



FOTOĞRAF SANATINDA RESİMSELLİĞİN 1850-1900 DÖNEMİNDE EMPRESYONİST HAREKETLE ETKİLEŞİMİ

INTERACTION BETWEEN PICTORIALNESS IN THE ART OF PHOTOGRAPH AND IMPRESSIONIST MOVEMENT IN THE PERIOD 1850-1900

Kemal GÖK*

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi. Sanat Bölümü. kemalgok@yandex.com

Özet

Fotoğraf sanatının ilk dönemlerinde gerçeklik anlayışı ön plandaydı. 1850’de doğadaki gerçekliği tuvallerine resmetmeyi savunan İngiliz Pre-Raphaelist gurubunun çalışmaları bu doğrultuydu. Pre-Raphaelistlerden etkilenen fotoğrafçılar, ressamlar gibi figür kullanarak stüdyo ortamında çalıştılar. İngiltere’de 1850-1870 arası High Art dönemi yaşanır. Daha sonra High Art Photography akım bünyesinde bir araya gelen fotoğrafçılar, resmin kurallarını fotoğrafa uygulamaya çalıştılar. Fotoğrafçılar, resimsel etki elde etmek için Collodion bromür baskı, bileşik fotoğraf baskı, Ambroytpe baskı ve Albümün baskı tekniklerini kullandılar. Fotoğraf sanatında resimsellik; 1850-1900 dönemini kapsar ve Empresyonist hareketten etkilenir. Empresyonistler, yaşamın rengini, ritmini, canlılığını yakalamak için fotoğrafın ayrıntılarından ve ışığından faydalandılar. Resimselciler, soft-focus objektif kullanarak net ve keskin fotoğraf yerine, genellikle net olmayan ve şiirsel bir atmosfer içeren sanatsal fotoğraflar üretmenin zorluklarını ve heyecanını yaşadılar.

Bu çalışmada fotoğraf sanatında resimsellik dönemi olarak bilinen 19. yy. ortalarından 20. yy. başlarına kadar resimselliğin, Empresyonist hareket ile etkileşimi irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resimsel fotoğraf, Pre-Raphaelist, High Art Photography, Empresyonizm.

Abstract:

In early years of photography, realism was at the forefront. In 1850, the works of English Pre-Raphaelists who depicted the realism of nature to the canvas, followed that direction. The photographers under the influence of Pre-Raphaelists, used models and worked in studio environment. The period between 1850 to 1870 was the High Art era in England. Later, the photographers gathered under High Art Photography movement tried to apply the rules of painting to the photography. Photographers used the techniques of Collodion bromür print, compound photograph print, Ambroytpe print and Albümün print in order to get the pictorial effect. Pictorialness in the art of photography begun in 1850, lasted untill 1900 and was effected by the Impressionism. The Impressionists took advantage from the details and light of the photography in order to catch the colours, rhythm and vitality of life. The Pictorialists experienced the excitements and difficulties of creating nebulous and lyrical photographs by using the soft-focus technique instead of creating clear and sharp photographs.

This study examines the relation between Impressionist Movement and photography from 19th century to 20th century which known as the pictorial period.

Keywords: Pictorial photography, Pre-Raphaelist, High Art Photography, Impressionism.



1. GİRİŞ

19 yy.da kültürel gereksinimlerin yoğunluk kazanmasıyla, sanat akımları birbirlerinden daha fazla etkilenmeye başladılar. 15. yy 'da Floransa, 17 yy 'da Roma, 19 yy. başında Paris sanat merkezleri haline gelmişlerdi. 19 yy. da Paris, kültürel iklim olarak, sanat akımlarının en çok yoğunlaşma gösterdiği yer olarak bilinmektedir. Fotoğraf Sanatında Resimsellik, en çok bu dönemde oluşan Fütürizm, Dadaizm, Kübizm, Sürrealizm gibi sanat akımları ile etkileşim içinde olur. 1860 ile 1920 döneminde etkisini sürdüren Empresyonist hareketle etkileşim içinde olan fotoğraf önemli mesafe kaydetmiştir.

19. yy. ikinci yarısında Barbizon Okulu Ressamlarından Empresyonist Daubigny (1817-1878) dış mekânda resim yapan ilk ressam olarak sayılmaktadır. Empresyonist harekette en önemli rol oynayan Corot ve Courbet olurken, Mone ve Zola öncülüğünde toplanan; Degas, Monet, Sisley, Renoir, Pissaro ve Cezane fotoğrafçı Nadar'la birlikte ilk manifestosunu 1874'te Nadar'ın stüdyosunda açtıkları sergiyle duyururlar. 1840'ta Scottish Royal Academy, 1858'de Londra Fotoğraf Cemiyeti, 1859'da Fransa Fotoğraf Cemiyeti vb. cemiyetler kurulur. Fotoğrafın icadı 1840'ta, Osmanlı topraklarında duyurusu yapılır fakat Müslüman olmayan kesim tarafında ilgi görür. Genellikle gayri Müslümanlar tarafından çekilen fotoğraflar 19 yy.da "primitifler" olarak tanımlanan ressamlar yararlanır.

1848'de İngiltere'de, konularını direk doğadan ya da gerçek yaşamdan, tarihten, edebiyattan alan her şeyi aslına uygun olarak tuvale aktarma fikrini savunan Pre-Raphaelist grubu kurulur. Daha sonra İngiltere'de 1850-1870 dönemlerinde aktif sanat ortamının gelişmesiyle High-Art dönemi yaşanır. High-Art photography adlı akımın çevresinde bir araya gelen çeşitli meslekten insanlar, resmin kurallarını fotoğrafa uygulamaya çalışırlar ve bu dönemde colodion bromür baskı, bileşik fotoğraf baskı, Ambrotype baskı, Albümün baskı ve Ferrotipe baskı yöntemlerini kullanırlar.

Burada anlatılmaya çalışılan, fotoğraf sanatının diğer sanat akımlardan nasıl etkilendiği, bu etkileşimden ne tür sonuçlar elde edildiği, fotoğraf ve resmin



birbirleriyle hangi sebeplerle etkileşim içinde oldukları, sanat akımlarının gelişmesi konusunda fotoğrafın nasıl değiştiği veya nasıl bir yöntem geliştirdiğidir. Fotoğrafçılar, ressamların yaptıklarını, bazı fotoğraf teknikleri aracılığı ile yapma çabasına girdiler. Resmin Empresyonist hareketle olan etkileşimi, anlatım aracı olarak değerli eserler üretmesi sürecinde fotoğraf, kendi içerisinde iki farklı yapılaşma yaşadı. Birincisi; yeryüzünde gerçekliğin olduğu gibi kaydedilmesini savunanlar, fotoğrafın icadından günümüze kadar devam eden sürece belgesel fotoğraf olarak tanımlanan; doğa fotoğrafı, haber fotoğrafı, gezi fotoğrafı, anı fotoğrafı, spor, hava, deniz, tıp, astronomi, antropoloji vb. kulvarların oluşmasına neden olurken, ikinci yapılaşma da fotoğrafın bireysel düşüncenin ürünü olarak üretme fikrinin öne çıkmasıydı. Kişisel olarak üretilen fotoğraf çalışmaları daha çok konunun düzenlenmesi, pozlama tekniklerinin özel etkileri ve karanlık oda teknikleri ile fotoğrafa müdahale yöntemlerinden oluşuyordu. Bu çalışmalar fotoğrafın resim sanatından etkilenmesine neden oldu. Bu dönemde fotoğraf hızlı bir gelişme ve yayılma süreci yaşıyordu. Fransız şair Baudelaire'in fotoğrafın sanat alanına giremeyeceğini savunurken, 1853'te İngiliz Fizikçi ve Matematikçi Sir Newton da fotoğraftaki teknik gelişmenin fotoğrafa bir anlam yüklemeyeceğini ifade etmeye çalışmasına rağmen diğer yandan, fotoğraf sanatı en çok Empresyonist hareketten etkilenmeye devam ediyordu.

Fotoğraf Sanatında Resimselliğin Empresyonist Hareketle Etkileşimi

Fotoğraf sanatında Resimsellik temelini, Empresyonist hareketle olan ilişkisinden kaynaklanır. Dış mekânda edindiği izlenimi yapıta aktarmayı amaçlayan Empresyonizm, resim sanatının fotoğraftan etkilenecek gerçeği tespit etme yaklaşımında ilk örnekler verilmiştir. Empresyonizm, resimde gerçekliğin son aşaması olarak değerlendirilmiştir. Empresyonistler ve Romantikler gerçekliğin anlatım biçiminden farklı olarak düşüncede veya görüntüde algılanan her şeyin insanda bıraktığı izlenimi aslına benzerliği, tarihselliği ve duygusallığı içinde resmetmeyi seçmiştir.



