

**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**  
**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**ÖZERK BİR MECRA VE SANAT YAPITI OLARAK FOTOKİTAP**

**NECATİ TOROS MUTLU**

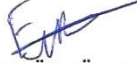
**TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ FULYA ERTEM BAŞKAYA**

**2020, İZMİR**

21/02/2020

### SANATTA YETERLİK TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Fulya Ertem Başkaya  
Yaşar Üniversitesi

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



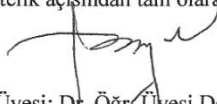
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kahyaoğlu  
Yaşar Üniversitesi

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



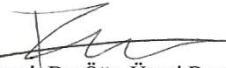
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Bahar Emgin  
İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

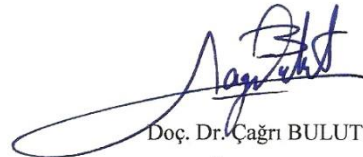


Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Derya Özkan  
İzmir Ekonomi Üniversitesi

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre doktora/sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk  
Dokuz Eylül Üniversitesi



Doç. Dr. Çağrı BULUT  
Yaşar Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ÖZ

### ÖZERK BİR MECRA VE SANAT YAPITI OLARAK FOTOKİTAP

Necati Toros Mutlu

Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanatta Yeterlik Tezi Danışman: Doç. Dr. Fulya Ertem Başkaya

2020

Bu araştırma, fotokitabı tarihsel ve kültürel bir bağlamda tanımlamayı ve onu diğer eser okuma deneyimleriyle karşılaştırarak özgün bir mecra ve özerk bir sanat yapıtı olarak eleştirel bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır. Fotografik görüntünün kitap formunda kendine bulduğu yer ve bu formun bizim görüntüyü kavrayışımızı nasıl şekillendirip dönüştürdüğü bu araştırmanın temel sorularından olacaktır. Çalışma, fotoğrafın ortaya çıkışından çok kısa bir zaman sonrasında hayata geçirilen örneklerden başlayarak, zamanla ortaya çıkan sanat akımları, teknolojik gelişim ve politik değişimlerin etkisiyle dönüşen, özerkleşen ve bugünkü çok katmanlı haline gelen fotokitapları merkezine alacaktır. Fotokitabın diğer basılı fotografik yayın ve biçimlerden ayrılan yanları, sinema, edebiyat ve tasarım bağlamları üzerinden de irdelenerek, bu disiplinlerle olan bağları detaylı örneklerle sunulacaktır. Fotografik anlatıyı sadece kitap mecrası üzerinden yürütmeyip, içeriğini onun içinde eriterek, okuyucuyu söz konusu anlatıyı görsel bir dille okumasına olanak sağlayan fotokitap kendine has bir mecra oluşturmuştur. Bu elle tutulabilir fiziki mekân, fotoğrafın ve fotoğraf sanatçısının kendini ifadesinde oldukça özgün bir deneyimi beraberinde getirmektedir. Kitap formunun, fotoğraf izleyicisine sunduğu gerek görsel, gerek fiziksel fırsatlar ve kitap formu yoluyla fotoğrafın tözüyle kurulabilecek kişisel deneyimler sebebiyle fotokitabın başlı başına özerk bir mecra olarak öne çıkması araştırmanın üzerinde duracağı temel noktalardan olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** fotoğraf, fotokitap, sanatçı kitapları, görsel sanatlar

## **ABSTRACT**

### **THE PHOTOBOOK AS AN AUTONOMOUS MEDIUM AND A WORK OF ART**

**Necati Toros Mutlu**

**Yaşar University, Proficiency in Arts**

**Advisor: Asst. Prof. Dr. Fulya Ertem Başkaya**

**2020**

This research aims to define the concept of the photobook in a historical and cultural context and provide a comparative reading in reference to other works of art while maintaining a critical perspective to the medium and work of art in terms of autonomy. The place where photographic image finds itself in the book form and how this form shapes and transforms our comprehension will be one of the main questions of this research. Starting from the very first works that has been brought to life soon after the invention of photography, the study will focus on photobooks which have been transformed, attained autonomy and grown into their current multi-layered position with influences from art movements, technological developments and political changes. The distinguishing aspects of photobooks from other printed photographic publications and forms will also be scrutinized in the context of cinema, literature, and design and its links with these disciplines will be presented in comprehensive examples. The photobook, which does not only carry out the photographic narrative over the book, but also melts its content in it, has forged a unique medium that allows the reader to read the narrative in a visual language. This tangible physical space delivers a rather authentic experience for the expression of photography and the photographer. The photobook as an autonomous medium will be the fundamental point of this research for the visual and physical opportunities the book form offers to the viewer and the personal experiences that can be gained from the substance of photography can be established through it.

**Keywords:** photography, photobooks, artists books, visual arts

## TEŞEKKÜR

2013 yazında Yaşar Üniversitesi'ne tesadüfi bir ziyaretim sonucu, yine tesadüfi bir şekilde varlığını öğrendiğim Sanatta Yeterlik programına son gün kaydolmama vesile olarak hayatımın yol ayrımı diyebileceğim bir zamanda böyle bir yolculuğa başlamamı sağlayan sevgili hocalarım Bahar Emgin ve Mehmet Kahyaoğlu'na,

Bu yolculuğun ta en başında tanışıp, aynı sınıfta bu programın kabul sınavına girip, ders döneminde aynı sınıfları paylaştığım ve kader ortaklığı yaptığım çok sevgili dostum Emre Yıldız'a,

Tez çalışmalarımın ders döneminde okulda geçirdiğim yoğun zamanlarda tanışıp, dostluğumuzun pekiştiği, fotokitap adına, kitaplar adına müthiş bir maceraya beraber çıktığımız, beraber nice eserler ortaya koymayı planladığım çok sevgili dostum Umut Altıntaş'a,

Akademide kendime bir yer bulmam konusunda benden hiç vazgeçmeyen hocalarım ve iş arkadaşlarım Zeynep Arda ve Gökhan Mura'ya

Henüz 20'li yaşlarımın başındayken kendisinden aldığım Görsel İletişim dersi sayesinde şu an bulunduğum yerde olmaya dair hayallerimin temelini atan, tez danışmanım olmasını çok istediğim ve tam da tez danışmanı seçme zamanım geldiğinde Yaşar Üniversitesi'ne gelerek tez danışmanlığımı kabul eden, tüm tembelliklerime sabır, çalıştığım konuya ise ilgi gösteren sevgili danışman hocam Fulya Ertem Başkaya'ya

Son olarak da, kendilerine hayattaki her şeyi borçlu olduğum annem ve babam, Müzehher ve Ertuğrul Mutlu'ya,

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

N. Toros Mutlu

İzmir, 2020

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunmuş olduğum “Özerk Bir Mecra ve Sanat Yapıtı Olarak Fotokitap” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Necati Toros Mutlu



21 Şubat 2020

## İÇİNDEKİLER

Tez Jüri Onay Metni .....	i
Öz .....	ii
Abstract .....	iii
Teşekkür .....	iv
Yemin Metni .....	v
İçindekiler .....	vi
Resim Listesi .....	viii
Giriş .....	1
BÖLÜM 1: Fotokitapta Erken Örnekler ve Yaklaşımlar: 19. Yüzyıl Fotokitabı ve İlk Özgün Örnekler .....	8
1.1 İlk Örnekler: <i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> (Anna Atkins, 1843-55) ve <i>The Pencil of Nature</i> (William Henry Fox Talbot, 1844-1846) .....	8
1.2 Uzak Diyarlar, Uzak Hayatlar: <i>Foochow and the River Min (1873)</i> , <i>The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite (1874)</i> ve <i>How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York (1890)</i> .....	11
BÖLÜM 2: 20. Yüzyıl Sanat Akımlarının Etkisinde Fotokitap .....	18
2.1 Modern Zamanlar: Piktoryal Fotoğraftan Modernist Fotokitaba Geçiş .....	19
2.2 Yeni Fotoğraf ve Yeni Vizyon'a Dair Dört Kitap .....	21
BÖLÜM 3: İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotokitabın Dönüşümü .....	27
3.1 Bir Zamanlar Amerika'da: <i>American Photographs (1938)</i> , <i>The Americans (1958-59)</i> ve <i>Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels (1956)</i> .....	28
3.2 O Sırada Avrupa'da: Karar Anı .....	38
3.3 Kuzey Tayfi: Keld Helmer-Petersen & Bertolt Brecht .....	43
BÖLÜM 4: Özerk Bir Mecra ve Sanat Yapıtı Olarak Fotokitap ve Diğer Anlatı Türleriyle Olan İlişkisi .....	52
4.1 Bir Gösterim Mekânı Olarak Fotokitap ve Sekans .....	53
4.2 Fotokitaplar ve Yazınsal Anlatılarla Olan İlişkileri .....	63

4.3 İçler Dışlar Çarpımı: Meram ve Mecra .....	73
BÖLÜM 5: Tez Süreci Üretimleri ve Bağımsız Bir Fotokitap İniyatifi Olarak Karton Kitap Örneği .....	87
SONUÇLAR .....	108
EK: Görüşmeler .....	111
KAYNAKÇA .....	160
ÖZGEÇMİŞ .....	167





## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1</b> W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846 .....	1
<b>Resim 2</b> Walker Evans, American Photographs, 1938 .....	3
<b>Resim 3</b> Robert Frank, Les Americains & The Americans, 1958 (İlk baskı) & 1959 (ABD baskısı) .....	4
<b>Resim 4</b> Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963 .....	6
<b>Resim 5</b> Anna Atkins, Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843-55 .....	9
<b>Resim 6</b> W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846 .....	10
<b>Resim 7</b> W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846 .....	11
<b>Resim 8</b> John Thomson, Foochow and the River Min, 1873 .....	12
<b>Resim 9</b> James Nasmyth & James Carpenter, The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite, 1874 .....	14
<b>Resim 10</b> James Nasmyth & James Carpenter, The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite, 1874 .....	15
<b>Resim 11</b> Jacob Riis, How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York, 1890 .....	16
<b>Resim 12</b> Jacob Riis, How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York, 1890 .....	17
<b>Resim 13</b> Alvin Langdon Coburn, New York, 1910 .....	19
<b>Resim 14</b> Anton Giulio Bragaglia, Fotodinamismo Futurista, 1913 .....	20
<b>Resim 15</b> Werner Gräff, Es Kommt der Neue Fotograf!, 1929 .....	21
<b>Resim 16</b> Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist Schön, 1928 .....	23
<b>Resim 17</b> Franz Roh, Foto-Auge, 1929 .....	24
<b>Resim 18</b> Werner Gräff, Es Kommt der Neue Fotograf!, 1929 .....	25
<b>Resim 19</b> Léon-Paul Fargue & Roger Parry, Banalité, 1930 .....	26
<b>Resim 20</b> Walker Evans, American Photographs, 1938 .....	29
<b>Resim 21</b> Walker Evans, American Photographs, 1938 .....	30
<b>Resim 22</b> Robert Frank'ın 1954 yılında yaptığı Guggenheim Bursu başvurusu .....	32
<b>Resim 23</b> Robert Frank, The Americans, 1959 .....	33

<b>Resim 24</b> Robert Frank, The Americans, 1958 & 1959 .....	34
<b>Resim 25</b> William Klein, Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels, 1956 .....	36
<b>Resim 26</b> William Klein, Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels, 1956 .....	38
<b>Resim 27a</b> Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment, 1952 .....	39
<b>Resim 27b</b> Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment, 1952 .....	41
<b>Resim 28</b> Henri Cartier-Bresson, Les Européens, 1955 & Images à la Sauvette, 1952 .....	42
<b>Resim 29</b> Keld Helmer-Petersen, 122 Farvefotografier, 1948 .....	44
<b>Resim 30</b> Keld Helmer-Petersen, 122 Farvefotografier, 1948 .....	45
<b>Resim 31</b> Bertolt Brecht, Kriegsfibel, 1955 .....	46
<b>Resim 32</b> Bertolt Brecht, Kriegsfibel, 1955 .....	47
<b>Resim 33</b> Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011 .....	49
<b>Resim 34</b> Bertolt Brecht, Kriegsfibel ve Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011, 1955 .....	49
<b>Resim 35</b> Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011 .....	50
<b>Resim 36</b> Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1878 .....	54
<b>Resim 37</b> Eadweard Muybridge, Woman Walking Downstairs, 1887 .....	55
<b>Resim 38</b> Marcel Duchamp, Nu Descendant un Escalier No. 2, 1912 .....	55
<b>Resim 39</b> Chris Marker, La Jetée: Ciné-Roman .....	57
<b>Resim 40</b> Alexey Brodovitch, Ballet, 1945 .....	58
<b>Resim 41</b> Bernd ve Hilla Becher, Anonyme Skulpturen, 1970 .....	59
<b>Resim 42</b> Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963 .....	61
<b>Resim 43</b> Ed Ruscha, Various Small Fires, 1964, Some Los Angeles Apartments, 1965, Every Building on the Sunset Strip, 1966 & Thirtyfour Parking Lots, 1967 .....	62
<b>Resim 44</b> Julia Margaret Cameron, Idylls of the King, 1874 .....	64
<b>Resim 45</b> Paul Eluard & Man Ray, Facile, 1935 .....	66
<b>Resim 46</b> Paul Strand ve Claude Roy, La France de Profil, 1952 .....	67
<b>Resim 47</b> Jim Goldberg, Raised by Wolves, 1995 .....	68
<b>Resim 48</b> Jim Goldberg, Rich and Poor, 1985 .....	69
<b>Resim 49</b> Paul Graham, A Shimmer of Possibility, 2007 .....	70

<b>Resim 50</b> Paul Graham, A Shimmer of Possibility, 2007 .....	71
<b>Resim 51</b> Paul Graham, A Shimmer of Possibility, 2007 .....	72
<b>Resim 52</b> Hans Peter Feldmann, Bilder, 1971 .....	74
<b>Resim 53</b> Larry Sultan & Mike Mandel, Evidence, 1977 .....	77
<b>Resim 54</b> Dick Jewell, Found Photos, 1977 .....	78
<b>Resim 55</b> Andy Warhol, Ethel Scull 36 Times, 1963 .....	79
<b>Resim 56</b> Tadanori Yokoo, Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition, 1996 .....	81
<b>Resim 57</b> Tadanori Yokoo, Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition, 1996 .....	82
<b>Resim 58</b> Gerhard Richter, Atlas, 1997 .....	84
<b>Resim 59</b> Gerhard Richter, Atlas, 1997 .....	86
<b>Resim 60</b> Gary McLeod X KartonKitap, 2014 .....	88
<b>Resim 61</b> Gary McLeod, 2012 .....	89
<b>Resim 62</b> Gary McLeod X KartonKitap, 2014 .....	90
<b>Resim 63</b> N. Toros Mutlu, Blank Verses – I, 2017 .....	91
<b>Resim 64</b> N. Toros Mutlu, Blank Verses – I, 2017 .....	92
<b>Resim 65</b> N. Toros Mutlu, Blank Verses – I, 2017 .....	93
<b>Resim 66</b> Karton Kitap, Kumpanya, 2017 .....	95
<b>Resim 67</b> Karton Kitap, Kumpanya, 2017 .....	96
<b>Resim 68</b> Karton Kitap, Kumpanya, 2017 .....	97
<b>Resim 69</b> N. Toros Mutlu & Fail Books, 2018 .....	97
<b>Resim 70</b> N. Toros Mutlu & Fail Books, 2018 .....	98
<b>Resim 71</b> Metehan Özcan x KartonKitap, Resimli Bilgi - Ek, 2019 .....	99
<b>Resim 72</b> Metehan Özcan x KartonKitap, Resimli Bilgi - Ek, 2019 .....	100
<b>Resim 73</b> Alexander Honory, The Lost Pictures, 1998 .....	102
<b>Resim 74</b> N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019 .....	104
<b>Resim 75</b> N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019 .....	106
<b>Resim 76</b> N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019 .....	107

**Resim 77** N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place,  
2019 .....107



## GİRİŞ

Fotoğrafın icadının resmi duyuruluş tarihi olan 1839'dan çok kısa bir süre sonra, 1844 yılında, fotoğraf teknolojisinin yaratıcılarından biri olan İngiliz hezârfen Henry Fox Talbot birçok otorite tarafından ilk fotokitap olarak kabul gören *The Pencil of Nature* (Doğanın Kalem) adını verdiği kitabını yayımlar. 1846 yılında altıncı ve son fasikülü yayımlanan kitapta toplam 24 adet kalotip (calotype) yer almaktaydı. (Resim 1) Bir seriye bağlı olmayan az sayıda tekil fotoğraflardan oluşmasına rağmen Talbot'un fotoğraflarını kitap formunda yayımlamak istemesinin fotoğrafın çoğaltılabilir bir kitle iletişim teknolojisi olarak görülmesi vardı.

**Resim 1** W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846



Kaynak: Met Museum (2020). çevrimiçi:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

Dagerreyotip işlemine kendi icadı olan kâğıt negatif teknolojisiyle üstün gelen Talbot, kâğıdın insanlar arası iletişim ve bilgi aktarımında temel bir rolü olduğunu biliyordu.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kirby, T. (2001). *The Genius of Photography*. [Belgesel]. İngiltere: BBC.

Bunun yanında, fotoğrafın, bir sanat disiplini olarak görülmesi için henüz oldukça erkendi ve bu sebeple kendini galeri ve müzelerde tanıtmaya olanaksızdı. Fotoğrafın henüz bir sanat formu olarak kabul görülmesinden ve galeri ve müzelerde kendisine bağımsız olarak yer bulma şansı yakalamasından onlarca yıl öncesinde kitap, fotoğraf için yeşerebileceği verimli bir toprak olmuştur. 19. yüzyıl fotoğrafı temelde kitap tabanlıydı ve fotoğraf için kabul gören mekânlar kütüphaneler ve arşivler olmuştur (Parr & Badger, 2004). Fotoğrafçılar, gezginler, bilim ve iş insanları fotoğrafın “matbu” formunun en hızlı, en ucuz ve en erişilebilir form olduğunu biliyorlardı. Fotoğraf, uzun yıllar kitap formu içinde kitlelere ulaşmayı ve orada değişip, dönüşmeyi sürdürdü. Fakat, fotoğrafın özellikle de İkinci Dünya Savaşı sonrasında izleyen sürede müze ve galerilere kabul edilişi, yüksek fiyatlara alıcı bulabilir hale gelmesi ve dijital dünyanın matbu forma nazaran daha hızlı, daha ucuz ve daha erişilebilir alternatifler sunmasıyla kitap, ikinci planda kalmadıysa bile, daha *niche* bir alana kısıldı.

Fotokitap, aynı bir zamanlar aile fotoğraflarının *yuvasının* albümler olduğu gibi, fotoğrafın ilk ve hakiki yuvası olmuştur (Parr & Badger, 2004). Müze ve galerilerin, fotoğrafı, gerçek anlamda sanat alanının bir parçası olarak algılaması ve kabullenmesi neredeyse 1970’leri bulmuştur. Dünyanın en ünlü çağdaş sanat müzelerinden olan, New York’ta bulunan Modern Sanat Müzesi’nin dahi fotoğraf departmanını kurması 1940’ta gerçekleşmiştir<sup>2</sup>; bu fotoğrafın icadının açıklanmasından yüz sene sonrasına denk gelir. İlk fotokitap ise, bizzat fotoğrafı icat edenlerden biri olan W. H. Fox Talbot tarafından, yukarıda da bahsedildiği gibi, dört sene sonra hayata geçirilmiştir.

