikleri incelenmiştir.

CAMERA OBSCURA

Görüntü Olgusu

Platon, Politeia adlı eserinin VII. kitabında şöyle der (aktaran Hançerlioğlu, 1993, s. 96):

Şimdi bilgimizi ve bilgisizliğimizi şu anlatacaklarımla ölç Glaukon. Yeraltında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ışıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirlerle bağlanmış, sırtları da ışığa çevrilmiştir. Öyle ki; sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyorlar, başlarını arkaya çeviremiyorlar. Kendilerini bildikleri andan beri de burada öylece oturmaktalar. Düşün ki; sırtlarının arkasındaki ışıklı yoldan bir sürü nesnelere geçiyor, ışık bu nesnelere mağaranın duvarına yansıtıyor. Şimdi bu adamlar sadece mağaranın duvarına yansıyan hayalleri görebilirler, o hayalleri meydana getiren nesnelere göremezler değil mi?... Bu adamların gözünde gerçeklik, asıl gerçeklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir.

Görüldüğü gibi, bugün özellikle kitle iletişim araçları sayesinde dört bir yanımızı saran imge ve görüntünün temeli Platon'a M. Ö. 2000 yıllarına kadar

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

dayanmaktadır. Öncelikle, geçmişi bu kadar uzun bir sürece dayanan görüntüyü açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Görüntüler, insan ve dünyası arasındaki dolaylılardır. Görüntüler, dünyayı erişebilir ve insan tarafından düşünülebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı tam birbirine yaklaştırırken araya da girerler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da “yenidensunmuş” olurlar. Böylelikle, insan kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Flusser (1991, s. 13) bunu, içinde yaşanılan dünyanın da, bir görünüm ve durumlar bağlamında düşünerek, “görüntüsel” bir hal alınması olarak tanımlar.

Günümüzde her yerde hazır ve nazır olan görüntüler artık gerçekliğin birer belirleyicisi olarak, içinde yaşanılacak olan görüntüsel bir senaryo yaratırlar. İnsanoğlu artık içinde yaşadığı dünyaya bir açıklama getirmeyi umduğu görüntüler arasında yolunu aramak zorunda kalmıştır.

Başta da belirtildiği üzere, insanoğlu daha M. Ö. 2000 yıllarında kendi görüntülerine yabancılaşmıştır. Platon’un hikayesinin devamında, mağaradan dışarı çıkan adamlar dışarıda gördükleri “gerçek görüntülere” inanmazlar. Onları sahte kabul ederler. Onlar için gerçek, mağaranın duvarında gördükleri “yanılsamalar”dır.

Sonuç olarak, görüntü olgusunun ortaya çıkışının başlıca nedeninin, insanoğlunun bilgi aktarma ve belgeleme özellikleri olduğu söylenebilir. İster Altimara Mağarası’ndaki ilk resimler, isterse Mısır’daki mezar freskleri, hepsi insanların yaşadıkları zamanı ve mekanı belgeleme dürtüsünü ortaya koyup günümüze ulaşılarak bize bilgi aktarmaktadır.

Camera Obscura’nın Bir Teknik Araç Olarak Bulunuşu ve Kullanım Alanları

“Her nesne kendi görüntüsünü çevresindeki boşluğa yollar” (aktaran Flusser, 1991, s. 14). Leonardo Da Vinci’nin bu sözü, insanoğlu için iyi bir varsayım oluşturur. Çünkü, çağlar boyu insanoğlu doğayı, doğadaki her türlü eşya ve varlığı, gözle algılanabilen nitelikleri ile aynen tespit edebilmek istemiştir. Bu da bize, görüntü olgusunu hatırlatır.

Bilinen ilk görüntüyü Aristoteles saptamıştır. M. Ö. IV. yüzyılda Aristoteles bir yüzey üzerine görüntü düşürmüştür. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Tam karşında bulunan duvarın ortasından giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters

görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtmaktadır. Bu olay, yaklaşmakta olan bir buluşun da habercisidir (Çizgen, 1992, s. 8).

Camera Obscura'yı ilk kullanan kişi Arap matematikçi ve bilim adamı Alhazen olmuştur. M. S. X. yüzyılda, Basra Körfezinin bol ışıklı manzarasını gün boyu izleyerek, güneşin doğuşundan batışına kadar duvardaki ters görüntünün geçirdiği değişimleri not eder. Alhazen 'in amacı, çıplak gözle zorlukla görülebilen güneş tutulmasını izleyebilmektir (Çizgen, 1992, s. 9).

Rönesans'a gelindiğinde Avrupa'da bilim, teknik ve sanattaki gelişmeler doruğa ulaşmıştır. Bunun bir sonucu olarak da, fotoğrafın temelini oluşturan "Camera Obscura", Leonardo Da Vinci tarafından keşfedilmiştir. Garip bir tesadüf eseri, ortaya çıkmasıyla resim sanatını kökünden sallayan fotoğrafın temeli sayılan Camera Obscura'yı bulmak, yine bir ressamına nasip olmuştur.

Camera Obscura, "Karanlık Kutu" anlamına gelen ve üzerinde sadece küçük bir delik olan, her tarafı kapalı bir kutudur. Delikten içeri giren ışık sayesinde, kutunun dışındaki görüntü kutunun içine ters olarak yansımaktadır. Leonardo Da Vinci bu sihirli kutuyu, tek gözünü kapayıp kıpırdamadan etrafına bakınca, gördüklerini kağıda aktarmanın-sabitleştirmenin- yöntemlerini ararken icat etmiştir (Çizgen, 1992, s. 9).

Camera Obscura 'nın pratik bir araç durumuna getirilmesi için uzunca bir süre gerekmiştir. XV. yüzyılda ilk defa Gentile de Fabriano, karanlık odasının yansıyan ışığından yararlanarak, Camera Obscura'yı renkli çizimlerinde bir araç olarak kullanmıştır. 1550'de ise, Milanolu Giralomo Cardano Camera Obscura' nın önüne eklenecek bir dışbükey mercekle, daha parlak ve net bir görüntü elde edilebileceğini açıklamıştır (Çizgen, 1992, s. 10).