Resimde İzlenimcilik, (Empresyonizm) özellikle ışık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimlerin tanımlanması olduğu söylenebilir. Bu akımı takip edenler, resmedilen nesne veya olaydan çok, günün belirli bir zamanında, belirli bir ışıkta sanatçı üzerindeki izlenimlere önem vermekteydiler. Akımın öncüleri, Claude Monet ve Camille Pissarro olarak kabul edilmektedir. İzlenimcilikte, yorumlar sanatçıdan sanatçıya değişeceği gibi, her sanatçı eserinde duygu ve izlenimi anlattığı için, edebi eserde sanatçının kişiliğine dair izler taşıyacaktır. İzlenimciler, gün ışığında yaptıkları ile atölyede yaptıklarının ışık-gölge farklılıklarını, fotoğrafın yapısal özelliklerinden faydalanarak gördüler. Buna benzer detaylara dikkat çekerek, fotoğrafa yeni bir yaklaşım içinde oldular. Bundan dolayı fotoğraf sanatında resimsellik de, resimde kullanılan dramatik ışık ve kompozisyondan etkilenerek, kendi duygu ve düşüncelerini fotoğrafa aktarmada, resmin birçok kuralından yararlandı. Fotoğrafın kendine özgü yapısından dolayı, doğadaki her ayrıntının fotoğraf karesine neredeyse tamamına yakını kayıt edile biliniyordu. İzlenimciler dünyayı ışık içinde eriterek yorumlamaya çalıştılar ve resimlerinde ışığı duyuşsal algı gibi kaydederek özne-nesne ilişkilerini dile getirmeye çalıştılar. Bireyin dünyayı sinir uyarıcıları, duyuşları gibi algılaması var olan nesnel bir gerçeklik değil, bir duyuşun, bir yaşantının olmasını ön görür. İzlenimcilik, dünyanın parçalanmışlığını, duyarsızlaştığını gösteren ve bütün olumsuzluklara karşı, sanatçının elindeki anlatım araçlarını sınırsız kullanmasıdır. (Fischer, 1980: 81).

19. yy. sonlarında sanat akımları birbirinden oldukça etkilenmişlerdir. 20 yy. ilk yıllarında Paris, sanat çevrelerinin merkezi durumuna gelmiş, dolayısıyla sanat akımları ve grupları bu çevrede meydana gelmişlerdir. 19. yy. başında yer alan Fütürizm, Dadaizm, Kübizm ve Sürrealizm akımları içinde fotoğraf çeşitli oluşumlar geçirmiştir. Ressam veya fotoğrafçı, bağlı olduğu sanat dalının kurallarına göre yapıtlar üretiyordu. Fotoğrafta optik bozulmalar fikrini benimseyenler, solarizasyon, fotomontaj, kesyap (kolaj) vb. fotoğrafa müdahale tekniklerini geliştirdiler. Bu incelikleri öğrenenler genellikle diğer sanat dalları ile nasıl bağdaştırabileceklerini araştırdılar. Gerçekliği bir kenara bırakarak hareketli,



çoklu pozlama, netsizlik gibi teknolojik olanakları kullandılar. Fotoğraf bir kayıt aracı olmakla beraber, fotoğrafçılar mevcut yöntemi pahalı bulmalarına rağmen yeni arayışlarla kendi duygularını, istemlerini farklı biçimde yansıtmaları için ressamların yaptıklarını fotoğraf yoluyla yapma çabasına girdiler. Fotoğrafın yaygınlaşma süreci yaşamalarıyla birlikte aynı zamanda sanatsal birtakım gelişmeler de gösteriyordu. Fotoğrafın, resim gibi estetik açıdan değerli eserler üreten bir anlatım aracı olduğu görüşü de egemenlik kazanmaya başladı. Bu durum, fotoğrafın kendi içinde iki ayrı yapılaşmaya neden oldu. İlki, asıl amacın dış gerçekliği kaydetmek olduğunu savunanlar oluşturuyordu. Bu görüş daha da gelişerek, 'belge fotoğrafçılığı', 'haber fotoğrafçılığı' vb. gibi günümüze kadar gelen yapılaşmanın kaynağı oldu. Diğeri ise fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu görüşü idi. Bu doğrultuda söz konusu sürece, konunun seçimi, düzenlenmesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlık oda teknikleri ile müdahale edilmeye başlandı. Sanat ortamındaki gelişmeler, fotoğrafın resim sanatına da yaklaşmasına neden oldu. Fotoğrafçıların hazırladıkları solüsyonu, resim kâğıdı gibi kaba dokulu bir zemin üzerine sürmeleri, saydam olarak hazırlanmış bir fotoğraf görüntüsünün elle çizilmiş resimlerle üst üste getirilmesi, o zamana değin yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa müdahale edilerek, bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabalarından kaynaklanıyordu. Bu etkinin benzeri aynı dönemlerde resim sanatında yaşanıyordu. (Bajac, 2005: 68). Resimle fotoğraf arasındaki ilişkinin çoğunluk tarafından ihmal edilen öteki önemli yanı da, bazı fotoğrafçıların ressamlar karşısında elde ettikleri bu aşırı-gerçekçi zaferlerle yetinmeyi reddetmeleri üzerine, fotoğrafın işgal ettiği bu yeni toprakların sınırlarının birden genişlemeye başlamasıdır. Bu yüzden, fotoğrafın iki ünlü mucidinden Daguerre, natüralist ressamın temsil aralığının ötesine geçmeyi aklına bile getirmezken; Fox Talbot fotoğraf makinesinin normalde çıplak gözden kaçan ve resmin hiç kaydetmemiş olduğu biçimleri seçme yeteneğini kavrayıvermiştir. Fotoğrafçılar yavaş yavaş daha soyut görüntüler elde etmek için bir araya gelirken, modernizmi benimsemiş ressamların yalnızca olayı resmetme olduğu için mimetic'e (taklit eden) sırt çevirmeleri yüzünden kararsızlığa düşmüşlerdi.. (Bajac, 2005: 68). Fransız şair Baudelaire'in, "Rönesans'ın son büyük



ressamı ve modern dönemin ilk büyük ressamı" olarak tanımladığı Delacroix, şu gözlemlerde bulunmuştur. "Daguerreotype'i çekilen yıldızın ışığı onu dünyadan ayıran boşluğu yirmi yılda aldığına göre, levha üzerinde saptanan ışın, Daguerre bu ışın üzerinde kontrol elde etmemizi sağlayan işlemi keşfetmeden çok önce bu gök cismini terk etmiş olmalıdır". (Derman, 1991: 13,14). 15. yy'da Hollandalı ressam Bosch, doğruyu arama kaygısına, çirkin ve şiddet konusunu işleyerek ulaşmaya çalışır. El Greco, dinsel konuları tasvir eder, Bruegel köylüyü, Caravaggio yoksul azizleri, Goya, aristokrasiye ironik bakışı, Blake ise iç dünya görüntüleriyle 19. yy. modern sanatına öncülük ettiler. Gogh ve Gauguin daha farklı estetik anlayış içinde resim yaptılar. Munch, James Ensor, Picasso, Matisse, Kandinsky, Klee, Chagall, Otto Dix ve daha pek çok ressam, 20. yy. başlarında dünyada gelişen olumsuzluklara karşı, hayal kırıklıklarını resimlerinde acı bir ifadeyle dile getirmeye çalışıyorlardı. (Türkoğlu, 2007: 259,260).

19. yy. ikinci yarısında, Barbizon ressamlarından Daubigny, (1817-1878) açık havada resim yapan ilk ressam sayılır. Empresyonist hareketinde en önemli rol oynayan Corot ve Courbet'tir. Corot "Sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yıkanmış bir gerçek" olduğunu ifade eder. Manet ve Zola'nın önderliğinde sanatta yeni eğilimler için düzenli olarak yapılan toplantılar Degas, Monet, Sisley, Renoir, Pissaro ve Cezanne yanı sıra Fotoğrafçı Nadar'da vardır. İzlenimciler ilk manifestosunu 1874'te Nadar'ın Stüdyosunda açtıkları sergiyle duyurdular. Nadar'ın fotoğrafları da bu sergide yer alıyordu. Tekniğin gelişmesiyle fotoğrafçılar, resmin kurallarını fotoğrafta uygulanması, resme benzemesi için Karbon baskı, Gum bikromat baskı, Bromil baskı gibi yöntemlere başvurdular. Ressamlar, yaşamın ritmini, canlılığını yakalamak için fotoğrafın ayrıntılarından faydalanıyorlardı. Gelişen süreç içinde fotoğrafın sanatla olan ilişkisi tartışılmaya, yazılıp konuşulmaya başlandı. Teknolojinin parçası olan bir makinenin sanat alanında başarılı olamayacağını dile getiriyorlardı bazı çevreler. Bunun yanı sıra ressamlar, portre yapımında fotoğraftan yararlandılar. Fotoğrafta teknik gelişme, sürenin kısalması, gerçeğe yakın olması gibi unsurlar, insanların fotoğrafı tercih etmelerine neden oluyordu.



