

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

1980'DEN GÜNÜMÜZE
TÜRKİYE'DE KURGU FOTOĞRAF

HAZIRLAYAN
BAHAR SUSUP

DANIŞMAN
Doç. Dr. Işık SEZER

İZMİR - 2016

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak **“1980’den Günümüze Türkiye’de Kurgu Fotoğraf”** 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.

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

Bahar SUSUP

TUTANAK

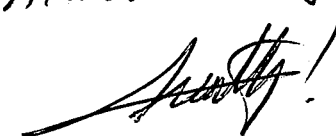
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 25.3.2016 tarih ve 7... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü öğretim Yönetmeliğinin 22. maddesine Fotoğraf Anasanat dalı Yüksek Lisans öğrencisi Bahar Susup'un "1980'den Günümüze Türkiye'de Kurgu Fotoğraf" konulu tezi incelenmiş ve aday 18.4.2016 tarihinde, saat 10.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayalı tezini savunmasından sonra 60. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BASARILI** olduğuna **QYSR** ile karar verildi.


BAŞKAN
Doç. Dr. Işık Serer

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Gülçen Birman

ÜYE
Yrd. Doç. Dr.
Alaaddin Kandıroğlu


**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/
PROJE VERİ FORMU**

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

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Susup **Adı:** Bahar

Tezin/Projenin Türkçe Adı : “1980’den Günümüze Türkiye’de Kurgu Fotoğraf” **Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** From 1980 to the Present Fiction Photography In Turkey

Üniversite: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2016

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 112

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

☐

TEZ/ Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Işık

Soyadı: SEZER

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-Kurgu Fotoğraf

1- Fiction Photography

2-Fotoğraf Tarihi

2- History of Photography

3-Fotoğraf

3- Photography

4-Türkiye’de Kurgu Fotoğraf

4- Fiction Photography in Turkey

Tarih:

İmza

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum.

Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Türkiye’de kurgu fotoğraf, son 35 yıldır gelişim gösteren, sanat akımları, teknolojik gelişmelerle beslenen, alışılmış fotoğraf ve gerçeklik anlayışının dışında, eserlerin üretildiği bir daldır. Her geçen gün teknolojik ve sanatsal anlamda farklı gelişmelerin kaydedildiği kurgu fotoğraf alanı, ülkemizdeki sanat ortamı ve sanatçıları açısından tezde ele alınmıştır. Dünyadaki sanat akımları ve teknolojik gelişmelerle, ülkemizin ne ölçüde paralellik gösterdiği, sanata ve sanatçıya verilen önem ve özgürlüğün ne boyutta olduğunu, sanatçıların eserlerinde hangi etkilerin öne çıktığı anlatılmıştır. Osmanlı döneminde ilk zamanlar yalnızca saray ve gayrimüslimlerin kullandığı bir belgeleme aracının, sanat dalı haline gelmesindeki gelişimi kronolojik olarak, farklı toplumsal, siyasal gelişmeler üzerinden karşılaştırmalar yapılarak incelenmiştir. Ülkemizde kurgu fotoğraf, estetik algısını değiştiren yapı taşlarından biri olmuştur. Belgesel fotoğrafa göre daha geç benimsenme sebepleri; fotoğrafın akademik düzeyde eğitiminin geç verilmeye başlanması, teknolojik gelişmelerin hızlı şekilde yayılıp kullanılmaması, sanatçıların öznel yaratım sürecinin yeterince desteklenmemesi ve izleyiciyle buluşması için desteklenmemesi şeklinde sıralanabilir. Kurgu fotoğraf, sanatçıların gerçekliği yeniden yorumlayıp yaratması, izleyiciye de eser aracılığıyla kendisinden bir şeyler bulması adına fırsat sunmuştur. İzleyicinin eserde gördüğü gerçeklik ve estetik kavramını farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlaması, sanatçı ve eserle bağ kurmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi’nde açılan, eğitim reformunu halka taşıyan Halkevleri, Köy Enstitülerinde de fotoğraf eğitimi verilmiştir. 1960-1980 arasında Türkiye’deki modernleşme hareketleri ve 1980 darbesi ülkeyi her anlamda değişim sürecine sokmuştur. Ülkedeki sanatçılar sınıfsal farklılıklar, cinsiyet, kimlik gibi temalar üzerinden eleştirel bir bakış açısına sahip üretim süreci yaşamışlardır. Ülkedeki kaotik ortam, sonrasında gerçekleşen ekonomik anlamda dışa açılma süreci modernleşme anlamında Batı’yla eş zamanlı bir ilişki sağlamıştır. Üniversitelerde fotoğraf eğitimine başlanmasıyla birlikte kurumsallaşan ve yeni

ifade biçimleri, teknikler, sanat akımları ile fotoğraf farklı bir boyut kazanmıştır.

1980 sonrasında üretilen işlerde, sanatçılar fotoğraflarında vermek istedikleri mesaj, gerçeküstücülük akım doğrultusunda çeşitli kurgu ve deneysel teknikler üzerinde durdular. Klasik estetik anlayışından vazgeçerek, kendi içinde bir bütünlüğü olan, belgesel yerine, bireysel çalışmalar üretmişlerdir. Modernizm akımının etkilerini ve kurgu yöntemlerini fotoğraflarında görebileceğimiz ilk dönem sanatçılar; Şahin Kaygun, Tahir Ün, Nazif Topçuoğlu, Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Orhan Alptürk'tür. 1995 sonrasında Türkiye'deki postmodern süreç ve çağdaş sanat ortamında farklı sanat disiplinlerinden yoğun olarak faydalanan ve kişinin iç dünyasının soyut yansımalarını fotoğrafa yansıtan Maggie Danon, İlke Veral, Adnan Veli Kuvanlı gibi isimlerin çalışmalarını örnek verebiliriz. 2000'ler ile birlikte dijital ve teknolojik olanakların çoğalmasıyla, sanatçılar fotoğraflarına bu yönde farklılıklar katmışlardır. İfade biçimi ve teknik anlamda çeşitlilikler gösteren üretim yaparak öne çıkan sanatçılar Ahmet Elhan, Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Ali Alışır, Murathan Özbek olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kurgu Fotoğraf, Fotoğraf Tarihi, Fotoğraf, Türkiye'de Kurgu Fotoğraf

ABSTRACT

Fiction photography is showing development of the past 35 years in Turkey by art movements, technological developments and apart from a dip that usual reality of photo. Day by day, editing photographs of various developments artistic and technological within the meaning of art in our country. Thesis is discussed in terms of media and artists. World art trends and technological development of our country showed parallels to what extent, art and the artist and the importance that the extent of the freedom of artists. What effect it is explained by the emergence of the works. Ottoman era once only a documentation tool used by the palace and Muslims, chronological development of the arts become as different social. It was investigated by making comparisons over political developments. In Turkey, fiction photography, has been one of the building blocks that change the aesthetic perception. Documentary later adopted by the reasons for photography; The photo at the academic level of starting the training, rapid spread of technological advances used is not sufficiently supported subjective creative process of the artist and it can be ordered in the form of support for the meeting with the audience. Fiction photo artists reinterpreting reality to create, trace the audience. Through presented opportunity for finding something from audiences' unconscious. Audience monitors again the reality and aesthetic concepts seen in work with a different perspective interpretation, has helped to link artists and works.

In Turkish Republic, Community Centers has been studied photography at the Institute of the Village, so they realized public education reform. Modernization between 1960-1980 and 1980 political impact in Türkiye, brought the country to process of change in every sense. Class differences, gender, identity and artists have lived in the manufacturing process with a critical perspective on themes, such as ethnic identities. Chaotic environment in country, which took place after the opening up of the process in terms of economic sense modernization west and simultaneously a relationship that is provided. By introduction of new forms of expression in photography, it has gained a dimension different photography

and art movements. The works produced after 1980, the message they wanted to give is; standing on a variety of themes and currents in different fiction and experimental techniques. Artists gave up the mainstream aesthetic rules and started produce individual works instead of documentaries. We can see the effects of early modernism and artists in the photo editing process such as ; Şahin Kaygun, Tahir Ün, Nazif Topçuoğlu, Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Orhan Alptürk. After 1995, extensively benefited from the postmodern process in Türkiye. Contemporary art scene in different disciplines, peoples' internal photos, abstract reflection of the world such as, Maggie Danon, İlke Veral, Adnan Veli Kuvanlı's photography. By 2000's, with the increasing digital and technological possibilities, artists have added differences in this aspect of the photo. Form of expression and diversity in the technical sense artists, showing outstanding productions respectively such as; Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Ali Alışır, Murathan Özbek..

Keywords: Fiction Photography, History of Photography, Photography, Fiction Photography in Turkey.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, fotoğraf sanatının ülkemizdeki yeri ve gelişim sürecini araştırmak, sanat akımları ve teknolojik yeniliklerle birlikte, kurgu fotoğrafın ülkemizdeki gelişim ve ilerleyişini çözümlemek için hazırlanmıştır. Yüksek Lisans tezi olarak gerçekleştirdiğim “Türkiye’de Kurgu Fotoğraf” isimli çalışmamda, genellikle internet ortamındaki ilgili makaleler, sanatçıların portfolyoları ve kurgu fotoğrafa dair bakış açılarını anlattıkları kaynaklardan faydalanılmıştır. Seçtiğim tez konusu hakkında, oldukça kısıtlı sayıda olan kitap, dergi, albüm ve yıllıklar da incelenmiştir. Fotoğrafın Osmanlı’ya gelişinden itibaren toplumun fotoğrafa olan bakış açısı, belgeleme aracı olarak kullanımı, bir meslek ve sanat dalı olarak benimsenmesi ve farklı gelişmelerle yıllar içerisinde geçirdiği değişimi tez kapsamında mevcuttur. Türkiye’deki toplumsal, siyasi ve kültürel gelişmelerin kronolojik olarak anlatımı, sanat akımları, sanatçıların teknolojik gelişmeler doğrultusunda, kendi tarzlarını nasıl oluşturduklarını, ürettikleri bu eserlerin gelişim sürecini, geçmişten günümüze gerçeklik-estetik kavramının ülkemiz sınırları içerisinde, nasıl bir değişim geçirdiği incelenmiştir..

Çalışmamın planlaması ve içeriğinin oluşturulmasında zengin birikimi ve kaynaklarıyla bana her daim yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Işık Sezer’e, bu süreçte sonsuz sabırla her an yanımda olan ve sıkılmadan beni destekleyip, yardımcı olan biricik eşim Fırat Eren Gül’e, varlıklarıyla her zaman beni cesaretlendiren ve yanımda olan canım annem Nagihan Antitoros’a, biricik anceanem Zeynep Antitoros’a, sevgili teyzelerim Nurdan Antitoros, Nilhan Antitoros ve canım kuzenim Elvin Naz Tunç’a ve başaracağıma her zaman inanan tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Bahar Susup

İÇİNDEKİLER

1980'DEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE KURGU FOTOĞRAF

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ

1. Fotoğrafın Doğuşu.....	4
1.2. Fotoğrafın Osmanlı'ya Gelişi.....	5
1.2.1. Yıldız Saray Albümleri.....	9
1.3. Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı.....	10
1.3.1. Halkevleri.....	14
1.3.2. Köy Enstitüleri.....	17
1.3.3. Şinasi Barutçu.....	19
1.4. Dergiler.....	21
1.4.1. Hayat Mecmuası.....	21
1.4.2. Yeni Fotoğraf Dergisi.....	24
1.4.3. Eczacıbaşı Yıllıkları.....	25
1.5. 1960-1980 Dönemi Türk Fotoğrafına Genel Bakış.....	27
1.5.1. Üniversitelerde Fotoğraf Eğitimi.....	35

1.6. 1980 Darbesi, Gerekçeleri ve Hazırlayan Koşullar.....	38
1.6.1. 1980 Darbesi ve Sonuçları.....	39
1.6.2. 1980 Darbesinin Sanat Ortamına Etkisi.....	41
1.6.3. 1980 Darbesinin Fotoğraf Sanatına Etkisi.....	42

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE FOTOĞRAFIN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

2.1. Fotoğrafta Tasarım ve Deneysellik Kavramı.....	46
2.1.2. Fotoğraf ve Kurgu.....	48
2.2. Sanat Akımları İçerisinde Fotoğrafın Gelişimi.....	50
2.2.1. Modernizm ve Fotoğraf (1914-....)	50
2.2.2. Sürrealizm (1924-....)	51
2.2.3. Dadaizm (1916-1924).....	54
2.2.4. Bauhaus Okulu (1919-1933).....	57
2.2.5. Postmodernizm (1943-....)	60
2.3. Türkiye’de Kurgu Fotoğrafın Öncüleri.....	65
2.3.1. Şahin Kaygun (1951-1992).....	65
2.3.2. Ahmet Öner Gezgin (1948-....)	70
2.3.3. Tahir Ün (1960-....)	72
2.3.4. Nazif Topçuoğlu (1953-....)	75
2.3.5. Nuri Bilge Ceylan (1959-....)	77
2.3.6. Orhan Alptürk (1953-....)	80
2.4. 1995 Dijital Dönemin Başlangıcı.....	82
2.4.1. Maggie Danon (1933-....)	82
2.4.2. Adnan Veli Kuvanlı (1957-2008).....	85
2.4.3. İlke Veral	86

2.5. Türk Fotoğrafında Dijital Dönem 2000’ler.....	88
2.5.1. Ahmet Elhan (1959-....)	88
2.5.2. Orhan Cem Çetin (1960-....)	90
2.5.3. Murat Germen (1965-....)	92
2.5.4. Ali Alşır (1978-....)	95
2.5.5. Murathan Özbek (1983-....)	97
 SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA.....	106
ÖZGEÇMİŞ	



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Girault de Prangey, “Beyazıt Seraskerlik Kulesi’nden İstanbul panoraması”, 1843.....	7
Fotoğraf 2: Selahattin Giz, “Rejans’ta Öğle Yemeği”, 1930.....	12
Fotoğraf 3: Othmar Pferschy, “Ayasofya’da Son Namaz”, 1933-1937.....	13
Fotoğraf 4: “Hayat Mecmuası”, 1958.....	22
Fotoğraf 5: Eczacıbaşı Yıllıkları, “Oyunlar”, 1993.....	26
Fotoğraf 6: Ara Güler, “İstanbul”, 1960.....	28
Fotoğraf 7: Ara Güler, “Salvador Dali”, 1955.....	29
Fotoğraf 8: Ozan Sağdıç, 1956.....	30
Fotoğraf 9: Yıldız Moran, 1955.....	31
Fotoğraf 10: Sami Güner.....	33
Fotoğraf 11: Ersin Alok.....	34
Fotoğraf 12: Rene Magritte, “The Happy Donor”, 1966.....	52
Fotoğraf 13: Jerry Uelsmann, 1991.....	53
Fotoğraf 14: Marcel Duchamp, “The Fountain”, 1917.....	55
Fotoğraf 15: Man Ray, “Rayogram”, 1924.....	56
Fotoğraf 16: Christian Schad, “Schadografie”, 1919.....	57
Fotoğraf 17: Laszlo Moholy Nagy, “Human Mechanics”, 1925.....	58
Fotoğraf 18: László Moholy-Nagy “View from Pont Transbordeur, Marseille”, 1929.....	59
Fotoğraf 19: Cindy Sherman, “Untitled Film Still”, 1980.....	62
Fotoğraf 20: Yasumasa Morimura, “Frida”, 2001.....	63
Fotoğraf 21: Şahin Kaygun, “Kışlada Hüzün”, 1976.....	66
Fotoğraf 22: Şahin Kaygun, Kuşçu, 1979.....	67
Fotoğraf 23: Şahin Kaygun, “Sanat İnsanlarımız”, 1978.....	68
Fotoğraf 24: Şahin Kaygun, 1984.....	68
Fotoğraf 25: Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde”, 1990.....	60
Fotoğraf 26: Ahmet Öner Gezin, “Adsız”, 1989.....	71
Fotoğraf 27: Tahir Ün, “Yüzler ve Düşler”, 1990.....	73
Fotoğraf 28: Tahir Ün, “Hiçlik ya da Kimlik”.....	73
Fotoğraf 29: Nazif Topçuoğlu, “Sakatat”, 1999.....	75

Fotoğraf 30: Nazif Topçuoğlu, 2007.....	76
Fotoğraf 31: Balthus, 1938.....	77
Fotoğraf 32: Nuri Bilge Ceylan, “Nude on the log”, 1989.....	78
Fotoğraf 33: Nuri Bilge Ceylan, Lovers, 1989.....	79
Fotoğraf 34: Orhan Alptürk, Kırk Öykü, 1991.....	81
Fotoğraf 35: Maggie Danon, “Ripples”, 1989.....	83
Fotoğraf 36: Maggie Danon, 2000.....	84
Fotoğraf 37: Adnan Veli Kuvanlı, Digital Images, 1995.....	85
Fotoğraf 38: İlke Veral “Anafor-Yaprak Kanatlı Melek”, 2004.....	86
Fotoğraf 39: İlke Veral, “San Ki”, 2009.....	87
Fotoğraf 40: Ahmet Elhan, “Yerler”, 2007.....	89
Fotoğraf 41: Orhan Cem Çetin, “Yaklaş”, 2002.....	90
Fotoğraf 42: Orhan Cem Çetin, “Fantomas”, 2007.....	91
Fotoğraf 43: Orhan Cem Çetin, “Fortuna”, 2007.....	92
Fotoğraf 44: Murat Germen, “Aura”, 2009.....	93
Fotoğraf 45: Murat Germen, “Mutamorfoz”, 2011.....	94
Fotoğraf 46: Ali Alışır, “Sanal Manzaralar”, 2009.....	95
Fotoğraf 47: Ali Alışır, “Sanal Bedenler”, 2009.....	96
Fotoğraf 48: Ali Alışır, “Sanal Savaşlar”, 2013.....	97
Fotoğraf 49: Murathan Özbek, “İn”, 2012.....	98
Fotoğraf 50: Murathan Özbek, “An”, 2014.....	99

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.....	15
Tablo 2.....	15



GİRİŞ

Osmanlı döneminde fotoğrafın ülkemize gelmesi, önce saray daha sonra halk tarafından benimsenerek günlük yaşamın bir parçası olmasıyla yeni bir dönem başlamıştır. Osmanlı'daki toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmeler belgelenerek, o döneme ışık tutmuştur. Fotoğrafın ülkemizde öncelikle bir meslek, sonrasında eğitiminin verilmeye başlanması ve bir sanat dalı haline gelmesi, toplumsal, siyasal ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak şekillenmiştir. Osmanlı imparatorluğunun kültür yapısına bağlı ön yargıları, Cumhuriyet dönemindeki maddi sıkıntılar ve ekipman yetersizliği, 80'li yıllardaki gelişmeler, ülkemizde fotoğrafın gelişimini etkilemiştir. 1980 darbesi sonrasında ülkemizdeki sanatçılar, belgesel anlatım dışında kendi tarzlarını yansıtan çalışmalar üretmişlerdir. Fotoğrafçılar estetik kaygılarla, karanlık odada fotoğrafa farklı şekillerde müdahale ederek, kendi iç dünyalarını gösteren yorumlar katmışlardır. Türkiye'de kurgu fotoğrafın temellerinin atıldığı bu dönemde üslup, anlatım özellikleri, teknolojinin etkisi ve sanatçının eserleriyle doğrudan izleyiciyle iletişime geçtiği bir dönem başlamıştır. Kurgu fotoğraf, belgesel fotoğrafın yansıttığı gerçeklik kavramından tamamen uzak bir algı yaratmıştır. Sanatçılar genel-geçer, herkes tarafından algılanan gerçekliği eserinde yansıtmak yerine, kendi gerçeğini manipüle ederek, kurgulayıp yeniden yaratarak, sunmuştur. Fotoğraf, ülkemize gelişinden 80'lere kadar geçirdiği süreçte belgeleme, tanıtım konularında kullanılmıştır. 80 sonrasında ise, gerçekliğin yeniden sunumu, estetik algısının farklılaşmasıyla ülkemizde fotoğraf sanatı gelişme göstermeye başlamıştır .

Türkiye'de kurgu fotoğrafın yeri ve gelişim sürecine dair bir araştırma olması hedeflenen tez çalışması, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, fotoğrafın icadı, Osmanlı'ya gelişi ve Cumhuriyet Dönemi'nde yaşadığı gelişim süreci anlatılmaktadır. Ülkede ve dünyada yaşanan sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerin halk üzerindeki etkileri ve fotoğrafa karşı toplumun bakış açısı incelenmiştir. Osmanlı'da belgeleme amacıyla kullanılan fotoğrafın yıllar içinde saray dışına çıkarak değişimi, gayrimüslimlerden sonra Türk halkının da fotoğrafı benimseyerek yaygınlaşması ele alınmıştır. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte açılan Halkevleri ve dernekleşme süreci, fotoğraf eğitiminin verilmeye başlanması, fotoğraf yoluyla ülkemizin dışa tanıtılması

ve dönemin koşullarının her anlamda belgelendiği bir süreç yaşanmıştır. Yayınlanan dergi, gazete ve Eczacıbaşı Yıllıkları gibi almanaklar ile fotoğraf hem bir iletişim aracı hem de belge niteliği kazanmıştır.

İkinci bölümde ise, 1960 ve 1980 yılları arasında Türk fotoğrafının geçirdiği değişim süreci anlatılmıştır. Ara Güler, Ozan Sağdıç, Yıldız Moran, Ersin Alok gibi dönemin öncü fotoğrafçıların eserleri, üslupları ve Türk fotoğrafına getirdikleri yenilikler incelenmiştir. Üniversitelerde fotoğraf eğitimi vermeye başlanmış, fotoğraf akademik boyut kazanmıştır. Modernleşme sürecine etki eden 12 Eylül 1980 darbesini hazırlayan çeşitli olaylar, toplumsal karışıklıklar hız kazanmış ve darbe süreci yaşanmıştır. Toplumun içine girdiği karışık ve travmatik dönemin yansımaları ekonomik, sosyal ve kültürel alanlara olduğu kadar, sanata ve sanatçıya da yansımıştır. Özal sürecinde yaşanan ekonomik reformlar ve darbenin yarattığı etkilerin Türkiye'deki sanat ve fotoğraf ortamında yarattığı değişimler incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Türkiye'de fotoğrafın çağdaşlaşma süreci sanat akımları, teknikler ve sanatçılar üzerinden anlatılmıştır. Fotoğrafın yalnızca yakalanan bir enstantene değil, sanatçının izleyiciye vermek istediği mesaj, farklı temaları yansıtan bir iletişim aracı olduğu düşüncesi öne çıkmıştır. Deneysellik, tasarım ve kurgu kavramlarının farklı estetik boyutları, diğer sanat dallarıyla fotoğrafın birlikte kullanımı eserlerde görülmüştür. Tarih sürecinde tüm dünyada modernizm, sürrealizm, dadaizm, Bauhaus okulu ve postmodernizmin fotoğrafa kattığı üslup ve teknik yenilikler, sanatçıların bu akım ve felsefeler doğrultusunda ürettikleri eserler incelenmiştir. 1980 sonrasında günümüze kadar olan süreçte Türkiye'deki sanatçıların modernizm, postmodernizm ve dijital anlamda fotoğrafa kattıkları yenilikler, ürettikleri çalışmalar, vurguladıkları temalar, fotoğraf serileri, açtıkları sergiler ve fotoğrafa karşı bakış açıları ve felsefeleri doğrultusunda Türk fotoğrafının gelişim süreci ve kurgu fotoğrafın ilerleyişi ortaya konmuştur.

Tez çalışması kapsamında, konuyla ilgili Türkçe ve yabancı makale, yayınlar ve sanat dergilerinden yararlanılmıştır. İnternet ortamı taranarak, röportajlar,

sanatçıların kişisel web sayfalarından faydalanılmıştır. Buna bağlı olarak, tezin bütünlüğü açısından çalışmaların görsel belgeleri tez ile birlikte sunulmuştur.



I.BÖLÜM

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ

1. Fotoğrafın Doğuşu

İnsanlar binlerce yıldan beri gördükleri nesneleri değişik biçimlerde görselleştirmeye, gerçeğe en yakın halini ortaya koymak için çabalamışlardır. Sanatçılar veya görselleştirme işiyle uğraşanlar, oluşturdukları görüntülerin aslına en yakın halini yakalamak ve “anı belgelemek” isteğiyle çizim, heykel... gibi alanlarda kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles Problem adlı çalışmasında, iğne deliği de denilen, küçük bir delikten elde edilen görüntünün oluşumunu yorumlamaya çalışmasıyla fotoğraf makinesinin atası sayılan camera obscuranın temellerini atmıştır.

“Latince’de camera; oda, obscura da karanlık anlamına gelmektedir. Camera obscuranın basit bir işleyişi vardır: Bir duvarında küçük bir deliği olan bir karanlık odada, küçük delikten giren ışık, tam karşısında bulunan duvarın yüzeyine dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü yansıtır. Fizikçi Girolamo Cardano(1501-1576) tarafından kullanılmaya başlanan çift taraflı, dışbükey mercekler aracılığıyla, camera obscura pratik anlamda kullanılmıştır. Bu adımla birlikte eskisinden daha net bir görüntü elde etme imkânı doğmuştur. Camera obscuranın isim babası olan gökbilimci Johannes Kepler (1571-1630), taşınabilir bir camera obscura yaparak önemli bir katkı sağlamıştır.” (Bilim ve Teknik Dergisi, 2001, 403, biltek.tubitak.gov.tr)

Uzun yıllar süren teknik ve kimyasal denemelerden sonra, Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) Fransa’da ilk görüntüyü, 8 saat süren bir pozlama ile elde etmiştir. Niepce daha sonra, net fotoğraflar kaydetmek, uzun zaman kalıcılığını korumak için ortağıyla çalışmalar başlatmıştır.

“1829’da ortak olduğu iş arkadaşı, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), onun çalışmalarını geliştirmeye çalıştı. 1835 yılında, Daguerre ışıktan bir levhayı içinde kimyasalların bulunduğu bir kaba yanlışlıkla koyar. Birkaç gün sonra levhayı farkettiğinde, elde ettiği sonuçtan kendi adını vereceği yöntemi bulur. “Daguerrotype” adını verdiği bu buluş, halk arasında ilgi uyanmasına ve fotoğrafın yaygınlaşmasına yarar. Ayna görüntüsünün tersinin elde edildiği bu yöntemde; bir gümüş levha, iyot buharına tutulur, yüzeyinde gümüş iyodürden oluşan bir tabaka elde edilir, bu yüzey, karanlık kutu yeterince ışıktandıktan sonra civa buharıyla yıkanır. Bu çalışma, 1839’da Fransız Bilimler Akademisi’nce resmileştirilir. 19

Ağustos 1839 tarihinde Fransız Bilimler Akademisi'nde fotoğraf makinesinin icadı tüm dünyaya şu sözlerle duyurulmuştur: "Sayın Baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi." (Bilim ve Teknik Dergisi, 2001, 403, biltek.tubitak.gov.tr)

Fotoğraf sözcüğü, ilk kez 1839 yılında Sir John Herschel (1792-1871) tarafından kullanılmıştır. Fotoğraf, 1840'lı yılların başlarında yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yıllarda soyluluğun ve zenginliğin göstergelerinden biri, kişilerin kendi yağlıboya portrelerini yaptırmasıydı. Statü ve ekonomik durum sebebiyle, buna gücü yetmeyen orta sınıf halk da o dönem fotoğrafa ilgi göstermiştir. Takip eden yıllarda duyurularla ve objektiflere ilişkin çalışmalar devam ederek, fotoğraflarda detaylar artmıştır. Fotoğrafların kalitesi yükselmiş, pozlama süresi daha da azalmıştır. Bu gelişmeler fotoğraf makinalarını gezginlerin en önemli materyali haline getirmiştir. Özellikle Fransa ve İngiltere'den dünyanın her yanına giden fotoğrafçıların, Doğu'yu konu alan fotoğrafları oldukça ilgi görmüştür.

Fotoğrafçılığın tarihsel gelişiminde, Batı'nın Doğu'daki keşfedilmemiş kültürel, sosyal ve mimari yapıya olan merakı ön planda olmuştur. Batı'da, İran asıllı "Bin Bir Gece Masalları" gibi canlandırmaların da yer aldığı edebi metinlere göre, Doğu adeta kapalı bir kutu olarak ilgi çekmekteydi. Batılı gezgin ve araştırmacıların çekmiş olduğu fotoğraflar, Doğu'yu odak haline getiren kurgunun devamlılığını sağlarken, adeta edebi metinlerin görsel birer kanıtı olmuşlardır. Siyasi gelişmelerle birlikte, Doğu'ya duyulan ilgi giderek daha da artmıştır.

1.2. Fotoğrafın Osmanlı'ya Gelişi

Avrupa'da yaşanan Endüstri Devrimi'nin yansımaları olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı kültürü ve zevkleri ön plana çıkmıştır. Batı'ya yönelik olarak eğitim, bilim, sanat ve politika alanlarında yenilikler takip edilerek, saray halkı tarafından hayata geçirilmiştir. Toplumun da zevkleri değişmeye başlamıştır. Osmanlı toplumunda, üst düzey ve saray çevrelerine Batı zevkleri hakim olmaya başlamıştır. Batı'nın Osmanlı'ya getirdiği yeniliklerden biri de fotoğraf olmuştur. 1795 yılında, Topçu Subayı Okulu olarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da 1805'ten beri bazı derslerde camera obscura kullanılmaktaydı. Bu derslerin amacı, üç boyutlu

eşyanın doğru görüntüsünü yakalayabilmektir.

“Fotoğraf makinesinin ve fotoğrafın bulunuşunu; Osmanlı İmparatorluğunda, İstanbul da çıkan ve yayını Türkcçe, Arapça ve Fransızca olarak yapan Takvim-i Vekayi gazetesi 28 Ekim 1839’da 186. Sayısında şu cümlelerle duyurdu. “Mande Deguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fennin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnenin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık 20 yılını vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır.” (Özendes, 2013, 13-16, enginozendes.com)

Osmanlı halkı, sosyal, kültürel ve dini açıdan fotoğrafa karşı ilk başlarda önyargılı yaklaşmışlardır. Avrupa’dan gelen gezgin fotoğrafçılar, gayrimüslimler ve sarayın fotoğrafa olan ilgisi, yalnızca halkın belli bir kesiminde merak uyandırmıştır.

“Duyuru ile aynı yıl, 1839’da, Fransız ressam Vorace Vernet, Charles Marie Bouton ve Frédéric Goupil Fesquet, Marsilya limanından yola çıkarak dünyadaki ilk fotorafik geziyi başlattılar. Beyrut, Suriye, Şam, İskenderiye, Kahire, Sina, Filistin, Tyre, Saidon, Deir El Kamar, Baalbeck, Nazareth’ten sonra 4 Şubat 1840 tarihinde İzmir’e vardılar. Fotoğraf makinesinin icadının tüm dünyaya resmen duyurulduğu 19 Ağustos 1839 tarihinden sonra 1840 yılında İzmir’e ulaşan bu gruptan Fesquet’in çektiği fotoğraflar, Anadolu topraklarının ilk fotoğraflarıydı.” (Çizgen, 1994: 329-331)

Gezginlerin fotoğraflarına çoğu zaman zengin arkeolojik yapılara ev sahipliği yapan şehirler konu olmuştur. Gezginlerin deniz yoluyla İstanbul’a ulaşmaları ile birlikte, imparatorluğun bu zengin merkezi çok kez fotoğraflanmıştır. 160’a yakın sanatçı İstanbul’u ziyaret etmiştir. Camille Rogier, Joseph Schranz, Amadeo Preziosi, Leonardo de Mango, Valeri Salvatore ve Fausto Zonaro uzun süre İstanbul’da kalan sanatçılar arasındadır. İlk İstanbul fotoğraflarında, şehir panoramik olarak fotoğraflanmıştır. İstanbul Boğazı, Galata Köprüsü, Haliç, Müslüman mezarlıkları, Galata ve Beyazıt kulelerinden çekilen İstanbul panoramaları dönemin fotoğraflarında sıkça konu edilmiştir.



Fotoğraf 1: Girault de Prangey, “Beyazıt Seraskerlik Kulesi’nden İstanbul panoraması, 1843

Batılı gezginler, Osmanlı coğrafyasını keşfettikçe, sosyal yapı ve halk, giderek daha fazla ilgilerini çekmiştir. Çevreden sonra kompozisyonun içerisine giren insan unsuru, portre fotoğrafın ilgi görmesi ile birlikte stüdyoların doğmasına neden olmuştur. Gezgin fotoğrafçılar döneminden sonra yerleşik fotoğrafçılar, İstiklal Caddesi’nde yerlerini almışlardır. Bu stüdyolarda öncelikle dışardan gelenlerin ya da imparatorlukta görevli yabancıların fotoğrafları çekilmiştir. Fotoğraf çekimlerinde, yeterli ışığı sağlamak adına, stüdyolar binaların çatı katlarında kurulmuştur. Gün ışığı, çatıya gerilen perdelerle özel olarak kontrol edilmiştir. Pozlama için uzun bir süre gerektiğinden, başın oynamaması için arkaya bir düzenek yerleştiriliyordu. Cam negatifler, gün ışığında baskı haline dönüştürülüyordu.

Dini inançlar, fotoğrafçılığın başta Müslümanlar ve Yahudiler tarafından benimsenmesinde engel olmuştur. Osmanlı halkından olan Ermeniler, daha çok eczacı ve kimyagerlik mesleğine sahip oldukları için, fazlaca kimya bilgisi isteyen Deguerreotype’a ilgi gösterip uzmanlaşmışlardır.

Ceride-i Havadis Gazetesi’nin 17 Temmuz 1842 tarihli nüshasında, Daguerre’in çıraklarından Kompa’nın İstanbul’a geldiğinden, fotoğraf sanatını ücret karşılığı gösterdiğinden ve isteyenlere öğrettiğinden bahsedilmiştir. Bu tarih Osmanlı’ya fotoğrafın fiilen geldiği tarih olarak kabul edilmiştir. Rum asıllı Vasil Kargopulos 1850’de Pera’da ilk yerleşik stüdyoyu açarak, dış çekimlerden çok,

stüdyo çekimlerinde başarı göstermiştir. O dönem stüdyolar arasında saray erkânının, özellikle de saraydaki çocukların, fotoğrafını çekme başarısını gösterenler oldukça ünlenmişlerdir. Kısa zaman içerisinde Osmanlı'da halkın çoğunluğunu oluşturan, Müslümanlar da fotoğrafçılığa ilgi duymaya başlamıştır.

“Kozmopolit yapısıyla Pera, fotoğrafçıların stüdyolarına ev sahipliği yapıyordu. Carlo Naya, Basile Kargopoulo, Pascal Sébah ve Policarper Joaillier (ikisi daha sonra ortak olup Sébah& Joaillier adıyla ünlendiler, Abdullah Frères (Abdullah Biraderler), Tancrede R. Dumas, Nikolai Andreomenos, Guillaume Berggren, Rabach, Alphonse Durand, Jules Derain, Paul Vuccino, Constantin Fettel, Mihran İranyan, Ernest Edouard de Caranza, Gülmez Kardeşler, Bogos Tarkulyan Pera’da stüdyo açan sanatçılardan bazılarıdır.” (Özendes, 2013, 13-16, enginozendes.com)

Abdullah Biraderler, stüdyolarında 1863'te çektikleri Abdülaziz fotoğrafıyla “Sultan Fotoğrafçısı” unvanını kazanmışlardır. Bu konuma gelmelerinde sonradan Müslüman olarak Abdullah Şükrü adını alan Vichen Abdullah'ın büyük önemi olmuştur. 1867 Paris Sergisi'ne katılan Abdullah Freres'in çalışmaları oldukça beğenilmiş, çok geçmeden milletlerarası şöhrete kavuşmuşlardır. Abdullah Kardeşler'den sonra yetişen fotoğrafçılar da, bu sanatı Osmanlı'nın sosyal ve siyasi hayatı belgeleme görevini devam ettirmişlerdir.

“Pascal Sebah 1857 yılında “El Chark” adıyla Pera Postacılar Caddesi'nde bir stüdyo açar. 1888'de de stüdyonun adı yeni bir ortakla beraber “Sebah Joaillier”e dönüşür ve Sebah Joaillier fotoğrafta, Doğu'yu yansıtmayı başaran en güçlü temsilcilerinden olur. Ünlü fotoğraf ustası, stüdyosunda daha ziyade yerel giysiler içindeki dönemin Osmanlı tiplerini belgeler.” (Özendes, 2013, 22, enginozendes.com)

Abdullah Biraderler, stüdyolarında 1863'te çektikleri Abdülaziz fotoğrafıyla “Sultan Fotoğrafçısı” unvanını kazanmışlardır. Bu konuma gelmelerinde sonradan Müslüman olarak Abdullah Şükrü adını alan Vichen Abdullah'ın büyük önemi olmuştur. 1867 Paris Sergisi'ne katılan Abdullah Freres'in çalışmaları oldukça beğenilmiş, çok geçmeden milletlerarası şöhrete kavuşmuşlardır. Abdullah Kardeşler'den sonra yetişen fotoğrafçılar da, bu sanatı Osmanlı'nın sosyal ve siyasi hayatı belgeleme görevini devam ettirmişlerdir.