1620 Yılında Johannes Kepler tarlaya kurduğu siyah bir çadırda, aynı Camera Obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır. Bundan sonra XVII. yüzyıl ressamı, doğa resimlerinde geniş alanlara kurdukları çadırların içinde Camera Obscura aracılığı ile perspektifi doğru çizimler yapmaya başlamışlardır (Weaver, 1989, s. 28).

Zamanla Camera Obscura'lar küçültülerek taşınabilir hale getirilir. Artık çizimler bu araçların üzerinden bakılarak yapılabilir. 1685 Yılında Alman Johann Zahn, ilk refleks Camera Obscura'ları hazırlar. Merceklerin karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma gelmiştir. Görüntü artık ters değil, düzdür (Çizgen, 1992, s. 10).

XVIII. yüzyılda ressamlar, çizimlerini yaparken bu yeni aleti kullanmaya başlarlar. Çünkü, Camera Obscura'nın yansıttığı görüntüleri dayanarak yapılan tablolarla fırça darbeleri, el izleri, boyalar ve renkler bulunmaktadır. Bunların seçimindeki insan kararları resimlere bireysel nitelikler vermekte; resmi yapanın gören, düşünen, algılayan, fikir yürüten ve bu yaratıcı süreç içinde yarattığı şeyle kazançlı bir alışverişte bulunan bir gelişmiş organizma, bir kişilik olduğunu kanıtlamaktadır.

Camera Obscura'nın icadı ressamların işini çok kolaylaştırmıştır. Ressamlar artık, konu olarak ele aldıkları görüntüleri bu alet yardımıyla yansıtılabilmekte ve çizimle elde edebilmektedir. Tek sorun, kutunun üzerindeki buzlu cam üzerine yansıyan görüntünün, herhangi bir yüzey üzerinde kalıcı duruma gelememesidir.

Camera obscura'nın teknik ve estetik özellikleri ışığında tarihsel olarak ortaya koyduğu şey, yüzey üzerine düşürülen görüntü boyutunun değiştirilmesidir. Artık ressamlar, kullandıkları camera obscura'nın boyutuna göre (ister ovaya kurulan bir çadır, ister masa üzerinde bir alet) yüzey üzerine görüntü düşürebilmektedirler. Ressamların bir resim yapacakları zaman hayal güçlerini kullanmalarına da gerek kalmamıştır. Çünkü camera obscura sayesinde görüntü zaten orada, önlerindeki yüzeyde hazır durmaktadır. Ressamın yapması gereken tek şey ise, bakış açısını seçmektir.

Camera Obscura 'nın Ortaya Çıkardığı Teknik ve Estetik Bilgiler Işığında Fotoğrafın Bulunuşu

XIX. Yüzyılda, insanlık tarıma dayalı kültürden endüstri çağına geçmeye başlar. Batı Avrupa'da oluşan bilimsel ve teknik birikimin birbirine olan zincirleme etkileri, yeni teknolojilerin doğmasına neden olur. Gelişen endüstri çağı, kendi hizmetindeki buluşları da beraberinde getirir. XIX. yüzyıl, bu teknik buluşlar ile gelişmelerin hiçbir yüzyılda olmadığı kadar yoğun olarak ortaya çıktığı bir dönem haline gelir. Yaşamdaki bu değişiklik ve gelişme pek çok sanat dalını da etkiler. Fotoğraf, XIX. yüzyılın bir buluşu olarak uzun ve zorlu bir yoldan geçtikten sonra, camera obscura'nın ortaya çıkardığı teknik bilgiler ışığında, ilk kez kalıcı görüntü elde ettiğinde teknik keşfi tamamlanmış olur.

Fransa'da Joseph Nicéphore Niépce, ilk kalıcı görüntüyü 1826 yılında, evinin penceresinden Camera Obscura aracılığıyla 8 saat poz verdirerek, dışarıdaki manzarayı bir plaka üzerine saptamayı başarır. Bu görüntü ile birlikte fotoğrafın güne kadar ki gelişmelerini oluşturan tüm zincirin halkaları birbirine bağlanmış olur (Weaver, 1989, s. 30).

1829'da Niepce, Jacques Monde Daguerre ile ortak olunca, birbirlerine araştırmaları ile ilgili bilgileri aktarmaya başlarlar. Üç yıl sonra Niepce öldüğünde, en son bilgiler Daguerre ' in elindedir. Daguerre, çalışmalarını sürdürerek elde ettiği sonuca adını verecek duruma gelir ve Niepce ile birlikte buldukları makineye *Daguerreotype* adını verir. 19 Ağustos 1839 ' da Fransız bilim adamı François Arago da, Daguerre'in bu yeni buluşunu Fransız Bilimler Akademisi'ndeki toplantıda kamuoyuna açıklar (Weaver, 1989, s. 32). Görüldüğü üzere, fotoğrafın doğuşunu, teknik ve sanattan ayırmak olanaksızdır. Bilim ve sanat, fotoğrafın doğuşunda olduğu kadar hiçbir buluşta birlikte olmamıştır denilebilir.

O günlerde elle çizilmemiş bir görüntüyü, ışık yardımı ile bir yüzeye geçirebilmek hayal bile edilemeyecek bir olaydır. Bu buluş, sanatçının fırçasını kullanmadan elde ettiği yeni bir resim yapma tekniğidir. O zamanlarda kimse, bu yeni buluşun, tekniğini aldığı resim sanatını ne kadar etkileyeceğini tahmin edememiştir.

FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜ VE RESİM

Fotoğrafın Ortaya Çıktığı Çağ ve Fotoğrafın İlk Etkileri

1840'lara gelindiğinde Endüstri Devrimi başlamıştır. Avrupa çağ atlamaktadır ve teknoloji çok modadır. Bisiklet yeni keşfedilmiştir, tren yolları her tarafı sarmaktadır. Eskiden yapılmış veya gene eskiyi çağrıştıran görkemli binalar, büyük devletlerin başkentlerine inşa edilmektedir. Sadece Endüstri Devrimi değil, aynı zamanda bir Kültür Devrimi de yaşanmaktadır. İnsanlar müzelere, konserlere, operalara akın etmektedir. Böylece, "Sanat" diye özel uzmanlık gerektiren bir konu ortaya çıkmış, "Süperstar" sanatçılar keşfedilmiştir. Bu sırada ortaya çıkan ve "Sanat Eleştirmenleri" denen kişiler, hem piyasayı biçimlendirmeye, hem de onu kağıda geçirmeye başlamışlardır (Topçuoğlu, 1992).