Ressamlar fotoğrafa karşı kayıtsız kalmayarak ondan yararlanmaya çalışıyorlardı. Fotoğrafçıların önünde kuyrukların oluşması, ressamların ekonomik açıdan krize neden olmasına yol açıyordu. Degas'ın Muybridge'den hayvan üstüne yaptığı hareketli fotoğrafları satın alması, İngres'in fotoğraf makinesini ilk kullanan ressam olması, fotoğrafın sanat çevrelerinde ilgi duymasına neden olur. İngres'in yaptığı resmin fotoğrafa benzemesi ünlü yazar Emile Zola'nın eleştirisine hedef olur. 19 yy. ilk yarısının en önemli tutucu ressamı Aguste D. İngres'tir. İngres, J. Louis David'in öğrencisidir. David'in klasik dünyanın üslubunu sürdürüyordu ve düzensizlikten nefret ediyordu. Fakat tekniği resminde iyi kullanıyordu. Bundan dolayı inançlarını paylaşmayan kesim tarafından da beğeniliyordu. İngres'e muhalif olanların başında Delacroix'un (1798-1863), devrimci ruhu, geniş ilgi alanı birçok sanatçıyı etkiliyordu. Delacroix, Akademi kurallarını kabul etmiyordu. Kendisinden önceki ressamların çalışmalarına verilen aşırı övgüyü önemsemiyordu. Resimde hayal gücünün önemine ve rengin, çizimden daha önemli olduğunu düşünüyordu. Monet, aynı şekilde fotoğraftan yararlanır. Theodore Robinson, Monet'in resminde etkili olur. (Sontag, 1999: 114,115). Monet, doğa bilimlerinden edindiği deneysel metodunu resme uygulamak istemiş ve değişik ışık koşullarında sise veya ışığa gömülmüş Londra Parlamentosu binasını resmetmişti. Eskiden atölyede yapılan resim, artık doğa karşısında yapılan çalışma, İzlenimcilere amaç olmuştu. Bu düşünce, resimde doğadaki ışığın renklerini günün ışık koşullarına göre yorumlamak istemesi, ressamın doğadaki nesneye sadık kalması ve doğa karşısında edindiği izlenimleri saptaması, yorumlaması açısından Monet'in yaptığı o zaman devrim niteliğini taşıyordu. Monet Rouen Kadetrli. (Fotoğraf 1).



Fot.1. C. Monet, Katedral Rouen'in değişik ışık koşullarında resmedilmesi. 1892–1894.

İzlenimcilerin ayrıca, doğadaki ışığın o andaki tesadüfi rengine ve manzaranın görüntüsüne yoğunlaşmaları nedeniyle, genellikle kompozisyon kuralları ikinci planda kalabiliyordu. Bu da resmin yapı bakımından zayıflamasına neden oluyordu. Bu yüzden, Cezane ve Degas İzlenimcilerden ayrıldılar ve Manet ile Renoir'in de resmin mimarisini düşündüklerinden, izlenimci olmayan çalışma yaptılar. (Turani, 1983: 489).

Romantizmin Restorasyonla birlikte gelişme göstermesiyle, eski ile yeninin, klasik ile romantiklerin yarıştığı bir dönem yaşanır. Portre ressamı olan Ingres klasizm taraftarı olurken, Delacroix romantizm savunuculuğunu yapar. Yani başka türlü düşünme ve başka yaşam tarzını savunma, anlama veya etkileme dönemi yaşanır. Rene Huyghe'un deyişiyle, Ingres katı antik idealden uzaklaşarak, klasizmden ziyade öğrencilerine canlı model çalışmasında doğallık ve doğanın zenginliğini öneriyordu. Ingres'in doğaya başvurmasını, Delacroix "doğa sözlükten başka bir şey değildir" der. Baudelaire, onun "imgelemin bir yer ve görece bir değer vereceği bir imgeler ve imler ambarı" olduğunu ekler. Delacroix ve ondan önceki romantiklerin etkisiyle imgelem, gönül gözü ile bir şeyi görme, yorumlama temalarını oluşturan gerçeklik, sanatçının imgelem gücüne, düşlerine, esin kaynağına ve ruhsal durumuna göre değişen, devinen güce dönüşecektir. (Claudon, 1988: 43,44). Gerçeklik akımının ismini koyan Gustave Courbet (1819-1877) Paris'te 1855'te bir barakada açtığı kişisel sergiye "Gerçeklik ve Courbet" adını verir. Courbet'in gerçekliği sanatta devrimin başlangıcıdır. Courbet, bir ressamın kullandığı araçları sırtında taşıyarak kırlarda dolaşır ve sadece doğanın öğrencisi



olduğunu ifade ediyordu. Yaptığı işlerin birilerin hoşuna gitsin ve satılsın diye yapmıyordu. “Hep yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum” diyordu. Gournbet kolay etkileme yöntemlerine bilinçli olarak yanaşmaması, kendi iç dünyasını dinlemesi kendisinden sonrakilere ilham kaynağı olmuştur. Delacroix’le başlayan Courbet’le devam eden, devrimci dalgayı, Fransa’da Edouard Manet (1832-1883) ve arkadaşları devam ettirdiler. Bu sanatçılar, “geleneksel sanatın doğayı görüldüğü gibi betimleme yöntem” savını yanlış anlayışa dayandığını ve yapay olduğunu ileri sürdüler. Manet ve arkadaşları resimlerinde renkçiliği ön plana çıkardılar. Fakat doğada gördüğümüz nesneyi aynı renkte yapmadılar, görüneni, eriyip giden tonların karışımıyla resme aktardılar. (Gombrich, 1992: 402,406).

Fotoğrafın Sanat Ortamında Tartışılması

1840’larda fotoğrafta, sanatsallığın tartışıldığı dönem olarak birçok değişikliklere yol açmıştır. Metal plakadan kâğıda geçiş, temelde bazı değişmelere yol açar. Paris Bilimler Akademisi Daguerre yöntemini benimserken, Güzel Sanatlar Akademisi Bayard’ın çalışmalarına “eski ustaların desenlerine yakın” gördüğü için önem veriyordu. Diğer taraftan tarih ressamı Ary Scheffer, Davit Octavius Hill’in fotoğraflarını beğeniyordu. Kâğıt üzerinde fotoğrafın görüntüsü, o dönemde kullanılan sanatsal tekniklere daha yakındır. Estamp, suluboya, lavi deseni estetik görüntü için bu tip işlerde kullanılmaktadır. 1850’den sonra fotoğrafta sanatsal söylemlerin daha yeni, yeni başladığı, çoğu ressam olan bu öncüler Delaroche’un atölyesinde resim öğrenmiş İngiliz ve Fransız fotoğrafçılardı. Bunlar, Gustave Le Gray, Charles Negre, Roger Fenton, Henri Le Secq, gravürcü Charles Marville, minyatür ressamı William Newton’du. (Boynudelik, 2003: 86). Delaroche’un atölyesinde resim öğrenenler, aynı zamanda Fransız Fotoğraf Cemiyeti kuruculuğunun temellerini atarlar. Bu Cemiyet günümüzde etkin olarak yaşamaktadır. İngiltere’de 1853’te Helyografi Cemiyeti, Bilim ve Sanat alanında bir araya geldiklerini ilan ederler. Ticari amaç gütmeyen bu Cemiyetler, fotoğraf ve sanat çevresinin arasında sıkı bağların gelişmesine yardımcı olur. Helyografi Cemiyetinin kurucuları arasında ressam Eugene Delacroix da yer alır ve değişik



teknikler karşısında heyecan duyar. 1853'te, "Bir dahi daguerretype, kullanılması gerektiği gibi kullanırsa, hiç birimizin tanımadığı bir yüceliğe yükselecektir" der. (Gündüz, 1999: 30,31) Bu ressamların yaşadığı dönemde, modern resim en parlak dönemini yaşar. Fotoğrafta, rengin olmayışı ve işin bir makine tarafından yapılmasını, Eugene Delacroix ve Delaroche gibi ressamlar fotoğrafın resmin yerini alacak sanat olarak düşünmediklerini, fakat resamlara yardımcı olabilecek bir araç olarak önem verdiklerini açıklarlar. (Su, 2009: 224). W. Benjamin; "Resmi büyücü makine ile yapılmış bir işi de, insan vücuduna müdahalede bulunan operatöre" benzetir. Ressam, çalışma esnasında konu ile kendi arasında doğal bir uzaklık bırakırken, makine ise yapılan bir işin derinliklerine girer. Her iki iş birbirlerinden farklıdır. Ressamın yaptığı işte bütünsellik vardır, makine ise parçalanmış resimlerin bir araya getirilişidir. Gerçekliğin film aracılığı ile bir araya getirilişi ve betimlenmesi bu günün insanı için önemlidir. Betimlenme; insanın sanata yönelme istemini aygıtta yoğun bir kaynaşma sağladığında, özgür istemi karşılayabilmektedir. (Benjamin, 2002: 69).

