

Subject Area
Art Teaching, Fine Arts

Year: 2022
Vol: 8 Issue: 98
PP: 1802-1814

Arrival
10 April 2022
Published
30 May 2022
Article ID Number
62364
Article Serial Number
23

Doi Number
<http://dx.doi.org/10.29228/sssj.62364>

How to Cite This Article

Çapar, M. (2022). "19. Yüzyıl Batı Resminde Fotoğrafın Etkisi"
International Social
Sciences Studies Journal,
(e-ISSN:2587-1587)
Vol:8, Issue:98; pp:1802-
1814



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

19. Yüzyıl Batı Resminde Fotoğrafın Etkisi

The Effect Of Photography On 19th Century Western Painting

Mustafa ÇAPAR ¹ 

¹ Doç.Dr., Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Anabilim Dalı, Adana/Türkiye

ÖZET

Camera obscura, 1839'dan çok uzun zaman önce araştırmacılar ve ressamlar tarafından bilinmekte ve kullanılmaktaydı. Fotoğrafın icadında camera obscura'nın payı büyüktü ve sonrasında yerini ona bıraktı. Fotoğrafın icadı, sanat tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Ressamlar, fotoğraf makinesinin bulunmasıyla büyük bir şaşkınlık yaşadılar. Çünkü fotoğraf, görünür dünyayı olduğu gibi yansıtmayı onlardan çok daha iyi yapıyordu. Bunun sonucunda bazı ressamlar işsiz kalacakları endişesine kapıldılar. Çok geçmeden, minyatür ressamlarının endişelenmekte haklı oldukları görüldü. Buna bağlı olarak bazı ressamlar fotoğraf makinesi ile rekabete girerken bazıları da onu, çalışmalarında yardımcı bir unsur olarak kullanmayı seçtiler. Eleştirmen Charles Baudelaire onu, sanatın yerine geçmeye çalışmakla suçladı. Bütün bunlara rağmen Delacroix'dan Courbet'ye, Degas'dan Eakins'e kadar pek çok ressam çalışmalarında fotoğrafı yardımcı bir unsur olarak kullandı. Bunu yaparken, fotoğrafları tuvale olduğu gibi aktarmamışlar, hem kompozisyonda bazı değişiklikler yapmışlar hem de kendi sanatsal üsluplarına bağlı kalmışlardır. Fotoğrafın bulunması, ressamların gerçeği fotoğrafik bir şekilde aktarmak yerine onu yorumlamaya yönelmelerini sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, fotoğraf, 19. yüzyıl, Batı

ABSTRACT

The camera obscura was known and used by researchers and painters long before 1839. The camera obscura played a large part in the invention of photography and was later replaced by it. The invention of photography is an important turning point in the history of art. The painters were shocked by the discovery of the camera. Because photography was much better at reflecting the visible world as it was. As a result, some painters were worried that they would be unemployed. It wasn't long before the painters of miniatures were right to be worried. Accordingly, some painters competed with the camera, while others chose to use it as an auxiliary element in their work. The critic Charles Baudelaire accused him of trying to replace art. Despite all this, many painters from Delacroix to Courbet, from Degas to Eakins used photography as an auxiliary element in their work. While doing this, they did not transfer the photographs to the canvas as they were, they both made some changes in the composition and adhered to their own artistic style. The discovery of the photograph enabled the painters to tend to interpret the reality rather than transfer it photographically.

Key words: Painting, photograph, 19th century, West

1. GİRİŞ

Fotoğraf makinesi, 1839'da bir anda ortaya çıkmadı. Bu icat, arkasında çok uzun bir teknolojik hazırlık sürecini kapsamaktaydı. Bu sürecin önemli unsurlarından biri camera obscura'dır. Camera obscura, "dışarıdaki cisimlerin resimlerinin lensten veya küçük bir delikten geçen bir ışık yoluyla duvara yansıtıldığı karanlık bir odadır. 17. yüzyılda, tepedeki buzlu bir cam aracılığıyla görülecek resmi almak için aynalı taşınabilir bir kutu olarak" (Fleming & Honour, 2016, s.939) geliştirilmiştir. Camera obscura'nın temel yöntemi, "en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir. Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır" (Crary, 2004, s.39,40). Farklı alanlardan bilim insanlarının katkılarıyla gelişen camera obscura, "on altıncı yüzyıldan beri sanatçılar ve bilim insanları için tanıdık bir araçtı" (Galassi, 1981, s.11). Özellikle "Rönesans dönemindeki sanatçılar, manzaralar, iç mekân resimleri, natürmortlar ve portreler oluşturmak için camera obscura gibi optik cihazlardan yardım aldılar. (...) Nesneleri titizlikle işlemek ve tuvalin düz yüzeyinde derinliği ve boyutu temsil" (Hannavy, 2013, s.1043) etmek için kullandılar. "Hollanda'da Fabritius, Vermeer, İspanya'da Velázquez, İtalya'da Canaletto gibi ressamlar desenlerini camera obscura ile hazırlamışlar, hatta fotoğrafik fluluğu olduğu gibi aktarmışlardır" (Bayhan, 1997, s.602).

Camera obscura, başlangıçta daha büyükken, zamanla küçülmüş ve "18. yüzyılda portatif bir model" (Frazier, 2000, s.110) olarak yaygınlaşmış, "on yedinci ve 18. yüzyıllar boyunca (...) insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de en fazla başvurulan model" (Crary, 2004, s.40) olmuştur.

2. FOTOĞRAFIN İCADI VE GELİŞİMİ

Fotoğraf makinesi ile sonuçlanan süreçte camera obscura "Fotoğrafın nedenlerinden yalnızca biriydi; asıl neden belki de kimyasal olan buluştu" (Barthes, 2011, s.45). Fransa ve İngiltere'de bu konuda önemli çalışmalar yapılmaktaydı. Fransız mucit Nicéphore Niépce, "bir mercekten geçen güneş ışığının desenini alıp, kimyasal

maddeyle kaplanmış bir teneke levhaya yansıttı. Sonuç, ‘heliograf’ adını verdiği bir resimdi. Arazisindeki ahır damlarının sekiz saat boyunca ışıklanması sonucunda oluşan 1826 tarihli bu” (Bell, 2009, s.323) görüntü, fotoğrafın icadında önemli gelişmelerden biridir. “1829’da, girişimci bir ressam olan Louis Daguerre, deneylerinde Niépce’e eşlik etmeye başladı” (Bell, 2009, s.323). Niépce’in ölümünden sonra Daguerre “tarafından 1837’de geliştirilen işlem *dagerreyotipi* denilen hassas bakır plaka üzerinde görüntüyü tespit etti. Bu görüntü, resim veya çizim gibi tek bir nesneydi ve portrelerde çok kullanıldı” (Fleming & Honour, 2016, s.8). Daguerre’in buluşu Paris’te “19 Ağustos 1839 tarihinde Bilimler Akademisi’nde yapılan bir toplantıyla” (Freund, 2016, s.27,28) halka duyuruldu. Ardından “bütün gazeteler konuyu büyük bir ilgiyle yorumladılar. (...) Paris, o güne kadar karşılaşmamış bir olayı yaşıyordu, ‘deneyleme’ hastalığına kapılmış bir şehir görüntüsü veriyordu. Parisliler, ellerinde yaklaşık beş kilo ağırlığındaki makineler, araç gereç ve aksesuarlarla yollara düşmüş fotoğrafını çekecek malzemeler arıyorlardı” (Freund, 2016, s.29). Fransa’da çalışan Daguerre ile aynı tarihlerde İngiltere’de sonuca yaklaşan “William Henry Fox Talbot ise 1839’dan önce negatif görüntüleri, ışık geçiren kâğıtlarda tespit etmeyi başardı. Bunlar daha sonra hassas mat kâğıtlara geçiriliyor ve pozitif baskılarının alınması için işığa tutuluyordu. Avantajı tek bir negatiften çok sayıda aynı baskının yapılabilmesiydi” (Fleming & Honour, 2016, s.8). Gerçeği yansıtmada, o zamana kadar yapılan resimlerden daha kusursuz bir sonuca ulaşılmıştı.

