

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

1945 SONRASI JAPON FOTOĞRAFINI OLUŞTURAN ETKENLER

HAZIRLAYAN
PINAR BOZTEPE MUTLU

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sadık TUMAY

İZMİR - 2014

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak “**1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler**” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığının ve yaralandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunun belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../...../.....

Pınar Boztepe Mutlu

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü öğretim Yönetmeliğinin maddesine Fotoğraf Anasanat dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Pınar Boztepe Mutlu**'nun **“1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler”** konulu tezi incelenmiş ve aday......./....../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Boztepe Mutlu

Adı: Pınar

Tezin/Projenin Türkçe Adı : “1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler”
Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Factors Affecting Post-1945 Japanese Photography

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı:151

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

☐

TEZ/ Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.Dr.

Adı: Sadık

Soyadı: TUMAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-Japon Sanatı

1- Japanese Art

2-Fotoğraf Tarihi

2-History Of Photography

3- Fotoğraf

3- Photography

4- Japon Fotoğrafı

4-Japanese Photography

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet ☐

Hayır ☒

ÖZET

Sanatsal gelenekleri uzun bir tarihe sahip olan Japonya, güzellik ve özgünlüğün farklı formlarını, kökenleri oldukça sağlam bir yapıda sunmuş ve bunu her periyotta devam ettirmiştir. Geleneğe bağlılığı ve korumacı yapısıyla bilinen Japon Kültürü, mekanik ve modern bir anlatım biçimi olan Fotoğraf Sanatını, icadından kısa bir süre sonra tanışmasının ardından her dönemde, sanatsal ifadelerinin bir parçası halinde fotoğrafı kullanmıştır. Dönem olarak 1945 sonrası Japon Fotoğrafının üzerinde durma sebebimiz, fotoğrafın modern anlatısına vizyon vermesidir. Dolayısıyla teknik ve estetik bir bütünlük söz konusudur.

1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler yaklaşımını anlayabilmek için Japon görselliğinin ve düşüncesinin öncesine bakmak faydalı olacaktır. Tezimizin birinci bölümünde bu tarihsel vizyon, Japon Kültüründe fotoğraf sanatının gelişimi, süreç içindeki dönüşümü ve günümüzdeki yeri, sistemli bir araştırmaya dayalı olarak sunulmuştur. Japon kültürü, siyasal ve toplumsal yapısı, sanatsal üretim biçimleri ve modernleşme sürecinde gerçekleşen atılımlarla oluşan fotoğraf endüstrisine değinilmiş ve teknolojik gelişim ile fotografik ifade arasındaki ilişki belirlenmiştir. Japon kültürüne ve inanışlarına yönelik anahtar öğeler oluşturulmuş ve bu disiplinlerin fotoğraf sanatına yansımalarına değinilmiştir. Batıdan alınan bir teknolojinin Japonya'daki örnekleri karşılaştırmalı olarak aktarılmış ve Japonizm akımının batıya etkisinden bahsedilmiştir. Japon Sanatının Savaş sonrası travmatik yapısı üzerinde genel bir betimleme yapılmış ve bu süreçte çoğunlukla batıyla eş zamanlı olarak oluşan fotografik anlatım biçimleri ve nedenleri üzerinde durulmuştur. Postmodern dönemde oluşan tavrın ülke üzerindeki etkileri ve Japon geleneklerinin bu ifadelere yansımaları günümüz izlenimleriyle de aktarılmış ve tarihsel açıdan öncü isimler belirlenmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucunda yüzyıllarca geleneksel sanatı benimsemiş bir toplumun batıyla, arkasından fotoğraf sanatıyla olan bağlantılarını belirleyerek, bu ifade biçiminin bir toplumun dönüşüm sürecine nasıl bir tanıklığı olduğuna dair sonuçlara yer verilmiştir. Sanatta yüzyıllar boyu geleneksel anlatım biçimlerine yer veren bir kültürün, günümüz koşullarında teknolojiyle iç içe sürdürdüğü konumunun fotoğrafa etkilerini belirten saptamalar ortaya çıkarılmıştır.

ABSTRACT

Japan which has a long history of artistic tradition had presented and maintained the excellence and authenticity of different forms related their origins with a reliable structure in its each historical period. Japanese culture, known as to be stuck with the tradition and protectionist structure, has used photography art which has a mechanical and modern expression form. Shortly after introduced with the photography after its invention, Japan has managed photography as a part of its artistic statement in every period. The reason for emphasising Japanese photography after 1945 in consequence of give visions to photography's modern narration. Correspondingly technical and aesthetical unity is a point according to this issue.

For understanding the approach to the factors of Japanese photography Post- 1945, checking out the early Japanese visuality and its reflections would be beneficial. This historical vision, developing photography art in Japanese culture, transforming in its process and its place in present were presented in my first part of the thesis in order to a systematic research. Japanese culture, political and social structure, artistic production forms and developing photography industry via reforms by modernization period were mentioned and the relation between technological development and photographic expression was determined. The key points of Japanese culture and beliefs were generated and the reflections of these disciplines to the photography art were dealt with. Technology that has taken from the western world and its Japanese samples were presented in comparison and effects of Japanism to the western world was mentioned. Traumatic structure of Japanese art after war was depicted and in this process, photographic expression forms that was composed mostly simultaneously with western world and its reasons were stressed. The effects of the attitude that formed in the postmodern period, the reflections of Japanese traditions to these expressions were discussed with present impression and pioneers in order to historical angle were determined.

As a result of the researchs, it has been concluded that, connections to the western world and photography art of a society which has embraced with its tradition for hundreds of years were assessed. And how this expression form was witnessed to a transforming society as a consequence. A culture which gives a traditional expression on art for hundreds of years and its reveal in between present technologic positions were detected as an effecting role on photography.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezi olarak gerçekleştirdiğim “1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler” isimli çalışmamı kütüphanelerdeki kitap ve dergi kaynaklarını aynı zamanda internet ortamındaki kaynakları inceleyerek gerçekleştirdim.

Çalışmamı hazırlarken bana, birikimleriyle ve kaynaklarıyla bir çok farklı yol sunan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sadık Tumay’a ve başlığın ve içeriğin oluşmasında bilgilerinden faydalandığım bölümdeki bütün hocalarıma, sonsuz yardımlarıyla hayatımdaki en büyük destekçim olan eşim Nazım Mutlu’ya, sabırlarıyla ve varlıklarıyla desteğini esirgemeyen canım annem Şenel Boztepe, sevgili Babam Erol Boztepe ve biricik ağabeyim Serkan Boztepe ve Eşi Burcu Boztepe’ye, bütün Mutlu ailesine, kaynak bulma konusunda uzman olarak gördüğüm arkadaşım Yusuf Bulut’a, mükemmel bir çalışma ortamı sunan oda arkadaşım Gözde Yenipazarlı Dinler’e, huzur veren varlığıyla Tülay Öcal’a ve beni cesaretlendiren bütün arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Pınar Boztepe Mutlu

İÇİNDEKİLER

1945 SONRASI JAPON FOTOĞRAFINI OLUŞTURAN ETKENLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1945 ÖNCESİ JAPON FOTOĞRAFININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

1.1.	JAPONYA’DA FOTOĞRAF ÖNCESİ GÖRSELLİĞİN İFADESİ.....	4
1.1.1.	Kültürel Etkileşimlerin Görselliği.....	5
1.1.1.1.	Feodaliteden Sanata.....	7
1.1.1.2.	Sanattan Kültüre	8
1.2.	KAĞIT VE BASKI SANATLARINDAN FOTOĞRAFA GEÇİŞ	10
1.2.1.	Ukiyo-e Geleneği	11
1.3.	ERKEN DÖNEM JAPON FOTOĞRAFI VE ORYANTALİZM	15
1.3.1.	Renklendirme Tekniği.....	22

1.3.1.1.	Felice Beato Ve Seyahat Hatırası	25
1.3.1.2.	Baron Raimund Von Stillfried-Ratenics	29
1.3.2.	Fotografik Sahnede Manzara ve Portre.....	31
1.3.2.1.	Uchida Kuichi.....	38
1.3.2.2.	Tomishige Rihei	40

İKİNCİ BÖLÜM

JAPON FOTOĞRAFINDA DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL KARŞILIKLARI

2.1.	DÖNÜŞÜM DÜŞÜNCESİNİN TEKNOLOJİSİ.....	45
2.1.1.	Fotoğraf Endüstrisini Oluşturan Faktörler	47
2.1.1.1.	Askeri Faktörler	48
2.1.1.2.	Modernizasyon Çabası	49
2.1.1.3.	Düşünsel Rekabetin Küreselleşmesi	50
2.2.	FOTOĞRAFİK ESTETİKTE YARATICILIK.....	53
2.2.1.	İçerikte Modernizasyon.....	59
2.2.2.	Sunappu (Snapshot, Şipşak, Gerçeklik).....	63
2.3.	JAPONİZM VE FOTOĞRAF	68
2.3.1	Wabi-Sabi.....	72
2.3.2.	Mono-no Aware	74
2.3.3.	Ma	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1945 SONRASI JAPON FOTOĞRAFI

3.1.	TRAVMA	78
3.1.1.	Savaş Ve Fotoğraf.....	82
3.2.	GERÇEĞİN BELGESELİ 1945-1960.....	86
3.2.1.	Domon Ken	87
3.2.2	İhei Kimura	90

3.2.3 Hayashi Tadahiko.....	92
3.2.4 Uedo Shoji.....	94
3.3. UYANIŞ 1960-1980	97
3.3.1. İshimoto Yosuihiro.....	97
3.3.2 Eikoh Hosoe	100
3.3.3 Shomei Tomatsu	102
3.3.4 Daido Moriyama	104
3.3.5 İssei Suda	107
3.4. GELECEKTEN GELENEĞE 1980 SONRASI VE GÜNÜMÜZ	109
3.4.1 Nobuyoshi Araki	110
3.4.2. Hatakeyama Naoya	114
3.4.3. Sato Tokihiro.....	116
3.4.4. Nomura Hitoshi.....	120
3.4.5 Miva Yanagi.....	122
3.4.6. Yasumasa Morimura	125
3.4.7. Hiroshi Sugimoto	129
3.4.8. Sohei Nishino	133
SONUÇ	138
KAYNAKÇA.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	141

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fot 1: Vincent van Gogh, La Courtisane, 1887.....	13
Fot 2: Henri de Toulouse-Lautrec, 1893	14
Fot 3: 1863 Illustrated London News.....	18
Fot 4: Felice Beato, 1860'lar, Samisen Çalan Kız.....	19
Fot 5: Richard Avedon, 1997, Pirelli Takvimi, October.....	22
Fot 6: 1895/97 civarı T'Enami, Renklendirme yapan asistanlar.....	23
Fot 7: 1898/1907 civarı, Geyşalar fotoğrafları İncelerken.....	24
Fot 8: Felice Beato, 1863 Gümüş baskı ıslak levha tekniği.....	26
Fot 9: Felice Beato, 1866-67, 'Views of Japan' albümü.....	27
Fot 10: Baron Raimund Von Stillfried, 1875	30
Fot 11: Baron Raimund Von Stillfried, 1875	31
Fot 12: Hokusai, 1830-32, Fuji Dağından 36 Görünüm.....	35
Fot 13: T-Enami, 1907-1910 civarı, Fuji Yolunda	36
Fot 14: T-Enami, 1907-1910 civarı, Fuji Yolunda	36
Fot 15: Uchida Kuichi, 1872, İmparator Meiji.....	39
Fot:16: Uchida Kuichi İmp. Meiji, 1873	40
Fot 17 Uchida Kuichi, 1872, Prenses Haruko	40
Fot 18: Tomishige Rihei, 1874 civarı Kumamoto.....	42
Fot 19: Alfred Stieglitz-1894-1905-Camera Work dergisi.....	56
Fot 20: Shinzo Fukuhara, 1931 the Light with its harmony.....	57
Fot21: Shomei Tomatsu, 1962.....	59
Fot 22: Shinzo Fukahara, 1931, Beatiful West Lake.....	61
Fot 23: Fuchikami Hakuyo,1922.....	62
Fot 24: Bilinmeyen Fotoğrafçı, Haziran 1932 Asahi Camera Dergisi.....	64
Fot 25: Ihei Kimura, 1936, Naha, Okinawa	66
Fot 26: Ken DOMON, 1960, [Children of Chikuho].....	68
Fot 27: Ikko Narahara,1950.....	71
Fot 28: Yasuhiro İshimoto, 1950.....	73
Fot 29: Masao Yamamoto /2012 Kawa/Flow.....	75

Fot 30: Shomei Tomatsu, 1969,Tokyo.....	76
Fot 31: Bilinmeyen Fotoğrafçı, 1970, Yukio Mishima.....	81
Fot 32: Hiroshima (Little Boy), (Atom arşivinden)	84
Fot 33: Nagasaki (Fat Man), (Atom arşivinden).....	84
Fot 34: Shigeo Hayashi, 1945, Hiroshima.....	84
Fot 35: Hiroshi Hamaya, 1940 Japonya.....	86
Fot 36: Shigeichi Nagan, 1959.....	87
Fot 37: Ken Domon, 1955	88
Fot 38: Ken Domon, 1950.....	89
Fot 39: İhei Kimura, 1952.....	91
Fot 40: İhei Kimura, 1953.....	92
Fot 41: Tadahiko Hayashi, 1949 Sokak çocukları.....	93
Fot 42: Tadahiko Hayashi, 1954.....	94
Fot 43: Shoji Ueda,1949.....	95
Fot 44: Shoji Ueda, Girls, 1945.....	96
Fot 45: İshimoto Yasuhiro, 1953.....	98
Fot 46: Lazio Moholy Nagy, 1925.....	99
Fot 47: İshimoto Yasuhiro,1960.....	99
Fot 48: Eikoh Hosoe 1963, Model-Yukio Mishima.....	101
Fot 49 Eikoh Hosoe, 1967, Kamaitachi	102
Fot 50: Shomei Tomatsu, 1961, Melted Bottle.....	103
Fot 51: Shomei Tomatsu, 1959, Chewing Gum and Chocolates	104
Fot 52: Daido Moriyama, 1971, Stray Dog	105
Fot 53: Daido Moriyama, 1968.....	107
Fot 54: İssei Suda, 1976.....	108
Fot 55: İssei Suda, 1972.....	109
Fot 56: Nobuyoshi Araki, 1980-2000, Kinbaku Serisi	111
Fot 57: Nobuyoshi Araki, 2009, Lady Gaga Vogue Dergisi için	113
Fot 58: Naoya Hatekayama, 1986 Lime Hills.....	115
Fot 59: Naoya Hatakeyama, 2009.....	115
Fot 60: Sato Tokihura, 2005.....	117
Fot 61: Sato Tokihiro, 1996, Hattach.....	118

Fot 62: 'Grave of the Fireflies' filmi-1988.....	119
Fot 63: Nomura Hitoshi, 1979.....	120
Fot 64: Nomura Hitoshi 1991 'Changes in time and field'.....	121
Fot 65: Yanagi Miva, 1997, Elevator Girls.....	122
Fot 66: Yanagi Miva, 1997, Elevator Girls,	123
Fot 67: Yanagi Miva, 2001, My Grandmothers	124
Fot 68: Yasumasa Morimura, 1996, Bridget Bardot.....	126
Fot 69: Yasumasa Morimura, 2001, Frida Kahlo.....	127
Fot 70: Yasumasa Morimura 2007.....	128
Fot 71: Hiroshi Sugimoto, 1995, Baltic Sea.....	130
Fot 72: Hiroshi Sugimoto, 1990, Theaters.....	132
Fot 73: Hiroshi Sugimoto, 1995, Sea Of Buddha.....	133
Fot 74: Sohei Nishino, 2003, Osaka, Diorama Maps	134
Fot 75: Sohei Nishino, 2013, İstanbul Fotoğrafından Bir Detay	135
Fot 76: Sohei Nishino, 2006, New York.....	136

GİRİŞ

Japonya bilindiği üzere geleneksel kökenleri oldukça sağlam temeller üzerine kurulu olan kültüre sahip bir toplumdur. Japon estetik ifadesine coğrafya, komşu ülkelerle ilişkiler, dini inançlar ve doğayla olan içsel bağlantı gibi birçok faktör etkili olmuş ve derinlemesine katkıda bulunmuştur. Batıyla ilişkilerini yeniden irdelemeye başlamasıyla geçen süreçte siyasal zorunluluklar ve yasalar gereği içinde bulunduğu ‘izole toplum’ sıfatından kurtulduğu çeşitli reformlar gerçekleştirmiş ve bu yeniliklerle teknolojik dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Bu dönüşüm Japon Kültürünün fotografik belleğinin oluşmasında en önemli geçiş olarak sayabileceğimiz bir sürecin başlangıcıdır.

“1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler” adlı tezde incelenen dönemin seçilme nedeni, Japonya için önemli bir dönüm noktası olan İkinci Dünya Savaşında yaşanan yıkımlar ve sonrasında büyük değişimlerin yarattığı sonuçların fotografik ifade biçimlerine olan etkisi olmuştur. Tezin birinci bölümünde uzun süre dışarıya kapalı kalmış bir kültürün, inançları ve gelenekleri doğrultusunda oluşan sanatsal üretim biçimlerinden fotoğrafa geçişi ve bu teknik vasıtasıyla gerçekleştirilen özgün dışavurumlarına değinilmiştir. Bu süreçte ülke, aynı zamanda oryantalist düşüncenin talep gören mekânlarından birisi haline gelmiş ve yine bu bölümde incelenen Felice Beato, Baron Raimund Von Stillfried-Ratenicz gibi batılı isimler ele alınarak Japonizmin uluslararası etkisine değinilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, ülkede yaşanan büyük reformlarla birlikte, ekonomik ve endüstriyel gelişmelerin başladığı dönemden batıyla eş zamanlı gerçekleşen optik sektöründeki atılımları incelenmiştir. Yenilikçi bakış açısı ve ekonomik kalkınmaların ve aynı zamanda kültürün geleneksel ve felsefik bakış açısının gelişen teknolojiyle olan adaptasyon sürecine değinilerek bunun fotografik anlatımına olan etkileri üzerinde durulmuştur. Tekniğin sanatsal ifadeye olan etkisi vurgulanmıştır.

Japon Tolumu, savaş sonrası yaşanan büyük travma ve sonrasında geçen zor birkaç yılın ardından, kollektif duygunun getirdiği bir kalkınma yaşar. Bir anlamda bireysel travmaların da ön plana çıktığı bir süreç yaşarken bu durum sanatına ve dönem itibariyle oldukça popüler olan fotoğraf sanatına önemli oranda yansımıştır.

Tezin nc bölümünde, savaş sonrası oluşan gerçekçilik akımının izinde olan Domon Ken ve İhei Kimura gibi isimler incelenmiş ve bu akımın batıdaki yaklaşımıyla karşılaştırmalar yapılmıştır. 1960'lar itibariyle Japonya'da gerçekleşen hızlı büyüme, yeni inşa edilen yüksek binalar ve filizlenen kapitalist bir toplumun göstergelerine yönelik eleştiriler barındıran sanatsal bir algıyı beraberinde getirir. Fotografig söylemde özne-nesne ilişkisi ve gerçekçilik ile karşı radikal tutumu benimseyen Japon fotoğrafçılar belirlemeye başlamıştır. Bu tarihlerde değişimin dramatik tarafını yansıtan fotoğraflar üreten Daido Moriyama ve Shomei Tomatsu gibi isimler incelenmiştir.

1980 ve sonrası olan süreci irdelerken toplumsal kimliği oluşturan ögeler yeniden fotografig ifadenin bir parçası haline gelmiştir. Araki, Yanagi Miva, Yasumasa Morimura gibi sanatçıların bireysel dışavurumları ve kendi kültürlerine bakışlarındaki özgünlükleri global anlamda fotoğraf sanatında yer etmiştir. Bu sanatçılar, kimlik, yabancılaşma, öteki ve şiddet gibi kavramları fotoğrafın avangard eğilimlerinde bir dil olarak kullanmışlardır.

1. BÖLÜM

1945 ÖNCESİ JAPON FOTOĞRAFININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

Japonya, adanın kapılarını Batıya açmasıyla birlikte fotoğraf makinesinin de bu teknolojik ve tarihsel dönüşüme tanıklığı başlamıştır. Bu yeni dışavurum ve iletişim biçimi sonrasında kendini ifade etme aracı, bu kültür tarafından kabul görmüş ve egzotizmi arayan batı için oldukça cazip bir lokasyon konumuna gelmiştir. Ama batının aydınlanma süreci yani Rönesans ve sonraki süreç, coğrafi keşiflerin sadece bir kaynak yaratma arayışı değil her türlü emperyal girişimin karşılığı olarak da doğuya açılmaları sonucunu ortaya çıkarmıştır. Dışarıdan bakıldığında oldukça cazibeli görünen bu farklı kültürün dönüşümü ancak 19. Yüzyılda gerçekleşmeye başlamış ve kültür kendi içinde gelişmelere dayanarak dönüşüm sürecini yaşamıştır.

1839 Yılında Daguerreotype tekniğinin icadından birkaç ay sonra bütün ekipmanlar Kalküta'ya oradan da Asya'nın diğer limanlarına varmıştır. Tekniğin Japonya'ya gelişi tahmini bir tarih olmakla beraber 1848 yılında Nagasaki limanına girişi rapor edilmiştir. Ueno Shunnojo ilk daguerrotype'ı bir Hollanda gemisi aracılığıyla getiren tüccardır. Daha önceden dizayn edilmiş fakat sadece elit bilenler grubunun teknolojiye ve malzemelere hâkim olduğu 3 serbest bolge limanı bu hareketin öncüsü olan mekândır Nagazaki antlaşmasıyla Hakodate ve Yokohama ilk yabancılara açık ticari limanları olarak durumları fotoğrafın Japonya'da yaygınlaşması ile birlikte belirgin olarak gelişme göstermiştir.¹*

Yani Japon fotoğrafı için başlangıç Avrupalı teknolojinin adaya gelmesinin ardından farklı mekân özlemi çeken yabancı fotoğrafçıların ulaşması güç olan bu sınırlarda tekniği tanıtmaları ve çeşitli türlerde eserler üretmesiyle oluştuğunu söyleyebiliriz.

* O yıllarda Nagasaki 1639 yılından beri süren antlaşma gereği Hollanda ve çin den gelen gemilerle sınırlı olmak üzere yabancılara ticarete açık tek limandı. Ocak 1868 yılında Kobe limanı yabancılara ikametüne açılan beşinci liman oldu. Ve bir çok tanıtım fotoğrafçısı yeni ve cazip konular bulmak üzere bu limanlara giriş yaptılar. Beraberlerinde kendi teknolojileri ile görsel tasvire kendi kurallarını ve geleneklerini sundular

¹ Luke Gartlan, **Types or Costumes, Reframing Early Yokohama Photography**, Visual Resources Vol.22, Eylül 2006, s:242

1.1.Japonya’da Fotoğraf Öncesi Görselliğin İfadesi

Coğrafi Konumu gereği farklı kültürlerle etkileşim içinde olan Japon Sanatı kendi vizyonunu oluşturmak adına yürüttüğü çabayı ait olduğu dönemleri yöneten sülalelerin denetimi altında sürdürmüştür. Budizm Dininin benimsenmesiyle artan mimari gelişmeler bu alanda görsel kültürün oluşumunu ve el ustalarının kendi üsluplarını ortaya koymalarını da beraberinde getirmiştir.

Japon Sanatının Birinci Parlak Dönemi sayılan Asuka Döneminde (552-645), 604 tarihli “ 17 maddelik Anayasa’da” Budacılık ve Konfüçyus Dini açıklanmıştır. Budacılık çağdaş gelişmeye yönelik olduğu için desteklenmiştir. Suiko’nun imparatoriçeliği zamanında tapınak yapımı artmıştır. Ve dünyadaki en eski anıtsal ahşap yapının örneğine sahiptir.²

Tiyatro ve sahne sanatlarında ise kendilerine özgü gelişmeleri de sağlamış, seramik ve heykel alanında büyük ilerlemeler izlenmiştir. Bu gelişmelerle küçük el sanatlarında belirgin bir zenginlik oluşmuştur. Zengin ve kültürlü ailelerden çıkan ressamlar YAMATO-E okulunu kurmuş ve resimsel anlatımı geliştirmeye yönelik çalışmalar başlamıştır.

Japon ulusal bilinçlenmesinin filizlendiği bu yıllarda sanatta da Çin Üslubundan uzaklaşma ve Japon kişiliğini arayış içinde olma durumuna dikkat çeken A. Ödekan’a göre; Yamato’daki (Nara Bölgesinin eski adı) YAMATO-E Okulu Japon Kültür ve Sanatının merkezidir. Dönemin Rulolarında öyküsel anlatım gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Resim sanatında değişik bir perspektif anlayışı gözlenir.³

² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, cilt: 2, s: 913

³ A.g.e, s: 913.

Kültürün kendi kimliğini bulması yaşadığı etkileşimler dışında süregelen geleneklerinin yansımalarını da taşır. Budizm gibi felsefi anlamda olukça baskın bir dinin etkisi küçük el sanatlarında gelişmeler sağlamış, değişen siyasal rejimlerle özgürleşen ustalar düşsel ifadelerini kendi üsluplarıyla aktarmaya çabalamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan çağdaşlaşma ve dönüşüm süreçleri bambaşka coğrafyalardan gelen bilgi aktarımlarıyla sanatçıların kendi tavırlarını başka kültürlerle paylaşma bilinci artmış hatta diğer kültürlerin Japon sanatçıların eserlerine ilgisini arttırmıştır. Ulusal bilinci oluştururken geleneksel sanata çağdaş yorumlar getirerek çağdaş anlayışı izlemeyi sürdürmüşlerdir.

1.1.1. Kültürel Etkileşimlerin Görselliği

Doğu Asya'da bulunan adalar üzerinde gelişen Japon kültürü uzun bir süre Kore yoluyla Asya, özellikle de Çin ve Hindistan kültürlerinin etkisi altında kalmıştır. MS 405 yılına kadar yazı dilinin olmaması, bu tarihten itibaren Çin yazım biçiminin kabul edilmesini sağlar. MS 600 yılına kadar Çin kültürünün etkisinde kalan ülke ancak 9. yüzyıldan sonra kendi estetik tercihlerini ortaya koymaya başlamıştır. Nara Dönemi'nde (710-794) Çin vasıtasıyla yayılmaya başlayan Budizm'in etkisiyle İlk defa Heian* Döneminde zirveye yükselen Japon sanatı Batıya kadar uzanan bir süreç yaşamıştır.

Öte yandan, Çin Uygarlığı Pasifik'te başka kültürlerle rekabet içine girmesi gerekmediği bir ülke buldu. Bu ülke Japonya idi. Hindistan'dan gelenler de dahil olmak üzere Japonya'ya ulaşan büyük dinsel ve estetik akımlar, Çin'den geçiyordu ve böylece Japonya, bir bakıma Avrasya kıtasının son durağı haline geldi.⁴

Siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda dönüşümlerin yaşandığı ve askeri gücün ön plana çıkmaya başladığı dönemlerde Feodalizm ve Militarizm etkileri sanatın yönelimlerini de değişime uğrattır.

* Heian Dönemi: Klasik Japon Tarihinin son bölümüdür ve 794 yılından 1185 yılına kadar sürmüştür.

⁴ German Bazin, Sanat Tarihi, Sosyal Yayınları, Şubat1998, s: 503

*Japonların Asya’da bulunmaları, bazı bakımlardan gerçek bir paradokstur. Batı Sanatıyla aynı zamanda başlamış ve bu sanata paralel bir tarihsel gelişim göstermiş olan Japon Sanatı kesin gerçekçiliği sayesinde Çin sanatına olduğundan daha çok Avrupa sanatına yakın örnekler ortaya koydu ve Bundan ötürü Batı, Çin’den çok Japonya’ya yüzünü çevirdi.*⁵

200 Yıla yakın olan kapalılık dönemi boyunca Hollandalı tüccarlarla sınırlı olmak üzere ilişki içinde olan ülkede, ekonomik anlamdaki bu birlikteliği dolayısıyla bazı Hollanda etkileri görülmektedir. Deshima Adası’nda Hollanda izleri taşıyan evler görmek mümkündür.⁶ 19. Yüzyılda uygarlaşma sürecinde Batı kaynaklı beslendiği sanat anlayışına Hollanda ile olan ticari ilişkilerinin yadsınamaz olduğunu söyleyebiliriz. Hollanda Sanatında ise Van Gogh esinlenmelerinden Japonizm başlığı altında bahsedebiliriz.

*Japonya hakkında unutmamamız gereken en önemli hususlardan biri onun bir ada ülkesi olduğudur. Zaman içinde Japonya ya yabancı fikirlere ve dışarıdan gelen sanatsal ifade biçimlerine kendini açmış ya da dışarıdan gelen yeni müdahalelere kapılarını kapatma yolunu seçmiştir. Japonlar diğer uluslarla yakın ilişki içinde bulundukları dönemlerde yabancı fikirleri anlamak, taklit etmek ve nihayetinde asimile etmek için her tür çabayı göstermişlerdir.*⁷

Öncesinde Kore, Budizmle beraber ise siyasal ve kültürel anlamda Çin’e yakınlık hisseden ve bunu kendisine birçok alanda model olarak kullanan Japonya kökleri oldukça sağlam olan Budist anlayışla eserler üretmiştir.

*Aslına bakılırsa 7. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında Japon sanatını esasen bir Budist sanatı olarak tarif etmek gerekir. Japonya’ya ardı ardına ve hızla ithal edilen Budist Okulları konuların, temaların, üslupların ve hatta yeni tekniklerin çoğalmasındaki en büyük etkidir.*⁸

Çin Medeniyetinin yaklaşık 4500 yıl önce kullandıkları yazı karakterlerinin oluşum kökenlerinin etkisiyle üretmeye başladıkları teknik bir ifade biçimidir. 6. Yüzyılda Japonya’ya ulaştığında mitlerin ve sembollerin farklı ışığında Japon

⁵ A.g.e, s: 506

⁶ <https://www.swaen.com/japanNED.php> (08.12.2013)

⁷ Aykut Gürçağlar, Japon **Resim Sanatı ve Batı Resim Sanatı: Etkileşimler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Ders Notları, Güzel Sanatlar Fakültesi, s: 6

⁸ A.g.e, s: 17

kültürünün etkisi gözlenmiştir. Batı sanatı üzerinde de önemli etkileri olan kaligrafi sanatı Japonya’da Zen kültürünün derin etkilerini mimari, seramikte, şiirde ve çeşitli ritüellerde gördüğümüz gibi fırça sanatlarına da yansıdığını söyleyebiliriz.

1.1.1.1. Feodaliteden Sanata

Feodalite Avrupa’ da roma döneminde ortaya çıkmış toplumsal ekonomik ve siyasi özellikler taşıyan bir yapıdır.⁹ Feodal sisteme dayalı bir yönetim biçimi olan Japonya’da (1603–1868) Yılları arasında Edo Döneminde İmparator Tokugava ve Ailesinin yabancılarla ilişkilerle ilgili koyduğu katı kurallar ülkenin bu süreçte geçirdiği izolasyon politikasına geçiş sağlar. Yabancıardan gelebilecek tehlikeleri kontrol altına alma amaçlı gerçekleştirilen bu kuralları **Sakoku** kavramı altında inceleyebiliriz.

Sakoku Japoncada zincirlenmiş ülke, kapıları kilitlenmiş ülke anlamına gelir. Japonya’da 1633-1639 yılları arasında uygulamaya konulan ve 1853 yılına kadar devam eden, Japonya’ya tek bir yabancının bile girmesine izin verilmemesi ve tek bir Japon’un bile Japonya’yı terk etmemesi politikasıdır. Bu suçların cezası olup bir Japon’un memleketten çıkma yasağı 1868 yılına kadar devam etmiştir. Yasak pratikte ülkeye giriş çıkışların hiç olmaması şeklinde değil, çok kati kurallara bağlı olması şeklinde uygulanmıştır.¹⁰

Ülkenin tarihsel gelişimini göz önüne aldığımızda ‘Sakoku’nun önemi yadsınamaz boyuttadır. Bu kavramın sonlanmasıyla beraber Japonya’nın batıyla olan ilişkilerine farklı bir boyut kattığı görülmektedir.

250 yıl kadar süren Edo Dönemi (1600-1868) boyunca neredeyse tümüyle dış dünyaya kapalı kalan Japonya’da bu süre içinde ülkeye yabancıların girişi ve Japonların ülke dışına çıkışı yasaklanmış ve ticari ilişkiler sadece Nagasaki şehrinde bulunan Deşima adlı iskeleden yürütülmüştür. Ancak, gene bu dönemde, Avrupa’daki gelişmeler, özellikle bilim-teknik alanındaki buluşlar, o ülkelere yollanan özel heyetler ya da yetişmiş elemanlar aracılığıyla yakından izlenmiş, önemli olanlar aktarılabilmiştir.¹¹

⁹ <http://akademikperspektif.com/2013/11/19/feodalitenin-tarihi-gelisimi-ve-osmanli/> (02.5.2014)

¹⁰ Güvenç Bozkurt, Japon Kültürü, Boyut yayınları-2010- İstanbul, syf:49

¹¹ Prof. Dr. Mete Tuncoku, Modernleşmede Japon Modeli ve Türkiye, Türk Dil Kurumu Konferans Salonu, Ankara, 28 Kasım 1996

Ancak bazı tarihçiler kapalılığın tam anlamıyla uygulanmamış olmasından ve yıl içinde az sayıda da olsa Hollanda ve Portekizli tüccarların ülkeye girişine, Batının gelişim sürecinden haberdar olmak amacıyla bir limandan izin verilmekteydi.

*Diğer bir deyişle, Edo döneminin kapalılığı tek yönlüdür. Bilgi akımı, yeni buluşların aktarımı işlemi durmamış, devam etmiştir. Gene bu dönemde daha önceki yüzyıllarda Kore yoluyla Çin'den aktarılan birçok kültür, teknik ve buluş tümüyle özümşenip yerleştirilmiş ve güçlü bir sanayileşmenin alt yapısı bu uzun kapalılık döneminde sağlam bir şekilde atılmıştır. Japonya'nın II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlatıp bugüne dek süren kalkınma çabaları değerlendirilirken bu nokta göz ardı edilmemelidir.*¹²

1.1.1.2. Sanattan Kültüre

Kültür hareketlerine bakarak bir ülkenin sanat anlayışını çözümlemek istediğimizde önce kültürü tanımlamak yerinde olacaktır.

*Kültür, birinci anlamıyla ekmek, biçmek, ziraat ve tarım yapmak manasına gelir; yani vahşi doğadan ayrılmış bir dünya yaratma etkinliği olduğundan dolayı kültür, özünde sonsuz değişimleri barındıran dinamik bir süreçtir. Kültür ancak hareket halinde olduğu zaman kültür özelliğini koruyabilmektedir; Bu nedenle her zaman dinamik ve ileriye dönüktür.*¹³

Japon Kültürü gelenekleri gereği ilkelerine güvendikleri Zen kavramını yaşam biçimi olarak kabul etmiş yalın bir dille topluma yönelik estetik anlayışını sürdürmüştür. Toplumsal sınıfların varlığını hissettirmesi durumu söz konusuysen bu sınıflarda ortak anlayış söz konusuydu. Sanat icra edenlerin dönem dönem değişen temaları ortak bir noktada buluşur, çaydan bahçe bitkilerine, yemekten ev dekorasyonuna ve hatta ölüme ve öldürmeye kadar hayata ait her şeyi sanatın bir parçası olarak görmek pek de şaşırtıcı olmazdı. Örneğin Militarist yaşamın öncüleri

¹² Prof. Dr. Mete Tuncoku, Modernleşmede Japon Modeli ve Türkiye, Türk Dil Kurumu Konferans Salonu, Ankara, 28 Kasım 1996

¹³ Masakazu Yamazaki, Japon Kültürü, Japonlar ve Bireycilik, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2009, s: 64

olan Samuraylar gelenek gereği yaşamları boyunca dövüş sanatları dışında el sanatları icra ederler ve sınıfsal farkın sanata yansımaları Zen bilinciyle buluştururlar.

Zaman zaman yönetimin lüks olanı yasaklama çabası bazı sanatları kontrol etmesine neden olsa da şehirlerde kültürel faaliyetlere her zaman talep olmuş ve üretilen eserlerin izleyiciye ulaşması toplumsal düzene bağlı olarak gerçekleştirilmişti. Zamanla kültür, kitlelere daha çok hitap etmeye başlamış; sanat, halkın boş zamanlarını değerlendirdiği bir uğraş haline gelmiş ve popüler kültürü yaratan sanat girişimcileri de bu sayede ön plana çıkmıştır.¹⁴

Japon yönetmen Akira Kurosava, ülkenin modernleşme süreci dahilinde yaşadığı kültür ve toplumsal bilinci 16. Yüzyıl Tokugava yönetimini ele alarak ifade ettiği filmlerinde dönem üzerine tarihi yorumlar yapmaktadır.

*Örneğin 'Yedi Samuray' (1954) ve Saklı Kale (1958) adlı filmlerde, Kurosava, Japonya'nın henüz Tokugava hanedanı tarafından birleştirilmeden önceki döneminde içinde bulunduğu güvensizlik ve kargaşa ortamı hakkında çarpıcı bir izlenim yaratıyor. Yönetmen soğukkanlı konsantrasyonunu büyük ölçüde Zen Budizm'ine borçlu olan ideal samurayın becerileri ve ahlak anlayışı hakkında canlı ve olumlu bir resim çiziyor. Buna rağmen bir yandan da yeni gelişen barut teknolojisinin geleneksel savaşçı sınıfın sonuna nasıl işaret ettiğini ve feodalizmden moderniteye geçişte ne gibi bir rol oynadığını ortaya koyuyor.*¹⁵

Kapalılık döneminde sağladığı iç dinamizm sayesinde 1853 yılında Amerikan gemilerinin ülkeye girişinin ardından yaşadığı toplumsal, kültürel ve siyasal değişimlerin yaşattığı büyük sıkıntılara rağmen toplumun hemen hemen bütün katmanlarında sanatsal icraatların devam ettiğini ve bireysel ifadelerin bu değişim sürecine ayak uydurduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca feodal yapının Japon Kültürü aracılığıyla sanatına yansımaları kaçınılmazdır.

¹⁴ A.g.e, s: 64

¹⁵ Peter Burke, Tarihin Görgü Tanıkları, Kitap Yayınevi, 2003, s:183

1.2. Kağıt Ve Baskı Sanatlarından Fotoğrafa Geçiş

VI. Yüzyıl itibariyle Japonya’da Budizm’in yayılması, tapınakların artması ve dinsel obje ve simgelere üzerine el işçiliklerin gelişmesi sürecinde, matbaa teknolojisinin de gelişmesiyle ağaç baskı ve kağıt sanatlarında üretim artışı yaşanmıştır. İnançlar dolayısıyla edinilen inanılan dini yayma ihtiyacı bu sanatları icra edenler için okullar açma durumunu da beraberinde getirmiş, bu süreçte bu sanatların ifadeleri hızla gelişme göstermiştir. Kaligrafi, illüstrasyon ve ağaç baskı teknikleri bu dönemde birçok amaç için kullanılmaya başlar. Kağıt sanatlarında mürekkep ve illüstrasyon tekniği birçok dönemde Zen manastırları ve Budizm inanişına hizmet etmiş, batıyla ilişkilerin başladığı periyotlarda ise yeni akımların etkisi altına girmiştir.

Edo Periyodu her ne kadar sert izolasyon politikasına bağlı ilerlese de Japon estetiğini ifade eden birçok sanatsal form ileride batı sanatını da etkilemek üzere sunmuş en önemli özelliği ise sanatın, saray ve aristokrasi zihniyetinden çıkıp halkın seyrine sunulması ile göze çarpmaktadır.