Fotoğraf, Osmanlı coğrafyasında hızla yayılmıştır. Resmi saray fotoğrafçıları, fotoğrafın iktidar ve ailesi tarafından oldukça değerli görülmüştür. Özellikle II.

Abdülhamid, Osmanlı'da fotoğrafçılığın en büyük koruyucusu ve destekleyicisi olmuştur. II. Abdülhamid dönemi (1876-1809), Osmanlı'da fotoğrafçılığın gelişmesinde önemli bir basamağı oluşturmuştur.

“II. Abdülhamid, fotoğrafçılara ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevi verdi. Karakollar, camiler, fabrikalar, okullar, hastaneler, askeri kuruluşlar, karakollar, donanma gemileri, arkeolojik kalıntılar, etnografik ve doğal çevrenin fotoğraflarını çekti. Diğer taraftan ülkenin propagandasını yapmak amacıyla bu gibi fotoğrafların yer aldığı albümleri çeşitli devlet başkanlarına gönderdi. Bu gibi araçlarla, Osmanlı'nın ne kadar medeni, gelişmiş ve büyük bir devlet olduğu dünyaya gösteriliyordu.” (obarsiv.com)

II. Abdülhamid, Osmanlı'nın görkeminin hala devam ettiğini, çağdaş bir yolla diğer devletlere duyurmuştur. İmparatorluğun gücünü, mimari yapısını, sosyal ve kültürel çeşitliliğini göz önüne sermek istemiştir. Aynı zamanda askeriye ve siyasi konularda fotoğrafı kullanarak çağın gerisinde kalmadığını göstermiştir.

Tanzimat Fermanı'ndan sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılığın, yaygınlaşan bir meslek olması dışında, Mekteb-i Harbiye'de ders olarak gösterilmesi, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nda belgeleme görevi üstlenen asker fotoğrafçıların yetişmesini sağlamıştır. Yüzbaşı Hüsnü Bey (1844-1896), Servili Ahmed Emin (1845-1892), Bahriyeli Ali Sami gibi isimler de asker kökenli fotoğrafçılardandır. (Özendes, 2013, 38, <http://www.enginozendes.com/tr/osmanli-imparatorlugunda-fotograf/>)

Sonuç olarak, Fotoğraf, Osmanlı döneminde, ağırlıklı olarak saray tarafından kullanılmış ve değer görmüştür. Sultan II. Abdülhamid, fotoğrafı modernleşme sürecindeki Osmanlı'nın kültürünü ve zenginliklerini Batılı ülkelere göstermek için kullanmıştır.

1.2.1. Yıldız Saray Albümleri

Bir fotoğraf tutkunu olan Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Albümleri'ni oluşturmak için devrin önemli fotoğrafçıları kullanmıştır.

“II. Abdülhamid'in, dünyanın en büyük fotoğraf koleksiyonu olarak, 1862-1917 yılları arasında, 962 albümde toplanmış 38599 kareden meydana gelen, Yıldız Saray Albümleri olarak bilinen fotoğraf koleksiyonu, Osmanlı İmparatorluğu'na her konuda mercek tutan belgeler bütünüdür.” (Nuhoglu ve Çolak, 2007, 53, [gezindergi.com](http://www.gezgindergi.com))

Bu albümlerin oluşumunda, Abdullah Freres'in büyük katkısı olmuştur. Abdullah Biraderlerin dışında, Sebah&Joaillier de bu projede yer almıştır. Padişahın isteği üzerine çekilen fotoğraflar, Osmanlı toplum hayatı, tarihi eserler, şehircilik ve şahıs dökümlerini içeren kapsamlı bir foto-belge özelliği taşıyordu.

“Çeşitli yerleşim birimleri, muhtelif mimarî eserler, çeşitli binalar, sınaî, sıhhî, zirai müesseseler, demiryolu inşaatı ve eğitim ve benzeri kurumlar, imar faaliyetleri, demiryolu ve köprü inşaatları, şahıslar, örf ve âdetler, bazı faaliyetlerin raporları, envanter ve demirbaş tesbitleri, seyahatlere ait tespitler, muhtelif eşyaya ait imalat ve satış katalogları, başlıca atlar olmak üzere çiftlik ve haralardaki hayvan resimleri, silâh katalogları, gemi fotoğrafları... gibi konuların belgelenmesinde adeta Osmanlı'nın aynası olarak kullanılmıştır. Devlet dairelerinde tüm çalışanların fotoğraflarının çekilerek arşivlenmesinde, aynı zamanda tahta çıkışının 25. Yılında hapisanelerdeki tüm mahkumların fotoğraflarını çektiler, içlerinden seçtikleri için af çıkarmıştır.” (Özendes, 2002, 28, obarsiv.com)

Dönemin fotoğrafçıları, aynı zamanda haber nitelikli kartpostalların da yaygınlaşmasının önünü açmıştır. İmparatorluk döneminde diğer yayıncıların çıkardığı kartlarla toplam çeşit sayısı 6000'i bulmuştur. Sultanlar, saraylar, manzaralar, ünlü Osmanlılar, dünya ünlüleri, insan manzaraları, hayvanlar, ve toplumsal olaylar olarak bir belge ve haberleşme aracı olarak “kartpostal” tanımının da gelişerek, elden ele gezen bir iletişim ve belge niteliği taşıyan araçlar haline getirmiştir.

II. Abdülhamid'in fotoğrafa olan ilgisi, Osmanlı'yı tanıtmak ve Batılı ülkelere Osmanlı'nın modernleşme sürecinde olduğunu göstermek adına yaptığı belge, vesika ve zengin içerikler bulunduran Yıldız Saray Albümleri, döneme ait, sosyal, kültürel, ekonomik anlamda, İmparatorluğun durumu ile ilgili aydınlatıcı nitelikte bilgiler ve fotoğraflar sunmaktadır.

1.3. Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı

Yüzlerce yıldan beri dini ve geleneksel iktidar kabul edilen Padişahlık – Halifelik kavramıyla yönetilen halk, 1. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve ülke bütünlüğü adına ağır darbeler almıştır. Osmanlı tamamen dış güçlerin himayesinde varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Bunun üzerine ulusal, egemenlik değerleriyle ulusu bir araya toplamak isteyen Atatürk, yeni Türkiye için Milli Mücadeleyi başlatmıştır. 26 Ağustos 1922'de başlayan ve 9 Eylül'de İzmir'de Yunan Ordusu'nun denize dökülmesi

ile son bulan Büyük Taarruz, Türk Ulusu'nun zaferini bütün dünyaya kanıtlamıştır. Askeri başarısını Mudanya Ateşkesi (11 Ekim 1922) ve Lozan Antlaşması (24 Temmuz 1923) ile dış güçlerin etkisini tamamen bitirmiştir. Atatürk, milletvekilleri ile Cumhuriyetin ilanını görüştüktan sonra, hazırladıkları Cumhuriyet önergesi Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne sunulmuştur. Meclis verilen bu önergeyi kabul ettikten sonra, 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyetin ilanı gerçekleştirilmiş ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı Ulu Önder Atatürk olmuştur. Yeni Türkiye, sosyal, ekonomik ve çağdaşlık adına yeni adımlar atmış ve her anlamda yenilenme sürecine girmiştir.

Cumhuriyet döneminde demokrasiye geçiş, eğitim ve sanat alanında gelişim sürecinin de başlangıçlarının temeli atılmıştır. Yaşanan çeşitli maddi zorluklar ve baskılara rağmen, zaferle sonuçlanan Kurtuluş Savaşı'nın ardından, zaman kaybetmeden çok yönlü bir kalkınma modelinin gerçekleşmesi için harekete geçilmiştir. Sosyal, ekonomik ve toplumsal anlamda pek çok devrim yapılmıştır, devrimlerin temeli eğitim ve halkın bakış açısını genişletmekten geçmiştir. 1920'li yıllarda sanat derslerinin eğitimdeki rolü göz önünde tutularak öğretmen okullarında çalıştırılmak üzere yurtdışına öğrenci gönderilmesi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanata verilen önemin de somut göstergeleri arasında sayılmıştır.

“1925'te Cemal Işıksel(1905-1989), Atatürk'ün fotoğraflarını çekmiştir. Kendisi 1929 yılında Cumhuriyet tarihinde, ilk foto muhabiri ünvanı ile atanan kişidir. Aynı zamanda başkent olarak Ankara'yı da fotoğraflamıştır. “İstanbul'da Vakit ve Cumhuriyet gazetelerinde foto muhabirliği yapan Cemal Işıksel, 1929'da Atatürk'ün emriyle Ankara Ulus gazetesinde bu görevini sürdürmüştür. Atatürk'ün içinde bulunduğu çevreyi sürekli izleyen Işıksel, günümüze kadar ulaşan Atatürk fotoğraflarından oluşan çok zengin bir koleksiyon meydana getirmiştir.” (Öğretmen, 1984: 25-27)



Fotoğraf 2: Selahattin Giz, “Rejans’ta Öğle Yemeği”, 1930

Bu dönemde Cumhuriyet gazetesi fotoğrafçısı olan Selahattin Giz (1914-1994) de İstanbul’daki yaşamı fotoğraflamıştır.

1932 yılında nüfus kağıdı, pasaport ve resmi evraklara fotoğraf konması zorunluluğu, fotoğraf çektirmek istemeyen bir kısım halkın da stüdyolara gitmesini zorunlu hale getirerek, halkın tamamının fotoğrafla tanışması sağlanmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, Atatürk’ün emriyle yeni kurulan cumhuriyetin kuruluş aşamaları fotoğraflarla belgelenmiştir.

Cumhuriyet döneminde görsellik ve belgeleme kavramının yerleşmesi ve kökleşmesi adına pek çok girişimlerde bulunulmuştur. Ülkenin kültür sanat eserleri, tarihî ve turistik güzellikleriyle ilgili ‘artistik’ fotoğrafları toplamak üzere valilere ve belediye reislerine genelge gönderen Dönemin Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör(1897-1985), gönderilen fotoğrafların içerisinde Othmar Pferschy’nin(1898-1984) fotoğraflarını çok beğenerek, kendisine Türkiye’yi fotoğraflama görevi teklifini sunmuştur. Görevi kabul eden Othmar Pferschy, 1933-1937 yılları arasında Matbuat Umum Müdürlüğü’nün himayesinde, sözleşmeli devlet görevlisi olmuştur. Pferschy, yaklaşık 16.000 kare fotoğraf çekmiştir. Çektiği fotoğraflar, ‘Fotoğraflarla Türkiye’ adlı kitap adı altında yayınlanmıştır. Bu fotoğraflar aynı zamanda yeni Türkiye’nin

modernleşme ve çağdaşlaşma sürecinin belgeleri olarak kabul edilmiştir. “Fotoğraflarla Türkiye”, “Turistik Türkiye” adlı sergileri de, Bükreş, Belgrad, Atina ve Montreux’da açılarak, bu kentlerde, yabancı dillerde hazırlanan yayınlar dağıtılmıştır.

“Atatürk, hayatta bulunduğu onbeş yıllık kısacık Cumhuriyet döneminde Türk toplumunu biçimlendirirken içinde bulunulan toplumsal koşulları hiçe sayan bazı hedefler koymuş, morali yüksek tutmuş, halkı sınırlarının ötesinde bulunan bir yaşamı yakalamaya zorlamıştır. Demokrasi, sanat, bilim, dil bilinci, adalet, halkçılık, devrimcilik, laiklik, bağımsızlık... bazı kimselere hemen olurlmuş gibi gelmeye başlamıştır. Atatürk, bu bağlamda efsanevi bir kavrayışla sanatçıyı “Alnında ışığı ilk hisseden insan..” olarak halkımıza tanıtmıştır.” (Ak, 1995:52)



Fotoğraf 3: Othmar Pferschy, “Ayasofya’da Son Namaz”, 1933-1937

Savaşların etkisi, sosyal yapı, yoksulluk, okuma-yazma oranının düşük olması gibi etkenler sebebiyle, halkın değişim sürecini basından takip etmesi güç olmuştur. Ulusal bağımsızlık mücadelesinden sonra, siyasi ve idari yapının değişimi, çağdaşlaşma ve halkın her anlamda kendisini güncellemesi adına yapılan devrimlerin hayata geçirilmesi beklenenden daha kısa sürede gerçekleşmiştir.

Osmanlı’da Tanzimat’la başlayan yenileşme hareketi, askeri alanda sınırlı kalırken, Cumhuriyet döneminde toplumun her alanına yayılmıştır. Batılılaşma hareketi, yazı ve görsele dayalı iletişim araçlarını ön plana çıkartmaya başlayarak, yavaş yavaş bunların kullanımlarını da arttırmaya başlamıştır. Cumhuriyet dönemi basını

ve fotoğrafçıları, Atatürk devrimlerinin ve çağdaş sürecin topluma yerleştirilmesi ve yayılması için bir başlangıç oluşturmuştur. Ayrıca, Cumhuriyetin ilk yıllarında fotoğrafın gücüne ve büyümesine kapılan aydınlarımız, özendirme görevini yerine getirmiş ve çeşitli çevrelerin ilgisini diri tutmayı başarmışlardır.

1.3.1. Halkevleri

1930'lar sonrasında toplumsal ve ekonomik değişimlerin, yapılan devrimlerin halka daha iyi anlatılarak 'ulus' olabilmenin ilk şartı olarak eğitime verilen önem artmıştır. 19 Şubat 1932'de açılan Halk Evleri de, halka verilen eğitimin yanı sıra, her zaman halk ile iç içe olmanın önemini vurgulamıştır. Yapılan devrimlerin ve yeniden yapılandırılan eğitim sürecinin yapı taşı sayılan Halkevleri; halkla, sanat ve bilim arasında köprü olmayı hedeflemiştir.

Halk evleri içerisinde; dil, tarih, edebiyat, sanat, tiyatro, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri, kurslar, kütüphane ve yayın, köycülük, müze ve sergi olmak üzere 9 farklı kol bulunuyordu.

Kentlerde Halkevleri, kırsal alanda da Halkodaları açılmış ve kentsel-kırsal alanda kültür ve sanat etkinliklerinin ve toplumsal yardımlaşma bilincinin gelişimi bir arada yürütülmüştür. 1940 yılında Halkevlerinde düzenlenen Türkçe kurslarına 11.430 kişi katılmıştır. Bir yılda Halkevlerine gelenlerin sayısı 8.133.829'u bulmuştur. Vilayet merkezinde, kasaba ve köylerde 379 Halkevi faaliyet göstermiştir. Aynı yıl da vilayetlere bağlı kasaba ve köylerde 141 adet Halkodası açılmasıyla, Halkevlerinin faaliyetleri kapsamlı hale gelmiştir. Okuma-yazma kursları dışında, tiyatro, konser, çeşitli temsiller olmak üzere pek çok katılımcı Halkevlerinde faaliyette bulunmuştur.

1951 yılında ise, 478 Halkevi ve 4322 Halk odası Türkiye'nin her yerinde hizmet vermiştir.

Halkevlerinin sayısındaki yıllara göre artış hızı; (Ankara Halkevi TBMM kitaplığı ,No.74 Cilt: 2110, s.31)

Yıllar	Halkevi	Halkodası
1932	14	-
1935	55	-
1940	379	141
1945	438	2688
1951	478	4322

Tablo:1

Yıllar	1935	1938	1941
Üye sayısı	54 595	105 000	144 500
Tiyatro	732	1 703	3 250
Konser	776	1 420	1 750
Sinema	636	1 760	1 550
Konferans	1 503	2 727	5 100
Kitap Sayısı	39 386	106 000	419 250
Okuyucu	160 573	1 095 910	2 461 813

Tablo:2

Ülkemizde fotoğrafçılığın bir sanat dalı olarak benimsenmesi yolunda Halkevleri'nin ayrıcalıklı yeri vardır. Türkiye'deki ilk fotoğraf eğitimi, Halkevleri'nde açılan fotoğraf kursları ile başlamıştır. Türk fotoğrafının temellerinin atıldığı yer denilebilir, çünkü gençlerde fotoğrafa dair bakış açısı ve sanat zevkinin işlenmesi, ayrıca dökümantasyon kaynaklarının çoğalarak, halkın gözlem yeteneğinin de gelişmesine sebep olmuştur.

“1932 yılında, genç Cumhuriyetin kültür atılımlarından biri olarak kurulan “Halkevleri” eğitim düzeyinin yükseltilmesi için pek çok alanda yaptığı çalışmaların yanında 1932 yılından başlayarak düzenlediği fotoğraf kurslarıyla genç heveslilerin ve amatörlerin bu alanda çalışmalarına olanaklar hazırlanmıştır.” (Öğretmen, 1984:28)

Halkevleri'nin 1932 yılında açılmasına rağmen, yurt çapında ilk fotoğraf yarışmasının düzenlenmesi ve fotoğraf dalına ilgi duyularak çalışmaların bir ölçüde hızlandırılması ilerleyen yıllarda olmuştur. Bu gelişmede yurtdışında öğrenim görmüş Gazi Eğitim Enstitüsü öğretmenlerinin ve devlete bağlı çalışan, Ferid Celal Güven, Cemil Uybadın, Muvaffak Uyanık ve Vedat Nedim Tör gibi aydınların payı olmuştur. Halkevleri fotoğraf yarışması mimarı Vedat Nedim Tör olmuştur.

“1939 yılında Ankara Halkevi'nin amatörler arasında düzenlediği, 1.Fotoğraf Sergisi'ne 50 yarışmacı 400 fotoğrafla katılmış, yarışma koşullarına göre beş kişi dereceye girerek ödüllendirilmiştir. Yarışmacılar arasında birinci olan, Gazi Terbiye Enstitüsü öğretmeni Şinasi Barutçu'dur.” (Ak, 2001:196)

1940'lı yıllara yaklaştıkça Türk fotoğrafı daha fazla ilgi görerek, herkesin kendini ifade edebildiği bir dal olmaya başlamıştır. Cumhuriyetin aydınlanma hedefleri, ülke gerçekleri ve çağdaş eğitim-bilimin verileri arasında halkın kendi çabasıyla, kendini yetiştirme çabasıdır. Halkevleri, Türk halkının, devrimlere sahip çıkmasını sağlamak ve bilinçli bir liderlikle kendi geleceğini yeniden inşa etmesinde temel taşlardan biridir. Halkevleri, okuma-yazma eğitimi dışında, halkın sanatla daha yakından ilgilenmesine sebep olmuştur. Özellikle gençlerde kendini ifade etme ve yeni bakış açısı kazandırması yönünde etki sağlamıştır.

“Halkevlerinin yürüttüğü çalışmalar, ulusal değerlerimizi yarına aktarmakta önemli bir görevi yerine getirmişlerdir. 1930'lu, 1940'lı yıllarda yazıya dökülen, belgelenen bu değerlerin; sanayileşme, köyden kente göç, tarımda makinalaşma, hızlı bir ulaşım ve iletişim sürecini yaşadığımız bugünkü ortamda artık tespit edilmelerine olanak kalmamıştır. Yalnız bu açıdan bakıldığında bile Halkevlerinin, Türk halkının tarihsel mirasını değerlendirmede nasıl büyük bir görevi yerine getirdiği kendiliğinden anlaşılır.” (Özacun, 1996:3)

Halkevleri, halkın eğitim ve kültür seviyesini çağdaş düzeye taşıyarak, kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin devrimlere hızlı bir şekilde adapte olmasını sağlamıştır. Özellikle genç nesil okuma-yazma öğrenerek, sanat ve bilim alanında kendilerini geliştirmişlerdir. Halkın kendi çabasıyla, kendini yetiştirme azmi ve başarısı yıllar boyunca binlerce kişiye fayda ve eğitim olanağı yaratmıştır.

1.3.2. Köy Enstitüleri

Yalnızca sanat değil, eğitim ve öğretim anlamında da yeniden yapılanma ve adeta bir rönesans yaratma çabasında olan devlet, memur ve öğretmen yetiştirmek adına Köy Enstitüleri açmaya başlamıştır. Köy Enstitüleri'nin açılmasının mimarı olan, eğitimbilimci Milli Eğitim Müdürü İsmail Hakkı Tonguç (1893 - 24 Haziran 1960), gençlik yıllarından itibaren Türkiye'deki eğitim ve öğretimi geliştirmek adına pek çok girişim ve yenilikleri hayata geçirmiştir.

Kendisi, 1916'da naklen İstanbul Muallim Mektebi'ne gelerek öğrenciliğine orada devam etmiştir. Muallim Mektebi'nde öğrenciliği, 1. Dünya Savaşı yıllarına rastlamış ve zor koşullar içerisinde öğrenciliğini tamamlamıştır. Okulu bitirdikten sonra 1918'de Almanya'ya daha üst öğrenim için gönderilmiştir. 1918-1919 yıllarında Almanya'nın Karlsruhe kentindeki, Ettlingen Öğretmen Okulu'nda sekiz aylık bir programa devam etmiştir. 1919'da Anadolu'ya dönerek, Eskişehir Muallim Mektebi'nde Resim ve Elişi ile Beden Eğitimi öğretmeni olarak göreve başlamıştır. 1921'de Yunan işgalinden hemen önce Ankara'ya atanarak, 1922'de yeniden öğrenim görmek üzere Almanya'ya gönderilmiştir. 11 Mart 1926'da Maarif Vekaleti Levazım ve Alatı Dersiye Müzesi Müdürlüğü'ne atanarak merkez yöneticilerden biri olmuştur.

İsmail Hakkı Tonguç, Köy Enstitülerini açarken Almanya'da almış olduğu eğitim modeli ve sistemi örnek almıştır. 10 Temmuz 1926 ile 26 Ağustos 1926 tarihleri arasında, ilköğretim müfettişleri ve ilkokul öğretmenleri için Ankara'da açılan “İş İlkesine Dayalı Öğretim Kursu”nda, yabancı öğretim üyeleri ile birlikte çalışarak, daha sonra Köy Enstitülerinin temel ilkesi, sloganı, “iş için iş içinde işle eğitim” anlayışını geliştirmiştir. Halkın eğitim seviyesini, okur yazarlık oranını arttırmak, köydeki vatandaşların da kentteki eğitim seviyesine yaklaşması esas alınmıştır. Köylerdeki genç nüfus, eğitim aldıktan sonra, memleketlerindeki kendisinden yaşça büyük kişilere, aldığı eğitim doğrultusunda bilgilerini onlara öğretmesi amaçlanmıştır. Yaşlı nüfusun da döneme ayak uydurması, her şeyden önemlisi okur-yazarlık oranını yükseltmek hedeflenmiştir.

“1942-43 öğretim yılında, eğitim kadrosu yetiştirmek amacıyla Hasanoğlu Köy Enstitüsü açılır. Enstitülerin ilk resmi programı 1943 yılında yürürlüğe girer. Sayıları 21’i bulan Köy enstitüleri, 1944’ten sonra yılda ortalama 2000 öğretmen mezun eder. Köy enstitüleri köycü söylemin en somut hali olarak da görülebilirdi. 17 nİsan 1940’da Köy Enstitüleri Yasası kabul edildiğinde köy öğretmeni sayısı 11 bin iken, 10 yıl içerisinde bu sayı 24 bine çıkarılacaktır. 7300 sağlık memuru, 8756 eğitimci yetiştirilecektir.” (Ak, 2001:198)

Kültür ve eğitim kurumlarının fotoğraf çalışmalarında, Atatürk devrimlerinin Türk toplumunun hafızasında yer etmesine yönelik olarak, bazen zamanın estetik anlayışını yansıtan sanatsal üretimlere rastlanırken, ağırlıklı olarak köy enstitülerinde olduğu gibi ülkenin koşullarını, halkın durumunu belgeleme amaçlı da kullanılmıştır. Amaç, devrimleri benimsetirken açılan sergilerle, kurslarla verilen derslerle fotoğrafı sevdirmek olmuştur.

Enstitü mezunu öğretmenler, köylerde okuma yazma öğretmek her konuda onlara rehber olmuştur, uygarlığı öğretmiştir. Ancak çok partili dönemde siyasal gücünü yitiren İnönü desteğinin çekilmesiyle, Milli Eğitim Müdürü İsmail Hakkı Tonguç işinden uzaklaştırılarak, enstitü topraklarına el konularak ve enstitü öğretmenlerinin aylıklarına kısıtlama ve ceza getirilmiştir.

Köy Enstitüleri eğitim modeli, bireylere olayların farkına varabilme yetisi kazandırmıştır. Kendi bilincine vararak, halkta yurttaşlık bilincinin pekişmesini sağlamıştır. Ancak ülkemizle dış güçler arasındaki soğuk savaş ve ABD’nin, ülkemizin geleceğe yönelik eğitimi, çağdaş insan yetiştirme projesini fark ederek engellemişlerdir. ABD, kamuoyunda “Marshall Yardımı” olarak bilinen bu anlaşma çerçevesinde, 1949-1951 yılları arasında Türkiye’ye ekonomik yardımlar yapmıştır. Türkiye, artık Batı yanlısı bir politika izlemeye başlamıştı. 1948’de Marshall Planı’nı, Türkiye’yi emperyalist tekellere daha fazla açmaktan başka bir işe yaramamıştır. Bu yardımla Türkiye, ABD’nin bölgedeki taşeronu yapılmak suretiyle, Amerikan sanayiine pazar açmak durumunda kalmıştır. Bir borç tuzağı olan Marshall Yardımı ile Türkiye hibe adı altında borçlandırılmış ve ekonomisi adeta çökertilmiştir. Truman Doktrini ise, İkinci Dünya Savaşı’na katılmayıp tarafsızlık politikası izleyen ve savaşın ardından çektiği dış politikadaki yalnızlığa rağmen Sovyetler’in yayılma alanı içinde olması sebebiyle, ABD tarafından Türkiye’ye ve Yunanistan’a

yapılan yardımlardır. Dış yardım ve ekonomik rahatlama gözüyle bakılan Marshall Planı ve Truman Doktrini'nin sonuçları arasında, liberal programların uygulanması zorunluluğun getirilmesidir. Alınan yardım sonucu ABD'ye kendini bağlı hisseden Türkiye komünizmin sembolü olan, demiryolu yapımından vazgeçip otoyol yapımına ağırlık vermiştir. '5 yıllık kalkınma planları' uygulamasının rafa kaldırılması talep edilmiş ve Köy Enstitüleri kapatılmıştır.

Sonuç olarak, içinde bulunulan siyasi ve ekonomik zorluklar ve dış isteklerin doğrultusunda uygulanan politikalar, devlete yük olmadan kendi emeğiyle kendini var eden bir eğitim kuruluşunu yok etmiştir.

1.3.3. Şinasi Barutçu

Türk fotoğrafının öncülerinden Şinasi Barutçu (1906-1985), yaşamı boyunca öğretmen, fotoğrafçı, sanatçı olarak büyük hizmetler vermiş; Türkiye'de ilk fotoğraf dergisi, ilk fotoğraf kulübü, ilk renkli fotoğraf sergisi O'nun tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de amatör fotoğraf dernekçiliği, Şinasi Barut ile başlamıştır.

"Şinasi Barutçu, 1921 yılında İstanbul Öğretmen Okulu'na girmiş, aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. 1928 yılında Milli Eğitim Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak, tahsili için Almanya'ya gönderilmiştir. Köln ve Bonn'da yüksek tahsilini yaparak, orada fotoğraf sanatı ile yakından ilgilenmiş, kurslara ve klüplere katılmıştır. 1932 yılında Barutçu, Gazi Terbiye Entitüsü'ne yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olarak atandı. Otuz yıl burada çalıştı. Okul yönetimine fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu kabul ettirerek, ders olarak okunmasını sağladı. Barutçu aynı zamanda Halkevlerinin Fotoğraf çalışmalarını yönlendirmekteydi ve 1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk fotoğraf dergisi olan ve sadece 2 sayı yayınlanabilen "Foto" dergisini çıkarttı." (Çizgen, 1994:76)

Şinasi Barutçu'nun önderliğinde 1949 yılında Ankara'da Valilik onayı alarak, Ankara'da TAFK (Türkiye Amatör Foto Klubü) adıyla Türkiye'nin ilk fotoğraf derneğini kurdu. 2. Dünya Savaşı sırasında bir güç birliği oluşturmaktan, ülkenin ekonomik dar boğazlarından kaynaklanan çeşitli sıkıntıları aşma amacıyla kurulmuştu.

"Dernek, 1958 yılında FIAP'a üye oldu; 1967 yılında ise İstanbul'a nakledildi. İlk ve son başkanı Şinasi Barutçu'ydu. Derneğin kapanış tarihi; 1975'tir. Ülkemizde Cumhuriyet döneminde 1940 yılında başlamak üzere İstanbul'da İhsan Erkalıç, Ankara'da Şinasi Barutçu'nun çevresinde sergiler açan kadro (Münif Fehim, Suat

Tenik, Hüsnü Cantürk, İhsan Erkuş ve İlhan Arakan), 1950 yılında “Türkiye Amatör Foto Kulübü” - TAFK’ın kuruluşunda da görev almışlardı.” (Bayhan, 1989:148)

TAFK 1959 yılında kurulan “İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatör Kulübü” İFSAK’ın çekirdeğini oluşturmuştur. Ankara’da 1950 yılında Şinasi Barutçu’nun öncülüğünde kurulan ilk fotoğraf kulübü TAFK’ın kapanmasıyla doğan boşluğu AFSAD doldurmuştur.

“Cumhuriyet Dönemi’nde fotoğrafçılar arasında (Atatürk’ün dediği gibi..) ‘Alnında ışığı ilk hisseden’lerden biri Şinasi Barutçu ‘hoca’ olmuştur. Barutçu’nun hocalığı bir yakıştırma değildir. Tam anlamıyla canıyla, kanıyla bir hocalıktır. O yılların egemen toplum ruhu Barutçu’nun fotoğrafına sinmiştir. Bu fotoğraf ince duygular içeren, herkesin dikkatini çekmeyen ayrıntılar aracılığıyla bütünü yansıtan, yaşamın doruklarını yakalamayı amaçlayan bir fotoğraftır.” (Ak, 2001:205)

Tüm bu gelişmelere rağmen fotoğrafçılık yine de halkın belli bir kesimi tarafından benimsenmiş ve yeterince ilgi görmemişti. Ancak ilgilenen ve bu işi tutkuyla yapan kesim de 2.Dünya Savaşı sürecinde yaşanan darboğaz, teknik yetersizlikler, maddi sıkıntılara rağmen fotoğrafı bırakmamış, belgelendirme kavramı üzerinde ince ayrıntılarına kadar durulmuş, günlük yaşamı belgeleme yavaş yavaş özgün tavırların benimsenmesinde temel oluşturmuştur.

1959 yılında, kurulan İFSAK’ın (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü), temel amacı ülkemizde fotoğraf ve sinema sanatının öğrenilmesini, yaygınlaşmasını ve gelişmesini sağlamak, fotoğraf ve sinema çalışanları arasında yakınlaşma ve dayanışma oluşturmak, kültür ve sanat ortamını geliştirmek olan, kar amacı gütmeyen bir kuruluştur.

İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü) amatörler arasında dayanışma oluşturmayı, bilgi ve becerileri birleştirerek kültür ve sanat ortamına “fotoğraf”la katılmayı amaçlamıştır.

Yine buna benzer bir amaçla 1977’de Ankara’da kurulan AFSAD, İlk yıllarında fotoğraf temelli etkinlikler gerçekleştirmekle işe başlayan, aynı zamanda bir sivil toplum kuruluşu olmanın gerekliliklerini yerine getirerek, günün koşullarına paralel, toplumsal konulardan ilham alan etkinlikler de yapmıştır. Yurt içi ve dışında birçok önemli sergi, gösteri ve projeye imza atan Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği

ilk fotoğraf etkinliğine, gezici çadır sergileri ile başlamıştır.

Sanatı sergi salonlarından çıkartarak, geniş halk kitlelerine ulaştırmak gibi alternatif bir anlayışı ilke edinen AFSAD, (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği) günümüzde de hala, fotoğraf sanatının ürün ve uğraş olarak gelişmesini hedef koyarak büyümeye devam etmektedir.

Sonuç olarak, Şinasi Barutçu amatör fotoğrafçılığı estetik ve bakış açısı yelpazesini genişleterek, özgün tarzların gelişmesinde öncü olmuştur. Ülkenin içinde bulunduğu zorlu koşullara rağmen günümüze kadar uzanan dernekler, sergiler ve yarışmaların temel taşlarını oluşturan girişimlerde bulunmuştur.

1.4. Dergiler

1.4.1. Hayat Mecmuası

6 Nisan 1956'da, "Life " dergisini örnek alan, "Hayat Mecmuası" haber, aktualite, magazin konularını işleyen aylık bir dergi olarak yayınlanmaya başlamıştır. Kurucusu Şevket Rado'dur (1913-1988). Rado, 1932 yılında henüz üniversite öğrencisi iken, Son Posta Gazetesine girerek gazeteciliğe başlamıştır. Sonrasında Akşam Gazetesi'ne geçerek, orada 25 yıl muhabirlik, fıkra yazarlığı, yayın müdürlüğü yapmıştır.

Şevket Rado Hayat Mecmuası'ndan başka sinema – tiyatro dergisi olan SES, Resimli Roman, Hayat Spor, Ayna ve Hayat Tarih dergileri Şevket Rado'nun çıkardığı ve yönettiği dergilerdir.



Fotoğraf 4: “Hayat Mecmuası”, 1958

Hayat Mecmuası, batılı dergiciliğin, renkli resimli reklamların, Hollywood haberlerinin yer aldığı bir modernleşme yayıncılığıydı. Derginin yayınlanmaya başlamasıyla, foto-röportaj kadrosunda yer alan Ara Güler, daha sonra 1961 yılına kadar fotoğraf müdürü olarak görev yapmıştır.

“Türk kültür tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Hayat mecmuası İstanbul’da haftalık yayınına başlamıştı. Yazı işlerinin başında Hikmet Feridun Es, İbrahim Çamlı, Sadun Altuna, Çetin Emeç, Mehmet Kayabal, Seyfettin Turhan vardı. Kağıdı ithal, baskısı tıfdruktu. 1956 sonunda kağıt yokluğundan yayınına bir süre ara verdi. Basında, baskı kalitesinde ve reklamda yenilikler meydana getirdi, 50 ve 60’ların yüzbinleri geçen tirajı yakaladı.” (Hayat ve Tarih Dergisi, 1983:28)

Hayat dergisinde yer alan ve eserleri günümüze kadar ulaşan Ozan Sağdıç, Fikret Otyam, gibi önemli fotoğrafçılar da, dünyadan ve yurttan olaylara temiz baskılı ve kaliteli fotoğraflarla halkın ilgisini çekerek derginin tirajını yükseltmiştir ve belge niteliği taşıyan fotoğraflara imza atmışlardır. Dünyayı en çok dolaşan kadın foto muhabiri olarak Semiha Es (1912-2012), Hikmet Feridun Es’le birlikte röportajlar yapmıştır. Hayat dergisi muhabirlerinden Mustafa Kapkın’ın da Ege Bölgesi’nden portre ve deniz fotoğraflarıyla bilinmektedir. Ayrıca Yıldız Moran, Hüsnü Cantürk ve İlhan Arakon, fotoğrafın güzel sanatlar içindeki yerine dikkat çekerek, gelişmesini sağlayan ressam Zeki Faik İzer ve Mühip Fehim de bu dönem fotoğraf birikimine

katkıda bulunmuştur.

Dönemin cemiyet haberleri, moda, magazin, sinema ve müzik haberleri, ünlülerin fotoğrafları, bulmaca, fal, karikatür ve fotoromanların yer aldığı ve tirajlardan da anlaşılacağı üzere oldukça ilgi gören bir dergi olmuştur. Renkli reklamların ağırlıklı olduğu, baskının kaliteli olması, Hollywood haberlerinin yer aldığı, modernleşme aracı misyonunu üslenmiş, bir modern aile dergisi görünümü almıştır. Her kesimden okuyucu kazanmasına rağmen, esas hedef kitlesi kadınlardır.