Bu teknik, Constable ve diğer birçok gözlemci sanatçının son zamanlarda, hatta Vermeer ve Wals’in daha önceleri ya da Holbein ve van Eyck’in çok daha önceleri yaptıkları gibi, taklit ediyordu. Ve bu çok doğaldı, çünkü fotoğraf Avrupa geleneğinde küçük fakat belirgin bir kol oluşturan karanlık oda kullanımının uzantısıydı (Bell, 2009, s.323).

Elde edilen görüntüler, sanatçıların iz bırakan gereçlerle yüzey üzerinde çalışmasına gerek duyulmadan, onların yaptıklarına benzer bir sonuç vermiştir. Bu imgeler ilk ortaya çıktıklarında, renk dışında gerçekliği doğrudan kopya etmişlerdir. Talbot, “1840 yılında (...) daha ileri bir sistem geliştirdi ve buna Yunanca güzellik anlamına gelen kalos sözcüğünden türeyen ‘kalotip’ adını verdi” (Hockney & Gayford, 2017, s.240).

Fotoğraf, her ne kadar büyük bir ilgiyle karşılanırsa da ilk önce “yönetici toplumsal sınıf tarafından benimsendi. Sanayiciler, fabrika sahipleri ve bankacılar, devlet adamları, edebiyatçılar ve bilim insanları ve Paris’in entelektüel ortamlarında bulunan kişiler yaşamlarında fotoğrafa yer ver diler. Sonra fotoğraf yavaş yavaş aşağı indi, orta ve küçük burjuvaziye doğru” (Freund, 2016, s.22,23) yayıldı. Fotoğrafa ihtiyaç duyan kitlenin çoğalmasıyla birlikte, üst toplumsal sınıflardaki portre yaptırma isteği, daha aşağıdaki toplumsal sınıflara doğru yaygınlaştı ve bunun sonucunda “portre sanatının tüm biçimleri, yağlıboya resim, minyatür ve orta burjuvazinin talebini karşılamak için üretilen gravür, neredeyse tümüyle yok olup gitti” (Freund, 2016, s.33). Yaptıkları işe olan talep ortadan kalkınca sanatçılar da en iyi yapabildikleri işe, imge üretmeye devam ettiler. “Yeni mesleğe geçenlerin birçoğu bu sanatçılardan oluşuyordu” (Freund, 2016, s.33).

Fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler poz süresini birkaç yıl içinde çok aza indirdi. Bu süre “1839 yılında, (...) on beş dakikaydı. Bir sene sonra, (...) on üç dakika yeterli oluyordu. 1841 yılında süre çoktan iki üç dakikaya indirilmişti ve 1842’de sadece yirmi ya da kırk saniye gerekir olmuştu” (Freund, 2016, s.31). Böylece insanlar, portreleri çekilirken uzun süre kıpırdamadan beklemek zorunda kalmadılar. Fotoğrafın bu şekilde, toplumun büyük çoğunluğu tarafından benimsenmesi, Amerika’da da erken tarihlerde gerçekleşti.

İlk dagerreyotipi atölyeler 1840’da açıldı ve 1853’de tek başına New York’ta 86 atölye vardı. Massachusetts’te 1854-55’te 12 ay zarfında 400.000 dagerreyotipi portre yapılmıştı. Portrecilik aniden, eskisine göre kıyas edilemeyecek kadar geniş bir kitlenin kullanımına sunulmuştu -2 dolar ve sonraları da 12 sent ödeyebilecek herkes yararlanabiliyordu ve bu da ressamlar tarafından talep edilen ücretin neredeyse binde biriydi” (Fleming & Honour, 2016, s.660).

Daguerre’in geliştirip ürettiği fotoğraf makinesinden yola çıkarak başka imalatçılar da tasarladıkları fotoğraf makineleriyle piyasaya girdiler. “1843 yılında Charles Chevalier kutuların yanlarına menteşe takarak fotoğraf makinesinin katlanmasına olanak sağladı; (...) 1851 yılında W. & W. H. Lewis, taşınabilen ve kullanıcının odağı ayarlamasına, perspektifi düzeltmesine olanak tanıyan, içten körüklü bir fotoğraf makinesi” (Silverman, 2019, s.109) üretti. “1858 yılında Thomas Skaife, yavaş hareket eden nesneleri kaydedecek kadar hızlı bir objektife sahip küçük bir fotoğraf makinesi tasarladı” (Silverman, 2019, s.111).

Görüntü kalitesinin artmasını sağlayan yenilikler de yapıyordu. “1860 yılında ilk anastigmat makineler çıktı. Bu makineler, o güne dek görülmemiş bir netlik sağlıyor ve bu nedenle rötuş tekniklerinin geliştirilmesini gerekli kılıyordu. (...) Negatife rötuş yapma tekniğini Münihli fotoğrafçı Hampfständl icat etti” (Freund, 2016, s.62). Artık, portresini çektiren kişi, kendisinde kusurlu gördüğü yerleri yok etmek ya da daha güzel görünmek için fotoğrafında değişiklikler yaptırabiliyordu. Bu değişiklikleri yapmak için

fotoğraf alanında çalışan kişiler arasında rötuşçular ve uzman ressamalar da bulunuyordu. Bu uzman ressamalar fotoğrafları boyayarak renklendiriyorlardı, çünkü renklendirilmiş fotoğraflar moda olmuştu. Fotoğrafçı modele poz verdirirken, diğeri de notlar alıyordu: ten rengi normal, gözler mavi ya da kahve, saçlar kestane ya da belki siyah vb. Birkaç gün sonra, renklendirilmiş, çerçevelenmiş ve kartona yapıştırılmış fotoğraf, müşteriye teslim ediliyordu (Freund, 2016, s.63).

Sonraki yıllarda fotoğraf makinesinin donanımında da bazı gelişmeler yaşandı. George Esatman, “1888’de Kodak marka kameraları, bir yıl sonra da ilk şeffaf rulo filmi piyasaya sürdü. (...) Filmin tamamı kullanıldıktan sonra kamera Kodak’a gönderiliyor ve yeniden filmle doldurulmuş olarak, bir önceki makaranın basılan fotoğraflarıyla birlikte geri dönüyordu” (Hacking, 2015, s.103). Fotoğrafla ilgili süreçteki bu yenilikler daha fazla insanın fotoğraf çekmesine olanak sağlamıştı.

Fotoğraf makinesi, icat edildiği ilk zamanlarda, küçük bir azınlık tarafından kullanılıyordu. Fakat “30 yıl (...) sonra fotoğraf polis dosya kayıtları, savaş muhabirliği, askeri istihbarat, pornografi, ansiklopedi belgeleri, aile albümleri, kartpostallar, antropolojik kayıtlar (...) olarak; estetik etkiler yaratmak, haber röportajcılığı ve vesikalık fotoğraf için kullanılmaya başlandı” (Berger, 1988, s.74).

