

Fotoğrafın İcadından beri Resim Sanatı ile Etkileşimi *

Interaction of Photography with the Art of Painting since Its Invention

ÖZET

Fotoğraf, teknolojik yenilikler sayesinde 21. yüzyılın görsel sanatlarını şekillendirmede bir araç haline gelmiş ve sanatın sınırlarını genişletme, aynı zamanda sanatçılara anın ruhunu yakalama, geçmişle geleceği birleştiren eserler yaratma imkanı sunmuştur. Bu da sanatçılara kendi özgün sanatsal dillerini geliştirme şansı verirken, fotoğrafın sanat akımlarıyla olan etkileşimi ve ifade alanını çeşitlendirmesi, sanatsal düşünceye yeni boyutlar eklemiştir. Ayrıca Fotoğrafın işlenebilir olması bir dönüm noktası oluşturmuş ve izleyicilere daha önce görülmemiş perspektifler sunarken, güçlü bir ifade ve anlam üretme aracına dönüşmüştür. Fotoğrafçılığın bu dönüşümü, hem teorik hem de pratiklik açısından incelenmeye değer zengin bir alanı temsil eder, bu da modern sanatın gelişimine katkılarıyla estetik anlayışın yansıtılması ve genişletilmesinde merkezi bir rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğrafçılık, Görsel Sanatlar, Sanatçılar, Teknoloji.

ABSTRACT

Photography, thanks to technological innovations, has become a tool shaping the visual arts of the 21st century, expanding the boundaries of art and offering artists the opportunity to capture the spirit of the moment and create works that merge the past with the future. This has allowed artists to develop their own unique artistic languages, while the interaction of photography with art movements and the diversification of its expressive capabilities have added new dimensions to artistic thought. Additionally, the processability of photography has marked a turning point, offering viewers perspectives never seen before and transforming it into a powerful tool for producing expression and meaning. The evolution of photography represents a rich area for examination both theoretically and practically, playing a central role in the development of modern art by reflecting and expanding aesthetic understanding.

Keywords: Photography, Visual Arts, Artists, Technology.

GİRİŞ

Fotoğrafçılık, 19. yüzyıldan başlayarak teknolojik gelişmelerin ışığında 21. yüzyıl görsel sanatlarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçılar, dijital araçların sunduğu olanaklarla görsel algılarını genişleterek, sanatın ifade biçimlerini yeniden tanımlamışlardır. Picasso gibi düşünürlerin açık fikirliliği ve her tür kaynağı besin olarak kullanma eğilimi, sürekli yenilik peşinde olan çağdaş sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar, kendi benzersiz gözlemleri ve ifade tarzlarıyla, mevcut anın duygularını ve düşüncelerini eserlerine yansıtmakta, geçmişin mirası ile geleceğin vizyonunu harmanlayarak kendi özgün sanat dillerini oluşturmaktadırlar. Picasso'nun belirttiği üzere, dış etkilere karşı gözlerini ve kulaklarını kapatmak yerine, ondan beslenebileceği her türlü kaynağı bir depo olarak kullanmayı tercih etmiştir (Wölfflin, 1985: 22). İfade stilini geliştirecek her türlü teknik ve yöntemi kullanmaya istekli olup, sürekli bir değişiklik yaratma, farklı bir ifade dili oluşturma arzusundadır.

Her bir sanatçı, kendi benzersiz gözlemleri ve ifade şekilleriyle, anın getirdiği duyguları ve düşünceleri eserlerine aktarır. Geçmişin deneyimleri ile geleceğin beklentileri arasındaki zıtlık içinde, kendi özgün form ve yorumlarını, sahip oldukları teknik becerilerle harmanlayıp sanatlarında yansıtırlar. Bu süreç, sanatçının iç dünyasının bir yansıması olarak ortaya çıkar ve böylece her eser, onun kişisel damgasını taşıyan, tekrar edilemez ve özgün bir yapıt haline gelir (Wölfflin, 1985: 22).

Sanayi Devrimi'nin ardından yaşanan sanatsal metamorfoz, fotoğrafçılığın ortaya çıkışıyla ivme kazanmış bir harekettir. Fotoğrafın ortaya çıkışı, teknik becerileri aşarak sanatın diğer alanlarıyla sinerjik bir diyalog kurmuş ve gerçekliğin çok yönlü yorumlarını sunduğu bir platform oluşturmuştur. Fotoğrafçılığın evrimi, sanatçının subjektif dünyasının objektif bir medyuma aktarılması ve eserlerin tekrar edilemez özgün nitelikleriyle özdeşleştirilmiştir.

Görsel sanatlardaki bu paradigma değişimi, John B. Dancer'ın stereoskopun icadı ve Eadweard Muybridge'in zaman-mekan analizini mümkün kılan hareket etüdüleri ile somutlaşmıştır. Bu teknolojik gelişmeler, görsel

* Bu araştırma Yıldız Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü birimi tarafından desteklenen SBA-2023-5791 kodlu proje çerçevesinde kaleme alınmıştır.

¹ Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Bölümü, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0000-0001-8401-2823

Mustafa Işık¹ 

How to Cite This Article

Işık, M. (2023). "Fotoğrafın İcadından beri Resim Sanatı ile Etkileşimi" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:9, Issue:117; pp:9360-9368. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sss.73507>

Arrival: 8 September 2023

Published: 30 November 2023

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

sanatların algı ve yorumlanma biçimlerinde köklü bir dönüşüme yol açmış, fotoğrafçılığın sanat içindeki otonom pozisyonunu pekiştirmiştir.

Sanat disiplinleri arasındaki bu etkileşim, mevcut sanatsal praksislerin yeniden değerlendirilmesinde ve yeni sanatsal düşünce akımlarının doğmasında öncülük etmiştir. Fotoğraf makinesi, başlangıçta bir araç olarak algılansa da, zamanla görsel sanatlar alanında merkezi bir rol üstlenmiştir. Fotoğrafçılık, sıradan bir belgeleme aracı olmanın ötesine geçerek, sanatsal ifadenin bir yansıma aracı olarak kendini kanıtlamıştır.

Her kare, fotoğrafçının estetik tercihlerinin, kompozisyonel stratejilerinin ve ışıkla olan hassas dansının bir manifestosu olarak karşımıza çıkar. Fotoğraf, algılanan gerçekliğin bir belgesi olarak, gözlemcinin önsözlerine hitap eden, anlam ve sembolizmle yüklü bir medyumdur.

Akademik çevrelerde, fotoğrafçılık, 21. yüzyıl görsel sanatlarının konfigürasyonunda belirleyici bir etken olarak değerlendirilmektedir. Dijital teknolojilerin sağladığı olanaklar, sanatçılara geleneksel sınırları aşma ve yaratıcı süreçlerini genişletme imkânı tanımış, çağdaş sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Sanatçılar, kendi benzersiz gözlemleri ve ifade tarzlarıyla, anlık duyguları ve toplumsal düşünceleri eserlerine yansıtarak, geçmiş ile geleceğin kesişiminde yer alan özgün sanat dillerini yaratmışlardır (Tansuğ, 1988: 102).