Müze ve galerinin fotoğrafı kabullendiği dönem, fotokitabın bugünkü özerk sanat eserine dönüşmeye başlamasıyla da paralellik taşır. Fotokitap henüz halen sadece “fotografik kitaplardan” biriyken de sanatsal ifadenin iletişim araçlarından biriydi, fakat kendi özerkliğini ve bu özerkliğe dayanan itibarını kazanması İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı’da yaşanan kültürel, ekonomik, toplumsal ve sanatsal değişimler sonucu gösterir. Özellikle 20. yüzyılın başından, 1930’lara değin fotoğrafı deneysel tasarımcı kimlikleriyle kitap formu ve mekânı içinde yorumlayan interdisipliner sanatçılar, 1940’larda yerlerini kendilerini *auteur* fotoğrafçılar olarak tanımlanabilecek kişilere

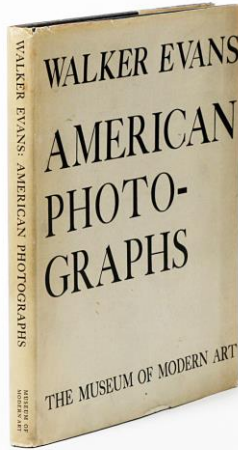
---

<sup>2</sup> Curatorial Departments. Photography. (b.t.). 8 Eylül 2015, <http://www.moma.org/explore/collection/departments/photography>.

bırakmaya başlar. Şüphesiz buradaki en büyük kırılma, fotoğrafı bir sanat formu olarak en erken tanıyan ülkelerden biri olan Amerika'da yaşanmıştır.

1938 yılı, sadece fotokitap için değil, aynı zamanda fotoğraf için de kilometre taşı sayılabilecek bir tarihtir. Bu tarihte, New York Modern Sanatlar Müzesi ilk defa bir fotoğrafçının solo sergisine ev sahipliği yapmıştır. Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans'ın işlerinden oluşan sergiye aynı zamanda bir kitap da eşlik etmekte, Modern Sanatlar Müzesi bu kitabın yayıncısı olarak geçmektedir (Badger, 2008). *American Photographs* adlı bu sergi ve kitap, fotoğraf ve fotokitap tarihi için ne kadar önemli olsa da, aslında yapısı itibarıyla Evans'ın kariyerinin ortalarında yapılmış bir retrospektife eşlik eden bir katalogdur. (Resim 2) Fakat söz konusu kitabın yapımındaki niyet, bir sanatçı monografi üretmek değil, çok daha tutkulu ve özgün bir eser koymaya yöneliktir (Parr ve Badger, 2004). Bu tarihten itibaren fotoğraf, bir sanat disiplini olarak yükselmeye, fotokitap da fotoğrafçının kendini ifade edebileceği özerk bir mekâna evrilmeye başlar.

**Resim 2** Walker Evans, *American Photographs*, 1938

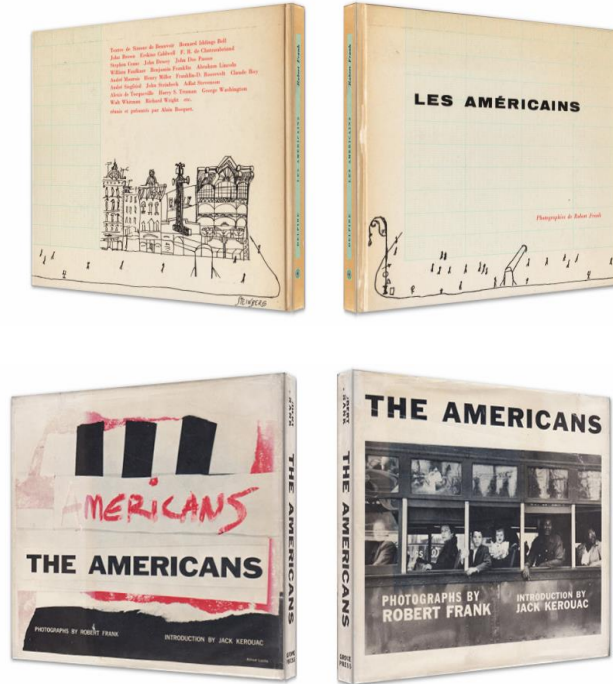


Kaynak: Abe Books (2020). çevrimiçi: <https://www.abebooks.com/Walker-Evans-American-Photographs-Lincoln-Kirstein/4994828873/bd>

Dünya Savaşları fotokitap da dâhil olmak üzere tüm kültür ve sanat hareketlerini etkisine almıştır. Özellikle fotokitabın tasarımına dair oldukça önemli, avangart ve deneysel

yapıtlar bu savaşlar döneminde verilmiştir. Savaşın sanat eserleri ve hareketleri üzerine olan patlayıcı etkisi ise 1950’lerde görülmeye başlamıştır. Amerika’da başlayan Sivil Haklar Hareketi, *baby boom* adı verilen doğum patlaması, Beat kuşağı edebiyat akımının zirve yapıtlarını vermesi, savaş sonrası oluşan belirsiz fakat iyimser hava, fotoğrafa ve fotoğraf yazımına keskin bir yön vermiştir. Bu dönemin sembol isimlerinden biri İsviçreli fotoğrafçı Robert Frank olmuştur. Kazandığı Guggenheim Bursu’yla 1 yıl boyunca Amerika’yı boydan boya dolaşan Frank, 1958 yılında ilk kitabı *Les Américains*’i (Amerikalılar) yayımlar. Bir yıl sonra da kitap İngilizce olarak, *The Americans* başlığıyla Birleşik Devletler’de raflara girer (Resim 3). ABD’de yayımlandığı andan itibaren ülkedeki fotoğraf çevrelerini ayırıştırarak, bir grup için teknik olarak oldukça kaba ve yetersiz bulunurken, Frank’in en büyük destekçilerinden olan ünlü Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans gibi isimler ise işi, “canlandırıcı ve neredeyse iğneleyici bir tarzda” olduğunu söyleyerek yüceltiyordu (Badger, 2008).

**Resim 3** Robert Frank, *Les Américains* & *The Americans*, 1958 (İlk baskı) & 1959 (ABD baskısı)



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/robert\\_frank\\_-\\_the\\_americans\\_1](https://josefchladek.com/book/robert_frank_-_the_americans_1)



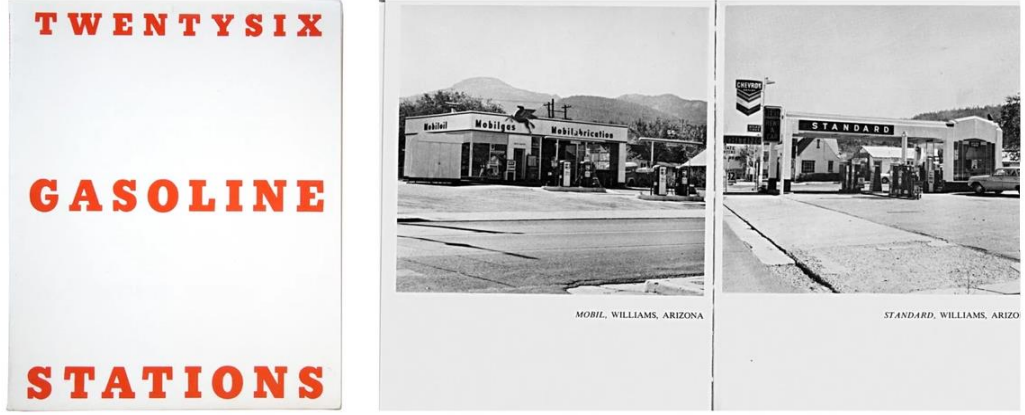
Frank, *The Americans* projesini her şeyden önce bir fotokitap olarak tasarlamıştı. *The Americans*, fotoğrafla ne gibi hedeflerin başarılabileceğinden, onun aracılığıyla hangi toplumsal değişimleri hızlandırılabilirliğinden ziyade, “fotoğrafla” neler yapılabileceğine, fotoğrafın ne olabileceğine dair sorular soran bir eser olmuştur. Fotoğrafların sıralanış şekli, karşılıklı sayfaların yalnızca sağ tarafında tek bir fotoğrafın olması, kitabın dört parçaya ayrılmış yapısı tek fotoğrafın hükümlerini kırmış, fotografik anlatıma yeni ve duru bir boyut kazandırmıştır. *The Americans*’tan sonra tüm fotoğrafçılar için bir kitap yapmak ve kitap formunda anlatımı başarabilmek gerçek bir gayeye dönüşmüştür. *The Americans* bugün dahi Amazon.com’un verilerine baktığımızda halen en çok satan fotokitap olarak tanımlayabileceğimiz eserlerden biridir.<sup>3</sup>

Çoğu fotoğraf tarihçisi, koleksiyoncu ve fotokitap sever için fotokitabın özerk bir sanat formu ve sanatçı kitabı (livre d’artiste) olarak görülmesindeki kırılma noktası ise Ed Ruscha’nın 1963 tarihli ilk kitabı olan *Twentysix Gasoline Stations*’dır (Yirmi Altı Benzin İstasyonu). Kitapta sadece, Amerika’da bulunan ve Chicago – Los Angeles arası bir rotayı kapsayan ünlü kara yolu *Route 66*’in Los Angeles – Oklahoma şehirleri arasında yer alan yirmi altı benzin dolum istasyonunun fotoğrafları bulunmaktadır. (Resim 4) Alabildiğine “nesnel” ve belgeci hissi veren fotoğraflara sahip kitap, tekil fotoğrafın estetik değerinin sorgulanması, sekans ve tipolojinin fotokitap üzerindeki etkisinin vurgulanması ve fotokitabın fotoğraftan bile bağımsız bir düzeye ulaşmasına olanak sağlamıştır.

---

<sup>3</sup> Amazon Best Sellers. (b.t.). 5 Temmuz 2019, [https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photo-Essays/zgbs/books/2082/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_4\\_8622836011](https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photo-Essays/zgbs/books/2082/ref=zg_bs_nav_b_4_8622836011)

Resim 4 Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963



Kaynak: I.B. Tauris (2020). çevrimiçi: <https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>

Ruscha, işindeki görüntünün fotoğraf değil, kitap olduğunu söyleyerek çalışmalarının özüne dair oldukça önemli bir ayırmadan bahseder (Burton ve Zschiegner, 2013). Öyle ki asıl fotografik tipolojiyi kitaplarına uygular ve o zamana kadar fotoğrafların seri oluşturmasına karşılık olarak kitaplarıyla bir seri oluşturur. Ruscha'nın, *Twentysix Gasoline Stations*'ı izleyen kitapları benzer kitap boyutları, tipografi, konuya yaklaşım ve tasarım metodolojisi olarak birbirini izleyen yıllar içinde yayımlanır. Ruscha'nın kitaplarıyla fotokitap dünyasına armağan ettiği en büyük tutku ise, bugün neredeyse fotokitap endüstrisinin bile benzer bir şiarla hareket ettiği bağımsız yayıncılıktır. *Self-published* olarak da adlandırılan, kurumsal bir yayınevine bağlı olmadan basılıp, dağıtılan bu kitaplar, bugün neredeyse her biri sanatçısının/yazarının parmak izlerini taşıyan orijinal eserler niteliğinde kabul görmektedir. Sınırlı edisyonlarla ve çoğunlukla tek baskı yapan bu kitaplar zamanla, Ruscha'nın dediği gibi, işin ta kendisi olmuştur.

Araştırmamın amacı, Evans, Frank ve Ruscha gibi sanatçı/fotoğrafçıların öncülük ettiği özerk bir mecra ve sanat yapıtı olarak fotokitabın, başlangıç noktasından bugüne kadar artan ve dönüşen etkisini analiz etmek yönünde olacaktır. Fotokitap, bugün bulunduğu konum itibarıyla, kimi zaman içinde bulunan fotoğrafların estetik değeri ve sekansını bütünleyici karakterinin sadece ufak parçalarından biri haline getirip, eserin ta kendisine dönüşmek yolculuğundadır. Hollandalı fotoğraf eleştirmeni Ralph Prins fotokitabın, bir

heykel, tiyatro oyunu veya filmle kıyaslanabilecek özerk bir sanat formu olduğunu söyler ve yine Prins'e göre bir fotokitapta, fotoğraflar fotografik niteliklerini kendi içlerinde kaybeder ve baskı mürekkebine *evrilerek* kitap adı verilen dramatik vakanın bir parçası olurlar (Parr ve Badger, 2004). Prins'in sözlerinden yola çıkarak düşünülebilecek bu fotoğrafın kendini kitap formuna teslim ederek bütünleşmesi, bizlerin tekil fotoğraf imgesiyle olan ilişkimizi değiştirmektedir. Fotokitabın karakterine dair bu yaklaşım ve kavramsallaştırma, bu tezin de merkezinde yer alacak araştırma konusu olacaktır. Araştırmamda bu dönüşüm hem fotoğrafın açısından, hem de izleyici/okuyucu açısından birçok eser üzerinden, tarihsel, kültürel ve sanatsal bağlamlar üzerinden açılmaya çalışılacaktır. Sanatta yeterlik çalışmaları ve tezi doğası itibarıyla, araştırmalarım 2013-2019 yılları arasında gerçekleşen tez dönemi üretimlerim ve tez için bir argüman ve sonuç oluşturmasını umduğum eserim *A Place for Everything When Everything in Its Place* ile sonlanacaktır. Tezin ek kısmında ise fotokitap kavramı ve çalışmaları ile detaylı malumata sahip, konunun farklı kollarından tartışmaya katılan yedi isimle gerçekleştirilen görüşmeler yer almaktadır. Tezi anlamlandırma ve neticelendirme niyetiyle üretilmiş bir kitap ve tüm bunları bir sağlamaya almak adına yapılan bu görüşmelerin, tezi okuyan kişiye daha rafine bir içgörü sağlaması hedeflenmiştir.

## **BÖLÜM 1: Fotokitapta Erken Örnekler ve Yaklaşımlar: 19. Yüzyıl Fotokitabı ve İlk Özgün Örnekler**

Bu bölüm ve başlık altında verilecek örnekler, kitabın fotoğrafın ana yurdu olduğunu ve daha fotoğrafın ilk yıllarından itibaren izleyici/okuyucuyla temel iletişim mecrası olarak ele alındığını göstermek amacıyla yer almaktadır. Eserler, William Henry Fox Talbot gibi fotoğraf makinesi ve kâğıt negatifin mucitlerinden ve cyanotip yöntemini sınırlı sayıda ama matbu şekilde iletişim kanalına dönüştüren Anna Atkins'ten başlayarak, ilk sosyal belgeselcilerden biri olarak tanımlayabileceğimiz Jacob Riis'e kadar uzanan bir süreçte fotoğrafın kitap biçimi ve mecrası ile insanlara ulaştırılmaya çalışıldığını göstermektedir.

Resim tarihi ve disiplinin yüz yıllara yayılan birikiminin ağırlığı altında resimci (pictorial) tarzlara eğilimin çok güçlü olduğu 19. yüzyıl fotoğrafında dahi mecra, sergi ve müze salonları değil, kitaplar olmuştur. Bunun elbette en büyük nedenlerinden biri fotoğrafın, kitlelere yayılmak üzere mekanik yollarla çoğaltılabilen bir nesne olarak ortaya çıkmasıdır. 19. yüzyıl sergi ve müze salonları gibi kamusal mekânları, sanat eseri olduğu belli başlı akademik enstitüler tarafından onanmış işlere yer vermiştir. Fotoğraf gibi, daha liberal ve kitlelere yayılan bir aracın tam da bu sebeple ana yurdunun kitap olmasından daha olağan bir durum yoktur.

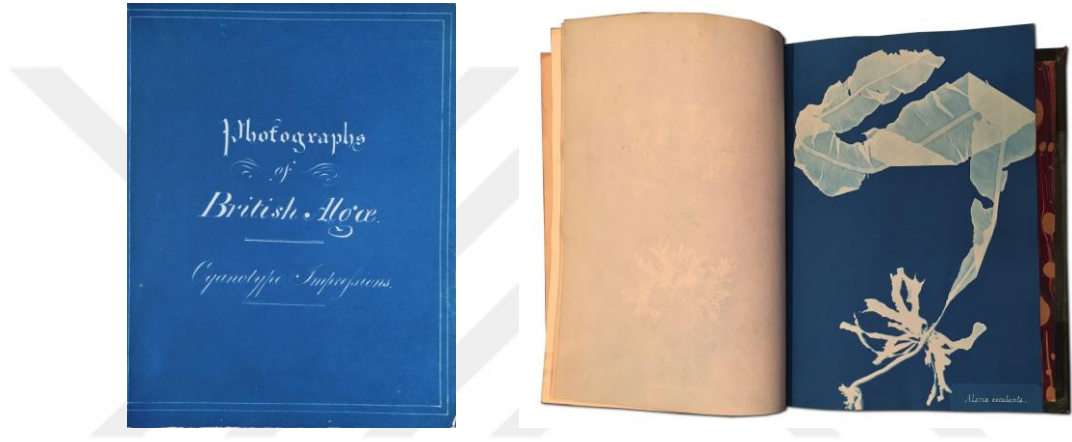
### **1.1 İlk Örnekler: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Anna Atkins, 1843-55) ve *The Pencil of Nature* (William Henry Fox Talbot, 1844-1846)**

William Henry Fox Talbot'un (1800 - 1877) *The Pencil of Nature*'undan sekiz ay önce, Ekim 1843'te, ilk cildi yayımlanan *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Britanya Yosunu Fotoğrafları: Cyanotip İntibalar) bu yönüyle konusu ve iletişim dili fotoğraf olan ilk kitap denilebilir. Kitap 3 ciltten oluşmaktadır ve tamamlanması 10 yıl sürmüştür. Muhteviyatında 389 adet cyanotip bulundurmaktadır. (Resim 5) Çalışmanın en önemli yanı, fotoğraf makinesiz üretilen cyanotiplerin kâğıt üzerinde hayat bulması ve bunun sonucunda kitap formuyla oluşan doğrudan ve doğal ilişkisidir. Kitabının giriş yazısında Atkins (1799 - 1871), yosunlar gibi küçük nesnelere doğru çizimlerinin

yapılmasının zorluğunun, kendisini Sir John Herschel'in öncüsü olduğu cyanotip işleminden istifade etmeye yönlendirdiğinden bahsetmiştir. (Katz, 2017)

Atkins'in eseri özel basım yoluyla çoğaltılmış, içerdiği metinler el ile yazılmıştır ve özel bir dolaşım ağı içinde bulunmuştur. Bu nedenle bir kitaptan ziyade, bir albüm olarak adlandırılması oldukça yaygındır. (Parr ve Badger, 2004)

**Resim 5** Anna Atkins, Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843-55



Kaynak: Zucker Art Books (2020). çevrimiçi:

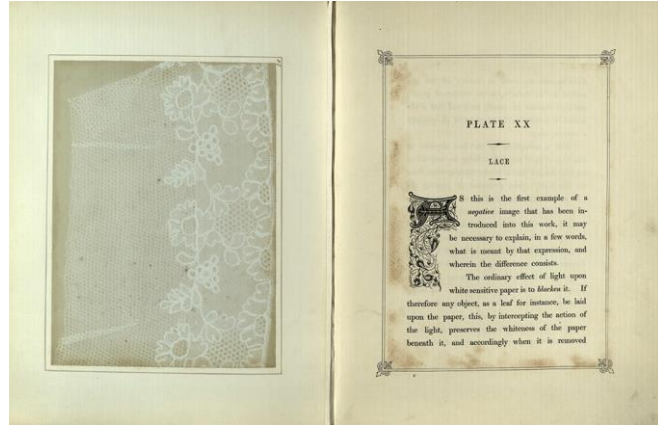
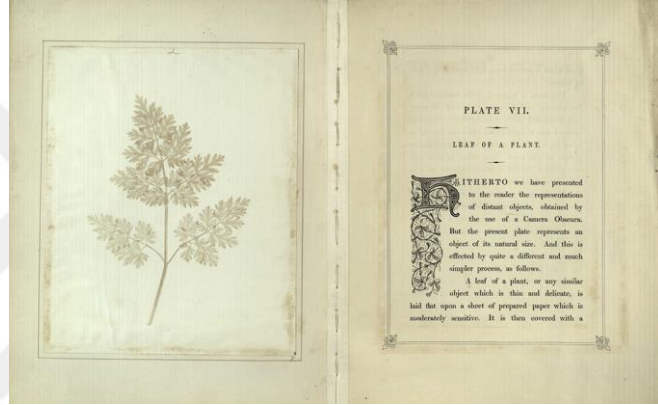
[https://www.zuckerartbooks.com/exhibition/41/exhibition\\_works/3190](https://www.zuckerartbooks.com/exhibition/41/exhibition_works/3190)

Bu yönüyle eser, “ilk fotokitap” olma yarışında birçok kez Henry Fox Talbot’un *Pencil of Nature*’ı ile karşı karşıya gelmektedir. Bu durumun netliği ise iki işin bağlamına bakarak aranmalıdır. Talbot, fotoğraf makinesinin icadının sahiplerinden birisi olmasından mütevellit, hem kitap olan eserini, hem de araç olan eserini nazik bir tanıtım hamlesiyle ortak bir platformda buluştururken, Atkins’in hedefi, fotoğrafın bilimsel çalışmalar için ilk gerçekçi kullanımına bir örnek sunmaktı. (Schaaf, 1985)

Atkins’ten 8 ay kadar sonra Talbot, yankıları bugün giderek büyüyen ve uluslararası fotoğraf platformlarında *self-publish* olarak adlandırılan yöntemin (Bkz: Sayfa No. 6) ilk adımını atacaktı. 1839 yılında artık “herkesin kendi baskısını aldığı ve yayıncısı olduğu” bir dünyanın kehanetiyle yola çıkan Talbot (Schaaf, 1979), beş yıl sonrasında, 1844 yılında ilk cildini yayımladığı *The Pencil of Nature*’la (Doğanın Kalem) ilk fotokitapı

hayata geçirenler arasına girecekti. Fotoğraf makinesi ve tekniklerinin dahi ortak mucitlerinin (Henry Fox Talbot & Louis Daguerre) olduğu fotoğraf tarihinde ilk fotokitap payesinin sahiplerinin de ortak olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır. 1846 yılında tamamlanan Talbot'un eseri, toplamda 24 kalotip içeren, 6 küçük ciltten oluşmaktaydı (Parr ve Badger, 2004). Her kalotipe aynı zamanda Talbot'un imaj hakkındaki yorumları da eşlik etmekteydi (Resim 6).