1603-1876 Yıllarını kapsayan Edo Döneminde Japon Tokugawa Şogunları tarafından sürdürülen 250 yıllık barış süreci popüler kültürün oluşmasına imkan verdi ve ayrıca Ukiyo-e (değişken dünya) sanatı da yaygınlaştı. Ukiyo-e, her şeyin bir yanılsama olduğunu söyleyen Budist öğretilerden etkilenmişti ve Edo Dönemi boyunca bu terim, geçici zevklerin peşinden koşulması anlamına geldi.¹⁶

Japon Sanatının ifade yöntemleri tapınak mimarisinden yola çıkmış ve düşünce sisteminin temelinde olan ‘doğa’ bilincini ortak bir tema olarak görmüş ve çeşitli formlarda yansıtılmıştır. Sakoku (Yasaklı Bölge) kavramının getirdiği kısıtlamalar, 1853 Komutan Perry’in ülkeye giriş sınırlarının kaldırılmasıyla ilgili yaptığı anlaşma sonucunda, değişim süreciyle beraber farklı ifade yöntemleriyle tanışma olanağı bulunmuştur. Yeni bir tasarı ortamı sağlayan fotoğraf makinesi, uzun

¹⁶ Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, çeviri: Aldoğan, Hayalperest Yayınları, 2012, s: 236

bir süre geleneksel yöntemlerle bütünleştirilerek icra edilmiş (Renklendirme Tekniği) Ukiyo-e ustalarının el becerileri sayesinde farklı bir üslupla ifade edilmiştir.

1.2.1. Ukiyo-e Geleneği

Bir halk sanatı niteliği taşıyan Ukiyo-e orta sınıfın ağaç baskı sanatçıları tarafından üretiliyor ve gündelik yaşamın tasvirlerini içeriyordu. Mitolojiden sahneler, Meisho (soğâ manzaraları), Güzel Kadınlar, Shunga (erotik görseller) Kabuki Tiyatrosu, Fujiyama (Fuji Dağı), Samuraylar, Geyşalar gibi Japon Kültürüne kimlik kazandırmış öğelere yer veren Ukiyo-E Batı'da Van gogh, Gauguin, Manet gibi pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Teknik anlamda ahşap ustalarının ürettikleri oymaların mürekkeple boyanarak pirinç kepeğinden yapılmış bir kağıda baskısı sonucu ulaşılan görsellerdir. Her bir renk anahtar formun temsilini sunuyor ve kimi zaman baskı sayısı boyuta bağlı olmak üzere sınırlı olabiliyordu.

Ukiyo-e'nin tarihsel arka planına baktığımızda, bu sanat üslubunun/okulunun Tokugawa Dönemi'nde (1615-1868) Edo (Tokyo)'da ortaya çıktığı görülmektedir. Tokugawa shogunları eski başkent Kyoto'dan yeni başkent Edo'ya taşınmışlar ve bu kenti döneminin en büyük şehri haline getirmişlerdir. Dolayısıyla da Ukiyo-e'yi yaratan sanatçılar Tokugawa Dönemi'nin toplumsal yapısı içinde yetişmiş ve ürünlerini vermişlerdir.¹⁷

1868 Yılında Meiji Döneminin başlamasıyla Japonya tarihsel restorasyon sürecine ulaşır. Meiji dönemi öncesi 'Sakoku' kavramı dolayısıyla 'Tenha ve Kapalı Ülke' konumundaki Japonya Komutan Perry'in ülkeye ticari anlaşmaları sağlama amacıyla gelişiyle, dünyanın geri kalanından izole olma durumu ortadan kalkıyor.

Renkli Ukiyo-e ahşap baskı tekniğinin tam anlamıyla gelişimi Japonya'nın batı dünyasından izolasyonu döneminde olur. Özenli ve ihtişamlı baskıların pek çoğu Masanobu (1686-1764) ve yenilikçi çalışmalar yapan sanatçılar tarafından üretildi. Kuniyoshi (1797-1861) saf Ukiyo-e tekniğini icra eden önemli sanatçılardandı. İki yüz yıl sonra Japonya'nın açılmasıyla, Ukiyo-e baskı kendisini Batı-Avrupa yolunda bulur.¹⁸

¹⁷ www.japonresimsanati.com.tr (04.06.2014)

¹⁸ <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1982/4/82.04.03.x.html> (24.03.2014)

19. yüzyılın son kırk yıllık döneminde, Avrupalı sanatçılar arasında Japon Sanatına karşı duyduğu ilginin en önemli etkisi, Hiroshige(1797-1858), Hokusai (1760-1849) ve Utamaro (1753-1806) gibi sanatçıların kullandığı kalıp baskılar olmuştur. Stil anlamında Hiroshige nazik ve sakın Hokusai ise güçlü ve kendinden emin bulan tarihçiler Batı sanatının bu estetikten etkilendiğini de kanıtlamışlardır.

Japon sanatının Batı sanatına etkileri Japonya'nın Batı ile kurduğu ilişkilerin başlangıcına, 17.yüzyılda Hollandalıların Dutch East India Company (Hollanda Doğu Hint Şirketi) aracılığıyla Japon lake mobilyaları ve porselenlerini Avrupa'ya götürmelerine, kadar indirilebilir (Blood 2001:126). Fakat Japon resminin özellikle de Ukiyo-e baskılarının Batı resmi üzerindeki etkileri 1860'lı yıllara rastlamaktadır. Bu dönem Batı'da Endüstri Devrimi'nin ardından kapitalizmin rasyonalize olarak tüm kurumlarıyla fabrikalar, tröstler, tekel alanları ve sendikalarla bir sistem haline geldiği bir dönemi içine almaktadır (Hauser 1984:350). Batı'da bu dönemin sanat alanındaki en büyük yeniliği Empresyonizm (İzlenimcilik) akımının ortaya çıkmasıdır.¹⁹

Epeyce batılı sanatçı Japon sanatından etkilendi. Vincent Van Gogh için yazdığı yazıda kardeşini de bu sınıfa koyan Theo Antwerp, Van Gogh tarafından söylenen şu cümleye dikkat çeker: "Benim stüdyom o kadar da kötü değil. Özellikle duvarda beni eğlendirecek küçük Japon baskıları asılıysa"²⁰

Van Gogh Japon sanatının renk ve zemin malzemesinden etkilenmiş ve 1887 yılında ağaç baskı tekniğiyle 3 adet eser üretmiştir. Ve bu eserlerin Japon usta sanatçı Hiroshige baskılarına dayandığı bilinmektedir. Van Gogh'un baskılarında Hiroshige'nin orijinal eserleri kadar pürüzsüz renkler ve dokular elde edemedi, ancak Japon sanatının kendisine özgü tarzı ile Avrupa sanatını birleştiren kavramlar için bir işaret verdi.²¹

Batının ülkeyi keşfiyle beraber bu farklı ifade tekniği birçok sanatçıyı olduğu gibi kültürü merak eden batılı halkında ilgisini çeker.

¹⁹ Aykut Gürçağlar, **19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Japon resim Sanatının Batıya Etkisi**, MSGSÜ, Sanat Tarihi Bölümü

²⁰ <http://art.unt.edu> (12.02.2014)

²¹ <http://art.unt.edu> (12.02.2014)

Japonya'ya ait olan her şey bir anda oldukça moda ve şık olan durumuna geldi. Japon ahşap baskılar, kimonolar, ve antika benzeri materyaller satan dükkanlar mantar gibi Paris'te açılmaya başladı. Japon ahşap baskılar, Claude Monet, Edgar Degas, Toulouse Lautrec ve Paul Gauguin gibi izlenimci ressamalar ve Post İzlenimcileri etkilemeyi başardı.²²



Fot 1: Vincent van Gogh, La Courtisane, 1887

Avrupa Sanatının, Japon kültürüyle etkileşimde baskı ve çizimlerin önemli bir iletişim aracı haline geldiğini söyleyebiliriz.

²² <http://www.moderntokyotimes.com/2012/02/04/japanese-art-and-van-gogh-japonisme-ukiyo-e-and-world-religions> (21.09.2013)



Fot 2: Henri de Toulouse-Lautrec, 1893

1.2.2. Japonizm

Japonya'nın Batıyla ticaretinin yeniden başlamasıyla, 1850lerden itibaren Avrupa'da, Özellikle Fransa'da Japonizm akımı başladı ve bu yeni trend birçok Avrupalı sanatçının dikkatini çekti. Sanatçılar Japon Stilinin benzersiz ve farklı tekniği temel alan ifadesinden etkilenerek, açılan ekonomik ticaretin yanında kültürel ticaretin yollarını da açmış oldular.

*Fransızca 'Le Japonism' ifadesi 1872'den itibaren Japon Sanatının Batı Sanatı üzerindeki etkisini tanımlamak için kullanılmaya başladı. 1886'da Van Gogh ile tanışan Gauguin'in Japon Sanatına olan ilgisi arttı ve ressam Katsushika Hokusai ie Ando Hiroshige'ye ait baskı ve çizimlerin koleksiyonunu yapmaya başladı. Bu eserler ona ilham verdi ve birçok kompozisyonunu, Japon baskı ve çizimlerinin abartısız, asimetrik düzenlemeleri ile parlak renkli, düz alanlardan etkilenerek yaptı*²³

Uzak diyarlara seyahatin arttığı dönemler olan 18. Yüzyılın başlarından itibaren keşfi yayılmaya başlayan Japon Kültürü yalnızca resim anlayışıyla değil, mimari, tekstil, seramik gibi birçok alanda batı tarafından takip edilen bir değer kazanmıştır.

²³ Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest yayınları, 2012, s: 341

*Viyana Okuluna paralel olan 'Sezession' hareketi, mimarlığın sanatsal yönüne yeniden ağırlık vermiş 'Japon Üslubu' ahşap binalarla betonarme bina biçimlerinin nasıl birleştirilebileceği de araştırılmıştır. 'Sezession'ın biçime ağırlık vermesi, ayrıntı ve bezemelerin organik olması Şin-Vabu (şin-Yeni, Vabu- geleneksel Japon üslubu) adıyla anılan romantik bir mimari üslubun yayılmasına yol açmıştır.*²⁴

Japon Kültürünün ve geleneksel Baskı tekniklerinin batıya verdiği ilham sonrası kendi modernleşme sürecini yaşayan Japonya'nın Batı Kültürüne de etkisi 'Japonizm' olarak vurgulanmış ve Batının geniş bir vizyonla bu süreci değerlendirdiği görülmüştür.

Bu etkileşimin getirdiklerinden biri olarak Empresyonizm, Rönesans'tan beri süregelen Batı resim geleneklerinden büyük kopuşu gerçekleştiren bir akım olmamakla birlikte, kendi alt yapısını oluştururken Batı resminin kaynaklarının yanı sıra, batı dünyasının dışındaki ülkelerin sanatlarına da ilgi göstermişlerdir. Değindiğimiz gibi bunun en tipik örneği Japon baskı resmidir. Bu baskı resimlerin, ilk zamanlar Japonya'dan ithal edilen çeşitli mallarla birlikte Avrupa'ya girdiği ve çeşitli mallarla birlikte satıldığı bilinmektedir²⁵

Kısaca Avrupa, Japonya'ya mallarını gönderirken Japonya da kendi kültürünü ihrac etmiştir.

1.3. Erken Dönem Japon Fotoğrafı Ve Oryantalizm

Bir karanlıktan aydınlığa geçiş dönemi olarak bilinen Edo döneminden Meiji dönemine geçiş Amiral Perry 'nin 1853 yılında Japonya sahillerine geçişiyle süreci başlatır. Bu ziyaret Japonya'da fotoğraf tekniğinin gelişimi açısından için oldukça önem arz eder. Ve Perry'e eşlik eden Japonya'ya ayak basan ilk fotoğrafçı olduğuna inanılan daguerreotypist ve ressam Eliphalet Brown Jr. 1853-1854 tarihinde Japonya'yı Batının ilgisine açmak için için Matthew C. Perry tarafından yönetilen misyona eşlik eden daguerreotypes tekniğini ülkeye getiren Amerikalı Fotoğrafçı-

²⁴ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, cilt: 2, s: 916

²⁵ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 1980, 215s.

ressam olmuştur. Bu dönemde üretilen 400'e yakın manzara ve portre fotoğraflarından ürettiği litograflardan günümüze sadece altı adet ulaşmıştır.

*Amerikan gemisinin (Black Ship) 1853 yılında Japonya kıyılarına inişiyle Japonya'da fotoğraf uygulamalarının yayılmasını esrarengiz bir tarihi yakınlık olarak sayabiliriz. Diğer bir deyişle Japonya'nın modern-ulus devleti olarak doğumu fotoğraf ortamının Japonya limanlarına gelişiyse tarihsel anlamda yakınlaşıyor. Fotografik söylemdeki modern ve modern öncesi kabataslak ayırım ancak Edo döneminde tamamen izole edilmiş bir Japonya önermesini düşününce yapılabilir.*²⁶

1850'ler Japon Kültürü için henüz teknolojik dönüşümünü sağlayacak bir araca hazır olmadığını hissettirse de Daguerreotype tekniğinin batıyla eşzamanlı olarak geliştirildiği bir dönemi barındırır. Ülkede aydınlanma dönemi Batıda olduğu gibi bir süreç yaşamamış olsa da fotografik arayışların sürdüğünü söyleyebiliriz. 1854 yılında ilk Japon modeli Daguerreotype Ensei Kikijutsu tarafından batı kaynaklı bir yazın kullanılarak yapıldı. Ancak sadece basılı kılavuzlar ve tarihi kayıtlar aracılığıyla oluşturulmaya çalışılan bu deneylerden başarılı sonuç alınması oldukça zor bulundu.²⁷

*Yasaklı limanlardan Yokohoma'nın açılmasından kısa bir süre sonra yine Amerikalı fotoğrafçı Orrin Freeman 1860 yılında başarılı bir iş girişiminde bulundu ve Yokohoma'da fotoğraf ürünleri de satan portre ağırlıklı bir stüdyo açtı. Ve bildiği bütün teknikleri bir Samuray olan Ukai Gyokosen'e aktararak kendisinin 1861 yılında ilk Japon fotoğraf stüdyosu Eishindo'yu kurmasında yardımcı oldu. Yokohama yabancı fotoğrafçılar için en aktif merkezlerden biriydi.*²⁸

Liman kapılarının açılmasıyla batı tarafından keşfi kolaylaşan doğu kültürü; Japonya'ya ilk kez 1863 yılında İllüstrasyon sanatçısı ve gazeteci arkadaşı Charles Wirgman (1832–1891) tarafından gönderilen davetle ayak basan Felice Beato'nun (ca.1833-1908) çalışmalarıyla daha da şekillenir. 1855 Kırım savaşında fotoğraf çekmek üzere görevlendirilen Beato, Wirgman ile tanışır ve iki isim Illustrated London News (ILN) dergisine Japon Kültürü ve egzotizmini barındıran çalışmalar göndermeye başlarlar. Çin, Kırım ve Kore'de savaş fotoğrafı tecrübesi olan Beato'nun başarısı Batılıların doğu toprakları ile ilgili ne görmek istediğini anlamış

²⁶ Marcus Bohr, **Transformations of Photography in Japan** (1990-1999), University of Westminster for the degree of Doctor of Philosophy, 2011, s:42

²⁷ Anne Wilkes Tucker, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 17

²⁸ A.g.e. s:19

olmasına ve doğru bir yöntem izlemesine bağlanabilir. Felice Beato'nun Japon Fotoğrafına katkılarını ve çalışmalarını bu bölümde daha sonra açıklamak üzere bir başlıkta inceleyeceğiz.

Öncesinde Pekin'de ikamet eden İngiliz fotoğrafçı William Saunders sadece portre değil, Yokohama, Kamakura ve Edo sahnelerini içeren fotoğraflar üreten bir stüdyo işletti. Takip eden zamanda İtalya doğumlu İngiliz vatandaşı Felix Beato ülkeye gelerek belgesel fotoğraf anlamında görüntüler üretti. Sander's ilk defa boyanarak renklendirilmiş tekniği kullanmasına rağmen Beato'nun renklendirmeleri çok daha fazla ilgi görmüş ve ölümüne değin Meiji periodu sırasındaki birçok fotoğrafçıyı etkilemiştir.²⁹

1860 yılına kadar ILN dergisinde illüstrasyonlarıyla izlenimlerini aktaran Wirgman, partneri Beato ile beraber 1863 Eylülünde 'Bir fotoğraftan' dipnotuna bağlı kalarak protokolde değişimi anlatan bir sahneyi içeren görüntüsüyle yer alır.

Dergi 1864 yılındaki birçok sayısında da Beato'nun Yokohoma panoramalarına yer verir ve Wirgman- Beato ortaklığının önemini açık bir şekilde belirtir. Yabancı ilgisinin azaldığını hissettikleri bir dönemde Beato ve Wirgman dikkatlerini yine Japon kültürüne dayalı olmak üzere farklı konulara ve projelere yöneltirler. İkili 1865 başlarında çeşitli ebatlarda kişisel portreler, kartvizitler, tıpkı illüstrasyon albümlerinde olduğu gibi, suluboya ve yağlı boya ile renklendirme tekniklerini kullanarak hizmet sunmaya başlar. 30

²⁹ Allen Hockley, **Felice Beato's Japan: Places, An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama**

³⁰ A.g.e. s.3



Fot 3: 1863 Illustrated London News- Bir fotoğraftan

Yani fotoğrafın farklı üretim proseslerinin üzerinde görsel tecrübe oluşmaya başlamıştı. Üretilen fotoğrafların sahip olduğu farklı teknik, kültürün özelliklerini barındıran görsellerin daha çok ilgi görmesine ve turistlerin artan merakına karşılık oldukça ilgi görür.

Albümünden yer alan fotoğraflar metinlerle desteklenmiş ve böylece kültürün içerdiği anahtar kodlarda tanımlanmış olur.

Açıklamalardan bir örnek şu şekildedir.

'Shamisen' Parşömen kaplı küçük bir tahta kutudan oluşan, sadece üç tel ile çalışabilen yapımı çok basit, 'Japon gitarı' olarak bilinen bir müzik aletidir. Ahşap ya da fildişi bir boynuz veya nadiren parmaklar aracılığıyla ses çıkarılır. Müzik belli bir armoniye uyumlu olmamakla birlikte vahşi ve sert olarak tanımlanamaz. Nağmeler bazen ağlamaklı ancak şarkıdaki ses doğala yakın olmaz. Kulağa hoş gelen bir şekilde falselto denilen türe yakınlık gösterir. Müzik birçok kızın eğitimin parçası olan bir tavidir.³¹*

* Uda benzer bir çeşit Japon Çalgısı

³¹http://collections.si.edu/search/results.htm?view=&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&q=felice+Beato&dsort=title&start=20 (10.03.2014)



Fot 4: Felice Beato, 1860s, renklendirilmiş gümüş baskı, Samisen Çalan Kız

Batının Japonya'ya olan ilgisini oryantalizm ile olan ilişkisiyle bağdaştırabiliriz. Oryantalizm Batı'nın Doğu kültürünü araştırma ve kendi zihninde çözümleme sürecidir. Bu çizgide Oryantalizm, Batının Doğuya biraz daha yakından bakma, ama bu vesileyle ona hakim olma ve yıpratma yollarını araştırdığı bir sahadır diyebiliriz. Edward Said'in dillendirdiği şekliyle o, "Sömürgeciliğin Keşif Kolu"dur.

³² Resim sanatıyla da şekillenen bu kavram, Dominique İngre, Jean-Leon Gerome, Fausto Zonaro gibi isimler Doğu kültüründen esinlenmiş ve üretimlerini buna yönelik yapmışlardır.

Oryantalizm zihniyetinde keşfedilen Japonya'da fotoğraf sanatını icra eden yabancılar keşfettiklerini batıda sergilemişler ve doğu kültürü üzerine farklı bir bakış açısı yaratmışlardır. Ve dolayısıyla turistik ziyaretlerin çoğalması ve yayılmasına olanak sağlamışlardır. Turizm ile fotoğraf arasındaki bu diyalog günümüze kadar

³² <http://www.yeniakademya.org/aktuelkonu-9-sanat-edebiyat-265-oryantalizm-ve-oryantalist-ressamlar.html> (24.05.2014)

gelen ve Edward Said düşüncesiyle Batı'nın Doğuyu görmek istediği basmakalıp bir imaj çerçevesinde inşa ettiği Oryantalizm düşüncesiyle çakışabilir. Bu düşünce gerçekliğin altında yatan güç yapılarını ortaya koyar.

Yirminci yüzyılın önemli entelektüellerinden birisi olan Edward Said 1978 yılında neşrettiği Oryantalizm adlı eseriyle Doğu-Batı ilişkilerine yeni bir yorum getirmiştir. Said'e göre Batı bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle, kendini tanımlamak, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek ve bu amacını gerçekleştirmek adına hayali bir Doğu üretmiştir. "Ben ve diğerleri" ayrımından hareketle dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, Ortaçağ'dan itibaren Doğu kültürleri, medeniyetleri ve inançları etrafında başlattığı şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu'sunu oluşturmuş, bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştur.³³

Viktoryen Dönemi Amerikasında 1870 lerden itibaren fotoğraf, normatif aile hayatını doğrulayan sembolik bir ritüel haline gelmişti. Doğuya bakış gerçekleştiğinde ülkelerinde zaten üretmekte oldukları aile albümlerinde keşfedilen Japonya'nın sembolleşmesini istedikleri her ögesiyle beraber bulundurmışlardır. Tessa Handa Amerikalı tütün üreticisi bir ailenin oryantalist bir bakış açısıyla 1899-1904 yılları arasında ziyaret ettikleri Japonya'da, gezdikleri alanlarda aldıkları aile görüntülerini bir albümde toplayışına değindiği 'Oryantalist gerçeklik, Turizm ve Fotoğraf başlıklı araştırmasında şunları belirtir.

Meiji dönemi Japonya'sı kapsamında Batılı turistlerin bakışları egzotiğe, düzenlenen rehberler ve stüdyo fotoğraflarının bulunduğu; Kırsal çiftçiler, tapınaklar, Geyşalar, jinrikisha (Geleneksel bir taşıma aracı) ve çay seremonilerinin dikkati çektiği görüntülere yönelmiştir. Ancak üretilen görüntülerin sahte gerçekler olduğunu akılda tutmak önemlidir. Urry bakış açısıyla ' Farklı turistlerin bakış açılarıyla oluşturulan görüntüler, illüzyonun kendini kapalı idame etmesi sistemiyle yapılandırılmıştır.³⁴

19. Yüzyılda dramatik dönüşüm ve değişim fırtınası yaşayan Japonya, Batı modellerine dayanan bir medeniyet ve aydınlanma yolunda hükümetin Bunmei Kaika (uygarlık ve aydınlanma) savunuculuğuyla hızlı bir modernleşme süreci gerçekleştirdi. Hukuk, Eğitim, Ekonomi alanlarındaki değişimlerin yanında Askeri alanda dolayısıyla da endüstriyel anlamda gerçekleşen büyük gelişmeler yaşanan

³³ Ali Şükrü Çoruk, **Oryantalizm Üzerine Notlar**, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt, 9, sayı, 2, Aralık 2007

³⁴ Tessa Handa, **The Orientalist Reality, Tourism and Photography The Parrish Family in Japan 1899-1904**, Duke University, 2012, s, 13

büyümeyle de açıklıyordu. 1905 yılında Avrupa'nın büyük güçlerinden olan Rusya Devletiyle olan savaşta zaferi Avrupa'yı askeri alanda da yakaladığının göstergelerindendi.³⁵

Japonya'ya bakış devam etmektedir. Teknoloji üretmesi dolayısıyla geçmişte, maceraya, egzotizme dayalı bir merak barındırırken, günümüzde teknolojik baskınlığı nedeniyle oluşan bir ortam oluşmuştur. Örneğin Pirelli Takvimlerinin ülkelerin kadın bedenlerindeki yansımalarını ifade ederken fotoğrafçı Richard Avedon 1997 yılında Japonya'yı teknolojik üstünlüğü ve modernizasyonun getirdiği tedirginliğe vurgu yapmıştır.

*Avedon ekim devriminin teknolojik versiyonunu Japonya ile gerçekleştirerek moderne son noktayı koymak ister gibidir. Bir yandan naivite, diğer yandan Gauetier imzalı teknolojik kalkan destekli acımasız saldırgan kapitalist ruhun yansımaları; elektronik devrelerin yarattığı tek düzelik. Ekim soğuk, ekim sert ve gergin. Teknolojik devrim masumiyet çağının yumusaklığını ve duyarlılıklarını soft pornografinin muamma labirentinin içine atmış ve belirsizleştirmiştir.*³⁶



Fot: 5, Richard Avedon, 1997, Pirelli Takvimi, October

³⁵ A.g.e: Syf:5

³⁶ <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-3/avedon.html>, (12.06.2014)

Meiji Dönemi Japonya'sında ikamet eden yabancıların, oryantalist bakış açılarını temsil eden fotoğraflarını ve Japon Fotoğraf Sanatına katkılarını renklendirme tekniğini ele alış biçimlerini inceleyerek değerlendirebiliriz.

1.3.1. Renklendirme Tekniği (Yokohama Shashin)

Louis-Jacques-Mande Daguerre, Fotoğraf aracını 1839 yılında kamuoyuna tanıttığı zaman büyük bir ilgi ve alaka ile karşılanmıştı. Zaman içinde bu derece gerçekçi bir ortamda renk olmaması çeşitli arayışlara yol açtı. Araştırmalar renkli fotoğraf üretmenin en basit ve ekili yolunu bu isteği karşılamak üzere ürettikleri elle renklendirme tekniği olduğunu ortaya çıkarmış ve bu yolda talebi karşılamak üzere üretime geçilmiştir. 1840'lı yıllarda Avrupa'da başlayan el yapımı renkli fotoğraflar Japonya'da sonraki yıllarda yayılmış ve Japon Turist fotoğrafçılığının belirleyici bir özelliği haline gelmiştir.

Feodal Japonya'nın görsel kökenleri 1860'lardan beri ülkenin mutlak gerçekliğine tanıklık eden fotoğraf aracılığıyla görülebilir. Farklı amaçlarla da olsa batıda olduğu gibi ideolojik fonksiyonları olan bir araç olup oldukça etkin bir şekilde kültürü etkilemiştir. Batı aracılığıyla kabul edilmiş teknolojinin yansımaları, Meiji periyodu fotoğrafçılığında yine batı pazarlarının beklentisi olan 'Turist fotoğrafçılığı' alanında ortaya çıkmıştır. Feodal Japonya'nın geleneksel bir dışavurumu olan Resimsel vizyon tekniği Japonya'nın sosyal fonksiyonlarını da yansıtan bireyler tarafından organize edilerek teknik nostaljik bir görüşle yansıtılır. Bu nostaljik bakış açısı kültürel olarak bakıldığında doğuyu kimliklendirme açısından 'gizemli', 'öteki' veya 'geri kalmış ülke' tanımlarıyla bağdaştırılarak colonialist müdahale olarak görülebilir. Japon fotoğrafçılarda aynı dönemde büyük miktarlarda turizm görüntüleri üretirler ancak ortaya modern öncesi feodal peyzaj görüntülemenin Japonya içinde bazı ideolojik ve estetik bir amaca hizmet edip etmediği ve bu üretimin tamamen yerli piyasa odaklı olup olmadığı gibi sorular çıkabilir.

İlginin yoğun olduğu şehirlerden Yokohama bölgesinde çalışan Japon ve yabancı fotoğrafçılar ürettikleri fotoğrafları turist albümleri şeklinde yayınlarlar ve sonrasında Yokohama Shashin (Yokohama Fotoğrafi) temsili ortaya çıkar.



Fot 6: 1895/97 civarı T'Enami, Renklendirme yapan asistanlar

Sınırlı bir fiziksel ve estetik ortamda üretilen Yokohama shashin, tartışmalı, kültürel, ideolojik ve ekonomik aktivitenin temsilcisi olduğunu söyleyebiliriz. Bir yandan kültürel üretimin modern teknolojisini kullanarak Japon alanında kendi temsilini ve ideolojisini oluşturmakla yetkilidir. Bu nedenle Japon manzara fotoğrafını çok işlevli bir görselliğin simgesi olarak irdelemek doğru olur. Bu nostaljik bakış aynı anda batılılaşma sürecinin giderek artan sorunlarının verdiği endişenin dışavurumu ve Japonya'nın modern bir devlet olarak büyüme ve ulusal bir kimlik oluşturma durumunu ifade edebilir.



Fot 7: 1898/1907 civarı, Geyşalar fotoğrafları İncelerken

19. Yüzyılın modern milliyetçiliğinin ideolojik yapılarını öne çıkaran kültürel bir uygulama olan manzara fotoğrafı Japonya’da belli sınırlar içinde yaşayan tutarlı bir topluluğun kavramsallaşmasının bir yolu olarak sunuluyor. Yokohama Shashin in bu hayali bakışı, batının bilimsel anlayışına yaklaşmanın sinyallerini verir. Meisho* geleneğindeki yerli temsillerin devamı açısında bakıldığında ise kültürel anlamda önemli yerlerin görünümü geleneğe katkı sağlamıştır. İçerik yalnızca yerli geleneğin manzara ile birlikte temsilini değil aynı zamanda elle renklendirilmiş sanatçı portreleri, ahşap baskı ustaları, Ukiyo-e sanatçıları ve Kabuki oyuncularının portrelerini de barındırıyor.

Ancak John L. Tran mekanik bir cihaz olarak fotoğraf makinesinin etkisini, ayrıntıları görüntüleyebilmek için kullanılan bilimsel yeteneği uygulama çabasını 19. Yüzyıl yazarlarına göre tamamen yeni bir algının habercisi olarak görüyor. Ve şöyle ekliyor:

* Doğa manzaraları, bilinen, meşhur mekanlar.

Bir edebiyat eleştirmeni olan Karatani Kojin 'in 1993 yılındaki analizinde, manzaranın keşfiyle Meisho geleneğinden (Doğa Manzarası) uzak gibi görünen bir tekniğin gelişiminin içeriden gelen gelişmelere dayalı hareket eden Özne/Nesne ilişkisinin kaçınılmaz sonucu olduğunu söylemiştir. Nesnel Bakışın keşfiyle birlikte görsel imajların kültürü olan shashin (ayna gerçekliği-Japonca Fotoğraf) bir Hollanda terimi olan Camera Obscura (Japonca Donkuru Komuro) yardımıyla aktarılmıştır.³⁷

1.3.1.1. Felice Beato Ve Seyahat Hatırası

19. Yüzyılda Fotoğraf toplumun sınırlarını değiştirme açısından kuvvetli bir öncü konumuna ulaştı. Bu durum ulaşılan uzak yerlerin gösterilmesi ve ardından ticari geri dönüşlerini de beraberinde getirdi. Az bilinen yerlere ve egzotik olana artan ilgi ticari potansiyeli arttırmak için fotoğraf oldukça uygun bir araçtı. Felice Beato Japonya'da bulunduğu süre boyunca müşterilerinin beklentilerini sağlayacak nitelikte bir çalışma disiplinine sahipti. Ülkeye gelen turistlerin, kendi ülkelerine döndüklerinde farklı olanı görmüş olmanın verdiği heyecanı gösterme isteği Beato'da bir albüm oluşturma ihtiyacı yarattı. Ve farklı bir teknikle sunduğu görüntülerle Japon Kültürüne dair olan bütün öğeleri bu albümde birleştirdi.

'Photographic Views of Japan' adını verdiği albüm Beato ve Wirgman tarafından çeşitli kategorilerde üretilen fotoğrafların kimi zaman müşterinin kendisi tarafından seçilen formatta yapıldığını da belirtebiliriz.

Fotoğraflar doğal sahne görünüşleri ve tür sahnelerini içeren iki gruba ayrıldı. Her iki terim açıklamayı gerektirmektedir. Bunlardan 'Scenic Views' (basitçe görünüşler) doğal ortamlar ve inşa edilmiş sahnelerden oluşurken, diğer tür ise arazi ve şehir manzaraları panoramalarının yanı sıra sokak sahneleri ve mimari detaylardan oluşuyordu.³⁸

Tür sahnelerinde halktan bireyler, çeşitli meslekler, kültürel faaliyetleri temsil eden insanların oluşturduğu grupları barındırırken konuya uygun küçük stüdyo

³⁷ **From Yokohama to Manchuria: a photography-based nostalgia in the construction of Japanese landscape**, University of the Arts, London, 2005, s:12

³⁸ Hockley Allen, Felice Beato, **A Tourist's Album of Japan, An album of Scenic Views**, syf: 4
Massachusetts Institute of Technology 2010 Visualizing Cultures

sahneleri düzenlenerek albümde Japon Kültürünün bir parçası olan fırça sanatına uygun olarak boyama tekniğiyle sunumu sağlandı.



Fot 8: Felice Beato, 1863 Gümüş baskı ıslak levha tekniği

*Beato'nun Charles Wirgman (1832-1891) adlı gazeteci arkadaşı ve iş ortağı başlangıçta boyama işlerini kendisi yapmaktaydı. Ancak Wirgman ve Beato ortaklığı başladıktan kısa bir süre sonra bu hizmet için sözleşmeli suluboya sanatçıları ile çalışılmaya başlandı. Geleneksel ahşap baskı tekniğini icra eden yetenekli zanaatkarlar tarafından eğitilen sanatçılar renklendirme işini icra ediyorlardı. Renkli fotoğraflarla, Beato Japon ahşap baskılarla kurulan hakim olan zevki hitap etmeye çalışmıştı.*³⁹

Felice Beato 'nun Japonya'da geçirdiği süre boyunca (1863-1884) hem sanatsal anlamda ortaya koyduğu eserler aynı zamanda ticari performansı dolayısıyla küresel boyutta girişimci fotoğrafçı olarak adlandırabileceğimiz bir iz bırakır. Ülkenin ilk renkli fotoğraf albümünü yayınlar. Kültürün tanıtımı ve ticari beklentiler amacıyla üretilen bu albümlerin diğer önemli özelliklerinden bir diğeri de fotoğrafların altında yer alan açıklamalara yer verilmesiydi. İzleyiciye küçük ön bilgiler sunan yazıların bir çoğu yazar James W. Murray tarafından yazılmış Japonya günlük yaşamını yazılarla da destekleyerek aktarmıştır.

³⁹ Alona C. Wilson, **Felice Beato's Japan: People, An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama**, s.5



Fot 9: Felice Beato, 1866-67 elle renklendirme gümüş baskı ‘Views of Japan’ albümü

*Fotoğraflara eşlik eden James W. Murray ve diğerleri tarafından yazılan kısa denemeler izleyici için bir açıklayıcı ve yorumlayıcı etiket sağlar. Açıklamalar fotoğrafın karşı sayfasına şık bir sınır çiziminin içinde dekoratif bir yazı karakteriyle monte edilir. İzleyici Albüm içinde çevirdiği her sayfada farklı bir kompozisyon ile aydınlanmış olan manzaralar, portreler ve günlük yaşamı konu edinen tür fotoğraflarını görür. Bu Albümler Japonya’nın bir İngiliz tarafından görünümünü tanımlar niteliktedir.*⁴⁰

17. Yüzyılda Japonya’da Shogun Tokugava tarafından kurulan sıkı izolasyon politikasının ardından 1868 yılında Shogun ve samuraylarının devrilmesiyle modernize olma çabaları başladı. Endüstriyel anlamda büyümenin ilk adımları da atılmış oldu. 1854 yılında deniz limanlarının açılmasını takip eden kısa zamanda Komutan Perry ve Amerikan donanmalarının ülkeye girişiyle Meiji dönemi sanatçıları da ülke dışına çıkarak yeni fikirler ve teknik gelişmeleri de takip etme fırsatını yakaladı. Amerika ve Avrupa’dan gelen uzmanlar da bilgi paylaşımını arttırarak batılılaşma hareketlerinde ilerleme kaydedilmesini sağladı. Ülkede imparatorluğa dair bir çok kuralın restore edilmesiyle beraber modernleşme süreci ekonomik, siyasi ve sosyal anlamda büyük bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşümün büyük

⁴⁰ A.g.e., s:12

çoğunluğuna tanıklık eden fotoğraf tekniği dolayısıyla tanıtım ve ticari amaçlı kullanımına öncülük eden yabancı fotoğrafçı nüfusunda da artış başlamış oldu.

1860 larda ticari fotoğrafçı olarak Japonya’da bulunan Felice Beato’nun çalışmaları Japon kültürünün Batı için erişilebilir ve anlaşılabilir yapan örneklerdendir. Hayatlarını bir dizi seremoniye göre koşullandıran bir toplumun batı tekniğine bağlı olarak siyah beyaz fotoğraf olarak aktarmayı tercih etmeyen Beato, ülkenin geleneksel renkli ahşap baskılarını da örnek alarak fotoğraflarını elle renklendirme tekniğinde yoğunlaştı. Rengin baskınlığına aşina olan bir toplumun Albümin baskılarını yayınladı. Yokohama Turist albümleri olarak ünü yayılan albümler kısa zamanda ilgi gördü. Derin bir organizasyon çabası sonucunda çok geniş kitlelere erişmeyi başaran albümlerde bulunan fotoğraflar ülkenin başarılı suluboya ressamı tarafından renklendiriliyordu. Bu albümler kimisine göre modernliğin getirdiği dramatik bir dönüşüm sayılan Batıya özgü imajlar olarak görülürken, öncelikle geleneksel Japon kültürünün Meiji Dönemi aydınlığının (1868-1912) nesnelerini yansıtır.

*Titiz bir ressam için bu portreleri renklendirmek İki yada üç fotoğraf için yaklaşık 12 saat sürmekteydi. Daha sonra bu yavaş ilerleyen bu süreç sanatçıların uzmanlıklarına göre paylaştırılarak bir üretim hattı oluşturuldu. Bir sanatçı sadece yüz boyaması yaparken bir diğeri kıyafetleri renklendirmekteydi. Ve bir gün içinde sayısı 20 yada 30 a çıkan baskı sayısı elde ediliyordu.*⁴¹

Ukiyo-e stilinde üretilen eserler ve sulu boya resim anlayışının ardından farklı bir araç dahilinde ortaya çıkarılan görüntüler kültüre çağdaş bir disiplin ve algı aşlamış oldu. Tüm bu disiplinlerin birbiriyle kaynaşması ve yeni teknoloji ürünü ve ifade aracının baskın biçimsel yapısı yeni bir oluşum yarattı. Ulusal kimliğin inşası anlamında çok gerekli anahtarlar sunan Albumin baskılar, modern öncesi sanat çalışmalarıyla da bütünleşerek temsil edilmişti.

⁴¹ <http://albumen.conservation-us.org/gallery/gadd/> (18.02.2014)

1.3.1.2. Baron Raimund Von Stillfried-Ratenics

1871 Yılında Avusturyalı fotoğrafçı Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz (1839) Yokohoma’da bir fotoğraf stüdyosu işletmeye başlayan aristokrat bir aileye mensup yabancılardan biriydi. Ortaklı kurduğu Hermann Andersen ile beraber Beato ve Wirgman çalışmalarının yolundan giderek popüler portre teknikleriyle fotoğraf üretmeye başladılar. Stillfried sahip olduğu Avrupa kültürü ve sanat geçmişi sayesinde Japon kültürünü sunma anlamında yeni fikirler getirir.

*Baron Stillfried Avusturya kraliyet fotoğrafçısı olarak ortaya koyduğu emperyal kimliğini izledi cam negatifleri üretimine devam etti. Fotoğraf albümlerine olan talebin yabancı turistlerin artan sayısı ile orantılı olarak arttıkça, Stillfried kurumsal hızla üstünlük kazandı. Ocak 1873 de, Main Street çaprazındaki köşede büyük bir tesise taşındı.*⁴²

1870 ortalarında stüdyo portre ifadesinin en yoğun olduğu dönemlerde Stillfried ve Andersen kendilerine ün ve zenginlik getirecek olan albüm çalışmalarına hız verdiler. Konsepte ayarlanmış haliyle stüdyoda sahneye dayalı, elle renklendirilmiş bir dizi görüntü ürettiler.