Sanatçılar artık aristokrasinin, kralların, dini hiyerarşinin aşçılar, bahçıvanlar, arabacılar gibi hizmetçisi değil, ağır ve önemli birer adamları, seçilmiş romantik insanları olarak toplumda yerlerini almaya başlamışlardır. Bu çağ ile birlikte, yaptıklarını ve ürettiklerini satın alabilecek ekonomik güç, normal halkın bir kısmında da birikir hale gelmiştir (Topçuoğlu, 1992, s. 14).

İşte bu koşullarda ortaya çıkan fotoğrafçılığın, gerçeğin görüntüsünü olduğu gibi saptaması ve bunu son derece demokratik bir şekilde, hiç bir elemeye ve seçime başvurmadan tamamen tarafsız bir biçimde yapması herkesi şaşırtmaktadır. Çıplak gözle bakıldığında fark edilmeyen veya ihmal edilen bir çok ayrıntı-ikinci

unsur- bu objektif ve teknolojik yöntemle kağıda geçtiği zaman görenlerde hayret uyandırmaktadır.

Elde tutulan bir fotoğrafa bakılınca, orada görülen sabit görüntü, gerçek dünyadan daha zengin bir bilgi hazinesi oluşturmaktadır. Bu zamanı durdurma, her şeyi olduğu gibi saptama, netlik, detay ve ışığın kendi kendini resme dönüştürmesi olayı en son teknolojik yöntemlerle yapılmakta ve Rönesans'tan kalma perspektif anlayışına uyan resimler ortaya çıkarmaktadır. Büyük ölçüde elle yapılan resimlere alışmış kültürün resim ihtiyacı bu teknolojik yöntemle fazlasıyla karşılanınca, insanların fotoğrafa olan ilgisi artmış ve maliyetler de ucuzlayınca talep de çoğalmıştır (Topçuoğlu, 1992, s. 15).

Fotoğrafın, bulunduğu ilk zamanlardan bugüne, işlevsel yanı ağır basan bir konumda kalarak, biraz da kendini kanıtlama ve kabul ettirme zorunluluğunu taşıdığı söylenebilir. Diğer sanat dallarıyla olan ilişkisinde ise, aldığı bu pozisyon onun uzun süre onlar için çalışan bir hizmetçi kız kimliğinde tutulmasına neden olmuş, fakat bu kimliğinden kısa sürede kurtulmuştur. Çünkü insanlar, optik ve bu optiğin bakmasıyla yönlendirilen bir görüntü oluşturma sistemi ile karşı karşıya gelmiştir. Bu icat, yüzey üzerine görüntü oluşturan resim sanatına, bir de "kayıt" özelliğini eklemiştir.

Fotoğrafın Bulunuşunun Resim Sanatına Olan Etkisi

Görüntüyü gözün görebildiği şekliyle aynen kaydetmek birçok sanatçının düşü olmuştur. Gerçi ressamların, XVI. yüzyıldan beri Camera Obscura 'yı kullanarak çizimlerini gerçekleştirdiği bilinmektedir, fakat onu aynen belli bir yüzeye sabitleştirmek 1839 yılına kadar mümkün olmamıştır. Jacques Monde Daguerre'in bulunduğu makinenin (*Daguerreotype*) keşfedilmesiyle, insanların dünyaya ve kendilerine olan bakışının değiştiği belirtilebilir. Keşfedildiği günlerde fotoğrafın, gerçekliğin yanılsamaya (illüzyon), doğruluğun (kesinliğin) ise sanata karşı olan bir zaferi olarak yerini aldığı söylenebilir (Adatto, 1993, s. 20).

Fotoğraf, o yıllarda bir görüntüyü resmin üretebildiğinden daha mükemmel üretebiliyor gözükmiştir. Sonunda, dünyayı sanatçının gözünden daha nesnel olarak belgeleştirdiği kabul edildiği için, fotoğrafa "doğanın kalemi" yakıştırması yapılmıştır. Kendisi de bir fotoğrafçı olan Samuel Morse, fotoğrafın doğanın bir kopyası olmadığını, onun bir parçası olduğunu söyler (aktaran Adatto, 1993, s. 22).

Fotoğrafın bulunduğu XIX. yüzyılda resim sanatının çok popüler olduğu, bir sanat dalı olarak, toplum içinde ayrı ve özel bir yeri bulunduğu söylenebilir. Ressamlar dinsel, törensel işlerini bir meslek olarak, bir iş olarak, işlevsel olarak

yapmaktadırlar. Son birkaç yüzyıldır, ressamlar sanatların icra ederek para kazanabilmekteydiler.

Fotoğraf ortaya çıktığı zaman bir değişim süreci başlamıştır. Resim sanatı karşısında pek fazla şans tanınmayan fotoğraf, çok geçmeden ressamın malzemesini ile işini onun elinden alarak, ressamları serbest bırakmıştır (aslında işsiz demek daha doğru olur). Resim yapmakta üstün başarı gösteremeyen ve “büyük yetenek” olmayanlar aç kalmamak için fotoğrafı seçmişlerdir.

Fotoğraf ilk zamanlar uzunca bir süre portreler için kullanılmıştır. Bu nedenle de, ilk gelişen fotoğrafçılığın portre fotoğrafçılığı olduğu söylenebilir. Eskiden sadece çok zenginlerin, resamlara özel olarak yaptırdığı bir uğraş olan portre, fotoğrafın bulunması ve yaygınlaşması ile birlikte demokratikleşmiş; her sınıftan insan portresini çizdirmiş, yani “çektirmiştir” (Weaver, 1989, s. 33).

Fakat, portre fotoğrafçılığı için uzun duruşlar gerekmektedir ve fotoğraf çektirmek isteyen herkes, uzun bir süre kıvıldamadan durabilmek için fiziksel olarak zor bir duruma katlanmak zorundadır. Taşınabilir kameranın ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, İzlenimci resmin doğduğu yıllara rastlamaktadır. Fotoğrafın, beklenmedik açılardan çekilmiş, rastlantısal görünümünün güzelliğini yakalamaya yardımcı olduğu ve gelişimi ile de, sanatçıları ister istemez deney yolunda daha da ileriye ittiği söylenebilir. Çünkü, artık mekanik bir buluşun, daha iyi ve ucuz yapabileceği bir görevi (portre), resmin yerine getirmesi gerekli değildir.