2.1. Fotoğraf Makinesine Sanat Dünyasından İlk Tepkiler

Şair ve yazar Edgar Allan Poe 1840 tarihli bir gazeteye yazdığı yazıda fotoğraf için “modern bilimin en önemli ve belki de en olağanüstü zaferi olarak görülmelidir” <https://www.eapoe.org/works/misc/dgtypea.htm> demiştir. Bu olağanüstü zafere karşı, çok farklı tepkiler gelmiştir. Fotoğraf makinesinin bulunmasından sonra “matbaa makinesine benzer bir yeniden üretim aracı, sanatçılar tarafından, yararlı bulunduğu ölçüde sevinçle ya da kendi yeni üretimlerine meydan okuduğu ölçüde küçümseme ile karşılandı” (Price, 2014, s.39). Bazı sanatçılar için fotoğraf makinesiyle rekabet söz konusuydu. “Hemen hemen tüm sanatçılar, fotoğrafın sanat değeri taşıdığını reddetmiştir. Bu yargıya ulaşmalarında, hem sahip oldukları farklı estetik görüşlerin hem de belirli bir rekabet kaygısının etkisi olmuştur” (Freund, 2016, s.81). Fotoğraflar, sanatçılar tarafından “resimlere alternatif olarak görülmekteydi. Sadece portreler değil, binaların ve şehir panoramalarının manzaraları da çekilmekteydi” (Fleming & Honour, 2016, s.661). Sanatçıların bazıları fotoğrafların, “portrelerin ve manzaraların yerini alacağından korktular. 1839’da Daguerre’nin sürecini Amerika Birleşik Devletleri’ne getiren Samuel F. B. Morse (1791-1872), ‘Sanat, bu keşifle harika bir şekilde zenginleştirilmelidir. Bazılarının sanatın mahvolacağı şeklinde ifade ettikleri düşünce ne kadar da sığ ve aptalca” (Hannavy, 2013, s.1043) demiştir. Aşağıda, Thedor Hosemann’ın 1843 tarihli karikatüründe, müşterileri ve dolayısıyla mesleği, fotoğrafçı tarafından elinden alınan bir ressam görülmektedir.



Şekil 1: Thedor Hosemann. 1843.

<https://www.semanticscholar.org/paper/Can-Computers-Create-Art-Hertzmann/97b308f2c18d2086316ee81e68e13f8b2f1b9699/figure/1>

Fotoğrafların, portrelerin yerini alacağından endişelenen ressamalar tamamen haksız da sayılmazlardı. “Fotoğrafın icadından sonraki ilk on yılda, portre minyatür resimleri bir sanat formu olarak neredeyse ortadan kayboldu ve yerini yeni teknoloji aldı” (Clarke, 1997, s.21). Bunun sonucunda işlerini kaybeden minyatürcüler, “daguerreotype ve calotye’ları” (Bayhan, 1997, s.604) boyamışlardır. Benjamin’in (2013, s.17) belirttiğine göre “1840 gibi erken bir tarihte bile sayısız minyatür ressamı -ilk başta yan bir uğraş olarak, fakat çok geçmeden sadece fotoğrafla iştigal ederek profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüştür. Aynı zamanda bu kişilerin ilk uğraşlarında edindikleri tecrübenin kendilerine büyük yardımı” dokunmuştur.

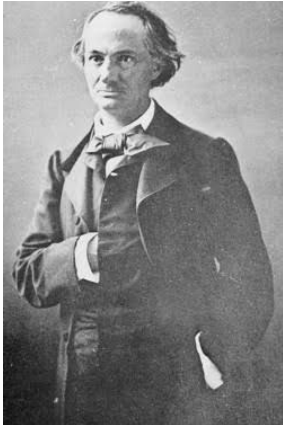
Portre resim yaptıranların sayısının azalması, bu işi fotoğrafçıların daha hızlı ve daha ucuza yapıyor olmalarından kaynaklanıyordu. Bu durumda “suçlu da fotoğrafçı elbette ve bu nedenle bu alanda çalışan tüm sanatçıların, özellikle de ortalama bir yeteneğe sahip olanlarının, fotoğrafa karşı oldukça düşmanca bir tavır takınmaları şaşırtıcı değildi” (Freund, 2016, s.80).

Şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire, çektiği fotoğraflarla çelişkili bir şekilde fotoğrafa karşı sert sözler dile getirmiştir. “İcat edildiği andan itibaren, ‘bizim iliklerine kadar Narsist sefil toplumumuz, bir metal parçası üstündeki değersiz tasvirine bakınma için koştu’ diye yazmaktaydı. (...) ‘Sanatın bazı işlevlerinin yerine fotoğrafın geçmesine izin verilirse kısa zamanda bütünüyle yerine geçecek ve bozacaktır’” (Fleming & Honour, 2016, s.662) demiştir. Fotoğraf hakkında olumsuz görüş bildirenlerden biri olan “İngres, fotoğraftan ve ‘sanatın kutsal mabedini’ yağmalayan modern sanattan nefret ediyordu. Ona göre fotoğraf da bu gelişmenin bir tezahürüydü” (Freund, 2016, s.74,75). Bu konuda yalnız değildi ve fotoğrafa “karşı tavır olarak fotoğrafın sanatla hiçbir bağlantısı olmadığını ileri süren bir grup sanatçının hazırladığı itiraz” (Freund, 2016, s.75) metnini imzalayanların arasında kendisi de vardı. Şair ve sanat eleştirmeni John Ruskin de “fotoğrafın resimle hiçbir ilgisi yok ... ve asla da yerini alamayacak” (Hacking, 2015, s.11) diye belirtmiştir.

2.2. Fotoğrafın Resim Sanatı Üzerindeki Etkisi

Fotoğraf makinesinin icadından sonra ressam Paul Delaroche, “Bugünden itibaren resim sanatı ölmüştür” (Price, 2014, s.39) görüşünü dile getirmiştir. Fotoğrafçı, Oscar Gustave Rejlander 1863’te “Fotoğrafın ressamı daha iyi sanatçılar ve daha dikkatli çizimciler yapacağına inanıyorum” <https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/c19/rejlander.html> diye yazmıştır. Sanat eleştirmeni John Ruskin “fotoğrafın güzel sanatlara nasıl doğruluk getirebileceğiyle ilgilendi. (...) Çalışmalarını savunduğu Ön Raffaellocular, resimlerini oluştururken fotoğrafları yardımcı olarak kullandılar. Ancak Ruskin’in yazıları, sanatçıları doğadan resim yapmaya ve fotoğrafları yalnızca çizim veya çalışma için kullanmaya teşvik etti” (Hannavy, 2013, s.1046).

On dokuzuncu yüzyılda, pek çok sanatçı fotoğrafa ilgi göstermiştir. “Corot, Gustave Courbet, Jean François Millet, Edgar Degas, Edvard Munch, Franz von Stuck (...) ve Edouard Vuillard bunların arasında fotoğraf toplayanlardı ve onları resimleri için referans olarak kullanmışlardı” (Facos, 2011, s.211; Hannavy, 2013, s.175). Edouard Manet, “1860’larda fotoğraf kullanan sanatçılarla tanıştı. Manet’nin gravür olarak yaptığı Baudelaire portrelerinden biri, yazarın 1859’da yapay ışıkla çekilmiş bir Nadar fotoğrafından yapılmıştır” (Scharf, 1983, s.64). Sanatçı, 1868 yılında yaptığı İmparator Maximilian’ın İnfazı adlı resminde François Aubert’nin çektiği fotoğraflardan yararlanmış. Bir başka sanatçı, Edvard Munch, “düzenli olarak kompozisyona yardımcı olması için fotoğrafı kullanmakla kalmamış, aynı zamanda 1902’de bir kamera aldıktan sonra fotoğrafçılıkla radikal bir şekilde deneyler yapmıştır” (Kurczynski, 2006, s.135).