Yayınladığı albümü olan Views and Costumes of Japan giysiler, aksesuarlar ve dış görünümünden anahtarlar sunan portrelerin al kısımlarında ilişkili yazılar ve izleyicinin dikkatini çekebilecek açıklamalar içerir. Bunların dışında görsellere ‘genç kız’, ‘Yaşlı bayan’, ‘şarkı söyleyen kız’ gibi başlıklar eklenerek sosyal sınıfların kullandıkları giysi ve aksesuar gibi dikkat çekici kısımları belirtilirdi. Bu tür yargılar viktorya döneminde sunulan vücut üzerindeki görünümün sınıf, ırk, cinsiyet ayrımlarıyla karşılaştırılır. Yabancı izleyici tarafından öznenin sosyal ve kültürel işaretlerini yine öznenin fizyonomisiyle ortaya koymuş olur.⁴³

⁴² <http://www.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t2.html> (16.05.2014)

⁴³ <http://www.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t2.html> (16.05.2014)



Fot 10: Baron Raimund Von Stillfried, 1875

Tıpkı Mr Beato gibi savaş fotoğrafı geçmişı olan Stillfried, büyük ilgi gören Yokohama'daki stüdyosunu daha da genişleterek Stillfried & Andersen ortaklığıyla Beato'nun fotoğraf arşivini ve ekipmanını satın alır. Sınırlı teknik şartlarda Beato'nun renklendirme geleneğine devam eder.



Plate 6. Baron Raimund von Stillfried, *Lady Writing*, hand-coloured albumen silver photograph, c.1875, 19.1 x 23.7 cm. *Views and Costumes of Japan*, c.1876. H95/62/39. LTW 56, La Trobe Picture Collection.

Fot 11: Baron Raimund Von Stillfried, 1875

Aynı dönemde talebi karşılamaya çalışan Stillfried ülkeden ayrılmaya karar verdiği sırada bütün koleksiyonunu yetiştirdiği asistanı ve aynı zamanda manevi oğlu olan Kusakabe Kimbei adlı fotoğrafçıya satar. Ustasının yarattığı boşluğu dolduran Kimbei Japon halkının sosyal ve dini törenlerini, kabuki aktörlerini, ritüelleri ve göz dolduran kostümlerini teatral bir biçimde sunarak özenle seçtiği sahneleri görüntülerine yansıttı.

1870 Yılında İmparator Meiji'nin ilk resmi portresini fotoğraflayan Stillfried aynı zamanda turist pazarları için talebi karşılamak üzere Edo(Tokyo), Kyoto ve Kobe gibi şehirlerin manzara temsili fotoğraflarını da albümlerinde sunar.

1.3.2. Fotografik Sahnede Manzara ve Portre

Oryantalizmin etkisiyle 1860'lardan itibaren fotoğrafın renklendirilmiş haline artan talep dolayısıyla bir pazar ortamı oluşmaya başlar. Bu ortamda oluşturulan albümler için yapılan stüdyo çekimleri Japon kültürü ve yaşamını ifade etme amaçlı canlandırma sahnelerinden oluşan fotoğraflardan meydana gelmekteydi. Bunun yanında kimlik ve ideolojiyi yansıtan türlerde çekilen portreler ve mekansal tespitleri barındıran manzara çekimleri de bu albümlerde yer almaktaydı.

Ülke dışından gelen ziyaretçiler tarafından oldukça talep gören turist albümleri, zaman içinde türlere ayrılarak sunuldu. En çok dikkat çeken türlerden birisi olan kurgusal stüdyo durum canlandırmalarında, gündelik hayatın hikayeleri anlatılarak, Japon kültürüne ilişkin detaylar yansıtılmaktaydı. Stüdyo ortamı dışında yer alan türlerin temsili manzara ve portre olarak yerini almıştır. Japon Fotoğrafında manzara ve portre anlayışını incelemek istediğimizde, bu ifadelerin tarihsel sürecini irdelemek faydalı olacaktır.

Tarih boyunca içinde yaşadığı doğayı tanımlama, algılama, koruma ya da biçimlendirmeyi görev edinen insanoğlu, bu görünür gerçekliği yaşamına farklı

biçimlerle de aktarmıştır. Bir araç olarak manzaranın sanatsal bir çaba ürünü olarak temsil edildiği en eski dışavurum resimdir.

Eski çağlardan beri üretilen manzara tasvirleri Roma ve Yunan dönemlerinde duvar resimlerinde tasvir edildi. Roma döneminin sona ermesiyle ise manzara tek başına değerini yitirerek sadece dini figürler ve ikonografik sembollerin arka zemininde yer bulmaya başladı. 16. Yüzyıla kadar devam eden gelenek Rönesansın getirdiği değişimle giderek artan bir ilgiyle dünyada yayılmaya devam etti.

Romantizm ile birlikte gelişen manzara geleneği tarihte farklı biçim ve tekniklerle idealize edilmiş ve teknolojik gelişimlerle birlikte her dönemin sanatçılarının doğa temalı dışavurumlarını temsil etmiştir.

12. Yüzyılda ortaya çıkan Gotik sanata kadar duvar süsleme niteliğinde, doğaya ait unsurları, savaş öykülerini, dini konuları inceleyen resim sanatı, bu dönemde, büyük boyutlu panolara, tuvale uygulanır hale gelmiştir. Kutsal metinlerin gösterişli bir şekilde ele alındığı Gotik'te portre geleneği doğmuş, manzara resmi ise tabloların arka fonunu süsleme amaçlı, hayali, stilize örnekler olarak belirmiştir.⁴⁴

Manzara kelimesinin kullanımı tarihsel süreçte incelendiğinde ilk defa 15. Yüzyılda Hollandalılar tarafından 'Bölge-arazi yolu' anlamında kullanılan Landscap sözcüğünden sonraları sanatsal çağrışımlar yapacak şekilde türemiştir. Protestan orta sınıfının yükselişiyle laik sanat arayışları yapıldığı dönemde Manzara Hollandalı ressamların ihtiyacını karşılar nitelikteydi. İspanya ile olan savaşların ardından bağımsızlığını kazanan ülkede ressamlar Patriotist tavrın manzara sanatında karşılığını bulan ilk eserleri ortaya çıkarmaya başlamışlardı.

Ann Adams şunları söyler:

⁴⁴ Işık Özdal, Landscape Fotoğrafı ve 1970 Sonrası Dönüşümler, 2002, Doktora Tezi, DEU GSF, Syf.2.

*1620' ler civarında Haarlem de (Hollanda'nın batısında bir kent) dramatik bir şeyler yaşandı. 17. Yüzyılda 'Anlatı' aniden ve toplu bir şekilde Hollandalı ressamların gözünden düştü. Ve sadakatle kendilerini içinde bulundukları alanları uyarlayarak temsil etmeye başladılar.*⁴⁵

Almanca karşılığı Landchaft, İngilizcede ise ilk defa kullanımı 1603 yılına rastlayan Landscape sözcüğü Anglosakson yerleşimciler tarafından Britanya topraklarına taşınır. Doğayla aydınlanma ve aynı zamanda vahşi hayatın dışında oluşturulmuş köy hayatını ifade eden bir tanımlama getirilmiştir. 17. Yüzyılda klasik landscape anlayışının ortaya çıkmasıyla İtalyan sanatının ışık ve renk temelli eserlerinin etkin olduğu görülür. 17. Yüzyıl Hollanda landscape okulundan etkilenen İngiliz ve Fransız sanatı manzara anlayışının yeni merkezleri durumuna gelir.

Japonya'da manzara temsilinin geleneksel yolu, çoğunluğu Çin sanatından etkilenilmiş olan tekniklerle birlikte ortaya çıkan Mürekkep çizim ustaları tarafından sunuldu. Kano ve Tosa okullarından çıkan Budist rahipler ve samuraylar tarafından icra edilen teknikler Çin resimleriyle karşılaştırılabilir yöntemlerle manzara temalı görseller icra ederler. O dönemin Batı sanatının aksine birçok tasarım ögesi içeren Ukiyo-e tekniği Batının perspektif ve derinlik yanılsamasından uzak, çerçevesiz ve düz kağıt üzerine baskı tekniğiyle sunuluyordu. Manzara kavramı farklı türlerde karşılığını bulmuştur. Avrupa Sanatının aksine perspektif anlayışı İslam Sanatlarından minyatürde de aynı şekilde bir izlenim görmekteyiz.

Japon Resim Geleneğinde ağırlıklı olarak manevi nitelikleri üzerinde barındıran ve Shinto Dininin vurgusunu yansıtan kutsal yerlerden izler görülür. Edo Döneminde (1615-1868) doruk noktasına ulaşan bu tasvirler bir takım üsluplar çerçevesinde yerel mekanların doğal güzelliklerini, halkın ve yabancıların ziyaret ettiği kent merkezlerini konu edinerek manzara kavramını geniş bir yelpazede sundu. Kendi üslubunu geliştirerek manzara çalışmalarını farklı figürler ve perspektif açısıyla yenilik katan sanatçılardan birisi de Hokusai olmuştur.

⁴⁵ <http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/> (23.01.2014)

Gerek Çin gerek Japon Sanatında 'Manzara' resmi belli bir yeri tanımlamayan, düşsel görünümlerden oluşmaktaydı. Bu geleneğin dışına çıkarak ilk kez doğadan çalışan manzara ressamı Hokusai ve Hiroşige olmuştur. 1823-35 arasında Japonya içinde birçok geziye çıkan Hokusai, Fuji Dağı'ndan 36 Görünüm, Japonya'nın Çağlayanları ve Ünlü Köprü Görünümleri gibi Ağaç Baskı'larını gerçekleştirmiştir.⁴⁶



Fot 12: Hokusai, 1830-32, Fuji Dağından 36 Görünüm.

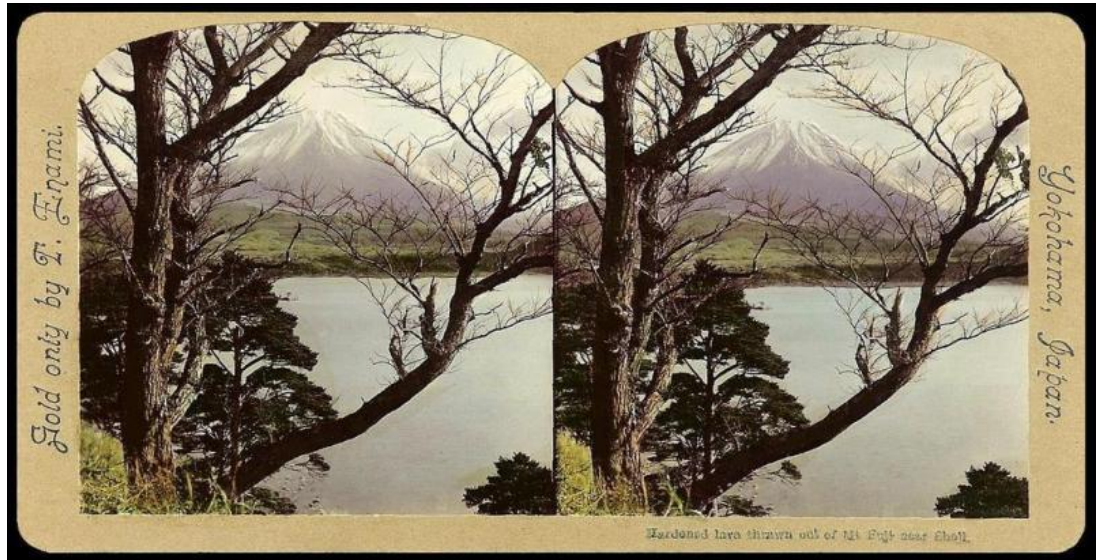
Çin estetiğine dayalı yola çıkan birçok Fırça, Mürekkep ve kağıt ustası Japon sanatçı inandıkları dinin bir parçası olan doğayı ifade etmiş hatta şairler ve yazarlar, edebiyatta ve şiirde öncü sayılabilecek bir üslupla doğadan beslenerek eserlerini üretmişlerdir.

Tarihsel süreçte incelediğimiz manzara temsiline Japon fotoğrafına yansımaları, fotoğrafın ülkede gösterdiği gelişimlerle paralel olarak yerini almıştır. Turist albümleriyle başlayan renklendirme tekniği manzara üslubunda da yerini almış ve doğa teması fotoğraf aracılığıyla da yansıtılmıştır.

⁴⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, cilt: 2, s: 799

Edo dönemini yaşayıp sonrasında Meiji periyodunda yükselişe geçen fotoğraf ustası T-Enami (takma adıyla bilinen Nobukuni Enami) (1859 – 1929) manzara temsilini Japon estetik ifadesini içeren görsel anahtarları kullanarak ifade etmiştir. 1892 Yılında Yokohama’da bir stüdyo işleten T-Enami tıpkı Beato gibi fotoğraf ve kartpostallardan oluşan 50 fotoğraf içeren bir albüm oluşturarak seyahat eden turistler tarafından oldukça popüler hale gelen bu talebi karşılamak üzere üretimler yapmıştır.

Büyük format görüntüleri, stereografları ve elle renklendirilmiş çalışmaları sanatsal ve ticari anlamda işler ortaya koyan Enami, zamanının en bilinen fotoğrafçılarından biri haline gelmiştir.



Fot 13: T-Enami, 1907-1910 civarı, Fuji Yolunda

T-Enami’nin manzara yansımaları, illüstrasyon Sanatçısı Hokusai çizimlerine benzer nitelikte kompozisyonlara ve fırça yardımıyla oluşturulan renklendirme tekniğine dayanan görsellerden oluşur.



Fot 14: T-Enami, 1907-1910 civarı, Fuji Yolunda

Bir başka açıdan manzara fotoğrafının ülkedeki gelişimi, dönemin iktidarının ülke dışında ve içinde yaşanan seyahat etme kurallarının düzenlemesiyle yaşanmıştır diyebiliriz. Meiji dönemindeki değişimlerle halk artık herhangi bir yasayı ihlal etme korkusu olmadan Seyahat etme ve yeni yerleri görme hakkını kazanmış oldu. Japon halkı ve turistler için ana mekan konumuna gelen Yokohama-Shashin 19. Yüzyılın sonlarına doğru foto-kartpostalların ticari zenginliği dolayısıyla yükselişini derinden hissettirdi. Ancak tekniğin yayılması ve seyahat özgürlüğü Amatör fotoğrafçıların artışına ve farklı vizyonların çoğalmasında yardımcı olarak Yokohama'nın dışında da sayıları çoğalan albümler oluşmasını sağladı. Farklı işlenmiş konular ve adanın sahip olduğu mekanların tasvirleri, Meiji döneminin olağanüstü biçimde dönüşüme uğrayan siyasi ve politik yapısına rağmen, değişmeyen egzotik ülke görünümünü sağladı.

Japon fotoğraf sanatında, istikrarlı bir şekilde her dönem yerini bulan bir diğer estetik ifade biçimi ise portre fotoğrafı olmuştur. Portre fotoğrafının ülkedeki temsilcilerinden Uchida Kuichi'ye değinmeden önce bu ifade biçiminin kavramsal ve kısa tarihsel sürecinden bahsetmenin faydalı olabileceğini düşünmekteyiz.

Bireysel ya da grup olarak bir kimliğin tanımlanması ve ardından sunulması bir ulusun parçası olarak insan hayatının kaçınılmaz bir deneyimidir. Nesnellik ve

doğruluk ideallerinin değişim göstermesiyle beraber bu temsil sanatçının tasvirinde her dönemde etkili olmuştur. Portre temsili başlangıcından beri yalnızca öznenin biçimsel özelliklerini belirtmek için değil, güç ve statünün simgesi olarak da bir araç olarak kullanılmıştır. Ve tarih boyunca günün toplumsal ve siyasi durumunu tanımlayan önemli bir rol oynamıştır.

Ortaçağ'da din, teoloji ve ruhsallık hayatın merkezinde olduğu gibi portre sanatında da kendisini göstermiş, Avrupa Rönesans'ı ile birlikte ise Portre ağır basan hümanist düşünceyi takiben insana yönelmiştir. Bu dönemden itibaren idealize etme ve gerçeklik kaygıları değişik biçimlerde sanat tarihinde kendisini gösterir.

Kamakura Dönemi Japonyası'nda (1192-1333) kişiye özgü ve gerçekçi ayrıntıların vurgulandığı dönemin bir parçası olarak portre temsili Japonya'da yayılmaya başladı. Teknik anlamda Çin ile oldukça yakın benzerlikler taşısa da kültüre ait anahtarlar Japon portrelerinde kendisini gösterir. Portre temsilinin toplumsal şekillenmesi ve fotoğraf aracılığıyla sunumu tıpkı Fransız Devrimi sonrası Avrupa'da aristokrasi temelli portre temsilinin yaklaşımına benzer bir tutumla gelişimini gösterdi.

Bazı toplumsal sınıfların yükselişe geçmesi, her şeyi, özellikle de portreyi büyük miktarlarda üretme ihtiyacını doğurdu. "Portresini yaptırmak" simgesel bir eyleme dönüştü; yükselmekte olan sınıfın mensupları, portrelerini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünür kılıyorlardı ve aynı zamanda itibarın tadını çıkarıyorlardı. Bu evrim süreci, portre üretim şekillerini de değiştiriyordu, insan çizgileri gittikçe daha mekanik bir yaklaşımla aktarılıyordu. Portre fotoğrafı bu evrimin son noktasıdır.⁴⁷

Japon fotoğraf sanatında portre üslubu turizm amaçlı üretilen albümlerde yer alan kültürel tanımlamaları aktaran yansımalarının yanında ideolojik amaçlı imparatorluk kimliğini barındıran görsellerle de karşımıza çıkmaktadır. Albümlerde yer alan ve Japon kültürüne ait kimliklerin portre aracılığıyla olan ifadesinde stüdyo

⁴⁷ Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**- Sel Yayıncılık, Çeviri: Şule Demirkol, 2006, s: 11

ortamında üretilen fotoğrafların renklendirme tekniğiyle olan yansımalarına rastlamaktayız.

Japon toplumunda yer alan samuraylar, kabuki oyuncular, geyşalar, çeşitli meslek erbapları gibi sosyal sınıfların belirgin özellikleriyle işlendiği portrelerin temsilinin yanında kurgusal durum hikâyelerini yansıtan fotoğraflar üretilmiştir. Batılı fotoğrafçılar Felice Beato ve Adolfo Farsari gibi fotoğrafçıların çalışmalarının yanında Japon fotoğraf ustaları Kimbei Kusakabe (1841-1934), Kozaburo Tamamura (1856-19?), Ogawa Kazumasa (1860-1929) gibi isimler portre anlatım biçimine hizmet eden fotoğraflar üretmiştir. Bunun yanı sıra iktidar anlamında feodal yapının en önemli kişisi olan imparatorun geleneksel yöntemler dışında fotoğraf aracılığıyla görüntülenmesi, ülkenin artık tanınmış olan fotoğraf ustası Uchida Kuichi tarafından gerçekleştirilmiştir.

1.3.2.1. Uchida Kuichi

İmparatoru fotoğraflayan bir diğer fotoğrafçı Japon Genzo Maeda tarafından eğitilen Uchida Kuichi (1844—1875) olmuştur. Nagasaki doğumlu olan fotoğrafçı ürettiği manzara temalı fotoğrafların ardından kariyerine stüdyo fotoğrafçısı olarak devam etmek istemiş ve çok küçük yaşlarda başladığı fotoğraf macerasına 1865 yılında Osaka’da açtığı fotoğraf galerisiyle ülkenin en saygı gören fotoğrafçıları arasına girmiştir. Ünlü Kabuki tiyatrosu aktörlerini fotoğraflayarak popülerlik kazanan işleri ticari başarıyı elde etmesiyle İmparatorluk ailesinin resmi fotoğrafçısı olma hakkı kazanır.



Fot 15: Uchida Kuichi, 1872, İmparator Meiji

İmparatorun ilk Japonya turunda resmi olarak görevlendirilen Kuichi, bu turla beraber Ulusal anlamda önem kazanmış mekanları görüp fotoğraflama fırsatı bulmuş mimari ve topografik anlamda önem kazanan görüntüler elde etmiştir. Onu ülkenin en saygın insanlarından biri yapan fotoğrafı ise daha önceleri İmparatora bakmanın bile çeşitli cezalarla sonuçlandığı Japon halkı için, Onlara ait mekânlarda imparatorun portresinin yer almasını sağlaması oldu.



Fot:16: Uchida Kuichi İmp. Meiji, 1873



Fot:17 Uchida Kuichi, 1872, Prenses Haruko

Resmi görevinin dışında Kuichi ürettiği ünlü portreleri ve gezi-manzara türündeki fotoğraflarıyla kendisinden sonra gelen birçok fotoğrafçı için örnek bir isim haline gelmiştir. Kuichi bu başarıların ardından erken yaşta tüberküloz hastalığına yakalanarak hayatını kaybeder.

1.3.2.2. Tomishige Rihei

1872 yılında kurulan ve Asya'nın en uzun süre devam eden stüdyosuna sahip olan Tomishige Rihei (1837-1922) ülkede reklam ve portre fotoğrafına yönelik fotoğraf stüdyosunu işleten ilk fotoğrafçılardan Ueno Hikoma (1838 – 1904) aracılığıyla öğrendiği fotoğrafçılığı babadan oğula geçen bir sistem eşliğinde uzun yıllar sürdürmeyi başardı. Hocası Hikoma'nın Nagasaki'de bulunan stüdyosunda kazandığı tecrübelerini ve ıslak levha tekniğini Kumamoto şehrinde tanıttı ve çalışmalarını devam ettirdi. Dönemin en ünlü fotoğrafçılarından Hikoma, Samurayların ve öğrenci Samurayların yoğunlukta bulunduğu Nagasaki şehrinde bulunmanın avantajına sahipti ancak Rihei; Kumamoto'nun ıssız şartlarında başlangıç aşamasında o kadar şanslı olmamasına rağmen çalışmalarıyla ve teknolojiyi sürekli takibiyle süreç içinde ününü yaymayı başardı.

*Tomishige Rihei, günlük çalışmalarının ayrıntılı kayıtlarını tutar. Her ne kadar bu çalışmalar yıllar içinde kaybolmuş veya zarar görmüş olsa da büyüleyici bir arşive sahiptir. Bu çalışmaların en önemlileri yaklaşık 1200 adet orijinal baskı ve Meiji döneminden kalma 800 adet cam negatiflerdir. Konular çok geniş yelpazelerde bulunmakla birlikte; portreler, sanatsal derinliği olan manzara fotoğrafları ve askeri tatbikatlar Tomishige Rihei fotoğraflarında yer edinmiştir. Kendisinden kalan fotoğrafların birçoğu en büyük torun olan Tomishige Seiji tarafından kendi arşivinde ya da Kumamoto Valiliği Sanat Müzesinde bulunmaktadır.*⁴⁸

Kültürel değişimin dinamik etkilerinin en fazla görüldüğü bir dönem olan Meiji periyodu birçok Japon fotoğrafçı gibi dönüşümün tanıklarından biri olan Tomishige Rihei tarafından da özenli olarak işlenmiş geçmişte yasaklanmış olan seyahat edebilme özgürlüğünü kullanarak Kumamoto şehrinin manzara temalı fotoğraflarını bir albümde toplamıştır.



Fot 18: Tomishige Rihei, 1874 civarı Kumamoto

⁴⁸ Karen M. Fraser, **The Tomishige Studio and the Development of Domestic Commercial Photography in Meiji Japan (1862-1912)**, Stanford University, Department of Art and Art History, s, 13

Edo Periyodunun sonlarına doğru dünyaya gelen ve yaşamının büyük bir bölümünü Meiji periyoduna bağılı olarak geçiren Tomishige Rihei, ülkesinin modern teknolojiye adaptasyonu sürecinin ilk zamanlarına da tanıklık etmiştir. Japonya'nın izolasyondan transformasyona yönelik çalışmaları gelişen teknolojinin takibinin devamlılığının sağlanması birçok alanda olduğu gibi fotoğrafta da kendisini fazlasıyla göstermiştir. Toplumsal ihtiyaçlar ve edinilen tecrübeler ışığında fotoğraf makinesiyle tanışma süreci bir buluşun her toplumda yarattığı etkiyi Japonya'da fazlasıyla kendisini göstermiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

JAPON FOTOĞRAFINDA DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL KARŞILIKLARI

Japon fotoğraf anlayışı, somut anlamda gelişimini politik, ekonomik ve kültürel bazı faktörlere bağlı olarak sürdürmüştür. Yanı sıra bu süreçte öznel felsefik disiplinlerinin de estetiğini tanımlayan bir görünüm sunar. İnançları ve kültürel değerlerinin etkilediği estetik vizyonu belirlemesi, batı kaynaklı aldığı teknolojiyi geliştirmesi ve yaymasının ardından süregelen doğu asya ülkelerini kapsayan bir düşünce dünyasının doğrultusunda yön vermiştir.

Savaş öncesi dönemde modernizme geçiş sürecinde, biçimlenme yolundaki teknolojik gelişmelerin ideolojisini takip ederek, bu değişim sürecine keskin reformlarla yön verilmeye başlanmıştı. Bu aşamada teknolojik anlamdaki bu ilerleme ve öncesi militarist bakış açısına dayanan daha modern bir hükümetin desteğiyle fotoğraf endüstrisinden beklentiler önce askeri sonra ekonomik ardından toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda artmış oldu.

Çağdaşlaşma yolunda bir kimlik oluşturmaya çalışan Japonya, savaş öncesi toplumsal olarak geçirdiği en büyük değişimi bu modernleşme süreci dahilinde yaşamış ve özümsemeye çalışmıştır. Geleneğin bu kadar içinde ve yüzyıllarca yalnız kalmış bir ülkenin global sisteme ayak uydurma çabasını sonraki bölümlerimizde detaylı olarak inceleyeceğiz.

Fotoğraf teknolojisinin gelişim süreci, batıdan aldığı mekanik altyapı kadar, ülkenin bireysel ve endüstriyel çalışmalarının yoğun bir şekilde gerçekleşmesiyle ilerlemesi sonucu oluşmuştur. Araştırma-geliştirme projelerinin modernizm

sürecinde hızlandırılması ve bunun sonuçlarına fotoğraf endüstrisini oluşturan faktörler başlığında tekrar değineceğiz.

Japonya'nın modernleşme ve paralelinde modern dünya ile ilişkiye girme süreci İkinci Dünya savaşı sonrasında post-atomik çağ ile başlıyor. Dolayısıyla diğer Asya ülkelerine göre batıyla daha erken ve yakın bir ilişki içine giriyor. Savaş sonrası Japon avangardının temaları arasında hızlı ekonomik büyüme ile gelen orta sınıfın hızlı bir şekilde patlaması da yer alıyor ki bunun etkileri bugünün fotoğraf işlerine kadar kendisini gösteriyor.⁴⁹

Japonya'da ulusal dönüşümün teknolojik araştırmalar ve dolayısıyla ekonomik kalkınmanın getirdiği bir yapılanma sürecinden geçtiğini belirtirsek Japonya'nın yoğun çabasının yadsınamaz olduğunu söylememiz gerekir. Batılı ülkelerle gerçekleştirdiği stratejik birtakım reformlar sonrası hızlı bir gelişme başarısı göstermiştir. Savaş öncesi dönemde toplumun endüstriyel anlamda yeniden oluşumu ve izolasyon sonrası gelişen bir modernite sürecinin benimsenmesiyle kısa zamanda sanayileşme anlamında atılımlar yapılmıştır. Dönüşüm politikası kapsamında önem verilen endüstriyel gelişmelerden birisi de fotoğraf endüstrisinin gelişimi olmuştur.

Fotoğraf Teknolojisinin öncesinde ulusal ihtiyaçlar kaynaklı gelişimi daha sonra Batılı modernist değerlerin uyarlanması ve ardından gelen savaşı takiben gerçekleşen özgün kültürel ifade biçiminin ortaya çıkışıyla bugünkü ideolojik eğilimlerini yansıtan bir vizyon sergiler. Bu bölümde Fotoğraf teknolojisinin temel anlamda yaşadığı gelişim sürecini incelerken bir başka açıdan Japon Kültürünün inançlarının ve yaşam biçiminin getirdiği felsefik disiplinlerine de değinerek, fotografik estetiğin bu kültürdeki kavramsal karşılıklarını da inceleyeceğiz. 1945'e kadar Japon fotoğrafında teknik ve estetik bir gelişim gösterilirken bu süreçten sonra ise kavramsal bir dönüşüm başlamıştır.

⁴⁹ Volkan Dede, **Uzakdoğu'da Çağdaş Fotoğraf Sanatı**, Sanat Dünyamız Dergisi, 2002, Sayı: 84, s:214

2.1. Dönüşüm Düşüncesinin Teknolojisi

Modernizasyon sürecindeki Japon toplumu Meiji restorasyonlarından biri olan sanayi ve kalkınma aşamasını Batı medeniyetleriyle olan ilişkileriyle paralel olarak geliştirdi. Kalkınma sürecinin temelini araştırma geliştirme projeleri ve batıya eğitim amacıyla gönderilen bilim adamlarının ‘yenilik’(innovation) odaklı çalışmalarıyla hız kazandı. 1894-95 yıllarında Çin ile olan savaşta galibiyeti ve ardından 1904-1905 yılları arasındaki Rusya savaşındaki başarılar askeri anlamda ihtiyaçları belirledi ve optik endüstrisine yönelik birtakım hareketlenmeler başladı. Bu savaşlar dolayısıyla gerçekleşen gelişmeler, optik endüstrisinde atılımı sağlamıştır. teknoloji optikte gelişimlere sebebiyet vermiştir.

Askeri donanımın optik ihtiyacını karşılamak üzere 1917 yılında kurulan Nikon şirketi 1948 yılında ilk kompakt boyutlarda telemetre (Range finder) cihazları piyasaya sürdü. Canon (Kwanon) ise, Oskar Barnack* tasarımı olan Leica* model örneğinden yola çıkarak 1933 yılında Goro Yoshida tarafından geliştirildi ve piyasaya sürüldü. Contax Model I’ 1932 ve ardından ‘Leica Model II’ 1933 yılında tanıtıldı. Bu makineler, Almanya’nın gururu, dünyanın kamera krallığı, süper sınıf kamera hayranlarının ihtiyaçlarını karşılamak ve coşkulu desteğini almak üzere kabul edildi.⁵⁰

Japon Fotoğrafındaki dönüşüm düşüncesi farklı bir aşaması da makine teknolojisi ile ilgili olandır. 1900 yıllarının başlarında Kodak* yapımı teknolojinin amatör fotoğraf alanında yaygınlaştığı süreçte Japonya gelişmeleri takiben bazı girişimlerde bulunur. 1873 Yılında Tokyo’da Fotoğraf ekipmanları ve litografi sanatları için malzeme satışı yapan bir firma olan Konica 1903 yılında ilk Japon ismiyle üretilen makinesini geliştirerek piyasaya sürdü. Amerika’da nasıl Kodak

* Leica taşınabilir fotoğraf makinelerini icad eden optik mühendisi.

* **Leica** , 1849 yılında Almanya’nın Wetzlar kentinde kurulan fotoğraf makinası üreticisi firma.

⁵⁰ http://www.canon.com/camera-museum/history/canon_story/1933_1936/1933_1936.html (09.12.2013)

* 1888 yılında George Eastman tarafından, ilk elde taşınabilen fotoğraf makinasının yapılmasıyla meydana çıkmış ABD firması

önemli bir markaysa, Japonya ilk olarak kendi üretimi olan Konica'yı sunmuştur. Endüstrileşme kavram yaratma açısından önemli çünkü teknoloji dönüştükçe kavramsal dönüşümlerde gerçekleşmektedir.

Konishi Honten tarafından 1873 yılında kurulan ve ağırlıklı olarak Kodak firmasının izlerini taşıyan Konica, fotoğraf ürünleri imal eden ve satışını gerçekleştiren bir acente olarak yola çıktı. Daha sonra Kodak modelleme yöntemini örnek alarak 1903 yılında ürettiği kompakt makinesini (cherry hand camera- kuru plakalar için olan kutu tipi) ve 25 yıl sonra ise Sakura marka renkli filmlerini tanıtarak, Japonya'nın ilk kapsamlı fotoğraf malzemesi üreticisi oldu. I. Dünya Savaşı sırasında İthal optik sıkıntısına cevaben (özellikle Almanya) bazı şirketler kuruldu. Bu şirketler: Asahi Optical, (daha sonra Pentax olarak devam etti) Nikon (Nippon Kogaku), Olympus (Takachiho Seisakusho) ve Topcon olmuştur.(1964 yılından beri Toshiba iştiraki ile)⁵¹

Yanı sıra Canon fotoğraf şirketi Kwanon isminin seçimini ise şöyle açıklıyor: İnancılı bir insan olan Yoshida bu prototip makineler için 'Kwanon' ismini seçmiştir. 'Kwanon' Budist merhamet tanrıçası olup, logo olarak Bin-Kol Kwanon tasviri, lens ismi olarak da Budist bir öğrenci olan Mahakasyapa'dan gelen 'Kasyapa' seçilmişti.⁵²

1934 yılında Hükümetin gelişme planları dahilinde yerli piyasa fotoğraf filmi üretimi için Fuji şirketi kurulmuş ve Japonya Fotoğraf materyallerini karşılamak üzere büyük bir firmaya daha sahip olmuştu. Günümüzde halen üretimine devam eden Fuji, aynasız fotoğraf makinelerinde yeni bir teknoloji üzerinde yoğunlaşmıştır.

1919 Yılında Asahi adıyla mikroskop üretimine başlayan Olympus, 1934 yılında gelişmiş fotoğraf makinesi lensleriyle devam etti.⁵³ Günümüzde halen fotoğraf makinesinin yanında bazı tıbbi cihaz ve mikroskop üretimine devam etmektedir. Yanı sıra 1940 yılında mühendis Seichi Mamiya ve iş adamı Tsunejiro Sugawara tarafından kurulan bir şirket olan Mamiya, orta format fotoğraf makinesi üretiminde halen güçlü bir marka olarak rol oynamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası optik üretim sıkıntısı yaşamasıyla kısa bir süre için lenslerini Olympus aracılığıyla

⁵¹ Patricia Ann Nelson, **Rivalry and Cooperation: How the Japanese Photography Industry Went Global**, Philosophy Department of Politics and International Studies University of Warwick, doktora tezi, Ağustos 1998, s:7

⁵² http://www.canon.com/camera-museum/history/canon_story/1933_1936/1933_1936.html (01.03.2014)

⁵³ <http://www.olympus-global.com/en/corc/history/camera/medium/index.html> (17.04.2014)

temin etmiş, 1948 yılında ise Japonya'nın senkronize flash sistemli ilk makinesini üretmiştir.⁵⁴ Bir diğer Japon markası olan Yashica 1945 yılında Nagano'da kurulmuştur. Savaş dönemi askeri teçhizata yönelik malzeme üretimi ya da tedarikçisi olarak devam ederken 1953 yılında ilk fotoğraf makinelerini üretirler.⁵⁵ Görüldüğü üzere Japon fotoğrafında teknolojiyi üreten markalar, bu çerçevede gelişim göstermiştir.

2.1.1. Fotoğraf Endüstrisini Oluşturan Faktörler

II. Dünya savaşı öncesi ekonomik gelişmeler ve politik ilişkiler doğrultusunda, modern bir uygarlık çabası içinde olmanın gerektirdiği bir takım olaylar etkili olmuştur. Bu olaylardan en başında savaşlar ve ülkeler arası karışıklıklar gelmekteydi. Savaşlar toplumların yapılanmasında etkin bir güç olmakla beraber, savunma stratejileri gereği askeri ekipmanların dönemin üstün özelliklerini barındırması da önemliydi. Bu aşamada fotografik teknolojinin temeli optik endüstrisinin gelişimi ekonomik ve sosyal gerekliliklerin öncesinde askeri kaynaklı gerekçeler doğrultusunda hükümetin desteğini aldı. Optik sektörünün teknolojik gelişiminin hükümet tarafından desteklenmesi, Japon Fotoğraf endüstrisinin tarihsel gelişiminde önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar.

Endüstrileşme yolunda ilerleyen bir yapılanmada, şirketleşme ve firmaların önemi artmış, hükümetin desteği dolayısıyla üretim kapasitesi yükselmişti. Bu sonuç ileri ki dönemlere 1935/1945 arası dünya çapında artan fotoğraf endüstrisine paralel bir ilerleme sağlamıştır. Bunun sonuçları dolayısıyla fotoğraf endüstrisini belirleyen hükümet politikaları ve ekonomik etkenlerin dışında sosyolojik değişiklikleri de tetikler hale gelmiştir.

Modernleşme süreci, Japon Ulusunun diğer ülkelerle iletişimiyle paralel bir doğrultuda yansımış ve başta ticari amaçlı olmak üzere ortalık anlaşmaları düzenlenmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası periyod sadece Japonya'nın değil küresel

⁵⁴ <http://herron.50megs.com/history.htm>(01.05.2014)

⁵⁵ <http://camerapedia.wikia.com/wiki/Yashica>(21.04.2014)

anlamda yaşanan egemen bir sistemin kaçınılmaz sonuçlarına zemin hazırlamıştır. Küreselleşme bütün ülkeleri tek bir ekonomi ve finans sistemiyle bütünleştirdiğinden, devletin ekonomik ve parasal yetkileri artık çok uluslu ortaklıkların elindedir.⁵⁶

Japonya'nın güncel yaşadığı olaylar fotoğraf endüstrisini etkilemiştir. Ülkenin ekonomisini yeniden canlandırmaya yardımcı olabilecek bu üretim biçimi, geri dönüşünün savunma ve toplumsal düzene faydası olması açısından Japon kalkınma planları arasında yerini buldu. Bu bağlamda bu endüstriye zemin hazırlayan ve geliştiren etkenleri şöyle sıralayabiliriz.

2.1.1.1. Askeri Faktörler

Savaş öncesi geçen on yıllık periyotta hızlı bir büyüme gösteren fotoğraf endüstrisi, askeri teçhizat talebine karşılık büyük hava gözetim cihazları, hassas teleskopik lensler ve casus kameralar gibi teçhizatların üretimi dolayısıyla gerekli birtakım ihtiyaçları karşılamak üzere sadece Avrupa'da değil Japonya'da da bu sanayiye ortam oluşturdu.

*1935 ve 1945 Yılları arasında fotoğraf endüstrisi global anlamda hızlı bir büyüme göstermiştir. (Temel olarak Avrupa ve aynı zamanda Japonya'da) Savunma amaçlı gereken askeri ekipmanlar dolayısıyla lens ve uzak görüş odaklı teçhizata talebi arttırmıştı. Havadan gözetimi sağlayan büyük boyutlu sağlam kameralar ve hassas teleskopik lensler ve özellikle casus kameralar için gerekli ekipmana ihtiyaç vardı.*⁵⁷

Ancak savaş zamanı yaşanan üretim sıkıntıları ve büyük bir çoğunluğu Almanya'dan gelen malzemenin getirilmesi problemi dolayısıyla sivil yönelik sanayi durdurulmuş ve sadece askeri odaklı bir üretim gerçekleşmiştir.

⁵⁶ Murat Yaygın, **Fotoğrafın İdeolojisi**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 1998, s: 71

⁵⁷ Patricia Ann Nelson, **Rivalry and Cooperation: How the Japanese Photography Industry Went Global**, Philosophy Department of Politics and International Studies University of Warwick, doktora tezi, Ağustos 1998, s:68

*Endüstrisinin ilk yıllarında, ordu tarafından etkilenmiş hükümetin, güçlü bir rolü oldu. Yirminci yüzyılın ilk on yılında endüstrileri büyük bir hızla büyüyor ve bu kadar teknoloji yurt dışından ithal ediliyordu ve bu alışıldık bir durumdu. Özellikle 1. Dünya savaşında, optik ithal etmede sıkıntı yaşanması (Genel olarak Almanya'dan) hükümetin kurulan firmalara verdiği desteği arttırmasıyla sonuç verdi.*⁵⁸

Özellikle Rus Savaşında belirlenen uzak görüş dürbünleri, askeri ekipmana yönelik optik içeren malzemeler gibi ihtiyaçlar doğrultusunda hükümetin desteği artmıştı. Bu endüstrinin önemi, hükümetin araştırma-geliştirme odaklı bir plan izlemesinden ve konuya ilişkin yeterli bilgiye ulaşabilmek için birçok bilim adamının batıya eğitim amaçlı gönderilmesi dolayısıyla anlaşılabilir. İlk hedefin ulusal savunma sistemlerine yönelik olması, Japonya'nın bugünkü fotoğraf ekipmanı üretimindeki konumuna baktığımızda fotografik üretiminin ihtiyaçlar doğrultusunda belirdiğini söyleyebiliriz. Bu durumda fotoğraf endüstrisini oluşturan faktörlerden birini askeri gerekçeler olarak söyleyebiliriz.

