

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

**TÜRKİYE'DE GÜNDELİK YAŞAM İÇİNDE FOTOĞRAFIN  
YERİ**

**Ebru DUYGU**

**DANIŞMAN  
Yrd. Doç.Dr. Gökhan BİRİNCİ**

**İZMİR – 2008**

## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Türkiye’de Gündelik Yaşam İçinde Fotoğrafın Yeri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11/08/2008

Ebru DUYGU

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre ..... Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi.....'nun ..... konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE



## ÖZET

Mağara duvarına atılan ilk çentikten fotoğrafa kadar, yazıyla, resimle toplumsal bellek oluşturma gayretinde olan insan, artık hafıza tanrısını bulmuştu. Kimya ve optikle doğa bir yüzeye geçirilmişti. Öyle ki, gerçeğin yansıması olduğu gibi elle tutulabiliyordu. İçinde bulunduğu yüzyılın en büyük buluşuydu fotoğraf. Yaşadığımız dünyanın asıl keşfi şimdi başlamıştı.

İlk olarak doğaya ve insana yöneltilen objektif, ressamın fırçasını da elinden almıştı. Gezgin fotoğrafçılar dünyayı belgelerken, ard arda açılan stüdyolarda seçkinlerin portreleri çekiliyordu. İlk elli yılın ardından sanatsal arayışalara giren fotoğraf resmin etkisinden kurtularak, sokağa çıkmış ve sıradan, basit olana yönelmişti. Üstelik, Kodak'ın ürettiği kutu kameralar da toplumun her kesimine hızla yayılıyordu. Fotoğraf artık daha özgür ve daha demokratikti... İcadından kısa süre sonra Osmanlı'ya giren fotoğrafın, topluma yayılma süreci çok daha yavaş olmuştu. Gayrimüslimler tarafından yürütülen bu faaliyet uzun yıllar fotoğraf çekirtmeyi dini açıdan sakıncalı bulan halktan çok, sarayın ve yakın çevresinin tekelinde kalmıştı. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise, devrimleri halka anlatmak için propaganda amacıyla basında kullanılmıştı. 1932'de nüfus cüzdanlarında bir zorunluluğa dönüşen vesikalık ve her yerde sergiler açan halkevleri sayesinde daha çok tanınmıştı. Kabuk değiştirdiği seksenlere kadar belgesel ve politik bir tavırda olan fotoğraf bu tarihten itibaren hem bireysel ve içe dönük, hem de biçimsel ve deneysel bir arayışa girmişti. İnternetle birlikte iyice küçülen ve küreselleşen dünyayla, doksanlarda eş anlamlı gelişmeler yaşanmaya başlanmıştı. Tam da bu sıralarda hayatımıza giren sayısal fotoğraf, ikinci bin yılın eşliğinde fotoğrafı yeniden tanımlattırıyordu.

Görüntüler üzerinden bize aktarılan hatta kurgulanan bir gerçeklik içinde yaşayan günümüz insanı, fotoğrafik kadraja çoktan hapsolmuş durumda. Hergün, sanal alanda, gazetelerde, aile albümlerinde, polis kayıtlarında, billboardlarda, fotoğraflarla var oluyor, fotoğrafın diliyle iletişim kuruyoruz. Bu tez de, Türkiye'de fotoğrafın gündelik hayatımıza girişini, yayılışını ve ayrılmaz parçası haline gelişini inceler.

## ABSTRACT

Human being had founded the memory theory as late as that is in an endeavour to create the social memory with writing, photo till the first photograph escalated to the cave wall. So, it could be taken hold of as it was echo of the actuality. Photograph was the biggest discovery of the century. The main discovery of the world we live in started at the moment.

First of all objective that oriented to the nature and the human had deprived painter of the brush. While explorer photographers were providing evidences the world, portrait photography was performing in the studios. After the first fifty years, photograph had rescued from the effect of the picture, went out and tended to common things and simplicity. In addition box camera manufactured by Kodak were spreading like wildfire to every segment of society. Photograph was more independent and democratic from now on...After short time, diffusion process to the society of the photograph entered to the Ottoman was more slowly. For this activity carried out by non-moslem the community was minded to take photograph ecclesiastically, so it was monopolized by the palace and near abroad. As to the first years of the Republic it was used in the press for the purpose of the propaganda in order to explain the revolutions to the nations. Passport photograph was compulsory in 1932 for Identity Cards and acknowledged better thanks to people's houses that hold exhibitions everywhere. Photograph was documental and political behaviour till 80's years, from that date photograph was both individual, inward oriented and formal and experimental searching. The world is getting globalization together with Internet, there were developments in the 90's. At that time, numerical photograph has implemented it was defined the photograph again at the second millennium.

In an authenticity transferred to us over the images even if mount, today's people have been confined to photographic frame. It is appearing on virtual field, newspapers, family albums, police records, billboards, photographs every day, we communicate with photograph's language. This thesis analyses the access of the photograph to our daily life in Turkey, its development and being an integral part.

## ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türkiye’de Gündelik Yaşam İçinde Fotoğrafın Yeri” başlıklı çalışmamı hazırlarken, benden desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Gökhan Birinci başta olmak üzere, bilgi birikimlerinden yararlandığım tüm hocalarıma; her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

Ebru DUYGU

## İÇİNDEKİLER

### TÜRKİYE'DE GÜNDELİK YAŞAM İÇİNDE FOTOĞRAFIN YERİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	II
TUTANAK	III
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
GİRİŞ	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAFIN TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİM SÜRECİ

1.1 Fotoğraf Öncesi Osmanlı'da Tasvir.....	3
1.2. Osmanlı'ya Fotoğrafın Girişi ve Yaygınlaşması .....	9
1.3. Cumhuriyetin İlanından Çok Partili Döneme Türk Fotoğrafı.....	20
1.3.1. Fotoğrafın Tanıklığında Genç Türkiye'nin İnşası .....	20
1.3.2. Halkevleri ve Amatör Fotoğrafçılığın İzleri .....	27
1.3.3. 1950'ler ve Fotoğraflarla Her Yönüyle Anadolu .....	32
1.3.4. Türk Fotoğrafında Dernekleşme Faaliyetleri ve İfsak.....	38
1.4. Toplumsal ve Siyasal Değişimler Ekseninde Fotoğrafta Yeni Arayışlar..	42
1.4.1. Belgesel-Deneysel Çatışması.....	42
1.4.2. Yeni Fotoğraf Dergisi .....	48
1.4.3. Bir Sanatçı: Şahin Kaygun.....	52
1.5. Dijital Fotoğraf Çağında Piksellenen Dünya ve Türkiye .....	57
1.5.1. Fotoğrafın Sayısal Teknoloji Devrimi.....	57
1.5.2. www—Fotoğraf —com.....	62
1.5.2.1. E-Dergiler, E-Sergiler, E-Yarışmalar, E- Müzeler .....	62



1.5.2.2. Fotoğraf Paylaşım Siteleri .....	66
1.5.3. Cep Fotoğrafçıları .....	82
1.5.3.1. Herkes Fotomuhabiri.....	82
1.5.3.2. Cebimizdeki Sanat .....	87

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE GÜNDELİK YAŞAMDA FOTOĞRAFIN YERİ

2.1. Fotoğrafın Kitlesele Kullanımı .....	93
2.1.1. Stüdyodan Dışarı Çıkan Fotoğraf.....	93
2.1.2. Fotoğraf: Kişisel Tarihimizin Kaydı.....	99
2.2. Kitle İletişim Aracı Olarak Fotoğraf .....	104
2.2.1. Sözcüklerin Silikliği Fotoğrafların Şoku .....	104
2.2.2. Günlük Gazeteler ve Fotoğraf.....	109
2.2.3. Magazin Dergileri.....	114
2.2.3.1. Magazin Basımın Gelişimi .....	114
2.2.3.2. Hayat Mecmuası: Magazin Dergilerinin Arketipi.....	120
2.3. Ütopik Bir Dünya Yaratan Reklam Fotoğrafı .....	126
2.3.1. Estetize Edilen Tüketici.....	126
2.3.2. İmaj Bombardımanına Tutulan Hayatımız.....	131
2.4. Sanatsal Bağlamda Fotoğraf Üretimi ve Paylaşımı .....	138
2.4.1. Sanat, Günlük Yaşam ve Fotoğraf.....	138
2.4.2. Fotoğrafın Halkla Buluşma Noktaları: Sergiler, Bienaller .....	153
2.5. Fotoğrafın Farklı Alanlardaki Etkinliği.....	164
2.5.1. Fotoğraftan Yararlanan Bilimler.....	164
2.5.2. Emniyet Teşkilatı ve Fotoğraf İlişkisi .....	169
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA.....	178
ÖZGEÇMİŞ	

## GİRİŞ

İnsanın gündelik hayat içindeki doğal ritmi, yaşanan, bilimsel, kültürel, teknolojik ve sosyo-ekonomik nedenlere bağlı olarak köklü değişikliklere uğrar. Toplumsal pratiklerde, değişimlerin ritmine paralellik sağlar. Günümüzde internetle mekanların içine daha çok sokulan insan, bu durumun aksine on dokuzuncu yüzyılın sonlarında sanayi devrimi sonrası yaşanan büyük gelişmeyle, mekanın dışındaki hareketliliğini ve faaliyetini arttırmıştı. O yıllarda makineleşmeyle birlikte kentlerin hızını ve dokusunu değiştiren tren rayları ve istasyonları, modern yapılar, fabrikalar gündelik hayatın ritmini de değiştiren temel unsurlardı. Aynı yıllarda Kodak'ın piyasaya sürdüğü kutu kameralar da endüstriyel bir alet olarak bu dönüşümün ucuna ekleniyordu. İcadının üstünden fazla zaman geçmeden fotoğraf da kısa sürede bu hıza ayak uydurmuştu. Öncesinde yüksek maliyeti sebebiyle belli bir sosyal sınıfa hizmet eden fotoğraf, ucuzlayıp küçülen makineyle lüks olmaktan çıkarak, amatör fotoğrafçılığı başlatıp hayatın her alanına girdi. Böylelikle, “fotoğrafçılık, orta-sınıf “normal” insanlar için görülmeyeni gösterme yönündeki muhteşem yolculuğuna başlamış oldu: fotoğrafçılık, en zengini-en fakiri, en modayı-en salaşı, devlet büyüklerini-azılı kanun kaçaklarını, uzakları-yakınları, çok kısa enstantaneleri-uzun süreleri, eşi emsali bulunmayan sanat eserlerini ve insanların birbirlerine yaptıkları inanılmaz gaddarlık ve zulümleri kendi konusu haline getirdi.”<sup>1</sup>

Yaklaşık yüz yetmiş yılı geride bırakan fotoğraf bugün, “Savaş alanlarından fotoğraf stüdyolarına, düğün salonlarından fizik laboratuvarlarına, sergi salonlarından devlet arşivlerine, fotoğraf derneklerinden üniversite amfilerine, çok geniş bir alanda ve hem pratik, hem de teorik düzeyde icra olunan yoğun bir faaliyettir.”<sup>2</sup> Yaşamın bu kadar gözeneklerine işleyen fotoğraf, “Toplumsal hayatın öyle ayrılmaz bir parçası oldu ki oradaki varlığını görmek için özenle bakmak gerekiyor. En önemli özelliklerinden biri, tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görmesi. Hem işçinin, zanaatçının evine girdi, hem tüccarın, memurun, sanayicinin. Bu nedenle siyasi açıdan çok büyük önem taşıyor. Belirlediği amaçların, rasyonel düşünme biçiminin bilincinde olan, meslekler arasındaki hiyerarşiye dayalı ve uygarlığı teknik

<sup>1</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, YKY, İstanbul 2005, 21 s.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Simber Atay, **Fotoğraf Yazıları**, Kontrast, İzmir 2000, 33 s.

üzerine kurulu bu toplumun en öne çıkan anlatım biçimi fotoğraf oldu.”<sup>3</sup> “*Türkiye’de Gündelik Yaşam İçinde Fotoğrafın Yeri*” adlı bu tez kapsamında da, fotoğrafın ülkemizde ki serüveni mercek altına alınarak, tarihsel gelişimi, kullanım alanları, ve hayatımızda ki etkileri incelenmeye çalışılmıştır.

Tezin çatısını oluşturan iki ana bölümden ilki olan, “*Fotoğrafın Türkiye’deki Gelişim Süreci*”, Osmanlı döneminde ülkeye giren fotoğrafın cumhuriyetle birlikte zamanla nasıl yaygınlaşıp, kurumsallaştığını ve iki binli yıllarda geldiği son noktayı araştırmayı amaçlar. Birinci bölüm bağlamında bakıldığında, icadından kısa bir süre sonra 1842 yılında Osmanlı’ya gelen fotoğrafın, cumhuriyetin ilanına kadar geçen sürede kullanımı oldukça sınırlıdır. Cumhuriyet sonrasında basın, halkevleri ve dernekleşme faaliyetleri ile yaygınlaşan Türk fotoğrafında, seksenlere kadar belgesel yaklaşımla kotarılmış işler görülür. Ancak seksenlere doğru tüm dünyada yaşanan toplumsal olayların ülkemizdeki etkileri ve ardından seksende yaşanan darbeyle değişen koşullar, daha bireysel ve formalist arayışta fotoğraf üretimine yol açar. Sayısal teknolojinin yaygınlaşmaya başladığı doksanlara kadar devam eden bu süreç belgesel ve deneysel çatışmasının yaşandığı yıllar olarak dikkat çeker. Bu dönemde, genel olarak bir üslup sorunu yaşayan Türk fotoğrafı, dijital fotoğrafla birlikte tüm dünyanın yaşadığı geçiş dönemine girer. Sayısal fotoğrafın dünya ölçeğinde yarattığı büyük değişim ve bu teknolojiye bağlı olarak gelişen yoğun fotoğraf üretimi ile bu fotoğrafların paylaşım trafiği, fotoğraf tarihi açısından yeni bir dönem başladığının göstergesidir.

İkinci bölümde ise; “*Türkiye’de Fotoğrafın Gündelik Hayattaki Yeri*” adı altında, hayatımıza farklı kanallardan giren ve bizi kuşatan fotoğrafın, nerelerde hangi şekilde tesislendiği irdelenmiştir. Ana hatlarıyla fotoğrafın, basında, sanatta, reklamda ve kitlesel olarak kullanımındaki detaylar, tezin omurgasını oluşturan bu bölüm kapsamında ele alınmıştır.

---

<sup>3</sup> Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007, 8 s.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAFIN TÜRKİYE'DEKİ GELİŞİM SÜRECİ

#### 1.1 FOTOĞRAF ÖNCESİ OSMANLI'DA TASVİR

19. yüzyılda Osmanlı'nın girmiş olduğu Batılılaşma faaliyetlerinden Osmanlı sanatı da kendine düşen payı almıştı. Genel olarak, Batılılaşma dönemi Osmanlı sanatı Doğu ve Batı zihniyetlerinin üzerinde yükseldiği eklektik bir yapılanmaya sahipti. “19.yüzyılın ikinci yarısında yaşanan bir İstanbul sarayında, Türk ya da gayrimüslim sanatçıların elinden çıkan duvar ve şövale resimleri ile Avrupa'dan getirilmiş vitraylar, hayvan heykelleri, ithal edilmiş ya da İstanbul'da 19. yüzyılda faaliyete geçirilmiş fabrikalarda üretilen çiniler ve mermer kabartma süsler tam bir kozmopolit atmosfer içinde bir arada bulunuyordu.”<sup>4</sup> “Bu ekletisizmde Osmanlı-İslam dünya görüşü ve kavrayışı ile Avrupa-Hıristiyan dünya görüşü ve kavrayışının (akılcı-deneyci-pozitivist) örtüşmemesinden kaynaklanan kendine özgü bir yapı hakim oldu.”<sup>5</sup>

İslam inancında Tanrı biçimlenemez, sureti yapılamaz. Manevi varlığı Tanrısal Sözünde/Buyruğu'nda ortaya çıkar. Bu anlayışta İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılmasının yolunu kapatmıştır. Buna karşın sanatçılar bu dünyayı tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışırlar. Bu sanat anlayışı beraberinde soyutlama anlayışını getirmiştir. Soyut anlayışla ele alınan kompozisyonlarda artık gölge-ışık, perspektif gibi figürlere ve nesnelere kabarıklık/rölyef kazandıran ve bunları mekanda gerçek birer varlık olarak gösterme araçları ortadan kalkar. Ortaya çıkan resim artık gerçek bir resim olmaktan çok, bir nakış veya simge olmakta, bir yandan dünyanın gölge ve görüntü olduğunu vurgularken, öte yandan değişmeyen “Hakikat'ı/Allah'ı” düşündürmektedir.<sup>6</sup> Dolayısıyla, Tanrının tüm gerçekliği kendi tözünden yaratmış olduğuna duyulan inanç, sanatta dış dünyanın olduğu gibi, tüm gerçekliğiyle yansıtılması yerine, gerçekliğin bozuma uğratarak yansıtılması

<sup>4</sup> Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1996, 45 s.

<sup>5</sup> [http://www.itudergi.itu.edu.tr/tammetin/itu-b\\_2005\\_2\\_1\\_D\\_Calisir.pdf](http://www.itudergi.itu.edu.tr/tammetin/itu-b_2005_2_1_D_Calisir.pdf)

<sup>6</sup> Ahmet Kamil Gören, “Doğu'da ve Batı'da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü”, **Doğu-Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:2, Şubat 1998, 114 s.

anlayışını doğurmuştur. Çünkü, Tanrının tözünü içinde barındıran dış gerçekliği olduğu gibi resmetmek, bir bakıma Tanrıyı da resmetmek anlamına gelir.

Hıristiyan düşüncesine göre ise Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih'in görünüşüne/biçimine, suretine, girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarmıhta can verir. En soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı, sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür duruma sokma olanağı sağlar ve Hıristiyan sanatı buradan hareketle gelişim sürecinde değişikliklere uğrayarak günümüze kadar gelir. Bu düşüncede sanat yapıtının gerçekliğe uymasını, başka bir deyişle, sanat yapıtı gerçekliği yansıtmalıdır anlayışını doğurmuştur. Platon'dan başlayarak Aristoteles'e, oradan da günümüze kadar süren tüm gerçekçi sanat kurumlarını belirleyen bir tek temel sanat ilkesi vardır; o da, çok çeşitli terimlerde anlamını bulan mimesis/taklit/öykünme/yansıtmadır.<sup>7</sup> Batı zihniyetine göre biçimlenmiş, onun dünya görüşünün, tabiata ve insana çevrili kültürünün en açık sözcüsü olan "mimesis"\* ilkesine geçmeden önce Osmanlı resminin tek hakim türü minyatürdü. Minyatürler, Ortaçağ İslam çevrelerinin kitap süslemeciliğiyle gelişmiş, İslam dünyasında büyük önem taşıyan hat (yazı) sanatının belli başlı ürünü olan el yazması kitaplara metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdi. 12.yüzyıldan itibaren güçlü saray çevrelerinin koruyuculuğunda gelişen minyatür, İslam öğretisinin öngördüğü soyut dünya görüşüne sahip sanatçıların elinde kendine özgü kurallar oluşturmuş, katışıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz iki boyutlu bir tasviri ve yüzeysel süslemeyi yeğ tutan bir resim anlayışına sahip olmuştu. Doğadan bağımsız bir gerçeği arayan İslam minyatürçüsü, biçimleri doğadan soyutlamış, birer kalıp, birer simge veya birer nakış motifine dönüştürmüştü. Metinde sunulan konu tüm ayrıntılarıyla resimlenmiş, fakat biçimler gerçek görüntü ve konularından uzaklaşmıştı.<sup>8</sup> Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimleyen nakkaşlar (minyatürçüler) Osmanlı Devleti'nin gücünü yüceltici tasvirlerinde başarıyla sonuçlanan savaşları, seferleri ve

<sup>7</sup> Gören, **a.g.m.**, 115-117-118 s.

<sup>8</sup> Prof.Dr. Günsel Renda, **Kitap Sanatının Etkin Bir Türü- Minyatür, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Ün.GSFYayınları,1985, s.f.459

\*Mimesis: İlkçağ Yunan Felsefesinde, özellikle de Platon ve Aristoteles'in sanat anlayışlarında, yaratma sürecinde bir şeyin başka bir şeye örnk oluşturması bağlamında, "taklit" ya da "öykünme" anlamında ulanılan kavram.

görmeli törenleri yansıtırken bir tür tarih belgeliği yapmışlardı. Ayrıca, bu konuların dışında halkın günlük yaşantısı, iş hayatı, eğlenceleri Osmanlı minyatürlerinde geniş yer tutardı. Allah'ın yeryüzündeki gölgesi ve aynı zamanda da, mükemmel örgütlenmiş bir devletin başkanı olan Padişahsa olayları yöneten gizli bir güç olarak minyatürlerde belirirdi. Doğadakini değil zihninden aldığı yaratıcılığı kullanarak yansıtan nakkaş, bir yandan İslam minyatürünün kurallarını korurken, bir yandan da olayları ve kişileri en doğru biçimiyle aktarabilme yeteneğini de geliştirerek, gözlem gücünü yansıtan ürünler ortaya koymuştur. Osmanlı minyatürlerinin en önemli yanı belgeliçlik ve anlatım gerçekçiliğidir. Doğu İslam ülkelerinde eşine rastlanmayan bu belgeliçlik ve keskin gözlemcilik “Batı'nın etkisi olmadan düşünülemezdi. Fakat Osmanlılar, din açısından bu dünyaya bakıyor, onu geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görüyorlar. Bu yüzden Rönesans ile sanata giren yeniliklere, mekan derinliği, perspektif, anatomi ve oranlarla ilgili öğretilere sanat kapalı kalıyor. Osmanlı resim sanatı Yeniçağ ile ilişki kuran, fakat özüyle Ortaçağ'a bağlanan bir sanat niteliği gösterir”<sup>9</sup> 18. yüzyılla birlikte Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve kültürel ilişkiler sonucunda hakim olan Batılılaşma minyatürü de etkisi altına almıştır; kır sahneleri, çiçek resimleri, portreler tarih konulu minyatürlerin yerini almış, sanatçılar minyatürlerinde üçüncü boyutu aramaya başlamışlardır. Matbaanın da icadıyla önemini giderek yitiren minyatür, Batı resim tekniklerinin etkisine girerek suluboya resme dönüşmüştür.

Aslında, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve sanatsal anlamda Batı'ya ayak uydurma çabalarının bir provası Fatih Sultan Mehmet döneminde yapılmıştı.. Fatih'in İstanbul'u fethetmesiyle, Doğu dünyasına Batı'nın kapıları açılmıştı. Bu sırada İtalya'da büyük değişiklikler oluyor, fikir ve sanat alanlarında Ortaçağ gelenekleri temelden sarsılıyor ve eski değerler yerlerini yenilerine bırakıyordu. Osmanlılar bu gelişmeyi merak ve ilgiyle izliyor, özellikle Rönesans'ın en güçlü silahı olan resim sanatına büyük bir ilgi gösteriyorlardı. Bu ilgi, Fatih Sultan Mehmet'in Gentile Bellini'yi İtalya'dan getirterek portresini yaptırmasında somutlaşmıştı. Aynı zamanda Fatih, yabancı sanatçıları sarayında misafir etmiş, çevresine bilginleri toplayıp Batı dünyasının kaynakları hakkında bilgi edinmeye de

---

<sup>9</sup> Mahzar İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul 1997, 66 s.

çalışmıştı. Bütün bu veriler Fatih'in, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılmasını, Yeniçağ düşüncesine ayak uydurmasını istediğini göstermektedir. Ancak, yeni düşüncelere gebe olan bu devir, Fatih'in ölümüyle son bulmuştur. Bu tarihten sonra Osmanlılar, kültür alanında İran ve Arap uygarlığına bağlanmışlar ve Türk ordularının Viyana kapılarına kadar dayanmasıyla sonuçlanan politik gelişmeler, Doğu'yla Batı'yı kültür alanında birbirine yaklaştıracak yerde büsbütün uzaklaştırmıştır.<sup>10</sup>

Bu dönemden sonra, Osmanlı toplumunun kendine özgü kültürel ve sanatsal varlığına dış etkilerin ilk girişi 18. yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Batı'nın ilk izleri, zevk ve eğlencenin ön planda tutulduğu Lale Devri (1718-1730)'nde inşa edilen bir takım köşkler ve saraylarda görülmektedir. O zamana kadar, dini ve sosyal mahiyetli yapıların dışındakiler genellikle maddi ihtiyaçların gereği olarak inşa edilirdi. Lale Devri'nde bu yapıların yanı sıra köşkler, kasırlar, bahçeler de inşa edilmeye başlanmıştı. Bu yeni yapıların içleri de geleneksel sanat olan nakkaşlık eserleri yerine, Batı'dan alınan yeni yöntemlerle süsleniyordu. 17.ve18. yüzyıl Avrupa mimarisinde yaygın olan barok ve rokoko üsluplar 18. yüzyılın ikinci yarısında ülkemize kadar ulaşmış ve özellikle iç mimariyi etkilemişti. Bu batılı biçimlerin ülkemize girmesiyle duvar resmi diyebileceğimiz yeni bir tür oluşmuştu. Bu tür aslında, Osmanlı mimari süsleme sanatının, geleneksel yerini barok ve rokoko süslemelerinin almasıyla ortaya çıkmıştı.<sup>11</sup> Batı'dan gelen bu yeni yöntemlerle minyatürden duvar resmine bir geçiş yaşanırken, 18. yüzyıl Osmanlı resmine de; Doğu ve Batı ikilemi yerleşmiş oldu.

Lale Devri'nde, bazı devlet adamlarının Avrupa'nın çeşitli başkentlerine - gittikleri ülkelerin mimari yapılarını, yaşayışını vs. öğrenmeleri için- elçi olarak gönderilmeye başlanmış olması Batı tarzı yaşamın, sanatın ve kültürün Osmanlı'ya sızmasında önemli rol oynadı. İlk giden elçilerden "Yirmi sekiz Mehmet Çelebi Fransa'yla bir ittifak anlaşması imkanı aramak üzere Paris'e gönderilmişti. Bu ödevine ilave olarak Fransız uygarlığının eserlerini tanınması, bunların

---

<sup>10</sup> İpşiroğlu, a.g.e., 64-65 s.

<sup>11</sup> Günsel Rendo ve Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 50 s.

uygulanabilecek olanları üzerine bilgi getirmesi istenmişti.”<sup>12</sup> Fransa'nın limanları, parkları, bahçeleri, bilim kurulları, v.b. hakkında ki izlenimlerini Sefaretname adlı kitabında toplar.

18.yüzyılda Osmanlı'nın Batı'ya açılması gibi Batı'nın da Osmanlı'ya yönelmesi söz konusuydu. İstanbul'a gelen yabancı elçiler yanlarında ressam, alimler getirmeye başlamışlardı. Bu dönemde, Avrupa'dan gelen ve ülkede yaşama imkanı bulan bu ressam, ilk zamanlar Osmanlı dünyasının yalnızca belirli bazı yönlerini yapıtlarında vurgulamakla yetinmişlerdi. Daha sonra 19. yüzyıla gelindiğinde bu sanatçılar Osmanlı kültürünün özüne inmeye çalışmış, onun gelenek ve göreneklerini, günlük yaşam tarzını, etnik tiplerini, kıyafetlerini ve mimarisini belgeleyen yapıtlar ortaya koymuşlardı. Onların yapmış olduğu bu resimler Osmanlı sanatçılarını belli bir ölçüde etkileyerek, kendine özgü bir estetiğin doğmasına yol açmıştı. Böylece, hem Batılı ressamın çalışmalarını gören Osmanlı yöneticilerinin resme olan taassubu biraz olsun azalmış, hem de ressamın minyatür dışındaki bir resmin özellikleriyle tanışma imkanı bulmuşlardı.

Osmanlı resim sanatının Batılı anlamda gelişimi içinde, ilk zamanlar halkın ve padişahın figüratif resme olan katı tutumunun azalmasında ve bu sanatın yaygınlaşmasındaki diğer etkenler: III. Selim zamanında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun (1795) adını taşıyan askeri okulda daha çok askeri amaçlarla yeni resim tekniklerinin öğretilmeye başlanması, böylece Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinden modele ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulamasının askeri okulların müfredatına konması ve bu okullardan yetişen asker ressam; II. Mahmut zamanında ilk defa öğrenim için Avrupa'ya gönderilen, Batı'nın sanat ortamında yetişen öğrencilerin- Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), Hüsnü Yusuf, Süleyman Seyit gibi- eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönmelerinin ardından atölyeler açmaları; yine ilk defa II.Mahmut zamanında gerçekleşen padişahın resminin devlet dairelerine asılması; gazetelerin ve kitapların resimli olarak yayımlanmaya başlaması, bu gelişmeye ek olarak gazetelerde özellikle de Abdülhamid döneminde siyaset yasağı nedeniyle geniş oranda sanat haberlerine yer

---

<sup>12</sup> Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi Yayınevi, Aralık 1973, 52 s.



verilmesi, açılan sergilerden bahsedilmesi, yapıtlar üzerinde görüş bildirilmesi ve eleştiriler yapılması; Osmanlı'nın Batıya açılan penceresi konumuna gelen Pera'nın sanat merkezi haline gelmesi. Bu konuda yaşanan en büyük gelişme ise, 1883 yılında Osman Hamdi Bey'in girişimiyle, yeni bir sanat eğitimi anlayışı getiren Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıdır. "Akademik-gerçekçi bir anlayışla eğitim veren Sanay-i Nefise Mektebi'nde öğretmenlerin çoğunun yabancı olmasının yanında; öğrencilerinin de çoğu Rum ve Ermeni vatandaşlarından oluştuğu; ancak, Türk gençlerinin de bulunduğu görülüyordu."<sup>13</sup> Bu okul, 19.yüzyılın Osmanlısı'nın çok yönlü sanat ortamına yön veren ve sanat ölçütlerini belirleyen bir kurum olmuştur. Ayrıca, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin sanat ortamında giderek belirleyici rol oynamış ve günümüzün sanatının oluşumunda da önemli katkıları olmuştur.

İstanbul'da ilk resim sergisi, Ahmet Ali (Şeker Ahmet) Paşa'nın çabalarıyla 27 Nisan 1873 tarihinde açılmıştır. Bu tarihten önce sarayda ve okullarda sergiler olsa da bunlar sadece saraydakilere yönelikti ve dışarıya kapalıydı. Şeker Ahmet Paşa toplumun ilgisini çekmek için, sergiye dair gazete haberlerinde serginin sadrazam ve maarif nazırının himayesi altında bulunduğunu belirtmiştir. Bu serginin basında uyandırdığı yankılar, bu girişimin bir "dal" açılmasını düşündürdüğü söylentilerini de kapsamış ve gazete ilanlarına bazı dükkanlarda yağlı boya resim satılmakta olduğu duyurularak, bir ilk piyasa hareketinin başlamasına da yol açılmıştır.<sup>14</sup>

Toplumsal ve kültürel pek çok alanda Osmanlı toplumunu Batı medeniyetine yaklaştırma çabaları, halkı iki yüzyıla yakın bir süredir devam eden Doğu-Batı ikileminin içine düşürmekten başka bir işe yaramadı. Günümüzde de varlığını sürdüren bu ikilemin nedeni; Madan Sarup'un "Postyapısalcılık ve Postmodernizm" kitabında, Batı toplumlarının yeni bir bilim anlayışı, yeni bir siyasal düzen, yeni bir iktisadi düşünce yapısı ve yeni bir ahlak anlayışı ile geçtiği modernleşme sürecini, doğal oluşum olarak tanımlarken, Batı dışı toplumların modern olana ulaşma çabasını doğal olmayan bir süreç olarak tanımlamasında yatar. "Modernleşme Batı'nın kendine özgü tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmesinin ürünüdür. Bu

---

<sup>13</sup> Gören, a.g.m., 140 s.

<sup>14</sup> Sezer, a.g.e., 92 s.

gelişmenin temelinde iki unsur vardır: birincisi; gelişmenin aktörünün birey olması ve bireylerin kendi hakları ve çıkarları için toplumu da aşabilen taleplerde bulunmalarıdır. İkincisi ise, buna bağlı olarak bireysel örgütlenmelerin ve toplumsal çıkarların farklılaşp/örgütleşip çatışmacı bir dinamizmle devlet içerisinde düzenlenmesidir. Batılı olmayan toplumlarda ise modernleşme, o ülkelerin kendi iç dinamiklerinin değil, özellikle Batı'nın bir dış etken olarak müdahaleleri, düzenlemeleri, ve zorlamaları sonucunda ortaya çıkan tepeden inme/devletçe düzenlenen bir değişim sürecidir.”<sup>15</sup> Osmanlı Devleti'nde de 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıl boyunca devam eden Batılılaşma hareketleri, tepeden inme bir şekilde halka benimsetilerek gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Halktan gelen bir dinamiğin olmadığı yerde dayatmayla modernleşmenin gerçekleşmesi olanaksızdı. Temelde bir zihniyet sorunu olan bu durum, Osmanlı'yı ve onun devamı sayılan Türkiye Cumhuriyeti'ni bitmeyen bir Doğu-Batı ikileminin en merkez coğrafyası haline getirmiştir. Gerçek bir modernleşmenin yaşanabilmesi için, hareketin yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya olması ön koşuldur. Bu anlamda, Batılılaşma çabaları günümüze değin doğru rotaya oturtulmadığı için buna bağlı ilerleyen yenilikler de eğreti kalmıştır.

## 1.2. Osmanlı'ya Fotoğrafın Girişi ve Yaygınlaşması

Susan Sontag “Fotoğraf Üzerine” adlı kitabında fotoğraf için şu saptamayı yapar: “Fotoğraf biriktirmek dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları aydınlatır, ışıkları titreştirir, ve yok olup giderler; oysa durağan fotoğraftaki görüntü aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolay bir nesnedir.”<sup>16</sup> Sontag'ın değindiği tam da bu nedenlerle yanımızdan ayırmadığımız, özel ya da toplumsal hayatımızda karşılaştığımız her önemli anın kaydını yapmak için sarıldığımız fotoğraf makinemiz, 19. yüzyılın çığır açmış buluşlarından bir tanesidir.

<sup>15</sup> Halis Çetin, “Gelenek ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi”, **Doğu-Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-04, 14 s.

<sup>16</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 1999, 19 s.

Görüntüyü kalıcı hale getirme sorunu, insanoğlunun çözmek için uzun yıllar boyunca uğraş verdiği, kafa yordığı konuların başında gelmektedir. Pek çok insan bu konuda araştırmalar yapmıştır. Bu yüzden de fotoğraf, tek bir insanın icadı değil, birçok bilim adamı ve mucidin optik, kimya ve fizik alanındaki çalışmalarının ürünüdür. Bu bilim adamları ve mucitler içinde, ilk fotoğrafik görüntüyü elde ederek, fotoğrafın mucidi olarak anılan kişi ise, Joseph Nicéphore Niepce'dir. Niepce, yapmış olduğu birçok başarısız denemeden sonra 1826 yılında, tarihin ilk görüntüsünü elde etmeyi başarır. "Bu görüntü, 8 saatlik bir pozlama neticesinde elde edilmiş ve mucidin Chalon-sur-Saone yakınlarında bulunan Saint-Loup de Varenne'deki "Le Gras" malikanesinin penceresinden çekilmiştir. Güneşin hareketi nedeniyle, görüntü bulanıktır; ancak pencere, dışarıyı, dışarıda yer alan yapılar açık bir şekilde algılanmaktadır."<sup>17</sup> Elde ettiği bu görüntüye, "heliograf" (güneş yazısı) adını veren Niepce, Paris'e yaptığı bir seyahat sırasında ressam Louis Jacques Mandé Daguerre'le tanışır. Daguerre ve Niepce henüz çok ilkel olan heliografi yöntemini geliştirmeye karar verirler ve aralarında bir antlaşma imzalarlar. Bu antlaşmaya göre; Niepce buluşunu ortaya koyacak, Daguerre ise bu buluşu geliştirmek için çalışacaktır. Çalışmalar devam ederken Niepce ölür, Daguerre de yalnız başına çalışmalarını sürdürmeye devam eder.

Daguerre, sürdürdüğü bu çalışmalar sonunda "daguerreotype" adını verdiği bir yöntem geliştirir. Daguerre'in bulduğu bu yöntem de, 19 Ağustos 1839'da Fransız Bilimler Akademisi ve Fransız Güzel Sanatlar Akademisi'nin ortak toplantısında kamuoyuna ilan edilir. Seyircilerini dönemin en tanınmış bilim adamlarının, sanatçıların ve Paris halkının oluşturduğu bir salonda fotoğraf, ünlü bilim adamı François Arago tarafından kamuoyuna şu sözlerle tanıtılır: "Sayın Baylar, doğa bir ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi."<sup>18</sup>

Arago'nun, daguerreotype yönteminin tüm teknik detaylarını anlattığı sunumu, Paris'te önemli bir olay olur ve bütün gazeteler konuyu büyük bir ilgiyle yorumlar. Paris o güne kadar karşılaşılmamış bir olayı yaşayarak, "deneyleme" hastalığına kapılmış bir şehir görüntüsü verir. Parisliler, ellerinde yaklaşık beş kilo

<sup>17</sup> R.Siber Eskier, **Fotoğraf Yazıları**, Kontrast Yayınları, İzmir 2000, 15 s.

<sup>18</sup> Engin Çizgen, **Basında Fotoğraf Yazıları**, İfsak Yayınları, 20 s.

ağırlığında makineler, araç, gereç ve aksesuarlarla yollara düşerek fotoğrafını çekecek malzemeler ararlar.<sup>19</sup>

Fotoğrafın bulunuşunun ilanıyla, Paris halkının kapıldığı bu yeni heyecan dalgası kısa sürede diğer ülkelere de yayılmaya başlar. Farklı ülkelerde bu yeni tekniği geliştirmek amacıyla çalışmalar yapılmaya başlanırken, Osmanlı İmparatorluğu'nda da konuyla ilgili çeşitli yazılar çıkar. Fotoğrafın ne olduğu, kimler tarafından bulunduğu ve nasıl icra edildiği ilk kez, İstanbul'da yayını Türkcçe, Arapça, Fransızca, Rumca ve Ermenice sürdüren Takvim-i Vekayi gazetesinin 28 Ekim 1839 (19 Şaban 1255) Pazartesi günü 186. sayısında, uzun uzun şöyle anlatılır:

*“Avrupa’da yayınlanan bazı gazetelerden alınan haberin tercümesidir. Herkesin bildiği gibi, son yıllarda buharlı makineler fabrikalarda ray üzerinde gidebilir hale geldi. Bu sırada bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna (sath) ortaya çıkmış. Fransalı Daguerre adlı marifet sahibi öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnelerin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık olarak yirmi senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır. Şöyle ki cismin görüntüsü, ışıktan arındırılmış büyük veya küçük kutu şeklinde olan aletin, önündeki camdan geçerek içeride resmolunur. İçeri yansıyan resmin bir sahit üzerinde zapt olunması için bazı eczalar hazırlanması gerekir. Daguerre tecrübesine dayanarak bu karışımı başarmıştır. Bir bakır levhaya sürülen maddeye iyot ismi verilir. Bu levha iyodun buharına birkaç dakika tutulduktan sonra hemen karanlık kutuya konular, beş dakika müddetle kutunun penceresinden geçen görüntü resimlenir. Bazı saptanması gereken şeylerin böyle zapt edildiği düşünülecek olursa, bunun ne kıymetli bir icad olduğu anlaşılır.”<sup>20</sup>*

Bu haberden sonra, bazı gazete ve dergilerde fotoğrafla ilgili daha detaylı bilgiler veren yazılar da yayınlanır. Osmanlı halkının fotoğrafla bu ilk tanışıklığının ardından ikinci karşılaşmaması ise gezgin fotoğrafçılar sayesinde olur. İçlerinde yazarların, mimarların, ressamların, arkeolojik kazılarla ilgilenenlerin de bulunduğu maceraperestler, fotoğraf makinelerinin ağırlığına aldırmadan, İtalya, Mısır, Ortadoğu, Kuzey Afrika gibi Avrupa halkı için büyük bir merak kaynağı olan,

<sup>19</sup> Gisèle Freund , **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007, 29 s.

<sup>20</sup> Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 26 s.

dünyanın pek çok yerini fotoğraflamak üzere seyahatlere çıkarlar. Bu gezginlerin en uğrak yerlerinden biri de Doğu'nun gözde ülkesi, Osmanlı İmparatorluğu'dur. Ressam Horace Vernet, şair Nerval, yazar Maxime du Camp, Ernest de Canza gibi pek çok gezgin Osmanlı'yı fotoğraflar. Bu gezginlerinden bazılarının bu ülkeye hayranlık duyup burada kalması, bir yandan Osmanlı İmparatorluğundaki ilk yerel stüdyoların açılmasında büyük bir rol oynarken, bir yandan da Osmanlı halkının, özellikle de gayrimüslimlerin, fotoğrafa yönelik ilgilerinin artmasına neden olur.

Bu ilgiyi körükleyen kişilerden biri de Daguerre'in fotoğrafı yaymak ve tanıtmak amacıyla dünyanın dört bir yanına gönderdiği asistanlarından biri olan Fransız Mösyö Kompa'ydı. 1842 yılında Osmanlı'ya gelen Kompa, dolgun bir ücret karşılığında isteyenlere Beyoğlu Belle Vue'de dolaşarak manzara, bina ve portre fotoğrafları çekiyor, aynı zamanda fotoğraf dersleri veriyordu. Bu olay Ceride-i Havadis'in 8 Cemaziyelahir 1258 (17 Temmuz 1842) tarihli sayısında Osmanlı halkına ilan edildi.

1845 yılında yine aynı gazetede çıkan benzer bir ilanla, İtalyan ressam ve fotoğrafçı olan Carlo Naya'nın, İtalya'dan İstanbul'a geldiği ve Beyoğlu Doğruyol'da, Moskof Sarayı (Rusya Sefareti) karşısında bir fotoğrafhane açtığı duyuruldu. Bu stüdyo, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nda açılan ilk ticari fotoğrafhaneydi. İstanbullulara değişik çekimler yaparak özel fotoğraflar sunan Naya, çalışmalarını 1857 yılına kadar burada sürdürdü.<sup>21</sup> İlk defa Osmanlı tebaasından birinin stüdyo açması ise, 1850 yılında gerçekleşti. Bu stüdyo, Basile Kargopoulo tarafından Péra'da Rus Elçiliği yanında açıldı.<sup>22</sup> Onun ardından, Pascal Sébah, Abdullah Frères, Bogos Tarkulyan (Febüs Efendi), Gülmez Kardeşler, Nikolaos Andriomenos gibi isimler birbiri ardına stüdyolar açtı.

Gayrimüslimlerin açmış olduğu bu stüdyolar, genellikle tiyatroları, eğlence yerleri, pastaneleri, lokantalarıyla Osmanlı'nın Batı'ya dönük yaşam tarzının simgesi haline gelen Beyoğlu'nda bulunuyordu. Fotoğrafhanelerin burada yoğunlaşmasında,

---

<sup>21</sup> <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/engin.htm>

<sup>22</sup> Bahattin Öztuncay, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları**, Aygaz, 234 s.

bölge halkının büyük bölümünün Avrupa kökenli yabancılardan oluşmasının ve yabancı elçiliklerin çoğunluğunun bu bölgede yer almasının da önemli katkısı vardı.



Vasilaki Kargopulo,  
Şehzade Mehmet Şevket, 1883



Pascal Sébah, Sepetçi,  
yaklaşık,1870

Yabancı kökenli fotoğrafçıların açmış olduğu bu stüdyolarda, Hristiyan dinine mensup Osmanlı vatandaşlarının, ünlü kişilerin, saray erkanının portreleri çekiliyordu. Ülkeyi ziyarete gelen turistler için, yerel giysileriyle kasap, berber, hamal v.b. meslek gruplarına mensup kişiler ve otantik kıyafetleri içinde kadınlar, “Türk Kadını”, “Müslüman Kadın” diye adlandırılarak fotoğraflanıyordu. Tüm bunlar Batılı turistin ilgisini çekebilecek bir şekilde gerçekleştiriliyordu. Bunun için stüdyolarda Batılının istediği ve kafasında düşlediği Osmanlı’ya uygun sahneler yaratılıyordu. “Bu fotoğraflarda her türden insanı birlikte görmek mümkündü. Yastığa yaslanan şuh kadınların bir eline dergah tespahi, diğer eline de Türk kahvesi fincanı sıkıştırılıyor, hemen yanında elinde nargilesiyle duran adam önüne Kur’an rahlesi alıyor, arka plandaki ellerinde tef tutan kızlar oryantal dansın temsilcileri olarak bulunuyorlar ve sahneye mutlaka eli kılıçlı cengaver Türk’ü temsil eden bir

genç yerleştiriliyordu.”<sup>23</sup> Ayrıca, bu fotoğrafçılar, Batılının gezi anılarının en önemli belgesini oluşturan, kentin mimarisini, ilginç sokaklarını, çarşılarını, genel görünümünü de fotoğraflıyorlardı. Kent dokusuna ait bu fotoğraflar, Max Fruchtermann’ın 1890’lı yıllarda başlattığı kartpostal yayıncılığıyla aynı zamanda kartlara da basılır oldu. Bu tür yayıncılığın gelişmesiyle, konu çeşitliliği arttı. Sultanlar, saraylar, ünlü Osmanlılar, toplumsal olaylar ve daha bir çok konu kartpostallarda yer almaya başladı. Böylelikle, Batılının merak kaynağı olan Osmanlı yaşamına dair ne varsa her şey, sadece ülkeye gelen turistlerin aldığı fotoğraflarla sınırlı kalmayıp, kartpostallar aracılığıyla tüm dünyada elden ele dolaşmaya başladı. Bu kartlar, o dönemde Osmanlı’yı tanıtmakta eşsiz bir iletişim aracı oldu.

Kartpostalların dışında, Osmanlı’nın fotoğrafla kendini ifade etme fırsatı bulunduğu bir diğer alan da uluslararası sanayi fuarları oldu. Bu fuarlarda Osmanlı’nın sesini dünyaya duyuranlar yine gayrimüslim fotoğrafçılardı. Onlar bu fuarlarda düzenlenen sergiler sayesinde hem adlarını ülke dışına duyurma fırsatını yakalıyor hem de Osmanlı’nın yurtdışına tanıtılmasında büyük bir rol oynuyorlardı. Bu konuda başı çeken isimlerden ilk akla gelenler Abdullah Biraderler ve Pascal Sébah’dı. 1867 yılında, Sultan Abdülaziz ve bazı önemli devlet adamlarının da içinde yer aldığı portreleri ve panoramik İstanbul fotoğrafları ile Paris Uluslararası Sergisi’ne katılan Abdullah Biraderler büyük bir ilgiyle karşılanmışlardı. Aynı şekilde, Pascal Sébah da 1873 yılında düzenlenen Viyana Evrensel Sergisi’ne iştirak ederek ününü ülke dışına taşıma fırsatı yakalamıştı. Bu sergi için Osmanlı topraklarındaki tüm vilayetlerin geleneksel giysilerini gösteren fotoğraflardan ve Osmanlı’nın folklorik adetlerini açıklayan metinlerden oluşan “Le Costumes Populaires de la Turquie en 1873” (o günün çevirisiyle «Elbise-i Osmaniyye») adlı bir albüm hazırlanmıştı, Pascal Sébah da bu albümün fotoğrafçılığını üstlenmişti.

---

<sup>23</sup> Engin Özendes, *Sébah&Joillier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm*, YKY, Şubat 2004, 163 s.



Pascal Sébah, Vidinli Müslüman Bulgar, Rusçuklu Bulgar Kadın, Bulgar Köylü  
Le Costumes Populaires de la Turquie Albümünden, 1873

Gayrimüslimlerin, bu yoğun fotoğraf faaliyetlerine karşın Müslüman-Türk fotoğrafçılara ait ilk stüdyoların açılması ancak 1900'lerde olmuştur. Müslümanların bir fotoğraf stüdyosu açmakta bu kadar gecikmelerinin altında yatan en önemli neden: Kur'an'da tasviri yasaklayan herhangi bir ayet olmamasına karşın, halkın din kurallarının tasviri günah saydığı yolundaki kemikleşmiş inancıdır. Bu inanç, stüdyo açmak isteyen Müslümanlar üzerinde bir nevi baskı unsuru oluşturmuş ve dolaylı yoldan da olsa onların stüdyo açmasını engellemiştir.

Halk arasında yaygın olan bu inancın aksine Saraydakiler fotoğrafı kolaylıkla benimsemişlerdir. Özellikle II. Abdülhamid Osmanlı'da fotoğrafın en büyük destekleyicilerinden biri olmuştur. İç ve dış tehditler, giderek artan güvenlik hassasiyeti ile bunlara eklenen nev-i şahsına münhasır kişiliği nedeniyle saraydan çıkmayan padişah, fotoğrafçılara ülkedeki olayları ve temel kurumları belgeleme görevini vermiştir. Hemen bütün donanma gemileriyle, askeri kuruluşların, fabrikaların, devlet tarafından yapılmış bütün binaların, okulların, karakolların,



camilerin, arkeolojik görünümlerin ve doğanın fotoğraflarını çekmiştir.<sup>24</sup> Ülkedeki tüm olayları bu fotoğraflarla takip etmiştir. O'nun için fotoğraf, Osmanlı'da olup bitenleri öğrenmenin ve buna göre de politika belirlemenin bir aracına dönüşmüştür. Sultanın bu tavrının sonucunda günümüze Osmanlı'nın görsel dokümantasyonu olarak adlandırabileceğimiz otuz beş bin fotoğraftan oluşan "Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu" miras kalmıştır.<sup>25</sup>

Bunun yanı sıra, görüntünün verdiği gücün bilincinde olan II. Abdülhamid, imparatorluğun imajının Batılı güçlerin gözünde giderek yıprandığını bildiğinden, fotoğraf aracılığıyla bu görüntüyü düzeltmeye çalışmıştır. Hem Osmanlı'ya gelen devlet adamlarına verilmek, hem de diğer devletlerin başkanlarına gönderilmek üzere, ülkenin propagandasını yapmak amacıyla albümler hazırlatmıştır. Fotoğraf, bu albümlerde imparatorluğun Batılılaşma faaliyetleri içinde değişen ve gelişen yüzünü Batıya göstermekte arabuluculuk görevini üstlenmiş, Osmanlı'nın kendi hakkında vermek istediği görüntüye tercüman olmuştur. 1893 yılında, Amerika ve İngiliz hükümetlerine gönderilmek üzere, dönemin önde gelen fotoğrafçılara ortaklaşa hazırlatılan 51 albüm de bunun somut bir göstergesidir.<sup>26</sup>

Padişahın fotoğrafı destekleyici bu tavrı, halk üzerinde de olumlu bir etki yaparak, Müslüman halk arasında fotoğrafın itibarını artıran önemli bir etken olmuştur. Öte yandan, askeri okullarda fotoğraf eğitiminin yapılmaya başlanması da bu durumu desteklemiştir. Bu okullardan yetişen asker fotoğrafçılar, dini tabulardan etkilenmeyip Osmanlı İmparatorluğunda önemli fotoğraf çalışmalarına imza atarak geleceğin mühim fotoğrafçılarının önünü açmışlardır. Pek çok asker fotoğrafçı arasında en tanınmışları: "Servili Ahmet Emin(topçu), Üsküdarlı Ali Sami(topçu), Fotoğraf kitapları da yayınlanmış olan Yzb. Hüsnü (Risale-i Fotoğrafya,1871), Bahriye İnşaiye Mühendislerinden Ali Sami (Mebad-i Usul-i Fotoğrafya, 1892),

---

<sup>24</sup> Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 29-30 s.

<sup>25</sup> Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960**, Remzi Kitapevi, İstanbul 2001, 42 s.

<sup>26</sup> Nazan Ölçer, Engin Çizgen, Gilbert Beauge, François Neuville, **Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, Osmanlı Bankası, İstanbul 1993, 186-190-191s.

Yzb. Sadullah İzzet (Fotoğraf-i Fen-i Manazır, 1911 ve birçok kitap),”<sup>27</sup> gibi isimlerdir.

Tüm bu gelişmeler, Müslüman fotoğrafçıların gayrimüslim fotoğrafçılar arasında kendilerine bir yer edinmeye başlamalarını sağlamıştır. Bu konuda ilk cesur adımı atan kişilerden biri Rahmizade Bahaeddin (Bediz) olmuştur. Çoğu araştırmacı tarafından “ilk Müslüman Türk fotoğrafçısı” olarak anılmasına rağmen bu saptama pek doğru değildir. Bunun doğru olmadığını Bahaeddin Bey, 1945 yılında yayınlanan Foto adlı dergide çıkan röportajında kendi ağzından şu sözlerle dile getirmiştir: “Benden evvel Girit’in merkezi olan Hanya’da Salih namında, Resmo kasabasında da Üskübüzade Ali namındaki vatandaşın fotoğrafçılık yaptığını öğrenmiştim. Bazılarının zannettikleri gibi, ilk Müslüman Türk stüdyo fotoğrafçılığı şerefini bana değil bu iki vatandaştan birine vermek gerekir... Fotoğrafhane açmak üzere 1909’da İstanbul’a geldiğimde, Beyazıt’ta Bahriye emeklilerinden bir sanatkarın çalıştırdığı ve o sıralarda kapanmış olan bir fotoğrafhanenin bulunduğunu tespit ettim.”<sup>28</sup>

Bu veri ışığında Rahmizade Bahaeddin Bey’in stüdyo açan ilk Müslüman Türk fotoğrafçısı olduğunu söyleyemesek bile, Türkiye’de fotoğrafçılığın önünü açan isimlerden biri olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Rahmizade Bahaeddin’in fotoğrafçılığa başlamasına, Girit’te açtığı kırtasiye dükkanının vitrinine koyduğu bir fotoğraf makinesi neden olur. Vitrinde bu makineyi gören İtalyan işgal kuvvetlerinden bir subay, ondan İtalyan garnizonunu fotoğraflamasını ister. Bu teklifi kabul eden Bahaeddin Bey böylelikle fotoğrafçıya ilk adımını atmıştır. Daha sonra, kırtasiye dükkanının yanına Foto Baha Baritaki adıyla bir stüdyo açan Bahaeddin Bey, burada asker fotoğrafları çekmenin yanı sıra Girit’in doğal güzelliklerini yansıtan bir kartpostal çalışması da yapar. Turistler için çektiği bu fotoğraflara sadece Girit’in –ve özellikle de Kandiye şehrinin- doğal, tarihi ve genel görünümünü yansıtmakla kalmaz, onlar kadar hatta onlardan daha fazla Girit’te yaşayan insanları ve onların sosyal yaşamlarını fotoğraflarına konu eder. Bu fotoğraflar onun fotoğrafçılık yaşamının 1896-1909 yıllarını kapsayan Girit

---

<sup>27</sup> Ak, **a.g.e.**, 40 s.

<sup>28</sup> **y. a.g.e.**, 80 s.

döneminin en etkileyici çalışmalarıdır. Girit’de yaşanan bazı siyasi gelişmeler sonucu Bahaeddin Bey buradan ayrılmaya karar verir. Atölyesini kalfası Hamza Rüstem’e devrederek İstanbul’a gider. Ve burada 1909 yılında Bab-ı Ali caddesinde, Meşrutiyet kahramanlarından Resneli Niyazi’nin adını verdiği “Resne Fotoğrafhanesini” açar. Girit’de olduğu gibi, İstanbul’da açtığı fotoğrafhanesinin müşteri portföyünde de asker çekimleri ön plandadır. Asker fotoğraflarının yanı sıra rötuş tekniğini çok iyi bilmesi onun portre fotoğrafçılığında adını duyurmasını sağlar. Böylece Resne Fotoğrafhanesi kısa sürede tanınarak İstanbul’un önemli fotoğrafhaneleri arasında yerini alır. Fakat bu başarı uzun sürmez ve stüdyo maddi zorluklar içine girerek 1925 yılında kapanır.<sup>29</sup>



Rahmizade Bahaeddin Bediz

Müslüman Türk fotoğrafçıların bir diğer öncü ismi, mimar Arif Hikmet Koyunoğlu’dur. Fotoğrafa babasının ona bir fotoğraf makinesi hediye etmesiyle başlayan Hikmet Bey, 1910 yılında, Resne Fotoğrafhanesi’nin açıldığı gün bir

---

<sup>29</sup> Evren, **a.g.m.**, 50 s.

tesadüf eseri Rahmizade Bahaeddin Bey'le tanışır ve öğrencilik yılları boyunca onun yanında çıraklık yapar. Daha sonra ki yıllarda “Yeraltı Fotoğrafhanesi” adıyla bir stüdyo açar. Burada, Müslüman kadınların fotoğraflarını çeker ve vitrininde sergiler. Osmanlı topraklarında bunu gerçekleştiren ilk kişi odur. Burçak Evren, Koyunoğlu'nun bu dönemde çektiği kadın portreleriyle ilgili şu yorumu yapmaktadır:

*“İlk kez objektife bakan kadınların bakışlarında utangaçlık ya da tedirginlikten hiçbir iz yok. O dönemin çağdaş Osmanlı fotoğrafçılarının özentili kadın yansıması tümüyle dışlanmış... Dik duran, bakmayıp görmek isteyen, görünmekten de hoşnut kadınlar bunlar. Şamatacı turist gruplarının Harem'in demir parmaklı saklı odalarında yada mahalle aralarında cumbaların ardında aradığı tutsak Türk kadınının, bir fotoğraf stüdyosunda özgürlüğe merhaba deyişinin de birer özgün belgeleri oluyor bu fotoğraflar.”<sup>30</sup>*

Koyunoğlu'nun çalışmalarının geneline baktığımızda Seyit Ali Ak, bunları üç ana grupta toplayabileceğimizi söyler: İstanbul'un işgali döneminde açtığı fotoğrafhaneye dönemi, mimari çalışmalarına ilişkin belgesel fotoğraflar ve 3. grup bir Bektaşî tekkesine çektiği fotoğraflar. Bunlar o yıllardaki sosyal yaşamdan kesitler veren yapıtlardır.<sup>31</sup>

1842 yılında Mösyö Kompa'yla Osmanlı'ya giren fotoğraf, elli yılı aşkın bir süre gayrimüslimler tarafından sınırlı düzeyde icra edilen bir faaliyet olarak varlığını sürdürmüştür. Osmanlı'da ki geleneksel yapının ve inanç sisteminin neden olduğu bu durum sebebiyle, fotoğraf çekme ve çekilme pratiğinin yayılması çok yavaş olmuştur. Fotoğrafın Osmanlı'ya girmesinin ardından kısa sürede bir biri ardına stüdyolar açılrsa da, bu fotoğrafhanelerde çoğunlukla turistlere ve seçkin kesime yönelik ticari amaçlı fotoğraflar üretilmiştir. Yanı sıra, dönemin Osmanlı padişahları tarafından da benimsenen fotoğraf, gerek önemli devlet adamlarına verilmek üzere hazırlanan albümlerde gerekse uluslararası sergilerde ülke tanıtımına yönelik olarak propaganda amacıyla da kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ise

<sup>30</sup> Burçak Evren, “Arif Hikmet Koyunoğlu”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 28, 15 Mart-15 Mayıs 2003, 63 s.

<sup>31</sup> Seyit Ali Ak'dan Aktaran: Güler Ertan, “Arif Hikmet Koyunoğlu ve Nadar”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 51, Ekim-Kasım 2003, 33.s

Müslümanların açtığı stüdyolarla fotoğraf daha popüler hale gelmeye başlar. Artık Müslüman halk da eskisi kadar fotoğrafa uzak durmamaktadır. Ancak, Osmanlı'nın son seksen yılın da sosyal hayata dahil olan fotoğraf, batıda ki gibi kuramsal, sanatsal ve deneysel anlamda hem teorik hem de pratik düzeyde bir ifade aracı olarak çokta sorgulanamamıştır.

### **1.3. CUMHURİYETİN İLANINDAN ÇOK PARTİLİ DÖNEME TÜRK FOTOĞRAFI**

#### **1.3.1. Fotoğrafın Tanıklığında Genç Türkiye'nin İnşası**

İstiklal Savaşı'nın ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu ve Trakya'da kalan toprakları üzerine kurulan çağdaş Türkiye Cumhuriyeti ilk yıllarında yoksul bir ülke görünümündedir. Kurtuluş Savaşı sonrası, tüm kaynaklar tükenmiş, sanayisi olmayan, tarım alanında çok geri, mevcut işletmelerin çoğu yabancıların elinde olan ve bir çok temel ihtiyaç maddesinde dışarıya bağımlı yoksul bir ülke görünümünde olan Türkiye, 1938 yılına gelindiğinde pek çok alanda yeni fabrikaların açıldığı, ulaştırma alanında ciddi atılımların yapıldığı, tarımda modern teknik ve araçların kullanımına başlandığı ve sanayileşme yolunda ilerleyen modern bir ülke durumuna gelmiştir.