Şekil 2: Nadar. Charles Baudelaire’in Portresi. 1859.

Kaynak: <https://www.ebbroebello.net/2010/10/charles-baudelaire-ci-spiega-cosa-fare.html>

Şekil 3: Edouard Manet. Charles Baudelaire’in Portresi. 1863.

Kaynak: <https://rismuseum.org/art-design/collection/portrait-charles-baudelaire-48034>

Sanatçılar, ilk şoku atlattıktan sonra fotoğraf makinesinin olanaklarını araştırmaya ve keşfetmeye başladılar. “Fotoğrafın icadı, sanatın geçireceği evrim için çok belirli bir gelişmeydi” (Freund, 2016, s.8). Bu icat, “figüratif sanatın amacı üzerine bir tartışma doğursa da, aynı zamanda sanatçılar için yeni” (Farthing, 2014, s.12) bir kaynağın ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Hem Empresyonist hem de Realist sanatçılar, fotoğraf görüntülerini tuval üzerine kopyalamaya yardımcı olmak için tuvallerine kurşun kalemle izgaralar çizdiler. Fransız sanatçı Jules-Meuener, ön çizimlerine cam fener slaytları yansıttı ve ardından tuvale aktardı. (...) Eakins de dâhil olmak üzere diğer sanatçılar, fotoğraf üzerinde izlenen çizgilerin tuval üzerine farklı bir ölçekte aktarılmasına izin veren bir pantograf kullandılar (Hannavy, 2013, s.1047).

Ressamlar, işlerine yarayan fotoğrafları kullandıkları gibi aynı zamanda bazı fotoğrafçılar, resimlerinde yardımcı olsun diye onlar için nü fotoğraflar üretiyorlardı. “Eugene Delacroix ve Gustave Courbet, 1850’lerin ortalarında

fotoğraflardan nü resimler çiziyor ve boyuyordu. Eugene Durieu ve Julien Vallou de Villeneuve, Fransa'da resamlara çıplak çalışmalar yapan birçok fotoğrafçı arasındaydı” (Hannavy, 2013, s.1046).

Bazı ressamalar, fotoğraf kullandıklarının bilinmesinden rahatsızlık duymasa da hepsi böyle düşünmüyordu. “Rönesans’tan beri” der Gayford “Profesyonel sanatçılar görsel aygıtlar kullandıklarını genelde açıklamadılar, ketum davrandılar” (Hockney & Gayford, 2017, s.236). Fotoğraf makinesi icat edildikten sonra da “ressamların çoğu, çalışmalarını yaratmada bir yardımcı olarak fotoğrafların bazı kullarımlarını bulmuş olsa da” (Hannavy, 2013, s.1047) bunu dile getirmekten kaçınmışlardır. Sözgelimi, “1880’lerde, Eakins ve Fransız Realist Pascal Aldolphe-Jean Dagan-Bouveret gibi sanatçılar, kendilerini canlı bir modelden resim yaparken gösteren fotoğraflar için poz verecek kadar ileri gittiler, ancak aslında resmi oluşturmak için büyük ölçüde fotoğrafları” (Hannavy, 2013, s.1047) dayanak olarak kullanmışlardır.



Şekil 4: Pascal Aldolphe-Jean Dagan-Bouveret’nin The Pardon in Brittany adlı resmini yaparken modeli ile birlikte fotoğrafı. 1886.

https://en.wikipedia.org/wiki/Pascal_Dagnan-Bouveret#/media/File:Photograph_of_Pascal_Dagnan-Bouveret_painting_The_Pardon_in_Brittany_while_a_model_by_the_name_of_Walter_poses.jpg

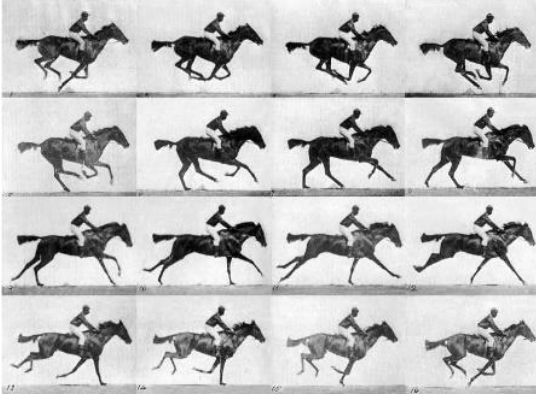
Şekil 5: Pascal Aldolphe-Jean Dagan-Bouveret. The Pardon in Brittany. 1886.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436076>

2.3. Edward Muybridge'in Anlık Fotoğrafları

Fotoğraf teknolojisi ilk yıllarında durağan görünümlere çevriliyordu. Zamanla, bazı insanlar hareketli görünümlerin fotoğrafta nasıl görüneceğini merak etmeye başladılar. Amerika’da yaşayan İngiltere doğumlu fotoğrafçı Eadweard Muybridge, Leland Stanford adlı zengin bir adamın mali desteğini de alarak fotoğraf deneylerine başladı. Muybridge, atlar “dört nala koşarken, ayaklarının dördü de yerden havalanıyor” (Bell, 2009, s.349) mu sorusunu çözmekle görevlendirildi. Uzun çalışmalardan sonra “Asurlulardan beri sanatın aşına olduğu uçarak koşan at imgesinin doğal gerçeklerle hiçbir ilgisinin olmadığı ortaya çıkmıştı” (Bell, 2009, s.349). Fotoğraflar, atların dört nala koşarken “dört ayağın da aslında yerden ayrıldığını, ancak ressamların tasvir ettiği şekilde olmadığını ortaya koydu” (Hannavy, 2013, s.1047).

Muybridge’in çalışmaları, fotoğraf makinesinin, imgeleri kopyalamak yanında, insan gözünün fark edemeyeceği kadar hızlı hareketleri, bilimsel bir doğrulukla aktardığını göstermiş oldu. Bu da sanatçıları, sonraki çalışmalarında gerçekliği tasvir ederken eskisinden farklı bir yol izlemeye götürmüştür. Muybridge’in “dört nala koşan atların fotoğraflarının hiçbiri, onları dört nala uçan bir pozda göstermiyor ve Muybridge’in çalışmasına aşına olan sanatçıların çoğu, açıkça ‘hatalarını’ fark ettiler. Uçan dört nala at, dört nala koşan atların sanatsal tasvirlerinden hızla kayboldu, yerini Muybridge’in fotoğraflarından türetilen bir poz aldı. Edgar Degas’nın ilk resimlerinde uçan dört nala at kullanılmıştır, ancak sonraki çalışmalarında Muybridge’in fotoğraflarından ilham aldığı açıktır” (Mather, 2014, s.92,93). Şekil 6’da Muybridge’in konuyla ilgili fotoğraflarından biri, Şekil 7’de de Degas’nın koşan bir atı betimlediği bir heykeli görülmektedir.



Şekil 6: Eadweard Muybridge. Dörtncü Koşan Yarış Atı. 1878 ve 1887.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg

Şekil 7: Edgar Degas. Sağ Ayak Üzerinde Dörtncü Koşan At. 1880.