2.1.1.2. Modernizasyon Çabası

Savaş öncesi ve sürecinde oluşan modernizasyon çabasını, kültürel anlamda değilse de fotografik teknolojiyi irdeleme açısından göz atabiliriz. Bu aşamada bu teknik yapılanmayı modern bilincin oluşma süreci olarak değerlendirebiliriz. 20. Yüzyıl başlarından itibaren sanayi ve kalkınma planını Batı modeli teknolojik gelişimin takibiyle gerçekleştiren Japonya, toplumsal ve kültürel anlamda kendi adını ortaya koymaya başlamıştır. Modern Kimliği oluşturma sürecinde, temelini değişim ve araştırma- geliştirme odaklı planlar doğrultusunda gerçekleştirme uğraşı içinde olan ülke, ideolojisini bu süreçte dahi doğa temalı birçok disipline odaklı ilerletir. Modern dönemin başlarında ülkede sanayi ve üretim açısından yüksek bir faaliyet sağlanması, Japon Devletinin dönüşüm politikalarında en üst sırada yer almaktaydı. Değişimin toplumsal ideolojiler kapsamında doğal ve gerekli olduğunu dile getiren Betül Karagöz, “Toplumsal Değişim Sürecinde Bireyselleşme Olgusu Ve Japon Modeli” yazısında şunları söyler:

⁵⁸ A.g.e., s:13

Bu bağlamda insanlığın doğa karşısındaki biçimlenme süreci (doğaya egemen olma uğraşı) kültürü, kültür de toplumsal değişimi oluşturmaktadır. Karıncalar gibi güdüsel değil, usa vurma yoluyla öğrenir insan. Bu nedenle de insan demek, bir bakıma “değişebilirlik” demektir. Bundan dolayı, değişimi sağlayan ya da denetleyen kurallar zinciri geliştirmiştir. Toplum, değer yargıları, kurallar ve yasaların bütünlüğü içinde varlığını sürdürür. Devletse toplumsal ideolojiyi yaşamsal kılmak, yaşama geçirmek gibi önemli bir işlevselliğe sahiptir.⁵⁹

Fotoğraf Endüstrisi öncesinde askeri ihtiyaçlar dolayısıyla dış ülkelerden alınması zorunluymışken Japonya ekonomik yapılanmasında önemseydiği bu sektörü, modernleşmeye katkı sağlayacak ölçüde üretimini hiç bırakmadı.

Modernize bir topluma geçiş süreci bu bağlamda gereklilikler çerçevesinde önemsenen fotoğraf sektörüne dikkat çekti ve özellikle Batının sanayi toplumunu destekleyen sistemini baz alarak ekonomik yapılanmasını buna bağlı olarak kurdu.

Japonya sanayileşme sürecine Batının teknoloji ve sistemlerini taklit ederek adım atmış; üretim metotlarından üretim planlama ve tasarımına kadar, yaratıcılık gerektiren işlerin yine bir bölümünü yine oradan yaptığı aktarımlarla gerçekleştirmiştir.⁶⁰

2.1.1.3. Düşünsel Rekabetin Küreselleşmesi

Fotoğraf makinesi dünya çapında teknolojik anlamda yenilenmesi, toplumsal gerekliliklerin artışına ve doğan ihtiyaçların ekonomik beklentileri karşılması anlamında değeri artarak gerçekleşmekteydi. Fotoğraf endüstrisine katkı sağlayan faktörlerden bir diğeri olarak sosyolojik ihtiyaçlardan söz edebiliriz.

Fotoğrafın toplumsal niteliği ve önemi, ekonomik açıdan mümkün olabildiğince yaygınlaşması gerekliliğinde yatar. Fotoğraf, büyük bir müşteri kitlesine sahip büyük bir sanayi dalına dönüşmüştü. Ama burjuva sınıfının ekonomik koşullarına uyum sağlaması yeterli değildi, onun zevkine de hitap etmesi gerekiyordu.⁶¹

⁵⁹ Betül Karagöz, **Toplumsal Değişim Sürecinde Bireyselleşme Olgusu ve Japon Modeli**, Avrasya Dosyası Dergisi, 1999, Cilt: 5, Sayı: 40, s: 41

⁶⁰ Masakazu Yamazaki, Japon Kültürü, Japonlar ve Bireycilik, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Çeviri: Oğuz Baykara, 2009, s:91

⁶¹ Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum-** Sel Yayıncılık, Çeviri: Şule Demirkol, 2006, s: 57

Taşınabilir fotoğraf makinelerinin artışı, fotoğrafın toplumsal anlamda sayılabilecek sosyolojik etkilerini ve düşünsel rekabetini güçlendirmiştir. Bu bağlamda fotoğrafa bakış açısı değişmiş, daha kolay üretilen ve erişilmesi kolay bir teknik ifade biçimi haline gelmiştir.

*Bununla birlikte fotoğraf, toplumdaki egemen sınıfların ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamaya, toplumsal yaşantının olaylarını onlar gibi yorumlamaya en yatkın araç. Çünkü fotoğraf birebir doğaya bağlı olsa da sahte bir nesnelliğe sahiptir. Ve fotoğraf icad edildiği tarihten itibaren hem bilim hem de sanayi için vazgeçilmez bir araç oldu.*⁶²

Ekonomik yapının Japon Fotoğrafının düşüncesinin kavramsallaşması konusunda önemli bir etken olduğunu düşünmekteyiz. Japonya'da toplumsal kalkınma planını sanayileşmeye odaklı gelişmeleri dolayısıyla Avrupa ve Amerika tarafından domine edilen bir piyasaya dahil olma çabaları çok da kolay olmadı. Giderek artan nüfusun artık taşınabilir ve satın alınabilir hale gelen fotoğraf makinesine sahip olma arzusuna yönelik birçok inovasyon çalışmalarıyla birlikte Japonya dünya piyasasında yer bulmaya çalıştı.

*Japon sektöründeki çok hızlı genişleme, 1960'ların başında piyasayı yöneten kartelin (Batı Teknolojisi) endişe veren duruma müdahale etmesiyle bir yıl süren bir durgunluk yaşadı. Önde gelen ihracatçı firmalar, ürünleri minimum fiyatlarla kabul etme ya da üretimi geçici olarak durdurma kararı aldı. Neyse ki ihracatçılar Amerikalı ve Avrupalı tüketicilerin artan nüfusuna uygun tarifede olan fotoğraf makinesi ve lens fiyatları sayesinde bir değişim gerçekleştirdi. Savaş sonrası genişleme, sanayileşmiş ülkelerde boş zaman ve zevk nedeniyle artan turizm ticaretini attırmış ve fotoğrafçılık için büyüyen bir pazar oluşturmuştu. Fotoğrafçılık popüler bir iletişim ortamı haline geldi ve (hem amatör hem profesyonel) talebin tüm beceri düzeyindeki fotoğrafçılar için yeni ürünlerin sürekli akışı sağlandı.*⁶³

Düşünsel rekabetin küreselleşmesinde ucuzlayan fotoğraf popüler bir iletişim aracı haline geldi. Şöyle ki bugünkü anlamda Instagram gibi fotoğraf

⁶² A.g.e. s: 9

⁶³ Patricia Ann Nelson, **Rivalry and Cooperation: How the Japanese Photography Industry Went Global**, Philosophy Department of Politics and International Studies University of Warwick, Doktora tezi, Ağustos 1998, s:6

paylaşım alanlarının evrensel olduğu düşünüldüğünde bu düşüncenin önemi daha önemli sayılabilecektir.

II. Dünya Savaşı sonrası firmalar arası rekabet ve işbirliği ile gerçekleşen sanayileşmedeki hareketlenmeler, hükümetin de desteğiyle Japon Fotoğraf endüstrisini sağlam temeller üzerine oluşturmada etkili olur.

*Savaş sonrası dönem boyunca, optik eşya üreticileri, ilk olarak fotografik lens, sonrasında ise fotoğraf makineleri üzerine dünya çapında birer üretici olmak için kendilerini kanıtladı. Fotografik film konusunda Fuji ve Konica uluslar arası ölçekte yaptıkları yatırımların meyvelerini almak için 1980 lere kadar beklemek durumunda kaldı. Özellikle Konica optik ve fotoğraf makinesi üretiminin gelişmesinde önemli katkılar sağladı. Konica ve Fuji, fotografik film konusunda dünya liderleri sayılan Kodak ve Agfa gibi geniş bir üretim kaynağı sağlayabilmek için çabaladı.*⁶⁴

Fotoğraf teknolojisinin başlangıcından itibaren geliştirilen bir sanayi haline gelmesi, devlet-sanayi ilişkisi, uluslar arası ekonomik ve siyasi ve ekonomik ilişkileri dikkate alınarak incelenmesi gereken ayrı bir araştırma alanıdır. Meiji döneminde yapılan endüstriyel organizasyon, Avrupa ve ABD kaynaklı bir teknolojiyi taklitten ziyade, gelişmiş ve sistemli bir şekilde gerçekleştirilen inovasyon merkezli çalışmalara bağlayabiliriz. Japon Ekonomisi, savaş sonrası durgunluğunu atlatmasının ardından gösterdiği yoğun çabayla yatırımlarını makine endüstrisine yönelik kullanmış ve dünya çapında bir ticarete ortak olmuştur. Küresel savaş ortamı dolayısıyla yapılan ekonomik faktörler bu piyasanın gelişiminde dengeleri sürekli olarak değiştirdi.

*Japonya'da yeni ekonomik yapılanmanın yönetmelikleri, 1940 yılında sivil malların üretimini kısıtladı ve 1942 yılında ise sivil üretimi endüstriyel dönüşüm yönetmeliği kapsamında tamamen yasakladı. 1940 yılında zirveye ulaşan fotoğraf makinesi üretimi dolayısıyla 1942 yılından sonra tüm fotoğraf ekipmanları askeri tedarik ve ticari satışlara yöneldi ve savaş sonrasına kadar yeniden sivil üretime dönüşümü gerçekleştirmedi.*⁶⁵

⁶⁴ Patricia Ann Nelson, **Japanese High Technology Investments in East Asia: The Case of the Photography Industry**, Pacific Focus Dergisi, 2 Ekim 2008, Volume:14, Issue:1, s: 170

⁶⁵ Patricia Ann Nelson, **Rivalry and Cooperation: How the Japanese Photography Industry Went Global**, Philosophy Department of Politics and International Studies University of Warwick, doktora tezi, Ağustos 1998, s:68

Ekonomik ve siyasal faktörlerin baskısı, Japonya’da fotoğraf malzemesi üretiminde başlangıçta birtakım güçlükler yaşasa da, fark ettiği ticari talebin ve kendi potansiyellerinin geri dönüşünü almak için optik endüstriyi her daim canlı tutmayı başardı. Hükümetin desteklediği fotoğraf piyasası, siyasi bakışın aynı zamanda evrensel bir bakış olduğunu göstermekte. Japonya’daki düşünsel rekabetin küreselleşmesi başlangıçta bir taklit ama ilerleyen dönemlerde orijinaliteye doğru gelişmiştir. Giderek yükselen bir teknoloji anlayışı, ar-ge sistemiyle beraber piyasaya giren yeni markalar ve patentler Japonya’yı öne çıkarmaya başlıyor. Bu anlamda düşünsel rekabetin küreselleşmesi bu süreç oldukça önemlidir.

Düşünsel rekabetin küreselleşmesinde Japon Fotoğrafının dayandığı etkenleri, innovation (yenilik), piyasa koşullarında dünyayla rekabet ve fotoğrafın zamanın ifade biçimi olarak popülerleşmesi olarak sıralayabiliriz.

2.2.Fotografik Estetikte Yaratıcılık

Japon Fotoğraf Estetiğinin oluşmasında bazı hususlar mevcuttur. Bunlar, ekonomik, sosyolojik, endüstriyel olduğu kadar geleneksel düşünme biçimleri anlamında da karşılığını bulur. Bu hususları incelemek gerektiğinde, estetiğin oluşum sürecini algılamak daha kolay olacaktır.

Fransa’da icadının ardından 1857 yılında Japonya’ya ulaşan Daguerotype, bu dönemden itibaren ülkenin kendi olanak ve ihtiyaçları doğrultusunda gelişim göstermiş, bununla beraber geçirmiş olduğu evrelere, fotoğraf makinesi aracını büyük oranda dahil etmiştir. Japon sanatı, birinci bölümde bahsettiğimiz üzere ahşap baskı tekniğiyle (ukiyo-E) iç içedir. Bununla beraber, fotoğrafik süreçte renklendirme tekniğiyle özgün görsel ifadesini kazanmıştır.

Japonya’da İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen iki yıl ile başa çıkmak ve onun bir dizi yıkıcı etkilerini yorumlamak için çeşitli girişimleri teşvik süreci başlamıştır. İfade, çeşitli modlar arasında, yakın geçmişini anlamak için

*çalışan ve Japonya'nın savaş sonrası dönemin ve toplumun bağlamında kendilerini arayan fotoğraf sanatçıları, gayret içinde merkezi bir rol işgal etmiştir.*⁶⁶

Ekonomik, politik ve sosyal anlamda geçirilen sıkıntılı zamanlar, kendi estetik beğenilerinin oluşumunda çoğu evrede etkili olmuş ve vizyonlarını şekillendirme de kaynak sağlamıştır.

*Buluşlar teknolojik gelişme sonucu ortaya çıkarken toplumsal değişimlere ivme kazandırmıştır. 1800'li yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan var olan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına, diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. 19. Yüzyılın en önemli icatlarından ve ortaya çıkan sanatlardan birisi de fotoğraf olmuştur.*⁶⁷

Japon Fotoğrafının endüstri haline gelmesiyle ve devletin desteğiyle, bu ifade aracının ekonomik ve politik bir 'sorun' haline geldiği ve estetiğinin kaçınılmaz olduğunu söyleyebiliriz. Fotografik estetiğin yine ekonomik-politik bir mesele olduğunu düşündüğümüzde, ister istemez ideolojik bir karakter kazanmaktadır. Tucker Japon Fotoğrafındaki sanatsal süreci şu şekilde açıklıyor:

*Fotoğrafın çoğaltılma kapasitesi kazandığında diğer medyaları geride bıraktı ancak fizikselliğinin azaldığı bir noktada fotoğraf anlayışı, nesneden çok kitle ortamına dönüştü. Aynı zamanda fotoğrafın difüzyon (yayılma) anlayışı, bir araç olarak resme yaklaşmak ve sanat dünyasına girmek için izin verir. Japon Fotoğrafı kendi kurduğu, kültürel ve ekonomik anlamdaki yeni olanaklara gebe bir şekilde yirminci yüzyıla giriş yaptı.*⁶⁸

Fotoğraf makinesinin ideolojik bir araç olarak kullanımı başından beri söz konusudur. Yüzyıl sonuna doğru modern hayatın içine giren *mobese* kameraları, giderek gelişen kültürün bu ideolojiyi tamamladığını söyleyebiliriz. Fotografik estetikte tekniğe baktığımızda, teknik mükemmeliyet arttığında bu, estetik adına söylenecekleri de beraberinde getirir. Fotografik estetikte günümüzde özellikle

⁶⁶ Feltens Frank, "Realist" Betweenness and Collective Victims, Journal of East Affairs Dergisi, Columbia Üniversitesi, Vol:11, Summer 2011, s: 64

⁶⁷ Özdemir Beyhan, Fotografik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Doktora Tezi, 1996, İzmir, s: 1

⁶⁸ Tucker Anne Wilkes, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 35

sayısal teknolojiye geçildiğinde özellikle çözünürlük meselesi, başlı başına teknik ve estetik bir problemdir. Yüksek çözünürlükler, estetiği olumlu yönde etkilerken, düşük çözünürlük sorun teşkil edebilir. Bu da, estetik eğer bir duyum meselesiyse, algıda etkindir. Yani fotografik tekniğin gelişmesiyle, estetik üzerine spekülasyon yapma şansımız daha fazla artmaktadır. Teknik, fotoğrafta estetiği doğrudan etkileyen bir faktördür.

Bunun dışında Japon Fotoğraf sanatı, geçirdiği ekonomik ve siyasi kırılmaların ardından, fotografik dilini oluşturma sürecinde hiçbir zaman bağını koparmadığı Zen Felsefesiyle ilişki içinde sürdürdü. Zen Felsefesi, Japon Sanatına her daim özgünlük ve yalınlık ilkesinden hareketle katkısını sağlasa da yaşadığı toplumsal travmalar, fotografik ifadenin bir şekilde gerçekçi vizyonda kendilerini aramasına da ortam hazırlamıştır. Japon Fotoğraf sanatına katkı sağlayan Zen temsillerine bu bölümde tekrar değineceğiz.

Japon Fotoğraf sanatının estetik kriterlerini belirleyen faktörleri incelediğimizde savaş sonrası vizyonu ele almak üzere toplumsal ve kültürel bir takım değişimleri gözden geçirmemiz gerekir. Öncesinde kültürel geleneklerin ağırlıkta olduğu bir ifadeyi, takip eden süreçte modernizasyonun toplumsal anlamda yarattığı olumlu ve olumsuz etkileri yansıtırken, 1945 yılında yaşanan ulusal dönemeç, fotoğraf makinesi aracını bambaşka bir dünyaya yönlendirir. 1930'lu yıllar Japon Fotoğraf estetiğini, pictorealist estetik anlayışıyla üretilen Landscape (manzara), portre ve still life (naturmort) ifadeleriyle yansıtırken aynı dönemlerde Batıda yerleşen Sürrealist etkilerde deneysel çalışmalarda yer buldu.

Sanat fotoğrafı organizasyonları arasında, Pictorealizm'in benimsendiği yıllar olan 1930'lar, 'Japon Fotoğraf Derneği' (Nihon Shahinkai) merkez bir rol oynadı. Bu dernek 1924 Yılında Fotoğraf Sanatı Derneği üyeleri tarafından Fukuhara Shinzo ve Fotoğraf Derneği üyeleri ile Mori Yoshitaro tarafından kuruldu. Fukuhara'nın yaklaşımıyla 'Armonisiyle ışık' (Light with its harmony) rehberliğinde dernek, modern duyarlılığın temsilini sundu.⁶⁹

⁶⁹ Anne Wilkes Tucker, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 113

1885- 1915 yılları arasında dünya çapında, fotoğrafın sanatsal ve yaratıcı yönünü, kusursuz bir karanlık oda tekniğiyle öne çıkaran Pictorialist* Fotoğraf vizyonu, negatifleri ideal sanat formlarına dönüştürmeye yönelik çalışmalara önayak olmuştur. 1902 Yılında kurulan Photo-Secession organizasyonu bu amaca yönelik en iyi örnekleri sunmuştur. Japon fotoğrafı Batı da yerleşen sürrealist etkilerin örneklerini deneysel çalışmalarla verdi. Bir yandan avangard anlayış mevcutken bir yandan da geleneksel sanatın etkilerini gösteren görseller üretti.



Fot 19: Alfred Stieglitz-1894-1905-Camera Work dergisinde yayınlanır

Japon Pictorialist Fotoğrafı, İmparator Taisho Döneminde (1912-1926) pigment-baskı yöntemini kullanarak zirveye ulaştı. Romantik etiklerin görüldüğü bu fotoğraflar, 1930 yılında Modern Fotoğraf ortaya çıkıncaya kadar etkisini yitirmedi. Bu estetik tümüyle modernist etkinin yansımasıyla dönüşüme uğradı. Bu kısmen radikal modernizm karşıtlarının bir reaksiyonu veya Geleneksel Japon Fotoğrafının izleri olabilirdi.⁷⁰

* Pictorialism: 1870 sonları ve 1910 lara kadar devam eden ve Amerika kökenli, aynı zamanda Avrupa'da da etki olan bir fotografik üsluptur.

⁷⁰ Anne Wilkes Tucker, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 113



Fot 20: Shinzo Fukuhara, 1931 the Light with its harmony

Japonya’da savaş sonrası elde edilen dramatik görüntüler, bu karanlık günlere maruz kalan toplumun yansımaları, süregelen hızlı ekonomik ve kentsel görünümlerdeki değişimler ve Amerika işgaline yönelik görseller dönemin bütün görünümünü belgelemektedir. Sanatın tarihsel geçişleri ifade gücü, fotografik anlatımı seçen sanatçıları da modernitenin çıkmazlarını ifade ortamı yarattı. Görsellik dünyayı takibi gerektiriyor. Dolayısıyla gördüğüne öykünme gibi sanatın temel politikasında olan bir kavramı içselleştiriyor.

*Savaş öncesi amatör fotoğrafçıların gerçekçi fotografik izlenimleri mevcuttu. Ancak 1950’lerin sonları, ifadenin kalitesi üzerinde derin bir bilinçle duran ve kendilerini ‘yaratıcı’ tanımlayan, genç fotoğrafçılar ortaya çıktı. Bu fotoğrafçılar, Çağdaş Amerikan ve Avrupa stillerini özümseyerek, savaş sonrası Japon toplumunun dönüşümünü yansıttı. 1959 yılında kurulan ‘Vivo’ adlı fotoğraf grubunun aktivistleri olan Shomei Tomatsu, Ikko Narahara, Eikoh Hosoe ve diğerleri bu trendin önemli örnek isimlerinden oldular*⁷¹

⁷¹ Tucker Anne Wilkes, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press syf:210

Dünyada değişen üslupları takip eden Japon fotoğrafçılar, ülkelerinin yaşadığı tarihsel geçişleri, batı kaynaklı yerleşen vizyonlarla aktardı. Batıdaki sürrealist dışavurumlar Japon gerçekçi vizyonu doğrudan etkiledi ve savaş öncesi ve sonrası vizyona bir üslup daha aktarılmış oldu.

‘Vivo’ grubu, yeni modern Japonya’ya, bireysel ifadelerini görsellere taşıyarak yansıtmayı tercih ettiler. Öncesinde ifadesini sosyal belgesel ve şehir görünümlerinden yana kullanan fotoğrafçılardan bazıları, foto-kolaj stilinde veya yaratıcı ışık oyunlarına yönelik görsellerle aktardılar. Daido Moriyama ve Nobuyashi Araki gibi genç fotoğrafları etkileyen Vivo grubu, bireysel ifadeye geçiş fikrini benimseyen bu fotoğrafçıların tekrar Tokyo’ya dönüşlerini sağladığı bile olmuştu. Moriyama gruba katılmak için Tokyo’ya geldi ancak grup dağılmıştı. Sonrasında Eikoh Hosoe için ‘Barakei’ Serisinde asistanlık yaptı.⁷²

Shomei Tomatsu’nun batıdaki seyahatleri sırasında karşılaştığı nesnenin bireysel yaklaşımla ifadesi, Yeni Japon Fotoğrafının örneklerini yansıtmaktadır. Japon Fotoğrafı için, batıda hakim olan öznel belgesel yaklaşım, soyut ‘nesnel Gerçekliğin’ bir kaydı için araç olmaktan ziyade dünyanın deneyimlerini iletmenin bir yolu olarak bu provoke grubun ifadesiyle temellerini atmıştır.⁷³

Teknik boyuttaki gelişmelerle, fotoğrafın çoğaltılabilir hale geldiği dönemde, global anlamda yaşanan, fotografik görüntünün estetik boyutları da tartışılmaya başlamıştı. Bilimsel yöntemlerin geliştirilmesi, mekanik bir üretim aracı olan Fotoğrafı, ideolojik ya da tavır olarak sanatçıların duruşlarını ifade etmesi açısından önemli bir dil haline gelmişti.

⁷² <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/07/vivo-photography-from-1960s-japan.html> (02.12.2013)

⁷³ <http://pcuts.net/look-everything-yasuhiro-ishimoto-masahisa-fukase-and-shomei-tomatsu> (21.03.2014)



Fot 21: Shomei Tomatsu, 1962

Estetik vizyonlar, Fotoğraf aracına evrensel perspektiften bakmayı söz konusu hale getirmiştir. Bugüne baktığımızda görsel dil çok büyük bir gelişme göstermiştir ve iletişimi sağlamak açısından çevirime gerek duymaz. Japon Kültürünün ve düşüncesinin baskınlığı bu dil üzerindeki etkinliğini arttırmıştır. Özellikle savaş sonrası dönemi travmasını yansıtan bir estetik düşüncesi gelişmiş ve buna yönelik üretimler gerçekleşmiştir. Üçüncü bölümde estetiğin şiddet ve savaşın travmasıyla gerçekleşen boyutuna değineceğiz.

2.2.1. İçerikte Modernizasyon

Japon Tarihindeki Modern dönemin başladığı 1868 tarihli Meiji restorasyonundan itibaren baktığımızda Anne Williams Tucker'ın incelemesinde Japon Fotoğrafına üç aşamada baktığını görürüz: 19. Yüzyıl Erken Dönem Fotoğrafı, 1900-1920 yılları arasındaki Pictorealist etkiler ve 1924 yılı ile 1945 II. Dünya Savaşı sonundaki *modernist* izlenimler Japon fotoğrafına yön veren süreçler olarak gelişimini gösterir. Bireysel ifadelerin kendisini göstermesi 1930ları bulmuş ve bu

tarihten itibaren fotoğraf makinesi, sosyal bir karakterin estetik aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

*Japon fotoğrafik ifade gelişimi, sosyal olgular, tarihsel olaylar ve gerçek zaman koşullarını bozan risklerle başlasa da öncesinde sadece bireysel öz bilinç üzerinde çok güçlü etkileri olmadığı doğrudur. Fotoğraf, değişen yaşam koşullarını yansıtan, modern insanın görsel duyarlılığını şekillendiren ve Çağdaş Japon Ulusunun gelişimini bir seyir olarak takip etmiştir.*⁷⁴

Japon tarihinde büyük kırılmalar yaratan bir diğer gerçeklik ise adanın coğrafik konumuna bağlı olarak sürekli kendisini gösteren doğa olayları olmuştur. İnandığı Shinto dininin yaşamın kaynağı olarak ele aldığı doğa ile mücadele, yaşadığı her büyük sarsıntıda toplumsal anlamda büyük travmalar yaşamış ve fotoğrafik anlamda ilk ifadesini Eylül 1923 Yılında yaşanan Tokyo-Yokohama (Büyük Kanto Depremi) bölgesinde yaşanan yıkıcı depremle görsel belleğine taşımıştır.

1923 yılında Japonya'nın başkenti Tokyo'yu harap 'Büyük Kanto depremi', MAVO Grubunun sanatçıları Batı Japonya'ya yerleşime zorladı. Fütürizm, Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi Avrupa avant-garde hareketlerin ağır etkisinde MAVO, Japonya'da yeni sanat hareketleri öncülük etti. Şimdi, Kobe bölgesinde bulunan, MAVO grup üyeleri Fuchikami Hakyuyo ve JPAA karşılaştı. Onların fikir paylaşımı Japon Yapılandırma Okulu'nun doğumuyla sonuçlandı. (kōsei-ha)⁷⁵*

Başkentin yıkımı ve sonrasında meydana gelen yeni yapılanma pek çok açıdan Japonya'da sanata bakış açısını belli bir noktaya getirdi. Fotoğraf dünyası da öncesinde zaten batının etkisindeyse de, sanatta yeni formların ve anlatım biçimlerinin var olduğunu ve aynı zamanda bu formları toplum olgusuyla bağdaştırabilecekleri bir ortam hazırladılar. Bu gerçeklik fotoğraflar sayesinde, modern bir dünyada büyük bir felaketin izlerini, farklı bir algıyla sunuyor ve toplumsal anlamda farklı bir bağ oluşturunuyordu. Gennifer Weisenfeld, 1923 Depremini analiz ettiği *Imaging Disaster* adlı incelemesinde şu detaylara dikkat çekiyor:

⁷⁴ Anne Wilkes Tucker, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 145

* Kōsei-ha: Yapılandırma Okulu

⁷⁵ <http://marquand.princeton.edu/highlight/7111977> (12.02.2014)

*1923 Yılında Tokyo’da yaşanan Büyük Kanto Depremi Yirminci Yüzyılın en büyük doğal afetlerinden biri olarak görülüyor. 100.000’den fazla kişinin hayatını kaybettiği ve imparatorluk başkentinin yaklaşık yarısının tahrip olduğu iddiaları, Japon vatandaşların yanı sıra, dünya çapındaki izleyicileri de etkiledi. Afeti görüntüleme, çevreyi yapılandırmanın, kitle iletişim aracılığıyla sunulduğu ve siyasi –politik anlamda bir afetin nasıl etki edebileceğini sunarak analiz eden kapsamlı ilk görsellerdir.*⁷⁶

Wiiles Tucker’a göre: Deprem sonrası gerginlik, modernist kültürel aktivitelerine tekrar başlayan sanatçılar, daha güçlü bir sosyal birlikteliği ve geri kalan yeni bir perspektiften dünyaya daha büyük bir istekle bakışı sergilediler.⁷⁷

*1930’lu yıllar, Batılı örneklerden aldığı ilhamla, pictorealism, Japon fotoğrafında portre, naturmort ve landscape gibi fotoğraf alanlarında baskın konumdaydı. Bu takip, sonrasında yine Batı kaynaklı olan modernizm gibi akımlardan etkilenerek, keskin açılar ve daha yakın kadrâjlara yönelik üreten, sanat fotoğraflarını reklam ve portre anlayışına taşıdı. Aynı şekilde Surrealizm ve Deneysel Avrupa Fotoğrafı Japonya’da araştırılmasıyla, kolâjları ve farklılığı göze çarpan heyecan verici görsellerini bu akıma adapte ettiler.*⁷⁸



Fot 22: Shinzo Fukahara, 1931, Beautiful West Lake

⁷⁶ <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4858-imaging-disaster-tokyo-and-the-visual-culture-of-japan-s-great-earthquake-of-1923> (20.01.2014)

⁷⁷ Tucker Anne Wilkes, **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 145

⁷⁸ <http://toddstewartphotography.net/teaching/wp-content/uploads/2011/01/Marien-AtomicBombsm.pdf>

Ünlü Shiseido kozmetik firmasının sahiplerinden ve kurucularından Roso Fukuhara ve Shinzo Fukuhara Kardeşler, bu vizyonda ürettikleri işleri sergilemişler, Paris seyahatleri sonrası izledikleri batı trendlerini yakından takip etmişlerdir. Fukuhara Kardeşlerin fotoğraflarının birçoğu, 1923 Tokyo depremi sırasında kaybolmuş ve günümüze pek azı ulaşmıştır



Fot 23: Fuchikami Hakuyo,1922

Savaştan önce Japon Ulusunun yaşadığı en büyük felaket olan deprem Tokyo Depremi, sanatsal üretimi, dolayısıyla da fotoğraf üslubunu da yoğun bir biçimde etkilemiştir. Realist-Naturalist bir vizyona başlangıç olarak ele alınabilir. Ama aynı zamanda bir avangard espri olarak da sanatçıları tetikleyen bir ifade haline gelmiştir. Bu, gerçeklikle ilişki kurma biçimine en doğrudan cevap veren araç fotoğraf olduğu için *Sunappu-Şipşak-Snapshot* ifadeleri hızlı bir şekilde kendisine yer bulur. Dolayısıyla Japon Fotoğrafının bu ve bundan sonraki süreci içerisinde; gerçekliğin, o sert ve keskin olan hususları, estetiğini de çok doğrudan etkilemiştir.

2.2.2. Sunappu (Snapshot, Şipşak, Gerçeklik)

1930 'lar Japon Fotoğrafının, kendi ifadesini yaratmak bağlamında, 'Gerçeklik' kavramını sorgulanmaya başlandığı dönemlerin bir başlangıç aşaması olarak söylenebilir. Bu süreçte, yayınlanan bazı fotoğraf magazin dergileri, İngilizce dilinden çevirdikleri 'snap' kelimesinden türeyen bir teknik geliştirmişler ve özellikle amatör fotoğrafın başladığı zamanlara denk gelen tekniği, çağdaşı olan örnekleri temel alan bir dil oluşturmuşlardır. Bu tekniğe 'Sunappu' denmiş ve teknik konuların yanı sıra sanatsal değerini de ifade eden bir anlatım biçimine duyulan ihtiyaç, fotoğrafçılar arasında yayılan bir süreç izlemiştir.

Bir terim olarak Sunappu ilk defa 1932 yılında kullanılmaya başlandı. Ancak benzer anlamı taşıyan farklı bir sözcük buna öncül oldu. Bu sözcük İngilizce anlamı 'Sketch' (Taslak) olup bir Katakana ifadesi olarak değiştirilen 'Sukecchi' idi. 'Sukecchi' hızla çekilen fotoğrafın bir türü anlamına gelip sonrasında fotografik bağlamda kullanılmak üzere Sunappu olarak kullanılmaya başlandı.⁷⁹*

'Asahi Camera' gibi dönemin ünlü fotoğraf dergilerinde yayınlanan makalelerde 'Sunappu' tekniğinin örnekleri, Tokyo'da canlanan şehir yaşamını görüntüleyen fotoğrafçıların, fotoğraf makinesinin farkında olmayan insanları görüntülediği örneklerle anlatılırken, tekniğin teorik olarak ifadesine de yer verildi. Yoshiaki Kai, Sunappu terimi üzerine yazılan makalelerin ilki olan ve Hayao Yoshikawa tarafından yazılan 'Ginza at Night Where I Snapped' (Fotoğrafladığım Gecede Ginza)

Yoshikawa tarafından seçilen konular 'Fotoğraf makinesinden haberi olmadan görüntülenen kentsel bir ortamda halk' Sunappu'nun en popüler motifiydi. Hatta teknik olarak nesnenin herhangi belirli bir kısmıyla ilgilenmeden teorik olarak da konuşuyordu. Diğer bir deyişle, Sunappu kelime anlamı olarak 'hızlı fotoğraf' olarak ifade edilse de bu anlamı fotografik bir teknikten ötesini

* Katakana (片仮名, カタカナ): Japonca hece dizisi. Kanji adı verilen Çince yazı karakterlerinin bir parçasının kullanılmasıyla oluştu. Daha çok rahipler tarafından kullanılageldi. Japonya'daki dil reformları ile yabancı kökenli kelimelerin yazımında kullanılmaya başlandı.

<http://mefutapsan.blogspot.com.tr/2008/12/katakana-alfabesi.html>

⁷⁹ Yoshiaki Kai, **Sunappu: A Genre of Japanese Photography**, 1930 - 1980, Doktora Tezi., City University Of New York, 2012, s: 31

vermez. Gerçekte Sunappu başta insan olmak üzere kentsel sahnelerle ilişki kurar.⁸⁰



Fot 24: Bilinmeyen Fotoğrafçı, Haziran 1932 Asahi Camera Dergisi

II. Dünya Savaşı öncesi amatör fotoğrafçılar tarafından oldukça popüler hale gelen ‘Sunappu’ tekniği, kazandığı rağbeti bir anlamda yeni icat edilen sanayi ürünlerinden olan ‘Küçük El Fotoğraf Makineleri’ nin (Cherry Hand Cameras) yaygınlaşmasına ile bağlantılı olduğu fikrine sahip olanlarda vardı. Taşınması oldukça kolay hale gelen fotoğraf makinelerinin ifadeye getirdiği bu yenilik Kai tarafından şöyle açıklanır:

⁸⁰ A.g.e. s:35

1888 yılında, Amerikan girişimci George Eastman, ‘Siz düğmeye basın, biz gerisini yaparız’ şeklindeki tanınmış sloganıyla, uluslararası piyasalarda Kodak No:1 adlı modelini satmaya başladığında, durum dramatik olarak değişti. Kodak’ın varışı insanların fotoğraf üzerine olan görüşünü değiştirdi. Ancak, vurgulanması gereken yer (Çünkü bu genellikle ihmal edilir) Kodak Fotoğraf Tekniğinin bazı uzmanlara yönelik taşıdığı ezoterik anlamın artık eskidiğini göstermiyor yerine, amatörler arasında bir çeşit hiyerarşik bir düzen kurma peşinde olduğunu söylemek daha doğru olur. Kodak No:1 serisini , herkesin bir fotoğrafçı olabileceği düşüncesiyle geliştirse de bu, herkesin iyi bir fotoğrafçı olabileceğini göstermiyordu.⁸¹

Savaş sırasında Sunappu’nun gelişimine odaklı olarak ise Kai Şunları belirtir:

*Böylesine bir sosyal koşulda, Fotoğraf makinesi aparatlarındaki gelişmelere rağmen Sunappu’nun gelişmesi için herhangi bir oda olmadığını hayal etmek zor değil. Ancak savaşın sonu ve müttefiklerin ayrılmasıyla birlikte sunappu tekniğinin ideolojik ve artistik anlamda örneklerini görmek mümkün oldu.*⁸²

1950’lerde Sunappu tekniğini Fransız meslektaşları Henri Cartier-Bresson’ dan aldığı ilhamla buluşturan ve uzun yıllardır bir Leica kullanıcısı olan İhei Kimura, Savaş sonrası örneklerinde Belgesel Fotoğrafın Sunappu ifadesiyle olan örneklerini üretir.

*Sunappu kavramı 1930’larda oldukça iyi bir şekilde formüle edilmiş olsa da, ilk gerçek ikonik sunappu görüntüler savaş sonrası döneme kadar uzanmaktadır. İhei Kimura çalışmaları bu erken evrede etkili oldu. Kimura, Japonya’da genellikle Henri Cartier-Bresson ile karşılaştırılmıştır.*⁸³

Snap terimi özellikle çabuk bir biçimde çekilen fotoğraf olarak karşılığını bulur. Nesneye biçimsel duruş vermeden çekilen fotoğraf olarak da tanımlanır.⁸⁴ Özne – nesne ilişkisi sıradanlaşmış olur. Snapshot ise enstantane fotoğraf şeklinde anlamlandırabiliriz.⁸⁵ Bu durumda Snapshot ise görüntünün zamanla analizidir.

⁸¹ Yoshiaki Kai, **Sunappu: A Genre of Japanese Photography**, 1930 - 1980, Doktora Tezi., City University Of New York, 2012, s: 43

⁸² A.g.e. 53.s

⁸³ Karen M. Fraser, **A review of Sunappu: A Genre of Japanese Photography, 1930-1980**, Asian

⁸⁴ Webster’s Encyclopedic Unbridged Dictionary, Random House, 1996, s:1347

⁸⁵ Oxford Dictionary, Oxford University Press, Birinci Baskı 1991, s:503



Fot 25: Ihei Kimura , 1936, Naha,Okinawa

Üçüncü bölümde, 1945-1960 arası fotoğrafçıları incelediğimiz başlıkta, Ihei Kimura tarafından savaş sonrası dönemde yarattığı vizyonu geniş bir biçimde ele alacağız. Yine bu dönemde sunappu ile ilişki kurabilen belgesel fotoğraf kategorisinde, 1950'ler itibariyle 'Fotoğrafta Gerçekçilik' ifadesinin örtüşmesini görebiliyoruz. Bu ortamı yaratan Japon fotoğrafçılardan Ken Domon, bu anlamda 'Gerçekçilik' teriminin tanımlanmasında merkezi bir figür rolünü üstlendi.

Domon tarafından üstlenilen rol, özellikle 1949 yılında 'Camera' dergisi içinde düzenlenen fotoğraf yarışmalarının karizmatik olarak belirtilen jürisi olmasıydı. Sosyalist hareket anlamında güçlü bir yakınlığı olduğu bilinen Domon, 1950'lerin ilk yarısında fotografik topluluklarda hararetli tartışmalara yol açan Riarizumu (Gerçekçilik) ifadesini savunmuştur. Eleştirilere yanıt olarak Domon, kendi çalışmalarına konsantre olmaya başladı ve nihayet iki önemli Fotojournalizm eserlerinden Hiroşima (1958) ve Çocuklar'ı (Chikuho-1960) yayınladı.⁸⁶

⁸⁶ Yoshiaki Kai, **Sunappu: A Genre of Japanese Photography**, 1930 - 1980, Doktora Tezi., City University Of New York, 2012 s: 84

Fotoğraf algısına net olarak ulaşmanın yollarını arayan Ken Domon, bu perspektiften bakarak Japonya’da belgesel fotoğrafın gerçekçi vizyonunu ifade ediyor. İkinci Dünya Savaşının yıkıcı etkilerini anlamak ve yorumlamak bağlamında fotoğraf çok önemli bir rol oynamaktaydı ve Domon bu etkileri en anlaşılır bir vizyonla göstermek gayretindeydi.