1850'lerde Fransa'nın ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişim, zenginleşen sınıfın ihtiyaçları için bir takım dönüşümlerin yaşanma süreci başladı. Bu süreçte küçük burjuva sınıfı da etkilendi. Parasal güce kavuşanlar, kendilerini görünür kılmak istiyorlardı. Bu dönemde fotoğrafın görevlerinden birisi de burjuvazinin isteğini karşılaması oldu. 1855'te açılan Büyük Sanayi Sergisinde fotoğrafa önemli yer ayrılmış ve bu sergi fotoğrafın ilk kez kitleyle tanışmasına neden olmuştur. O güne kadar fotoğraf, seçkin kesim ve bilim-sanat çevresi tarafından tanınıyordu. Halk yapılan sergilerde sanat ve bilim insanların fotoğrafılarını görmek için sergi alanlarını dolduruyordu. Hayranlık duydukları insanların fotoğraflarını görmelerini gerçekleştirenler, daha önce herhangi bir sanat dalında deneyim sahibi olan ressam Adolphe, Berne-Bellecourt, Louis de Lucy, karikatürist Nadar, heykaltarş Adam Salomon ve birçok sanat adamıydı. Fotoğrafın daha çok maddi gücü olanların arasında yer edinmesinin nedeni, fotoğrafın baskı aşamasına gelinceye kadar maliyetinin fazla olmasından kaynaklanıyordu. Daha



sonra malzemesinin ucuzlamasıyla fotoğraf geniş halk kitleleri tarafından kullanılmaya başlandı. (Freund, 2007: 52-54).

19. yy'ın ikinci yarısında, Fransa'da kendilerini sanat dünyasının bütün haklarına sahip birer bireyleri olarak, yazınsal ve sanatsal alanda bağımsızlıklarını dışa karşı göstermek sorumluluğunda hisseden yazar ve sanatçılar grubu oluştu. Geçerliliğin ilkelerini, kendi görüşleri doğrultusunda tanımlama hakkına sahip olduklarını savundular. Kendilerine yazınsal ve sanatsal özerk bir alan oluşmasını gündeme getirmek için yeni bir nomos'un oluşmasını, özellikle sanat için sanat görüş fikrini savunan sanatçı ve yazar; Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey, Leconte de Lisle, yeni geçerli durumun kuralları bu kesim tarafından dile getirilmiştir. Egemen kültürden uzaklaşmayı savunanların öncüsü açıkça belirtilmese de bu girişimi başlatanlardan akla ilk gelen Baudelaire'dir denilebilir. (Bourdieu, 1999: 111,113). Baudelaire "Romantik Sanat" adlı kitabında, "modern olanı küçük görmeye ya da ondan kaçmaya hakkınız yok, çabuk, geçici ve onun gibi değişici olmak zorundasınız" der. Bazı sanatçılar, fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettiler. Baudelaire ise bu yeni yönetime şiddetle karşı çıkar. Ancak fotoğraf, özgün yaklaşımı ve sağladığı dolaysız, kendiliğinden oluşan görüntüyle kuşkusuz hayatta yeni ufuklar açtı. Yakın ve olağan dışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, özellikle çıplaklığın ya da at yarışı görüntülerinin çekimi, hızla geçen anı yakalayan enstantane (anlık) çekimi gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamını vermiş, ışığın ve yansımaların ani etkileri, Empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçiminde değişiklikler yapmıştır. (Bajac, 2005: 99). Ressam Millet, 1865'te bir fotoğrafçıya yazdığı mektupta "Nihayet İtalya'ya gitmek üzeresiniz! eğer olur da tanınmış antik eserlerin veya tabloların fotoğraflarını bulursanız, satın alın onları... Edinebileceğiniz her şeyi, sanat eserlerini veya peyzajları, insan veya hayvan görüntülerini getirin" (Bajac, 2005: 97). Turner, fotoğraftaki ayrıntıların, doğada bulunan detaylara çok yakın bulduğunu, sanatçının doğaya bağlı kalmasını savunmuş; fotoğrafın, ayrıntıyı daha iyi gösterdiğini söyleyerek fotoğrafa olan saygısını dile getirmiştir. Ressamların, çoğunlukla fotoğraftan yararlandığı



eleştirilerine, ressam Ruskin 1853'te Edinburg'ta sanatçıları korumak için verdiği konferansta “Fotoğrafçıları taklit ettikleri yolundaki söylentiler uydurulmuştur. Bu onların doğaya karşı dürüst olduğunu gösterir. Raphealizm öncesinin kesin bir kuralı vardır. Her çalıştığımız şeyi incelemek, her noktadaki detaya inerek yalnızca doğadan yararlanmak”. (Serullaz, 1991: 12), şeklindeki açıklaması ressamların fotoğrafla olan ilişkisini ifade etmiştir.

1851'de eleştirmen Francis Wey, fotoğrafın sanatsal bir etkinlik olduğuna dair ilk makalesini yazar. Wey'ye göre “sanatta gerçeklik, doğanın acımasızca ve akılsızca kopya edilmesinde değil, getirilen manevi yorumdadır”. (Bajac, 2005: 99). Sanatçının doğayı olduğu gibi kopya etmek yerine bazı ayrıntıların feda edilmesi ve yeniden yorumlanması gerektiğini savunur. 1852'de Londra ve Paris'te iki sergi açılır. Bu sergilerde, güzel sanatların ve tekniğin dışına çıkılsa da fotoğrafın sanatsal bir etkinlik olarak kabul görmesi açısından önem kazanır. 1853'te İngiltere'de Fizikçi ve matematikçi Sir Newton “anlamsız bir teknik, beceri savunma inancına karşı, flu objektif ayarının ve çağrışımlarının övülmesi” ifadesi fotoğraf cemiyetlerinde tepkiyle karşılanır. Oysa 1840'ta Scottish Royal Academy üyesi David O. Hill'in gerçekleştirdiği “Rembrand tarzı” kalotipler yapmıştı. 1858'de Londra Fotoğraf Cemiyeti, Fransa Fotoğraf Cemiyeti ilk kez Prens Albert'in himayelerinde bir sergi düzenlenir. Bu günkü adı Victoria and Albert Museum olan mekânda 700'den fazla eser bir araya gelir. İngiltere tarafındaki seçki, 1840'tan ilk kuşak fotoğrafçılardan Llewelyn, ikinci kuşaktan Rejlander, Carroll, Bedford, Fenton, Howlett'in eserleri bir araya getirilir. Fransa tarafından Le Gray, Negre ve baldus yer alır. 1850 başlarında Fransa'da negatif kâğıt kullanımı yayılmaya başlar. Sanatsal boyut bir tekniğe -kalotip- bağlı kalmadan, fotoğrafçılar hem kâğıt negatif, hem de saydam ve keskinlik bakımından beğenilen collodion baskı tekniğini kullandılar. Bu fotoğrafçıların en önemlilerinden Le Gray, kalotipi perdahlı kâğıt negatif kullanmış, daha sonra cam üstüne kolodyum kullanarak çalışmasını yapmıştır. (Gök, 2010: 27). Le Gray, 1856–1859 yılları arasında collodionlu birçok negatif fotomontaj yöntemini kullanarak; deniz manzaralı fotoğraflar üretmiştir. Gökyüzünü ve deniz yüzeylerini farklı poz sürelerini



uygulayarak birleştirme yöntemini kullanmıştır. Fransız Fotoğraf Cemiyeti bültenlerinde bu eserler için, ”Kompozisyon ve efekt sayesinde, her şeyin bir tablo görüntüsü sağlayacak biçimde bir araya getirildiğini söylemek doğru olacaktır” yazar. (Gündüz, 1999: 32).