“1960 yılına gelinceye kadar geçen süreç, bir yandan fotoğrafının belge olma özelliğini ortaya koyarken, öte yandan yeni görsel aracın estetik dilinin oluşturulması çabalarına dayanır, genellikle. Bu dönemde, sanatsal kişilikten söz etmek mümkün değildir. Altyapı eksikliği çağdaş dünyadaki oluşumlara kapalı kalma, eğitim eksikliği bu dönemin ayırıcı özelliklerinden birkaçı olmakla birlikte; aynı zamanda 1960 sonrası kuşağını devraldığı sorunlar yumağıdır bunlar.” (Gezgin, 1995, 19, ahmetonergezgin.com.tr)

Özetle 1960 yılına kadar fotoğrafta belge ve estetik kaygılar ön planda olup, sanatsal anlamda büyük gelişmeler sağlanamamıştır. Bunun sebebi, yeterli eğitim, altyapı ve dünyadaki gelişmelerden uzak kalınmasıdır. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise ofset baskının güncel olması, fotoğrafçıların gördüklerini anında haber olarak topluma sunabilmeleri, basın fotoğrafçılığını meslek olarak ortaya çıkarmıştır. Sanayinin dışa bağlı alınan yardımlarla(Marshall yardımları) dengesiz büyümesi, kırsal kesimden kentlere göçün başladığını gösteren bu çelişki ve çarpıklığı, Ara Güler’in o dönem fotoğraflarında açıkça görülmüştür.

Hayat mecmuası, 70’lerdeki siyasal ortamda işlevini kaybetti. 1978 tarihinde derginin adı Hayat Tarih ve Edebiyat Mecmuası olarak değiştirilmiş, eski gazete ve dergi yazılarını yayımlamaya başlamıştır ancak, başlayan bir grev sonucu 6 Temmuz 1979’da son sayısını yayınlayarak kapanmıştır.

Sonuç olarak, Hayat Mecmuası pek çok önemli fotoğrafçıya eserlerini halkla buluşturma görevini üstlenmiştir. Ancak genel anlamda içeriğine baktığımızda, kadınlara idealize edilmiş bir şekilde sunulan giyim, yaşam tarzı, vücut ölçüleri, yapacağı danslar ve dinleyeceği müzik, toplum içinde davranış tarzları vb. hususlar

hakkında bilgi verilen bölümler çoğunlukta olmuştur. Türk kadınlarından çok yabancı aktristlerin fotoğraflarının yer alması, batı kültürü ve yaşam biçimi hakkında detaylı yazılar da, o dönemde halkın merak konusu haline gelmiştir. Kısaca batılı ve modern yaşamları Türkiye'ye tanıtmaya amacı da taşımıştır.

1.4.2. Yeni Fotoğraf Dergisi

1970 sonrası dergiler için, daha profesyonel bir yaklaşımla, reklam gelirleri ve önemli bir okuyucu kitlesinin oluşmaya başladığı yıllar olarak görülmüştür. Bu dönem dergi yayıncılığı, fotoğrafa karşı duyulan ilgi ve sahip çıkma, kısıtlı şartlara rağmen yayınlanmaya devam etmiştir.

“Hayat Mecmuası gibi basın fotoğrafçılığının gelişmesinde katkıda bulunan yayınlardan bir diğeri de, 1976 yılında Engin Çizgen tarafından yayınlanmaya başlanan ‘Yeni Fotoğraf Dergisi’dir. Türkiye’nin ilk uzun soluklu fotoğraf dergisi olmuştur. Dergi 1981 yılının ortalarına kadar 45 sayı yayınlamıştır.” (Çizgen, 1994:93)

İlk sayı renkli kapaklı, iç sayfalar ise siyah beyaz olarak yayınlanmıştır. Nisan 1977’de yayınlanan 7. sayı ile iç sayfalarda da renkli fotoğraf kullanılmaya başlanmıştır. 23.5x22 cm, kare formatta yayınlanan derginin ilk sayı sunu yazısında derginin amatör ve profesyonel tüm alanlara hitap edecek bir içerikte yayınlanacağı vurgusu yapılmıştır. Dergi, fotoğrafa yeni başlayanlar için öğretici, profesyoneller için ise sorunlarının tartışılacağı bir platform da olmuştur.

Yeni Fotoğraf Dergisi, aynı zamanda, yayınladığı yıllıklar ile de önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Dergi zor koşullarda özverili çalışmaların bir sonucu olarak yaşam bulmuştur. 1981 yılında dergi yayın hayatına son vermiştir.

1960’ların sonlarından itibaren, Türkiye’nin yaşadığı siyasal, ekonomik ve sosyal ortamın değişmesiyle, fotoğraf artık bir meslek haline gelmiştir. Basın fotoğrafçılığının yanısıra, yavaş yavaş fotoğrafçıların kendi yorumlarını da kattığı ve kendilerini geliştirerek farklı arayışlara girmişlerdir. Fotoğrafta farklı bakış açıları yaratması ve geliştirilmesi açısından yeni bir dönemin başlangıcını hazırlamıştır.

1.4.3. Eczacıbaşı Yıllıkları

Yirminci yüzyılın ikinci yarılarında Türkiye giderek yeni tarih aşamalarına doğru ilerlerken, Türkiye'yi bu dönüşüm aşamasında en eski ve en yeni özellikleriyle belgeleyerek gelecek kuşaklara aktarabilecek alanların en başlarında hiç kuşkusuz, fotoğraf sanatı olmuştur.

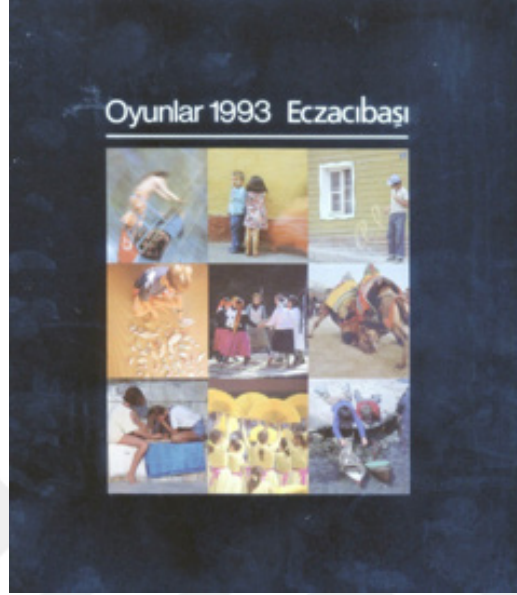
Şakir Eczacıbaşı (1929-2010), kendi şirketi olan, Eczacıbaşı'nın 1960'lı yıllardan beri çıkarmakta olduğu takvimler ile kendi fotoğrafları ve Türkiye'nin önde gelen fotoğrafçılarının eserlerine yer vermiştir. Bu takvimler, diğer adıyla Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları, Türkiye'yi kendi halkına ve yurtdışında tanıtmak adına güncel ve estetik fotoğraf almanakları olarak ülkemizde fotoğraf sanatı tarihinin yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

“Şakir Eczacıbaşı 1929 yılında İzmir’de doğmuştur. Robert Kolej’deki öğreniminden sonra, Londra Üniversitesi’nde Eczacılık okumuştur. Yurda dönünce bir süre gazetecilik yapan Şakir Eczacıbaşı, VATAN’in ünlü “Sanat Yaprağı”nın yayıncıları arasında yer almıştır. Eczacıbaşı İlaç kuruluşuna 1955’te katılan Şakir Eczacıbaşı, 1956-1967 yılları arasında, bilim çevreleri kadar sanat ve kültür çevrelerinde de geniş yankılar uyandıran “Tıpta Yenilikler” dergisini yayımlamıştır. Ayrıca, uluslararası şenliklerde ödüller alan “Eczacıbaşı Kültür Filmleri” dizisini, 1960-1962 döneminde Sabahattin Eyüboğlu ve Pierre Biro ile birlikte hazırlamıştır. Bunlardan “Renk Duvarları”, 1964 yılında Avrupa Konseyi’nin “Kültür Filmleri Ödülü”nü kazandı. Şakir Eczacıbaşı, 1965’te Türk Sinematek Derneği’nin kuruluşuna öncülük ettiği gibi, on yıl sureyle başkanlığını yapmıştır.” (Aktaş, 2010, 7, hurriyet.com.tr)

Fotoğraf sanatıyla ilk kez 1960'larda ilgilenmeye başlayan Şakir Eczacıbaşı, yapıtlarıyla yurt içinde ve dışında geniş ilgi çekerek, çağdaş fotoğraf sanatçıları arasında seçkin bir yer elde etmiştir. Türkiye’de 13, çeşitli Batı ülkelerinde 23 fotoğraf sergisi düzenleyen Eczacıbaşı'nın, 1968 yılında ‘Anadolu’ adını taşıyan ilk yıllık, uzun yıllar sürecek olan bir geleneğin ilk adımı olmuştur.

“Eczacıbaşı Yıllıkları iki düşünceden kaynaklanmıştı: Kendine özgü doğası, insan zenginlikleri, kültür ve uygarlığı ile Türkiye’yi yurtiçinde ve yurtdışında tanıtmak. Bir de geliştirmekte olan modern fotoğraf sanatının daha da ilerlemesine katkıda bulunmak. Bu iki özlem el ele verince, ortaya çıkan, her yıl biraz daha yetkinleşen, her yıl gittikçe daha çok aranan Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları oldu. Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları, çağdaş Türkiye’yi görsel açıdan gözler önüne sermek istiyordu.” (Aslan, 2001, 4, milliyet.com.tr)

Eczacıbaşı Yıllıkları, Türkiye'yi kendi halkına göstermek ve tanıtmanın dışında yurtdışında da tanıtarak, değişen ve güncellenen Türkiye'yi başarılı ve estetik anlamda yansıtan değerli yıllıklar olarak kendini Avrupa'da da kabul ettirmiştir.



Fotoğraf 5: Eczacıbaşı Yıllıkları, "Oyunlar", 1993

"Almanya'da yayınlanan ünlü grafik sanatları dergisi Novum Gebrauchsgraphik'in, tüm yeryüzü ülkelerinde yayınlanan yıllıkları arasında 1979'da yaptığı seçimde, fotoğraflarının niteliği, grafik düzenlemeleri ve baskısıyla Eczacıbaşı Fotoğraf Yıllığı'nı, "dünyanın en başarılı yıllıkları" içinde saymıştı." (Aslan, 2001, 6, milliyet.com.tr)

Her yıl farklı bir konuyu ele alarak, farklı fotoğrafçılarla, aynı konuyu değişik bakış açılarıyla yorum getiren Eczacıbaşı yıllıkları, toplumsal, kültürel, mimari, doğa, kültürel mirasları, bu öğelerin tarih içinde yaşadıkları dönüşümleri de gözleri önüne sererek, Türkiye'nin her köşesinden örnek ve eserlerin bir araya gelmesinde büyük rol oynamıştır.

1965'te ilk kez yayınlanan yıllıkların, 2009'daki son basımına kadar, yıl bazında ele aldığı fotoğraf konuları şu şekildedir; "İstanbul" – 1965, "Anadolu" – 1968, "Evler" – 1969, "Anıtlar" – 1970, "Sular" – 1971, "Sokaklar" – 1972, "Kıyılar" – 1973, "Saticılar" – 1974, "Çocuklar" – 1975, "Kırlar" – 1976, "Taşıtlar" – 1977, "Köprüler" – 1978, "Sanatlar" – 1979, "Kapılar" – 1980, "Tekneler" – 1981, "Pencereler" – 1982, "Çarşılar" – 1983, "Köşkler" – 1984, "Camiler" – 1985, "Arabalar" – 1986, "Göller" – 1987, "Taşlar" – 1988, "Ağaçlar" – 1989, "Yollar" – 1990, "Kişiler" – 1991, "Seçmeler" – 1992, "Oyunlar" – 1993, "Tapınaklar" – 1994,

“Kahveler”- 1995, “Çeşmeler”- 1996 “Duvarlar”- 1997, “Seçmeler 2”- 1998, “Merdivenler”- 1999, “Türkiye Uygarlıkları”- 2000 “Dükkanlar”- 2001, “Balıkçılar”- 2002, “Türkiye’den İnsan Manzaraları Human Landscapes From Turkey” - 2002 “Evler”- 2003, “Yollar Sokaklar”- 2004 ,”Çarşılar Pazarlar”- 2005, “Kahvehaneler”- 2006, “Oyuncular”- 2007, “Yolcular”- 2008, “Türkiye Renkleri: Colours of Turkey” – 1997, “1999 Merdivenler: Stairs and Ladders” – 1999 “Balıkçılar: The Fisherman”, “Evler: Houses” – 2003 ,”Yollar, Sokaklar” – 2004, “Çarşılar... Pazarlar... Marketplaces... Bazaars...” – 2005, “Kahvehaneler: Coffee Houses” - 2006 - “Kapılar Pencereleer: Doors Windows”, “Anlar/Moments”, “Sokaklardan” “Yolcular: Travellers” – 2008” (fotografkitapligi.com)

Bugüne kadar 2 bin 100 renkli fotoğraf yayımlanan yıllıklarda, başta kendisi olmak üzere, Ahmet Kuzik, Ara Güler, Erdal Yazıcı, Halim Kulaksız, İbrahim Aysıl, İbrahim Zaman, İsa Çelik, İzzet Keribar, Mehmet Günyeli, Nevzat Çakır, Orhan Kanburoğlu, Ozan Sağdıç, Özer Kanburoğlu, Şemsi Güner ve sayıları 133’ü bulan pek çok fotoğrafçının fotoğrafları bulunmaktadır.

Eczacıbaşı yıllıkları Türk fotoğrafının gelişiminde, Anadolu’nun fotoğraflanması çalışmalarında, fotoğraf yayıncılığı, genç fotoğrafçıların fotoğraf sanatına kazanılması, ülkemizin insan zenginliğinin, kültür ve uygarlık birikiminin yurt içinde, dışında tanıtılmasın da ve en önemlisi görsel tarih oluşturmakta önemli bir görev üstlenmiştir.

1.5. 1960-1980 Dönemi Türk Fotoğrafına Genel Bakış

Türkiye’de fotoğrafın gerçek kimliğine kavuşarak, dünyaya açılma dönemi 1960’lı yıllardan itibaren başlamıştır. Tüm Türkiye fotoğrafçıları tarafından gezilmiştir. Anadolu yaşamını, kültürünü ve halkını tanıtan fotoğraflar romantik bir üslupla belgelenmiştir. Türk fotoğrafçıları ve eserleri dünya çapında tanınmıştır. Bu dönemde ön çıkan isimler; Ara Güler, Ersin Alok, Yıldız Moran, Ozan Sağdıç, Sami Güner vd. olmuştur. İnsanı, doğayı, kültürü ve geçmişten o döneme kadar bir ülkenin her anlamda dönüşümünü fotoğraflamışlardır.

Ara Güler, Türk fotoğrafının ustalarından biri, aynı zamanda dünya fotoğraf tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Eserleri, belgesel fotoğrafçılığın temel yapı taşlarındandır.

“Ermeni asıllı bir Türk olan Ara Güler, 1928 yılında Beyoğlu’nda dünyaya gelmiştir. 1951 yılında Getronagan Ermeni Lisesi’nden mezun olduktan sonra Muhsin Ertuğrul’un yanında tiyatro ve oyunculuk eğitimi almıştır. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ndeki eğitimini yarım bıraktı 1950’de Yeni İstanbul gazetesinde çalışmaya başlamıştır.” (araguler.com.tr/aboutaraguler.html)

Ara Güler’in başarılı fotoğrafları, Fransa’dan Amerika’ya kadar birçok katalogda yer almıştır. Türkiye ve dünyanın çeşitli yerlerinde çektiği kendine has klasik fotoğraflarıyla tanınmıştır. Anadolu ve İstanbul’un yok edilen birçok güzelliğini yakalamış ve halka tanıtmıştır. Hayat Mecmuası’nda da bölüm şefi olarak görev almıştır. Aynı yıllarda Henri Cartier Bresson ile tanışarak Paris Magnum Ajansına katılmıştır. İngiltere’de yayımlanan Photography Annual antolojisi O’nu dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak tanımlamıştır.



Fotoğraf 6: Ara Güler, “İstanbul”, 1960

“Ara Güler, Stern, Time, Life ve Paris-Mach gibi dergilerin foto muhabirliğini de yaptı. Uluslararası bir ünvan olan ‘Master of Leica’ ünvanına layık görüldü. 1966’da, ABD Modern Sanatlar Galerisi’nde açılan ‘Renkli Fotoğrafın On Ustası’ adlı sergiye katıldı. 1967 yılında Kanada’da ‘İnsanların Dünyasına Bakışlar’ adlı sergi açtı. 1971’de Almanya’da ‘Türkiye’ adlı albümü yayımladı. 1980 yılından sonra çeşitli dergi ve gazetelerde muhabirlik yaptı. Türkçe, İngilizce, Ermenice ve İngilizce birçok dilde 23 kitabı yayınlanmıştır. (Hüdavendigar, 2000:117)

Ara Güler meslek hayatı boyunca bütün dünyayı gezerek, Winston Churchill, John Berger, Alfred Hitchcock, Picasso, Salvador Dali, Ansel Adams... gibi dünyaca ünlü isimlerle foto röportajlar da yapmıştır.



Fotoğraf 7: Ara Güler, “Salvador Dalı”, 1955

Ara Güler, fotoğrafa bakış açısını, verdiği bir röportajda şöyle açıklamaktadır;

“Fotoğraf bir kere sanat falan değildir. Fotoğraf görülen bir şeyin zapta kayda geçmesidir. Fotoğraf meselesi bir arşiv meselesidir. Arşiv; kaybolmasın, yitmesin, bitmesin, gene bakayım, gene göreyim diye. Onun için fotoğraf bir alettir, makinedir onunla hayatı yakalarsın hayatı yakalamak da arşiv yapmandan çok daha mühimdir. Bir arşiv bir dünyayı getirir. Fotoğraf makinesinin icadı bunun içindir.” (Kaya, 2014, 3-15, t24.com.tr)

1980’den itibaren fotoğraflarının bir kısmı kitap haline getirilmiştir. Ara Güler’in fotoğrafları dünyanın birçok yerinde, farklı dillere çevrilerek yayımlanmıştır.

“1986’da Hürriyet Vakfı tarafından basılan, Prof. Abdullah Kuran’ın yazdığı Mimar Sinan kitabını fotoğraflamıştır. Bu kitap 1987’de Institute of Turkish Studies tarafından İngilizce olarak yayınlanmıştır. 1989’da ise Ara Güler’in Sinemacıları kitabını yayınladı. Yıllarca üstünde çalıştığı Mimar Sinan yapıtlarının fotoğrafları, 1992’de Fransa’da Edition Arthaud, ABD ve İngiltere’de Thomas and Hudson, Singapur’da Archipelago Press tarafından Turkish Style başlığıyla, Fransa’da ise Albin Michel yayınevi tarafından Demeures Ottomanes de Turquie adıyla yayınlanmıştır. 1994’te Eski İstanbul Anıları adlı kitabı, 1995’te ise Yitirilmiş Renkler, Bir Devir Böyle Geçti ve Yüzlerinde Yeryüzü adlı kitapları yayınlanmıştır.” (araguler.com.tr/aboutaraguler.html)

Ara Güler, fotoğrafçılığın, anı belgelemek ve tarihe not düşmek olduğunu savunmuştur. Yok olan, bilinmeyen ve önemli olan yerler, ülkeler, kişiler eserlerine

konu olmuştur. Çektiği fotoğraflar kitaplar haline getirilmiş, tarihi bir almanak olarak tarihe ışık tutmuştur.

Belgesel fotoğrafın ve foto muhabirliğin ilk temsilcilerinden biri de Ozan Sağdıç'tır. Sağdıç, fotoğraf yaşamı boyunca, eserlerinde meslektaşlarından farklı olarak, günlük yaşama esprili bir dille yaklaşan bir tarz da yakalamıştır. 1956 yılında amatör fotoğrafçılar ile ilgili bir gazete ilânıyla gittiği Doğan Kardeş Matbaası'nda fotoğrafları Hikmet Feridun Es tarafından beğenilerek Hayat Mecmuası'nda foto muhabirliğine başlar. Hayat Mecmuası, Sağdıç'ın kariyerinde önemli bir yeri olmuştur.

“Ozan Sağdıç, 1934 yılında Balıkesir’de doğdu. Çocukluğunu Edremit’te geçiren Sağdıç, ortaokul eğitimini İzmir Buca’da, lise eğitimini İstanbul Kabataş Lisesi’nde tamamladı. Fotoğrafla ilk olarak lise son sınıfta tanıştı. 1956’da Hayat Mecmuası’nda foto muhabiri olarak göreve başladı. 1930’lardan başlayıp 50-60’lı yıllara kadar süren Henri Cartier-Bresson’un öncülük ettiği gerçeklik akımını Hayat ile Türkiye’ye taşıyan kuşağın bir temsilcisi oldu. 1959 sonlarında Hayat mecmuasının Ankara bürosuna geçti. Çağla Çağı isimli bir şiir kitabı olan Sağdıç, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi ve H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi’nde sanat dersleri verdi.” (Doğan ve Gönendik, 2008, 1-23, arsvfotoritim.com).

Ozan Sağdıç, İngiliz Photography dergisinin açtığı ilk geleneksel yarışmanın ilk birincisi, ayrıca Fiap’tan Türkiye’ye ilk madalyayı getiren kişi olmuştur.

“Fotoğrafın kendisi için anlamını şu şekilde açıklamıştır ; Fotoğrafın beni en çok çeken yönü, insanın insanla ve doğayla ilişkileri. Ancak soyut bir ayrıntıyı, bir manzarayı, sanayi tesisini ya da mimari eseri, çiçeği, böceği fotoğraflarken de heyecan duyuyorum.” (Doğan ve Gönendik, 2008, 1-23, arsvfotoritim.com).



Fotoğraf 8: Ozan Sağdıç, 1956

Sağdıç, fotoğrafçılığa başladığı yıllardaki ekonomik zorluk ve fotoğraf eğitiminin yetersiz oluşuna rağmen, kendi çabaları ve azmiyle başarılar elde ederek, belgesel fotoğrafçılıkta önemli eserler üretmiştir. Kendisi, döneminin akılda kalan isimlerinden biri olmayı başarmıştır.

Türk fotoğrafında, kısa süren fotoğraf kariyerine rağmen, Yıldız Moran önemli isimlerden biridir. Moran, fotoğrafçılığın kısıtlı imkanlarla sürdürülmeye çalışıldığı dönemde, bir kadın olarak, İngiltere’de fotoğrafçılık eğitimi almıştır. Kendisi akademik eğitimli ilk profesyonel kadın fotoğrafçıdır. İtalya, İspanya, Avusturya ve Anadolu’yu dolaşan ilk Türkiyeli kadın fotoğrafçı olmuştur. Yurtdışından tamamen Türkiye’ye geri döndüğünde, İstanbul ve Anadolu’yu dolaşmıştır. Bu gezilerinde, Türkiye’yi bir kadın gözüyle belgeleyen 8 bin’e yakın eser bırakmıştır.

“Türkiye’de akademik eğitim almış ve profesyonel anlamda çalışmalar yürüten ilk kadın fotoğrafçıdır. 1932 yılında İstanbul’da doğmuş, 1951’de Robert Kolej’den mezun olmuştur. İngiltere’de eğitim almış, Ünlü Fotoğrafçı John Vickers’in öğrencisi olmuştur. Cambridge’de açtığı ilk kişisel sergisini İstanbul, Ankara, Londra ve Edinburgh sergileri izlemiştir. Ahmet Vahit Moran’ın kızı, Özgün Şair Özdemir Asaf’ın eşidir. İlk sergisini 21 yaşındayken Cambridge’te açmıştır. 1982 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Enstitüsü Onur Üyesi olmuş; değil kadınların, erkeklerin bile rahat dolaşamadığı yerlere giderek, kasabaları köyleri gezmiş, hayata dair ne varsa görüntülemiştir. Fotoğraflarında şiirsellik ve estetik, mükemmelliğin sırrı belki de şu sözlerinde gizlidir: “Şair hangi vezinle, hangi kalıpla şiir yazmayı seçip, içeriği dolduracaksa, fotoğrafçı da kendine en uygun fotoğraf makinesini bulmakla yükümlüdür. Her iki dalda da sonuçta şiirsellik, estetik yoksa başarısızdır”. (Rıfat ve Kökden, 1998:5).



Fotoğraf 9: Yıldız Moran, 1955

Anadolu fotoğraflarında, yoksulun, emekçinin ve ezilen kadının hayatını öykülemiştir. Fotoğraflarında ışık oyunlarını, ters ve sert kontrastları sıkça kullanmıştır. Teknik bilgisini, fotoğraftaki anlatım diliyle bütünleştirerek, anlamı yoğun şekilde aktarmıştır. Anadolu'yu konu aldığı fotoğraflarında, duygusallığını kattığı estetik ve şiirsel bir anlatım biçimi vardır.

1962 yılında Özdemir Asaf ile evlenerek fotoğrafçılığı bırakmıştır. Akademik eğitimi ve başarısını ardında bırakmıştır. Fotoğrafçılığın boş zamanlarda yapılacak bir iş olarak değil, başlı başına bir tutku olarak gördüğü, hakettiği değer ve zamanı veremeyeceğini anladığında bir seçim yapmıştır. Kendisini sadece eşi ve çocuklarına adayan Moran, ailesi ve fotoğrafçılık arasında yaptığı seçimi şu şekilde açıklamıştır;

“24 saat düşünülen, yaşanan, ikinci plana atılamayacak bir konudur fotoğrafçılık. İnsana, yaşama özgün, bir aşamanın bir yerini kavramsal olarak dolu, yoğun, ağırlıklı olarak verebilen kişidir fotoğrafçı.” (Rıfat ve Kökden, 1998:6)

Yıldız Moran, fotoğrafçılığa olan tutkusunu, duygusallık ve içselleştirmeye birlikte ifade etmiştir. Belgesel fotoğrafçılık yapmış olsa da, fotoğrafına konu olan insan, mimari, olay vb. tüm bu unsurlarda derinlik ve duygu aramıştır. Fotoğrafa bakışını kendi anlatımıyla şu şekilde anlatmıştır; “Fotoğraf makinesi o denli varlığınızın bir parçası olmalıdır ki; konu ile aranız da bir engel oluşturmaz. Şiirselliği olan her şey sanat fotoğrafının konusudur, fotoğraf aracılığıyla evrensel olan ve işlenen konunun kavramını içeren fotoğrafı çekmek tek amacımdı...” (Bölük, 2014, 11, klektomani.com)

Yıldız Moran, eğitimi, cesareti ve duygularını katarak eserlerini üretmiştir. Çektiği fotoğraflar belgesel nitelikli olsa da, teknik bilgisiyle kendi yorumunu katmıştır. 12 yıllık fotoğraf kariyerinde, Türkiye'nin önemli fotoğrafçılarından biri olarak, zamansız ve ilham verici fotoğraflar sunmuştur.

Sami Güner, türk fotoğraf tarihine ilkleri sunan fotoğrafçılardan biri olmuştur. 25 yıl süren bankacılık mesleğinden emekli olduktan sonra, kendisini fotoğraf sanatına adanmıştır. Fotoğrafın her dalıyla ilgilenen Sami Güner, Türkiye’de ilk renkli fotoğraf çekimini gerçekleştirenler arasında yer almıştır.

“Sami Güner, 1915 yılında Yugoslavya Priştine’de doğdu. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde okudu. Merkez Bankasından emekli olduktan sonra tümüyle fotoğraf çalışmalarında yoğunlaştı. 1960 sonrasında iş yaşamının ve dış ilişkilerin gelişmeye başlaması basılı malzemelerde ülke fotoğraflarına gerek gösterdiğinde, Sami Güner büyük bir coşku ve sevgi ile her yöreyi fotoğraflamaktaydı. Kuş uçmaz mezralardan kentlerdeki kahvelere iki - üç nesil ülkemizin her yöresinin ve fotoğrafın tadına O’nun çalışmalarıyla vardı. FOTOGEN’in (Fotoğraf Sanatı Derneği) ilk başkanıdır. ESFIAP unvanı almıştır. 1987’de TÛTAV, 1990 Kùltür ve Turizm Bakanlığı Büyük Ödülü’nü kazandı.” (samiguner.com)



Fotoğraf 10: Sami Güner, 1962

40 yılı aşkın süre Anadolu’yu fotoğraflayarak, ülkedeki sosyal, kültürel ve mimari değişimi gözler önüne seren çalışmalar üretmiştir.

Sami Güner, yurt dışında açtığı sergilerle Türkiye’nin tanıtımında büyük emek harcamıştır. Çok sayıda ülkenin fotoğraflarını da Türkiye’de sergilemiştir. Kişisel albümleri yanı sıra geniş çaplı ilgi gören elliye yakın kitabı fotoğraflamıştır. Bilgi, beceri ve tecrübesi ile çeşitli yarışmalarda, sayısız defa jüri üyeliği ve başkanlıkları yapmıştır. Bursa Büyükşehir Belediyesi 1992 yılından itibaren her ölüm yıldönümünde onun adını anmak ve ülkemizdeki fotoğraf sanatının gelişmesine katkıda bulunmak amacı ile Sami Güner Fotoğraf Yarışması düzenlenmektedir.

Ersin Alok, Anadolu’yu, Anadolu mimarisi ve insanını fotoğraflayan meslektaşlarından daha farklı konulara yönelmiştir. Doğaya olan sevgisi sebebiyle, dağcılık ve sualtı fotoğraflarıyla öne çıkan Ersin Alok, Mimar Sinan Üniversitesi

Fotoğraf Enstitüsü'nün kuruluşunu yapmıştır. Sanatla olan ilişkisine resimle başlayan Alok, 1953'te ilk kişisel sergisini açmıştır.

“Ersin Alok, sualtı çalışmalarına 1955 civarında başladı. Dünyanın çeşitli yerlerinde derin su dalışları yaparak fotoğraflar çekti. Türkiye’de ilk Kızıldeniz dalışını gerçekleştirenlerdendir. Bu konuda pek çok konferans ve sergi gerçekleştirdi. Ayrıca Amazonlar’da yaptığı araştırma gezisi, Doğal Hayatın bütünlüğü ve kaybolan doğal yaşamdaki hayvan türlerinin fotoğraflık çalışmalarını yapmasına vesile oldu. Türkiye’de Milli Parkların kurulmasında ilk çalışmaları yaparak, bunlarla ilgili fotoğraflık belgeleri saptadı. 1967 yılında profesyonel olarak fotoğrafa başladı. V. Paris Biennali’nde “Absurd” anlatımı içinde Birincilik Ödülü aldı. Arkasından Roma, Brüksel, Sofya, Varşova ve ABD Barkley birincilikleri geldi. 1989’da Dünya Fotoğrafçıları Birliği, Helsinki’de Alok’a Asya’yı temsil etme hakkını vererek, DOĞA temalı Panoramik Üçgen Sergisini üç sanatçı ile açtı. 204 kişisel serginin sahibi olan Alok’un, ayrıca 41 kişisel yurtdışı sergisi vardır.” (alokphoto.com.tr)



Fotoğraf 11: Ersin Alok

Ersin Alok, çeşitli dökümanter filmler de çekerek, yurtdışı ve yurtiçinde çeşitli konferanslar vermiştir. Fotoğrafa olan bakışı paylaşımın gerekliliğine dayanmıştır. Görselliğin mutlaka paylaşılması gereğini savunmuştur. Gerçek; onun için yöresel bir olgu olmuştur. Gittiği her yerin özelliklerinin ve doğrularının oraya ait olduğunu belirterek, her coğrafyayı olduğu gibi yansıtmıştır.

Alok, Arkeolojik ve mimari Fotoğraf çekimi konusunda gerçekleştirdiği buluşları dikkat çekmiştir. Fotoğrafta renk, kontrastlığın kontrolü, mavinin kuvvetlendirilmesi v.b. gibi konularda keşifleri vardır. Türkiye’de, ilk olarak 360

derecelik görüşle, eskiz olarak fotoğraf çekimini gerçekleştirmiştir. Kendisi halen, dijital fotoğraf özellikleri üzerine araştırmalar yapmaktadır.

Belgesel fotoğrafçılığın öne çıkmasıyla, görüntü zenginliği artarken, nitelik anlamında bir nevi kısır döngü yaşanmıştır. Türk fotoğrafında “amatör” kavramı yer edinmiştir. Pek çok ilk’e sahne olan bu dönemde, Türkiye’deki fotoğrafçılar kendilerini yurtdışında da kabul ettirmiştir. Teknik olarak farklı ışık oyunları, kontrast, estetik öğeler fotoğrafçılar tarafından önemsenmiş ve belgesel fotoğraflara kendi bakış açılarını katmaya başlamışlardır. 1960’larda başlayan Türk fotoğrafının dışa açılma süreci ve örgütlenme, 1970’lerdeki modern yaklaşımlarla ve farklı bakış açılarıyla hızlanmıştır. Bu dönemin diğer isimlerinden bazıları da, İbrahim Demirel, Türkiye’deki ilk renkli fotoğraf laboratuvarını kuran, Sıtkı Fırat, Nurdan Nusret Eren, İbrahim Zaman, Hüsnü Gürsel’dir. Bu dönem fotoğraflar anlık kayıtlar şeklindedir. Batı’daki anlamıyla belgesel fotoğrafçılık kavramı yoktur. Turizm bakanlığı tarafından desteklenen fotoğrafçılar, dergi, takvim, kartpostal gibi tanıtım amaçlı çekimler gerçekleştirmişlerdir.

1.5.1. Üniversitelerde Fotoğraf Eğitimi

Fotoğrafın akademik düzeye taşınması ile birlikte teknik bilgi ve estetik anlayış farklılaşmaya başlamıştır. Fotoğrafçılar, yarışma performansları ve açtıkları sergilerle, fotoğrafın sanat ve ulusal boyutu ön planda yer almaya başlamıştır. Farklı fotografik eğilimler ve yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Türk fotoğrafında seksenli yıllar, deneysel eğilimlerin yoğun olarak görüldüğü bir dönemdir.

“Ülkemizin ilk Güzel Sanatlar Okulu olan, Mimar Sinan Üniversitesi, sanat tarihçisi, arkeolog, müzeci, ressam Osman Hamdi Bey tarafından 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kuruldu ve 2 Mart 1883’de öğretime başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi o dönemde Ticaret Bakanlığı’na bağlıydı. İlk kuruluşunda mimarlık, resim, heykel... gibi bölümleri bulunuyordu. Kurum, 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır ve böylece ülkemizde Akademi ünvanını alan ilk yükseköğretim kurumu olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi, 1969’da 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu’nun kabul edilmesiyle, bilimsel özerkliğe kavuştuktan sonra, 4.11.1981’de kabul edilen 2547 sayılı Kanun ve 20 Temmuz 1982’de çıkarılan 41 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile üniversiteye dönüşerek Mimar Sinan Üniversitesi adını aldı.” (msgsu.edu.tr)

1957 yılında Endüstriyel anlamda sanatçı yetiştirmek üzere kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun (Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi) Grafik bölümü

içinde Vehbi Yazgan' nın fotoğraf dersi vermiştir. 1968 yılında Güler Ertan, yüksek lisans eğitimi için Avusturya 'ya gönderilmiştir. Kendisi orada renkli fotoğraf üzerine eğitim görmüştür. Güler Ertan gibi pek çok eğitmen devlet bursuyla Avrupa'ya gitmiştir. Siyasi olaylar ve toplumsal sorunların yoğun olarak yaşandığı ortamda maddi durumu elverişli olan eğitmenler farklı ülkelere gitmişlerdir. Ülkede kalan diğer eğitmenler, çalışmalarına tüm ülkeyi etkileyen siyasi, ekonomik olayların izlerini yansıtarak, farklı bir bakış açısı getirmişlerdir.

“80’li yıllarda birçok sanatçının yurtdışına gitme isteğinde olduğunu, süregelen olumsuzluklardan kaçtığını ve göçmen yaşamını yeğlediğini saptamak olasıdır; ancak bu gidişler on yılın başlarında siyasal nedenlerle olduysa, sonunda ekonomik nedenler öne çıkmıştır. Geride kalanlar, isyan etmektense duruma yeni açılım arayışına girdiler; ve bu kararı verenler 80’li yıllardaki epistemolojik değişimi gerçekleştirdiler.” (Madra, 2005, 25, kavramsalsanat.blogcu.com)

Türkiye’de akademik anlamda ilk fotoğraf bölümü Güzel Sanatlar Akademisi’ne (Mimar Sinan Üniversitesi) bağlı olarak Fotoğraf Enstitüsü adıyla 1978 yılında kuruldu. Bu dönemde soyut dışa vurumcu işler üreten fotoğrafçılar arasında Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Mustafa Kocabaşı, Nuri Bilge Ceylan, Merih Akoğul, Kamil Fırat, Gültekin Çizgen, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan vardır. 1978 yılında eğitime başlayan Akademi bünyesindeki Fotoğraf Enstitüsü’nden sonra, 1984 açılan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü açılmıştır. 1989’da Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu bünyesinde kurulan Fotoğrafçılık Programı, 1995 yılında da Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü takip etmiştir.

1980 öncesi ve darbe sürecinde siyasi ve toplumsal olayların baskısı sanata ve sanatçının eserlerine de yansımıştır. Sanatçılar bireyselliğe ağırlık vererek, deneysel fotoğraf olgusu altında soyut kavramları, duygu ve düşünceleri kendi gözlerinden, kendi yorumlarıyla, özgün fotoğraflar ortaya çıkarmışlardır.