Yeni ve modern Türkiye kurulması uyarınca çok kısa sürede kat edilen bu uzun yolun beraberinde gelen köklü reformların halka entegrasyonu elbette kendiliğinden olmamıştır. Bunun için planlı bir çabayla devrimler konusunda halkı bilgilendirme ve bilinçlendirme mekanizmaları devreye sokulur. İşte bu noktada en etkin rolü oynayan elementlerden biri de sanat olmuştur. “Sanatın ‘yeni’ olarak sunulan dünya görüşünü kitlelere ulaştırmak misyonunu yüklenmesi, kültür politikası sanat etkileşiminin itici gücü olur. Kültür politikası kendi ereklerini gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanatta kültür politikasına koşturarak formasyonunu alır.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Nilüfer Öndin, “Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:89, Güz 2003, 145 s.

“Devrimsel ivme alan toplumların zorunlu koşulu olan ortak erek, toplumsal formasyonu belirlediği kadar, sanatçının kendi duyarlılığı doğrultusunda ulaştığı yorumları da etkileyeceğinden, sanatı bir anlamda yönlendirerek kendi eksenine çeker. Ortak bir erek üzerine temellenen devrim ideolojisinin düşünsel planda kurduğu düzenin yaşamsallaşması bağlamında, sanatsal dil siyasal-pratik bir misyon yüklenerek, yeni kültürel değerleri görselleştirir.”<sup>33</sup>

“Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında da sanat benzer bir işleyişle, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın, bireyi daha kolay etkilediği gerçeğinden kaynaklanır. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklediğinden devrimlerin benimsetilmesinde bir propaganda aracı olur.”<sup>34</sup>

Sanatın genelinden fotoğraf özeline bakıldığında da durum çok farklı değildir. Kurtuluş mücadelesi ile savaş alanlarını belgeleyen fotoğraf, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte, Atatürk devrimlerinin başlamasıyla yaşanan maddi-manevi kalkınmanın toplumsal değişim ve heyecanını konu edinmiş, ülke tanıtımı konusunda etkili bir medya olarak kullanılmıştır.

Osmanlı imparatorluğu’nun son yıllarındaki savaşlardan başlayarak, Kurtuluş Savaşı’nın farklı cephelerinde çekilen fotoğraflar ülkenin ilk röportaj fotoğrafları niteliğindeki çalışmalar olmuştur. Bu dönemin fotoğrafçıları savaş alanlarındaki tanıklıklarını Cumhuriyet’in kuruluş aşamasında da sürdürerek ülke tanıtımı için ortak bilinçle benzer işler ortaya koymuşlardır. Çalışmaların bütününde genç Türkiye’yi ve hayata geçirilen devrimleri, içerde ve dışarıda anlatma çabası belirleyici olmuştur. Cumhuriyetin ilk on beş yıllık döneminde daha didaktik ve daha propagandist olan bu fotoğraf anlayışı, temelde üç aşamalı olarak şekillenmiştir. Savaş

---

<sup>33</sup> Öndin, **a.g.m.**, 145 s.

<sup>34</sup> Demet Ulusoy’dan Aktaran: Nilüfer Öndin, “Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:89, Güz 2003, 145 s.

dönemi fotoğrafçıları ile başlayan bu süreçte, cumhuriyetin ilanı ile birlikte devrimlerin görsel kayıtlarını tutan basın fotoğrafçıları ve ardından Kemalist Türkiye'nin resmi fotoğrafçısı olarak beş yıl süreyle görev yapan Othmar Pferschy'nin çalışmaları bu vizyonun tipik örneklerini teşkil eder.

Savaş döneminin ünlü fotoğrafçıları olan Burhan Felek, Esat Tengizman, Etem Tem, ve daha birçok fotoğrafçı cephelerde çektikleri fotoğraflarla Kurtuluş mücadelesini belgelemişlerdir. Karargah genel fotoğrafçısı da olan Burhan Felek cephenin durumunu saptamak için Çanakkale'yi, Esat Nedim Tengizman, Dumlupınar, Sakarya, I. ve II. İnönü Savaşlarını, Etem Tem Garp Cephesi ve Büyük Taarruzu fotoğraflamışlardır. "Aynı dönem Ahmet Hikmet Koyunoğlu'nun Erzurum-Sarıkamış dağlarındaki asker Türk kayakçılarının fotoğrafları da büyük önem taşır."<sup>35</sup> Toplumsal hafızamızı oluşturan bu fotoğraf karelerinin yaratıcıları Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte aynı duyarlılıkla çalışmalarına devam etmişlerdir. Özellikle Atatürk fotoğrafları olmak üzere günümüze ciddi bir görsel arşiv mirası bırakan bu isimler geçiş döneminde ülkenin tüm travmalarına sonrasında da çağdaşlaşma yolunda hızla atılan büyük adımlara fotoğraflarıyla ilk tanıklıkları yapmışlardır.

Savaş sonrası pek çok alanda olduğu gibi basında büyük sorumluluk ve gayretle üstüne düşen görevi layığıyla yerine getirenlerdendir. Her anlamda yeni olan ülkenin belki de en çok ihtiyacı olan "kendini anlatma" işini üstlenen basın, Cumhuriyet'in dolayısıyla devrimlerin hem yazılı hem de görsel sözcüsü olmuştur. Değişen, dönüşen Türkiye'yi adım adım sayfalarına taşıyarak, fotoğraflarla bu gelişime işaret etme misyonunu kendine görev biçmiştir. Dönemin ünlü foto muhabirleri; Ferit İbrahim, Namık Görgüç, Cemal Göral, Hilmi Şahenk, Ali Ersan, Faik Şenol, Selahattin Giz ve Cemal Işıksel o günün gazetelerine gerekli görsel malzemeyi taşıyan kişilerin başında gelir. Çok azının çalışmaları günümüze ulaşabilen bu fotoğrafçılardan sadece Faik Şenol'un işlerini incelemek bile bize genele dair fikir verebilir:

---

<sup>35</sup> Engin Çizgen, Özendes, "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Fotoğraf", 796 s.

“Faik Şenol’un fotoğraflarına yansıyan değişim-dönüşüm, somut bir değişim dönüşümdür. Onun yarattığı ve aradığı değil önünde bulunduğu ama saptama ustalığını da gösterdiği bir değişim-dönüşümdür. Örneğin en iyi fotoğraflarını harf devriminde çekmiştir. Eski yazıdan (ya da Osmanlıca’dan) yeni yazıya (yani Latince’ye) geçişi tüm evreleriyle adeta günü gününe en belirleyici örüntülerle saptamıştır. Sokak levhalarının değiştirilmesi, iki yazılı dükkanlar, iki farklı kadran içeren meydan saatleri, duvar ilanları, bu değişimin yarattığı millet mektepleri, tramvay durakları, resmi kişilerin kıyafetleri v.s. bu değişimi onun bu döneme ilişkin her fotoğrafında bir gazeteci gibi değil onun da ötesinde bir kent tarihçisi gibi titiz, doğru odaklı, nesnelere zekice bulup yansıtmasıyla görmek mümkündür.”<sup>36</sup>

Atatürk’ün de bizzat yakın ilgi gösterdiği bu bir avuç fotoğrafçı dönem dolayısıyla hem toplumsal hem de kişisel heyecanın verdiği şevkle tarihi fotoğraflar ortaya koymuşlardır. Cumhuriyet yıllarının ilk foto-muhabirleri olan bu isimler, basın ne kadar etkili bir silah olabileceğini göstermişler ve kendilerinden sonra gelen ikinci kuşak muhabirlere de öncü olmuşlardır.

Basının yadsınamaz etkisinin bilincinde olan Atatürk, savaş yıllarından itibaren gazetelerin kurulmasını teşvik etmiş, hatta Hakimiyeti Milliye’nin ilk sayısındaki baş yazıyı da kendisi kaleme almıştır. Attığı her adımda basını yanında görmek isteyen Mustafa Kemal, TBMM kurulmadan çok kısa bir süre önce, 1920 yılında, hayata geçirilen Anadolu Ajansı’nın da kurucusu olmuştur. 1938’e değin basınla ilişki içinde olan ve sürekli olarak onun gücünü kullanan Atatürk, basının ve de fotoğrafın ne denli güçlü bir propaganda aracı olduğunun da farkındadır. Bundan ötürü de “yeni yönetim, hareketliliği sağlayabilmek için bu iletişim aracını kullanmıştır. Bu hareketlilik genelde yukarıdan aşağıya doğru olmuştur. Basında yer alan fotoğraflar yapılanları göstermekten daha çok, eğitici ve yol gösterici nitelikleriyle dönem ideolojisini yansıtmaktadırlar... 1923-1933 dönemi yayınlarında yer alan fotoğraflar propaganda aracı olarak kullanılmalarının yanı sıra yenileşmenin de birer göstergesi olmuştur. Diğer bir deyişle, bu dönemde basında yer alan fotoğraflar görsel bir malzeme olarak kalmamış, ideolojik amaçlı görüntülere

---

<sup>36</sup> Burçak Evren, “Faik Şenol Dönemin Tanığı Bir Basın Fotoğrafçısı”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 15 Temmuz-15 Eylül 2004, sayı: 36, s.f. 71



dönüşmüştür.”<sup>37</sup> Bu çalışmalardan en çok öne çıkan ise, devletin maaşlı fotoğrafçısı olarak 1935 ile 1940 arası ülkenin hemen her yanında binlerce çekim gerçekleştiren Othmar Pferschy'nin fotoğrafları olmuştur.

Çağdaş Türkiye için bir proje olarak ele alınan Batılılaşma ve Osmanlı'nın siyasal, kültürel, toplumsal anlamda tüm izlerinin tasfiyesini amaçlayan toplumsal değişim; tarih, coğrafya, dil başta olmak üzere, mimarlıktan güzel sanatlara, eğitimden giyim kuşama kadar her alanda kendini göstermiştir. Othmar Pferschy de bu amaçla, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernite projesinin kapsamı içinde şehircilik, mimari ve plastik sanatlarda yaşanan dönüşümlerin en önemli belgeleri olmuştur. 1926 yılında Türkiye'ye gelen Avusturya asıllı Pferschy, Türkiye'ye gelmeden önce de bir süre Avusturya ve Almanya'da fotoğrafçılıkla uğraşmıştır. Turist olarak geldiği ülkemizde bir gazete ilanı sonucu Pera'nın tanınmış fotoğrafçılarından Foto Français'in sahibi Jean Weinberg'in stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. Haziran 1932 yılında Türkiye Büyük Millet Meclis'i tarafından çıkartılan 2007 sayılı Küçük Sanatlar Kanunu'nun Türk vatandaşı olmayanların fotoğrafçılık da dahil bazı meslekleri yapmalarını yasaklaması nedeniyle bir süreliğine Weinberg'e İskenderiye'ye gitmiştir. Ancak, yasanın ertelenmesi üzerine orada birkaç ay kaldıktan sonra tekrar Türkiye'ye dönerek aynı stüdyoda çalışmayı sürdürmüştür.

Aynı yıllarda Pferschy, bir anlamda hayatının akışını değiştirecek olan bir olay yaşar. Bu olay o sırada Matbuat Umum Müdürlüğü'ne getirilen Vedat Nedim Tör'le karşılaşmasıdır. Bu karşılaşmaya Tör'ün, büyük bir değişim geçiren Türkiye'nin yeni yüzünü tüm dünyaya tanıtmak için, yabancılara yönelik olarak üç ayda bir yayınlanacak La Turquie Kemaliste adlı dergiyi çıkarmaya karar vermesi vesile olur. Bu kararının alınmasının ardından tüm valiliklere, belediyelere bölgelerine ait doğal ve tarihi zenginlikleriyle Cumhuriyetin imar işlerine ilişkin fotoğraflar talep eden bir genelge yollar. Ancak, gönderilen fotoğraflar Tör'ün değişimiyle “birbirinden gudubet, birbirinden sakil, birbirinden zevksiz şeyler”dir.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Gökhan Birinci “Atatürk Dönemi Basın Fotoğrafçılığının Toplumdaki Yansımaları”, **Fotografya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı:4

<sup>38</sup> Vedat Nedim Tör'den Aktaran: Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, Remzi Kitapevi, Nisan 2001, 223 s.

Buna rağmen bir gün Tör, Othmar Pferschy imzasıyla içinde teknik ve estetik açıdan oldukça etkileyici fotoğrafların yer aldığı İstanbul'dan gelen bir zarf alır. Ve derhal bu kişinin bulunup, Ankara'ya getirtilmesini ister.

İlk karşılaşmalarında, Vedat Nedim Tör'ün Matbuat Umum Müdürlüğü'ndeki fotoğraf uzmanı olma önerisine Pferschy, olumsuz yanıt verir. Fakat daha sonra, Tör'ün kendisini hafif paylaşmasının da etkisiyle teklife yanıtı olumlu olur. Othmar, bu kararıyla “genç Türkiye'nin yeni gözü” ya da Tör'ün deyimiyile “Kemalist Türkiye'nin uzman fotoğrafçısı” olmuştur. 1935-1940 yılları arasında Anadolu'yu karış karış gezerek çektiği fotoğraflar takvimlerde, broşürlerde, albümlerde, kartpostallarda, kitaplarda kısacası ülke tanıtımına yönelik olan tüm yayınlarda yer almıştır.



Othmar Othmar Pferschy, Ankara Sergi Evi

Burçak Evren bu fotoğraflara bakarak, Othmar'ın fotoğraf sanatı hakkında nesnel bir yargıya varmanın çok zor olduğunu söyler ve nedenini şöyle açıklar: “Örneğin, La Turquie Kemaliste dergisinin çıkış nedeni bellidir: Genç Cumhuriyetin değişen ve yenileşen modern yüzünü tanıtmak. Yani bir propoganda dergisidir. Olanı değil de, çoğu zaman olması gerekeni en ideal biçimde göstermeyi hedefler. Besili ve oldukça sağlıklı köy çocukları, belirli bir düzen içinde şık giysileriyle çalışan işçiler,

binicilik, eskirim, tenis, yelken, atıcılık gibi belirli bir azınlığın sahip olduğu spor ve uğraşlar, modern fabrikalar, tüm alt yapıya sahip okullar/üniversiteler, bol ürün veren tarlalar, mutlu köylüler... Bunların kimi Othmar'dan yansıtılması istenen/ısmarlama kimiyse derginin içeriğine uygun düşecek tarzda yapılan bir çeşit zorlama düzenlemelerdir. (...) Dergide yer alan tüm fotoğraflar genç Türkiye'nin gerçek değil, olması gereken hedeflenen yüzüdür. Bunun için örnekler titizlikle seçilmiş, usta işi bir düzenleme ile yerli yerine oturtularak, modern Türkiye'nin hedeflenen yapı bozundaki yerine konmuştur.”<sup>39</sup>



Othmar Othmar Pferschy

Evren, aynı yazısında 1936 yılında Atatürk'ün isteğiyle oluşturulan “Fotoğraflarla Türkiye” albümünde yer alan fotoğrafların, La Turquie Kemaliste dergisinde yer alan fotoğraflardan biraz farklı olduğuna değinir. Burada olması gerekenle, olmuş olanın yan yana olduğundan bahseder. Yani bu albümde yapılan binaların, fabrikaların, dikilen anıtların ve daha pek çok şeyin görkemli ve aynı zamanda kusursuz bir estetikle çekilmiş olan fotoğraflarına da yer verilmiştir.

<sup>39</sup> Burçak Evren, “Othmar Pferschy Genç Türkiye'nin Gözü”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:40, Mart-Nisan 2005, 42 s.

Genel olarak, onun fotoğrafları her şeyin grafiksel bir düzen içinde sunulduğu önceden kurgusu yapılmış, duygusal açıdan pek bir anlam ifade etmezken teknik anlamda kusursuz fotoğraflardır. Bu tip bir yaklaşımla çekilmiş olan bu fotoğraflarda arzulan şeylerden biri de her alanda Osmanlıyla ilgili şeylerin tasfiyesine gidilirken görsellik alanında da o döneme ait görüntüleri silip, beyinlere Othmar'ın çektiği modern bir ülkeyi yerleştirmektir. “Fotoğraflarla Türkiye” albümünün çıkış amacını anlatan sunuş yazısında tam da bu noktaya değinilmiştir:

*“Bu albümün vazifesi yeni Türkiye'nin fotoğrafik vesikalarını ortaya koymaktır. Şimdiye kadar Türkiye hakkında herhangi bir vesile ile şurada burada intişar eden fotoğraflar ekseriyet üzere Osmanlı İmparatorluğunun son devresine ait oldukları için bugünkü Türkiye Cumhuriyetine karşı sadece bir iftira mahiyetindedirler. Bu albüm, küçük makyas içinde, yeni Türkiye'nin yeni çehresi hakkında bir fikir verebilir.”<sup>40</sup>*

Kısaca, Othmar Pferschy'nin fotoğrafları hem yabancılara hem de halka güçlenmekte, büyümekte, gelişmekte olan genç bir ülkenin panoramasını, fotoğrafın tüm inandırıcılığından yararlanarak sunmaktadır.

Savaş dönemi fotoğrafçılarıyla başlayan, basın fotoğrafçıları ve Othmar Pferschy ile devam eden süreçte cumhuriyet devrimlerinin tanıtımını üstlenen fotoğraf, halkevlerinin kurulmasıyla kendi özüne dönmeye başlar. Türk fotoğrafında, amatör fotoğrafçılığın ve belgesel yaklaşımların ilk örnekleri de bu dönemde kendini gösterecektir.

### **1.3.2. Halkevleri ve Amatör Fotoğrafçılığın İzleri**

1931 yılında düzenlenen Cumhuriyet Halk Fırkası'nın üçüncü büyük kongresi, Türk siyasi düşünce tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Bizzat Atatürk tarafından, Kemalizm olarak adlandırılan ilkeler Altı Ok adıyla son şeklini bu kongrede almış; ardından da ilkelerle formüle edilen Kemalist ideolojinin geniş kitlelere yayılmasını sağlayacak örgütlenmelerin kurulmasına karar verilmiştir. Halkevlerinin kurulması da alınan bu kararın sonucudur.

<sup>40</sup> Aktaran: Saliha Dıraman, “Cumhuriyet Sonrası Türkiye’de Fotoğraf”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003), 24 s.

19 Şubat 1932 yılında kurulan halkevlerinin temel amacı partinin ilkelerini yaymak ve bu ideolojinin ürünü olan devrimleri halka benimsetmektir. Bunun yanı sıra “Kemalizmin yalnızca siyasi alanda değil, kültürel alan ve günlük yaşam üzerinde belirleyici olma gayretinin en somut ürünü halkevleridir. Halkevleri ile Kemalist ilkeler çerçevesi içinde belirlenmiş yeni bir kamusal alan yaratılır. 19. yüzyıldan itibaren modernleşme hareketiyle birlikte geleneksel Osmanlı kentinde, camilerde gerçekleşen kamusal yaşam, bu sınırların dışına çıkmaya başlamıştır. Liman kentlerinde ve özellikle İstanbul’da bu yeni yaşam kalıplarının örnekleri görülür. Cumhuriyet asker ve aydınlarından oluşan seçkinlerin alışkın oldukları bu yeni yaşam kalıplarının halkevleri aracılığıyla Anadolu’ya taşınmasına çalışılır. Halkevleri yayımladıkları dergiler, düzenledikleri konferanslar ile partinin himayesi altındaki, kamusal alanın genişlemesini ve tüm ülkeye yayılmasını sağlar. Ev ve iş yaşamı dışında yeni bir toplanma mekanı oluşturulur. Yeni eğlence anlayışları, dans müzik, tiyatro, Kemalizmin yaygınlaşması için kullanılır.”<sup>41</sup>

Halkevleri, bir yandan toplum yaşamına kazandırılmak istenen yeniliklerin, yeni değerlerin toplum katmanlarına yayılmasını ve yaşanır kılınmasını sağlamaya çalışırken, bir yandan da toplumun kültür yapısını canlandırma amacındaydı. Yeni çağdaş yurttaşı yetiştirmeye yardımcı, her cins ve yaştan kimsenin yararlanabileceği, yurt düzeyine yayılmış kültür merkezleriydi. Her yurttaşın ilgi alanına göre katılımını sağlamak başlıca hedeflerdendi. Dokuz çalışma kolundan (dokuz şube) oluşması yönetmelikte belirleniyordu. Dil-Edebiyat-Tarih, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, İçtimai (Sosyal) Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Müzecilik ve Sergileme.<sup>42</sup> Bu çalışma kolları çeşitli kurslar açmak, sergiler düzenlemek, tiyatro ve sinema gösterimleri yapmak, konserler vermek gibi pek çok alanda faaliyet gösteriyordu. “Halkevlerinin ilk on yılında, 25.000 konferans, 15.000 temsil, 10.000 konser, 4.000 kurs ve ders gerçekleştirmiş, çeşitli

---

<sup>41</sup> Neşe G. Yeşilkaya, “Halkevleri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt:2, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, 114 s.

<sup>42</sup> Murat Katoğlu, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı:89, Güz 2003, 187 s.

dallarda 1.500 sergi açılmıştır.”<sup>43</sup> Bu etkinlikler içinde, 1940 yılından sonra yoğun bir şekilde düzenlenen yarışmalı fotoğraf sergilerinin ülke fotoğrafımız için oldukça önemli bir yeri vardır. Çünkü bu kurum, köylüsünden kentlisine kadar her kesimden insanı düzenlenen sergiler aracılığıyla fotoğrafla buluşturmuş, bunun yanı sıra Türk fotoğrafında iz bırakacak isimlerin yetişmesine vesile olmuştur.

Halkevlerinin fotoğraf anlayışını mimar Vedat Nedim Tör, Ankara Halkevi II. Fotoğraf Müsabakası Şartları ve Geçen Yıllık Fotoğraf Sergisi (1940) başlıklı katalogta şu şekilde dile getirmektedir:

*“(...) Halkevlerinin bu teşebbüsünde, teknisyen fotoğrafçıyı ‘artist’ payesine yükseltmek gayesi vardır. Fotoğraf, güzel sanatlar ailesi arasına kabul olunabilir mi? Fotoğraflı çeken sadece bir kopyeci, bir tebyizci, bir münakaleci değil de, bir yaratıcı ve bir kompozisyoncu olmak cevherine malikse, evet. (...) Halkevlerinin rehberliği ile amatör fotoğrafçılığın Türkiye miqyasında yayılmasında şu faydalar beklenebilir:*

- 1- Gençlerde opservasyon kabiliyetinin inkişafı,*
- 2- Sanat zevkinin işlenmesi,*
- 3- Dokümantasyon kaynaklarımızın çoğalmas.*

*Yani muhitimizi daha iyi görmek, (güzeli) daha çok aramak, ve memleketi daha iyi tanımak.”*<sup>44</sup>

Aynı katalogun son sayfalarında yayınlanan ‘Umum Halkevleri Fotoğraf Sergisi Talimatnamesi’nin birinci maddesinde ise, “Her Halkevi şubat ayı içinde bir fotoğraf sergisi açar denmektedir.”<sup>45</sup> “Bu yönüyle zorunlu fotoğrafik üretime teşvik ettiğini söyleyebiliriz.”<sup>46</sup> Bu talimat doğrultusunda farklı kentlerdeki halkevlerinde açılan yarışmalı fotoğraf sergilerinin ilki, 1. Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi adıyla, 1939 yılında düzenlenmiştir. Ankara Halkevi’nde açılan bu sergiyi, on beş gün içinde 16450 kişi ziyaret etmiştir. Ayrıca, Ankara, İstanbul ve Bursa gibi büyük

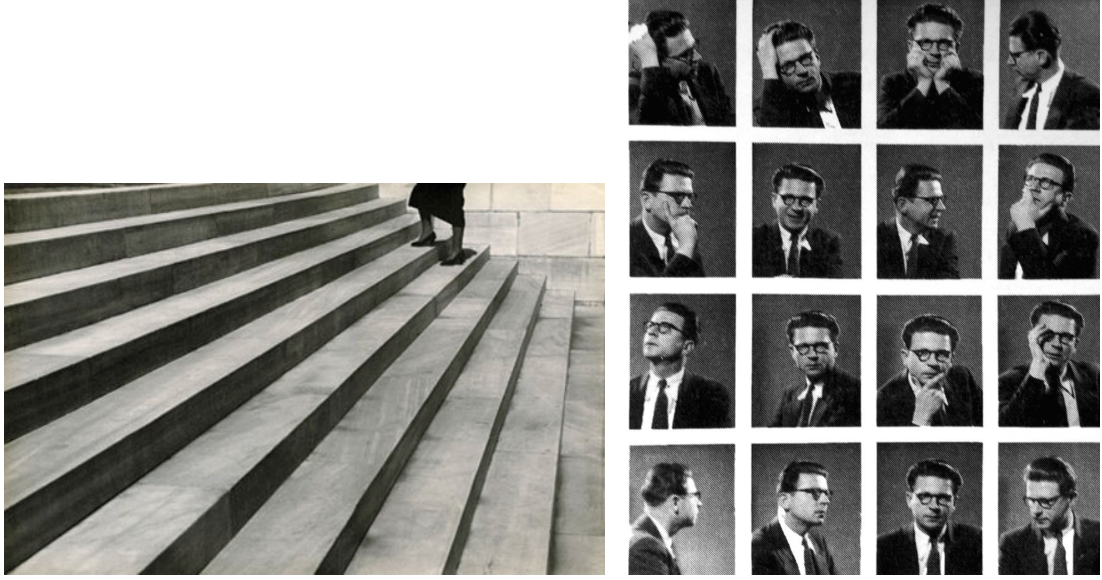
<sup>43</sup> Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000, 195 s.

<sup>44</sup> Aktaran: Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000, 196 s.

<sup>45</sup> Ak, **a.g.e.**, 196 s.

<sup>46</sup> Sadık Tumay, “Hayat’ın Ardından”, 7. AFSADFotoğraf Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 2-4 Mayıs 2008

halkevlerinde gerçekleştirilen sergiler, Anadolu'nun çeşitli yerlerine de yollanarak halkın fotoğrafa olan ilgisi arttırılmaya çalışılmıştır.<sup>47</sup>



Şinasi Barutçu

Şinasi Barutçu

Halkevleri çatısı altında toplanan ve ortak gaye ile işler üreten belli başlı fotoğrafçılar, yaptıkları çalışmalarla, açtıkları sergilerle fotoğrafı halka anlatma, tanıtmaya gayretinde olmuşlardır. Kısmen de olsa bunu başarırlar. Halkevlerinin önemli fotoğrafçılarından biri olan Cafer Türkmen, kendisiyle yapılan bir röportajda o dönemle ilgili, “Halk, fotoğrafın sadece vesikalık, portre olmadığını anladı.”<sup>48</sup> ifadesini kullanır. Bu fotoğrafçıların çıkış noktası, fotoğrafın yaygınlaşmasını ve bir sanat olarak algılanmasını sağlamaktır. Bu anlamda da farklı fotoğraf projeleri ortaya koymuşlardır. Örneğin, Münif Fehim Özerman, nü fotoğrafları ile o yıllar için öncü sayılabilecek bir çalışma gerçekleştirirken, Şinasi Barutçu'da deneysel fotoğraf kapsamında, montaj, kolaj gibi farklı tekniklerin ilk uygulamalarını gerçekleştirir. Hatta Barutçu, Amerikalıların ülkemizde düzenlediği Marshall fotoğraf yarışmasına katıldığı foto-montajlarıyla, 1.'lik, 2.'lik ve 3.'lük ödüllerin tümünü birden

<sup>47</sup> Hürü Kaya, “Halkevlerinin Etkinlikleri İçinde Fotoğrafın Kullanımı ve Yeri (1932-1951)”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 63 Ekim-Kasım 2005, 22 s.

<sup>48</sup> Murat Ervin, “Türk Fotoğraf Sanatı'nın Gelişim Süreci İçerisinde Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin Rolü” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006), 76 s.

kazanmayı başarır. Şinasi Barutçu, özgün fotoğrafik vizyonunun yanı sıra fotoğrafın akademik düzeyde ders olarak okutulması için bulunduğu girişimle de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. 1932 yılında, onun önderliğinde Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'ne, haftada iki saat olmak üzere fotoğraf dersi konmasının ardından, 1957'de Vehbi Yazgan'ın katkılarıyla, Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatlar Bölümü'nde fotoğraf dersleri verilmeye başlanmış; daha sonra da Zeki Faik İzler'in Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf atölyesini kurmasıyla fotoğraf yardımcı ders olarak bazı bölümlerde okutulmuştur. Başlı başına bir bölüm olarak eğitim kurumlarında yerini alması ise ancak, 1978 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fotoğraf Enstitüsünün kurulmasıyla gerçekleşmiştir.

Bugün gelinen noktada, halkla fotoğraf arasındaki diyalogun oluşmasında ve fotoğrafın bir sanat dalı olarak sorgulanıyor olmasında önemli bir uğraktır halkevleri. Bunda orada özveriyle çalışan, Baha Gelenbevi, Vedat Nedim Tör, İhsan Erkılıç, Fahri Seyrek, Şinasi Barutçu gibi isimlerin payı oldukça fazladır. Eğitim ve sanat kurumlarının tam olarak örgütlenemediği bir ortamda, yarışmalar düzenleyerek, sergiler açarak, fotoğrafla ilgilenenlere kurslar vererek, akademiye ders olarak okutulmasına öncülük ederek, ülkede bir fotoğraf kültürünün yerleşmesi ve fotoğrafın bir sanat dalı olarak benimsenmesi için ciddi uğraş vermişlerdir. Ancak, tüm bu çabaların büyük açılımlar sağladığından söz etmek yinede pek mümkün değildir. Daha geniş perspektiften bakıldığında, “Ülkemizde cumhuriyetin ilk kırk yılında fotoğraf sanatı, korumacı-devletçi kültür politikası gölgesinde emeklemiştir. Şinasi Barutçu ve İhsan Erkılıç gibi öncüler bireysel çabalarıyla ancak yakın çevrelerini aydınlatmış kültür kurumlarının çalışma programına alınan fotoğrafın ülkemizde yükselmesine yol açması beklenen etkinlikler amacına ulaşamamıştır. İlk kırk yıl yayınsız ve arşivsiz, birbirinden kopuk, tek tek yürekli çıkışlar dönemidir.” 1930'lardan itibaren yürütülen bu fotoğraf faaliyetlerinin hareket noktası olan halkevleri için, yapılabilecek asıl saptama ise; Türk fotoğrafı açısından cumhuriyetin ilk yıllarına göre daha bağımsız ve sanatsal arayışların öne çıktığı, en önemlisi de amatör fotoğrafçılığın ilk mayalandığı yapılanmalar olduğudur.



### 1.3.3. 1950'ler ve Fotoğraflarla Her Yönüyle Anadolu

İsmet İnönü'nün çok partili siyasal yaşamı desteklemesi neticesinde ilk defa serbest seçimle iktidara gelen Demokrat Parti, uyguladığı politikayla 1950-1960 arası döneme damgasını vurmuştur. 1950, 1954, 1957 seçimlerini kazanarak büyük umutlarla başa geçen “yeni hükümetin ekonomi siyaseti, devletin ekonomik yaşamdaki etkinliklerini sınırlamak, özel kesimin gelişmesi için özel girişimleri desteklemek ilkelerine dayanıyordu. Bu uygulama ilkelerinin altında yatan temel amaç, yabancı sermaye ve dış yardım olanaklarını hazırlamak ve ekonomiyi devletin ‘zararlı’ etkinliklerinden korumaktı.”<sup>49</sup>

Ekonomik kalkınmayı dış yardım ve borçlarla sağlamak isteyen hükümet bu plan doğrultusunda hem Amerikan'dan aldığı Marshall yardımı hem de dış krediler yoluyla ilk seçim döneminde ciddi bir iktisadi ferahlama sağladı. Alınan bu yardımlar sayesinde çok sayıda traktör tarım alanına girdi; tarım alanları genişledi dolayısıyla üretim arttı. Bu durum da ticari tarımı geliştirerek ürünlerin dış pazarlarda satılmasını sağladı. Bu gelişmeler, savaşların yarattığı mali kriz yüzünden zor şartlarda yaşayan halkı kısa bir süreliğine de olsa ekonomik anlamda rahatlattı.

Bu refah ortamı Demokrat Parti'nin gücünü iyice arttırarak 1954'de tekrar iktidar olmasını sağlar. Fakat partinin bu iktidarlık dönemi ilkinin aksine olumsuzluklarla doludur. Her şeyden önce ekonomik anlamda sıkıntılar yaşanmaya başlanmıştır. Hükümetin uyguladığı plansız ekonomi yüzünden dış ödemeler dengesinde açık çıkmaya başlamış, enflasyon artmış, döviz dar boğaza girmiştir. Ayrıca, Prof. Sabri Ülgener'in de altını çizdiği gibi yönetimin ekonomik icraatları iş adamlarından çok, profesyonel olmayan kişilere büyük kar etme olanağı sağlamış, bu da kişisel ilişkiler ve nüfus aracılığıyla her türlü işin yapılabileceği inancını beslemiştir. Böylece, zengin araçlar, tüccarlar ortaya çıkmış, sınıflar arasındaki ayrılıklar iyice keskinleşmeye başlamıştır. Ekonomide bunlar yaşanırken mecliste büyük bir çoğunluğa sahip olmanın verdiği güçle Demokrat Parti bir yandan da kendisine karşı çıkan çatlak sesleri susturma işine girişir. Hükümeti eleştiren

<sup>49</sup> Emre Kongar, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1981, 161 s.

gazeteler kapanır, gazeteciler tutuklanır, devlet memurlarının güvenceleri kaldırılır, üniversitelerin özerklikleri Milli Eğitim Bakanlığına bağlanarak yok edilir. 1954 seçimlerinden sonra ülkede işler iyice çığırından çıkmaya başlar.

Buna rağmen Demokrat Parti 1957 seçimlerini de kazanır. Ancak parti, meclis çoğunluğunu elde etmesine karşın, aldığı oy oranını yüzde 50'nin altına düşürür. Oyların bu dağılımı Demokrat Parti önderleri tarafından bir yenilgi olarak değerlendirilir. Bu seçimden sonra ülkenin genel siyasi havası ve hükümet ile karşıt partiler arasındaki siyaset iyice kötüleşir. Seçimlerde hile yapıldığı söylentileri dolaşmaya başlar.<sup>50</sup> Bütün bu olaylar arasında ekonomik sıkıntılar ayyuka çıkar. Dış kredi kaynaklarının kesilmesi sonucu ithalat daralır. Artık bir çok madde ithal edilemez olur. Bir yandan malların fiyatları yükselirken bir yandan da kıtlıklar başlar. İç talebin yüksekliği, yurt içi üretimin yetersiz oluşu hem fiyatları hem de mal darlığını kamçılar. Kahve, gazyağı, oto lastiği, radyo v.b. gibi akla gelebilecek her mal ya bulunmuyor ya da karaborsadan yüksek fiyatlarla elde ediliyordu. Sonunda hem ekonomik bunalıma hem de dış ödemeler sorununa bir çözüm bulabilmek için IMF'ye başvuruldu.<sup>51</sup> Bunların yanı sıra ülke, bir yandan da karşıt görüşlü insanların ve öğrencilerin eylemleriyle çalkalanıyordu. Tüm bu olaylar 27 Mayıs 1960 günü silahlı kuvvetlerin yönetime el koymasıyla neticelendi. Böylece Menderes'in on yıllık iktidarı sona ermiş oldu.

On yıllık bu süreç içerisinde belki de tek iyi sayılabilecek gelişme Anadolu'nun bin yıllık bir durağanlıktan çıkıp uyanışa geçmesi olmuştur. Bu döneme kadar köyler en yakınındaki kasabayla bile ilişkisi olmayan, içine kapanık bir yerleşim birimiydi. Köylerle kentler arasında ulaşım olanakları çok sınırlıydı. Elektrik, radyo, telefon gibi iletişime yararlı araçlar bu ücra yerleşim yerlerine girmemişti. Buralarda yapılan tarım çiftçilerin geçimini ancak sağlıyordu. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren bu durum değişmeye başladı. Karayollarının yeni tekniklerle hızla açılması, köyden köye, köyden kasabaya, kasabadan kentlere kısa bir sürede ulaşılmasını sağladı. Bu da Anadolu'da büyük bir hareketliliğin

---

<sup>50</sup> Kongar, **a.g.e.**, 164 s.

<sup>51</sup> Tefik Çandar, **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1960-1995)**, İmge Kitapevi Yayınları, Ocak 1996, 66 s.

yaşanmasına neden oldu. Artık köylüler kasaba ve kent pazarlarına inerek ürünlerini değerlendirme olanağı bulabiliyorlardı. Köye elektriğin girmeye başlaması, transistörlü radyoların yaygınlaşması, telefon ağının ağır da olsa kurulmaya başlaması, köylerin dış dünya ile ilişkilerini geliştirdi. Bu olgular toplumdaki değişimin habercileriydi.<sup>52</sup>

Gerek Anadolu'nun gerekse genel olarak Türk toplumunun yaşadığı gelişimden, değişimden etkilenen fotoğrafçılarımız “sosyal gerçekçilik” kavramıyla tanımlanan bir anlayışla objektiflerini ülke gerçeklerine özellikle de Anadolu’da yaşayan insanlara yöneltmişlerdir. “Bu anlayış doğrultusunda öncelikle İstanbul sokakları fotoğraflanır. İstanbul’un eski semtleri, insanları, insan çevre ilişkileri ve sosyal yaşam öncelikli konular arasındadır. Daha sonraları Anadolu’nun tozlu yollarına düşülür ve karış karış gezilerek, Anadolu’nun arkeolojisi kırsaldan kente geçiş, sosyal yapı ve insan yaşamının görsel tespiti yapılır. Bu Türk fotoğrafçısıyla Anadolu’nun buluşmasıdır bir anlamda. Bu fotoğraflar “Hürriyet” gazetesi ve “Hayat” dergisi gibi yayınlarla tüm Türkiye’ye ulaşır.<sup>53</sup>

O yıllarda Anadolu’yu belgeleyen fotoğrafçılarda iki farklı bakış açısı öne çıkar. Bazıları, kartpostallar, afişler ve özellikle takvimlerde kullanılmak üzere bu coğrafyanın tüm doğal güzelliklerini fotoğraflarken bazıları da sorunlarla boğuşan Anadolu halkının yaşamını konu edinir. Sosyal ve ekonomik yönden ağır koşullar altında yaşayan Anadolu insanının problemlerini dile getirmek amacıyla objektifini o coğrafyaya yönelten isimlerin en önemlilerinden biri Fikret Otyam’dır. 1953’de yayınlanan ilk röportajından bu yana o bölgedeki insanların dertlerini kendi derdiymiş gibi benimseyip samimi bir şekilde aktaran Otyam, fotoğraf anlayışını şu sözlerle dile getirir:

*“Fotoğrafta numarayı sevmem, düzenlemeyi (...) Makina bir araçtır. Halkın kurtuluşu için kullanılması gereken bir araç benim için. Güzellemeleri ön plana almadan, o anı olanca vurgunluğuyla saptamak; yalana dolana, hileye-hurdaya kaçmadan. Ben hep böyle yaptım. (...) Niçin fotoğraf çekiyorsun?”*

---

<sup>52</sup> Çandar, .a.g.e., 58-61 s.

<sup>53</sup> Osman Ürper, “1960-2000’lı Yılları Arası Türkiye’de Fotoğraf Yayınları ve Yayıncılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2001), 40 s.

*Kime çekiyorsun? Ne işe yarayacak bu? Katkısı ne olacak yaşama? Fotoğrafa gönül verenler, konuya can gözüyle bakmalı, yüreğinden bakmasını bilmeli ve güzelin faydalı olması koşulunu çıkarmamalı aklından, böyle basmalı deklanşöre, gerisi kolay.”<sup>54</sup>*



Fikret Otyam, Gide Gide Serisinden

Otyam’ın bu anlayış çerçevesinde çektiği fotoğraflar ilk önce Dünya, Ulus, Cumhuriyet gibi gazetelerle daha sonra da arkadaşlarının ısrarıyla açmaya başladığı sergilerle ve son olarak da albümlerle halka ulaşır. Hepsi de işçisinden köylüsüne, memurundan yazarına kadar toplumun her kesiminden inanılmaz ilgi görür. Halkın eğilimlerini, görüşlerini, izlenimlerini saptayabilmek için sergilerine koyduğu defterlerde yazanlar bu ilginin boyutlarını görmek açısından önemlidir. Bir kaç örnek vermek gerekirse:

*“20. asrın insanlık anlayışı ile tezat teşkil eden ibret verici serginizi (ibret alacaklar olursa tabi) daima şükranla anacağım. Dertlerimize deva olan aydınlara, gerçekleri açıklamaktan sakınca duymayan yazarlara ihtiyacımız var. Siz bu ulvi yolun bir çığır açanı ve liderisiniz, size minnettarız. Siverekli Celal Karahan.”*

<sup>54</sup> Fikret Otyam, “Bir İnsanı Sevmekle Başlar Herşey”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 18, Mayıs 1982, 62 s.

*“Bozuk düzenin acılarını görmek istemeyenlere mecburen gösterdiğiniz için sizi nasıl kutlayacağımı bilemiyorum. Suruç-Urfa Sabri Güner”<sup>55</sup>*

Defterlere yazılan notlarda, örneklerden de anlaşılacağı gibi, Fikret Otyam, çağıyla ve yaşadığı toplumla bütünleşmiş, halkın sorunlarına bilinçli bir sanatçı tavrıyla yaklaşmayı başarmış gerçekçi bir kişi olarak görülmüş ve değerlendirilmiştir. Toplumun bunca ilgisini ve sevgisini kazanmak, sanatın uzağında kalmış kişileri etkilemek kuşkusuz kolay değildir.<sup>56</sup> Bu ilginin altında yatan en temel şeylerden biri Otyam’ın Anadolu halkının tüm sorunlarını her yerde inatla dile getirerek, bu sorunlara hükümeti de devreye sokarak kalıcı çözümler araması olmuştur. Bu sayede bir çok köyün derdine deva olmuş, bu tavrıyla da Türk fotoğrafında unutulmaz bir yer edinmiştir.



Atila Torunoğlu, Yassı Höyük Köyü

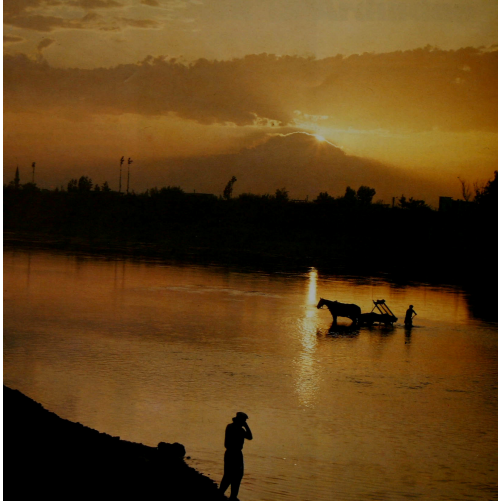
O yıllarda Otyam’a benzer bir yaklaşımla fotoğraf çeken önemli isimlerden biri Ara Güler diğeri de Ozan Sağdıç’tır. Her ikisi de görev yaptıkları “Hayat” mecmuası için Anadolu yollarına düşüp o coğrafyadaki insanları anlatan pek çok foto-röportaj gerçekleştirmişlerdir. Dönemin önemli foto-röportajcılarında bir diğeri

<sup>55</sup> İbrahim Demirel, “Fikret Otyam’ın Dünyası”, **Fikret Otyam Fotoğraflar Albümü**, Umut Poster, Eylül 1978, s.f. 3

<sup>56</sup> Kaya Özsegin, “Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Sayı:11, Ağustos 1977, 35 s.

de Atilla Torunoğlu'dur. Torunoğlu, Yassı Höyük Köyü'nde ODTÜ'nün 1960'lı yılların başlarında Türk köyü ve köylüsünün karakteristik özelliklerini saptamak amacıyla gerçekleştirdiği bir çalışma sırasında çektiği fotoğraflarıyla öne çıkar. Bu araştırmanın amacı o yıllarda yüzde sekseni köylerde yaşayan büyük kitlenin sosyal refahına giden yola ışık tutmaktır. Bu amaçla Torunoğlu köyleri objektif bir gözle, abartısız ve duyarlı bir biçimde yansıtmıştır.<sup>57</sup>

Anadolu'yu diğer bir açıdan yani doğal güzelliklerini ön plana çıkararak fotoğraflayan fotoğrafçılarımızın en önemlilerinden biri Sami Güner'dir. Güner "Sihirli Türkiye" başlıklı yazısında Anadolu'yu hangi duygularla fotoğrafladığını şu sözlerle dile getirir: "(...) İnanın insan bir tepeden Anadolu'ya bakarken bir an gelir gözlerini kapatır, uçmak gelir içinden. Dağların üzerinden, nehirlerin, ovaların, ormanların üzerinden. Çoşkuyla.. Sevinçle.. Bir vadinin nefes alışımı duyarsınız. Sanki dağlar iner yükselir. Güleç insanların gülüşlerinde kalplerini görürsünüz."<sup>58</sup> Güner'in bu hislerle çektiği fotoğraflar çeşitli kurumların hazırladıkları takvimler, afişler aracılığıyla yurdun her köşesindeki insana ulaşır. Mehmet Bayhan'ın da dediği gibi bir nesil fotoğrafın tadına ve ülkenin güzelliklerinin farkına O'nun takvimleri ile varır.



Sami Güner



Şakir Eczacıbaşı

<sup>57</sup> Seyit Ali Ak, "Türk Fotoğrafında Kimlik Sorunu", **Varlık Dergisi**, Eylül 1990, 89 s.

<sup>58</sup> Sami Güner, "Sihirli Türkiye", **Sanat Dünyamız**, Sayı:10, 1977, 43 s.

Özetle, bu dönem içerisinde Anadolu her haliyle fotoğrafçılarımızın temel malzemesi olmuştur. Bu bir anlamda da farklı bakış açılarının belirlenmeye başladığı bir dönemdir. Bir çok fotoğrafçı farklı yaklaşımlarla sergiler açmıştır. Bu sayede çalışmalarını daha sonraki dönemlere aktaracak kalıcı işler yapan insanlar ortaya çıkmıştır. Bu isimlerden bazıları; Gültekin Çizgen, Ersin Alok, Mustafa Kapkın, İbrahim Demirel, Şakir Eczacıbaşı v.b.'dir.

#### **1.3.4. Türk Fotoğrafında Dernekleşme Faaliyetleri ve İfsak**

Belirli bir amacı gerçekleştirmek için kurulan yasal bir topluluk olan dernekler, toplum yararına çalışan ve faaliyet alanlarına yönelik kamuoyu ilgisi oluşturan, çoğulculuk ve katılımcılık kültürünü geliştiren, demokratik işleyişe sahip, bürokratik olmayan ve bireylerin gönüllü olarak bir araya gelmeleriyle oluşan yapılardır.<sup>59</sup> Bu çerçeveden baktığımızda fotoğrafla ilgili kurumsallaşmanın ve yayınların oldukça yetersiz olduğu ülkemizde, fotoğrafın öğrenilmesinde ve yaygınlaşmasında derneklerin önemli bir yeri vardır.

Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra yurtdışında dernekleşme alanında ciddi girişimler yaşanır. 1853 yılında İngiltere'de günümüzde hala faaliyetini sürdüren "The Royal Photographic Society" kurulur. Ancak ülkemizde bu alandaki gelişmeler çok eş zamanlı ilerlememiştir. İlk fotoğraf derneğinin kuruluşu Cumhuriyet dönemine ya da başka bir ifadeyle "The Royal Photographic Society" in kuruluşundan yaklaşık yüzyıl sonraya yani, 1950 yılına denk düşer. Bu tarihe kadar bir derneğin yürüttüğü sergi açmak, fotoğraf eğitimi vermek gibi tüm faaliyetler halkevleri bünyesinde yapılır. Fotoğrafa ilgi duyanların gidebileceği tek mekan burasıdır. Ancak "1950 yılında iktidar değişikliğiyle partiler arası çekişme konusu olan halkevleri 1951'de kapatılmış, mal varlığına el konulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında fotoğraf amatörlerimizin çektiği malzeme sıkıntısı ve halkevlerinin giderek çalışamaz duruma gelişi, seslerini, duyurabilecekleri bağımsız bir kuruluşa sahip olma düşüncesini pekiştirmiştir. Bu yolda atılan ilk adım 1950'de Şinasi

---

<sup>59</sup> <http://www.gaxxi.com/fotoritim/epanel/yazi/207698>

Barutçu'nun önderliğinde kurulan TAFK'tır."<sup>60</sup> Ankara'da Türkiye Amatör Foto Kulübü (TAFK) adıyla kurulan dernek, sergiler açarak, yarışmalar düzenleyerek, konferanslar vererek amatör fotoğrafçıları eğiten, teşvik eden ve resmi örgüte kavuşturan bir kurum olmuştur. Fotoğraf dünyamıza pek çok önemli ismi kazandıran kuruluş, faaliyetlerini 1970'lı yılların sonuna kadar devam ettirmiştir.

Şinasi Barutçu'nun başlattığı dernekçilik çalışmaları, Nurettin Erkılıç'ın önderliğinde, o zamanki adıyla Erenköy Amatör Foto Kulübü'nün, şimdiki adıyla İFSAK'ın, 1959 yılında İstanbul'da kurulmasıyla devam eder. Halkevlerinin kapatılmasından sonra, çoğunluğu profesyonel olan bir avuç insan fotoğrafa olan ilgiyi canlı tutmak için bireysel çabalarıyla çeşitli faaliyetlerde bulunurlar. Bu bir avuç insandan biri olan Nurettin Erkılıç ve altı arkadaşı da halen faaliyette olan İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği'ni kurar. Erkılıç derneğin kuruluş hikayesini şöyle anlatır:

*“Halkevlerinin çeşitli nedenlerle kapatılması üzerine amatör fotoğrafçılığa gönül vermiş kişiler, çok uzun zaman aralıklarıyla biraraya gelebiliyor, bu toplantılar da hasret giderme sohbetlerinden ileriye gidemiyordu. Yine bu yıllarda malzeme yokluğu başladı. Profesyonel fotoğrafçılara tahsisle malzeme verilirken amatörler karaborsadan kalitesiz fotoğraf malzemeleri almak zorunda kalıyordu. (...) Kısaca özetlersek, bu dönemde amatör fotoğrafçılık dayanışma ve beraberlikten uzak kalmış, bilgi alış verişi kaybolmuş, malzeme karaborsası almış yürümüş ve profesyonellerle arasındaki bağların koptuğu bir ortamın içine girmiştir. Türkiye'deki, amatör fotoğrafçılığın içine düştüğü zor bir ortamın sonucu olarak İstanbul'da bir foto kulübünün kurulması gerektiğine inandım ve bu konuda gerekli çalışmaları yapmaya başladım...”<sup>61</sup>*

Faaliyette olan dernekler içinde en eskisi olan İFSAK, genel olarak tüm derneklerde ortak olan bir takım amaçlar doğrultusunda kurulmuştur. Derneğin tüzüğünde de belirtilen amaçları kısaca özetlersek: Ülkemizde fotoğraf ve sinema sanatının öğrenilmesini, yaygınlaşmasını ve gelişmesini sağlamak; fotoğraf ve sinema alanında çalışanlar arasında yakınlaşma ve dayanışma oluşturmak, kişiliklerin ve becerilerin geliştirilebileceği kültür ve sanat ortamını hazırlamak; Türk kültür ve sanatını yurt dışında tanıtmaya çalışmak; diğer ülkelerdeki kültür ve sanat

<sup>60</sup> Seyit Ali Ak, **Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl**, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul 2004, 60-61s.

<sup>61</sup> Aktaran: Seyit Ali Ak, **Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl**, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul 2004, 30 s.



çalışmalarının yurt içinde tanınmasını, izlenmesini sağlamak; toplumsal konularda duyarlı davranarak fotoğraf ve sinema projeleri yapmak.<sup>62</sup>

Bu amaçlar doğrultusunda dernek tarafından gerçekleştirilen ilk etkinlik 26 Mart 1960 tarihinde Galatasaray Lisesi Salonu'nda açılan sergidir. O tarihten bu yana birçok dia gösterisi, festival, sergi, konferans düzenleyerek fotoğrafın ülkemizdeki gelişiminde, yaygınlaşmasında, kısaca hayatımızın içine nüfus etmesinde İFSAK'ın yadsınamayacak bir katkısı vardır.

Düzenlenen etkinlikler arasında 2006 yılında “İFSAK Uluslararası Fotoğraf Bienali” adını alan ve ilki 1985 yılında düzenlenen “İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri” ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu etkinlik sayesinde fotoğrafa ilgi duyanlar, bir ay boyunca yurt içinden ve yurtdışından bir çok fotoğrafçının katıldığı sergi ve gösterileri izleme, konferans ve açık oturumlara katılma, fotoğraf ustalarıyla atölye çalışmaları yapabilme şansını elde ederler. Etkinlik, bienal adını aldıktan sonra farklı bir boyuta taşınarak çapını genişletmiş, alternatif sergi mekanlarında düzenlediği sergilerle her kesimden insanın fotoğrafla buluşmasını sağlamıştır. “Kent: Kaos ve Büyü” temasıyla gerçekleştirilen “İFSAK 1. Uluslararası Fotoğraf Bienali”nde alternatif sergi mekanlarında düzenlenen sergilere Ömer Orhun'un İstiklal Caddesi boyunca sergilenen “Fanus”u; Fatih Pınar'ın Kadıköy-Pendik minibüslerinde sergilenen minibüsleri, şoförleri, yolcuları, kısacası minibüs içindeki gündelik hayatı anlatan fotoğrafları; küratörlüğünü Haluk Çobanoğlu'nun yaptığı Kadıköy-Karaköy seferi yapan Ahmet Yıldırım Şehir Hatları Vapuru'nda düzenlenen dokuz uluslararası sanatçının katıldığı, bir şehri hayal ederek göçenleri, şehir hayali peşinde koşanları ya da “masal” şehirleri konu edinen “Şehir Hayali, Hayali Şehir” sergisi örnek gösterilebilir. Böylelikle bienal, sıradan bir şekilde minibüste ya da vapurda seyahat eden, veyahut caddede yürüyen insanları birden bire bir serginin doğal izleyicisi konumuna getirerek, en azından izleyici düzeyinde fotoğrafın o insanların gündelik yaşantılarında bir yer edinmesini sağlar.

---

<sup>62</sup> www.ifsak.org

Yaptığı etkinliklerle fotoğrafın geniş bir kitleye yayılmasını sağlamaya çalışan İFSAK, düzenlediği “Genç Fotoğrafçılar Festivali” ile bu kitleye gençleri de dahil eder. Fotoğrafla ilgilenen ancak, fotoğraflarını sergileme imkanı bulamamış gençleri fotoğraf severlerle buluşturmayı amaçlayan festivalin ilki, 16 Eylül-2 Ekim 2005 tarihleri arasında gerçekleşir. Özellikle gençlerin gittiği mekanların sergileme alanı olarak belirlendiği festivalin ikincisi 14-30 Eylül 2007 tarihleri arasında yapılmıştır. Birincisinde belirli bir tema olmamasına rağmen ikinci festivalin konusu “Kimlik” olarak saptanmıştır. Bu konu çerçevesinde günümüz gençliğinin kim olduğu, neleri görüp, neleri görmediği, nelere duyarlı olduğu kısaca gençliğe dair bir kimlik saptamasında bulunmak hedeflemiştir. Ayrıca, bu festival çerçevesinde gerçekleştirilen önemli bir etkinlik de “Her Semte Bir Fotoğraf” başlığı altında düzenlenen dia gösterileridir. Bu gösterilerde amaçlanan yegane şey, semti “fotoğrafa uzak” olan sakinlere fotoğrafı ulaştırmaktır. Böylelikle şehrin merkezine uzak olan semtlerdeki insanlar da fotoğrafla buluşmuş olurlar.<sup>63</sup>

Özetle İFSAK, yaklaşık yarım asırdır düzenlediği irili ufaklı pek çok etkinlikle Türk fotoğraf tarihine ciddi katkılar sağlayarak bir fenomene dönüşmüştür. Bir nevi lokomotif görevi üstlenerek ardından kurulan onlarca derneğe de öncü olmuştur. Ülke genelinde farklı zamanlarda hayata geçirilen dernekler, fotoğrafın kitlelerle buluşma noktalarında birer köprü olmuşlardır. Bu dernekler bir yandan verdikleri fotoğraf eğitimleriyle amatör fotoğrafçılarda fotoğraf bilincinin oluşmasını sağlarken, diğer yandan düzenledikleri etkinliklerle fotoğrafın tüketici kitlesini genişletmişlerdir. Örgütlü bir mantık içerisinde ortak ruh, ortak tutkuyla hareket eden üyeler bu dernekler sayesinde bir üretim ve paylaşım ortamına girerek toplumsal yaşam içinde buldukları dar çerçeveden sıyrılırlar. Ayrıca üyeler, ekonomik anlamda oldukça külfetli olan fotoğraf baskısı için gerekli kart ve kimyasalları, karanlık oda malzemelerini kolayca dernekten sağlayabilir; geliştirilen ortak projeler sayesinde meşakkatli olan sergi açma deneyimini yaşayabilir; derneklerde bir araya gelen ve ustalaşan üyelerle tartışma ortamlarına girebilir; derneğin kütüphanesindeki çeşitli fotoğrafçıların albümlerine bakarak ve fotoğrafla ilgili yayınları okuyarak kendi fotografik vizyonlarını belirleyebilirler.

---

<sup>63</sup> www.ifsak.org

Aslında, gerek İFSAK gerekse diğer dernekler gerçekleştirdikleri faaliyetler açısından hiçte kendi sorumlulukları arasında olmayan bir misyon üstlenmek zorunda kalmışlardır. Çünkü ülkemizde amatörleri yönlendirecek kurumsal yapılar yeterli olmadığı için bu kişileri eğitmek, geliştirmek ve aynı zamanda fotoğrafın ülke çapında yaygınlaşmasını sağlamak konusunda bütün yük derneklerin üzerine binmiştir. “Bu dernekler esas yapıları itibariyle, hobi olarak fotoğrafla uğraşan fotoğraf meraklılarını bir araya getiren, temel fotoğraf eğitimi veren, insanların bir araya geleceği bir mekan olma özelliği olan, üyeleriyle geziler düzenleyen yapılar oldukları halde, kurumsal olarak ülkemizde daha ciddi yapıların olmaması nedeniyle fotoğraf festivalleri/bienalleri düzenlemek gibi başka işlevler de üstlenmek zorunda kalmış durumdadır. Fakat kadroların sürekli değişmesi, profesyonel yöneticilerin eksikliği, fotoğrafın hep belli bir açıdan ele alınması ve büyük kaynakların olmaması gibi nedenlerle yeteri kadar derin etkili ve istikrarlı çalışmalar gerçekleştiremiyorlar.”<sup>64</sup>

## **1.4. TOPLUMSAL VE SİYASAL DEĞİŞİMLER EKSENİNDE FOTOĞRAFTA YENİ ARAYIŞLAR**

### **1.4.1. Belgesel Deneysel Çatışması**

27 Mayıs Askeri Müdahalesinden sonra Türkiye çok ciddi toplumsal bunalımlara sürüklenmiştir. Türk parası dolar karşısında değer kaybetmeye başlamış, bu da doğal olarak ekonomik dengeleri alt üst etmiş; kalkınma hızı yavaşlamış, dış kaynaklar tükenmiş, ekonominin işlemlerini sağlayacak girdiler bulunamaz olmuştur. Bunun yanı sıra 1965 ve 1969 seçimlerde tek başına iktidara gelen Süleyman Demirel döneminde işçi ve öğrenci hareketleri yoğunlaşmış, ekonomik ve toplumsal alanlardaki köklü değişimin ortaya çıkardığı köyden kente göç, çarpık şehirleşme, gelir dağılımındaki dengesizlik gibi bir dizi sorun, mevcut krizi besleyip, yaygın bir hale getirmiştir. Parlamentodaki siyasal partilerin kısır çekişmeler içerisine girerek, ülke sorunlarını halledebilecek çözümlerden uzaklaşmaları demokratik rejimi de ciddi bir bunalıma sokmuştur. Aynı tarihlerde başlayan işçi hareketlerinin ileri

---

<sup>64</sup> Refik Akyüz ve Serdar Darendeliler, “Müzeler, Yarışmalar, Fotoğraf Bölümleri...”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 50, Kasım-Aralık 2006, 37 s.

boyutlara ulaşması ve ülkenin içinde bulunduğu ekonomik darboğazın aşılabilmesi sonucu, 12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime bir kez daha el koymuştur.