Fotoğrafçılık başlangıcından itibaren resim sanatıyla sıkı bir ilişki içinde olmuş ve ikisi birbirleriyle etkileşim halinde gelişmiştir. Fotoğrafçılık bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edildiğinde, sanat akımlarıyla olan etkileşimi de incelenmeye değer bulunmuştur. Aynı zamanda, sanatın farklı türleri arasında içerik ve form bağlamında bir etkileşim görülmektedir. Bu etkileşim, rekabete yol açmış ve gerçekçilik, romantizm, izlenimcilik, dışavurumculuk, sembolizm, kübizm, soyutlama gibi çeşitli sanatsal düşünceler ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılın başlarında Avrupa'da sosyal değişimin bir göstergesi olarak fotoğrafik portre sanatının önemli bir yeri vardır. Portre yaptırmanın, bireyler için kendi çevrelerinde ayrıcalıklı sosyal statülerini gösteren bir işaret olduğu görülmüştür (Tansuğ, 1988: 102). Bu dönemde, portreler yalnızca zenginlik ve statüyü simgelemekle kalmamış, aynı zamanda kişisel ve ailevi kimliklerin de dışa vurum aracı haline gelmiştir.

1860'ların sonlarından itibaren, özellikle Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde, resim ve fotoğrafçılık ilişkisi başlamıştır. Zamanla, fotoğrafçılık ile resim sanatı arasındaki yakınlaşmalar ve etkileşimler, sanatta büyük atılımlara yol açmıştır. Bu etkileşim, gerçekçilikten romantizme, izlenimcilikten dışavurumculuğa, sembolizmden kübizme ve soyut sanata kadar sanat akımları arasındaki çatışmalar yeni formasyonların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu hareketlerin doğuş sebeplerinin yanı sıra, fotoğraf sanatında gerçekliğin yansıtılma biçimi ve bu eğilimlerle birlikte geçirdiği değişimler de incelenmiştir.

Fotoğraf makinesi, bir görüntü kaydetme aracı olarak insanların algı gücünü etkileyen bir unsur olarak başlangıçta görsel sanatlarda yardımcı bir araç olarak kullanılmıştır. Kendi döneminin sanatsal diyalogunun farkında olan ve fotoğrafçılık tekniklerini kişisel yorumlarına dahil edebilen sanatçılar, fotoğrafçılığın bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmesinde büyük bir rol oynamıştır. Alfred Stieglitz gibi isimler, fotoğrafçılığı sanatın diğer alanlarıyla birleştirerek, dönemin sevilen resimlerine benzer görünüm elde edebilmekte ve günün estetik anlayışı, ideolojisi ve duygusal atmosferiyle uyum sağlayabilmekte ustalaşmıştır.

Fotoğrafçılık, sadece belgeleme işleviyle sınırlı kalmaz; izleyiciye tamamen yeni bir algı ve deneyim sunar. Öyle ki, bu deneyim, izleyicinin fotoğrafla olan önceki tecrübelerinden tamamen farklı olabilir ve hiçbir benzerlik taşımayabilir. Gerçek bir sanat eseri olarak kabul edilen sanatsal fotoğraflar, farklı duygular ve düşünceler aracılığıyla izleyici üzerinde etki bırakabilir. Sanatçı-fotoğrafçıların yaygınlaşmasının ardından gerçekleştirilen eserlerde bu genel teorik tutumun farklı yollarla nasıl kendini gösterdiği ve günümüz sanatına nasıl yansıdığı incelenecektir. Çalışmanın kapsamında, modern sanatın ortaya çıkışına yol açan süreçler, olasılıklar ve fotoğrafçılığın katkıları ele alınmaya çalışılmıştır. Sanat hareketlerinin doğuş sebeplerinin yanı sıra, bu hareketlerle birlikte değişim geçiren fotoğraf sanatında gerçekliğin yansıtılma biçimi ve bu değişimler tartışılmaya çalışılmıştır.

Fotoğrafçılığın gelişimi ve görsel sanatlara etkisi, ilk bakışta anlaşılardan çok daha karmaşık bir süreçtir. Bu gelişme, görmemizin biçimini, gözümüzün retinasından beyne giden impulsları değiştirmiştir. Etrafımızda gördüğümüz sayısız fotoğraf, değer verdiğimiz imge kavramını büyük ölçüde dönüştürmüştür. Aynı zamanda, görsel gerçekliği değerlendirirken bilinçaltı bir ölçüt haline gelmiştir. Bu, insanın baktığı ve gördüğü şeyler arasında bir seçim yapmadığı halde gerçekleşmiştir. Dahası, seçme ve değerlendirme yeteneği olmayan tek gözlü bir objektif bakış, yalnızca görsel bir sonuç alır. İnsan gözü, algıladığı görüntüleri öznel önceden sahip olduğu bilgilerle birleştirir. Yani, insanlar, her mesafeden gelen görsel veriler ile kavramsal yorumlar arasında ayırım yapmadan görürler. İnsan gözü özellikle dokunma duyusuyla yakından ilişkilidir; bir sanatçının gördüğünü resmetmesi, gözleri ile elleri arasında yakın bir işbirliği gerektirir.

Roland Barthes, fotoğrafçılığı, varoluşsal ve teknik nitelikleri nedeniyle tekrarlanamayan mekanik bir fenomen olarak görmüştür. İhsan Derman'ın, "Fotoğraf ve Gerçeklik" kitabında film teorisyeni Andre Bazin'in fotoğraf ile obje arasındaki benzerlik hakkında yaptığı yorum şu şekildedir: Fotoğrafik imge, üzerine çekildiği gerçek nesnelerin ta kendisidir. Ancak, fotoğraftaki nesne, bulunduğu gerçek zaman ve mekândan soyutlanmıştır. İmge ne kadar bulanık, renkleri ne kadar solmuş ya da ne kadar bozulmuş olursa olsun, aslında onu yaratan sürecin özellikleri nedeniyle bir kopya olmasına rağmen, modelin ta kendisidir (Derman, 1991: 66). Suzanne Sontag ise fotoğrafik imgeyi, obje ile aynı algı düzeyinde değerlendirmede ve fotoğrafın doğasında öznel olmadığını, objektif olduğunu belirtmiştir (Sontag, 1993: 40).

Fotoğrafçılık esasında, resimden farklı olarak, gerçekliğin somut bir belgesidir. Bu, kar üzerinde bırakılan ayak izlerine benzer, doğrudan fiziksel bir etkileşimin ürünüdür. Resim ne kadar gerçeği yansıtmaya çalışırsa çalışsın, sonuçta sanatçının öznel yorumunu içerir. Oysa fotoğraf, nesnelerin yansıttığı ışığın kâğıda aktarılmış halidir; imge ne kadar bozulursa bozulsun, o fotoğraf, içindeki varlıkların bir zamanlar mekânda var olduğunu kanıtlar niteliktedir (Sontag, 1993: 40). Kamera, semboller üreten bir araç olarak tanımlanabilir. Her bir kamera programlayan sanatçının yeteneği ve hassasiyetinin bir göstergesidir. Sanatçı, konu seçiminde, kompozisyonda, ışık açısında ve makinenin programlanmasında aktif bir düzenleyicidir.