İlk mezunlarını 1980 sonrasında veren Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Bölümü ve bakış açısının değişmesiyle fotoğrafın sanatsal ve ulusal boyutu, ilk defa sorgulanmaya başlanmıştır. Fotografik eğilimlerini net olarak ortaya koyan genç ve akademili kadrolar, bu dönemin itici gücü olmuşlardır. 1980 sonrası Türkiye’de

fotoğraf, hem akademik açıdan, hem de açılan fotoğraf merkezleri ile kurumsallaşmayı yaşamıştır.

1970 ve 80 arasında örgütlenmenin artmasıyla birlikte, fotoğraf yayınları artmış ve birçok yarışmalar düzenlenmiştir. BÜFK (BÜFÖK) Boğaziçi Üniversitesi bünyesinde kurulan, ilk üniversite fotoğraf kulübüdür. Örgütlenme kulüp” adı altında, akademik ortamda da kendini göstermiştir.

“BÜFÖK ülkemizdeki ilk üniversite fotoğraf kulübü olması ile de fotoğraf çevrelerinde saygınlık kazanmıştır. Nuri Bilge Ceylan, Ali Taşkiran, Laleper Aytek, Orhan Cem Çetin gibi bir çok fotoğraf sanatçısını bünyesinde bulundurmuştur. (bufok.wordpress.com)

“1970 ve 80 arası en yoğun fotoğrafı üretiminin yaşandığı süreçtir. Türk fotoğrafında örgütlenme çabaları, bu bağlamda örneklerin çoğalması, görüntü patlamasını hazırlayan en önemli faktörlerden biridir. Bu dönemde, 1950 yılında TAFK (Türkiye Amatör Foto Kulübü), 1959 yılında TAFK (Trabzon Amatör Foto Kulübü), başlangıçta “Erenköy Foto Kulübü” olarak 1959’da İFSAK’ın (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Kulübü) ardından; 1977 yılında AFSAD (Ankara Fotoğrafçılar Derneği), aynı yıl BASAF (Balıkesir Sanat Fotoğrafçılar Derneği), 1978 yılında FOTOS (Fotoğraf Sanatçıları Derneği), 1979 yılında KASK (Kocaeli Amatör Sanatçılar Derneği), aynı yıl AFAD (Adana Fotoğraf Amatörleri Derneği) kurulduklar.” (Gezgin, 1995, 31, fotografa.fotografya.gen.tr)

1970-80’li yılları diğerlerinden ayıran önemli özellik, fotoğrafın başlı başına bir meslek dalı haline gelmiş olmasıdır. Basın fotoğrafçılığının yanısıra reklam ve tanıtım fotoğrafçılığı da kendini göstermeye başlamıştır. Şahin Kaygun’un başkanlığını yaptığı ve kurucu üyelerinden biri olduğu FOTOS, bu anlamda fotoğrafçılar arasında dayanışmayı, yardımlaşmayı sağlamak, haklarını savunmak amacıyla kurulmuştur.

“1977’de gerek amatör gerek profesyonel çok sayıda fotoğrafçıyı bir araya getiren FOTOS Şahin Kaygun’un çabaları ile kurulmuştur. 1977 yılının başında “Türk Fotoğraf Sanatçılarının tümünü bir çatı altında toplamak ve sorunlara çok daha güçlü bir ses olarak karşı koymak, çözüm aramak amacını” taşıyan derneğin kurucu üyeleri, Şahin Kaygun, Ersin Alok, Gülnur Sözmen, Suat Ataç, Hasan Kurbanoglu, Ahmet Çetinkaya, Handan Özalanç, Güler Ertan ve Meral Kaygun’dur.” (Yeni Fotoğraf Dergisi, 1977:32-34)

İFSAK da çok yönlü çalışmaları, başarılı organizasyonları ile çalışmalarını geleneksel hale getirebilmiş ve varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Türkiye’nin dört

bir yanında kurulan dernekler, fotoğrafçıları aynı çatı altında toplayarak, fotoğrafın gelişimi için elbirliği ile pekçok etkinlik, yarışma ve sergiler düzenlemişlerdir.

1960 ve 80 arasındaki dönem, belgeselci yaklaşımın ağırlıklı olduğu gözlemlenmiştir. Ülkenin sosyo-kültürel yapısı, mimarisi ana konu haline gelerek, geleneksel doku ile fotoğrafa yansıtılmıştır. Akademik eğitim öncesi, batı akımlarının dışında kalan eserler üretilmiştir.

1.6. 1980 Darbesi, Gerekçeleri Ve Hazırlayan Koşullar

27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 muhtırasının ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde silahlı kuvvetlerin yönetime üçüncü açık müdahalesi olmuştur. 1980 darbesinin arka planında bu durumu hazırlayan uzun bir süreç ve olaylar zinciri vardır. Bu süreçte siyasi iktidarsızlık, ekonomik sebepler, güvenlik sorunları, dış siyaset etkenleri önemli rol oynamıştır. 12 Eylül 1980 darbesi, Türk Silahlı Kuvvetlerinin 12 Eylül 1980 günü gerçekleştirdiği askerî müdahaledir.

“12 Eylül 1980 askerî darbesinin gerekçeleri arasında ülkede yaygınlaşan siyasi cinayetler, ve 6 Eylül günü Konya’da Necmettin Erbakan önderliğinde yapılan ve darbe liderlerinin şeriat amaçlı bir kalkışma girişimi olarak nitelediği Kudüs Mitingi gösterildi. Konya mitingi olarak da bilinen bu mitingde topluluk İstiklal Marşı sırasında yerlere oturmuş ve İstiklal Marşını yuhalamıştır. miting sırasında sürekli şeriat çağrısı yapılmış, miting devleti protestoya dönüşmüştür. Türkiye Büyük Millet Meclisi, 22 Mart 1980’de ilk turunu yaptığı Cumhurbaşkanlığı seçimini, 114 tur oylama yaptığı halde darbe gününe kadar sonuçlandırmayarak, halkta demokratik yollarla ülkenin düzlüğe çıkamayacağı inancına yol açtı.” (Gürel, 2007, milliyet.com.tr)

12 Eylül öncesi dönemde dış ticaret açıkları, işsizlik, kıtlık, işyerlerindeki anlaşmazlıklar, fabrikalardaki grevler ile ekonomik sorunlar artış göstermiştir.

“1980’lere doğru tüm dünyada neoliberal bir ekonomik dönüşüm yaşanmaktaydı. Neoliberal reformları uygulayabilmek için toplumsal muhalefetin olmaması ve baskı ortamı gerekliydi. Amerika Birleşik Devletleri neoliberal politikaları hızlandırabilmek için dünyanın çeşitli ülkelerinde sağ hükümetleri işbaşına geçirmek için askerî darbeleri desteklemekteydi. O dönemde Türkiye’de yükselen bir toplumsal muhalefet özellikle işçi ve öğrenci hareketleriyle kendini göstermekteydi.” (Savran, 1987:132-168)

Türkiye’de darbe öncesi kontrol altına alınamayan bir güvenlik sorunu da yaşanmaktaydı. Farklı siyasi görüşteki gruplar üniversitelerde boykotlar düzenleyerek,

öğrencilere de bu yönde baskı uygulamışlardır. Farklı grupların siyasi görüş çatışması, üniversiteleri aşarak sosyal hayatı da etkilemeye başlamıştı. O dönem, halkın can güvenliğini tehlikeye sokan ve birçok kişinin hayatını kaybetmesine sebep olan eylemler düzenlenmiştir.

Türkiye'nin yaşadığı bu kaos ortamı özellikle Amerika tarafından gözlenmekteydi. ABD'ye göre, İran İslam devrimi ve Afganistan'ın işgali sonrası Türkiye'nin her anlamda istikrar sahibi olması gerekiyordu. Ekonomik açıdan yaşanan darboğaz, halkın kendi içinde bölünmesi ve sosyal açıdan bütünlüğü olmaması ülkenin zayıflığını arttırmıştır. Üst üste kurulan hükümetler, siyasi partilerin birbirleriyle olan kavgaları, ortak bir çözüm yolunu bulmayı da imkansız hale getirmiştir.

1.6.1. 1980 Darbesi ve Sonuçları

1980 darbesi, Türkiye'de her alanda yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiştir. Siyasal iktidarsızlıklar, ekonomik çöküntü, toplumsal bölünmeler, artan şiddet olayları 12 Eylül 1980'de askeri darbe ile sonlanmıştır. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren(1917-2015) tarafından okunan darbe bildirisinde, ordunun ülkeyi siyasal, toplumsal düzen ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçladıkları açıklanmıştır. Toplumun yaşadığı süreç ise, yapılan açıklama ve darbe amacından tamamen farklı olmuştur. Özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altında tutup, Türkiye'yi dışa karşı yalnızlaştıran ve toplumun nesiller boyu atlatamayacağı travmalara sebep olmuştur.

“6 Kasım 1981’de çıkarılan 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ile YÖK kuruldu.[32] Bundan sonra 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanununun 2301 ve 2766 sayılı kanunla değişik maddelerince özellikle solcu olduğu düşünülen 71 Üniversite personeli YÖK tarafından görevlerinden uzaklaştırıldı. İlk uzaklaştırmalar Şubat 1983’de başladı. Genelkurmayın açıklamalarına göre toplam 4891 kamu personeli görevden alınmış ve 38 profesör, 25 doçent, 10 yardımcı doçent 1402’lik olmuştur. Ancak 1402’lik olmak istemediğinden bizzat istifa yolunu seçenler de dahil edildiğinde bu sayının 20.000 civarında olduğu öne sürülmektedir.” (Kongar, 2011, 1-18, kongar.org)

Kenan Evren ve Kuvvet Komutanları tarafından oluşturulan Milli Güvenlik Konseyi, 1983 genel seçimine kadar Türkiye'ye ilişkin tüm önemli kararları almıştır. 7 Kasım 1982 yılında yapılan halkoylamasıyla “1982 Anayasası” kabul edilmiştir. Darbe

ardından geçen 3 yıl içerisinde önemli kanunların tamamına yakını değiştirilmiştir. Yeni Anayasa’da askerî yönetim üyelerinin ömür boyu yargılanmasını engelleyen, “15. Madde” olarak bilinen madde de yer almıştır. Aynı halk oylamasında Kenan Evren Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

1980 darbesinin topluma olan etkilerini bilanço bazında ele aldığımızda, yenilenme, refah ve düzeni sağlama çerçevesinde toplumun ne kadar ağır şekilde etkilendiğini açıkça görebiliriz.

“1980 darbesi sürecinde, 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50’si asıldı (26 siyasi suçlu, 23 adli suçlu, 1’i Asala militanı). İdamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis’e gönderildi. 71 bin kişi TCK’nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkuyla bir şekilde öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelendi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 31 gazeteci cezaevine girdi. 300 gazeteci saldırıya uğradı. 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 13 büyük gazete için 303 dava açıldı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi. 144 kişi kuşkuyla bir şekilde öldü. 14 kişi açlık grevinde öldü. 16 kişi -kaçarken- vuruldu. 95 kişi - çatışmada- öldü. 73 kişiye -doğal ölüm raporu- verildi. 43 kişinin -intihar ettiği- bildirildi.” (tbmm.gov.tr)

6 Kasım 1983 günü askeri yönetime son vererek ve kendisini yönetecek olan hükümeti belirlemek için yeniden sandık başına gitmiştir. Seçimlerde Turgut Özal’ın kurduğu Anavatan Partisi tek başına iktidar olarak çıkmıştır. Özal dönemi, 1980 sonrasında bir rahatlama dönemi olarak da görülmüştür. Özal, ekonomik yaklaşımların önceliğini savunmuştur. Siyasetin kişisel yaşam tarzı olarak baz alınmasının zarar getireceğini vurgulamıştır.

“Özal, bir yandan bireyi ön planda tutarak, devletin yetki alanının sınırlandırılmasını ve bürokrasinin müdahaleci anlayışının azaltılmasını savunmuş, diğer yandan da muhafazakâr ve milliyetçi değerlerle “devlete sadık-toplumcu” bir anlayışı gündeme getirmiştir. Aynı zamanda, değişik toplumsal kesimler arasında gelir dağılımındaki dengesizliği azaltmak adına sosyal adalet ilkesini savunmuştur. Özal, devleti küçültme politikasında başarılı olmadıysa da, “devlet baba” imajının değişmesinde önemli bir aktör olmuştur. “Bireyin devlet için var olduğu” anlayışı yerine, “devletin

birey için var olduğu” anlayışını Türkiye kamuoyunun gündemine getirmiştir.” (Yönetim Bilimleri Dergisi, 2014:107-108)

Özal, ekonomi alanında liberalizmden yana bir tutum sergilemiştir. İthalatta büyük ölçüde serbestlik getirilerek, yabancı bankaların Türkiye’de şube açmaları teşvik edilmiştir. Sosyal ve siyasal bütün iyileştirmelerin temelinde ekonomik liberalizmin olacağını savunmuştur.

Sonuç olarak, 1980 darbesi yenilenme ve toplum düzenini sağlama amacıyla başlatılan ancak etkileri günümüze kadar gelen bir süreçtir. Darbe ile her alanda sansür ve kısıtlamaya dayalı bir politika izlenmiştir. Özal döneminde öncelikle ekonomik alanda, sonrasında yavaş yavaş halka inen bir reform dönemi yaşanmıştır.

1.6.2. 1980 Darbesinin Sanat Ortamına Etkisi

1980 darbesiyle birlikte, siyasal, ekonomik, toplumsal yapı içinde aydınlar ve sanatçılar da ikilemler içinde kalmıştır. Siyasi görüş çatışmaları içinde yer alanlar, çatışmaların dışında kalanlar, baş kaldıranlar, ayrı ayrı içinde bulundukları durumdan etkilenmişlerdir. Düzene ayak uyduranlarla, düzene karşı çıkanların arasında o dönemde bir uzlaşma alanı da kalmamıştır. Bu dönemde, filmler, gazeteler, kitaplar, tiyatro oyunları sansürlenerek, yasaklanmıştır.

Baskı ve sansür dönemi olarak da görebileceğimiz darbe sürecinde sanatın iletişim gücü kısıtlanarak, yok edilmeye çalışılmıştır. Türkiye, sanatı düşünce üretiminin kaynağı olarak benimsemiştir. Bu dönemde, çağdaş sanatlar alanında dünyada olup biten gelişmelere, tartışmalarına, projelere de katkı sunamamıştır. Ne kuramsal açıdan ne de yapıt üretiminin gösterilmesi açısından, bu forumlarda, devlet, yerel yönetimler ve iş dünyası tarafından desteklenmeyen sanatçılar, üretimlerini güncelleştirdikleri halde, kendilerini yeterince gösterememişlerdir.

“12 Eylül sonrası, darbe koşullarında yaşanan yasaklamalar, muhalif kültür-sanat ürünlerinin (kitap, film, vd.) suç unsuru sayılması, sanatçının aydının suçlu gösterilmesi, dahası cezaevlerinde olması, 1980’lerin ortasına kadar toplumsal gerçekçi/muhalif ya da darbeyi sorgulayan filmler, kitaplar, yayınlar üretilmesinin koşullarını ortadan kaldırmıştı. Bu süreçte, yaşanan korku ortamı ve toplumun/sanatçının, yapımcının apolitikleştirilmesi de önemli bir etkendi. 12 Eylül darbesinin yarattığı korku ve baskı ortamında yeniden şekillenir. Kişisel filmler, eserler, kadın

filmleri, bireyin sorunlarına yönelen, iç yolculuğunu, bunalımlarını ve arayışlarını yansıtan yayınlar bu ortamın ürünleridir.” (Kara, 2013:78-79)

Bu dönemde üretilen eserler, toplumsal eleştiri ve siyasetten uzak, yaşanan olayların kişilere etkilerini yansıtmıştır. Sansür tek tipleşmeyi sağlayarak, farklı bakış açılarını engellemiştir. Korku ve baskı ortamı üretilen sınırlı eserlerin ana teması olmuş ve özgürlükten yoksun bir ortamda ortak duyguyu dile getirmeye çalışmışlardır.

1.6.3. 1980 Darbesi’nin Fotoğraf Sanatına Etkisi

1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere, geleneksel kalıpları kıran alternatif bir çizginin olduğu ve bugünkü fotoğraf anlayışının da temellerinin atıldığı dönem olmuştur. Bu temellerden biri, fotoğraf ortamının kurumsallaşmasıdır.

Kurumsallaşmayı belli bir çerçevede gerçekleştiren fotoğraf ortamı, o dönemde uluslararası olarak çeşitli bağlantı girişimleri de kurmaya başlamıştır. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni gereksinim duyan bu anlayış; 1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşmesi yerine, bir daralma sürecine girererek fotoğraf ortamı kendi içinde bir kutuplaşma yaşamıştır. Toplumun yaşadığı olaylara karşı sorumlu hissederek, misyon sahibi ve olması gerektiği gibi fotoğraflarını ortaya koyan fotoğrafçılar ve yalnızca bireysel olarak sanatı sadece kendini ifade etme aracı olarak tanımlayanlar olarak bir ayrım yaşanmıştır. Böylece 1980 öncesinin, betimlemeye dayanan an fotoğrafçılığı, belgesel fotoğraf ile boyutu farklı biçimde irdeleyen, “deneysel fotoğraf arasında, bugün de varlığını hissettiren bir duvar yükselmiş oluyordu.

1981’de siyasal konuların açıkça tartışılmasının yasaklanması, kişi hak ve özgürlüklerinin sınırlandırılması sonucunda her türlü siyasal, toplumsal risk ve sorumluluktan uzak duran, tüketim ve iletişimi yeni bir ufuk, bir kaçış alanı olarak gören bir genç kuşak yetişmiştir. 1980 sonrasında sanat ortamında estetik kavramı yeniden yorumlanmaya başlamış, farklı bakış açıları ile anlatımda anlamsal ve biçimsel açıdan bireyselleşme başlamıştır.

“1980 sonrası dönemden başlayarak Batı ile daha fazla etkileşimli, liberal ekonomiye bağlı gelişen bir Türk kültür ortamı oluşmuştur. Bu dönemden başlayarak, fotoğraf sanatı ve sanatsal yaratılar arasındaki etkileşimde yaşanan özgür sunum kolaylıkları yanında, teknolojiye daha bağımlı ve toplumdan kopuk, daha formalist ve kavramsal yaklaşımlar görülmektedir. Bu durum çoğu zaman, tutucu yaklaşımlarca, kalıcı olmadıkları ve kolayca anlamlandırılmadıkları, ancak bir metin aracılığı ile açıklanabildikleri gerekçesiyle eleştirilmiştir.” (Tunç ve Aytekin, 2011, 27, arifziyatunc.com)

80’li yıllarda birçok sanatçı, süren olumsuzluklar kaçarak, göçmen yaşamı tercih etmişlerdir. Ancak bu gidiş sebepleri arasında siyasal nedenler dışında, ekonomik nedenler öne çıkmıştır. Yurtdışına gitmeyen sanatçılar ise, duruma yeni açılım arayışına girerek, 80’li yıllardaki değişimi gerçekleştirmişlerdir. Çağdaş sanat akımları çerçevesinde, eserlerini yaratan sanatçılar ve belgesel fotoğraf sanatçıları arasındaki ayrım, her iki grubun da birbirinden kopuk olarak farklı kaynaklardan beslenmelerine sebep olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE FOTOĞRAFIN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

1980 sonrası Türk fotoğrafında ortaya çıkan, teknik müdahalelerle yeni anlatım boyutları sunan ve sanat akımlarıyla bağlantılı fotoğraf örneklerine karşı, geleneksel fotoğraf estetiğini savunanlar tarafından mesafeli bir bakış açısı oluşmuştur. Sanatçıların eserlerinde deneysel yaklaşımlar yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Üniversitelerde fotoğraf eğitiminin başlaması ve ilk eğitimli fotoğrafçıların mezun olmasıyla, Türk fotoğrafı kurumsallaşma sürecini yaşamaya başlamıştır. Sana kitaplarının Türkçe'ye çevrildiği, uluslararası bağlantıların kurulduğu ve 1987 yılında Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde gerçekleşen İstanbul Bienali ile farklı sanat dallarının Türkiye'deki gelişim süreci akademik tartışmaya açılmıştır.

İlki 1985 yılında düzenlenen İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri başta olmak üzere düzenlenen etkinlikler, Türkiye fotoğrafçılarına dünya fotoğrafından örneklerle tanışma imkanı sağlamıştır.

“1980”den sonra gerek uygulamalı gerekse kuramsal olarak gözlenen canlılığın fotoğrafçıları deneyselliğe sürüklediğini bunun da Türkiye’de iki farklı düzlemde gerçekleştiğini belirtir. Birinci düzlemde fotoğraf, nesnel görüntünün nesnelliğini aşmakta ve aracın bütün olanaklarını kullanmaktadır. Bu soyut ekspresyonizm düzlemidir. Bu dönemde soyut dışavurumcu işler üreten fotoğrafçılar arasında Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan, Laleper Aytek, Kamil Fırat, Maggie Danon’ın ismi sayılabilir.” (Gezgin, tarihsiz, 2-22, fotografa.fotografya.gen.tr)

1980’den günümüze kadar geçen süreç içinde, gerek kuram ve gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, farklı düzlemlerde gerçekleşmiştir. Soyut dışavurumcu anlatım boyutunda, fotografik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidildiği gözlenmiştir.

Bu bağlamda başarılı çalışmalar üreten isimler, Cengiz Karlıova, Şahin Kaygun, 80’li yılların başında deneysel fotoğrafı kavramını ortaya atan Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan, Çerkes Karadağ, Kamil Fırat, Laleper Aytek, Mustafa Kocabaşı, Adnan Ataç, Gökhan Yalta, Faruk Ertunç, Maggie Danon olmuştur. Son dönem çalışmalarından dolayı Şakir Eczacıbaşı, 80 öncesi belgesel

anlayışını izlenimci ortama taşıyan Halim Kulaksız, Merih Akoğul, Orhan Alptürk, Ali Rıza Akalın, Nafia Çalimlioğlu, Fethi İzan, S. Yalçın Çıdamlı, İbrahim Göğer, Ahmet Selim Sabuncu ve daha birçokları bulunmuştur.

Aynı zamanda belgesel fotoğraf çalışmaları da tüm bu akımlar dışında eserlerini üretmeye devam etmiştir. Nevzat Çakır, Mehmet Kısmet ve arkadaşlarının kurduğu Grup FOG belgesel fotoğrafın başarılı örneklerini sunmuşlardır.

Nesnel gerçekliğin anlaşıldığı ve konsept kavramı üzerine üretilen fotoğraflar ön plana çıkmıştır. Burada amaç fotografiye ulaşmak değil; onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmak olmuştur. Alternatif yöntemler, baskı teknikleri, grafik düzenlemeler, kimyasal işlemlerle yapılan manipülasyonlarla anlatım şekline esneklik katılmıştır. Belgelemekten çok, yaratıcılık ön plana çıkmıştır.

1980’li yıllardan itibaren fotoğrafın hızlı gelişim göstererek, farklı bakış açıları ve biçim zenginliği ortaya çıkmıştır. Eğitim için yurtdışına giden sanatçıların Türkiye’ye geri dönerek, yurtdışındaki akımları eserlerine yansıtması ve açılan sergilerle çağdaş sanatın fotoğrafa olan etkileri net olarak görülmüştür. Tüm bu gelişmeler Türk fotoğrafçıların, dünyadaki sanat gelişmeleri arasında köprü olmuştur.

“1980 yılının başında Albert Kahn’ın koleksiyon sergisi, 1983 de Bulgaristan Fotoğraf Kulübü’nün Bulgar Fotoğrafından bir kesit sergisi, 1984 yılı İstanbul Festivali kapsamında izlediğimiz Bill Brandt sergisi, aynı yıl Jerry N. Uelsmaunn sergisi, 1985 yılında Margaret Burke-White sergisi, 1986 yılında Andre Kertesz ve Paul Capanigro sergileri 1990’da Herbert List, Japon Uluslararası Fotoğraf Federasyonu ve Lüksemburg’lu yazar JeanJacques Lucas’ın sergileri, 1991 yılında Ansel Adams, Henri Cartier Bresson, Aaron Siskind ve Bela Kalman’dan oluşan karma sergiyi, James Robertson sergisi, Alman Kültür Heyeti ve Agfa Fotohistorama Müzesi işbirliği ile Almanya’dan getirilen ‘Asya’nın Tatlı Kıyıları’da sergisi, 1993 yılında Toshiki Ozawa’nın bilgisayar fotoğrafları sergisi ile aynı yıl Chris Hinterobermaier’in sergisi, Pierre Gigord’un koleksiyon sergisi, 1994 yılında Paul Nadar’ın ‘Orta Asya Yolculuğu’ sergisi, aynı yıl August Sander’in ‘20. Yüzyıl İnsanları’ sergisi ile 1995 yılının son ayları içinde izlediğimiz Almanya’da Portre Fotoğrafçılığı (1854-1918) sergisi örnek olarak gösterilebilir.” (Gezgin, 1995, 7, fotografya.fotografya.gen.tr)

1980’lerin sonlarına doğru, sosyal gerçekçilik kavramından sıyrılarak, soyut dışavurumcu bir tavır benimseyen sanatçılar, yerel yerine evrensel bir dil ve anlatım biçimi kullanmışlardır. Biçimsel sorunlara öncelik vererek, batı sanat akımlarına bağlı

alışmalar ortaya koymuşlardır.

2.1. Fotoğrafta Tasarım ve Deneysellik Kavramı

Deneysel fotoğrafçılık, tanımlanabilir nesneleri resmetme veya fotoğraflama zorunluluğuna karşı çıkmıştır. Bunun yerine fotoğraf çekmeyi ve fotoğrafı farklı tekniklerle işlemeyi kendisine araç ve nesne olarak almıştır. Deneysel bir fotoğraf fotoğrafın iç yapısına vurgu yaparak, görünmeyi gösterabilir, veya görünebilirliğe karşıt olan bir yaklaşım tarzı benimsemiştir. Deneysel fotoğrafta, izleyicinin yorumuna bırakılan kompozisyonlar yaratılmıştır. Farklı tarz ve çeşitli yöntemlerle, fotoğrafta yeni gerçeklik arayışları ortaya çıkmıştır.

“Söze, “deney nedir?” ile başlamak gerekir. Konuşma dilinde deneyden; oluşumların, varolan koşullarda değiştirilmesi, değişimlerin etkilerinin gözlenmesi anlaşılır. Deney kavramının bilimsel tanımı ise, önceden belirlenmiş yöntem ile, araştırma sonucu ortaya çıkacak bulguların doğruluğunu kanıtlamak; bu bağlamda araştırma kapsamındaki bilgilerin gelişmesini sağlamaktır..” (Gezgin, tarihsiz, 2 , fotografya.fotografya.gen.tr)

Deneysel fotoğrafta klasik yöntemin dışına çıkmak imgeye olan bakışı farklı yollar izleyerek keşfetmeyi öne çıkarmıştır. Bu yaklaşım izleyiciye okuma ve yorumlama özgürlüğü tanımıştır. Farklı kullanım türleri geleneksel tavrın karşısında, fotoğrafın belgeleme özelliğinden sıyrılarak, öznellik içeren bir tasarım ve anlam bütünlüğü sağlamıştır. Deneysel fotoğrafın tarihsel sürecinde, herhangi kavrama dayanmaksızın, teknoloji ve yeniliklerin eşliğinde denemeler şeklinde yorumlanırken, sonrasında avangard akımla birlikte bir anlatım şekli olarak görülmüştür. Deneysel fotoğraf başlığı altında tarihten günümüze kadar fotoğraflar, farklı kavramlar, teknikler ve sanat dallarıyla sentezlenerek yaratıcı çalışmalar üretilmiştir.

“Tarihsel sürecin başlangıç noktası, Henry Fox Talbot’un “calotypie” yöntemiyle gerçekleştirdiği ve bugün kullanılan negatif pozitif prosesin ilk örneklerinin güneş baskılarında verildiği 1835 yılına rastlar, Eadweard Muybridge’in 1850’li yıllarda “hareket” kavramı üzerine gerçekleştirdiği deneysel etütleri, Kinematografi’nin gelişim sürecini hızlandırmıştır. Başlangıçta belli bir kurama dayanmadan oyun olarak kullanılan deneysel fotoğrafı, fotoğrafının teknolojik yapısındaki gelişmelere paralel sanatsal bir akım olarak değerlendirilmeye başlanması ve bu bağlamda verilen örnekler, 1920’li yıllarda Christian Schad’ın “Schadografi”-lerinde, dadaist Man Ray’in “Rayogram”larında, Bauhaus okulundan Moholy-Nagy’nin “Fotogram”larında uyguladıkları alışılmışın dışında yan soyut/soyut denemelerinde

kendini hissettirir. Çok yönlü bir sanatçı ve teorisyen kişilikli Nagy, çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyutta yeniden sunumu işlevini sürdüren fotoğrafının, daha yaratıcı, daha yenilikçi yapıtlar ortaya koyması gerektiğini savunur ve uygulamalarıyla da bu tezini doğrular.” (Gezgin, tarihsiz, 8, fotografya.fotografya.gen.tr)

Deneysel fotoğraf, sanatçıya geniş bir anlatım ve yaratım özgürlüğü verirken, üretilen eserlerin kopyanın kopyası olarak görülerek değersizlik sorununu da gündeme getirmiştir. Walter Benjamin (1892-1940)’e göre, çoğaltma teknikleriyle gelen bu soruna karşı, aurası olan fotoğraflar sanayileşme yaşanmadan önce üretilmiştir. Teknoloji ve mekanik imkanlar fotoğrafın özgünlüğünü bozarak, sanatın anlam ve yaratım sürecine uygunluk özelliğini kaybetmiştir. Benjamin, fotoğraflara uygulanan manipülasyonlar, çeşitli deneysel çalışma teknikleriyle birlikte, eserlerin değer ve biriciklik özelliğini yitirdiğini savunmuştur.

“Fotoğrafik uygulamalar, deneysel sanatın etkinlik alanı içerisine alınsa da onun bir sanat eseri sayılıp sayılmayacağı konusunda, Alman estetikçi ve düşünür Walter Benjamin’e göre ciddi bir “aura” sorunu da yaşanmaktadır. Benjamin’in belirttiği “aura sorunu” ontolojik bir kategori değil tarihsel bir kategoridir. El ürünü yapıtın sahip olup, mekanik yoldan üretilmiş yapıtın sahip olmadığı bir şey değildir. Bazı fotoğrafların bir aurası vardır buna karşılık Rembrandt’ın bir resmi bile mekanik çoğaltma çağında aurasını yitirmektedir” (Crimp, 2002:121-129)

Teknolojik gelişmelerin fotoğrafı giderek dijital ortama taşınması nedeniyle, fotoğrafik yöntemlerde uygulamalar, bilgisayar destekli arayışlar ön plana çıkmıştır. 1990’lı yıllardan sonra teknolojik imkanların yaygınlaşmasıyla, fotoğrafla ilgili deneysel uygulamalar, konuya tamamen farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına da, imkan sağlamıştır.

“Fotoğrafta deneysel amaçlı olarak 20. yüzyılın başından beri biçimi bozuma uğratma, sonradan renklendirme, değişik zaman ve yerlerde çekilen görüntüleri üst üste getirme teknikleri kullanılmaktadır. Bilgisayar ise bu ortamı genişletmiş, seçenekleri çeşitlendirmiş, uygulamaya kendine özgü bir esneklik ve işlerlik kazandırmıştır. Estetize edilmiş gerçek anlamda bir metin, yapıt ya da dil, hangi teknikle ortaya çıkarılırsa çıkarılsın o bir yaratıcılık ürünüdür. Günümüzde görsel imajların duyuş, düşünüş ve yorum bileşkesi bilgisayar terminallerinin süzgecinden geçirilerek bir dil geliştirilmek istenmektedir. Bilgisayar teknolojisi çağdaş sanat uygulamasına yeni bir boyut getirmiş, temel mantığı değiştirmemiştir.” (ifod.org)

Geleneksel fotoğraf üretiminin, farklı teknik ve bakış açılarıyla orijinallliğini yitirmesi sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği

görüşü deneysel fotoğrafta egemen olarak, fotoğraf ürünleri özellikle gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermiştir. Avangard akım içerisinde, sanatçılar fotoğraflarını, söylemlerini aktarmanın ve izleyiciyle bağ kurmanın en önemli aracı olarak kullanmışlardır. Fotoğrafın yeni bir disiplin ve birçok alana dair öğelerin kullanımına açık oluşu, kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirlik özelliği, sanatçıların fotoğrafı tercih etmelerine sebep olmuştur.

2.1.2. Fotoğraf ve Kurgu

Kurgu kelimesi öncelikle sinema dalına ait bir terim olarak kullanılmıştır. Film çekimi sırasında veya sonrasında uyumlu sahneleri, izleyiciye anlam bütünlüğünü yansıtmak amacıyla yapılan düzenlemelerdir

“Görüntülerin ve seslerin bir senaryo dâhilinde belli bir amaca uygun olarak peş peşe sıralanmasına “kurgu” veya “montaj” denir. Bir yapımın kurgusunda ön planda olan kişiler yönetmen ve kurgucudur. Yönetmen, görüntülerin çekimini gerçekleştirir ve işin nihai sonucunun ne olması gerektiği konusundaki en yetkili kişidir. Kurgucu teknik ve estetik bilgisiyle yönetmenin kafasında oluşturduğu resmi gerçekleştirir. Ancak tecrübeli bir kurgucu sadece yardımcı olmakla kalmaz, fikirleriyle yönetmene ilham verebilir.” (Mascelli,2007:153-154)

Gerçeği yansıtmak ve anı yakalamak işlevi ile ortaya çıkan fotoğraf, zaman içerisinde resim sanatıyla ortaya çıkan kurallar ve estetik anlayışının dışına çıkmıştır. Fotoğrafın gerçeğin tekrarını üreterek kopyalaması ve sanatçının değil, yalnızca makinanın işlevi olarak görülmesiyle, uzun yıllar bir sanat dalı olarak kabul edilmemiştir.

Fotoğraf, yıllar boyunca gerçekliği yansıtan, gerçeği yeniden temsil eden, bir ayna olarak kabul edilmiştir. Zaman içerisinde, gerçeklik olgusu sosyal, ekonomik, siyasal olaylar ve toplumun bakış açısı ile farklılaşarak, sanatçının kendi yorumunu da katmasıyla, öznel bir anlatım aracı haline gelmiştir. Sanatçılar, gerçekliği farklı teknikler, yollarla yeniden kurgulayarak anlatımlarına özgürlük ve yeni ifade olanakları katmışlardır. Teknolojinin gelişmesi ve anlatım biçimlerinin farklılaşmasıyla birlikte, sanatçıların anlatım teknikleri de farklılaşmıştır. Fotoğraflarını üretim sürecinde anı yakalamanın dışında, kendileri de müdahale ederek, anlatmak istediklerini farklı öğeler, imgesel anlatım, sahneye koyma, dijital manipülasyon gibi yöntemlerle

vurgulamışlardır. “Fotoğrafta kurgu, önceden tasarlanan veya sürekli tekrarlanan bir durumu ışık, açı, konum vs. koşullarından bir veya birkaçını belirleyerek, etkileyerek fotoğraf çekme tekniğidir.” (Güneri,2013,2-23, fotoritimdergi.com)

Fotoğrafta gerçekliği farklı teknikler, yöntemler ve tarzlarla anlatma ve katı estetik kurallardan sıyrılarak, anlatım özgürlüğünün ortaya çıkmasıyla, avangard sanat akımları, sürrealizm, soyut sanat, dadaizm, vb. akımların fotoğrafa olan etkisini arttırmıştır.

Anlam bütünlüğünü sağlamak ve çekilen fotoğrafı yeniden düzenleyerek izleyiciye sunmak, sanatçının tasarım süreci ve yaratıcılık unsurlarıyla bütünleşmiştir. Kurgu fotoğraf, temel olarak farklı anlatım, alışılmışın dışında bir bakış açısı ve öznel bir estetik kavramlarını ele almıştır. Sanatçı, belgesel fotoğrafçılığın aksine, belirlediği tema, konu veya duyguyu farklı öğelerle sunma, konsept oluşturma, ön hazırlık süreci, çekim sonrası kurgu gibi arka plan ve hazırlık sürecine sahiptir.