**Resim 6** W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846

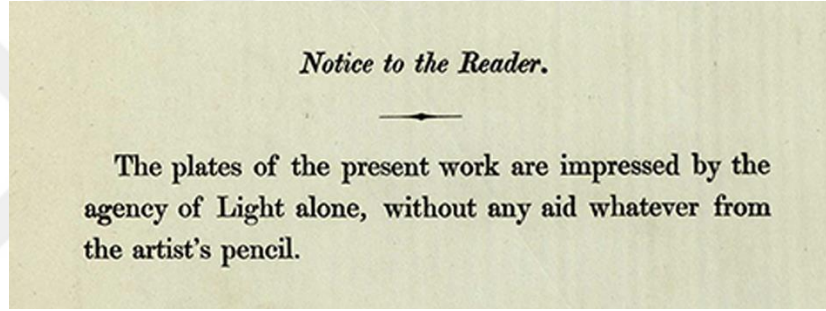


Kaynak: Met Museum (2020). çevrimiçi:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

Şüphesiz, bu yorumlar ve Talbot'un bu yeni icadın getireceklerine dair öngörülerini de, en az kitapta yer alan görseller kadar önem arz etmekteydi. Hatta, Talbot'un görüntüye kendisinin bir etkisinin olmasından çekindiğini söyleyebiliriz, bu nedenle az sayıda fotoğrafa rağmen bu denli detaylı metinler yazdığını söyleyebiliriz. Buna en net örnek olarak Talbot'un, kitabı oluşturan 6 cildin her birinin ilk sayfasında okuyucuyu uyardığı (Nordstrom, 2013) küçük yazısı verilebilir (Resim 7). Talbot, sanatsal dışavurumun henüz fotografik görüntüyle oluşturabileceğini olası görmemekte, kitabını daha çok icadının tanıtımı için bir araç olarak görmektedir.

**Resim 7** W. Henry Fox Talbot, Pencil of Nature, 1844-1846



Çev. “İşbu eserde yer alan levhalar (fotoğraflar) sadece ışığın aracılığıyla tesir olunmuş olup, ‘sanatçının kaleminin’ yardımına başvurulmamıştır.”

Kaynak: Met Museum (2020). çevrimiçi:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

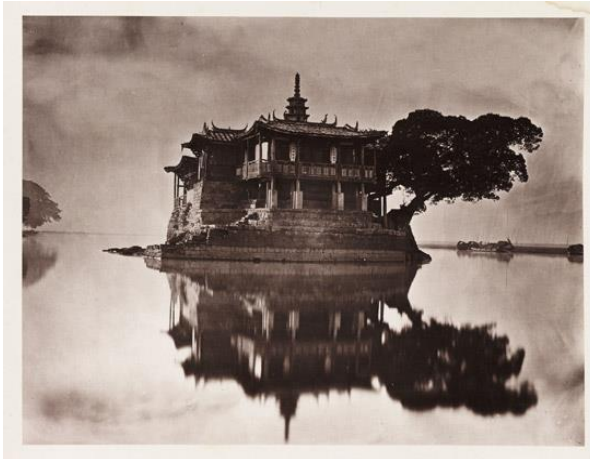
## **1.2 Uzak Diyarlar, Uzak Hayatlar: *Foochow and the River Min (1873)*, *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite (1874)* ve *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York (1890)***

Fotoğrafın, mekanik olarak çoğaltılabilen ve geniş kitlelere yayılabilen yapısı, onun aracının ve yöntemlerinin mobilitesi ile birleştiğinde fotoğrafçının uzak diyarlara ve görülmemiş hayatlara tanıklık edip, oradan *egzotik* görsellerle geri dönmesini kaçınılmaz olmuştur. Şüphesiz, televizyon veya internet gibi uzakları yakına getiren araçların yokluğunda bu arzuyu uzun bir süre fotoğraf ve fotokitap ikilisi tatmin etmiştir.

Fotografik üretimin ağırlık merkezleri Fransa ve İngiltere gibi kolonyal ülkelerde fotoğraf uzak sömürgelerden görüntüler getirmeye ağırlık verirken, Amerika Birleşik Devletleri gibi göç patlaması yaşayan ülkelerde bu, birbirine çok yakın ama bir o kadar da uzak hayatlar süren yaşamlar ve devasa coğrafyasının keşfi üzerine ilerlemiştir.

Pek çok 19. yüz yıl fotoğrafçısı gibi, İngiliz John Thomson'ın (1837 - 1921) seyahatleri de "Batı için" uzak diyarları kapsamaktadır. Çoğunlukla Oryantalist bir bakış açısının ve fiziki coğrafya konusunun hâkim olduğu Batılı ilk seyyah/fotoğrafçıların aksine Thomson'ın *Foochow and the River Min* (Foochow ve Min Nehri) işinde (Resim 8) fotojurnalist ve belgesel fotoğraf dilinin öncüsü olabilecek fotoğraflara rastlanmaktadır.

**Resim 8** John Thomson, *Foochow and the River Min*, 1873



Kaynak: Science and Media Museum (2020). çevrimiçi:  
<https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/album-of-picturesque-19th-century-carbon-prints-from-the-fujian-province-in-china/>



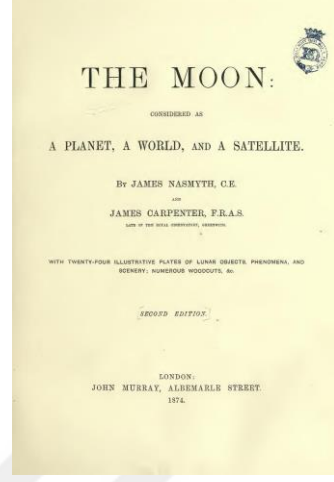
Bunun elbette temel nedenlerinden biri Thomson'ın hem coğrafyayı hem de insanlarını büyük bir ustalıklarla kitabında gösterebilmesidir. Uzakdoğu'yu ilk ziyaret eden fotoğrafçılardan olan Thomson 1872 yılında Britanya'ya döndüğünde elinde Çin'de iki yılı kapsayan bir çalışmanın ürünü olan fotoğrafları vardı ve bunları vakit kaybetmeden yayımlamak istiyordu (Parr ve Badger, 2004). 80 karbon baskı bulunan kitap, 1873 yılında sadece 46 kopya basılmış; Fuzhou (önceki adıyla Foochow) kentinde yaşayan tüccarlar, misyonerler ve devlet görevlisi gibi kişiler tarafından önceden sipariş verilerek satın alınmıştır. Thomson kitabı kendilerine adanmış ve Çin'in bu en göz alıcı bölgelerinden birinde geçen hayatlarındaki sahneleri ve olayları hatırlatacak bir hatıra olmasını dilemiştir (Kitchin, 2014).

Pozitivist düşüncenin sanayii devrimi ile zirve yaptığı 19. yüzyılda, dönemin insanı için fotoğraf tam da ihtiyacı olan icattı. Fotoğraf makinesi, olguları ve gözlemleri sadece yazı ve çizimler aracılığıyla değil, insana, bunları elinin gölgesinin düşmediği düşünülen, nötr bir makine tarafından resmedebileceği düşüncesini getirmişti. Britanyalı bilim insanları James Nasmyth ve James Carpenter bu düşüncüyü, ilginç ve bugün için dahi oldukça yenilikçi bir yöntemle hayata geçirmişlerdir. İkisinin 1874 yayımladıkları *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*<sup>4</sup> (Bir Gezegen, bir Yeryüzü ve bir Uydu Olarak: Ay) (Resim 9) Ay yüzeyini incelemek ve anlamlandırmak adına yaptıkları çalışmalar içermektedir. Fakat bu çalışmayı fotografik anlamda oldukça radikal kılan sadece bu konudaki erken örneklerden olmasının da ötesinde, kitapta yer alan Ay fotoğraflarının gerçek Ay fotoğrafları değil, alçı modellemeleri olmasıdır.

---

<sup>4</sup>[https://books.google.com.ec/books?id=asJQAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=asJQAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

**Resim 9** James Nasmyth & James Carpenter, *The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite*, 1874



Kaynak: Bint Photobooks (2020). çevrimiçi:

<http://bintphotobooks.blogspot.com/2015/04/the-moon-considered-as-planet-world-and.html>

Ay'ın teknik sebeplerden kaynaklı olarak fotoğraflanamamasından da öte, Nasmyth ve Carpenter'ın bu yöntemi seçmiş olmasının asıl nedeni alçı modellerin “bilimsel doğruluğa” daha yakın olacağını belirtmesidir (Parr ve Badger, 2004). Bugünün bilimsel araştırma ve belgeleme yöntemlerinde yeri olmayan bu durum, o dönem için oldukça kabul edilebilirdir ve bugün eser halen astronomi literatürünün en önemli öncü eserlerinden biri olarak görülmektedir. Kitap, ilerleyen bölümlerinde Ay'ı ve yüzeyini, kırışıklara sahip bir insan eli ve çürümeye yüz tutan bir elma gibi karşılaştırmalarla da okuyucusunun kafasında betimlemeye çalışmaktadır. (Resim 10)

**Resim 10** James Nasmyth & James Carpenter, The Moon: Considered as a Planet, a World, and a Satellite, 1874



Kaynak: Bint Photobooks (2020). çevrimiçi:

<http://bintphotobooks.blogspot.com/2015/04/the-moon-considered-as-planet-world-and.html>

Atlantik Denizi'nin diğer yakasında, Amerika Birleşik Devletleri ise bu dönemde tüm bu pozitivist gelişmelerin ya uzağında kalmış, ya da sanayii devrimi sebebiyle kurbanı olmuş Avrupalı göçmenleri ağırlıyordu. Yalnızca 1836 ve 1914 yılları arasında 30 milyonluk Avrupalı göçmeni ülkesine alan ABD, (Evans, 2001) olağanüstü büyüklükte bir sosyal değişim yaşıyordu. Bu dönemdeki göçmenlerden biri de Danimarkalı Jacob Riis'di (1849 - 1914). Riis de, daha iyi bir hayat bulabilmek için ABD'ye göç etmiş ve New York kentinde göçmenlerin yaşadığı korkunç durumu birinci elden tecrübe etmişti. Bu dönemde, Manhattan'ın Aşağı Doğu Yakası'ndaki iki buçuk kilometre karelik alanda 350 bine yakın insan, bir dairede 10 ila 15 kişi arasında değişen yoğunluklarda, hastalık ve pislik içinde yaşıyordu (Resim 11) (Hughes, 1999).

**Resim 11** Jacob Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, 1890



Kaynak: Library of Congress (2020). çevrimiçi: <https://www.loc.gov/exhibits/jacob-riis/writer.html>

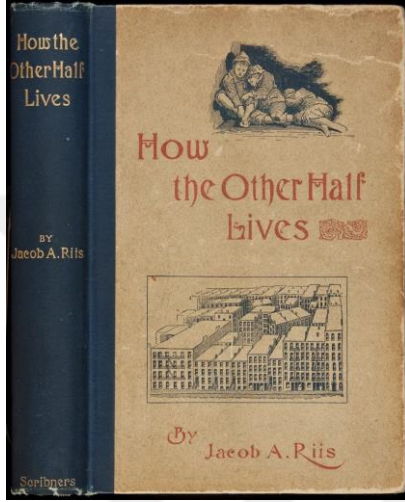
ABD’de geçen oldukça maceralı ve sıkıntılarla dolu ilk 15 yılın ardından, Riis önceden edindiği gazetecilik tecrübesini fotoğraflarla birleştirmeye karar verir ve kendisi gibi daha iyi bir yaşam bulma ümidiyle ABD’ye yerleşen bu göçmenlerin hayatlarını fotoğraflamaya başlar. 1888 yılında başlayan fotoğraflama süreci iki yıl kadar devam eder ve *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor: New Fakirhaneleri Arasında Çalışmalar) 1890 yılında yayımlanır<sup>5</sup> (Resim 12). Göçmenlerin içinde buldukları koşulların zorluklarını daha güçlü bir şekilde vurgulamak isteyen Riis, fotoğraflarının birçoğunu gece saatlerinde çekmiştir ve bunu o dönem henüz daha yeni icat olmuş flaş ile yapmıştır. Riis, flaş kullanımında dünyadaki öncü isimlerden biridir (Lenman ve Nicholson, 2005).

Kitap, bir yönüyle bir fotokitaptan ziyade, bir araştırmacı gazetecilik ürünü ve çoğunluğu Riis’in edindiği tecrübeleri tartışmalı bir dille okuyucuya sunduğu yazılardan oluşan bir eserdir. Fakat bu fotokitap tarihindeki en önemli ve etkili eserlerden biri olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bunun en büyük sebeplerinden biri, Riis’in fotoğraf disiplini kitap

<sup>5</sup> <https://www.loc.gov/exhibits/jacob-riis/writer.html>

mecrasında temel iletişim araçlarından biri olarak kullanması ve hümanist sosyal belgeselciliğin ilk adımlarını atmış olmasıdır (Parr ve Badger, 2004).

**Resim 12** Jacob Riis, *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, 1890



Kaynak: Library of Congress (2020). çevrimiçi: <https://www.loc.gov/exhibits/jacob-riis/writer.html>

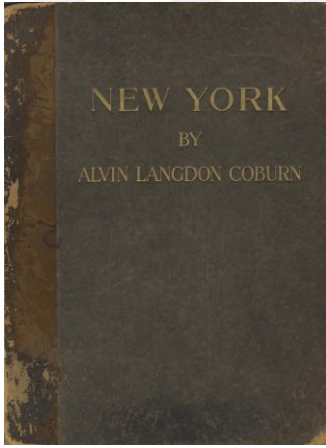
## BÖLÜM 2: 20. Yüzyıl Sanat Akımlarının Etkisinde Fotokitap

1901 tarihli *Photography as a Fine Art* (Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf) kitabında Charles Caffin fotoğrafın izleyebileceği iki yol olduğunu belirtmiş, bunları faydacı ve estetik olarak ikiye ayırmıştır. Caffin, ilkinin hedefinin gerçekleri kaydetmek, ikincisinin ise güzelliği ifade etmek olduğunu vurgulamıştır (Szarkowski, 1989). Bugün bile fotoğrafta bu sözün mirasına rastlayabiliriz, izlerini sürebiliriz. Fotoğrafın icadından sonra, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında, resim sanatına öykünen ve tabir-i caizse onun dilini taklit etmeye çalışan resimci fotoğraf anlayışı oldukça baskındı. Fotoğrafın hali hazırda gerçeği olduğu gibi aktarabilme yetisi sebebiyle kendine yeni yollar açmaya ve yine bu sebeple gerçekçi tasvirlerden giderek uzaklaşmaya başlayan resim sanatında ise yeni akımlar ortaya çıkmaya başlamıştı. Art Nouveau, İzlenimcilik ve Dışavurumculuk ile başlayan erken modern akımları, 20. yüzyıla girildiğinde çok daha radikal olan Dada, Fütürizm, Kübizm, Fovizm ve Sürrealizm gibi akımlar izlemiştir. Bir anlamıyla, gerçeği mükemmel bir şekilde resmedebilme tutkusu fotoğrafı doğurmuş, fotografik gerçeğin “gerçek” üzerinde yarattığı kriz ise gerçekçi betimlemeden uzaklaşan plastik sanat akımlarını doğurmuştur. André Bazin’e göre fotoğraf, resmi realizme olan takıntısından kurtarmış ve estetik özerkliğini tekrar kazanmasını sağlamıştır (Bazin, 1960). Fotoğraf, bu dönemde eski bir alışkanlığı olan, başta resim sanatı olmak üzere, diğer sanat disiplinlerine yakınlaşmasını bu kez onların akımlarını ödünç alarak yapmıştır. Modernist dönemin zirvesinde verilen bu fotografik yapıtlar hem teknik, hem de biçimsel anlamda resimci (pictorial) ilkelerden ayrılışın başlangıcıydı ve bu yapıtlar iki temel anlamda açılıma yol açacaktı. İlk olarak, bu dönemin yapıtlarında çok daha mekanik ve belgeci bir bakışın yerleşmeye başladığını görebiliriz. İkinci olarak ise, dönemin avangart yaklaşımlarının benimsendiğini ve konuların da çok daha modern hayat üzerine yoğunlaştığını söyleyebiliriz (Parr ve Badger, 2004). İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan büyük fotokitap patlamasının temellerini bu dönemde aramak yanlış olmayacaktır. Şüphesiz, fotokitabın özerk bir mecra olmasında bu dönemin yapıtları oldukça belirleyici olmuştur. Konu seçimleri, kitap sekansına dair yaklaşımlar, kadrajlamalar ve tasarıma dair birçok öğenin gelişimi bu bölümde incelenecektir.