<https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1977.02.40.S>

Edward Muybridge'in insan ve hayvan hareketlerini görüntüleme deneyleri bazı sanatçıların ilgisini çekmiş hatta fotoğrafçı "1880'lerde hareket halindeki atların fotoğraflarını, atın hareketini tam olarak temsil etmediğini düşündüğü ünlü tablolarla karşılaştırmak için fener slaytları kullanarak dersler" (Hannavy, 2013, s.1047) vermiştir. Onun bu konuda başka fotoğraf çalışmaları da oldu. "Doğrudan negatiflerinden basılan fotoğrafları (...) *Animal Locomotion, an Electro Photographic Investigation of Successive Phases of Animal Movements* (1887) ismiyle satıldı. Daha sonra da canlı model derslerinde poz verenlerden çok daha fazlasını veren çıplak modeller, akademik resimlerde belirmeye başladı" (Fleming & Honour, 2016, s.684).

2.4. On Dokuzuncu Yüzyılda Resimlerinde Fotoğraf Kullanan Bazı Ressamlar

Fotoğrafın icat edilmesinden çok kısa bir süre sonra ressamlar, fotoğrafları resim yapma sürecinin bir parçası olarak kullanmaya başlamışlardır. David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından fotoğrafı çekilen ressam William Etty "kendi portresini, koyu boyalar ve zengin gölgelerle Rembrandt'ı hatırlatan bir resme dönüştürmüştür" (Hockney & Gayford, 2017, s.240).



Şekil 8: David Octavius Hill ve Robert Adamson. William Etty. 1844.

<https://www.moma.org/collection/works/83070>

Şekil 9: William Etty. Otoportre. 1844.

<https://artuk.org/discover/artworks/self-portrait-7945>

Eugène Delacroix (1798-1863)

Ressamlar fotoğrafa karşı çok farklı tepkiler vermişlerdir. Mesleklerinin ellerinden alındığını düşünenler, resim sanatının sonunu getirdiğini düşünenler olduğu gibi fotoğrafın resme yardımcı olacağını düşünenler de olmuştur. "1854 yılında büyük ressam Delacroix bu hayranlık uyandıran buluşun bu denli geç kalmasına çok hayıflandığını içtenlikle ilan etmiştir" (Sontag, 1999, s.135). Kendisi de "çıplak figürlerin fotoğraflarından desenler" (Fleming & Honour, 2016, s.662) yapan Delacroix, "fotoğrafı, desen eğitimini tamamlayacak çok değerli bir yardımcı olarak görüyordu; dagerotip de, belirli bir ölçüye kadar, doğanın sırlarının içine daha fazla girmemize olanak sağlayacak bir çevirmen olarak kabul edilebilirdi" (Freund, 2016, s.76,77).

Delacroix, fotoğrafın “gelişim süreciyle yakından ilgileniyordu ve ilk kurulan fotoğraf topluluğuna da üye olmuştu” (Freund, 2016, s.77). Sanatçı, “fotoğrafların yanı sıra grafik baskılar da yapan Eugène Durieu ile çalıştı” (Hannavy, 2013, s.402). Bununla ilgili olarak “günlüğüne şu satırları yazmış: ‘Saat 8’de Durieu’nün mekânına gittim. Saat neredeyse 5’i gösterdiğinde, modelin pozunu ayarlamak dışında hiçbir şey yapmamıştık’” (Hacking, 2015, s.85). Delacroix’nın Odalık adlı resmini Eugène Durieu’nun çektiği bir “fotoğraftan esinlendiği tahmin ediliyor. Söz konusu tabloda, model nakış işlemeli bir örtüye doğru uzanır ve bir odalık edasıyla kendini yastığa bırakır” (Hacking, 2015, s.85).



Şekil 10: Eugène Durieu. Odalık. 1854.

https://nl.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Durieu#/media/Bestand:Durieu_5.jpg

Şekil 11: Eugène Delacroix. Odalık. 1857.

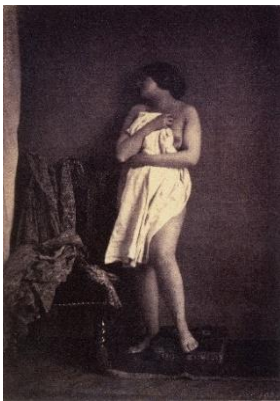
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Odalisque_-_WGA6225.jpg

Delacroix, fotoğraf teknolojisinin “göz alıcı doğallığından hoşlanmış, ama haddinden fazla detayından hoşlanmamıştır” <https://www.e-skop.com/skopbulten/delacroixdan-manetye-fotograf-ve-resim/4127> Odalık resminde fotoğraftaki kadını model olarak kullanmış, arka planı resmine dâhil etmemiştir. Ayrıca kendi resim tarzı içinde fotoğrafik özellikleri de neredeyse ortadan kaldırmıştır.

Delacroix'ya göre, ‘doğa engin bir sözlüktür. Hayal güçlerinin peşinden giden ressamalar, kavrayışlarına uygun öğeleri sözlükte ararlar... Hayal gücü olmayanlar sözlüğü kopyalarlar’. Delacroix, hızlı eskizlerini böyle bir sözlük oluşturmak için kullandı. Ama daha da hızlı olan fotoğrafçılık yeni ortaya çıkmıştı. Bilimsel ilerlemeyi genel olarak eleştiren Delacroix, ‘dagerreyotipi bir danışman, bir sözlük olarak desteklemeye’ istekliydi, ancak ondan ‘resmin kendisini’ yapmaya değil (Néret, 2004, s.64).

Gustave Courbet (1819-1877)

Gustave Courbet’nin fotoğrafla ilişkisi farklı amaçlar taşıyordu. Onları “resimleri için bir model olarak ve çalışmalarını tanıtmak için kullandı. Diğerlerinin aksine, Courbet bunu gizlemedi. (...) Otuz yıl boyunca Courbet’nin kadını figürleri için Vallou de Villeneuve’nin fotoğraflarını model olarak kullandığı biliniyordu” (Hannavy, 2013, s.341). Courbet “ve diğer gerçekçilerin eserlerine ısrarla yöneltilen bir eleştiri dagerreyotipi’lere benzedikleriydi” (Fleming & Honour, 2016, s.681).



Şekil 12: Julien Vallou de Villeneuve. Çıplak Çalışması. 1853.

https://en.wikipedia.org/wiki/Julien_Vallou_de_Villeneuve#/media/File:Study_naked_no1930_Villeneuve-165.jpg

Şekil 13: Gustave Courbet. Ressamın Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Hayatının Yedi Yılıni Özetleyen Gerçek Bir Alegori. 1855.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Painter%27s_Studio#/media/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg

Courbet, resimdeki kadın hakkında şunları dile getirmiş: “Sandalyemin arkasında çıplak bir kadın model var. Sandalyemin arkasına yaslanmış, bir süre boyamamı izliyor. Elbiseleri resmin önünde yerde.’ Bu figürün şimdi yaygın olarak, 1853 Salonunda sergilenen Courbet’in tartışmalı tablosu Yıkananlar için poz vermiş bir model olan Henriette Bonnon’un Julien Vallou de Villeneuve’nin fotoğrafına dayandığı düşünülüyor” (Waller, 2016, s.73). Vallou, “1853-54’te, sanatçı modelleri olarak ve genel halka satılan bir dizi çıplak çalışma, Études d’après nature yayınladı. Birkaç tanesi Gustave Courbet’in iyi bilinen çalışmaları için kullanıldı” (Hannavy, 2013, s.1435).