“Kurgusal bir fotoğraf çekimini kabaca 4 aşamaya ayırabiliriz: Fikir Aşaması, Hazırlık Aşaması, Çekim Aşaması, Çekim Sonrası Aşama. Fikir konusu fotoğrafçının kimden veya nelerden etkilendiğine, espri anlayışına, zevklerine, hayal dünyasına, yaşam tarzına göre değişiklik gösterir. Diğer aşamada çekim için gerekli hazırlıklar yapılır. Öncelikle çekimin yapılacağı yer belirlenir. Bu tam donanımlı büyük bir stüdyo olabileceği gibi, evinizde kurduğunuz mütevazı bir çekim alanı da olabilir. Çekim alanı belirlendikten sonra çekimde kullanılacak model veya modeller belirlenir. Çekim anında modelle iletişiminizin çok iyi olması gerekir. Kafanızdaki fikri modele yansıtmak ve bunun karşılığını görmek sizin elinizdedir. Modelinizin duruşu, bakışı, ifadesi tamamen sizin kontrolünüzdür. Son safha, çekim sonrasında fotoğraflara dijital ortamda veya manuel olarak belli işlemler uygulanmasını kapsar. İşlemlerin ne yönde olacağı, yoğunluğu, tam olarak ne yapılacağı fikrinize ve programları kullanma kabiliyetinize bağlıdır.” (Güneri,2013,18-21, fotoritimdergi.com)

Kurgu fotoğraf, sanatçının izleyiciye vermek istediği duygu, düşüncüyü bire bir müdahale ederek oluşturması ve üretim sürecinde farklı tekniklere başvurmasıdır. Stüdyo veya dış ortam, model kullanımı, öğelerin önceden belirlenmesi, renklerin seçimi gibi çeşitli konuların belli insiyatif ve konsept bazında kullanılarak yapılan çalışmalardır. Bazı sanatçılar da önceden çekilmiş herhangi bir fotoğrafı da malzeme olarak kullanarak, yine çeşitli düzenlemelerle yeni bir eser olarak yeniden, yeni bir çalışma olarak ortaya koymuştur.

2.2. Sanat Akımları İçerisinde Fotoğrafın Gelişimi

2.2.1. Modernizm ve Fotoğraf (1914-...)

20. yüzyılın başından itibaren, 1. Dünya Savaşı'yla (1914-1918) birlikte toplumsal, ekonomik ve politik açıdan pek çok değişim yaşanmıştır. Toplum gelenekselleşmiş yaşam stilini ve düşünce sistemini önce sosyal hayatta daha sonra da, sanatta, edebiyatta ve mimaride yeni anlatım biçimleri arayışına girmiştir. Bu arayışlar, modernizmin temelini oluşturarak, halkın düzene karşı olan baş kaldırısını farklı şekillerde dile getirmesini sağlamıştır. Fotoğraf, ilk başlarda resim sanatının anlatım biçimini temel alarak, belge niteliğinde ve kayıt tutmak için kullanılmıştır.

“Fotoğrafın bir sanatsal üretim biçimi olarak ilgi görmesini sağlayan dönemi, “Resimsel” (Pictorialist) fotoğraf dönemi takip etmiştir. Fotoğrafın kendi temel dinamikleriyle sanat mertebesine ulaşmasında önemli bir yer tutan “Resimsel” ekol, onun kavramsal ve eleştirel mekanizmanın içerisinde yer almasından önce, bu mekanizmanın belkemiğini oluşturan “modern sanat” alanında tuttuğu yeri de tanımlamıştır.” (Öztürk, 2002:176)

Modernizm ile birlikte fotoğraf, sanatçının kendini ifade edebileceği, öznel değer taşıyan eser haline gelmeye başlamıştır. Modernizm ile birlikte kesinlik ifade eden kalıplar, kurallar ve düşünce yapısı yerine, öznel estetik ve ifade biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Artık aristokrasinin elinde olmayan sanat, değişen dünya düzeni ile farklı işlevler kazanmaya başlamıştır.

“Sanatçıların yeni dünya düzenini açıklamak için giriştikleri arayış, sanatın edindiği eleştirel tavır, yeni anlamlar yaratma çabası ve bunu gerçekleştirmek için yeni ifade biçimleri peşinde koşmaları oluşturmuştur. Fotoğrafın geniş kitleler tarafından gördüğü ilgi, onun teknolojik açıdan hızlı gelişmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda kültürel birikimin paylaşımında önemli bir yer tuttuğu gibi, çağı yakalayan bir üretim biçimi olması nedeniyle yeni anlamların üretiminde sanatçılara yardımcı olmuştur. Fotoğraf sanatçıları önceleri resim sanatının gramerinden faydalanırken, avangard sanat döneminde kendi özgün değerlerini aramaya çıkmışlardır. Tüm bu ifade ve anlam oluşturma çabası üzerinden fotoğrafın kimlik arayışı sürmüştür. Modernist fotoğraf, iki dünya savaşı arasında devam eden ve kimlik arayışları ile düşünsel açıdan en hareketli dönemdir. Bu aşama ve sonrasının toplumsal ve sanatsal devinimler çerçevesinde incelenmesi, fotoğrafın “çağdaş sanat ” alanında aldığı yerin daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır.” (Öztürk, 2002:176-177)

Ülkelerin içinden geçtiği toplumsal, ekonomik, siyasal durumlar ve bilimsel

gelişmelere dayalı olarak değişen sanatsal ifadeler, fotoğraf sanatında da etkili olmuştur. Modern fotoğrafın, sanatsal bir ifade olarak kabul edilmesi ve sonrasındaki Avangard dönem, içerisinde pek çok stil ve akım bulundurmaktadır. Sanatçılar, farklı sanat dallarını fotoğrafla birlikte kullanarak pek çok üretim yapmışlardır.

“Avangard sanat felsefesi altında tanımlayabileceğimiz birden çok akım vardır. Bunlardan fotoğraf alanını da ilgilendiren “Dadaizm”, “Sürrealizm”, ve “Konstrüktivizm” öne çıkar. Bu sanat akımlarının yanı sıra, fotoğrafın kendi kimliği yeniden oluşturmasını sağlayan, “Bauhaus Okulu”, benzer kaygılarla ve eş zamanlarda devam eden “Doğrudan Fotoğraf” ve fotoğraf sanatının kavramsallaşma sürecinde önemli bir yer tutan “Yeni Nesnellik” hareketi etkili olmuştur. Ardından gelen dönemde önemli yer tutan “Pop-Art” ise, esas inceleme konusu olan “Postmodernizm” olgusunun miladı olarak tanımlanır. “Postmodern” fotoğraf’ın kökenleri, “Yüksek Sanat” ve “Resimsel Fotoğraf” dönemlerine dayandığı kadar, düşünsel gelişim süreci de Avangard sanat felsefesinin ortaya attığı sanat akımlarına dayanır.” (Topçuoğlu, 1992:16-17)

Avangard sanat içindeki akımlar, 1. ve 2. Dünya Savaşları’nın yarattığı toplumsal, ekonomik yıkımın etkilerini yansıtmıştır. Pek çok ülkeyi etkileyen ve psikolojik olarak da halkları etkileyen bu savaşlar sonucunda, düşünce ve bir tavır olarak baş kaldırı öne çıkmıştır. Sanatçılar farklı akımlar altında kendilerini ifade etmişlerdir. Fotoğraf sanatı da teknik ve anlatım biçimleri açısından zenginleşerek, farklı akımlar çerçevesinde başka bir boyut kazanmıştır.

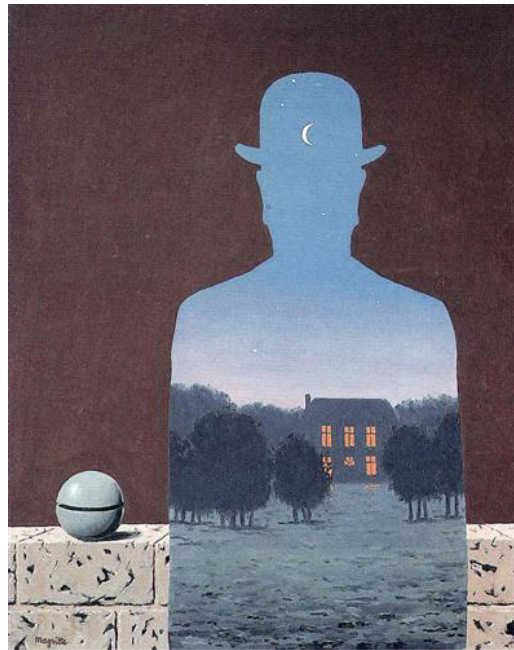
2.2.2. Sürrealizm (1924-...)

1.Dünya Savaşı sonrasında sanatçılar, savaş yıllarında yaşadıkları ve sanatın burjuva toplumundaki yerine tepki olarak, bilinç altının düşsel dünyasına yönelmişlerdir. Sigmund Freud’un düşüncelerinden etkilenen sanatçılar, 1924’de yayınlanan sürrealist manifesto’da estetik düşüncelerden uzak, bağımsız olarak düşünceyi ifade eden yeni bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Gerçek ile düş dünyasının bir araya gelmesiyle alışılmışın dışında eserler üretilmiştir. Üstü örtülü anlamları olan bu yeni görüntülerde, Kübizm ve Dadaizm’den daha popüler hale gelen Sürrealist akımda, anlatım biçimlerinde daha fazla serbestlik tanınmasının da etkisi olmuştur. Yaşam ile sanat arasındaki bağlantıyı eserlerine taşımak isteyen sanatçılar, “kolaj” ve “montaj” yöntemini sıkça kullanmışlardır.

“Sürrealist fotoğrafçılık, resimle her zaman iç içe olmuş ve Duchamp’ın yapıtlarından büyük destek almıştır. Bunun yanında otomatizmden ve rüyaların incelenmesinden çıkan fantastik meyil cinselliğin önde olduğu, fetişist bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu fikirler, dönemdeki fotoğrafçıların kolajlar, birleştirilmiş görüntüler, montajlar gibi teknikleri ortaya koymalarını sağlamıştır. Freud’un etkisi altında seksüel elementleri açığa vurmuşlardır. Bu yüzden Sürrealistlerin eserlerinde her zaman çok ön plana çıkmış bir erotik karakter görülmektedir. Bunun diğer bir nedeni de yirmili yıllardaki cinsel tabulara karşı bir tepki olmuştur. Sürrealizm cinselliği o döneme kadar en ön plana çıkaran akımdır.” (fotografya.fotografya.gen.tr)

Bilinçaltında yer alan görüntüler, hayallere ve fantazilerin malzeme olarak kullanıldığı pek çok eser üretilmiştir. Bu ifadelendirme biçimi fotoğrafı en uygun anlatım aracı haline getirmiştir. Eserlerde, gerçek ve fantaziye birleştirilerek, oluşturulan kusursuz gerçeklik ortamı içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler bulunur.

Sürrealizm akımının önemli isimlerinden biri, Belçikalı sanatçı Rene Magritte’dir. (1898-1967) Gerçeküstücülüğe getirdiği farklı bakış açısını, kullandığı üslup zenginliğiyle çeşitlendirmiştir. Birbirinden farklı nesneleri kullanarak kolajlarla farklı biçimlerde kullanmıştır. Gerçek hayattaki ve zihindeki imge ve nesnelerin tamamen farklı anlamları olduğunu savunmuştur.



Fotoğraf 12: Rene Magritte, “The Happy Donor”, 1966

“Magritte yapıtlarını günlük, basit nesnelerden oluşturmuş ve belli kullanımı olan objeleri bambaşka biçimlerde kullanarak işlevlerini değiştirmiştir. Mavi benekli ve bulutlu bir kuş, külahtan şapkalı bir adam, çalkantılı yüz ifadeleri, bir gül, tüm odayı dolduran ve devleşen elmalar, bir erkeğin farklı boyutlardaki görüntüsü Ayakkabılar, etajer, ağaçlar, pencereler, kapı, sandalye, masa, pipo, fırçalar, çiçek saksıları gibi çok sıradan nesnelerin görüntülerini kendi doğal görünüşlerinin dışına çıkartıp, mantığa ve akla ters düşecek biçimde, şaşırtıcı ve düşsel bir ortam içinde gözler önüne sermiş ve zamansız bir yaşamın katılımcılarının böylece boyutlarını değiştirmiştir. Bunun sonucunda da izleyenlerin alışlagelmiş vizyonlarını hep sorgular hale getirmiştir.” (Yurdayüksel,2006:19)

Magritte, resimlerinde, sözcüklerle nesneler arasında anlam bütünlüğü ve benzerliği kurma çabasında olmamıştır. Kullandığı görüntü ve imgeler, gerçek hayattaki nesnelerle bir benzerlik de içermemiştir. Nesnelere verdiği anlam ve kompozisyondaki kullanım şekliyle, nesneler varlıksal olarak gerçek hayattaki anlamlarını yitirirken yeni anlamlar kazanmışlardır.

Sürrealizm akımının etkilerini eserlerine yansıtan fotoğrafçı Jerry Uelsmann, yalnızca karanlık oda tekniklerini kullanarak düşsel kolajlar yaratmıştır.

“Detroit’te 11 Temmuz 1934’te dünyaya gelen Jerry Uelsmann akademiden yetişen bir fotoğrafçıdır. 1957 yılında yüksek fotoğraf eğitimi tamamlayıp, sonrasında Florida Üniversitesi’nde fotoğraf eğitimi vermeye başlar. Uelsmann, fotoğrafın çekilerek öğrenilecek, sadece deneyimle geliştirilebilecek bir zanaat olarak görülmesine üniversitedeyken karşı çıkar. Ona göre fotoğraf bir sanattır, sanat da kuramsız olmaz. Sanat anlayışı temellerini bilinçaltından, düşlerden alan sürrealizm akımından alır.” (uelsmann.net/about)

Uelsmann, dönemin kalıplarını kırmayı başaran, farklı sanat dallarının ve birçok disiplinin içiçe geçebileceğine inanan, özgün fotoğraflar yaratmıştır. Fotoğrafın çekildiği anda değil, sonrasında sanatçının anlayışı, düşleri ve bilinçaltı ile besleyerek asıl kimliğine ulaşacağını savunmuştur.



Fotoğraf 13: Jerry Uelsmann, 1990

“Özel ilgi alanım 19. ve 20. YY idi. Sürrealistlerle karşılaşmam sanki eski bir dostla karşılaşmam gibi oldu... Sanatçının doğrudan göze sunulanın dışında, kişisel olarak daha anlamlı bir görüntü yaratabileceği görüşüne sarılmıştım. Benim yaratıcı sürecim gerçekten de “eklemeli” tiptedir. Bazı nedenlerden ötürü birlikte uyumlu olabileceğine inandığım 1, 2 veya 3 negatifle işe başlarım. Daha sonra karanlık odada deneme ve yanılma işlemleriyle imajı son haline getiririm. Bu işlem bir tam gün veya birkaç gün sürebilir ve epeyce fotoğrafkağıdı harcanır. Bitmiş görüntünün tam fikri ile çalışmalarına başlamam. Kontakt baskılarına bakmak ve görsel opsiyonlar düşünmek için bolca zaman harcarım.” (Sağlamtimur, 2010,5-6, arxivfotoritim.com)

Uelsmann, karanlık odanın, farklı sanat dallarının bir çok disiplinin iç içe geçmesine de bir olanak sağladığını savunmuştur. Fotoğraflarında, üzerlerinde köksüz ağaçlar olan uçan adalar, vücudu akarsularla birleşen kadınlar, bir avucun içindeki bulutlarda evini arayan çocuk gibi düşsel imgeler barındıran ve kendi içinde hikayesi olan görüntüler yer almıştır. Uelsmann fotoğraflarında hiçbir zaman dijital olanakları kullanmamıştır.

Özetle, sürrealizm akımında bilinçaltında yer alan görüntüler, hayaller ve fantaziler sanatın farklı dallarıyla ifade edilmiştir. Bu ifadelendirme biçimi, anlatım biçimleri olarak ele alındığında, fotoğrafı en uygun medya haline getirmiştir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneği ile sağlanan inandırıcılık, fanteziler gerçekmiş gibi algılanmıştır. Gerçek ve düşsel dünyayı birleştiren bu yolla, eserlerde gerçeklik ortamı içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler yer almıştır. Dönemin sanaçları da, akım içerisinde ürettikleri fotoğraflarında üstüste baskı, fotomontaj, kolaj, solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmişlerdir.

2.2.3. Dadaizm (1916-1924)

Fotoğraf ve Avangard dönem ilişkisi altında sanat akımlarının etkisiyle daha deneysel ve üretimin yoğun olduğu bir dönem başlamıştır. Fotoğrafa etki eden akımların başında Dadaizm gelmiştir. Dadaizm dönemin değerlerine karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp'ın(1887-1968) öncüsü olduğu akım, nesneleri dönüştürerek farklı boyut ve anlamlar yüklenmesi ve sanatçıya ifade aracı haline gelmesi ilkesine dayanmıştır.



Fotoğraf 14: Marcel Duchamp, "The Fountain", 1917

"Dadaizm, temel özelliklerinde herhangi bir değişikliğe uğratılmamış, fakat sıklıkla üzerinde değişiklik/işlem yapılmış, objeler normalde sanat olarak kabul görmezler. Çünkü doğal olarak objeler, önceden sanatsal bir işleve sahip değildirlir. Marcel Duchamp bu sanatın 20. Yüzyıl başlarında yaratıcısı olarak kabul edilir. Dadaizm ve Konstrüktivizm 1. Dünya savaşı sırasında devrimci bir karşı sanat akımı olarak Zürih'te başlatılan kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dadaist sanatçılar geleneksel artistik biçimlere ve malzemeye karşı çıkıp, bilinen sanat kurallarını ve geleneklerini yıkmak istediler. Dadaist sanatçılar günlük hayatlarındaki malzemeleri kullanarak çeşitli tekniklerle, onlara sanatsal bir boyut kazandırmışlardır. Kısaca nesnelerin kendi kimliklerini kaybederek yepyeni bir formda ifade aracı olarak kullanılmasıdır."(visual-arts-cork.com)

Dadaizmin fotoğraf sanatına yansımaları, fotogram, montaj, fotokolaj gibi deneysel teknikler olmuştur. Fotogram tekniği, fotoğraf makinası kullanmadan, fotoğraf üretimi sağlayan bir teknik olmuştur. Nesnelerin duyarlı yüzey üzerine negatif ile değil, direkt kendilerinin aktarılması ile ortaya çıkan görsellerdir. Fotogram, geleneksel biçim anlayışına karşı çıkarak, nesnelerin sadece temsilen fotoğrafta yer almalarını reddederek, fotoğrafçının kendini ifade aracı olarak bizzat kullanılmasını sağlamıştır.



Fotoğraf 15: Man Ray, “Rayogram”, 1924

Man Ray, filmi geliştirme sırasında ışıklandırmadan yararlanarak, sert tonların sınırlarında siyah çizgiler oluşturmuştur. Solarizasyon olarak da bilinen bu yöntemin tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ray’ın çalışmaları ağırlıklı olarak, ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi, bozulması şeklinde olmuştur.

“Nesnelerin farklı kullanımı ve bu yolla birlikte kavramsallaşma sürecine girmesini sağlayan, dönemin sanatçıları, Christian Schad ve Man Ray olmuştur. Kendi adlarıyla andıkları (Schadograph, Rayograph) bu tekniğe ‘fotogram’ adını 1923 sonrasında Bauhaus okulunda görev yapan Laszlo Moholy-Nagy vermiştir. Nagy fotoğraf ve resmi birleştirdi, fotoğrafik yapıyı değiştirecek, geliştirecek her tür teknik müdahale yolunu kullandı. Alexander Rodchenko, Gyorgy Kepes, Curtis Moffat gibi isimler de fotogram tekniğiyle pek çok iş üretmiştir.” (Wall, 1995 :170)

Fotogramın yanısıra ön plana çıkan diğer uygulamalar ise, fotomontaj ve kolaj olmuştur. Fotomontaj, negatiflerin karanlık odada birleştirilmesi sonucu elde edilen görüntülerdir. Kolaj ise, basılmış, birbirinden farklı görüntülerin duyarsız yüzeyde bir araya getirilmesidir. Her iki yöntemin de ortak yönü, bir anlatım yaratacak şekilde bir araya getirilen görüntülerin geleneksel anlatımın dışında olması ve sürreal bir anlatım şekli bulundurmasıdır.



Fotoğraf 16: Christian Schad, “Schadografie”, 1919

“Fotomontaj ve kolaj yöntemlerinin sanatın kavramsallaşmasına katkısı büyüktür. Örneğin, ‘Pop-Art’ akımında ürün veren sanatçılardan Richard Hamilton ve Robert Rauschenberg’in eserlerinde erken dönem kolaj ve fotomontaj işlerinin izlerine rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra yine fotoğrafı eserlerinde bir öge olarak kullanan disiplinlerarası çalışan kavramsal sanatçı Martha Rosler’in işlerinde bu etkiler görülür. Kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır, ya da fotoğraflar aracılığıyla yaratılmıştır.” (Wall, 1995 :170-171)

2.2.4. Bauhaus Okulu (1919-1933)

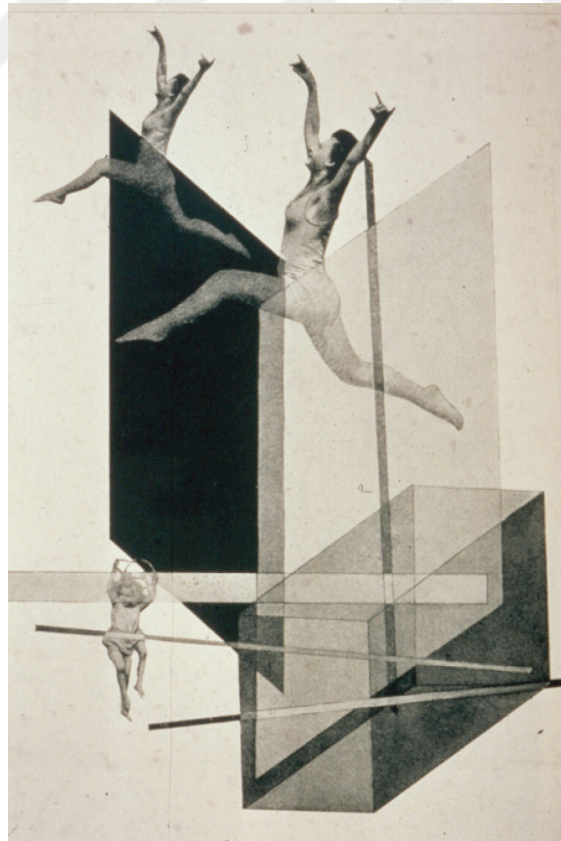
Avangard fotoğrafın akademik düzeye yansıması, Alman “Bauhaus” okuludur. Bauhaus, Almanya’yı geçmiş değerlerinden kurtararak, yeni ve eşitlikten yana bir düzen kurmak adına aranan çözümlerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Lyonel Paul Klee, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy dadaist ve konstrüktivist sanatçılar Bauhaus ekolünün öncüleri olmuştur. Okul, gelenekleri yok sayarak, çağdaşlık ve teknolojiyi takip ederek sosyal adalet çerçevesinde yeni bir toplum yaratmak amacını benimsemiştir.

“Weimar Cumhuriyeti’nin sonunu hazırlayan politik kriz ve devamında patlayan İkinci Dünya Savaşı tüm Avrupa’yı sarsar. Avrupa’nın politik ve ekonomik istikrarsızlığı, sanatçıları genellikle Amerika’ya göçe zorlar. Böylece “yeni Bauhaus” Amerika’da birçok yüksek okulda yapılanmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da, “subjektif fotoğrafı” kavramını ortaya atan Otto

Steinert'in öncülüğünde yeni bir sayfa açılır. Batı da 1945 yılı sonrasında sanat eğitimi veren sanatsal bir disiplin olarak giren deneysel fotoğrafı, 1968 Avrupasında akademi ve yüksek okul düzeyinde yaygınlık gösterir.” (Gezgin, tarihsiz, 9, fotografya.fotografya.gen.tr)

Bauhaus'un sanat ve endüstriyi birlikte kullanma felsefesi, fotoğraf ve diğer sanat dallarını bir araya getirmiştir. Bauhaus etkisindeki fotoğrafçılar, fotoğrafı tonlar, çizgiler, boşluklar ve şekillerin ilişkilerinin, objektif bir biçimde yansıması olarak düşünmüşlerdir.

Bauhaus ekolünde fotoğraf sanatında biçim öne çıkmıştır. Fotoğraflarda, kişi portrelerinde aynaları, yakın bakıştan kaynaklanan odaklanmaları kullanmışlardır. Montaj, aşırı pozlama, makro fotoğraf, solarizasyon, enstantene fotoğraf gibi pek çok teknikle fotoğraflar üretmişlerdir. Büyük afişler ve tanıtım fotoğrafları da tasarlayan Bauhaus üyeleri bu anlamda tanıtım fotoğrafçılığının da temellerini atmışlardır.



Fotoğraf 17: Laszlo Moholy Nagy, “Human Mechanics”, 1925

Lazlo Moholy-Nagy, 1923-1928 yılları arasında Bauhaus'ta deneysel fotoğrafı alanında önemli çalışmalar yapmıştır. Maholy-Nagy fotoğraf ve resmi birleştirerek, fotoğrafik yapıyı değiştirecek, geliştirecek her tür teknik müdahale yolunu kullanmıştır.



Fotoğraf 18: László Moholy-Nagy "View from Pont Transbordeur, Marseille", 1929

"Konstrüktivist Moholy-Nagy, dergilerden kesilen fotoğraflardan, havadan çekilmiş yüksek hızlı analitik görüntülere, yalın fotoğraftan müdahale edilmiş çekimlere kadar her türlü görüntüyle kolajlar yaptı. Bauhaus öğrencileri, alçak veya yüksek noktalardan fotoğraf çekmenin olanaklarını, gölgeleri, şekil ve dokuları tasarımın bir parçası olarak kullanmayı keşfettiler. Nagy "Fotoğrafik görüntü"nün bireysel duyarlılığı geliştirme yolu olduğunu savundu. Nagy'nin çalışmaları, boşluğu ve zamanı keşfetmeye ve açıklamaya çalışır. Bunu yarı soyut hareketler yaparak, durağan görüntüleri tekrar eder biçimde kullanarak yapar. Moholy-Nagy, oldukça geniş teknik seçenekleri ile bu anlamda anlatım biçimleri ile ilgili laboratuvar oluşturmuştur. Nagy, 1937'de Amerika'ya gidip Bauhaus okulunu burada tekrar kurmuştur. Okul, daha sonra Chicago Institute of Design'a dahil edilmiştir." (moholy-nagy.org)

Bauhaus okulu, Avrupa, daha sonra Amerika'ya uzanan yolculuğunda modernleşmenin ve teknolojinin ışığında, alışılmış tüm kalıpların dışına çıkarak, biçim anlamında yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bauhaus aynı zamanda ülkemizde de modernleşmenin temel taşları arasında yer alarak, çeşitli girişimler yapılmasında

da etkili olmuştur. Bauhaus okulunun bakış açısı ve eğitiminin izleri Cumhuriyet'in kuruluşundan, günümüze dek eğitim alanında kendini göstermeye devam etmiştir.

“Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1850’lerden beri Avrupa’da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programını ifade eder. “Yeni” bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder. Almanya’nın kültürel nüfuz politikaları bağlamında, son Osmanlı yönetimlerinin ama özellikle de Cumhuriyet’in kurucu kadrolarının modernleşme girişimlerinde etkili olur. Sanayileşme atılımı ile sanatın birleştirilmesine yönelik kültürel politikaların ve eğitim reformlarının yapılandırılmasında Bauhaus akılcılığının katkısı önemlidir. Gazi Terbiye Enstitüsü, Köy Enstitüleri; sanat, sanayi ve meslek okulları; İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi gibi mühendislik-mimarlık okulları; güzel sanat ve uygulamalı sanat akademileri hep Bauhausçu ilkeleri benimserler ve bunlara göre yetişmiş kadrolar tarafından kurulurlar. Günümüzde Türkiye’de çağdaş eğitimin örgütlenmesi ve tasarım kültürünün hızla yükselmesi hâlâ Bauhaus’un izlerini taşır.” (Artun, Aliçavuşoğlu, Gen, 2009:5)

Bauhaus, biçim ve işlev konularında yeni bir tartışma ve bakış açısı başlattığı gibi, Batı’da hız kazanan sanat fotoğrafı ve kavramsallaşmanın da temellerini atmıştır. Sanat ve zanaatın iç içe olması gerektiğini savunan akım, endüstri ve mimari olarak da etkilerini günümüzde halen sürdürmektedir.

2.2.5. Postmodernizm (1943-...)

2. Dünya Savaşı sonrasında dünyadaki politik, sosyal ve ekonomik yapının değişmesiyle, orta sınıfın yabancılaşması sonucu modernizm kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğraf, sanayi toplumuna yansıyan sanat ve estetik anlayışıyla bir iletişim aracı ve sanatsal içerikler olarak pek çok örnek verdiği dönemlerden biri de Postmodern dönem olmuştur. Modernizmin savunduğu kalıplaşmış, kural niteliğindeki doğrular, kesin yargı ve genel-geçer anlam bütünlüğü, postmodernizmde yerini bireyselliğe bırakmıştır. Herkes tarafından kabul edilen doğruları, estetik kuralları yıkarak, eleştirel ve sanatçıların öznel bakış açısıyla birlikte farklılıkların öne çıktığı bir üretim süreci başlamıştır. Fotoğraf, icadından bu yana sanata farklı yollarla ve biçimlerle dahil olmuştur. Postmodern dönemde fotoğrafın, bir olayın veya objenin belgesi olma işlevi yerine, sanatçının fotoğraf aracılığı ile gerçekliği yeniden üretmesiyle ön plana çıkmıştır.

Fotoğraf, kavramsallaşma süreci ile birlikte, birçok ifade biçimi geliştirerek sanatsal içerik oluşturma konusunda önemli bir yere gelmiştir. Fotoğraf, sanatsal üretimler dışında, akımların ve dönemlerin önemli yapı taşlarının oluşmasında da önemli rol oynamış ve sanatçının izleyici ile arasındaki iletişim aracı haline gelmiştir Postmodernistler, fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önemli aracı olarak kullanmışlardır. Fotoğrafın yen, bir disiplin ve aynı zamanda kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirliği sanatçıların kendilerini ifade ederken, fotoğrafı tercih etmelerine sebep olmuştur.

“Kelime anlamı olarak modern sonrası anlamına gelen postmodernizm; kelime anlamıyla sınırlı kalmayan, modernizme karşı bir eleştiri anlamı taşıyan bir kelimedir. Postmodernizm, yiten, kaybolan değerleri taşıyan, standartlaşmış yaşam biçimlerine eleştirel bir bakıştır. İçerisinde çoğulculuk, eklektizm gibi özellikleri barındıran 1960 sonrasında ortaya çıkan fikir, ekonomi, sanat gibi birçok alanda modernizmden kopuşu ifade eden bir terimdir ve yerini almıştır.” (Giddens, 1998:28)

Postmodernist sanatın önemli özellikleri, geçmiş stilleri tekrar işleyerek, tüm sınırları ortadan kaldırması olmuştur. Postmodernizm, Modernizm'deki estetik ve teknik anlayışı yıkmaya yönelik, alışılmış eleştirel tutum ve kalıpları yok sayan bir tutum sergilemiştir. Bilimselliği ikinci plana atarak teknolojiyi öne çıkarmıştır. Modernizm ile zıt bir yapı sergileyen Postmodernizm'de, kuralsızlık hakim olmuştur.

Modern fotoğraftaki teknik unsurların ve baskının mükemmeliyeti, fotoğrafçının konusunu kendisinin bulması gibi unsurlar postmodernist yapıda yer almamıştır. Modernizdeki esere olan nesnel yaklaşım, Postmodernizm'de yerini tamamen kişiselleştirmeye bırakmıştır. Postmodern fotoğrafta manipülasyonların yaratıcılığı önemli unsurdur. Negatif oluşturma ve baskı aşamasındaki teknikler de yer almıştır. Bu teknikler eserin kalitesini etkileyen unsurlar olmamıştır. Fotoğrafa teknik açıdan inandırıcı biçimde verilen amatörlük etkisi, resimsel etkinin arttırılması de eserlerde görülmüştür.

“Postmodern fotoğraf anlayışında, sanatçısının konusunu bulması yeterli değildir, onu kendisi üretmeli tasarlamalıdır. Konusunu uygularken tercih edeceği yöntem tamamen kendisine kalmıştır. Bu tercihinin bağlı olarak, bir başka sanatçının eserini başlangıç noktası olarak da alabilir. Kullandığı tekniklerde serbesttir, bunu fotoğrafçının kişisel tercihleri belirler. Postmodern fotoğraf sanatçısının yaratıcılığı, eserini oluştururken, geleneksel fotoğraf anlayışının “gerçeklik”, “nesnellik” ve

“doğruluk” ilkelerine ne kadar karşı durduğuyla ölçülür. Bunun yerine, eseri ne kadar “özerk” bir resimsel nesne olarak görünürse o kadar iyidir.” (Köhler, 1995:19)

Fotoğraf sanatında postmodernizm, fotografik açıdan alışılmış kalıplardan uzak, estetik kaygısı yok sayılarak oluşturulmuş fotoğraflara sahne olmuştur. Dönem içerisinde öne çıkan isimlerden biri de Cindy Sherman(1954) olmuştur. Kavramsallığı ön planda tutan Sherman, fotoğraflarını feminizm ile sentezlemiştir. Cindy Sherman üniversite yıllarında sadece kendi eğlencesi olarak, kılıktan kılığa girerek ve makyaj ile görünümünü değiştirerek çektiği otoportreler projesini uzun yıllar devam ettirmiştir. Daha sonra eğitimine devam etmek için New York’a yerleşen sanatçı burs alarak 1977-1980 yılları arasında filmlerde kadınlara verilen klişeleşmiş rolleri sorgulayan ve yine model olarak kendisini kullandığı “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) serisi ile sanat çevrelerinde tanınmayı başarmıştır.

“Yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar sergileyen, Sherman, 70’lerin ve 80’lerin kültürel ortamıyla tekrar biçimlenerek bir uygulayıcı olmuş, medya ve kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz etmiştir. Bu anlamda filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan 1977-1980 yılları arasındaki 69 adet siyah/beyaz çalışmadan oluşan “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) serisi Sherman’ın ilk tanınan çalışması olmuştur. Hem model hem de fotoğrafçı olarak yer aldığı bu fotoğrafları Sherman, B sınıfı film karelerindeki kadın tiplerinin kendi üzerinden yeniden canlandırılması şeklinde gerçekleştirmiş ve kendine mal etmiştir. Sherman’ın hazırladığı kurgusal kompozisyonlar rastlantısal görünmekte, ancak önemli bir olay anını tespit etmemektedir. Fotoğrafın belgesel bir araç olarak, kurgusal bir öyküyü de gerçekmiş gibi sunabilmesi, Sherman’ın çalışmalarını bu düşünce üzerine yoğunlaştırmasına neden olmuştur. Cindy Sherman benliğin kurmacasını yaparak, diğer sanatçıların çalışmalarını yaratmak için başvurdukları sözde özerk ve bütünlüklü benliğin kesintili temsiller, kopyalar ve sahteler dizisinden başka bir şey olmadığını göstermektedir. Postmodern fotoğraf, Cindy Sherman’ın dünyasında kim olduğumuzun, ne bildiğimizin görüntüler tarafından tayin edildiği bir mekan olarak kabul edilmektedir.” (Özel, tarihsiz, 51-58, fotografa.fotografa.gen.tr)



Fotoğraf 19: Cindy Sherman, “Untitled Film Still”, 1980

Sherman, değişik karakterleri tekrar canlandırarak, farklı karakterleri kendi vücudu içine yerleştirmiştir. Bu anlamda, otoportre fotoğraflar çekse de, kendini biçimsel anlamda ikinci plana atarak kadın klişesine farklı bir dille yaklaşmıştır.

Postmodernist yaklaşım içerisinde fotoğraf ve diğer sanat dallarında eserler üreten bir diğer isim de Yasumasa Morimura olmuştur. Ünlü film yıldızları, şarkıcılar ve sanatçıların kılığına girerek otoportrelerini çekmiştir.

“1951 Osaka doğumlu Yasumasa Morimura, 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 gerçekleştirdiğı, “Actress” (Aktris) adlı, çoğunluğu renkli, 57 fotoğraftan meydana gelen bir seri fotoğrafı yeniden üreterek, kendine mal etmiştir. Daha sonra ise “Psychoborg” serisiyle Michael Jackson ve Madonna gibi popüler kültür imgelerinin içine kendi bedenini yerleştirerek yorumlamıştır. (Özel, tarihsiz, 66-67, fotografya.fotografya.gen.tr)

Eserleri, Cindy Sherman’ın otoportrelerine benzetilse de, bunlardan farklı olarak otopotrelerinde Japon kültürü ve ritüellerini kullanmıştır. Kendisini fotoğrafçı olarak tanımlamayan Morimura, Batı-Doğu ikilemini çarpıcı şekilde ortaya koymuştur. Cinsellik ve kimlik anlamında fotoğraftan öte bir performans olarak görülmüştür.