Savaşın hemen sonraki yıllarında, Fotoğrafçılık, öncelikle ‘gerçekçilik’ adı verilen bir akımla belirlenmiş ve şekillenmiş olup, Japonya’da bu hareketin en önemli temsilcisi Ken Domon (1909-1990) olarak nitelendirilir. 1950 ‘den başlayarak aylık olarak yayınlanarak katkı sağlayan ‘Camera’ dergisi, sadece kendisinin fotoğraf aracının kavramlarına yönelik geliştirdiği ve halka sunduğu fikirlerini sunmakla kalmayıp, aynı zamanda genç amatör fotoğrafçı nesline de yoğun bir şekilde yönelmesini sağlamıştır.⁸⁷

Japonya’da belgesel fotoğrafın ifadesinde öncü olan Ken Domon ismini Üçüncü bölümde tekrar ele alacağız. Bu bağlamda fotoğrafın savaş ve sonrası döneme dair somut yansımalarını ve bu aracın modern dünyaya olan kaos ortamındaki etkilerini Japon vizyonu ile yaklaşan öncüleri yine üçüncü bölümde ifade edeceğiz.

Yani Japon fotoğraf estetiklerinden bir tanesi, geleneksel olarak gelişen bir çizgi olan, uygulamasını da pictorealist teknikle karşılık bulmuştur. Bir diğeri ise gerçeklikle ilişki kurma düzleminde olan Sunappu-Şipşak fotoğraf olarak sayabiliriz. Bu şipşak fotoğrafçılık vizyonu, yine günümüz düşünüldüğünde, cep telefonu teknolojisi ve fotoğraf ilişkisine bakılarak tekrar değerlendirebilir bir husus olarak karşımıza çıkar.

⁸⁷ Frank Feltens(Columbia University), **Realist” Betweenness and Collective Victims: Domon Ken’s Hiroshima**, Stanford University, <http://www.stanford.edu/group/sjeaa/journal111/Japan2.pdf>, s:1



Fot 26: Ken DOMON, 1960, Chikuho No Kodomotachi [Children of Chikuho]

Bu anlamda bakıldığında fotografik estetikte teknik, gittikçe gerçeklikle ilişki kurma bakımından hızlı ve doğrudan bir süreç sorunu haline gelmiştir. Japon düşünce dünyası ve fotoğraf dediğimizde bu birleşik cihazların bu kadar artışı, ideolojik anlamda gelişen süreçte, tekniğe bağlı anlamda değişen üslupların, ulusların tarihsel değişim sürecinde de görüldüğünü söyleyebiliriz.

2.3. Japonizm Ve Fotoğraf

Japonya'nın dünyayla iletişime başladığı tarihten itibaren her ne kadar sanatının çoğunlukla batıyla paralel olarak ilerleyen bir süreç yaşadığını gözlemlese de, doğu topraklarının tarihsel ve ezoterik (içsel) anlamda yapılanan geçmişi, sanatının şekillenmesine de katkı sağlamıştır. Bu katkı inançlarının ve mistik ya da varoluş teorilerinin kökenlerine kadar uzandığı gibi estetik bakış açılarına da etki eder. Beğeni ya da anlayış, toplumsal değerlerin etkisi altında nesneye ve sanata bakış açılarını da kontrol ettiğini düşündüğümüzde, Giselle Freund şöyle belirtir:

*Tüm toplumlar, belirli sanatsal anlatım biçimleri üretir. Bu biçimler, toplumun gereksinimlerinden ve geleneklerinden doğar ve bunları yansıtır. Toplumsal yapıdaki her değişim, özneyi ve beraberinde sanatsal anlatım biçimlerini etkiler. 19. Yüzyılda, modern kapitalizmin ve makinelerin hüküm sürdüğü dönemde, sadece portrelerdeki yüzler değişmekle kalmadı, sanat yapının üretilme biçimleri de değişti.*⁸⁸

Japonya yüzyıllardır ürettiği sanatı ve dayandığı felsefık disiplinleri, inandığı Budizm etkili düşünce dünyasından almış ve yorumlamıştır. Budist öğretinin temel aldığı varoluş ilkeleri ve Zen güzellik anlayışı, icra ettiği kaligrafi, müzik gibi geleneksel sanatlar ve hatta savaş ve savunma sanatlarına kadar etkisini göstermiştir.

*Zen öğretisini ifade eden sanatçı, mümkün olan en yalın yollarla estetik nesnenin doğasını önerme yolundadır. Her şey boyanın, şiirin yada müziğin seslerinin ifadesi olabilir. Sanatçının işi sanatçı sahneye gelmeden önce, kendi içinde doğal bir sanat eserinin özünü, nesnenin ebedi niteliklerini ortaya çıkarmaktır. Bunu başarmak için sanatçı, estetik objenin iç doğasını tamamen anlaması gerekmektedir.*⁸⁹

Zen öğretisinin bir parçası olan Satori (aydınlanma) fotoğrafın keşfiyle dünyayı anlama ve yorumlama konusunda Japon Sanatına yön verir. Gerçekliğin formlarını bir yanılsama yaratma amaçlı kullanan Japon sanatı, Fotoğraf sanatının gerçekliğe farklı bir paralel yaratması yeniye ve keşfe açık bir kültürün ifadesinde geniş katkı sağlar.

Zen-fikirli fotoğraf sanatçısının, teknik mükemmelliğin sanatsal sürecine hakim olmasına izin vermediğini belirten Peter Zhang, Fotoğraf aracının ifadesel karşılıkları ile ilgili şöyle söyler: Zen-ruhlu fotoğrafçı hemen hemen her zaman, mistik doğaya karşı derinden ve sevgi dolu bir tavır gösterir. Doğanın inatçı, açıklanamaz güçlerine karşı, cityscape tamamen steril ve yabancılaştırıcı olacaktır.⁹⁰

Zen ve Fotoğrafın bir diğer özelliği ise şöyle betimlenir:

⁸⁸ Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum-** Sel Yayıncılık, Çeviri: Şule Demirkol, 2006, s: 7

⁸⁹ <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html> (05.05.2014)

⁹⁰ Peter Zhang, A Note on Photography in a Zen Key, Grand Valley State University, USA syf:23, China Media Research, 9(3), 2013

*Fotoğrafçının, görüntüyü alırken mümkün olduğunca kendisini unutmaması gerekmektedir. Bu, müzisyenler ve genellikle sanatlarını icra ederken kendilerini kaybeden ressamalar arasında çok yaygın bir deneyimdir. Bir anlamda fırçasıyla resmini ortaya koyan sanatçı, kendisini yakalar. Bu romantik düşünceye tezat olan kavram , fotoğrafçılığın ortaya çıkmasıyla dehasının yaratıcılığını körükliyor ve son derece hassas ve parlak bir zihinle sanatı icra ediyor.*⁹¹

Japon Kültürü, göstergelerle dil oluşturabilecek kadar görsel bir kültürdür. Günümüzde dahi, Japonya kaynaklı diyebileceğimiz bir takım sembol ve göstergelere rastlamaktayız. Bunlar bize uzak doğuda var olan bir kültürü yansıtabilecek türden karşılaştığımız belleğimizde yer etmiş, ama oraya ait olduğunu bildiğimiz kültür öğeleri de olabilir. Bunlardan birisi Japon Edebi sanatlarından Haiku olmuştur. Haiku, şiirin japon formundaki en kısa yazılmış şeklidir. 5+7+5 şeklindeki hece kalıbıyla üç satırdan oluşan bu temsil Edo Döneminde ortaya çıkmıştır. Köklerini Budizm ve Zen’den alır ve ancak derin bir Zen anlayışıyla birlikte metinlere anlam yüklemek mümkündür.

*En az sözcükle, yüklü anlam ve etkiyi yakalama çabası olan Haiku’nun en önemli yanı, okuma yinelemeleri yaptıkça algılanan ve birdenbire hissedilen andır. Zihin gözünün açıldığı (Satori) an. Haiku aynı zamanda, bir tabloyu göz önüne getirme, canlandırmadır da. Fotoğrafın noemine yakın durur, ayrıntıların fotoğrafını çekme sanatıdır; “Bu olmuştu” der.*⁹²

Haiku’nun aslında bir canlandırma olduğu ve bir anı göz önüne getirme söyleminde yazıldığını düşündüğümüzde, bir öz olanın dönüştürülmesi konusunda Barthes şöyle söylüyor:

*Bu fotoğrafı Haiku’ya yaklaştırır. Çünkü haiku’nun notasyonu da geliştirilemez: her şey, söz bilimsel bir genişleme tutkusunu, ve hatta olasılığını kışkırtmaksızın verilmiştir. Her iki durumda da yoğun bir hareketsizlikten söz edebiliriz: bir ayrıntıya bağlı bir patlama, metnin ya da fotoğrafın penceresinde küçük bir yıldız yapar: ne haiku ‘düş kurmamıza’ neden olur, ne de Fotoğraf.*⁹³

⁹¹ <http://tr.scribd.com/doc/60800194/Zen-and-Photography> (12.10.2013)

⁹² <http://www.artfulliving.com.tr/detay/haiku-1-> (08.02.2014)

⁹³ Roland Barthes, Camera Lucida, Altıkkırkbeş Yayınları, Çev.: Reha Akçakaya, 1992, İstanbul s. 57

Bir bütün olarak Japon Fotoğrafını düşündüğümüzde, sanatçıların, çok sayıda gerçeklik ve dünyaya karşı belirsiz duygularını ifadelerinin deşifre girişimi olduğu analizini yapabiliriz. Onun içinde Roland Barthes, 'Göstergeler İmparatorluğunda' Japon Kültürünün içerdiği göstergelerin kendisini anlamlarından kurtararak bağımsızlığa kavuştuğunu ifade eder. Bir noktaya kadar bunu fotoğrafçılık anlamında da söyleyebiliriz. Fotoğraf, bir sonuç değil ama devamlı bir sorgulamadır. Bu bağlamda Barthes, 'Camera Lucida' da Fotoğraf ve Haiku sanatını karşılaştırdığında haklıydı.⁹⁴



Fot 27: Ikko Narahara, 1950

Göstergeler İmparatorluğu, Yazının Sıfır Derecesi, Çağdaş Söylenler veya S/Z ile karşılaştırıldığında yazarın çok daha az referans alan bir çalışmasıdır. Büyük ölçüde bir gezdim gördüm kitabı gibi algılanmasına rağmen Barthes,, burada Japon kültürünü Doğu'nun kültürünü okumayı çok da sevdiği Fransız klasiklerinin Batı'nın karşısına koyar. Zen karşısında kimi eleştirmenlerin giriştiği ideoloji eleştirisine girmez. Bu bambaşka anlamlandırma biçimi karşısında hayranlığını dile getirir. Göstergeler İmparatorluğu'nda Japon kültürünün görüntüsel göstergelerini Zen anlatısı içine yerleştirir.⁹⁵

⁹⁴ **Takeuchi Mariko**, Text and photos courtesy of Paris Photo 2008

⁹⁵ Ayşe İnal, Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı, İletişim Araştırmaları, Cilt: 1 Sayı: 1, 2003, syf:22

Japon düşünce dünyasının yaratıcı kökenleri, estetiğin fikir bulduğu, güzel olanın dünyayı yaşanır kıldığı ve doğanın üstün yapıcı ve hatta yıkıcı gücünü gösterdiği bir fikirle daha buluşur. Nesneyi güzellikle örtüştüren bir düşünce biçimi olan *Wabi- Sabi*, bir yaşam biçimi olduğu gibi Japon Fotoğrafında da yerini bulur.

2.3.1 Wabi-Sabi

Güzellik kavramı ve estetik anlayışı, sanat yapıtının algılanma sürecinde yüzyıllardır tartışıla gelmiştir. Bu bağlamda Japon Düşünce dünyasının doğanın üstünlüğüne ve güzelliğine olan bakış açısını, sanat yapıtını algılama biçimlerine verdiği yön arasındaki kesin çizgileri inceleyebiliriz. Her kültürün kendine göre doğayla ilişki kurma biçimi mevcuttur. Japon Kültürün de ise karşımıza Wabi –Sabi anlayışıyla güzelliğin bağlantısını kurmaktadır. Geleneksel çay törenlerindeki ruhani anlayış sonrasında huzuru betimleyen bir estetik anlayışına dönüşmüştür. Sen No Rikyu, (1522-1591) ‘Wabi’ denen basit ve yalın huzur estetiğini doruğa çıkarmıştır. Çay törenlerinde insanlar, başkalarını eğlendirirken kendileri de onlarla birlikte olmaktan mutluluk duymuşlar, kişiler arası ince ilişkiler geliştirerek kargaşa ve çekişmelerin pençesinde inleyen bir döneme damgalarını vurmuşlardır.⁹⁶

Güvenç, bu estetiğin tanımlamasını Wabi’yi Durgun, yalnız, alçakgönüllü, ağırbaşlı, kusurlu güzellik, Çay sohbetindeki dostluğun güzelliği Sabi’yi ise bilgece, yalın, terk edilmiş, yaşlı, olgun güzellik olarak yapar.⁹⁷

⁹⁶http://art.unt.edu/ntieva/download/teaching/Curr_resources/mutli_culture/Japan/Aesthetics/Japanese%20Aesthetics_Wabi-Sabi_Tea%20Ceremony.pdf (08.02.2014)

⁹⁷ Güvenç Bozkurt, Japon Kültürü, Boyut yayınları, 2010, İstanbul syf:149



Fot 28: Yasuhiro İshimoto, 1950

Wabi, bir yaşam şeklini, ruhani bir yolu ifade ederken *sabi*, nesneleri ve onların sanatını temsil ediyor. Bir diğer bakış açısı ile *wabi*, felsefi bir temel iken *sabi* estetik bir idealin betimleyicisi.⁹⁸ Bu anlayışa göre Japon estetiğinde ‘doğa’ ya ait olan simgelerin yoğun olması, natüralist tavrın bir sonucu olduğunu dayandığı felsefik düşüncelerin yaşam biçimine yön vermesiyle belirtilebilir. Bu düşüncelerin uygulama ilkeleri, *Wabi-Sabi* ve *Monono-Aware* yönelimlerinin incelenmesiyle anlaşılabilir. Beklenmedik formları temsil eden estetiğe sahip olması bir anlamda fotoğrafın zamanın ruhuna yönelen bir ifade içermesiyle, *Wabi-Sabi*’nin sahip olduğu inceliği mekanik olarak yansıtır.

⁹⁸ <http://meren.org/blog/2009/02/wabi-sabi-ve-fotograf-uzerine/> (30.04.2014)

Her biri güzelliğin farklı formlarını temsil eden bu estetikler, beklenmedik formlarda bulunan güzellikleri temsil ediyor. ‘Wabi-Sabi’, rüstik ve ıssız güzelliği, ‘monono-avare’, değişen çeşitli güzelliği, ‘ma’ ise boş ya da biçimsiz güzelliği anlatır. Bu estetikler aracılığıyla güzelliği tanımlayarak, Japonya, diğer toplumlarda genellikle bulunmayan, kentsel alanlarda da yaygınlığı bulunan, doğa güzelliği üzerine bir farkındalık yarattı.⁹⁹

Wabi- Sabi kavramı özet olarak, güzelliğin ve bilgeliğin keşfinde, aranan değil zaten burada olanın yaşattığı içsel huzur, var olanın yarattığı estetikle örtüşür.

2.3.2. Mono-no Aware

İnsanoğlunu doğadan ayrı olarak düşünmek yerine, doğanın zaten sunduğu eşsiz tasarımı, yine doğayla uyumlu bir atmosfer içinde oluşturarak, yenmeye çalışmak yerine, ona sarılmayı seçen Japon bilinci, bu düşünceyle oluşturduğu estetik vizyonlarını sanatında da yansıtır. Bu Bağlamda Bozkurt Güvenç’in *Geleneksel Güzellik* adları şeklinde anlattığı bu estetiğin tanımı, doğanın kederi, acının güzelliği, sonbahardaki hüznü güzelliğ¹⁰⁰ olarak karşılığını bulur.

Monono Aware, temel yapısını, her şeyin geçici olduğu ve hayatı akışına bırakmak gerekliliği üzerine kurar ve bu yolda yöneldiği doğada güzel olanı arar. Melankoli barındıran, duyumsal bir ifade yer bulur. Ve aydınlanmayı bu duyumlardan sağlar. Modern hayat kendine ait güzelliği ararken takıntıları da beraberinde getirir. Japon kültüründe şiddetin ve melankolinin yansımalarını sanatın içinde farklı duruşlarda görmekteyiz.

Doğanın, güzellikle olan ilişkisi Kant’ın estetik bilincinde “doğa bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir” anlayışıyla irdeleyen Tunalı; böyle bir doğanın, artık insanın gereksinmelerinin ve eğilimlerinin yalın bir objesi olmaktan çıkar, bir sanat yapıtı gibi tinsel bir obje niteliği elde ettiğini söyler ve tezat anlamda bakıldığında ise düşünürlerin şu şekilde savunduğunu belirtir:

⁹⁹ Lauren Prusinski, Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History, Valparaiso University, Indiana, syf:25

¹⁰⁰ Bozkurt Güvenç, Japon Kültürü, Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, 149 syf

Doğa güzelliği sanat güzelliğine üstündür, doğa bütün güzelliklerin kaynağıdır, insan doğadaki güzellikleri göre göre sanat güzelliğine yükselir, doğa sanatın bir kılavuzudur diyen anlayışlar da vardır. Naturalist ya da realist diyebileceğimiz bu anlayışlar, belli güzellik kategorilerini doğaya dayatıp sanat güzelliğini de bu kategorilere göre açıklamak isterler. Böyle bir realist-natüralist anlayış için, doğa, tüm güzelliklerin kaynağı olduğuna göre, güzelliği inceleyen bir felsefenin, estetik'in de doğaya dayanması, doğa felsefesinin bir dalı olması gerekir.¹⁰¹

Bu estetikler doğrultusunda, varlığın derin duygularını fotoğraf aracılığıyla bütünleştiren sanatçı, yalın anlatımıyla ve nesnelerin metafizik kökenine kadar uzanan bir estetik kaygısıyla ifadesini zenginleştirir ve sanat yapıtında estetiği sorgular. Natüralist ve realist vizyonun karşılığı olarak ifade alınabilecek en yakın araç fotoğraftır.



Fot 29: Masao Yamamoto /2012 Kawa/Flow

¹⁰¹ İsmail Tunalı, Estetik, Cem yayınevi, 1979, İstanbul, sf:210

2.3.3. Ma

Japon Düşünce biçimlerinden ‘ma’, “ somut bir nesne tarafından temsil edilen boş veya şekilsiz anlamda iletilen güzellik anlayışıdır. ‘Yokluk’ ve ‘Boşluk’ gibi kavramları irdeleyen ve bu kavramların aslında birer varlık olduğunu vurgular. Ma prensibi, mekân ve eylemsizlik olgusuna yönelir.¹⁰²



Fot 30: Shomei Tomatsu, 1969 ,Tokyo

Filmlerinin dingin estetiğiyle ilgili bir soru yöneldiğinde Japon Yönetmen Hayao Miyazaki şöyle cevap verir:

Japoncada ‘boşluk’ anlamına gelen bir kelimemiz vardır : ‘Ma’, (Alkış yapar) ‘Ma’ bu alkışların arasındaki zamandır. Hiç nefes almadan ve durmadan eylem varsa, sadece meşguliyet mevcuttur. Bir dakikanızı ayırdığınızda, o filmde gerilim daha geniş boyutta büyüyebilir. Eğer seksen derece sabit bir gerilim varsa o zaman sadece uyumuş olursunuz.¹⁰³

¹⁰² http://studiesonasia.illinoisstate.edu/seriesIV/documents/2-Prusinski_001.pdf syf:29 (15.08.2013)

¹⁰³ <http://nofilmschool.com/2013/09/master-of-ma-director-hayao-miyazaki-set-to-retire/> (21.04.2014)

Barthes'e göre Punctum,(Fotoğrafın içinden geçen, delip geçici anlam) Satori'nin kışkırtıcı noktasıdır. Sonrası Studium'a ulaştırır ve bilgiye beklenmedik bir şekilde ulaştırır.

Bir şeyin belirtmesiyle, artık fotoğraf 'herhangi bir şey' değildir. İşte bu bir şey beni tetikliyor., minicik bir şok, bir satori ve bir boşluğun geçişini uyarıyordu. (göndergesinin küçük olması hiç önemli değildi). Tuhaf bir şey: 'uysal' fotoğraflar (yalnızca studiumla yüklenmiş olanlar) üzerinde duran erdemli hareket, boş bir harekettir; bunun tersine punctum'un okunması çarçabuk ve aktiftir. Bir sözcük oyunu 'fotoğrafı geliştirmek' deriz; oysa kimyasal tepkimenin geliştirdiği şey aslında hiç geliştirilemeyen, bir öz olan, dönüştürülemeyen, ancak yalnızca ısrar olayı ile yinelenendir.¹⁰⁴

Wabi-Sabi, Monono Aware ve Ma estetiklerinin her birinin ortak teması, temel prensiplerini doğadan almasıdır. Demek ki doğa, sanatçının bitip tükenmek bilmeyen bir nesnesidir. Sanatçı için, doğanın içselleştirilmesi, kendi içinde ayrılarak oluşur. Ve bu Japon Kültürü ve düşünme biçimlerinde de az evvel bahsettiğimiz gibi karşılıklarını bulmaktadır. Ama bu kültürler itibariyle de yansımalarını gösterir. Manzaranın dışavurumu ve doğanın yansımaları, varlık olarak insana bir ayrıcalık kazandırır. Doğayı ele geçirme ve içselleştirme, her kültürün var olma spekülasyonlarında bir aracı olarak, keşfedilmemiş ve bilinmeyeni tercih etmede fotoğraf, kullanılan bir medium (araç) ama aynı zamanda bir dil ve düşünme biçimi olarak karşılığını bulur.

¹⁰⁴ Roland Barthes, Camera Lucida, Altıkkırkbeş, 1992- İstanbul, syf: 57

3. BÖLÜM

1945 SONRASI JAPON FOTOĞRAFI

Fotoğraf makinesinin gelişimiyle ortaya çıkan görsel sunumlar Japon Sanatında yeni bir görünüm ortaya çıkarmıştır. Bu aynı zamanda kültürün ve sosyal ortamın sağladığı değişimlere de tanıklığını koymuştur. Ulusun her türlü dönüşümüne paralel bir şekilde devamlı suretle olmak üzere gelişimini sürdürmüş ve görsel ifadeye kendi dilini aktarmıştır. 1945 Yılı ise hem Japonya hem de modernizmi anlamaya çalışan bir toplum için sanatını ve dolayısıyla fotoğrafı derinden etkileyen bir dönemeç olarak bilinir.

1945 Sonrası Japon Fotoğrafının gelişimini anlamak için Pasifik Savaşı sonrası dönemde, fotoğrafın belgesel ifadesini ve keşfettiği sosyo-politik etkilerini yansıttığı görsellerinden, çağdaş fotoğrafın bulduğu kimliğe kadar Japon Fotoğrafına etki etmiş isimleri incelemek yerinde olacaktır. bu isimlere geçmeden önce, bu dönem ve sonrası itibariyle Japon Fotoğrafını etkileyen koşulları da değerlendirmemiz gerekmektedir. Bunlardan bir tanesi travmadır.

3.1. Travma

Japon Fotoğrafını etkileyen hususlardan olan travmayı, savaşın yarattığı yıkımlardan kaynaklı ve modernizasyon sonrası yaşanan büyük değişimleri içeren bir ifadeyle değinmek yerinde olacaktır. Savaşın yarattığı her türlü kayıp, toplumlarda yaşanan ani yıkıcı değişimler dolayısıyla sonuçları kaçınılmaz biçimde etkileyecek olan travmaya dönüşür. Kaybeden ülke konumundaki Japonya bu etkileri en derinden yaşayan uluslardan biridir. Ulusal kimliği tehdit eden her ortam bireyleri de derinden sarsar ve yaşanan korku yâda yenilmişlik geri dönülmesi zor bir toplumsal yaraya neden olur. Bu anlamda travmayı şu şekilde inceleyebiliriz.

*Fiziksel ve psikolojik bütünlüğümüzü tehdit eden her türlü olay travmadır. Savaş, terör, doğal afetler, büyük çaplı ekonomik krizler toplumsal travmalar başlığı altında ele alınır. Toplumsal travmanın yarattığı etkiler söz konusu olduğunda, en fazla risk altında olanlar sırası ile, zarar görenler, tanık olanlar ve kıl payı kurtulanlardır.*¹⁰⁵

Travmanın insan yaşam dengesine vurduğu darbe çoğu zaman kalıcı, maruz kalan toplumlarda ise yeniden oluşum sürecinin büyük vakitler aldığı bilinmektedir. Toplumsal çıkarların etkilediği savaş, politik ideolojileri yansıtırken, toplumlar üzerinde bedensel etkilerinin yanında ruhsal olarak kalıcı bir takım etkiler bırakmaktadır. Savaşı deneyimleyen bireyler, kritik bir toplumsal ve kültürel ortamın içinde yaşadığı stresi ve çaresizliği belleğinde uzun süre saklar. 20. Yüzyıl, tarihi savaşlar ve kayıpların yaşandığı ve bu tarihlerden itibaren sanatın, özellikle fotoğrafın perspektifinden tanıklık edildiği bir oluşum gösterir. Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları sadece o döneme ait bir yıkım bırakmamış sonraki kuşakları ve kültürü etkileyen bir görünüm otaya çıkarmıştır. Dolayısıyla sanata sürekli yansıyan bir fenomen olarak karşımıza çıkar.

*Ancak yitirilmiş sayısız hayat; işlenen onca insanlık suçu; yüzyıllar sürecekan davaları; yol edilmiş ve bir daha asla geri gelmeyecek binlerce yıllık kültürel miras; yeniden islahı ve hale yola konması onlarca yıl alacak, yaralanmış ekonomi, eğitim, sosyo-politik ve kültürel devinim; savaşın yarattığı travmaların, depresyon ve sosyal paranoyaların altında beli bükülmüş, atalarının suçunun yaftasını boyunlarında taşıyacak bir sürü nesil; bir küresel güç yöntemi olarak savaşın ne kadar kullanışsız, hantal ve pahalı olduğunun kanıtlarıdır.*¹⁰⁶

Modernizmin yarattığı travmaya değinmek gerekirse, birinci bölümde anlattığımız oryantalist etki, Japonya'nın, diğer ülkelerle iletişime geçmeye başladığı tarihlerden itibaren, yabancıların gözde seyahat mekânı ve 'öteki'nin keşfine uygun bir coğrafya oluşuyla ilişkilendirilebilir.

Batının bu ideolojisi; kendilerini ve kendi kültürlerini tanımlayabilmek, bir batı imgesi yaratabilmek, kendi varlık sebeplerini haklı gösterebilmek ve

¹⁰⁵ <http://www.bupampsi.boun.edu.tr/?q=node/23> (16.01.2014)

¹⁰⁶ M. Korkut Öztekin, Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı, DEU GSE Yayınları, 2009, İzmir, 22 syf.

*hegemonyalarını mutlaklaştırmaktır. Daha moderndirler, daha medenidirler, sistemleri daha ileridir(!)*¹⁰⁷

Bunun yanında modernizm, Japonya toplumu için alışması ve özümsemesi zor bir kavram olarak yaşanan bir süreç geçirdi. Özellikle geleneksel olanı kaybetmekten korkan bir kesim, bu batı mutlaklaştırması, geçmişini ve kültürünü, batının istediği gibi yaşamak zorunda olma ve yozlaşma endişesini beraberinde getirdi. Özellikle Ülkenin askeri gücünü simgeleyen samuray kesimi bu düşüncüyü benimsemiş ve Japonya'nın tekrar silahlanması konusunda bir takım açıklamalar yapmışlardır. Bu konuşmaların en ses getireni ise ülkede ünlü bir edebiyatçı ve aynı zamanda soylu bir samuray olan Yukio Mishima olmuştur.

Yakın zamanda yaşanan en gösterişli edebi intihar, Japon yazar Yukio Mishima'nın intiharıdır. Mishima, 25 Kasım 1970 tarihinde sevgilisi ve takipçisi Masakatsu Morita ile beraber çok sayıda izleyicinin huzurunda harakiri yaparak yaşamına son verdi. Olayın gerçekleştiği gün Ichigaya'daki bir askeri üste ordu komutanlarından birini rehin alan Mishima ve takipçileri, generale 1000 askerden oluşan garnizonu toplattılar. Mishima balkona çıktı, garnizonun vatani ve askeri duygularını galeyana getirmeyi amaçlayan uzun bir konuşma yaptı. Onları darbe yapmaya, Japonya'nın Amerikan etkisinden kurtarılması ve imparatorun yetkilerinin iade edilmesi için savaşılmaya davet etti. Mishima'nın sözlerinden ve samuray hayallerinden hiç etkilenmeyen askerler, yazara hakaretler ederek ve aşağılayarak yanıt verdiler. Onuru kırılan Mishima, generalin rehin tutulduğu odaya döndü ve sevgilisinin yardımıyla Seppuku ile hayatına son verdi.*¹⁰⁸

Mishima, II. Dünya Savaşı'nın ertesindeki kayıp kuşakları temsil ediyor. Savaşın muhasebesini yapan bu bireyler, Japon kültürünün özünün geleneğe dayandığını iddia eden entelektüel kesimler olmuştur. Mishima'nın hareketi küçük boyutlu ve marjinal olmasına rağmen politikayı estetize eden faşist ideolojinin dikkate değer saf ve bilinçli bir örneği olmuştur.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Murat Yaygın, Fotoğraf ve İdeolojisi, , Kalkedon Yayınları, İstanbul, 1998, 91 syf.

* Seppuku: 12. yüzyılın ortalarından itibaren Japonya'da Samurai topluluğu içinde yaygın olup, 1868 yılında resmen yasaklanmış olan ritüelleşmiş bir intihar türüdür. Harakiri terimi (Hara=Göbek ve Kiru=Kesmek) Avrupa ve Amerika'da kullanılmakta, Japonya'da ise Sepuko olarak geçmektedir.

¹⁰⁸ Yurdakul Berrak, Edebi İntiharlar, Ölü Mektuplar, MGK Medya Temmuz 11, 2011 syf:2

¹⁰⁹ Clark Toby, Sanat ve Propaganda, Çeviri: Esin Hoşçusu, , Ayrıntı yayınları, 2011, 68syf.

Saf Japon ruhunun muhafazasını koruma çabasında olan Mishima'nın hükümeti protestosu, kendisinin son romantik kahramanlardan biri olarak bugüne taşıyor. 1963 Yılında Eikoh Hosoe'nin Mishima'nın modelliğiyle gerçekleştirdiği 'Killed By Roses' serisinde edebiyat ve fotoğraf sanatının birleştiği bir dizi fotoğrafta tekrar irdeleneceğiz.



Fot 31: Bilinmeyen Fotoğrafçı, 1970, Yukio Mishima

Japonya'da restorasyonlarla gerçekleşen ekonomik ve kültürel yapılanma ve bunu takiben gerçekleşen II. Dünya Savaşının yıkıcı etkileri, modernite ve kültürel değişimin paralelinde Japon fotoğraf tarihini derinden etkileyen bir ortam hazırlamıştı. Bu ortamı, savaşın bir ulusu değiştiren yüzünü görebileceğimiz şekilde inceleyebiliriz.

3.1.1. Savaş ve Fotoğraf

Savaş gerçeğin görünümlerinden bir tanesidir. Dolayısıyla kitlelerin her zaman ilgisini çekmiştir. Savaş aynı zamanda bir toplumun yaşam hakkını tehdit ettiği gibi, ekonomik, ideolojik, sosyal ve kültürel açıdan sarsmaktadır. Toplum düzeninde, savaşın bu yıkıcı gücünden etkilenmeyen bir sınıf yada birey bulunmamaktadır. Savaş, korkunç yıkımları beraberinde getirir de kültürler arasında yaşama bilgisi ve yöntemleri trafiğinin oluşmasını ve hızlanmasını sağlayan çok büyük bir vakadır. Ülkelerin teknolojik atılımlar yapmasını ve yeni idari yapılar ve stratejiler kurgulamalarını sağlarken, beraberinde ülkelere ağır bedeller üretir.¹¹⁰

Sanatın, kitlelerin duygularına etkin bir biçimde ifade etme gücünü taşıması, savaş ortamında kendi diliyle ideolojisini yansıtmayı sağlamıştır. Ve kitle iletişim araçları dolayısıyla, gerçekçi üslubuyla topluma ideolojik ifadesini yansıtan ifade araçlarından biri de fotoğraftır.

Sosyal ve kültürel bir iletişim aracı olan fotoğraf, 20. Yüzyıla girerken, sosyo-politik amaçlarla gerçekleşen sivil savaşlarının, propaganda taşıyan bir kimliğe bürünerek ifadesini yansıttı. Bu yansımalar, ‘gerçek’ söz konusu olduğunda sanatın buna en yakın üslubu olan fotografik dil aracılığıyla aktarıldı. Trajedileri belgelemek ve ulusal gerilimi buluşturan bu üslup, aynı zamanda estetik birtakım arayışlar içinde olan fotoğraf dili, bu anlayışı görev edinerek gerçeği sanatçının ifadesiyle ortaya koymuştu.

Savaş tasvirlerinin yüzyıllar boyunca sanatın başlıca konularından biri olduğu bilinir. Antik çağdan beri sanat konu açısından savaşıya, savaşçı ise Platoncu anlayışla ‘gerçekliğin görkemi’ için sanatçıya bağımlıydı. Benjamin’in ünlü deyişiyle, tüm uygarlık çatışmaları aslında barbarlık çatışmalarıydı, barbarlık belgelerinin uygarlık belgelerine dönüştürülmesi ise sömürgeci bir alan olarak sanata kalıyordu.¹¹¹

¹¹⁰ Öztekin M. Korkut, Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı, Deu Yayınları, 2009, İzmir, syf: 22

¹¹¹ <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=615&makale=%DDktidar+ve+Foto%F0raf> (06.02.2014)

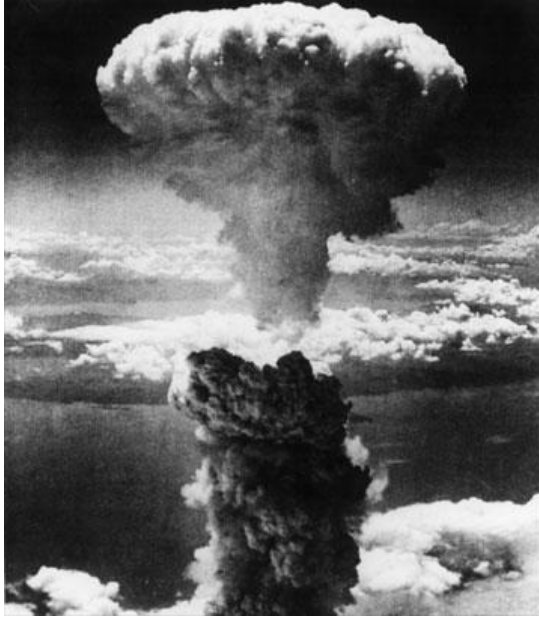
Kırım Savaşından* itibaren sunulan, fotoğrafın savaştaki üstün görevleri düşünüldüğünde, görsellerin objektifliği her daim beklenen bir durum olmuştur. Ve savaşa, gerçekliğe en doğrudan haliyle yaklaşmış bir formda tanıklık etmek, fotoğraf makinesinin bu ortamdaki baskınlığını arttırmıştı. Fotoğrafın aktif olarak kullanıldığı bir diğer savaş Amerikan İç Savaşıdır. Sonrasında zaten savaşın her açıdan oldukça önemli bir ifade aracı haline gelmiştir.

Fotoğrafın üstünlüğü, birbiriyle çelişkili iki ayrı özelliği birleştirebilmesiydi. Onların objektifliğine kimse bir şey diyemezdi. Yine de fotoğraflarda hep bir bakış açısı olurdu. Ortada kayıt yapan bir makine olduğundan, gerçek olan bir şeyi (ne kadar tarafsız olursa olsun, hiçbir sözlü anlatının beceremeyeceği şekilde, varlığı çürütülemez bir durumu) kaydediyor, böylece, ortada onları çeken bir kişi olduğu için de, gerçek olan bir şeye tanıklık ediyorlardı.¹¹²

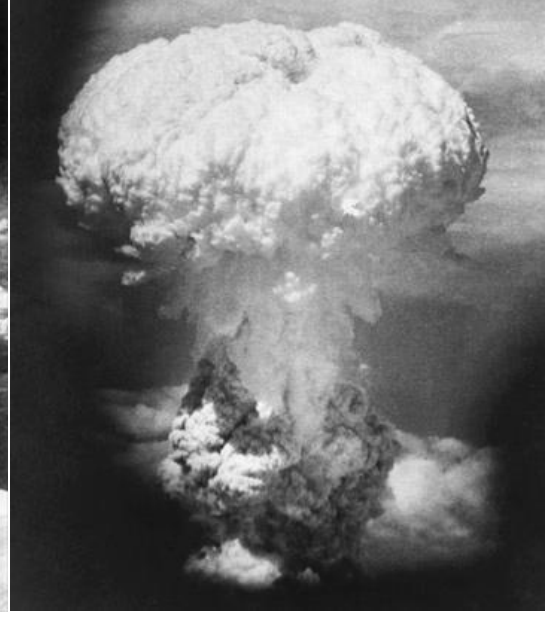
Japonya için önemli bir dönüm noktası olan II. Dünya savaşı, 6 Ağustos 1945 yılında Hiroşima ve üç gün sonra gerçekleşen Nagasaki'ye atılan Atom bombalarının yıkımının ardından, her iki şehirde toplamda 266 bin yurttaşın kaybının neticesinde teslimiyet yaşamış ve bu dramatik durum, Japonya'nın kaderini her açıdan değiştirmiştir.

* Kırım, Savaş fotoğrafçılığının ortaya çıktığı ilk savaştır. 1855 yılında Britanya Hükümetinin resmi görevlendirmesiyle Kırım'a giden Roger Fenton cephede savaş sahnelerini görüntülemiştir

¹¹² Susan Sontag , Başkalarının Acısına Bakmak, Agora Kitaplığı, çev: Osman Akınhay, 2004, İstanbul syf:25



Fot 32:6 .8. 1945 Hiroshima (Little Boy)



Fot 33: 9.8. 1945 Nagasaki (Fat Man)

Fotoğrafin bu ortamdaki gerçekçi rolü ve hem Japon hem de uluslararası anlamdaki etkisi, toplumsal belleğin birer görsel anlatım aracı olarak kullanımı konusunda doruğa ulaşmıştır. Realist vizyonu sahneye taşımış ve savaşın bütün dramatik etkisini göstermiştir.

*Birkaç yıl boyunca maruz kaldığı askeri propagandalar yerine nesnelliği arayan insanlar, fotoğraf kaynaklı bu bilgi patlamasına yöneldi. Aradığı gerçekliği bulabilmek için fotoğraflara döndü. Toplumdaki rolü ve aracın doğası gereği, Bu ortamdaki derin yansımaları, fotoğrafik bir patlamayı beraberinde getirdi.*¹¹³



Fot 34: Shigeo Hayashi, 1945, Hiroshima

¹¹³ [http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.UwflYc4Zc5s\[/url\]](http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.UwflYc4Zc5s[/url])
Copyright © **artdaily.org** (21.01.2014)

Savaş sonrası Japon fotoğrafı, hemen ardından 12 yıl süren Amerikan işgali ve Batı modernitesini yayılma çabası, her anlamda ‘yeni’ olanı gösterme ihtiyacı oluşturmuştu. Fotoğrafçılar bu ihtiyacı, acı ve sonrasında öfkenin hakim olduğu bir dille yansıttı.