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

Jean-Léon Gérôme’un Oryantalist resimleri “seyahatleri boyunca çektiği fotoğraflara ve yaptığı eskizlere dayanmaktadır. Tüm bu hayali sahneleri kurgulamak için gerçekçi bir üslup kullanan Gérôme, fırçasını gayet net ve sert kullanması, kusursuz rötuşları ile resimlerine neredeyse fotoğrafik bir yüzey kazandırmaktadır” (Farthing, 2014, s.289). Sanatçı, “1868’de Mısır’da hem resim yaparken hem de fotoğraf çekerken kendi fotoğraf makinesine sahipti” (Scharf, 1983, s.83). Gérôme’un, yaygınlaşmasından çok önce, bir fotoğraf makinesine sahip olması, sanatsal çalışmalarında önemli bir yeri olduğunun kanıtı olarak görülebilir. Onun “Fayum figürleri, ayar olarak uzak olsa da, büyük ölçüde fotoğrafa bağlıdır” (Scharf, 1983, s.242).

Gérôme, “1875’te İstanbul’a Abdullah Biraderler’in davetlisi olarak gelmiş ve onların Topkapı Sarayı’ndan çektiği iç mekân ve mermer avlu fotoğraflarını daha sonra *Köşkte Harem (...)*, *Sultan ve İki Muhafızı (...)*, *Sarayın Taraçası (...)*, *Nargile Yakan Kız (...)* gibi tablolarında fon olarak kullanmıştır” (İnankur, 1997, s.672).



Şekil 14: Jean-Léon Gérôme. Saray Terası. 1886.

<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/jean-leon-gerome-degisim-caginda-kulturel-etkilesimler/1548>

Edgar Degas (1834-1917)

Fotoğraf makinesinin icadından beş yıl önce doğan Edgar Degas, aynı zamanda bir fotoğrafçıydı. 1895 yılında çektiği Pierre-Auguste Renoir ve Stéphane Mallarmé fotoğrafı hakkında Paul Valéry, Degas’ın “onları dokuz gaz lambasının parlak ışıkları altında yaklaşık on beş dakika poz vermeye” (Hockney & Gayford, 2017, s.254) zorladığını ifade etmiştir. Degas, “fotoğrafa hayrandı. Şipşak fotoğraf kompozisyonlarındaki hareket ve kendiliğindenlik duygusunu yeniden yaratmak için, bilinçli olarak figürlerin tuvalin kenarıyla kesildiği asimetrik görüntüler yarattı” (Walisiewicz, Loxley, Murray, Donahue ve Seymour-Ure, 2018, s.227). Belirgin bir şekilde ilk kez fotoğrafçılar tarafından kullanılan bu, figürlerin bazılarının kesilerek bir kısmının çerçevenin dışında bırakılma işlemi Degas’ın pek çok resminde görülebilir. Fotoğrafçılık, “umulmadık açıları yakalayabilme ve gerçeklikten rastgele bir kare kesip alabilme becerisiyle ona ilham” (Powel-Jones, 2016, s.19) vermiştir. Degas’ın resimleri, Paris yaşamından kesitler sunan fotoğrafları çağrıştırmaktadır. Sanatçı, resimleriyle, “on dokuzuncu yüzyıldaki çağdaşlarına fotoğrafın dünyayı görme şekillerini zaten değiştirdiğini ve gelecekte daha da değiştireceğini gösteriyordu. Aynı zamanda Degas, fotoğrafın meydan okuyuşuna yanıt vermek istiyorsa resmin de bir değişim geçirmesi gerekeceği konusunda ikna olmuştu” (Thompson, 2014, s.34).

Degas, konuları arasında önemli bir yere sahip olan balerinlerin “nasıl hareket ettiklerini daha iyi anlamak için onları fotoğraflamıştır” (Hannavy, 2013, s.1047). Sanatçının “balerinleri betimlediği resmi, Eadweard Muybridge’in (1830-1904) hayvanların ve insanların nasıl hareket ettiğini gösteren fotoğraflarından etkilenerek yapılmıştır” (Farthing, 2014, s.317). Bale Sınıfı adlı resimde, “çarpıcı ve bir merkezi olmayan bu kompozisyonda balerinler ve anneleri, öğretmen Jules Perrot’nun etrafında toplanmıştı. Eserin asimetrik tasarımı, farklı bakış açısı ve birbirinden kopuk figürleri doğaçlama çekilmiş bir fotoğrafa” (Farthing, 2014, s.321) benzemektedir.



Şekil 15: Edgar Degas. Bale Sınıfı. 1871-1874

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ballet_Class_\(Degas,_Mus%C3%A9_d%27Orsay\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ballet_Class_(Degas,_Mus%C3%A9_d%27Orsay))

Paul Cézanne (1839-1906)

Kendisini resim yapmaya adanmış Cézanne, “zamanının birçok akademik ressamının olduğu gibi, görünür dünyayı fotoğrafik doğrulukla yeniden üretmekle ilgilenmiyordu. Empresyonistlerin çağdaşları gibi, doğanın geçici etkilerini kaydetmekle de ilgilenmiyordu. Cézanne, doğal dünyada kalıcı formlar ve renkler ve bunlar arasında kalıcı ilişkiler olduğuna inanıyordu” (Murphy, 1968, s.7). Emile Bernard, Cézanne Üzerine Anılar’ında “Cézanne, bir ressamın fotoğrafiden yararlanmasına karşı değildi. (...) Ama ona göre, doğayı doğru biçimde yansıtan fotoğraf de, bir yorum gerektirmekteydi. Bu tarzda birkaç resim yaptığı da oldu” (Bernard, 1997, s.50) demektedir.



Şekil 16: Paul Cézanne’ın Portresi. 1861.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_cezanne_1861.jpg



Şekil 17: Paul Cézanne. Otoportre. 1864.

<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/self-portrait-1864>

Cézanne 1861’de yukarıdaki fotoğrafı çektiğinde yirmili yaşlarının başlarındaydı. Murphy’nin (1968, s.17) belirttiğine göre “zayıftı, kambur omuzluydu ve neredeyse bir buçuk metre boyundaydı. (...) Cézanne, bu fotoğraftan o sırada kendisiyle ilgili duygularını yansıtan bir otoportre resmetti. Resimde çenesini uzatmış, elmacık kemiklerini ve kaşlarını vurgulamış ve gözlerine neredeyse paranoyak bir sabitlik kazandırmıştır.”

Sanatçı, ayrıca 1885’te yaptığı Yıkanan (The Bather) adlı resminde “bir halının üzerinde duran statik bir pozdaki çıplak bir erkeğin fotoğrafik görüntüsünü bir manzarada yürüyen bir figüre” (Hannavy, 2013, s.1046,1047) dönüştürerek onu yeni bir bağlama yerleştirmiştir.

Thomas Eakins (1844-1916)

On dokuzuncu yüzyılın önemli Amerikan ressamlarından Thomas Eakins, “resimleri için çıplak modellerin fotoğraflarını çekti ve öğrencilerine kendisinin ve başkalarının çıplak çalışmalarını temin etti. 1883 Arcadia ve 1885 Yüzme resimlerindeki çıplak figürler, fotoğraflardan figürler kopyalanarak oluşturulmuştur” (Hannavy, 2013, s.1047). Gerçekçi tarzda resimler yapmasına rağmen araştırmalar sanatçının “zorlu perspektif sorunlarını çözmek için yalnızca bir ressam olarak kendi titiz ve üstün becerilerine güvenmediğini, resimlerini hazırlarken

fotoğraflardan geniş ölçüde yararlandığını, bazen bir konu hakkında kırk veya daha fazla fotoğraf çektiğini ortaya koymaktadır” (Kirkpatrick, 2006, s.13).



Şekil 18: Thomas Eakins. Korse Dantelli Elbiseli Kadın, Ayaklarının Dibinde Seterle Oturuyor. 1883.