Fotoğrafçılık, optik biliminin pratikteki uygulamasıyla, görülebilir gerçekliği görsel sanata dönüştürür. Bu süreçte kamera, basit bir görüntü kaydetme aracı olmaktan çıkıp, anlamlı ikonlar oluşturmanın yanı sıra kişisel ifadenin bir aracı haline gelir. Fotoğrafçı, konu seçiminden ışık düzenlemesine ve kamera ayarlarının inceliklerine kadar sanat eserinin her aşamasında etkin bir rol oynar.

Fotoğrafçılığın büyümesi, görsel algımız üzerinde derin bir etkiye sahiptir; çünkü bu sanat formu, gözlerimizin algıladığından beyne giden görsel bilgiyi değiştirir ve bu da bize çevremizi farklı bir perspektifle görmemizi sağlar. Fotoğrafçılık, 20. yüzyılın erken dönemlerinde kendini bir sanat dalı olarak sağlam bir şekilde konumlandırmış ve teknik bir disiplin olmanın ötesinde, görsel bir hikâye anlatıcılığı ve duygusal bir derinlik sunmuştur. Fotoğrafın varlığı, imajları ve onların toplum üzerindeki etkilerini yeniden tanımlamış ve zamanla görsel kültürümüzdeki anlam ve estetiğin evriminde belirleyici bir rol oynamıştır.

FOTOGERÇEKÇİLİK

Fotoğrafçılığın ilk dönemlerinde, gerçekçilik anlayışı öne çıkmıştır. Bu anlayış, 1850 yılında doğadaki gerçekliği tuvaline yansıtmayı savunan İngiliz Prerafaelit grubunun eserlerinde kendini göstermiştir. 1850-1870 yılları arasında İngiltere'de Prerafaelit ressamardan etkilenen fotoğrafçılar, modellerini stüdyo ortamında çalıştıkları gibi fotoğraflamışlardır. Daha sonra Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı grubuna katılan fotoğrafçılar, dönemin resim anlayışını fotoğrafçılığa uygulamaya çalışmışlardır. Piktoral bir etki elde etmek için Bromlanmış Kollodiyon fotoğraf baskı tekniklerini kullanmışlardır.

Gerçekçilik, sanatın tarih boyunca izlediği bir yaklaşım olup, esasında nesnelere ve dünyayı olduğu gibi tasvir etme amacı güder. Tarihin çeşitli dönemlerinde farklı biçimlerde kendini gösteren bu anlayış, en belirgin olarak Fransız Devrimi sonrasında 19. yüzyılın ortalarında bir akım olarak öne çıktı. Gerçekçi sanatçılar, sıradan insanların yaşamlarını ve doğanın tüm gerçekliğini eserlerine taşıyarak, sınıf ayrımı gözetmeksizin toplumun her kesimini resmetmişlerdir.

Fotoğrafın icadıyla birlikte gerçekçilik yeni bir boyut kazanmış ve bu mekanik çoğaltma tekniği, sanatçıların gerçeği daha objektif bir biçimde kaydetmelerini sağlamıştır. Alfred Stieglitz, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson ve Edward Steichen gibi fotoğrafçılar, günlük yaşamın ve doğanın gerçekliğini gözler önüne sererek, fotoğrafçılıkta gerçekçi bir anlatımın örneklerini sunmuşlardır. Ansel Adams gibi ustalar ise, fotoğrafın ton, doku ve detay üzerindeki zengin ifade gücünü kullanarak doğanın majestik sahnelerini yakalamışlardır. Gerçekçiliğin bu modern temsilcileri, gerçeğin peşindeki sanatçıların nasıl değişken teknikler ve medyalar kullanarak ifade arayışında olduklarını gösterir. 20. yüzyılın başlarında Alfred Stieglitz, fotoğrafçılığı belgeleme aracının ötesine taşıyarak onu bağımsız bir sanatsal ifade aracı olarak konumlandırdı. 1902 yılında New York'un hareketli sanat sahnesinde "Photo-Secession" adlı etkili bir kolektif kurdu; bu hareket fotoğrafçılığı resimden ayrı bir sanat formu olarak kurmayı amaçladı. Bu dönem, fotoğrafçılığı bir sanat formu olarak sergileyen ve tartışmalarına öncülük eden 'Camera Work' adlı yayının başlangıcını da işaret eder. Stieglitz, Clarence White, Frank Eugene, Gertrude Kasebier ve Edward Steichen gibi önemli figürlerle birlikte, fotoğrafçılığın karmaşık sanatsal vizyonları aktarabilme kapasitesine sahip, kendine özgü bir ifade diline sahip olduğunu savundu. Fotoğrafçılığın dünyayı hassasiyet ve sadakatle yakalama, ışık ve gölgeyi kullanarak izleyicide duygusal ve entelektüel düzeyde yankı uyandıran imgeler yaratma benzersiz yeteneğini vurguladılar.

Çıplak gözle görülemeyen pek çok detayın objektif ve teknolojik bir yöntemle kâğıda aktarılması görenleri şaşırtmıştır. Zamanı dondurarak, her şeyi olduğu gibi belirleyerek, detayı ve ışığı resme dönüştüren optik yöntemler ve Rönesans perspektifine uygun resimler ortaya çıkmıştır (Topçu, 1992: 14). Doğalcı sanat akımı da, gerçeğe yakınlığı değerlendirmede fotoğrafçılığı önemli bir kriter olarak görmüştür.

Çıplak gözle görülemeyen birçok detay, objektif ve teknolojik bir yöntemle kağıda aktarıldığında, bunu görenler için şaşkınlık verici olmuştur. Zamanı dondurup, her şeyi olduğu gibi kaydedip, detayı ve ışığı resme çeviren optik metotlar ve Rönesans perspektifine uygun resimler, fotoğrafçılığın mümkün kıldığı yenilikler arasındadır (Topçu, 1992: 14). Doğalcı sanat hareketi de, fotoğrafçılığı, gerçekliğe ne kadar yakın olduklarını değerlendirebilecekleri önemli bir ölçüt olarak görmüştür.

FOTOĞRAFÇILIK VE EMPRESYONİZM

19. yüzyılın sonlarına doğru, fotoğrafçılık, İzlenimci resimden ilham alarak yaygınlaştı. İzlenimcilik, sanat tarihinde kısa ve anlık sahne kesitlerinin atmosferik bir şekilde tasvir edilmesiyle karakterize edilen bir stil olarak tanımlanır ("Wikipedia", t.y.). İzlenimcilik anlayışının fotoğrafçılığa aktarılması, heyecan verici ve verimli bir birleşme sağladı. Resim sanatçıları üzerindeki fotoğrafçılığın etkisiyle; gerçekliği yeniden yaratmada kamerayla yarışamayacaklarını anlayan ressamalar, yeni sanat formları yaratmaya yönlendirildi.