Ülkenin içinde bulunduğu bu kaos ortamı tüm sanat dallarını etkilediği gibi fotoğrafı da etkilemiştir. 1960’lı yılların ortasından itibaren giderek politikleşen fotoğraf, bu dönemle birlikte politik söylemin bir aracı haline gelmiştir. Özellikle, 1961 Anayasasıyla daha rahat örgütlenme ve seslerini duyurma imkanına kavuşan sosyalist grupların ve kurumların içlerinde kurulan fotoğraf birimleri (İlerici Gençlik Derneği, Köy Koop SFM, Devrimci Sanatçılar Derneği Sinema ve Fotoğraf Birimi, Dev-San-Der) kendi anlayışları doğrultusunda fotoğrafı siyasal bir temele oturtmuşlardır. Kuşkusuz fotoğrafın böyle bir tabana oturtulmasında 60’lı yıllarda başlayan sağ sol ayrımının iyice belirginleşmesiyle yaşanan gerginliğin ve çıkan olayların payı büyüktür.<sup>65</sup>

İrfan Demirkol, “Fotoğraf Sanatına Bakış” başlıklı makalesinde kitlelerin örgütlenmesinde ve bilinçlenmesinde önemli bir iletişim aracı olarak gördüğü fotoğrafa düşen görevleri dönemin hakim anlayışı içinde şöyle sıralamaktadır:

*“Kitlelere afiş, poster, gazete, dergi, sergi, film, slayt yollarıyla gidebiliriz. Bizim görevimiz budur. Bizim görevimiz, işçileri, emekçileri, yoksul halkı kurtuluş mücadelesine çekmektir. Kurtuluşa giden yolu belgelemektir. İşçilerin, emekçilerin kısaca ezilen dünya halklarının yanında olabilmek, mücadeleye ortak olmak için çekeceğiz. Biz sömürüyü, soygunu, baskıları, çelişkileri çekeceğiz. Salt bunları çekmekle kalmamalıyız. Soygun, sömürü, baskıyı görüntülemek yetmez. Çözüm yollarını göstermeliyiz. Bu da doğru siyaset önderliğinde olabilir. Kitlelere çözüm yolu gösterirken, kitlelerin yükselen mücadelesini belgelemeliyiz. Grevler, direnişler, yürüyüşler, boykotlar, çatışmalar, toprak işgalleri belgelememiz gereken olaylardır. Aşkale’deki direnişi Hekimhan’daki işçiye, Çeltik’deki grevi Şili’deki emekçilere, Latin Amerika’daki mücadeleyi Türkiye’deki işçilere tanıtarak mücadelenin, ortak kurtuluşun bir olduğunu kavratmalıyız.”<sup>66</sup>*

<sup>65</sup> Osman Ürper, “1960-2000’lı Yılları Arası Türkiye’de Fotoğraf Yayınları ve Yayıncılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2001), 57 s.

<sup>66</sup> İrfan Demirkol, “Fotoğraf Sanatına Bakış”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi Toplantı Bildirileri**, Ankara 1978, 22 s.

Böyle bir ruhla gerçekleştirilen fotoğraf çalışmaları fotoğrafın, Türkiye’de bireysel olan yapısının kitleselleşmesine ve dernekleşmesine neden olmuştur. Yoğunlaşan bu örgütsel çalışmalar sayesinde sayıları artan amatör fotoğrafçılar, yaşanan toplumsal çelişkileri, grevleri vb. tüm olayları köyden kente yurdun her tarafında açtıkları sergilerle, düzenledikleri dia gösterileriyle toplumun tüm kesimlerine duyurmuşlardır. Okuma yazma oranı çok düşük olan bir halkı fotoğraf yoluyla bilinçlendirme çabası olarak adlandırabileceğimiz bu çalışmalar, fotoğrafı salt kayıt olmaktan çıkartarak doğrudan doğruya bir mesaj alanı haline getirmiştir.

Fotoğrafın halkla yakınlaşmasını da sağlayan bu faaliyetlerin yanı sıra kart ve poster yayıncılığı da o dönemde hızlı bir gelişme kaydetmiştir. Bu alanda öncü olan İbrahim Demirel’in kurduğu “Umut Poster”in yayınlamış olduğu kartpostallarda da dönemin fotoğraf anlayışının etkileri görülür. Köyde, kırsal kesimde yaşananları kentte yaşayanlara taşıma düşüncesiyle buralarda çekilmiş sosyal içerikli fotoğraflar Nazım Hikmet, Tahsin Saraç ve Ahmet Arif gibi ozanların sosyal içerikli dizeleriyle kullanılmıştır. Bu tarz büyük bir ilgi görmüş ve çok geniş bir kitleye ulaşmıştır.<sup>67</sup>

“Sosyalist gerçekçi”, “toplumcu belgeselci” gibi kavramlarla tanımlanan zamanın bu fotoğraf anlayışına eleştirel yaklaşanlar da oldu elbet. Bu eleştiriler daha çok dönemin siyasi koşullarının da etkisiyle ön planda tutulan içeriğin, biçim karşısında üstünlük gösterdiğine yönelikti. Biçimin geri plana atılmasıyla fotoğrafın sanatsal değerinin göz ardı edildiğine yönelik eleştiride bulunanlardan biri olan Kaya Özsezgin “Fotoğrafı Sanatsal Kılan Etkenler” adlı yazıda konuyla ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirir:

*“Bugün Türkiye özellikle somut görüntü biçimlerinin toplumsal işlerlik kazandığı, toplumsal içerikli görüntülerin ön plana geçtiği bir dönemi yaşıyor. Hatta giderek böyle bir içerikten yoksun fotoğrafın sanatsal alanda dikkate alınmadığı bile söylenebilir. (...) Fotoğraf gibi doğanın somutluğundan hareket etmekle koşullu bir sanat kolunda objektifi görüntüye yakınlaştırmayla elde edilecek tüm izlenimler eninde sonunda somut bir kaynağın ürünü olacaktır. Fotoğrafın sanatsal işlevini salt böyle görsel sisteme bağlamak, bu sistemin dışında sanatsallık aramamak ne kadar yanlışsa, toplumsal içeriği sanatsal*

<sup>67</sup> Osman Ürper, “1960-2000’lı Yılları Arası Türkiye’de Fotoğraf Yayınları ve Yayıncılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2001), 62 s.

*fotoğrafın tek ve değişmez koşulu saymak da o kadar yanlıştır. Görsellik değeri taşımayan toplumsal içerikli bir fotoğrafı salt böyle bir içerik taşıyor diye bütünüyle benimsemek fotoğrafın sanatsal işlevini görmezden gelmek olur. Toplumsal içeriklerin, toplumsal konuların değeri görsel özellikleriyle doğru orantılıdır.”<sup>68</sup>*

Yazılı eleştirilerin yanı sıra, bazı fotoğrafçılar, yoğunlaşan sosyal içerikli fotoğraflara duydukları tepkiyi, bu anlayışın dışına çıkarak açtıkları sergilerle de ortaya koymuşlardır. Bu konudaki ilk örnek Kamil Şükün ve Rebi Yetiş’in 1973 yılında İstanbul Sinematek Derneği’nde “Bazı Fotoğraflar” adlı nü sergisidir. Bu sergi, toplumsal belgeselci bir anlayışın dışına çıktığı için “balıkgözü objektifleri ile biçim değiştiren popolar” gibi ifadelerle eleştirilmenin yanı sıra, fotoğrafların üstünün karalanması gibi fiili protestolara da maruz kalmıştır.

Bu tip olaylara rağmen 1970’ler sosyalist gerçekçi ya da toplumsal belgeselci yaklaşıma koşut olarak Türk fotoğrafında teknik ve estetik açıdan farklı eğilimlerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olmuştur. Bu yeni yönelim, toplumsal olayları gerçekçi bir yaklaşımla fotoğraflayan sosyalist görüşe oranla daha bireyseldir. 70’lerde başlayan bu sübjektif çıkışlar 80’lere gelindiğinde doruk noktasına ulaşarak, bu dönemin hakim fotoğraf anlayışını oluşturmuştur.

Böyle bir anlayışın yaygınlık kazanmasına neden elbette 12 Eylül 1980 sonrasında yaşanan toplumsal ve siyasal olaylardır. Darbeden sonra ortaya çıkan yasaklar ve baskılar depolitize bir ortam yaratmış; bu da bireyselleşmenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Yaşanan bu sürece bağlı olarak “fotoğrafımızdaki toplumcu gerçekçi sanat anlayışı yerini politik iddialara daha kapalı realist yorumlara bırakmıştır. Belirli bir ideolojiye dayanmayan ne hümanist ne de politik olmayan bir anlayış 80’li ve 90’lı yılların en önemli alternatifi olarak ortaya çıkar. Kırsal kesim yaşamı, doğası, metropol varoşları, toplumsal ritüeller bu kez formalist ve daha serbest bir tavırla estetiği yakalamaya çalışan üretimler olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla politik araç olma durumu kişiselleşir.”<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Kaya Özsezgin “Fotoğrafı Sanatsal Kılan Etkenler”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi Toplantı Bildirileri**, Ankara 1978, 17 s.

<sup>69</sup> Birsal Matara, “1980 Sonrası Türk Fotoğrafının Esteti Sorunları”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Douz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998),

Fotoğrafın bu yeni eğilimi 70’lerde çekilen sosyal içerikli fotoğrafların alaylı bir ifadeyle “sümüklü çocuk fotoğrafları” olarak tanımlanmasına bile neden olur. Varılan bu noktada kuşkusuz 80’lerin kültürel ikliminin de payı büyüktür. Nurdan Gürbilek “Vitrinde Yaşamak” adlı kitabında o dönemi şöyle tanımlar:

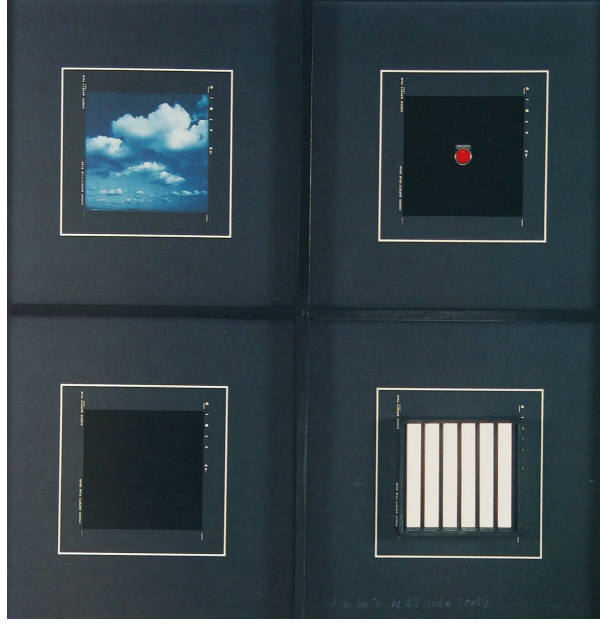
*“İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuş 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan da yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. (...) Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80’ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. (...) İç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı yıllardı ama, diğer yandan bütün bu alanların bir bakıma yağmalandığı; kural ve sapsmaları, ana akım ve kıyı bölgeleriyle yoklanıp adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün çeşitliliğe rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar. Şiddetini biraz da gecikmişliğinden alan bir bireyselleşme isteği vardı 80’lerde, ihmal edilmiş kişisel istekler daha rahat ifade edilebiliyordu...”<sup>70</sup>*

Yaşanan bu kültürel karşıtlıkların yarattığı yalnızlık, iletişimsizlik vb. ruh halleri, fotoğraf ürünlerinde metaforik bir anlatımla karşılığını bulur. Genel olarak toplumsallıktan uzaklaşan bireyin kendine yönelişinin bir sonucu olduğunu söyleyebileceğimiz, biçimsel arayışların ağırlık kazandığı bir fotoğraf anlayışı söz konusudur. Formalist eğilimlerin ağırlık kazandığı bu dönem, fotoğraf tarihinde “deneysel” olarak adlandırılmaktadır. 1980’lerin önemli isimlerinden olan Ahmet Öner Gezgin deneysel fotoğraf anlayışını şöyle tanımlar:

*“Fotografının sınırları içinde önceden belirlenmiş geleneksel sürecin dışına çıkan, günlük yaşamın imgelenmesinin ötesinde bir başka iç gerçekliğe ulaşmayı amaçlayan, dışlanma korkusunu, bağımsızlığı ve zorunluluğu yıkmaya çaba gösteren çalışmalara ‘öncü- avangard’ veya literatürdeki yerleşik kavramıyla ‘deneysel’ çalışmalar deniyor.”<sup>71</sup>*

<sup>70</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, 8-9-10 s.

<sup>71</sup> Ahmet Öner Gezgin, “Türk Fotoğrafında Avangard Yaklaşımlar”, Siemens, 48 s.



Ahmet Öner Gezgin, Ve Gökyüzü Bir Gün Büsbütün Kararacak, 1990

Teknik anlamda çok farklı anlatım yöntemlerinin denendiği deneysel fotoğraf anlayışı, hemen toplumsal belgeselci tavrın karşısına yerleştirilmiş ve eleştiri yağmuruna tutulmuştur. Güler Ertan deneysel fotoğrafı şu sözlerle eleştirir:

*“Fotoğraf sanatçısı deneysel kurgu- yaratıcı fotoğraf gibi tanımlamaları kapsamına giren çalışmalar için karanlık odasına girip, fotoğraf makinasını yaşamdan, toplumsal gerçeklerden uzak tutmuştur. Deneysel yaklaşımlar içe dönük sanat anlayışının amacı ortaya çıkar. İçe dönük sanatla uğraşanlar sadece gerçeği değil, sanatın toplumsal özünü de bozar. Anlatım dilinin anlaşılabilirliğinin yanısıra, yeni boyutlara açılım getirebilme yeteneği fotoğrafçıya sorumluluk yükler. Bu kendi iç dünyasını değil, dış dünyayı da sevmeyi yaratılanı olabilecek değerde görmeyi beraberinde getirir.”<sup>72</sup>*

Dönemin öncü isimlerinden olan Şahin Kaygun’un polaroid çalışmalarından oluşan Türkiye’nin ilk polaroid sergisi Gültekin Çizgen tarafından “(...) polaroid popülizmi Şahin Kaygun’u nereye çıkarır. Bana göre çıkmaz bir yola Şahin Kaygun çıkmazına” sözleriyle eleştirilmiştir. Sanırsız, bu eleştiriler iki eğilim arasındaki çatışmanın boyutunu ortaya çıkarmıştır.

<sup>72</sup> Güler Ertan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatı**, 9 s.



Bu tartışmalar ve ortaya konan yeni eğilim özellikle 1980'lerin ilk yarısında fotoğraf dünyasında bir hareketlenmenin yaşanmasına neden olmuştur. Üretkenlik üst boyutlara taşındı, birbiri ardına sergiler açıldı, yarışmalar düzenlendi, çeşitli platformlarda fotoğrafın ne olduğuna dair tartışmalar yapıldı. İnsanların düşüncelerini ya da tepkilerini fotoğrafla dile getirmek istemeleri, fotoğraf eğitiminin başlamış olması böyle bir ortamın oluşmasına neden olan etkenlerin başında gelmektedir. Ayrıca, o güne kadar yaşanan "malzeme kıtlığının" giderilmiş olması fotoğrafın biçimsel arayışlarının yoğunlaşmasına ciddi bir katkı sağlamıştır.<sup>73</sup>

Özetle, 1970'li ve 1980'li yıllarda fotoğraf, yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlere bağlı olarak iki farklı boyutta ele alınmıştır. Biri sosyal içerikli, toplumsal belgesel bir anlayış, diğeri ise bireysel anlatımların öne çıktığı deneysel yaklaşım. Her ikisi de yaşandığı dönemlerde bir takım eleştirilere maruz kalmıştır. İlki biçimsel, ikincisi içerik olarak eleştirilmiştir. Aslında bu durum bizi sanatın en temel tartışma noktalarından birine götürür: Sanat toplum için midir? Sanat sanat için midir? Bu çerçeveden bakıldığında biçim-içerik ilişkisi açısından, birinin diğereine üstün gelmesi elbette çok mümkün değildir. Şu bir gerçektir ki ikisi birbirinin varlık nedenidir. Biri olmadan diğereinden, diğeri olmadan birinden bahsetmek oldukça zordur. Sonuç itibariyle Türk fotoğrafının gelişiminde bu tartışmaların rolü çok büyüktür.

#### 1.4.2. Yeni Fotoğraf Dergisi

"1 Eylül 1976; yaşlı-genç, usta-çırak, amatör- profesyonel, Türk fotoğrafında bir şey yapmaya çalışan bir avuç insan için önem taşıyan bir tarihtir. İster belgesel, ister sanatsal nitelikli çalışmalar yaparak topluma mesajlar iletmeye çalışan fotoğrafa gönül vermiş bu bir avuç insan ve bunların arasına katılmak, fotoğrafı tanımak ve tam net söylemek gerekirse 'fotoğrafçı' olmak isteyen yeni insanların büyük ölçüde rahatladıkları, sözlerini söyleyebilecekleri, fotoğrafla ilgili kültürel ve teknik gelişmeleri izleyebilecekleri bir yaygın organına kavuşmuş oldukları bir tarihtir."<sup>74</sup> Yani, fotoğrafla ilgilenen herkesi heyecanlandıran ve umutlandıran "Yeni Fotoğraf"

<sup>73</sup> Kamil Fırat, Nevzat Çakır Aclan Uraz, Merih Akoğul, Açık Oturum, **Varlık**, Eylül 1990

<sup>74</sup> Şahin Kaygun, "Yeni Fotoğraf Olayı ya da Destek-Köstek", **Hürriyet Gösteri**, Ekim 1983

dergisinin yayın hayatına başladığı tarihtir 1 Eylül 1976. Bu zamana kadar, ülkemizde kısa süreli ve bir anlamda umut kırıcı olan birkaç fotoğraf yayınıyla karşılaşılmasına rağmen, “Yeni Fotoğraf”ın yayınlanması, Türk fotoğrafı için oldukça önemli bir gelişmedir.

Memleketimizde ilk fotoğraf dergisi, fotoğrafın icadından çok ama çok sonra, ancak cumhuriyet döneminde yayınlanmıştır. Bu dergi, 1945 yılında Safder Sürel’in sahipliğinde Şinasi Barutçu’nun yönetiminde yaşama geçen “Profesyonel ve Amatörün Dergisi Foto”dur. Siyah beyaz olarak yayınlanan derginin ortaya çıkmasındaki en büyük etken, Halkevlerinin fotoğrafı popülerleştirmek için düzenlediği yarışmalardır. Ömrü ancak iki sayı olan derginin ardından 1948 yılında, Fikri Göksay tarafından çıkartılan “Fotoğraf” yayın hayatına atılır. Tümü siyah beyaz olan bu derginin de ömrü, diğeri gibi ancak iki sayı olmuştur. Bu başarısız iki denemeden sonra uzun bir süre fotoğrafla ilgili bir yayın olmamıştır. Ta ki 1958’de Sungar Taylaner tarafından çıkartılan “Foto-Fotoğrafçılık Mecmuasına” kadar. Bu dergi bir yıl yayınlanıp, on dört sayı çıkartarak adeta bir rekor kırmıştır. Daha sonra, 1962 yılında, Susan Babacan’ın sahipliğindeki “Fotoğraf” adlı dergi yayınlanmaya başlanır. Bu derginin de diğeri gibi yayın süresi çok uzun olmamış, bir yıl içinde altı sayı yayımlandıktan sonra yayınına noktalamak zorunda kalmıştır.<sup>75</sup>

Yukarıda saydığımız tüm bu hayal kırıcı girişimlerden sonra, “Yeni Fotoğraf”, yayın hayatına atılarak büyük bir cesaret örneği göstermiştir. O dönemde, bu dergiyi çıkarmak gerçekten tam bir cesaret işidir. Çünkü, her şeyden önce hem fotoğraf okuyucusu oldukça sınırlıdır, hem de ülkemizde bir fotoğraf sanayi olmadığından dolayı, çok yüksek olan dergi maliyetini karşılamada dergi sahibine destek olacak herhangi bir kurum yoktur. Bunlara ek olarak fotoğrafı bilen ve yayıncılıktan anlayan bir kadro da henüz yetişmemiştir. Bu, olumsuzluklara Gültekin Çizgen şunları ilave etmektedir: “Üstelik derginin yayınlandığı yıllar ülkenin tam yokluk yıllarıydı. Sürekli elektrik kesintileri, kağıt hep karaborsa, mürekkep bile bulunmazdı. İlişkilerle DYO’nun mürekkep fabrikasında özel mürekkep

---

<sup>75</sup> Burçak Evren, “Dünden Bugüne Fotoğraf Dergileri”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 50 Kasım-Aralık 2006, 84-85 s.

yaptırmıştım. Matbaa filmi yok. Bir dergi çıkartabilmek için en olumsuz şartlar neyse, çok şükür onların hepsi vardı.”<sup>76</sup>

Engin Özendes (Çizgen) ve Gültekin Çizgen tarafından çıkartılan “Yeni Fotoğraf”, bu zor koşullara rağmen, beş yıla yakın bir süre ayakta kalmayı başararak kırk beş sayı yayınlamıştır. Derginin, nasıl bir içeriğe sahip olacağı ve neleri amaçladığı ilk sayıda şöyle sıralanmaktadır:

*“Dergimizin ilk amacı uçurumları ortadan kaldırmak, fotoğrafa gönül veren herkesi yetenekleri ve bilgisi içinde değerlendirerek Türk fotoğrafçılığına kazandırmaktır. Bu amaç doğrultusunda dergimizin içeriğine gelince, çok yönlü bir çizgi izlenecektir. Fotoğrafa yeni başlayan için öğretici, eğitici ve yönlendirici teknik yazıların yanı sıra profesyonel fotoğrafçılara da çeşitli sorunlarını çözüme ulaştırmak için teorik alanda seslenecek, bir tartışma zemini hazırlayarak, Türk fotoğrafçılığının bir sanat karakterine dönüştürülmesini hızlandıracaktır. Bütün bu tartışmalar, dinamik bir oluşuma gereksinme duyduğu için, belirli bir kadronun tekelinden çıkartılıp, amatör ve profesyonel tüm fotoğraf severlere açık olacaktır. (...) Kısaca, Türk ve dünya fotoğrafçılığına ilişkin her olumlu derleme, inceleme araştırma fotoğraf dergimizin içeriği arasında yer alacaktır. Aynı zamanda Yeni Fotoğraf dergimiz, tek yönlü ve bir sanatın dar sınırları içinde de kalmayacaktır. Zaman zaman fotoğrafın diğer sanatlarla ilgisini ortaya koyan yetkili kişilerden inceleme ve araştırmalar yayınlanacak, diğer sanat olaylarını güncel bir çizgide izleyerek yansıtacaktır.”<sup>77</sup>*

Bu doğrultuda hazırlanan “Yeni Fotoğraf”ın ilk sayısı, piyasaya çıkar çıkmaz tükenir ve Türkiye’de ilk kez, bir fotoğraf dergisinin ikinci baskısı yapılır. Fotoğraf ortamının oldukça hareketli olmasına karşın, o zamana kadar fotoğrafla alakalı her türlü bilginin sadece yabancı kaynaklardan edinilebilmesi dergiye olan ilginin en büyük nedenidir. Ayrıca, yabancı dergiler hem çok pahalı olmanın yanı sıra yalnızca Ankara, İstanbul gibi büyük şehirlerde satılmakta hem de onlardan yararlanmak için dil bilmek gerekmektedir. Türkiye’nin her tarafına dağıtılan “Yeni Fotoğraf” bu anlamda büyük bir boşluğu doldurmuştur.

Nuri İyem bu bağlamda derginin önemini şu sözlerle dile getirmektedir:

<sup>76</sup> Gültekin Çizgen, **Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk 50**, Varlık Yayınları, İstanbul 1994, 130 s.

<sup>77</sup> **Yeni Fotoğraf Sunuş Yazısı**, Sayı:1, Ekim 1976, 3 s.

*“(...) Batıdaki fotoğraf yayınlarına bakınca insan yaşamında fotoğrafın yeri ve önemi hemen anlaşılır. Bizde de yabancı dil bilenler için o ciltler dolusu kitaplardan yararlanmak olasıdır. Ama dil bilmeyen meraklıların, bu işin teknolojisini öğrenmek için çektikleri çileyi bir düşünün. Yalnız bu yoldaki çabası için bile, Yeni Fotoğraf dergisi, bizde çok uzun süredir eksikliği duyulan bir gereksinmeyi karşıladı denebilir. Kaldı ki, bir sanat dalı üstünde, bir düşünce hareketi ve ortamı yaratılmadıkça, o sanatın sağlıklı ve köklü gelişimler göstereceği söylenemez.”<sup>78</sup>*

“Yeni Fotoğraf” tüm bunların yanı sıra yayınlandığı dönemde, süreli bir yayın olmanın çok ötesine geçerek, düzenlediği fotoğraf yarışmalarıyla, yayınladığı albümlerle, sergi organizasyonlarıyla Türk fotoğraf camiasına büyük bir canlılık ve hareketlilik getirmiştir. Düzenlenen etkinlikler içinde beş yıl boyunca geleneksel hale gelen “Kuşaklar” sergileri ile 1978 ve 1980’de farklı dillerde de yayınlanan “Fotoğraf Yıllıkları”nın ayrı bir yeri vardır. Gültekin Çizgen bu etkinliklerin önemini şöyle anlatmaktadır:

*“Bugün yabancı gözlemciler bile Yeni Fotoğraf dergisinin fotoğrafımıza etkilerini kabul ediyorlar. Gerçekten Türk fotoğraf kadrolarının tanıtılması, sektörle disiplinli bir diyaloga girmesi, basın ve televizyon üzerindeki olumlu etkisi, klüp ve derneklerin çoğalması seminer olaylarının başlaması Yeni Fotoğraf sonrası olaylardır.”<sup>79</sup>*

Ayrıca, dergi sayfalarında hem genç hem de profesyonel fotoğrafçıların yapıtlarına ve düşüncelerine yer vererek fotoğrafçılarla halk arasında bir köprü vazifesi görmek; fotoğraf tarihindeki önemli isimleri tanıtarak o güne kadar çok az bilinen fotoğraf tarihine ışık tutmak gibi Türkiye ‘de fotoğrafla ilgili pek çok yeni şeye imza atmıştır.

Kısaca, zaman zaman çeşitli açılardan eleştirilse de şuna kuşku yoktur ki derginin, Türkiye’de fotoğrafın yaygınlaşmasında, bir fotoğraf ortamının oluşmasında büyük katkıları olmuştur. Bugün eğer, ülkemizde bir fotoğraf sanatından bahsedebiliyorsak şüphesiz bunda “Yeni Fotoğraf” dergisinin payı büyüktür.

<sup>78</sup> Nuri İyem, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Sayı:6, Mart 1977, 5 s.

<sup>79</sup> Gültekin Çizgen’den Aktaran: Osman Ürper, “1960-2000 Yılları Arası Türkiye’de Fotoğraf Yayınları ve Yayıncılığı”,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2001), 76 s.

### 1.4.3. Bir Sanatçı: Şahin Kaygun

“.....  
Ve fotoğraf,  
getirdiği tüm olanakların yanı sıra  
yeni bir anlatım aracı kimliğiyle,  
öbür sanat uğraşları arasında  
saygın bir yer açtı kendine.  
Öte yandan birileri de  
fotoğrafı değiştirdi ve yeniledi durmaksızın.  
Bu yeni ve özgün dilin anlatım olanaklarını araştırarak,  
sınırlarını zorlayarak,  
ötelere giden yollarına ışık tutarak,  
İşte Şahin Kaygun,  
bu ‘değiştirici’lerden biri.  
.....”<sup>80</sup>

Samih Rifat’ın yukarıda çok güzel bir tanımlamayla dile getirdiği gibi Şahin Kaygun, gerçekleştirdiği çalışmalarıyla Türk fotoğrafının “değiştirici”lerinden biri olmuştur. Sanat üretme heyecanı, değişik kaynaklardan beslenme içgüdüğü, teknolojiyle bütünleşme çabası, görselliği “global” estetik olarak görme bilinci Kaygun’u çağdaşlarının arasından sıyrıp, Türk fotoğrafının öncüleri arasına yerleştirmiştir.<sup>81</sup>

1951 yılında Adana’da doğan Kaygun, yoğun olarak fotoğrafla ilgilenmeye İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda fotoğraf ve grafik eğitimi alırken başlamıştır. 1973 yılında okulu bitirdikten sonra aynı kurumda bir süre öğretim görevlisi olarak çalışan Kaygun, aynı zamanda Fotoğraf Sanatçıları Derneği (FOTOS)’un kurucuları arasında yer almış ve başkanlığını yapmıştır. Fotoğrafın dışında sinemayla da ilgilenen sanatçı, 1980’li yılların sonunda “Afife Jale” ve “Dolunay” adlı iki uzun metrajlı filmin yönetmenliğine imzasını atmış, “Dolunay” filmiyle Cannes’da Genç Yönetmen ödülünü kazanmıştır. Ayrıca, reklâm filmleri ve sanat yönetmenliği de yapmıştır.

<sup>80</sup> Samih Rifat, **Akla Kara Arası**, YKY, İstanbul 2002, 93-94 s.

<sup>81</sup> Kaya Özsegin, “Pürizmden Deneyselliğe”, **Şahin Kaygun: Tüm Bir Yaşam**, Kültür B.Y Sanat Serisi-24 Ankara 1992, 7 s.

Onat Kutlar bir yazısında Şahin Kaygun'un eserlerinde kendisini şaşırtan ve ona "biçimci" demesine neden olan şeyin gerçekte fotoğraf sözcüğünde gizli olduğunu söyler ve şöyle devam eder : "Ortada bir 'foto' olayı varsa bir de 'grafik' olayı var. Yani Şahin Kaygun'un fotoğraflarında, fotoğraf sanatına özgü değerlerle grafik sanatına özgü değerler birbirinden ayrılmaksızın bir 'bireşim' oluşturuyorlar."<sup>82</sup> Kutlar'ın değindiği bu grafiksel anlayış sanatçının ilk yıllarında gerçekleştirdiği belgesel nitelikli çalışmalar olan asker ve işçi fotoğrafları da dahil olmak üzere tüm işlerinde farklı açılardan ağırlığını hissettirmektedir. Kaygun'un fotoğraflarında grafik düzenlemenin bu kadar öne çıkmasında kuşkusuz aldığı grafik eğitiminin rolü yadsınamaz. Ancak, onun bu eğiliminin temel nedeni fotoğraf ya da daha doğru bir ifadeyle sanat anlayışıdır. Çünkü o sanat dalları arasında herhangi bir ayırım gözetmez. Onun için önemli olan sanatçının söyleyecek bir sözü olmasıdır. Kaygun bu görüşünü şu sözlerle dile getirir:

*"Ben sanat dalları arasında bir ayırım yapmıyorum. Kişinin yaptığı iş önemlidir benim için. Bunu fotoğraf olarak yaparsın, resim olarak yaparsın, tiyatro oyunu yazarak ya da yazılmış bir tiyatro oyununu yorumlayarak yaparsın. Yapılan işin içinde, sanatı oluşturan öğeler, belli bir anlatım aracıyla yer alıyorsa o iş sanattır. Söyleyecek bir sözünü varsa, bunu tiyatroyla da müzikle de, resimle de, fotoğrafla da edebiyatla da söyleyebilirsiniz."<sup>83</sup>*

Kaygun salt fotoğraf çekmemiş, fotoğraflarında çeşitli sanat dallarının öğelerini de kullanarak kendi değimiyle fotoğraf "yapmıştır". O, fotoğrafın sunduğu imkanlarla yetinmemiş, onun sınırlarını zorlayarak farklı kullanım olanakları geliştirmiş ve bu olanakları da sanatını icra etmekte kullanmıştır. "Şahin Kaygun'da fotoğraf daha başından beri makinenin sunduğu hazır görüntüyü kişisel bir vizyona dönüştürecek olanakların araştırıldığı çok özel bir alan olarak değer taşımışsa, nedeni bu tutumundan kaynaklanır."<sup>84</sup>

Bu anlayış çerçevesinde atılımcı, yenilikçi, araştırmacı ve yaratıcı kişiliğiyle özgün bir anlatım biçimine ulaşan Kaygun, deneyselliği fotoğraf sanatını yaratıcı

---

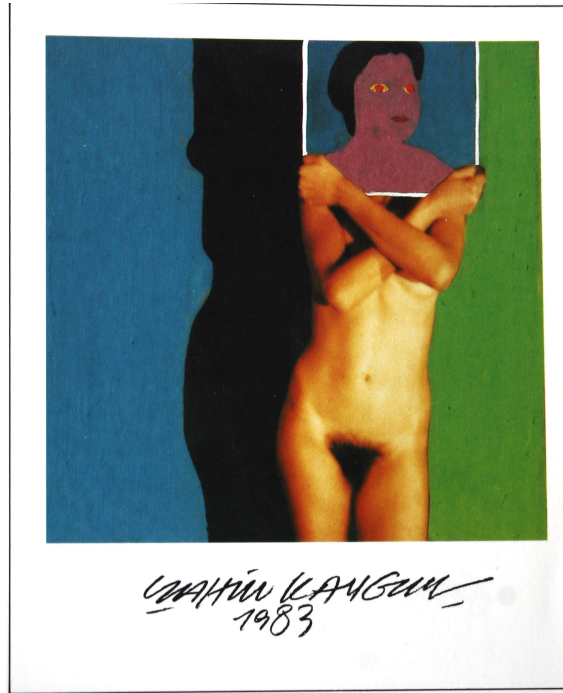
<sup>82</sup> Onat Kutlar, "Şahin Kaygun", **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Haziran 1978, 7 s.

<sup>83</sup> Ara Güler, Şahin Kaygun, "İki Usta Fotoğrafı Konuştu", **Hürriyet Gösteri**, Eylül 1984

<sup>84</sup> Özsegin, **a.g.m.**, 8 s.

çizgiye götürecek bütün uğraşlar açısından gerekli görür. Fotoğraflarında, fotomontaj, kazıma-boyama, kolaj, fotoğraf üzerine resim ya da resim üzerine fotoğraf yapma (foto-pentür) vb. teknik ve estetik müdahaleler vardır. Ancak bu deneyselliği salt biçimsel planda değil, biçime ait bir felsefi arayışa, öneri düzeyinde göndermeler olarak yapar. Yine “görünen” gerçeği belirli bir zaman diliminde, belirli koşullar altında ve fotoğraf sanatçısının tanıklık ettiği yorumladığı “an” olmaktan çıkarır. Öyle ki, fotoğraf bakılan bir nesne olmasının ötesinde, fotoğrafa bakanın bilinçaltında, durmadan anlamlar üreten, düşüncüyü çeşitlendiren bir devinim, bir enerji olarak yer alır.<sup>85</sup>

Kaygun’un deneysel çalışmalarının yoğunluk kazandığı dönem, fotoğraflarındaki anlatım biçimini ve tekniğini değiştirmeye başladığı 1980’lerdir. Bu değişimin en önemli ürünlerinden biri ise 1984 yılında sergilediği polaroidleridir.



Şahin Kaygun, Polaroid Serisi, 1984

<sup>85</sup> İsmat Doğan, Cankülahoğlu’ndan Aktaran: Birsal Matara, “1980 Sonrası Türk Fotoğrafının Esteti Sorunları”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Douz EylÜN Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), 100 s.

Onun bu çalışmaları, çekildikten bir kaç dakika sonra pozitif görüntü veren ve temelde amatörlerin “an”ları bir an önce görüntüye dönüştürme isteğini karşılayan, polaroid makinesinin belgeleyici niteliğinin çok dışındaki eserlerdir. Kaygun, bu yapıtlarında gerek polaroidin emülsiyonlu yüzünü kazıyarak gerekse bu yüzeyi boyayarak görüntü üzerinde bir takım tahribatlar yapmıştır. Böylelikle belgesel yanı ağır basan polaroid görüntü resimsel bir nitelik kazanmış, bu da eserlerin fotoğrafla resmin sentezi olarak değerlendirmesine neden olmuştur. Kaygun’un polaroid çalışmaları hakkında yaptığı kendi yorumu ise şöyledir: “Alıştığımız fotoğraf, alıştığımız resim değil ama ne oldukları beni ilgilendirmiyor. Önemli olan iyi bir şey olması. Sanatçı çalışırken onun nasıl adlandırılacağını pek hesaba katmaz.” Belki de bu yüzden Şahin Kaygun, polaroid çalışmalarını sergilerken fotoğraf sözcüğünü kullanmamış sadece “sergi” demeyi tercih etmiştir.

Onun polaroidlerini değerlendirirken üzerinde durulması gereken en önemli nokta bu tarz bir çalışmanın Türkiye’de ilk kez gerçekleştiriliyor olmasıdır. Bu yüzden de bazı eleştirmenler fotoğraf kalıplarının dışına çıkan bu çalışmaları Türk fotoğrafı için cesur bularak, takdir etmiştir. Samih Rifat şu yorumu yapmıştır:

*“Şahin’in var olan örneklerden çok kendi önüne, kendi içine bakarak yürüdüğünü çok iyi biliyorum. Sergisi ülkemiz için tümüyle öncü ve yenilikçi bir tavır taşıyor; böyle bir çalışma ilk kez sergileniyor. Ama bence bunlar çok önemli değil. Önemli olan bir sanatçının böyle yepyeni bir serüveni korkusuzca sergilemesidir; gelmesi olası eleştirileri umursamadan, kendini aşmaya, yaptığı işi, kullandığı malzemeyi anlamaya, duymaya, yenmeye çaba göstererek.”<sup>86</sup>*

Polaroid çalışmalarından sonra da fotoğrafta arayışları ve deneyciliği devam eden Kaygun, farklı malzemelere yönelir. Önce siyah/beyaz fotoğrafta renk araştırmaları yapar. Renklendirici banyolarla (tonerle) siyah/beyaz fotoğraflarını renklendirmeye çalışır. Fotoğraftaki istemediği ayrıntıları silerek ya da kazıyarak ortadan kaldırır. İsteddiği ayrıntıları istediği yere yerleştirir. Akrilik boya kullanarak fotoğraf üzerine resim yapar. Bu basit ve bilinen teknik yöntemle Kaygun’un kolajları, fantastik kurguları, simgesel anlatımları bir araya gelince de resim-fotoğraf

---

<sup>86</sup> Samih Rifat, “Şahin Kaygun’un Polaroidleri”, **Cumhuriyet**, 21 Ocak 1984



karışımı yapıtları ortaya çıkar.<sup>87</sup> Foto-pentür olarak adlandırılan bu yapıtlarından biri “Eski Zaman Denizlerinde” adlı çalışmasıdır.

Çeşitli müzelerde çektiği antik heykel fotoğraflarının baskılarını düş gücünün esinlediği biçimde boyayarak oluşturduğu çalışmalarını Kaygun şöyle değerlendirir:

*“Eski Zaman Denizleri adını verdiğim dizi, insanın her dönemdeki saygınlığına, üretimine ve ilişkilerine yönelik bir saygının ürünüdür. Tarih öncesi bir dönemde insanların ortaya koyduğu idoller, kabartmalar, garip, fantastik bir takım figürlere onların dünyalarını bize taşıyan yapıtlara fotografik bir açıdan yaklaştım. Onlar bu ürünleri ortaya koyarken neler düşündüler bilemiyoruz. Ancak bu tür bir çalışmaya başlandığında sizde oluşmaya başlayan bazı öyküler var. Ben bu öyküleri ortaya çıkarmak istedim. Onları bir müzenin soğuk salonlarında fotoğrafladım. Dolayısıyla ana mekanların nasıl olduğunu bilmiyorum. Ama onların bu soğuk mekanda olmamaları gerektiğini biliyorum. Bunlara, kendimce yakıştırdığım mekanlar oluşturmaya başladım. Ben düz anlatımları sevmiyorum. İnsanlara, gizleri olan öyküler anlatmaktan hoşlanıyorum. Değişik zamanlarda değişik yorumlar getiren yapıtı arıyorum.”<sup>88</sup>*



Şahin Kaygun, Düşümde Irmağın Kıyısında Duruyorum, 1991

<sup>87</sup> A.Beyhan Özdemir, “Fotografi Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1996), 134 s.

<sup>88</sup> Seyit Ali Ak, “İmgeden Düşünceye Uzanan Yolda Şahin Kaygun”, **Refo Fotoğraf Dergisi**, Sayı:18, Aralık 1990, 29 s.

Şahin Kaygun'un geleneksel fotoğraf olgusunun, dışına çıkarak oluşturduğu polaroidleri ve "Eski Zaman Denizleri" adlı çalışması Türk fotoğraf dünyasında hem bir şaşkınlık yaratmış hem de çeşitli eleştirilere neden olmuştur. Eleştirilerin odak noktasında bu çalışmaların nasıl değerlendirileceği yer almaktadır. Bu çalışmalara resim mi demek gerekir yoksa fotoğraf mı? Ne resim kategorisine ne de fotoğraf kategorisine dahil edilemeyen çalışmaları için Kaygun şöyle söyler: "(...) yapıtlarımın en önemli yanı 'ekspresyon'. Yapıtlarıma fotoğraf demek de yanlış olur. Bunların düşünsel boyutları bulunan birer sanat yapıtı olduğu anlaşılırsa benim için yeterli olacaktır"<sup>89</sup>

Yapıtları nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin şurası bir gerçek ki Kaygun Türk fotoğrafına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Fotoğraf makinesinin salt yaşadığımız olayları belgelemekte kullanılacak bir araç olmadığını, onun aynı zamanda insanın duygu dünyasını da yansıtmakta kullanılabileceğini göstermiştir. O, fotoğrafın farklı anlatım olanaklarını araştırırken aslında fotoğrafla kendisini nasıl daha iyi ifade edeceğini bulmaya çalışmaktadır bir anlamda. Şahin Kaygun yapıtlarıyla, fotoğraf makinesinin arkasında düşünen bir beynin olması gerektiğini dolayısıyla sanatçının fotoğraf makinesini değil, fotoğraf makinesinin sanatçıya tabi olması gerektiğini ortaya koymuştur. Böyle bir yaklaşım sonucu ortaya koyduğu çalışmalarıyla da Türk fotoğrafında yeni bir dönemi başlattığı rahatlıkla söylenebilir.

## **1.5. DİJİTAL FOTOĞRAF ÇAĞINDA PİKSELLENEN DÜNYA VE TÜRKİYE**

### **1.5.1. Fotoğrafın Sayısal Teknoloji Devrimi**

Fotoğraf, bilimsel bir buluş olarak duyurulmasından bu yana popülaritesini hiç kaybetmeden gündelik yaşamın her alanına sızmayı başarmıştır. Kısa serüveni boyunca, teknolojik anlamda üstüne ilave edilen her yeni gelişme ile kendi üretim ve tüketim biçimini yeniden tanımlatmıştır. Kronolojisi içinde; enstantane hızı, negatif-pozitif prosesi, kutu makineler, polaroid şeklinde kabaca sıralayabileceğimiz kırılma

---

<sup>89</sup> Ak, .a.g.m., 29 s.

noktaları zaman içinde deklanşöre basılma sayısının katlanarak artmasını sağladı. Ancak, içinde bulunduğumuz 21. yüzyıl itibariyle, geline son nokta olan sayısal teknolojiyi, fotoğraf tarihinin her hangi bir dönemiyle karşılaştırmak, sanırım mümkün değil. Dijital fotoğraf olarak da adlandırabileceğimiz bu son teknolojik sıçrama; çılgınlık düzeyine taşıdığı fotoğraf çekme eylemini, çoktan yaşamın günlük rutinlerinden biri haline getirdi. Fotoğraf literatürüne bu sayede katılan piksel, compact flash card, lcd ekran, dijital-optik zoom, ccd-cmos sensör, full frame, gibi daha pek çok yeni terim ise fotoğrafa ucundan bulaşan herkesin zorunlu ezberi haline gelmiş durumda. Peki, hayatımıza bu kadar çabuk eklenen dijital fotoğraf makineleri, olmazsa olmazlarımızdan olana değin hangi evrelerden geçti?

“Dijital görüntüleme, fotoğrafik görüntünün dijite edilmesi, yani negatif-pozitif, kart baskılarının scanner ile taranması ya da direkt dijital kamera ile görüntülerin yazımlanması işlemleri, bilgisayar ortamında görüntüler üzerine renk, doku, yazı girilmesi, foto CD, optik CD, disk, floppy disk, data kartuş’a kaydedilmesi işlemlerinin tamamıdır.”<sup>90</sup> “Norman Breslow, bir imgenin sayısal verilere dönüştürülmesinde üç aşamanın olduğunu ortaya koymuştur. Birinci aşama, orijinal imgenin dijital bir makine ile sayısal verilere dönüştürülmesi, ikinci aşama bilgisayar ortamındaki uygun donanımlar ile içselleştirilmesi, üçüncü ve son aşama ise yazıcı veya daha geliştirilmiş araçlar ile çoğaltılmasıdır.”<sup>91</sup>

Aslında yukarıda sözü edilen, orijinal imgenin dönüştürülmesi, içselleştirilmesi ve çoğaltılması şeklinde sıralanan öncekinin sonrakini oluşturduğu iç içe geçmiş üçlü kombinasyon durumu, konvansiyonel yöntem içinde geçerlidir. Aynı silsileyle sistematize edildiğinde; ilk aşama, 35 mm’lik analog bir fotoğraf makinesi yardımı ile görüntünün filmin duyarkat yüzeyi üzerine geçirilmesi, ikinci aşama karanlık odada film banyosu ile görüntünün negatif üzerinde oluşmasının ve kalıcılığının sağlanması ve son aşamada, yine karanlık odada yapılan kart baskısıyla görüntünün baskıya dönüştürülüp fotoğraf kartına sabitlenmesi şeklinde sıralanabilir. Günümüz sayısal görüntü üretim tekniklerinde, konvansiyonel yöntemdeki ikinci ve

---

<sup>90</sup> Yusuf Ziya Çiçekli, “Dijital İmaging ve İnkiet Priterler”, **Fotoğraf Dergisi** Sayı: 10, İstanbul 1997, 34 s.

<sup>91</sup> Norman Breslow, **Basic Dijital Photography**, Boston: Focal Press, 1991, 65 s.

üçüncü aşamanın gerçekleştiği karanlık odanın yerini tamamen bilgisayar ve ona bağlı çalışan çeşitli yazıcılar almıştır. Kimyasalların devreden çıktığı, öncesine hiç benzemeyen bütünüyle yeni bir yöntemdir artık kullanılan. Ancak, ilk aşama için dönüşüm bu kadar sert ve keskin olmamıştır. Filmden sensöre, grenden piksele geçişte, analog SLR'nin yerini alan dijital SLR, kendinden öncekini komple reddetmemiştir. Yani photoshop ve türevlerinin yerle yeksan ettiği karanlık oda kadar, yeni yöntem analogla mesafe koymamıştır arasına. Öyle ki, D-SLR diye adlandırdığımız, sayısal görüntü üreten makinelerin, sadece önüne aldığı tek bir “D” harfiyle, analogları ifade etmek için kullanılan SLR yazılışını bile çok bozmamış olması bu bağın göstergesidir. Tasarım olarak da SLR'lerin şeklini muhafaza eden D-SLR'ler, artık analogların objektifleriyle de uyumlu çalışabilmektedir.

Toparlamak gerekirse, günümüzün dijital fotoğraf makineleri, teknolojik olarak, analog makinelerin geliştirilmiş hali değildir aslında. Farklı bir rotada ilerleyen, sayısal olarak görüntüyü saptama araştırmalarının sonunda ortaya çıkan bu teknolojiyi, teknik bir buluş olarak, misyonunu tamamlamış analog makinelere adapte edebilmektir tüm mesele. Bu durum, sayısal görüntü üretiminin başlangıcı ve ilk dijital makinelerin nasıl ortaya çıktığı incelendiğinde de gözlemlenebilir.

“Sayısal görüntü üretiminin ilk örnekleri, uzay araştırmaları ile aynı zamana rastlamaktadır. Bilinen ilk sayısal fotoğraf görüntüsü işleme teknikleri 1964 yılında NASA teknisyenleri tarafından Ranger 7 adlı uzay aracı tarafından ay yüzeyinden elde edilen görüntülerin kusurlarının giderilmesinde kullanılmıştır. Aynı teknik 1968 yılında ay yüzeyine bırakılan yakın plan ayak izi çekimindeki görüntü hatlarını yok etmekte de kullanılmıştır. 1979 yılında yine NASA tarafından, sayısal görüntüleme teknikleri Voyager ve Magellan projelerinde Jupiter, Neptün ve Venüs gezegenlerinin ayrıntılı ve renkli fotoğraflarının elde edilmesinde kullanılmıştır.”<sup>92</sup>

Dünyanın ilk sayısal olarak görüntüyü saklamayı başarabilen dijital makinesi 1975 yılında yapılmıştır. Kodak mühendisi Steve Sasson tarafından üretilen ve

---

<sup>92</sup> Tolga Hepdinçler, “Dünya’da ve Türkiye’de Sayısal Fotoğraf Tartışmaları: Sayısal Medya Çağında Fotoğraf” (Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), 41 s.

prototip kabul edilen, bir ekmek kızartma makinesi büyüklüğündeki bu ilk dijital fotoğraf makinesi günümüzdekilerle kıyaslandığında oldukça ilkeldi. 4 kg ağırlığındaki makine sadece 0.001 mega pikseldi. 23 saniyelik kayıt süresiyle kasete depoladığı görüntüyü izlemek içinse bir televizyona ihtiyaç duyuluyordu. 1988 yılına gelindiğinde ise Fuji görüntüleri 16 MB'lık hafıza kartına bir bilgisayar dosyası gibi kaydedebilen DS-1P modelini tanıtır. Asla piyasaya sürülmeyen bu makine karta verileri depolamak için bir batarya kullanıyordu. Ticari anlamda kullanılabilen ilk dijital fotoğraf makinesi ise 1990'da üretilen Dycam Model 1'dir. Logitech Fotoman adıyla piyasaya sunulan ve CCD sensör kullanan bu makine, fotoğrafları sayısal olarak depoladığı gibi PC ile direkt bağlantıda kurabiliyordu. Bundan bir yıl sonra da Kodak DCS-100'ın tanıtımını yapar. Modifiye edilmiş Nikon F3 SLR gövde, modifiye edilmiş sürücü ünitesi ve bir kabloyla bağlantı kurulabilen harici depolama ünitesinden oluşan 1,3 mega piksellik bu makinenin fiyatı ise 30.000 dolardır. Firma ardından bir üst model olarak ürettiği DCS-200'de, depolama ünitesini harici olmaktan kurtarıp, cihaza dahil ederek entegre hale getirir. 1995 yılında Casio, ön izleme olanağı sağlayan LCD ekranlı ilk makine QV-10'u ertesini yıl da Kodak, compact flash cart kullanan ilk fotoğraf makinesi olan DC-25'i satışa sürer. Ancak gerçek manada ilk D-SLR fotoğraf makinesi, Nikon'un 1999 yılında duyurduğu D1 olur. Fiyatı 6000 doların altında olan 2,4 mega piksellik Nikon D1'in hızı ve görüntü kalitesi artık bu pazar için 35 mm film kullanan makinelerin sonunun geldiğinin habercisidir. Başta spor muhabirleri olmak üzere özellikle gazetecilere yönelik düşünülen bu makine, gövdesiyle birlikte tamamen dijital olarak üretilen ilk fotoğraf makinesidir.

2000 yılında Fuji Film profesyonel olmayan ilk D-SLR'yi, FinePix S1 Pro'yu ve 2001 yılında da Canon 4,1 MP'lik 1D Mark 1'i piyasaya sürer. Geçen 7-8 yıllık süre boyunca çok büyük bir ivme kazanan dijital fotoğraf teknolojisi, şu an ISO aralığı 50-6400, çözünürlüğü 21 mega piksel olan ve saniyede 9 kare fotoğraf çekebilen makineler üretebilmekte. Üstelik aynı hızda da gelişmeye devam edeceği aşikar. Bu fotoğrafçılık alanında hakikaten bir devrim.

Sayısal teknolojiyle birlikte, fotoğrafın son on yıldır altın çağını yaşadığı bir gerçek. Resmi olmayan rakamlara göre, bir yıl içinde sadece ülkemizde çekilen fotoğraf sayısının yaklaşık 4,5 milyar kare olduğu söyleniyor. Fotoğraf üretme faaliyetinin çok daha zahmetli olduğu 35'lik makinelerin kullanıldığı dönemde, böylesi büyük rakamlar telaffuz etmek oldukça zordu. Bir seferde sadece 36 kare gibi sınırlı sayıda fotoğraf çekebilme olanağı sağlayan 35'lik makinelerde, öncelikle çekilen filmin bir takım kimyasal işlemlerle devolepe edilmesi gerekiyordu. Ardından da agrandizör ya da minilap yöntemlerinden biri kullanılarak baskıya dönüştürülmeliydi. Kimyasala maruz kalmadan görebilme şansımız olmadığı için de fotoğrafların çekim esnasında bir telafisi yoktu. Deklanşöre basıldıktan sonra çıkacak fotoğraf, geçireceği kimyasal işlemlerle birlikte neyle karşılaşacağımız konusunda her zaman bir risk taşıyordu. Üstelik bu aşamaların tamamı ayrı bir maliyet demektir. İşte bu handikapların tümünü birden ortadan kaldıran sayısal fotoğraf en başta fotoğrafçının üstündeki endişeleri yok ederek, ona sınırsız kolaylık ve özgürlük sağladı. Her deklanşöre basmanın artık bir masraf demek olmadığı, ön izlemeden görüp hataya anında müdahale edebilme lüksü, bir seferde binlerce fotoğraf çekebilme imkanı gibi, anı saptamada iştahımızın oldukça kabarmasını sağlayan faydaları, dijital fotoğraf makinelerinin hayatımızın vazgeçilmezlerinden olmasına yetti. İnternet ve cep telefonları da, fotoğraf üretim ve paylaşımının, yaygınlaşmasını sağladı. Günümüzde sayısal fotoğrafı artık cep telefonlarından ve internetten bağımsız konuşmak neredeyse imkansız. Özellikle cep telefonlarının bir fonksiyonu olarak sunulan fotoğraf çekebilme ve çektiğini başka kullanıcıya iletebilme özelliği fotoğrafın demokratik yapısını oldukça perçinledi.

Hem çekilen fotoğraf hem de çeken kişi sayısındaki belirgin artış fotoğrafı daha görünür ve daha konuşulur hale getirdi. Yaşamı vizörün arkasından izleyenlerin sayısı çoğaldıkça dünya da o kadar pikselleenecek gibi gözüküyor.

## 1.5.2. www—Fotoğraf —com

### 1.5.2.1. E-Dergiler, E-Sergiler , E-Yarışmalar, E- Müzeler

Geride bıraktığımız yüzyılda insanoğlu diğer yüzyıllarla kıyaslanamayacak ölçüde bir gelişim yaşamış; teknoloji her geçen gün farklı bir yenilikle karşımıza çıkmıştır. Bu yeniliklerin en önemlisi hiç şüphesiz 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren insanoğlu ile tanışan bilgisayarlardır. Bir diğer yenilik de bilgisayar sistemlerini birbirlerine bağlayan internetin insanoğluna global iletişimin kapılarını açmasıdır.

Yaşamımızın artık vazgeçilmez bir parçası olan internet, teknik olarak, birçok bilgisayarın ve bilgisayar sistemlerinin birbirine bağlı olduğu, dünya çapında yaygın olan ve sürekli büyüyen bir iletişim ağıdır. Kelime olarak da, İngilizce'de "kendi aralarında bağlantılı ağlar" anlamına gelen "Interconnected Networks" sözcüğünün kombine edilmesinden oluşan internetin, tarihsel arka planında Arpanet adlı askeri bir proje vardır. 1960'lı yıllarda Amerika Savunma Bakanlığı felaket senaryolarının (doğal afet, nükleer saldırı) ardından dahi, işlevselliğini koruyabilecek bir iletişim sistemi üzerinde çalışmaya başlar ve böylece internetin atası olan Arpanet doğar. Bu proje 1970'lerde hayata geçtiğinde sadece 15 bilgisayarın birbirine bağlı olduğu bir ağdan ibaretti. Şu an ki serbest ve yaygın kullanımı ancak, 1980'lerin sonunda gerçekleşebildi.<sup>93</sup>

İnternet, iletişim alanına getirdiği büyük yenilikler sayesinde kısa sürede popüler hale gelmiştir: Dünyanın herhangi bir noktasındaki insanla kurabileceğiniz görüntülü ve sesli haberleşme, e-posta kullanımı, her türlü bilgiye kolay ulaşım internetin sağladığı imkanlardan sadece bir kaçıdır. Bu sayede internet, kısa bir zaman dilimi içerisinde bir çok kişi ve kuruluş için günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Bu ağa, başlangıcından 1994 yılına kadar çeşitli şekillerde, 110 ülke, 3 milyon'dan fazla bilgisayar ve 25 milyonu aşkın kullanıcı bağlanmıştır. Bu sayı 1995

---

<sup>93</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0internet#Tarih.C3.A7e>

yılı içinde büyük bir patlama göstermiş ve 60 milyon'a ulaşmıştır. Her geçen yıl katlanarak büyüyen bu rakamın 2000'li yıllar itibariyle 300 milyonu bulduğu söylenmektedir.<sup>94</sup>

1990'lı yılların başından itibaren Türkiye'ye gelen internet, önce üniversitelerde yaygınlaşmış, ardından da hızla evlere ve iş yerlerine girmiştir. Devlet istatistik enstitüsünün 2005 yılı haziran ayında yaptığı bir araştırmaya göre evlerin % 8,66'sında internet erişimi mevcutken, internete erişen birey sayısı % 19,93'dur.<sup>95</sup> Tabii bu orana, hemen hemen her mahallede en az bir tane bulunan internet cafelerden bağlanan kişi sayısını da eklemek gerekmektedir.

Rakamlardan da anlaşılacağı gibi internet büyük bir hızla bir çok kişinin yaşam alanına dahil olmakta ve şüphe götürmeyecek şekilde toplumsal ilişkilerde, ve alışkanlıklarda değişmelere yol açmaktadır. 1994 yılında Esther Dyson, George Gilder, George Keyworth, ve Alvin Toffler'in İnternet'te yayınlanan bir yazısında insanoğlunun tarım ve sanayi olarak adlandırılan iki devrim dalgasından geçtikten sonra nihayet üçüncü bir devrim dalgası çağına girmekte olduğundan bahsedilmektedir. Bu çağ kısaca bilgi çağıdır. Yazarlara göre bilginin vatanı kısaca siber alan denilen bilgisayar dünyasından başka bir şey değildir ve bu yeni dalganın bireyden aileye, şirketlerden dini kuruluşlara kadar her şey üzerinde büyük dönüştürücü etkisi olacaktır.<sup>96</sup>

Gerçekten de, insanlar her geçen gün daha da artan bir şekilde ağıli iletişim tarafından kuşatılmakta ve bu ağın bir parçası haline gelmeye zorlanmaktadır. Çünkü, alış verişten tutun da, bankacılık işlemlerine, film seyretmekten, gazete okumaya, sohbet etmekten radyo dinlemeye, dünyanın çeşitli yerlerindeki sergileri gezmekten, kütüphanelere girmeye, müzeleri dolaşmaya kadar günlük hayatımızda yaptığımız tüm faaliyetleri bilgisayar başında oturarak, birkaç tuşla yapar hale geldik. Kısaca, hayat bizim için bilgisayar başında, sanal alemde yaşanan bir noktaya geldi.

<sup>94</sup> <http://www.bilgiportal.com/v1/idx/18/234/internetBiliim-Szl/makale/internet-Tarihi.html>

<sup>95</sup> <http://www.die.gov.tr/TURKISH/SONIST/HHBilisim/hhbilisim.html>

<sup>96</sup> Ester Dyson ve diğerlerinden Aktaran: Cemal Yalçın, "Sosyolojik Bir Bakışaçısıyla İnternet", C.Ü Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:1, Mayıs 2003, 78 s.



Fotoğraf gibi çok geniş kitlelerin ilgi alanına giren bir konunun da sanal alemde yer alması elbette kaçınılmaz bir sonuçtu. Fotoğrafı ilgili dergiler yayınlanmaya, internet üzerinden katılımların gerçekleştirilebileceği yarışmalar düzenlenmeye, paylaşım siteleri kurulmaya, fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarına kolayca ulaşabilmeyi sağlayan galeriler açılmaya başlandı. Böylece fotoğrafı ilgili her türlü bilgiye ulaşmak, faaliyetlere katılmak herkes için basit ve mümkün hale geldi.