Geçmişte resimden, yararlı birçok farklı iş için faydalanılmıştır. Örneğin; bir soylunun imgesini geleceğe aktarmakta veya bir kır konağının görünümünü tespit etmekte kullanılmıştır. Ressam, şeylerin geçici özelliğini yenerek, herhangi bir varlığın veya nesnenin görünümünü geleceğe aktarılmak üzere koruyabilen yetenekte bir insandır. Gombrich’in (1992, s. 416) de dediği gibi, XVII. yüzyılın bir Hollandalı ressamı, eğer soyu tükenmeden “didus ineptus” kuşunun resmini yapmasaydı, biz bu kuşu bugün bilemeyecektik.

XIX. Yüzyılda fotoğraf, resmin görevini de yüklendiğinde bu durum sanatçıları için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe olmuştur. Fotoğrafın bulunmasından önce, belirli bir toplumsal yeri olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırmakta idi. Şimdi ise, bir ressam arkadaşına yardım etmek veya onu desteklemek amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istememektedir. Bu yüzden sanatçıları yavaş yavaş fotoğrafın giremeyeceği alanları yansıtmak zorunda kalmışlardır (Topçuoğlu, 1992, s. 17).

Bazı araştırmacılara göre, fotoğrafın resim sanatını bu kadar yakından takip etmesi, resmin özgürlüğünü kazanmasına, soyut resmin ve XX. yüzyılın diğer araştırmacı akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Resim gerçeğin görüntüsünü tasvir etme işlevini fotoğrafa devredince, sadece kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış ve bunların irdelenmesiyle de modernci yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın resim sanatına olan etkisini tek başına değil de, Endüstri Devrimi ile bir bütün halinde düşünmek daha doğru olur. Çünkü, Endüstri Devrimi'nden sonra sanatçılar da, herkes gibi makineleşmenin meyvelerinden etkilenmeye başlamışlardır.

Empresyonistlerin pastel renkli manzaralarında, insan yapısı makinelerin izlerinin görülmesi bunun doğal bir sonucudur. Onlar, tuvallerini tamamen açık havaya çıkardıkları zaman sadece doğayı değil, kentleri, sokakları, görkemli yeni yapıları da resimlere konu etmişlerdir. İlk başlarda bir manzaranın içinde yer alan, örneğin bir tren, o manzarada durağan ve ikinci planda her hangi bir öğe halinde iken, kısa zamanda bu yeni makineler ve onların etkileri resimlerin ana konuları haline gelmiştir (Gombrich, 1992).

1900 'lere gelindiğinde, şişsak fotoğraf çeken makinelerin çoğalması, ressamların görüşlerini de etkilemeye başlayarak, "Fotoğrafsal Görme" denen, yani klasik-akademik resim kurallarına karşı çıkan, daha esnek ve serbest bir bakış açısı, resimlerde sık sık rastlanan üslupsal bir tavır olarak belirlemiştir. Ressam bu tavrıyla, tek noktada oturarak göz seviyesinden akademik bir kompozisyon hazırlamak ve ona göre öğelerini yerleştirmek yerine, akıp giden hayatın içinden bazı izlenimleri, geçerken rastladığı gibi tuval üzerinde saptamaya çalışmaktadır (Topçuoğlu, 1992, s. 43).

O yıllarda, yaşamda ve sanatta fotoğrafın getirdiği bir hareketlilik göze çarpmaktadır. Ressamların çevrelerindeki bu hareketle ilgilenmeleri, kendi sanatlarının sorunlarına da daha analitik ve kuşkulu bir biçimde bakmaya başladıkları zamana denk düşmektedir.

Böyle si bir kültürel, sanatsal ve teknolojik özellikler gösteren zamanda yapılan resimlerde, Endüstri Devrimi ve onun yarattığı meyvelerinden biri olan fotoğraf, kendisini her şekilde göstermiştir. Resimlerde, fon ve suje farkı yavaş yavaş yok olarak, her santimetre karesinin aynı önemlilikte olduğu tablolar ortaya çıkmaya başlamıştır. Zaman içinde ve hareket halinde olması gereken algılama olayının katı, kesin ve somut bir tek resimle anlatılmasının olanaksızlığını ilk hisseden her ne kadar Empresyonistler olmuşsa da, yüzyılımızın başında Cezanne tutkulu bir

biçimde sadece bu kuramsal sorunla ilgilenerek, kendisini izleyecek Kübizm ve Fütürizm gibi Modern Sanat Akımlarına öncülük etmiştir (Gombrich, 1992).

Fotoğraf ve Resmin Karşılaştırılması: Yaratım Süreci, Estetik ve Anlatım Açısından

Fotoğrafın, nesnelerin görüntülerini ışığa karşı duyarlı malzemenin üzerine saptandığı optik ve mekanik bir süreçten ibaret olduğu söylenebilir. Fotoğrafi çok ilginç bir buluş haline getiren, hammaddesinin “ışık” ve “zaman” oluşudur. Fotografik görüntünün oluşması süreci, görüntüsünü tuval üzerinde fırça ile oluşturan ressamunkinden farklıdır. Fotoğraf sanatçısı görüntüyü oluştururken ışığı kullanmaktadır. Onunki, ikiboyutlu yüzey üzerinde yaratılan bir “illüzyon” dur. Ressam ise, iki boyutlu yüzey üzerine geçeceği resmetmektedir.

Sontag (1993, s. 168)’a göre, fotoğraf resim gibi yalnızca bir görüntü değildir. Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, bir izidir. Resmin benzerlik açısından fotografik standartlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşınsın, gerçeğin öznel bir yorumunun görünümü olmaktan ileriye gidemeyeceğini söyleyen Sontag, fotoğraf görüntüsünün direkt olarak nesnelere yansıyan ışığın bıraktığı izler olduğunu belirtir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına yapılmış doğrudan bir atıftır. O, fotografik görüntüyü gerçekteki modeliyle aynı algı düzeyinde değerlendirmemiştir, ancak yorumu öznel olmaktan çok nesneldir.