Fotoğraf 20: Yasumasa Morimura, “Frida”, 2001

“Yarattığı portreyi bir maske gibi kendisine tatbik eden Morimura simulakrı, postmodern dönemlere özgü, alıntı çeşitlemelerine dayalı yaratıcılık yönetiminin bir göstergesi olmuş ve başlangıcından daha farklı bir içerik kazanmıştır. Morimura son derece sofistike bir travestilik stratejisi geliştirerek, “kitsch” estetiğinin berraklığında, cinselliğin duvrmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır.” (Atay,1999:24)

Fotoğraflarının, Japon kültürü ve yabancı kültürler, geleneksel ve çağdaş arasındaki çelişkileri yansıtması, Morimura’nın ve eserlerinin tanınmasına sebep olmuştur.

Özetle, postmodernizmde, sanatçılar üretilmiş olan eser ve fotoğrafları yeniden kurgulayarak tekrar sunmuşlardır. Estetik anlayışı ve teknik kuralların önemsenmeden pek çok farklı sanat dalları bir araya getirilerek eserler üretilmiştir. Toplumun girdiği hızlı tüketim ve medya çağına paralel olarak, parçalar halinde sunulan gerçekler ve başkaldırının hakim olduğu imge, temsiller ve görüntüler yaratılmıştır. Geçmiş ve gelecek kavramları bir arada yansıtılmıştır. Varolan ve denenmiş yapıtları tekrar ele alan sanatçılar bunları taklit etmiş gibi görünseler de, kimlik ve toplum sorunları, kadına olan bakış açısı, cinsellik gibi konulara eleştirel bir yaklaşımı vurgulamışlardır. Postmodernizm toplum tarafından kanıksanmış veya tabu olarak görülen, önemsenmeyen arka plana atılan konuları gündeme taşımıştır. Toplumsal olayları eleştirerek, izleyicinin algısıyla farklı bir bağ kurma çabası taşımıştır. Mutlak doğru ve gerçekliği reddederek, genel-geçer olarak kabul edilen her kavrama sorgulayıcı şekilde yaklaşarak, ürettikleri eserlerde eleştirel tavırlarını ortaya koymuşlardır. Estetik kuralları hiçe sayarak, sanatçının anlatmak istediği ve izleyiciyle kurmak istediği iletişim doğrultusunda kullandıkları teknik ve araçlar da değişkenlik göstermiştir. Varolan görsel malzeme ve farklı objeleri yeniden bir araya getirip, tekrar kurgulayarak çalışmalar üretmişlerdir. Postmodernizmin düşünce ve bakış açısı, modernizmin savunduğu sanat eserinin tekliği, sanatçının değerli görülmesi kavramlarına zıt bir ortam yaratmıştır.

2.3. Türkiye’de Modernizm ve Kurgu Fotoğraf

1980 sonrası, geleneksel kalıpların kırılarak, dünyadaki çağdaş sanat akımlarına dahil olan, bireysel farklılıkların öne çıkmaya başladığı bir süreç olmuştur. 1980 öncesinde yaşanan toplumsal ve siyasi olaylar, ekonomik darboğaz sanatçıları da etkilemiştir. Belge niteliğinde görülen ve belgesel fotoğrafın belli estetik kalıpları ile üretilen çalışmalardan farklı olarak değişik tekniklerle fotoğrafı öznelleştirerek, duygu, düşüncelerini yansıtmışlardır. Sanatçının kendi bakış açısı ve düşüncelerini içeren deneysel ve kurgu fotoğraf ile belgesel fotoğraf, tarz ve yapı olarak zıt bir bakış açısı sergilemişlerdir.

1980 sonrasında taşınabilir kameralar, grenli görüntüler, yamuk çerçeveleme, pozlanmamış gölgeler, netsizlik, kadraj, yüksek kontrast baskı, flaş kullanımı ve blur renkler fotoğraf dilinin parçaları haline gelmişti. Sanatçılar fotoğraftaki anlam dilinin “anı yakalamak”tan fazlası olduğunu keşfederek, yeteneklerini ve iç dünyalarını yansıtan an’lar yaratmaya başlamışlardır. Dijital öncesi dönemde üretim yapan Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin, Tahir Ün, Nazif Topçuoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Orhan Alptürk gibi sanatçılar kurgu fotoğrafın temelini oluşturan eserler ortaya koymuşlardır. Kavramsal ve soyut temaları çalışmalarını farklı sanat dallarıyla geleneksel-modern teknikleri sentezleyerek üretmişlerdir. Polaroid, boyama, baskı, kolaj ve eski fotoğrafları yeniden kullanarak anlatım dilini yeniden yaratan dönemin sanatçıları ilerleyen dönem eserlerine de ilham vermişlerdir.

2.3.1. Şahin Kaygun (1951-1992)

1980’lerde fotoğrafta kavramsal çalışmalar üreten en önemli isimlerden biri Şahin Kaygun’dur (1951-1992). 1970’li yıllarda siyah-beyaz ve portre fotoğraflar çeken Kaygun, 1980 yılında Salzburg’a yaptığı seyahat ile, sanatçının fotoğrafta farklı anlam ve anlatım arayışları artmıştır. Türkiye’deki alışılmış anlatım biçimleri ve belgesel fotoğrafçılığın dışında, fotoğrafı kendini etme ifade aracı olarak görmüştür. 1983’te Polaroid fotoğraf üzerine yoğunlaşmıştır. Şahin Kaygun, resim, fotoğraf ve grafik teknikleri bir araya getirerek, eserlerinde dışavurumcu bir anlatım benimsemiştir.

“Lise yıllarında resim yaparak hayatını kazanmaya başlayan Şahin Kaygun, 1969 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde grafik eğitimine başlar. Üniversite yıllarında fotoğrafla sanatsal anlamda ilgilenen sanatçı için grafik ve fotoğraf birbirini besleyen, tamamlayan iki alan olur. Kaygun’un fotoğraf üzerinde ilk manipülasyon denemelerini yaptığı Polaroid serisinden parçalar Uluslararası Polaroid koleksiyonuna dahil edilir ve çalışmaları önemli müze ve sanat kurumlarında sergilenir. Disiplinlerarası kavramının Türkiye’de henüz gündeme gelmediği 1980’li yıllardaki fotoğraf kültüründe resim, grafik, fotoğraf ve sinema gibi farklı alanları birbirine yakınlaştıran Şahin Kaygun, fotoğrafın tekniğine ilişkin yeni ve şaşırtıcı uygulamalar gerçekleştirdi. Türkiye’de fotoğraf çalışmalarının farklı sanat dallarıyla bağını çağdaş bir yorumla arayan sanatçı, teknikler arasındaki sınırları zorlamaya devam etti.” (istanbulmodern.org)



Fotoğraf 21: Şahin Kaygun, Kışlada Hüzün, 1976

Şahin Kaygun, 1973 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda öğrenimini bitirdikten sonra, aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Okul yıllarında grafik ve fotoğrafçılığa aynı şekilde ilgi duyan Kaygun, bu iki farklı dalın sentezini çalışmalarına yansıtmıştır. İlk dönem eserlerinde belgesel fotoğrafçılığa olan eğilimi açıkça görülmektedir. “Asker Fotoğrafları”, “İşçi Fotoğrafları” gibi ilk yapıtlarında, insan ve yaşam temaları öne çıkmıştır.



Fotoğraf 22: Şahin Kaygun, Kuşçu, 1979

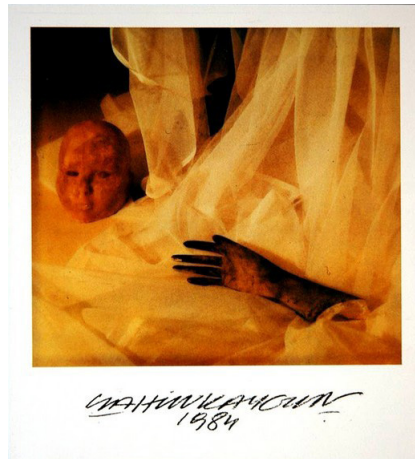
Kaygun'un sonraki yıllarda çektiği "Anadolu İnsanları" fotoğraflarında, belgesel fotoğraftan farklı olarak, grafiksel öğelerin öne çıkmıştır. Şahin Kaygun, farklı anlatım biçim ve tekniklerini çalışmalarında uygulamaya başlamıştır.

Şahin Kaygun'un fotoğraf serilerinde, yansıttığı duygu ve temalar, çeşitli tekniklerle birleşerek farklı bir anlatım dili ortaya çıkmıştır. İlk dönem fotoğraflarındaki insan, yaşam ve ölüm gibi konular kullanılmıştır. Fotoğraflarında, kadın bedeni, oyuncak bebekler, deniz kabukları ve ölü kuşlar gibi figürlerde somut ve soyut öğelerin anlatımı iç içedir. İlk dönem fotoğraflarından olan 'Sanat İnsanlarımız' serisi, siyah-beyaz ve grafik ağırlıklı fotoğraflardır. Kaygun bu seride siyah-beyaz dengesini kullanarak, fotoğraftaki tema ve duyguyu öne çıkarmıştır. Sanatçıları model ve aynı zamanda birer araç olarak kullandığı bu seride, insanların duruş, bakış ve hareketlerindeki anlamları fotoğraflarak, belgeselci yaklaşımla değil, alt metin ve gizli duygu, düşüncelerini ortaya koymak üzere çalışmalar yapmıştır. "Sanat İnsanlarımız" aynı zamanda o dönemin pek çok önemli sanatçısını içerdiği için, döneme ait albüm niteliği de taşımıştır.



Fotoğraf 23: Şahin Kaygun, “Sanat İnsanlarımız”, 1978

“Fotoğrafına konu olarak seçtiği görüntünün kendisi, bu “seçim” in niteliğini yansitsın ister. Görüntüyü fotoğrafa mal etmekten yanadır. Roland Barthes, bir yerde, fotoğraf neyi, nasıl gösterirse gösterebilir, görünmez olanın fotoğrafın kendisi olduğunu öne sürmüştü. Şahin Kaygun, İşte bu “görünmez”i yakalamanın peşinde olmuştur hep. Fotoğrafı, sanatsal bir etkinlik olarak görmüş ve göstermiş olan bütün fotoğraf ustalarını birleştiren şey de bu değil midir? Fotoğraf, belki resimde olduğundan daha fazla gösterime (representation) koşullanmış bir etkinlik olarak görünse bile, görüntü arkasındaki anlamlar dizgesi, onu izleyen objektifin yönlendirilme açısına göre değişir. Anı ya da belge fotoğrafı çekmez Şahin Kaygun. Onun “sanat insanları” bile, bu anlamda “belgesel” değildir. Bir insanın yüzündeki, el kol hareketlerindeki gizemli anlamı bulmak istediği bu fotoğraf dizisinde Kaygun, fotoğraf tarihinin tükenmez konusuna, doğrudan doğruya insan gerçeğini keşfetmek için yaklaşır. Her keşif gibi, bu da serüvenli bir yolculuktur, varacağı noktanın nerede olduğunu bilmekten çok, bu noktaya doğru, yol alış önemlidir. Anlam ilişkilerini derinleştirmek, Kaygun’da, bu nedenle temel amaç olmuştur. Fotoğraflar tek tek değil, bir bütün halinde bir araya gelerek dönüşümler zincirini açığa vurdukça, gerçekliği ışığa çıkaran ayrıntılar da bir bir çözülür.” (Özsezgin, 1992, 2-4, fotografya.fotografya.gen.tr)



Fotoğraf 24: Şahin Kaygun, 1984

Şahin Kaygun, diğer sanat dallarına duyduğu ilgiyi, fotoğrafla birleştirerek, eserlerine disiplinlerarası bir yorum getirmiştir. Polaroid çalışmalarında, fotopentür, kazıma ve kolaj gibi teknikleri kullanarak dönemin estetik anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Kaygun, 1984 yılında Türkiye’deki ilk Polaroid fotoğraf sergisini açmıştır. Şahin Kaygun’un eserleri, belgesel fotoğraf değildir. Kendisi eserlerinde görünenin ardında gizli olan alt metinleri sorgulamış ve asıl anlamın görünenin ötesinde, gizli kalmış detaylarda olduğunu savunmuştur.

1990’lı yılların başında ürettiği ‘Eski Zaman Denizlerinde’ adlı foto-pentür çalışmaları fotoğraf ve resim dallarındaki tekniklerin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Kaygun, antik çağa ait sanat eserlerini fotoğraflayarak, kolaj ve boyama teknikleriyle, kendi yorumunu katarak, bu eserleri çağdaş sanatla bütünleştirmiştir.



Fotoğraf 25: Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizlerinde, 1990

“Şahin Kaygun’daki bu müdahaleci tavır, onun, kısa bir süre önce İngiltere’de British Museum’da çektiği ve agridize ederek, yeni bir kompozisyon karakteriyle “resimleştirdiği” çalışmalarında, daha net bir çizgiye varacaktır. ‘Eski Zaman Denizlerinde’ başlığı altında topladığı ve 1991 ‘de Ankara, İstanbul ve İzmir’de sergilediği bu tür işlerinde Şahin Kaygun, deneyseiliği, resimden yana kullanır. Bu işler, “foto-kolaj” olmaktan çok, birer “pentür-kolaj”dır. Antik çağ heykelleri, burada müze mekanlarının yalnızlığından çıkarak konuşmaya başlarlar, kendileri için kurgulanmış yeni mekanlarda yeni söylemlerin nesneleri olmaya başlarlar. Bunlar sergilendiğinde, sanat türlerini klasik bir sınıflandırma içine almaya alışmış olanlar birden irkilmişlerdi. Resim miydi, yoksa fotoğraf mıydı bu işler? Yoksa iki türün ara kesitinde, resimden de fotoğraftan da büsbütün başka şeyler miydi?” (Özsezgin,1992, 11-12, fotografa.fotografa.gen.tr)

Şahin Kaygun disiplinlerarası çalışmalarına sinemayı da katmıştır. İki filme yönetmenlik yapmış, farklı filmlerde de sanat yönetmenliği yaparak görsel anlatımdaki farklı yorumunu sinemaya da taşımıştır.

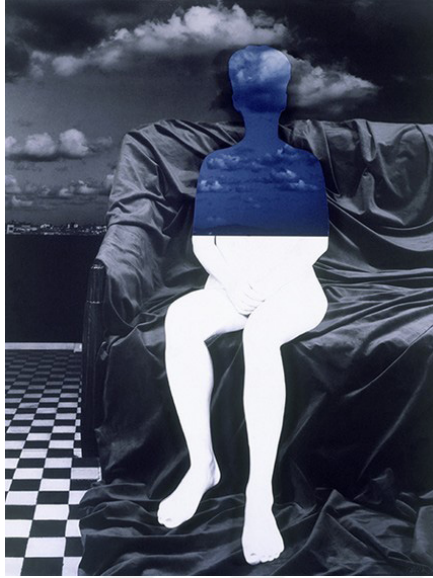
“Şahin Kaygun’un, sinemayı sanatların buluştuğu nokta ve kişiselliğini en yoğun yansıtabildiğini belirttiği alan olarak gören sanatçının yönetmenliğini üstlendiği Afife Jale ve Dolunay’ın yanı sıra, sanat yönetmenliğini yaptığı Atıf Yılmaz’ın Dul Bir Kadın, Adı Vasfiye ve Ah Belinda, Ömer Kavur’un Anayurt Oteli filmleri’dir.” (istanbulmodern.org)

Özet olarak, Şahin Kaygun, deneyselliği farklı teknik ve sanat dallarıyla bütünleştirerek Türk fotoğrafına bambaşka bir bakış açısı getirmiştir. Eserleri birçok ülkede sergilenen Kaygun, fotoğrafı ifade aracı olarak kullanmıştır. Genellikle belgesel bir yaklaşımla ele alınan fotoğrafı, kendi tuvali gibi kullanarak, grafik ve resim teknikleri de kullanarak soyut anlatımı da ön plana çıkarmıştır. Eserlerinde duygular ve temaları kullanarak, kurguladığı öyküleri ve profilleri alt metinler ve objelerle anlatmıştır. Farklı kaynaklardan beslenerek, teknolojiyi de kullanarak alışılmışın dışında bir estetik biçimini, pekçok ülkede duyurarak çağdaşlarından farklı bir yol izlemiştir.

2.3.2. Ahmet Öner Gezgin (1948-...)

Ahmet Öner Gezgin, Almanya’da eğitim gördükten sonra, Türkiye’de deneysel fotoğraf ve çağdaş sanat çalışmalarına devam etmiştir. Soyut-dışavurumcu bir yaklaşım izleyen Öner, farklı teknikleri bir arada kullandığı seriler üretmiştir.

“1970 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümünü, 1972’de Devlet bursu alarak gittiği Almanya’nın Kassel Üniversitesi’nde (ehem. Gesamthochschule Kassel) “deneysel fotoğrafı” ve “grafik tasarım” ihtisas eğitimini 1977’de bitirdi. 1975 yılında Europhot’ un Chalon-Sur-Saon (Fransa)’da düzenlediği, 1981’ de Avusturya Bilim ve Araştırma Federal Bakanlığı’nın davetlisi olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi’nde seminer ve workshop çalışmalarına katıldı. 1978 yılında İDGSA Grafik Bölümü’nde Asistan olarak akademik göreve başladı. 1987’de yardımcı doçent, 1988’de doçent ve 1998’de profesör oldu.” (arsivfotoritim.com)



Fotoğraf 26: Ahmet Öner Gezgini, Adsız, 1989

Ahmet Öner Gezgini, Adsız serisinde fotomontaj, aynı karelerin çoğaltılması, kolaj gibi teknikler kullanmıştır. Çeşitli soyutlamalar ve deformasyonları da fotoğraflarında kullanan Gezgini, izleyiciye alışılmış okuma dışında, kendi yorum ve birikimiyle bakmasını amaçlamıştır.

Bu dönemde kimlik, yok oluş, kimliğini sorgulama, saklama gibi temalar üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Ahmet Öner Gezgini, gerçekliği nesnel anlamda yakalamak değil, bireysel anlamda yaratmaktan yana olmuştur. Fotoğrafa kendi düşünce ve duygularını farklı yöntemlerle aktararak, bu şekilde kendi ifade özgürlüğünü yaratmayı ve izleyiciyle buluşmasını amaçlamıştır.

“1980 dönemini tetikleyen, dönemin kurama ve uygulamaya dönük alt yapısının oluşmasına katkı sağlayan ve ivme kazandıran birisi olarak; yaşanan gerçeklik içinde anlam bulmak yönünde “an”ı fotoğraflamak yerine izlemeyi; zaman içinde düşgücünden, bir düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, öteki gerçeklikle yüzyüze gelmenin akışkan bir yolu olarak; tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, kendi öznel gerçekliğini yaratmayı ve çalışmalarına yansıtmayı denemiştir her zaman. Bu, önemsiz gibi görünen bir nedene dayalıdır: Önce özgürlük istiyordum; Man Ray’ın dediği gibi yasak olan her şeyin yapıldığı, günlük yaşamın betimlenmesinin ötesinde bir başka iç gerçekliğe açılım gösterecek, geçmiş-bugünü- ve yarını aynı anda yaşatacak bir özgürlük.” (rh+ sanat, 2006:20-23)

Özetle, Ahmet Öner Gezgin, çeşitli tekniklerle yarattığı, serilerde düş gücünü ön planda tutarak, bireysellik ve temayı yansıtmak adına tüm olanakları kullanmıştır. Fotoğraftaki gerçek dünyaya ait göstergeleri içselleştirerek yalnızca araç olarak kullanmış ve farklı anlamlar yükleyerek bir araya getirmiştir. Fotoğraflarında genellikle çeşitli malzemeleri kullanarak kolaj, fotomontaj, fotoplastik gibi teknikler kullanmıştır. İzleyicinin gördüğü nesnel gerçekliği, farklı soyut dışavurumcu düzenlemeler halinde sunan çalışmalar yapmıştır. Teknolojiyi ve farklı akımları hayal gücünü yansıtmak adına yardımcı bir öğe olarak görmüştür. Sanatçı, öznel gerçekliğini yaratmak, içsel gerçekliğini dışa vurmak adına teknik ve çağdaş teknolojik anlamda olanakları kullanarak eserlerini üretmiştir.

2.3.3. Tahir Ün (1960-...)

Tahir Ün, yaptığı çalışmalarda tekrara düşmeden ve özgünlüğünü yitirmeden, bireyselleştirdiği eserleri, kendi hayatı, toplumsal ve sosyal olaylara, kültürel kavramlara yaptığı eleştirileri alt metinlerini de içermektedir. Tahir Ün, yurt içinde ve yurt dışında pek çok kişisel ve karma sergide yer almıştır.

“Tahir Ün, 1960 yılında doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Klasik Filoloji Bölümü’nü bitirdi. Bu süreçte, iki yıl boyunca aynı okulun Sanat Tarihi Bölümü’nde Avrupa Sanatı eğitimi aldı. 1994 yılında Ankara Fotoğraf Sanatı Kurumu’nun kurucu üyeleri arasında yer aldı. Çalışmaları Foto Kino Magazine (Danimarka), Zoom International (ABD, İtalya), Foto Revista (İspanya), Foto-Kino (D.Almanya) gibi dergilerde yayımlanarak, Polaroid, Ransom Center Photography of Texas University, Auer & Auer, State Museum Majdanek, Rhizome Artbase gibi koleksiyonlarda yer almış, yurtiçi ve dışında 24 kişisel sergi açmıştır.” (tahirun.net)

Tahir Ün, eserlerinde teknik olarak geleneksel ve teknolojik yöntemleri sentezleyerek kullanmıştır. Kolaj, guaj, pastel ve ekolin gibi boyama tekniklerini kullanmıştır.



Fotoğraf 27: Tahir Ün, Yüzler ve Düşler, 1990

Tahir Ün'ün fotoğrafçı kimliği ve sanata bakış açısını sorguladığı fotoğraf serisi “Hiçlik ya da Kimlik”, kişisel ve toplumsal eleştiri, vicdan sorgulaması ve içsel denge gibi kavramları da plana çıkarmıştır. Günlük hayattaki sıradan olarak algılanan ancak, düşünüldüğünde izleyiciyi rahatsız eden, sorgulatan bir bakış açısıyla fotoroman şeklinde ürettiği eserleridir.



Fotoğraf 28: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2000

“Hiçlik ya da Kimlik” kısmen bir bunalım projesidir. Toplumsal açıdan, küreselleşme olgusunun ağırlığını hissettirmesiyle birlikte, dinsel, cinsel, ekonomik ve politik kimlik sorgulamalarının son derece yoğunlaştığı bir süreci içerir. Bireysel açıdan

ise, yaşamı ve ölümü sorguladığım çok ciddi sağlık sorunları yaşadığım bir süreci yansıtır. Zaman zaman beni rahatsız eden toplumsal kaygılar ve bazen de yansıyan bireysel sıkıntılardır. Elbette, altı doldurulmuş kavramlarla yola çıkmak, önce bunları bir kurguya oturtmaya çalışmak ve sağlam bir dil ile anlatım için uygun malzemeyi seçmek de olmazsa olmaz ilkelerdir.” (Yıldız ve Veral, 2009, 6-21, arsvifotoritim.com)

Ün, eski fotoğraflarını tekrar kurgulayarak sayısal ortamda farklı şekilde yeniden sunmuştur. “Yol Notları” adlı fotoğraf serisinde, 1970’li yıllarda çekmiş olduğu fotoğrafları, farklı tekniklerle kurgulamıştır. Fotoğraftaki sayısal ve teknolojik devrimle bakış açısı ve üretimlerinin farklılaştığını gördüğümüz Tahir Ün, geleneksel fotoğrafla, sayısal görüntüyü birlikte kullanarak değişen görsellik kavramına ayak uydurmuştur.

Tahir Ün çeşitli karma sergi ve yayınlarda yer almıştır. Kişisel sergilerini isim ve yıllara göre şu şekilde sırayalabiliriz;

“1988 T. B. A. Sanat Galerisi “Düşlenmiş Manzaralar 1” Ankara, Refo Sanat Galerisi “Düşlenmiş Manzaralar 1” İstanbul., 1989 Galeri Valör “Düşlenmiş Manzaralar 1-2” Ankara, Hekimgil Sanat Galerisi “Düşlenmiş Manzaralar 2” Ankara, 1990 Fransız Kültür Merkezi “1980-1990 Fotoğraflar” İstanbul, 1992 Galeri Arşiv “Polaroid, Değişiklik Anları” İstanbul, 1993 Akbank Farabi Sanat Galerisi “Ayrıntılar” Ankara, 1995 La Caixa Galerisi “Yüzler ve Düşler” 3. Fotonoviembre Bienali, La Laguna / Tenerife / İspanya, 1997 Yörökköyü Çamaşırhanesi “Yüzler ve Düşler” Foto - Enstalasyon, Safranbolu. Centro de Fotografio, “Hiçlik ya da Kimlik” 4. Fotonoviembre Bienali, Tenerife/ İspanya.” (fotografya.fotografya.gen.tr)

Sürrealist çalışmalarında, farklı sanat dalları ve teknikleri, söylemini rahat şekilde ifade etmek adına araç olarak kullanmıştır. Fotoğraf serilerinde polaroid, boyama, grafik etkiler,baskı ve kolaj tekniklerini kullanmıştır. Geleneksel ve dijital fotoğrafı sentezleyerek, çektiği eski fotoğrafları da yeniden kurgulayarak farklı bakış açısıyla yeni sanatsal üretim sürecine ayak uydurmuştur.

“Kendi kimliğimi konumlandırma kaygısından çok, fotoğrafın nerede olduğunu ve sayısal devrimin ardından beliren yeni konumunu anlama gayretindeyim. Elbette değişen kavramlar yerine oturdukça, bakış açınızı değiştirmeniz de kaçınılmaz olabiliyor ama bununla birlikte, gitgide değişen görsel gerçeklik kavramına karşın farklı sanatsal üretim süreçleri içerisinde geleneksel fotoğrafın kendine özgü ontolojik yaklaşımından zaman zaman yararlanıyor olabilmeyi de söylemimi rahatlatan bir olgu olarak kabul ediyorum. Bu durumu, çelişkili gibi görünmesine karşın, geçmiş olanı gösteren geleneksel fotoğrafı, geleceği de işaret eden sayısal

görüntüyle buluşturmak şeklinde de tanımlamak olanaklıdır.” (fotografya.fotografya.gen.tr)

Tahir Ün, farklı disiplinleri bir arada kullanarak ürettiği fotoğraflarının dışında gif sinema, kısa video çalışmaları da yapmaktadır.

2.3.4. Nazif Topçuoğlu (1953-...)

Nazif Topçuoğlu, yurtdışında eğitim aldıktan sonra, Türkiye’de kurgusal fotoğraf çalışmalarına devam etmiştir. İlk dönem fotoğraflarında farklı nesneleri bir araya getirerek farklı kompozisyonlar üretmiştir. Daha sonra eserlerinde stüdyo ve sahneye koyma, iç mekan fotoğraflarıyla gerçeküstücü bir yaklaşım sergilemiştir.

“Yüksek lisanslarını ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve Chicago, Institute of Design’da 1981 yılında tamamladı. Türkiye’ye döndükten sonra serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı. 1998-1999 yılları arasında Pamukbank Fotoğraf Galerisi’nde danışmanlık yaptı. Boğaziçi, Bilgi ve Mimar Sinan üniversitelerinde dersler verdi, çeşitli dergilere fotoğrafçılık tarihi ve eleştirisi üzerine yazılar yazdı. 2003 yılı Venedik Bienali’nde Türkiye Pavyonu’nda yer aldı. Galeri Nev tarafından, sanatçı kimliğiyle ilgili olarak, Okuma Kitabı (2005) adlı bir kitap yayımlandı. Halen Geniş Açı ve Sanat Dünyamız dergilerine makaleler veren sanatçının İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani? (1992) ve Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor (2000), fotoğraflar gösterir ama vermez (2005) adlı üç kitabı bulunmaktadır.” (3ayak.org)

Nazif Topçuoğlu, Sakatat projesinde, hayvan uzuvlarını farklı ışık düzenlemesi, altın varaklı çerçeve, aynalar ve kitsch objelerle tamamlayarak fotoğraflamıştır. Nazif Topçuoğlu portre geleneği, müzecilik kavramı, kitsch olgusuna da bu serisi ile atıfta bulunmuştur.



Fotoğraf 29: Nazif Topçuoğlu, Sakatat, 1999

Topçuoğlu'nun son dönemlerinde, genç kızları model olarak kullandığı ve farklı seriler yarattığı pictorial, iç mekan fotoğrafları öne çıkmıştır. Resimsel bir dille farklı tema ve duyguları izleyiciye sunmuştur. Nazif Topçuoğlu, günümüzde, fotoğrafın belge niteliğinden uzaklaşarak, bir iletişim aracı haline geldiği ve sanatçının yaratıcılığını yansıtırken kurgulayabileceği bit öge haline geldiğini savunmuştur.

“Son dönemde fotoğrafların hayattan bir kesit oldukları ve sadece belli bir yerde ve belli bir anda olup biten bir olayı kaydetmeleri gerektiği ön kabulü sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğrafik ve optik görüntü katı bir gerçekliğin ifadesi olmak yerine, üzerinde işlem yapılabilecek bir hammaddeye dönüşmüştür.” (Topçuoğlu,2010:128)



Fotoğraf 30: Nazif Topçuoğlu, 2007

Nazif Topçuoğlu, geleneksel resim sanatının ışık ve etkilerini fotoğraflarına yansıtmıştır. Konsept, hikaye ve teması olan fotoğrafları sahneye koymuştur.

“Ben resim yapmak istiyordum aslında, fotoğraf kullanarak resim yapmak. Ama bu fotoğrafla ilgili teknolojiler geliştikçe artık fotoğrafçıyım denince başka bir şey anlaşılıyor. Eskiden fotoğrafçıydım derdim ama o zamanlar gerçekten fotoğraf fotoğraftı. Ben fotoğraf çekmiyorum, yapıyorum. Fotoğraf tekniğinin getirdiği bir takım imkanlar var sonuç olarak. Fotoğraf çekiyorum dediğinde de, bazen yaptığın işi basitleştiriyor.” (istanbulmuseum.org)

Nazif Topçuoğlu farklı nesnelerle kurguladığı ve teatral boyutun öne çıktığı fotoğrafları doğaçlama veya belli bir senaryo üzerinden izleyiciye aktarmıştır. Farklı konular üzerinden yaptığı eleştirel bakış açısıyla, resim, tiyatro ve fotoğrafı birleştirerek farklı farklı seriler yaratmıştır. Klasik resim sanatından pek çok ressamı ışık ve

kompozisyon boyutunda tekrarlamıştır. Balthus adlı ressam, Nazif Topçuoğlu'nun yarattığı konseptlere sahip resimlerle gerçeğin farklı boyutunu sahneye koymuştur. Resimlerinin arka planına yerleştirdiği sürreal imgesel anlatımı farklı bir yaklaşımla yaptı.



Fotoğraf 31: Balthus, 1938

Balthus, resimlerinde genç kızların çocukluktan ergenliğe geçiş sürecini farklı bir şekilde anlatmıştır. Nazif Topçuoğlu'nun fotoğraflarında olduğu gibi, izleyeni gizlice gözetleyen konuma itiyor, onu görmekten duyacağı suçluluk gibi duygularla kendisini yüzleşmeye zorluyordu. Teatral özelliklerin öne çıktığı fotoğraflarda kişinin iç dünyası ve bilinçaltına bağlı olarak yorumu da izleyiciye bırakmıştır.

2.3.5. Nuri Bilge Ceylan (1959-...)

Boğaziçi Üniversitesi'nde okurken, resime olan ilgisi zamanla fotoğrafçılık üzerine yoğunlaşmıştır. Nuri Bilge Ceylan, anlatım ve kendini ifade aracı olarak sinemadan önce, fotoğrafı temel alarak, fotoğraflarında deneysel tekniklere de yer vermiştir.

“26 Ocak 1959'da İstanbul, Bakırköy'de doğan Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğu baba memleketi olan Çanakkale, Yenice'de geçer. Liseden sonra, 1976 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümüne girer. 1978 yılında tekrar sınava girer ve o yıllarda olayların görece daha az sirayet ettiği Boğaziçi Üniversitesi'nin Elektrik Mühendisliği bölümüne geçer. Lise yıllarında filizlenen fotoğraf merakı burada fotoğraf klübünün de katkısıyla artar. Üniversitenin zengin

kütüphanesi ve müzik arşivi, özellikle görsel sanatlara ve klasik müziğe olan tutkusunu beslemekte önemli rol oynar.” (nuribilgeceylan.com)



Fotoğraf 32: Nuri Bilge Ceylan, Nude on the log, 1989

Nuri Bilge Ceylan, ilk dönem fotoğraflarında siyah beyaz fotoğrafçılığın teknik, anlatım öğelerini, kendi görüşlerini ve estetik anlayışını da güçlü bir biçimde ortaya koymuştur. Çalışmalarında sıkça yer verdiği fotomontaj tekniğiyle, ışık ve gölge oyunları ile bütünleştirmiştir. Çalışmalarında, geleneksel siyah-beyaz fotoğrafların üzerinde minimal ancak derinliği olan kurgusal teknikler uygulamıştır. Nuri Bilge Ceylan, enstantene olarak yapıtlar sunmak yerine, kurgulanmış, teknik ve anlatım biçimi olarak sinema filminden alınan bir kare niteliğinde, derinliği ve anlamı olan eserler üretmiştir.

“Ceylan “sinemanın temeli fotoğraftır” diyen ekole Türkiye’deki en uygun isim. Kısa metrajlı Koza’dan başlayarak özellikle ilk filmleri Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı durağan yapısıyla sinematografik görsellikten çok, fotoğrafik özellikler taşır. Ardından gelen Uzak sinema dili daha ağır basan bir filmi. Nuri Bilge Ceylan 1980’li yıllarda başladığı, on dört yıl ara verdiği fotoğrafçılık serüvenine renklendirilerek geri dönmüş. Neden diye sorduğumda, artık renkliye de müdahale edecek olanaklara sahibim cevabını aldım. Nuri Bilge çekim anında ışığa ve görüntüye sınırlı müdahalesiyle hiçbir zaman yetinmeyen bir fotoğrafçı. Bu kez de karanlık odada resimlerin renkleri ile oynamış. “Çok canlı ve parlak renkleri seviyorum” diyor.” (Akgün, 2007, 3-4, nuribilgeceylan.com)



Fotoğraf 33: Nuri Bilge Ceylan, Lovers, 1989

Nuri Bilge Ceylan, fotoğrafta yalnızca teknik üzerine yoğunlaşmadan, asıl duyguyu izleyiciye vermeyi önemsemiştir. Karanlık oda tekniklerini kullanarak, kendi duygularını ve vermek istediği mesajı estetik bir çerçeve içerisinde sunmuştur. Sinemaya yoğunlaştıktan sonra fotoğrafa ara veren Ceylan, yıllar sonra tekrar fotoğraf sanatına geri dönerek, sinema filmi karelerini andıran çekimleri ile pek çok seri üretmiş ve sergiler açmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın yıllara göre açmış olduğu sergiler sırasıyla;

“2014 - Cermodern, “Turkey Cinemascope”, Ankara, Turkey ,2014 - Dirimart Gallery, “Turkey Cinemascope”, Istanbul, Turkey, 2014 - Tina Kim Gallery, “The World of My Father”, New York, USA, 2013 - Kunst Kultur Quartier, Künstlerhaus, “Turkey Cinemascope”, Nürnberg, Germany, 2012 - Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, “Turkey Cinemascope”, İzmir, Turkey, 2011 - Yetmişbeşinci Yıl Sanat Galerisi, “Turkey Cinemascope”, Adana, Turkey, 2010 - Galeria na Solnym, “Turkey Cinemascope”, Wroclow, Poland, 2009 - Médiathèque Michel Crépeau, “Turkey Cinemascope”, La Rochelle, France, 2009 - BFI Southbank, “For My Father”, London, England, 2008 - Atatürk Kültür Merkezi, “Turkey Cinemascope”, Antalya, Turkey, 2008 - Milli Reasürans Gallery, “For My Father”, Istanbul, Turkey, 2007 - El Centro Municipal de Arte Joven, “Turkey Cinemascope”, Granada, Spain, 2007 - Milli Reasürans Gallery, “Turkey Cinemascope”, Istanbul, Turkey, 2007 - National Theatre, “Turkey Cinemascope”, London, England, 2006 - Bezesteni Market, “Turkey Cinemascope”, Thessaloniki, Greece” Nuri Bilge Ceylan Sergileri, 2012 (nuribilgeceylan.com)

Nuri Bilge Ceylan, ilk dönem fotoğraflarından farklı olarak sinema etkilerini yoğun şekilde yansıtan fotoğraflar çekmiştir. 2003 yılından 2014 yılına kadar çektiği eserleri topladığı “Sinemaskop Türkiye” de sinema estetiğini ve zamansızlığını izleyiciye aktarmıştır. Herhangi bir mesaj veya fotoğraftaki mekan, insan gibi öğeleri sorgulamadan, manipüle etmeden, yalnızca kendi üslunda gözlemci kalarak fotoğraflarını üretmiştir.