Bu alanlar arasında Türkiye menşeli ilk sanal fotoğraf dergisi, 1997 yılında yayınlanmaya başlayan “fotografya” olmuştur. Hem teknik hem de kuramsal bilgilerin yer aldığı dergi aynı zamanda portfolyo bölümüyle Türk ve yabancı sanatçıların fotoğraflarına da yer vermektedir. İlk sayıda Osman Ürper derginin hedeflerini şöyle özetliyor:

*“Fotoğrafya ile Türk fotoğrafını internet sayesinde giderek küçülen aynı zamanda genişleyen dünyaya açmak ve tanıtmak istiyoruz. Eksikliğini hissettiğimiz düşünsel yazılarla sorunlarımızı tartışmak ve yeni fikirler ortaya atmak istiyoruz. Geçmişte fotoğrafımıza büyük emekler veren saygı değer ustalarımızın ve günümüzde nitelikli işleri olan, günümüz fotoğrafını yansıtan değerli fotoğrafçılarımızın eserlerini tüm dünyaya tanıtmak istiyoruz. Fotoğrafya genç kadrosu ve Türk fotoğrafının düşünsel beyinlerini bir araya getirerek dünya haritasında yerini almaya Türk fotoğrafı için bir çıkış kapısı olmayı hedeflemektedir.”<sup>97</sup>*

Bir diğer dergi, 2007 yılında hayata geçen “fotomat”tır. Dergi manifesto başlığı altında kendini şu sözlerle ifade eder:

*“(…) kentlerde yaşıyoruz, kırları özliyoruz, denizin hasretinden ölüyoruz. Binalarda, odaların büroların içinde 9T, 12 M, 20 N numaralı otobüslerde can sıkıntısı, mediokrite, sıradan faşizmi soluyoruz. Ben ve diğerleri. Yani ben ve ötekilerim. Ben ve sen. Hayatta kalmak için ne yapmalı?(…) En iyi bildiğin işi yap paylaşalım. Fotoğraflarını göster bana. Bırak kendimi seyredelim. (...) Üstelik ne sen bir kavramsalcısın ne de ben bir küratör dominatrix sadece iki fotoğrafçıyız Ben ve Sen Ve bence buluşmalıyız.”<sup>98</sup>*

“fotomat” dergisi bu düşünceler ışığında amaçlarını da şöyle özetlemektedir:  
“ Sergi ve kuramsal metinler üretmek, fotoğraf projeleri yayınlamak ve fotoğrafçıları

<sup>97</sup> <http://www.fotografya.gen.tr/issue-1/editor.html>

<sup>98</sup> <http://www.fotomatdergi.com/index1.htm>

yeni projeler üretmeye teşvik etmek, (...) sergi duyuruları ve kitap tanıtımları yapmak.”<sup>99</sup>

İnternette fotoğraf dergisi başlığı altında yayın yapan bir diğer site de “fotoritim”. Fotoğrafla ilgili projelerin, incelemelerin, makalelerin yayınlandığı, etkinliklerin duyurulduğu bu dergi, kalabalık bir ekip tarafından faaliyet gösteriyor.

Dergilerin yanı sıra dijital fotoğraf teknolojilerinin de gelişmesiyle bir takım fotoğraf yarışmalarına internet üzerinden de katılmak mümkün hale geldi. Bu anlamda ilk fotoğraf yarışmasının Photo Digital Dergisi Yayın Yönetmeni Ömer Serkan Bakır tarafından düzenlenmesinin ardından bir çok kurum benzer yarışmalar düzenledi. Bunlardan bir tanesi Çekül Vakfı’nın 28 Şubat-21 Nisan tarihleri arasında “Sinan’a Saygı” başlığı altında gerçekleştirilmiştir.

Bunların dışında hem yurtiçinde hem de yurt dışındaki sergilere ulaşma imkanı tanıyan sanal galeriler ve müzeler fotoğrafın internetdeki sanal faaliyet alanlarından bir diğeridir. Bu ortamlardan ünlü fotoğrafçıların eserlerine ulaşmak oldukça kolaylaşmıştır. Örneğin Eczacıbaşı Sanal Müzesinde, Arif Aşçı, Ömer Orhun, Merih Akoğul, Gültekin Çizgen, Şakir Eczacıbaşı gibi isimlerin fotoğrafları sergilenmektedir.

Dijital fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması, fotoğraf çeken kişi sayısında ciddi bir artışa neden olurken, internet de bu yeni kitleye, fotoğrafın ifade olanakları, çekim teknikleri ve fotoğraf makineleri hakkında sınırsız bilgi sağlamakta. Böylelikle internet bir taraftan fotoğrafın üretimine dolaylı yoldan katkı sağlarken diğer taraftan da üretilen milyonlarca fotoğrafın paylaşıldığı dünyanın en büyük sergi salonu olarak, fotoğraf tüketiminde de etkin bir rol oynamakta.

---

<sup>99</sup> <http://www.fotomatdergi.com/cagri.htm>

### 1.5.2.2. Fotoğraf Paylaşım Siteleri

İnsanlık için yepyeni bir dönemin açıldığının harbecisi olan internet, çok kısa bir sürede yaygınlaşarak günlük hayatımıza dahil olur. Hiçbir hiyerarşik yapı olmadan, dil, din, cinsiyet, ırk ayrımı gözetilmeksizin, herkesin oldukça demokratik bir şekilde her türlü bilginin kaynağına kolayca erişebilmesini sağlaması, onu yaşamımızın vazgeçilmezleri arasına sokmamızın en büyük nedenlerinden biridir. Bu anlamda interneti büyük kocaman bir ansiklopedi olarak düşünürsek, çok büyük bir kesimin ilgi alanına giren fotoğraf maddesinin içinde yer almaması düşünülemez. Özellikle, dijital fotoğraf makinelerinin büyük bir yaygınlık kazanmasından sonra fotoğraf üretimi artmış ve insanlar fotoğraflarını paylaşabileceği ortamlar aramışlardır. Bu durum da internet üzerinden fotoğraf paylaşımı yapan sitelerin doğmasına büyük oranda kaynaklık etmiştir. Hızla büyüyen ve üye sayısı hızla artan bu sitelerin yaşamımıza ve Türk fotoğrafına ne gibi etkileri olduğunu çözümlemenin en kolay yolu bizzat sitelerin kendisiyle iletişime geçmektir. Bu nedenle Türkiye menşeli fotoğraf paylaşım sitelerinin belli başlı olanlarıyla röportaj yapılmıştır. Bu siteler: Fotokritik, Foto Tiryaki, Negatif, Foto Fun Club, Foto Kronik, Foto Alem, PozitifStil'dir. Sitelere gönderilen soru ve bu soruları yanıtlayan paylaşım sitelerinin yanıtları aşağıya alıntılanmıştır.

#### **Sorular:**

1. Kaç yıldır faaliyetinizi sürdürüyorsunuz? Fikrin ve ismin ortaya çıkışı nasıl oldu?
2. Yönetim kadrosunda yer alan isimlerin fotoğrafla tanışıklıkları nedir?
3. Çok istatistiki olacak belki ama, günlük sisteme yüklenen ve şimdiye kadar size gönderilen total rakam hakkında biraz bilgi verebilir misiniz?
4. Size gönderilen çalışmalarını bir ön değerlendirmeden geçiriyor musunuz? Böyle bir seçici kurul var mı?
5. Oldukça kalabalık bir topluluk olduğunuzu biliyorum, şu an ki aktif üye sayınızı öğrenebilir miyim?

6. İletişimde olduğunuz fotoğrafla farklı düzeylerde teması olan bu geniş yelpaze size günümüz fotoğrafının eğilimleri hakkında bir veri sağladı mı? İçerik ve biçim olarak en çok nelerin üzerine gidildiğini gözlemleme şansınız oldu.?
7. Yurt dışında benzer sitelerin işlerini de takip ettiğinizi düşünerek; ülkemiz fotoğrafını evrensel çizgilerde dünyanın neresinde buluyorsunuz, bir karşılaştırma yapmanız mümkün mü?
8. Fotoğraf paylaşım sitelerinin, Türk fotoğrafına sağladığı katkılar nelerdir sizce?
9. Binlerce fotoğraf meraklısını bir araya getiren bu paylaşım ortamının, kolektif işler üretmede tetikleyici bir etkisi oldu mu? Bu anlamda hayata geçen projeler var mı?
10. Eğitim kurumlarını ayrı tutarsak, dernekler, başta fotoğraf eğitimi olmak üzere, bünyelerinde yürüttükleri ya da destekledikleri; festival, sempozyum, sergi v.b. faaliyetlerle Türk fotoğraf geleneğinin şekillenmesinde büyük bir rol oynamışlardır. Fotoğraf tutkunlarını bir araya toplayan sitelerin de benzer çalışmalar yürüttüğünü görüyoruz. Bu bağlamda fotoğraf paylaşım siteleri, gelecekte derneklerin konumunu ya da yapısını değişikliğe uğratabilir mi?
11. Fotoğraf üzerine yıllardır yapıla gelen “gerçekliğin temsili” ve “sanat” olup-olmama tartışmaları hakkında ne düşünüyorsunuz? Dijital fotoğraf bu tartışmalara iyice tuz biber oldu diyebilir miyiz?
12. Son soru olarak ileriye dönük planlarınızı öğrenebilir miyim?

### **PozitifStil Yanıtları:**

1. PozitifStil fikir olarak 2006 yazında ortaya çıktı, yayın hayatına ise 2007 nin başında başladı. PozitifStil, teknik ve sosyal imkanların giderek artmasıyla iyice popülerleşen Fotoğraf Sanatı/Hobisinin bilgi eksikliği ile birleşerek, yerinde sayan potansiyel bir fotoğraf çeker grubu oluşturma riskini göz önünde bulundurarak potansiyel sahibi kişileri pozitif ve stil sahibi yapmak üzere bünyesine katmayı ve Türkiye'nin her köşesinden amatör, yarı amatör ve profesyonel fotoğrafçılardan oluşan üyelerinin bilgi, birikim ve

deneyimlerinden faydalanarak Türk fotoğrafçılığını ileriye götürmeyi amaçlayan bir oluşumdur. Bu felsefemiz bize isim konusunda da yön verdi...Kısaca paylaşımları iletişimi Pozitif olan Stil sahibi kişileri bir araya getirmeyi amaçlayan bir grubuz.

2. Hepimiz fotoğraf sayesinde birbirimizi tanıyoruz. Birbirimizi daha önceki organizasyonlardan ve başka sitelerden tanıdık. Aynı şehirde yaşamamızın verdiği avantajla fikir alışverişlerimiz, İzmir merkezli bir sitenin olmayışı bizi PozitifStil'i kurmaya yöneltti. Çoğumuzun fotoğraf geçmişi çok eskilere dayanmaz.
3. 09/07/08 itibariyle toplam yüklenmiş fotoğraf sayısı 14901 adettir, Günlük ortalama 50 fotoğraf yüklenirken bu rakam yaz ayları ve özellikle fotoğraf çeken kişiler için önemli olan hafta sonları düşmektedir.
4. Maalesef söylemiş olduğunuz sistem çok vakit alan ve ciddi bir çalışma gerektiren bir konu, mevcut kurallarımıza uymayan çalışmaları daha sonra kendi aramızda fikir alışverişinde bulunarak siliyoruz.
5. Şu an için 2379 üyemiz var. Aktif üye sayımız daha düşük olabiliyor. Hiçbir faaliyette bulunmayan (yorum/fotoğraf vs) kişiler çok var bu tip üyeleri ayıklamaya çalışıyoruz. Amacımız çok üyeden ziyade katılım oranı yüksek bir kitle yaratmak.
6. Yönetim düzeyinde buldukça fotoğraftan ne kadar uzaklaştığımızı anlamamız çok geç olmadı...Eskiden daha fazla fotoğraf çeken bizler şimdi daha çok yazılımsal sorunlar etkinlikler gibi şeylere kafa yorar olduk. Bu uğraşla birlikte ciddi bir şekilde Türkiye'deki fotoğraf kullanıcıları hakkında bir kitap yazacak kadar bilgi birikimine sahip olduğumuzu düşünüyorum. Fotoğraf eğilimlerinden ziyade başta da demiş olduğum imkanların artması çok olumsuz fotoğraf sanatına heveslenen ve kısa sürede tüketen bir kitle yarattı...eline makine alan fotoğraf çekmeye başladı buraya kadar bir sorun

yok keza biz de aynı şekilde başladık fakat insanlar mütevazılığı bir kenara koyup fotoğrafa soyunduğu için “ne çekersem doğrudur bu iyidir” mantığıyla bakmaya başlıyor. Bu da gruplaşmalar sonucunda belli bir mertebeye oturtulmuş kişilerin başka ortamlarda alışmış olduğu ilgiyi görememesinden dolayı gerginliklerin küskünlüklerin çıkmasına sebep oluyor. Muhakkak paylaşımın doğal beklentisidir övülmek eleştiri almak sonuçta hepimiz bunun için PozitifStil’deyiz. Ama büyük bir kitle eleştirilere fikirlere saygı göstermektense yaratmış olduğu sosyal statüye göre savunmaya geçmektedir. 2-3 sene öncesinde kendi adıma eleştiri almak için çırpındığımı hatırlıyorum, her eleştirinin de beni biraz daha iyi noktaya getirdiğine inanıyorum. Bunun dışında fotoğraf içeriklerine bakınca zamanla kişilerin farklılık yaratmak farklı olanı çekmek arzusuyla daha da zorlandıklarını görmekteyim. Manzara fotoğrafıyla başlayan kişi belli bir noktadan sonra fotoğrafındaki güzelliğin manzaranın güzelliği olduğunu görmekte daha ileri boyutta da güzel bir fotoğraf için güzel bir görüntü olmasına gerek kalmadığını fotoğrafta kompozisyonun çok önemli olduğunu anlamaktadır. Bu yüzden fotoğrafla ne kadar çok vakit geçirmişseniz çekeceğiniz konu sayısı azalmaktadır.

7. Dünyada da ülkemizdekine benzer bir eğilim var...Fotoğraf makinesine sahip olan herkes bir şekilde üst noktalara gelmiş kişilerin yakalamış oldukları başarıyı en kısa sürede yakalamak istiyorlar. Bunun dışında ülkemizin özellikle insan ve doğa fotoğrafları bakımından çok elverişli olduğunu düşünüyorum ve bu tip kategorilerde de gayet iyi işler çıktığını görüyorum.
8. Öncelikli katkısı bence bilgi birikimlerin paylaşımı sonucunda eğitim imkanı olmayan kişilerin belli fotoğraf temel kurallarını öğrendiğini düşünüyorum. Bunun yanı sıra kendisiyle ortak zevkteki insanları tanıma onlarla tek başına belki yerine getiremeyeceği gezi,sergi vb gibi etkinliklere katılmasına olanak tanınmasına yardımcı olmaktadır. Yani bir sosyalleşme aracı olarak görüyorum paylaşım sitelerini.

9. Muhakkak var. Yukarıda dediğim gibi fotoğraf çekmeye yeni başlayan ve başarılı bir kişinin asla asla çok anormal şartlar yaratılmadıkça sergi açması mümkün değildir. Fakat bu tip ortamlar vasıtasıyla bunlar mümkün olabilmekte geçen sene Konak Metro İstasyonu gibi gün boyunca on binlerin geçtiği bir yerde fotoğrafınızın sergileneceği bir sergiye katılma imkanınız oluyor. Bunun dışında e-dergi gibi kişilerin dergi sayfası hazırlamalarına imkan tanırken gezi vb etkinliklerle göremediği yerleri farklı gözlerle görme fırsatı yakalıyorlar. Şu ana kadar üyelerimiz fotoğraflarından oluşan Yüksek Teknoloji Enst, Konak Metro İstasyonu, Toyota Plaza, Amerikan Kültür sergileri düzenledik. Bunun yanı sıra Bafa, Ayvalık, Bergama, Kula, Tire gezilerimizi düzenledik. Şu aralar Önümüzdeki sonbahar yine Konak Metro İstasyonu'nda düzenlenecek olan ve konusu "İzmir" olan sergi için hem fotoğraf malzemelerini çoğaltmak hem de İzmirli Fotoğrafçılarla tanışmak ve kaynaşmak, ilgilerini İzmir'in tek fotoğraf sitesi üzerine çekmek için "İzmir Gezicikleri" isimli minik şehir içi gezileri düzenliyoruz.
10. Bu bence internetin yaygınlaşmasının bir sonucu olur. Daha geniş kitlelere yayılan fotoğraf coğrafya farkı gözetmeksizin insanları bir araya getirebiliyor. Ama muhakkak ki derneklerin, yüz yüze paylaşımların yeri farklıdır. Fotoğraf kültürünün oluşturulması topluluğun bir duruş profilinin çıkarılması açısından daha elverişlidir.
11. Bana sorarsanız yağlıboya ve fırçayı eline almak nasıl ressam olmak için yeterli değilse ise Fotoğraf makinesini her eline alan da fotoğraf sanatçısı olamaz . benzeri görüntünün sanatçı gözüyle ve sıradan bir bakış açısıyla sunulması sanat ve sıradanlık ayrımını gösterir. Fotoğraf günümüzün bence en önemli görsel sanatlarından biridir ki sinema filmlerinde bile her kare ayrı ayrı görüntü yönetmenleri tarafından titizlikle hazırlanmaktadır. Dijital fotoğraf makineleri bir imkandır. Bu doğru kullanıldığı müddetçe doğru bir araçtır ama imkanların daha büyük kitlelere ulaştırması iyi fotoğrafçıları sayıca azaltmaz sadece oranlarını düşürür ki normal bir sonuçtur.

12. PozitifStil olarak daha sağlam çekirdek bir kadro kurup İzmirli fotoğraf severler başta olmak üzere tüm Türkiye'deki fotoğraf severlere ulaşmayı , bunun için de Sergi,gezi, dergi vb etkinliklerin artırılmasıyla sosyalleşmeyi en üst seviyede tutmayı, daha güçlü sponsor destekleri yardımıyla yazılımsal ve işlevsel olarak daha kullanışlı bir site yapmayı amaçlıyoruz.

### **Fotokritik Yanıtları:**

1. FK 4 yaşını doldurdu. Kurucusu Mehmet Ozan Hazer'in fotoğrafçılığa merakının bir ürünüdür FotoKritik. Daha sonra 2006 yılında daha da büyümek ve ilerlemek için Nokta A.Ş'ye geçiş yapmıştır ve şuan tüm faaliyetlerini Nokta A.Ş bünyesinde sürdürmektedir.
2. Tüm yöneticiler fotoğrafla az çok ilgilenmektedirler. Moderatörlerimiz ise zaten eski ve FK'yı çok iyi tanıyan üyelerimizden oluşmaktadırlar.
3. Kesin rakam veremeyeceğim ama 600.000 üzerinde fotoğraf, 1.000.000 üzerinde ise eleştiri mevcuttur.
4. Aktif üyelerimizin gönderdiği çalışmaları ön elemeden geçirmiyoruz, ancak yeni hayata geçirdiğimiz sistemle üye adaylarımızın fotoğrafları eski üyelerimiz tarafından onaylanmaktadır.
5. Şuan 100.000 civarında üyemiz bulunuyor.
6. Elbette, özellikle dönem dönem fotoğraf stillerinde değişimler yaşanıyor, bu değişimleri forumdan da izlemek mümkündür.
7. Türkiye'de fotoğraf sanatı daha tam anlamıyla oturmuş değil. Elbette bu benim kişisel fikrim. Çoğunlukla estetik sıkıntılar göze çarpmakta. İnsanların ufuklarının daha da açılması için FK olarak elimizden geleni yapmaktayız.



8. Elbette ki çok. En başta fotoğraf sanatına özendirici rol oynamakta.
9. Evet, En somut verebileceğim örnek şudur; yaklaşık 1-2 sene önce Lübnanlı Çocuklar için yardım kampanyası bağlamında sergiler, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde faaliyet gösterdi. Onun dışında FK kullanıcıları kendi aralarında, fotoğraf gezileri düzenlemekte, site içi oyunlar yapmaktadırlar.
10. Elbette ki etkileyecektir. İnternet ortamı, insanların hayat gailelerine daha uygun hale gelmiştir. Çünkü oldukça yoğun bir hayat süren insanlar artık sosyalleşmeyi ve paylaşmayı evlerinden de yapabilecekleri ortak bir alan aramaktadırlar. Fotoğraf paylaşım siteleri, bu isteğe tam da ayarında hizmet etmektedir. Tamamen bilgisayar başında değilsiniz, sokağa çıkıp fotoğraf çekebiliyorsunuz, ama evinize geldiğinizde dilediğiniz rahatlıkla fotoğraflarınızı paylaşabiliyorsunuz. Dilerseniz o ortamdaki kişilerle de gerçek hayatta da sosyalleşebiliyorsunuz. Zaten dikkat ederseniz, fotoğraf paylaşım sitelerinde, özellikle FK'da insanlar takma isim çok fazla kullanmıyorlar. Takma isimleri bile kendi isimleri. Eğer kullanıyorlarsa bile, isimlerini mutlaka paylaşıyorlar.
11. Fotoğraf çeken sanatçı mıdır zanaatçı mıdır tartışmaları fazlaca süregelmekte. FK olarak her 2 söylemi de destekliyoruz. Bu unvanlar kişinin kendi seçmesiyle olmuyor zaten, izleyiciler buna karar vermekte. Dijital fotoğraf çok ayrı bir tartışma konusu. Aslına bakarsanız, eskiden karanlık odada yapılanlar, şimdi bilgisayar ortamında yapılmakta. Herhangi bir fark bulunmamaktadır.
12. Her zaman daha çok fotoğraf seve ulaşmak ve fotoğraf sanatını elimizden geldiği kadar özendirmek.

## **Fototiryaki Yanıtları:**

1. FotoTiryaki'nin kuruluş yılı Haziran 2005 yılına dayanmaktadır. Fikrin ortaya çıkışı, fotoğrafa olan kişisel tutkumdan, sevgimden kaynaklanmaktadır. Hatta ilk kuruluşu beğendiğim fotoğrafları internet ortamında paylaşmak içindi. Şu anda (en azından benim için) sevindirici bir seviyeye ulaştı hem kendi fotoğraflarımı paylaşıyorum hem de fotoğraflarını paylaşmak veya yorum yapmak isteyen üyelerimizin kullanım alanı haline geldi. FotoTiryaki isminin ortaya çıkışı internette yeni bir site açacaksanız sizi ifade eden isim çok önemlidir, çok uzun olmamalı, içinde maalesef Türkçe karakter bulunmamalı ve konuyla alakalı akılda kalıcı bir isim olmalıydı çok uzun bir müddet fikir jimnastiği yaptım özellikle fotoğrafla başlamasını istiyordum uzunca bir müddet sonra FotoTiryaki'nin fotoğrafa bakış açımı ve siteyi güzel ifade edeceğine inandım ve ismini FotoTiryaki Fotoğraf Paylaşım Sitesi ve Forumu olarak konulmuş oldu. Bu isimden hakikaten memnunum ve bu güne kadar değiştirmek veya farklı bir arayış içine girmek düşüncesi olmadı.
2. Yönetim kadromuz 3 kişiden oluşmaktadır. Kurucusu ve site yöneticisi benim, iki arkadaşımızda gönüllü olarak editörlük yapmaktadırlar. Bunlar eskiden yeniye doğru muti (Mutlu Topaloğlu) ve yusufseki (Yusuf Seki) dir. Başlıklarıyla benden bahsetmek gerekirse; 2004 yılından beri fotoğrafın içindeyim, ekipman anlamında ciddi yatırımlar yaptım, eğer yapabilirsem fotoğraf adına gerçekten büyük projelerim var ve her fırsatta gerek kurslar, gerek dernekler, gerek kitap, gerek internet üzerinden kendimi daha da geliştirmek, daha da güzel noktalara gelebilmek için çaba sarf ediyorum fotoğraf ve fotoğrafçılık anlamında durmak yok düşüncesiyle hareket ediyorum sağlığım ve ömrümün elverdiği sürece üretmeye ve fotoğrafı daha ileri noktalara taşımayı hedefliyorum elbette FotoTiryaki'de bu hedeflerin hayata geçtikçe anlatım yeri olacaktır. Editörlerimizden Mutlu Topaloğlu; 1990'lı yıllarda fotoğrafa ilgi duyan Hacettepe Üniversitesi Basın Yayın Bölümünde işi gereği de fotoğrafçı olan, özellikle portre fotoğrafçılığında kendini daha iyi noktalara getirmeyi amaçlayan ve yorumlarıyla üyelerimize

faydalı bilgiler veren, farklı fotoğraf sergilerine katılan, 2007 yılında "Zirvelerdeki Tanık" isimli kişisel sergisini açan, çeşitli yarışmalarda sergileme ve ödüllere layık görülen FotoTiryaki'ye yoğun dönemlerinde dahi vakit ayıran değerli bir fotoğrafçıdır. Diğer editörüm Yusuf Seki; fotoğrafı 2007 yılında tanınmasına rağmen çok kısa zamanda çok uzun bir mesafe kaydeden, Türkiye'nin önde gelen fotoğraf paylaşım sitelerinde günün fotoğrafı seçilen, simetri, doğa ve mimari ağırlıklı gönderdiği fotoğraflarıyla, yaptığı yorumlarıyla kullanıcıları hem motive etmek hem de yapıcı eleştirileriyle daha güzel fotoğraflar çekmeye teşvik eden yapısı ve FotoTiryaki'deki değerli katkısıyla ön plana çıkan fotoğrafçı arkadaşımızdır. Gerek Mutlu Topaloğlu gerekse Yusuf Seki'ye FotoTiryaki Fotoğraf Paylaşım Sitesindeki değerli destekleri için gönülden teşekkür ediyorum.

3. Günlük fotoğraf yükleme oranları ortalaması son 15 gün dikkate alındığında 5 adettir. Bugüne kadar üyelerimizin yüklemiş olduğu fotoğraf sayısı 1080 adettir. Kişisel fotoğraflarım ve portfolyolar listesinde yayınlanan fotoğraflarla birlikte bu sayı 2864 adettir.
4. Evet; bunun için kullanıcıları farklı gruplara ayırdık. Genelde bu grupların iki tanesini aktif olarak kullanıyoruz. Birincisi kayıtlı üyelerimiz (ki bunların göndermiş olduğu fotoğraflar hemen yayınlanmaz onaylandıktan sonra yayınlanır) diğeri ise Gold üyelerimiz (bunların fotoğrafları siteye yükledikleri an görülebilir herhangi bir onay gerekmez) Neden gerek duyuyoruz böyle bir uygulamaya hem mümkün olduğunca güzel fotoğrafların paylaşılması hem de fotoğrafik değerlerden uzak hiçbir anlamı olmayan veya teknik olarak çok kötü sayılabilecek, belli bir büyüklükten daha küçük olan fotoğrafların yayınlanmaması için tercih edildi. Uygulamayı yaparken herhangi bir seçici kurul uygulaması söz konusu değil yine site yöneticisi olarak sadece benim görebildiğim Fotoğraf Yükleme Onayları başlığı altındaki fotoğrafları inceleyerek yayınlanıp yayınlanmayacağına karar veriyorum.

5. Toplam üye sayımız bugün itibariyle 979 aktif üye sayımız son 15 gün dikkate alındığında 78 kullanıcımızın bir veya birden fazla online olduğu söyleyebilirim.
6. FotoTiryaki üyelerinin yükledikleri fotoğraflarındaki eğilimler; genel anlamda manipülasyon azınlıkta yer tutmakta, çoğunlukla Doğa, manzara, makro, hayvan, mimari yapı, insan, bebek çocuk, deniz kumsal başlıkları ön plana çıkmaktadır. Esasen diğer sitelerde incelendiğinde durumun çokta farklı olmadığı görülebilir. Türk fotoğrafçılığında başı çeken bir kaç başlık saymak gerekirse, Doğa fotoğrafçılığı, Manzara fotoğrafçılığı, Mimari Fotoğrafçılık, İnsan ve Portre fotoğrafçılığı, Makro fotoğrafçılık, Dijital işlenmiş veya Manipülasyon başlıklarını sayabiliriz.
7. Evet özellikle DevinArt sitesindeki fotoğraflara fırsat buldukça bakmayı tercih ediyorum. Şahsi kanaatim acı ama gerçek Türkiye'de çok değerli isimlerin bulunduğunu ve dünya fotoğrafçılığıyla mukayese edildiğinde çok güzel bir noktada olduğumuzu söyleyebilirim. Ama geneline bakıldığında maalesef eksik olan bir şeyler var yurtdışındaki fotoğraflar incelendiğinde gerek portre gerekse manzara veya doğa fotoğrafları başarılı fotoğrafları için söylenebilecek hakikaten tekniğin en üst seviyelerde kullanıldığı (ışık, fon, ortam, teknik değerler, kullanılan ekipmanlar vb.) eğer photoshop uygulaması yapıldı ise bunun çok özenli, dengeli fotoğrafçıyı veya fotoğraf sanatını anlatan seviyede olduğu, fotoğraflarda hayal gücünün uçlarda kullanıldığını söyleyebilirim. Ama maalesef Türkiye'de genel olarak bu hayal gücü veya teknik kullanım veya photoshop teknikleri yeteri kadar ilerlemiş veya kullanılmış değil. Şahsi kanaatim bunların iyileştirilmesi, bu konularda daha iyi noktalara gelinmesi Türk fotoğrafçılığını Dünya fotoğrafçılarıyla anlatmaya, ifade etmeye yeterli olacaktır diye düşünüyorum. Belki hemen değil ama Dijital devrimle birlikte Türkiye'de çok güzel fotoğrafçılar ve fotoğraflar (dünya genelinde) çıkacağına inancım tamdır. Fotoğrafın vatani olan Avrupa ve Amerika'dan sonra iyi bir noktada olduğuna inanıyorum ama böyle kalacağına veya daha olumsuz bir noktaya gideceğine inanmıyorum

fotoğraf adına daha güzel günlerin Türkiye ve Türk fotoğrafçılığının göreceğine inancım tamdır.

8. Fotoğraf paylaşım sitelerinin Türk fotoğrafçılığına sağladığı katkı oldukça büyük diyebilirim ve bunu söylerken de gönül rahatlığı ile ifade edebilirim. Tabi ki burada İnternetin büyük önemi var ve ADSL sisteminin yaygınlaşmasının da. Özellikle fotoğrafa ilgi duyan yeni başlayanlar için fotoğraf paylaşım sitesinde yapılan yorumlan, kritikler fotoğrafta kişisel gelişim için oldukça önemli yer tutmakta. Ayrıca yine fotoğraf paylaşım sitelerinde bulunan forum sayfalarında kişisel ihtiyacına uygun bilgilere ulaşabilmekte veya takıldığı noktalarda burada konuyla ilgili daha tecrübeli kişilerin bilgilerinden faydalanabilmekte örneğin Donanım Ekipman başlığı altında yeni alacağı bir fotoğraf makinesini tercihleri doğrultusunda öğrenebilmekte hem de daha uygun alabileceği bir yer varsa bilgi edinebilmekte, teknik anlamda da hem kullanım hem de teknik servis vb. gibi konularda bilgi edinebilmekte. Ayrıca Fotoğraf Paylaşım siteleri vasıtasıyla yeni dostluklar, arkadaşlıklar ve paylaşımlarda söz konusu olabilmektedir başka bir deyişle sosyal bir ortamı da tetiklemede fotoğrafa ilgi duyanları bir araya getiren bir yapı içinde yer almaktadır. Netice olarak hem fotoğraf öğrenmek, daha güzel fotoğraflar çekebilmek, deneyimlerini paylaşabilmek, hem forum sayfasındaki ihtiyacı doğrultusundaki başlıklardan yararlanarak daha doğru ve kazançlı tercihler yapmakta, hem de sosyal bir ortam içinde yeni dostluklar, arkadaşlıklar ve paylaşımlarla daha güzel daha zevkli bir ortam olmasına imkan vermektedir. (Not : Gerek amatör, gerek ileri amatör ve gerekse profesyonel anlamda fotoğraf çeken fotoğrafçıların yeni çıkan kanunla 1 Temmuz 2008 tarihinden itibaren fotoğraf makinesi ve kameralardan alınacak olan %20 ÖTV vergisini de şiddetle kınıyorum)

9. Elbette bu anlamda çok güzel projelere yer verildi. Örneğin doğuda ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin daha iyi şartlarda öğretim görmesi, Şehit ailelerine yardım amaçlı fotoğraf sergileri ve satışı, LÖSEV yararına yapılan fotoğraf sergileri ve satışları vb. gibi bir çok aktiviteyi saymak mümkün

olması gerekende budur. Fotoğrafçı toplumsal duyarlılığını fotoğrafıyla ifade eden ve yeri geldiğinde bu ve benzeri organizasyonlarda fotoğrafıyla destek veren, ülkemizin sorunlarını dile getiren bir yapısı ve görevi de vardır diyebiliriz.

10. Açıkçası Derneklerin konumunu veya yapısını ileriki tarihlerde etkileyecek bir yapılanmanın olacağına inancım yok. Dernekler ve yaptıkları işlerle Fotoğraf Paylaşım Siteleri ve yaptıkları işlevler farklı konular, başlıklar olduğuna inanıyorum. Sözkonusu daha ciddi bir eğitim almaksa temel eğitim, dijital fotoğraf eğitimi, ileri seviyede eğitim, veya ilgi duyduğunuz atölye başlıklarıyla, portre, şehir, stüdyo fotoğrafçılığı vb. derneklerdeki kurslara katılmak ama bununla da yetinmemek sadece başlangıç olarak kabul edip ilgilendiğiniz konuda kendinizi geliştirmeniz gerekir. Başka bir deyişle sadece dernek veya sadece fotoğraf paylaşım siteleri de gerçek anlamda yeterli olmayabilir bu eğitim veya paylaşımların üzerine sizinde gayret gösterip kendinizi geliştirmeniz başka bir deyişle taş üstüne taş koymanız hedefinize ulaşmakta şahsi kanaatim en makbul yöntemdir.

11. Gerek dijitalde gerekse dijitalden önceki analog dönemde fotoğrafın gerçeği yansıttığı söylenemez. Nedenleri elbetteki fotoğrafı çekerken dahi fotoğraf makinesinde uyguladığımız çekim teknikleri, fotoğraf makinesinde tercih ettiğiniz değerleriyle (örneğin, beyaz ışık dengesi, iso, enstantane, diyafram, renk tercihi vb. sayamayacağım bir çok etken fotoğrafı gerçeklikten uzaklaştırmakta ayrıca fotoğraf çekerken objenin sadece belli noktalarını kullanarak veya Photoshop tekniklerini uygulayarak fotoğrafını çektiğiniz objenin tanınmayacak hale gelmesini sağlayabilirsiniz elbetteki örnekleri çoğaltmak mümkün ve işin doğrusu oldukça geniş bir konu. Fotoğraf bir sanat mıdır? Evet Sanat'dır. Öncelikle konuya girmeden önce hemen belirtmeliyim ki her çekilen fotoğraf bir sanat değildir. Başka bir deyişle fotoğraf sadece deklanşöre basmakta değildir. Eğer Fotoğrafın Sanat cihetiyle ilgili yorum yapmak gerekirse ve bir örnekle belirtmek gerekirse aynen müzikte olduğu gibi nasıلكi dinlerken çok az bir hata, yanlış basılan bir

nota, veya yanlış yapılan bir yorum hemen sırtıyorsa fotoğrafta da bunu görmek mümkün eğer ışığı, yanlış kullanmışsanız, renklerde sorun varsa, kompozisyonda olmaması gereken bir şey kompozisyona dahil edilmişse vs. vs. burada da çekilen fotoğrafın sadece bir kusuru dahi olsa sırtıttığını görürsünüz. Yine fotoğrafın evresel bir dil olması sanat olduğuna bir işaretidir. Neden Dünya fotoğrafçılığında konuşuyoruz, neden sadece ilimiz, sadece ülkemiz değil de, hiç gitmediğimiz, hiç görmediğimiz yerlerin fotoğraflarını bazen büyük bir hayranlıkla izliyor ve yorumluyoruz. Çünkü fotoğraf aynı müzikte olduğu gibi evrensel bir dildir ve bu cihetle sanattır. Fotoğrafın olmazsa olmazlarından olan ışığın ve tekniğin çok düzgün kullanılmasıdır. Başka bir deyişle fotoğrafın sanat olarak kabul edilebilmesi için hem teknik anlamda hem de anlatmak istediğiniz konunun en iyi şekilde, kusursuz ve her açıdan başarılı bir bütünlük içinde olması gerekmektedir. Bu konu hakkında da söylenebilecek çok şey olduğuna inancım tam özetlemek gerekirse Fotoğraf bir sanattır fakat her fotoğraf bir sanat değildir.

12. Fototiryaki Fotoğraf Paylaşım sitesi için ileriye dönük söyleyebileceklerim öncelikle seviyeli, kaliteli, üyelerin birbirine saygılı, nezih, mümkün olduğunda kaliteli fotoğrafların paylaşıldığı, güzel dostlukların ve arkadaşlıkların yaşandığı bir ortam olması. Kişisel hedeflerim çok önem verdiğim her fırsatta alt yapısını bu projeye göre hazırladığım İl İl Türkiye projesi benim için fotografik anlamda nihai projemdir diyebilirim. Ülkemi seviyorum ve hem kültürel anlamda, hem insan anlamında, hem doğal güzellikleriyle bu ülkenin özellikle de yurtdışına karşı en güzel şekilde anlatılması gerektiğini düşünüyorum. FotoTiryaki'de de yapmak istediğim bu sadece Türkiye'den girilsin, sadece Türkiye ile sınırlı olsun düşüncem kesinlikle yok özellikle yurt dışına bu anlamda ayrı bir önem veriyorum. Elbetteki çok güzel fotoğraflar çekebilmek, az önce de fotoğraf sanatıyla ilgili kısımda yaptığım açıklamadaki gibi Fotoğrafı bir sanat olarak yapabilmek ve bir gün arkama baktığımda beni mutlu edecek, gururlandıracak bir çalışma bırakmak en büyük hedefim.

## **Fotoalem Yanıtlar:**

1. Fotoalem; Ocak 2007 tarihinden itibaren başlayan 10 aylık bir ön projelendirme dönemi sonucunda, Ekim 2007 den itibaren yazılım olarak start aldı. Şubat 2008 sonuna gelindiğinde, ana iskelet yazılımı ve test aşamaları bitmiş halde, resmi olarak [www.fotoalem.com](http://www.fotoalem.com) domain altında yayına girdi. Kurucularımızın hepsi amatör fotoğrafçı ve yıllardır da sanal alemde fotoğraf paylaşımları yapıyoruz. Bu anlamda olagelen, olumlu yanlara ilaveler katıp, olumsuz yanları elemine ederek, ortaya herkesin üyesi olmaktan keyif aldığı ve fotoğraf adına her şeyi içinde barındıran bir portal oluşturma fikri ile yola çıkıldı. Uzunca bir dönem isim arayışından sonra FOTOALEM adında karar kılındı.
2. Yönetim kadrosunun tümü (yazılım ekibi de dahil) amatör fotoğrafçılardır. Fotoğrafla ilgileri ortalama 15 yıldır.
3. Son kontrolde, geçtiğimiz 5 aylık sürenin sonunda, siteme 20 bin civarında fotoğraf yüklenmiştir.
4. Gönderilen fotoğrafları ön elemeyen geçiren bir seçici kurul oluşturma gereği duymadık. Yanılmadığımız da ortaya çıktı. Çok cüzi de olsa (belki beş aylık dönemde ve 20 bin fotoğrafta) bir elin parmaklarını geçmez sayıda fotoğraf, moderatörlerimiz tarafından Fotoalem Yayın ilkelerine ters düştüğü için silinmiştir. Bu konuda bir sıkıntı yaşamadığımızı söylemek en doğrusu.
5. 5 aylık dönem içinde 5000 civarında kayıtlı üyemiz var. Bunlarında hemen hemen hepsi değişik dönemlerde aktif oluyorlar. Bazıları seyrek ama bazıları çok daha sık. İçlerinde öyle üyelerimiz var ki nerdeyse 24 saat site içinde on-line oluyorlar.
6. Tabi ki bu dediğiniz su götürmez bir gerçek. Son dönemlerde, eğilimin daha çok dijital manipüle fotoğraflara kayıyor olduğunu, bu alanda yapılan



çalışmaların daha çok ilgi ve beğeni topladığını söylersek yanlış olmayız. Bu durum, fotoğrafın özüyle örtüşmese gerçek bu.

7. Kimilerine göre fotoğraf tarihi bir belge, kimilerine göre de bir sanat dalı. Her iki açıdan bakıldığında da, sorunuza şöyle yanıt vermek mümkün. Fotoğraf, biraz da bireysel bir uğraş ve bu anlamda da Türk toplumu olarak, bireysel anlamda, biraz daha ileride olduğumuzu kabul edersek, dünya fotoğrafından çok gerilerde değil aksine ilerilerdeyiz. Bir çok fotoğrafçımız, uluslar arası birçok yarışmada iyi dereceler alabiliyorlar. Kültür düzeyimizin ve eğitim düzeyimizin artışına paralel olarak, çok daha iyi yerlere geleceğimize inanıyorum. Bunun daha da iyi noktalara taşınabiliyor olması biraz da, ülke yönetiminde söz sahibi olanların bu alanda biz fotoğrafçıları desteklemesin de yatıyor. Makine ve ekipmanlardan alınan vergilerin düşürülmesi ya da hiç alınmaması (birçok ülkeden bunun örnekleri var), fotoğrafın teşvik edilmesi (okullarda) gerekiyor.
8. Fotoğraf siteleri bir anlamda okul aslında. Hatta ücretsiz eğitim veren portallar. Buralarda paylaşılan fotoğraflara gelen yorumlardan, herkes kendince bir şeyler öğreniyor ve kendini geliştiriyor. Çevremizde, 2-3 sene önce fotoğraftan bi haber olan insanların bir süre sonra, içlerindeki cevheri nasıl ortaya çıkardıklarına tanık oluyoruz her gün. Bu anlamda, fotoğraf paylaşım sitelerinin Türk Fotoğrafı'na katkısı çok fazla. Hatta ilk sırada demek daha doğru.
9. Kesinlikle evet. Fotoalem olarak her ay belli konularda birden çok ödüllü yarışmalar düzenliyoruz. Üyelerimizin tümü buna çok ilgi gösteriyorlar. Ciddi anlamda kollektif katılımlar sonucunda ortaya çıkan eserler çok keyifli sonuçları da beraberinde getiriyor. Gerçek mekanlarda yapılan workshop' lar, özellikle AVM'lerde açılan sergiler, hem üyelerimizin tanışıklığını sanal alemden gerçek aleme taşıyor hem de bizden haberi olamayan bir çok fotoğraf meraklısı yeni üye kazanımları sağlıyor. Bu anlamda, ileriye dönük birçok proje hayata geçmek için sırada bekliyor.

10. Bu konuda bir yanıt vermek için henüz erken. Fotoğraf paylaşım portallarının ülkemizde geçmişi henüz 3-4 yıl öncesine dayanıyor ve çok yeniler. Bir çoğu, gerçek aktivasyonu ve dinamizmi sağlayamadıkları içinde kapandı ya da kapanmak üzereler. Bu durumun oluşmasının başlıca sebebi kuşkusuz maddi destekler. Hemen hemen tamamı, kurucu üyelerin maddi desteği ile yaşamını sürdürüyor. Özellikle bu işten para kazanan, fotoğraf malzeme ve ekipmanları satan kuruluşlar başta olmak üzere bu işe gönül vermiş herkesin bu sitelere maddi destek sağlayacak projelerde aktif rol alması gerekiyor. Sorunuza geri dönersek; Fotoğraf paylaşım portalları belki kısa vadede derneklerin yerini alamayacaklar. Ancak uzun vadede böyle bir görevi de çok rahatlıkla üstlenebilir hale geleceklerine inanıyorum.

11. Bu tartışmalarda ortaya atılan tüm görüşlere saygılıyım ve bana göre, hepsinin de haklı ve doğru gerekçeleri var. Dijital fotoğraf, bu işin sınırlarını biraz daha zorlamaya başladı kuşkusuz. Artık bilgisayar ortamında, hiç olmayan, olamayacak olan ve gerçekle bağdaşmayan sınırlarda bir fotoğraf üretmek mümkün. Ancak bu konuda bir sınır çizilmesi gerektiğine inananlardanım. Nereye kadar fotoğraf, nereden sonra dijital resim. Bu sınırı çizersek ve bu işle uğraşan herkesin ortak paydasını yakalayabilirsek bir çok tartışmanın da sonlanacağına inanıyorum.

12. Bu soruya izninizle yanıt vermeyeceğim.

Sorularımıza yanıt veren sitelerin, söyleyeceklerini kısaca toparlayacak olursak; tamamı bu işe gönül vermiş site yöneticileri, en başta amatör ya da fotoğrafa yeni başlayan kişilerin fotoğraf adına bu sitelerden çok şey öğrenebileceğini düşünüyorlar; bu tip alanları sosyalleşme mekanı olarak görüyorlar; üyelerin fotoğraf eğilimlerinin sadece dijital ağırlıklı olmayıp çok çeşitlik arz ettiğine değiniyorlar; dernekler konusuna gelince kimisi derneklerde yüz yüze yapılan iletişimin çok farklı olduğundan bahsederken, kimisi de, paylaşım sitelerinin çok yeni olduğunu bu durumu zamana bırakmak gerektiğine vurgu yapıyor; gerçeklik mevzunda ise fotoğrafın karanlık odada baskı yapıldığı dönemde de gerçekliği yansıtmada sorunlu

olduğuna değiniyorlar; son olarak daha çok kişiye ulaşmayı hedeflediklerini belirtiyorlar.

İnternet sayesinde, facebook, myspace, ya da fotoğraf paylaşım siteleri sosyalleşmenin ve etkileşmenin yeni formu haline geldi. Fotoğraf teknolojisinin yerinde durmadığını piyasaya s¼rekli yeni modellerin s¼r¼ld¼đ¼n¼ d¼ř¼nd¼đ¼m¼zde, ortak ilgi alanlarına sahip, benzer deneyimler yaşamış kişiler i¼in bu tip alanlar eşi bulunmaz bir mecra. Bu konudaki her t¼rl¼ sorularını ve sorunlarını dile getirebilecekleri ve yanıtlarına kolayca ulaşabilecekleri bir alan. Ayrıca, en amat¼r¼nden en profesyoneline kadar bir ¼ok ¼yesi bulunan fotoğraf paylaşım siteleri vasıtasıyla bir yandan profesyonel fotođraf¼ılar işlerini d¼nyanın her tarafına ulaştırma imkanına kavuşurken, bir yandan da amat¼rler sergi a¼mak gibi, belki de hayatları boyunca ger¼ekleřtirme f¼rřatı bulamayacakları etkinliklere dahil olabilmekte. Bu siteler belki de, fotoğraf hayatına amat¼r olarak başlayan ama daha sonra profesyonelliğe adım atan oradan da ¼ok ¼nlenip hayatının akışı değişen fotođraf¼ılar tanımamızı sağlayacak zamanla. Fotoğraf paylaşım ortamlarıyla, T¼rk fotoğrafının etkileşiminin sonu¼larını g¼rmek i¼in biraz daha zaman ge¼mesi gerek sanırız.

### **1.5.3. Cep Fotođraf¼ıları**

#### **1.5.3.1. Herkes Foto Muhabiri**

İnternette s¼rf yapmaktan, radyo ve m¼zik dinlemeye, fotoğraf ve video ¼ekmekten, sohbet etmeye kadar bir ¼ok mahareti olan cep telefonları g¼nl¼k hayatımızın ¼oktan ayrılmaz bir par¼ası haline geldi. Yapılan analizler cep telefonu kullanım oranının inanılmaz boyutlara ulaştığını g¼steriyor.

Strategy Analytics kuruluşunun tahminine g¼re, şu an d¼nya n¼fusunun y¼zde 40'ı cep telefonu kullanıyor. Araştırmaya g¼re 3,9 milyar olan cep telefonu abonesi sayısı 2013'te 5,6 milyara ulaşacak.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> [http://www.chip.com.tr/konu/Cep-kullanimi-inanilmaz-boyutlara-ulasacak\\_7537.html](http://www.chip.com.tr/konu/Cep-kullanimi-inanilmaz-boyutlara-ulasacak_7537.html)

Günümüzde kullanımı bu kadar yaygınlaşan cep telefonu, Motorola'da mühendis olarak çalışan Martin Cooper tarafından 1973 yılında ilk üretildiğinde 850 gram ağırlığında, 25 cm yüksekliğinde, 8 cm derinliğinde ve 4 cm genişliğindeki bir tuğla görünümündeydi. Hacmi, şu anda üretilen ve avuç içinde kaybolacak kadar küçük cep telefonlarıyla karşılaştırıldığında oldukça büyük olan bu telefonun bulunuşu, hayatımızda yepyeni bir sayfa açtı.

Sadece konuşma işlevi bulan ilk cep telefonuna daha sonraki zamanlarda eklenen bir çok özellik alışkanlıklarımızın değişmesine neden oldu. Bayramlarda ya da özel günlerde yakınlarımıza telefon etmek yerine, basit, kısa, kalıp mesajlar atar olduk. Hatta mesajlaşmayı o kadar yaygınlaştırdık ve ileri boyutlara taşıdık ki derdimizi en kısa yoldan karşı tarafa iletmek için, mesajlarda konuşma dili yerine, çoğu zaman sesli harflerin kullanılmadığı, kısaltmalarla dolu yeni bir dil kullanmaya başladık. Daha sonra walkmenlerimizi ya da radyolarımızı bir kenara atıp, her yere taşıdığımız ve adeta bir müzik kutusu işlevi gören cep telefonlarımızdan dinler olduk müziklerimizi. Kolumuzdaki saatler yerine onları taşımaya başladık zamanı tayin etmek için. Her sabah onların alarmıyla güne merhaba der olduk. Bu noktada bir uzvumuz haline gelen cep telefonlarını basit bir iletişim aracı olarak görmek çok mümkün değil. Hele, son eklenen internet ve fotoğraf makinesi özellikleriyle onlara salt bu açıdan bakmak büyük bir haksızlık olur. Klasik özelliklerinin yanına ilave edilen bu fonksiyonlar sayesinde, onlar artık cebimizde taşıdığımız küçük bilgisayarlar, küçük fotoğraf makineleri.

Çağımızda fotoğraf makinesine sahip olmanın, bir cep telefonu için standart özellik haline gelmesiyle bir çok insan aynı zamanda bir fotoğraf makinesine de sahip olmuş oldu. Üreticiler ilk çıktığı zamanlarda sınırlı imkanlara sahip bu tip telefonları büyük bir hızla geliştirerek cep telefonu ile fotoğraf çekme eylemini bir düğmeye basmanın çok ötesine taşıdılar. Önceleri 1 megapiksel olan çözünürlükleri şimdilerde 8 megapiksele kadar çıktı; netlikleri compact makineyle karşılaştırılabilecek kadar arttı; dijital zoom sayesinde fotoğrafın ayrıntıları incelenebilir oldu; bunların yanı sıra çekilen görüntüyü çeşitli efektlerle işlemek mümkün hale geldi. Cep telefonları geliştirilen bu özellikler sayesinde dijital fotoğraf

makinelerinin tahtına göz dikmeye başladı.. Büyük bir çoğunluk giderek kolayca yanlarında taşıyabildikleri ve her türlü ortama hiç zorlanmadan rahatlıkla sokabildikleri bu tip telefonlarla fotoğraf çeker oldular. Yanlarında ayrıca bir fotoğraf makinesi taşıma ihtiyacı hissetmeden cep telefonlarını her yere, her şeye doğrultmaya başladılar. Kafamızı hangi tarafa çevirirsek cep telefonlarıyla fotoğraf çeken insanlara rastlamaktayız.

Tecrübeli bir moda izleyicisi Howard Rheingold “Smart Mobs” (Akıllı Telefonlar) adlı kitabında, özellikle Japonya’da cep telefonu ile fotoğraf çekmenin kronikleştiğini kaydediyor. Tokyo’da insanların sürekli telefonları ile resim çekmedeki heveslerine takılıp kaldığını belirten Rheingold, geçen seneki Tokyo ziyaretinde, sokaktaki her on kişiden birisinin cep telefonu ile sürekli fotoğraf çektiğini söylüyor.<sup>101</sup> Bu kimi zaman bir manzara fotoğrafı, kimi zaman bir aile hatırası veya özel bir günün fotoğrafı olabiliyor. Özellikle de insanlar ünlü bir simayı gördüğünde hemen cebine sarılıp ünlü kişiyle yaşadığı ânı cep telefonu sayesinde ölümsüzleştiriyor. Ya da alternatif bir şekilde yeni sevgilisinin fotoğrafını en yakın arkadaşına göstermek, çok kalabalık alışveriş merkezlerinde arabasını nereye park ettiğini anımsamak, birisine bir şey alırken onun da fikrini almak için cep telefonunun fotoğraf makinesini kullanabiliyor.

Cep telefonlarına fotoğraf makinesi eklenmesiyle özel hayatlarımızda yaşadığımız önemli önemsiz her türlü olayın kaydını tutma alışkanlığı kazanmamız için bir boyutu. Diğer boyutu ise cep telefonlarıyla çekilen fotoğrafların yazılı basında kullanılması.

Gazetecilerin peşinde koştukları şey olayın en sıcak anlarının fotoğrafını çekebilmektir. Kaçırılan bir uçağın içinde olup fotoğraf çekmek ya da bir kazanın oluş anını görüntüleyebilmek tüm foto muhabirlerinin hayalidir. Ve bu hayal fotoğraf makineli cep telefonları sayesinde gerçeğe dönüşmüş durumda. Artık, bombaların patlaması, Boğazda vapurların çarpışması, kanlı çatışmaların en ateşli anları ve daha

---

<sup>101</sup> <http://www.forumvadisi.com/cep-telefonlari/46676-fotograf-makineleri-tarih-oldu.html>

pek çok olay cep telefonundan çekilen görüntülerle basında yer alıyor. “Yerel, ulusal, uluslar arası medya kuruluşları bu tarz görüntü üretenlerin bombardımanına tutuluyor son birkaç yıldır. En etkileyici sıcak görüntüler onların vizörlerinden gazete ve internet sayfalarına, tv ekranlarına taşınıyor şimdilerde. Kısa sürede kurumsallaştılar ve mesleki tanımları bile yapıldı: ‘Yurttaş foto muhabiri’ deniyor artık onlara dünyada...”<sup>102</sup>

Bu kavramın ortaya çıkmasında elbette cep telefonlarının ve dijital fotoğraf makinelerinin fiyatlarının herkesin alabileceği makul bir düzeye çekilmesinin payı yadsınamaz. Böylece dünyanın hangi köşesinde ‘haber’ niteliği taşıyan bir olay yaşıyorsa, o olayın çok yakınlarında bir fotoğraf makinesi da yer almaya başladı. Herkesin cebinde fotoğraf makinesi olunca, haber takibi yapmakla görevli foto muhabirlerine yüzlerce milyon ‘yurttaş gazeteci’ ekleniverdi.<sup>103</sup>

2005 yılında Londra metrosundaki patlama, Tsunami felaketinin en dehşet anları, Katrina kasırgası, 11 Eylül saldırıları, İstanbul’daki HSBC bankasına yapılan bombalı saldırı, Saddam’ın idamı, Irak’taki Abu Garip Hapishanesi’nde Amerikan askerlerinin yaptığı işkenceler ve daha nice olay fotoğraf makineli cep telefonlarıyla çekilen görüntüler sayesinde basına yansıdı. Bu olaylara elbette magazin basınında çıkan ve büyük sansasyonlara neden olan görüntüleri de eklemek gerek. Örneğin; Aysun Kayacı’nın erotik fotoğrafları, Bülent Ersoy’un eşi Armağan’ın bir başka bayanla görüşmesi, Tom Cruise ile Katie Holmes’un düğün görüntüleri gibi....

Görevi habercilik olmayan sade vatandaş tarafından çekilen bu görüntüler, olayın en hareketli anlarını göstermesi açısından kuşkusuz çok önemli. Ancak diğer taraftan bu tip görüntülerin basında yer alması bir takım tartışmalara neden olmakta. Her şeyden önce günümüzde görüntü üzerinde manipülasyonun çok kolay yapılabildiği düşünülürse, bu fotoğraflara ya da videolara ne kadar güvenilebilir? Diğer yandan “yurttaş gazeteci”ler foto muhabirliği mesleğini ne yönde etkileyecek? Profesyonel bazı foto muhabirleri bu kişilerin çektiği görüntülerin yazılı ve görsel basında yayınlanmasına sıcak bakarken, bazıları haber amaçlı kullanılacaksa

<sup>102</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/yurttas/yurttas.html>

<sup>103</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/yurttas/yurttas.html>

denetimden geçirilmesinden yana. Bu yeni kavramın yurttaşlık ya da foto muhabirliğiyle ilgisi olmadığı gibi her iki anlamla da tamamen çeliştiğini dile getiren Takvim gazetesi muhabiri Alper Yurtsever, konuyla ilgili çarpıcı düşüncelerini şu sözlerle dile getiriyor:

*“Basit özgürlükçü bir anlayışla, "Kapalı kapılar arkasında hiçbir şey kalmamalı" denip bu görüntüler belki savunulabilir. Hatta bu görüntüler sayesinde Ebu Garip Cezaevi'ndeki insanlık dışı olayların sorumlularının ortaya çıkarıldığı, yargılandığı, cezalandırıldığı; söylenebilir. Londra Metro'su'nda meydana gelen patlama sonrası olayın aydınlatılmasına katkıda bulundu denilebilir. Hatta tüm dünyanın merakla takip ettiği Saddam Hüseyin'in idamının gizli bir olay olarak kalmaması bu vatandaş foto muhabirleri sayesinde gerçekleşti de denilebilir. Ama sadece bunu söylemek acaba yeterli mi? Ebu Garip Hapishanesi'ndeki insanlık dışı görüntülerde yer alan ve bu şekilde tüm dünyanın gündemine gelen görüntülerdeki insanların ve hayattalar ise ailelerinin şu andaki durumlarını, psikolojilerini hangimiz biliyoruz? O görüntülerde çırılçıplak, alt alta üst üste görüntülenen insanların ve yakınlarının ailelerinin şu an ne durumda, yaşıyorlarsa hangi psikolojide olduklarını hangimiz biliyoruz? Londra Metro'su'ndaki patlama sonucu kontrolsüz yayılan görüntülerin İngiliz toplumundaki terör hassasiyetini nasıl tetiklediğini suçsuz insanların yanlışlıkla nasıl vurulduğunu hepimiz izlemedik mi? Ya da Saddam Hüseyin'in idamının hemen ardından kalabalıklar arasına salınan bomba yüklü araçların patlatılarak onlarca insanın nasıl öldüğünü, idamı oyun sanan dünyanın farklı noktalarındaki 6 çocuğun idamcılık oynayarak öldüğünü nasıl gözardı edebiliriz? Bunlar tüm dünyanın gözleri önünde gerçekleşti. Bu olayların sorumlusu "vatandaş foto muhabirliği" yapan sanal kimlikler mi? Ya da bunları yayan ilkeli haber kanalları, haber ajansları mı? Yoksa bu görüntüleri izleyip galeyana gelen halk mı?”<sup>104</sup>*

Olaya daha olumlu yaklaşan foto Muhabirleri Derneği Başkan Yardımcısı ve Reuters foto muhabiri Ümit Bektaş ise yaşasın foto muhabirliği diyerek düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

*“Haber fotoğrafı bir gerçekliğin belgelenmesiye bu neden sadece habercilerin tekelinde olsun! Ya da ortada bir haber varsa bunu belgeleyen neden herhangi biri olmasın! İşte yurttaş foto muhabirleri bunu yapıyor. Çevrelerinde olan biteni sadece izlemek yerine belgeliyor ve bizimle paylaşıyor. Bir uçağın kargo kapağın açık olduğu için büyük bir faciadan dönüldüğü, bir savaşın görünmeyen yüzünde nelerin yaşandığı, şöyle bildiğimiz bir siyasetçinin aslında hiç de öyle biri olmadığı ve bu gibi onlarca örnekle renklendirilebilecek durumdan bizi onlar haberdar ediyor. Tabi ki*

<sup>104</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/yurttas/yurttas.html>

*hepsi doğru değil bu haberlerin ve fotoğrafların ama doğru olmayanlar yüzünden yalın gerçeklere de sırtımızı dönemeyiz ki! Önemli olan bu özgürlüğü kullanmamız ve tabii filtrelerimizi iyi çalıştırıp dezenformasyona ve yalana karşı gözlerimizi açık tutmamız.”<sup>105</sup>*

Fotoğraf makineli cep telefonlarının yaygınlaşması sayesinde hayatımıza giren “yurттаş foto muhabiri kavramı” konusundaki tartışmalar bir müddet daha devam edecek gibi gözüküyor. Kesin olan şu ki, bu telefonlar sayesinde fotoğraf bir yandan daha fazla günlük hayatımızda yer etmeye başlarken, bir yandan da haber kaynaklarımız çoğalıyor.

### **1.5.3.2. Cebimizdeki Sanat**

Fotoğraf, 1839’daki resmi olarak ilanının ardından günümüze dek sürekli kendini geliştirir ve yeniler: İlk zamanlar Dagerotipten tek kopya elde edilirken, Talbot, kalotip adını verdiği negatif-pozitif yöntemiyle aynı görüntünün birden çok baskısının yapılmasını sağlar; daha sonra Frederick Scott Archer kolodyumlu cam negatifi geliştirerek kalotipten daha ayrıntılı görüntüler elde eder; George Eastman fotoğraf makinelerini hantallıktan kurtararak taşınabilir kılar... Günümüzde ise, ne negatife ihtiyaç vardır ne de karanlık odaya. Hatta, dijital çağla birlikte sınırlar iyice aşılmış, bir sigara paketi büyüklüğündeki cep telefonuyla bile fotoğraf çekilebilir olmuştur.