Fotoğraf, savaş sonrası gerilimleri yansıtmak için mükemmel bir araç olmuştur. Savaş yıllarının yoksunluğunun ardından, Japon toplumu, her zamanki fotoğraf yayınlarını, dergileri ve sergileri takip etmeye devam etti. Fotoğrafçılar, savaş öncesi eski nesnel stillerini korudu ancak kameralarını önce, değişen dünyayı belgelemek yeni estetik anlayışları için bir yol geliştirmek için kullandı: merceğin arkasındaki kişisel bakış önemliydi. ‘Après-Guerre-Savaşın sonra’ Fransız deyişi ‘Après Geru’ olarak ‘şık ve cesur’ anlamında kullanılmak üzere ‘après’ Japon dili içine yerleşti. Savaş sonrası fotoğrafı anlatmak için doğru bir kelimeydi.¹¹⁴

Savaşın sonuçları ve ulusun değişen yüzünü yansıtan fotoğraf anlayışı, belgesel fotoğrafın realist vizyonunu irdeleyen görsellerle, yeniden yapılanan bir toplumun, sıradan yaşamını ifade etmişti. Ama bir yandan travma sonucunda Japon Fotoğrafı farklı dil arayışlarına geçmiştir.

Fotoğraf, ülkenin metamorfozunda merkezi bir rol üstlendi ve savaşın hemen sonrasında Japon toplumunun yeniden keşfinde hayati bir katkı sağladı. 1945 Pasifik Savaşından itibaren, 1964 Tokyo Olimpiyatlarına kadar, ülkenin önde gelen fotoğrafçıları, Japonya’da hayatın değişen yüzünü ortaya koydular.¹¹⁵

Toplumsal gerçekçi bir hareketle, fotoğrafçılar giderek daha sert ve politize olmuş halde fotografik dili kullanmış ve ağırlıklarını gösterme çabasına girdiler. Aynı zamanda ekonomik yapılanmanın ve büyümenin yeniden hızla gerçekleşmeye başladığı bir ortamda değişimin, Japon Geleneksel yaşamına olan etkilerini de yansıtmaya peşine düşerler.

1950lerin ortalarından itibaren, fotoğrafçılar savaşın yıkımını belgeleyen görsellerden uzaklaşarak, Amerikan işgaliyle beraber modernleşmenin getirdiği ‘geleneksel’ olana tezat anlayışa odaklandılar. 1940’ların zorlukları, Japonya’da, hızlı sanayileşme ve ekonomik büyümeyle gerçekleşen, modernize edilmiş bir halde değiştirildi. Japonya’daki ekonomik dönüşüm ile çalkantılı

¹¹⁴ <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson/Provoke> (20.1.2014)

¹¹⁵ <http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.U2Tf7qLuyRE> (14.03.2014)

*süreci içinde karmaşık sosyal yapılardaki bu değişimin ülkeye derin bir etkisi vardı. Fotoğrafçılar, sadece şehirlerdeki bu yeni ekonomik ve sosyal paradigmanın ortaya çıkmasını sağlamaya odaklanmadılar, aynı zamanda modernleşmeden daha az etkilenen yerler ve ülkenin geçmişine pencere açan bu alanlardan da belgeler sundu.*¹¹⁶



Fot 35: Hiroshi Hamaya /1940 Japonya

3.2. Gerçeğin Belgeseli, 1945-1960

II. Dünya Savaşı dönemi boyunca, realist vizyonu benimseyerek belgesel fotoğrafa yönelen sanatçılar, 1930 lardan beri devam eden gerçekçi ifadenin yansımalarını sunmuşlardır. Savaş döneminde hükümet tarafından desteklenen belgesel fotoğrafçılar yayınlanan dergilerde ve gazetelerde fotojournalizmin örneklerini aktardılar. Bu süreç savaş sonuna kadar devam ederken, 1950lerin sonları Japon fotoğrafında öznel yaklaşımların, avangard sanata doğru gelişen süreçte ürünlerini verdiği bir zaman dilimidir. Bu yaklaşım Japon fotoğrafında realist-

¹¹⁶ <http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.U2Tf7qLuyRE> (12.04.2014)

subjektif vizyonu temsil eder. Bu kritik zaman diliminde savaşı deneyimleyen fotoğrafçıları ve izlenimlerini sistemli bir şekilde inceleyebiliriz.



Fot 36: Shigeichi Nagan, 1959

3.2.1. Domon Ken

Japonya’da Realist vizyonun öncüsü sayılan Ken Domon, 1950 ler itibariyle toplumsal realiteyi belirten fotoğraflar ürettiyor. Herhangi bir zaman-mekan kısıtlaması olmaksızın ifade ettiği görsellerde, insanın çevresiyle olan hikayelerini irdeliyor. Mutlak realiteye inanan, bireysel anlayışla yansıttığı fotoğraflarıyla Japon toplumunun savaş ertesi döneminin gerçekliğini ortaya koyuyor.

*Hemen savaş sonrası yıllarda etkili olan ‘realizm’ akımının öncü temsilcisi olan Domon Ken, fotoğrafı bu yolla belirlenmiş ve şekillenmiş bir vizyonla aktardı. 1950’de aylık olarak yayınlanan ‘Camera’ dergisine katkı sağlayan Ken, sadece fotoğraf aracının kavramlarını fikirleriyle geliştirip yayınlamakla kalmamış, aynı zamanda yeni nesil genç amatör fotoğrafçıların vizyonlarını da şekillendirmiştir.*¹¹⁷

¹¹⁷ Frank Feltens, “Realist” Betweenness and Collective Victims: Domon Ken’s Hiroshima, Columbia University, syf:1



Fot 37: Ken Domon, 1955

Fotoğrafçının gözünün, görünenin ötesini görmekten ibaret olduğunu ve fotoğraf makinesi vasıtasıyla, şimdi, geçmiş ve gelecekte mevcut olan belirli anın duygularını yakaladığına inanır. Bu bağlamda 1950'lerden itibaren, bireysel (indivüalist) bilinci takip eden Robert Frank'in vizyonuyl karşılaştırıldığı olur. Frank'in vizyonunda avangarddan beslenen non-perfeksiyonist saf fotoğraf anlayışının izinde yansıtılan ifade, gerçekçi vizyonla biçimleniyor.



Fot 38: Ken Domon, 1950

Gündelik yaşamın makineleşmiş ritmini yaşayan insanlar, sanki yaşadıkları hayatı kendileri seçmişçesine ve durum normalmiş gibi olağan ifadelerle hayatlarına devam ederken betimlenmişlerdir. Bununla birlikte projenin bir başka yönü ise, bir şapka, bayrak gibi nesneler tarafından örtülen yüzlerin var olmasıdır. Bu durum aynı zamanda kadrajın dışında kalmak ve netsizlik gibi fotoğrafçının belirlediği bir üslup ile de desteklenmiştir. Tahmin edileceği üzere fotografik bir çözümlemede bir şey tarafından kapanmış yüzlerin kavramsal çözümlemesi “kimlik kaybı” ve “kimliksizlik” gibi bağlamları temsil eder. Kimliksizlik bağlamı ise kişinin bir surette kendine yabancılaşmasıdır.¹¹⁸

Ken Domon 1958 yılında yayınladığı ‘Hiroşima’ ve 1960 yılında devam ettiği Tokyo’nun Koto adlı mekanında Hiroşima bombasından kurtulan çocukları belgelediği The Children of Chikuhō adlı projesiyle fotojournalizmin örneklerini sundu. 2. Bölümde irdelediğimiz ‘Sunappu’ kavramının ifadesiyle yansıttığı bu fotoğraflarla öznel görseller aktardı.

¹¹⁸ Tolga Aksakal, Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması, E-DergiPark, Cilt.1, Sayı.4, 2013, syf.49

Bu doğrudan bağlantıya ulaşmak için Domon, yönlendirilmiş yapaylıkta en ince saflık dışı öğeyi ayırmanın gerekli olduğunu tartışıyor. Kesin bağlamda saf 'snapshot' yansıması, 'en saf snapshot, kurgusuz olanıdır' fikriyle sürekli tekrar ettiği eforunu bu amatör kurgu fotoğrafçıların genellikle ürettiklerine karşı bir savaş gerçekleştiriyordu. Domon'un yaklaşımı, modern realizmin getirdiği fotoğrafın sosyal rolünden yararlanmaktı. Bu yaklaşım keskin bir eleştiri ve sosyal duyarlılıkla üretilmiştir. Bu sosyal realizm doktrini, fotoğrafçıların bir basamak daha öteye gitme talebini dile getirdi ve statülerini amatörden, moderne ve dolayısıyla bireyselleşmeye bağladı.¹¹⁹

Foto-gerçekçiliğin Japonya'daki öncüsü sayılan Ken Domon, nesneye öznel yaklaşımı savunan ifadesiyle, belgesel fotoğraf alanında mutlak gerçeği kendi öz anlayışıyla irdelemiş ve yorumlamıştır.

3.2.2 İhei Kimura

Realist vizyonun takipçilerinden İhei Kimura, 1901 yılında dünyaya gelmiş, 20'li yaşlarını Tayvan'da geçirmiş ve sonrasında 1924 yılında Tokyo'da bir stüdyo kurmuştur. 1931 Yılında Japonya'nın Mançurya istilası sırasında orada bulunan Kimura, 1932 yılında Kozo Nojima and Iwata Nakayama ile beraber 'Koga' adlı aylık bir fotoğraf dergisi yayınlamaya başlamıştır. Dergide yayınlanan bir makalede, İna Nobuo'nun deyişiyle bir 'Leica Ustası' olan Kimura II. Dünya Savaşı sırasında Savaş muhabiri olarak çalışıyor. 1950 lerin başında Fransa'ya giderek Henri Cartier Bresson ile beraber çalışıyor.¹²⁰

Japon foto muhabiri İhei Kimura, 1929 yılında Japonya'da tanıtılan leica fotoğraf makinesini, büyük bir hayranı olduğu Henri Cartier Bresson'un izinden keskin bir ustalıkla kullandı. 1930'ların başında kendi şehri Tokyo'nun tasvirlerine başlayan Kimura, şehrin ruhunu en iyi bir biçimde yakalayan fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilir. 1932 yılında, Alman etkisindeki 'Yeni Fotoğrafçılık' hareketini temsilen aylık fotoğraf dergisi 'Koga' yı kurmuş ve savaş dönemi Mançurya'da fotomuhabir olarak çalışmıştır.¹²¹

Japonya'da Fotoğrafın diğer sanatların yanında kurumsallaşmasında katkıda bulunuyor. Japon Fotoğrafında yirminci yüzyılın en büyük fotoğrafçıları arasında

¹¹⁹ Tucker, History Of Japanese Photography, Syf :212

¹²⁰ A.g.e. syf:189

¹²¹ <http://2012.photoireland.org/program/kimura-ihei-in-paris-1954-55/> (24.02.2014)

anılan Kimura, 1950 yılında Japon Profesyonel Fotoğrafçılar Derneğinin başında bulundu.

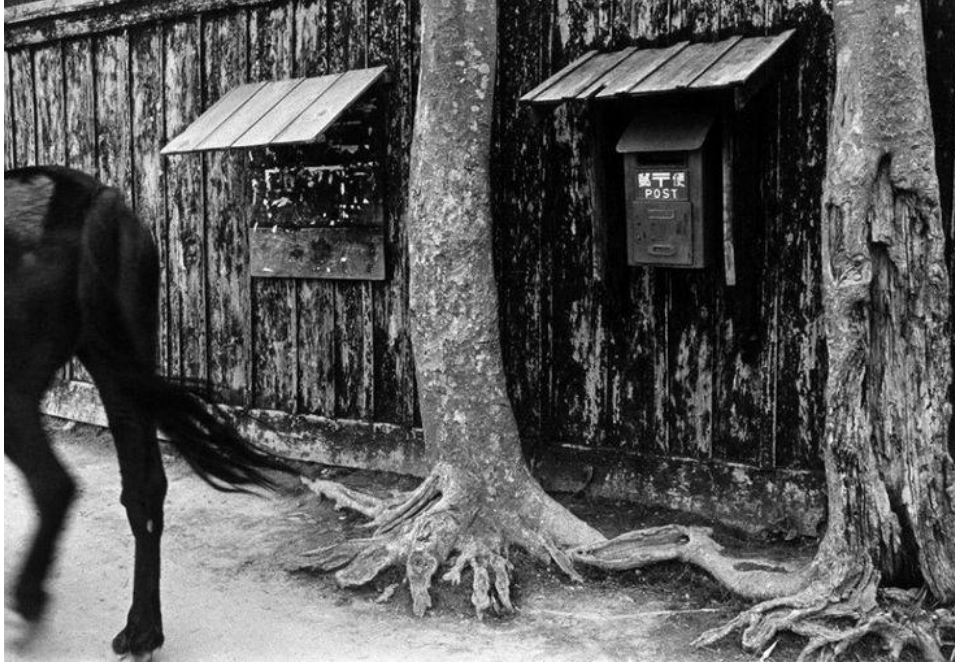
Leica teknolojisini erken kullanan bir fotoğrafçı olarak, belgesel fotoğrafın bütün fonksiyonlarını kullanarak, anlık ve doğal karelerin ustası konumuna geldi. Bir fotomuhabir olarak Japon kültürünün global anlamda tanınmasını sağladı. 1954 ve 1955 yıllarında Avrupa'ya yaptığı ziyaretler, savaş dönemindeki odak noktasını da etkiledi.¹²²



Fot 39: İhei Kimura, 1952

Ken Domon ile birlikte 'Camera' dergisinde de aktif olan Kimura'nın realist anlayışı, evrensel belleğe hizmet eden bir anlayışla toplumsal gerçekçi vizyonunu, ifadenin öznel önemine vurgu yaparak yansımıştır.

¹²² <http://www.photoeye.com/auctions/Auction.cfm?id=1629>, (18.02.2014)



Fot 40: İhei Kimura, 1953

3.2.3 Hayashi Tadahiko

Hayashi Tadahiko, reklam fotoğrafı üzerine stüdyo işleten bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi ancak sonraki döneminde belgesel fotoğraf vizyonuna bağlı bir kariyer seçmişti. 1935 yılında Tokuyama İşletme Okulundan mezun olduktan sonra 1939 yılında Tokyo Fotoğraf Okulunu bitirdi. (Oriental School of Photography) Pasifik Savaşı sırasında Çin’de fotomuhabir olarak görev yaparken Savaş sonrası 1946 yılında Tokyo’ya geri döndü.

1946 yılında Çin Hükümetinin görevinden döndüğünde, Hayashi, savaş sonrası toplumunun görüntülerini yansıtmasıyla hızlı bir popülerlik kazandı. Kara Pazar, Sokak çocukları ve ülkesine iade edilen yurtdışındaki Japon vatandaşlarıyla ilgili canlı bir ruha sahip fotoğrafları ‘Kasutori’ isimli dergide yayınlandı.¹²³

Savaş sonrası dönemin gerçekçi üslubunu bozmadan, belgesel fotoğrafın gerekliliklerini yerine getirmek üzerine çalışan Tadahiko, Japon insanının, toplum

¹²³ Tucker, History Of Japanese Photography, syf. 211

içindeki yaşamsal mücadelesini yansıtmış ve böylesi bir sosyal ortamda, hümanist bir bilinci ifade ederek fotoğraflarında yer verdi. Hayashi'nin fotografik eserlerinin odak noktası her zaman 'insan' oldu. Onu beklide en iyi şekilde ifade eden serisi, 1946-1955 yılları arasında Tokyo'da çektiği seri olan Kasutori Jidai (Çöküntü günleri) idi. Savaş sonrası Tokyo'yu belgeleyen bu seri, Japon halkının hayatta kalma çabasını ve belirgin gücünü gösterdi.¹²⁴



Fot 41: Tadahiko Hayashi, 1949 Sokak çocukları

¹²⁴ A.g.e. syf.210.



Fot 42: Tadahiko Hayashi, 1954

Aynı zamanda çok iyi bir portre fotoğrafçısı olan Hayashi, dönemin ünlü yazarlarının ve sanatçıların portrelerini çekerek bir dönem oldukça popüler oldu. Japon Profesyonel Fotoğrafçılar Derneğinin (JPS) bir süre başkan yardımcılığını yapan Hayashi, 1980-1989 yılları arasında Fotoğraf Okulunun müdürlüğünü üstlendi ve uzun yaşamı boyunca fotoğraf dergileri ve kuruluşlarıyla iletişimi koparmadı.¹²⁵

3.2.4 Uedo Shoji

Uedo Shoji, öznel fotografik yansımaları, sürrealist anlatımla ifade eden savaş sonrası dönemin farklı üslubuyla tanınan Japon Fotoğrafçısı olmuştur. Gerçekçi tasviri, sürrealist anlatımın tüm unsurlarıyla yansıtan Shoji, tamamladığı Tokyo Fotoğraf Okulunun ardından (Oriental School of Photography) ilk stüdyosunu açtığında henüz 19 yaşındaydı. Eşinin yardımıyla da stüdyo çalışmalarını yürüten Shoji, birçok fotoğraf grubunda ve dergilerde yer alırken 1941 yılında askeri fotoğrafa dahil olmadığı gerekçesiyle fotoğrafı bırakır. Savaş sonrası çalışmalarına geri dönen fotoğrafçı farklı vizyonunu ailesini model olarak kullandığı fotoğraflarla yansıtır.

¹²⁵ <http://papersky.jp/en/2009/12/10/shoji-ueda-lines-in-the-desert/> (15.05.2014)

Savaş sonrası dönemde Shoji Ueda, 1947 yılında Tokyo kökenli 'Ginryusha' grubuna dahil olur ve 1956 yılında 'Öznel Fotoğraf' sergisine dahil olur. *The Appearance Of The Little Fox* (Küçük Tilki Görünümü) çalışması da dahil olmak üzere, oğlunu model olarak kullandığı serisi, *Theme:My Family* (Konu:Ailem) 'Camera' dergisinin Ekim 1949 sayısında yayınlandı. Ve 'Our Mother' (Annemiz) çalışması 1950'de gerçekleşen Fuji Foto yarışmasının ilkinde, profesyonel kategoride ikinciliği almıştır.¹²⁶



Fot 43: Shoji Ueda ,1949

İnsan ve doğal hayat arasında uyumlu bir yol kurma çabasında olan Shoji, kendi öznel dünyasını gerçekdışı bir yorumla ifade ediyor.

Shoji Ueda'nın çalışmalarında, çöl tepeleri, minimalist bir tiyatro gibi görünüyor. Sahnenin arka planı, siyah beyaz tonlarda tanımlanan gökyüzü ve

¹²⁶ Tucker, History Of Japanese Photography, syf.213

kumlardan oluşuyor. Bazen bu sadece bir olay: bir ışık bulutunun gökyüzünde geçmesi gibi. Bazen, Ueda ailesinin üyeleri ya da yakın arkadaşlar, bu tiyatroya katılıyor. Ama çoğu zaman, kendi çevrelerinde, ifadesiz olarak ayakta dururlar. Onlar bu manzara içinde hep birlikte olmaktan mutluluk duyduklarını ifade ederler. Ve Ueda, sadece fotoğrafı çekip imajları yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda çekim öncesi şiirsel bir dünya yaratıp bu yolda gidiyor.¹²⁷



Fot 44: Shoji Ueda, Girls, 1945

Öznel gerçekliğin savaş sonrası dönemde yeni bir hareket kazandığı gelişmelerde öne çıkan isim olan Shoji Ueda, Japonya'nın deniz kıyılarında ağırlıklı olarak yaptığı çekimlerinde, mekanın sürrealist dönüşümüne yönelik bir katkı sağlamış ve bu dinamizmle avangard fotoğrafın izlerini takip etmiştir.

¹²⁷ <http://papersky.jp/en/2009/12/10/shoji-ueda-lines-in-the-desert/> (15.05.2014)

3.3. Uyanış, 1960-1980

Ekonomik Büyümenin hız kazandığı bir döneme denk gelen 1960lar, savaş sonrası politik ve kültürel yapının da değişimin toplumsal sonuçlarını görmeye başladığı zamana denk gelir. Anne Tucker, 1960 ların ortalarından başlayıp 1970lere kadar uzanan periyodun savaş sonrası japon fotoğraf sanatının en üst noktası sayılabileceğini belirtir.¹²⁸ Fotoğrafın provoke (uyandırıcı-kışkırtıcı) dilini kullanmaya başlayan fotoğrafçılar, bireysel ifadelerini, kontrolü ellerinde tutarak dünyaya yansıttılar. 1960 ve 1980 yılları arasında fotoğraf temsilini sunan isimleri incelemeye başlayabiliriz.

3.3.1. İshimoto Yosuiro

İshimoto Yosuiro, Amerika (San Fransisco) doğumlu ve Japonya’da çocukluğunu geçirmiş bir fotoğrafçı olup, Chicago Tasarım Enstitüsünde eğitimini tamamladığı okulda Harry Callahan ve Aaron Siskind gibi isimlerden ders aldı. Alman Bauhaus görsel tasarım öğretilerini, modern Amerikan Fotoğrafıyla birleştiren Enstitü, savaş öncesi modern tasarım ve mimari hareketlerine öncülük eden okulda İshimoto, modern fotoğraf tekniklerinin tecrübesini kazandı.¹²⁹

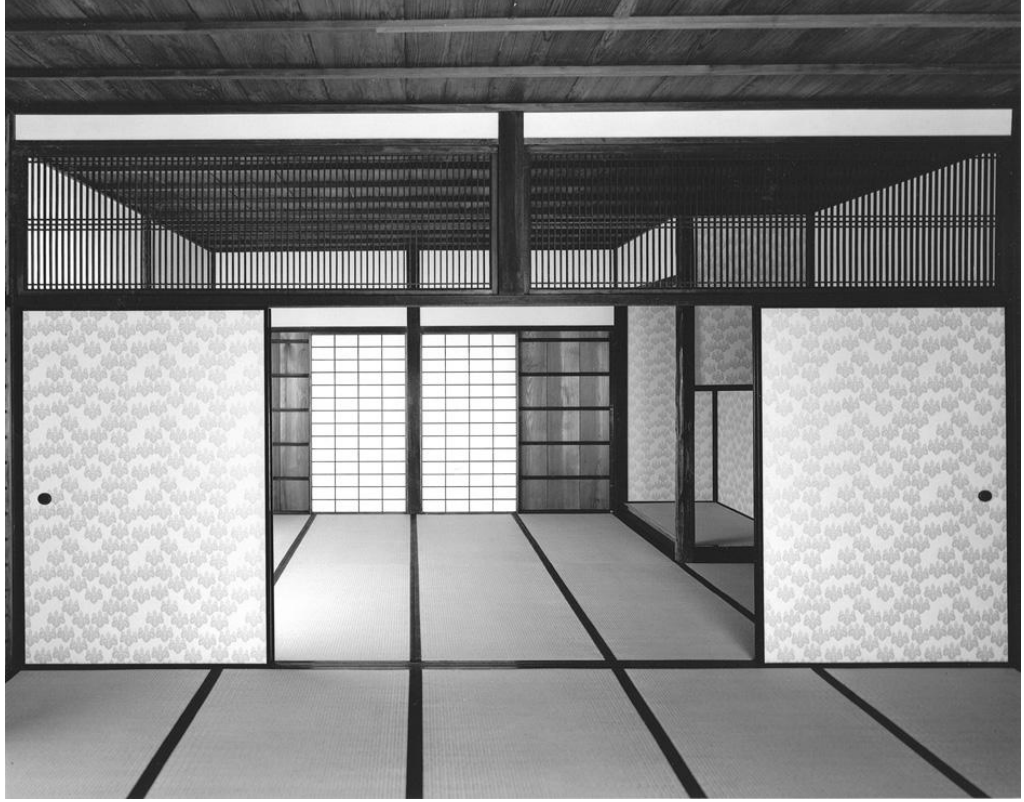
Başarıyla tamamladığı okulun ardından 1953 yılında Japonya’ya döner ve çağdaşlarının yöneldiği ‘Sokak Fotoğrafçılığına’ farklı bir açıdan bakar. Kente, mimari öncelikli bakan bir açıdan yansıttığı görsellerini, Bauhaus geleneğine uyarlayarak ifade eder. Değişen Tokyo’nun mekanlarının ve insanların fotoğrafları İshimoto’nun ana hedefini oluşturur. Aldığı eğitimin ışığında form ve dokuya önem veren işler ortaya çıkarırken, kentsel akışı ve şehrin formsal bütünlüğünü yansıtır.

Uluslar arası anlamda bilinen en iyi çalışması, ‘Katsura; Japon Mimarisinde Tasarım ve Gelenek’ adlı 1960 yılında yayınlanan kitabında görülür. Kyoto’nun batısında bulunan Katsura İmparatorluk Vilalarının fotoğrafları,

¹²⁸ Tucker, History of Japanese Photography syf. 220

¹²⁹ A.g.e. 216. Syf.

*mimar Kenzo Ganre'nin yazılarıyla bütünleşen bir, çığır açan bir çalışma oldu.*¹³⁰



Fot 45: İshimoto Yasuhiro, 1953

300 Adet Siyah Beyaz fotoğraflardan oluşan bu çalışması, mimari fotoğraf anlamında oldukça ilgi gördü. İshimoto, Modernizmin merceğinden, geleneğin yeniden yorumlanması konusunda, bu yeni formların bakışın, mekanın biçimsel yönlerini vurgulayan fotoğrafları, Bauhaus estetiğinden gelen bir üslupla aktardı. Bu bağlamda László Moholy Nagy üslubu olan konstrüktivistik hareketin etkilerini görebiliriz. Nagy çalışmalarının yaratıcı mekan ve ışık üzerine çalıştığı yaratıcı ifadesi, İshimoto görselleriyle ilişki kurulabilir boyuttur.

¹³⁰ <http://pcuts.net/look-everything-yasuhiro-ishimoto-masahisa-fukase-and-shomei-tomatsu> (02.03.2014)



Fot 46: Lazio Moholy Nagy, 1925

Farklı mekansal estetik ifadesini, aynı dönemlerde, Amerika’da da yansıtan İshimoto, çalışmalarını Chicago üzerine yayınladığı kitabında da yansırmıştır. Sokak fotoğrafçılığı stiline kattığı formasal bakışı sayesinde hem Doğu hem de Batıyı birleştirici bir üslubu benimsemiştir.



Fot 47: İshimoto Yasuhiro, 1960

3.3.2 Eikoh Hosoe

1933 Yılında Yamagata'da dünyaya gelen Eikoh Hosoe (Toshihio Hosoe (Savaşın ardından ismini Eikoh Hosoe olarak değiştirdi.), Japon Modern Fotoğrafının önemli isimlerindendir. Babası Budist bir rahip olan Hosoe ve ailesi, 1945 Atom bombasından sağ bir şekilde kurtulduktan sonra Tokyo'ya şehir hayatına alışma evresi geçiriyor. Lisede tanıştığı fotoğraf makinesini ilk olarak kendi şehrinde yaşayan ve komşusu olan Amerikan askerlerinin çocuklarını fotoğraflayarak başlıyor.

Bir lise öğrencisi olarak Hosoe, Paddy Javiski adlı bir çocuğun fotoğraflarıyla Fuji Fotoğraf yarışmasında ödül kazandı. Fotoğrafçılık alanında bir kariyer yapmak istediğine karar verdiğinde Tokyo Fotoğraf Koleji'ne alındı. Orada 'Demokrato' adlı bir gruba katıldı ve ilk projesi olan 'An American Girl In Tokyo' (Tokyo'da bir Amerikan kız) adlı sergisini açtı. Üniversiteden mezun olduktan sonra ise, kadın dergileri için çekimler yaptı ve büyük ölçüde serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı.¹³¹

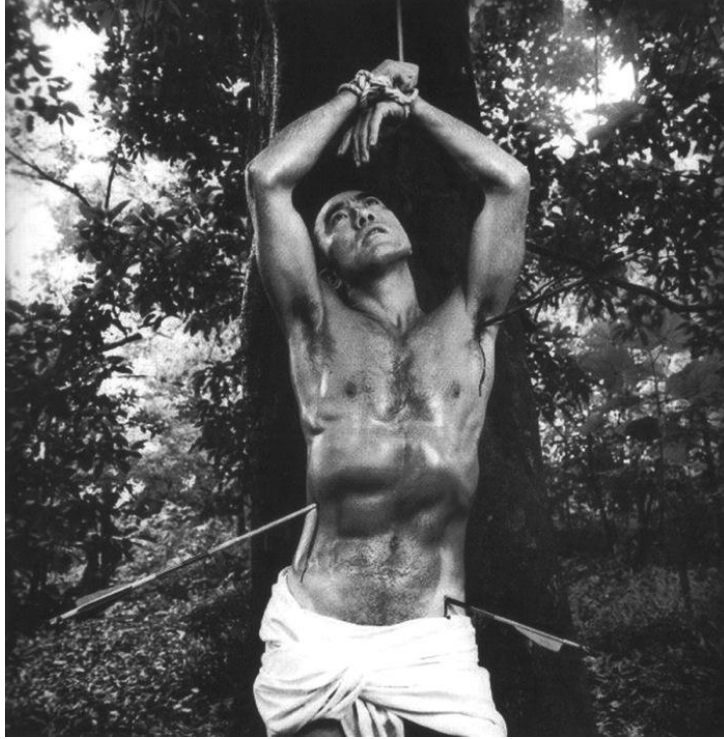
Savaş sonrası yıllarda Japonya'nın dönüşümünü ele aldığı belgesel ağırlıklı görsellerinin ardından, mitolojiden beslendiği metaforlarını, theatral bir üslupla ifade etmeye başladı. Sembolizmi barındıran fotografik dilini, barok duyarlılığa yakın anlamda yansıtan Hosoe, belgesel içerikli görsellerinin ardından gerçekleştirdi ve Japon edebiyatçı Yukio Mishima'yı model olarak kullandığı fotoğraflarıyla, edebiyat-fotoğraf işbirliği olan çalışmasını romantik bir ifadeyle temsil etti. 1963 yılında Mishima üzerinden oluşturduğu 'Barakei' (Killed by Roses-Güliden gelen ölüm)serisini, 1969 yılında 'Kamaitachi' serisiyle dansçı 'Tatsumi Hijikata' modelliğinde sürdürdü.

*Romancı ve provakatör Yukio Mishima ve *Butoh dans hareketinin kurucusu Tatsumi Hijikata ile yaratılan işbirliği ile uzun denemeler sonucu oluşturulan hibrid (melez) bir performansla sonuçlandı. Çalışmaları boyunca Hosoe, kimliğini ve öz meselelerini sorgulayan bir aracı olarak insan formunu kullanır. Hosoe, Japonya ve dış dünya arasındaki sanatsal alışverişi sadece*

¹³¹ <http://www.utata.org/sundaysalon/eikoh-hosoe/> (12.03.2014)

* II. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan modern, deneysel Japon dans hareketi

alışmalarında değil, aynı zamanda bir ğretmen ve elçi figüründe, fotoğrafi itici bir güç olarak kullanmaya devam etmektedir.¹³²



Fot 48: Eikoh Hosoe 1963-Model-Yukio Mishima, San Sebastian olarak

Hosoe'nin Mishima üzerinden yorumladığı, zengin bir klasik kültür barındıran fotoğrafları farklı disiplinleri içeren kodlar barındırır. Sembolik düzeyde bir anlatım içeren seriye, 20. Yüzyılın önemli devrimcilerinden olan Mishima çerçevesinde bakıldığında, sanatsal yaratıcılığın etkilendiğı toplumsal duyarlılık ve romantizmden bahsedilebilir. 2. Bölümde travma başlığı altında bahsettiğimiz üzere Mishima, 1970 Yılında, modernizasyonun getirdiğı değişimi kabullenemeyişi nedeniyle, askeri karargaha yaptığı bir baskın sonrası intihar etmiştir. Bu seri ise Mishima üzerine yapılan bir requiem (ağıt) olarak anılır.

¹³² <http://www.photography.ca/fine-art-photographers/hosoe/> (05.10.2013)



Fot 49: Eikoh Hosoe, 1967, Kamaitachi

Savaş öncesi doğup, savaş sırasında büyüyen ve yine savaştan sonra fotoğraf aracılığıyla kendini ifade eden bir sanatçı için, öncesi ve sonrası denebilecek şekilde, yaratıcılığını bu temadan almış olmak pek de şaşırtıcı olmaz.

Savaşın sona ermesinden on beş yıl sonra Hosoe, Japon olmanın ne anlama geldiğini anlamaya çalıştı. Bu soruyu sormak bile onun için çok uzun sürdü. Yaptığı girişimler sonucunda, onun, cevabı kısmen fotoğraf aracılığıyla bulduğunu söyleyebiliriz.¹³³

3.3.3 Shomei Tomatsu

1930 Nagoya doğumlu olan Shomei Tomatsu 1954 yılında Ekonomi alanında eğitimini tamamladıktan sonra, öğrencilik yıllarında başladığı fotoğraf üzerine bir kariyer yapmaya karar verir. 1950 ve 1954 yılları arasında çeşitli dergilerde fotoğrafları yayınlanır. Aynı zamanlarda başladığı belgesel fotoğraf anlayışı, savaş

¹³³ <http://www.utata.org/sundaysalon/eikoh-hosoe/> (12.04.2014)

sonrası dönemde kültürel ve politik anlamda yaşadığı izlenimlerini bireysel bir ifadeyle aktarmaya başladı.

1961 yılında çekmiş olduğu en tanınmış eseri olan 'Melted Bottle' (Erimiş şişe) fotoğrafı aynı zamanda onun en gerçeküstü işlerinden birisidir. Harap olmuş bir kenti, çalıştığı dergi için fotoğraflayan Tomatsu, savaşın izini bu şekilde yorumlamıştır.¹³⁴

1957-1961 Yılları arasında *VİVO ajansı için çalışan Tomatsu, Hiroşima ve Nagasaki şehirlerinde bir seri çekimler yapar ve günlük nesneleri, güçlü sembolik imajlara dönüştürür.¹³⁵ Tomatsu, Fotoğraf aracının temsil etme niteliğini ve gücünü, tarihsel bellek bağlamında kullanmış ve ifadesini kuvvetlendirme yolunu seçmiştir.



Fot 50: Shomei Tomatsu, 1961, Melted Bottle

¹³⁴ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/sep/06/shomei-tomatsu-japanese-photography> (21.03.2014)

* VİVO: 1957 Yılında Eikoh Hosoe, Kikuji Kawada, Ikkō Narahara, Akira Satō, Akira Tanno ve Shōmei Tōmatsu tarafından kurulan dönüşüm sonrası Japon fotoğrafının izlenimlerini aktaran fotoğraf kuruluşu

¹³⁵ A New History Of Photography, Könemann, 1998,Köln syf:691

1961 Yılında gerçekleştirdiği serisi ‘Chewing Gum and Chocolates’ (Sakız ve Çikolata) serisiyle ilgili ise şöyle söyler: 1945 Yılında şehirler harap olmuştu, Japonya Amerikan askerleri tarafından istila edilmişti. Biz açlıktan bitikken onlar bize sakız ve çikolata attı. Burası Amerikaydı. İyi ya da kötü, bu benim Amerika ile nasıl karşı karşıya geldiğimdir.¹³⁶

Amerikan işgali ve Japonya’nın ulusal kimliğinin kurulum aşaması, Tomatsu’nun ikonik bazı imajlarının yerini bulduğu zamanlardı. Geleneksel Japon kültürü ve artan batılılaşma sonucu ortaya çıkan gerginlik üzerine odaklanarak bireysel temsilini fotoğraf aracılığıyla sundu. Farklı kamera açıları, nesneler üzerindeki yoğunlaşmaları ve sembolik anlatımları onu Japonya’nın en bilinen fotoğrafçıları arasına almıştır.



Fot 51: Shomei Tomatsu, 1959, Chewing Gum and Chocolates (Sakız ve Çikolata) serisi

Öznel ve duygusal yaklaşımı, Tomatsu’nun fotoğraflarına derin ve gergin bir üslup kazandırmış ve genç Japon fotoğrafçılara yön vermiştir.

3.3.4 Daido Moriyama

¹³⁶ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/14/shomei-tomatsu> (02.11.2013)

Osaka’da dünyaya gelen Daido Moriyama, liseyi bıraktıktan sonra grafik tasarımcısı olarak çalışır. henüz 20 yaşındayken Japonya’nın avangard fotoğraf grubu VIVO ile çalışmaya başlar. Ve PROVOKE dergisinde Shomei Tomatsu ile tanışır. Ve fotoğraflarını yayınlama fırsatı bulur.

II. Dünya Savaşı sırasındaki ayaklanmalar arasında büyüyen Moriyama, toplumun dönüşümünü, eşcinseller, fahişeler, sokak boksörleri gibi ağır karakterler aracılığıyla belgelemiştir. En önemli fotoğraflarından sayılan ‘Stray Dog’(Sahipsiz Köpek) için ötekinin ifadesini en iyi verdiği görsel olarak düşünür.



Fot 52: Daido Moriyama, 1971, Stray Dog (Sahipsiz Köpek)

Matthias Harder şöyle belirtir:

1971 Yılında yakın çekim, göz hizasındaki ikonik sahipsiz köpeği çekmesi hiç şaşırtıcı değil. Köpek Moriyama’nın Alter-Egosunu temsil eder. Onun ışık ve karanlıktan gelen görsel dilini, yanlış pozlamaları, eğik ve lekeli açıdan aldığı

*tesadüfî görüntüler oluşturuyor. Gölgele ve kontrastlık genellikle sert, motifler ise kesilmiş, Daido Moriyama günlük görsel sürprizlerle ilgileniyor.*¹³⁷

Moriyama'nın kariyeri, Fotoğraf aracının limitlerini zorladığı ve kendisini doğduğu toprakların bir efsanesi sayarak çektiği fotoğraflarla başlar. Tokyo'nun komşusu olan Shinjuku'da , şehrin bohemlerinin ayak bastığı yerde, o bir rock star, bir yarı tanrıydı.¹³⁸

İfadesini, gelişigüzel ve anlık (Snapshot) çekimlerle, farklı açılarla ve hareketli odaklanmalarla veren Moriyama, bu anları saflaştırarak onların güzelliklerini destekleyici değerler yaratır. İkinci bölümde değindiğimiz Wabi-Sabi estetiğinde olduğu gibi güzelin felsefik bir derinlikte öne çıkarıldığı görsellerle öznel yansımaları kullanır. Tanık olduğu Savaşın, toplumda yarattığı travmatik dönüşümünü kendi gerçekliğinde ifade eder. Ayrıca dijital ve renkli görüntüler üzerine deneysel çalışmalar yapar, öğretir, konferanslara ve performanslara katılır. gizemli fotoğraf seyahatleri yapar. Japonya'yı yeniden inceleyip kaydeder. Moriyama, genç nesil fotoğrafçılar üzerinde güçlü bir etkisi mevcuttur.¹³⁹

*Osaka'da doğup İkinci Dünya Savaşının arifesinde büyüyen Daido Moriyama, Japonya'nın büyük değişimine şahit olur. Mücadele içindeki bir İmparatorluğun düşüşüne ve birçok geleneğin tükenip gitmesine tanık olur. Gençliği, Amerikan askeri işgaliyle, sonrası ise 1964 Olimpiyat oyunlarının başarısıyla gelen büyük ekonomik kalkınmanın getirdiği yabancı istilasıyla geçer. Bu periyodun ardından, Japon Toplumunu bir 'Stockholm Sendromunu: işgalcilerini müşteri olarak kabullenmesiyle gelen bir acıyı yaşar.*¹⁴⁰

¹³⁷ http://reflexamsterdam.com/wp-content/themes/newfish/pdf/daido_moriyama.pdf (05.12.2013)

¹³⁸ British Journal of Photography sayı:159 October:2012 syf:44

¹³⁹ <http://www.artnet.com/awc/daido-moriyama.html> (18.03.2014)

¹⁴⁰ A.g.e. 44.Syf.



Fot 53: Daido Moriyama, 1968

3.3.5 İssei Suda

1940 Tokyo doğumlu olan İssei Suda, 1962 yılında Tokyo Fotoğraf Okulunu tamamladıktan sonra, bazı tiyatro gruplarında kameramanlık yapmaya başladı. 1971 yılından beri ise serbest olarak fotoğraf çeker ve halen Osaka Sanat Üniversitesinde Profesör olarak eğitim vermektedir.