1859’da Fransız Fotoğraf Cemiyeti, beğeni toplayan Yıllık Resim Sergisiyle aynı anda kendi sergilerini açarlar. Bitişikteki başka bir mekânda açılan sergi hakkında eleştirmen Philippe Burty, “Sanat Doğanın sürekli idealizasyonu olduğu için, fotoğrafın asla bir sanat sayılamayacağını” yazar. Baudelaire de 1859’da açılan sergiye sert yergilerinden birini yazar. “Bu acıklı günlerde ortaya çıkan yeni bir sanayi, aptallığın imanını doğrulamaya ve Fransız düşüncesinde ayakta kalabilmiş bazı tanrısal yönlerin yıkıma uğramasına az katkı yapmadı. Bu putperest kalabalık kendine layık ve tabii yaradılışına uygun bir ideal ileri sürüyordu. Dünyadaki özellikle Fransa’daki insanların resim ve heykel konusundaki güncel ilkesi şudur. (ve kimsenin bunun aksini ileri sürebileceğini sanmıyorum): “Doğaya ve sadece doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenlerim var). Sanatın, doğanın aynen kopyası olduğuna ve bundan başka bir şey olmayacağına inanıyorum. (...) Dolayısıyla doğadakiyle tıpatıp aynı sonucu bize sağlayacak bir sanayi mutlak sanat olacaktır”. (Bajac, 2005: 102.103)

İngiltere’de Kraliçe Viktorya döneminin ağıdalı konu geleneğine uyan fotoğrafçılar yapaylığa yöneldiler. Çalışmalarda, bazen otuz ayrı çekimin bütünleştiği oluyordu. Uzun yıllar egemen oldu, bu anlayış. (Özellikle kitsch resimler). (Bayhan, (2005), ders notları) Resimsel fotoğrafın geçmişi, Henry Beach Robinson’un 1869’da “Fotoğrafta resimsel etki” kitabının yayımlanması büyük katkı sağlar. Fotoğrafta resimsel etki elde etmenin teknik ve estetik yönlerini irdeleyen ilk önemli araştırmalardan biri olan kitap, fotoğrafçılara, Rönesans’tan o günlere kadar olan dönemin kültürel birikimini araştırılması konusunu önerir. 19.yy. fotoğrafın bulunmasıyla oluşan problemlerin başında, birçok kişinin fotoğrafın mekanik yolla elde edilmesiydi. Resim ile fotoğraf arasında bu dönemde olan tartışma, mekanik yolla üretimin olmasıydı. Pictorialistler bu problemi çözmek için, özgün baskı teknikleri ve grafik sanatlarına benzer yöntemler



geliştirdiler. Geliştirilen yöntemler, fotoğrafa elle müdahale ederek yapılan yöntemlerdir. (Peterson, 1982: 19).

1880’lerde Emerson Doğalcılık akımını başlattı. Onun çalışmasında yapay fotoğraf üretmek ve üzerinde oynamak doğru değildi. Fotoğrafçı doğada çalışılacak veya kırsal kesim insanına yönlenecekti. Emerson, “konunuzu net gerisini azıcık bulanık yapın” diyordu. Bazıları bunu “net olmayan fotoğraf güzeldir” diye yorumladı. Fotoğrafçılar bir noktası net gerisi bulanık fotoğrafı sanatsal çalışma olarak yorumladılar ve “sanatçı sayılmak” için çeşitli yollar deniyorlardı. Bazen özel hazırladıkları solüsyonları, kaba dokulu kâğıt üzerine fırça ile sürmeye başladılar. Resim görüntüsünü veren, fırça izlerini taşıyan ve keskinliği olmayan “resimsi” (pictorialist) fotoğraflar yapıyordu. (Bayhan, (2005) ders notları)

Kuşkusuz, fotoğrafı bir sanat aracı olarak ele alan ve sanat yapıtı niteliğinde ilk örnekleri veren biri de, Amerikalı sanatçı Alfred Stieglitz olmuştur. Stieglitz’in eserleri, onun fotoğrafı nasıl sanatsal bir yetkinlikle ele aldığı en çarpıcı örnekleriydi. (Bajac, 2005: 148) Alfred Stieglitz (1864–1946). Berlin Teknik Üniversitesi’nde makine mühendisliği öğrencisi olur fakat bölüm değiştirir ve fotoğraf kimyası okur. Emerson’u, “truth to nature” (gerçek ve doğallık) görüşünü ve platin baskının inceliklerini bilmektedir. Bundan dolayı, Emerson kendisini takdir etmektedir. Sonraki on-on beş yılda yüzelden çok madalya kazanacaktır. (Weiley, 2005: 87). Emerson ise başarılı bir araştırmacı, güçlü bir öğretmen ve yazardır. Doğu Anglia’da iş, yaşam ve çevreyi işlediği platin baskı yöntemleriyle aktardığı “Life and Landscapes on the Norfolk Broads” isimli albümü yayımlar. Emerson’un sanat üzerine teorileri bilimsel prensiplere dayanır. Ona göre görüntünün tümünde netlik sağlamak yerine, sadece bir bölümünü net olarak istenen etkiler sağlanabilir. 1891’de şaşırtıcı bir şekilde Emerson’un fotoğrafın sanat değil, bilim olduğu, görüşünü inkâr etti. Zaten bu görüş halk üzerinde etkili olmaya başladı. Natüralizm, pictorial fotoğrafçılığa yeni ve taze bir yaklaşımı olarak düşünüldü. High–Art ve pictorial tekniklerin ötesinde yoruma açıktı. Linked Ring ve Photo Secession üyeleri bu yeni yaklaşımı benimsediler. Emerson’un fotoğrafa etkisi, çok ileriye uzanır. Bu etki Frederic Evans ve Alfred Stielitz, Paul



Strand ve daha sonra Straight harekette yer alan Andre Kertezs ve Henry Cartier Bresson üzerinde izlenebilir.

19. yy. İngiltere’de gerçeğe en yakın olan görüntüyü resim aracılığı ile ifade etmeye çalışan, yaşamın canlılığını, ritmini tuvallerine aktaran Pre-Raphaelistler adlı küçük, genç sanatçı grubu kuruldu.

Pre-Raphaelistler

1848’de William Hunt (1827–1910), John Millais (1829–1896), Gabriel Rossetti (1828–1882) tarafından kurulan Pre Raphaelist kardeşliğin amacı, ciddi önemli ve anlamlı konuları betimlemek ve bunları doğrudan doğruya doğadan ya da yaşamdan alıp alabildiğince gerçekçi bir şekilde vermek olmuştur. Pre-Raphaelistler konularını genellikle kutsal kitaplardan, tarihten, edebiyattan almakla birlikte bazı resimlerinde çağdaş yaşam koşullarına da yer vermişlerdir. Ancak konularını hangi dönemden alırlarsa alsınlar bu resimlerde dikkat çeken en önemli özellik gerçekçi olmalarıdır. (İnankur, 1997: 60,61).

1851 yılında Pre-Raphaelist resim tarzıyla ilgilenmeye başlayan John Ruskin “Pre-Raphaelitizm” adlı kitabında fotoğrafı, gözün gördüğü gerçekliği yansıtması nedeniyle övmüştür. Ruskin’e göre sanatta en yüce üslup en ince ayrıntıyı bile içeren doğanın mükemmel taklidi olmalı; sanatçı ise, hiçbir şeyi reddetmeden, hiçbir şeyi seçmeden, hiçbir şeyi küçük görmeden yararlanmalı, iyi bir gözlemci ve doğanın kaydedicisi olmalıdır. (Aral, 2002: 102). Ruskin’e göre, doğadaki hiçbir şeyi reddetmeden, hiçbir şeyi dışarda bırakmadan her şeyi olduğu gibi kaydetmeli demesi, fotoğrafın yapılanmasında sorun yaratacağını söylemek mümkün. Çünkü fotoğraf sanatında, iyi bir fotoğraf elde etmek için fotoğraf karesinin içine lüzumsuz fazlalıklar atılmalıdır. Bu fazlalıklar; ister bir obje olsun, ya da istenmeyen bir renk bölgesi olsun fotoğrafın bütünlüğünü bozan ne varsa dışarıda bırakmalı ki o fotoğrafta; denge bütünlük ve kompozisyon birliği oluşsun. Bu oluşum izleyici tarafından kolaylıkla anlaşılabilceği gibi, fotoğrafçının katkısı fotoğrafa kişilik kazandırır. Zaten bir fotoğraf karesi ile bir resim arasındaki



farklarından biri, resim tablosuna her şeyin aktarılabilmesi ama fotoğrafta asla bunun yapılamamasıdır.

Pre-Raphaelist tarzın, doğadaki objeleri aslına uygun olarak tuvale aktarma isteği, aslında fotoğraf sanatının mantığıyla benzerlik göstermektedir. Fotoğrafçılara göre doğanın betimlenmesinde resim sanatının yetki alanı fotoğrafinkinden fazla değildir. Doğayı, ellerinde bulunan araçların yeterliliği çerçevesinde, mikroskobik keskinlikle taklit etmeye çalışan Pre-Raphaelist sanatçıların yapıtlarındaki belirgin fotoğrafa özgü öğelerin varlığı dikkat çekicidir. Adeta fona sonradan eklenmiş görüntüsü veren figürler, ışık kaynağındaki kural dışılık ünlü Pre-Raphaelist ressam John Millais'ın (1829–1896) (Fotoğraf 2) resimlerinin vazgeçilmez öğeleri olmuştur. Pre-Raphaelist tarzın vurgulamaya çalıştığı doğadaki öğeleri birebir taklit etme düşüncesi, fotoğraf makinesinin yaptığı gibi ayrıntıların tuvale aktararak önem kazandılar. Pre-Raphaelist sanat hareketi diğer sanat hareketlerini de etkilemiştir. Bunlardan biri de 1850–1870 döneminde İngiltere’de gelişen sanat hareketinin etkisiyle High Art Akımı dönemi yaşanır.