Özetle, Nuri Bilge Ceylan ilk dönem fotoğraflarında karanlık oda tekniklerinden faydalanarak kolaj, üst üste baskı, renk deformasyonları gibi kurgu yöntemleriyle, siyah-beyaz fotoğraflarında anlatım ve estetik bütünlüğünü bozmadan fotoğraflar üretmiştir. Fotoğrafa verdiği uzun aradan sonra, ürettiği serilerde sinema dilinin ağır bastığı ve gizemli bir sunumla izleyici ile tekrar bir araya gelmiştir. Fotoğrafları sıradanlıktan uzak, solgun renkleri ve derinliği ile filminden bir kare niteliği taşımıştır.

2.3.6. Orhan Alptürk (1953-...)

İzmir’li fotoğrafçı Orhan Alptürk, mühendislik eğitimi aldıktan sonra, fotoğrafın çeşitli konuları ve felsefesi üzerine akademik kariyer yapmıştır. Pek çok seminer ve sergiye katılmıştır.

“1953 doğumluyum. İlk ve orta öğrenimimi İzmir’de tamamladım. 1975 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nden elektronik ve haberleşme mühendisi olarak mezun oldum. Çeşitli yıllarda Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı’nda Görüntü Felsefesi üzerine dersler verdim. Halen İzmir Ekonomi Üniversitesi GSF de dışarıdan öğretim görevlisi olarak tasarım öğrencilerine ‘visual reading and writing’, ‘Basic Photography’, ‘Advance Photography’, ‘Fashion Photography’ derslerini, Yaşar Üniversitesinde de ‘Visual reading and writing’ dersini vermekteyim. Uzun yıllardır fotoğraf sanatı üzerine yazılar yazmaktayım ve bunlar çeşitli yayın organlarında yayınlanmaktadır. 1990 yılında ‘40 ÖYKÜ’ adlı bir siyah beyaz albümüm yayınlanmıştır. Bugüne kadar birçok kişisel ve karma sergiler gerçekleştirdim ve çeşitli ödüller aldım.” (ifod.org)



Fotoğraf 34: Orhan Alptürk, Kırk Öykü, 1991

Orhan Alptürk, fotoğrafı gerçekliğin sıradan bir kopyası olarak değil, yaratım sürecinin bir parçası olarak ele almıştır. Fotoğrafı çekerek değil, aslında yaratarak sanatsal söylem ve nesnenin gerçeklik boyutunu bir araya getirdiğini ifade etmiştir.

“Fotoğraf çalışmalarımı büyük bir çoğunlukla siyahbeyaz olarak gerçekleştiriyorum. Zaman zaman da siyahbeyaz çalışmalarımı monokrom ve bölgesel olarak renklendiriyorum. Fotoğraflarımdan da anlaşılacağı gibi fotoğraf sanatını, fotoğraf çekmek değil de fotoğraf yapmak şeklinde bir edim olarak ele aldım. Böylesi bir yaklaşımda en büyük nedenim de fotoğraf aracılığı ile bir sanat söylemi yaratırken ve oluştururken fotoğrafı sadece gerçekliğin bir yanılsama aracı olarak görmememdir. Ayrıca fotoğrafı sanatsal anlatıda bir araç olarak kullanırken algıladığımız sınırlı nesnel gerçekliği kendimize tek model veya sanatın nesnesi olarak görmek tek arayışımız olamaz diye düşünüyorum.” (hurarsiv.hurriyet.com)

Orhan Alptürk, eserlerinde asıl önemli olanın insan ve nesne arasındaki ilişkiye dayalı olduğunu vurgulamıştır. Öteki Denizler (2003), Çalıntı Portreler (2003) ve Düşbozan (2008) serilerinde ağırlıklı olarak, kadın ve nesne ilişkisini ele almıştır.

Eserlerinde bir öyküyü anlatmak değil, varlık-nesne ilişkisine farklı perspektiflerden bakarak, eleştirel bir sunumla yaklaşmıştır.

2.4. 1995 Sonrası Postmodernist Dönem ve Dijital Dönemin Başlangıcı

Modernizmin ardından gelen Postmodernizm döneminde, sanatçıların yeniden üretim, üretilen çalışmaları kendine mal etme gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. İmgesel kavramlar ön plana çıkarak, kalıplaşmış estetiğin tamamen yokolduğu, yalnızca sanatçının öngördüğü şekilde yaratılan kompozisyonlar görülmüştür. Teknolojik olanakların da kullanılmaya başlandığı, aynı zamanda daha önce üretilmiş işleri, yeniden kendi eserlerinde kullanmaları da postmodern akımın etkilerinden olmuştur. Sanatçılar sürreal ve resim, grafik, heykel gibi sanat dallarını da eserlerinde kullanarak farklı sentezler gerçekleştirmişlerdir. Ülkemizde 1995 sonrası üretilen çalışmalar doğrultusunda, farklı söylemlerin ve gerçeklik kavramının genel geçer değil, kişiden kişiye farklılık göstererek değişebileceği kavramları öne çıkmıştır.

“Postmodern dönemde kullanılan dilin keyfiliği ve sanatçının farklı kullanımlarına açık olması, fotoğraflarda aktarılan gerçekliğin herkes için geçerli bir gerçeklik olduğu düşüncesini imkansız hale getirmektedir. Dolayısıyla postmodernist fotoğrafta gerçeklik olarak kabul edilen bir olgu, en fazla belli bir topluluğun dilsel uzlaşımı olmaktadır.” (Özel, tarihsiz, 16, fotografa.fotografya.gen.tr)

Çabuk üretilen ve aynı şekilde çabuk tüketilen bir çağda, sanat eserleri de geleneksel kuralların dışına çıkarak, bu düzene anlam çeşitliliği olarak ayak uydurmuştur. Sanatçı ve izleyicinin etkilendiği medya, hızlı gelişen teknoloji, kopyalama, sınırsızlık gibi kavramlar üretilen çalışmalara da yansımıştır. Sorgusal ve eleştirel tavırlarını farklı kurgular üzerinden anlatmışlardır.

2.4.1 Maggie Danon (1933-...)

Maggie Danon, farklı sanat disiplinlerini bir arada kullanarak, yarattığı sürreal çalışmalarla, pek çok sergi açmıştır.

“1985 yılında fotoğrafa yöneldim. Türkiye’de 18, Londra, Genevare, New York, Atina’da 32 kişisel sergi açtım.1984’ten bu yana bir çok yarışmada ödül aldım. Federation Internationale de L’art Photographique tarafından verilen AFIAP ve EFIAP Excellence of Fiap unvanlarına hak tanınmıştır.” (maggiedanon.com)

Eserlerinde grafik ve resim tabanlı, dijital manipölasyonlar ön plana çıkmıştır. Düşsel ve fantastik öğelerle oluşturduğu kompozisyonlarda, sayısal ortamda pek çok farklı teknik kullanmıştır. Kendi iç dünyasını ve duygularını temel alarak, eserlerini içinin yansıması olarak tanımlamıştır.

Danon, resimden sanatından fotoğrafa yönelerek, sonrasında ise dijital ağırlıklı çalışmalar üretimler yapmıştır. Oluşturduğu sergi, kitap ve fotoğraf serilerinde farklı disiplinleri bir arada kullanarak eserleriyle başarılar elde etmiştir. 1989'da Ripples, 1992'de Freedom , 1993'de Alberto Modiano'nun şiirleri ile Yarına Ümit, 1996'da Sanal Görüntüler adlı serilerinde dublicate makinasıyla yaptığı üst üste çekimler, farklı diaları bir araya getirerek, şiire olan ilgisini de fotoğrafla bütünleştirerek öznel anlatımını ortaya çıkaran albümler hazırlamıştır.



Fotoğraf 35: Maggie Danon, Ripples, 1989

Maggie Danon bir röportajında üretim sürecini şu şekilde açıklamıştır;

“Kareleri dia çekiyordum. Bu kareler zamanla bana boş geldi. Başladım üstüne başka şeyler eklemeye. O zaman duplicate makinesi ile çalışıyordum. 1992’de bir albüm hazırladım. İlk yaptığım albüm, Şahin Kaygun’un etkisi altında polaroid çalışmalarım vardı, onları dia’ya çektim ve bir şiir kitabının şiirleri ile birleştirdim. “Ripples”i öyle yaptım.” (Özdağ,2009:46)



Fotoğraf 36: Maggie Danon, 2000

Danon sanat anlayışını içsel dünyasını anlatmak ve öznel bir iletişim aracı olarak izleyiciye aktarmıştır. “Beni saplantılarımdan kurtaran, arzularımı tatmin eden, kendimle ve dünyayla uyumlu olma mutluluğunu tattıran, en önemlisi özgürlüğüme kavuşturan arkadaşım sanata teşekkürler.” (fotograf.net/artist/maggiedanon)

Maggie Danon, fırça, spatula, çamur, alçı, fotoğraf, bilgisayar ve fotoğraf makinasını iç dünyasını yansıtmaya yardımcı araçlar olarak görmüştür. Görüntülerde fotoğraf, resim ve heykel sanatının farklı birleşimiyle, renklerin ön planda olduğu, grafik ve resim ağırlıklı imgeler göze çarpar. Diaları üst üste koyarak yaptığı çalışmalar, duplicate makine ile ürettiği farklı çalışmalar, şiirlere uygun görüntüler kurgulayarak yaptığı pek çok çalışma ve albümleri öne çıkmıştır. Bilgisayar, kamera ve diğer dijital teknik olanakları kullanarak, izleyiciye farklı yollarla kendi duygu ve düşüncelerini yansıtmıştır.

2.4.2. Adnan Veli Kuvanlık (1957-2008)

Adnan Veli Kuvanlık, Türk fotoğrafında dijital anlamda pek çok ilk'e imza atmıştır. Duygu ve düşüncelerini yansıtmak adına, eserlerinde fotoğrafı bir araç olarak kullanarak, postmodern bakış açısı ile, dijital teknikler uygulamıştır. Ayrıca Türkiye'deki ilk 3 boyutlu fotoğraf sergisi de Adnan Veli Kuvanlık tarafından düzenlenmiştir.

“İlk kişisel sergisini 1989 yılında Ankara AFSAD Lokali'nde “Çalışan İnsan” adı ile açtı, bunu 1991'de UNDP (Birleşmiş Milletler) Binasında “Çevre ve İnsan”, 1992'de Ankara Galerî TİTİ'de ve AFSAD Lokali'nde “Başkalaşım-Yalnızlık” adlı sergileri izledi. Sergi aynı yıl Adana AFAD Lokali'nde ve Çukurova Üniversitesi'nde yineleni. 1993 AFAD Lokali'nde “Poloraid İmages”, 1994'de yine aynı lokalde ve Ülkemizde ilk kez gerçekleşen, Digital ortamda (Bilgisayar) tasarlanmış fotoğraflardan oluşan “Digital Images” adlı sergisini açtı. “Digital Images” 1995'te Kocaeli Sanayi Fuarı ve Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde genişletilerek yineleni. 1999'da Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanat Evi'nde (ANKÜSEV) “24 Saat” adlı sergisini açtı. Şubat 2000'de sergi Adana AFAD Lokali'nde yineleni. Eylül 2000'de yine Türkiye'de teknik açıdan bir ilk olan “3.Boyut” adlı 3 boyutlu fotoğraf sergisini The British Council Sanat Galerisi'nde açtı.” (fotografya.gen.tr)



Fotoğraf 37: Adnan Veli Kuvanlık, Digital Images, 1995

Adnan Veli Kuvanlık, ilk dönemlerinde polaroid ve monochrome çalışmalar üretmiştir. Sonrasında ise dijital kurgu yöntemlerinden faydalanarak fotoğraflarındaki duygu ve temaları izleyiciye aktarmıştır. “1988 senesinde başladığı kreatif, deneysel

çalışmalarının yanısıra, 1989 senesinden bu yana bilgisayar destekli çalışarak, postmodern tarzda, kendi üslubunda fotoğraflar üretmiştir.” (fotograf.net)

Kuvanlık, eserlerinde ışık ve gölge oyunlarından faydalanarak, eserlerinde sıradan objeleri, farklı ve sanatsal imgeler şeklinde yansıtmıştır. Çalışmalarında genel anlamda yalnızlık, insan, çevre gibi temalar ön plana çıkmıştır. Sanatçı bilinçaltını sayısal ortamda, kendine özgü estetik üslubuyla ifade etmiştir.

2.4.2. İlke Veral

İlke Veral, fotoğraf temelli görüntülerini kurguladığı öyküleri bir anlatım dili, diyalog aracı olarak yansıtmıştır. Uzun yıllar kolaj çalışmaları yapan İlke Veral Coşkuner, 1991 yılından itibaren fotoğraflarında da bu tekniği sıkça kullanmıştır. Yurt içi ve yurtdışında çeşitli sergilere katılmış ve yarışmalarda dereceler almıştır. İlke Veral’ın fotoğraflarında, farklı kompozisyonlar, düşsel, masalsi kavramlar, gerçek imgelerle birlikte kullanılmıştır.

“1991 yılından bu yana fotoğraf üretimlerini sürdürmektedir. Uzunca bir dönem izmir Fotoğraf Sanatı Derneği ve yürütme kurulu üyeliği, grup çalışmaları, IFOD sergi ve etkinliklerine katılmış olmakla beraber, bir süredir çalışmalarına bireysel olarak devam etmektedir. Ulusal ve uluslararası karma sergiler ve çeşitli yarışmalardan elde ettiği dereceleri bulunmaktadır. 1996 yılında Uluslararası Ballantine’s Yarışması’nda çalışmaları 16.000 fotoğraf arasında ilk 10’a girerek övgüye değer bulunmuştur. 1999 yılında Şinasi Barutçu Kupasını almaya hak kazanmıştır. Son yıllarda ise 7 kişisel sergi ve 9 barkovizyon sunumu gerçekleştirmiştir. Çalışmalarını fotoğraf tabanlı dijital görüntüler oluşturarak sonuçlandırıyor.” (ilefarsiv.com)



Fotoğraf 38: İlke Veral, Anafor-Yaprak Kanatlı Melek, 2004

İlke Veral'in, Anafor serisi kendisinin doğayla olan ilişkisini anlattığı, doğadan malzemeler toplayarak farklı çalışmalar ürettiği bir seri olmuştur. İnsanın şehir hayatında yaşadığı kaos ve doğayla bütünleşmemesi sorunsalını ele alan çalışmalarında, doğanın gücü, doğum, ölüm gibi temalar öne çıkmıştır. İlke Veral, Anafor serisinde anlatmaya çalıştığı temayı şu şekilde vurgulamıştır;

“Evimizde yaşadığımız hayvanımızla, saksıdaki çiçeğimizle aslında doğayla bütünleşemiyoruz. Ben bu görüşlerle bir doğa fotoğrafın içinden doğaya yürüdüm. Çünkü doğaya yürümek, şehir yaşantısında çok da mümkün değildi. Modern hayatın içinde biraz da fotoğrafın başarısını yükselten bir tavidir, doğaya ancak fotoğraf kanalı ile dokunuşum... Çünkü modern insan doğadan uzaklaştıkça kendi özünden de uzaklaşmakta ve bozulmaktadır.” (Özdal,2009:156)



Fotoğraf 39: İlke Veral, San Ki, 2009

İlke Veral, çektiği her fotoğrafı değerlendirerek bir araya getirmiştir. Yeni ve eski dönem fotoğraflarını bir arada kullanarak, farklı tekniklerle değişik sentezler yaratmıştır. San ki serisinde, insanın şehir yaşantısı içerisinde doğadan uzaklaşarak, kendi iç dünyasından da uzaklaştığı düşüncesi işlenmiştir. Masalsi imgelerle bu temayı sürreal bir öykü olarak izleyiciye sunmuştur.

Sanatçı, ilk dönem fotoğraflarını kolaj, üst üste çekim, boyama gibi teknikler kullanarak kurgulamıştır. Son dönem işlerinde ise ağırlıklı olarak, gelişen teknoloji ile photoshop gibi dijital olanaklardan yararlanmıştır.

“Çağımızın, modern insan üzerinde taşıdığı izleri ve insan duruşlarını çalışmalarında işlerken, onların çağrıştırdığı öyküler üzerinden, yeniden üretilip paylaşmayı bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Günümüzün teknolojisi olan bilgisayarı da bu

ortama paralel kullanımla, bir anlamda “çağına tanıklık etmek” eylemini farklı bir yaklaşımla gerçekleştirmektedir. Bu üretim biçimi, bir dil alışkanlığına dönüşmüş olarak çalışmalarına yansımaktadır.” (ilkeveral.com)

Sonuç olarak, İlke Veral fotoğraf temelli üretimlerini, kendi duygularını ve eleştirel bakış açısını gerçek ve soyut imgeleri birlikte kullanarak yaratmıştır. İlk dönem fotoğraflarında kolaj, üst üste çekim, boyama gibi denemeler kullanmış, son dönemlerde ise dijital ortamda çalışmalarını sürdürmektedir. Ümitsizlik, korku gibi karamsar duyguları, renkli imgelerle tezatlar oluşturarak anlatmış ve masalsi bir atmosfer kurgulamıştır. Eserlerinde insan-doğa ilişkisine sıkça yer veren Veral, sürreal-gerçek sentezli öyküler anlatmıştır. Anahtar (2002) , Anafor(2004) San ki (2008) yıllarındaki sergilerinde kendi hayal gücünden yola çıkan çeşitli öğelerle öyküler halinde kurgulanmış çalışmalar yer almıştır. Teknik ve estetiği bir arada kullanarak ürettiği çalışmalarında, izleyiciye de her baktığında farklı anlamlar çıkarabileceği kompozisyonlar yaratmıştır.

2.5. Türk Fotoğrafında Dijital Dönem 2000’ler

Teknolojinin hızla gelişmesi diğer sanat dalları kadar, fotoğrafı da etkilemiştir. Fotoğraf teknoloji ile doğrudan bağlantılı olduğu için, bu anlamda geçirdiği dönüşüm kaçınılmaz olmuştur. Belgeleme, anı yakalama tutkusuyla başlayan fotoğrafın sanatsal akımlarla birlikte sonraki aşaması, gerçekliğin farklı olarak algılanıp genel geçerliğini yitirmesi olmuştur. Günümüzde ise, sayısal görüntüdeki gerçekliğin sorgulandığı bir dönem başlamıştır. Dijital manipülasyonlar, çeşitli kurgu ve konsptlerle fotoğraf, artık başlı başına bir yaratım süreci halini almıştır. Teknik, öz ve biçim kavramlarının sentezi olan fotoğraf, anlatım şekli değişse de yine, sanatçının doğrudan değil, farklı imgesel düzlemde, izleyiciyle arasında kurmak istediği ve anlattığı konuya ilişkin bağı temel almaktadır.

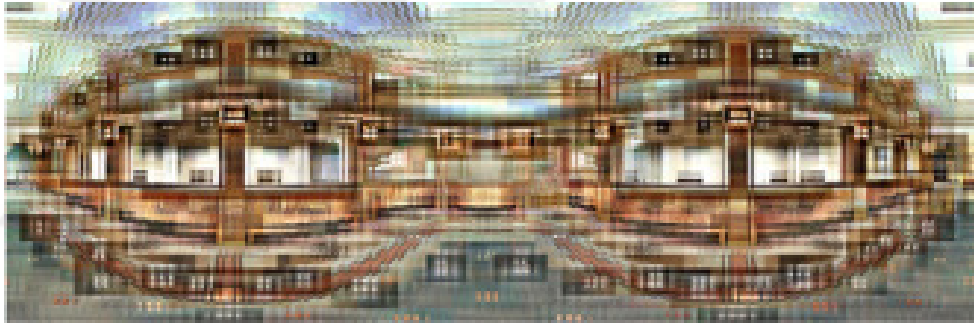
2.5.1. Ahmet Elhan (1959-...)

Ahmet Elhan, 1990 yılından günümüze kadar ürettiği fotoğraflarında, nesneleri anlam göstergeleri olarak konumlandırarak, grafik ve fotoğraf ağırlıklı eserler üretmiştir. Eserlerinde izleyicinin kendi yorumunun önemini ön planda tutarak,

çalışmalarında postmodern bir bakış açısı yakalamıştır.

Ahmet Elhan yaratıcı fotoğrafları ve postmodernist yaklaşımı ile biçimsel öğeleri yeniden tanımlayarak izleyicinin beğenisine sunar. Elhan, fotoğraflarında izleyicinin sadece görünen nesneleri değil, görünmeyeni ve imgesel alt metinleri görmesini, düşünmesini istemiştir. Ahmet Elhan geleneksel fotoğraf ve dijital kurgunun birlikte sentezlenerek daha güçlü bir söylem yarattığını savunmuştur.

“Fotoğrafın sanat alanında kullanımını sanata göre revize edebiliyoruz. Genel olarak belgesel tarzdaki kullanım sanattan çok daha yoğun ve etkili biçimde dağılıyor, genişliyor. Çünkü eskiden katı kuralları olan bu tarz artık o rijit halini kaybediyor. Bu yüzden yeni bir fotoğraf tanımına doğru gidebiliriz. Buradaki risk şu: Dijital fotoğrafın kolay üretilip çabuk manipüle edilmesi, yapılan her oyunun ve küçük hilenin sanat olduğuna dair bir yanılgının ortaya çıkmasına sebep oluyor. Halbuki bu gibi manipülasyonlar sadece birer hoşluk.” (Arkunlar,2013, 4, timeoutistanbul.com)



Fotoğraf 40: Ahmet Elhan, Yerler, 2007

Ahmet Elhan, Yerler (2007) serisinde mekanı zamanlarına bölerek, farklı mekan kurguları ve algıları oluşturmuştur. Binlerce parçaya ayırıp tekrar bir araya getirdiği yapıları akışkan ve grafiksel görüntülere dönüştürmüştür.

Ahmet Elhan, fotoğrafı iletişim aracı olarak görerek, grafik ve dijital anlamda söylemsel bütünlüğü sağlamıştır. Fotoğraflarında insan, cinsel kimlik, şiddet, benlik duygusu ve yitimi gibi temaları işlemiştir. Elhan, Fotoportreler, Zaman/Mekan(1999) Nesne/Özne(1996) serilerinde de tanıdık ve alışılmış olan nesneleri, yüzleri izleyiciye farklı şekilde sunarak yabancılaşma olgusunu yaşatmıştır. Negatif filmler, grafik doku ve düzenlemelerle eserlerindeki anlatım dilini izleyiciye yoğun ve vurucu şekilde sunmuştur.

2.5.2. Orhan Cem Çetin (1960-...)

Orhan Cem Çetin, eserlerinde çeşitli görüntüleri, grafikler ile sentezleyerek çalışmalar yapmıştır. Farklı projelerde yer alarak, pek çok sanatçı ile ortak sergi ve projeler üretmişlerdir.

“1960 yılında İstanbul’da doğan Çetin, fotoğraf alanında kendisini yetiştirdi. 1982 yılında Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümü’nde lisans, 2009 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü’nde yüksek lisans derecesini tamamladı. İlk kişisel sergisi Tanıdık Şeyler’i 1988 yılında açtığında, fotoğrafta alternatif yaklaşımı ile dikkat çekti. Çetin o tarihten bu yana çok sayıda kişisel proje gerçekleştirmiş, farklı disiplinlerden sanatçılar ile birlikte çok sayıda ortak projede yer almıştır. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi, Bahçeşehir Üniversitesi ve Galata Fotoğrafhanesi Fotoğraf Akademisi’nin eğitim kadrosundadır ve İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Galerisi danışma kurulu üyesidir.” (orhancemcetin.com)



Fotoğraf 41: Orhan Cem Çetin, Yaklaş, 2002

Orhan Cem Çetin, Yaklaş (2002) serisi, çeşitli yakın çekimlerden oluşan, hayatın önemsiz detaylarını konu alan fotoğraflardan oluşmuştur. Her gün herkesin karşılaştığı fakat dikkat edilmeyen ayrıntıları, farklı bir bakış açısıyla izleyiciye sunmuştur.

“İlk sergileme versiyonlarında bir görsel bombardımanı halinde izleyici karşısına çıkan Yaklaş serisi, hayatı kendi öznel bakışımızdan çok, kaydedilmiş görüntüler üzerinden algılayışımızın adeta bir simülasyonudur. Serideki görüntüler, Orhan Cem Çetin’e ait sıradan hatıra fotoğraflarının içinden alınmış ayrıntılardır. Fotoğrafların içindeki bu çerçeveler, sonradan keşfedilen ayrıntılar hayatın gözlerimizin önünden geçişidir. Bu yönüyle Yaklaş serisi, oldukça deneysel görünüşüne karşın aslında bir belgesel, belki de hayatın ta kendisidir.” (orhancemcetin.wordpress.com)

Orhan Cem Çetin, fotoğraf ve görüntüleri yazı, renk deformasyonları, grafik öğelerle dijital manipülasyonlarla kurgulamıştır. Aynı zamanda yalnızca görsel değil, çeşitli yazılarla da izleyiciye doğrudan vermek istediği mesajları da net şekilde aktarmayı seçmiştir.



Fotoğraf 42: Orhan Cem Çetin, Fantomas, 2007

“Fotoğrafa, izleyen değil de onu üreten kişi tarafından belli anlamların yüklenmesi, fotoğrafın bir taşıyıcı haline getirilmesi de bir o kadar karmaşık süreçler gerektirir ve net ifadeler oluşturmak oldukça güç, neredeyse imkansızdır. Sadece görsel tatminlerle ya da izleyicinin serbest çağrışımlarıyla yetinmek istemediğimde, iletmeye çalıştığım ifadenin tarih ve coğrafyadan bağımsız olarak netleşmesi, net kalması için fotoğrafın dışında başka malzemelere, başka yapı taşlarına, ek ifade olanaklarına ve özellikle de söze yani metinlere başvuruyorum.” (orhancemcetin.wordpress.com)

Çetin, 2000 yılında Paranoid Polaroid serisi, kendisinin modellik yaptığı fotoğraflardan oluşmuştur. 2002 yılında Yaklaş (Get Closer) serisindeki çalışmalarında farklı nesne ve kişileri close-up çekimlerle fotoğraflayarak detayları öne çıkarmıştır. Fantomas (2007) serisinde grafik öğeler, el yazılarıyla kurgulanmış fotoğraflardan oluşmuştur. Fortuna (2007) ise makro çekimlerden oluşan bir seridir. Çeşitli objelerin detayları öne çıkmıştır.



Fotoğraf 43: Orhan Cem Çetin, Fortuna, 2007

Orhan Cem Çetin, anlamı kurgulayarak, ifadenin net ve anlaşılır olabilmesini sağlamak adına farklı teknikler deneyerek fotoğraf serileri üretmiştir. İzleyiciye yakın durarak ve lokal bir yol izleyerek, izleyicinin anlamlandırma sürecini yaratıcı yollardan kolaylaştırmıştır. Fotoğrafı bir iletişim aracı olarak kullanan Orhan Cem Çetin, eserlerini izleyicinin anlamlandırması ve bilinçaltını ön planda tutarak kurgulamıştır.

2.5.3. Murat Germen (1965-...)

Murat Germen asıl mesleği mimarlık alanından fotoğrafçılığa yönelerek, akademik kariyerine devam etmiş ve gerçeküstücü bir yaklaşımla üretimlerini sürdürmüştür. Ülkemizde ve yurtdışında pek çok kişisel sergi açmıştır.

“Fulbright burslusu olarak gittiği Massachusetts Institute of Technology’den (MIT) Mimarlık yüksek lisans derecesini Amerikan Mimarlar Birliği (AIA) Altın Madalyası ile aldı. Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi’nde fotoğraf, sanat ve yeni medya dersleri vermektedir. Fotoğraf, mimarlık, mültimedya tasarımı, kent planlaması, sanat ve bilgisayar destekli tasarım konularında birçok basılı / çevrimiçi yayını olan Germen, aynı konular üzerinde üniversitelerde, sempozyum / konferanslarda çalışmalarını sundu. Türkiye, Amerika, İtalya, Almanya, İngiltere, Meksika, Portekiz, Özbekistan, Yunanistan, Japonya, Rusya, İran, Hindistan, Fransa, Kanada, Bahreyn, Kore, Dubai, Çin, İsveç, İsviçre, Mısır gibi ülkeler olmak üzere yetmişin üzerinde kişisel / karma sergiye katkıda bulundu.” (muratgermen.com)

Murat Germen işlerini sürreal bir yaklaşımla ve dijital tekniklerle kurgulasa da, alt metin ve konu direkt olarak gerçeklik ve realizm tabanlı olmuştur. Serilerinde şehirler, mimari yapılar, şehir yaşamı, insan gibi konular ağırlıktadır. “2005’ten günümüze kadar çeşitli kurgu ve tekniklerle ürettiği serilerinden başlıcaları; İkon Olarak Endüstri (2005), İnşa (2006-2007), Yol (2008), Aura (2009), Obscura Lucida (2010), Facsimile (2012), Muta Morfoz (2010-2013)” (muratgermen.com)

Murat Germen’in farklı şehirleri, mekanları ve oradaki insanları konu aldığı Aura serisi, sanat eserinin dış etkenler ile değil, herşeyden bağımsız olarak kalıp değer kazanması ve onu korumasına ilişkin arzusu temel alınarak üretilmiş bir çalışma olarak algılanabilir. Germen, her kişi ve objenin kendine özgü bir aurası, enerjisi ve rengi olduğunu savunarak, ayrı ayrı her birinin değerli olduğunu vurgulamıştır. Seride sürreal olarak duygu, enerji ve aurayı yansıtmak adına dijital boyama, fotomontaj, blur görüntüler, ışık oyunları gibi farklı deneysel ve kurgusal teknikler kullanmıştır.



Fotoğraf 44: Murat Germen, Aura, 2009

“Galeride, müzede, sanat fuarında olsun veya pazarda, markette olsun; sergilenenler belli bir “aura”ları varsa daha çok tercih edilirler. Bu aura, sergilenenin kendinden menkul “güzelliğinin” ötesinde; bazen modayı oluşturan güncel eğilimlere, bazen serginin gerçekleştirildiği mekanın niteliğine, bazen sergileyen kişi veya markanın kim olduğuna, bazen havanın güneşli olup olmadığıyla bağıntılı olarak al(gılay)ıcıların keyfine, bazen sergileyen ile olumlu yorumlayarak pazarlayan arasındaki “simbiyotik” ilişkilere, bazen de sergileyenin beyanı ve o beyanın al(gılay)ıcıların gözündeki kavrayışa göre şekillenir.” (muratgermen.com/artworks)



Fotoğraf 45: Murat Germen, Mutamorfoz, 2011

Murat Germen'in 2010 yılında başlamış olduğu, Mutamorfoz adlı dijital serisinde, kentin kalabalıklığını, çarpık şehirleşmeyi, kentsel büyümeyi konu almıştır. Varolan şehirleşme ve kalabalıklığı dijital tekniklerle tek bir fotoğrafa sığdırarak, izleyiciye problemi yoğun ve eleştirel şekilde sunmuştur. Şehrin geçirdiği mutasyonu nesneleri bütünsel olarak ele alarak yansıtmıştır.

"Muta-morfoz serisi gözün tek bir bakışta göremediği içeriği tek bakışa sığdırıyor. Bu fotoğraflar bütünüyle belgesel nitelikte, çekim sonrası bilinçli ekleme veya çıkarma söz konusu değil; sadece görüntünün ufki düzlemde sıkıştırılması sürecinde yok olan bazı bileşenler var. Serideki fotoğraf tabanlı anlatım, kentleri gezdiğimde aklımda kalan bölük pörçük sözcükleri içeren bir sinopsis aslında. Diğer bir deyişle, içinden kareler düşürülmüş ve pürüzsüz bir devamlılığı olmayan, stop-motion tekniğindeki gibi kırık hareketler içeren bir video metrajı gibi..." (muratgermen.com/artworks)

Murat Germen, fotoğrafın nesnel bir gerçekliği tam olarak yansıtmadığını, asıl gerçekliğin fotoğrafçı ve izleyici arasındaki imgesel anlamlardan oluştuğunu savunmuştur. Türkiye'de dijital fotoğrafı ilk kullanmaya başlayan fotoğrafçılardan biri olmuştur. Fotoğraftaki öğelerin anlamları, fotoğrafçının yarattığı ve kadrasına almak için seçtiği nesneler ve bunların izleyiciye nasıl bir mesaj verdiğini ön planda tutmuştur.

"Fotoğrafta gerçekliği aktarma konusuna fazla takılmayınca o zaman imge kavramına dönüş yapıp, imge nasıl üretilir, imgeyi nasıl paylaşmalı, bir imge ne anlama gelebilir, benim öngürdüğüm anlam nedir, karşıdaki algılayıcının"

kafasında oluşabilecek anlamlar nedir diye düşünmeye başlıyorsunuz. Ben fotoğrafın kullanımını her zaman bir imge kullanımı olarak görüyorum. Dolayısıyla sanat yapısı olarak fotoğrafta da, bir gazete haberinde yer alan fotoğrafta da aynı şeyleri arıyorum; fotoğraf bana ne demeye çalışıyor, neleri dışarıda bırakmış ve neleri içine almış? ”(Aykol, 2010, 13, arsivfotoritim.com)

Özet olarak, Murat Germen almış olduğu mimari eğitimin ve teknolojinin etkilerini fotoğrafa aktararak, çalışmalarına devam etmektedir. Tekniği ikinci planda tutarak, fotoğrafta imgenin anlamını öne çıkarmıştır. Varolanı alışılmışın dışında, farklı şekilde tekrar izleyiciye aktararak, fotoğraflarında sürrealist bir anlatım yolu izlemiştir.

2.5.4. Ali Alışır (1978-...)

Türkiye’de olduğu kadar yurtdışında da çalışmalarıyla adını duyuran, Ali Alışır, grafik ve dijital kurguyu birlikte kullanarak, farklı sanat dallarını bir araya getiren çalışmalar yapmıştır.

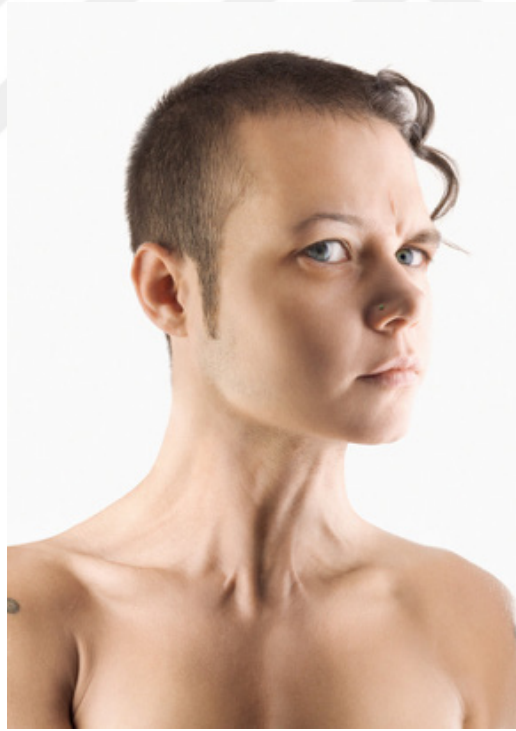
“1978 yılında İstanbul’da doğan Ali Alışır, 1996 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden aldığı başarı bursu ile Grafik eğitimine başladı. Yüksek lisans eğitimini Floransa Accademia Italiana’da Fotoğraf üzerine yaptı. Yüksek Lisans eğitimi boyunca fotoğrafta dijital kurgu üzerine yoğunlaştı. İlk resim atölyesini 1998 yılında İstanbul’da açan sanatçı, çalışmalarına İtalya ve Türkiye’de profesyonel moda fotoğrafçısı ve ressam olarak devam etmektedir. Alışır, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde ders vermektedir. Alışır’ın çalışmaları İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, T.C Cumhurbaşkanlığı Köşkü, 94 büyükelçilik dahil birçok özel yerli ve yabancı koleksiyonda yer almaktadır.” (alialisir.com)



Fotoğraf 46: Ali Alışır, Sanal Manzaralar, 2009

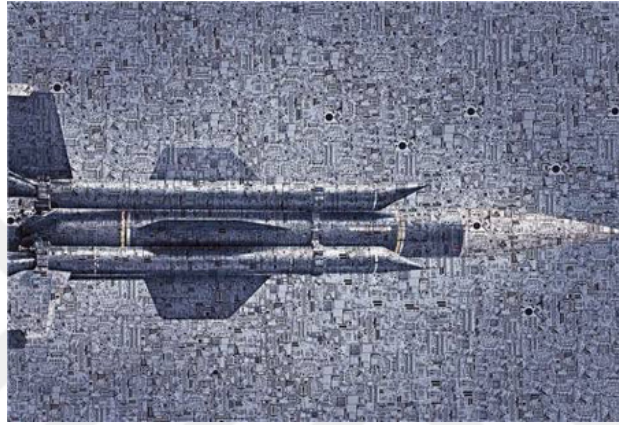
Ali Alışır'ın 2009 yılından itibaren “Sanal” kavramı çalışmalarının ana konusunu oluşturmuştur. Felsefe, sosyoloji, sinema gibi farklı disiplinlerdeki toplumsal sorunları, fotoğrafa dijital manipölasyon ve farklı şekillerde kurgulayarak içerikler üretmiştir. Sanatçı, kullandığı farklı tekniklerle ürettiği yeni imge düzeniyle alternatif bir bakış açısı sunmuştur. Sanal Manzaralar sergisinde de anlamsal olarak boyut değiştiren imgeler ve doğayı farklı bir anlatımla izleyiciye sunmuştur.