Fotoğrafçılık sık sık "ışıkla resim yapma" olarak tanımlanır. İzlenimcilik de kendini benzer bir şekilde tanımlar. Yani, ışığı ve atmosferik koşulları yansıtmaya ressamın ana göreviyken, renk daha çok bir ışık taşıyıcısı olarak kabul edilir ("Ostflut", t.y.).

İzlenimci ressamalar, kent, doğa ve yaşamın duyuşal izlenimlerini resimlerine yansıttılar. Anlık ışık etkileri ve gölge izlenimleri eserlerinde kendini gösterir. Klasik anlayıştaki pastel renkler yerine, canlı, parlak renkler gri ve siyahın yerini alır. Claude Monet'in ana teması doğanın ya da kentsel yaşamın izlenimlerini gösterir. Resimlere konu olan günlük sahnelerden alınan anlık görüntüler, rastgele bir imge izlenimi verir. İzlenimci ressamalar, hayatın ritmini ve canlılığını yakalamak için fotoğrafın detaylarından büyük ölçüde faydalandılar. Yumuşak odaklı lensler kullanmak yerine, keskin ve net fotoğraflar yerine bulanık bir atmosferde fotoğraf üretmenin heyecanını deneyimlediler (Gök, 2016: 110-138).

19. yüzyılın sonlarına doğru, Antoine Claudet ve Peter Henry Emerson gibi entelektüellerden ilham alan bazı fotoğrafçılar, stilistik bir amaç için fotoğraflarda bulanıklığı kullandılar. İzlenimcilik ile fotoğrafçılık arasındaki ilişki, dünya görüşündeki radikal değişikliklerle birleşti. İzlenimcilikte yer alan anti-fotografik tutum, Degas'ın resimlerinde en belirgin şekilde görülür. Degas'ın net "fotografik" görüşten "ayrıştırması" yaratıcı bir şekilde uzun gözlemler ve kasıtlı çabalar yoluyla yeniden yaratıldı. Degas, sanatsal bütünlüğü elde etmenin geleneksel yollarını terk etti, ancak birlik ilkesini sorgulamadı.

Robert Demachy, Edgar Degas'ın resimlerinin tarzını ve atmosferini andıran iki renkli baskılarla bale sahnelerini şekillendirdi. Demachy'nin eserlerinin yanı sıra, Alfred Stieglitz, Gertrude Kasebier, Heinrich Kuhn, Edward Steichen, Mary Devens, Alvin Langdon Coburn ve Adolphe de Meyer gibi ressamaların çalışmaları da İzlenimci bir görünüme sahiptir (Stieglitz, 2008). Günümüzde, kamera hareketleri, uzun pozlama sırasında bilinçli olarak kamerayı hareket ettirme, optik manipülasyonlar gibi belirli teknikler kullanıldığında, İzlenimci fotoğraflar elde edilebilir.

Fotoğrafçılığın ilk günlerinde, birçok sanatçı, yalnızca deklanşöre basarak oluşturulan bir imgenin sanat olamayacağına inanıyordu. Ayrıca, amatör fotoğrafçılar arasında sanatsal bir iddia taşımayan ticari fotoğrafçılık, kendi başına bir sanat formu olarak kabul edilmesi zor bir konumdaydı. Buna rağmen, fotoğrafçılar sanata olan tutkularını koruyarak çalışmalarına devam ettiler.

EMPRESYONİST RESİM VE FOTOĞRAF

19. yüzyılda, ressamalar fotoğrafçılığın yükselişinin güçlü etkisini hissettiler ve özellikle portre resimleri konusunda geleneksel tekniklerinin fotoğrafçıların ışık ve gölgeyi yakalama konusundaki hızı ve doğruluğu ile rekabet edemeyeceğini anladılar. Bu anlayış herkes tarafından sakin bir şekilde karşılanmadı; dönemin düşünce sahibi sanatçıları sıklıkla memnuniyetsizliklerini dile getiriyor, fotoğrafçılığın ruhun inceliklerini yansıtamayacağını savunuyorlardı. Onlar için kamera, uzun bir süre sadece fırçalar ve boyalar gibi sıradan bir araç olarak görülüyordu. Bir dönem, fotoğrafçılık, ressamaların kendi kompozisyonlarını fotoğraflardan geliştirmelerine yardımcı olan basit bir araç olarak hizmet etti.

Tarihte çekilen ilk fotoğraf bir manzara olmasına rağmen, fotoğrafçılık manzara türü olarak ön plana daha geç bir dönemde çıktı. O dönemlerde, ailelerin fotoğraf stüdyolarında portrelerini çektiler yaygınlaşarak 19. yüzyılın bir ritüeline dönüştü. Bu akım, portre ressamalarına olan ilgiyi azalttı. Sanatçılar bu yeni durumla yüzleşirken,

gerçekliği yeniden hayal etmekte kameralarla rekabet edemeyeceklerini fark ederek yeni sanat formları arayışına girdiler. Günümüzde, fotoğrafçılığın evrimi, resimde hiperrealizm gibi akımların ortaya çıkmasına neden oldu ve bu akımlarda fotoğrafçılığın etkisi açıkça görülebiliyor.

Fotoğraf ve resim arasındaki derin bağ, Manet ve Degas gibi ustaların fotoğrafçılık aracılığıyla yeni bakış açıları geliştirmelerinin etkisini anlatan bir sergiyle vurgulanmaktadır. Paloma Arco'nun küratörlüğünde Thyssen-Bornemisza Müzesi'nde düzenlenen sergi, "Şehir", "Anıtlar", "Portre", "Çıplak", "Hareket" gibi sekiz tematik bölümden oluşuyor ve İzlenimcilik döneminin "Orman", "Su" ve "Tarla" gibi temaları sanatçılar ve fotoğrafçılar arasındaki karşılıklı ilgiyi yansıtıyor. İzlenimcilikten etkilenen fotoğrafçılar, eserlerinde daha belirgin sanatsal bir etki yaratmak için yeni fotoğrafçılık tekniklerini keşfetmeye başladılar.

Resimsel fotoğraflar, sıklıkla İzlenimcilik akımının etkisini yansıtır. 1995 yılından beri profesyonel olarak çalışan Rus resimsel fotoğraf ustası Svetlana Makovetskaya, "Bir Avrupalının Gözünden Japonlar" ve "Japon Bahçesi" serileri ile hem yerel hem de uluslararası sergilerde yer aldı, Tokyo'daki fotoğraf bienali ödülünü aldı. Çoklu pozlama, nesnelerin bulanık görüntülerini elde etmemizi sağlar.