Foto.2. Millais. *Ophelia* (1852) Tate Britain, London

High-Art Dönemi

Fotoğraf, kısa zamanda toplumda etkin bir rol oynamaya başlayarak bir döneme damgasını vuruyordu. Dönemin sanat akımları ile yaşadığı ilişkiler fotoğrafa zenginlik kazandırıyor. En önemlisi 1850–1870 yılları arasında İngiltere’de gelişen sanatın etkisiyle High Art Akımı dönemi yaşanır. Pre



Raphaalistlerin çalışmalarından etkilenen fotoğrafçılar, stüdyolarında ressamlar gibi figür kullandılar. (Gündüz, 1999: 68).



Foto 3. William Lake Price. Stüdyo. 31.9x28 cm. 1857.

1850’de İngiltere’de “High Art Photography” adlı akım bünyesinde bir araya gelen fotoğrafçı, desinatör ve dekoratif gibi meslek sahibi olanlardan, William Lake Price 1810–1896. (Fotoğraf 3). Oscar Gustav Rejlander 1813–1875. Henry Peach Robinson (1830–1901), resmin kurallarını fotoğrafta denemeye çalışırlar. İtalyan Rönesans Sanatından ve Ön Rafaelocu’lardan beslenen bu fotoğrafçılar anlatı ve kurmaca esin kaynakları olur. Shakespeare, Walter Scott Victoria çağının şairi Tennyson’u idealize ederler. Victoria döneminde yapılan işin ayrıntısı ve kusursuz olması oldukça önemliydi. Bundan dolayı birçok ressam bu dönemde, fotoğrafçıların çalışmalarından faydalandılar aynı şekilde fotoğrafçılar’da ressamların çalışma yöntemlerinden yararlandılar. Gerçek yaşamda olmayan görüntüler elde etmek için fotoğrafçılar, stüdyo içinde kurguladıkları mekânda çeşitli aksesuar ve modeller kullanarak fotoğraflar elde ettiler. High Art akımı fotoğrafçıları arasında (multiple printing) çoklu baskı yaygın olarak kullanıldı. Tek, tek çekilen fotoğraflar tek bir zeminde birleştiriliyordu. İngiltere’de Victoria döneminde genellikle sanatçılar, günlük hayattan görüntüler yerine, sanatçılar duygu tarafı ağır basan konulara önem verdiler. 1857’de Manchester’daki Art Treasures Exhibition’da sergilenen Rejlanderin fotoğraflık alegorisi “İki Yaşam Tarzı” adlı fotoğrafı (Fotoğraf 4), Kraliçe Victoria, eşi Prens Albert için satın alır.



Eleştirmenler alegorik konuları işlemenin ne derece yerinde olduğunu sorgularken, bazıları çıplaklığın kabul edilemez olduğunu vurgularlar. Sonraki yıl Edinburgh’da açılan sergide eserin çıplak bölümü kapatılır.



Foto 4. Oscar Rejlander, Hayatın iki yolu 1857.

Sanat tarihçisi Marilyn Stokstad’e göre fotoğraftaki yaşlı adam, iki genci yaşamla tanıştırır. Sağdaki genç kendini inanca adanmışken, soldaki genç ise hayatın zevk ile olan ilişkisini benimser. Ölüm ve sefalet gibi kişiler canlandırılırken, aralarındaki farkı anlatır. (Fotoğraf 5). 1869’da Robinson “Pictorial Effect in Photography” adlı eserini yayımlar. Bu eserinde fotoğrafın resmin etkisine ulaşması için öne çıkarılması gereken kompozisyon, armoni ve denge sorunlarını ele alır. (Bajac, 2005: 105) Robinson, fotomontaja başvurmanın önemini “Doğa düzensiz bir yığın halinde, aslında tam olarak uygun tasviri gerçekleştirir. Aynı tasvirin seçerek ayıklanmış hali gerçeklik ve güzelliştir. Birincisi sanat değil, ikincisi sanattır.” şeklinde yorumlar.





Foto.5. Raffaello Sanzio. Atina Okulu. 1509-1511. 500 cm × 770 cm. Fresko.

Robinson'un çoklu baskı sistemine dayanan 'eriyip giden' (Fotoğraf 6) isimli fotoğrafı birçok yerde sergilenmiştir. High Art Photography akım 1870'ta etkisini kaybeder. 1870'lerin sonuna kadar anlatsal sahneler, İngiliz amatör fotoğrafçılar tarafından stereoskopik fotoğraflar üretilir.



Foto.6. H. P. Robinson. Albumen silver print from glass negatives 1858.

High Art döneminin en önemli fotoğrafçıları; yazar, matematikçi ve papaz Lewis Carroll, (1832–1898). (Alis Harikalar Diyarında kitabının yazarı) ve Julia Margared Cameron (1815–1879), sayılabilir. Carroll'un çocuk portreleri özgün baskı olarak değerlendirilir. J. M. Cameron 50 yaşından sonra fotoğrafçılığa başlar ve çalışmalarında net olmayan portreler üretir. (Fotoğraf 7). Shakespeare ve Tennyson'nu idealize eder. Ölümüne kadar ürettiği fotoğraflar, "gerçekle idealin birleşimi" olan epik soluğu yüzyılın başına taşır. High Art sanatçıları konularının net olmasına dikkat eder, stüdyolarında sahne dekorları hazırlarlar. Kullanılan cam negatiflerin düşük asalı olması, poz süresinin uzamasına neden oluyordu. Alan derinliğinin olmaması istenilen kompozisyonu elde edemiyorlardı. Çoklu baskı sisteminde istenilen kompozisyon çalışması yapılıyordu. Fotoğraf bir kâğıda çiziliyor, sonra fotoğraflar ayrı ayrı çekilerek fotomontaj şekline getiriliyordu. Baskılar genellikle albümin kâğıtlara yapılmaktaydı. Albümin kâğıt dışında ambrotype ve ferrotype baskı yöntemleri de kullanılmıştır. (Dizdaroğlu, 2007: 17).



Foto 7. Julia Margaret Cameron 1815-1879

High Art dönemde yapılan dekor ve stüdyolarda çekilen fotoğraflara, teknik ya da sanatsal nedenlerle rötuşlar yapılırdı. Fotoğrafların arkasına dekorların eklendiği ve rötuş yapıldığından tepkilere neden olmuştu bazı sanatçılar tarafından. Portre fotoğrafçısı Nadar'da (1820–1910) rötuş yöntemine karşı çıkmış, daha sonra piyasanın istekleri doğrultusunda o da rötuş yöntemini kullanmak zorunda kalmıştır.

High Art fotoğrafçıları kullandıkları malzemenin pek gelişmemiş olmasına rağmen, çektikleri konuların net, keskin ve okunaklı olmasına dikkat ettiler. Modelin sabitlenmesi, uzun poz süresi vb. durumlar olumsuz sebeplerdi. Uzun odaklı objektiflerde alan derinliği sorun yaratıyordu. Bundan dolayı fotoğrafların ön ve arka planı ayrı ayrı çekilip baskıda birleştiriliyordu.

High Art dönemi fotoğrafçıları, collodion bromür baskı yöntemi, Bileşik fotoğraf baskı yöntemi, Ambrotype yöntemi, Albümin baskı yöntemi ve Ferrotipe baskı yöntemi tekniklerini kullandılar.

19. yy. da Anadolu'da Fotoğraftan Yararlanan Primitif Ressamlar

Fotoğrafın icadı, batıda ilk olarak okuryazar, sanatçı ve entelektüeller tarafından benimsendi. Zamanla halk arasında hızla yayılmasına karşın o dönemde Avrupa'da olduğu gibi Anadolu'da bir yaygınlık kazanmadı.



Fotoğraf icadından kısa bir süre sonra, 1840'ta Anadolu topraklarına girmiş ve çoğunluğu azınlıkların olan fotoğraf atölyeleri, İstanbul dışındaki kentlere de yayılmıştır. İstanbul'da azınlıklardan başka alafrangalaşan Müslümanlar arasında da yoğun ilgi görmüştür. Abdullah biraderlerin çektiği fotoğraflardan yararlanan bazı 19. yy. ressamı genellekle "Primitifler" olarak anılırlar. İstanbul Resim Heykel Müzesinde yer alan bu sanatçılar, askeri okul veya sivil okul mezunu, yaşam öyküleri pek bilinmeyen kişilerdir. Bu sanatçılar Türk resmiyle bağları kurulsa bile, batı resmin geçiş evresini oluşturmazlar. 19. yy. da bir grup olarak karşımıza çıkarlar, fotoğraftan yararlanmaları modern resmin onlarla başlamış olduğu anlamına gelmez. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, (Fotoğraf 8.9) Necip, Selahaddin, Salih Mola Aşki, Ahmed Bedri, Munip, Ahmet Şekur, (Fotoğraf 10) Ahmet Ziya Şam, İbrahim, Mustafa, Şefik, Şevki, Osman Nuri imzalı bu sanatçılar iki-üç resimle tanınırlar. Fotoğraftan yararlanan bu sanatçıların, modern hiperrealistleri özendirerek kadar duru, sakın, ıssız yorumları ve üslupları anonim atölye ruhu içinde çalıştıklarını gösteriyor.