Resim gerçekte, bizi bir yanılsamaya götürmeye çalışır ve bu yanılsama da sanata yetmektedir. Oysa, fotoğrafın gerçeklik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşıladığı söylenebilir. Çünkü ressam ne kadar becerikli olursa olsun, yapıtı her zaman kaçınılmaz bir öznel içeriktedir. Fotografik görüntünün resme göre yeniliği onun temel nesneliliğinden gelmektedir. Fotoğrafın, her türlü nesnel görüntü izlenimini ressamın elinden aldığı belirtilebilir. Fotoğraf ve resim arasında yapılan karşılaştırmada önemli öğelerden biri de “yenidensunum” dur. Bir resmin herhangi bir nesnenin yenidensunumu olabilmesi için, onu simgelemesi ona işaret etmesi gerekir.

Resim, görsel veriler açısından zengin bir kaynaktır. İki boyutlu resim hakkında, retina tarafından edinilen veriler, sinir sistemi tarafından üçboyutlu nesnelerin yarattığı görsel deneyimi oluşturur. Ama fotoğrafın icadıyla birlikte yenidensunum değişiklik kazanmıştır. Benjamin (1995, s. 47)’in de belirttiği gibi, fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtulmuştur; artık bu yükümlülükler yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenilmiştir. Fotoğraf bu aşamada resimden

ayrılmaktadır. Çünkü, fotoğrafın kendisi iki boyutlu yüzey üzerinde “yanılsama” ile yaratılan bir yenedensunumdur. Resmin, iki boyutlu yüzeyi fotoğrafı ilgilendirmemektedir.

Benjamin (1995, s. 49) ‘in değindiği bir başka farklılık ise, sanat eserinin şimdi ve burada ‘lığı, yani hakikiliği kavramı ile ilgilidir. Ona göre her resim, yapıldığı çağa ve zamana aittir ve bizlere o zamanlardan bilgiler aktarmaktadır. O resme konu olan şey, insan gözü tarafından algılanmıştır ve o tablo da sonuçta, insan elinin bir ürünüdür. Bir resim izleyicinin ayağına gitmez (eğer bir yenedensunumu yoksa). İzleyici, o resmi, yani orijinalini, resmin kendisini görmek için bir müzeye veya bir sergiye gitmek zorundadır.

Fakat fotoğraf, hakiki yapıtın insan gözüyle değil ancak ayarlanabilen ve bakış açısını kendi isteği doğrultusunda seçebilen objektif tarafından, objektifçe saptanan özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Fotoğrafta orijinalikten söz edilemeyeceği savı ortaya atılabilir. Çünkü, bir negatiften elde edilen sayısız pozitif görüntünün hangisinin orijinal olduğu önemli değildir. Fotoğraf, çoğaltım ve iletişim araçları yardımıyla izleyicinin ayağına gitmektedir, izleyicinin ona gitmesi gerekmez.

Barthes (1995, s. 36), fotoğrafın her zaman resmin hayaletinden işkence gördüğünü söylemiştir. Ona göre bu teknik olarak doğrudur, ama her zaman geçerli sayılmamaktadır. Çünkü, ressamın **camera obscura**’sı fotoğrafın bulunuş nedenlerinden birisidir. Barthes, asıl nedenin ise kimyasal buluş olduğunu belirtir.

Fotografik görüntü simge üretmekte ve bu simgeleri belirli süreçlere tabi tutarak depolamaktadır. Bu süreçlere benzeyen başka süreçler de, toplumun diğer bireyleri tarafından değişik biçimlerde yaşanmaktadır. Bu bağlamda ressamların, tüketim açısından fotografik görüntüden farklı, üzerlerinde konuşulabilen, karara varılan ve izlenebilen ürünler yarattıkları belirtilebilir.

Fotoğrafların anında ulaşılabilir kıldığı şeyin gerçeklik değil, görüntüler olduğu söylenebilir. Fotoğraf makinesinin bulunmasından önce, insanlar anne-babalarının, kendilerinin veya diğer akrabalarının çocukluklarını bilememekteydiler. Daha önce de belirtildiği gibi, o zamanlarda sadece çok zenginler, geçmişteki (çocuklukta) tek bir anı gösteren bir portreye sahip olabiliyorken, bugün bir insan pek çok çocukluk fotoğrafına sahip olabilmektedir.

Fotoğraf bize, bütün yaşlara ait tamamlanmış bir kayıt sahibi olma olanağını sunmuştur. Sontag (1993, s. 172), XVIII ve XIX. yüzyıllarda yapılan portre resimlerinin amacının, poz veren kişinin idealini onaylamak olduğunu söyler. Ona

göre, fotoğrafla yapılan kayıt(portre) resme göre daha alçak gönüllüdür. Çünkü fotoğrafta önemli olan yalnızca konunun varolmasıdır.

Resimle fotoğraf arasındaki önemli farklardan birisi de, resimlerin her zaman toparlayıcı olduğu, oysa fotoğrafın genellikle bunu yapmadığıdır. Fotografik görüntüler, süregelen bir biyografi ya da tarih içinde birer kanıt parçası özelliği gösterirler. Bir fotoğraf bir resmin tersine, arkadan başka fotoğrafların da geleceğini ima etmektedir (Sontag, 1993, s. 175).

İlk çıktığı yıllarda kendisinden çok daha deneyimli, çok daha zengin olan resim sanatı karşısında pek direnemeyeceği düşünülen fotoğraf, günümüze kadar ulaşmış ve çok popüler bir sanat haline almıştır. Gerek estetik, gerek teknik ve gerekse de anlatım açısından farklı tarafları bulunan fotoğraf ile resim, tam 158 yıldır birbirini etkileyerek ve çoğu zaman da birbirini taklit ederek bugüne gelmiştir.

SANATÇI VE AYGIT

Fotoğrafın Bir Sanat Haline Gelmesi

Fotoğrafın ilk bulunduğu yıllarda fotoğraf çeken insanlar, o günlerde ressamlar ne yapıyorlarsa aynısını gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Yani 'doğanın aynası olma' çabasına girişip, bir ressamın yaptığı tablo gibi, cisimleri ve imgeleri aynen kopya etmişlerdir. Onlar fotoğraf makinesi yalnızca bir kayıt aracı olarak görüp, bu makineyi işletenleri insanlar, görme eylemini yapanları ise fotoğraf makineleri olarak kabul etmişlerdir. Kısaca, kamera onlar için yalnızca 'kayıt' işlevi gören bir aygıttan başka bir şey ifade etmemektedir (Derman, 1991, s. 13).