## 2.1 Modern Zamanlar: Piktoryal Fotoğraftan Modernist Fotokitaba Geçiş

Modernizmin geç zamanlarının erken örneklerinden en önemli ikisi şüphesiz ki Alvin Langdon Coburn'ün (1882 - 1966) *New York'u* (1910) ve Anton Giulio Bragaglia'nın (1890-1960) *Fotodinamismo Futurista'sıdır* (1913). Coburn, kitabı için objektifini modernitenin beşiği olan şehirlerden biri New York'a çevirmiş ve onu mekânsal olarak yeni bir okumaya sunmuştur. Fotoğraflarındaki insansızlık veya gökdelenler ve köprüler gibi dev yapıların insanı küçelttiğini gördüğümüz kadrajlar okuyucuya modern toplumun aslında var olmak için bireylere ihtiyaç duymayan bir yer olduğunu gösteriyor.

**Resim 13** Alvin Langdon Coburn, New York, 1910



Kaynak: Peter Harrington (2020). çevrimiçi: <https://www.peterharrington.co.uk/london-132333.html>

Elle yerleştirilmiş yirmi fotoğrafın yer aldığı kitabın (Resim 13) önsözünü ise bilim kurgu edebiyatının önde gelen isimlerinden H.G. Wells yazmıştır. Bu durum, fotokitabın anlaşılması için iki önemli ağırlık merkezi oluşturmuştur. Birincisi, bu işbirliği, Coburn'ün kitabın tema ve konusunu hakkında ne denli net bir fikre sahip olduğunu göstermektedir. Modernizmin, erken 20. yüz yıl insanları açısından ne denli distopik ve yıkıcı bir geleceği inşa ettiğinin Coburn farkındadır ve bir gerçekten çok bilim kurguyu andıran bu toplum ve şehir yaşantısının ne denli bilim kurgu edebiyat romanlarına benzediğini görmüştür. İkinci önemi ise, fotoğraf ve edebiyat ilişkisi üzerinden

fotokitabın geleceği hakkında kehanetvari bir yeri işaret etmesidir. Yeni bir anlatı disiplininin, geleneksel ve yazınsal anlatılarla birleştiği bir nokta olmuştur bu fotokitap.

İtalyan fütürist fotoğraf ve film sanatçısı Bragaglia'nın en önemli işlerinden olan *Fotodinamismo Futurista* (Fütürist Fotodinamizm) ise 20. yüz yıl avangardı bağlamında fotoğraf disiplini hakkında bulundurduğu metinle ilk modernist fotokitaplardan biridir. Kitap, Bragaglia'nın hız ve hareket gibi fütürizmin temel yapı taşlarının fotografik bir dille ifade etmeye çalışarak ona fütürizm içinde bir meşruiyet kazandırma çabası sonucunda ortaya çıkmıştır. Fütüristlere göre fotoğraf disiplini, onların ilgisini çekemeyecek kadar statikti (Parr ve Badger, 2004). Hatta, fütüristlerin fotoğraf karşıtlığı öyle bir noktaya gelmiştir ki, daha önce Bragaglia ile çalışmış olan Umberto Boccioni, Bragaglia'yı fütürist komüniteden aforoz etmiş, fotoğraftan tiksintiyle bahsederek, fütüristlerin, fotoğrafla uzaktan dahi ilgili olan her şeyi reddettiğini belirtmiştir (Gayford, 2001).

**Resim 14** Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*, 1913



Kaynak: Joel L. Novoa (2020). çevrimiçi:

<https://tr.pinterest.com/pin/295337688048881413> ve

<https://www.pinterest.de/pin/265993921722516626>



Fütürizmin getirmiş olduğu manifesto deklare etme kültüründen gelen Bragaglia, bu fotokitabında bu fütürist manifestolara bir katkıda da bulunmuştur. Yalnızca 17 siyah beyaz fotoğraf içeren *Fotodinamismo Futurista*'nın (Resim 14) ilk sayfaları tamamıyla bu kuramsal metinden oluşmaktadır. Tamamlanmış bir işten ziyade, bir deneyi anlamlandırma çabasını gösteren kitap, yine de modernist fotokitapların geleceği için oluşturulmuş olan temelin en önemli parçalarından biri olmuştur.

## 2.2 Yeni Fotoğraf ve Yeni Vizyon'a Dair Dört Kitap

**Resim 15** Werner Gräff, Es Kommt der Neue Fotograf!, 1929



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/werner\\_graff\\_-\\_es\\_kommt\\_der\\_neue\\_fotograf](https://josefchladek.com/book/werner_graff_-_es_kommt_der_neue_fotograf)

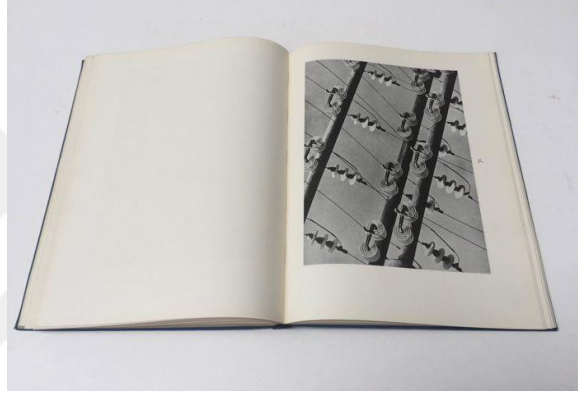
İki büyük dünya savaşının arasındaki yıllarda görsel kitap üretiminde büyük bir artış seyredilmeye başlamıştır. Fakat, kitaplardaki illüstrasyon ve çizimlerin baskınlığının fotoğraf tarafından sarsılmaya başlaması 1930'lu yılların sonunu bulmuştur (Donkin, 2013). Bu dönemin en önemli sanat ve tasarım fikirlerini ise Avrupa'da Bauhaus ekolü yeşertmiştir ve ne fotoğraf, ne de fotokitap bu fikirlerin uzağında kalmıştır. 1920'lerde, Bauhaus ekolünün ilkelerine bağlı yeni bir hareket ortaya çıkmış ve "Yeni Görüş" veya "Yeni Vizyon" olarak da çevrilebilecek bu görüşe *Neues Sehen* veya *Neue Optik* adı verilmiştir. Altyapısında, Bauhaus'un ağırlık sahibi isimlerinden Macar sanatçı Laszlo

Moholy-Nagy'in (1895 - 1946) büyük katkılarının olduğu bu yeni kavrayış fotoğrafı, özerk bir sanat disiplini olarak görmüş, kameranın lensinin dünyaya döndürülmüş ikincil bir göz olarak benimsemiştir. Bu ikinci gözün getirmiş olduğu görüş de daha önce alışık olmadık kadrajlamaları, bakış açılarını ve ışık ve biçim arasındaki ilişkileri göz önüne sunmuştur (Moholy-Nagy, 1932). Bu yeni bakış açısı, fotoğrafı resimci (pictorial) prangalarından, yani resim sanatına benzeşmekten kurtarmış ve özünde taşıdığı mekanik ve optik niteliklerini kucaklamıştır. Fotoğrafın kendine has güçlerini yücelten ve onu özerk bir disiplin olarak görülmesinin önünü açıp, tasarım ve sanat dalları içinde bir yer edinmesini sağlayan *Neues Sehen* anlayışı bu özerklik kültürünü yetiştirerek fotoğraf kitabını sanat nesnesi olmaktan özerk bir fotokitaba evrilmesinin önünü açmıştır.

Bu bölümde Neues Sehen kavramının yerleşmesinde ciddi bir ağırlığa sahip, birbirlerini takip eden 2 yıl kadar bir süre içinde çıkmış dört fotokitap kronolojik olarak mercek altına alınacaktır. Bu kitaplardan ilki Albert Renger-Patzsch'ın (1897 - 1966) 1928 tarihli *Die Welt is Schön (Dünya Güzeldir)* adlı kitabı olacaktır. Fotoğraf ve sanat yazarı Peter Pollack'ın deyişiyle, çok az diğer kitap bir nesil fotoğrafçıyı bu denli derinlikli ve uzun bir vadeye yayılarak etkilemiştir (Pollack, 1958). Kitap, aynı zamanda ekspresyonist sanata karşı 20'lerde ortaya çıkmış Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) akımının en önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir (Jennings, 2000).

Şüphesiz, fotografik yaklaşımı sebebiyle bu kitap, nesnelliği ve mecra özgüllüğünü olağanüstü bir görsel tutarlılıkla sunmaktadır. Fakat bu durum birçok önemli yazar ve sanatçı tarafından eleştirilecek bir durum olarak da görülmüştür. Örneğin, Walter Benjamin, eserin, gerçekliği manipüle eden ve toplumsal bağlamları dışlayan steril ve sanat için sanat olma gayesini güden bir iş olduğunu belirtmektedir (Rüter, 1997). Kitapta yer alan fotoğraflar gerçekten de dünyada yer bulmuş *şeylerin* bir nevi yakın plan antolojisi gibidir (Resim 16). Hatta, kitap için ilk düşünülen isim, "düz fotoğraf" anlayışıyla kol kola gider hissi veren *Die Dinge* (Şeyler) olarak düşünülmüşse de, ticari sebepler nedeniyle şimdiki ismini almıştır (Parr ve Badger, 2004).

**Resim 16** Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön*, 1928



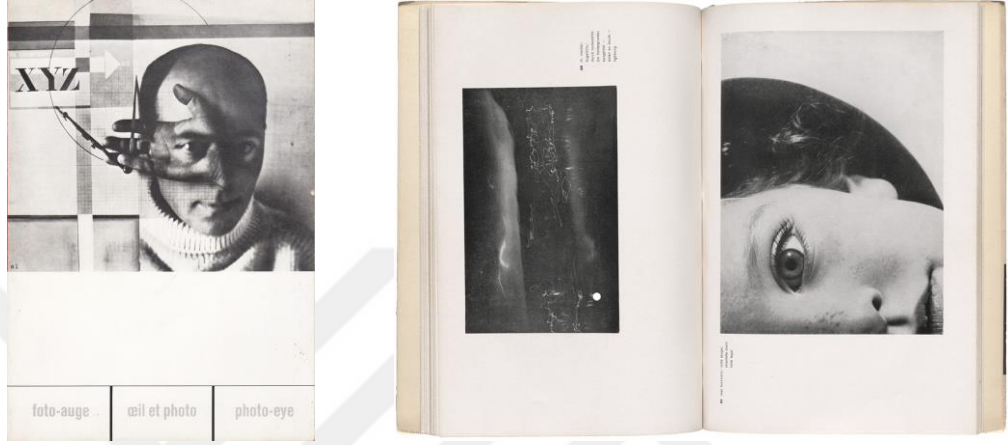
Kaynak: Catawiki (2020). çevrimiçi: <https://www.catawiki.com/1/28821291-albert-renger-patzsch-die-welt-ist-schon-1928>

*Die Welt ist Schön*'e gelen en açık eleştirilerden biri ise bir yıl sonra, 1929 yılında yayımlanan ve cevabını da bu yayın aracılığıyla veren *Foto-Auge, Oeil et Photo, Photo-Eye* (Foto-Göz) adlı kitabıyla Franz Roh olmuştur. Roh tarafından yazılan ve Almanca, Fransızca ve İngilizce metinleriyle yayımlanan eserde, fotoğrafa daha nesnel ve mekanik yaklaşan Yeni Görüşçülerle, kendisinin de içinde bulunduğu fotoğrafın daha demokratik ve toplumsal yönlerine yaklaşan Yeni Görüşçüler arasında bir çizgi çekmiştir. Roh, kitabında, “Kitabımız sadece ‘dünya güzeldir’ demek istememektedir; dünyamız, aynı zamanda heyecan verici, zalim ve gariptir de. Bu sebeple, [bu kitaptaki] fotoğraflar<sup>6</sup> mesafeli estetleri şok edebilir.” diyerek Renger-Patzsch’ın kitabına bir iğnelemede de bulunmuştur (Parr ve Badger, 2004). Şüphesiz, kitabın isminden ve çok dilliliğinden de

<sup>6</sup> [https://josefchladek.com/book/franz\\_roh\\_-\\_foto-auge\\_oeil\\_et\\_photo\\_photo-eye](https://josefchladek.com/book/franz_roh_-_foto-auge_oeil_et_photo_photo-eye)

anlaşılacağı üzere, Foto-Auge (Resim 17), insan ve fotoğraf arasındaki ilişki ve etkileşime yoğunlaşmak istemektedir.

**Resim 17** Franz Roh, Foto-Auge, 1929

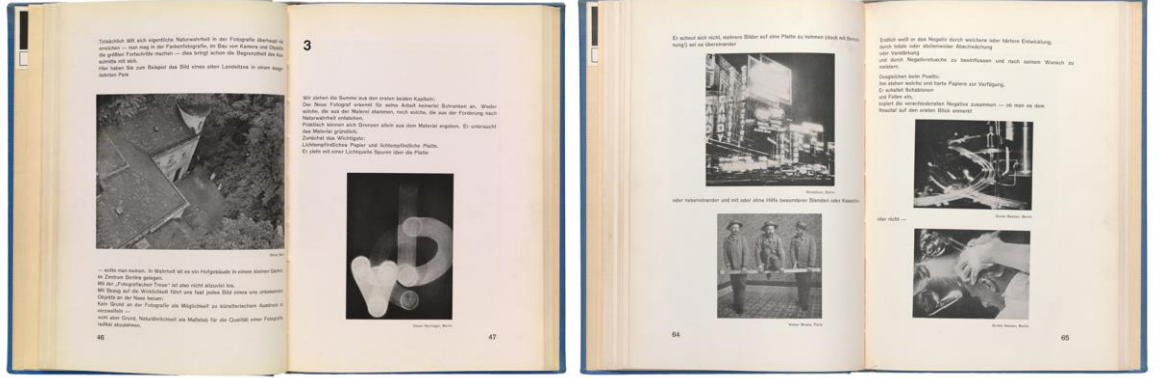


Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/franz\\_roh\\_-\\_foto-auge\\_oel\\_et\\_photo\\_photo-eye](https://josefchladek.com/book/franz_roh_-_foto-auge_oel_et_photo_photo-eye)

*Foto-Auge* ile aynı yıl, aynı zamanlarda yayımlanmış bir benzer kitap da *Es Kommt der Neue Fotograf!*'dir (İşte Yeni Fotoğraf Geliyor!). 1929 yılında Stuttgart'ta düzenlenen ünlü fotoğraf sergisi *FiFo*'ya (Film ve Fotoğraf) eşlikçi diyebileceğimiz *Es Kommt der Neue Fotograf!* (Resim 15) ve *Foto-Auge*, şüphesiz fikir babalığını Laszlo Moholy-Nagy'in yürüttüğü *Neues Sehen* (Yeni Görüş) anlayışının rehber kitapları fonksiyonunu görmekteydi. Bu eserlerden Werner Gräff (1901 - 1978) tarafından hazırlananı *Es Kommt der Neue Fotograf!* pratik olduğu kadar teorik bir kitap olarak ele alınabilir, hatta bir "Nasıl yapılır?" kitabı olarak görülebilir (Parr ve Badger, 2004). Kitabın bölümleri içinde yer alan fotoğraflara eşlik eden metinler bu fotoğrafların nasıl elde edilebileceğini anlatan veya tanımlayan bir çerçeve içinde yer almaktadır<sup>7</sup> (Resim 18).

<sup>7</sup> [https://josefchladek.com/book/werner\\_graef\\_-\\_es\\_kommt\\_der\\_neue\\_fotograf](https://josefchladek.com/book/werner_graef_-_es_kommt_der_neue_fotograf)

## Resim 18 Werner Gräff, Es Kommt der Neue Fotograf!, 1929



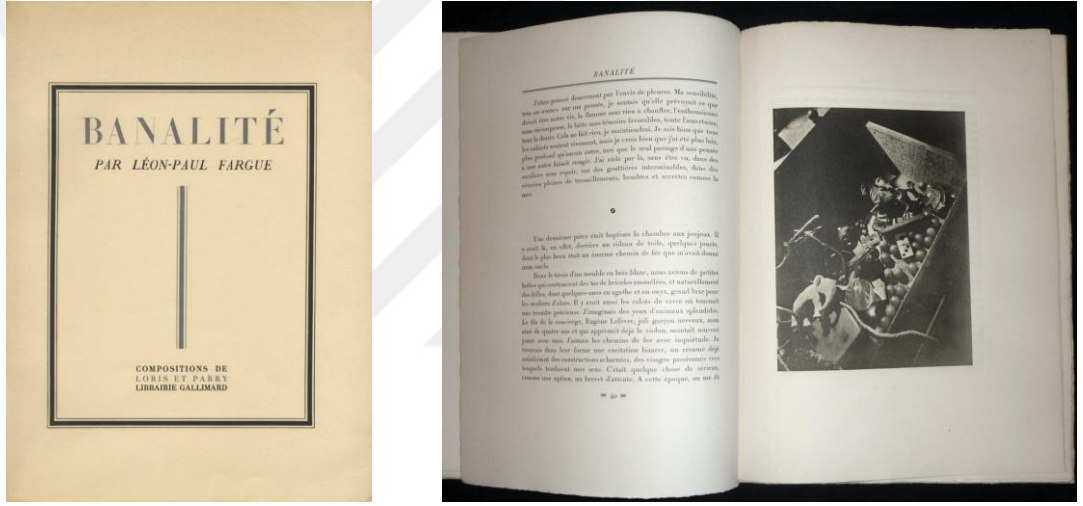
Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/werner\\_graff\\_-\\_es\\_kommt\\_der\\_neue\\_fotograf](https://josefchladek.com/book/werner_graff_-_es_kommt_der_neue_fotograf)

Bu bölümde yer alacak son kitap, hem fotokitabın edebi anlatımlarla ilişkisini, hem de fotoğrafın diğer sanat akımlarından etkilenmesine örnek olarak gösterilebilmesi açısından oldukça önemli bir yere sahip. Sürrealist fotoğrafçı Roger Parry (1905 - 1977), Léon-Paul Fargue'nin (1876 - 1947) 1928 yılında yayımlanan şiir ve düz yazı işlerini içeren *Banalité* (Banallık) isimli işine ilgi duyar ve bu nesir kitap için 1929 yılında 16 fotoğraf üretir. 1930 yılında, bu kez görsellerle özel bir basım yapar ve kitap (Resim 19), Bauhaus prensiplerinin bir ürünü olan Neues Sehen düşüncesini anlamak için adeta bir rehber görevi görür. Parry, çoklu pozlamalar, fotogramlar, solarizasyon ve negatif baskı gibi birçok tekniği kitapta yer alan fotoğraflarında kullanmıştır (Parr ve Badger, 2004).

Parry, başka bir sürrealist olan Fransız fotoğrafçı Maurice Tabard'ın (1897 - 1984) işlerinden etkilenmiş ve bir süre asistanlığını yapmıştır. Bu dönemde genç Parry, Tabard

sayesinde modernist deneyselliğin sınırlarını keşfetmiştir. Buradaki önemli bağlantı ise, Tabard'ın, daha önce belirtilmiş olan, 1929 yılında Stuttgart'ta gerçekleşen ünlü fotoğraf sergisi *FiFo*'da (Film ve Fotoğraf) yer alan sanatçılardan biri olması ve Tabard, bu sergiden dönüşte Parry'e hediye olarak Roh'un kitabı *Foto-Auge*'yi, Moholy-Nagy'ın *Neues Sehen*'in çehresini tanımlayan eseri *Malerei, Fotografie, Film*'i (Resim, Fotoğraf, Film) (1925) ve Gräff'ın kitabı *Es Kommt der Neue Fotograf!*'ı getirmesidir. Parry ise zaten Renger-Patzsch'ın kitabı *Die Welt ist Schön*'e daha önceden sahipti (Donkin, 2013).