<https://www.pafa.org/museum/collection/item/woman-laced-bodice-dress-sitting-setter-her-feet>

Şekil 19: Thomas Eakins. Sanatçının Eşi ve Seter Köpeği. 1884-1889.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10811>

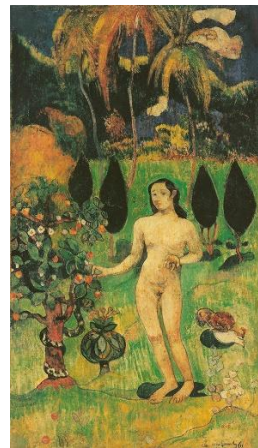
Eakins, Şekil 18’deki kendi çektiği fotoğrafı, Sanatçının Eşi ve Seter Köpeği resminde kullanmıştır. Fotoğrafi resimde kullanırken bazı değişiklikler yapmış, “figürü sağ yerine sola çevirmiş ve Susan’ı tamamen farklı bir elbiseyle giydirmiştir (...) Ancak görüntünün temel fikri değişmeden kalmıştır: kitabı ile Kraliçe Anne tarzı sandalyesinde oturan, ayaklarının dibinde bir köpek ile arkasında desenli örtü olan bir kadın” (Reason, 2005, s.86).

Eakins, Muybridge’in fotoğrafla ilgili deneysel çalışmalarının ardından “hayvan hareketine bilimsel bir ilgi duymuş ve Mayıs Sabahı Parkta” (Hannavy, 2013, s.1047) adlı resminde bu çalışmalardan etkilenmiştir. Eakins, Muybridge ile “bir süreliğine işbirliği yürüttü ve atölye modellerini hareket halinde fotoğraflamak için kendi sistemini geliştirdi. Ayrıca resim yaparken fotoğraf kayıtlarının yardımcı olarak sınırlı şekilde kullanılabileceğini değerlendiren ilk kişilerden de biriydi” (Fleming & Honour, 2016, s.684).

Thomas Eakins, resimleri için “eskiz yapmak yerine yüzlerce fotoğraf çekerek; hatta –söylentiye göre- bazen bunları tuval üzerine yansıtmıştı” (Hockney & Gayford, 2017, s.254). Sanatçı, “ilk fotoğraf makinesini 1880’de satın almıştır. Çağdaşlarının çoğunun aksine Eakins, fotoğraf ve resim arasında bir çatışma olduğunu düşünmüyordu. Güçlü klasik eğilimleri olan bir ‘Gerçekçi’ olarak sanatçı, fotoğrafa, nesnel görüntülerin anlaşılmasını sağlayan, kavramayı pekiştiren bir yöntem şeklinde yaklaştı” (Thompson, 2014, s.48).

Paul Gauguin (1848-1903)

Paul Gauguin, fotoğraf makinesinin icadından sonraki süreci “Makineler geldi, sanat gitti. ... Fotoğrafın işimize yarayacağını düşünmekten çok uzağım” (Scharf, 1983, s.250) diye ifade etse de bazı çalışmalarında fotoğrafları kullandığı bilinmektedir. Sanatçının “birkaç resim ve ağaç baskısına doğrudan ilham kaynağı olan” (Hannavy, 2013, s.1437) Isidore van Kinsbergen’in fotoğrafları, ölümünden sonra ortaya çıkmıştır.



Şekil 20: Aline Chazal (Aline Gauguin), yak. 15 yaşında. 1840.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aline_Chazal.jpg

Şekil 21: Paul Gauguin. Sanatçının Annesinin Portresi. 1890.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gauguin_La_m%C3%A8re_de_l%27artiste.jpg

Şekil 22: Paul Gauguin. Egzotik Havva. 1890.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gauguin_1890_%C3%88ve_exotique.jpg

Gauguin, Şekil 21'deki resmi “annesinin bir fotoğrafından yola çıkarak yaptı, (...) Aline 1867'de ölmüştü; Gauguin, onun ölümünü, teğmen olduğu ticaret gemisi Hindistan'da durduğunda öğrendi” (Brettell, Cachin, Frèches-Thory, & Stuckey, 1988, s.186). Gauguin, Egzotik Havva resminde “annesinin fotoğrafına dayanarak konusunu bir tür duygusallıkla yeniden düzenlemiş gibi görünüyor. Tahiti Havvalarının öncüsü olan koyu tenli figür karma bir yapıya sahiptir. Vücudu, Gauguin'in Exposition Universelle'de gördüğü Borobudur tapınağı kabartmalarından, çevresi onun Martinique anılarından ve yüzü annesinin eski fotoğrafından” (Brettell, Cachin, Frèches-Thory, & Stuckey, 1988, s.186) alınmıştır.

Gauguin, bazı çalışmalarında fotoğrafı kullanmış olsa da amacı fotoğrafik bir gerçekliği betimlemek değildi. “Aurier 1891'de Gauguin'in, çağdaş ressamı yanıtlan gerçekçilik ve fotoğrafik kişiliğinin küçük küçük uğraşlarının yararsızlığını ilk anlayan ve bu devrime çok kötü hazırlanmış olan toplumumuzda gerçek sanatı yeniden kurmaya girişen ilk kişilerden biri olduğunu” (Scharf, 1983, s.250,251) belirtmiştir.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Lautrec, çalışmalarında “fotoğrafları kullanan en iyi bilinen yüzyıl başı sanatçısıydı. (...) 1891'de Lautrec'in yönetiminde Sescou, Maurice Guilbert'i ve bir kafe masasında oturan bir modeli fotoğrafladı. Bu fotoğraftan Lautrec'in A La Mie tablosunun temel unsurları alındı. Kızın elbisesinin ve pozunun birçok detayı Sescou'nun fotoğrafından” (Coke, 1972, s.91) alınmıştır. Sanatçı, “1897'den sonra oyuncu ve aktris portrelerini geliştirmek için eskizlerden daha sık fotoğrafları kullanmaya başladı” (Castleman & Wittrock, 1985, s.94). Lautrec, etkilendiği sanatçılardan biri olan “Degas'nın çalışmasında meydana gelen şaşırtıcı kırpma ve görüntünün kenarı ile görüntünün olağandışı etkileşimini stiline entegre etti. Degas bir keresinde kendi kendine şöyle demişti: ‘Bir ressam çok fazla kesme yapmayı bilmelidir!’ Böyle bir yöntem temelde fotoğrafik ve hatta filmseldir” (Castleman & Wittrock, 1985, s.50).



Şekil 23: Paul Sescou. Kafede Adam ve Kadın. 1891.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lautrec_A_la_mie_foto.jpg

Şekil 24: Henri de Toulouse-Lautrec. La Mie Restoranında. 1891.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_001.jpg

Şekil 23'deki fotoğrafta görünen adam Lautrec'in “arkadaşı, Maurice Guibert'di; kadın güzel bir modeldir (...) Lautrec, Paris'in hayatının kötü bir yönünü, serserileri ve fahişeleri, tasvir etmek istiyordu. Onun için bu genç ve güzel kadını yaşlı, sefil bir fahişe, kibar dostunu da sefil biri haline getirdi” (Venturi, 2018, 130). Sanatçı, resminde fotoğrafı olduğu gibi aktarmamış, hayal gücünü kullanarak bazı değişiklikler yapmıştır. Sözgelimi,

soldaki figürü sağdaki bir şeyle dengelemek için bir şarap şişesi eklemiştir. Masayı gerçekçi hale getirmek ve tüm gruba bir temel oluşturması için yüzeyini hatalı bir perspektifle çizmiştir. Fotoğraftaki figürler duvardan uzaklaştırılmıştır. (...) Fotoğrafta oda, düz bir odadır. Resimde ise oda bir meyhane salonudur ve içindekiler gibi sefildir (Venturi, 2018, 130).