Fotoğrafın yaygınlaşma sürecine paralel olarak, onun tıpkı resim gibi estetik açıdan değerli görüntüler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu görüşü de egemenlik kazanmıştır. Bu da, fotoğrafın kendi içinde iki ayrı yapılaşmaya gitmesine neden olmuştur. İlkinin; ortamın asıl amacının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunanlar oluşturmaktaydı.

Bu görüş daha da gelişerek, "Belge Fotoğrafçılığı-Haber Fotoğrafçılığı" gibi günümüze kadar gelen uzantıların kaynağı durumuna gelmiştir. Diğerleri ise, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. Bu doğrultuda söz konusu sürece konuyu seçimi, düzenlenmesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlık oda teknikleri ile müdahale edilmeye başlanmıştır. Ortamın kendi kapasitesi değişik yönlerde zorlanarak, resim sanatına yaklaşılmaya neden olunmuştur. Böylece, o zamana kadar yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa, bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabaları başlamıştır (Derman, 1991, s. 14).

Zamanla fotoğrafın da, ressamın fırçasının yarattığı görüntüler gibi bireysel müdahaleye elverişli bir ortam olduğu görüşü yaygınlık kazanınca, mekanik işlemlere dayalı olmasına rağmen, bu alanın da anlatımcı ve yaratıcı bir sanat ortamı olduğu anlaşılmaya başlandı. Kısacası, fotoğrafın da sanatsal bağlamda olgunluğa kavuşması onun kendi materyalleri, sorunları, potansiyeli, politikası ve özgün olarak yapabileceklerini irdelemesi ve bunları tanıyabilme çabası içine girmesiyle gerçekleşmiştir.

Fotografik Görüntünün Ortaya Çıkma Sürecinde Sanatçının Rolü

Leonardo Da Vinci'nin Camera Obscura'sı, ilk fotoğrafı çeken Niepce'nin **Camera Obscura'sının** öncüsü olarak kabul edilmekteydi. Karanlık kutu, sanatçının bir üçboyutlu uzay yanılması vermesini sağlamaktaydı. Cisimler bu uzayda, tıpkı bizim dolaysız algılamamızda olduğu gibi yerleştirilebiliyorlardı. Böylece, günümüze kadar gelen fotografik görüntünün temeli sayılabilecek bir gelişme gerçekleşti.

Fotoğrafın ortaya çıkmasının XIX. yüzyılın başına rastladığı, fakat bir sanat olarak ele alınmasının XX. yüzyılda gerçekleştiği söylenebilir. XX. yüzyılın başlarında, resmin biçimsel estetik kurallarını bilen, ancak o konuda başarı sağlayamamış kişiler fotoğrafa yönelince, XIX. yüzyılın üçüncü çeyreğinde fotoğraf araç ve gereçleri sınırlı olanaklarla da olsa, sanatçı duyarlılığı olan insanlar tarafından kullanılmaya, öz ve biçim bakımından sanat nitelikli fotoğraflar üretilmeye başlandı (Burgin, 1984, s. 92).

Fotoğrafı bir sanat aracı olarak ele alan ve sanat yapıtı niteliğinde ilk örnekler veren kişinin Amerikalı sanatçı Alfred Stieglitz olduğu söylenebilir. Stieglitz'in; "Üçüncü Mevki Güvertesi", "Münih'te bir yolun iki yanı boyunca uzanan yapraklı dökülmüş ağaçlar" vb. eserleri, onun fotoğrafı nasıl sanatsal bir yetkinlikle ele aldığının en çarpıcı örnekleri olarak kabul edilmektedir (Weiley, 1989, s. 92).

Stieglitz, çağının sanatçı ve eleştirmenlerinin fotoğrafı küçümsemelerine karşı, onun sanat niteliğini kanıtlayan yapıtlarını gerçekleştiren, bir yandan da kendisi gibi geçmişin etkilerinden kurtulmaya çalışan bir grup sanatçıyı çevresinde toplamaktaydı. Kendi yaklaşım ve tavrını destekleyen J.T. Keiley, Eva Watson, E.Stierling vb.. genç fotoğrafçıların da katılımıyla, 1910 yılında "Photo-Secession" grubunu kurdu. Grubun resmi yayın organı olan "Camera Work" ün yazı işleri müdürlüğü görevi de yine Stieglitz 'in göreviydi (Weiley, 1989, s. 93).

Fotoğrafın sanat niteliğinin kabul edilmesinde Photo-Secession 'un yayın organı olan "Camera Work" ün çok etkisi olduğu belirtilebilir. Bu dergide çalışan genç fotoğrafçılar, fotoğrafı bir düşünceyi, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken

kimsenin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duygularını yansıtabileceği, zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görmekteydiler. Onlara göre fotoğraf, onu çeken kimsenin ruhsal yapısıyla, objektifin önündeki gerçekliğin bir etkileşimi olarak ortaya çıkıyordu. Bu görüntünün yaratıcısının da fotoğraf makinesi değil, fotoğrafı çeken kimse olduğunu savunuyorlardı. Grup on dört yıl içinde verdiği uğraşlarla, fotoğrafı bir sanat dalı olarak meşrulaştırma çabalarında başarılı oldu. Böylece fotoğrafın da, resim sanatı dışında kendi özgün yapısıyla bir sanat ortamı sayılabileceği görüşü yaygınlık kazandı (Burgin, 1984, s. 93).

Fotoğrafi çeken kişinin bir sanatçı olduğu söylenebilir. Çünkü, fotoğraf makinesi o kişinin elinde zamanı delen bir alet olarak, doğru zaman ve açıdan, yepyeni bir biçim kurarak, bir başka dünyanın kapılarını bize açmaktadır. Kamera, sanatçısının elinde alelade bir kayıt aracı kimliğinden uzaklaşıp, fotoğrafça ve yalnız fotoğraf ile anlatılabilecek bir dil, bir boyut kazanabilir. Sanatçının kamerası ile, konu olan objenin duygusal kimliğini ve içeriğini açığa çıkarıp, vurguladığı belirtilebilir.