Çalıştığı tiyatro gruplarından birinin lideri olan Terayama Shuji, (avangard şair, film yönetmeni ve yapımcısı, sürrealist) İssei Suda'nın etkilendiği önemli isimlerdendir. 1970 'li yıllar öznel fotoğrafın Japonya'da başarıyla yol aldığı bir periyoddu. Bu dönemde seyahat ederek, 6x6 cm orta format makinesiyle Japonya çevresini dolaşan Suda, kare çerçeve kompozisyonlarda, insanları ve sahnelerini yakalamaya çalıştı.¹⁴¹

¹⁴¹ Tucker, History Of Japanese Photography, 225. Syf.



Fot 54: İssei Suda, 1976

Japonya’da savaş sonrası ortaya çıkan belgesel anlayışın aksine, İssei Suda, doğal gelişen estetik kavramı arayışında olmuştur. Batı kaynaklı ifadeleri takibe alıp, üzerine anlam geliştirmek yerine, kendi ifadesini oluşturur. Hayatın içinde keşfettiği illüzyonlar, onun kendi özünde anlamlandırdığı ifadesini, yine öznel olarak sunduğu kare çerçevelerle temsil eder.

Suda hem radikal modern performanslardan hem de stilize geleneksel tiyatrolardan etkilendi, Suda’nın yüksek kontrastlı, dramatik bir sanat formuyla karelenmiş 6x6 cm fotoğrafları, onun adıyla eş anlamlı hale geldi. Bugün, kare formdaki fotoğraf, instagram gibi, mobil telefon çekimleriyle popüler, 1960’larda çekilmiş fotoğrafları andıran filtrelerle benzer olarak ilişkilendirilebilir.¹⁴²

¹⁴² <http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/11/06/arts/issei-suda-everything-but-square/#.U2IVAKLuyRE> (11.04.2014)



Fot 55: İssei Suda, 1972

İssei Suda, farklı çerçeve algısı ve gündelik hayatın çoğu kez üstünde olan sıradışı görüntüleriyle, deneyimlediği gizemi bir bakıma somutlaştırmış oluyor. Gerçekliği tarif çabası, öznel bir yorumla aktarılıyor. Gündelik sahneleri, fotoğrafın özgür yapısından beslenerek yansıtıyor.

3.4. 1980 Sonrası Ve Günümüz İzlenimleri

Japonya'nın 1980 sonrası hızlı büyümesi, global anlamda bir üretim lideri konumuna gelmesini kolaylaştırıyor ve uluslar arası anlamda baskın bir politika izleme sürecine giriyor. Hem fotoğraf makinesi üretiminin ve teknolojisinin değişim çalışmaları hem de televizyon, gazete ve dergi gibi iletişim araçlarının çoğalması global anlamda değişen yaşam tarzını belirlemiştir. Geçmişin geleneğiyle, geleceğin tüketime odaklı anlayışı, sanatçıların ve yazarların sık işledikleri konular haline gelmiş ve Tokyo gibi gelişmiş teknolojilere sahip şehirlerin hem çağdaş hem geleneksel duruşu yabancıları doğuya çekmiştir.

Uluslar arası çapta büyüme ve bireysel anlamda yaşanan bağımsızlık sanat yapmanın iklimini değiştirdi. Bu aynı zamanda fotoğrafın içerik ve niceliğini

*de etkiledi. 1980 yılından beri, fotoğrafın bir sanat aracı olduğu dünya çapında açık bir şekilde kabule dildi. Diğer ülkelerde olduğu gibi, Japonya’da da, üretim, tanıtım ve sergileme için altyapının profesyonelliği ve gücünün önemi anlaşıldı.*¹⁴³

1975 yılından itibaren gelişen Dijital teknoloji, fotoğraf anlayışını, tüm dünyada olduğu gibi, teknoloji odaklı bir vizyonu bulunan Japonya’yı da sanatsal bakış itibarıyla etkilemiştir. Kitlelerin fotoğraf makinesiyle olan ilişkisi değişmiş, sanat fotoğrafının elektronik dünya ile olan ilişkisi sayesinde postmodernizme geçişi gerçekleşmiştir. Sanatın dünya üzerinde gerçekleşen dönüşümlerini takiben Japon sanatçılar öznel hikayelerini yansıtmaya yönelik temsiller gerçekleştirmiş ve benzersiz sanatsal vizyonlarını ifade etmişlerdir. Post modernizm ışığında süregelen periyoda baktığımızda, 1980 yılından günümüze kadar dönemde kendi anahtar kavramlarını oluşturan Japon fotoğraf sanatçılarını incelemenin faydalı olacağını düşünüyorum.

3.4.1 Nobuyoshi Araki

1940 Yılında Tokio’da doğan Nobuyoshi Araki, Japonya’nın en ünlü ve üretken fotoğrafçısı olarak bilinir. 32 yaşındayken çalıştığı ajansı bırakıp bireysel vizyonunu yansıttığı sahnelerine dahil eder. 1970 yılından beri 400’den fazla albüm ve kitabı bulunan Araki, yansıttığı fotografik dili ile ürettiği bütün işlerle tartışılan ve konuşulan bir isim olmuştur. Tokyo’nun hareketli hayatını yansıtan görüntülerinin içerdiği müstehcenlik ve enerjinin dışavurumu diyebileceğimiz türden bir vizyon, onu Japonya’nın en tanınmış fotoğrafçılarından birisi yapar.

Araki’nin çalışmaları yoğun bir cinsellik içermektedir. Fotoğraflarının sert içeriği, onun bazı feminist gruplar tarafından eleştirilmesine bile sebep olurken, bağlamından vazgeçmemiş ve fotoğrafı pornografiyle bağdaştırdığı eleştirilerine maruz kalmıştır. 1980’ler onun, daha sonra ‘Tokyo Lucky Hole (Tokyo şanslı Delik) adlı çalışması olan Tokyo’nun seks endüstrisini belgelediği fotoğraflarına denk gelir. Batıda ve kendi ülkesi sınırları içinde yaşadığı bazı sert tepkiler, onun bilinen birçok

¹⁴³ Tucker, History of Japanese Photography, 264 syf.

nl sanat galerisinde sergilenmesini engel olamamış hatta kendine ait bir dil yarattığının algılandığı bir sanat çevresi oluşmuştur.

Onun tüm görselleri ‘N’ değildir. Bulutlar, yavru kediler, kısmen yenmiş gıdalar, Tokyo’nun yükselen binaları, solan iekeler, boş bir yatak ve uygun bir adam gibi gündelik sahneleri vardır. Araki’nin doymak bilmez iştahı, cinsellik için değil, hayatın tümü içindir.¹⁴⁴



Fot 56: Nobuyoshi Araki, 1980-2000, Kinbaku Serisi

¹⁴⁴ <http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/On-View---Nobuyoshi-Araki/63635FDFAC603C62> (08.03.2014)

Araki'nin havalı stili, sonrasında gelen birçok genç fotoğrafçıyı etkilemiş ve 1990'larda sosyal gerçekliğe vurgu yapan kesimin artmasını sağlamıştır.¹⁴⁵ Batı'da olağanüstü bir başarı hikayesi sürdüren Araki, rahatsız edici görsellerinin yanında günlük hayatın sürekli bir devinimle değişen elementlerini fotoğraflarına taşır. 'Fotoğraf mı yoksa porno mu' başlıklı bir Araki incelemesi şunları söyler:

*Araki'nin fotoğraflarının yalnızca bir kısmı müstehcenlik içerir. 72 yaşındaki fotoğrafçı çabuk, gelişigüzel ve dürüstçe günlük hayatın sıradanlığına bir ışık tutar. Araki, çiçekler, renkli çocuk oyuncakları, normal bir Japon geleneği, uluslar arası megastarlar, karmaşık şehir silüetleri ya da yüksek enerjili bir karaoke barı kendisine konu edebilir.*¹⁴⁶

Görsellerini oluşturan fetiş unsurlar, 'nü' imajlarında şiddet ve kadınlığın masumiyetini vurguladığı sembolik figürler onun ifadesiyle bütünleşen ve destekleyen düşünsel unsurlar olmuşlardır. Çağdaşları Nan Goldin ve Larry Clark gibi isimlerle karşılaştırıldığını belirten bir soru karşısında şöyle cevap verir:

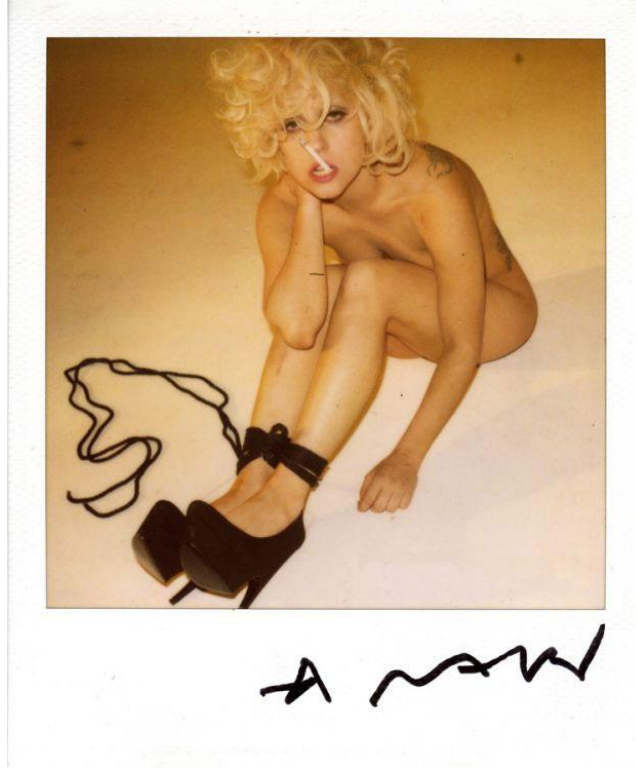
*Benim için fotoğraf tanım olarak kendini ortaya çıkarmaktır. Clark ve Goldin belirli bir durum ve konulara odaklanır. Ancak ben, fotoğraf çekerim çünkü, hayatın bayağılığını ve insanların basit aktivitelerini keşfetmek isterim. Herhangi bir özel konuyu takip etmem.*¹⁴⁷

Araki 2000 li yıllarda dünya üzerinde farklı tarzları ve gösterileriyle gündeme gelmiş bazı ünlüleri fotoğraflar. Bireysel stilini yansıttığı bu fotoğrafları ünlü moda dergilerinde yayınlanır ve magazinsel anlamda yayılan bir ün elde eder.

¹⁴⁵ Tucker, History Of Japanese Photography, syf. 244

¹⁴⁶ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/08/nobuyoshi-araki-photography-art-porn> (05.03.2014)

¹⁴⁷ <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext> (23.4.2014)



Fot 57: Nobuyoshi Araki, 2009, Lady Gaga Vogue Dergisi için

Araki, fotoğraflarında Japon çağdaş alt kültürünü kapsayan ve kentsel yaşamın karanlık tarafına göndermeler yapan fotoğraflarını büyük sergiler halinde sunar. Araki, her sergisini halkın ve medyanın ilgisini çeken bir olaya dönüştürüyor. O, bize Japonluk hakkında olan bir hikayeyi, bütün çelişkilerine rağmen basit bir dille, retoriklerden ve sansürlerden temizlenmiş bir halde anlatıyor.¹⁴⁸

2004 Yılında yönetmen Travis Klose, Japon Fotoğrafçı Nobuyoshi Araki hakkında bir belgesel film çekmiştir. Film kendisinin hem özel hayatı hem de çalışmalarını içeren sahneler içeriyor. 1945 lerin gerçeklik anlayışı, 1960'ların uyanışı sonrasında ister istemez 1980 sonrasında kendini sorgulamanın nitelik kazandığı bir dönem olmuştur. Bu türden spekülasyonları sağlayan isimlerden bir tanesi de Araki'dir.

¹⁴⁸ <http://www.culturebase.net/artist.php?1310> (08.02.2014)

3.4.2. Hatakeyama Naoya

1958 yılında İvate’de doğan Hatakeyama, 1981 yılında üniversite öğrenimini Tsukuba Üniversitesi Sanat ve Tasarım alanında başarıyla tamamlar. 1984 yılında yüksek lisans derecesini alan sanatçı, Japon Fotoğraf sanatına, ürettiği Landscape fotoğraflarla katkıda bulunmuştur. Onun bu vizyona sağladığı ilk önemli işi ‘Lime Hills’ (Kireç Tepeleri) büyük alan kaplayan, insan yapımı kireç ocaklarının fotoğraflarını çekmiştir. Serisinde doğanın içine sonradan inşa edilen bu yapıların, doğal olanla nasıl karıştığını gösterirken, ‘Blast’ (İnfilak) serisinde ise, maden mühendisleri tarafından döşenen patlayıcıların neden olduğu fırlayan kaya parçalarının içinde beliren güzelliği buldu.¹⁴⁹

Hatakeyama, manzara üzerine kurduğu fotografik dille, Japon kültürü ve geleneğine ait olan ‘doğa’ kavramını, insan ve bir toprak parçasının birlikteliğinin nasıl olabileceğini gösterir . 2011 yılında meydana gelen Tsunami’dan beri, bu güç dengesinin birlikteliği oldukça açık, ve Hatakeyama’nın 25 yılda çektiği fotoğrafları, bu işlerinin yanında geçmiş yılların da altını çiziyor.¹⁵⁰

Manzara ifadesi Japon Sanatının vazgeçemediği biçimlerden olup 1980 sonrasında da fotoğraf aracılığıyla karşımıza çıkar.

¹⁴⁹ <http://www.answers.com/topic/naoyahatakeyama> (06.01.1014)

¹⁵⁰ <http://lightbox.time.com/2012/07/27/changing-landscapes-naoya-hatakeyama-natural-stories/#1> (03.01.2014)



Fot 58 Naoya Hatekayama, 1986 Lime Hi



Fot 59: Naoya Hatakeyama, 2009

Aynı zamanda mimari fotoğrafçı olarak bilinen sanatçı, 1990 yılında *River and Tunnel* (Nehir ve tünel) adlı serisini tamamlamıştır. Nehirler içine, insan eliyle yapılmış dev makineler yardımıyla kurulmuş büyük çaplı tünelleri foto raflıyor. Ve aynı zamanda saf doğanın şiirsel bir dille görüntülerini yansıtıyor. Hatakeyama, bütün bu serileriyle, insanın, doğa üzerine olabilecek geniş çaplı etkilere vurgu yapmaktadır. Japon inanç sistemlerinin ve felsefik derinliğinin manzara kavramı üzerine olan hassasiyetini, değişen teknik ve üsluba paralel bir şekilde anlattığını görüyoruz.

Hatakeyama'nın fotoğrafları, giderek şekillendirilen dünyayı ve doğayı, çevreyle insan arasındaki bağlantının altını çizerek eşsiz kompozisyonlarla temsil etmektir. Doğa ve Japon kültürü, tarih boyunca çeşitli üslup ve tekniklerle yansımalarını yapmıştır.

3.4.3. Sato Tokihiro

1957 Yamagata doğumlu olan sanatçı, Heykel   renimi almış ve 1980 yılından beri fotoğraf sanatıyla uğraşmaktadır. 8x10 cm büyük format makinesiyle minimalist stilde manzaralar yaratır. Fotoğrafın Yunanca tanımı olan, Photo(Işık) ve Graph (yazmak) kelimelerini irdeler. Bu manzaralarda, kendi yaydığı ışıklarla illüzyonlar ortaya çıkarır. Doğanın ve şehirlerde kullandığı mekanların içinde yaydığı ışık ve dokuyu, siyah beyaz teknikle sunar. Sato'nun görselleri, farklı bir teknikle yaratılmış, büyüleyici, soyut manzaralardan oluşan sahneler içerir. 1970'lerin 'Land Art' (Arazi Sanatı) akımına yönelik bir düşüncenin ifadesine benzer nitelikte, kavramsal bir yaklaşım sergiliyor.



Fot 60: Sato Tokihuro, 2005

*Fotoğrafların konusu gerçek ışık ve zaman içindeki hareketidir. Sato, ayrıca bir el feneri veya ışığı yansıtan bir ayna yardımıyla yürüyerek vurgu çizimler yapar. Ancak, bedensel hareketi, uzun pozlama nedeniyle fotoğraflardan görünmez. Fotoğraf makinesi sadece ışıkları görür ve sanatçının hareketlerini bu zaman dilimi ve bu noktalar dahilinde göstermez.*¹⁵¹

Işığın dinamizmini ve mekânlardaki gücünü, bizzat ışığın içinde gezinerek, fotografik bir dille ifade eden Sato, teknik anlamda karşılığı ‘Işıkla Boyama’ olan bu ifade şeklini, biraz farklı bir dille anlatır. Yaydığı ışık, sanatçının tam olarak kendisini değil, onun varlığını saptar. Sato bu özel işlerinde aydınlık kalan alanların izleyicinin okuması gereken sembolik mesajlar içermediğini ve beden dilini yazdığı bu görüntü alanlarını hayaletler olarak anlatır. Fikirlerini iletmekten ziyade, sanatçının varlığını kanıtlaması olarak görürüz.¹⁵²

¹⁵¹ http://articles.chicagotribune.com/2005-01-20/features/0501190423_1_light-fluorescent-images (01.03.2014)

¹⁵² <http://www.nashvillescene.com/nashville/photographer-tokihiro-sato-plays-with-light-and-perspective-to-capture-a-fresh-vision-of-the-world-around-us/Content?oid=1679523> (30.03.2014)



Fot 61: Sato Tokihiro, 1996, Hattach

Satonun ürettiği fotoğraflar, Japon görsel sanatların gelenekleriyle ilgilidir. Fotoğrafçının hareketlerinin gerektirdiği hassasiyet ve dinamiklik, geçmişi 1800'lere dayanan ve doğal alanlarda yapılan Japon geleneksel kılıç dansı olan Kenbu'yu hatırlatır. Aynı zamanda Sato'nun ışıkları, ateş böceklerinin gizemli varlığını hissettirir. Ateş böcekleri Japon Kültüründe insan ruhunu temsil eder. Özellikle savaş döneminde, atom bombası nedeniyle ölen masum insanların ve askerlerin ruhları olduğuna inanılır. 1988 yapımı *Grave of the Fireflies* (Ateşböceklerinin Mezarı) adlı filmde yönetmen İsao Takahata, II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan ölümleri ve dönemin çaresizliğini irdelemiştir.



Fot 62: 'Grave of the Fireflies' filmi-1988

Sato Tokihura, halen Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesinde, Medya sanatları alanında Profesör unvanıyla eğitim vermektedir. Bir röportajında şöyle söyler: Ben sadece belirli nesneleri ve ışığı kullanarak manzaralar çekiyorum. Ben akan zaman içinde bedensel hareketlerimi yaratırken, ışık madde haline geliyor ve zamanın içinde ışıkla heykeller üretiyorum.¹⁵³

Bu bağlamda ürettiği işlerini bir performansa dönüştürerek, tekniği farklı bir disipline adapte edere, yaratıcılığını ortaya koyuyor. Uzun pozlama ve ışığın çizimi aracılığıyla bir yaşam duygusunu tecrübe ederek zaman ögesinin doğal ortamlarda bıraktığı izi gösteriyor.

¹⁵³ <http://www.japanexposures.com/2009/01/30/photography-between-actual-and-potential-forms-in-tokihiro-sato/> (08.01.2014)

3.4.4. Nomura Hitoshi (1945)

Japonya'nın değişen landscape anlayışı bağlamında Sato Tokihira gibi mekanlar ve uzamlarla ilgilenen ve buna yönelik ağdaş sanat örnekleri veren bir diğer isim de Hitoshi Nomura olmuştur. Kyoto niversitesinde aldığı heykel eğitiminin ardından 1960'ların sonlarına doğru Japon kavramsal sanatının içinde olan Nomura, çalışmalarını, fotografik kaydın, kimyasal ve fiziksel dönüşümünde zaman kavramının işleyişini, tekrarlayan fiziksel eylemlerin ve doğal fenomenlerin etkisinde incelemiştir.¹⁵⁴

Kaydettiği transformasyonları, iyot ve kuru buzun buharlaşması, ay'ın gökyüzündeki hareketleri veya yeryüzünün rotasyonunu yansıttığı fotoğraflarında irdeler.

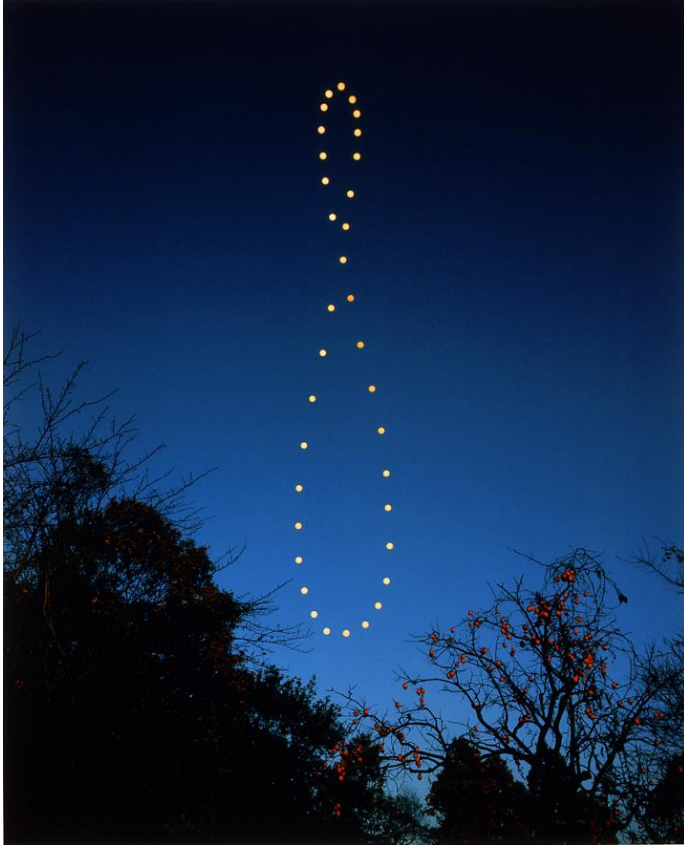


Fot 63: Nomura Hitoshi, 1979

Nomura, Fotografik süreçten geçen bir çalışmanın, zamana karşı metodolojik bir inceleme olduğunu gösteren görseller üretirken, insan aktivitelerinin devinimine yönelik arayışlar içindedir.

¹⁵⁴ <http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/contemporary-art/works/tardiology/> (08.04.2014)

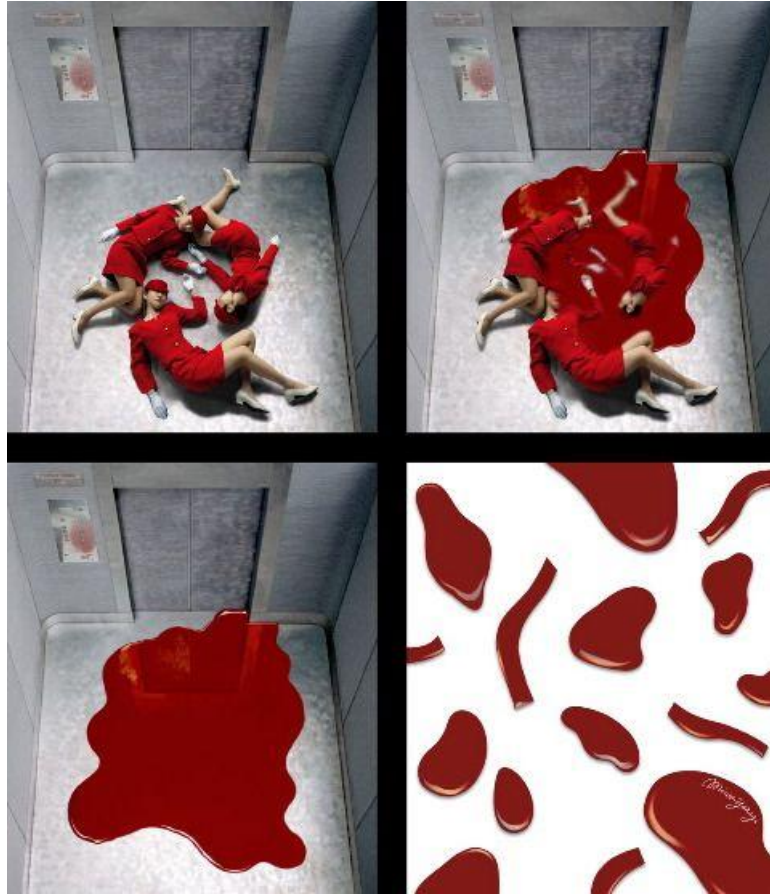
Japon kültürünün gelişim süreci, bilim ve teknoloji ile geleneksel dinler arasındaki ilişkileri beraber kapsar. Bu durum örneğin bilimin fizik dalında incelenen maddenin yapısıyla bağlantılı ögeler, doğu dinlerinin öğreti ve uygulamalarıyla kesişir. Sanat alanına yansıyan bu gizemli ilişkiler, Nomura'nın fotoğraflarına sistemli incelediği, doğal olanla, fiziksel devinimin ilişkisiyle yansıtılır.



Fot 64: Nomura Hitoshi 1991 'Changes in time and field'

3.4.5 Yanagi Miwa

1967 Kobe doğumlu Yanagi, Kyoto sanat Üniversitesinde öğrenimini ve yüksek öğrenimini tamamlamıştır. Video ve fotoğraf üzerine yoğunlaşan sanatçı Çağdaş Japon Sanatının bilinen isimleri arasına girmiştir. Modern Japon toplumunun sosyal ve ekonomik etkileşimine ayna tutma çabasında olan sanatçı, genel olarak uluslararası anlamda işlenen bu temayı kendi eğilimleriyle ortaya koymuştur. Değişen modern Japonya’da kadın formunu kullandığı görsellerinde, günümüz ve geleceğin sosyal ve ekonomik koşullarına metaforlar gönderen bir bakış açısıyla bireysel kimliğin parametrelerini grafik anlatımlar içeren bir ifadeyle irdeliyor.



Fot 65: Yanagi Miva, 1997, Elevator Girls

1997 Yılında sunduğu ‘Elevator Girls’ (Asansör Kızları) ve 1999 yılındaki ‘My Grandmothers’ adlı serilerinde, Japon popüler kültürünün ve tüketim kültürünün

merkezi elemanlarını, ‘Kimlik’ gibi kavramlara yönelik eleştirel bir bakış açısıyla aktarmıştır.



Fot 66: Yanagi Miva, 1997, Elevator Girls,

Elevator Girls serisi, alışveriş ve eğlence merkezlerinin asansörlerinde konumlanmış, müşteriye çekmek ve mekanın güzel görünümünü sağlamak amacıyla orada bulunan kadın kimliğinin, mekanın tüketime dayalı atmosferini de içeren bir eleştiri anlamında kullanılarak tasarlanmıştır.

Bu sahneler daha yakından bakıldığında, biraz garip ve neredeyse gerçekdışı gibi görünür. Neredeyse bilimkurgu filmlerinden fırlamış gibi sahneler, gerçekte var olmadığını ve ancak bilgisayar ortamında oluşturulduğunu ortaya koyar. Görüntüler sentezlenerek hiper-gerçekçi kompozisyonlara dönüşür. Bu gerçek

*üstü kompozisyonlar, diğer bir yandan, bütün bunların uyurma olduğu gerçeğine dikkat çekmek maksatlı yapılır.*¹⁵⁵

Yanagi, modernite ve toplumsal cinsiyet rollerinin değişimine vurgu yapan bir ifadeyle, sosyo-ekonomik ve kültürel söylemlerini dile getirmektedir.

*Yeni serisi 'My Grandmother' sanatçının kadın vizyonunun dönüşümüdür. Yanagi, 14 ile 20 yaşlarındaki kızlarla görüşmeler yapıp projesine aktarmıştır. Kendilerine 50 yaşına geldiklerinde ne olacaklarını veya ne hayal ettiklerini sorar. Eğer cevap ilgisini çekerse, o fanteziyi kurguluyor ve bir fotoğraf çalışmasına dönüştürüyor.*¹⁵⁶

25 Adet bireysel portrenin fotografik dilini oluşturan Yanagi'nin fotoğraflarında, motorsiklete binmiş hızla köprüyü geçen yada mezarlığın üzerinde süpermodel pozları veren yaşlı bir bayanı görebiliyoruz. Onun bu fotografik çalışması, kadın güzellik ve mutluluk idealini betimleyen sosyolojik anlamda derinlemesine işlenmesi gereken bir performans sunuyor. Kadının toplumdaki rolünü sunarak aynı zamanda hayallerini en azından kurgusal anlamda görünür kılıyor. Aynı zamanda modellerine kendi kimlikleriyle oynama ve değiştirme fırsatı veriyor.¹⁵⁷



Fot 67: Yanagi Miva, 2001, My Grandmothers

¹⁵⁵ Krestina Skırl, Popular Culture and Gender Issues in Miwa Yanagi's Art Practice, 2010, 30. syf

¹⁵⁶ A.g.e. 30 syf.

¹⁵⁷ A.g.e. 30 syf.

Sahte kimlikleri öne çıkaran bir diğer isim olan Cindy Cherman, Yanagi'nin anlatımını, Batı kültürünün sosyal koşullarına dayalı bir ifadeyle yansıtmış ve kimliği toplumsal ve ideolojik anlamda irdelemişti. Yanagi, 2005 yılındaki 'Fairy Tales' (Masallar) adlı serisinde, fantastik ve korku öğeleri barındıran fotoğraflarında, kadın formunu kullanarak feminen anlamda yönelen eleştirilerini fotografik dille yansıtmayı sürdürmüştü.

3.4.6. Yasumasa Morimura

1958 Osaka doğumlu Yasumasa Morimura, öğrenim gördüğü 1978 yılında Kyoto Sanat Üniversitesinden mezun olur. Yeniden temsilini yarattığı otoportreleriyle sadece Japonya'da değil, uluslararası anlamda da tartışılan ve saygı duyulan bir isim oldu. Sanat tarihinin fenomen hale gelmiş eserlerini, kendi portresiyle sunması 1985 yılında başlamıştır. 1990 Yılında tanıştığı bilgisayar teknolojisiyle manipülasyonlarının kalitesini yükseltmiş ve gerçeğine yakın bir sonuç elde etmiştir. 1980'lerin başlarında gelişen, postmodern bir sanat tekniği ya da taktiği oluşunun yanı sıra başlı başına bir sanat olarak da değerlendirilen temellük* sanatı ya da 'Alımlama- kendine mal etme' eylemi merkezi modernist değerlere adeta bir meydan okumadır.¹⁵⁸

Morimura, Batı Kültüründe 20. Yüzyılın ortalarında öne çıkan isimleriyle başladığını portrelerine, tarihin ünlü dünya liderleri ve sanat tarihine izini bırakmış eserlerle devam eder. Morimura'nın çalışmaları, bugünün karmaşık toplumlarındaki bireysel kimliğin konumunu, normlarını ve önyargılarını, özellikle trans-kültürel ilişkilerin şartlarında, batı kültürünün Japonya ile olan küresel siyaset ilişkisine odaklanarak sorgular.¹⁵⁹

* Sahipphenme, alma kendine mal etme

¹⁵⁸ Hande Ögüt, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 2012/ Şubat Sayı-146, 112 syf.

¹⁵⁹ <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0002.103/--elu-vasive-japanese-portrait-repetition-difference?rgn=main;view=fulltext> (05.12.2013)



Fot 68: Yasumasa Morimura, 1996, Bridget Bardot

1980'lerin ortasında kendisini model olarak kullanmaya başlayan Japon fotoğrafçısı, Batılı ve Japon sanat başyapıtlarını yorumlayan "Art History" (Sanat Tarihi) serisiyle uluslararası sanat dünyasına girmiş, Batının ünlü resimlerini bilgisayar yardımıyla yeniden üretmiştir. Çalışma, orijinal öznenin yüzünde yer değiştiren sanatçının büyük burunlu yüzüyle karakterize edilerek yorumlanmıştır. Morimura, 1996 yılında ünlü film yıldızlarının klasik rollerine bürünerek gerçekleştirdiği, "Actress" (Aktris) adlı, çoğunluğu renkli, 57 fotoğraftan meydana gelen bir seri fotoğrafı yeniden üreterek, kendine mal etmiştir.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Zuhale Özel, Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme, SHERMAN, MORIMURA, UNGUN, syf. 19

‘Actress’ serisiyle ilgili Morimura şunları belirtir:

*Yirminci Yüzyıl boyunca, Japon Kültürü, batıdan gelen filmlerdeki, saç stilleri, moda ve hatta yemek ve hayat tarzlarının çekiciliğinden güçlü bir biçimde etkilenmiştir. Benim kendi duyarlılığım da kesin olarak böyle bir etkiyle şekillendi. Ve yirminci yüzyıla ilgili mükemmel bir şey yapmak istediğimde, konu bağlamında ilgilim resimden, sinemaya doğru yönlendi.*¹⁶¹

Yasumasa, portrelerinde hem kadın hem de erkek cinsiyetlerini temsil ederek bir performans sergilediği gibi ve doğu ve batı kültürlerinin her ikisinin birden hikayesini temel alabilmişti. Bir erkek olarak Morimura, benzersiz ironisiyle, sinemanın dışı idollerinin görünümüne her büründüğünde, kadınlığı değil, erkekliği tanımlayarak fantastik çoğul kimlikler oluşturur.¹⁶²



Fot 69: Yasumasa Morimura,, 2001, Frida Kahlo

¹⁶¹ Donald Kuspit Daughter of Art History, Photographs By Yosumasa Morimura, Aperture, 2003, Newyork, 114. Syf.

¹⁶² Ögüt Hande, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 2012/ Şubat Sayı-146 , syf. 112

Büründüğü kimlikleri kontrol edebilme yeteneği hikayenin onun bağlamına yerleşme potansiyelini arttırmıştır.

*Morimura, yine benzersiz ironisiyle, Marlyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Jodie Foster vb. gibi birçok starı daha gündeme getirmiştir. Böylece adeta manierist bir tarzda, hermafroditliğine bir de fantastik çoğul kimlikler eklemektedir.*¹⁶³

*Yasumasa Morimura, uluslararası anlamda saygınlık kazanmış ve tartışılmış bir sanatçıdır. Japon Kültüründe toplumsal değerleri somutlaştıran ve değiştiren batı asimilasyonu, kapitalizm ve cinsiyet değerleri gibi konularda güzelliği, Japonya'nın küresel toplumlarla arasındaki çatlamış bağlantılarını ve kendi geçmişi ile bağlantısı ile resmederek wabi sabi ruhunu takip eder.*¹⁶⁴



Fot 70: Yasumasa Morimura 2007

¹⁶³ Simber Atay, B&W in Colours, Yasumasa, Tayfun Ve Diğerleri, Papirüs, Şubat, 1999, Sayı:24,

¹⁶⁴ <http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/9758570/Yasumasa%20Morimura%20-%20The%20Art%20of%20Self-Portaiture%20in%20a%20Post-Modern%20Global%20Japan> (05.03.2014)

*Morimura, 2007 yılında paylaştığı 'A Requiem' (Bir Ağıt) serisinde 20. Yüzyılda etkili olan Başkan Mao, Lenin, Hitler gibi diktatörlerin yanında ve Albert Einstein gibi önemli isimleri de portrelerine dahil etmişti. Morimura her bir figürle ilişkili geçmiş sahneleri ile yeniden tarihi bir lens yaratır. Hitler tasvirinde askeri üniformanın üzerinde gamalı haçı Çince bir sembole bağlanan 'Gülümse' anlamına gelen bir formla değiştirir.*¹⁶⁵

Romantik avangard esprinin temsilcisi sayılan Morimura, hazırladığı bütün sahnelerinde ikonografik bilgisine dayalı öykünmeler yaratıyor. Resim ve fotoğraf arasındaki hep var olan ilişkiyi orjinaliteden beslenen bir ifadeyle aktarıyor. Doğu-Batı tartışmalarını, yeni boyutlarda ele alarak, bir kompleks yaratmadan yeniden yorumluyor ve postmodern dönemin sıklıkla başvurduğu kitsch estetiğine yönelik bir temsil gerçekleştiriyor. Postmodern sanatın temellerinden biri olan temsiliyet ilişkisi, fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyetin göndergesel değerini, sanatsal kategorilerini, toplumsal cinsiyeti ve cinsel prototipleri eleştirerek yıkmaya çalışır.¹⁶⁶

3.4.7. Hiroshi Sugimoto

Japonya doğumlu Hiroshi Sugimoto, Tokyo'da politika ve sosyoloji eğitimini tamamlamasının ardından 1970 yılında Los Angeles'a taşınarak Art Center College of Design Üniversitesinde Fotoğraf eğitimin alır. Japonya'nın savaş sonrası döneminin çocukluğunu yaşayan sanatçılardan olup, hayatının geri kalanını New York ve Tokyo şehirlerinde geçirir. Klasik orta format teknikle ürettiği serilerinin en bilineni, 1980 yılında başladığı 'Seascape' (Deniz Manzaraları) serisidir. Okyanusun görünümünü aktarabilmek için gece çekimlerinde uzun pozlama tekniğiyle beraber orta format makinesini kullandı. Diğer serileri, balmumu ve Budist heykelleri, tarihi dioramalar ve sinemalar gibi konulardan oluşur. Bu serilerin fotografik dile yansımalarının genel amacı, fotoğraf ve zaman ilişkisini kurgulamak ve ifade etmektir. Sugimoto, gerçekliğin arkasındaki gizeme vurgu yapmak ve aynı zamanda gerçeğin keşfini irdelemek üzere keşfe çıkmaktadır.