Geride bıraktığımız yüzyıla damgasına vuran internet, sayısal görüntüleme ve cep telefonu yirmi birinci yüzyıla geldiğimizde artık oldukça küçülmüş tek bir alet olarak cebimizde. Bu haliyle, elimizden hiç düşürmediğimiz cep telefonları, günümüzde nerdeyse bir uzvumuz haline geldi. İnternete bağlanabilmenin yanı sıra, sanal bellek, radyo, mp3, video ve fotoğraf makinesi olarak da kullanılan cep telefonları sürekli gelişen teknolojik yapısıyla bizi kendine daha da bağımlı hale getirmeye devam ediyor. Fonksiyonları bu denli artan cep telefonlarının en çok kullanılan özelliklerinden biri de fotoğraf makinesi işlevini yerine getirmesi. “Yapılan araştırmalar her geçen gün fotoğraf makineli telefon kullananların

---

<sup>105</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/yurttas/yurttas.html>



sayılarının hızla arttığını göstermekte. Piyasada satış kaydı yapılmış kameralı cep telefonu sayısı 2000 yılında bir milyondan daha azken 2004 yılı sonunda 200 milyonu buluyor. Bu rakamın 2010 yılına kadar 1 milyarı bulacağı tahmin ediliyor.”<sup>106</sup>

Türkiye’de ise, 2006 yılında satışı yapılan telefonların yüzde ellisinin kameralı olduğu vurgulanıyor. Bunun büyük bir potansiyel olduğunu gören üreticiler de piyasaya sürdükleri her yeni ürünle birlikte telefonlara entegre ettikleri fotoğraf makinelerini geliştiriyorlar. Yapılan her yenilik cep telefonlarını hem görünüş hem de kalite açısından kompakt dijital fotoğraf makinelerine yaklaştırıyor. Bu anlamda da bu tip cep telefonlarının dijital fotoğraf makinelerinin yerine göz diktiğini söylemek yanlış olmaz. Bunu yeni piyasaya sürülen telefonların tanıtımlarından anlamak bile mümkün. Sonny Ericson, Cyber-Shot modellerini “Mobil fotoğrafçılık çağı başlıyor” sloganıyla lanse ediyor ve “Hiçbir anı kaçırma: Artık sürekli yanınızda bulunan bir kamera var. Günlük gezilerinizi çekin, anlık çılgınlıkları yakalayın ya da etrafta öylesine dolaşın. Sony Ericsson fotoğraf telefonları, Cyber-shot teknolojisini kullanarak dijital kameranızla çektiğiniz fotoğraflar kadar kaliteli fotoğraflar çekmenizi sağlar. Fotoğrafçıların telefonu.” diyerek bu konuda ne kadar iddialı olduğunu da ortaya koyuyor.<sup>107</sup> Bu gidişat yakın gelecekte kompakt dijital fotoğraf makinelerinin sonunu bile getirebilir. Çünkü, cep telefonları profesyonel olmayan bir dijital makineden istenen her şeyi şimdiden sağladı bile.

Cep telefonlarının fotoğraf makinesi olarak bu denli yaygın kullanımı beraberinde, fotoğraf üretimine birden dahil olan bir kitle yarattı. Öncesinde fotoğraf hobisi bile olmayan milyonlarca insan hayatın içinde sürekli fotoğraf çekmeye başladı. Üretimin kendiliğinden bir tüketim alanı doğurması da kaçınılmazdı. Sadece cep telefonları ile çekilen fotoğrafların paylaşıldığı internet siteleri bunun sonucuydu. Çoğunluğu yabancı menşeli olan bu sitelerde çektikleri fotoğraflar üzerinden deneyimlerini paylaşan bu gruplar yeni bir fotoğrafik dilin de habercisiydi. Bu vizyonun paralelinde ülkemizde de bir araya gelen bir grup fotoğrafçı ilk cep

---

<sup>106</sup> [http://www.kesfetmekicinbak.com/foto\\_atlas/foto\\_notlari/02589/](http://www.kesfetmekicinbak.com/foto_atlas/foto_notlari/02589/)

<sup>107</sup> <http://www.sonyericsson.com/cws/products/mobilephones/topics/k790i/photophone?cc=tr&lc=tr>

telefonu fotoğrafları sergisini hayata geçiriyordu. Otuz kişilik bu fotoğrafçı topluluğu, aynı markanın aynı model telefonuyla çektikleri fotoğrafları 2005 yılında Tepe Nautilus’da sergiye dönüştürdü.

Üretici firmalarda düzenledikleri fotoğraf yarışmaları ile bu sürece başka bir yerden dahil oluyordu. Bu yarışmalardan biri Nokia firması tarafından 2006 yılında gerçekleştirildi. Firma, sıcak haber görüntüsü çeken sade vatandaşların ürettikleri arasında en çarpıcı olanlarını ödüllendireceğini açıkladı. Yarışma şartnamesinin en ilginç maddelerinden biri, görüntülerin çekildikleri yıl içinde medya organlarında yayınlanmış olma zorunluluğuydu. Ödüle aday görüntüler arasında, bir film yıldızının barda sarhoş olup pantolonunu indirmesi, yanan araçlar, düşen şimşekler ve daha neler neler bulunmaktaydı.<sup>108</sup>

Sadece cep telefonunun kamerasından çekilmiş fotoğraflardan oluşan bir diğer yarışma da Ericsson firması tarafından düzenlendi. “Word View” başlığını taşıyan uluslararası nitelikteki yarışmanın ilki 2007 yılında gerçekleşti. “Yılın en iyi kameralı telefon fotoğrafçıları bulmak” amacıyla tertiplenen yarışmaya 24 ülkeden 74 bin kişi katıldı.

Her cep telefonu kullanıcısı amatör bir fotoğrafçıya da dönüşmekte bir yandan. Durum böyle olunca, daha çok kadraja giriyor ve daha çok makinenin arkasından bakıyoruz dünyaya. Cep telefonlarıyla çekilen bunca görüntünün fotoğrafa ne tür açılımlar getireceği şimdilik muğlak. Yapılan bir röportajda Türkiye’nin belli başlı fotoğrafçıları konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade ediyorlar:

*“Arif Aşçı: Bir defa film harcanmıyor, anında çektiğinizi görebiliyorsunuz, beğenmezseniz siliyorsunuz. Günün her saatinde fotoğraf çekmeye yarayan bir cihazı, sürekli insanların yanında taşıdığı anda bence daha önce fotoğraflanmamış durumlar fotoğraflanacak. İnsanların fotoğraflanmamış ruh hallerini göreceğiz. Beni heyecanlandıran da bu. İnsanlar en mahrem anlarını bile değişik açılardan fotoğraflayacak. Bu yeni fotoğrafik anlayışların*

---

<sup>108</sup> <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/yurttas/yurttas.html>

*oluşmasını sağlayacak. Bu noktada duygusal samimiyetin önem kazanacağını düşünüyorum.*

*Merih Akoğul: Bu noktada tereddütlerim var. Ben bu durumu biraz kapitalist bir tezgâh olarak görüyorum. İnsanlar fotoğrafa bu kadar meraklılarsa neden şimdiye kadar makine almadılar. (...) Görüntü kirliliği dışında fotoğrafa bir yararı olacağını düşünmüyorum. Ama fotoğrafla cep telefonu sayesinde tanışıp, fotoğrafa yatay geçiş yapanlar olabilir. Onun için biraz beklemek gerekir. Bunun dışında bilgi iletmesi, haber getirmesi, delil olması açısından önemli buluyorum.*

*Murat Germen: Farklı ifade biçimi olarak kullanılabilir. İnsanların fotoğrafa yakınlık duymaları için bir araç olabilir. (...) Bu görüntü bolluğu, usta olarak addedilen kişilerin veya fotoğrafla bir şey ifade etmek isteyen insanların içerik konusunda daha fazla düşünmelerine neden olacak. Bu bence çok çok olumlu bir gelişme. Özellikle Türkiye için gerekli bir şey. Ben de aynı sürecin içinden geçtim. Eskiden fotoğraf çekiyordum. Şimdi çektiğim fotoğrafın bir şeyler ifade etmesini sağlamaya çalışıyorum. Çok da kolay bir şey değil.*

*Orhan Cem Çetin: Fotoğrafla ortalamanın üzerinde ilişkisi olan insanların ve kurumların başından beri bu duruma tepki göstermesini tuhaf buluyorum. Çünkü çeşitli fotoğraf kuruluşlarının amaçları arasında fotoğrafı aygınlıktır. Cep telefonları bunu yerine getiriyor. Büyük bir nimet. Bir sürü insan bu makinelerle berbat fotoğraflar çekebilir ama bunun kime ne zararı olabilir ki, açıkçası ben merak ediyorum.”<sup>109</sup>*

Her ikisinin de detaylara yöneldiği bu yakın çekim işlerden Orhan Cem Çetin’in projesinin başlığı “5 cm’den Roma!”. Yolculuklarında önceleri yanına aldığı kompakt makineyle görüntüler biriktiren Orhan Cem Çetin, vizörden bakmadan çektiği bu yolculuk fotoğrafları için:

*“Eldede ettiğim görüntüler belki başkalarını tatmin etmiyor ama benim için çok değerli yolculuk hatıraları oluyor. Eskiden yerlerden çakıl taşları, ezilmiş gazoz kapakları, kafelerden bardak altlıkları toplardım. Bu da öyle bir şey galiba. Yolculuğa dair küçük ayrıntılar, kanıtlar, hatıralar.”* diyor.

“5 cm’den Roma!” adlı projesiyle farklı bir deneyim yaşayan Çetin bu çalışması için de şunları söylüyor:

*“Nisan (2005) sonunda bir vesile ile Roma'ya gittim. Kısacık, topu topu 3 günlük bir ziyaret. Bu kez cebimde fotoğraf çekebilen bir cep telefonu da vardı. 1.3 megapiksel çözünürlükte, ilk kameralı cep telefonum! Keyfimi varın siz*

<sup>109</sup> “Fotoğrafçılık Şimdi Cebimizde”, **Radikal**, 20 Eylül 2005

*düşünün. Ayrıca bir “seyahat fotoğraf makinesi”ne ihtiyacım yoktu. Her an elimin altında, avucumu hem kulağa, hem de göze çeviren iyi bir yol arkadaşı. Roma’da insanlar hep uzaklara doğru bakıyorlardı. Geniş caddelerin ta öteki ucuna; tepelerin zirvelerine, yüksek binaların alınlıklarına, çatılarına, tepelerindeki heykellere. Bunu ben de yaptım tabii ki ama, sıra fotoğraf çekmeye gelince dedim ki bu kez menzilimi kısaltayım, hatıraları çok eskiden yaptığım gibi burnumun dibinden, en yakınımından toplayım. Hiç yanımdan artık ben hazırdım. Bu fotoğraflara şimdi bakınca, uzaktaki Roma ile yakındaki Roma’nın birbirinden çok farklı olduğunu görüyorum. Uzaklardan bu olağanüstü kent görkemiyle, tarihiyle, sanatıyla insanı eziyor. Gel gelelim, yakından bakınca iş biraz değişiyor. Tıpkı Guliver’in devler ülkesinde hissettiği gibi.”<sup>110</sup>*



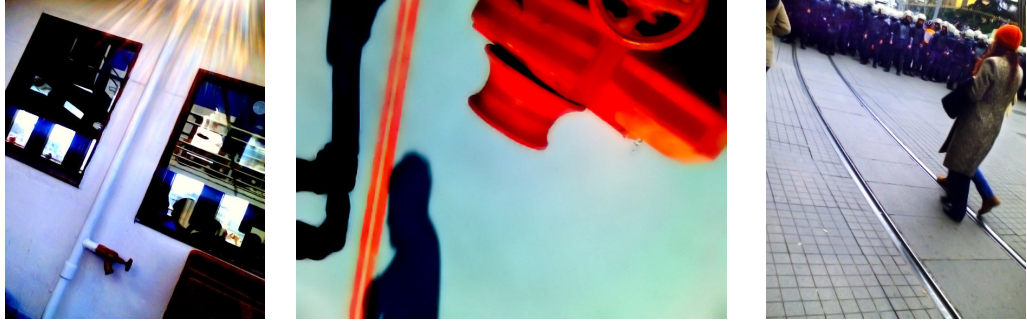
Orhan Cem Çetin, 5 cm’den Roma!, 2005

Fotoğrafik vizyonunun bütününde günlük hayatta ıskaladığımız sıradan detayları kovalayan Murat Germen “Cepten Paronaya” adlı çalışmasında da aynı yaklaşımını devam ettiriyor. Bu fotoğraflar için cep telefonu kullanma nedenini de şöyle açıklıyor:

*“Düşük çözünürlüklü cep telefonu kamerası ile çekilen bu seri yaşamın günlük paranoyaları üzerine bir çalışmadır. Cep telefonu ile çekilmesinin nedeni, cep telefonunun günün neredeyse her saatinde yanımızda olabilmesi ve günlük*

<sup>110</sup> Orhan Cem Çetin, “ İzahlı Orhan Cem Çetin Külliyyatı”, **Fotografya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 19

*paranoyalarımıza normal bir fotoğraf makinesinden daha iyi / sık şahitlik yapabilmesidir. Ayrıca, cep telefonu ile çekim sürecinde teknik mükemmeliyet, kadraj, görüntü kalitesi gibi konular ikinci planda kalmakta ve telefon kamerasını kullanan kişi sadece içeriğe odaklanabilmektedir. Bir başka deyişle, sanatçı teknik konulardan arınarak sadece anlatmak istediğine, yani sanatına yoğunlaşabilmektedir.”<sup>111</sup>*



Murat Germen, Cepten Paranoya

İçinde bulunduğumuz bilişim çağının, fotoğrafa yeni bir boyut kazandıran sayısal görüntü teknolojisini, bundan sonra ne tür entegrasyonlarla karşımıza çıkaracağını şimdiden söylemek zor. Ancak bugün geldiği son noktanın bir uzantısı olan fotoğraf makineli cep telefonlarının aslında söyleyecekleri yeni başlıyor.

<sup>111</sup> <http://www.muratgermen.com/index2.html>

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE GÜNDELİK YAŞAMDA FOTOĞRAFIN YERİ

#### 2.1. FOTOĞRAFIN KİTLESEL KULLANIMI

##### 2.1.1. Stüdyodan Dışarı Çıkan Fotoğraf

1839 yılında bulunuşunun tüm dünyaya ilan edilmesiyle, yaşamımıza dahil olan fotoğraf, ilk andan itibaren herkesin hayranlığını kazanır. Ancak bununla birlikte, yeni icadın teknik açıdan az gelişmiş olması, malzemelerinin pahalı oluşu ve oldukça zor olan uygulama aşamaları için özel bir bilgi birikimine ihtiyaç duyulması buluşun, ilk zamanlarda sadece belli bir kesim tarafından kullanılmasına neden olur. Bu kesim Fransız toplumunun zengin üst tabakasıdır: Sanayiciler, fabrika sahipleri, devlet adamları, Paris'in entellektüelleri, bilim adamları...

Fakat daha sonra fotoğrafın halkta uyandırdığı ilgi ve en başından itibaren taşıdığı ekonomik değer nedeniyle tekniğin geliştirilmesi yönünde bir takım çalışmalar yapılmaya başlanır. Bu çalışmalar sonucunda fotoğraf makinelerinin ağırlıkları hafifler, fiyatları ucuzlar; yarım saatten fazla olan poz süresi bir kaç yıl içinde yirmi saniyeye kadar düşer.<sup>112</sup> Tüm bu gelişmeler, fotoğrafın portre alanında ticari kullanıma sokulması fikrini doğurur. Böylece, fotoğraf, ilk uygulama alanlarından biri olan portre fotoğrafı sayesinde yaygınlaşarak, toplumsal açıdan önemli hale gelmeye başlar.

İlk atölyeler, çatıların altına tünemiş, uzun merdivenleri tırmanarak ulaşılan ve içeri girer girmez keskin bir kimyasal ürün kokusunun genzi yaktığı yerlerdir. Müşterilerini seçkin sınıfın oluşturduğu bu atölyeler, poz süresini kısaltmak amacıyla camları genellikle maviye boyanmış tam bir "cam kafes" görünümündedirler. Bu stüdyolarda, modelin kıpırdamamasını sağlamak için, baş dayama yeri olan bir iskemle ve fotoğraf makinesi dışında pek fazla eşya göze çarpmaz. Güneşin altında

---

<sup>112</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul 2006, 30-31 s.

saniyelerce süren hareketsiz poz verme seansı sonunda çekilen bu portrelerde, genellikle çizgileri donmuş ve ürkmüş yüzlerle karşılaşılır.<sup>113</sup>

Yüzyılın ikinci yarısının başlarında, fotoğraf tekniğinde yaşanan bazı gelişmeler, fotoğraf stüdyolarının sayılarının hızla artmasına neden oldu. Artık, fotoğraf tekniği o denli gelişmişti ki mesleği icra edenlerin herhangi bir özel bilgiye sahip olmaları gerekmiyordu. Gerekli araçlar, ilgili sanayi dallarında üretiliyor, farklı formlarda çalışan makineler, tüm optikçi dükkanlarında satılıyordu. Ayrıca, meslekten olmayanların yararlanabileceği, süreçleri ayrıntılarıyla anlatan cep kitapları yayımlanıyordu. Böylece, bir kaç yüz frank harcayarak bir fotoğraf stüdyosu açmak mümkün hale gelmişti.<sup>114</sup>

Bu gelişmeler sayesinde daha büyük bir kesim fotoğrafla ilgilenme olanağına sahip oldu. Özellikle, bir işte dikiş tutturamamış kişiler kendilerine daha iyi bir yaşam imkanı sunan bu yeni mesleğe yöneldiler. Şehrin işlek caddelerinde açtıkları, dekoruyla, konumuyla çok farklı bir görünüme sahip olan atölyelerde burjuvaların, sanatçıların, entellektüellerin portrelerini çekerek önemli gelirler elde etmeye başladılar.

Bu dönemde Paris'te fotoğrafçılığın gelişimini belirgin bir şekilde etkileyerek bu alanda büyük bir iz bırakan bir kişi ortaya çıkar. Bu kişi Disdéri'dir. Disdéri, fotoğrafın çok pahalı olması nedeniyle, sadece zenginlerden oluşan küçük bir sınıfa sunulabildiğini görür ve bu sorunu dahiyane bir fikirle çözer. Baskıların büyük boyutlarda yapılması ve kullanılan metal plakaların çoğaltma olanağı vermemesi fiyatların yüksek olmasının temel nedenidir. Disdéri, boyutları küçülterek kartvizit portreleri üretir ve metal plakayı atarak yerine cam negatifi koyar. Böylece, normal fiyatın beşte biri fiyatına bir düzine kopya basmayı başarır. Fiyatları ve baskı boyutlarını değiştiren Disdéri, bu sayede fotoğrafı halka taşımış olur. Bugüne dek

---

<sup>113</sup> Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, YKY, İstanbul 2005, 34 s.

<sup>114</sup> Freund, **a.g.e.**, 34 s.

sadece soyluların ve burjuvaların sahip olabildikleri portrelere artık onlar kadar iyi koşullarda yaşamayan kişiler de sahip olmaya başlar.<sup>115</sup>



Disdéri, yaklaşık 1855

Fotoğraf dünyasında yaşanan bu gelişmeler sayesinde porte fotoğrafçılığı meslek olarak tüm dünyada hızlı bir ilerleme gösterir. Avrupa'da, Amerika'da birbiri ardına stüdyolar açılır, yüz binlerce kişi bu stüdyolara portrelerini çektirmek için akın eder. Ancak, bu heyecan dalgası, 19. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan önemli bir gelişmeyle azalmaya başlar. Çünkü George Eastman'ın insanlığa bir armağanı vardır. Fotoğraf çekmeyi bir kalem kullanırcasına kolaylaştıran, herkesin fotoğraf çekmeye başlamasını sağlayan bu yeni sıçrama fotoğraf tarihinde yeni bir sayfa açar.

Eastman, ilk olarak rulo halinde film üretimini başarır; ardından da 1889 yılında bu filmle kullanılacak Kodak adını verdiği kamerayı piyasaya sürer. Bu yeni üründe kameranın içindeki 100 pozluk film bitiği zaman, fotoğraf makinesi fabrikaya

<sup>115</sup> Freund, *a.g.e.*, 54 s.



geri götürülür, orada film yıkandıktan sonra bir yenisi takılarak müşteriye teslim edilir. Devrim niteliği taşıyan bu uygulama “Siz düğmeye basın, gerisini biz hallederiz!” sloganıyla tüm dünyaya tanıtılır. Bundan bir yıl sonra ise Eastman, amatörlerin kendi kendilerine film takip çıkartabileceği Brownie marka makineleri piyasaya sürer.<sup>116</sup> Böylece, portrelerini çektirmek için fotoğraf stüdyolarına akın eden insanlar rahatlıkla kendi fotoğraflarını kendileri çekebilir hale gelirler. Bu durum da portre fotoğrafçılarına olan ilgiyi azaltır. Onun yerine insanlar fotoğraf malzemeleri satan dükkanlara yönelerek, sadece düğün, doğum gibi özel günlerinde stüdyo fotoğrafçısının yolunu tutmaya başlarlar.

Fotoğrafın, ülkemizde yaygınlaşmaya başlaması da Batı’dakine benzer bir şekilde stüdyolar aracılığıyla olmuştur. Daha önce de değindiğimiz gibi, uzak ülkeleri keşfe çıkan gezgin fotoğrafçılar, Osmanlı İmparatorluğu’na gelerek ilk stüdyoların açılmasına öncülük etmişlerdir. Ardından, Pascal Sébah, Nikolia Andriomenos, Abdullah Biraderler gibi gayrimüslimler stüdyolar açarak, fotoğrafı günlük yaşamın bir parçası haline getirip, fotoğrafın Müslüman Türkler arasında da benimsenmesini sağlamışlardır.

Bu stüdyolarda, Batılı gezginlerin Doğulu anlayışına uygun bir şekilde hazırlanmış mizansenlerle çekilen fotoğraflar, Osmanlı’nın günlük yaşamını, giyim kuşam özelliklerini, çeşitli meslekten olan insanların konu alır. “Dönemin yaşamını, gerçek ayrıntılarıyla saptayan bu fotoğraflar, bugün paha biçilmez birer toplumsal-tarihsel belgedir. Süslü tuğralı kartları, modellerine verdirdikleri pozlar, sepya renkleri, kıyıları dumanlanmış çerçeveleri, nahif, çocuksu dekorları ile o yılların estetik eğilimlerini, özentilerini, beğenisini yansıtır.”<sup>117</sup>

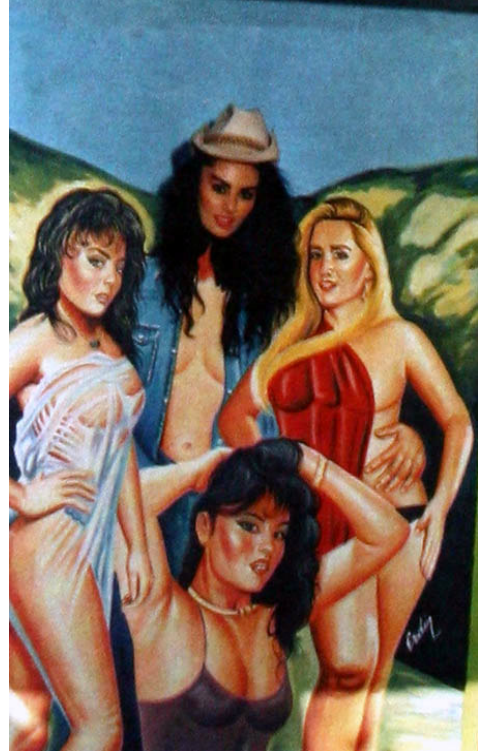
Gayrimüslim fotoğrafçılar döneminden sonra fotoğrafla iyice kaynaşan Türkler de bir biri ardına fotoğraf stüdyoları açmaya başlarlar. Sayıları gittikçe çoğalan stüdyo fotoğrafçıları için Cumhuriyet’in ilanından sonraki 1930’lu yıllar bir değişim ve bocalama yılları olmuştur. Bu dönemde yaşanan en önemli değişim,

---

<sup>116</sup> **Açık Kapı Belgeseli**, Çev: Prof.Dr. R. Simber Atay, İspanyol Televizyonu Yapımı, 1990, 5-6 s.

<sup>117</sup> Birsal Matara, “Toplumsal Değişme ve Türk Fotoğraf Sanatı”, **Toplum Bilim Dergisi**, Sayı:19, Mart 2006, s.f. 89

elektriğin gelmesi ve stüdyoda elektrik ışığıyla fotoğraf çekiliyor olmasıdır. Yine aynı dönemde yaşanan diğer bir gelişme de resmi evraklara vesikalık fotoğraf koyma zorunluluğuyla ortaya çıkan alaminütçülük mesleğinin yaygınlaşmasıdır. Stüdyoyu sokağa taşıyan alaminütçüler, “Hatıra”, “İstanbul Hatırası”, “Askerlik Hatırası”, “Gençlik Hatırası” yazan fonlarıyla hem vesikalık hem de hatıra fotoğrafı alanında pratik üretim yöntemleriyle her kesimden insanın fotoğrafla buluşmasını sağlamışlardır. Daha sonraki yıllarda, alaminütçülere meydanlarda dolaşarak fotoğraf çeken şipşakçılar ve bugün hala sokaklarda rastladığımız polaroidciler eklenmiştir.<sup>118</sup>



### Lunaparklarda Bulunan Fotoğraf Dekorları

Stüdyo fotoğrafçılığının yanı sıra alaminütçülük gibi halkın yoğun olarak ilgi gösterdiği bir başka fotoğrafçılık türü de 1960’larda ortaya çıkan lunapark fotoğrafçılığıydı. Bu fotoğrafçılar, lunaparka gelen insanları çeşitli dekorların içinde farklı farklı kıyılarda fotoğraflıyorlardı. Dekorlarını üretirken hem kovboylar,

<sup>118</sup> Yusuf Murat Şen, “Daguerrotipden Dijital Fotoğrafa Yozlaşan Anı Fotoğrafları”, AFSAD 6. Fotoğraf Sempozyumuna sunulan bildiri, 368-369 s.

İspanyol kızları, tütün güzelleri, çay güzelleri gibi belirli temalardan hem de zamanın popüler filmleri olan Avare, Rocky, Teminatör gibi filmlerin afişlerinden yararlanıyorlardı. Bunların yanında arabesk kültürün etkileşimleriyle Müslüm Gürses'li, Sibel Can'lı, Hülya Avşar'lı dekorlar da yapıyorlardı. Bu dekorlardaki kadın kahramanlar fiziksel olarak mükemmel ve ilgi odağı iken erkek kahramanlar güçlü ya da büyük başarılarla imza atmış kişilerdi. Daima dönemin popüler kişilerini ya da filmlerini konu alan bu dekorların, tarihsel süreç içindeki değişimine baktığımızda popüler kültürümüzdeki değişimi de rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Fotoğrafı bir eğlence unsuru haline getirerek, bir gecede en az üç yüz dört yüz kişinin fotoğrafını çeken lunapark fotoğrafçıları fuar mevsimi olan ilkbaharda il il Anadolu'yu dolaşip her kesimden insana ulaşabilmişlerdir.<sup>119</sup>

Alaminütçülerin ve lunapark fotoğrafçıların ortaya çıktığı dönemlerde başlayan stüdyo fotoğrafçıların dönüşüm yılları 1980'lerde doruğa ulaşmıştır. Çünkü bu yıllarda hem renkli fotoğraf tüm yurda yayılmış hem de amatör fotoğraf makineleri yaygınlaşarak evlere girmeye başlamıştır. Bu gelişmelerle beraber yeni bir sektör oluşmuş, büyük yatırımlar gerektiren profesyonel baskı makineleri her köşe başını tutmuştur. Bu sayede fotoğraf ticari bir sektör haline gelmiştir. Stüdyolar cılızlaşmış ve stüdyo fotoğrafçılığı eskisi gibi cazip bir meslek olmaktan çıkmıştır. Artık insanlar düğün, nişan gibi özel günlerini belgelemek dışında stüdyolara uğramaz olmuşlardır.<sup>120</sup>

Günümüzde ise, bir zamanlar fotoğrafın halka ulaşmasında büyük bir öneme sahip olan stüdyo fotoğrafçılarına neredeyse hiç ihtiyaç kalmamıştır. Bu önemin azalmasında en büyük pay, elbette kitleleri fotoğraf çekmeye yönelten amatör fotoğraf makinelerindedir. Bu makineler dijital teknoloji sayesinde o denli gelişmiştir ki küçücük bir çocuk bile çok rahatlıkla kullanabilir. Her şeyin otomatik olarak ayarlandığı bu makinelerin boyutları da cebinizde taşıyabileceğiniz kadar küçülmüştür. Böylece, gittiğiniz her yere rahatlıkla taşıyabilir, tüm anlarınızı unutulmaz kılabilirsiniz. Ayrıca, fotoğrafı çektikten sonra fotoğrafçıya gidip, filmi yıkatmanız, baskı yaptırmanız da gerekmez. Çektiğiniz fotoğrafı makinenin

---

<sup>119</sup> Şen, a.g.m., 370 s.

<sup>120</sup> y.a.g.m., 370 s.

ekranında anında görebilirsiniz. Eğer beğenmediyseniz bir yenisini onu da beğenmediyseniz diğerini çekebilirsiniz. Üstelik “kimsenin teknik açıdan başarısız bir fotoğraf çekmesi mümkün değildir artık. Fotoğrafın kitleleri kendine çekmesinin nedenlerinden biri budur. Başka bir neden de insan hayatının gittikçe monotonlaşması. İnsan belirli bir grubun içine dahil ediliyor ve teknolojik yapı tarafından kontrol ediliyor, kendi başına bir girişimde bulunması nerdeyse olanaksız. Zanaatın önde geldiği dönemlerde kendi kişiliğini ve meraklarını ifade etme olanağı vardı; oysa bugün, sürekli olarak otomatikleşmekte olan bir toplumun içinde birey minicik bir çark olmaktan öteye gidemiyor. Fotoğraf çektiği zaman yaratıcılık arzusunu tatmin ettiği duygusuna kapılıyor. İnsanların fotoğrafa yönelmesinin ve fotoğrafın bu denli popüler hale gelmesinin bir nedeni bu.”<sup>121</sup> Öyle görülüyor ki insanlık George Eastman’a çok şey borçlu.

### 2.1.2. Fotoğraf: Kişisel Tarihimizin Kaydı

*Fotoğraf yaşanmakta olan hayattan alınmış bir andaçtır.*

*John Berger*

Fotoğraf makinesi elde taşınabilir bir hale geldiğinde, kişisel tarihimizin her anının kaydını yapan bir araç olarak günlük yaşamımızdaki yerini alır. O andan itibaren en sadık dostlarımızdan biri olur. Hayatımızın en özel anlarında doğum günlerimizde, seyahatlerimizde, diploma törenimizde, düğünümüzde v.b. hep yanımızdadır ve bu anların en önemli tanığıdır.

Peki neden çekeriz bu fotoğrafları? Bu fotoğraflar nasıl bir yere sahiptir hayatımızda? Hafızamızın bize bir süre sonra ihanet edeceğini düşündüğümüz için mi çekeriz bu fotoğrafları, yoksa sadece yaşadığımız güzel anların bir belgesini mi elde etmek isteriz? “‘Fotoğraf endüstrisinin devleri’ klişesinin işaret ettiği sarı ve kırmızı ve yeşil renkli markalar mı idare ediyor dünya fotoğraf trafiğini? Yoksa çok daha başıboş ve içgüdüsel bir ‘kaydetme’ ihtiyacımız mı var?”<sup>122</sup>

<sup>121</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006 İstanbul, 184 s.

<sup>122</sup> Orhan Cem Çetin, “Tam Fotoğraflık!”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002, 226 s.

Şüphesiz, bir an sonra yok olacak o anın yok olup gitmesine engel olma ve ondan bir iz taşıma isteği, bu sorulara verilecek cevapların en başında gelmektedir. Baudrillard'ın da dediği gibi “fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir izdir.”<sup>123</sup> Albümlerimizde yer alan fotoğraflar da kaybolan geçmişimizin en büyük izleridir. O fotoğraflara bakarken yaşamımızdaki bazı şeylerin değişimine ve bazılarının da yok oluşuna tanık oluruz. Her şeyden önce görünüşümüz değişmiştir. Artık, o fotoğrafın çekildiği andaki yaşta değilizdir. Susan Sontag'ın da dediği gibi, “fotoğraf yoluyla en içten, en rahatsız edici biçimiyle insanların nasıl yaşlandıkları gerçeğini izleriz. Kendinin, tanıdığı birisinin ya da çok kez fotoğraflanmış, halka mal olmuş bir kişinin eski bir fotoğrafına bakmak, her şeyden önce kendinin, (onun) o zamanlar ne kadar *daha genç* olduğunu hissetmek demektir.”<sup>124</sup>



Değişen şey yalnızca görünüşümüz değildir elbette. Geçen zaman duygularımızı da değişikliğe uğratmıştır. Üstelik bu değişim, fotoğrafçı deklanşöre

<sup>123</sup> Jean Baudrillard, “Yokoluş Sanatı”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Hayalbaz Kitaplığı, Kasım 2007, 130 s.

<sup>124</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reka Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1999, 90 s.

bastıktan hemen sonra başlar. Fotoğrafın çekildiği andaki duygular yerini, fotoğrafın çekilmesiyle hemen başka duygulara bırakır. Zaten biraz da bunu bildiğimiz için o anın fotoğrafını çekmek istemez miyiz? Fotoğrafın biraz sonra geçip gidecek olan o duyguyu da sabitlemesini isteriz. Çünkü, o anda yaşadığımız duyguyu albümümüze bakarken tekrar ve tekrar yaşamayı arzu ederiz. Taşınabilir fotoğraf makinelerinin yaygın olmadığı dönemlerde en yakın arkadaşımızı ya da nişanlımızı kolumuza takıp, semt fotoğrafçılarının yolunu tutuşumuzun bir nedeni de bu değil midir? Onların, bizim duygularımızı en iyi yansıtabilecek kişiler olduğunu düşünürüz. Çünkü, biz onlar için sadece bir müşteri değil bir komşu, bir akraba ya da daha yakın biriyizdir. Dolayısıyla, semt fotoğrafçıları bizi tanıdıkları için hangi duygularla o fotoğrafı çektiğini istediğimizi, ilerde o fotoğrafa bakarken neyi anımsamak istediğimizi iyi bilirler. Burçak Evren, yaşadıkları bölgeyi ve o bölgenin insanını iyi tanıdıklarından dolayı semt fotoğrafçıları, insan ruhunun derinliklerine inebilen bir çeşit illüzyonist benzetir. Onlar, iç dünyamıza inerek bizi en iyi şekilde fotoğraflarlar.<sup>125</sup> Aynı zamanda, “semt fotoğrafçıları dışa vurulmayan, vurulması kimi nedenlerle ayıp sayılan utangaç ve tedirgin duyguların kaşifidir de (...) Onun için nasıl çekeceğini değil de, karşılıklarına oturanların nasıl gözükmek istediklerini bilmek zorundadır. Bildikten sonra ise iş kolaydır. Çünkü bu küçük, salaş ama insan ruhunu okuyan stüdyoların her bir devasına uygun pozlar vardır. (...) Görücüye çıkacak kızlardan tutun da nişanlılara, mahcuplardan tutun da içindeki sevdâyı dudaklarında çığlık yapamayıp içlerine atanlara dek her durumun her duygunun, dışa vurulmayan her bir isteğin bir karşılığı vardır.”<sup>126</sup> Ve bu duygular, en iyi semt fotoğrafçıları, bize verdiğizi pozlarla ölümsüzleşerek, her daim hatırlanmak üzere albümümüzdeki yerlerini alır.

Sonuçta, ister bir semt fotoğrafçısına gidip çekirelim, ister kendimiz çekelim bu fotoğrafları çekmekteki ya da çekirtmekteki amacımız, hep yok olan bir şeyleri muhafaza etmeye çalışmaktır. Çünkü biliriz ki eğer o anın fotoğrafını çekmezsek, o an hayatımızdan çekip gidecektir. Belki de zaman ilerledikçe hafızamız bize ihanet

---

<sup>125</sup> Burçak Evren, “Bir Örnek Elbise”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:31, 15 Eylül-15 Kasım 2003, 60 s.

<sup>126</sup> Burçak Evren, “Baş Başa”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 35, 15 Mayıs-15 Temmuz 2004 60 s.

edecek ve o anı yaşadığımızı bile unutacağız. Dolayısıyla, geçmişte yaşadığımız anların birer belgesi de olan fotoğraflar, mazimizin her zaman hatırlanabilmesini sağlarlar.

John Berger fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tuttuğu sorusuna bellek yanıtını verir ve şöyle devam eder:

*“(...) fotoğraf makinesinin yaptığı, oysa gözün hiçbir zaman yapamayacağı şey, o olayın görünümünü dondurmaktır. Fotoğraf makinesi olayın görünümünü, görünümlerden oluşan akışın içinden çekip çıkararak sonsuza dek değil ama, film var olduğu sürece saklar. (...) Bunları hiç değişmeden oldukları gibi tutar. Fotoğraf makinesinin icadından önce, hayal gücünden, bellek yetisinden başka bir şey yoktu bunu yapabilecek.”<sup>127</sup>*

Burada, bir anlamda fotoğraflar, hafızamızın yerine geçer. Tıpkı, Memento (Akıl Defteri) filminin de olduğu gibi. Filmin kahramanı Leonard Shelby, karısına yapılan bir saldırı sırasında kafasına darbe alır ve hayatının geri kalan kısmında yaşadığı hiçbir şeyi hafızasında tutamaz hale gelir. Yaşam onun için yalnızca beş on dakika süren olaylardan ibarettir. Bu durumdayken yaşama tutunmasını sağlayan tek şey, karısını öldüren ve kendisini de bu hale getiren kişileri bulup intikam alma arzusu olur. Ancak, bunu yapması neredeyse imkansız olmasına rağmen Leonard, sistemli ve düzenli olursa bunu başarabileceğine inanır. Sürekli yanında taşıdığı Polaroid makinesiyle kendisi için önemli olabilecek her şeyin fotoğrafını çeker. Fotoğraflar, artık onun için hafızasının yerine koyduğu araçlardan biri haline gelmiştir. Ancak burada Leonard’ın çektiği fotoğraflarla bizim yaşadığımız olayları anımsamak için çektiğimiz fotoğraflar arasında bir fark vardır. Biz, yaşadığımız bir sürecin içinden belirli anların fotoğraflarını çekip saklarız. Yaşadığımız olayların birbirleriyle bağlantısı vardır. Bu durum da o fotoğraflara baktığımızda, fotoğraftaki kişilerin kim olduğunu, ne zaman çekildiğimiz v.b. şeyleri hatırlamamızı sağlar. Ancak, Leonard’ın başından geçen her olay birbirinden bağımsız ve süreklilikten yoksundur. Dolayısıyla, belli bir anın dondurulmuş görüntüsü olan ve ona yaşadığı olaylar hakkında ipucu veren fotoğraflar, Leonard için her zaman eksiktir. Çünkü fotoğraflar ona karşılaştığı kişileri daha önce tanıyıp tanımadığını ya da bindiği

<sup>127</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, Ekim 1998, 71 s.

arabanın ona ait olup olmadığını söyleyemez. Leonard kurduğu sistemde bu süreksizliği aşmak ve fotoğrafları hafızasının yerine koymak için, fotoğrafların yanına notlar alır. Böylece fotoğrafların anlamının sürekliliğini sağlamaya çalışır. Zira, albümümüze koyduğumuz fotoğraflar, yaşamımızın sürekliliği içinde bir anlam kazanır. Aksi halde biz o fotoğraflara bakarken, hiç tanımadığımız birine ait olan fotoğraflara bakıyormuş hissine kapılırız ve bir yabancılik duygusu içimizi kaplar.<sup>128</sup>

Albümümüzde yer alan fotoğraflar, anılarımızı canlı tutmanın yanı sıra, bir yere gidildiğinin, bir olayın yaşandığının en büyük kanıtlarıdır. Eğer fotoğraf makinemiz olmasa, çıktığımız bir geziyi ya da çok sevdiğimiz bir ünlüyle tanıştığımızı, o an yanımızda olmayan kişilere nasıl kanıtlayabiliriz? Sanki, günümüzde “doğum günü pastaları sırf mumlar söndürülürken bir kare fotoğraf çekilsin diye yaptırılıyor, Paris’e sırf Eiffel’in önünde yoldan geçen bir yabancıya bir kare fotoğraf çektilirilsin diye gidiliyor, insanlar sırf gelinlik/damatlık ile bir kare fotoğrafları çekilsin diye evleniyorlar adeta. Fotoğraflar ‘çıkmasa’, bütün bunlar yaşamımızdan çıkıyor. Doğum günü kutlanmamış, Paris’e gidilmemiş, hiç o insanla evlenilmemiş oluyor. Daha kötüsü de başınıza gelebilir. Bir yangında tüm fotoğraflarınız yok olursa, siz hiç yaşamamış oluyorsunuz. Hatırlamak yeterli değil. Diyelim ki kendinizi ikna ettiniz o bebeğin gerçekten doğduğuna, o golün atıldığına, o yolculuğun yapıldığına, o ameliyatın olduğuna. Ya bizi nasıl ikna edeceksiniz. Topladığımız sinema biletleri, kuş tüyleri, gazoz kapakları, böbrek taşları, markalı kağıt peçeteler ve daha bir sürü ıvır zıvır bizi ikna eder mi sanıyorsunuz?”<sup>129</sup> Hayır, elbette etmez.

Dijital fotoğraf makinelerinin çok yaygın olduğu ve daha kundaktan başlayarak her anımızın kaydını kolaylıkla yapabildiğimiz günümüzde, yaşadığımız bir deneyimin en büyük kanıtı fotoğraflardır. Bugün “insanların fotoğraflamak için karşı konulmaz bir zorunlulukları olduğunu söylemek yanlış olmaz: bu deneyimin kendisini bir görme biçimine çevirmektir. Sonuçta bir deneyime sahip olmak bir fotoğraf çekmekle aynı şey haline gelirken, toplu bir olaya katılmak da giderek onun

<sup>128</sup> Rana Öztürk, “Yitik Belleğin İzindeki Fotoğraflar”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 18, 15 Temmuz-15 Eylül 2001, 36-37 s.

<sup>129</sup> Orhan Cem Çetin, “Tam Fotoğraflık!”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002, 226 s.



fotoğraflanmış biçimine bakmakla eşitlenir. On dokuzuncu yüzyılın en mantıklı *aesthete*'i olan Mallarmé, dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için var olduğunu söylemişti. Bugünse her şey bir fotoğrafta son bulmak için var oluyor.”<sup>130</sup>

## 2.2. KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK FOTOĞRAF

### 2.2.1. Sözcüklerin Silikliği Fotoğrafların Şoku

İnsanlık tarihi varolduğundan beri, en ilkel kavimlerden başlayarak haberleşme insanoğlunun en önemli gereksinimlerinden biri olmuştur. Bu gereksinim primitif zamanlarda duman, tamtam gibi bir takım basit araçlarla karşılanırken, 19. yüzyıla gelindiğinde bu araçlar yerlerini gazetelere bıraktı. Gazetelerin ortaya çıkışından sonra hem okuyucunun gazeteye olan ilgisini arttırabilmek, hem de haberi okuyucunun gözünde canlandırıp, yazının etkinliğini ve inandırıcılığını arttırmak amacıyla gazetelerde görsel malzeme kullanılmaya başlandı. Bu görselleştirme işlevini de fotoğrafın bir gazeteye direkt olarak basılmasını sağlayacak yöntemlerin bulunuşuna kadar fotoğraftan gravür yöntemiyle elde edilen resimler (illüstrasyon) üstlendi.

Bu yöntemde, gazetelerde yer alacak fotoğraflar ilk önce bir ressam tarafından çizime dönüştürülüyor, daha sonra da tahta kalıplara aktarılarak gazeteye basılıyordu. Gazetelerde yer alan bu “illüstrasyonların alt yazılarının altında, kopya edilmiş görüntünün gerçekliğini doğrulayan ‘fotoğraftan hareketle yapılmıştır’ ibaresi”<sup>131</sup> de yer alıyordu. Kuşkusuz uygulanan bu teknik, olayın tüm ayrıntılarıyla aktarılmasında fotoğraf kadar etkili olamıyordu. Bu yöntemle basılmış ilk haber resimlerinden biri, The Illustrated London News’de 1842 yılında yayınlandı. Bu, arabasında giden Kraliçe Victoria’ya genç bir adamın silah çekerek suikast girişiminde bulunuşunu görselleştiren bir resimdi.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1999, 41 s.

<sup>131</sup> Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, YKY, İstanbul 2005, 118 s.

<sup>132</sup> Life –Time, **The Documentary Photography [Belgesel Fotoğraf]**, Time-Life Book 1981, 56 s.

Gravür yöntemine, 19.yüzyılın sonunda litografi, başka bir ifadeyle taş baskı eklendi. Ancak, fotoğrafın basın alanında yaygınlaşmasını sağlayan asıl gelişme, halftone tekniğinin bulunmuş olmasıydı. Bu yöntemde fotoğraf, tramlı bir ekran yardımıyla sayısız noktacıklara bölünüyor; ardından da fotoğraftan elde edilen kalıp yazılı metinle birlikte baskıdan geçiriliyordu. Bu teknikle basılan ilk fotoğraf, 4 Mart 1880 yılında New York’da yayımlanan Daily Graphic’te “Shantytown” (gece kondu mahallesi) başlığıyla çıktı.<sup>133</sup> Bu gelişmeyle artık, gazetelerde fotoğrafların basılabilmesi için ressamların kalıp hazırlamalarına gerek kalmıyordu.

Holftone tekniğinin yanı sıra, objektiflerin gelişmesi; 1886 yılında flaş tozunun, 1929 yılında flaş ampulünün bulunuşu ve daha sonra da elektronik flaştan yararlanılmaya başlanması; makine boyutlarının küçülmesi; rulo film kullanılması; görüntünün telgraf yöntemiyle aktarılması konusundaki ilerlemeler basın fotoğrafının günlük hayatımızın mühim bir parçası haline gelmesine neden olan diğer gelişmelerdir.

“Fotoğrafın basın alanına girmesi çok büyük bir olaydır. Kitlelerin dünya görüşünü değiştirmiştir. O güne kadar sokaktaki insan ancak yakınında yani kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı. Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Bakışın genişlemesiyle birlikte dünya küçüldü. Yazılı sözcükler soyuttur; ama fotoğraf herkesin içinde yaşadığı dünyanın somut yansımasıdır.”<sup>134</sup>

Gündelik hayatımızda bu denli önemli bir yere sahip olan basın fotoğrafının Türkiye’ye girmesi ve yaygınlaşması ise ilk önce gazetelerin daha sonra da basında kullanılacak fotoğrafların basılmasını sağlayacak teknolojilerin Osmanlı topraklarına girmesiyle mümkün olabilmiştir.

---

<sup>133</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006 İstanbul, 95 s.

<sup>134</sup> **y.a.g.e.**, 96 s.

Osmanlı topraklarında ilk matbaa 1495 yılında İstanbul'da Yahudiler tarafından kuruldu. Bu matbaayı Rumların ve Ermenilerin kurdukları matbaalar izledi. Osmanlıca kitap basan ilk matbaa ise İbrahim Müteferrika tarafından 1727 yılında kuruldu.<sup>135</sup>

Matbaanın Osmanlı topraklarına girmesinin ardından batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle gazeteler birbiri ardına çıkarılmaya başladı. İlk Türkçe gazete devlet tarafından 1831 yılında çıkartılan Takvim-i Vekayi'dir. Başlangıçta haftalık olarak çıkartılan bu gazetenin çıkarılış nedeni, günün önemli olaylarını ve resmi haberlerini halka duyurmak, bir anlamda bu olayların kaydını tutmak yani Vak'anüvislerin yaptığı işi gazetelere taşımak olmuştur. Takvim-i Vekayi'den dokuz yıl sonrada 1840 yılında ilk özel teşebbüsle çıkan Ceride-i Havadis yayın hayatına atılır. İngiliz William Churcill tarafından çıkartılan gazetede daha çok dış haberlere yer vermiştir. Türk basınında ilk fikir gazetesi olarak adlandırılabilen gazete ise Şinasi ve Agah Efendi tarafından çıkartılan Tercüman-i Ahval'dir.

“Görülüyor ki ülkemizde basın, diğer ülkelerde olduğu gibi siyasal, sosyal ve ekonomik olaylar karşısında halk kitlesini aydınlatmak, kamuoyunu etkilemek yolunda, toplumca duyulan isteklerden doğmamıştır. Hükümetin yaptığı işleri halka duyurmak amacıyla, özel buyrukla ortaya çıkmış, zamanla halkı aydınlatmak, kamuoyunu etkilemek niteliğini kazanmıştır.”<sup>136</sup>

Osmanlı'da gazetelerin ortaya çıkmasından sonra basın fotoğrafının gelişmesi için iki koşulun oluşmasını beklemek gerekti. Bunlardan ilki eğitim görmüş, fotoğrafı bilen kadroların yetişmesi ki bu kadro ancak 1870'lerde oluşmuştur; diğeri de resimlerin gazete ve dergi kağıdına basılmasını sağlayacak aracın, daha sonraki adıyla klişenin yapılmasıdır. Basında fotoğraf kullanımının yolunu açan en önemli teknolojik gelişmelerden biri olan matbaaların fotoğraf basabilmesi ise ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşebilmiştir. 1881 yılında faaliyete geçen Matbaa-ı Ebüzziya dönemin ilk batı tarzındaki basımevidir. Ebüzziya Tevfik'in bol resimli

---

<sup>135</sup> İsmet Bozdağ, **Dünyada ve Türkiye'de Basın İstibdadı**, Emre Yayınları, İstanbul 1992,131-132 s.

<sup>136</sup> M. Nuri İnüçur, **Basın ve Yayın Tarihi**, Der Yayınları, İstanbul 2002, 175 s.

yayımları çok uzun bir süre ön plana çıkmıştır. Ebüzziya'nın yayımlarındaki yerli konular, genellikle portrelerden oluşmuştur. Yabancı konular, klişeleri Avrupa'dan getirildiği için bina ya da olay resimlerini içermiştir.<sup>137</sup>

Resimli yayımların ilki, 1863 yılının Şubat- Nisan ayları arasında üç sayı çıkan Mir'at (Ayna) dergisi olmuştur. Bu derginin çıkışından dört yıl sonra Eğribozlu Mehmet Arif adlı bir tüccar 1867 yılında haftalık Ayine-i Vatan dergisini çıkartmaya başladı. Bu dergi, Ruzname-i Ayine-i Vatan, İstanbul gibi değişik isimlerle 1869 yılına dek yayımlandı ve daha çok ünlülerin portrelerine yer verdi.

Türk basınında ilk fotoğraflar ise , yine Eğribozlu Mehmet Arif tarafından 1874 yılında çıkarılmaya başlanan Medeniyet ya da daha sonraki adıyla Musavver Medeniyet (Resimli Medeniyet) dergisinde yayımlandı. Yayın yaşamı üç dört yıl süren dergi ilk defa güncel konuları resimlerle sunmaya başlamıştı. Dönemin diğer resimli dergileri ise eski kalıpları altlarına rasgele yazılar koyarak basıyorlardı.<sup>138</sup>

Resimli dergiciliğin en başarılı örneği Ahmet İhsan tarafından yayımlanmaya başlanan Servet-i Fünun'dur. Bu dergide İmparatorluk sınırları içindeki çeşitli yerlerin, binaların, önemli kişilerin fotoğrafları yayımlanmıştır. Türkiye'de yapılan ilk foto-röportaj da 1896 yılında "Bursa'dan musavver mektup" başlığıyla yine bu dergide yayımlanmıştır. Bu foto röportajda "Ahmet İhsan'ın kendisinin çektiği yedi fotoğraf ile Bursa gezisi anlatılır. Daha sonra yine Ahmet İhsan'ın yaptığı Konya röportajının yanı sıra Osmanlı toprakları içinde yer alan diğer illerin anlatıldığı röportajlar, önemli olayların fotoğraflarıyla Yunan ve Balkan savaşlarının fotoğrafları da dergide yayımlanmıştır.<sup>139</sup>

"Servet-i Fünun'un birinci yılında 276 resim kullanılmıştır. Bunun 4/5'i Avrupa'dan getirilmiş, 1/5'i ise yerlidir. (...) Derginin ikinci yılında yerli resimlerde artış, konularda güncelleşme görülür. Dördüncü yılında basın fotoğrafı alanında

<sup>137</sup> Suat Gezgin, **Basında Fotoğrafçılık**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 12-14 s.

<sup>138</sup> **y.a.g.e.**, 13 s.

<sup>139</sup> Atilla Toptaş, "Başlangıcından Buyana Türkiye'de Basın Fotoğrafçılığı", (Yayımlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991), 13 s.



Özetle, ilk zamanlarda yazıyı desteklemek, yazının inandırıcılığını arttırmak için, metnin yanına iliştirilen fotoğraf, zamanla kelimelerin ötesine geçerek önemli bir iletişim aracı haline dönüştü. Sözcüklerden çok daha inandırıcı olan fotoğraf, her gün evimize gazeteler aracılığıyla girip, bizim dışımızdaki dünyanın şok edici görüntülerini sunarak yaşamlarımızı yeniden şekillendirdi. Jorge Luis Borges, “Alef” adlı hikayesinde içine bakıldığında dünyadaki her yeri gösteren Alef adlı garip bir küreden bahseder. Basın fotoğrafları da bize bir bakıma Alef tecrübesi yaşatır. Savaşlar, felaketler, spor müsabakaları, siyasi olaylar v.s. kayıtları ile insanlığın görsel hafızasını oluşturan basın fotoğrafları hayatın her halini gözler önüne serer. Tıpkı Alef’te olduğu gibi. Öykünün kahramanı olan yazar, küreye baktıktan sonra yaşadığı deneyimi şu sözlerle ifade eder:

*“Alef’in çapı herhalde birkaç santimden fazla değildi, ama tüm alem gerçekten ve eksiksiz içindeydi. Her şey sonsuzdu; çünkü her şeyi evrendeki açıdan açıkça görebiliyordum. Denizin dalgalarını gördüm, günün doğuşunu, (...) Amerika’daki insan yığınlarını gördüm; (...) bir savaştan çıkan gazilerin resimli kartlar postaladıklarını gördüm; (...) kaplanlar, pitonlar, bizonlar, gel-gitler, ordular gördüm; (...) aşkın birleştiriciliğini ve ölümün değiştiriciliğini gördüm; Alef’i her noktadan ve her açıdan gördüm: Alef’te dünyayı, dünyada Alef’i gördüm.”<sup>141</sup>*

### 2.2.2. Günlük Gazeteler ve Fotoğraf

19. yüzyılın sonlarında basında yeni bir çığır açıldı: İlk defa mekanik bir yöntem kullanılarak üretilmiş bir fotoğraf gazetelerde yayımlandı. Bu buluş olayların aktarılması açısından bir devrim niteliği taşıyordu.<sup>142</sup> Basın fotoğrafının bu ilk dönemlerinde yazıyı görselleştirmek adına metnin yanına iliştirilen fotoğraf, bugün kitle iletişimindeki en etkili araçlardan biri olan yazılı basında önemli bir unsur haline gelmiştir. Günümüzde, neredeyse, tüm haberlerde fotoğraf kullanılmaktadır.

“Fotoğrafın gazetelerde kullanılmasının amaçları arasında gazeteyi görsel olarak çekici kılmak, haberi kavramsallaştırmak, okuyucuyu habere çekmek, soyut kavramları görselleştirmek, haberin okuyucuyu etkilemesini sağlamak

<sup>141</sup> Jorge Luis Borges, **Alef**, Çev: Tomris Uyar, Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, 146-147 s.

<sup>142</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006 İstanbul, 95 s.

sıralanabilir.”<sup>143</sup> Bütün bunlara ek olarak basın fotoğrafının en önemli amacı, “dünyanın çeşitli yerleri, buradaki yaşam ve cereyan eden olaylar konusunda insanların enformasyon sahibi”<sup>144</sup> olmalarını sağlamaktır. Bu amaçla her gün foto muhabirleri tarafından dünyanın çeşitli coğrafyalarında çekilen binlerce fotoğraf basın kuruluşlarına aktarılır. “Fakat burada gözden kaçırılmaması gereken nokta söz konusu fotoğrafların salt iletişimi sağlama, insanları bilgilendirme gelişmelerden haberdar etme amacı taşımadığıdır. Asıl amaç bunca paranın akıtıldığı sektör aracılığıyla, yığınlara akıtılan görüntülerin içine yüklenmiş mesaj kodları ve bu kodların hedef kitlelere ulaştırılabilmesidir. Fotoğrafik kayıtlara, basın kuruluşları tarafından yoğun olarak kullanılan fotoğrafa çok büyük ölçülerde para harcanmasının temelinde yatan nedenin ne olduğunu keşfetmek zor değildir. Çünkü fotoğraf bir iletişim aracı olarak çok önemli ve etkileyicidir. Etkili, güçlü fotoğraflar aracılığıyla büyük yığınlar çok kolay harekete geçirilebilir, kamuoyu oluşturulabilir.”<sup>145</sup>

Günlük hayatımıza, gazeteler aracılığıyla giren basın fotoğraflarının bizim hayatlarımız üzerinde bu denli etkili olmasının altında yatan en önemli neden, fotoğrafın gerçekliği bire bir kopya ettiğine duyulan sarsılmaz güvendir. Okuyucular tarafından fotoğraf gerçekliği doğrudan aktaran tarafsız bir araç olarak algılanır. Oysa, fotoğraflar tarafsız olamazlar. Çünkü fotoğraf, her şeyden önce Susan Sontag’ın da belirttiği gibi “her zaman için, birinin seçtiği bir görüntüdür”<sup>146</sup> Biz gazetede yer alan olayları, foto muhabirinin alışkanlıklarına, geleneklerine, kültürüne, ideolojisine v.s. göre çektiği fotoğraflardan izleriz. Bunun dışında bir fotoğrafın gazetelerde ne şekilde kullanılacağı fotoğrafın yayınlanacağı gazetenin ideolojisine de bağlıdır. Bu da okuyucunun haberi algılayışını etkileyen önemli bir faktördür. Biz haberleri bize verilmek istenen boyutlarıyla öğrenebiliriz ancak. “Halkın neleri görüp neleri görmemesini belirleyecek politikalar üzerinde hala uzun uzun kafa yorulmaktadır. Televizyon haberlerinin yapımcıları ile, gazete ve

---

<sup>143</sup> Nurdan Türker, “Basında Fotoğrafın Kullanılması Fotoğrafın Altyazı ile Birlikte Olayı ve Durumu Biçimlendirmesi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006), 37 s.

<sup>144</sup> Prof.Dr. Simber Atay, **Fotoğraf Yazıları**, Kontrast Yayınları, 2000 İzmir, 6 s.

<sup>145</sup> Hüseyin Eryılmaz, “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon”,(Yayınlanmamış Doktora Tezi , Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), 19-20 s.

<sup>146</sup> Susan Sontag, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004, 46 s.

dergilerin fotoğraf editörleri, istinasız her gün, kamuoyunun sahip olacağı, bilgilerin sınırlarıyla ilgili karasızlıkları gideren ve oluşmasını arzu ettikleri doğrultudaki konsensüsü sağlamlaştıran kararlar alırlar.”<sup>147</sup> Yine de okuyucular tarafından tüm bunlar göz ardı edilir ve fotoğrafın gerçekleri aktardığına tam bir inanç duyulur. Bu da iktidarların gazeteleri kitleleri yönlendiren bir araç olarak kullanmalarının en önemli nedenidir.

Basın fotoğrafı ülkemizde, bu amaçla en etkili şekilde Atatürk dönemi yöneticileri tarafından kullanılmıştır. “Cumhuriyetin ilanına kadar basında neredeyse bir ‘kimlik’ niteliği taşıyan fotoğraflar, özellikle yeni harflere geçişle birlikte propaganda aracına dönüşmüştür... Cumhuriyet’in ilanından sonra basına Atatürk devrimlerini ve ideolojisini bütün kitlelere yaymak ve geliştirmek gibi farklı bir görev verilmiştir.”<sup>148</sup>

Atatürk Devrimleri’nin temel amacı toplumu, gelenekçi Osmanlı toplum yapısından çıkartıp modern, çağdaş, ulusal, laik, demokratik seviyeye ulaştırarak ülkeyi yeniden biçimlendirmektir. Bu yenileşme hareketi “insan ve toplum hayatının bütün yönlerini, değerlerini, safhalarını kapsayan bir uygarlık projesi olarak hazırlanır ve uygulanır... İnsan zekasının aklının kısacası yaratıcılığın yeryüzünde eriştiği en üst düzeydeki değerleri, verimleri, ürünleri bu uygarlık projesinin erişeceği amaç olarak benimsemiştir ve bu doğrultuda bilimden, hukuktan, düşünceden sanayiye; tarımdan bankacılıktan, ticaretten eğitime; spordan şehircilikten, ulaşımdan, haberleşmeden sanata kadar insanın ve toplumun gelişmesini bir bütün olarak kavrar. Çağdaşlaşmanın ancak hayatı bütün olarak algılayan bir proje ve onun gerçekleşmesine bağlı olduğunun bilincindedir.”<sup>149</sup>

Fotoğrafın evrensel bir dil olduğunun, kitleleri etkilemekteki gücünün farkında olan iktidar da basına bu proje içinde uzun süren savaşlar nedeniyle yoksul ve bitkin düşmüş, okuma yazma oranı çok düşük bir topluma yeni ideolojiyi

---

<sup>147</sup> Sontag, .a.g.e., 68 s.