Fotoğrafın icadı, sentez'den çok seçime dayalı yeni bir resim üretme biçimini gündeme getirmiştir. Bir eleştirmen olan Gabriel Josipovici, sanat yapıtının oluşturulma süreci içindeki "seçim" aşamasını şöyle dile getirir: "Kişilikler ve durumlarla uğraşan sanat dallarının bile doğal bir eylem olduğu söylenemez. Bu tür etkinlikler belli bazı tercihler, seçimler ve düzenlemeler sonucu gerçekleşir." (aktaran Derman, 1991, s. 72).

Burada bahsedilen düzenlemeler, fotoğrafın teknik özellikleri ve karanlık oda teknikleridir. Fotoğrafın teknik özellikleri ile kastedilen şey objektif, film çeşitleri ile makine ve mekan (stüdyo-dış çekim) öğeleridir. Karanlık oda teknikleri ise ışıklı-ışısız pozlama, kart büyüklüğü ve grenlerle oynama gibi özellikler olarak karşımıza çıkar. Sanatçının, bütün bu düzenlemeleri kullanarak ortaya bir eser çıkardığı bilinmelidir.

Her sanat yapıtının, üretim süreci sırasında karşılaşılmış birçok seçenek doğrultusunda verilen kararlarla meydana getirildiği belirtilebilir. Fotoğraf sanatçıları da, diğer sanat ortamlarında ürün veren kimseler gibi seçim özgürlüğüne sahip kimselerdir. Fotoğraf sanatçısı da, eserini ortaya çıkartırken kullanacağı makine formatı, film türü, fotoğrafı çekeceği mekan, objektifin türü, konuya göre uzaklığı ve konunun görüş açısı, deklanşöre basacağı an, oluşturulacak fotoğraf görüntüsünün boyutları, sunuş biçimi ve yeri konusunda karar vermek zorunda olan bir kişidir. Fotografik görüntünün yalnız bu şekilde bir sanat halini alabildiği söylenebilir. Aksi halde fotoğraf gerçeğin sadece bir kaydı, kamera da yalnızca bir kayıt işlevi gören bir çoğaltım aracından öteye gidemeyecektir. Fotoğrafçının, yani sanatçının rolü tam burada başlamaktadır (Moholy-Nagy, 1973, s. 32).

Sanatçının yapıtında dikkat etmesi gereken diğer bir önemli noktanın da “bakış açısı” olduğu belirtilebilir. Dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı, bir sanatçının eserini üretmesi aşamasındaki en can alıcı noktalardan birisini oluşturmaktadır. İzleyici, kendisine aktarılanları ancak bu bakış açısını kavrayabildikten sonra algılayabilmektedir. Bu nedenle, hiçbir nesnenin değişik kişilerce çekilen fotoğrafları birbirinin aynısı olmamaktadır. Çünkü her bir sanatçının dünyayı, olayları algılayış, bakış ve dolayısıyla yorumlayış tarzı birbirinden farklıdır.

Fotoğraf sanatçısının, sahip olduğu malzeme ve içeriğe bir biçim vermek zorunda olduğu vurgulanmalıdır. Çünkü, tek ve mutlak bir gerçeğin ortaya çıkarılmasının sanatın nihai amacı olmadığı, sanatçının da yalnızca onun farklı görünümünü sunduğu bilinmelidir. Barthes (1995, s. 21)’ın da dediği gibi fotoğraf bir kişi sanatıdır: kimliğin, toplumsal statüsünün, sözcüğün her anlamıyla bedenini biçimciliği diyebileceğimiz bir şeyin sanatı.

Sanatçının Kullandığı Aygıt’ın Olanakları ve Sınırlılıkları

Fotografik görüntünün, teknik bir görüntü olduğu ve bütün diğer teknik görüntüler gibi bir aygıt (apparatus) tarafından üretildiği söylenebilir. Aygıtlar, insanlar tarafından üretilmiş nesnelere dir. Kültürel birer nesne olmalarından dolayı, içinde üretildikleri veya kullanıldıkları kültürün de bir parçası olma özelliğini göstermektedirler.

Bu bağlamda, fotoğraf makinesinin de simge üreten bir aygıt olduğu ve kendi içinde barındırdığı bazı kurallara göre simgesel yüzeyler ürettiği söylenebilir. Fotoğraf makinesi, fotoğraf üretmek için programlanmıştır ve üretilen her somut fotoğraf da onun programlanmış yeteneklerinin bir görünümüdür.

Moholy-Nagy (1973, s. 34), görüşümüze büyük ressamlarca damgalanan o resimsel ve hayali birleştirme kalıbını eninde sonunda ortadan kaldıracak olan optiğin temizlenmesini kabul ettirdiği için fotoğraf makinesini övmektedir.

Bir başka deyişle, fotoğraf makinesi görüntüyle, yalnızca neyin orada olduğunu değil, aynı zamanda onu çeken kişinin orada ne gördüğünü ve böylece dünyanın da bir değerlendirmesinin yapılabileceğini göstermektedir. Sontag’ın (1993, s. 103) deyimiyile bu basit bir görme değil, “fotografik bir görme” dir.

Fotoğraf makinesi yetenek açısından çok zengindir, fakat sınırsız değildir. Üretilen her fotoğraf ile fotoğraf makinasının sahip olduğu saklı yönlerden bazıları aydınlığa çıkmaktadır. Fotoğrafçının çabaları da, bu gizli yeteneklerin tanınması ve bu yetenekleri oluşturan programın tüketilmesi yönündedir. Flusser, fotoğrafçının

aygıtı eline aldığı zaman onu evirip çevirip incelediğini, içinden baktığını söylemektedir. Makine içinden dünyaya baktığında onu ilgilendiren, aslında yeni bilgiler üretmesine olanak tanıyan aygıt programıdır. Flusser (1991, s. 31)'e göre, fotoğrafçının ilgisi aygıt üzerinde yoğunlaşmaktadır ve objektifin önündeki dünya söz konusu yeteneklerin ortaya çıkarılması için gerekli bir bahane durumundadır.

Bu bağlamda kameranın, tıpkı bir dürbün gibi egzotik şeyleri bize yakın kılarken, tanıdık şeyleri ise küçük, soyut, garip ve çok uzak kıldığı söylenebilir. Aygıt, kolay ve alışkanlık yapan bir etkinlik içinde kendi yaşamımıza ve başkalarının yaşamına bir katılım sunarken, aynı zamanda da onlardan yabancılaşmayı sunmaktadır. Ayrıca, bir yandan bu yabancılaşmayı onaylarken, diğer yandan da katılmamıza izin vermektedir.