¹⁶⁵ <http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/9758570/Yasumasa%20Morimura%20-%20The%20Art%20of%20Self-Portaiture%20in%20a%20Post-Modern%20Global%20Japan>
(17.02.2014)

¹⁶⁶ Hande Ögüt, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi, 2012/ Şubat Sayı-146 ,syf.121

1974'te, sanat okulundan yeni mezun olmuşken Sugimoto, kavramsal ve minimalist sanatın kölesi haline gelmiş New York sanat arenasına atıldı. Bu sanat akımlarının felsefi ve estetik endişeleri sanatçıyı ve yapıtlarını kesinlikle çok etkiledi. 'Resim yapmak, ölümcül bir son haline gelmişti.' Diyen sanatçı çağdaş kavramsal temaları kadrāja almak için 19. Yüzyıl fotoğraf makinelerine dönmeye karar verdi.¹⁶⁷



Fot 71: Hiroshi Sugimoto, 1995, Baltic Sea

New York'ta yaşayan Japon Fotoğraf sanatçısı Sugimoto'da Japon gelenekleri içerikten çok fotografik yaklaşımda kendisini buluyor. Geleneksel Japon minimalizmi kompozisyonlardaki durgunluk ile öne çıkıyor. Çektiği okyanus fotoğraflarıyla tanınan sanatçı, dünyanın her yerinde aynı olan ve tüm dünyayı homojen bir şekilde birbirine bağlayan su temasını ve okyanusları kullanıyor, bir bağlamda absürtlüğe ulaşan bir nesnellikle temsil olgusunu yok eden işler yapıyor.¹⁶⁸

1990 Yılından itibaren modern mimari yapılara odaklanan fotoğrafçı 1978 yılında başlayıp halen devam eden bir süreçte yorumladığı, 'Movie Theatre'

¹⁶⁷ Jackie Higgins, Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir?, Hayalperest Yay., 2014, çev. Firdevs Candil, syf.153

¹⁶⁸ Dede Volkan, Sanat Dünyamız, Uzakdoğu'da Çağdaş Fotoğraf Sanatı, sayı: 84, syf. 217

(Sinemalar) serisinde ifadesini yine geleneksel yöntemlerle yansıttığını görmekteyiz. Bilinen eski yöntemlerle görüntülediği ve nostaljiyi temsil eden eski sinemaların uzun pozlama sayesinde bütün detaylarını ortaya çıkarmaktadır. Uzun pozlama yaparak aslında bir karede tüm filmi içeren bir görsel yaratmış, perdeleri minimalist beyaz dikdörtgenlere indirgemıştır.¹⁶⁹

*İzleyicilerin sinemada görmek için gittiği film gibi, fotoğrafların emici bir gücü vardır. Sinemada film izleyen seyircinin filmle olduğu gibi, galerideki fotoğraf izleyicisinin de fotoğrafla arasında büyük bir boşluk vardır. Sinemada bir korku filmi izlemekten ziyade, hızlı tempolu ve aksiyon dolu olan beyaz bir boşlukla sunulan, izleyiciyi koltuğuna yapışmış tutan içe dönük bir görüntü mevcuttur.*¹⁷⁰

Zaman kavramını bireysel bir üslupla sunan sanatçı, kullandığı teknikleri postmodern dönemin bütün belirsizliklerle uğraşan anlayışına yönelik görseller üretiyor. 1997 yılında başladığı, dönemin modern mimarisini anlatan ‘Architect’ (mimari) serisinde yine zaman kavramına odaklanmasıyla birlikte zamanın dışına çıkarak düşsel bir durağanlık içinde, donuk ve ikonik modernist anıtların dağıtılmış formlarının fotoğraflarını yansıtır.¹⁷¹

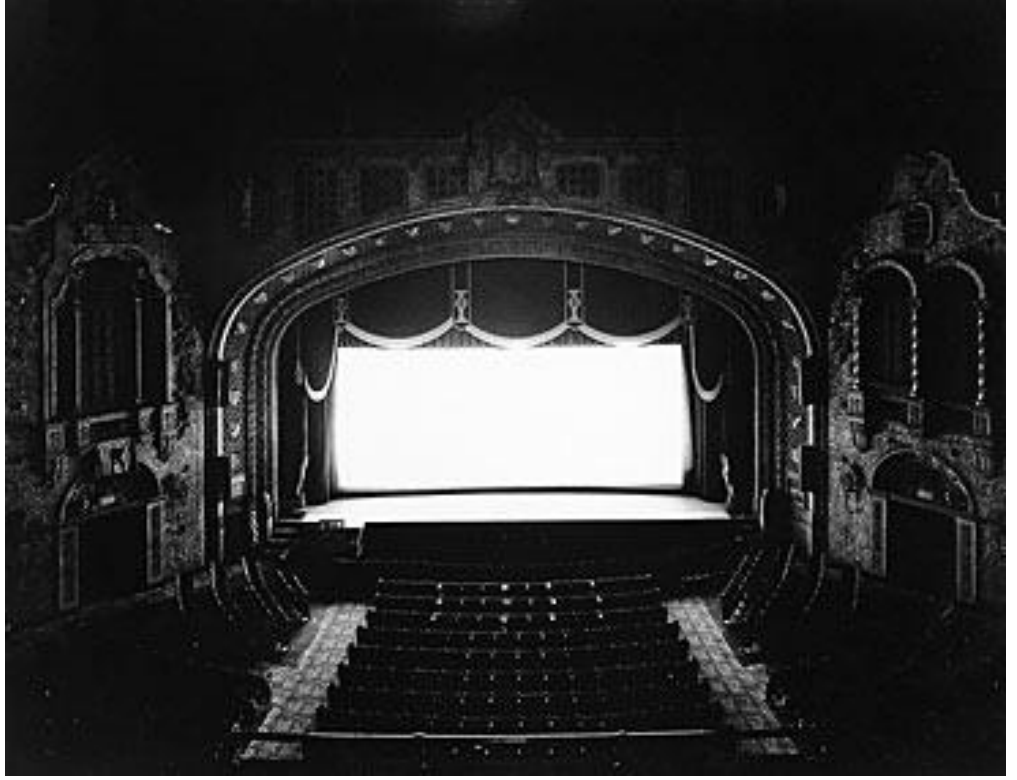
Mimari görselleri, binaların hatlarını soyut bir şekilde aktarırken, hacimlerinin zihinsel görüntüdeki karşılığına dikkat çekmeyi amaçlamış ve görüntülerin net olmayışına özen göstermiştir. Bu bulanıklı mimari vizyonun keskin hatlarına rağmen illüzyon etkisi yaratmış ve gerçek olmayanla birleşmiştir. Görsellerine ‘Flu’ etkisi verebilmek için objektifin odak uzaklığını yeniden düzenlemesine imkân tanıyan ‘twice-as-infinity’ tekniğini bulur ve körük ray üzerinde uzadığı müddetçe, görüntü, lensin de yardımıyla, tam anlamıyla bulanık görmesini sağlar.¹⁷²

¹⁶⁹ Jackie Higgins, Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir?, Hayalperest Yay., 2014, çev. Firdevs Candil, syf.153

¹⁷⁰ http://fineartforum.ncl.ac.uk/arthistory/Alison_Gibb/ali_article.html (30.04.2014)

¹⁷¹ Jackie Higgins, Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir? Hayalperest Yay., 2014, çev. Firdevs Candil ,s.153

¹⁷² A.g.e. s.153

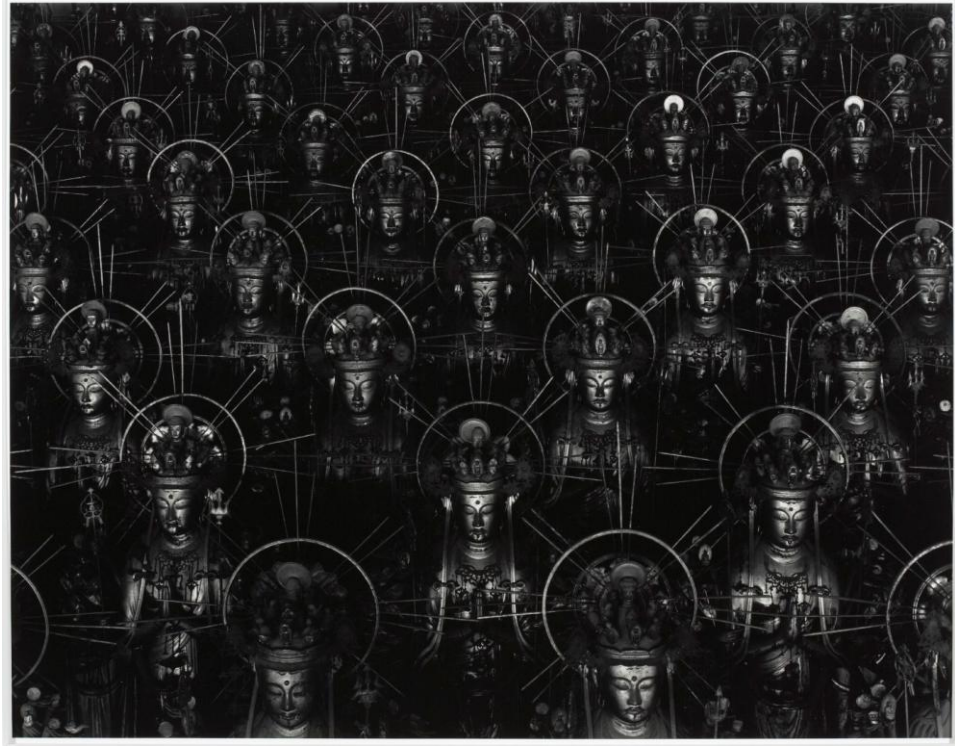


Fot 72: Hiroshi Sugimoto, 1990, Theaters

Sugimoto, 12. Yüzyılda inşa edilmiş bir tapınakta bulunan 1001 Buda heykelinin görüntüsünden oluşan bir seriye başlamıştır. ‘Sea Of Buddha’ (Buda Denizi) adlı serisinde, 20. Yüzyıl sanatına yönelik tekniklerle bu görsel ihtişamı sunmuştur.

Burada Sugimoto’nun tüm manevi ve kültürel derinliklerine yönelik niyetlerini anlayabiliriz. Zen bağlantısıyla ve onun tüm serilerindeki doğayla ilişkisi ve aynı zamanda Budizmin doğaya yönelik anlayışı, onun doğu kültürüyle bağlantılı bir farkındalık içinde olduğu doğrultusunda anlaşılır

Soyut Buda yansımaları, 20. Yüzyılın estetik vizyonlarından minimalizminin etkisini ifade etmektedir. Ve doğu kültürüne yönelik göndermeleri söz konusudur.



Fot 73: Hiroshi Sugimoto, 1995, Sea Of Buddha

Sugimoto çerçevesinde bakıldığında Japon fotoğrafında sadece figüratif değil non-figüratif bir perspektifle sunulmuş ve fotoğrafın özüne ilişkin arayışların bir sonucunu oluşturmuştur.

3.4.8. Sohei Nishino

1982 Tokyo doğumlu olan sanatçı, şehirleri takip ettiği çalışması olan ‘Diorama* Maps’ (Diorama Haritalar) adlı projesine Osaka Güzel Sanatlar Üniversitesinde öğrenimini gördüğü sırada başlamıştı. Kentsel peyzaja farklı bir açıdan bakmamızı sağlayan ve bir öğrenci projesi olarak ortaya çıkan seri, bir çok ülkede sergilenmesinin ardından 2011 yılından itibaren Michael Hoppen ve Saatchi gibi önde gelen galerilerde sunulmaktadır.

* Diorama: 1822 yılında Jacques Mande ve Daguerre tarafından icad edilen üç boyutlu modelleme.

Bulunduğu şehrin fotoğraflarından kontak baskılar alarak kolaj yapıyor, sonrasında ise elde ettiğı kolajın fotoğrafını çekiyor. Bütün süreçleri analog tarzda geliştiren sanatçı o kent üzerinde binlerce fotoğraf çekiyor:

Elinde kamerasıyla yola çıkan Nishino seçtiğı kentte ‘gezintiler’ gerçekleştirir, bulabildiğı en yüksek binalara çıkarak kuşbakışı perspektifle fotoğraflar çeker. Küçük bir ön hazırlığı vardır: ‘Sadece kendimi kente uyduruyorum... ve gözüme çarpan şeylerin spontan fotoğraflarını çekiyorum.’¹⁷³

Nishino, ‘Diorama Maps’ isimli projesinde, dünyanın çeşitli yerlerindeki kozmopolit kentleri gezerek fotoğraflarını çekiyor. Önce kendi ülkesi Japonya’da Hiroşima’dan Kyoto’ya kadar uzanan bir seri gerçekleştiriyor. Sonrasında ise Londra, Tokyo, Şangay, New York, İstanbul, Paris, Kudüs, Berlin gibi şehirlerde, bir gezgin olarak dolaşıp bireysel belleğini, küresel vizyona taşıyor. Realist bir vizyonla, ayrıntıya vurgu yaparak çektiğı fotoğraflardan da oluşan kolajını tamamlaması birkaç ay sürebiliyor.



Fot 74: Sohei Nishino, 2003, Osaka, Diorama Maps

¹⁷³ Jackie Higgins, Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir?, Hayalperest Yay., 2014, çev. Firdevs Candil, syf.169

Nishino, küresel anlamda bir boyut kazanan çalışmasında, avangard sanatın bir tekniği olan kolajdan faydalıyor. Bu bağlamda Nishino'nun yapıtlarında performans öğeleri de vardır.¹⁷⁴ Küratör Daniel Campbell Blight bunu 'bir tür yeniden yapılandırma tiyatrosu' olarak tanımlar.



Fot 75: Sohei Nishino, 2013,İstanbul Fotoğrafindan Bir Detay

18. Yüzyılın Japonya için önemli isimlerinden Haritacı In  Tadataka, Nishino için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. 17 Yılını Japon adalarını ve kıyı şeridini ölçmek ve harita haline getirmek için veren Tadataka'nın etkisini Nishino'nun dioramalarında belirgin bir şekilde görürüz. Eylül 2013 yılında sergisi için İstanbul'a gelen sanatıyla yaptığımız görüşmeyi röportajlar kısmında tekrar ele alacağız. Tadataka ile olan bağıny doğrulan sanat , aralarındaki temel farkın, harita yapımı

¹⁷⁴ A.g.e. syf.169

için gerekli olan hassas ve özel ekipmanlar dışında bir tekniği kullandığı ve öznel bir hafızayı aktarması olarak belirtir.



Fot 76: Sohei Nishino, 2006, New York,

Fiziksel tecrübenin ‘Diorama Maps’ serisi için önem arzettiğini belirten Nishino, harita ve kendi bağlamı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyor:

*Hızlı kültürel ve ekonomik gelişmeler, şehirlerdeki birikim ve büyüme sürecini de başlatıyor. Şehirlerde kameram elimde yürüyorum, bir kısmı aşağıdan, bir kısmı yukardan olmak üzere parça parça görüntüler alıyorum. Hafızamdaki haliyle birebir konumlarında birleştiriyorum. Ve bir yerin tüm tekil yönlerini canlandıran anılarım uyarınca haritaya yerleştiriyorum. Sonuç, haritanın anlamsal ifadesinden oldukça farklı; harita, fotoğrafları nesnelerin veya şekillerin somut görüntülerini coğrafi bir temsilin yeniden tasarımı olarak kullanır ve şehri insan hafızası ve görüntüleri dolayısıyla anlatır.*¹⁷⁵

¹⁷⁵ <https://www.lensculture.com/articles/sohei-nishino-diorama-maps> (20.01.2014)

Kendi ülkesinin dışında bir yabancı olarak, gezdiği şehirlerden, bireysel hafızasını yansıttığı haritalar üreten Nishino, bir çok sanat eleştirmeninin kendisi için ‘Flanör’ tanımını kullanmasını şaşırtıcı bulmuyor. Nishino’yu modern zaman gezgini olarak adlandırabileceğimiz düzeyde bağlama yönlendirebiliriz.

SONUÇ

Fotoğraf bugün görsel dilin önemli araçlarından birtanesidir. Dolayısıyla da görsel dil çevirim gerektirmeyen karakteriyle global anlamda ortaya çıkmaktadır. Bu global dili meydana getiren birtakım hususlar vardır. Tezimizin içinde de belirttiğimiz üzere, fotoğraf teknolojik bir dışavurum biçimidir. Bu yüzden bilimsel bir buluş olarak kamuoyuna duyurulmuştur. Aynı zamanda, teknolojinin de sanatsal dışavurumlar ortaya çıkarabileceğini göstermesi açısından önemli bir buluş olarak değerlendirilmektedir. Fotoğrafın global bir dil olmasını sağlayan unsurlardan birisi teknoloji ise bu teknolojiyi üreten düşünen ve tasarlayan yapıyı analiz etmek gerekmektedir. Dolayısıyla Japonya gelişen dönem içerisinde bu hususta belirgin konumu olan bir ülkedir.

Günümüzde görsel dilin bu kadar önemli hale gelmesi ve bunu meydana getiren unsurlarında araştırılmasını zorunlu hale getirmektedir. Fotoğraf tekniği ve teknolojisi dolayısıyla bu ortamı sağlayan ülkelerden bir tanesi Japonya'dır. Araştırma konusu olarak Japonya'ya bakışımız sadece Japon Fotoğraf endüstrisiyle ilgili olmamakla beraber aynı zamanda bu endüstrinin ortaya hayatı konumlandırılış ve algı yönetimiyle ilgili bir duyum oluşturduğu da kaçınılmazdır. Bu algı estetik olarak karşılık bulur. Bu açıdan bakıldığında 1945 ve sonrası itibariyle Japon Fotoğrafını sadece bir teknik dışavurum biçimi olarak ele almak yeterli olmaz. Dolayısıyla kavramsal niteliklerin ve bu nitelikleri ortaya çıkaran sebepleri değerlendirmek gerekmektedir. 1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan etkenler adlı tez, bu niteliklere dayalı bir çerçevede gelişmiştir.

Bakıldığında 1945 öncesinde Japon fotoğraf dilini oluşturan bir takım meseleler bulunmaktadır. Ancak esas belirleyici olan 1945 ve sonrası dönemi oluşturmaktadır. Buradaki önemli araştırma alanlarından bir tanesi artık günümüzde modern fotoğraf içinde Japon Fotoğraf Dili olarak betimleyebileceğimiz bir ifade biçimi bulunmaktadır. Böyle bakıldığında Japon fotoğrafını 1945 öncesinin genel

görünümü analiz ederek araştırmalarımıza başladık. Yaptığımız bu araştırmada sosyolojik ve sanatsal bir takım süreçlerin 1945 öncesi Japon fotoğrafının genel görünümünün oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Buna ortam sağlayan kültürel anlamdaki değerlendirilmelere bakıldığında feodal yapının ve geleneksel yaşam biçiminin bunlar etkin olduğu ve bunların bir anlamda yansımasının Japonizm denilen bir olguyu ortaya çıkardığı görülmüştür. Ayrıca fotoğraf teknolojik bir dışavurum biçimi olduğu için, batıyla da çok da aykırı olmayan, eş zamanlı gelişmeler gösterdiği görülmüştür. Bunun içerisinde, özellikle oryantalist etkilerin, renklendirme tekniklerinin ve birtakım fotografik türlerin, 1945 öncesine ilişkin genel görünümü tayin ettiği görülebilir.

Birinci bölüm itibarıyla ele aldığımız yapı da bu gelişim çizgisinin dönüşümü ortaya çıkarmasının kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Çünkü bir yandan teknoloji, ekonomik-politik koşullar, bir yandan değişen dünya ve vizyon arayışları ulusun teknolojiyle buluşmasıyla beraber başka ifade biçimleri üzerine de arayışlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Japon fotoğrafının sonraki dönemde hayatı yorumlama ve anlamlandırma üzerine bir takım çabalar içinde olduğu görülmüştür. Bu yönüyle de sözedilen dönüşüm anlamındaki en önemli mesele teknolojidir. Bu sistemi hazırlayan koşullar sanatsal bir kaygıdan ziyade, askeri ve ekonomik hususlar neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu gibi zorunluluklar dolayısıyla hayatın ritmine ayak uydurma gereksinimi oluşmuştur.

İlk dönem fotoğraf makinesiyle sadece hayatı tanıma ve belgelendirmeye yönelik ifadeler yer verilmesi tezimizin ikinci bölümündeki değerlendirmelerimiz arasındadır. Japonya İkinci Dünya savaşı sırasında çok önemli kırılmalar yaşamış ve neticesinde kalıcı etkileri uzun süre devam eden bir takım ifade ve düşünce biçimlerinin karşımıza çıkmasına ortam oluşmuştur.

1945 Sonrası Japon Fotoğrafı denildiğinde karşılık gelen önemli kavramlardan birisi travmadır. Üçüncü bölümde, bu travmayı modernizasyona karşı uyum çabası ve savaşın yıkımları olarak ayırarak analiz etmiş bulunmaktayız. Bunun sonucunda oluşan 1945-1960 arası isimlerin performanslarını ‘gerçekçilik’ çerçevesi altında

incelendiğinde fotoğrafın araç haline kullanılma süreci başlamış oldu. 1960 ve 1980 arası üslubu tartıştığımız bir diğer başlıkta ise ‘uyanış’ kavramı dediğimiz yeniden yapılanan bir Japonya’nın fotografik ifadelerine rastlamaktayız. Bu biçimlerin karşılığı olarak Moriyama gibi isimler savaşın tanıklığını kendi gerçekliği çerçevesinde ifade eder. Kitlelerin fotoğraf makinesiyle olan ilişkisinin değişimi ve aracın olanaklarının yaşanan deneyimlerin etkisini yansıtmaya yolunda kullanılması söz konusu olmuştur.

1980 sonrası dönemde, fotoğrafçılar kendi üzerinden toplumsal spekülasyonlara yer verir. Bu dönemde saf fotoğraf çizgisinden öte bir performans gerçekleştiğini görmekteyiz. Araki gibi şiddetin estetize edildiği ifadelerde, gizli olanın bir anlamda deşifresi gerçekleşir. Bununla beraber aynı zamanda da çağdaş sanatın olanakları içinde de karşılık bulan bir takım örneklemeler mevcuttur.

Değişen manzara anlayışının irdelendiği üsluplar Japonya için bitip tükenmez bir fenomen olan kavramın, 1980 sonrasında farklı biçim ve ifadelerle karşımıza çıktığını görüyoruz. Sugimoto ve Nishino gibi sanatçılar manzara kavramını global anlamda değişen dünyanın bellek ve zaman kavramlarını irdeleyerek performanslarını gerçekleştirirler.

Günümüz sürecinde gelişen çağdaş örneklerle sanatçılar, Japon fotoğrafını küresel vizyona taşıyan ve doğu kültürüne yönelik normlarını ve yargılarını ele aldıkları bir çerçevede geliştirmişlerdir.

1945 Sonrası Japon Fotoğrafı denildiğinde; Japonya batıdan aldığı teknolojiyi geliştirmiş ve batıya vermiştir ve halen güçlendirilmiş olarak teknik anlamda piyasaya hakim ülkelerden birisidir. Ayrıca fotoğraf teknolojik bir dışavurum biçimi olduğu için, batıyla da çok da aykırı olmayan, eş zamanlı gelişmeler gösterdiği görülmüştür. Savaş sonucunda travma dünya fotoğraf sanatında bir yorum sonucu olması açısından gücünü Japon fotoğrafında göstermiştir. Şiddet estetize edilmeye çalışılmış ve modern fotoğrafa bir vizyon sağlamıştır.

EKLER

11.09.2013 Tarihinde Japon Fotoğrafçı Sohei Nishino ile İstanbul Sanatorium Galeri’de gerçekleştirdiğimiz bir röportaj metni.

P.B.-Haritalarınızı oluşturma sürecinizden bahsedebilmisiniz biraz?

S.H.-Fotoğrafların oluşum süreci benim için adeta bir maraton gibidir. Önce çekim, sonrası filmlerin yıkanması, baskısı, kesilmesi ve birleştirilmesiyle devam eder ve en son aşama yeniden fotoğraf çekimiyle sonlanır. Sürecin tam anlamıyla oluşumu 3-4 ayı buluyor.

P.B.-Bu projeyi gerçekleştirmenizde hangi düşünce etken oldu?

S.H.-Üniversite öncesi dönemde, Budist öğretinin hac yolculuğu sayılan Shikoku adasındaki 88 tapınağın 1200 km kadar süren uzun bir yolculuğu bu fikrin temelini oluşturdu. Bu yolculuk bende adımlarımı izleme ve fotografik bir dille belgeleme arzusunu ortaya çıkardı. Henüz bir öğrenciyken kendi şehrimin yüksek yerlerine tırmanarak, bu noktadan şehri izliyordum. Ve diorolamalara bu şekilde başladım.

P.B.-Analog teknolojiyi tercih etmenizin özel bir nedeni var mıdır? Teknik açıdan perspektifi ne kadar önemsiyorsunuz?

S.H.-Dijital ya da analog olmalı diye bir endişem olmadı. Sadece fotoğraflarımda önemli olan fiziksel hareketi analogla göstermek istiyorum. Dijital ya da eski tekniklerle yapılmasının başka bir farkı yoktur benim için. Öncesinde perspektifi önemsiyordum ancak artık çok da önemli bulmuyorum.

P.B.-Gezilerinizde herhangi bir rota belirliyorsunuz yoksa gelişigüzel bir takip mi oluyor?

S.H.-Çekim öncesinde şehir ile ilgili herhangi bir araştırma ya da ön çalışma yapmıyorum. Daha çok o şehrin enerjisiyle bütünleşmeye çalışıyorum. Sadece şehre atlıyor gibiyim herhangi bir fikrim ya da düşüncem olmadan. Sonrasında o şehirde benim belleğimdeki kalan kareleri birleştiriyorum. Fotoğraflar sayesinde hafızamı tekrar o bölgeye yönlendirebiliyorum. Yinede gerçeği görmek isteyenler için haritalarımda size bulmak istediğiniz yerin orada olacağına dair bir garanti verebilirim. (Gülüyor)

P.B.-Bir Flanör (Gezgin) gibi diyebilir miyiz?

S.H.-Evet tıpkı flanör gibi.

P.B.-Projelerinizin hepsinde küresel anlamda önemli şehirleri seçiyorsunuz. Bu merkezdeki şehirleri seçmenizin nedeni nedir?

S.H.-Haritalar ve bir uygarlığın yaşam biçimi, dini veya ideolojik göstergeleri arasında bir ilişki olduğunu düşünüyorum. Mekansal farkındalığı yaratmak ve keşfetmenin insanın doğasında olduğunu anladım ve uygar ve modernize olmuş şehirleri fiziken ve mental olarak daha iyi ifade edebileceğimi düşünüyorum. Yenilenme ve değişim benim için önemli etkenlerden. Kendi öznel hafızamı fotoğraflara aktarıyorum.

P.B.-Bu bir bakıma belleğin yeniden inşası gibimidir?

S.H.-Evet.

P.B.-Hieronymus Bosch adlı ressamı takip ettiğinizi öğrendim? Biraz bahsedebilirmisiniz?

S.H.-Bosh ile ilgili olarak, onun hafızasını nasıl kontrol ettiği ve ikonları nasıl yakaladığı konusunda kendimle yakınlık hissettim. Tam anlamıyla yaptığım işe yakınlığı olmasa da hafızasını kullanması açısından kendisini önemli buluyorum.

P.B.-Bir sonraki projeniz için hangi şehri düşünüyorsunuz?

S.H.-Tokyo'yu on yıl sonra olmak üzere tekrar bir harita haline getireceğim. Şehirlerin değişimi o şehre tekrar gitmem konusunda bir etkidir.

KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİLER ve SÖZLÜKLER

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, cilt : 2, s: 913

Webster's Encyclopedic Unbridged Dictionary, Random House, 1996, s:1347

Oxford Dictionary, Oxford University Press, Birinci Baskı 1991, s:503

KİTAPLAR

Allen Hockley, **Felice Beato's Japan: Places, An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama.**

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, Altıkkırkbeş Yayınları, Çev.: Reha Akçakaya, 1992, İstanbul s. 57

BAZİN German, **Sanat Tarihi**, Sosyal Yayınları, Şubat1998, s: 503

BURKE, Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Kitap Yayınevi, 2003, s:183

CLARK Toby, **Sanat ve Propaganda**, Çeviri: Esin Hoşcusu, , Ayrıntı yayınları, 2011, syf.68

ERASER, Karen M. **The Tomishige Studio and the Development of Domestic Commercial Photography in Meiji Japan(1862-1912)**, Stanford University, Department of Art and Art History, s, 13

Farthing Stephen, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınları, 2012, s: 236

FREUND, Gisèle, **Fotoğraf ve Toplum-** Sel Yayıncılık, Çeviri: Şule Demirkol, 2006, s: 11

Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 1980

GÜVENÇ Bozkurt, **Japon Kültürü**, Boyut yayınları-2010- İstanbul, syf:49

HİGGİNS, Jackie, **Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir?**, Hayalperest Yay., 2014, çev. Firdevs Candil, s.153

KARAGÖZ, Betül **Toplumsal Değişim Sürecinde Bireyselleşme Olgusu ve Japon Modeli**, Avrasya Dosyası Dergisi, 1999, Cilt: 5, Sayı: 40, s: 41

MAKALELER VE BİLDİRİLER

Özel Zuhul, **Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme**, SHERMAN, MORIMURA, UNGUN, s.19

ÖZTEKİN, M. Korkut, **Bir Kültürel Direniş Aracı Olarak Japon Çizgi Romanı**, DEU GSE Yayınları, 2009, İzmir, syf.22

Prof.Dr. TUNCOKU Mete, **Modernleşmede Japon Modeli ve Türkiye**, Türk Dil Kurumu Konferans Salonu, Ankara, 28 Kasım 1996

PRUSİNSKİ, Lauren, **Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History**, Valparaiso University, Indiana, syf:25

SONTAG, Susan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Agora Kitaplığı, çev: Osman Akinhay, 2004, İstanbul s.25

Tessa Handa, **The Orientalist Reality, Tourism and Photography The Parrish Family in Japan 1899-1904**, Duke University, 2012, s, 13

Tran, John, **From Yokohama to Manchuria: a photography-based nostalgia in the construction of Japanese landscape**, University of the Arts, London, 2005, s:12

TUCKER, Anne Wilkes **The History of Japanese Photography**, Yale University Press, s: 17

YAMAZAKİ Masakazu, **Japon Kültürü, Japonlar ve Bireycilik**, Boğaziçi Üniversitesi Yay, 2009, s: 64

YAYKIN, Murat, **Fotoğraf ve İdeolojisi**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 1998, syf.91

YAYKIN, Murat , **Fotoğrafın İdeolojisi**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 1998, s: 71

TEZLER

BOHR, Marcus, **Transformations of Photography in Japan (1990-1999)**, University of Westminster for the degree of Doctor of Philosophy, 2011, s:42

KAI, Yoshiaki , **Sunappu: A Genre of Japanese Photography, 1930 - 1980**, Doktora Tezi., City University Of New York, 2012, s: 31

ÖZDEMİR Beyhan, Fotografik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Doktora Tezi, 1996, İzmir, s: 1

Patricia Ann Nelson, **Rivalry and Cooperation: How the Japanese Photography Industry Went Global**, Philosophy Department of Politics and International Studies University of Warwick, doktora tezi, Ağustos 1998, s:7

DERGİLER VE GAZETELER

AKSAKAL, Tolga, **Yabancılaşma Olgusunun Fotografik Yansıması**, E-DergiPark, Cilt.1, Sayı.4, 2013, 49.Syf

ATAY, Simber, **B&W in Colours**, Yasumasa, Tayfun Ve Diğerleri, Papirüs, Şubat, 1999, Sayı:24

ÇORUK, Ali Şükrü, **Oryantalizm Üzerine Notlar**, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt, 9, sayı, 2, Aralık 2007

DEDE, Volkan, **Uzakdoğu'da Çağdaş Fotoğraf Sanatı**, Sanat Dünyamız Dergisi, 2002, Sayı: 84, s:214

FELTENS Frank, **“Realist” Betweenness and Collective Victims**, Journal of East Affairs Dergisi, Columbia Üniversitesi, Vol:11, Summer 2011, s: 64

GARTLAND Luke, **Types or Costumes, Reframing Early Yokohama Photography**, Visual Resources Vol.22, Eylül 2006, s:242

GAUTHIER, Jean-Kenta, **Morimura**, British Journal of Photography sayı:159 October:2012 syf:44

HOCKLEY Allen, Felice Beato, **A Tourist's Album of Japan, An album of Scenic Views**, syf: 4 Massachusetts Institute of Technology 2010 Visualizing Cultures

İNAL, Ayşe, **Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı**, İletişim Araştırmaları, Cilt: 1 Sayı: 1, 2003, syf:22

KUSPİT, Donald, **Daughter of Art History, Photographs By Yosumasa Morimura**, Aperture, 2003, Newyork, 114. Syf.

NELSON, Patricia Ann, **Japanese High Technology Investments in East Asia: The Case of the Photography Industry**, Pacific Focus Dergisi, 2 Ekim 2008, Volume:14, Issue:1, s: 170

ÖĞÜT, Hande, **İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi**, 2012/ Şubat Sayı-146 ,112 syf.

SKIRL, Krestina, **Popular Culture and Gender Issues in Miwa Yanagi's Art Practice**, 2010, 30. Syf

TAKEUCHİ Mariko, Text and photos courtesy of **Paris Photo** 2008

The Guardian, Art and Design/ 2010 **Shomei Tomatsu ,Japanese Photography** (21.03.2014)

YURDAKUL, Berrak, **Edebi İntiharlar, Ölü Mektuplar**, MGK Medya Temmuz 11, 2011 syf:2

ZHANG, Peter, **A Note on Photography in a Zen Key**, Grand Valley State University, USA syf:23, China Media Research, 9(3), 2013

İNTERNET SİTELERİ

Paulus Swaen, 400 Years Japan, Netherlands,<https://www.swaen.com/japanNED.php> (08.12.2013)

Cumali Özbek, Fedalitenin Tarihi Gelişimi ve Osmanlı

<http://akademikperspektif.com/2013/11/19/feodalitenin-tarihi-gelisimi-ve-osmanli/> (02.5.2014)

www.japonresimsanati.com.tr (04.06.2014)

Patricia Flynn, Visions of People: The Influences of Japanese Prints◆Ukiyo-e Upon Late Nineteenth and Early Twentieth Century French

Arth<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1982/4/82.04.03.x.html> (24.03.2014)

<http://art.unt.edu> (12.02.2014)

<http://www.moderntokyotimes.com/2012/02/04/japanese-art-and-van-gogh-japonisme-ukiyo-e-and-world-religions> (21.09.2013)

[http://collections.si.edu/search/results.htm?view=&date.slider=&fq=online_media_ty](http://collections.si.edu/search/results.htm?view=&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&q=felice+Beato&dsort=title&start=20)
[pe%3A%22Images%22&q=felice+Beato&dsort=title&start=20](http://collections.si.edu/search/results.htm?view=&date.slider=&fq=online_media_ty) (10.03.2014)

Gülçin Şenel, Oryantalizm ve Oryantalist Ressamlar

[http://www.yeniakademya.org/aktuelkonu-9-sanat_edebiyat-265-](http://www.yeniakademya.org/aktuelkonu-9-sanat_edebiyat-265-oryantalizm_ve_oryantalist_ressamlar.html)
[oryantalizm ve oryantalist ressamilar.html](http://www.yeniakademya.org/aktuelkonu-9-sanat_edebiyat-265-oryantalizm_ve_oryantalist_ressamlar.html) (24.05.2014)

Richard W. Gadd , Photographic Views of Meiji: A Portrait of Old Japan

<http://albumen.conservations-us.org/gallery/gadd/> (18.02.2014)

Luke Gartlan, Views and Costumes of Japan

<http://www.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t2.html> (16.05.2014)

Benjamin Lorch, <http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/> (23.01.2014)

http://www.canon.com/camera-museum/history/canon_story/1933_1936/1933_1936.html (09.12.2013)

<http://herron.50megs.com/history.htm>(01.05.2014)

<http://camerapedia.wikia.com/wiki/Yashica>(21.04.2014)

OlivierKrischer <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/07/vivo-photography-from-1960s-japan.html> (02.12.2013)

Marc Feustel, <http://pcuts.net/look-everything-yasuhiro-ishimoto-masahisa-fukase-and-shomei-tomatsu> (21.03.2014)

Nicole Fabricand-Person, <http://marquand.princeton.edu/highlight/7111977> (12.02.2014)

Gennifer Weisenfeld, Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake 1923 <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4858-imaging-disaster-tokyo-and-the-visual-culture-of-japan-s-great-earthquake-of-1923> (20.01.2014)

<http://toddstewartphotography.net/teaching/wp-content/uploads/2011/01/Marien-AtomicBombsm.pdf>

Karen M. Fraser, <http://dissertationreviews.org/archives/2078>

<http://www.stanford.edu/group/sjeaa/journal111/Japan2.pdf>, s:1

Fredric Lieberman, Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html> (05.05.2014)

Michael Chew , Zen and Photography:an Inquiry

<http://tr.scribd.com/doc/60800194/Zen-and-Photography> (12.10.2013)

H a k a n C e m , <http://www.artfulliving.com.tr/detay/haiku-1-> (08.02.2014)

Nancy Walkup,

http://art.unt.edu/ntieva/download/teaching/Curr_resources/mutli_culture/Japan/Aesthetics/Japanese%20Aesthetics_Wabi-Sabi_Tea%20Ceremony.pdf (08.02.2014)

Murat Eren,

<http://meren.org/blog/2009/02/wabi-sabi-ve-fotograf-uzerine/> (30.04.2014)

http://studiesonasia.illinoisstate.edu/seriesIV/documents/2-Prusinski_001.pdf syf:29 (15.08.2013)

V. Renee, The Master of 'Ma': Legendary Director Hayao Miyazaki Is Set to Retire
<http://nofilmschool.com/2013/09/master-of-ma-director-hayao-miyazaki-set-to-retire/> (21.04.2014)

Travmanın Etkileri ve Travmayla Başa Çıkma

<http://www.bupampsi.boun.edu.tr/?q=node/23> (16.01.2014)

Çağla Cömert, İktidar ve Fotoğraf,

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=615&makale=%DDktidar+ve+Foto%F0raf> (06.02.2014)

Marc Feustel, [http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.UwfIYc4Zc5s\[/url\]](http://artdaily.com/news/54225/Metamorphosis-of-Japan-after-the-War--Photography-1945-1964-on-view-at-Berlin-s-Museum-for-Photography#.UwfIYc4Zc5s[/url])
Copyright © **artdaily.org** (21.01.2014)

Rough, Blurred, and Out of Focus: Provoke Magazine and Postwar Japanese Photography,<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson/Provoke> (20.1.2014)

Kimura Ihei in Paris: 1954-55 <http://2012.photoireland.org/program/kimura-ihei-in-paris-1954-55/> (24.02.2014)

Ihei Kimura: Impressions of Europe

<http://www.photoeye.com/auctions/Auction.cfm?id=1629>, (18.02.2014)

Gabriel Bauret, Shoji Ueda: Lines in the Desert

<http://papersky.jp/en/2009/12/10/shoji-ueda-lines-in-the-desert/> (15.05.2014)

Marc feustel, <http://pcuts.net/look-everything-yasuhiro-ishimoto-masahisa-fukase-and-shomei-tomatsu> (02.03.2014)

<http://www.utata.org/sundaysalon/eikoh-hosoe/> (12.03.2014)

Mark Holburn , Eikoh Hosoe - Fine Art Photography

<http://www.photography.ca/fine-art-photographers/hosoe/> (05.10.2013)

http://reflexamsterdam.com/wp-content/themes/newfish/pdf/daido_moriyama.pdf
(05.12.2013)

Tepper Takayama, Daido Moriyama, <http://www.artnet.com/awc/daido-moriyama.html> (18.03.2014)

Mio Yamada, Issei Suda, Everything but square,

<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/11/06/arts/issei-suda-everything-but-square/#.U2IVAKLuyRE> (11.04.2014)

Natalie Rinn, Nobuyoshi Araki <http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/On-View---Nobuyoshi-Araki/63635FDFAC603C62> (08.03.2014)

Alex Moshakis , Is Nobuyoshi Araki's photography art or porn?

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/08/nobuyoshi-araki-photography-art-porn> (05.03.2014)

Hyewon Yi, Crossing Boundaries: An Interview with Nobuyoshi Araki

<http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.205/--crossing-boundaries-an-interview-with-nobuyoshi-araki?rgn=main;view=fulltext> (23.4.2014)

Karin Bergquist, All the women in the world

<http://www.culturebase.net/artist.php?1310> (08.02.2014)

<http://www.answers.com/topic/naoyahatakeyama> (06.01.1014)

Lilly Rothman, Landscapes on the Verge of Change

<http://lightbox.time.com/2012/07/27/changing-landscapes-naoya-hatakeyama-natural-stories/#1> (03.01.2014)

Alan G. Artner,

http://articles.chicagotribune.com/2005-01-20/features/0501190423_1_light-fluorescent-images (01.03.2014)

JOE NOLAN, <http://www.nashvillescene.com/nashville/photographer-tokihiro-sato-plays-with-light-and-perspective-to-capture-a-fresh-vision-of-the-world-around-us/Content?oid=1679523> (30.03.2014)

Stacy Oborn, <http://www.japanexposures.com/2009/01/30/photography-between-actual-and-potential-forms-in-tokihiro-sato/> (08.01.2014)

<http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/contemporary-art/works/tardiology/>
(08.04.2014)

Ayelet Zohar,

<http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0002.103/--elu-vasive-japanese-portrait-repetition-difference?rgn=main;view=fulltext> (05.12.2013)

JC Brew, The Art of Self-Portaiture in a Post-Modern Global Japan,

<http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/9758570/Yasumasa%20Morimura%20-%20The%20Art%20of%20Self-Portaiture%20in%20a%20Post-Modern%20Global%20Japan> (05.03.2014)

http://fineartforum.ncl.ac.uk/arthistory/Alison_Gibb/ali_article.html (30.04.2014)

<https://www.lensculture.com/articles/sohei-nishino-diorama-maps> (20.01.2014)

Sadık Tumay, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-3/avedon.html>, (12.06.2014)

Diğer

Aykut Gürçağlar, Japon **Resim Sanatı ve Batı Resim Sanatı: Etkileşimler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Ders Notları, Güzel Sanatlar Fakültesi, s: 6

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Pınar Boztepe Mutlu

Doğum Yeri-Yılı: İzmir, 20.04.1981

2003/2008 Yılları arasında DEU GSF Fotoğraf Bölümünde Lisans eğitimini tamamladı. 2007/2008 Yeni Asır Gazetesinde Foto-muhabir olarak çalıştı. Çeşitli Stüdyolardaki tecrübelerinin ardından 2008 Yılından itibaren Özel İzmir Sev Koleji, Mev Koleji, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsünde fotoğraf eğitimi vermeye başladı. 2013 Yılından beri Deu GSF Fotoğraf Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.