Foto.8,9. Fahri Kaptan.

Konuları arasında ise İhlamur köşkleri, Yıldız Sarayı, Yıldız cami, Kâğıthane, fiskiyeler, fenerli yollar ve İstanbul'un diğer görünümleri, bazen de Anadolu'nun diğer görünümleri yer alıyordu. 1980'e kadar bu ressamların fotoğraftan yararlandığı bilinmemiş, hatta fotoğraftan yararlandığına karşı çıkılmıştır. Oysa İstanbul Üniversitesi kitaplığındaki, Yıldız Sarayı fotoğraf



albümleri incelenerek bu resimlerin tümünün fotoğraf asılları saptanmıştır. (Koşumoglu, 1993: 85)

Diğer yandan 19. yy. ortalarına kadar yaşamlarını Topkapı Sarayında sürdüren Enderun mektebi, resim faaliyetini bu mekânlarda sürdürmüş fakat etkin olamamışlardır.

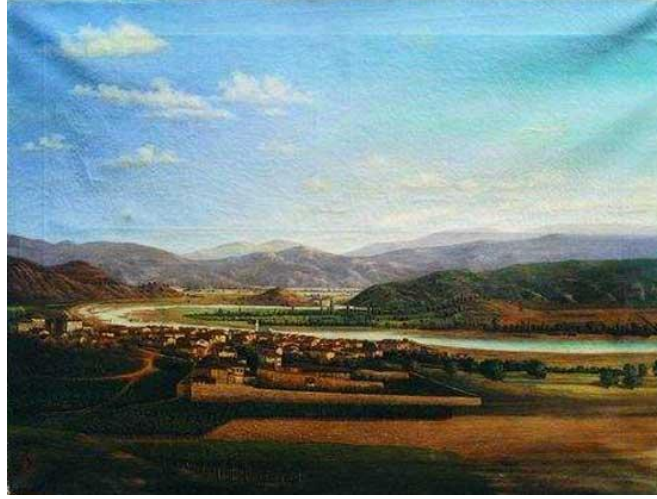


Foto. 10. Ahmet Şekur. Kâğıthane deresi.

1970 sonunda Topkapı'da açılan sergide bu sanatçıların sıradan kartpostal tipi resim yaptıkları saptanmıştır. Yaptıkları resimler Türk primitifleri ile kıyaslanacak değer taşımazlar. Fransız eleştirmen Renne Huygue ve bazı yazarlar haklı nedene dayanmadan “Primitifler” diye adlandırmışlar. Ancak bunların hepsinin fotoğraftan yararlandıklarını bilmiyorlardı. Bu sanatçılar fotoğrafı kullanırken, figürü aradan çıkarmışlardır (İskender, 2010). İki nedenle figürü yapmadıkları biliniyor. Birincisi, figürün zor olmasından, ikincisi tasvirin yasak olmasından kaynaklanıyor. Enderun mektebi ressamı, resimlerinde çizgisel perspektif değerlerin objektifin yansıttığı net ışık-gölge efektlerinin özenle uygulandığı görülür. (Fotoğraf. 11. 12).

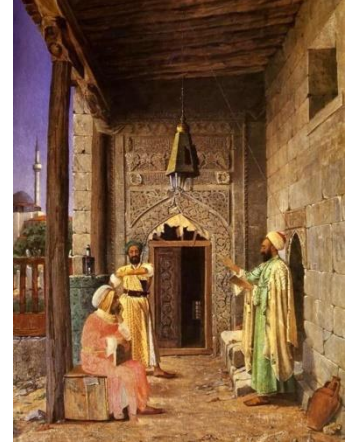


Foto. 11. Ahmet Bedri.

Foto.12. Osman Hamdi. Cami Önünde Konuşan Hocalar.1907.

19. yy. foto-yorumcu Türk ressamlarının bazılarının fotoğraftan yararlanma açıları değişiklik göstermektedir. Bunlardan Hüseyin Zekai Paşa ve Ahmet Şekur gibi sanatçıların zorlandıkları görülüyor. Hüseyin Zekai Paşa Gelibolu Mescidi, Söğütte Ertuğrul Gazi Türbesi tabloları fotoğrafa dayandığı halde foto-yorumcuların ortak üslup yaklaşımından ayrılıyor. Ahmet Şekur foto-yorumcu yaklaşımında Anadolu'da çekilmiş fotoğraflardan yararlanmıştır. Şeker Ahmet Paşanın fotoğraftan yararlandığına dair her hangi bir işarete rastlanmamıştır. 19. yy. Türk foto-yorumcuları Dünya resim tarihinde özgün bir sayfa açtılar. 19. yy. Hint fotoğrafçılığı üzerine yapılan araştırmada, Türk primitif foto-yorumcu ressamların davranışı arasındaki ilişki dikkat çekicidir. (Tansuğ, 1986; 84-86) Osman Hamdi, resimlerinde fotoğrafı en çok kullanan ressamlardan. Fotoğrafi kompozit olarak yapıtlarında kullanmış, eserlerinde o zamanda gelenek olan “kulları” deyimini kullanmamış. 1907 tarihli “Cami Önünde Oturan Hocalar” yapıtı bitmemiş bir yapıttır. Bu yapıttaki figürler ayrı ayrı fotoğraf olarak resmin içerisine yerleştirilmişlerdir. Sol tarafta oturan elinde kitap olan, düşünceye dalmış kefiyeli bir Osman Hamdi, sağ taraftaki, sol elinde kitap sarıklı Osman Hamdi. Geri planda kolları sıvalı güleç yüzlü bir başka Osman Hamdi onları izlemektedir. (Fotoğraf. 5). Bu üçüz imge sanatçının çok şapkaklı yaşamı, farklı kültürlerin yarattığı parçalı kültürü yansıtmaktadır (Tansuğ, 1986: 86).



SONUÇ

Fotoğraf, icadından hemen sonra Fütürizm, Dadaizm, Kübizm ve Sürrealizm gibi diğer sanat akımları ile etkileşim içinde varlığını sürdürmeye çalışırken, sanat alanına geçişi teknik ve sanatsal gelişim davranışı ağır biçimde gerçekleşmesi, onun henüz ayrılaşmamış biçimi ve çelişkilerle, bunalımlarla dolu bir sürece girmesindedir. Fakat burada önemli olan Resimselliğin eğilimi ileriye doğru bakışıdır. Resimselliğin öykünmecî-sanatsal biçimlenmelerinde ilk itici gücün Empresyonist harekete öykünmesiyle yetkinleşebileceğine ilişkin büyüsel bir tasarım çerçevesinden geliştiği söylenebilir. (Lukacs, 1978: 232). Diğer taraftan, resimselciler, geliştirdikleri teknik yöntemler aracılığı ile resmin kurallarını fotoğrafa uygulamaya çalıştılar. Solarizasyon, fotomontaj, kolaj vb. fotoğrafa müdahale tekniklerini geliştirdiler. Bu incelikleri öğrenen fotoğrafçılar, genellikle diğer sanat dalları ile nasıl bir etkileşim içinde olacaklarını araştırdılar. Bu süreçte, fotoğrafta iki ayrı yapılaşma kaçınılmaz oldu. Bunlardan birincisi; gerçekliği, ayrıntıları ile birlikte kaydedilmesi fikrini savunan ve günümüze kadar etkisini hala koruyan belgesel fotoğraf anlayışıdır. Diğeri de gerçekliği bir kenara bırakarak hareketli, çoklu pozlama, netsizlik gibi teknolojik olanakları kullanarak, fotoğrafın estetik açıdan değerli eserler üretmeye yarayan bir anlatım aracı olduğu görüşüdür. Fotoğrafa, konunun seçimi, düzenlenmesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlık oda teknikleri ile müdahale edilmeye başlandı. Mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa, bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabaları, aynı dönemlerde resim sanatında yaşandı.