Tıpkı bir satranç oyuncusunun satranç taşlarıyla oynaması gibi, fotoğraf sanatçısı da kamerası ile oynamaktadır. Ancak onun oyunu, daha çok kamerasına karşı gerçekleşmektedir. O, aygıtı içinde gizli olanları açığa çıkarmak için çaba harcamaktadır. Fakat, bu oyunun çabuk sona ermemesi için aygıt programının zengin olması gerekmektedir. Fotoğraf makinesinin hiçbir fotoğrafçının düşleyemeyeceği kadar değişik görüntü üretme kapasitesine sahip olduğu vurgulanmalıdır. İyi programlanmış bir makine, hiçbir fotoğrafçının üstesinden gelemeyeceği kadar geniş olanaklara sahiptir. Bu anlamıyla, aygıt tam olarak bir "karanlık kutu" niteliği taşımaktadır.

Fotoğrafçıyı cezbeden şey, aslında bu kutunun karanlığı, gizemi, bilinmezliğidir. Ancak zamanla fotoğrafçı karanlık kutu üzerinde denetim sağlamayı başarır. Fotoğrafçının karanlık kutu içinde olup bitenleri bilmemesine karşın, fotoğraf makinesi de onun buyruklarına uymaktadır. Burada söylenmek istenen, işletenin aygıtın dışsal özelliklerini kullanarak ona yön verdiğidir. Ancak şu bilinmelidir ki, fotoğraf sanatçısı çalışmasını her zaman aygıt programının barındırdığı içsel özelliklerin egemenliği altında sürdürebilmektedir (Derman, 1991, s. 63).

Aygıtın, insan düşüncesini taklit eden ve düşünürken de oynayan bilimsel bir kara kutu olduğu söylenebilir. Görüldüğü gibi, fotoğraf makinesinin sınırlılıkları ve olanakları çok çeşitlidir. Fakat burada anlaşılması gereken en önemli nokta, aygıtın bir programı olduğu ve bu programın da simgelerden oluştuğudur. Aygıtı başarılı ve sağlıklı bir şekilde işletmek, yani bir ürün, bir eser ortaya çıkartmak için yapılması gereken şey de, bu simgelerle oynamak ve onları birbiriyle ilişkilendirmektir.

SONUÇ

Fotografik görüntü de, resim gibi insanların yaşadıkları çağı belgeleme ve bilgi aktarma özelliklerinden doğmuştur. Daha kolay çizim yapabilmeyi sağlayan “Camera Obscura”nın icadı, bu fotografik görüntünün temelini oluşturmaktadır. Zaman ve teknoloji ilerledikçe, camera obscura'nın ortaya çıkardığı teknik ve estetik bilgiler ışığında fotoğraf ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın bulunmasıyla birlikte, o güne kadar sadece bir yüzey üzerine düşürülen, yansıtılan görüntüler artık “kayıt” edilmeye başlanmıştır. Bu kayıt da, gerçeği iki boyutlu bir tuval üzerine yansıtan ressamunkinden farklı bir özellik göstermektedir. Çünkü fotoğraf, iki boyutlu bir yüzeyde “yanılsama” ile üçboyutlu bir görüntü yaratır.

Fotoğrafın bulunmasıyla resim kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış, bunun sonucunda da araştırmacı ve soyut resim akımları doğmuştur. Fakat resim sanatındaki bu etkilerin bir nedeni de, Endüstri Devrimi’dir. Fotoğrafın, tek neden olarak düşünülmemesi gerekmektedir.

İlk çıktığı yıllarda bir “kayıt” işlevi gören fotoğraf, teknolojinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla kendine özgü bir dile ve anlatıma kavuşarak, bir sanat dalı haline gelmiştir. Dolayısıyla, fotoğrafı çeken kişinin bir sanatçı olduğu belirtilmelidir. Çünkü, sadece o kişi kamerayı bir kayıt aracı kimliğinden çıkarıp, ona fotoğraf yardımıyla anlatılabilecek bir dil ve boyut kazandırmaktadır.

Fotoğraf bu özellikleriyle gelişmiş ve bu bilgiler ışığında film sanatı, yani sinema doğmuştur. Daha sonra, zaman ve teknoloji ile birlikte film gelişerek, ortaya “sihirli kutu” yani televizyon çıkmıştır. İlk zamanlar bir çoğaltım aracı olarak nitelenen televizyon da, daha sonra yaygınlaşarak kendine özgü anlatım dilini geliştirmiştir. Bu yeni dil, fotoğrafın oluşturduğu fotografik görüntüden hareketle ortaya çıkan “Elektronik Görüntü” sanatıdır.

Zaman ve teknolojinin hızlı değişimine rağmen, fotoğraf hala belli başlı bazı niteliklerini ve özelliklerini korumaktadır. Fotoğraf, bugün hala aynı prensipler ile çekilmekte ve basılmaktadır; keşfedildiği ilk günkü işlevini hala sürdürmekte ve korumaktadır. Fotoğraf sanatı, bilgisayar teknolojisi ve dijital teknoloji ile birlikte etkileşimde bulunarak, gelişimini günümüzde de sürdürmektedir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Adatto, K. (1993). Picture perfect. Los Angeles: Basic Books Press.
- Barthes, R. (1995). Camera Lucida. R. Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Benjamin, W. (1995). Pasajlar. A. Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Burgin, V. (1984). Thinking photography. London: Macmillan.
- Çizgen, E. (1992). Türkiye' de fotoğraf. İstanbul: İletişim.
- Derman, İ. (1991). Fotoğraf ve gerçeklik. İstanbul: Ağaç.
- Flusser, V. (1991). Bir fotoğraf felsefesine doğru. İ.Derman (Çev.). İstanbul: Ağaç.
- Gombrich, E.H. (1992). Sanatın öyküsü. B. Cömert (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). Felsefe sözlüğü. İstanbul: Remzi.
- Moholy-Nagy, L. (1973). Painting, photography, film. Cambridge: The MIT Press.
- Sontag, S. (1993). Fotoğraf üzerine. R. Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Topçuoğlu, N. (1992). İyi fotoğraf nasıl oluyor yani?. İstanbul: Yapı Kredi.
- Weaver, M. (1989). The art of photography. London: Yale University Press.
- Weiley, S. (1989, April). The darling of the decade. Artnews, 88,4.