Amerikan fotoğrafçı Pep Ventosa, turistik bir mekânın pek çok fotoğrafını çekerek alışılmadık fakat bulanık bir imge yaratıyor. Su yansımalarını yakalamak, fotoğrafçılıkta İzlenimcilik'i temsil eden farklı bir formdur.

Toronto'lu Barbara Cole, İzlenimciliğin akıcılığını fotoğraflarına taşıyor, İzlenimci ressamların eserleriyle paralel imgeler yaratıyor. Özellikle "Chromatics" serisi, sanatsal su altı fotoğrafçılığı ile klasik resmi arasındaki çizgileri bulanıklaştırıyor.

Nikhil Bahl'ın fotoğraf uygulaması, pan yapma ve yakınlaştırma gibi kasıtlı kamera hareketleriyle birleştirilmiş uzatılmış pozlamayı içerir. Bu, rastgele hareketlerden ziyade, deklanşör tıklamadan önce net bir vizyon gerektiren ustalıklı işlenmiş bir tekniktir.

Sonuç olarak, fotoğraf izlenimciliğinin ruhu tekniklerde değil, yaklaşımın özünde yatar—ışığı ve rengi yakalamak, her parlıta güzelliği ayırt etmek ve bu algıyı izleyiciye aktarmak ("Lookatme", t.y.).

ROMANTİZM SANATINDA FOTOĞRAF

Romantizm akımı, 19. yüzyılın başlarında başlamış ve Britanya ressamlarının insan hakları ve özgürlük fikriyle bütünleşen doğa ve insan sevgisinin gizemli ifadelerini tablolarına taşımıştır. Romantizmin aşırı duyguları, ışık kullanımı, akıcı derinlik ve alegorik şiirsel unsurlar fotoğraf sanatında da kendini gösterir. Kişilerin duygusallığını yansıtmaya vurgu yaparak, fotoğrafçı zarafet, coşku ve romantik etkilerle büyümlü etkileri en üst düzeye çıkarmaya çalışıyordu.

Resimde ve edebiyatta görülen Romantizmin etkisi, romantik tarzda fotoğraflar çeken sanatçıların eserlerine de yansımıştır. Yumuşak ışık altında çocuk ve kadın fotoğrafları çeken Gertrude Kasebier, insanların imajlarının gerçek olamayacak kadar romantik olduğu bir incelik ve zarafet duygusu yaratır.

Fotoğrafçıların romantik unsurları kullanma çabaları ve fotoğrafçılığa aşırı ilgisi ressamları rahatsız etti. Fotografide soyutlayıcı yöntemler geliştiren Le Gray, 1856 ve 1859 yılları arasında birçok negatif fotomontaj yöntemiyle romantik deniz manzarası fotoğrafları üretti. Ayrıca, dramatik ışık kullanımı yoluyla gökyüzü ve denizi farklı pozlama süreleri uygulayarak birleştiren bir yöntem de kullandı. Bu dönemde fotoğrafçılar, kendilerinden önceki fotoğrafçılık anlayışına karşı romantik unsurların öne çıktığı fotoğraflar üretiyorlardı. Fransız Fotoğrafçılık Topluluğu bültenlerinde, "Kompozisyon ve etki sayesinde, her şeyin bir resim imajı sağlamak için bir araya getirildiğini söylemek doğru olur" diye yazar (Bajac, 2005: 93).

KÜBİZM'DE FOTOĞRAF

Dünyada her alanda yapılan büyük değişikliklerin yanı sıra, fotoğrafçılık da dolaylı olarak kübist anlayışın doğuşuna katkıda bulunmuştur. Kübist dönem öncesinde kamera ile objektif imajın hızlı ve net bir şekilde ortaya konması, ressamları kameranın başaramadığı diğer arayışlara itmiştir (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 1991: 24-29).

Görsel algıdan ziyade kavramsal resme odaklanan kübizm, sentetik kübizm döneminde fotoğrafçılıkla olan bağını güçlendirerek bundan büyük fayda gördü. Bu dönemde sanatçılar, konunun planlarını çeşitli açılardan analiz ettiler ve bu parçaları ritmik geometrik planlardan oluşan bir resim şeması kurmak üzere yeniden bir araya getirdiler (Bektaş, 1992: 41). Tamamlanmış formlar yerine, sanatçılar onun oluşum süreciyle ilgilenmeye başladılar.

Nesneleri tasarlamak, yapmak ve sanat eseri olarak yıkmak, süreçlerin bir analizi olarak ortaya çıktı. Bu analitik yaklaşım, somut ve soyut her şeyin kapsamlı çalışılması ve noktalanması şeklinde kendini gösterdi. Fikir düzeyindeki kavramlar, resmin unsurları ve sanatsal düzeyde görsel algı bu açıdan paylarını aldı (Topçu, 1992: 45).

Kübist görüntülerde fotoğrafların ve kolaj tipi imgelerin kullanılma amacı, özellikle belirli bir konuyu ve özel bir anlamı güçlendirme fikrinden kaynaklanır. Picasso, eserlerinde bazı abartılı perspektifle fotoğraflardan faydalandığını açıkladı.

Geniş açılı lenslerin yarattığı perspektif bozulması, Picasso'nun 1918 ve 1920'de "Balıkçı" ve "Deniz Kenarında" gibi tablolarında bulunabilir (Flusser, 1991: 22).

Kübizmin güçlü bağları Hockney'in çalışmasında görülebilir. Çünkü bu, tek bir fotoğrafın asla sahip olamayacağı zaman, mekân ve anlatımı, üç sanatsal öğeyi sunuyordu ve bu da onlara üretme motivasyonu veriyordu. Bunların ilki, Kübizmin merkezine aldığı temel meselelerdir.