### Resim 19 Léon-Paul Fargue & Roger Parry, *Banalité*, 1930



Kaynak: ZVAB (2020). çevrimiçi: <https://www.zvab.com/Banalit%C3%A9-Illustr%C3%A9-r%C3%A9ogrammes-recherches-dobjets-Fabian/19504382137/bd>

Görülebileceği üzere, Parry'nin Léon-Paul Fargue'un *Banalité* içinde metinden aldığı kişisel haz bir kenara, fotografik yapıyı oluştururken beslendiği kaynaklar oldukça açıktır. Bu dönemde Parry'i, Fransız sürrealist yazar ve düşünür André Breton'un (1896 - 1966), kitaplarda yer alan illüstrasyonların ne zaman sona erip de, sadece fotoğraflarla yayımlanacağı sözünden de etkilendiği de ortadadır (Breton, 1928). Modernist tarzdan beslenen bir sürrealist olan Parry, kitap formunu fotoğraf disiplini ile açık bir niyetle birleştirmeye çalışmıştır. Sanatsal dışavurumun sadece fotoğraflar yoluyla değil, fakat ilhamını da aldığı kitap nesnesinin getirileri ve limitlerinin de hesaba katılarak ortaya konduğu bu eser, şüphesiz fotokitap tarihinin en önemli kilometre taşlarından biridir.

### **BÖLÜM 3: İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotokitabın Dönüşümü**

İkinci Dünya Savaşı, yarattığı fiziksel yıkım kadar, zihinsel ve ruhsal sarsıntılara ve çöktürlere de sebebiyet vermiştir. Avrupa'yı iki majör ve karşıt görüşlü kutba ayıran savaş, bir toparlanma ve ilerleme rekabetini de beraberinde getirmiştir. Bir yarış halini alan bu rekabet sonucunda Avrupa, en azından fiziksel yaralarını hızlı bir şekilde sarmaya başlamış, 50'lere gelindiğinde bilinmezlik yerini optimist bir rüzgara bırakmıştır. Nasıl ki Birinci Dünya Savaşı süreci ve sonrası biriken yas, öfke, kaygı ve suçluluk duygusu Modern Sanat ile Avrupa'nın kolektif ve reaktif dışavurumunun bir göstergesi olduysa, Varoluşçu anlayış da bu kolektif temsilin çöküşüyle bireye odaklanmıştır (Parr ve Badger, 2004). Çoktan makineleşmiş ve hızla şehirli nüfusu yükselmiş bir Avrupa'da şüphesiz fotoğraf sanatı, doğası gereği, bu varoluşçu bireysel ifadenin en güçlü araçlarından biri olmuştur. Tezin giriş kısmında da belirtildiği gibi (Bkz: Sayfa No. 2-3), New York'ta bulunan Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) fotoğraf birimini oluşturması dahi 1940 yılında olmuş ve bu durum şüphesiz fotoğrafa ciddi bir ivme kazandırırken, fotoğraf sanatçılara ise cesaret vermiştir.

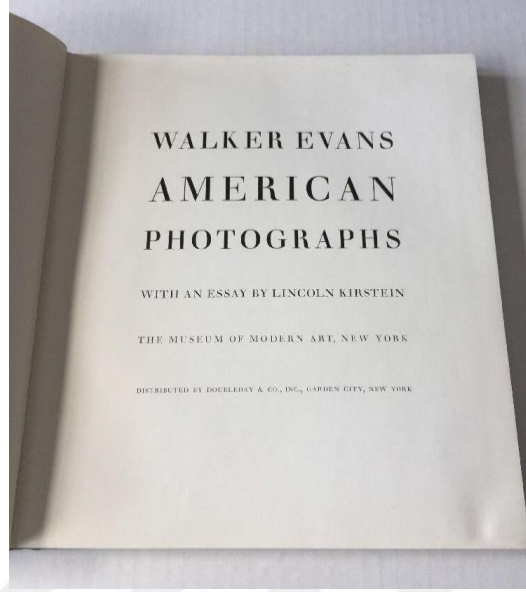
Bu dönemde iş üreten ve kitapları yayımlanan fotoğrafçıların işlerinin, 60'lar sonrası fotokitabının -sonradan yıkılacak ve yeniden kazılacak olan- temellerini attığını ve fotoğrafın post-modern yolculuğu süresince bir rehber olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Halen fotoğrafın akademik ve sanatsal yönü üzerine verilmiş eser ve araştırmalarda adları mutlaka anılan birçok sanatçı bu dönemde en kilit işlerini üretmişlerdir. Bu bölümde de, fotoğrafa ve fotokitaba yeni bir bakış kazandıran, fotokitaba bir ifade aracı olarak güç veren ve onlara yükselebilecekleri bir rampa sunmuş olan işler ele alınacaktır. Tez, bu bölümden itibaren kronolojik ilerlemeye bir ara vermekte, daha tematik bir yol izlemekte ve bu dönem, hatta öncesinde, üretilen bir takım işleri sonraki bölümlere bırakmaktadır. Bu sebeple bu bölümde adı geçen kitapların köprü görevi gören, temel atan, yapı taşı kitaplar olarak seçildiğini belirtmek elzemdir.

### 3.1 Bir Zamanlar Amerika'da: *American Photographs (1938)*, *The Americans (1958-59)* ve *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels (1956)*

New York'ta bulunan Modern Sanat Müzesi (MoMA), 1938 Eylül'ünde, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına ve kendisinin onuncu yılını doldurmasına bir yıl kala, ilk defa bir fotoğrafçının, Walker Evans'ın (1903 - 1975) solo sergisine ev sahipliği yapmıştır. Evans'ın sergi tarihi öncesi on yıllık fotoğraf külliyatından bir seçki olarak ortaya çıkan sergiye aynı zamanda bir kitap da eşlik etmekteydi. *American Photographs* (Amerikan Fotoğrafları) isimindeki bu iş, adıyla müsemma denilebilecek bir yapıyı üzerinde taşımaktadır. Aslen bir sergi kataloğu olan; Amerikan coğrafyası, Amerikan toplumu, Amerikan nesnelere ile bezeli bu dokümanter karakterdeki kitap, sergi eşlikçisi bir iş olmanın çok ötesine geçip, kendisinden sonra gelecek kuşak fotoğrafçılar için de Amerika'yı görme kılavuzuna dönüşmüştür. Öyle ki, MoMA fotoğraf biriminin 1962-1991 yılları arasında direktörlüğünü üstlenmiş olan John Szarkowski kitap için, Evans'ın gençliğinin Amerika'sını kayıt mı, yoksa icat mı ettiğinin bilinmesinin zor olduğunu belirtmiştir (Szarkowski, 1972). Televizyonun toplumsal bir yaygınlığa erişmesinden oldukça önce diyebileceğimiz bir tarihte Evans'ın Amerika'nın fotografik topografyasını özenli bir sekans ve sade bir tasarımla kitap mecrası üzerinden yaygınlaştırması, birçok nesil fotoğrafçı üzerinde etkisi bugün dahi sürmekte olan bir iz bırakmıştır. Evans'ın sergisi için sadece eşlikçisi olan bir kitaba belki acele bir yargı ile yaklaşmak bu durumu görünmez kılabilir. Nitekim, bu durumun 1938 baskısında dahi farkında olan Lincoln Kirstein (Resim 20) -kitabın şöminde ve tümü büyük harflerle yazılmış şekilde- kitapta bulunan tüm fotoğrafların verilen sıralama, yani sekansta, bakılması gerektiği yönünde bir uyarıda bulunmuştur (Gonzalez, 2013).



**Resim 20** Walker Evans, American Photographs, 1938



Kaynak: Black Cat Caboodle (2020). çevrimiçi:

<https://blackcatcaboodle.com/products/walker-evans-american-photographs-1st-1st-moma-photography-1938-rare-ltd-ed>

Belirtilmesi gereken oldukça önemli bir nokta da, sergi ve kitabın isimleri aynı olsa dahi, kitapta, sergide bulunan 100 fotoğraftan sadece 87'si yer almaktadır (Resim 21). Bu durumdan Evans'ın kitap için sadece özel bir sekans değil, aynı zamanda özel bir seçki de düşündüğünü anlamaktayız. Evans, bu yayının, yedi haftalık ve tek lokasyona bağlı bir serginin asla yapamayacağı kadar çok daha etkili bir şekilde kariyerini ve mirasını tanımlayacağını anlamıştır ve bunun sonucunda Kirstein ve müzenin yayınlar yöneticisi Frances Collins ile çok yakın bir çalışma yürüterek bir seçki ve sekans ortaya koymuştur (Meister, 2012, s. 201-202).

**Resim 21** Walker Evans, American Photographs, 1938



Kaynak: Amazon (2020). çevrimiçi: <https://www.amazon.com/Walker-Evans-Photographs-Seventy-Fifth-Anniversary/dp/087070835X>

*American Photographs* (Resim 2), kendisinden sonra gözle görülür, izi kronolojik ve görsel yapıları itibarıyla net bir şekilde sürülür şekilde büyük bir fotografik miras bırakmıştır. Birleşik Devletler Amerika'sını kültürel bir coğrafya ve bu coğrafyanın da bir yaşam tarzı olarak fotoğraf sanatında bir malzeme, bir mekân, bir karakter olarak yer almasında şüphesiz tek noktada oluşan bir serginin değil, tüm coğrafyaya ve dünyaya yayılan bu kitabın etkisi olmuştur. Szarkowski'nin belirttiği gibi, Evans sadece bir coğrafyayı dokümanle etmekle kalmamış, ona yeni bir bakma biçimi de icat etmiştir.

Daha önce de belirtildiği üzere, İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatsal ve toplumsal hareketler yeni bir ivme kazanmış, fakat bu kez kolektif bilinç, kendini Varoluşçu ve doğası gereği bireysel bir yolculuğa bırakmıştı. Ülkesinden ayrılarak, bu yolculuğa Yeni Dünya'da çıkmak isteyenlerden biri de İsviçreli Robert Frank'ti (1924 - 2019). 1956 yılında kazandığı Guggenheim Bursu ile 1 yıl boyunca Amerika Birleşik Devletleri'nde yolculuk yapacak ve hem ülkeyi, hem de yolculuğunu fotoğraflayacak olan Frank, fotoğraf sanatında klişeleşmiş denilebilecek bir kalıp olan doğru yerde, doğru zamanda bulunma fırsatını elde etmişti. Eisenhower'lı yıllar olarak da tanımlanabilecek 1950'li Amerika'sı, ekonomik bir patlama ile büyüyor, oluşan refah ve ülkenin kazandığı güç

toplumsal değişimlere de yol veriyordu. Sosyal hayatta Sivil Haklar Hareketi, müzikte Rock'n Roll, edebiyatta *Beat* akımı, plastik sanatlarda soyut ekspresyonizm gibi birçok köklü yeniliği ve değişimi yaşıyan Amerikan toplumu, İsviçreli fotoğrafçı için büyük bir merak ve inceleme konusu, hatta adeta bir deney laboratuvarı olacaktı.

Eisenhower'ın optimist Amerika'sı veya o dönemin belgesel fotoğrafçılarında gördüğümüz şeffaflık ve sosyal sorumluluk anlayışı Frank'in fotoğraflarında yerini daha yoğun kontrasta sahip, karanlık ve bulanık formlar ile, yoğun bir sembolizm ve kişisel bir iç yolculuk olarak öne çıkmaktadır. Robert Frank'in, belgesel değil ama belgeci ve çıplak gerçekçi bir proje yapmak istediği ve bu projenin yapım sürecinde yapacağı yolculuğun, işin karakterinde ne kadar önemli bir yer tuttuğu, Frank'in projesini finanse etmek için Guggenheim Bursu'na başvururken yazdığı mektupta da (Resim 22) görülebilmektedir:

*“Bu tip bir iş, inanıyorum ki kendisini fazlaca açıklamaya gerek duyurmayacak bir görsel etkiyi üzerinde taşıyacaktır. Aklımdaki proje ilerledikçe kendisini şekillendirecek ve temelinde esnek bir yapıya olacaktır.”* (Greenough, 2009)

Frank, Guggenheim başvurusunda yazdığının aksine, fotoğrafladığı insanlarla tanışma ve onlarla zaman geçirme gayretinde olmamış, sosyolojik, analitik ve belgesel bir niyet gütmemiştir (Kim, 2013). Üslup olarak içe dönük bir ifadeyi benimseyen Frank, biçim olarak da neredeyse tipolojik denilebilecek bir yapıyı benimsemiştir. *The Americans* (Amerikalılar), 50'ler Amerikalı kimliğini oluşturan ikonlarla doludur (Resim 24): Bayraklar, müzik kutuları, *diner*'lar, Amerikan arabaları, kovboylar, politikacılar, film yıldızları ve elbette yollar (Clarke, 1997). Frank savaş sonrası Amerika'sının materyal zenginliğinin parçalarını dönüştürüyor, onları bireyleri birbirine yabancılaştıran sinsi ticarileşmenin kanalları olarak ele alıyordu (Marien, 2011). Kitabın önsözünü yazan, dönemin ünlü Beat Kuşağı yazarlarından Jack Kerouac'ın şu cümlesi bu birbirine yabancılaşmış insanları en iyi şekilde anlatmaktadır:

*“Bu fotoğrafları gördükten sonra bir müzik kutusunun mu, yoksa bir tabutun mu daha hüznünlü olduğunu bilemeyeceksiniz.”* (Frank, 2017, s. 1)

## Resim 22 Robert Frank'ın 1954 yılında yaptığı Guggenheim Bursu başvurusu

FELLOWSHIP APPLICATION FORM

JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL FOUNDATION  
551 FIFTH AVENUE • NEW YORK 17 • N • Y •

RECEIVED  
OCT  
21  
1954

APPLICATIONS and accompanying documents should reach the office of the Foundation not later than October 15 of each year.

In what field of learning, or of art, does your project lie?.....Photography.....

Concise statement of project: To photograph freely throughout the United States, using the miniature camera exclusively. The making of a broad, voluminous picture record of things American, past and present. This project is essentially the visual study of a civilisation and will include caption notes; but it is only partly documentary in nature; one of its aims is more artistic than the word documentary implies. Applicant elaborates this matter in separate accompanying statement of plans.

I am applying for a Fellowship with a very simple intention: I wish to continue, develop, and widen the kind of work I already do, and have been doing for some ten years, and apply it to the American nation in general. I am submitting work that will be seen to be documentation—most broadly speaking. Work of this kind is, I believe, to be found carrying its own visual impact without much work explanation. The project I have in mind is one that will shape itself as it proceeds, and is essentially elastic. The material is there; the practice will be in the photographer's hand, the vision in his mind. One says this with some embarrassment but one cannot do less than claim vision if one is to ask for consideration.

"The photographing of America" is a large order—read at all literally, the phrase would be an absurdity. What I have in mind, then, is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere. Incidentally, it is fair to assume that when an observant American travels abroad his eye will see freshly; and that the reverse may be true when a European eye looks at the United States. I speak of the things that are

there, anywhere and everywhere—easily found, not easily selected and interpreted. A small catalog comes to the mind's eye: a town at night, a parking lot, a supermarket, a highway, the man who owns three cars and the man who owns none, the farmer and his children, a new house and a warped clapboard house, the dictation of taste, the dream of grandeur, advertising, neon lights, the faces of the leaders and the faces of the followers, gas tanks and postoffices and backyards. . .

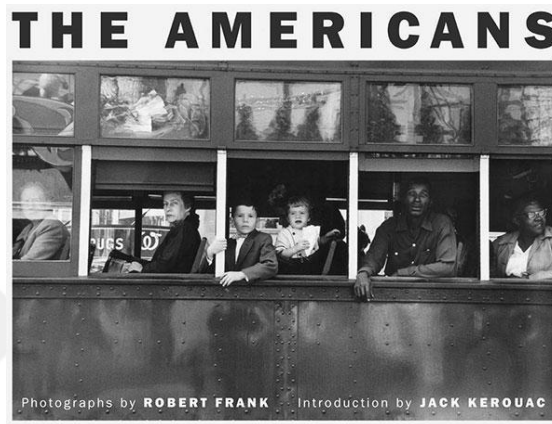
The uses of my project would be sociological, historical and aesthetic. My total production will be voluminous, as is usually the case when the photographer works with miniature film. I intend to classify and annotate my work on the spot, as I proceed. Ultimately the file I shall make should be deposited in a collection such as the one in the Library of Congress. A more immediate use I have in mind is both book and magazine publication. Two European editors who know my work have agreed that they will publish an American project of mine: 1) M. Delpire of "NEUF", Paris, for book form. 2) Mr. Kubler of "DU" for an entire issue of his magazine.

Kaynak: The Luminous Landscape (2020). çevrimiçi: <https://luminous-landscape.com/granting-process/ab-robert-frank-guggenheim-application-for-the-americans-450/>

Robert Frank, fotoğrafın ıssız bir yolculuk ve yaratıcı bir fotoğrafçı için izlenecek tek rota olduğunu söyler (Marien, 2011). *The Americans* (Resim 23), içinde insanların, nesnelerin ve mekânların bir toplamını bulunduran; fakat portre, natürmort (still life) veya manzara (landscape) ana türleri içinde değerlendirilemeyecek bir kitaptır. Yine de kitabın toplumsal manzara biçiminde yoğunluğunu söylenebilir. Frank'ın bu formu seçmesinde elbette önemli bir neden vardır ve bu neden manzaranın, toplumsal, siyasi, ekonomik,

ideolojik ve oldukça kişisel özlem ve arzuların görüntüsünün belirginleştirilmesinde bulunduğu imtiyazlı konumdur (Bate, 2009). Arapçadan gelen *manzara* kelimesi hali hazırda, anlam itibarıyla bakış, görüş ve görüntü kelimelerinden türetilmiştir<sup>8</sup>. Bu nedenle hali hazırda manzara türünün görsel anlamda bir imayı, görsel etkileşimi yanında getirdiği söylenmelidir.

**Resim 23** Robert Frank, *The Americans*, 1959



Kaynak: Eric Kim (2020). çevrimiçi:

<https://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/>

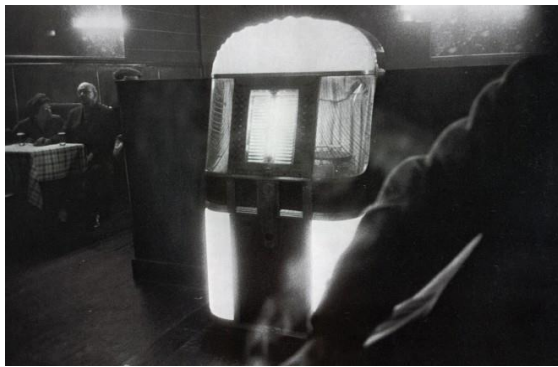
Robert Frank, Amerika'ya sadece *nazar* etmemiş, onu bir karakter olarak ele almış ve ondan bir portre ortaya çıkarmak istemiştir. *The Americans*, her şeyden önce Amerikalı olmayan birinin Amerikalılara olan bakışıdır. Amerikan ikonografisine ait nesnelere fotoğrafları Amerika'yı değil, Amerikalıları anlatmak için kullanılmış, daha doğrusu *dillendirilmiş*, fabl karakterleri gibi okunabilmektedir. Birbirini dışlamayan, ama birbiriyle hiçbir şekilde kesişemeyecek, neredeyse heterotopik, toplumsal manzaraların kitabın açılışında akıllıca bir biçimde kullanıldığını görebiliriz.