3. SONUÇ

Ressamlar, fotoğraf makinesinin icadına kadar, görünen gerçekliği aslına uygun bir şekilde resmetmenin yollarını aramışlardır. Bu amaçla, camera obscura gibi imge oluşturmaya yarayan araçlar kullanmışlardır. “Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar” (Moran, 1994, s.15) gelmiştir. “Ancak birçok gelişme (...) geçen yüzyılda sanatın taklit teorisini daha az inandırıcı hale getirdi. Resme, özellikle yeni bir başlangıç olan fotoğrafın gerçekliği meydan” (Freeland, 2001, s.35) okumuştur.

Fotoğraf makinesinin icadı, ressamlar arasında büyük bir şaşkınlık yarattı ve bazıları mesleklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Ressamların bir kısmı fotoğrafın, resmin yerini alacağını düşünürken bir kısmı fotoğrafları resimlerinde kullanabileceklerini düşündüler. Söz konusu ilk şaşkınlığın hemen ardından da fotoğraflar, ressamlar tarafından gizli ya da açık bir şekilde kullanılmaya başlandı.

Zamanla, bu alanda meydana gelen gelişmeler fotoğrafların hem kalitesini artırdı hem de toplumun daha büyük kesimlerince kullanılmasına olanak sağladı. Bazı ressamalar ilk başlarda fotoğrafçıların çektiği fotoğrafları kullanırken, sonraları kendi çektiği fotoğrafları kullananlar da oldu. Özellikle insan figürlerinin yer aldığı fotoğraflar en sık tercih edilenler arasındaydı. Ressamların ihtiyacını karşılamak amacıyla fotoğrafçılar tarafından nü fotoğraflar da çekildi. Ressamlar fotoğrafları kullandıkları onları tuvale olduğu gibi aktarmamışlar, hem kompozisyonda bazı değişiklikler yapmışlar hem de kendi sanatsal üsluplarına bağlı kalmışlardır.

Fotoğraf, sadece onu kullanan ressamalar yoluyla resim sanatını etkilemedi, gerçekliğin tasvirini ressamaların hayal edebileceklerinin çok ötesine taşıyıp, en son aşamayı görmelerini sağladı. Artık resim sanatının binlerce yıldır hedeflediği amaçlardan biri olan gerçekliğin bir aynadaki kadar doğru bir şekilde görünür kılınması, ressamaların yüzlerini başka bir yöne çevirmelerine yol açmıştır. Sanatın bir değişikliğe, yeniliğe ihtiyacı vardı ve sanatçılar bu yeniliğin en azından fotoğrafik bir sanat olmadığını çok iyi biliyorlardı. Ressamlar, fotoğrafların gerçekliğe bağlı kalan imgeler oluşturmada kendilerinden daha iyi olduğunu gördüklerinde, “giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar” (Gombrich, 1999, s.526). James Abbott McNeill Whistler’ın “Taklitçi, zavallı bir insan türüdür. Yalnızca önünde gördüğü ağacı, çiçeği veya başka bir yüzeyin resmini yapan kişi bir sanatçı olsaydı, sanatçıların kralı fotoğrafçı olurdu” (Vinet, 2017, s.184) sözü, Gombrich’i destekler niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2011). Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Bayhan, M. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Yayınları, YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.
- Bell, J. (2009). Sanatın Yeni Tarihi (Çev.: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna), NTV Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi (Çev.: Osman Akinhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berger, J. (1988). O Ana Adanmış – John Berger’den Seçme Yazılar (Çev.: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Semih Sökmen, İskender Savaşır ve Burak Boysan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2015). Bir Fotoğrafi Anlamak (Çev.: Beril Eyüboğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bernard, E. (1997). Cézanne Üzerine Anılar (Çev.: Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Brettell, R., Cachin, F., Frèches-Thory, C., & Stuckey, C. F. (1988). The Art of Paul Gauguin, National Gallery of Art, Washington.
- Castleman, R. & Wittrock, W. (1985). Henri de Toulouse-Lautrec: Images of the 1890s, The Museum of Modern Art, New York.
- Clarke, G. (1997). The Photograph, Oxford University Press, Oxford – New York.
- Coke, V., D. (1972). The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Crary, J. (2004). Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine (Çev.: Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Erzen, J. N. (2015). Fotoğraf Notları, Say Yayınları, İstanbul.
- Facos, M. (2011). An Introduction to Nineteenth-Century Art, Routledge, New York.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü (Çev.: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Fleming, J. & Honour, H. (2016). Dünya Sanat Tarihi (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Frazier, N. (2000). The Penguin Concise Dictionary of Art History, Penguin Reference, New York.
- Freeland, C. (2001). But Is It Art?: An Introduction to Art Theory, Oxford University Press, USA.
- Freund, G. (2016). Fotoğraf ve Toplum (Çev.: Şule Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Galassi, P. (1981). Before Photography: Painting and the Invention of Photography, The Museum of Modern Art, New York.
- Gombrich, E. (1999). Sanatın Öyküsü (Çev.: Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Hacking, J. (2015) Fotoğrafın Tüm Öyküsü (Çev.: Abbas Bozkurt), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Hannavy, J. (2013). Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, Routledge, New York.
- Hockney, D. & M. Gayford. (2017). Resmin Tarihi (Çev.: Mine Haydaroğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İnankur, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Yayınları. YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.
- Kirkpatrick, S. D. (2006). The Revenge of Thomas Eakins, Yale University Press, New Haven & London.
- Kurczynski, K. (2006). Edvard Munch: The Modern Life of the Soul and Edvard Munch: Symbolism in Print, Nineteenth-Century Art Worldwide 5, no. 2 p. 125-139.
- Mather, G. (2014). The Psychology of Visual Art: Eye, Brain and Art, Cambridge University Press, New York.
- Moran, B. (1994). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Murphy, R. W. (1968). The World of Cézanne, 1839-1906, Time-Life Books, New York.
- Néret, G. (2004). Eugène Delacroix: 1798-1863: The Prince of Romanticism, Köln, Taschen.
- Powell-Jones, M. (2016). Empresyonizm (İzlenimcilik). (Çev.: Engin Süren), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Price, M. (2014). Fotoğraf Çerçevelediği Gizem (Çev.: Ayşenaz Koş ve Kubilay Koş), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Reason, A. M. (2005). Beyond Realism: History in the Art of Thomas Eakins, University of Maryland, College Park.
- Scharf, A. (1974). Art and Photography. Pelican Books, USA.
- Silverman, K. (2019). Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi (Çev.: Maide Meltem Aydemir), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Sontag, S. (1999). Fotoğraf Üzerine (Çev.: Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Thompson, J. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak (Çev.: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Venturi, L. (2018). Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar (Çev.: Esra Ermert), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Vinet, A. M. (2017). James McNeill Whistler an Evolution of Painting from the Old Masters: Identified by Two Missing Masterpieces, Lulu Publishing.
- Walisiewicz, M., Loxley, D., Murray, J., Donahue, M. & Seymour-Ure, K. (2018). Sanatçılar: Yaşamları ve Eserleri (Çev.: Ahmet Fethi Yıldırım), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Waller, S. S. (2016). The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830-1870. Routledge, New York.

İnternet Kaynakları

<https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/c19/rejlander.html>. Erişim Tarihi: 07.02.2022.

<https://www.eapoe.org/works/misc/dgtypea.htm>. Erişim Tarihi: 25.02.2022.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/delacroixdan-manetye-fotograf-ve-resim/4127>. 08.02.2022.