DADA SANATINDA FOTOĞRAF

1916 yılında bir grup sanatçı ve yazar, Zürih'te Cabaret Voltaire'ı kurarak Dada adını verdikleri sanat hareketini başlattı. Dada hareketinin Zürih grubu Jean Arp, Tristan Tzara ve Huga Ball, savaşta herhangi bir bloka katılmayan İsviçre'ye sığındı. Dada hareketi, Amerika, Almanya ve savaş sonrası Fransa'da yazarlar ve sanatçılar hareketidir. Marchel Fulusser, New York'ta Vilhelm, Duchamp, Hannover, Almanya'da Kurt Schwitters, Köln'de Max Ernst, Fransa'da Man Ray ve Picabia hareketin ateşli temsilcileri arasındadır (Flusser, 1991: 22). Dada'nın zirvesi Paris'te yaşandı, ancak 1920'de Tzara'nın dergisi Litterature etrafında toplanan sanatçılar Philippe Soupault, Louis Aragon ve Andre Breton, büyük skandallara neden olan performanslar düzenledi (Kınay, 1993: 284). Geleceğin sürrealistleri tarafından kısırlatılan anlaşmazlıklar ortaya çıktı. 1922'de, Andree Breton'un toplamak istediği ancak Tzara'nın karşı çıktığı çağdaş düşünce yönelimleri ve perspektifleri üzerine bir kongre hakkında polemikler ve tartışmalar büyüdü. Dada, sonunda geleceğin sürrealistlerini ve dadaistleri galip gelenler karşısına çıkaran "Coeur a barbe" gecesiyle (1923) sona erdi. Burada ilgilendiğimiz konu, Dada'nın imaj analizi ve fotoğraf tekniği ile ilişkisinin tanımıdır. Hazır malzemeler kullanarak yaşam ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldıran dada, 20. yüzyılın en etkili hareketlerinden biri olmuştur. Dada sanatçıların, kavram dilini yaratmada fotoğrafla yakın bir ilişkisi olduğu görülmektedir. Dadaist sanatçılar, gazetelerdeki fotoğraflık görüntüleri kullanarak bu görüntüleri farklı bağlamlarda kullanarak eserlerinin ilk ve belki de en ilginç örneklerini yaptılar. Aynı zamanda, dergi tabanlı burjuva kültürünü eleştirirken, bunlarda yayınlanan görsel materyalleri de kullandılar. Dergilerdeki fotoğrafları pek çok farklı bağlamda kullanarak, "foto-montaj" adı verilen yeni bir sanatsal teknik keşfettiler (Topcuoğlu, 2010). George Grosz (1893-1959), fotomontaj çalışmalarının çoğunu görsel iletişim üzerine yaptı. Öte yandan, John Heartfield, çarpıcı şekilde çelişkili unsurların bir kombinasyonu olan güçlü bir fotomontaj propaganda aracı olarak anıldı (Lynton, 1982: 140-141). Yan yana getirilmiş veya üst üste konmuş görüntüler, içeriklerinin gerçekliği nedeniyle herhangi bir mesajı dramatik bir şekilde iletebilirdi. Heartfield ile başlayan bu teknik, uluslararası literatürde fotomontaj olarak bilinir. Eylül 1921'de resmin ölümünü ilan eden Rodçenko, görsel imajlar edinmek için fotomontaja ve fotoğrafa dönüştü, ne zaman istese (Lynton, 1982: 140-141). Heartfield ve Grosz, kolaj çalışmalarında fotoğraflık görüntüler kullandı. New-Dada olarak adlandırılan birçok pop eserde, Picabia, Arp ve birçok diğer Dadaistin taklit ettiği fotoğraflar, çizimler ve baskı resimleri ve fotomontaj teknikleri ile konuları tasvir eden endüstri fotoğrafları ve tanıtım grafikleri, eserler olarak karşımıza çıkar. Raushenberg, John Lichtenstein ve Andy Warholl gibi sanatçılar, New Dada hareketinin temsilcileridir.

FÜTÜRİZM VE FOTOĞRAFI

Fütürist sanatçılar, 1920-1921 yıllarında toplumsal normlar ve ahlaki değerlerin reddi üzerine kurulu bir anarşist isyan ruhuyla, kültürel miraslarına meydan okudular. Eski standartları yıkarak, gerçekliği yeniden inşa etmeyi hedeflediler. Ressamlar, popüler ve sembolik öğeleri terk ederek, çalışmalarını modern kentsel yaşamın enerjisiyle beslediler. Neo-empresyonizmin ayrıştırıcı tekniklerini ve kübizmin form odaklı yapılarını kucaklayan bu akım, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Fernand Léger gibi öncülerle, hareketi, zamanın uyumunu ve enerji akışını betimleyen sentetik bir soyutlama anlayışını benimsedi. Bu sanatsal dönüşüm, dinamik bir anlatım yaratma arayışındaydı ve izleyicileri, alışılmışın dışında yeni bir gerçeklik perspektifiyle tanıştırmayı amaçlıyordu (Şahiner, 2008). Kullandıkları makine imajları yalnızca 20. yüzyılın yaşamını tanımlıyor gibi görünüyordu. Özellikle Duchamp, hareketin gerçekliği aşan bir başlangıç noktası yarattı. Sanatçı, bilimsel kaygılarla tanımlayıp sorgulayan resimlerini tamamladı. Fütüristler tüm ideolojilerini yeni Dünya düzenine odakladılar, teknoloji ve mekanizasyona büyük önem verdiler. Çünkü teknoloji hızla geliyordu. Motorlu araçlar ve demiryolları gibi gelişmeler, sanatçıların eserlerinde değişikliklere neden oldu. İtalya'da, özellikle Anton Giulio Bragaglia ve kardeşi Arturo (1893-1962) gibi birçok yetenekli insan ortaya çıktı (Şahiner, 2008).

1911-12 yılları arasında, Marchel Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" eseri, Marey ve Muybridge'in yüksek deklanşör hızlarıyla aynı çerçevede belirli hareketleri kaydeden stroboskopik fotoğrafları görülebilir (Derman, 1991: 14). Fotoğrafın bir kabuk gibi işlenmeye uygun bir ortam olduğu anlaşıldı. Fotoğraf, bir düşünceyi, bir bakış

açısını veya fotoğrafı çeken kişinin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duygularını yansıtacak zengin anlatı özelliklerine sahip gibi görünüyordu.

Bu ifadede görüldüğü gibi, yirminci yüzyıl insanların kendilerini aşan gerçeklerle çatıştıkları bu orijinal örnekte, çağımız sanatında herhangi bilimsel bir kanıt olmaksızın yapılan bu halüsinasyonel bireysel patlamalar, kendilerini aşan gerçeklerle insanın uzlaşma gösterisi, gururun sergilenmesi haline gelmiştir. 1960'larda fütürizme katılan sanatçılar (Toyen, Svanberg, Jean-Claude Silberman, vb.) sürrealist resme olağanüstü ve fantastik bir boyut eklediler (Topçu, 1992: 60-61).

Caillebotte'in işi ile 1920'lerin fotoğrafçılığında Laszlo Moholy-Nagy, Andre Kertesz ve Alexander Rodtschenko ve Wols'un çağdaş yeni örnekleri arasındaki yakın bağlantı şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkarıldı ("Wissenschaft", t.y.).

LASZLO MOHOLY-NAGY VE FOTOĞRAF

Moholy-Nagy, Macaristan kökenli bir sanatçı olarak, Rus avangardının yenilikçi akımlarına erken yaşta ilgi duyarak konstrüktivist sanatın soyut formlarını araştırmaya başladı. Bauhaus'ta verdiği derslerde (1923-1928) form, hareket ve ışık arasındaki karmaşık ilişkileri araştırdı ve bu öğeleri kullanarak sanatın toplum içindeki rolüne dair yenilikçi fikirler sundu. Onun enerjik ve renkli kişiliği, fotoğrafçılık, film yapımı, fotomontaj gibi farklı medya araçlarını kullanarak sanatsal ifadesini zenginleştirdi. Öğretim metodolojilerinde tipografi ve fotoğrafçılığı birleştirerek, görsel iletişimde yeni bir yol açtı. Bu çok yönlü ve entegre yaklaşım, sanatın sadece estetik bir değer olarak değil, aynı zamanda güçlü bir toplumsal ve iletişimsel araç olarak kullanılmasının önünü açtı. Moholy-Nagy'nin bu yöntemleri, onu modern sanatın öncü isimlerinden biri olarak konumlandırmış ve onun mirası, sanatın farklı alanlarına etki etmeye devam etmektedir (Topçu, 1992: 60-61).