Amerika Birleşik Devletleri topraklarında 1 yıl boyunca yolculuk ederek, projesini fotoğraflayan Frank, Guggenheim başvurusunun sonunda da belirttiği gibi kitabının ilk kopyasını 1958 yılında, Fransızca olarak *Les Américains* adıyla, Paris merkezli

<sup>8</sup> <http://m.nisanyansozluk.com/?k=manzara>

Delpire'den yayımlar. Takip eden yıl, *The Americans* ismiyle Birleşik Devletler'de yayımlanan kitap Amerikan sanat yazarları ve fotoğraf çevreleri tarafından kaba, özensiz ve yüzeysel bulunurken, MoMA'nın o dönemki direktörü Edward Steichen ve Walker Evans Frank'in en büyük destekçilerinden olmuştur (Lane, 2009). Hatta tezin giriş kısmında da belirtildiği gibi (Bkz: Sayfa No. 4), Walker Evans, *The Americans*'ın canlandırıcı ve neredeyse iğneleyici bir tarzda olduğunu söyleyerek yüceltmıştır (Badger, 2008).

**Resim 24** Robert Frank, *The Americans*, 1958 & 1959



Kaynak: Eric Kim (2020). çevrimiçi:

<https://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/>

Robert Frank ve kitabı *The Americans*, Amerikan ikonografisi üzerine fotografik bir çalışma ortaya koymaya çalışırken, kendisi de onun büyük bir parçası olmuştur. Öyle ki, Amerikan fotoğrafının en önemli figürlerinden olan William Eggleston, Stephen Shore ve Joel Sternfeld her zaman yollarda olmuş, işlerinin en büyük ve en çok tekrar eden teması yolculuğun kendisi ve Amerika hikâyeleri olmuştur. Üç fotoğrafçının da Robert Frank'e ve Amerikan *Road Trip* kavramına saygı duruşunda bulunurcasına, en çok yankı uyandıran işlerinin isimlerinin American Surfaces, American Prospects ve Los Alamos - fotoğraflar ABD'nin her yerindedir, ama ismini atom bombasının geliştirildiği şehirden alır- olması dikkat çekilmesi gereken bir detaydır (Soth, 2010).

*The Americans*, yayımlanmasından 60 yıl sonra dahi yeni baskıları yapılmaya devam eden ve dünyanın satış hacmi en büyük e-ticaret sitelerinden Amazon.com'un verilerine baktığımızda da en çok satan fotokitaplardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>9</sup> Birçok fotokitaba yön, birçok fotoğrafçıya da ilham veren bu kitap, şüphesiz *belgesel* fotoğraf anlayışına onlarca yıla uzanan güçlü bir etkide bulunmuştur (Parr ve Badger, 2004).

Bu bölümdeki üçüncü ve son kitap, *The Americans*'tan üç yıl kadar önce yayımlanmış olmasına rağmen, *The Americans*'ın yarattığı etki ve popülerite bağlamı üzerinden daha iyi okunabileceği için bu bölümün sonuna alınmıştır. Evans'ın, bir katalogdan fotokitaba köprü kuran kitap anlayışı, Frank'in yabancı bir ülkeyi ve insanlarını iç dünyasının iz düşümü olarak kitaplaştırması ve bu sayede fotokitaba bir sanat eseri olarak özgünlük sağlaması ve William Klein'ın (1928 - ) *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels* (Hayat İyi ve Sana New York'ta İyi: Trans Tanık Cümbüşte) kitabıyla sanatçı kitabı ve fotokitap arasındaki sınırı görünmez kılacak bir noktaya taşınması fotokitap tarihinin mihenk taşlarını oluşturmaktadır. *The Americans*'ın çağdaş olan kitap, ismiyle müsemma, çok daha yüksek tempolu bir Amerika hikâyesine odaklanmakta, fakat bunu tek bir yerde, New York kentinde, yapmaktadır. Kendisi de New York'ta büyümüş olan Klein, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris'e göçmüş ve bir süre Kübist ressam ve Fernard Léger'den dersler almıştır (Moroz, 2014). Altı yıllık Paris macerasının ardından New York'a geri dönen Klein, Condé Nast Yayınları'nın uzun yıllar baş editörlüğünü üstlenmiş Alexander Liberman ile tanışır ve ünlü moda dergisi

---

<sup>9</sup> Amazon Best Sellers. (b.t.). 5 Temmuz 2019, [https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photo-Essays/zgbs/books/2082/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_4\\_8622836011](https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Photo-Essays/zgbs/books/2082/ref=zg_bs_nav_b_4_8622836011)

Vogue adına, teması New York şehri olan fotoğraflar çekmeye başlar. Bu dönemde, Condé Nast'ta çalışması sayesinde, kurumun karanlık oda ve fotokopi makinasının öncüllerinden fotostat makinesi gibi olanaklarından yararlanan Klein (Louis, 2008), plastik sanatlarda edindiği tecrübeleriyle birleştirdiği ve tasarımını bizzat kendisinin yaptığı bir kitap ortaya koyar. Önsözünün Jack Kerouac tarafından yazılması ve yolda olma haliyle ilişkili bir yapıda olması sebebiyle Beat edebiyat akımıyla en çok birlikte anılan fotokitap *The Americans* olsa da, 1956 yılında çıkan *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels* (Resim 25) daha özgür ruhlu, daha deneysel, daha bireysel ve kesinlikle çok daha keskin bir dile sahiptir. İçerdiği fotoğrafların niteliği, tasarım kararları, kitabın konusu olan şehir, buluntu efemeraların kitapla birlikte gelmesi kitabı, ilk büyük *Pop* kitaplardan biri yapmıştır (Parr ve Badger, 2004).

**Resim 25** William Klein, *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*, 1956



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/william\\_klein\\_-](https://josefchladek.com/book/william_klein_-)

[\\_life\\_is\\_good\\_and\\_good\\_for\\_you\\_in\\_new\\_york\\_trance\\_witness\\_revels](https://josefchladek.com/book/william_klein_-life_is_good_and_good_for_you_in_new_york_trance_witness_revels)



Günümüzde zirve noktasında seyreden ve son 10 yılda birçok başarılı işin metodu olmuş *self-publish* akımında çokça rastlayabileceğimiz, kendin çek, kendin tasarla ve kendin bastan yıllar öncesinde Klein, fotostat makinesinden aldığı çıktılarla, kesme, biçme, sayfa yerleşimleri oluşturma, tüm sayfaya dağılım gibi metotlarla kitabını fotokitaptan bir adım öteye taşıyarak bir sanatçı kitabına dönüştürmüştür. Oldukça kalabalık ve kargaşalı bir tempoyu içinde barındıran kitap, New York'un kaotik ruhuyla eş değerde bir seçim ve dizilime sahiptir (Resim 26).

Klein'in fotoğrafları ne kadar muzip, oyuncu ve dışa dönük gözükse de, kendisinin de belirttiği gibi fotoğraflarında Amerika'ya dair derin bir hoşnutsuzluk ve kızgınlık beslemekte ve bunu fotoğraflamaya çalışmaktadır (Moroz, 2014). Klein, sadece fotoğraflarının dili ile değil, kitaba ve tasarımına yaptığı yenilikçi ve deneysel müdahaleler ile de bu başkaldıran yapıyı vermeye çalışmıştır. Max Kozloff'a göre (Kozloff, 1981), 26 yaşında doğup büyüdüğü şehre döndüğünde *bir meseleyi halletme* tavrını, coşkulu ve vahşi bir oç alma duygusuyla harmanlayarak bunu fotoğraflarında göstermiştir. *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*, bu hıncın bir izdüşümü olarak görülebilir. Klein, kitabının tasarımında sayfaların kenarlarında boşluk kalmadan tamamına yayılan (full bleed) bir fikri sıklıkla kullanmıştır. Bunun yanında, oldukça yüksek kontrastlı baskılar, şehrin, insanların ve Klein'in arasında oluşan karmaşayı ifade etmektedir. Doğup, büyüdüğü kentin yerlisi olmanın, Paris'te geçirdiği uzun yıllar ve etkisi altında kaldığı düşüncelerin de bu kontrastta payı olduğunu belirtmek gerekir. Neredeyse sinematografik bazı sekans kararlarının alındığı birçok sayfası da bulunan kitap, son olarak yanında 16 sayfalık bir New York turist broşürü ile gelmektedir. Açıkça, Klein burada tüketim kültürünü, yabancılaşmayı ve aslında kimsenin New York'un yerlisi olmadığını dair ince bir hicvi kitabında sunmak istemektedir.

**Resim 26** William Klein, *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*, 1956



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/william\\_klein\\_-](https://josefchladek.com/book/william_klein_-_life_is_good_and_good_for_you_in_new_york_trance_witness_revels)

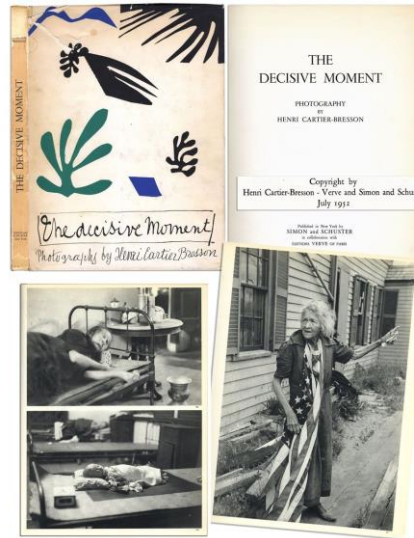
[\\_life\\_is\\_good\\_and\\_good\\_for\\_you\\_in\\_new\\_york\\_trance\\_witness\\_revels](https://josefchladek.com/book/william_klein_-_life_is_good_and_good_for_you_in_new_york_trance_witness_revels)

### 3.2 O Sırada Avrupa’da: Karar Anı

Birleşik Devletler’de, Jacob Riis’den bu yana gelişmiş olan köklü toplumcu belgesel fotoğraf anlayışı (Bkz: Sayfa No. 13-14), konusu ister kırsal, ister kent olsun, Amerikalı fotoğrafçılara sosyal bir bakış açısını da kazandırmıştır. Özellikle kırsal, bir çalışma konusu olarak bugün dahi Amerikan fotoğrafındaki en dominant öğelerden birini oluşturmaktadır. Avrupa’da ise kırsal, fotoğrafta bir konu olarak neredeyse görünmez olmakla birlikte, fotoğrafçı, bir kimlik olarak *Baudelaire-esk* bir kavramla, kentli bir flanör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun nedenlerinden biri olarak, Birinci Dünya Savaşı sonrası henüz sarılmamış yaralara İkinci Dünya Savaşı’nın da travmalarının eklendiği Avrupa insanının, çok daha Varoluşçu ve bireysel bir kimliğe bürünmesi denilebilir. Daha çok Paris ekseninde büyüyen, şiirsel bir hümanizma eşliğinde sokak fotoğrafçılığının erken örneklerini veren ve kökenini Eugène Atget’ye (1857 - 1827) kadar götürebileceğimiz bu, *kentli aylaklık*, flanör kimlik olgusunun en

önde gelen isimleri André Kertész (1894 - 1985), Robert Doisneau (1912 - 1994) ve Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004) olmuştur. Tekil imajın büyüünden, kadrajdaki karar anından ve görseldeki tüm öğelerin bir uyum içinde beraber çalıştığı bir fotoğraftan bahsedildiğinde akıllara gelecek ilk kişi ise şüphesiz Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson olacaktır. *Karar anı*, veya uluslararası fotoğraf komünitesinde çokça telaffuz edilen şekliyle, *decisive moment*'ın da fikir babası olan Cartier-Bresson iki kitabıyla bu tarzın tanımlayıcısı işler ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, 1947 yılında Magnum Fotoğraf ajansının kurucularından olan ve yine aynı yıl New York Modern Sanat Müzesi'nde sergisi gerçekleşmiş olan Henri Cartier-Bresson, bu iki büyük olayın sonucunda ismini tüm dünyaya duyurmuştu. İsmi, belki de fotoğraf tarihinin en çok kullanılan -çokça da yanlış kullanılan- kavramıyla özdeşleşmiş olan Cartier-Bresson'un bu konseptin bir nevi rehber kitabı diyebileceğimiz ve asıl ismi *Images à la Sauvette* (Kaçışan İmgeler), fakat tüm dünyanın bildiği ismiyle *The Decisive Moment* (Karar Anı) adlı ilk kitabı 1952'de yayımlanmıştır (Resim 27a ve 27b). Kitap, belirgin bir sekans üzerine fazlaca düşünülmeden, neredeyse bütünüyle Bresson'un en iyi işlerini içermesi amaçlanarak ve bu yönüyle özgün bir eserden ayrılarak monografik karakterde bir eser olsa da, bir kavramının kitaplaşması ve o kavrama yol göstericilik yapması bağlamında fotokitap tarihinde özel bir yere sahiptir.

**Resim 27a** Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, 1952

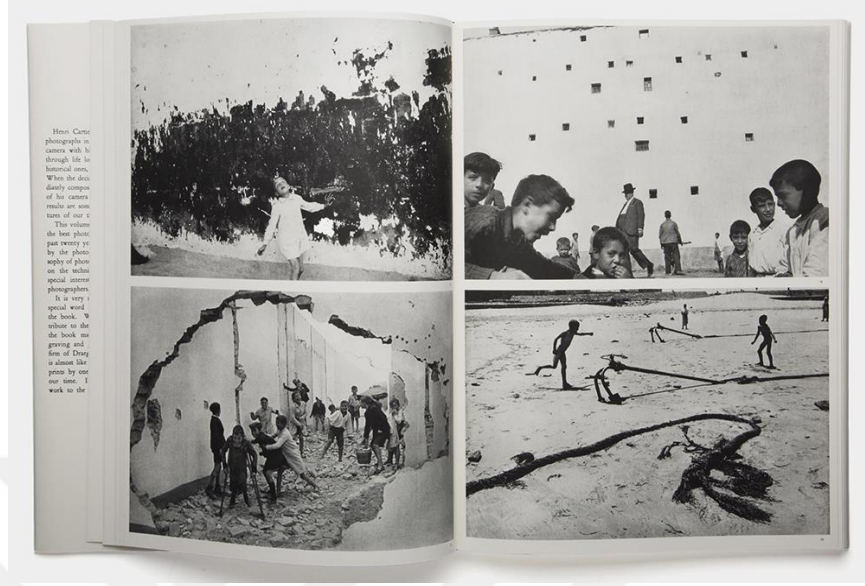


Kaynak: Nate Sanders (2020). çevrimiçi: <https://natedsanders.com/lot-11651.aspx>

Kitap, öncelikle *kaçışan imgelerin*, nasıl *karar anına* dönüştüğüne dair önemli ve tarihi bir parantezin açılmasına ihtiyaç duymaktadır. Cartier-Bresson'un, kitabının yapımı için Yunan-Fransız yayıncı Tériades (Stratis Eleftheriadis) ile çalışmaya başladığını duyan Magnum'un diğer kurucularından ünlü savaş fotoğrafçısı Robert Capa, Amerikalı Simon & Schuster yayınevi sahiplerinden Richard L. Simon'a kitabın yapısını anlatan bir mektup yazar. Bu mektubun neticesinde kitap Fransızca ve İngilizce olmak üzere iki farklı isimli ve iki dilli edisyonlar halinde çıkacaktır (Bair, 2016). Fransızca ismi olan *Images à la Sauvette* (Kaçışan İmgeler)'i ticari anlamda yeteri kadar çekici bulmayan Amerikalı yayınevi, fonetik ve semantik olarak çok daha slogan-vari olduğunu düşündüğü *The Decisive Moment* (Karar Anı) İngilizce edisyon olarak önermiştir. Cartier-Bresson'un, geçiciliği, anın kayboluşunu ve hatta belirsiz bir şimdiliği içeren önerilerine rağmen yayıncı bu ismi tutma kararı almıştır. Cartier-Bresson'a bir anlamda yapışan bu kavramı sanatçı aslında oldukça sınırlayıcı, fazlasıyla keskin ve fotoğrafın diğer zamansallıklarını kapatıcı bir fikir olarak bulmuştur. Cartier-Bresson, fotoğraftaki tüm öğelerin mucizevi ve şiirsel bir zirve noktasına geldiği anın varlığını reddetmemekle beraber, aynı zamanda işin içinde yer alan psikoanalitik ve bilinçaltı olgulara da ilgi duymaktaydı (Magnum Photos, 2019).

Dahası, Cartier-Bresson, bu kavramın, zamanı bu kadar limitli bir algıyla kavramaya çalışan fotoğrafçıların elinde dünyayı kurnazca planlanmış desenlere, görsel şekalara ve en kötüsü de -kendisinin deyimiyle *fotoğrafın düşmanı* olan- anekdotlara indirgeyeceğini düşünüyordu (Badger, 2008).

**Resim 27b** Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment, 1952



Kaynak: Fondation Henri Cartier-Bresson (2020). çevrimiçi:

<https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2016/12/Press-Kit-Images-a%cc%80-la-Sauvette-FHCB-GB.pdf>

Şüphesiz, göze hitap eden tekil imajların çekiciliği, bir fotoğrafın bin kelimeye bedel olduğuna dair klişeleşmiş anlayış ve anekdotal, yani görsel günlüğe yakın fotoğrafların varlığı her zaman devam edecektir. Fakat bu bir anlatı oluşturmak için, kişisel bir vizyonu ortaya koymak için asla yeterli olmayacaktır. Başka bir Magnum fotoğrafçısı olan Alec Soth, tekil fotoğrafın öykü anlatımında başarısız olduğuna inanan fotoğrafçılardandır. Ona göre hikâyeler giriş, gelişme ve sonuca ihtiyaç duyarlar; fotoğraflar ise zamanı çok ufak parçacıklara bölerek durdurur ve dondurulmuşlardır. Soth, fotoğrafların güçlü olduğu yanın hikâyeler anlatmak değil, “hikâyeler ima etmek, öne sürmek” olduğunu belirtir (Soth, 2010). Szarkowski’nin de vurguladığı üzere, çokça yanlış anlaşılmış olan karar anı kavramı, dramatik bir zirve noktasını değil, görsel olanı belirtmekte; sonuç bir hikâye değil, bir resim olmaktadır (Szarkowski, 2012). *The Decisive Moment*, içeriği ve tasarım anlayışıyla Evans’ın vizyonuna, Frank’in kişisel sesine veya Klein’in dönüştürücü enerjisine sahip olmasa da, bir kavramı, bir konsepti ve fotoğrafın kendisine dair bir fikri, bir rehber kitap edasıyla diğer fotoğrafçılar için öne sürmesi esasıyla birçok çağdaşının ve gelecek fotoğrafçının vizyonunu harekete geçirmiştir.

Cartier-Bresson, 1955 yılında çıkan bir sonraki kitabı *Les Européens*'de (Avrupalılar) çok daha farklı bir yolu takip edip, bu kez 50'lere kadar olan bir en iyiler seçkisi yerine, savaş sonrası Avrupa'sının 1950-55 yıllarına odaklanmış ve çok daha tematik bir eser ortaya koymuştur (Parr ve Badger, 2004). *The Decisive Moment*'ın gölgesinde kalmış olan kitap, aslen kendisi de İkinci Dünya Savaşı sırasında bir savaş esiri olmuş ve ancak üçüncü kaçma girişiminde başarılı olan Cartier-Bresson'un oldukça güçlü bir içgörüsüyle dokümanete ettiği Avrupa insanını tasvir etmektedir. Bu iki birbirini tamamlayıcı kitap, Auschwitz'den sonra şiir yazmanın imkânsızlığından dem vuran Adorno'nun görüşüne bir ek olarak, Auschwitz sonrası yazılabilecek şiirin *biçimine* dair birer örnek olmaktadır. Dilsel ifade, şiir formunda bir karar anı noktası arar ve bir şiir birbiriyle uyum içinde çalışan kelimeler bütünü olabildiğinde anlamlı ve estetik bir ifade olarak karşımıza çıkar. Cartier-Bresson'un, belki keşfettiği demenin zor olacağı, fakat kesinlikle mükemmelleştirdiği bu *karar anı* yaklaşımı, şüphesiz İkinci Dünya Savaşı sonrası yazılmış şiirin imkânsızlığını çok geçmeden kaldırmıştır.