<sup>148</sup> Gökhan Birinci “Atatürk Dönemi Basın Fotoğrafçılığının Toplumdaki Yansımaları”, **Fotografya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı:4

<sup>149</sup> Murat Katoğlu, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatı’nın Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:89, Güz 2003, 179 s.



aktarmak, ona yol göstermek suretiyle toplumun dönüşümüne katkı sağlama vazifesini vermiştir. Bu dönemde modern bir halkın nasıl yaşaması gerektiğinden, nasıl giyinmesi gerektiğine kadar her türlü bilgi fotoğraf aracılığıyla aktarılmıştır. “ Gelenekçi Osmanlı toplum yapısından modern bir topluma geçişin örnekleri Atatürk dönemi basınında yer alan fotoğraflarda görülmektedir. Kadına tanınan sosyal ve hukuksal hakları, baloları, güzellik, ses ve film yarışmaları gündeme getiren basın, toplumda yeni bir kültürel yaşamın oluşmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Osmanlı’nın gelenekçi ve eski kurallarının yerini alan çağdaş yaşama ilişkin yasa ve uygulamalara yer veren basın, bu sosyal reformlara ilişkin fotoğraflarla da toplumun zihniyetini değiştirmeye çalışmıştır.”<sup>150</sup> Kısaca toplumun değişiminin amaçlandığı bu dönemde yenileşme hareketlerinin halka benimsetilmesinde basında yer alan fotoğrafların inkar edilemeyecek bir katkısı bulunmaktadır, özellikle de o dönemde halkın içinde bulunduğu koşullar göz önüne alındığında.

Fotoğraf, bir kitle iletişim aracı olarak sadece kitlelere yön veren bir araç değil, yeryüzündeki çarpıklıkları, toplumsal sorunları gözler önüne seren, insanın çevresine karşı duyarlılığını geliştiren sosyolojik bir araç da olmuştur. Bu anlamda fotoğrafı ilk kullanan kişi yazılarını daima fotoğraflarla destekleyen Jacop Riis’dir. Riis, 1880’lerde New York’daki bir gece kondu mahallesi olan Mulbery Bend’de kötü koşullarda yaşayan insanları fotoğraflamıştır. Yayınlanan bu fotoğraflar kamuoyunu oldukça etkilemiş ve dönemin eyalet valisi olan Theodore Roosevelt’in burayı yıkarak, buradaki insanları yeni evlere yerleştirmesine sebep olmuştur. Riis’i, Lewis Hine, 1930’lar da tarım işçilerinin sefaletini ortaya koyan F.S.A fotoğrafçıları, Roman Vishniac, Eugene Simith gibi pek çok fotoğrafçı izlemiştir.

Toplumsal belgeselci olarak nitelenen bu fotoğrafçıların ülkemizdeki en önemli temsilcisi Fikret Otyam’dır. Otyam, ilk olarak Dünya Gazetesi’nde yayınlanan “Gide Gide” adlı foto röportaj çalışmalarıyla “ Devlet memurlarının bile tayin emirlerini tebellüğ etmemeye çalıştıkları bir dönemde, Anadolu’yu özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’yu bu yöredeki çeşitli toplumsal sorunları, bu sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir anlayış ile kimi zaman siyasilerle olan yakın

---

<sup>150</sup> Birinci, a.g.m.,

ilişkilerini kullanarak somut adımlar atılmasını sağlayarak toplumun gündemine” getirmiştir.<sup>151</sup> Bir çok köye okul, yol, sağlık ocağı yapılmasını sağlamıştır. Otyam’ın bu bölgeye yaptığı en büyük katkı ise çektiği fotoğraflarla düşünsel alt yapısının oluşmasını sağladığı kısa adı GAP olan Güneydoğu Anadolu Projesi’dir. Daha ilk röportajından itibaren Güneydoğu’daki susuzluk, kuraklık, ağalık düzeni ve bunlara bağlı ekonomik sorunlara dikkat çekmiş, yıllar yılı bu sorunların peşini bırakmamıştır.<sup>152</sup> Böylelikle o coğrafyada yaşanan insanların hayatında büyük bir değişimin yaşanmasına sebep olmuştur.



Fikret Otyan, Gide Gide

Görüldüğü gibi günlük gazeteler vasıtasıyla evlerimize giren fotoğraflar yaşamlarımızı büyük ölçüde etkileyerek akışını değiştirebilmekte; toplumda duyarlılık alanları oluşturabilmekte; ve aynı zamanda toplumumuzda ve dünyada yaşanan tüm olayların görsel kayıtlarını tutmaktadır: Dünya 12 Eylül Darbesi’ni Çoşkun Aral’ın fotoğraflarından izlemiş; 1999 depremi Ali Öz’ün fotoğraflarıyla

<sup>151</sup> Merter Oral, “Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 106 s.

<sup>152</sup> Merter Oral, “Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 90 s.

belgelenmiş, Cumartesi Anneleri, yapılan grevler, gösteriler ve daha pek çok olay foto muhabirlerimizin çektiği fotoğraflarla hafızalarımıza kazınmış, hayatlarımızı etkilemiş, bizi sarsmıştır ve sarsmaya da devam etmektedir.

### **2.2.3. Magazin Dergileri**

#### **2.2.3.1. Magazin Basının Gelişimi**

Gündelik hayatımızda, fotoğraflarla sıkça karşılaştığımız alanlardan bir tanesi de magazin basınıdır. Magazin gazeteciliği, önce İngiltere’de denenerek, daha sonraları ABD’de ve diğer Avrupa ülkelerine yayılan, halka dönük gazetecilik anlayışının yaygınlaşmasının bir sonucudur. Bu tip bir gazetecilik anlayışının iki önemli amacı vardır. Biri, okuyucuyu gazetelere yöneltmek için, onların ilgisini çekebilecek konuları bulmak; diğeri ise ucuza gazete satarak okuyucunun gazeteyi almasını sağlamak.<sup>153</sup> Böylelikle, bilgi verirken okuru sıkmayan, düşüncüyü eğlendirerek aktarmayı amaçlayan bir gazetecilik anlayışı gelişmeye başlamıştır.

Bu anlayış, aynı zamanda gazetelere konu olan haberlerin alanını genişleterek, insanların ilgisini çeken konuların haber yapılabilmesi için, yeni haber kaynaklarının bulunmasını gerekli kılmıştır. Bu yönden çağdaş gazeteciliğe iki Amerikalı James Gordon Bennet ile Joseph Pulitzer damgasını vurmuştur. Bennett ile Pulitzer haber kaynaklarını genişletirlerken evlerin yatak odalarından, pansiyonlara, adi sokak cinayetlerine, fahişelere, sokaktaki adamın cüzdanını ilgilendiren parasal konulara değindikleri gibi, sosyete haberleri, sosyetedeki yer alan dedikodular, skandallar önemli kişileri de haber konusu yapmaya başlamışlardır.<sup>154</sup>

Magazin kelimesinin günlük hayatımıza girişi ise gazetelerden önce dergilerle olmuştur. 18. yüzyılda kadınlara yada erkeklere yönelik olarak çıkartılan dergiler “magazin” başlığı altında yayınlanmaya başlamıştır. Böylelikle, “magazin” sözcüğü, içeriğini modadan, cinsel hayata, dedikodudan aşka, otomobilden sanata çok çeşitli konuların oluşturduğu bir tür dergi anlamı kazanmıştır. Bu anlamıyla da sözcük, ilk

<sup>153</sup> Oya Tokgöz, **Temel Gazetecilik**, İmge Kitapevi, İstanbul 1994, 286-287 s.

<sup>154</sup> **y.a.g.e.**, 286 s.

olarak İngiltere’de kullanılmıştır: 1731’de, Edward Cave’in yayınladığı Gentlemen’s Magazine.

Dünyadakine benzer bir biçimde, Türkiye’de de magazin kapsamına giren haberler günlük gazetelere girmeden önce dergilerde yayınlanmaya başlamıştır. Bu dergilerde yayınlanan haber konuları ise siyasal, kültürel ve toplumsal alanlarda meydana gelen gelişme ve değişmelere paralel bir değişme, gelişme göstermiştir. Bu değişimleri kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1923-1990 yılları arasında Türkiye’deki magazin tarihini incelediği, “Türkiye’de Popüler Kültür” adlı kitabında Ahmet Oktay, Cumhuriyetin ilk yıllarından 1945 yılına kadar olan dönemde yayınlanan magazin dergilerinin “en temel özelliğinin orta sınıf üyelerine ve aydınlara resmi ideolojiyi benimsetmeye çalışmak”<sup>155</sup> olduğunu vurgular. Bunun yanı sıra Oktay, “Uyanış”, “Resimli Ay”, “Yedigün” gibi dergilerin, geçmişle bağın gevşetilmesine, toplumsal yaşamın tümüyle Batılılaşması sorununa özel önem verdiklerine, hemen her vesileyle Batı teknolojisinin üstünlüğünü vurguladıklarına, Türkiye’nin aynı yolu izlemesi gerektiğini anımsattıklarına da dikkat çeker. Bu dergiler, aynı zamanda büyük bir tüketici kitlesi olarak gördükleri kadınlara ve onların sorunlarına da özel bir önem vermişlerdir. Bu tür haberlerin yanında, şiir, tiyatro, müzik kısaca sanatın hemen hemen her dalıyla ilgili haberlere de çok sık rastlanmaktadır. Ayrıca, magazin dergilerinin olmazsa olmazı olan, Greta Garbo gibi sinemanın ikonlaşmış yıldızlarının fotoğraflarına, aşk hayatlarıyla ilgili haberlere de büyük bir yer ayrılmıştır. Kısaca, bu dönemde çıkan dergilerdeki haberlerin daha çok halkın eğitilmesine ve aydınlatılmasına yönelik olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

1945’li ve 1970’li yıllar kapitalizmin geliştiği, olgunlaştığı; dışa bağımlı bir politikanın izlendiği; Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte Amerikan hayat tarzının gündelik yaşamın her alanına nüfus etmeye başladığı; bir yandan yeni zenginlerin türediği, diğer yandan eski zenginlerin daha da zenginleştiği bir dönem olmuştur. Bütün bu gelişmeler yayın yaşamına da yansımıştır. Bu dönemde

---

<sup>155</sup> Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, YKY, İstanbul 1995, 54 s.

yayınlanan Hafta, Bütün Dünya gibi dergilerin, en önemli özelliklerinden biri, alt ve orta sınıf üyelerini egemen sınıfın yaşam tarzına özendirerek, sınıf atlama isteğini kışkırtmaları olmuştur. Bunun yanı sıra, ilk dönem dergilerinde görülen okuru bilgilendirme/aydınlatma görevi ikinci plana atılmış; işlenen konular daha çok eğlendirme/vakit öldürme biçiminde işlenmeye başlanmıştır. Bir şey öğretilmemekte, öğretiliyormuş gibi yapılmaktadır.<sup>156</sup> Vurgulanması gereken bir başka noktada da bu dönemde yayınlanan dergilerin cinselliği kışkırtmalarının yanı sıra, özel yaşama da el atmış olmalarıdır. Özellikle de ün yapmış kişilerin özel hayatlarına. Bu süreç, magazin basınında sorumsuz bir dedikodu yazınının gelişmesine yol açmıştır. Ayrıca, 1950-1970 dönemi dergilerinde tiyatrodan müziğe, sinemadan edebiyata bu alanlardaki ciddi, soruşturma, röportaj, tartışma, eleştiri ve değerlendirmelere verilen yer gittikçe azalmış; yer verildiği zamanlarda da haberler magazinleştirilmiştir.

Magazin, Türkiye'deki en büyük patlamasını, 1970'li, 1980'li ve 1990'lı yıllarda yaşamıştır. Söz konusu dönemde, var olan magazin dergilerinde çıkan haberlere ek olarak, gazetelerde yayınlanan gündelik haberlerde magazinleşmeye başlamıştır. Erdal Dağtaş'a göre bunun iki temel nedeni vardır. İlki, 1980 sonrası dönemde siyasal ve toplumsal yaşamda gerçekleşen baskı ve yasaklardan dolayı; kendilerine yeni haber alanları açmak isteyen gazete ve dergilerin, okur kazanmaya çalışırken magazinleşmesi. İkinci neden ise, medya sektörüne basın dışı sermayenin girmesiyle başlayan tekelleşmenin, gazeteleri kar amacı güden işletmeler haline dönüştürmesi. Dağtaş, bunun en temel nedeni olarak da, 1980'li yıllarda Özal iktidarıyla birlikte Türkiye'de hız kazanan neo-liberalizm toplumsal yaşamdaki uzantısı olan sağ politikaları göstermektedir.<sup>157</sup> Bu politikalarla birlikte getirilmeye çalışılan serbest piyasa ekonomisi sebebiyle bir rekabet ortamı doğmuş, tirajlarını arttırmak isteyen gazete sahipleri, geniş kitleleri kendilerine çekebilmek için, herkesimden insanın ilgisini uyandıran magazin haberlerine yönelmişlerdir. Dağtaş, bu dönemdeki haberlerin muhabirler tarafından ilginçlik, yenilik, olumsuzluk ve özellikle sansasyonel olma türünden kriterler göz önünde bulundurularak

---

<sup>156</sup> Oktay, **a.g.e.**, 80 s.

<sup>157</sup> Erdal Dağtaş, "Türkiye'de Magazin Basını ve Habercilik Anlayışı: Magazin Eklerinin Sektörel ve Metin Analizi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005) 79-80 s.

seçilir/toplanır olduğuna vurgu yapar. Dolayısıyla, hem 1980 askeri darbesinden sonra yaşanan yasaklar döneminde, basının kapatılma korkusu nedeniyle siyasi haber yapamaması, muhalif sesini çıkartamaması, hem de Özal döneminde getirilmeye çalışılan yeni ekonomik politikalar sebebiyle basının tiraj kaygısına düşmesi, Türk basınında magazinleşme olgusunu kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

Bu dönemde kendisine yeni haber alanları aramaya başlayan basının en önemli haber kaynağı özel hayat olmuştur. Gazete ve dergiler onu kuşattıkları, ona ilişkin beklentiler yarattıkları, onunla ilgili hazları kışkırttıkları, ona dair fanteziler oluşturdukları, nihayet ona müdahale edebildikleri ölçüde yeni bir haber kaynağı yaratmış oldular. Özel hayat Türkiye’de ilk defa kamuoyunda konuşulabilir bir alana dönüştü. Yeni hayat modelleri oluşturuldu ve özel hayat temsil edilebilir bir alan haline geldi. Böylece, yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şey dışa açıldı. Habere enformasyona, görüntüye dönüştü; bir kamuoyu meselesi haline geldi; öznelliğin diliyle kamunun dili iç içe geçti; aradaki fark belirsizleşti.<sup>158</sup> Peki, bu dönemle birlikte hayatımızın her alanını istila etmeye başlayan magazin bizim üzerimizdeki etkileri nelerdir? Bu anlamda magazin hem olumlu etkilerinden hem de olumsuz etkilerinden bahsedilmektedir. “Konuya eleştirel perspektiften bakanlar, magazin haberlerinin toplumu uyuttuğunu, gerçek sorunlardan uzaklaştırdığını, ve yabancılaştırdığını ileri sürmektedir. Kapitalist sistemin çeşitli yollarla insanları uyuşturduğu, magazin haberlerinin de bunlardan biri olduğu öne sürülür. Toplumsal sorunların, yolsuzlukların, terörün en yoğun olduğu dönemlerde magazin haberlerinde artış olduğu iddia edilir.”<sup>159</sup> Özellikle az gelişmiş, demokratik katılım bilincinin gelişmediği ülkelerde magazin haberlerinin yoğun biçimde işlenmesinin nedeninin, halkı toplumsal sorunlardan uzaklaştırarak eleştirel dirençte bulunmalarının engellenmeye çalışıldığı söylenmektedir.

“Öte yandan çoğulcu görüşe sahip olanlar magazin haberlerinin toplumsal gerilimi azalttığını, modern toplumun bireylerini gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaştırdığını, insanlara geleceğe yönelik umut verdiğini, yaşamı onlar için daha

---

<sup>158</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul 2007, 54-55 s.

<sup>159</sup> Şebnem Soygüder, **Eyvah Paparazzi**, Om Yayınevi, İstanbul 2003, 60 s.

çekilir hale getirdiğini savunurlar. Örneğin, İbrahim Tatlıses'in Urfa'da bir mağarada doğduğu, yokluk içinde büyüdüğü, ilkokulu bile okumadığı, düğünlerde türkü söylediği, inşaatlarda amelelik yaptığı magazin basını tarafından sürekli işlenir. Neden? Bu bilgiler insanların hayatlarına daha kolay katlanabilmelerini sağlamaktadır. Gerçek hayatta sınıf atlamak kolay olmasa da magazin basınının yarattığı İbrahim Tatlıses gibi idoller, okur ve izleyiciler için geleceğe yönelik bir ümit ışığı bir teselli kaynağıdır.”<sup>160</sup>

Murat Belge konuyla ilgili olarak, modern toplumlardaki iş bölümünün geniş halk kitlelerinin doğrudan politikaya katılımını engelleyen bir yapı oluşturduğunu; eğitim yoluyla bilginin ve kültürün bölüşümünün de geniş kitleleri entelektüel üretimin dışında tuttuğunu ve böylece kişinin iletişim araçlarının da etkisiyle gündelik hayatın içine itildiğini söyler ve şöyle devam eder:

*“Gündelik hayat monotondur, tekrarlarla doludur, sıkıcıdır. Ancak modern toplumlarda bir takım yapılar, kitleleri oluşturan insanların bu sıkıcı hayatlarından çıkıp, toplumların gidişini belirleyen mekanizmalarla daha yakından ilişkiye geçmesini önleme işlevini yerine getirir gibidir. Kendi hayatının monotonluğundan ayrılmaya çalışan ‘kitle- insanı’ oradan ancak yarı-efsanevi ve yapay bir dünyaya geçebilir. Bu dünyayı oluşturan çeşitli kurumlar vardır; yayın düzeyinde o dünyanın temsilcisi Türkiye’de genel olarak ‘magazin’ dediğimiz şeydir. (...) Serüveni kalmamış insanlara hayali bir serüven yaşatır.”<sup>161</sup>*

Bunlara ek olarak, Belge magazin işleyişinin iki ana yönü olduğundan bahseder: “Birincisinde, uzak ve erişilmez görüneni gündeliğin bayağılıkları içinde sunarak evcilleştirir: Lady Diana bizimle aynı mağazadan alış-veriş ediyordur... Böylece bildiğimiz hayat, sıradan hayat doğrulanır. Kimsenin bunun dışına çıkamadığını görür ve rahatlarız. İkinci yönü ise olağanı fantastikleştirmektir. Burada, sıradan bir olayı, bir kazayı, bir cinayeti yada daha basit bir durumu bir takım gerçek dışı motiflerle süsler, abartır, olması gerekenden daha yüksek bir yere koyar. Her iki durumda da gidiş geliş gündelikle fantazyaya arasındadır. Ve bir kapalı döngüdür.”<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Soygüder, a.g.e., 62 s.

<sup>161</sup> Murat Belge, **Tarihten Güncelliğe**, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983, 423 s.

<sup>162</sup> y.a.g.e., 423-424 s.

Dolayısıyla, magazin “sıradan insana” gerçekte, hayal arasında bir dünya sunar. Okuyucular onlara sunulan bu dünyayla, hayatları boyunca yaşayamayacakları maceralara, ünlü kişilerle kendilerini özdeşleştirerek atılırlar. Onlar gibi konuşmaya, davranmaya, giyinmeye çalışırlar. Sıkıcı hayatlarından sıyrılıp, ünlülerin aşklarıyla aşık olur, sevinçleriyle sevinir, hüznleriyle üzülmürler. Hatta bazıları, onların yaşadığı hayatları yaşayabilmek ümidiyle evlerinden bile kaçmayı göze alır. Yeşilçam’ın bir dönemi evden kaçan bu kızların hikayeleriyle doludur.

Magazin basının bizim üzerimizde bu kadar etkili olabilmesi bir takım nedenlere bağlıdır. Bu nedenlerden en önemlisi de magazin haberlerinde görselliğe, dolayısıyla da fotoğrafa ağırlık verilmesidir. Köylüsünden kentlisine, işçisinden zenginine, kısaca birbirinden çok farklı özelliklere sahip insanlara ulaşmayı hedefleyen magazin basını için fotoğraf onları etkileyebilmenin en kolay yoludur. Çünkü yazıdan daha fazla merak uyandırır, şaşırtır ve daha uzun süre akılda kalır. Bu yüzden magazin gazeteciliğinde ana malzeme olarak fotoğraf karşımıza çıkmakta ve yazı, fotoğrafı açıklayıcı bir öge olarak yer almaktadır.

Ayrıca, fotoğraf bir yandan gazete sayfasının estetiğini sağlamakta, öte yandan haber içeriğini desteklemekte ve aynı zamanda haberin doğruluğunun bir kanıtı olmaktadır.<sup>163</sup> İnsanlar bir şeyin fotoğrafını gördüklerinde onun gerçekliğine inanırlar. Roland Barthes fotoğrafın kendisinde yapmış olduğu etkiyi şöyle dile getirir: “gördüğüm şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir.”<sup>164</sup> Bir şeyin fotoğrafının çekilebilmesi için, o şeyin kısa bir süre için de olsa fotoğraf makinesinin önünde olması gerekir: “O, oradaydı”. ( Elbette fotoğraf bugün ulaşılan dijital sistemler nedeniyle bu inandırıcılığından oldukça uzaklaşmıştır.)

Erdal Dağtaş yaptığı araştırmada magazin basınında fotoğrafın -kanıt olma özelliğinin dışında- çok fazla kullanılmasının nedenlerini şöyle sıralar: “ magazin kendisinin görsel bir habercilik olduğu ve dolayısıyla temel malzemesi olan fotoğrafa dayanmak zorunda oluşu; Batı’daki magazin anlayışında da hatta Türkiye’deki

---

<sup>163</sup> Soygüder, **a.g.e.**, 124 s.

<sup>164</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Altıkkırbeş Yayınları, Çev: Reha Akça Kaya, İstanbul 2000, 101 s.



uygulamalara kıyasla daha büyük ve çok sayıda fotoğraf kullanıldığı; okurların yazılı metinleri okuma konusunda tembel oluşları ve bu yüzden fotoğraf ağırlıklı magazin haberciliğinin okuyucunun vaktine ve enerjisini fazla almaması; renkli fotoğraflara okurların ilgi göstermesi; magazin haberciliğinde satışı arttırabilmek için, ağırlığın yazıda değil, fotoğrafta olduğu ve bu yüzden magazin eklerinin yada dergilerin okurlar tarafından bir “albüm” gibi değerlendirilmesi.”<sup>165</sup> Dolayısıyla, bütün bu nedenler gazeteleri yada dergileri okuyacak birer nesne olmaktan çıkartıp, seyredilecek birer nesne haline dönüştürüyor.

Sonuç olarak, burada kısaca değinmeye çalıştığımız magazin basının da etkisiyle toplumumuzun en son geldiği noktayı Nurdan Gürbilek şu sözleriyle çok güzel özetliyor: “ Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Bir çok şeyin gösterildiği için ve görüldüğü kadarıyla varolduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz”<sup>166</sup>

### **2.2.3.2. Hayat Mecmuası: Magazin Dergilerinin Arketipi**

Hayat mecmuası, saman kağıda, tipo baskının egemen olduğu bir dönemde, tifturuk denen ileri basım tekniğiyle, kağıt kalitesiyle ve fotoğraflarıyla yayın dünyamızda devrim yaratmış bir dergiydi. Şevket Rado tarafından çıkartılan ve 6 Nisan 1956 yılında yayın hayatına atılan dergi, Life dergisini örnek alan bir yayıncılık anlayışına sahipti.

1936 yılında Henry R. Luce tarafından çıkartılmaya başlayan Life, basın dünyasına yeni bir gazetecilik anlayışı getirmişti. Bu tarihe kadar gazetelerde fotoğraflar, haberin inandırıcılığını arttıran bir unsur olarak yazıyla birlikte kullanılmaktaydı. Life dergisi bu biçimi değiştirerek, fotoğraflara yazılardan daha çok yer vermeye ve olayları fotoğraf dizileriyle anlatmaya başladı. Böylece bir fikir,

---

<sup>165</sup> Erdal Dağtaş, , “Türkiye’de Magazin Basını ve Habercilik Anlayışı: Magazin Eklerinin Sektörel ve Metin Analizi”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi ,Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005) 150 s.

<sup>166</sup> Gürbilek, **a.g.e** 29 s.

fotoğraflarla okuyucuya en çabuk ve kısa yoldan iletilmiş oluyordu.<sup>167</sup> Nerdeyse tümüyle fotoğraf üzerine kurulu bu yeni gazetecilik anlayışını getiren Life dergisi, geniş kitleler tarafından okunan bir aile dergisi oldu ve büyük bir başarı kazandı. Elde ettiği bu başarı benimsediği yöntemin tüm dünyada taklit edilmesine neden oldu. Hayat mecmuası da Life dergisinin çizdiği yoldan ilerleyerek, sayfalarının büyük bir çoğunluğunu fotoğrafa ayırdı. Yurttan ve dünyadan olayları, seçkin fotoğraflarla anlattı.

Ortaya çıkan bu yeni gazetecilik anlayışı, Türk insanının içinde yaşadığı koşulların değişmeye başladığının da bir göstergesiydi. 1950'liler, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme döneminin başlangıcı olan yıllardı. Bu dönemde iktidarda bulunan Demokrat Parti Batı dünyası ile ekonomik ve siyasal bütünleşmeye kesin bir inanç beslemekte; Batı ile bütünleşmeyi ülkenin bütün sorunlarını çözecek bir yol olarak görmekteydi. Bu düşüncenin altında yatan temel neden de ekonomik kalkınmanın dış yardım ve borçlarla sağlanmak istenmesiydi.<sup>168</sup>

Bu dönem, aynı zamanda ekonomide olduğu kadar kültür ve sanat alanında da dış dünyaya açılım yıllarıydı. Bu açılımla birlikte, yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, evrensel kültür değerlerine katılma arzusunun yükseldiği bir dönemdi. Görerek anlama ve öğrenmenin en kısa yolu olarak fotoğrafı kullanan Hayat da, bu etkileşimi sağlamaya çalışan bir anlayışa sahipti. Bu anlamda da bize ve batıya özgü değerleri buluşturan bir alandı. Bir sayfada Yörüklerin yaşamına tanıklık ederken, bir sonraki sayfada Richard Burton ve Elizabeth Taylor'un aşkına tanıklık edebiliyorduk. Okuyucu için yeni ve çekici olan bu sunum biçimi fotoğrafın popüleritesini de arttırmıştı. Sadık Tumay'ın, Hayat Mecmuası'na ilişkin yazdığı; "Hayat'ın Ardından" adlı bildiri yazısında, derginin genel yapısı ve sosyolojik etkileri üzerine yaptığı saptamalar, Hayat'ın Türk fotoğrafına katkıları sorusuna cevap ararken bütünleyici niteliktedir:

---

<sup>167</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006 İstanbul, 129 s.

<sup>168</sup> Emre Kongar, **21.yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998, 150 s.

*“Hayat Dergisi, yeni bir yaşam kalitesi ve standartını temsil edici aktüel özelliktedir. Popüler kültürün ülkemizde biçimlenişinde önemli rolü vardır. Bu açıdan, modern anlamda vizyon verici bir kültür yaratmaya fotoğraflarla göstererek aracılık etmiştir. Cemiyet haberlerinin fotoğraflı tasarımları, geleneksel topluma yeni bir hayat algısı konusunda modeller ortaya koymaktadır. Türk toplumsal yaşamının modernizasyonu konusunda batılı anlamda yeni bir kitle iletişim aracı ortaya çıkmıştır. Bu kitle iletişim aracının, toplumla iletişim kurma biçimi yoğun olarak fotoğraflar üzerinden olmaktadır. Türk halkı bu iletişime olumlu yanıt verir. Tek boyutlu bir fotoğraf kültüründen, geniş perspektifte aktüel anlamda hayatı yorumlamak ülkenin vizyonuna olumlu katkılar sağlamıştır. Bir dönemin Türkiye’sinin fotoğraflı tarih yazarlığını yapmıştır. Hayat’la beraber, Türk Fotoğraf Hayatı açısından yeni bir dönemin başladığını söyleyebiliriz.”<sup>169</sup>*



Hayat Dergisi, Kapak, 6 Nisan 1956

Kapağında, çoğunlukla yabancı bir artistin fotoğrafına yer veren Hayat mecmuasının içeriğini; siyasi ve sosyal olayların dışında, moda, pratik ev bilgileri, cemiyet haberleri, Hollywood yıldızlarından haberler, haftalık yıldız falı gibi

<sup>169</sup> Sadık Tumay, “Hayat’ın Ardından”, 7. AFSADFotoğraf Sempozyumu’na sunulan bildiri, Ankara, 2-4 Mayıs 2008

konulara yer veren sayfalar oluşturmaktaydı. Ayrıca, her sayıda, “göbek” tabir edilen ortadaki iki sayfada karşılıklı büyük resim veriliyordu. Bu, ünlü bir ressamın klasik tablosu, bir Türk büyüğünün portresi, Kurtdereli ya da Adalı Halil gibi pehlivanlardan birinin kispetli boy resmi, ya da güzel bir cami fotoğrafı oluyordu. Derginin orta sayfasından kopartılıp, süs olsun diye duvarlara asılan bu fotoğraflara, hala Anadolu’daki bir kahve duvarında yada bir berber dükkanının aynasında rastlamak mümkün.<sup>170</sup>

Derginin en ilgi çeken bölümleri ise, foto röportajların yayımlandığı sayfalardı. Bu sayfaların, merakla beklenen bölümlerinden birini Hikmet Feridun Es ve eşi Semiha Es hazırlıyordu. Bu sayfalarda, Hikmet Feridun Es’in yazılarını yazdığı, eşi Semiha Es’in fotoğraflarını çektiği, Afrika’dan Amerika’ya, Çin’den Ekvator’a çok farklı ülkelerle ilgili röportajlara yer veriliyordu. Hikmet Feridun Es, İstanbul’dan Adapazarı’na yedi saatte gidilen bir dönemde, hayal edilmesi bile mümkün olmayan ülkeleri kendine özgü üslubuyla tanıtarak, Türk halkının ayağına getiriyordu.



Semiha Es, Hayat Dergisi, 13 Nisan 1956

<sup>170</sup> Eser Tutel, “İlk Tifdruk Dergimiz Hayat’tan Anılar”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sayı:160, Nisan 1997, 30 s.

Uzak ülkelerle ilgili yaptığı röportajların yanı sıra, düşler yöresi sayılan Hollywood'un ünlüleriyle yaptığı röportajlar da büyük ilgi uyandırmıştı. O dönemde, Hollywood'un yıldızlarıyla samimi fotoğraflar çekirmek, gökteki yıldızları avuçlarımızın içine almaktan daha güç, daha inanılmaz bir şeydi. O, bu röportajlarıyla ulaşılmaz sayılan, her bir yerin ve her bir kişinin ulaşılabilir olduğunu kanıtlıyordu. Bu anlamda fotoğraflar onun en önemli belgeleriydi. Hikmet Feridun Es sayesinde Türk insanı, düş dünyasını genişletiyor, fotoğrafın gücünü keşfediyordu.<sup>171</sup>

Okurlar, yapılan röportajlarla sadece uzak diyarlarda yaşayan insanların hayatlarına tanıklık etmiyor, aynı zamanda kendi ülkesinin insanının yaşayışına da tanıklık ediyordu. Mesela; Hayat'ın 4. sayısında başlayan "40 Pencereleli Konak" adlı köşede Yörükler konu edilmişti. Nezihe Araz'ın metnini yazdığı, Yıldız Moran ve Ara Güler'in fotoğraflarını çektiği bu röportajda, Yörüklerin gelenek, görenek ve yaşamları tüm ayrıntılarıyla okuyucuların gözleri önüne seriliyordu. Başka bir sayıda ise okurlar, Ozan Sağdıç'ın çektiği fotoğraflarla ilk kez Nemrut'u tanıyorlardı.



Ara Güler, Karadağ Yörüğü Ayşe Nine, Hayat Mecmuası, 4 Mayıs 1956

<sup>171</sup> Burçak Evren, "Asri Evliya Çelebi Hikmet Feridun Es", **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**, Sayı:42, Temmuz-Ağustos 2005, 50 s.

Hayat, estetikle gazeteciliği birleştirdiği fotoğraflarıyla, dönemin tüm önemli olaylarının tanıklığını da yapıyordu. Bu fotoğraflarla, okurlar Menderes'in idama götürülüşünü, ilk halk oylamasının yapılmasını izlemiş; Türkiye'nin köyden gelen ilk başbakanı olan Süleyman Demirel'in aile yaşamına ve ilk Türk otomobili "Devrim" in yollara çıkışına ve benzeri pek çok olaya şahitlik etmişlerdir.

Hayat mecmuası 1950'li ve 1960'lı yıllarda, iletişim araçlarının gazete ve radyoya sınırlı olduğu ve radyonun da devlet tekelinde bulunduğu bir dönemde, hem eğlence hem de haber kaynağı olarak gündelik yaşamın en önemli öğelerinden biriydi. Okurlar, televizyonun olmadığı bu yıllarda televizyonun yerini tutan derginin sayfalarında gidemeyecekleri yerler, bilmedikleri konular hakkında bilgi ediniyor; birbirinden çok farklı hayatlar yaşayan insanları tanıma şansına sahip oluyorlardı. Dergi meraklarını uyandırıyor, ilgilendikleri konulara, hayallerine dokunuyordu. Mesela; Hikmet Feridun Es'in yazdığı yazıları okuyan biri yilandan çorba yapan yada yılanın kanını içen memleketler olduğunu; bir diğeri Tesalya pullarının 1 kuruşluk olanının mavi, 2 kuruşluk olanının portakal rengi olduğunu; başka biri de eski İran Kraliçesi Süreyya'nın İtalyan Riviyera'sındaki tatilini kiminle geçirdiğini; bir diğeri Apollo 10'un Ay gezisinde çektiği fotoğraflara bakarak Ay'ın nasıl bir yer olduğunu v.b. haberleri derginin sayfalarından öğrenebiliyorlardı. Ara Güler'in "Fotojurnalizm" adlı yazısında da değindiği gibi: "Bütün bunlar, bilim açısından olsun, sanat açısından olsun, fotoğraf yolu ile günümüzün geniş halk kitlelerine yeni bilgiler, ulaşamayacakları yerlerin, bilmedikleri konuların öğretimini yapmaktadır. Kuzeyli adam güneyliyi, doğudaki adam batıdakini tanımakta, öğrenmektedir. Böylece insanlar birbirlerini tanımakta, ırklar milletler birbirlerine takdim edilmektedir."<sup>172</sup>

Hayat Dergisi, yeni, heyecan verici, bilgilendirici, estetik, renkli ve eğlenceli yapısıyla Türk basın hayatı açısından bir ekoldür. Dergi yayıncılığı anlamında o güne değin yapılmamış pek çok ilke imza atar. Paparazi, fotoroman, su altı, reklam, stüdyo, hava ve spor fotoğrafçılığına ilişkin farklı çalışmaları okuyucusuna taşıyarak, fotoğrafik tür ve vizyon açısından çeşitliliğin artmasına ciddi katkılar sağlamıştır.

---

<sup>172</sup> Ara Güler, "Fotojurnalizm", **Yeni Fotoğraf**, Sayı 14, Kasım 1977, 12 s.

Böylelikle bir taraftan halkın estetik beğenisini yükseltirken diğer taraftan da, bünyesinde yetişen fotoğrafçılar için de adeta bir okula dönüşmüştür. “Ortaya koyduğu fotoğraflık tavır, genç fotoğrafçı kuşaklar tarafından takip edilen önemli bir görsel kaynaktır. Yanı sıra, çeşitli dönemlerde organize ettiği fotoğraf yarışmalarıyla, fotoğraf zevkinin toplumumuzda kitlesel anlamda yaygınlaşmasında öncüdür. Hayatın, fotoğraf sanatı ile ifade edilebileceğini kitlesel boyutta göstermesi açısından işlevseldir. (...) 1979 yılında yayın hayatını durduruncaya kadar olan süreç içinde fotoğraflık türler açısından hayatımızı zenginleştirmiştir. Güçlü bir belgeselci ekolünün yetişmiş olması, kültürel hayata fotoğrafın iştirakinin bu bakış açısıyla sağlanmasına sebebiyet vermiştir.”<sup>173</sup>

### 2.3. ÜTOPIK BİR DÜNYA YARATAN REKLAM FOTOĞRAFI

#### 2.3.1. Estetize Edilen Tüketici

İnsanlık tarihinde ilk alım-satım ya da değiş-tokuş faaliyetlerinin başlamasıyla doğduğu ileri sürülen reklam, bugün günlük hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş; bizi her taraftan ablukaya almıştır.

Latin dilinde “çağırma” anlamına gelen “clamara” sözcüğünden türetilen reklam çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Bir tanıma göre: “ Bir işin bir malın veya bir hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır.”<sup>174</sup> İletişim açısından ele alındığındaysa, “tüketicileri bir ürün veya hizmetin varlığı hakkında uyarmak ve ürüne, markaya, hizmete veya kuruluşa yönelik eğilim yaratmak amacıyla, göze veya kulağa hitap eden mesajlar hazırlamak ve bu mesajları kitle iletişim araçlarıyla yaymak”<sup>175</sup> şeklinde tanımlanmaktadır.

---

<sup>173</sup> Tumay, a.g.m.

<sup>174</sup> Yüksel Ünsal; **Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri**, ABC Kitapevi, İstanbul 1984, 12 s.

<sup>175</sup> Kemal Kurtuluş’tan Aktaran: Zühal Özel, “Kitle İletişiminde Reklam Fotoğrafçılığının Önemi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), 15 s.

“Tüketici açısından ise reklam, kendi gereksinimlerini tatmin etmek üzere pazara sunulmuş binlerce ürün içinden kendi yararına uygun ve rasyonel olanı tercih etmesine yardımcı olacak bir rehber görünümündedir. Günümüz tüketicisi için reklam, çeşitli mal ve hizmetleri tanıtan, tanıtmakla kalmayıp bunları nereden, nasıl ne fiyatla elde edebileceğini ve ne şekilde kullanacağını tanımlayan ve bu yapısıyla tüketiciye zaman kazandıran bir unsur”<sup>176</sup> olarak görülmektedir.

Reklamı, henüz alıcı durumunda olmayan kişileri söz konusu mal ya da hizmetin müşterisi haline getirmeye yarayan bir bilim ve sanat etkinliği olarak düşünürsek, reklamın ilk önce hedef tüketiciyi bilgilendirmesi, sonraki aşamada mal ya da hizmete karşı olumlu tutumlar geliştirmesini sağlaması ve son olarak da tüketiciyi motive ederek satın alma davranışının ortaya çıkmasına katkıda bulunması beklenir. Zaten, ürünlerini veya markalarını tanıtmak, var olan ürünlerini/hizmetlerini karmaşık ve yoğun bir rekabet ortamı olan pazarda yaşatmak için reklamı kullanan üreticilerin reklamdaki beklediği en önemli görev de tüketicide ürüne karşı bir istek uyandırma ve tüketiciyi mallarını satın almaya ikna etmektir.<sup>177</sup>

Kısaca, reklam hem ürün hakkında tüketiciye bilgi verir, hem de ürünü çekici hale getirerek müşterinin dikkatini ve ilgisini çekmek suretiyle müşteriyi o malı denemeye, kullanmaya ve sonuç olarak da almaya ikna eder.

Aslında, reklamlar aracılığıyla satın almak için ikna edilmeye çalışıldığımız deterjanlar, margarinler, tuvalet kağıtları, şampuanlar vb herhangi bir kategorideki ürünün markaları arasında çok az gerçek fark vardır. Yani tüm şampuanlar, deterjanlar, tuvalet kağıtlar v.b. özde aynı kimyasal maddeleri içerirler. Fakat reklamlarla aynı ürün markaları arasında farklılıklar yaratılmaya çalışılır. Örneğin, bir şampuan markası diğer şampuan markalarından daha parlak yapar saçımızı.

Judith Williamson da reklamın ilk işlevinin aynı kategorideki ürünler arasında farklılık yaratmak olduğunu ve bunu da ürüne bir “imge” vererek yaptığını söyler.

---

<sup>176</sup> Füsün Kocabaş, Müge Elden, Nilay Yurdakul, **Reklam ve Halkla İlişkilerde Hedef Kitle**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, 60 s.

<sup>177</sup> **y.a.g.e.**, 66-67 s.



Örnek olarak da Chanel No.5 adlı parfümünün reklamını verir. Reklamda sadece Catherine Deneuve'ün yüzü ile Chanel şişesi görülmektedir. Aynı anlama sahip oldukları varsayılarak yan yana konulmuşlardır. Catherine Deneuve ile Chanel No.5 arasında hiçbir bağ yoktur: Fakat bağ Catherine Deneuve'ün yüzünün bizim için ifade ettiği şey anlamındadır; zaten Chanel No.5'in bize anlatmak istediği de budur. Catherine Deneuve'ün yüzünün bizim için ifade ettiği çekicilik, güzellik v.b. nitelikleri Chanel No.5, tüketim malları dünyasında ifade etmeye ya da o nitelikler anlamına gelmeye çalışır. Parfüm Catherine Deneuve'ün yüzünün yerini alabilir, güzelliği ve çekiciliği gösterir hale getirilebilir. Böylece, Chanel No.5 aldığı bu niteliklerle diğer parfümlerden ayrılmış olur. Siz de diğer parfümler arasından, satın aldığımızda sizi daha çekici, daha güzel, daha seksi v.b. kılacağına inandığımız bu ürünü tercih edersiniz. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Catherine Deneuve bir anlama, bir "imge"ye sahip olduğu içindir ki, o parfümle ilgili yeni bir anlamlılık sistemi yaratmak için kullanılabilir. Eğer bir film yıldızı ve şık Fransız güzelliğinden dolayı ünlü olmasaydı; eğer bizim için bir şey ifade etmeseydi onun yüzüyle parfüm arasında kurulan bağ anlamsız olurdu.<sup>178</sup>



Chanel No :5 Reklamı

<sup>178</sup> Judith Williamson, **Reklamların Dili Reklamlarda Anlam ve İdeoloji**, Çev: Ahmet Fethi, Ütopya Yayınları, İstanbul 2001, 15-16 s.

Burada, Chanel No.5 güzelliğın, çekiciliğın yerine geçmiş, onu kendine mal etmiştir. Siz, bu ürünü satın almakla aynı zamanda güzelliğı ve çekiciliğı de satın almış olduğunuzu düşünürsünüz. (Para size güzelliğı ya da çekiciliğı satın almaz ama Chanel No.5’i satın alabilir.) Böylelikle hayatınızda duyduğunuz herhangi bir eksikliğı bir ürünü satın alarak “gidermiş” olursunuz.

John Berger de reklamın amacının; seyircide içinde bulunduğı yaşamdan bir ölçüde, memnun olmadığı duygusunu kamçulamak, onda sürekli bir eksiklik duygusu uyandırmak; sunulan nesneyi aldığıdaysa yaşamının daha iyi olacağına onu inandırmak; ona içinde bulunduğı yaşamdan daha iyi bir yaşam önerisinde bulunmak olduğunu söyler.<sup>179</sup>

Amacı satmak ve daha çok satmak olan reklam tüketiciye bu öneriyi yaparken her türlü haberleşme aracını kullanır. Bu araçlar içinde fotoğrafın önemli bir yeri vardır. Görsel malzeme olarak fotoğraf bir çok yerde karşımıza çıkar. Okuduğumuz herhangi bir resimli derginin ortalama % 60’ı fotoğrafik yöntemlerle çözümlenmiş ilanlara ayrılmıştır ve böylesine dergiler milyonlarla okuyucu tarafından izlenmektedir. Konu gazeteler açısından ele alındığında aynı tablonun basın için de geçerli olduğunu görürüz. Reklam panolarının ise yine % 60’lık bir yüzeyi foto afişlerle örtülüdür. Çevremizin % 78’ini görerek algıladığımızı ve hafızamızın da gördüklerimizin % 40’ını kalıcı hale getirdiğini düşündüğümüzde reklam için fotoğrafın ne denli önemli olduğu kolaylıkla anlaşılabilir.<sup>180</sup>

Bir ürün ya da hizmetin fotoğraf aracılığıyla görsel yoldan kitlelere aktarılması olarak tanımlanabilecek reklam fotoğrafı, özellikle 1945 yılından itibaren göze hitap eden reklam dalgasının tüm dünyaya yayılmasıyla gelişmeye başlamıştır. İnsanlar kendilerine tanıtılan ürünlerin nasıl göründüklerini merak etmişler ve o ürünü kullandıklarında nasıl faydalar sağlayacaklarını bilmek istemişlerdir. Bu isteklerin reklam yaratıcıları tarafından anlaşılması, kelimelerin yetersiz kaldığı durumlarda görüntünün devreye girmesine neden olmuştur. Çeşitli tarifler,

<sup>179</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1999, 142 s.

<sup>180</sup> Bülent Göksel, “Reklam ve Fotoğraf”, **Düşünceler Dergisi**, Sayı:1, Şubat 1987, 150 s.

açıklamalar yerine fotoğraflar, çok daha gerçekçi ve inandırıcı bir şekilde daha kısa bir sürede bu soruların cevaplarını tüketiciye verebilmiştir<sup>181</sup>

Ahmet İmançer reklam fotoğraflarının amaçlarını genel olarak şöyle özetlemektedir: Tüketicinin ilgisini çekmek; işle ilgili bir fikri süratle ve etkili bir biçimde açıklamak; okuyucunun başlıkla ve metinle ilgilenmesini sağlamak; sözle anlatımı çok güç hatta olanaksız bir düşüncüyü açığa çıkarmak; reklamın inandırıcılığına yardımcı olmak; ilginin sürekliliğini sağlamak.<sup>182</sup>

Ayrıca, kullanılan fotoğraflar aracılığıyla tüketicinin beyninde bir takım çağrışımlara yol açarak, onları psikolojik açıdan etkilemek de amaçlananlar arasındadır. Bunun içinde fotoğraf adına her türlü hileye başvurulur. Örneğin, bir bira reklamında biraya buz dolabından yeni çıkmış hissi vermek için üzerine su damlaları serpilir; ya da bir tabak yemek fotoğrafı çekilirken, yemeğin sıcak ve yeni yapılmış olduğu izlenimini vermek ve fotoğrafa bakan kişinin iştahını arttırmak için arkadan biraz buhar verilir. Burada temelde amacınız ürünü en ideal, en mükemmel, en istenir haliyle tüketiciye sunarak, onu satın almaya ikna etmektir. Bu nedenle de reklam fotoğrafları önceden tasarlanan, en ince detayına kadar düşünülmüş çekilen “ısmarlama” fotoğraflardır. Reklam fotoğrafçıları ürün için bir imaj yatırırlar ve bu imajı belleklere kazımaya çalışırlar.

Tasarlanan ve tüketiciye ürünü en mükemmel haliyle sunan bu fotoğraflar, bizim yaşamla ilgili beklentilerimizin yansıması, içinde olmak istediğimiz bir dünyanın somut görüntüleridir. Biz bu fotoğraflara bakarak kurduğumuz düşlerin gerçekleşebileceğine inanırız. Çünkü, fotoğraflarda gördüklerimiz gerçektir. Böylece, reklam gerçeğe yakınlık ve inandırıcılık kazanır. Bu da fotoğrafın gerçekte kurduğuna inanılan bağlantıdan kaynaklanmaktadır.

---

<sup>181</sup> Zühal Özel, “Kitle İletişiminde Reklam Fotoğrafçılığının Önemi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), 33 s.

<sup>182</sup> Ahmet İmançer, “Reklam Fotoğrafında Aranılan Özellikler”, **Düşünceler E.Ü İletişim Fak.Der.**, Sayı:11, Şubat 1998, 4 s.

Kısaca, reklam fotoğraflarında kişiler veya ürünler oldukları gibi değil, tüketicilerin etkilenerek satın almak isteyecekleri şekilde gösterilirler. “Tüketicinin aradığı da budur zaten. Reklam olgusu bu olguyu bütünleyen fotoğraf unsuru aslında tüketicinin gerçek yaşamıyla hayalleri arasındaki köprüden başka bir şey değildir. Çirkin bir kadın sürdüğü bir esansla birden bire aranılan kadın olmayacağını bilincindedir ama yine de reklamı yapılan ürünü alarak tıpkı fotoğrafta gördüğü gibi spor arabası olan yakışıklı erkeğin ellerini ona uzattığını hayal etmekten kendini alamaz. Fotoğraf makinesinin gerçekçiliğine olan inancın yaygınlığı da bu hayali destekler. Zaten fotoğrafın reklam dünyasına egemen olmasının nedeni budur.”<sup>183</sup>

### 2.3.2. İmaj Bombardımanına Tutulan Hayatımız

*Reklamlar sadece ürün veya hizmet değil aynı zamanda davranış ve tavır satarlar.*

*Adrian Holmes*

Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. İnsan bu mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için bile olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan bir araç hızla geçerken görürüz. Bu imgelerin bize seslenip durmasına öylesine alışmışızdır ki üzerimizde yaptıkları etkinin tümüne pek dikkat etmeyiz. Belli bir imge ya da mesaj içimizden birinin dikkatini bugünlük çekebilir. Çünkü o kişi o özel şeye ilgi duymaktadır. Oysa hepimiz reklam imgelerinin tümünü bir iklim özelliği gibi doğal kabul ederiz. Örneğin bu imgelerin içinde yaşadığımız ana bağlı olmaları, buna karşılık gelecekte söz etmeleri, üzerimizde çok alıştığımız bu yüzden de dikkat etmediğimiz garip bir etki yaratır.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Bülent Göksel, “Reklam ve Fotoğraf”, **Düşünceler Dergisi**, Sayı:1, Şubat 1987, 154 s.

<sup>184</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1999, 129-130 s.

Biz fark etsek de fark etmesek de çevremizi kuşatan reklamların üzerimizde olumlu ya da olumsuz pek çok etkisi bulunmaktadır. Reklamın, olumsuz yanlarından bahsedenler, onun toplum yararına olmayan mal ve hizmetlerin tüketimini teşvik ettiğine; sosyal açıdan anlam ifade eden özel günleri (yılbaşı, anneler günü v.s.) ticaret konusu haline getirerek toplumsal değerleri işletmelerin ticari amaçlarına alet ettiğine; kişilerin seçme hakkına tecavüz ederek onların kendi başlarına hareket etmelerini engellediğine; özellikle kadın tüketicilerin duygusallığını sömürerek, onlarda korku aşağılık v.s. gibi duygular yaratarak gerçek tatmin duygularını saptırdığına vurgu yapmaktadırlar. Bunun yanında reklamın olumlu yanlarından bahsedenler onun tüketiciye satın alma ve reddetme seçenekleri sunan önemli bir bilgilendirme aracı ve aynı zamanda tüketiciye tüketim kültürü veren, onun yaşam biçimine yeni boyutlar kazandıran bir eğitim aracı olduğuna dikkat çekerler. Özellikle geri kalmış toplumların sosyal konularda eğitilmesinde, yaşam standartlarının yükseltilmesinde, geniş kitleler arasında birlik ve dayanışma ruhu sağlanmasında reklamların büyük bir katkısı olduğuna vurgu yaparlar.<sup>185</sup>

Kapitalist toplumlarda, insanların seri üretilmiş ürünler içinde, aynı 'tercihleri' yapan varlıklara indirgedikleri ve bununla bağlantılı olan tüketimlerinin kontrol ve idare edildiği fikri öne sürülmektedir. Bu fikir de genellikle Max Horkheimer ve Theodor Adorno'yla ilişkilendirilir. Horkheimer ve Adorno, tüketim, kültür ve seri üretim arasındaki ilişkiyi analiz etmek ve açıklamakta 'kitle kültürü' yerine 'kültür endüstrisi' terimini kullanmayı tercih etmişlerdir. Bunun da nedeni, kitle kültürünün kitlelerin kendilerinden çıkan bir şey olduğu şeklindeki yanlış bir fikre engel olmak istemeleridir. Kültür endüstrisinde 'kitleler tarafından tüketilmek için yapılmış olan ürünlerin büyük ölçüde bir plana göre üretilmiş' olduklarını ve kültür endüstrisinin tüketmeleri için ürünler sağlayarak kitleleri kontrol ve idare ettiğini söylerler. Kültür endüstrisi söylemi içinde tüketici idare edilen ve pasif bir konumdadır. Adorno'nun ifadesiyle tüketici kral ya da kraliçe değildir. Tüketici, ona şu ya da bu ürünü istediğini söyleyen ve kendisi için karar vermesine engel olan ve kültür endüstrisi tarafından aldatılmış ve 'eli kolu bağlanmış' bir bireydir. Adorno'nun dediği gibi, kültür endüstrisi 'kendini idare edebilen, kendileri için

---

<sup>185</sup> Neriman Ener, "Reklamın Toplum Üzerindeki Etkileri", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, 1990), 35-40 s.

değerlendirip karar verebilen, bağımsız bireylerin gelişimini engeller'. Bunun bir çok zararlı etkisi vardır. Bunların en önemlilerinden biri demokratik bir toplumun üretimi için gerekli olan kendine yeten ve bağımsız bireylerin yetişmesinin engellenmesi; bir diğeri ise kültür endüstrisi tarafından üretilen kültürün, en düşük ortak paydada birleşmeyi amaçlayan zevkler, yanlış hazlar ve istekler yaratmasıdır. İnsanların içlerinde olmayan, ama onlara zorla kabul ettirilen bu istek ve zevkler, duygusal açıdan bireylere zarar verebilir.<sup>186</sup>

Tüketimi değişim değeri ve kullanım değeri üzerinden açıklayan bir başka kuramda ise tüketici, pasif değil aktiftir. Bir malın kullanım değeri onun anlamıdır; örneğin korse, el testeresi ya da sandalye gibi kelimelerin o şeyin işlevini ifade etmekte kullanılmasıdır. Değişim değeri ise, o malın anlamının fiyat olarak ifadesidir. Malcolm Barnard, 19. yy da yapılan reklamlarda ürünün kullanım değerinin vurgulandığını: ürünün işlevinin ne olduğunun ve o işlevi ne derece iyi yerine getirdiğinin dile getirildiğini; ancak, günümüze yaklaştıkça reklamlarda ürünlerin değişim değerlerinin öne çıkartılmaya başladığını; bunun da ürünlerin işlevlerinin dışında farklı anlamlar kazanmasına neden olduğunu söyler. “Önemli bir değişimle, ürünler sembolik bir rol üstlenirler: ürün üstüne çağrışımlar ve imalar olarak, romantizm, egzotizm, arzu, güzellik v.b. şeyleri çağrıştıran bir gösterge haline gelir; ve bu ürün bir gösterge haline geldiği anda, kendilerini alt grup olarak oluşturmak ve ifade etmek isteyen çeşitli gruplar için kullanılabilir hale gelmektedir.”<sup>187</sup> Tüketicinin bu tanımında tüketici aktiftir ve ürünleri kimlik oluşturmak ve bunu ifade etmek için satın alır.

Judith Williamson, da benzer bir yaklaşımla kendimizi, diğer insanlardan satın aldığımız şeyle farklılaştırdığımızı ve bu süreçte bizi farklılaştıran ürünle özdeşleştiğimizi; bunun da bir tür totemizm olduğuna değinir. Bu terimi de özel bir grubu betimlemek için kullandığını söyler. Örneğin, Levi's giyenler, Rodi giyenler, Coca Cola içenler, Mercedes kullananlar v.b. Ancak bu noktada sizin, ürünün temsil ettiği grubun bir parçası olmak için ürünü satın almadığımıza; reklamların sizin, bu

---

<sup>186</sup> Malcolm Barnard, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev: Güliz Korkmaz, Ütopya Yay, 2002, 236-237 s.

<sup>187</sup> **y.a.g.e.**, 240 s.

gruba zaten doğal olarak ait olduğunuzu ve bu nedenle onu satın alacağınızı duyumsattığına vurgu yapar. Bunun da reklamların sizin üzerinizde kontrol kurmasının yolu olduğunu söyler.<sup>188</sup> Örneğin, süper marketten bir margarin alacaksınız. Rafta tat ve görünüş açısından hepsi birbirine benzeyen birçok margarin görürsünüz. Kendinizi özel bir markayı kullanacak türden bir kişi olarak kabul eder ve bir margarin seçersiniz.

Dolayısıyla, “bir reklamda, tercihimizi kendimiz yaptığımız; özgür bireyler olduğumuz; zevke tarza ve eşsizliğe sahip olduğumuz ve bunlara uygun hareket edeceğimiz bize anlatılır. Başka bir ifadeyle, bir ürünle bağlantılı nitelikler bize atfedilmiş olduğundan, ürünün satın alıcıları olarak tasarlanırsınız; çünkü bizim, reklamda ima edilen inançlara ‘sahip olduğumuz’, bunlara uygun hareket edip, bu inançları somutlaştıran ürünü satın alacağımız kesinlikle ‘verilidir’.”<sup>189</sup> Zira reklamlar, kendi tüketicilerini yaratırlar ve size neye benzediğinizi söylerler. Ürünü tüketen insanlar da böylece bir kişilik kazanmış olur. Bu durum aynı ürünü tüketen insanların benzer kişilik yapılarına sahip olduğu sonucunu da doğurur. Dolayısıyla, insanlar kendilerini ifade ettiğine inandıkları bir ürünü satın alarak bireyselliklerinden sıyrılıp, bir gruba dahil olurlar ve o grubun özellikleriyle kendilerini tanımlamaya başlarlar. X marka bir ürünü giyerken ya da içerken o ürünü kullanan bir grubun ferdi olarak kendinizi görürsünüz.

Kuşkusuz, bir satış ve pazarlama tekniği olmanın ötesinde reklam önemli bir toplumsal iletişim şeklidir. Dolayısıyla, reklamların topluma yeni değer ve tutumların benimsetilmesinde önemli bir aracı işlevi bulunmaktadır. Amerikan Reklam Ajansları Birliği’nin, reklamın toplumun aynası olduğu ve toplumu yansıttığı şeklinde bir görüşü vardır. Amerikan toplumu ve diğer Batılı toplumlar açısından bu son derece doğru bir yaklaşımdır. Batı ülkelerindeki reklamlardaki görsellikler halkın günlük yaşamından seçilmiş bazı kesitler olduğundan reklamlar bir anlamda Batı insanının yaşam biçimini yansıtır. Ama Türkiye gibi sonradan modernleşen ülkelerde

---

<sup>188</sup> Judith Williamson, **Reklamların Dili Reklamlarda Anlam ve İdeoloji**, Çev: Ahmet Fethi, Ütopya Yayınları, İstanbul 2001, 48 s.

<sup>189</sup> **y.a.g.e.**, 53 s.

reklam, toplumun aynası olmaktan çok, Batılı yaşam biçiminin taşıyıcısı ve bilinçaltına ulaştırıcısı konumundadır.<sup>190</sup>

Türkiye’de reklam sektörü özellikle, sanayileşme ve kapitalistleşmenin ivme kazandığı 1960’ları izleyen yıllarda hareketlilik kazanmıştır. Bu hareketlilik 1980’lerde yaşanan ekonomideki liberalleşmeyle birlikte daha da artmıştır. 24 Ocak kararlarıyla Türkiye tek taraflı olarak yabancı sermayeye açılmış; dış ticaret serbestleştirilmiş; yabancı sermaye yatırımları teşvik edilmiştir. Böylece, uluslararası ekonomiyle bütünleşilen ve rekabetin attığı bu ortamda şirketler için reklam büyük bir önem kazanmıştır. Bu durum aynı zamanda Türkiye’de bir tüketim kültürünün de gelişmesine neden olmuştur. Oluşturulan bu tüketim kültürüyle beraber Türk halkının hayatına bir takım yeni değer ve tutumlar girmeye başlamıştır. Reklamlar da bunun aracılığını yapmıştır.

Selami Ün, reklamların Türk kültürü üzerine etkilerini incelediği çalışmasında, özellikle 1980 yılından sonra yapılan reklamların, Türkiye’ye Batılı hayat tarzını empoze ederek, giyim kültüründen yiyecek kültürüne, alış-veriş kültüründen temizlik kültürüne, günlük konuşma diline kadar Türk toplumunun yerleşik alışkanlıklarını değiştirdiğini söylemektedir. Örneğin, ayranın yerini kola; lahmacunun yerini burger; pantolonun yerini blue-jean; bakkalların yerini süper marketler; Türk kahvesinin yerini nescafe almıştır.<sup>191</sup> Ayrıca, Selami Ün, reklamlarda kullanılan “Cırt Ayşe Teyze”, “Yıkıyorum çıkıyorum”, “Şapkasız çıkmam abi” gibi sloganların konuşma dilimize yerleştiğini ve bir durumu tanımlarken bu ifadeleri kullandığımıza da değinir.