Ali Alışır, Sanal Bedenler (2009) serisinde ise, modellerini artık arzu edilecek hiçbir yanı olmayan sanal beden ve yapay androjen kimliklere dönüştürerek fotoğraflamıştır. Dijital çağın yapaylığına göndermede bulunarak, klonlanmış bedenler ve başlar başka bireylerde vücut bulmuştur. Bu ironi, kültürel ve zihinsel bir klonlanma halindeki bireylerin, birbirine benzeyen sanal kopyalara dönüştürülmesinin sanatsal bir yansıması olmuştur.



Fotoğraf 47: Ali Alışır, Sanal Bedenler, 2009

Ali Alışır, Sanal Yerler (2011), Sanal Savaşlar (2013) serilerinde de tüketim toplumunda ruhun yerini beden ve yapay bir gerçekliğin aldığını vurgulamıştır. Alışır, bedeni bir yatırım nesnesi haline dönüştüren kitle iletişim araçlarının, bedenleri yeniden ve sürekli olarak keşfetmeye davet ettiği gerçeğini eleştirmiştir. Sanatçı Sanal Savaşlar serisinde de savaşların ve mekanların sanallaşması, görselleştirilmesi, çeşitli sebepler yaratılarak savaşların kurgulanması, basılı ve görsel medya ile insanlara sunulduğu gerçeğine dikkat çekmiştir.



Fotoğraf 48: Ali Alışır, Sanal Savaşlar, 2013

“Geçmişten günümüze doğaya ve onun en önemli parçası olan ağaca atfedilen anlam teknolojiyle beraber bugün ise yeni bir boyut kazanıyor. Bugün içinde bulunduğumuz bu manzara sosyal medya ağlarıyla çevrelenmiş, sürekli paylaşımda bulunmaya bizi davet eden bir dünya. “Sanal Manzaralar” bu iki bilgi dünyasının (geçmişteki bilgelik ağacı ile) günümüzdeki internet (sosyal paylaşım ortamını) bir araya getiriyor. Ve belki de artık her anlamıyla şeffaflaşan dünyamızın, paylaşımına sokulmuş olan her görsel ve metnin arkasında aslında görece ve öğrenecek bir şey bulamadığımız bir “manzara” olarak ortaya çıktığını anlatmaya çalışıyor.” (Emektar, 2014,2-6, xoxothemag.net)

Ali Alışır, teknoloji, modern insanın sorunları, yabancılaşma ve yalnızlık gibi konuları farklı şekilde ele alarak dijital kurguyla, grafiksel bir anlatım yolu izlemiştir. Yalın ve kendi içinde bütünlük olan çalışmalarında, eleştirel bir bakış açısı ile geçmiş ve bugünü sentezleyerek ve karşılaştırarak anlamlandırmıştır.

2.5.5. Murathan Özbek (1983-...)

2009 yılında fotoğraf çekmeye başlayan Murathan Özbek, sinemanın ışık ve kompozisyon öğelerini fotoğrafla birleştirmiştir. Kurgu fotoğrafçılığın öne çıkan

isimlerinden biri olan Özbek, uluslararası başarılarıyla ve sergileriyle kendinden söz ettirmiştir.

“1983, Erzurum doğumlu fotoğraf sanatçısı Murathan Özbek, Bilkent Üniversitesi Ekonomi Bölümü mezunu ve şu anda Beykent Üniversitesi’nde Sinema ve Televizyon yüksek lisans eğitimi alıyor. 2010 yılında Sony Dünya Fotoğrafçılık Ödülleri’nin Büyük Ödül’ünü kazandı. İşleri İstanbul ve Ankara’daki solo sergilerin yanı sıra İstanbul, New York ve Tokyo’daki karma sergilerde de yer aldı. İki yıldır Contemporary İstanbul’da da eserlerini sergilenen, Metehan Özbek, yaşamını ve çalışmalarını İstanbul’da sürdürüyor. Kişisel sergileri, 2010’da Bitmeyecek rüyamın ilk tabirleri / First impressions of an endless dream, 2012’de İn, 2014’de An / Once ve yine 2014’de Simsiyah Bembeyaz Portreler’dir.” (murathanozbek.com/about)

Murathan Özbek, sinemadan ilham alarak gerçekleştirdiği kurgusal fotoğraf çalışmalarında, kendi iç dünyasını belli temalar üzerinden anlatmıştır. Fotoğrafi boş bir tuvale benzeterek, bu yolla anlatmak istediklerini kendi üslubuyla izleyiciye aktarmak olarak tanımlamıştır.

“Kurgusal fotoğrafçılık benim için edebiyata, resim sanatına benzer. Bir romancı mesela; nasıl beyaz, boş kağıtlara yazarak başlıyorsa içindekileri dökmeye, işte tam da ona benziyor. Tabii anlatılmak istenen konunun arkasında bir fon oluyor ama o yeri yani mekanı, konu fotoğraf olduğunda boş bir tuvale benzetirim. Belgesel ve kurgusal fotoğraf arasındaki en büyük fark, belki de, belgeselin dünyada varolanı, kurgusalın da insanın kendi içindekini dünyada araması olabilir.” (Güneri,2013,2, fotoritimdergi.com)



Fotoğraf 49: Murathan Özbek, İn, 2012

Murathan Özbek, *İn* serisinde insanların dış dünyaya karşı bilinçli veya bilinçsiz olarak oluşturduğu duvarlar, kendini koruma iç güdüsüyle yarattığı kalkanları konu almıştır. İnsanın normal hayatta görünen ve görünmeyen kısımlarının olduğu ve gerçek benliğinin görünmeyen kısımda olduğu fikrini öne çıkarmıştır. Fotoğraflarında yer alan karanlık tüneller de kişilerin bilinç altını ve görünmeyen iç dünyasını sembolize etmiştir. Fotoğraflarını ışık oyunları, iki farklı fotoğrafın birbirini bütünleyen şekilde kolaj ve sahneye koyma şeklinde tekniklerle kurgulamıştır.

“İn serisinde biçimsel olarak da iki ayrı fotoğrafı birleştirerek bu konuyu işleyebileceğimi düşündüm. Önce yakın çevremde yer alan insanların, onları korkutan, onları yönlendiren, yaşamlarını etkileyen yanlarını yazdım. Sonra her birinin bana en çok gözüken ya da sıızan tarafını fotoğraflamaya başladım. Çekimler 13 gün sürdü. Bütün fotoğrafları İstanbul’un değişik yerlerinde çektik. Tünel kısmını ise yıllar önce, fotoğraf çekmeye daha yeni başladığım dönemlerde gezindiğim Sirkeci Garı’nın biraz ilerisindeki bir altgeçitte yaptık.” (Güneri,2013,4-6, fotoritimdergi.com)



Fotoğraf 50: Murathan Özbek, *An*, 2014

Murathan Özbek, *An* serisinde ise zamanın geçişinin kendisinde yarattığı yokluk hissini işlemiştir. Hayatında dönüm noktası olan veya hiç unutmadığı anları kendi bakış açısıyla kurgulamıştır. Kendi hayatından yola çıkarak yarattığı fotoğraflar, otobiyografik de olsa, izleyiciye de fotoğraflar aracılığıyla kendi yaşamından bazı anları ve sahneleri anımsayarak sorgulamasını amaçlamıştır. Seride bulunan fotoğraflarda ışık oyunları, soluk renkler ve montaj tekniği kullanmıştır.

Murathan Özbek, günümüzde teknolojinin gelişmesi ve rahat ulaşılabilirliği, çok sayıda insanın çok fazla üretebiliyor olması anlamına geldiğini savunmuştur. Asıl

amacının kendini, iç dünyasını anlatmak ve bunu yaparken de izleyiciyle bağ kurarak onların da kendi yaşamlarından izler bulmasını önemsemiştir. Sürreal çalışmalarında yaşadığı anları yeniden sahneye koyarak, farklı manipölasyonlar ve ışık oyunları ile izleyiciye anlatmak istediğı tema ve mesajı vermeye çalışmıştır.



SONUÇ

Fotoğraf, icadından bu yana, kullanım amacından, görsel tekniklere ve teknolojik anlamda birçok yenilikten sonra, görsel bir anlatım amacı ve sanat olarak kabul edilmiştir. Her sanat dalı gibi yıllar içerisinde teknik ve estetik açıdan değişime uğrayan fotoğraf, farklı estetik ve algı boyutlarını da gündeme getirmiştir. Ülkemizde de teknolojik bir buluşun belgeleme aracından, sanatsal bir dışavurum haline gelen öyküsü, dünyanın tanıklık ettiği tüm toplumsal, kültürel, sanatsal ve teknolojik gelişmelerin etkilerini de içermiştir. Ülkemizde önce günlük hayatta kullanılan, ilerleyen zamanlarda bir meslek haline gelerek, sonrasında sanat dalı olarak kabul gören fotoğraf, günümüzde pek çok farklı alt başlığa ve üretime sahip bir sanat dalıdır. Sanatın bir çok dalı, pek çok kavram, disiplin, alışılmışın dışında ve ötesinde tanımlara, yorumlara, değerlendirmelere kavuşmuştur. Dünyada fotoğraf dahil sanatın her dalı farklı estetik boyutlarda ve algı sürecinde yeniden yorumlanıp, üretilmiştir. Kurgu fotoğrafla ülkemizin gerçek anlamda tanışması ise 1980 sonrası dönemde gerçekleşmiştir. Dönemin toplumsal, siyasi olayları, buna bağlı baskı ve sansür unsurlarının etkin olması, sanat eğitiminin akademik boyuta taşınmasının oldukça geç bir dönemde gerçekleşmesi gibi çeşitli faktörler, kurgu fotoğrafın gelişiminde olumsuz etki yaratmıştır. Çağdaş sanat akımları, geleneksel sanatın kurallarının tersine, estetiği ve gerçekliği nesnel algı boyutu dışına taşımıştır. Fotoğrafın tarihsel gelişiminde, anlam bulmak ve anlam yaratmak kavramlarının öne çıkarak, gerçeklik kavramı giderek subjektif bir hale gelmiştir. 1980’den sonra ülkemizde, fotoğrafı bireyselliğin dışı vurumu adına araç olarak gören ve bu doğrultuda çalışmalar üreten sanatçılar “subjektif fotoğraf”, “gerçeküstü fotoğraf”, “kurgu fotoğraf” ya da “kavramsal fotoğraf” gibi kavramları türk fotoğrafına kazandırmışlardır.

Fotoğraftaki nesnellik anlayışı ve naturalist betimleme geleneğinin kırılma noktası, ülkemizde 80’li yıllarda olmuştur. Aynı algıların öne çıktığı ve ortak anlatım dilinin kullanıldığı, aynı zamanda batının sanat kategorilerine bağlı kalındığı 1980 sonrası, toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi olarak da düzenin değiştiği bir dönem olmuştur. Yaşanan toplumsal travmaların sanat ortamına da farklı yansımaları olmuştur.

Fotoğraf adına çağdaş sanat ortamını hazırlayan bu dönemde, fotoğrafı kullanan sanatçılar, algılanan nesnel dünyadan kareler yakalamak yerine, iç dünyalarını yansıtan çalışmalar ürettir. Türkiye’de 1980’li yıllardan bu yana çağdaş sanat ortamında farklı boyutlarda gündeme gelen çalışmalar, fotoğraf ile yapılabileceklerin sınırlarını genişletmeye yönelik yaklaşımlardan oluşmuştur. Aynı zamanda üretilen eserlerin izleyiciye gerçeklik ve estetik algısını sorgulatması, kendi bilinçaltında verilmek istenen mesajı yeniden yorumlayarak eserlerde kendini bulması, Türkiye’de çağdaş sanat adına atılan önemli adımlardan biri olmuştur.

Kurgu fotoğraf temelli çalışmaların ülkemiz koşullarında kuram ve uygulamalı alanda gerçekleşmiştir. Nesnel gerçekliği yansıtan fotoğrafın bu özelliğinden sıyrılarak, bir yandan aracı, bir yandan da diğer plastik sanatların tüm teknik, estetik semantik boyutta yansıtmıştır. Buna göre üretilen eserlerde nesnel gerçeklik farklı şekilde idealize edilip, yeniden biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Buradaki amaç, duygu ve düşünselliğin dışı vurumu olmuştur. Şahin Kaygun, Tahir Ün, Ahmet Öner Gezgin, Maggie Danon, Orhan Alptürk’ün eserlerinde bahsedilen bu etki görülmüştür. Disiplinlerarası kavramının Türkiye’de henüz gündeme gelmediği 1980’li yıllardaki fotoğraf kültüründe resim, grafik, fotoğraf ve sinema gibi farklı alanları birbirine yakınlaştıran Şahin Kaygun, fotoğrafın tekniğine ilişkin yeni ve şaşırtıcı uygulamalar gerçekleştirmiştir. Türkiye’de fotoğraf çalışmalarının farklı sanat dallarıyla bağını çağdaş bir yorumla arayan Şahin Kaygun, teknikler arasındaki sınırları zorlayarak farklı bir sanat dili ve bakış açısı yaratmıştır. Kurgu fotoğrafın gelişiminde önemli role sahip olan Ahmet Öner Gezgin ise, yaşanan gerçeklik içinde anlam bulmanın, onu fotoğraflamak yerine izlemekle keşfedilebileceğini savunmuştur. Hayalgücünden, bir düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan imgeleri birleştirerek, öteki gerçeklikle yüzyüze gelmenin bir dışavurumu olarak, kendi öznel gerçekliğini yaratmış, çalışmalarına yansıtmıştır. Gezgin, varolan gerçekliği kendi bilinçaltının ve duygularının süzgecinden geçirerek, ifade özgürlüğünü bu şekilde dile getirmiştir. Tahir Ün ise eserlerindeki ilhamı yaşadığı zaman ve olaylardan alarak, eserlerine farklı bir boyut katmıştır. Eserlerinin konuları zaman zaman kendisini rahatsız eden toplumsal kaygılar, bazen de yansıyan bireysel sıkıntılar olmuştur. Her ikisinin de temelinde ideolojik duruşa bağlı vicdani bir sorgulama dürtüsü yatmaktadır. Güçlü

kavramlarla yola çıkarak, önce bunları farklı tekniklerle bir kurguya oturtmuş, sonrasında da sağlam bir dil ile izleyiciye aktarmıştır. Günlük yaşamdan çıkartılan sonuçlar, amacın farklı boyutlarını oluşturmuşlardır. Bu şekilde soyut bir dışavurumcu bir yaklaşımla birlikte aynı zamanda bir öz gözlem ve içe bakışa bağlı olarak sorgulama da mevcuttur. Nuri Bilge Ceylan, Nazif Topçuoğlu, Orhan Alptürk gibi sanatçılar kendi gerçekliklerini yeniden yaratan eserler sunmuşlardır. Bu dönemde farklı kavramlara bağlı olarak sahneye koyma gibi fotoğraf temelli çalışmaların örnekleri, dijital dönemde de sıkça görülmüştür. Nuri Bilge Ceylan, ilk dönem eserlerinde geleneksel siyah-beyaz fotoğrafların üzerinde derinliği olan farklı kurgusal teknikler uygulamıştır. Enstantene görüntüler yerine, kurgulanmış, teknik ve anlatım biçimi olarak, sinema filminden alınan kareler niteliğinde, çarpıcı ve anlamlı fotoğraflar üretmiştir. Orhan Alptürk ise, eserlerinde nesne-insan ilişkisini kurgulayarak farklı konseptler yaratmıştır. Fotoğraflarını çekerek değil, yaratarak sanatsal bir dil ve eleştirel bir sunumla izleyiciye sunmuştur. Nazif Topçuoğlu, diğer sanatçılardan farklı olarak sahneye koyma tekniğiyle, teatral özellikleri ağır basan, farklı konuları ele alan eserler yaratmıştır. Değişik nesneler ve ağırlıklı olarak genç kızlarla gerçekleştirdiği belli senaryoya bağlı veya doğaçlama olarak ürettiği fotoğraflar, klasik resim sanatından da izler taşımaktadır.

1980 sonrası dönemin kurama ve uygulamaya dönük alt yapısının oluşmasına katkı sağlayan ve bu algının ilerlemesini sağlayan faktörlerden biri de, yaşanan gerçeklikler içinde anlam bulmak yönünde “an”ı fotoğraflamak yerine izlemeyi ve yorumlamayı ön plana çıkarmıştır. Hayal gücü ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan imgelerle dış dünyadaki gerçekliği zihinde birleştirerek öznel bir gerçeklik kavramı ortaya çıkmıştır. Tüm bu betimlemelerin zamansız bir şekilde izleyiciyle buluşmasındaki en büyük etken özgürlük isteğidir. Baskıya, sansüre ve engellenmeye karşı zihninin ve duygularının farklı şekillerde kendine bir yol yaratarak dışa vurmasıdır. 1980 darbesi ve sonrasındaki baskı ortamı sanatçılarda iç gerçekliğe bir açılım olarak kendini göstermiş ve izleyiciyi de kendisinden birşeyler bulması, düşünmesi adına teşvik etmiştir.

Kurgu fotoğrafının diğer anlam ve estetik boyutu ise, varsayılan soyut kavramlardan ve biçimlerden yararlanılarak, nesnel gerçekliğin aşıldığı bir konseptte

bağlı üretimlerdir. Bu üretimlerde, postmodern ve dijital sürecinde örneklerini gördüğümüz gibi fotoğrafa ulaşmak yerine, onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanılır. 1995 sonrası postmodernist dönem ve dijital dönemin başlangıcında Maggie Danon, Adnan Veli Kuvanlık, İlke Veral gibi sanatçılar farklı teknikler ve disiplinlerarası bakış açısıyla zenginleştirdikleri eserler sunmuşlardır. Maggie Danon, sanatı ve eserlerini arzularına kavuşma, kendisini ifade etme özgürlüğünü tattığı araçlar olarak nitelendirerek iç dünyasının kapılarını izleyiciye sunmuştur. Yaptığı resim, heykel ve fotoğrafların kendisine verdiği muhteşem zevkleri birleştirerek özgür bir sanat dili oluşturmuştur. Kullandığı teknik ve dijital ekipmanları kendini ifade amacıyla birer alet olarak nitelendiren Danon, özgürleşmek ve kendi dünyasını görüntüleme amacıyla eserlerini ortaya çıkarmıştır. Postmodern bir bakış açısıyla kurguladığı fotoğrafları ve dijital teknik uygulamalarıyla öne çıkan Adnan Veli Kuvanlık ise, Türk fotoğrafında dijital anlamda bir çok ilk'e imza atmıştır. İlk 3 boyutlu fotoğraf sergisini düzenleyen Kuvanlık, ışık ve gölge oyunlarından faydalananarak deneysel ve bilgisayar destekli tekniklerle eserler üretmiştir. Fotoğraflarını ağırlıklı olarak kolaj ve farklı kurgu yöntemleriyle hikayeletiren İlke Veral, farklı düşsel ve bilinçaltını yansıtan öğelerle kurgu fotoğrafa önemli katkı sağlamıştır. Eski ve yeni fotoğraflarını bir araya getiren kolaj, üst üste pozlama gibi tekniklerle oluşturduğu eserlerinde, eleştirel bakış açısını soyut ve somut imgeleri bir arada kullanarak izleyiciye yansıtmıştır. 2000'lerde ise teknolojik gelişmelerin hızla artmasıyla, fotoğraf sanat dalı da etkilenmiştir. Varolan ve algılanan gerçekliğin sanal gerçeklikle sentezlenmesi ve zaman zaman yer değıştirmesi, izleyicinin de eserleri sorgulamasına ve yeniden yorumlamasına zemin yaratmıştır. Ahmet Elhan, Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Ali Alışır ve Murathan Özbek'in serilerinde grafiksel öğelerin öne çıktığı ve dijital kurgu yöntemlerin uygulandığı eserler ağırlıklıdır. Kullanılan teknikler farklılaşsa da, dönemin sanatçıları anlatmak istedikleri ve eleştirel tutumlarını farklı imgelerle, öz ve biçim sentezinde izleyiciye anlatmışlardır. Ahmet Elhan, geleneksel ve dijital kurgu tekniklerini bir arada kullanarak daha güçlü ve farklı bir söylemle eserlerini üretmiştir. Fotoğraflı iletişim aracı olarak kullanarak düşüncelerini, farklı temalar üzerinden grafiksel tekniklerle vurucu şekilde yansıtmıştır. Orhan Cem Çetin de dijital manipölasyonları eserlerinde çeşitli yazı, renk deformasyonlarla eserlerinde

kullanmıştır. Fotoğraflarında yalnızca görsel değil, yazılı olarak da vermek istediği mesajları direkt olarak sunmuştur. Sanatçı, izleyicinin anlamlandırma sürecini yaratıcı yollardan kolaylaştırarak, fotoğrafı bir iletişim aracı olarak kullanmıştır. Mimarlık mesleğinden fotoğrafçılığa yönelen Murat Germen ise, eserlerinde bu iki farklı dalı dijital kurguyla sentezleyerek farklı fotoğraf serileri üretmiştir. Sanatçı, çalışmalarını sürreal bir yaklaşım ve dijital tekniklerle kurgulasa da, alt metinleri tamamen gerçeklik üzerine kuruludur. Şehirler, şehir yaşamı ve insan ilişkilerini konu aldığı eserlerinin izleyiciyle imgesel anlamlar üzerinden iletişime geçerek gerçekliğin bu şekilde yeniden oluştuğunu savunmuştur. Ali Alışır, sanal gerçeklik kavramına eserlerine en fazla yer vererek, ironik şekilde mutasyona uğrayan değerler, kimliklerin eleştirisini yapmıştır. Teknoloji, insanların modern çağ sorunlarını yabancılaşma eleştirisiyle geçmiş ve bugünü sentezleyerek dijital kurguyla izleyiciye sunmuştur. Sinemanın ışık ve kompozisyon öğelerini fotoğraflarıyla birleştiren Murathan Özbek, başarılarıyla uluslararası platformlarda Türk çağdaş fotoğrafının tanınmasını sağlamıştır. Özbek, kendi iç dünyasını ve bilinçaltını yansıtmak için farklı temalar üzerinden anlatımlar yapmıştır. Kolaj ve sahneye koyma gibi teknikler kullanan sanatçı, anlatmak istediği konuyla ilgili sürreal çalışmalar üretmiştir.

Fotoğrafın yalnızca yansıttığı gerçekliği izleyiciye sunan bir araç olma algısını, çağdaş sanat ortamında üretilen çalışmalar kırmıştır. Sanatçılar ülkemizde, son 35 yılı kapsayan modernizm, postmodernizm ve dijital dönem süreçlerinde, fotoğrafı farklı malzemeleri, teknikleri ve dijital manipülasyon tekniklerini yaratıcı, işlevsel ve yeni bir görsel anlatıma ulaşmak için yapılan biçimlendirme süreci öğeleri olarak ele almıştır. Türkiye’de kurgu fotoğraf çalışmaları, izleyiciye görülenin ötesinde bir keşif yolu, estetik anlayışı ve alışılmışın dışında bir gerçeklik algısı sunmuştur. Sanatçılar, eserlerinde anlatmak istediği ve alışılmış okuma kuralları dışında yeni açılımlar sunmuştur. İzleyici de kendi birikimleri, iç dünyası ve bilinçaltına bağlı olarak eseri yeniden okumuş, yorumlar ve çıkarımlar yapmış ve eserlerle arasında gerçek bir bağ kurmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Ansiklopediler

ÇİZGEN, Engin (1994). **Fotoğraf**, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt. 3, İstanbul: Tarih Vakfı Yayını.

Kitaplar

AK, Ali Seyit (1995). **Ustaların Fotoğrafları Sergilenirken, (Sanat... Fotoğraf... Türkiye’de Fotoğraf Sanatı)** No:20, İstanbul: İFSAK Yayınları.

AK, Ali Seyit (2001). **Erken Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ankara Halkevi TBMM kitaplığı, No.74 - 2110.

ANTMEN, Ahu (2002). **Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler**, Sanat Dünyamız, Sayı 84, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUN, Ali-ALİÇAVUŞOĞLU, Esra-GEN Elçin, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı -Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus**, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (2014). **Sanat Komplosu- Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, İstanbul: İletişim Yayınları.

BATUR, Enis (2002). **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERGER, John (2014). **Bir Fotoğrafı Anlamak**, İstanbul: Metis Yayınları.

ÇİZGEN, Engin (1994). **Türkiye’de Fotoğraf**, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇİZGEN, Engin (1987). **Photography in the Ottoman Empire: 1839-1919**, İstanbul: Haşet Kitabevi A.Ş.

ÇİZGEN, Engin (1994). **Osmanlı Sarayı’nın Fotoğrafçıları: Abdullah Biraderler**, İstanbul .

ÇİZGEN, Gültekin (2009). **Abdülhamid ve Fotoğraf**, Sultan II. Abdülhamid’in Aile Albümü, İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

DACHY, Marc (2014). **Dada, Sanatın Başkaldırısı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GIDDENS, Anthony (1998). **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GRUNDBERG, Andy (2002). **Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat**, Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı 84, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HÜDAVENDİGAR, Onur (2000). **Ermeni Portreleri**, İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.

KARA, Mesut (2013). **Türk Sinemasının Darbeyle İmtihanı: Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul: Agora Kitaplığı.

KAVAS, Uğur (2008). **Türkiye’de Basın Fotoğrafçılığının Görsel Tarihi: Osmanlı’dan 1960’a**, İstanbul: Kendi Yayınları.

KILIÇ, Levent (2007). **Fotoğrafa Başlarken**, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

KİLİ, Suna (2000). **Atatürk Devrimi; Bir Çağdaşlaşma Modeli**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KÖHLER, Michael (1995). **Constructed Realities: The Art of Staged Photography**, Zurich: Edition Stemmler.

LYNTON, Norbert (2014). **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

MASCELLI V. Joseph (2007). **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, İstanbul: İmge Yayınları.

NUHOĞLU, Çetin (2011). **Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafında İz Bırakanlar (1923-2010)**, İstanbul: İstanbul Fotoğraf Müzesi Yayınları.

ÖZACU, Orhan (1996). **Halkevlerinin Dramı**, Kebikeç, II/3.

ÖZDAL, Işık (2009). **Kadın Fotoğrafçılarla Fotoğraf Üzerine**, İstanbul: Koyu Kitap.

ÖZENDES, Engin (1999). **Sebah & Jouillier’den Foto Sabah’a**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZENDES, Engin (2002). **Osmanlı’da Fotoğraf Sanatı**, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

ÖZENDES, Engin (1998). **Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZTUNCAY, Bahattin (2003). **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, İstanbul: Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hiz., Aygaz A.Ş.

PEDROSA, Adriano-HOFFMANN, Jens, **12. İstanbul Bienali** El Kitabı.

RIFAT, Samih-KÖKDEN, Uğur (1998). **Yıldız Moran-Fotoğrafçı**, İstanbul: Adam Yayınları.

Savran, S. (1987). **1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askerî Müdahaleler**, Onbirinci Tez, İstanbul: Uluslararası Yayıncılık.

SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur (2015). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TOPÇUOĞLU, Nazif (1992). **“İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani”**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2010). **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TURANİ, Adnan (2010). **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Yayınları.

YILMAZ, Mehmet (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi.

WARREN, Lynne (2006). **Encyclopedia of Twentieth-Century Photography**, New York: Routledge.

Makaleler ve Bildiriler

GEZGİN, Öner Ahmet (1995). “Cumhuriyet’ten Günümüze Fotoğrafı” , Son Onbeş Yıl ya da Soyut Dışavurumcu Dönem (1980-1995).

GEZGİN, Öner Ahmet, “Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci”, Fotoğrafya Dergisi, Sayı,4, İstanbul Modern, Şahin Kaygun Sergisi, Sergi Kataloğu.

KOLEKTİF, “Sultan II.Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları, (Photographs Of Istanbul From The Archives Of Sul)”, Kültür Yayınları Dizisi, Çevirmen :Erdoğan Usta, Semiramis Çavuşoğlu).

MADRA, Beral (2005). “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, Oryantalizmden Osmanlı Fotoğraf Sanatına...”, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi http://www.obarsiv.com/dokumantasyon/fotvekart/osmanli_fotsanati.html.

ÖZEL, Zuhul. “Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme, SHERMAN, MORIMURA, UNGUN”.

ÖZSEZGİN, Kaya (1992). “Pürizmden Deneyselciliğe”, Şahin Kaygun: Tüm Bir Yaşam, Sanat Serisi 24, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

TOPÇUOĞLU, Nazif (2010). “Boğaziçi’nde Çağdaş Sanat”, Yeditepe University.

WALL, Jeff (1995). "Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Tezler

ÖĞRETMEN, İbrahim (1984), Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Ara Güler, Yüksek Lisans Tezi, (Yayımlanmamış) İzmir.

Dergiler ve Gazeteler

AKOĞUL, Merih (Nisan 2007). "Ceylan'ın Susarak Konuşan Fotoğrafları", Milliyet Sanat Dergisi.

ARKHUNLAR, Merve (Ağustos 2013). Ahmet Elhan Röportajı, Merve Arkunlar, Time Out İstanbul Dergisi.

ATAY, Simber (1999). B&W in Colors: Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri, Papirüs, 24.

BATUR, Enis (1995). "Avant-garde 1945-1995 son yarım yüzyılın sanat akımları, kavramları." Sanat Dünyamız 59.

TORUN, Ayla (2015). "Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı" International Multilingual Academic Journal 2.1.

BAYHAN, Mehmet, "Yazılarla Fotoğraf- 1978-1990", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 217.

CRIMP, Douglas. "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı 84.

EMEKTAR, Ceylan Dilan (2014). XOXO The Mag, Ali Alışır Röportajı.

Hayat ve Tarih Dergisi (Mart 1983). Sayı.2.

KOZLU, Düriye (2009). "Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları." SDÜ Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi 2.3.

"Liberal Muhafazakar Siyaset ve Turgut Özal'ın Siyasi Düşüncesi", Yönetim Bilimleri Dergisi Cilt: 12, İstanbul 2014, Sayı: 23.

Milliyet Pazar (16 Ocak 2001). Şakir Eczacıbaşı Röportajı.

ÖZTÜRK, Rana (Haziran 2002). "Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz, 1864-1946" Sanat Dünyamız Dergisi.

Rh+ sanart (2006). Sayı: 34. İstanbul.

Yeni Fotoğraf Dergisi (1997). Sayı 9.

YURDAYÜKSEL, Münire (2006). “Sürrealist Rene Magritte”, rh + Sanart, Sayı 30, İstanbul.

İnternet Siteleri

<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/guler.html> (02.06.2015)

https://www.tbmm.gov.tr/eyayin/...2012.../2469_2012_0000_0182.pdf (13.02.2015)

http://www.arifziyatunc.com/odessa_bildiri.htm (04.04.2015)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ozan-sagdic-ile-fotograf-uzerine/> (17.04.2015)

<http://www.gazetevatan.com/ozan-sagdic--turkiye-nin-hikayesini-ceken-fotografci-33452-galeri-yasam-fotogaleri/> (19.05.2015)

<https://bufok.wordpress.com/> (06.04.2015)

<http://gezgindergi.com/gecmis-yuzyilin-gezginleri/> (08.03.2015)

http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_enginozendes.html (08.03.2015)

<http://ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyetten-gunumuze-fotografi-1923-1995/> (08.03.2015)

<http://www.hurriyet.com.tr/sakir-eczacibasi-hayatini-kaybetti-13569969> (02.05.2015)

<http://t24.com.tr/haber/ara-guler-istanbulda-fotograf-cekmiyorlar-istirap-cekıyorlar,276503> (02.05.2015)

<http://www.kolektomani.com/yildiz-moran-ve-zamansiz-fotograflari/> (02.05.2015)

<http://kavramsalsanat.blogcu.com/80-li-yillarda-turkiye-de-sanat-uretimi/952776> (02.05.2015)

<http://murathanobek.com/about> (17.02.2015)

<http://www.fotoritimdergi.com/murathan-ozbek-in> (14.05.2015)

<http://www.tahirun.net/biography> (12.03.2015)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/tahir-un-sadece-biraz-daha-ozgurluk> (14.03.2015)

<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-2/tahir.html> (06.04.2015)

<http://www.3ayak.org/yazi/nazif-topcuoglu/> (09.04.2014)
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/ahmet2.html> (22.03.2015)
<http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> (17.03.2014)
<http://www.nuribilgeceylan.com/photography/exhibitions.php?mid=4> (17.03.2014)
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/>
<http://www.ilefarsiv.com/> (09.05.2014)
<http://www.ilkeveral.com/biyografi.html> (19.05.2014)
<http://www.milliyet.com.tr/2007/04/17/yazar/gureli.html> (19.02.2014)
<http://www.orhancemcetin.com/cv-ve-beyan-cv-and-artist-statement> (26.04.2014)
<https://orhancemcetin.wordpress.com/> (26.04.2014)
<http://muratgermen.com/about/> (28.05.2014)
<http://muratgermen.com/artworks/aura/> (24.05.2014)
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/murat-germen-aura/>
<http://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/> (23.05.2014)
<http://www.uelsmann.net/about> (27.03.2014)
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/jerry-uelsmann-ile-soylesi-hedefim-kendimi-sasirtmaktir/> (10.02.2014)
<http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/dada.htm> (01.03.2014)
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm> (19.02.2014)
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=174324> (07.03.2014)
<http://www.maggiedanon.com/biyografi.htm> (27.05.2014)
<http://www.fotograf.net/Artist/maggiedanon/> (26.05.2014)
www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/ersin-alok (03.05.2014)

<http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx> (21.02.2014)

<http://www.enginozendes.com/tr/osmanli-imparatorlugunda-fotograf/> (11.03.2014)

http://fotografya.gen.tr/a_veli_kuvanlik.html sayı.10 (18.03.2014)

<http://www.fotograf.net/Artist/adnanvelikuvanlik/ozgecmis/index.html> (23.03.2014)

<http://www.fotoritimdergi.com/ersan-ersoy-kurgu-fotografciligi> (29.03.2014)

<http://www.ifod.org>, 2 Mart, 2012 (07.03.2014)

<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html> (22.05.2014)

<http://www.moholy-nagy.org/> (18.05.2014)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/2010/02/> (15.01.2015)

http://www.fotografkitapligi.com/index.php?option=com_liste&task=katalog_listele&kid=28&sira=yayinci (14.01.2015)

www.fotograf.net/sakireczacibasi/ (16.02.2014)

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/sakir-eczacibasinin-ardindan/> (13.04.2014)

http://www.zaman.com.tr/pazar_ara-guler-istanbulda-fotograf-degil-istirap-cekıyorlar_2256391.html (24.04.2014)

<http://www.araguler.com.tr/aboutaraguler.html> (15.04.2014)

http://www.kongar.org/aydinlanma/2004/407_Unutulan_Gercekler_III_YOK_Neler_Yapti.php (22.05.2014)

<http://www.fotogen.org.tr/sgk.htm> (13.05.2014)

Söyleşi

İFOD “21. yy dan Fotoğrafa Bakmak” Fotoğraf Söyleşisi – 1. Bölüm Orhan ALPTÜRK (Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Bölümü Öğr. Gör.), 4 Ekim 2012

<http://ifod.org.tr/events/126/%E2%80%9C21-yy-dan-fotografa-bakmak%E2%80%9D-fotograf-soylesisi-1-bolum-orhan-alpturk> (28.05.2014)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Bahar Susup

Doğum Yeri-Yılı: İzmir, 01.05.1987

2005/2010 Yılları arasında Ege Üniversitesi , Radyo- Televizyon ve Sinema Bölümünde Lisans eğitimini tamamladı. Üniversite yıllarında TRT ve Parma Reklam Ajansı'nda yaptığı stajlardan sonra, 2010-2011 yılında Egeus Eğitim ve Danışmanlık şirketinde Kurumsal İletişim Sorumlusu olarak görev yaptı. 2013-2014 yılında Stiletto adlı ulusal bir dergide Yazı İşleri Sorumlusu, 2014-2015 yıllarında ise BeCOOL Elektronik Hizmetleri'nde Editör olarak çalıştı. 2015-2016 yıllarında Konseptiz Reklam Ajansı'nda Reklam Yazarı olarak görev yapmıştır.