Resimselcilerin yaptıkları işler tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak kendilerine özgü görme tarzını gösterir. Her resimselcinin kendine özgü olan görüntüsü, sözcüklerden daha çok fazlasını anlatır. Bu dönem fotoğrafçıların yaptıkları yalnızca zihne değil, aynı zamanda bedene, düşünceye, duygulara da hitap etmektedir. Emile Zola “Sanat eserlerinin belli bir mizaç yoluyla görülen şeyler olduğunu” söylüyordu. Resimselcilerin yaptığı, sadece Empresyonist etkileşimi fotoğrafa uygulama yöntemini yapmayıp, aynı zamanda yaptıkları işleri sanata dönüştürmeleri idi. Resimselciler, sanatsal bilincin tarih, toplum ve kültürün



sınırları içinde biçimlendiğinin bilincindeydiler. (Leppert, 2009: 20-21). Resimseleler, sanat üreticilerinden farklı ifade ve iletişim açısından zengin ortam, kendilerine has ilkeler doğrultusunda sanatsal gücü icra ettiler. Bizlere bir şeyler söylemek amacıyla yaptıkları işin, görsel sanata özgü olması açısından bizi etkilemesidir. Resimseleler genellikle portre üzerinde yoğunlaştılar. Portre kimliği idame eden belli insanlara dair görsellerdir. Karakteristik yapıya sahip olması düşünülen portre soyuttur ve tam anlamıyla fizikselliği ifade etmez. Portreler, karakteristik olarak güçlü duygu veya tepkilerin temsilini ön planda görmemizin nedenini yüzdeki keder, korku, güvensizlik ve mutluluk gibi ifadeler genellikle yansımaz fotoğrafa. Geçici olan bir durumun portreye aktarılması bilindiğinden, portresi çekilen birinin gerçek karakteri esas değildir. Portreyi somutlaştırmak resim ve heykel alanında çok eskiden yapılagelen ürünlerdir. XV.yy Rönesans'ında portre çalışmaları oldukça gelişmişti. Varlıklı kesimin arasında ilgi gören portre sınıfsal statünün göstergesi ve hükümlanlığını temsil ediyordu. Bu da ressamlar için önemli bir işti. 1617'de Richelieu'nun yaptığı çalışmaların karşılığında üç milyon mali servete kavuşmuştu. (Leppert, 2009: 211-215)

19. yy. ikinci yarısında, Empresyonist hareketteki gelişmeler birçok sanatçıyı etkileyerek sanat ortamının gelişmesine olanak tanıdı. 1840'larda fotoğrafta, sanatsallığın tartışıldığı dönem olarak birçok değişikliklere yol açmıştır. Metal plakadan kâğıda geçiş, temelde bazı değişimlere yol açar. Fotoğrafın hızla yayılmasına olanak tanıyan bu değişim Avrupa ve Amerika'da gelişmesine hız kazandırdı.

1852'de Londra ve Paris'te açılan iki sergi, fotoğrafın sanatsal bir etkinlik olarak kabul görmesi açısından önem kazanır. Gelişen süreç içinde fotoğrafın sanatla olan ilişkisi tartışılmaya, yazılıp konuşulmaya başlanır. 1851'de eleştirmen Francis Wey, fotoğrafın sanatsal bir etkinlik olduğuna dair ilk makalesini yazar. Wey'ye göre "sanatta gerçeklik, doğanın acımasızca ve akılsızca kopya edilmesinde değil, getirilen manevi yorumdadır." der.



Empresyonist hareket 1874'te fotoğrafçı Nadar'ın Stüdyosunda açtıkları sergiyle ilk manifestosunu duyurdular ve İngres, Manet, Theodore Robinson fotoğraftan yararlanan öncü ressamlar oldular. Ressamlar, yaşamın ritmini, canlılığını yakalamak için çeşitli yöntemler deneyimleyerek fotoğrafın ayrıntılarından, ışığından faydalandılar. Fotoğrafta teknik gelişme, sürenin kısalması, gerçeğe yakın olması, insanların fotoğrafı tercih etmelerine neden oldu.

Resimsellik, 20.yy. başlarında Amerika'da kendine has kültürle, Almanya, Fransa ve İngiltere vd. ülkelerde ise geleneksel kültürlerine bağlı olarak baskı tekniklerini, daha farklı ve yetkin görselliğe ulaştırdılar. Karbon baskı, Foto gravür baskı, Bromil baskı, Fotolitografi baskı, Platin Baskı, Gum bikromat baskı, gibi resimsel baskı teknikleri gibi teknikler uygulamaya konuldu. Günümüzde, öncelikle Amerika'da resimsel baskı tekniklerin yapıldığı kullanım alanları artmaktadır. Müze ve arşivsel değer taşıyan resimsel baskı tekniklerin, uzun süre bozulmadan canlılığını muhafaza etmeleri açısından önemi artmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitap

BENJAMİN, Walter.(2002). Pasajlar. Çeviren, Ahmet Cemal. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

BAJAC, Quentin, (2005), Karanlık Odanın Sırları, Çeviren, Ali Berktaş, İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

BOURDİEU, Pierre, (1999). Sanatın Kuralları, Çeviren, Necmettin Kamil Sevil, İstanbul.Yapı Kredi Yayınları,

BAYHAN, Mehmet, (1999). yayımlanmamış ders notları. İstanbul. Y.T.Ü. Sanat Tasarım Fakültesi.

CLAUDON, Francis. (1988). Romantizm Sanat Ansiklopedisi. Çev, Özdemir İnce. İlhan Usmanbaş. İstanbul. Remzi Kitabevi.

COGİTO, (2007). Güz. Üç aylık düşünce dergisi. Sayı: 52. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

DERMAN, İhsan. (1991). Fotoğraf Ve Gerçeklik. İstanbul. Ağaç. Yayınları.

FREUND, Gisele. (2007). Fotoğraf ve Toplum. Çeviren. Şule Demirkol. İstanbul. Sel Yayınları.

FISCHER, Ernst. Sanatın Gerekliliği. Çeviren, Cevat Çapan. İstanbul. E yayınları.

GOMBRİCH, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü. Çeviren, Bedrettin Cömert. İstanbul. Remzi Kitabevi,

İNANKUR, Zeynep. (1997).19.yy, Avrupa Heykel ve Resim Sanatı. İstanbul. Kabalcı Yayınları.

LUKACS, Georg. (1978). Estetik 1. Çeviren, Ahmet Cemal. İstanbul. Payel Yayınları.

LEPPERT, Richard. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. Çeviren, İsmail Türkmen. İstanbul. Ayrıntı yayınları.

MAURİCE, Serullaz. (1991). Empresyonist Sanat Ansiklopedisi. Çeviren, Devrim Erbil. İstanbul. Remzi Yayınları.

PETERSON, C. A. (1997). After the Photo-Secession. Amerika pictorial photography 1910-1955. ; New York. Yayıncı: WW Norton & Company

SONTAG, Sontag. (1999). Fotoğraf Üzerine, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul. Altıkırkbeş Yayınları.



SEZER, Tansuğ. (1986). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul. Remzi Yayınları.

TÜRKOĞLU, Nurçay. (2007). İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim. İstanbul. Kalemus yayınları.

TURANI, Adnan. (1983). Dünya Sanat Tarihi. Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

WEİLEY, Susan. (1989). “The Darling Of The Decade” New York. Art Media Art News.

Tezler

ARAL, Beyza. (2002). Fotoğrafın İcadından Fotorealizm’e Resim Fotoğraf İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

BOYNUDELİK, B. H, (2003). Fotoğraf Resim ilişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

DİZDAROĞLU. Tülin. (2008), Eski Fotografik Baskı Yöntemlerinin Farklı Yüzeylerdeki Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi G.S.E.

GÜNDÜZ, Niyal, (1999). Resimden fotoğrafa İzlenimci Akım. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul: M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÖK, Kemal, (2010). Fotoğraf Sanatında Resimsellik, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi G.S.E.

KOŞTUMOĞLU, Mehmet. (1993). Türk Fotoğrafında İzlenimci Etkiler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kişisel görüşme

İSKENDER, Kemal (2010). Prof. Öğretim üyesi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Foto.1. C.Monet, Katedral Rouen’in değişik ışık koşullarında yapılması. 1892–1894 <https://www.google.com.tr/search>. (10.10.2016).

Foto.2. Fahri Kaptan. 1857–1917. <https://www.google.com.tr/search>. (11.10.2016).

Foto. 3. Ahmet Şekur. Kâğıthane deresi. [ww.google.com.tr/search](http://www.google.com.tr/search). (11.10.2016).

Foto.4. Ahmet Bedri. <https://www.google.com.tr/search>. (11.10.2016).

Foto.5. Osman Hamdi. Cami Önümde Konuşan Hocalar. 1907. <http://www.google.com.tr/search>.(12.10.2016).



Foto.6. Millais. Ophelia (1852) Tate Britain, London.
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Everett_Millais. (12.10.2016).

Foto.7. William Lake Price. Stüdyo. 31.9x28 cm. 1857. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search>.12.10.2016).

Foto.8. Oscar Rejlander, Hayatın iki yolu 1857. <https://medium.com/@atua/oscar-gustave-rejlander>.(13.10.2016).

Foto.9. Raffaello Sanzio. Atina Okulu. 1509-1511. 500 cm × 770 cm. Fresk
https://tr.wikipedia.org/wiki/Atina_Okulu. (14.10.2016).

Foto.10. H. P. Robinson. Albumen silver print from glass negatives 1858.
<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId>. (14.10.2016).

Foto.11. Julia Margaret Cameron 1815-1879

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Julia-Margaret-Cameron.html>. (14.10.2016).