Son olarak, Henri Cartier-Bresson'un fotokitap dünyasında ikonik yeri olan bu iki kitap hakkında bahsedilmesi elzem olan iki detay da *The Decisive Moment*'ın kapak tasarımının Henri Matisse, *Les Européens*'in ise Joan Miró tarafından yapılmış olmasıdır (Resim 28).

**Resim 28** Henri Cartier-Bresson, *Les Européens*, 1955 & *Images à la Sauvette*, 1952



Kaynak: Mutual Art (2020). çevrimiçi: <https://www.mutualart.com/Artwork/-IMAGES-A-LA-SAUVETTE---PARIS--EDITIONS-/9CEC588A77E40D5E>

### 3.3 Kuzey Tayfı: Keld Helmer-Petersen & Bertolt Brecht

Renkli fotoğrafın, fotoğraf tarihinde kendini ilk kez göstermesi 1850’li yıllara rastlansa da, sanatsal üretim bağlamında renkli fotoğraf kullanımının yaygınlaşması 1970’lerin ortalarını bulmaktadır. William Eggleston, Stephen Shore, Joel Sternfeld ve Joel Meyerowitz gibi Amerikan renklicileri sayesinde renkli fotoğraf sanat pratikleri içinde yer bulmuş, sadece reklamcılar ve dergi mecrasında iş yapanlar için değil, ciddi sanat üreticileri için de ciddiye alınabilecekleri bir alan haline gelmiştir. Fakat, ismi sayılan Amerikalı fotoğrafçılardan 20 sene kadar önce Danimarkalı bir fotoğrafçı, sadece renkli fotoğrafı sanatsal üretiminin merkezine koymamış, aynı zamanda nelerin bu fotoğrafların konusu olabileceğini de o zamanlar için düşünmüştü. 1948 tarihinde yayımlanan *122 Farvefotografier* (122 Renkli Fotoğraf) isimli kitabıyla (Resim 29) Keld Helmer-Petersen (1920 - 2013), “sadece renkli olarak çalışabilecek” ve genellikle renkli fotoğraf kullanımıyla -kendi dönemi için- hedeflenen şeylerden çok daha büyük estetik değerlere sahip fotoğraflar yaratmayı hedeflemişti (Parr ve Badger, 2004). Gerçekten de, rengin bir ifade biçimi, bir amaç ve hatta konunun ta kendisi olarak karşımıza çıktığı ilk kitap diyebileceğimiz *122 Farvefotografier*, sadece renkli fotoğrafın bu alandaki öncülerinden biri olmakla kalmamış, renkli fotoğrafın gündelik ve sıradan olanla ilişkisini de göstermeyi başarmıştır. Daha önce de bahsedilen, ekspresyonist sanata karşı 1920’lerde Almanya’da ortaya çıkmış Yeni Nesnellik (Bkz: Sayfa No. 19) akımından etkilenmiş olan Helmer-Petersen’in kitabında (Henriksen, 2005), Albert Renger-Patzsch’ın *Die Welt ist Schön* adlı eserinde görebileceğimiz gibi şehir hayatından nesnelere ve yine bu nesnelere üzerine grafik soyutlamalar, yakın plan çekimler ile rengin dokular üzerine yarattığı sahneler gibi fotoğraflara rastlanmaktadır (Resim 30).

**Resim 29** Keld Helmer-Petersen, 122 Farvefotografier, 1948



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/keld\\_helmer-petersen\\_-\\_122\\_farvefotografier\\_-\\_122\\_colour\\_photographs](https://josefchladek.com/book/keld_helmer-petersen_-_122_farvefotografier_-_122_colour_photographs)

Kitap tasarımı, seçki ve sekansta da zamanının çok ötesinde bir anlayışa sahip olan Helmer-Petersen, kitabında tüm fotoğraflara bir sayfa gelecek şekilde karşılıklı bir yerleşimi temel almıştır. Tematik veya biçimsel yapıları itibarıyla da birbirleriyle uyum gözetilmiş olan eserde, gölgeler, düz cepheler, çizgisellikler ve yönleri, konuların kategorik özellikleri, fotoğrafları sayfalarda bir araya getiren temel unsurlar olmuştur. Kimi zaman insan portrelerin de yer aldığı kitap için, Helmer-Petersen, bazen fazla duygusal bir mesaj yarattığını düşündüğü bu insanların kitaptaki modernist çizgideki nesne ve mekân çalışmalarını kırdığını söylemiştir (Poynor, 2013). Rengin bir teknikten de öte, bir konu olarak ele alındığı bu devrim yaratan kitap, rengi fotoğraf disiplini içinde bir sihir, bir illüzyon, şaşaa yaratacak bir oyun şeklinde vermek yerine, günlük hayatın sıradan nesne ve mekânlarını tema olarak seçerek zamanının çok ötesinde bir anlayışa ev sahipliği yapmıştır.



Resim 30 Keld Helmer-Petersen, 122 Farvefotografier, 1948



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/keld\\_helmer-petersen\\_-\\_122\\_farvefotografier\\_-\\_122\\_colour\\_photographs](https://josefchladek.com/book/keld_helmer-petersen_-_122_farvefotografier_-_122_colour_photographs)

Üçüncü bölümde son incelenecek olan kitap, kendisi aslen bir fotoğrafçı olmayan, fakat fotoğrafı bir malzeme olarak ele alıp, kendi üretim pratikleri ile bir araya getiren ünlü Alman şair, oyun yazarı ve teorisyeni Bertolt Brecht'e (1898 - 1956) ait 1955 tarihli *Kriegsfibel* (Savaş Kılavuzu) olacaktır. En basit anlatımıyla *Kriegsfibel*, Brecht'in İkinci Dünya Savaşı süresince yayımlanan dergi ve gazetelerden kesip, günlüklerinde topladığı savaş temalı fotoğrafların altına yazdığı uyaklı şiir formundaki dörtlüklerden oluşturulmuş bir kitaptır (Resim 31). Brecht'in *foto-nükteler* (photo-epigrams) adını verdiği bu dörtlükler, bahsi geçen fotoğrafların haber içeriklerinden bağımsız yazılmış olup; fotoğraflarda yer alan öğeler, görsel bir ipucu, bir çıkış noktası ve kimi zaman da bir metafor olarak ele alınmıştır.

**Resim 31** Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955



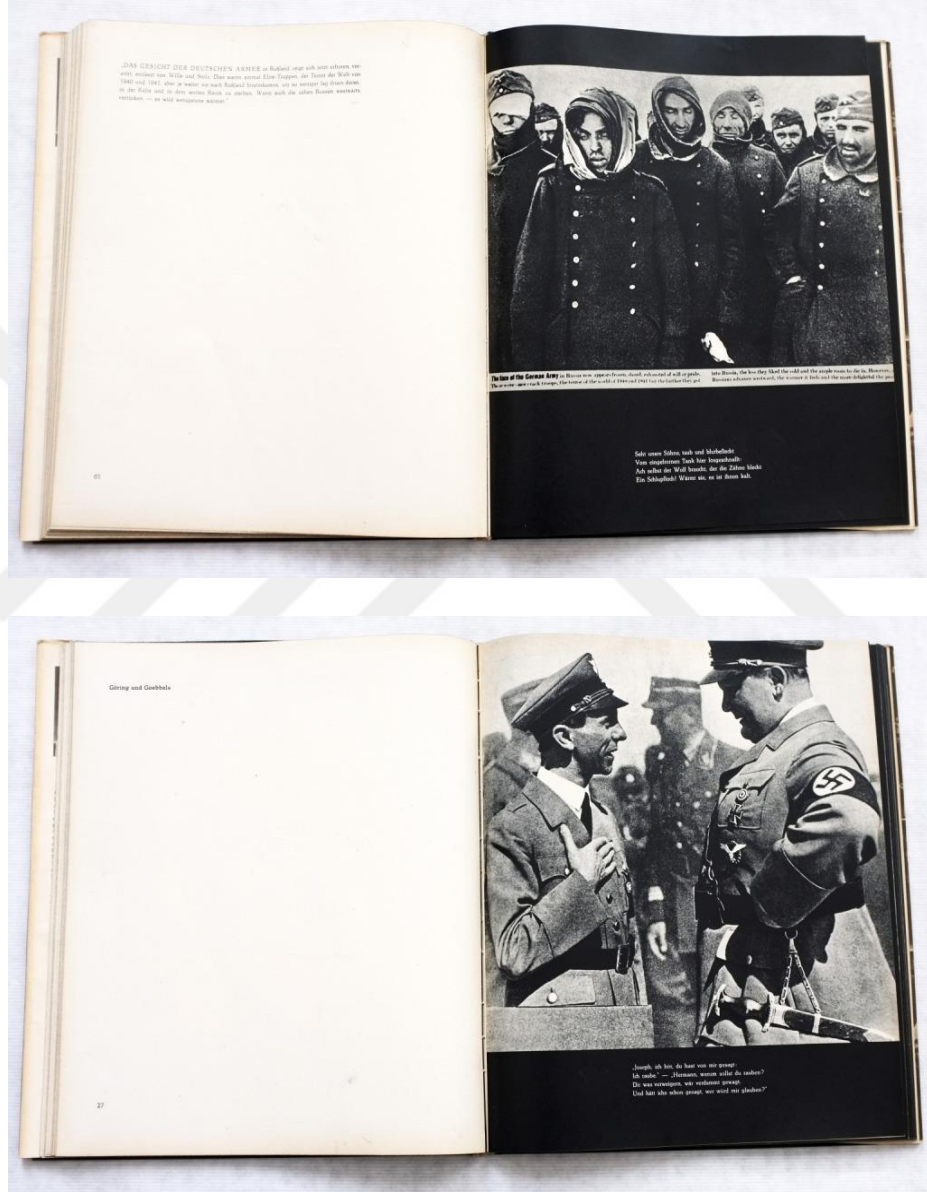
Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/bertolt\\_brecht\\_-\\_kriegsfibel](https://josefchladek.com/book/bertolt_brecht_-_kriegsfibel)

1933 yılından itibaren Danimarka’da sürgünde yaşayan Brecht (Brecht, 1998), savaşın patlak vermesiyle sığındığı İsveç, Finlandiya ve son olarak da ABD gibi ülkelerdeki basılı mecralardan topladığı fotoğrafların altında yer alan dörtlükler ince bir hicve sahip, bütünüyle savaş karşıtı bir içeriğe sahip olmasının yanında, Nazilere karşı verilen savaşın aslında gerçek düşman olarak görülen Sovyetler ve komünizme karşı verildiğinin altını sıkça çizmektedir (Parr ve Badger, 2014). İlginç bir şekilde, komünist Doğu Almanya’da basılacak olan kitaba, hükümet sansür kurumu tarafından “savaş karşıtlığı konusunda fazlaca pasifist” olması ve “emperyalist savaş çıkırtkanlarına yeterince eleştirel olmama” sebepleriyle ret verilmiştir (Scranton, 2017). Bu durum, sanatçının güçlü bir politik ideolojiye sahip olmasına rağmen, eserin, oldukça kişisel bir yolculuğun, yani sürgünün, içinden geçerken tuttuğu günlüklerden damıtılmış bir eser olmasıyla güçlü bir bağı vardır. Brecht tarafından seçilmiş birçok fotoğrafta kesilmeden bırakılmış olan orijinal fotoğraf altı yazılarını da görebildiğimiz kitapta, propagandist bir dille ele alınmış olan bu yazıların varlığında Brecht’in de benzer bir metinsel anlayışı gütmesi anlaşılabilir olmayacaktır. Daha önce, Henri Cartier-Bresson’a ait karar anı kavramından da bahsederken Alec Soth’tan alıntılanan, fotoğrafların asıl güçlü yanlarının “hikâyeler ima etmek, öne sürmek” ilkesiyle bağdaşan bir anlayışla ele alınmış olan bu fotoğraflar,

kitapta, fonksiyonel özelliklerinden sıyrılıp, Brecht'in dörtlükleri sayesinde yeni bir canlılık kazanmıştır (Resim 32).

**Resim 32** Bertolt Brecht, Kriegsfibel, 1955



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/bertolt\\_brecht\\_-\\_kriegsfibel](https://josefchladek.com/book/bertolt_brecht_-_kriegsfibel)

Kitabı ismi, Almanca'da çokça rastlanan birleşik isimlerden biridir. *Krieg*, savaş anlamına gelirken, *fibel* ise yeni bir şeyi öğrenmeye başlayan öğrencileri ilgilendirecek kılavuz, rehber kitaplara verilen isim anlamına gelmekte olup; *Kriegsfibel*, yetişkinlere savaşın temellerini öğretmek ve propagandist basın fotoğraflarını nasıl okuyup, “çevirebileceklerini” anlatabilmek amaçlı yazılmış bir kılavuz olma düşüncesiyle isimlendirilmiştir (Di Bello, Wilson ve Zamir'den Evans, 2012). İngiliz diline çevrilmesi ise 1998 yılını bulan bu *kılavuz*, bir zamanlar Brecht'in yaptığı montajlama çalışmasına benzer bir şekilde bu kez bütünüyle bir kitap, bir savaş anlama kılavuzu, olarak ele alınıp, Adam Broomberg (1970 - ) ve Oliver Chanarin (1971 - ) tarafından 2011 yılında *War Primer 2* adı altında yayımlanmıştır. Broomberg ve Chanarin, Brecht'in kendi eserinde yaptığı montajlama ve *mâl etme* (appropriation) çalışmasını, bir daha masaya yatırarak bu kez 11 Eylül Saldırıları sonrası oluşan Teröre Karşı Savaş'ı (War on Terror) tema olarak kitap haline getirmiştir (Parr ve Badger, 2014). Kitapta yer alan fotoğrafların üzerine ekledikleri yeni görsellerde kimi zaman sadece Brecht'in dörtlüklerini kaynak olarak ele alan bir fotoğraf gelirken, kimi zaman ise hem orijinal fotoğraf, hem de dörtlük birlikte kullanılarak yepyeni bir bağlamı okuyucuya sunabilmektedir. Bu durumun en iyi örneklerinden birini, Osama Bin Ladin'i ele geçirme operasyonu esnasında çekilmiş olan ünlü savaş kumanda odası fotoğrafını, üzerinde haç olan bir mezar fotoğrafının üzerine yerleştirerek bir araya getirdikleri sayfada görülmektedir. Dini motiflerin ve modern Haçlı Seferi söyleminin oldukça yoğun hissedildiği bu savaşta böylesi bir birleşim ve buluşma kitabın kilit unsurlarından biri olmuştur (Resim 33).

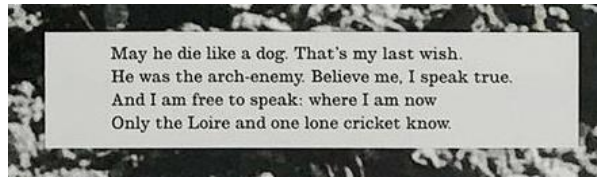
**Resim 33** Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011



Kaynak: Zoff Books (2020). çevrimiçi: <https://www.zoffbooks.com/product-page/war-primer-2-adam-broomberg-oliver-chanarin>

Bu montajın altında yer alan dördlüğün (Resim 34) çevirisi şu şekildedir:

**Resim 34** Bertolt Brecht, Kriegsfibel ve Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011, 1955

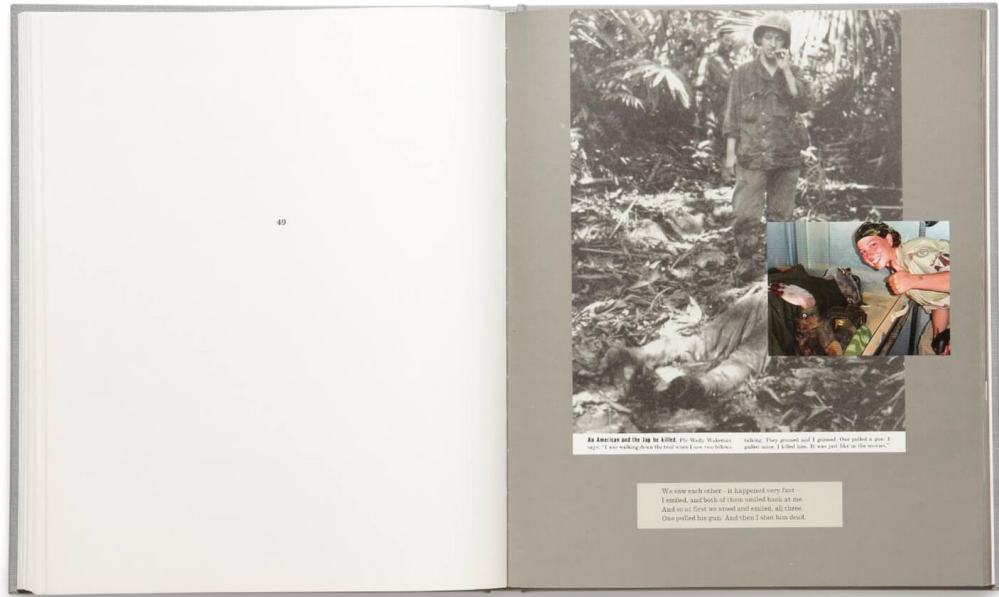


*Çev. Umarım ölsün bir köpek gibi. Budur son dileğim  
O, baş düşmandı: İnanın, doğruyu konuşuyorum.  
Ve konuşmakta da özgürüm: Neredeyim şimdi  
Bir Loire, bir de yalnız çekirge bilir.*

Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:  
[https://josefchladek.com/book/bertolt\\_brecht\\_-\\_kriegsfibel](https://josefchladek.com/book/bertolt_brecht_-_kriegsfibel)

Başka bir benzer örnekte de, *Kriegsfibel*'de öldürdüğü bir Japon askerinin başında sigarasını içen Amerikalı asker fotoğrafı, *War Primer 2*'de Afganistan'da savaş suçu işleyen bir Amerikalı askerın gülümseyen fotoğrafı ile bir araya getirilmiştir (Resim 35). Aralarında 60 yıl bulunan bu iki fotoğrafta öldürülmüş kişilerin bedenleri bir yekvücut şeklinde kolajlanmış olup, Amerikalı askerlerin umursamaz tavırlarının benzerlikleri dikkat çekicidir.

**Resim 35** Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011



Kaynak: Adam Broomberg & Oliver Chanarin (2020). çevrimiçi:

<http://www.broombergchanarin.com/war-primer>

*Kriegsfibel*, ya da burada referans olduğu ismiyle *War Primer*, İkinci Dünya Savaşı dönemi basılı yayınlarla dolaşımda olan, çoğunlukla propagandist bir refleksle üretilmiş olan fotoğrafları kendisine malzeme olarak alıp bir *mâl etme* stratejisini izlerken, *War Primer 2*, genellikle ortaya çıkışıyla infial yaratmış veya bazı savaş suçları için belge niteliğinde kullanılmış fotoğrafları bir ham madde gibi ele alıp, asıl malzemesini *Kriegsfibel* kitabı olarak seçmiştir. Brecht'in, kitabını ne kadar fotokitap olarak tanımlamış olabileceği veya böyle bir niyet taşıyor olup olmadığı, elbette bilinemezken, yaptıkları fotokitaplarla bilinen Broomberg ve Chanarin'in eserin kendisinin kitap, ve bu

örnekte yine bir fotokitap, olduğu bir iş ortaya çıkarmak istedikleri aşıkardır. İkili için Brecht'in kitabı, çatışma ve savaşları konu edinen fotoğrafların siyasi yapısını sorgulayabilmeleri için mükemmel bir aracı olmuştur (Buckley, 2018). Bu noktada bir kitabın yine başka bir kitaba, içerdiği metinler veya öğelerin de ötesinde, kendi eser karakteri ve kimliğiyle malzeme olduğunu görebiliriz.