Genellikle, az gelişmiş ülkelerde reklamların toplum ahlakını olumsuz yönde etkilediği ve toplumu yozlaştırdığı görüşü yaygın bir kanıdır. 2007 Mayıs ayında İstanbul’da bu görüşe örnek teşkil edebilecek bir olay yaşandı. Bu olay, billboardlara

---

<sup>190</sup> Selami Ün, “ Reklam Kültür İlişkisi ve 1980 Sonrası ve Türk Reklamcılığının Kültür Değişmelerine Etkisi”,( Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 71s.

<sup>191</sup> Selami Ün, “ Reklam Kültür İlişkisi ve 1980 Sonrası ve Türk Reklamcılığının Kültür Değişmelerine Etkisi”,( Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 73 s.



asılmak istenen mayo fotoğraflarıyla ilgili İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve mayo üreticileri arasında yaşanan bir tartışmaydı . İddialara göre Türkiye'nin önde gelen mayo firmaları Kom, Nelson, Ay- Yıldız ve Zeki Triko İstanbul'daki billboardlara ve kent merkezindeki binaların ön yüzüne reklam afişlerini asmak istedi. Afişlerin binalara asılması için de firmalar İstanbul Belediyesi Kentsel Tasarım Müdürlüğü'ne başvurdu. Ancak Müdürlük "Bu afişler ahlak kurallarına aykırı görüntüler oluşturur; tahrik unsuru olur; trafik kazalarına sebebiyet verir" gerekçesiyle afişlerin binalara asılmasına izin vermedi. Firmalar, reklamlarını billboardlara asmak istediklerinde de belediye "Buna biz değil reklam ajansları bakıyor" yanıtını aldı. Bu kez de İstanbul'daki billboardları ihale ile alıp firmalara kiraya veren reklam ajanslarına başvurdular. Ancak, ajanslar "Sizin reklamlarınızı asmamıza belediye izin vermez" diyerek, reklamları billboardlara asmadılar. Buna karşılık İstanbul Büyük Şehir Belediyesi böyle bir yasağın uygulanmadığını söyledi. Fakat, Zeki Triko'nun patronu Zeki Başeskioğlu mayo reklamlarıyla ilgili baskı ve yasaklamaların, 1988 yılından bu yana devam ettiğini söyledi. Zeki Triko tepki olarak, Tayyip Erdoğan'ın İstanbul Belediyesi Başkanlığı döneminde mayolu afişlerinin asılmasına izin verilmeyince, Atatürk'ün Florya'da denize girerken çekilen fotoğrafını afiş haline getirip "Güneşi özledik" sloganı ile tüm billboardlara astırmıştı.<sup>192</sup> Dolayısıyla, reklam sadece bir ticari faaliyet değil, gelenek ve görenekleri, huyları, tercih hakkını değiştirebilecek bir olgudur.



<sup>192</sup> <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/6523055.asp?m=1>

Reklamcılar da aslında satın almamız için bize sundukları ürünlerle birlikte yaşantımıza sokmaya çalıştıkları yeni alışkanlıklarla, yeni kolaylıklarla toplumun ufkunu açtıklarını, kaliteli bir yaşamın ipuçlarını verdiklerini ve toplumu eğittiklerini iddia ederler. “Gerçekten yaratıcı zekanın estetik hüneriyle, yaşama sevincini anlık hazlarla da olsa sürekli çoğaltan reklamcılara çok şey borçluyuz... Onlar olmasa ne Marlboro’nun kıymeti bilinirdi ne de Levi’s’in, ne de Mc Donalds’ın... Ne anneler gününden haberimiz olacaktı, ne sevgililer gününden...”<sup>193</sup>

Verdiği hizmetle zenginliği, rahatı, lüksü estetize eden reklam bir yandan varlıklı kesimleri yüceltip, onlara yaşam kılavuzluğu yaparken bir yandan da yoksul kesimlerin yaşama sevincini yok ediyor. “ Satın alma gücü olmayan birey, ‘herkesin kolaylıkla sahip olduğu konfora’ uzak olmanın çaresizliği içinde, boynu bükük, gönlündeki otomobilin reklamını izliyor. Bu çaresizlik onu, kalan parasını da bir şans oyununa yatırmaya zorluyor. Yoksul birey hiçbir zaman elde edemeyeceği bu konforun herkes tarafından paylaşılmakta olduğu düşüncesiyle bir kez daha yıkılıyor. ‘Mutluluğun vazgeçilmez tadı, hayatın renkleri, özgürlük meşalesi, başarı yolları, kalite, konfor lezzet’ hepsi onun çok uzağındaiken mutsuzluğu büsbütün artırıyor. Bir kez daha kahrediyor hayata. Ait olduğu toplumdan kültürden nefret ediyor. Bu kadar baskı onun yaşama sevincini her gün biraz daha tüketiyor.”<sup>194</sup>

Özetle, günlük hayatımızın her anında yolda, otobüste, bir gazete sayfasını çevirirken ya da televizyonda bir film izlerken aniden karşımıza çıkıveren reklamın ekonomik, toplumsal, psikolojik ve kültürel alanlarda bir yığın değişime öncülük ettiği yadsınamaz. Yarattığı ütopyik dünyayla özünde özlem uyandıran bir olgu olan reklam, bir yandan insanlara geleceğe dair umutlar vaat ederken, bir yandan da tüketimi başlıca hayat felsefesi haline getirir. Türkiye gibi az gelişmiş bir ülkede reklamlar, yeni değerleri gündelik hayata sokarak bir yandan büyük bir toplumsal değişimin öncülüğünü yaparken, bir yandan da kendisine sunulan yeni haz ve tatminlerin sarhoşluğu içindeki Türkiye’yi büyük bir bunalımın eşiğine getirmiştir. “Her ne kadar bu bunalım siyasal verilerle telif edilse de toplumun kendine özgü

---

<sup>193</sup> Sadık Güneş, **Enformasyon Toplumunun Putları**, Hece Yayınları, Ankara 2006, 125 s.

<sup>194</sup> **y.a.g.e.**, 125 s.

dinamiklerini hızla yitirdiği; güven, sadakat, vefa, dayanışma, birlik, bütünlük gibi hayati değerlerin toz duman olduğunu kim inkar edebilir.”<sup>195</sup>

## 2.4. SANATSAL BAĞLAMDA FOTOĞRAF ÜRETİMİ VE PAYLAŞIMI

### 2.4.1. Sanat,Günlük Yaşam ve Fotoğraf

“Sanat yapıtları bize hem aşına hem yabancıdır. Aşınadır, çünkü onlara her yerde rastlarız. Biçim olarak roman ya da film olsun, röprodüksiyon ya da anıt, bunların dışında da yaratıcısının yeteneği sayesinde sanat yapıtı katına yükselmiş, her gün kullandığımız eşyalardan biri olsun, bütün bunlar farklı adlarla bizim günlük yaşamımızın birer parçasıdır.”<sup>196</sup>

Bununla beraber sanatın ne olduğu oldukça tartışmalı bir konudur. Çünkü, değişen toplumsal koşullarla birlikte sanat kavramı da değişikliğe uğramakta ve her dönemde yeniden tanımlanmaktadır.

“Sanat nedir? sorusuna verilen ilk cevap (hiç değilse Batı’da) sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme eğilimindeydi. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki. Platon’un Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon’a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken ‘İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını bitkileri bütün canlı varlıkları’\* diyerek ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu söyler.”<sup>197</sup> Eski Yunan’da yaygın olan yansıtma adı verilen bu kuramda, sanatçıların hayran olunan en önemli özelliği, gerçekliği birebir yansıtmadaki ustalıklarıydı. Bundan ötürü, o dönemde ressamların ya da heykeltıraşların yaptıkları

---

<sup>195</sup> Güneş, a.g.e.,120 s.

<sup>196</sup> Béatrice Lenoir, Sanat Yapıtı, Çev: Aykut Derman, YKY, İstanbul 2004, 7 s.

\* Bkz. Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İş Bankası Kültür Yayınları

<sup>197</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul 1981, 11 s.

işler birer el ürünü olarak görülmüş ve sanatçılarla zanaatçılar arasında hiçbir ayrım gözetilmemiştir.

Larry Shiner, “Sanatın İcadı” adlı kitabında sanat dediğimiz şeyin Yunanca *techne* ve Latince *ars* sözcüklerinden türediğini söyler ve şöyle devam eder: “Yunanlıların dilinde bizim güzel sanat dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle ‘sanat’ olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*’ı gibi, bugün bizim ‘zanaat’ dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Techne/ars*, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelticilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten de *techne* ve *ars* bir nesnelere sınıfı imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu.”<sup>198</sup> Görüldüğü gibi o dönemde ayrıca bir sanatçı kavramından söz edilmemekte, sanatçıyla zanaatçı aynı kavramda birleşmekte ve yaptıkları iş bir tutulmaktaydı. Dolayısıyla el becerisiyle üretilen, günlük yaşamımızda kullandığımız saat, ayakkabı gibi her türlü nesne de bir sanat ürünü olarak karşımıza çıkabiliyordu.

“Ancak, XVIII. yüzyılda bu geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşti. Beceri ve zarafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmesinin ardından sanat kavramı ikiye ayrıldı: Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykelticilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikaye anlatıcılığı, popüler şarkılar, vesaire). Artık güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelenmiş zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi; halbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunma ya da eğlendirmekten ibaretti.”<sup>199</sup> “Sanatçı”yla “zanaatçı” birbirinden ayrılmış; “sanatçı” güzel sanat eserleri yaratıcısı olmuş, “zanaatçı” ise günlük hayattaki ihtiyaçlarımızı karşılayacak faydalı işler yapan biri haline gelmişti. Bu ayrım aynı zamanda sanatın günlük hayatımızdan kopuşuna ve sanat eserlerinin ayrı bir kategori olarak değerlendirilmesine neden oldu. Bu ayrım yapılmadan önce sanat

---

<sup>198</sup> Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, 49 s.

<sup>199</sup> Shiner, **a.g.e.**, 24 s.

hayatla iç içeydi ve sanatın bir çok toplumsal işlevi vardı. Örneğin; Eski Yunan’da “(...) ‘müzik’, sessizce ve estetik kaygılarla dinlenecek bir şey değil, tören alaylarına, içkilere eşlik edecek ve hepsinden önemlisi de, ezberleme, iletişim ve dinsel ritüelleri destekleyen yararlı bir öge olarak çalınacak ve söylenecek bir şeydi. (...) Heykel ve resim alanında ise, bugün bizim müzelerde seyre daldığımız şeylerin çoğu gündelik ya da kült işlevleri olan şeylerdi: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılan heykeller, cenaze törenlerinde kullanılan işaretler, tapınak parçaları ev dekorasyonu parçaları.”<sup>200</sup>

18. yüzyılın sonlarında iyice belirginleşen bu ayrımın oluşmasının en büyük nedeni, bu dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimlerdi. Yaşanan Sanayi Devrimi’nin ve 1789 Fransız İhtilali’nin de etkisiyle yeni bir burjuva toplumu doğmuş, sınıfsal bir ayrım başlamış, piyasa ekonomisi ortaya çıkmıştı. Tüm bu gelişmeler de sanat ve sanatçı kavramını, ayrıca sanatçının yaratma biçimini değiştirmişti. Her şeyden önce sanatın kullanım değeri ortadan kalkmıştı. Bu ayrımdan önce “sanatçı/zanaatçı”ya özel yerler ya da bir ihtiyacı karşılamak için resim, heykel, beste ya da şiir sipariş edilirdi. Bunun yanında bu işin fiyatı da kullanılan malzeme, yapımındaki zorluk, kullanım değeri ve harcanılan zaman tarafından belirlenirdi. Piyasa sisteminde ise tam tersi bir şekilde önce yazarlar, besteciler, ressamlar üretimlerini yapıyorlar, daha sonra da eserlerine ajanslar ya da satıcılar aracılığıyla alıcı buluyorlardı. Yapılan eserlerin herhangi bir kullanım değerlerinin olmayışı da sanatçının yaptığı işte tamamen özgür olmasına yol açıyordu. Dolayısıyla, güzel sanat eserinin fiyatını belirleyen şey ne işçilik, ne kullanım değeri ne de yapımındaki zorluktan artık. Fiyatın belirlenmesinde en önemli etkenler sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğü olmuştu. Aslında sanat eseri “paha biçilmez” bir şeydi, çünkü o kendiliğinden bir “yaratım” dı.<sup>201</sup> Sanat eseri artık toplumsal işlevinden uzaklaşmış, özgür sanatçının ellerinde şekillenen bir yaratıma dönüşmüştü.

Bununla beraber, bu dönemde güzel sanat eserlerini sergilemek için sanat müzeleri, sanat galerileri gibi kurumlar ortaya çıktı. “Bu kurumlar şiirin, resmin ya

<sup>200</sup> Shiner, a.g.e., 57-58 s.

<sup>201</sup> y.a.g.e., 202-203 s.

da enstrümantal müziğin geleneksel toplumsal işlevlerinden ayrı olarak deneyimlendiği ve tartışıldığı mekanlar sunarak güzel sanatlarla zanaatlar arasında yeni karşıtlığı cisimleştiriyorlardı.”<sup>202</sup> Tablolar artık diğer günlük eşyalarla birlikte sergilenmiyor, onun yerine sanat müzayedeleri, sanat sergileri gibi kurumlarda sergileniyordu. Bu sergi salonlarını da, yeni toplumsal düzenin yarattığı, burjuva toplumunun üyeleri dolduruyordu. Burjuvalar ünlü ressamalara portrelerini yaptırıyorlar, opera, bale salonlarına gidiyor, pahalı sanat eserleri satın alıyorlardı. Alt sınıflar ise bütün bunlardan yoksun kalıyordu. Bir zamanlar onların da günlük yaşamının birer parçası olan “eserler”le bağları gittikçe kopuyor; sanatla hayat birbirinden ayrışıyordu.

Bir yandan bütün bunlar yaşanırken diğer yandan da hem ortaya çıkan yeni ekonomik düzeni hem de sanat alanında yaşanan bu ayrışmayı eleştiren görüşler ortaya atılıyordu. Marksizm bu görüşlerin en önemlilerindendi. Marksist felsefede sanat, mülkiyet, sınıflar ve ideoloji biçimlerinin tarihsel temeli üzerinde dolaşır; bu görüşü benimseyenler sanatı, dünyayı temsil etmenin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silahı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayarlar.<sup>203</sup> İnsanın dünyayı algılamasının, hayatla bir bağ kurmasının, toplumsallaşmasının bir aracıdır sanat. Marksist felsefeye, sanatın toplum içindeki rolü hakkında katkılarda bulunan Plehanov, piyasa sisteminde diğer adıyla kapitalizmde, halkla bu bağı kuran kişi olarak sanatçının halktan koptuğuna değinir ve ekler: “Sözüm ona keyfine göre yazmakta ve resmetmekte özgür olduğunu bildiren sanatçı, gerçekte, ‘pazar’ için yazmaya ve resmetmeye başlar. Yarattığı eser, zorunlu mallardan daha güç satılabilen bir meta haline gelir.”<sup>204</sup> Özetle, bu düşünceleri savunanlar yeni düzenin sanatın, sanatçının toplumla olan ilişkisini kopartmasına, sanatçının sadece kendi duygularını aktaran özgür biri haline gelmesine ve sanatın alınıp satılabilen bir nesneye dönüşmesine şiddetle karşı çıkarlar.

---

<sup>202</sup> Shiner, **a.g.e.**, 149 s.

<sup>203</sup> Georgi Plehanov, Jean Freville, **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, Çev: Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul 1974, 20 s.

<sup>204</sup> **y.a.g.e.**, 75 s.

Marksçı görüşle aynı doğrultuda düşünen bir takım sanatçılar da sanat eserinin bir metaya dönüşmesine, sadece biçime indirgenmesine, sanatı ve hayatı temsil etmekten uzaklaşıp yalnız kendini temsil etmesine muhalif olurlar. 1909 yılında İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin Fütürist Manifestoyu yayınlamasıyla başlayan bu “karşı sanat” hareketinin öncüleri Avangardlar olarak adlandırılırlar. Peter Bürger avangardları şöyle betimler: “Avrupa avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. (...) Avangardistlere göre, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği, hayat pratiğinden uzaklığıdır. Bu uzaklığı mümkün kılan etkenlerden biri, estetizmin, bir kurum olarak sanatı tanımlayan unsuru eserlerin asli içeriği haline getirmiş olmasıydı.”<sup>205</sup> Avangardistler, gelinen bu noktada sanatla hayatı yeniden bir araya getirmeyi, yaptıkları her çalışmada “Sanat nedir?” sorusunu gündemde tutarak, sanatın sorgulanmasını amaçlarlar.

Bununla birlikte avangardlar, ilkel sanat biçimlerini ve figürlerini, buna ek olarak da “avangardistlerin hayat pratiği ile sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı *objet trouvé* [bulunmuş nesne]”<sup>206</sup> gibi tesadüfen bulunmuş nesnelere ve buna benzer çok farklı materyalleri “sanat eserlerinde” kullanarak; yanı sıra Tristian Tzara'nın gazetelerden kestiği parça parça harfler ve hecelerle oluşturduğu şiirler gibi farklı biçimlerde “sanat eserleri” meydana getirerek sanat eseri kavramını da sorgulamaya açarlar.

Bu sorgulamanın en çarpıcı örneklerini bisiklet tekerleği, kar küreği, tarak gibi günlük hayatta kullandığımız sıradan nesnelere “sanat ürünü” olarak karşımıza çıkardığı “ready-made”leriyle (hazır-yapıt) Marcel Duchamp verir. Duchamp'ın en çok tartışmalara konu olan “ready-made”i ise “Fıskiye” sidir. Bu onun, 1917 yılında, New York'taki Bağımsız Sanatçılar Birliği'ndeki gösteride sergilenmek üzere gönderdiği, “R.Mutt” imzalı bir pisuardır. Binlerce üretilen ve basit bir ihtiyacı gidermeye yarayan modern bir sanayi ürünü sayesinde Duchamp, bir yandan “sanat

<sup>205</sup> Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 104 s.

<sup>206</sup> **y.a.g.e.**, 116 s.

eserinin”, biricikliğini, özgünlüğünü, yararlılığını, öznelliğini sorgularken, bir yandan da sergi, galeri, müze gibi kavramlarla sanat-zanaat, sanat-sanayi ilişkisini tartışmaya açar.<sup>207</sup> Seri halde üretilmiş bir nesne olarak pisuarın sergilenmesinden ve yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığımız gelişmelerden de anlaşılacağı gibi bu dönemde sanat kavramının alanı oldukça genişler. Bulunuşunun ilan edildiği günden beri mekanik bir araç olduğu gerekçesiyle, sanat olup olmadığı, sürekli tartışılan fotoğraf da yaşanan bu genişlemeyle birlikte, “sanat” kategorisine dahil olur.



Duchamp, Fıskiye, 1917

Fotoğraf, sanata iki farklı yöntemle dahil olur: İlki, saf fotoğraf anlayışının hakim olduğu, fotoğrafın herhangi bir müdahaleye uğramaksızın doğrudan aktarılmasını öngören bir yaklaşımla. İkincisi ise, “sanat eserleri” oluşturmada farklı yöntemler deneyen avangard akımlar içerisinde, kolaj, montaj gibi yeni anlatım biçimlerinin kullanılmasıyla.

---

<sup>207</sup> Bürger, *a.g.e.*, 20 s.



Bu yaklaşımlardan ilkinin doğmasına neden olan olay, 19. yüzyıl boyunca fotoğrafın sürekli olarak resimle karşılaştırılması oldu. Bu dönemde fotoğrafın, sanat sayılıp sayılamayacağı, sanatsal anlamda resme ne kadar yaklaşabildiğiyle ilişkilendiriliyordu. Bu bağı ilk kuran kişilerden biri William Henri Fox Talbot'ydu. Talbot, "The Pencil of Nature" (Doğanın Kalem, 1844-46) adlı kitabında ressamın kalemine ihtiyaç duymaksızın, fotoğrafın ışık aracılığıyla görüntüyü olduğu gibi aktarabildiğini vurguluyordu. Oscar Rejlander ve Henry Peach Robenson ise çok sayıda negatifi birleştirerek Raphaael-öncesi resimlerin çağdaş örnekleri gibi görünen simgesel fotoğraflar üretiyorlardı. "Fakat fotoğrafçılığın bir güzel sanat aracı ve fotoğrafçının da bir sanatçı olduğu iddialarına saygınlık kazandırmada en başarılı olan akım, izlenimci hafif flu ve estetize pozlarıyla yüzyılın sonundaki resimselci [pictorialist] hareketti."<sup>208</sup> Bu akımın en önemli temsilcileri ise Gertrude Kasebier, Robert Demachy gibi isimlerdi.



Robert Demachy, Female Nude, 1900-1910

Bir taraftan pictorialist akım devam ederken, bir taraftan da bazı fotoğrafçıların bu akıma karşı itiraz sesleri yükselmeye başlamıştı. Onlar fotoğrafın da kendine ait bir dili olduğunu savunuyorlardı. Bu görüşü savunanların başında da Alfred Stieglitz geliyordu. Ona göre fotoğraf resim ya da heykel gibi önemli bir

---

<sup>208</sup> Shiner, a.g.e., 350 s.

anlatım aracıydı. Sonuçta yeni bir sanattı.<sup>209</sup> Fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilmesi için büyük bir emek harcayan Stieglitz, fotoğrafa, pictorialist anlayışı benimseyerek başlar. 1902 yılında da temel amacı resimsi fotoğrafı geliştirmek olan Photo-Secession adlı bir grup kurar. Bu grup, fotoğraf makinesinin gerçekliği birebir aktarmasının bireysel ifadeyi kısıtladığına; “fotoğrafçının, sanatsal yeteneğini göstermek için fotoğraf makinesinin görüntülediği gündelik gerçekle oynaması gerektiğine”<sup>210</sup> inanır. Bu amaçla da hem negatif ve hem de fotoğraf baskısı üzerinde çizim, boyama, tarama gibi çeşitli müdahaleler yaparlar. Grup, bu yöntemle yaptıkları fotoğrafları ilk kez, 1902 yılında New York’da sergiler. Stieglitz ve grubu fotoğrafın bir sanat olduğunu göstermek üzere daha başka pek çok sergi açar. Bu sergilerden en önemlisi Photo-Secession’ın 1910 yılında Buffalo’da düzenlediği sergidir. Beş yüz fotoğraftan oluşan bu “(...) sergiyle fotoğraf ilk kez bir sanat müzesinde sergilenmiş ve serginin ardından müze on beş fotoğrafı satın alarak sürekli sergilemek üzere koleksiyonuna katmıştır.”<sup>211</sup> Bu, Stieglitz’in fotoğrafın bir sanat dalı olması için gösterdiği çabaların bir mükafatı aynı zamanda fotoğrafın bir sanat olarak kabul edildiğinin de somut bir göstergesidir.

Stieglitz, fotoğrafın yazın alanına da katkıda bulunarak 1903 yılında “Camera Work” adlı bir dergi çıkarır. Bu dergide önemli fotoğrafçıların fotoğraflarının yanı sıra, düzenlenen sergiler üzerine yazılar, fotoğraf ve sanatla ilgili makaleler de yayımlanır. Derginin 1917 yılında çıkan son sayısı sadece Paul Strand’ın fotoğraflarına ayrılmıştır. Bu fotoğrafların yayımlanması Stieglitz’in fotoğrafa dair düşüncelerinin pictorialist akımın tam tersi yönde değiştiğinin ve bir anlamda da pictorialist fotoğrafın sonunun geldiğinin göstergesi olur. Strand’ın fotoğrafları hiçbir müdahaleye yer vermeyen, saf, yalın ve net fotoğraflardır. Stieglitz, bu fotoğraflardan çok etkilenerek, doğrudan ve keskin fotoğraflar çekmeye başlar. “1907 tarihli ‘Güverte’, Stieglitz’in söz konusu bağlamda gerçekleştirdiği, belki de en ünlü çalışmadır. Biçimler arası ilişki ve derin bir duyarlılık üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla bu nitelik sıçraması, resmin, fotoğraf içinde bir zamanlar yüklendiği rolü

---

<sup>209</sup> **Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli**, Çev: Simber R. Atay, Yapım: İspanyol Televizyonu, İzmir 1992, 8 s.

<sup>210</sup> Rana Öztürk, “Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002, 176 s.

<sup>211</sup> **y.a.g.m.**, 177 s.

unutturdu, yeni bir yöntem meydana getirdi ve XX. yüzyıl fotoğrafı başladı.”<sup>212</sup> Edward Weston, Ansel Adams, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeld gibi pek çok fotoğrafçı bu yeni yaklaşımdan etkilenir. “Straight” (doğrudan) fotoğraf, yalın fotoğraf gibi isimlerle adlandırılan bu fotoğraf anlayışının temel özellikleri: Ayrıntılı görüntüler, etkileyici manzaralar, farklı bakış açıları, ton zenginliği, görüntü keskinliği ve somut gerçekliğin olduğu gibi fotoğraflanmasıdır. Bu tip bir anlayışla çekilmiş fotoğraflar sıradan bakış açısını kırarak bize günlük hayatımızda gördüğümüz ama önemsemediğimiz ya da göremediğimiz şeyleri değişik bakış açılarıyla sunarak dünyayı algılayışımıza farklı bir yön verirler. Sıradan olanı fotoğraflarla gözümüzün önüne sererek önemli hale getirirler. Böylece, sanat hayatla kopan bağı bu fotoğraf anlayışıyla yeniden birleştirir ve fotoğraf dünyayla ilişkimizi yeniden kurmamızı sağlayan bir araç haline gelir.

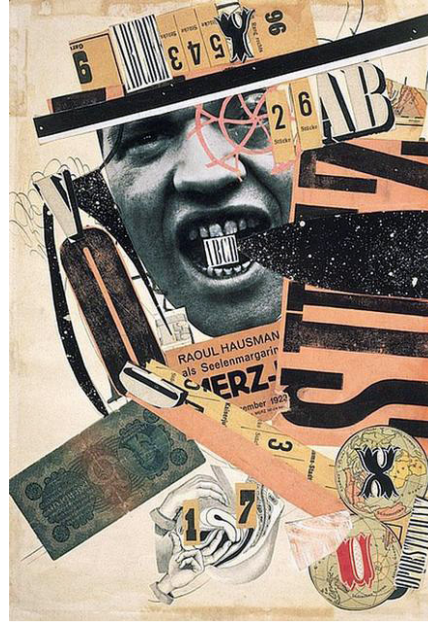


Alfred Stieglitz, Güverte, 1917

<sup>212</sup> **Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli**, Çev: Prof. Dr. Simber Atay, Yapım: İspanyol Televizyonu, İzmir 1992, 10 s.

İkinci bağlamda ise yani avangard akımların “karşı sanat” hareketleri içinde fotoğraf, hem anlatım olanaklarının çokluğu hem de yeni bir anlatım aracı olması nedeniyle kendiliğinden bir ilham kaynağına dönüşmüştür.

Avnagard akımlar içerisinde çok başka bir yere sahip olan Dadaizm, fotoğrafın birçok farklı anlatım yöntemlerinden yararlanmıştır. Bu yöntemlerden biri, Dadaist ve Kübistlerin gerçek objeleri ve fotoğrafı birleştirerek yaptıkları kolajlar iken, diğeri de birçok fotoğraf parçalarının birleşiminden oluşan fotomontajlardır. “Dadacılar için fotomontaj (fotoğrafların çeşitli parçalardan oluşan bir görüntü haline gelecek şekilde bütünleştirilmesi), estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak özel bir önem taşımıştır.”<sup>213</sup> Özellikle bu yöntemi, ilk kullananlar “sanatla hayatı birleştirmenin tek yolunun, her ikisini de sosyalist devrimin hizmetine sunmak olduğuna”<sup>214</sup> inanan Berlin Dadacıları olmuştur. Raoul Hausman, George Grosz ve John Heartfield gibi bu akımın önde gelen isimleri fotomontajı, I. Dünya Savaşı’na ve savaş sonrası Almanya’da oluşan siyasi ortama karşı politik bir propaganda aracı haline getirmişlerdir.



Raoul Hausman, 1923-1924

<sup>213</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, 46 s.

<sup>214</sup> Shiner, **a.g.e.**, 380-381 s.

Benzer bir eğilimle, fotoğrafı kullanan bir başka grup da Rus Kontrüktivistleri'dir. Vladimir Tatlin'in öncülüğünü yaptığı grup, sanatçıları, 1917 Devrimi sonrasında, oluşturulmaya çalışılan yeni sosyalist düzeni yapılandıracak kişiler olarak görür. Bu bağlamda da fotoğrafçılar, fotoğrafın inandırıcılığını da kullanarak yeni düzenin halka duyurulmasında ve benimsetilmesinde aracılık yapan önemli kişiler haline gelirler. Bununla birlikte, Alexander Rodchenko, Elizar Langman, Boris Ignatovich gibi fotoğrafçıların çarpık kadrajlarla, alt ve üst bakış açılarıyla çektikleri fotoğraflar, eski düzenin yıkılışının ve yeni düzenin gelişinin de sembolü olur.



Alexander Rodchenko, Yüksek Teknik ve Sanat Enstitüsü, 1928

Fotoğrafın kendine ait farklı anlatım yöntemlerinin araştırıldığı, uygulandığı ve sanatla hayatı birleştirmede önemli bir araç olarak görüldüğü bir başka alan da Bauhaus Okulu (1919-1933) olur. Mimar Walter Gropius tarafından kurulan okulun amacı, sanatın toplumdaki kopması sorununa bir çözüm getirmek; gündelik hayata yönelik, işlevsel tasarımlarla sanatı yeniden hayatla buluşturmadır. Sanatı tasarımla gündelik yaşama taşıırken de yeni malzemelere ve yeni anlatım olanaklarına

başvururlar. Bu bağlamda fotoğraf da önemli görevler üstlenir. Her şeyden önce “demokratik” bir imge üretim aracı olduğu için, herkesin tasarımcı olmasını isteyen, sosyal eşitlik yanlısı Bauhaus düşüncesi için biçilmiş kaftandır fotoğraf. Bunun yanı sıra, ucuzdur, kullanımını pratiktir ve kolaylıkla çoğaltılabilir. Ayrıca, teknolojik bir ürün olan fotoğraf aracılığıyla üretilen yapıtlar, nesnel bir niteliğe de sahiptir. Bu özellikleri dolayısıyla da sanatçılara, tasarımcılara ve diğer insanlara, değişik görüş açıları, algılama biçimleri öğreterek yeni yaratım olanakları sağlar.<sup>215</sup>



Moholy-Nagy, 1940



Moholy-Nagy, Berlin Tower, 1928

László Moholy-Nagy ve eşi Lucia Nagy fotoğrafın bu okulda yaygınlık kazanmasında önemli bir rol oynarlar. Nagy, fotoğrafı gerçekliği doğrudan aktaran bir araç olarak görmek yerine onu soyut ve deneysel bir anlatım aracı olarak kullanır. Nagy, fotoğraf makinesi kullanmaksızın, nesnelere fotoğraf kağıdının üzerine koyup agrandizörün altında pozlayarak elde ettiği fotoplastik (diğer adıyla fotogram) çalışmalarıyla; fotoğrafçılığın tüm kullanım alanlarını kapsayan “Fotoğrafik Görüşün Sekiz Varyasyonu” yla; üst üste pozlamalarıyla; karanlık bir ortamda flaş veya ışık

<sup>215</sup> Işık Özdal, “Mimarî Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), 74 s.

kullanarak elde ettiği görüntülerle v.b. çalışmalarla fotoğrafın araştırılması gereken kendine özgü biçimsel sorunları olan bir tasarım aracı olduğunu ortaya koyar. Bir anlamda da fotoğrafa, bu okulun amacına da uygun olarak, tasarım yoluyla toplumsal bir işlerlik kazandırmaya çalışır.

Özetle, 20.yüzyıl boyunca sanatçılar birbirinden farklı yaklaşımlarla sanatla yerleşik, verili dil arasındaki ilişkiyi kırmaya, ve sanatın hayatla kopan bağlarını yeniden inşa etmeye çabaladılar. Bu çaba sonucunda da hem sanat, içinde bulunduğu kozayı yırtarak kendi alanını genişletti; hem de fotoğraf, sadece görüntü aktaran bir araç olmaktan çıkarak, ortaya çıkan yeni sanat anlayışları içinde bambaşka nitelikler, bambaşka kimlik özellikleri kazandı.<sup>216</sup> Bağlamda da bazen sanat nesnesinin bir parçası, bazen de kanıt olması dolayısıyla yapılan sanatsal etkinliğin - “happening”lerde olduğu gibi- bir belgesi ve bazen de gerçekliği “ve ‘gerçeğin yansıması olarak’ fotografik imgeyle olan ilişkimizi”<sup>217</sup> sorgulamanın bir aracı olarak fotoğraf, çağdaş sanatın içinde doldurulamaz yerini aldı.

Ülkemizde fotoğrafın, sanatla ve sanatın da toplumla kurulan bağları yukarıda özetlenmeye çalışılan gelişmelerden çok farklı bir şekilde ilerlemiştir. Türkiye’de sanatın toplumla kurduğu bağ hiçbir zaman çok sağlam olmamıştır. Bunun en büyük nedeni, Batı, sanatını toplumsal değişimlerle, düşünsel birikimlerle oluştururken; Türkler’in, -Osmanlı’nın Batı’ya açılışıyla birlikte- sanatı sürekli dışardan ithal etmiş olmalarıdır. Dolayısıyla da halk, kendi toplumunun dinamikleriyle oluşmayan bir sanat anlayışıyla sürekli olarak karşı karşıya bırakılmıştır. Böyle bir ortamda da sanatın halkla sağlam bağlar kurması elbette beklenmemelidir.

Konu fotoğrafa geldiğinde ise: Ülkemize fotoğraf, keşfinden hemen sonra ulaşmasına rağmen, fotoğrafın gelişmesi, yaygınlaşması ve kendine ait olanakların araştırılmaya başlanması ve sanat olarak algılanması uzun dönemlere yayılmıştır. Bunun ilk zamanlardaki nedeni dinsel sınırlamalarken daha sonraki nedenleri arasında fotoğraf malzemelerinin azlığı, yurtdışından ithal edildiği için pahalı oluşu

---

<sup>216</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005,145 s.

<sup>217</sup> Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002, 132 s.

gibi gerekçeler sıralanabilir. Bu sebepler yüzünden de fotoğraf, uzun yıllar boyunca sınırlı sayıda insanın ilgilendiği bir uğraş olmanın ötesine gidememiş, ve buna bağlı olarak da belgesel anlayışın dışına çıkamamıştır. Dolayısıyla fotoğraf, bu zaman dilimi boyunca halkla olan diyalogunu belgesel anlayış üzerinden yürütmüştür. Bu diyalogun en yoğun yaşandığı dönem de 1970'ler olmuştur. Bu yılların hareketli, sosyal-kültürel ve politik ortamı fotoğraf alanına da yansımıştır. “Toplumsal çelişkiler, mitingler, grevler ve vb. belgelenmekte, üretilen fotoğraflar kentlerdeki sergi salonlarının yanı sıra, gezici sergiler biçiminde gece konu semtleri, kentin işlek caddeleri ve grev alanlarında dolaştırılmaktadır. Böylece fotoğraf sanatçısı ve fotoğraf halkla yakın bir birliktelik kurma yoluna girmiştir.”<sup>218</sup> Bu dönemde fotoğrafın sanatsal üretimini belgesel anlayış üzerinden yaptığını söylemek hiç de yanlış olmaz.

Fotoğrafın sanatsal anlamda halka yakın olan bu birlikteliği, bu yakın bağı 1980'li yıllarla birlikte sekteye uğramaya başlamıştır. Bunun da en büyük nedeni fotoğrafımıza, 1980 sonrası formalist bir anlayışın hakim olması, bireyselliğin yükselmesi, biçimsel arayışlara, dijital üretilmeye ağırlık verilmesi, hatta içeriksizlik olarak adlandırılacak bir belirsizliğin gelişmiş olmasıdır.<sup>219</sup> Böyle bir anlayışın yaygınlaşmaya başlamasıyla da üretilen fotoğraflar, realist vizyondan kopmuş; fotoğrafçılar üst üste baskılar, solarizasyonlar, fotoğraf kağıdında yapılan çeşitli deformasyonlar gibi fotoğrafın farklı anlatım olanaklarına yönelerek daha bireysel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu yaklaşımdan önce, izleyiciler sergilerde onların sorunlarını realist bir bakış açısıyla anlatan, hayatlarından izler taşıyan fotoğraflar görürken, bu dönemle birlikte hem biçimsel hem de içerik olarak karmaşık fotoğraflarla karşı karşıya kalmışlardır. Aynı zamanda bu dönemle birlikte ilk defa fotoğrafın sanat olup olmadığı yapılan panellerle, söyleşilerle de sorgulanmaya başlanmıştır.

Bu yıllar, aynı zamanda sadece fotoğrafçılarımızın değil, diğer alanlardaki sanatçılarımızın da Batı sanatına ilgi duydukları ve daha çok dışa açıldıkları bir dönem olmuştur. Türk sanatını Batı sanatıyla bütünleştirme uğraşları olarak da

<sup>218</sup> Birsal Matara, “Toplumsal Değişme ve Türk Fotoğraf Sanatı”, **Toplum Bilim Dergisi**, 90 s.

<sup>219</sup> **y.a.g.m.**, 90 s.



nitelendirilebilecek bu çabalar, günümüzün Türk çağdaş sanatının oluşmasına zemin hazırlamış; Batı'dan alınan yöntemleri kullanan sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. Bu gelişme nedeniyle de bugün, Türkiye'de sanat adına yapılan çalışmaların Batı'yla aynı paralellikte gittiğini söylemek, hiç de yanlış olmaz. Hasan Bülent Kahraman Türkiye'de sanatın bugün geldiği noktayla ilgili şu sözleri dile getirmektedir:

*“Türkiye Batılı bir sanat üretmek istiyor. Doğuya özgü verilerin değerlendirildiği, dönüştürülerek yeniden üretildiği bir sanat anlayışı ilgili çevrede tümüyle aşılmış görünüyor. Belki bir ilk adım olarak o yaklaşımda benimsenmektedir. Fakat, özgün ifade ve biçim arayışlarının Batılı birikimle eklemlenmesi, sanki olmazsa olmaz bir koşuldur günümüz anlayışı içinde. Fakat bir nokta unutuluyor: Batılı sanatsal birikim Batılı düşünsel birikimden kopuk bağımsız, özgür değildir. İkisi birbirinin içinde erimiştir. (Sanat-felsefe tartışması da bu nedenle yaşanmıştır.) Dolayısıyla Batılı zihinsel birikime sahip olmaksızın Batılı bir sanat üretiminin gerçekleştirilmesi kolay değil, güçtür. Sonuçları açısından da tartışmaya açıktır.”<sup>220</sup>*

Bugün gelinen noktada sanat, avangard akımların sanatla hayatı birleştirme çabaları sonucunda ortaya çıkan yeni yöntemlerin de etkisiyle, sınırlarını inanılmaz boyutlarda genişletmiştir. Sanat yapmak adına kirli çoraplardan, Coca-Cola şişelerinden tutun da, eski araba lastiklerinden kırık şemsiyelere kadar her şeyin sanat olabileceği fikri doğmuştur. Hatta her gün aldığımız bir gazetenin “sanat eseri” olması bile mümkündür. 21 Eylül 2003 tarihli Radikal gazetesini alanlar böyle bir olayı yaşamışlardır. Serkan Özkaya gazetenin ilk ve son sayfalarını eliyle çizerek oluşturmuş, çalışmasının adına da “Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi” demiştir.<sup>221</sup> Görüldüğü gibi sanatın bir numaralı malzemesi, sıradan günlük eşyalarımız olmuştur. Günlük eşyalarımızın sanat nesnesi haline gelmesi aslında sanatı bir anlamda bize yakınlaştırmaktan çok uzaklaştırmış gibi gözükmektedir. Bu noktada da bazı eleştirmenler tarafından sanatın “anlamsız yapıt” haline geldiğinden, “sanatın ölümünden”, toplumsal çerçevesinin silindiğinden bahsedilmektedir. Bu bağlamda bizim de toplum olarak güncel sanatı algılayışımızla ilgili ciddi sorunlarımız bulunmaktadır. Aslında bize ait olmayan bu sanat biçimini algılamakta, hayatımızda bir yerlere oturtmakta oldukça zorlanmaktayız. Hasan Bülent

<sup>220</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul 2002, 9 s.

<sup>221</sup> <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=207525>

Kahramanın da dediği gibi “Türkiye’nin bu doğrultuda yürüyecek daha çok ve uzun bir yolu vardır”<sup>222</sup>

#### **2.4.2. Fotoğrafın Halkla Buluşma Noktaları: Sergiler, Bienaller...**

Sanatçının halkla, halkın sanatçıyla buluştuğu, bu iki grup arasında her türlü bilgi alışverişinin, etkileşimin gerçekleştiği en önemli mekanlardan biri sergi salonlarıysa diğeri de günümüzde, izleyiciyi uluslararası sanatçılarla ve sanat eserleriyle buluşturan bienallerdir. Kuşkusuz, fotoğraf sadece bu iki alanla izleyiciyle buluşmamakta dia gösterileri, albümler gibi pek çok farklı alanda halka ulaşmaktadır. Ancak, fotoğrafı diğer alanlara oranla daha geniş bir kitleye ulaştırma potansiyeline sahip olduğunu düşündüğümüz için, daha çok bu iki alan üzerinde durmayı tercih ettik.

Geçmişe baktığımızda sanat eserlerinin diğer eşyalardan ayrı olarak bir mekanda sergilenmesinin sanatçı ve zanaatçı ayırımından sonra başladığını görürüz. Bu ayrımla birlikte daha öncede belirttiğimiz gibi sanatçı, sipariş üzerine iş üreten bir usta konumundan çıkarak, yani zanaatçıdan bağımsızlaşarak, eserlerini yaratan biri konumuna gelmiştir. Sanatçının bu bağımsızlaşma süreci de ilk olarak Rönesans’la başlamıştır. Bu dönemde sanatçı, bir bilim adamı konumunda araştırmalar yaparak resmi, birtakım ölçütlere oturtmaya çalışan ama aynı zamanda da kendisine saygı duyulan bir yaratıcı konumuna ulaşmıştır. Sanatçının geldiği bu konumla ve eser kavramının oluşmasıyla birlikte, sanat eserlerinin halkla buluşma mekanı da farklılaşmıştır. Ortaçağ boyunca kilisenin duvarlarını süsleyen, zanaat ürünü olan resimler, birer esere dönüşünce bunların sergilenmesi için kiliseden farklı bir mekana ihtiyaç duyulmuştur.

Kamuya açık ilk sergi mekanlarından biri 1673’te Fransa’da doğan “Salon Sergileri”dir. Bu Salonlar Paris’te her yıl bir jüri tarafından seçilmiş sanat eserlerinin sergilendiği resmi salonlardır. Halk için bir nevi sosyalleşme mekanı olan bu Salonlarda eserlerin sergilenmesi için belli kriterler aranmaktadır. Bu durumda, farklı yaklaşımlara sahip olan sanatçıların eserlerini bu Salonlar’da

---

<sup>222</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul 2002, 9 s.

sergileyememesine neden olmuştur. Dolayısıyla, bu sanatçılar kabul görmeyen eserlerini sergilemek için yeni yerler aramaya başlamışlardır. Özellikle, sanat eserlerinin sergilenmesi için inşa edilen galeri mekanları da böylece ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın sergilenme serüveninin ise “sanayi ürünleri” fuarlarıyla başladığını söyleyebiliriz. En başından beri, gerçek sanat eserlerini yaratan soluktan ve ruhtan yoksun, mekanik röprodüksiyon teknikleri arasına yerleştirilen fotoğraf, 1840’larda Paris’te düzenlenen geleneksel “sanayi ürünleri” fuarlarında yer almaya başlar. Bununla birlikte o dönemde fotoğrafın makine yönünün sanatsal yönüne ağır bastığının düşünülmesidir. Ancak bu durum, fotoğrafın plaka üzerine aktarılmasından, kağıt üzerine aktarılmasına geçilince değişikliğe uğramaya başlar. Çünkü, fotoğrafın kağıt üzerindeki görünümü, o sırada kullanılan sanatsal tekniklere -estamp, sulu boya v.b.- estetik açıdan oldukça yakındır. Bu yüzden fotoğraf artık resimlerle birlikte sergilenmeye başlanır. Bunu ilk gerçekleştirenlerden biri Bayard’dır. Bayard, 1839 yılında Paris’te fotoğraflarını tablolarıyla birlikte sergiler. 1850’lerin başından itibaren ise belgeleme işlevinden kurtulmuş, sanatsal bir fotoğrafçılığın mümkün olduğunu açıkça iddia eden sesler yükselmeye başlar. Çoğunluğu ressam olan bu kişiler, fotoğraf cemiyetleri bünyesinde bir araya gelirler. Fransa’da 1851 yılında kurulan ve 1854’de Fransız Fotoğraf Cemiyeti’ne dönüşen Helyografi Cemiyeti; İngiltere’de kurulan Kalotip Cemiyeti bu kurumların başında gelir. Üyelerinin büyük bölümünü genellikle toplumun hali vakti yerinde sınıflarından gelen amatör fotoğrafçılar oluşturmaktadır: aydınlar, yazarlar, bilim adamları, tanınmış sanatçılar... Ticari olmayan bir mantığı savunan bu cemiyetler, fotoğraf ve sanat çevreleri arasındaki bağların sıkılaşmasını sağlar. Ayrıca, bu cemiyetlerin girişimiyle sadece fotoğrafa ayrılmış ilk sergiler hızla düzenlenir: 1852 yılında Londra’da Society of Arts lokalinde ve üç yıl sonra Paris’te, Fransız Fotoğraf Cemiyeti’nde.<sup>223</sup> Fotoğrafın bir sanat dalı olarak benimsendiği daha sonraki yıllarda, fotoğraflar da tıpkı resimler gibi galerilerde sergilenmeye başlanır.

Galeriler, o dönemlerde Sanayi Devrimi’nden sonra orta çıkan yeni ekonomik düzenin de etkisiyle oluşan sanat piyasasında, eserlerin pazarlandığı, alınıp satıldığı

---

<sup>223</sup> Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, YKY, İstanbul 2005, 94-95-96-97-98 s.

yerler konumundadır. Burjuva sınıfının uğrak yeri olan bu mekanlar, sanatın metalaşmasına karşı çıkan avangardlar tarafından, sanat ile yaşamı birbirinden ayıran alanlar olarak algılanır; ve başta Marcel Duchamp olmak üzere bir çok sanatçı tarafından yapılan eserlerle galeri kavramı sorgulanır. Genel olarak, sergileme mekanının sanat yapıtlarının üretilmesinde ne kadar etkili olduğunu ortaya koymaya yönelik olan bu sorgulamalar, günümüze kadar süregelmiştir. Bugün gelinen noktada, yapıtların normalde sanatla ilgisi olmayan cafeler, vapurlar, caddeler gibi çok farklı alanlarda sergilenmesi tüm bu sorgulamaların bir uzantısıdır.

Konu ülkemize geldiğinde ise Güler Berk, Türk sergileme geleneğinin temelini 19.yüzyılın ortalarından itibaren düzenlenmeye başlanan dünya sergilerinde atıldığını vurgulamaktadır. Osmanlı Devleti, temelde tarım sanayi ve el sanatlarındaki gelişmeleri göstermek üzere Londra (1851,1862), Paris (1855, 1867, 1900), Viyana (1873, 1918), Chicago (1893) sergilerine katılmıştır. Görüldüğü gibi katılımın amacının güzel sanatlardan çok ekonomik ve politik ağırlıklı olduğu söylenebilir. Buna karşın, 1867 Paris sergisi ilk kez bir resmin Osmanlı pavyonunda sergilenmiş olması açısından önemlidir. Bu sergide Şeker Ahmet Paşa'nın bazı resimleri ile Sultan Abdulaziz'in büyük boy portresi yer almıştır.<sup>224</sup>

Tanzimat Dönem'inden sonra yaşanan Batı'ya açılışla ve sarayın sanata olumlu yaklaşımıyla, yabancı sanatçılar İstanbul'a gelerek atölyeler açmış ve sergiler düzenlemişlerdir. Sezer Tansuğ, İstanbul'da resim sergilerinin halka açık bir faaliyet olarak ilk kez 1873 yılında, Müslüman halkın yoğun olduğu Sultanahmet semtinde gerçekleştiğini söylemektedir. Bunun yanı sıra, bu tür etkinliklerin 1900'lerin başında, hatta daha öncesinde, yabacıların ve gayri Müslimlerin çoğunlukta olduğu Beyoğlu semtine taşındığına değinir. Bütün bunlara ek olarak Tansuğ, Fransız aslı bir ressam olan Guillemet'in özel bir desen ve resim akademisi kurarak, akademi öğrencilerinin resimlerini 1876 yılından itibaren halka teşhir ettiğini ve bu sergilerin Beyoğlu semtinde o günden bu yana süre gelen resim sergileri geleneğini başlattığını ileri sürer.<sup>225</sup> Böylece bu sergiler, Osmanlı döneminde bir yandan sanat piyasasının

---

<sup>224</sup> Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, 2005 İstanbul, 19 s.

<sup>225</sup> Sezer Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul 1997, 158-159 s.

oluşmasını sağlarken, bir yandan da sanat yapıtlarını saray dışındaki insanlarla buluşturarak, onların bu eserleri satın almasını sağlar.

Cumhuriyet'in ilanından sonra oluşturulmaya çalışılan yeni düzen çerçevesinde sanat, sadece estetik açıdan ele alınmamış, devrimlerin halka benimsetilmesi görevini de üstlenmiştir. Bu bağlamda da sanat hayatını ve üretimini canlandırmak yeni hükümet için en önemli meselelerden biri haline gelmiştir. Türkiye'nin bu konuda attığı en önemli ve köklü adımlardan biri, 1939 yılından beri her yıl düzenlenen yarışmalı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'dir. Bu sergiler, uzun yıllar boyunca, her nesil ve anlayıştan sanatçının buluştuğu, eserlerini sergilediği, üretimlerini alıcı konumundaki resmi kurumların ilgisine sunduğu en önemli etkinlik olmuştur. Sanatın özendirilmesi anlamında jüri tarafından seçilen eserlere ödüller verilmiş, bazı eserler devlet tarafından satın alınmıştır.<sup>226</sup>

Bu dönemde, yeni yönetimin dünya görüşünü halka ulaştırmayı, bilimi ve güzel sanatları yayarak halkı sosyal ve kültürel bakımdan geliştirmeyi amaçlayan önemli kurumlardan biri de halkevleridir. "Halkevleri, ülke kalkınmasının yalnız ekonomik atılımlarla gerçekleşmeyeceğinin, kültürel gelişmenin aynı paralelde rayına oturması gerektiği görüşünün resmîyet kazanmasının somut göstergesidir."<sup>227</sup> Bu bağlamda başta sergiler, konferanslar olmak üzere düzenlenen çeşitli etkinliklerle toplumun kültür yapısını canlandırmak halkevlerinin temel hedeflerden biri olmuştur.

Bu faaliyetler içinde, 1940 yılından sonra yoğun bir şekilde düzenlenen yarışmalı fotoğraf sergilerinin ülke fotoğrafımız için oldukça önemli bir yeri vardır. Çünkü bu kurum, köylüsünden kentlisine kadar her kesimden insanın düzenlenen sergiler aracılığıyla fotoğrafla buluşmasına vesile olmuştur. Bunun yanı sıra halkevlerinin, ülkemizde fotoğrafın sitemli bir biçimde ve diğer sanat dallarından bağımsız olarak sergilendiği önemli mekanlar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunun öncesine baktığımızda örneğin, Osmanlı döneminde, fotoğrafın daha çok ülke

---

<sup>226</sup> Ahmet Albayrak, "Türkiye'deki Köklü Yarışmalı Sergiler ve Sanat Ortamına Etkileri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2005, 3 s.

<sup>227</sup> Seyit Ali Ak, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)**, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000, 195 s.

tanıtımına yönelik olarak, diğer ticari ürünlerle birlikte dünya fuarlarında sergilendiğini görürüz. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise fotoğraf, daha çok bir iletişim aracı olarak kullanılmış ve gazeteler aracılığıyla halka ulaşmıştır.

Yukarıda da değindiğimiz gibi sanat, Cumhuriyetin ilanından sonra, daha çok devlet tarafından desteklenen bir uğraş olmuştur. O dönemde, müze, galeri ve benzeri kurumlar devlet tekelinde bulunmaktadır. Bu durum, sosyo-ekonomik koşulların değişmesiyle birlikte, devletin tekelinden çıkmaya ve özel kesimlere yönelmeye başlar. Özellikle, “1970 yıllarında özel kişiler ve bankalar, şirketler sanat alanına yatırım yapmaya başladılar. Bu gelişme hem eski resimlerin hem de yaşayan sanatçıların yapıtlarının sergilenmesini ve pazarlanmasını kolaylaştırır.”<sup>228</sup> Sezer Tansuğ, bu dönemde açılan özel galerilerin özellikle seçkin ya da sanata yatırım yapabilecek zengin kişilerin yaşadığı Nişantaşı, Teşvikiye ve bu yörelerle bağlantılı diğer yakın semtlerde odaklandığına dikkat çeker.<sup>229</sup>

“Özel galerilerin artması ve piyasadaki canlanmayla birlikte, sanatta yeni yöntem ve işlev arayışları başlar; sanatçılar geleneksel anlayışın dışına çıkarak kavramsal sanatı ve hazır nesne kullanımını gündeme getirirler.”<sup>230</sup> Uluslararası İstanbul Bienali’nin ortaya çıkması da bu dönemlere rastlar.

Bienal, iki yılda bir düzenlendiği için bu ad ile anılan uluslararası sergi etkinliğidir. Farklı ülkelerden sanatçıları bir araya getiren bienallerden ilki, 1895 yılında önemli bir ticaret ve kültür merkezi olan Venedik’te düzenlenmiştir. Ülkeleri birbirine bağlayan uluslararası demiryolu ağının hızla gelişmekte olduğu bir zaman diliminde orta çıkan bu ilk bienalin temel amacı, giderek yoksullaşmış soylu kentin kaybettiği imajın yeniden kazanılmasıdır. Kentin idarecileri daha evvel San Francisco, Londra gibi büyük kentlerde yapılmış mega endüstri ve destekleyici sanat sergilerinin bilincinde, kente prestij, para kazandırma kadar İtalyan sanatının uluslararası boyuta taşınmasını da hedeflemişlerdir.<sup>231</sup> Bu ilk bienalden sonra

---

<sup>228</sup> Yardımcı, **a.g.e.**, 21 s.

<sup>229</sup> Tansuğ, **a.g.e.**, 159 s.

<sup>230</sup> Yardımcı, **a.g.e.**, 21 s.

<sup>231</sup> Tomur Atagök, “İstanbul Bienali’nin Ardından”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 8 Haziran 1998, 181 s.

uluslararası sergi fikri özellikle 20.yüzyılda büyük bir ivme kazanarak Sao Paulo, Sydney, Havana gibi dünyanın çeşitli coğrafyalarına da yayılmıştır.

Bugün en saygın bienaller arasında gösterilen İstanbul Bienali,'nin ilki, 1987 yılında "Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" adıyla, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından (İKSV) düzenlenmiştir. O tarihten bu yana da İKSV tarafından düzenlenen bu etkinlik, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlamıştır. Şimdiye dek düzenlenmiş olan dokuz bienal, her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına da olanak sağlamıştır. Uluslararası İstanbul Bienali, 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde, 1992 yılında da Vasıf Kortun'un yöneticiliğinde gerçekleştikten sonra, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı almıştır. Bu sistemde bienalin yapısı, uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörünün, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet etmesiyle oluşur.<sup>232</sup>

Bienal ve küratörlük kavramı hem ülkemizde hem de yurtdışında çeşitli tartışmalara neden olmaktadır. Ülkemizde bienalle ilgili tartışmalar daha çok, küresel kapitalizm ile küratör arasındaki ilişki ve sponsorların konseptleri biçimlendirmedeki rolüyle ilgili olarak yapılmaktadır. Nazan Azeri bienalleri ele aldığı Sanatçının Atölyesi adlı dergide yayımlanan "Bir 'Sanatçının' Hazin İtirafı ve Bienaller" başlıklı yazısında, Beral Madra'nın, bienallerin küresel kapitalizmin kültürel gösterisine dönüştüğünden artık kimsenin kuşkusunun kalmadığını söylediğine değinir ve buna ekleyebileceklerinin şunlar olduğunu söyler: "Bienal türü büyük sergilerin önemli bir kısmının sadece kapitalizmin kültürel gösterisine dönüşmesi değil, küresel kapitalizmin dünya çapındaki çıkarları için ürettiği kavramların görsel taşıyıcısı ve yayıncısına da yani reklamcısına da dönüştüğüdür."<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> <http://www.iksv.org/bienal>

<sup>233</sup> Nazan Azeri, "Bir 'Sanatçının' Hazin İtirafı ve Bienaller", **Sanatçının Atölyesi**, Sayı:4, 121s.

İstanbul Bienali de düzenlendiği ilk günden beri çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır: “Bienalin sanat çevreleriyle ilişkisinin kopuk olduğu söylenmiş, seçici kurulun niteliği ve sanatçı seçimleri sorgulanmıştır. Yabancı bir küratörün yerel sanat ortamını ne kadar bilebileceği de ayrı bir tartışma konusu olarak ortaya atılmıştır. Ayrıca, tarihi mekanların kullanılmasıyla ilgili sorunlar, özellikle mekanlar ve eserler arasındaki uyumsuzluk, altyapı eksikliği, bu eksiklikler giderilirken çıkan maddi sorunlar gündeme gelmiştir. Yine de dokuzuncu bienal küratörlerinden Esche’nin de dile getirdiği gibi, küresel çağdaş sanat ağları içinde ve uluslararası sanat etkinlikleri arasında İstanbul’un adının geçmesi, Bienallere ‘borçlu’ olunan bir gelişmedir.”<sup>234</sup>

Peki düzenlenen bu bienalin bizim gündelik yaşantımız içindeki yeri ve etkisi nedir? Kuşkusuz bienalin bizim hayatımıza yaptığı en büyük etki, bizi çağdaş sanatla buluşturması olmuştur. Çağdaş sanatın bugün geldiği konumunun da bir sonucu olarak, bienallerde sergilerin sadece kapalı mekanlarda yapılmaması vapur, cadde gibi alanlara da kayması her kesimden insanın çağdaş sanat eserleriyle buluşmasına olanak sağlamıştır. Bienal, sanatın sınırlarının ortadan kalktığı söylenildiği bir dönemde, hem gündelik nesnelere kullanarak oluşturulan sanat yapıtlarıyla, hem de sergileme mekanının dört duvar arasından sıyrılıp sokağa taşmasıyla, sanatı gündelik hayatımızın bir parçası haline getirmiştir.

Sibel Yardımcı, bu konuyla ilgili olarak, caz festivalleri reklamlarında mutfak aletlerine veya beş yıldızlı otellerin mönülerinde caz festivallerine yer verilmesinin artık şaşırtıcı olmadığını söyleyerek şöyle devam eder:

*“Bu durum, medyanın imgeleri neredeyse rast gele bir biçimde yan yana getirmesinden öte, gündelik hayatın estetikleşmesi olarak adlandırılan, birbiriyle ilişkili dönüşümlere işaret etmektedir. Bu dönüşümün bir boyutu, gündelik hayat içinde kulanılagelen sıradan nesnelere, sanat eseri olarak sergilenmeye başlanmasıdır. Diğer bir boyutu, estetik yönü vurgulanmış metaların, çağımızın tüketim kültürü pratikleri içinde gittikçe daha çok üretilmesini ve tüketilmesini içerir. Ama belki de bunların hepsinden öte, bu dönüşüm, yeni geliştirdiğimiz kimi estetik duyarlılıkların, algılama yaşama ve hareket etme tarzlarımızı değiştirerek, gündelik hayatımızı bir estetik projeye dönüştürülmesine işaret eder.”<sup>235</sup>*

<sup>234</sup> Yardımcı, a.g.e., 22 s.

<sup>235</sup> y. a.g.e., 38 s.



Bu noktada kentte, 10. İstanbul Bienali'nde İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)'nın sergi mekanına dönüştürülmesi gibi faaliyetlerle yeniden düzenlenir.