Moholy-Nagy, objektif sanatının sınırlarını zorlayarak fotoğrafçılığı, yalnızca bir kayıt aracı olmaktan çıkarıp bir yaratıcılık ve tasarım aracına dönüştürdü. "Margate'teki Sandalyeler" gibi eserlerinde, ışık ve gölge ile oynayarak ve bunları tekrarlayarak, iç mekân kompozisyonları için benzersiz görsel yapılar yarattı. Değişik açılardan - kuş bakışı, yerden görünüm ve aşırı yakın çekimlerle - cesur perspektif denemeleri yaptı. Bu yöntemlerle, fotoğraflarında farklı görsel anlatılar geliştirdi.

Bauhaus'ta resim ile fotoğrafçılık arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, fotoğrafçılığın, resim sanatından daha hızlı bir evrim geçirdiğine dair fikirleriyle tartışmalar yarattı. Kamera kullanmadan gerçekleştirdiği fotogramlarla, ışık ve gölgeyi kullanarak fotoğraf kâğıdına doğrudan desenler kaydetti ve böylece sanatına fotoplastik adını verdiği bir boyut ekledi. Bu teknikle, kolajları resimden alınmış doğrudan yansımalar olmaktan çıkarıp, onlara kendi yaratıcı dokunuşunu katarak yenilikçi bir ifade kazandı. Eserlerindeki katmanları ve unsurları bir araya getirirken, her birine özel bir anlam ve ilişki ağı yükledi ve bu süreçsel yaklaşımıyla sanatının dinamizmini ve katmanlı yapısını vurguladı. Bu öncü yaklaşımı, Moholy-Nagy'i modern sanatın yenilikçi figürlerinden biri olarak öne çıkardı (Bektaş, 1992: 74-75). Moholy-Nagy, çağdaş tasarım eğitiminin bir öncüsü olarak, 1939 yılında açtığı Chicago Tasarım Okulu'nda Bauhaus ideallerini sürdürdü. Bu kurum, 1944'te tam bir akademik statü elde etti ve Moholy-Nagy bu platformda fotoğrafçılığı, teknoloji ve pratik uygulamaların bir arada olduğu bir disiplin olarak öne çıkardı. Bu alanda bağımsız bir akademik branş olarak fotoğrafçılığın önemini vurgulayan Moholy-Nagy, fotoğrafçılığın diğer sanat formlarıyla olan diyalogunu ve etkileşimini güçlendirdi. Okul, Henry Holmes Smith, Gyorgy Kepes ve Arthur Siegel gibi dönemin etkili isimlerini bünyesine katarak, sanat ve tasarım eğitimi konusunda lider bir rol oynadı. Bu isimlerin katkılarıyla, okulun eğitim anlayışı, görsel sanatların birbirleriyle olan ilişkisini zenginleştirdi ve Moholy-Nagy'in vizyoner yaklaşımı sayesinde, tasarım eğitiminin sınırlarını genişletti (Topçu, 1992: 69).

SOYUTLAMA VE FOTOĞRAF

Resimde soyutlama denildiğinde ilk olarak Kandinsky, Mondrian ve Jackson Pollock gibi ustalar akla gelir. Ancak soyutlama sadece resimle sınırlı değildir. 1850'den beri fotoğrafçılığın başlangıcından bu yana fotoğrafçılar, gerçekliği açıkça yakalamak için kullandıkları kamerayı manipüle ederek dünyaya farklı bir perspektif vermeye çalışmışlardır.

Fotoğrafçılığı soyut yapan nedir? Soruya tek bir tanımla cevap vermek zor görünse de, soyut fotoğrafı oluşturan birçok özellik vardır. Çoğu zaman, soyutlama bir fotoğrafçının doğal bir sahnenin bir parçasına odaklanıp onu bağlamından çıkararak gerçekleşir. Çizgi, doku, renk, şekil, geometri, asimetri veya sahne yansımaları gibi unsurları manipüle ederek, fotoğrafçı gerçek dünyadaki tanıdık nesnelerin algısını bozar. Örneğin, yeşil bir elma kabuğundan aşağıya doğru akan bir su damlasını çizdiğinizde, damlayı izleyicinin hemen elmayı tanıyamayacağı kadar büyütürseniz, daha çok duygu ile hareket ederseniz, bir soyutlama yapmış olursunuz.

A.B.D.'de, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Edward Weston ve John Szarkowski de dahil olmak üzere küçük bir fotoğrafçı grubu, yaşamları boyunca fotoğrafçılığı bir sanat formu olarak teşvik etti. Başlangıçta, fotoğrafçılar başka bir şeyin taklidi değil, kendi başına bir şey olma amacıyla sanat hareketlerini taklit etmeye çalıştı. Bunun en çarpıcı örneği, fotoğrafçıların odaklanma sırasında bir bokeh etkisi yaratarak "romantik bir bakış" verdiği portrelerde görülür. Ansel Adams, Weston ve bir grup fotoğrafçı, doğrudan odaklanma ile oluşturulan "gerçek" fotoğrafçılığı teşvik etmek için f/ 64 grubunu oluşturdu.

I. Dünya Savaşı'nın sonunda Christian Schad'ın Shadografları (1918), AL Coburn'un Vortografları, Christian Schad'ın farklı tonlarda ve desenlerde üst üste gelen çeşitli düzensiz geometrik şekillerden, bazıları tipografik veya illüstratif olan soyut fotogramları vardır. Karanlık siyah bir arka plana karşı ortasından itibaren kahverengi desenli alanlara yerleştirilmiş, yüzen gibi görünen beyaz, dişli doku deseni derinlik hissi yaratır.

Man Ray'in solarizasyonları ve radyografileri, Bragaglia'nın üst üste gelen çekimleri, John Heartfield ve Alexander Rodchenko ile Laszlo Moholy Nagy'nin fotogramları fotoğrafçılık tarihindeki en uç ve öncü örnekler arasındadır.

Karanlık oda ve pozlama gibi tekniklerle deneysel yaklaşımlar, fotoğrafçıların, görüntülerin orijinal formlarını bozarak sanatın sınırlarını genişletmelerine olanak tanıdı. Bu yöntemler, sanatçıların fotoğrafçılıkta soyutlamayı keşfetmeleri ve bu süreçte geleneksel estetiği yeniden tanımlamaları için bir araç haline geldi. Orijinal formların bu dönüşümü, fotoğrafın algılanan gerçekliği aşarak kendi içinde bir bütünlük ve resimsellik kazanmasını sağladı. Fotoğrafçılık, izleyiciye sunduğu sınırlı özgürlükler sayesinde, algının ötesine geçen bir ifade gücüne sahip oldu ve bu da sanatın bu formunun gelecekteki potansiyelini tanımlar nitelikte.

Sanat eserleri gibi, fotoğraflar da bütünlüğü, tanımlayıcı ve belgesel özellikleri barındıran, semboller ve metaforlarla dolu çağrışımsal görüntülerden oluşur. Bu görsel dili kullanarak sanatçı, kişisel duygularını ve düşüncelerini ifade edebilir. Fotoğrafçılıkta da diğer sanat dallarında olduğu gibi, fotoğrafçıdan özgün bir ifade ve izleyiciye yeni bir perspektif sunması beklenir. Fotoğraflanan nesnenin ötesine geçen bu çalışmalar, izleyicinin gerçeklik algısını değiştirebilir ve benzersiz duygusal yanıtlar uyandırabilir. Fotoğrafçılığın bu anlayışı benimsemesi, çağdaş fotoğrafçılığın yönünü şekillendirmekte ve bu sanat formunun geleceğine dair tartışmaların temelini oluşturmaktadır. Bu, sanatçıların ve izleyicilerin fotoğrafa yaklaşımını yeniden tanımlayan bir süreçtir.

POP ART SANATI VE FOTOĞRAFI

Pop Art, Dadaist çizgide olduğu gibi, büyük ölçüde fotoğrafik görüntülerden (basın, reklam vb.) yararlandı. Bu çalışmalarda, resim ve fotoğrafik görüntüler serigrafi ve tuval üzerine transfer baskı gibi çeşitli transfer yöntemleriyle birleştirilir. Dada ve sürrealist unsurları harmanlayan bir anlayışta, nesneye geri dönüş geliştirilirken, animasyon problemi de göz ardı edilmedi. J. Johns'un "ulusal bayrak", Rauschenberg'in "Combinepaintings", "California sanatçıların canlı montajları ve hatta happening" Amerikan kültürünün belirgin sembolleri haline geldi, kişisel özelliklerden yoksun endüstriyel objelerle kitle iletişim araçlarına hitap etti (Lynton, 1982: 292-293).

1960'ların başlarında Warhol, sıradan şehir fotoğraf kulübelerinde modelleri mükemmel bir şekilde çekmenin yolunu keşfetti. Bu fikri tam anlamıyla uygulamak, Harper's Bazaar dergisi ondan "sanatta yeni yüzler" teması üzerine illüstrasyonlar yapmasını istediğinde aklına geldi ve ardından aynı ruhla Time için "modern gençlik" üzerine çalıştı. Fotoğraf kulübelerinde çekilen fotoğraflar, 1963 ve 1966 arasında sayısız portre ve özportreler yaratan serigrafi baskılarının görüntü kaynağı oldu. Müşteriler çekim sırasında kendilerinin fotoğraflarını çekti, mümkün olan her şekilde doğaçlama yaptı. Bu "şeritli" fotoğraflar kendi başına, hem 19. yüzyılın hareketli fotoğraflarına hem de Warhol'un kendi İmparatorluğu'nun erken sinema deneyimlerine benziyordu.

Görünüşlerle deney yapmak, onun özportrelerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu nedenle, bu özportrelerden birinde (1964), ipek ekran baskıları yapan Warhol, suç davalarındaki portrelerin ikonografisini açıkça tekrar ediyor gibi görünüyor. Sanatçının portreleri ve özportreleri kendisi ve başkaları için bir tür tiyatro gibi. Bu yaklaşımla Warhol, Rembrandt'ı anımsatır.

SONUÇ

Fotoğrafçılığın erken dönemlerindeki en çarpıcı özelliği, zamanda bir anı dondurup kalıcı kılmak idi. Bu, ressamların canlı modellerini tuvalere aktarırken yaptıklarına benziyordu. Ancak zamanla, ressamlar bu görevi fotoğrafçılara devrettiler ve kendileri, hareketin ve formun daha derin analizine yönelerek resim sanatına yeni bir canlılık kazandırmaya başladılar. Bu değişim, sanat dalları arasında sınırların aşındığı, birbirleriyle diyalog ve etkileşim içinde oldukları bir sürece işaret ediyordu.

Fotoğraf sanatı, bu etkileşimlerden uzak kalamazdı. Zamanla, resim sanatının teknikleri ve estetik anlayışlarından etkilenmeye ve bu etkileşimler sayesinde kendine has bir yol çizmeye başladı. Fotoğrafçılık, resimle olan ilişkisini kuvvetlendirerek, her iki sanatın da birbirinden öğrenebileceği ve ilham alabileceği ortak bir zemin buldu.

Sanatın diğer dalları gibi, fotoğrafçılık da sürekli değişen dünya düzeni içinde kendini yeniden konumlandırdı. Toplumsal değişimler, teknolojik ilerlemeler ve kültürel dönüşümler, sanatın yalnızca objektif bir görüntü olmaktan çıkıp, fikirlerin, sorgulandığı ve ifade edildiği görsel bir felsefe haline gelmesine olanak sağladı. Sanat, artık sadece göze hitap etmiyor, aynı zamanda zihinleri de harekete geçiriyor ve seyircileri düşündürüyor. Fotoğrafçılık bu evrimin bir parçası olarak, görünenin ötesine geçen, görüntüler aracılığıyla derin felsefi soruları sormaya ve tartışmaya başladı.

KAYNAKÇA

- Bajac, Q. (2005). Karanlık Odanın Sırları. İstanbul: YKY.
- Bektaş, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. Sanat Dizisi 2. İstanbul.
- Derman, İ. (1991). Fotoğraf ve Gerçeklik. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Flusser, V. (1991). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. (Çev.: İhsan Derman). İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Gök, K. (2016). Fotoğraf Sanatında Resimselliğin 1850-1900 Döneminde Empresyonist Hareketle Etkileşimi. Yıldız Journal of Art and Design, 3(2), 110-138. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/27725/305335>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1991). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lookatme. (t.y.). Photo Impressionism. <http://www.lookatme.ru/flow/posts/photo-radar/164569-fotoimpressionizm>
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev.: Prof. Dr. Cevat Capan, Prof. Dr. Sadi İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ostflut. (t.y.). Photographic Impressionism. <https://www.ostflut.net/fotografischer-impressionismus-ein-experiment/>
- Sontag, S.(1993). Fotoğraf Üzerine. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Stieglitz, A. (2008). Camera Work: The Complete Photographs 1903_1917. Simone Philippi, Ute Kieseyer (Ed.). Köln: Taschen.
- Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1988). Sanatın Görsel Dili. (3.bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Topçu, N. (1992). İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani? (1.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2010). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor. (3.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wikipedia. (t.y.). Impressionism. <https://de.wikipedia.org/wiki/Impressionismus>
- Wissenschaft. (t.y.). Impressionist and Photography. <https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/ein-impressionist-und-die-fotografie/>
- Wölfflin, H. (1985). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. (Çev. Abdullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.