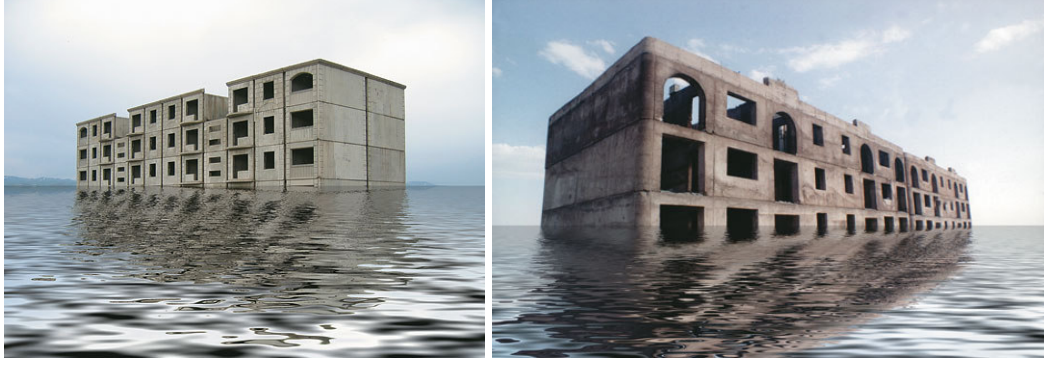


Tsuyoshi Ozawa, Vegetable Weapon: Soury fish ball hot pot

Bu bağlamda, çağdaş sanatın en çok kullanılan malzemelerinden biri olan fotoğraf da bienal vasıtasıyla daha fazla izleyiciye ulaşma şansını yakalar. Yabancı sanatçıların işlerine baktığımızda fotoğrafı hem belgesel içeriğiyle hem de konularının anlatımında onlara yardımcı olan bir malzeme olarak kullandıklarını görürüz. Örneğin; 8. İstanbul Bienali'nde Tsuyoshi Ozawa, “Vegetable Weapons” (*Sebze Silahlar*) adlı işinde insanları sebzelerden oluşmuş silahlar ile hedef almış bir şekilde fotoğraflamış; yine aynı bienalde Nikki S. Lee şipşak tarzında çektiği fotoğraf karelerinde farklı etnik ve sosyal grupların kimlikleri üzerine çalıştığı projelerden biriyle yer alır. Bu projelerine ilk olarak bu grupların davranışlarını, kıyafetlerini inceleyerek başlar ve daha sonra kendisini de onlara benzer bir hale getirerek birlikte fotoğraf çeker.<sup>236</sup> Diğer bir örnekte 10. İstanbul Bienali'nde yer alan Vahram Aghasyan'ın “Hayalet Şehir” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Ermenistan'ın ikinci büyük şehri olan Gyumri'nin 1988 yılında ağır bir depremle hasar görmesinden sonra, Rusların evsiz kalanlara yardım etmek amacıyla, inşa

<sup>236</sup> Arzu Yayıntaş, “8. Uluslararası İstanbul Bienali”, Genişaçı **Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 31, 15 Eylül-15 Kasım 2003, 19-21 s.

ettirdiği Mush adlı yeni yerleşim yerinin fotoğrafları yer alır. Şehrin merkezine çok yakın bir yerde yer alan Mush'un yapımına 1989 yılında başlanmasına rağmen bitirilememiştir. Dolayısıyla çekilen fotoğraflarda hayalet bir şehrin görüntüsü yer alır.<sup>237</sup>



Vahram Aghasyan, Ghost City

Türk fotoğrafının bienale girmesi ise 1995 yılında gerçekleşen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'yle olur. Bu tarihe kadar Türk sanatçıların eserleri ağırlıklı olarak resim ve heykelden oluşmaktadır. Sanat dalları arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve fotografik görüntünün önem kazanmasının bir sonucu olarak, Türk çağdaş sanatçılarda fotoğrafı yoğun olarak kullanmaya başlamışlardır. Kimi fotoğrafı yaptığı yerleştirmenin bir parçası olarak kullanırken, kimileri fotoğrafı bir çıkış noktası olarak kullanmıştır. Bunun yanında bazı sanatçılar da fotoğrafı en uygun ifade biçimi olarak görüp, onu yapıtlarının ana malzemesi yapmışlardır.<sup>238</sup> Türk fotoğrafçıların bienalde yer alan en ilginç çalışmalarından biri, Orhan Cem Çetin'e aittir. Çetin, 8. İstanbul Bienali çerçevesinde gerçekleştirdiği "Hayatımın Fotoğrafı" adlı projeye fotoğrafı farklı bir biçimde sıradan insanların gündelik hayatıyla buluşturur. Fotoğrafçı, Kuledibi'nde oturan insanların kapısını çalar ve onlara bir fotoğraf karesi içinde kendilerini nasıl hayal ettiklerini sorar. İnsanlar fotoğraflarda nasıl görünmek, ne giymek, hangi fonun altında durmak, hangi ışık koşullarında fotoğraf çekirmek

<sup>237</sup> [www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=4](http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=4)

<sup>238</sup> Arzu Yayıntaş, "Türkiye'de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, , 2005), 125s.

istediklerini ona söylerler ve o da fotoğrafları bu doğrultuda çeker. Daha sonra sahiplerinin sergilenmesine izin verdiği fotoğraflar bir mekanda izleyiciye sunulur.<sup>239</sup>

İstanbul Bienalleri içinde, Avrupa yakasından Asya yakasına, kenar mahallelerden en merkezi yerlere kadar geniş bir sergileme alanı belirleyerek, bienal projelerini her kesimden insanla buluşturmaya önem veren bienal 10.su olmuştur. 10.Bienalin küratörü Hou Hanru bu bienalle ilgili olarak şunları söyler: “İstanbul Bienali’nin tarihinde ilk defa, ‘yüksek kültür’e erişimi olmayan bölgelerde yaşayan binlerce kişinin çağdaş sanatla doğrudan temasa geçmesini sağlayacak, gerçek açık bir katılım olanaklı kılındı. Veya, çağdaş sanat gerçek kamusal bakışın sınırına taşındı.”<sup>240</sup> Bu çerçevede 10. İstanbul Bienali’nde öne çıkan projelerden biri “Gecegezenler” oldu. Hanru bu projeyi, 1960’larda ve 1970’lerde Çin’deki Kültür Devrim’i sırasında, insanların kendilerini sokakta ifade etmesi için, açık mekanlarda görülen büyük harflerin kullanıldığı, afiş/gazeteler olan ‘Dazibao’lara dayandırıyor. Hanru, ‘Dazibao’ları günümüze, video olarak uyarladı. Halka elindeki videoları getirmesi için bir çağrı yapıldı. Daha sonra gösterilecek video çalışmaları beş küratör (Övül Durmuşoğlu, Borga Kantürk, Marcus Graf, Pelin Uran ve Adnan Yıldız) tarafından seçildi. Bu çalışma, Bienal’in sürdüğü sekiz hafta boyunca 25 akşam 25 farklı mekanda, sergi mekanlarının kapanış saatinden sonra ücretsiz olarak halka sunuldu.<sup>241</sup>

Halktan insanların gerçekleştirmiş olduğu bu proje peki ne kadar halka ulaşmış, kaç kişi bu gösterileri izlemişti. Ayça İnce, Art-İst dergisinde bu projeye ilgili yazdığı yazısında yaklaşık olarak 2,5 saat süren gösterime daha çok turistlerin ilgi gösterdiğini söylüyor. Yol kenarı, otobüs durakları gibi yerlerde yapılan gösterimlerde yerli halkın 2-5 dakika durakladığını, daha sonra yoluna devam ettiğini vurguluyor. Ayrıca, İstiklal Caddesindeki Cafe Urban’da mekan tamamen dolarken ve gösterim sırasında ara ara alkışlar koparken Dolapdere’de mahallenin gençlerinin film ekranı yerine gösteriyi hazırlayan ekibi izlemeyi tercih ettiğine değiniyor ve

<sup>239</sup> “Yeditepe Üniversitesi’nin ...”, **Hürriyet**, 27 Eylül 2003

<sup>240</sup> **10. İstanbul Bienali Rehberi**, 152 s.

<sup>241</sup> Sanem Eyigün’ün Hou Hanru’yla yaptığı röportajdan, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 29, Eylül/Ekim/Kasım 2007, , s.f.20

ekliyor: “Semtine, sanat gelen halkın bunu üzerine alınmadığı veya özel işlem beklediği oldu. İzleyen turistleri görünce Dikilitaş’daki teyze: ‘Neden bizi çağırılmıyorsunuz?’, Kuştepe’nin hoparlörlü anons sistemi ile büyümüş çocuklar: ‘Neden anons ettirip, davet etmediniz?’”<sup>242</sup>



Gecegezenler, 10.İstanbul Bienal, 2007

Sonuç olarak, “İster yapılanın adı kamusal alanda sanat, ister kültür aracılığıyla dönüşüm olsun; ister projenin yönetimi açık çağrı, ister katılımcılık olsun; arzulanan iletişimin sağlanabilmesi için iki tarafında bir araya gelmesi yani karşılıklılık gerekir. Herhangi bir diyalogun başlayabilmesi için de bu durumdan iki tarafın haberdar olması ve en azından belirli bir farkındalık düzeyinde olması beklenir. Aksi durumda meydana gelen karşılaşma kamusal alanda fiziksel bir edimin ötesine geçemez. Yani semtine sanat gelince üzerine alınmayan ya da davet bekleyen halk örneğinde olduğu gibi, sanatı semte götürmek yetmez.”<sup>243</sup>

Şu gerçek ki, çağdaş sanat adı altında yapılan işler, izleyicinin eseri algılaması noktasında onun düşünsel olarak katılımını gerektirir. Günümüzün eserlerini algılamak bir parçada olsa, yapıtlar üzerine felsefi manada düşünmeyi buna ek olarak sanatsal ve kültürel bir alt yapıyı gerektirir. İtiraf etmek gerekir ki, Batı’lı bazı eleştirmenlerin bile çağdaş sanat eserlerini “anlamsız yapıtlar” olarak

<sup>242</sup> Ayça İnce, “Gece Gezenleri Kim Gördü?”, **Art-İst Güncel Sanat Dergisi**, Sayı:7, 26 Ocak-23 Mart 2008, 56 s.

<sup>243</sup> **y.a.g.m.**, 56 s.

adlandırdığı bir dönemde, bu eserlerin algılanması bizim gibi sanatsal ve kültürel alt yapıdan yoksun olarak yetişmiş bir ülkenin insanları için oldukça çetrefilli bir konudur. “Türkiye toplumunun kültür birikimi ne felsefi düşünme alışkanlığına açıktır ne de sanat yapıtını o alanın verileriyle kavramaya. Hele plastik sanatlara gelince sorun büsbütün içinden çıkılmaz bir hal alır. Çünkü o kesimde birikimimiz tümünden yoktur. Derin bir boşluk duygusu, yönsüzlük tedirginliği, ilgileneni hemen kavrar ve kuşatır.”<sup>244</sup>

Sonuç olarak, geleneksel sergi mekanları sadece belli bir kesimin fotoğrafla ya da diğer sanat eserleriyle buluşmasını sağlarken, bienaller zaman zaman bu sergi anlayışının dışına da taşarak daha büyük bir halk kitlesiyle sanatı buluşturmaya çabalarlar. Ancak bu noktada, galeri anlayışının, müze anlayışının gelişmediği, çağdaş sanat müzesini bile yakın bir tarihte kurmuş olan bir halkın, bu eserlerle gerçekte ne kadar buluşuyor olduğu oldukça tartışmalı bir konudur.

## **2.5. FOTOĞRAFIN FARKLI ALANLARDAKİ ETKİNLİĞİ**

### **2.5.1. Fotoğraftan Yararlanan Bilimler**

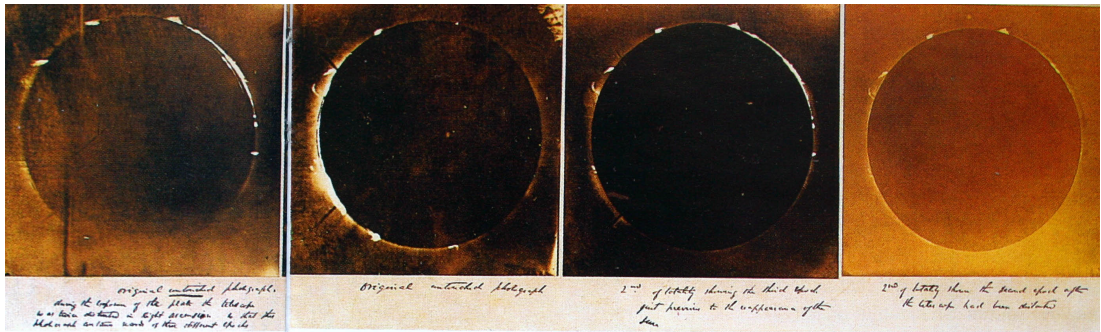
Fotoğraf, icadından sonra bazı teknik kusurlarının hızla giderilmesiyle kısa bir süre zarfında hayatımızın hemen hemen her alanında faaliyet gösteren bir araca dönüşür. Artan çekim hızı, elde edilen görüntünün doğruluğu ve netliği, mekanik bir yöntemin “nesnelliği” birleşip, fotoğrafı, başta bilim olmak üzere, mimariden endüstriye, adaletten, botaniğe kadar insan etkinliğinin bir çok alanında son derece inandırıcı ve doğrudan bir kanıt haline getirir. Bu özellikleriyle, tüm bu alanlarda ama özellikle bilim adına önemli gelişmelerin yaşanmasını sağlayacak çok değerli bir yardımcıya dönüşür.

Fotoğrafın bulunuşunun yaydığı heyecan dalgası, bilim adamları üzerinde de etkili olur ve hemen yeni icadın sunduğu imkanlardan yararlanmak üzere kolları sıvarlar. Fotoğrafı uygulama alanına ilk dahil eden bilimlerden biri gökbilimi olur.

---

<sup>244</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul 2002, 7s.

“Paris Bilimler Akademisinin Louis Jacques Mande Daguerre’in buluşundan haberdar olduğu yıl François Arago adlı bir Fransız fizikçi Daguerre’in ay’ın fotoğrafını çekmesi için teşvik etti, fakat bu girişim bir bozgunla sonuçlandı. Buna rağmen Arago kötümser değildi ve daguerrotipler sayısız ay ve güneş klişesi elde ettiler. Nihayet 1840 yılında Amerikalı J.W.Draper ilk ay resmini çekti. 2.5 c.m bir çapa sahip olan bu ay resminde dağlar ve kraterler belli oluyordu”<sup>245</sup>. Ayın bu görüntülerinin ardından, “fotoğraf, 1860’taki tam güneş tutulmasında, o zamana dek kullanılmış, gözlem araçlarının açıklamakta yetersiz kaldığı bir olguyu ilk kez kanıtlar. İki gökbilimci ve fotoğrafçının, İngiliz Warren De La Rue, ve Cizvit sahibi, Secchi’nin, tutulmanın çeşitli evreleri hakkında çektikleri dizi fotoğraflarda, güneş yüzeyinden uzaya fıskıran ve kimilerinin o zaman dek varlıklarını kuşkuyla karşıladıkları, sıcak gaz kütleleri açıkça görülür. Ve iki adam, ‘güneşten yayılan sıcak gaz kütleleri, optik yanılsama ürünü değil, gerçek olaylardır’ sonucuna varırlar.”<sup>246</sup> Bu tarihlerden başlayarak fotoğraf, yeni gezegenlerin, gök cisimlerinin, yıldızların bulunmasında, ay ve diğer gezegenler hakkında bir çok bilinmeyen aydınlatılmasında, gökbilimine inanılmaz katkılar sağlamıştır ve sağlamaya da devam etmektedir. Örneğin şimdilerde, Pohonex uzay aracından elde edilen fotoğrafların, Mars’ta şu an ya da geçmişte hayat olup olmadığına dair önemli ipuçları vermesi beklenmektedir.



Warren De La Rue, Secchi, Tam Güneş Tutulması, 1860

<sup>245</sup> Erhan Ergin’den Aktaran: Sadık Tumay, “Sanatın Bilimselliği Sürecinde Fotoğraf”, Matematik ve Felsefe 5. Ulusal Sempozyumu’na sunulan bildiri, İstanbul 11 Eylül 2007.

<sup>246</sup> Quentin Bajack, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, YKY, İstanbul 2005, 83 s.

Gökbilimi, açısından Türkiye'ye baktığımızda sonuç pek iç açıcı değildir. Türkiye'de bilimsel anlamda astronomi araştırmaları yakın denebilecek bir tarihte 1933 yılında, başlamıştır. Bugün sadece üç üniversitede astronomi ve uzay bilimleri mevcuttur: İstanbul, Ankara ve Ege. Türkiye'nin uzaydaki ilk varlığı 1994 yılında Türksat 1B'yle olur. İlk mini gözlem uydusu olan BİLSAT ise 2003 yılında uzaya gönderilir. Görüldüğü gibi Türkiye'nin uzay araştırmaları oldukça dar bir çerçevede ilerlemektedir. Dolayısıyla, fotoğraftan, bu alanda, etkin bir şekilde yararlanıldığını söylemek çok güçtür.

Bilimsel bir aygıt olarak fotoğraf makinesinin ilk kullanıldığı alanlardan biri de tıptır. "Tıbbi araştırma yapanlar çalışmalarının daha anlaşılır ve sürekli olması için görsel kayıtlar ve arşivler oluşturarak fotoğrafik belgelemeler yapmaktadırlar. Araştırmalarda elde edilen fotoğraflar tanımlamaları desteklemekle kalmaz, aynı zamanda da detayların gözden kaçmasına karşı bir koruyuculuk da sağlayabilir. Tedavi alanında fotoğraf kayıt tutmayı daha aydınlatıcı ve güvenilir yapar. Hastalıkla ilgili önceki durumların hatırlanması bazen mümkün olmayabilir. Bu durumda bazı görsel kayıtların, tarihlenip sunulmasında fotoğraflar, örnekli öğretimin, yayının ve araştırmanın en değerli ve önemli kanıtları olurlar."<sup>247</sup>



Duchenne de Boulogne, 1852-1856

<sup>247</sup><http://64.233.183.104/search?q=cache:XgWiJ81CFY8J:www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp%3Farticle%3D7+bilim+foto%C4%9Fraf+ili%C5%9Fkisi&hl=tr&ct=clnk&cd=12>

Bu bağlamda bir takım tarihsel örneklere bakacak olursak: Albert Sands Southwork ve Josiah Johnson Hawes, 1852 yılında Massachusetts hastanesinde anesteziye eterin ilk kullanımının fotoğraflarını çekmişlerdir. 1868 yılında, Hardy ve Montméja adlı iki doktor, cilt hastalıklarını fotoğraflarla anlatan bir kitap yayınladı. Fotoğraf tıp alanında savaş yaralarını ve cerrahi müdahaleleri belgelemek için de kullanılır. Ama o dönemde fotoğrafa en düzenli biçimde başvuranlar, belki de ruh doktorlarıdır. İngiliz, Hugh Diamond, hastalarının portrelerini tipoloji amaçlarıyla ve fizyognomist\* bir bakış açısıyla, fotoğraflamış ilk ruh doktorlarından. Fizyognomoniye, tutkuyla bağlı diğer bir doktor, Fransız Duchenne de Boulogne'dir. 1852-1856 yılları arasında gerçekleştirdiği çalışmada, insanların yüz kaslarına tek tek elektrik verip, fotoğraflayarak, yüz adalelerinin ve onların yansıttıkları duyguların dizinini çıkarır.<sup>248</sup> 1872 yılından itibaren, koşan atların dörtmala hareketini fotoğraflayarak, insan gözünün yakalayamadığı bir olguyu açığa çıkarmayı başaran Amerikalı Eadweard Muybridge, ise insan hareketlerinin sayısız türlerini parçalara bölerek binlerce görüntü elde eder. "En basit gündelik hareketlerin, örneğin yürümek, bile fotoğraflarla dondurulan anları şaşırtıcı oluyordu. Pratik olarak da, doktorlara, protez, takma bacak, tasarlayanlara faydalı bilgiler veriyordu."<sup>249</sup>

19. yüzyılın sonunda, tıp alanında büyük bir gelişme yaşanır. Bu, W.C.Röntgen'in x ışınlarını bulmasıdır. Bir nevi negatif olarak düşünebileceğimiz röntgenin - çünkü vücudu geçen x ışınları üzerine gümüş bromür sürülmüş plastik bir yapraktan ibaret olan röntgen filmi üzerine düşürülür ve daha sonra bu film banyo edilir- başta hastalıkların tanısı ve insan vücudunun incelenmesi olmak üzere, tıpta bir çok kullanım alanı vardır. Bu konudaki ilk adımı, Ludwig Zehnder, "1896 yılında 9 adet filmi montajlayarak insan vücudunun x-ray fotoğrafını"<sup>250</sup> elde ederek atar.

---

<sup>248</sup> Bajack, **a.g.e.** 81 s.

\* Fizyognomoni: İnsanları yüzlerinden tanıma bilimine ilişkin.

<sup>249</sup> Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, YKY, İstanbul 40 s.

<sup>250</sup> Tumay, **a.g.m.**



Tıp fotoğrafçılığının bir diğer önemli bölümü mikro fotoğraf ile ilgilidir. Bu kamera ve birleşik bir mikroskop ile yapılır. Hücrelerin gelişmesinin araştırılıp sunulmasında ya da mikro cerrahide mikro fotoğraf önemle kullanılmaktadır.<sup>251</sup>

Fotoğrafın sunduğu olanaklardan çok büyük ölçüde faydalanan bilim dallarından biri de arkeolojidir. Fotoğrafın arkeoloji için ne kadar önemli bir icat olduğunu, Arago, daha fotoğrafı tüm dünyaya ilan edilirken şu sözlerle dile getirir:

*“Arkeoloji yeni teknik sayesinde ne kadar zenginleşecekti! Thebai, Mempish ve Karnak’taki anıtların sadece dış yüzlerini kaplayan, hiyerogliflerin sayısının milyonları aştığı düşünülecek olursa bunların kopyalanması için onlarca yıl geçmesi ve bir ressamın ordusunun bu işe yönlendirilmesi gerekirdi. Ama dagerotip sayesinde bir tek kişi bu işi tek başına başarıyla tamamlayabilecek.”*<sup>252</sup>

Anıtların ve antik eserlerin belgelenmesiyle başladığı söylenebilecek olan arkeolojide fotoğraf kullanımı, kısa bir sürede kazılarda belgelemenin en önemli öğelerinden biri olur. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde fotoğraf kazı ve buluntuların kaydında standart teknikler arasına girmiştir. Günümüzde fotografik belge olmaksızın bir kazı düşünülemez. Fotoğraf, kazılarda, restorasyon, toprak ve ilgili kalıntıların analizi için büyük önem taşımaktadır. Bu fotoğraflar belgeleme ve yayın olmak üzere iki amaca yönelik olarak çekilir. Bunun yanı sıra, her arkeolojik eser müzelerde envantere alınma işlemi sırasında, teknik yönden mümkün olan en doğru biçimde fotoğraflanmalıdır. Müzeye giren her eserin fotoğraflanması temel bir zorunluluk olmalıdır. Bu sayede herhangi şekilde başına bir iş gelen veya şüphe edilen eserin doğruluğunu ispatlamak kolaylaşacaktır. Çalınan arkeolojik eserlerin geriye getirilmesinde çok önemli rol oynayan bu fotoğraflama işleminin müzelerimizin çoğunda yapılmaması veya kötü fotoğraflanması sonucunda, eserlerin geriye iadesinde büyük sorunlar yaşanmaktadır.<sup>253</sup>

<sup>251</sup> <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=7>

<sup>252</sup> Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 2006 İstanbul, 28 s.

<sup>253</sup> Aykan Özener, “Arkeoloji Fotoğrafçılığı”, **Fotoritim Sanal Fotoğraf Dergisi**, Ekim 2007

Yukarıda bazı bilim dallarından örnekler vererek açıklamaya çalıştığımız gibi, fotoğraf bilim insanlarının araştırmalarını kolaylaştıran temel bilgi ve kanıt araçlarından biridir. Bu bağlamda tıp, arkeoloji, coğrafya, antropoloji ve daha pek çok bilim dalında insanı, evreni tanımak ve anlamak adına yapılan çalışmalara büyük bir katkı sağlamıştır. Fotoğraf, bilimsel çalışmalarda ampirik yöntemin bir parçası, Fransız gökbilimci Janssen'in ifadesiyle "bilim adamının gerçek retinası" olmuştur.

### 2.5.2. Emniyet Teşkilatı ve Fotoğraf İlişkisi

Suç ve suçluluk kavramları çok eski tarihlerden beri çeşitli boyutlarıyla tartışılmaktadır. Platon ve Hipokrat "suç" kavramına vücut şekilleri ile karakter arasında bir bağlantı kurarak antropolojik bakış açısıyla yaklaşırlarken, Aristo suça neden olan etkenin sefalet olduğunu öne sürmüştür. Orta Çağda suçla ilgili çalışmalarda ilk kez antropoloji, tıp ve sosyoloji birlikte kullanılmıştır. Kriminolojinin bir bilim dalı olarak gelişmeye başlaması ise, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra olmuştur. Kriminolojinin tanımı ve kapsamı ile ilgili farklı görüşler günümüzde de dile getirilmekte ve aslında iki farklı kavram olan kriminoloji ve kriminalistik çoğu zaman yanlış olarak birbirinin yerine kullanılmaktadır. Kriminolojinin, özerk bir bilim dalı veya farklı bilim dallarını bünyesinde barındıran bir bilimler demeti olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Bir teknik olarak tanımlanan kriminalistik ise suçluların belirlenmesi için kullanılan çeşitli bilimsel verileri araştırır ve uygular. Bilimsel polis metotları, suçluların bilimsel yöntemler kullanılarak tespit edilmesini ve suç olaylarının aydınlatılmasını içerir. Kriminalistik kriminolojinin bulgularından faydalanır ancak nitelik ve maksat açısından bu iki dal birbirinden ayrılır. Kriminalistiğin kendi değişmez kanunları yoktur. Uygulanacak kurallar ve teknolojideki gelişmeler kriminal incelemelerde büyük değişiklikler meydana getirir.<sup>254</sup> Bilimsel polislik anlamını da gelen kriminalistikte, aşamalı olarak yürütülen çalışmalarda yöntemler ve yardımcı unsurlar çeşitlilik göstermektedir. Bu yöntemlerin değişmez unsurlarından biride fotoğraftır.

---

<sup>254</sup> Aysım Tuğ, Yeşim Doğan, Hamit Hancı, "Kriminalistik Kriminoloji Değildir", **Ankara Barosu Dergisi**, Sayı: 2, Yıl: 2002, 175-182 s.

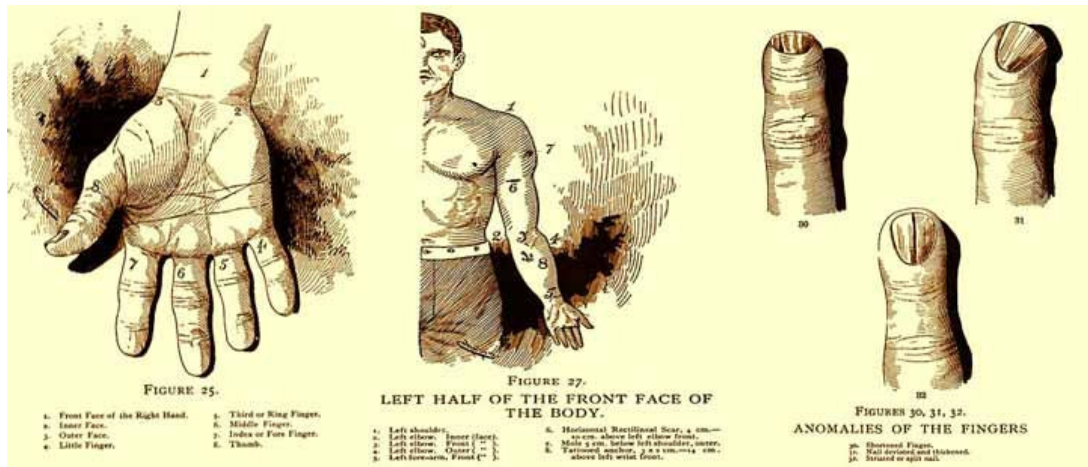
Süreç içinde etkinliği farklılıklar gösterse de, fotoğraf polisiye alanlara her daim kaynaklık teşkil etmiştir. Aslında, yetkililer “fotoğrafın yapabileceği potansiyel katkıya çok erken dönemden başlayarak duyarlılık gösterir: Daha 1842’de Brant kardeşler Brüksel tutukevinde, dagerotiple tutukluların portrelerini çekerler; bu arada kimlik belgelerinde fotoğraftan yararlanmanın gereğinden söz edilmeye başlanmıştır bile. 1950’lerde Birmingham’da İngiliz polisi dagerotiple çekilmiş portrelere başvurur. New York’ta aranan şahısların dagerotipleri komiserliklerde bu iş için ayrılmış panolara asılır. Kağıt üzerine fotoğrafın yaygınlaşması ve kartvizit formatının icadı bu uygulamalara hız kazandırır. Daha kullanışlı, sonsuz sayıda çoğaltılabilen, kolayca taşınan kartvizit formatındaki fotoğraf, 1860’lardan itibaren kimlik belirleme amacıyla yaygın biçimde kullanılır. Paris Komünü’nden sonra, Paris civarındaki cezaevlerinde kuşkulu şahısların sistemli bir biçimde fotoğrafları çekilir; bu münferit deneyim Emniyet Müdürlüğü bünyesinde 1870’lerin başında kurulan ilk fotoğraf servisinin nüvesini oluşturur. Yine de sanık fotoğraflarının çekilmesi, ancak 1880’lerde, Bartillion’un geliştirdiği antropometrik sistemle birlikte standart ilke haline gelecektir.”<sup>255</sup> Fransız karakol görevlisi Alphonse Bertillon’un, cinai olaylarda kimlik belirlemede kullanılmak üzere geliştirdiği bu sistematik yöntem aynı zamanda kriminal fotoğrafçılığında temelini oluşturur.



Ariège davasından iki hükümlü portresi, 1864

<sup>255</sup> Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, 74-75 s.

1880'lerde, cinai olayları çözümlmek için sistematik bir yöntem ve belirgin bir kimlik belirleme çalışması yoktu. Boy ve ağırlık tanımlamalarında, bolca "normal" "orta" gibi sözcükler kullanılırdı. Suçlular kayıtlara geçirilirken zaman zaman fotoğraf kullanılıyorsa da, bunların niteliği çok bozuktu ve kılık değiştirme, yüzdeki belirgin anlam değişiklikleri konularında yararlı olamıyordu. Alphonse Bertillon, Paris Emniyet Müdürlüğünde suçlulara ait fişleri düzenlerken bunların düzensiz tutulduklarını fark etmiş ve bu fişlerle Paris'de her gün tutuklanan onca insanın karşılaştırılmasının mümkün olmadığını anlamıştır. Bu problemi nasıl çözeceğini düşünürken de Antropometri denen basit ama kullanışlı ölçüm sistemini kurmuştur. Bertillon'un ölçüm sistemi, kişilerin fiziksel olgunluğa ulaştıktan sonra fiziksel ölçülerinin sabit kalacağı gerçeği üzerine kuruludur. Onun sistemi ile bir dizi 11 ölçüm yapılırsa, tüm ölçüleri birbirine eş olan iki kişinin bulunma olasılığı 4.194.304'de birdir. Suçlunun kimlik tespitini oldukça kolaylaştıran bu ölçümlerin bazıları; boy uzunluğu, kol açıklığı, oturma yüksekliği, kafa uzunluğu, sağ kulak genişliği, sol ayak uzunluğu, sol el orta parmak uzunluğu, sol el küçük parmak uzunluğuydu. Ölçümlerine ek olarak Bertillon ayrıca, "konuşan portreler"i geliştirdi. Bunun için, yüzün önden ve yandan çekilmiş fotoğrafının yanı sıra, saç rengi ve uzunluğu, göz rengi, herhangi bir yara izi, dövme ya da simetri anormalliği gibi kişiye ait belirleyici özellikleri de kaydediyordu. Özellikle, yüzün yandan çekilmiş fotoğrafının kullanılması önemli bir adımdı çünkü, yüzü değiştirebilecek ifadelerden etkilenmiyordu.



Bertillon sistemi (Antrometri)



### Alphonse Bertillon, Konuşan Portreler

İnsan vücudunun çeşitli uzuvlarını ölçme ilmi olan antropometri ya da Bertillonaj (Bertillon sistemi) kısa sürede Avrupa ve ABD'de benimsendi. Olayın geçtiği yeri resimlemek üzere metrik fotoğrafçılığı geliştirdi. Seçilmiş noktalara yerleştirilen ölçüm cetvelleriyle, cesetlerin, ayak izlerinin, lekelerin ve öbür ipuçlarının boyutları, yerleri ayrıntılı biçimde kayda geçiyordu. Günümüzde, polisiye vakaların standart uygulamalarından olan olay yerinin fotoğraflanması işlemi, çok daha sistematik hale gelmiş durumda.

İşlenen herhangi bir suçun ardından yapılan olay yeri incelemelerinde; delillerin toplanıp koruma altına alınması, suç faili olay yeri ve mağdur arasındaki ilişkiyi kuracak ipuçlarının bulunması ve saptanması hedeflenir. Bu nedenle, olay yerinde elde edilen delillerin tespit ve belgelenmesinde fotoğraf önem arz etmektedir. Olay yerinin genel görünüm fotoğrafları ile tam olarak tespit edilmesi, delillerin yerinin belirlenerek sabit noktalarla irtibatlandırılması, ayrıca maddi delillerin makro çekimlerle belgelenmesi açısından çok önemlidir. Çünkü tespit ve belgeler olayın çözümü için ilgili makamlara intikal ettirilmekte ve olay yerine gitmeyen birine olayı ince ayrıntısına kadar anlatmaktadır. Olay yeri fotoğrafları, yaşamın o noktada yeniden akmaya başlamasıyla tahrip edilme ihtimali yüksek olan, olay yeri ve delilleri ilk haliyle muhafaza etmenin önemli unsurudur. Bu tür bir çalışmada, *genel görünüm*, *orta mesafe* ve *yakın mesafe* çekimleri olmak üzere, üç ana bölümde

fotoğraf ile tespit ve belgelendirme yapılmaktadır. Genel görünüm çekimleri olay yerinin bütünü saptamak için, açık mekanlarda pusulaya göre dört ana yönden, kapalı mekanlarda ise dört köşeden uzaktan geniş açıyla ve çoğunlukla panoramik olarak gerçekleştirilir. Orta mesafe çekimlerinde de saptanan ve numaralandırılan delillerin tam anlamıyla yerinin tespit edilmesi ve birbiriyle ilişkilendirilmesi amaçlanır. 1/1 ölçek kullanılarak yapılan yakın mesafe çekimlerinde ise amaç tüm delilleri detaylandırmaktır.

Tarihte ilk kez tutuklu portrelerinin çekimiyle dolaylı yoldan da olsa suç konusu haline getiren fotoğraf, kriminal fotoğrafçılığın sistematik hale gelmesiyle suç ve suçlularla ilgili mücadelede yeni bir rol üstlenir. Zamanla, emniyet teşkilatlarının farklı birimlerinde yararlanılmaya başlanan fotoğraf, günümüzde bu alanda bir uzmanlığa dönüşmüş durumda. Türkiye’de fotoğrafın polisiye alanlarda kullanılmaya başlaması ise Osmanlı dönemine dek uzanır. Sonraları saray fotoğrafçısı olacak olan Vasilaki (Basile) Kargopulo, Osmanlı İmparatorluğu’nun polisiye tarihinde bir ilki gerçekleştirmişti. 1884 Nisan’ında Sultan II. Abdülhamid’in emriyle Zaptiye Nazırı Kamil Paşa, nezaret binası içinde bir fotoğraf atölyesi kurmakla görevlendirilmişti. Bu fotoğrafhanede, İstanbul hapishanelerinde bulunan bütün mahkumların fotoğraflarının çekimi yapılacaktı. Çekilen bu fotoğrafların sabıka dosyaları haline getirilerek bütün karakollara dağıtılması ve bu sayede de aynı sabıkalıların, ileride tekrar suç işlemeleri halinde kolaylıkla kanun karşısına çıkarılması hedeflenmekteydi. Bu fotoğraf atölyesinin yönetimi ve sorumluluğu da Vasilaki Kargopulo’ya verilmişti.<sup>256</sup> Fotoğrafa ayrı bir merakı olan ve kendisinde bizzat fotoğraf çeken II. Abdülhamid’in, tutukluların fotoğrafını çektirdiği ikinci bir uygulama ise, tahta geçişinin yirmi beşinci yılı için çıkardığı afla ilgilidir. Ülkenin bütün cezaevlerindeki mahkumların, tek tek veya üçerli gruplar halinde boy fotoğraflarını çektiren Abdülhamid, mahkumların isimleri, suçları ve mahkumiyet müddetleri de yazılı olan bu albümlere bakarak af kararını verir. Günümüzde çekilen suçlu portreleri ise aflarda seçim yapmak için olmasa da, bilgisayar klasörlerinde veya sabıka dosyalarında belge nitelikli fotoğraflar olarak polis tarafından kullanılmaya devam ediyor.

<sup>256</sup> Ceride-i Havadis; Le Moniteur Oriental, 7 Nisan 1884 Aktaran: Bahattin Öztuncay, **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, Aygaz, 34 s.

Teknolojik sıçramaların sağladığı değişim ve yenilikler fotoğrafa her şeyden evvel hız kazandırdı. Bu durum yani kolay, çabuk üretilebiliyor olması da farklı alanlardaki etkinliğini ve işlerliğini üst seviyelere taşıdı. İcadının ilk yıllarından beri fotoğraftan bir şekilde yararlanan emniyet teşkilatları da artık fotoğrafla daha güçlü bir ilişki içinde. Arşivden trafik kazalarına, sabıka dosyalarından delillerin saptanmasına, sosyal olaylardan kriminal incelemelere hemen her birimde fotoğrafı kullanır durumda.

## SONUÇ

Fotoğraf sürekli hayatın içindeydi, zaten doğası gereği de öyle olmak zorunda ama daha önce hiç bu kadar göz önünde olmamıştı. Birden, çok kısa bir sürede sosyal hayatı bütünüyle kuşattı. Fotoğrafın tarihi içinde, bu durum sadece iki kere yaşandı. İlki, Kodak'ın kutu kameraları piyasa sürmesiyle gerçekleşti, böylelikle de amatör fotoğrafçılık kavramı doğdu. İkincisi ise bugün yaşadığımız sayısal görüntüleme ivmesi ki, bu ilkinin göre fotoğraf için çok daha köklü bir değişim oldu. Çünkü, fotoğrafı oluşturan iki temel unsurdan, kimya tamamen devre dışı kalmıştı. Ardından, bilgisayar uyumlu teknolojik bir alet olan fotoğraf makineleri de cep telefonlarına dahi entegre olarak, fotoğraf çekmeyi hiç olmadığı kadar hayatın içine sokuyordu.

Türkiye'de fotoğrafın gündelik hayata karışması oldukça uzun zaman alır. Osmanlı döneminde fotoğrafın icadını duyuran gazeteler, üç yıl gibi kısa bir süre sonra da Mösyö Kompa vasıtasıyla Osmanlıya gelen fotoğrafın haberini yapıyorlar. Ancak, halk ne kadar fotoğraftan haberdar olmuş olsa da, muhafazakar yapı sebebiyle fotoğraf çektirmekten kaçınıyor. Uzun bir süre, fotoğraf çektiren kesim olarak yalnızca Osmanlı aydınlarından ve saray çevresinden oluşan belli bir kesim dikkat çekiyor. Fotoğrafçılık da salt gayrimüslimler tarafından yürütülen bir faaliyet olarak kalıyor. Bir müslümanın fotoğraf stüdyosu açması ise 1900'lerin başını buluyor. Cumhuriyet dönemine geçildiğinde de kendiliğinden halkın fotoğrafı benimsemesi gerçekleşmiyor. Fotoğrafın gündelik hayata ilişkin ilk pratikleri halkın yoğun olarak fotoğrafla temasa geçmek durumunda kaldığı iki durumla kendini gösteriyor. Bunlar; görselliğin güçlü etkisinin farkında olan Atatürk'ün de desteğiyle, halka devrimleri anlatmak için basındaki yoğun fotoğraf kullanımı ve nüfus cüzdanlarına getirilen fotoğraf zorunluluğundan dolayı insanların vesikalık fotoğrafa ihtiyaç duymaları. Yavaş yavaş kullanılmaya başlanan fotoğraf halkevlerinin fotoğrafa verdiği önemle ve onların ülkenin köylerine kadar götürdükleri sergilerle toplumsal hayatın içindeki varlığını hissettirmeye başlıyor. Ardından illerden sonra, kasabalarda peşi sıra açılan stüdyolarla fotoğraf çektirme bir ritüele dönüşüyor. Artık insanların, özenli kıyafetleriyle belli günlerde çektirdikleri aile fotoğrafları ya da



portreleri fotoğraf albümlerindeki yerini almaya başlıyor. Yine aynı dönem seksenlere kadar sürecek olan belgesel ve toplumcu-gerçekçi tavrın, ilk fotoğraf örnekleri ortaya çıkmaya başlıyor. Anadolu'nun doğal güzellikleri ve bölge insanının içinde bulunduğu güç yaşam koşulları bu yıllarda fotoğraflarla daha görünür hale geliyor. Çekilen bu fotoğraflarla, bölgeyi kalkındırmaya yönelik bazı projelerin hayata geçirilmesine katkı sağlanmış olunuyor. Dernekçilik faaliyetlerinin başlamasıyla fotoğraf sergileri yoğunluk kazanıyor ve yetmişli yılların sonundan itibaren başlayan sanatsal arayışlar seksen sonrası fotoğrafta daha bireysel üretimlerle kendini gösteriyor. Türk fotoğrafının sanatsal anlamda üslup arayışında olduğu bu yıllar da fotoğraf, eş zamanlı olarak gündelik hayattaki yerini de sağlamlaştırıyor. Basın ve ona bağlı olarak gelişen magazin ve serbest piyasa ekonomisiyle artan rekabet ortamında reklamın büyük önem kazanması fotoğrafı daha çok tüketilir yapıyor. Görsel iletişimin en güçlü silahı olarak popülaritesi artan fotoğraf, başta basın ve reklam sektörünün etkisiyle gündelik hayatta yazının ve sözün yerini almaya başlıyor. Dijital görüntü üretimine geçişle de bulunduğu yeri oldukça sağlamlaştırıyor. Bu değişimle, maliyeti ucuzlayan ve çekilmesi, saklanması, çoğaltılması, kolaylaşan fotoğraf, ikinci büyük evrimini gerçekleştiriyordu. Kutu kameralarla zamanında sokağı ve sıradan olanı malzemesi yapan fotoğraf, bu kez dijital makinelerle önceden çekilen her şeyi ve detaylarını değişik açılardan yeniden yorumlamanın yanı sıra mahremi ve özel hayatı da malzemesi haline dönüştürüyordu. Özellikle sayısal görüntüleme fonksiyonlu cep telefonları sayesinde, aynı anda yanlarında sürekli fotoğraf makinesi de taşır olan milyonlarca insan hayatın hiç bir anını ıskalamamacasına sürekli fotoğraf çekmeye başladı. Üstelik çekilen bu milyonlarca görüntü, internette sayıları gün geçtikçe artan fotoğraf siteleri vasıtasıyla paylaşıyordu. Fotoğraf sayesinde tanışan ve sosyal gruplar kuran insanlar, yine fotoğraflarla fotoğraf üzerinden konuşuyorlardı.

Daguerre'in evinin penceresinden sokaktaki ayakkabı boyacısını görüntülediği an gündelik yaşamın içine giren fotoğraf, kutu kameralar ile kitlesel olarak kullanılmaya başlamasıyla da her türlü insan faaliyetinin ilk tanığı olmuştur. Sayısal teknoloji ile de hayatın her alanındaki tanıklığını arttırmıştır. Görüntüler

kolay ve anlık olarak iletisini karşıya geçiren bir yetide olduğu sürece görüntünün dilini kullanan fotoğrafın gündelik hayattaki etkinliği artarak sürecektir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

AK, Seyit Ali; **Türkçe Fotoğraf Yayınları Katoloğu**, İstanbul 1982.

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

AK, Seyit Ali; **Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl**, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul 2004.

BAJAC, Quentin; **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, Çev: Ali Berktaş, YKY, İstanbul 2005.

BARNARD, Malcolm; **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev: Güliz Korkmaz, Ütopya Yay, 2002.

BARTHES; Roland; **Camera Lucida**, Altıkırkbeş Yayınları, Çev: Reha Akça Kaya, İstanbul 2000.

BAUDRİLLARD, Jean; **Geçeğin Yerini Alan Simülarkr'lar**, Çev: Oğuz Adanır, İzmir GSF Yay, 1992.

BAZİN, Andre; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.

BEAUGE, Gilbert; ÇİZGEN Engin; ÖLÇER, Nazan; NEUVİLLE, François; **Türkiye'de Fotoğrafın Öncüleri**, Osmanlı Bankası, İstanbul 1993.

BELGE, Murat; **Tarihten Güncelliğe**, Alan Yayıncılık, İstanbul 1983

BERGER, John; **O Ana Adanmış**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 1999.

BERKES, Niyazi; **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Bilgi Yayınevi, Aralık 1973,

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

BORGES, Jorge Luis; **Alef**, Çev: Tomris Uyar, Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Beyaz, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

BOZDAĞ, İsmet; **Dünyada ve Türkiye'de Basın İstibdadı**, Emre Yayınları, İstanbul 1992.

ÇANDAR, Tefrik; **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1960-1995)**, İmge Kitapevi Yayınları, Ocak 1996.

ÇİZGEN, Gültekin; **Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk 50**, Varlık Yayınları, İstanbul 1994.

DERMAN, İhsan; **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İstanbul 1991.

ELDEN Müge., KOCABAŞ Füsün., YURDAKUL Nilay; **Reklam ve Halkla İlişkilerde Hedef Kitle**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

EROL, Turan., Rendo Günsel; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi İstanbul 1981.

ESKİER, R.Simber; **Fotoğraf Yazıları**, Kontrast Yayınları, İzmir 2000.

FREUND, Gisèle; **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007.

FREVİLLE, Jean., PLEHANOV Georgi; **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, Çev: Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul 1974.

GEZGİN Suat; **Basında Fotoğrafçılık**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları İstanbul 2002.

GÜNEŞ, Sadık; **Enformasyon Toplumunun Putları**, Hece Yayınları, Ankara 2006.

GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

İNÜĞÜR, M. Nuri; **Basın ve Yayın Tarihi**, Der Yayınları, İstanbul 2002.

İPŞİROĞLU, Mahzar; **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul 1997.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul 2002..

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.

KONGAR, Emre; **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1981.

KONGAR, Emre; **21.yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998.

LENOİR, Béatrice; **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, YKY, İstanbul 2004.

- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul 1981.
- OKTAY, Ahmet; **Türkiye’de Popüler Kültür**, YKY, İstanbul 1995.
- ÖZENDES Engin; **Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.
- ÖZENDES, Engin, **Sébah&Joallier’den Foto Sabah’a Fotoğrafta Oryantalizm**, YKY, Şubat 2004.
- ÖZENDES Engin, **Abdullah Fréres Osmanlı Sarayı’nın Fotoğrafçıları**, YKY, Şubat 2006.
- ÖZTUNCA, Bahattin; **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, Aygaz.
- RENDO, Prof.Dr. Günsel; **Kitap Sanatının Etkin Bir Türü- Minyatür, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Ün.GSFYayınları,1985.
- RİFAT, Samih; **Akla Kara Arası**, YKY, İstanbul 2002.
- ROBİNS, Kevin; **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- SHİNER, Larry; **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reka Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1999.
- SONTAG, Susan; **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.
- SOYGÜDER, Şebnem; **Eyvah Paparazzi**, Om Yayınevi, İstanbul 2003.
- TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1996.
- TANSUĞ, Sezer; **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul 1997.
- TOKGÖZ, Oya; **Temel Gazetecilik**, İmge Kitapevi, İstanbul 1994.
- TOPÇUOĞLU, Nazif; **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?**, YKY, İstanbul.
- TOPÇUOĞLU, Nazif; **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul 2003.
- TOPÇUOĞLU, Nazif; **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, YKY, İstanbul 2005

ÜNSAL, Yüksel; **Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri**, ABC Kitapevi, İstanbul 1984.

WILLIAMSON, Judith; **Reklamların Dili Reklamalarda Anlam ve İdeoloji**, Çev: Ahmet Fethi, Ütopya Yayınları, İstanbul 2001.

YALÇIN, Cemal; “Sosyolojik Bir Bakışaçısıyla İnternet”, **C.Ü Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:1, Mayıs 2003.

YARDIMCI, Sibel; **Kentsel Değişim ve Festivalizm Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İletişim Yayınları, 2005 İstanbul.

## **MAKALELER VE DERGİLER**

AK, Seyit Ali; “Türk Fotoğrafında Kimlik Sorunu”, **Varlık Dergisi**, Eylül 1990.

AK, Seyit Ali; “İngeden Düşünceye Uzanan Yolda Şahin Kaygun”, **Refo Fotoğraf Dergisi**, Sayı:18, 1990.

AKOĞUL, Merih., Çakır, Nevzat., Fırat, Kamil., Uraz, Aclan; Açık Oturum, **Varlık**, Eylül 1990.

AKYÜZ, Refik., Darendeliler, Serdar; “Müzeler, Yarışmalar, Fotoğraf Bölümleri...”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 50 Kasım-Aralık 2006.

ANTMEN, Ahu; “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002.

ATAGÖK, Tomur; “İstanbul Bienali’nin Ardından”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 8 Haziran 1998.

AYSENER; Kubilay; “Türkiye Cumhuriyetinin Felsefi Temelleri”, **Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**.

AZERİ Nazan; “Bir ‘Sanatçının’ Hazin İtirafları ve Bienaller”, **Sanatçının Atölyesi**, Sayı:4.

BAUDRİLLARD, Jean; “Yokoluş Sanatı”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Hayalbaz Kitaplığı, Kasım 2007.

BİRİNCİ, Gökhan; “Atatürk Dönemi Basın Fotoğrafçılığının Toplumdaki Yansımaları”, **Fotografya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı:4.

ÇETİN, Halis; “Gelenek ve Değişim Arasındaki Kriz: Türk Modernleşmesi”, **Doğu-Batı Dergisi Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:25, Kasım-Aralık-Ocak 2003-04.

ÇETİN, Orhan Cem; “Tam Fotoğraflık!”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002.

ÇİÇEKLİ, Yusuf Ziya; “Dijital İmaging ve İnkiet Priterler”, **Fotoğraf Dergisi** Sayı: 10, İstanbul 1997.

DEMİREL, İbrahim; “Fikret Otyam’ın Dünyası”, **Fikret Otyam Fotoğraflar Albümü**, Umut Poster, Eylül 1978.

DEMİRKOL, İrfan; “Fotoğraf Sanatına Bakış”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi Toplantı Bildirileri**, Ankara 1978.

DOĞAN, Yeşim; HANCI Hamit; TUĞ Aysım; “Kriminalistik Kriminoloji Değildir”, **Ankara Barosu Dergisi**, Ankara 2002.

ERTAN, Güler; “Arif Hikmet Koyunoğlu ve Nadar”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 51, Ekim-Kasım 2003.

ERTAN, Güler; “Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatı**

EVREN, Burçak; “Padişahın Fotoğrafçıları”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:25, 15 Eylül-15 Kasım, 2002.

EVREN, Burçak; “Arif Hikmet Koyunoğlu”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 28, 15 Mart-15 Mayıs 2003.

EVREN, Burçak; “Bir Örnek Elbise”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:31, 15 Eylül-15 Kasım 2003.

EVREN, Burçak; “Rahmizade Bahaeddin”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:34, 15 Mart-15 Mayıs 2004.

EVREN, Burçak; “Baş Başa”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 35, 15 Mayıs-15 Temmuz 2004.

EVREN, Burçak; “Faik Şenol Dönemin Tanığı Bir Basın Fotoğrafçısı”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 15 Temmuz-15 Eylül 2004.

EVREN, Burçak; “Othmar Pferschy Genç Türkiye’nin Gözü”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:40 Mart-Nisan 2005.

EVREN, Burçak; “Asri Evliya Çelebi Hikmet Feridun Es”, **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**, Sayı:42, Temmuz-Ağustos 2005.

EVREN, Burçak; “Bogos Tarkulyan ya da Nam-ı Diğer Febüs Efendi”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:45, Ocak-Şubat 2006.

EVREN, Burçak; “Dünden Bugüne Fotoğraf Dergileri”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 50 Kasım-Aralık 2006.

GEZGİN, Ahmet Öner; “Türk Fotoğrafında Avangard Yaklaşımlar”, Siemens.

GÖKSEL, A. Bülent; “Reklam ve Fotoğraf”, **Düşünceler Dergisi**, Sayı:1, Şubat 1987.

GÖREN, Ahmet Kamil; “Doğu’da ve Batı’da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü”, **Doğu-Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı:2, Şubat 1998.

GÜLER Ara; “Fotojurnalizm”, **Yeni Fotoğraf**, Sayı 14, Kasım 1977

GÜLER, Ara; KAYGUN Şahin, “İki Usta Fotoğrafı Konuştu”, **Hürriyet Gösteri**, Eylül 1984.

GÜNER, Sami; “Sihirli Türkiye”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:10, 1977.

İMANÇER, Ahmet; “Reklam Fotoğrafında Aranılan Özellikler”, **Düşünceler E.Ü İletişim Fak.Der.**, Sayı:11, Şubat 1998.

İNCE, Ayça; “Gece Gezenleri Kim Gördü?”, **Art-İst Güncel Sanat Dergisi**, Sayı:7, 26 Ocak-23 Mart 2008

KATOĞLU, Murat; “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatı’nın Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:89, Güz 2003.

KAVURAN, Tamer; “Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 15.

KAYA, Hürü; “Halkevlerinin Etkinlikleri İçinde Fotoğrafın Kullanımı ve Yeri (1932-1951)”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 63Ekim-Kasım 2005.

KAYGUN, Şahin; “Yeni Fotoğraf Olayı ya da Destek-Köstek”, **Hürriyet Gösteri**, Ekim 1983.

KUTLAR, Onat; “Şahin Kaygun”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Haziran 1978.

MATARA, Birsal; “Toplumsal Değişme ve Türk Fotoğraf Sanatı”, **Toplum Bilim Dergisi**, Sayı:19, Mart 2006.

MATARA, Birsal; “İmge – Gerçeklik ve Fotoğraf”, **Fotografya Sanal Fotoğraf Dergisi**, Sayı:5.

OTYAM, Fikret; “Bir İnsanı Sevmekle Başlar Herşey”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 18, Mayıs 1982.

ÖNDİN, Nilüfer; “Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:89, Güz 2003.

ÖZDEMİR, A. Beyhan; Çağdaş Sanat ve Fotoğraf, **Fotoğrafi Neyi Anlatır?**, Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul 2007.



ÖZENDES, Engin; “Gezgin Fotoğrafçılar” **Fotografya** ,Sayı:12.

ÖZTÜRK, Rana; “Fotoğrafi Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, Yaz 2002.

ÖZENDES, Engin Çizgen; “Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Fotoğraf”

ÖZSEZGİN, Kaya; “Fotoğrafta Toplumcu Bakış ve Fikret Otyam”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, sayı:11, Ağustos 1977.

ÖZSEZGİN, Kaya; “Fotoğrafi Sanatsal Kılan Etkenler”, **Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi Toplantı Bildirileri**, Ankara 1978

ÖZSEZGİN, Kaya; “Pürizmden Deneyselliğe”, **Şahin Kaygun: Tüm Bir Yaşam**, Kültür B.Y Sanat Serisi-24 Ankara 1992.

ÖZTÜRK, RANA; “Yitik Belleğin İzinindeki Fotoğraflar”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 18, 15 Temmuz-15 Eylül 2001.

RİFAT, SAMİH; “Şahin Kaygun’un Polaroidleri”, **Cumhuriyet** 21 Ocak 1984

TUMAY, Sadık; “Sanatın Bilimselliği Sürecinde Fotoğraf”, Matematik ve Felsefe 5. Ulusal Sempozyumu’na sunulan bildiri, İstanbul 2007.

TUMAY, Sadık; “Hayat’ın Ardından”, 7. AFSAD Fotoğraf Sempozyumuna sunulan bildiri, Ankara 2008.

ŞEN, Yusuf Murat; “Daguerrotipden Dijital Fotoğrafa Yozlaşan Anı Fotoğrafları”, AFSAD 6. Fotoğraf Sempozyumuna sunulan bildiri.

TURAN, Ergün; “Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi”, **Fotoğraf Dergisi**, Sayı:70, 2006.

TUTEL, Eser; “İlk Tifdruk Dergimiz Hayat’tan Anılar”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sayı:160, Nisan 1997.

## **TEZLER**

ALBAYRAK Ahmet; “Türkiye’deki Köklü Yarışmalı Sergiler ve Sanat Ortamına Etkileri”,( Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2005.

DAĞTAŞ, Erdal; “Türkiye’de Magazin Basını ve Habercilik Anlayışı: Magazin Eklerinin Sektörel ve Metin Analizi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi , Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

DIRAMAN, Saliha, “Cumhuriyet Sonrası Türkiye’de Fotoğraf”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

ENER, Neriman; “ Reklamın Toplum Üzerindeki Etkileri”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi,1990.

ERYILMAZ, Hüseyin; “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Haber Fotoğrafı ve Manipülasyon”, Yayınlanmamış Doktora Tezi , Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

GÜÇKIRAN, Gamze; “1990’lı Yıllarda Fotoğraf Olanakları ve Estetik Sorunları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003.

HEPDİNÇLER, Tolga; “Dünya’da ve Türkiye’de Sayısal Fotoğraf Tartışmaları: Sayısal Medya Çağında Fotoğraf”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

MATARA, Birsal; “1980 Sonrası Türk Fotoğrafının Esteti Sorunları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Douz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

ORAL, Merter; “Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

ÖZDAL, Işık; “Mimarî Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

ÖZDEMİR, A.Beyhan; “Fotografi Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1996.

ÖZEL, Zühal; “Kitle İletişiminde Reklam Fotoğrafçılığının Önemi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

TOPTAŞ, Atilla; “Başlangıcından Buyana Türkiye’de Basın Fotoğrafçılığı”, Yayınlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.

TÜRKER, Nurdan; “Basında Fotoğrafın Kullanılması Fotoğrafın Altyazı ile Birlikte Olayı ve Durumu Biçimlendirmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006.

ÜN, Selami; “ Reklam Kültür İlişkisi ve 1980 Sonrası ve Türk Reklamcılığının Kültür Değişmelerine Etkisi”,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

ÜRPER, Osman; “1960-2000’lı Yılları Arası Türkiye’de Fotoğraf Yayınları ve Yayıncılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2001.

YAYINTAŞ, Arzu; “Türkiye’de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

## YABANCI KAYNAKLAR

Breslow, Norman; **Basic Dijital Photography [Temel Dijital Fotoğraf]**, Focal Press, 1991.

Life-Time, **The Documentary Photography [ Belgesel Fotoğraf]**, Time Life Books, 1981.

## SÖZLÜKLER

Güçlü, Abdulkaki., Uzun, Erkan., Uzun, Serkan., Yolsal, Ü. Hüsrev; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları 2002.

## İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.beyhanozdemir.com>

<http://www.bilgiportal.com>.

<http://www.chip.com.tr>.

<http://www.die.gov.tr>.

<http://www.forumvadisi.com>.

<http://www.fotografya.gen.tr>.

<http://www.fotomatdergi.com>.

<http://www.fotomuhabiri.com>.

<http://www.fotoritim.com>.

<http://www.hurriyet.com>.

<http://www.ifsak.org>.

<http://www.iksv.org>.

<http://www.inkilap>.

<http://www.itudergi.>

<http://www.izinsizgosteri.net>

<http://www.kesfetmekicinbak.com.>

<http://www.muratgermen.com.>

<http://www.radikal.com>

<http://www.sanalmüze.org.>

<http://www.sonyericsson.com>

<http://tr.wikipedia.org>

## ÖZGEÇMİŞ

Ad,Soyad: Ebru Duygu

Doğumyeri ve yılı: İstanbul 1979

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Üniversite

Lisans: D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: İstanbul Üsküdar Halide Edip Adivar Lisesi

İş Tecrübesi:

2005-	Fotoğraf Eğitmeni (İfod)
2005-2006	Universiade 2005 Resmi Fotoğrafçı
1998-2000	Kanal 9 Televizyonu

Sergiler:	2001	D.E.Ü. Bahar Şenlikleri
	2002	D.E.Ü, Y.T.Ü, Y.D.Ü Öğrenci Buluşması
	2003	Y.D.Ü Fotoğraf Günleri Karma Fotoğraf Sergisi
	2003	E.Ü fotoğraf Günleri Karma Fotoğraf Sergisi
	2004	D.E.Ü Bahar Şenlikleri Karma Fotoğraf Sergisi
	2004	“Işığın Gölgesinde” Kişisel Sergi
	2005	“Işığın Peşinde” Karma Sergi
	2007	Kadınlar İçin Kadınlar Tarfından Karma Sergi