## **BÖLÜM 4: Özerk Bir Mecra ve Sanat Yapıtı Olarak Fotokitap ve Diğer Anlatı Türleriyle Olan İlişkisi**

Gerek bir üretici, gerek bir tüketici olarak bir fotokitabın ne olduğunu tanımlarken genellikle içine düşünülen iki yanıltıcı durum ortaya çıkabilmektedir. Birincisi, fotokitabın, belli bir konu etrafında çekilmiş fotoğrafların bir araya geldiği bir “fotoğraflar koleksiyonu taşıyıcısı” olduğu düşüncesidir. Bu türden bir kitap, bir araç ve/veya bir mecra olmanın gerisinde kalarak sadece bir “aracıya” dönüşmektedir. Bu tür bir kitap, fotokitabı özerk bir eser olarak merkeze alan bir anlayışın avantajlarından mahrum kalmaktadır. Örneğin, bir dil olarak fotoğraf, böylesi bir kitapta var olamayacak ve ifadesini yitirecektir. En nihayetinde fotokitaplar, fotoğraf diliyle yazılmış eserlerdir. Arapça akış, akıntı gibi anlamlara gelen mecra kelimesine (Nişanyan, 2018) yüklediğimiz kültürel anlamı dilsel ifade bağlamında ele alacak olursak, fotoğrafı bir dil olarak merkezine almayan bir fotokitabın kendi başına bir mecraya, bir esere dönüşmesi oldukça zor olacaktır. Elbette, bu tip kitapların ne varlığı, ne de üreticisinin tam da böyle bir niyet sonucunda bu tip bir kitap yapmak istediği sonucu reddedilebilir.

İkinci durum ise, birinci durumla oldukça benzeşir olmakla beraber, bazı alt katmanlara da sahiptir. Bir fotokitap, birçok sanat dalı ve bu dalların anlatı tipleriyle de ilişki kurmaktadır. Örneğin, sinemaya ait olduğunu düşündüğümüz kurgu ve sekans yaratımı şüphesiz akla ilk gelecek olandır; bir fotokitaptaki anlatı da temel olarak bir seçki ve sekans sonucunda ortaya çıkmaktadır veya edebi eserlerde nasıl bir cümle, bir kitabın anlatısında sadece ufak bir öğeyse ve önemli olanın bu öğelerin nasıl bir araya geldiği ve nasıl bir akış oluşturduğu ise, fotokitap da buna benzer bir araya gelmelerin sonucunda ifadesini ortaya çıkarabilmektedir. Yine, bir kitaptaki sayfanın nasıl olması gerektiğine dair alınan tasarım kararları, bir film sahnesinin nasıl kadrajlanacağından veya bir ressamın tuvalini nasıl tasarladığından çok farklı değildir. Fotokitabın, bu türden bir çok yönlülüğe sahip olduğuna vakıf olmayan bir fotoğrafçının, fotoğraf alanındaki yetenek ve becerilerini kitabına aktarabilmesi oldukça zor, en iyi ihtimalle de tesadüfi olacaktır. Bu yanılsamalar, indirgemeci yaklaşımları da beraberinde getirmesi sebebiyle fotokitabı özerk bir mecra ve sanat yapıtı olarak ele almayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple dördüncü bölüm, fotokitabın olanaklarını diğer anlatı türleri ile zenginleştirmeyi becerebilen,



fotoğrafi bir dil olarak kullanarak kitabını *yazan* ve fotokitabın kendisini otonom bir eser olarak ele alan sanatçıların işleri ile ilgilenecektir.

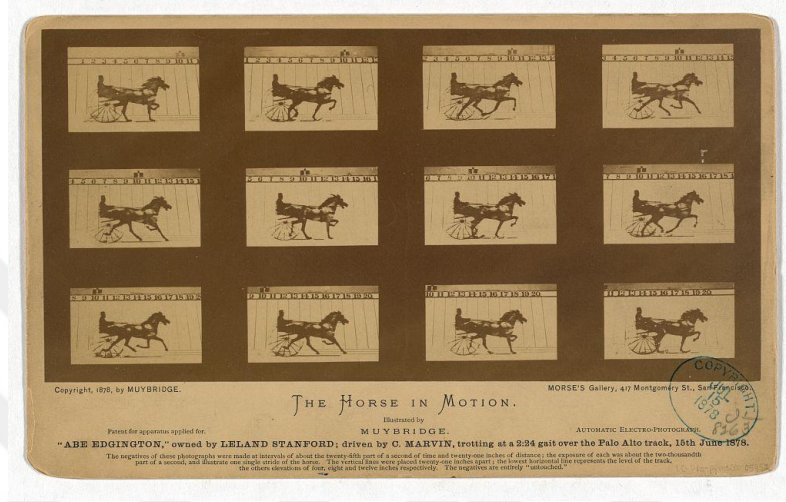
#### 4.1 Bir Gösterim Mekânı Olarak Fotokitap ve Sekans

Akmakta olan bir sekans veya bir seri halinde çekilseler dahi, tüm fotoğraflar kendi tözleri itibarıyla biriciktir. Fotoğrafların, ortak bir bağlama, bir anlatıya sahip olduğunu veya sadece mekanik bir sıralama sonucu bir arada olduğunu gösterecek olan tek şey, bu fotoğrafların nasıl bir niyet dâhilinde bir kondisyonun içinde yaratıldığını, nasıl seçildiğini ve nasıl bir sekansla bakanın karşısına çıktığını gösterecek bütünlüklü bir formdur. Söz konusu fotoğrafların bir seri halinde çekilmelerine de gerek bulunmamaktadır; birbirinden bağımsız yer ve zamanlarda çekilmiş fotoğrafların bir araya gelip bir anlatı oluşturmaması için hiçbir neden olmadığı gibi, birçok örnek de literatürdedir. Fotografik içerik, kitap nesnesi formunda kendini bulduğunda ve kodeks türündeki kitapla olan yüzlerce yıla dayanan okuma alışkanlıkları sonucunda, sayfaların çevrilmesi hareketi ile kendine has bir akış yapısı bulmuştur. Böylesi bir akış içinde bir araya gelmiş olan imajların oluşturduğu anlatı, fotokitapların temelini oluşturan yapıyı şekillendirir, kitleler için görsel okuryazarlık adına pedagojik bir model sağlar ve yan yana getirilmiş fotografik ve grafik öğelerin arasındaki fiziksel mekânı, serinin zamansal ve mekânsal yapısına vurgu yaparak tanımlar (Nelson, 2006). Fotoğrafların bir seriyi oluşturarak, daha doğrusu bir seri olarak karşımıza çıkarak bir anlatı yaratması ise, çok daha pragmatik sebepler sonucu ortaya çıkmıştır. 1870'lerin ikinci yarısında, Amerikalı ünlü iş adamı ve tutkulu bir yarış atı yetiştiricisi olan Leland Stanford, dörtmala koşan bir atın dört ayağının da birden havada durduğu bir anın varlığını kanıtlamak istiyordu ve bu iddiasını daha önce de beraber iş yaptığı İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge'in fotoğraf yoluyla görselleştirebileceğine inanıyordu<sup>10</sup>. Stanford'un San Francisco'da bulunan at çiftliğinde çalışmalara başlayan Muybridge, arka arkaya fotoğraflar çekebilmesine izin veren çok kameralı mekanize sistemi ile çok geçmeden bu iddianın doğruluğunu kanıtlamıştı (Resim 36). Bu sonucun ardından, Muybridge benzer çalışmalarına devam etmek istemiş olmasına rağmen, fakat Stanford çalışmalara son vermiştir. Tam bu sırada fotografik hareket ile ilgilenen ressam Thomas Eakins,

<sup>10</sup> Kirby, T. (2001). *The Genius of Photography*. [Belgesel]. İngiltere: BBC.

Muybridge'in çalışmalarına devam edebilmesi için Pennsylvania Üniversitesi'ni ikna etmiş ve Muybridge için bir ödenek çıkarılmasını sağlamıştır (Parr ve Badger, 2004).

**Resim 36** Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1878

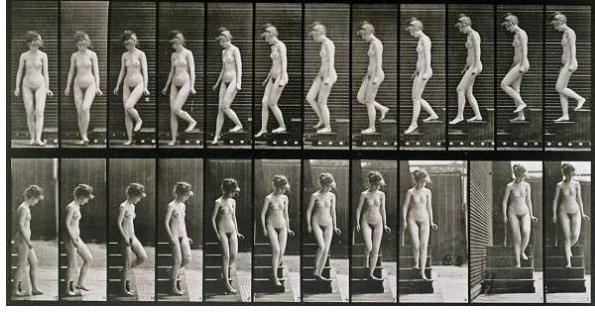


Kaynak: Wikipedia (2020). çevrimiçi:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Horse\\_in\\_Motion](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Horse_in_Motion)

İki yıllık çalışmalarının sonucunda ortaya çıkardığı 100 bin civarı negatiften 20 bin karelik bir seçim yapan Muybridge, bu fotoğraflardan 781 tanesini, 1887 yılında çıkan 11 ciltlik dev eseri *Animal Locomotion*'da (Mahlûkat Devinimi) kullanmıştır. Her cildin farklı bir temaya sahip olduğu, her yaştan ve cinsiyetten giyinik, çıplak, yarı çıplak insan modelin de evcil ve vahşi hayvanlarla beraber bu hareket etüdünde yer edindiği kitap, sadece fotografik aparatın neleri ortaya koyabileceğini göstermemiş, aynı zamanda diğer sanatçıların da hareketin sıralanmış evreler haliyle belgelenmesinden etkilenmesini sağlamıştır. Örneğin, Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın en meşhur işlerinden olan *Nu Descendant un Escalier No. 2* (Merdivenlerden İnen Nü No.2) (Resim 37 ve 38) doğrudan Muybridge'in çalışmalarından etkilenerek yapılmış bir resimdir (Pytel, 2013).

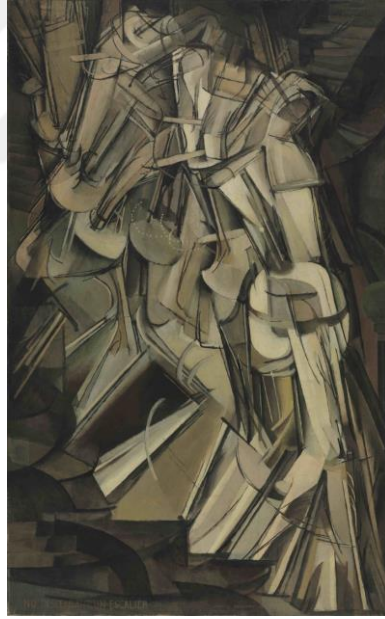
**Resim 37** Eadweard Muybridge, Woman Walking Downstairs, 1887



Kaynak: Reinhart Klette (2020). çevrimiçi:

[https://www.researchgate.net/figure/Woman-walking-downstairs-Muybridge-late-19th-century\\_fig8\\_37986855](https://www.researchgate.net/figure/Woman-walking-downstairs-Muybridge-late-19th-century_fig8_37986855)

**Resim 38** Marcel Duchamp, Nu Descendant un Escalier No. 2, 1912



Kaynak: Wikipedia (2020). çevrimiçi:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nude\\_Descending\\_a\\_Staircase,\\_No.\\_2](https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2)

Oldukça teknik, hatta kendi zamanı içinde bilimsel olarak bile değerlendirilmiş olan Muybridge'in hareket çalışmalarının sekansif yapısının farklı alanlardaki anlatıları nasıl beslediği açıkça görülebilmektedir. Bu çalışmalardaki ardı sıra gelen fotografik imajlar tekil bir resme de ilham verebilirken, kitabın yayımlanmasından birkaç yıl sonra ilk

örneklerini vermeye başlayacak olan sinema sanatı için de yol gösterici olabilmışlerdir. Hareketli görüntünün atası olan stereoskopik fotoğraflar, Muybridge'in çalışmaları ile zirve noktasına ulaşmış ve sinemanın doğuşuna öncülük etmiştir. Bu noktada zamanı biraz ileriye sarıp, fotografik görüntüyü ve sekansı, alışılan hali olan bir akış içinde değil, kendi özgün statikliği içinde bir anlatı olarak kabullenmiş olan 1962 tarihli, yönetmenliğini Fransız Chris Marker'in (1921 - 2012) yaptığı, *La Jetée* (İskele/Pier) filminden bahsetmek doğru olacaktır. Nitekim, Marker'in eseri, Etienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge gibi isimlerin kronofotografiden sinematografa kadar uzanan deney ve icatlarını kendi bağlamında yeniden yakalayabilmektedir (Cohen, 2003). Yirmi sekiz dakika uzunluğundaki bilim kurgu ve drama türündeki film, tek bir kısa sahne dışında, tümüyle siyah beyaz fotoğraflardan oluşmakta ve anlatısını tamamıyla bu durağan fotoğrafların sekanslanması üzerinden yaratmaktadır. Film boyunca akan fotoğraf karelerinin sahnelerde yer alma sürelerinin, hikâyedeki ve sahnelerdeki ağırlıkları ve anlatıya olan etkileri neticesinde belirlendiği eserde Marker, hafıza ile olan bilişsel ilişkiyi açıkça akan görüntüler ile değil, sabit fotoğraf kareleri üzerinden vermek istemiştir. Kendini açılış jeneriğinde de bir *foto-roman* olarak tanımlayan film, tam 30 yıl sonra, kâr amacı gütmeyen bağımsız yayınevi Zone Books tarafından bir fotokitap olarak yayımlanmıştır (Resim 39). Chris Marker'in de, kitabın yapımı süresince süpervizör benzeri bir pozisyonda olduğu kitabın tasarımını gerçekleştiren Bruce Mau, kitabın *mecralar arası bir çeviri çalışması* olduğunu belirterek, sinematik zaman ile kitap zamanının esasları itibarıyla farklı olması sebebiyle işe başlarken fotoğrafları yan yana sıralayıp, kitabı bitireceği düşüncesinin naifçe olduğunu söylemektedir (Mau, 2005). Gerçekten de, bir filmde seyirci statik, film dinamikken; bir kitapta ise kitap statik, okuyucu dinamiktir. Dolayısıyla *La Jetée*'yi bir film olarak deneyimleme "hissini" kitaba aktarabilmek Mau'nun temel mücadelesi olmuştur.

**Resim 39** Chris Marker, La Jetée: Ciné-Roman



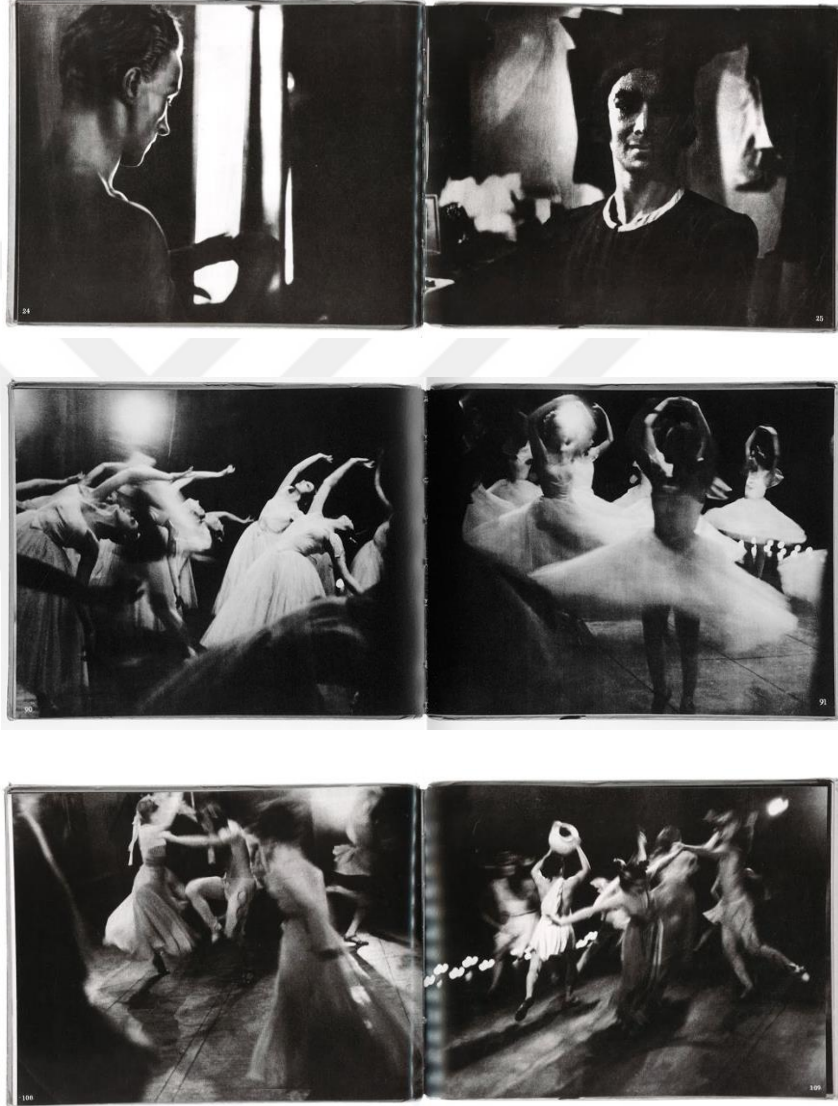
Kaynak: Progetto Grafico (2020). çevrimiçi: <https://medium.com/progetto-grafico/lost-gained-in-translation-6e68a9eb66a3>

Seri ve sekansın gücünü kitabında toplayabilmiş başka bir isim de, ünlü Amerikan moda dergisi Harper's Bazaar'ın 25 yıla yakın süre sanat yönetmenliğini üstlenmiş grafik tasarımcı Alexey Brodovitch (1898 - 1971) olmuştur. 1945 tarihli *Ballet* (Bale) adlı kitabında, 1935-1937 yılları arasında, New York kentinde gerçekleşen bale provaları ve sahnelemeleri sırasında çektiği 104 fotoğrafa yer veren Brodovitch, kendi zamanı için oldukça radikal bir görselleştirme tarzını hayata geçirmiştir. Dönemin teknik olarak mükemmeliyetçi, tonal bir genişlik ve keskin netlik arayan anlayışının tam aksine, uzun pozlamalar sayesinde elde edilmiş akışkan görüntüler, yüksek kontrastlı ve grenli imajlar yaratan Brodovitch, kitabının tasarımında da fotoğraflarının biçimsel yapıları ile uyum içinde çalışan bir anlayış gütmüştür.

Kitabını 11 bale eserine bölen Brodovitch, her bölümü birbirini takip edecek bir şerit film halinde göstermiştir. Kendi sayfaların kenarlarında boşluk olmadan, tamamına yayılan (full bleed) panoramik imajlar (Resim 40), Brodovitch'in dansın devinimini tümüyle gösteren tarzıyla birleşerek bir baleyi sahne veya beyaz perdede izleme deneyimini okuyucuya sunabilmektedir (Parr ve Badger, 2004). Alexey Brodovitch'in biyografisini kaleme alan Kerry William Purcell, Brodovitch'in Paris yıllarında Bragaglia'nın *Fotodinamismo Futurista* kitabını (Bkz: Sayfa No. 16-17) görüp, ondan da ilham almış olabileceğini belirtmektedir (Purcell, 2011). *Ballet*, mizansenin mizanpaja dönüşümünün,

halen en güçlü örneklerinden biri olarak, fotoğrafları, kâğıt üzerinde adeta bir koreografi eşliğinde tasarlamamın nezaketini üzerinde taşımaktadır.

**Resim 40** Alexey Brodovitch, Ballet, 1945

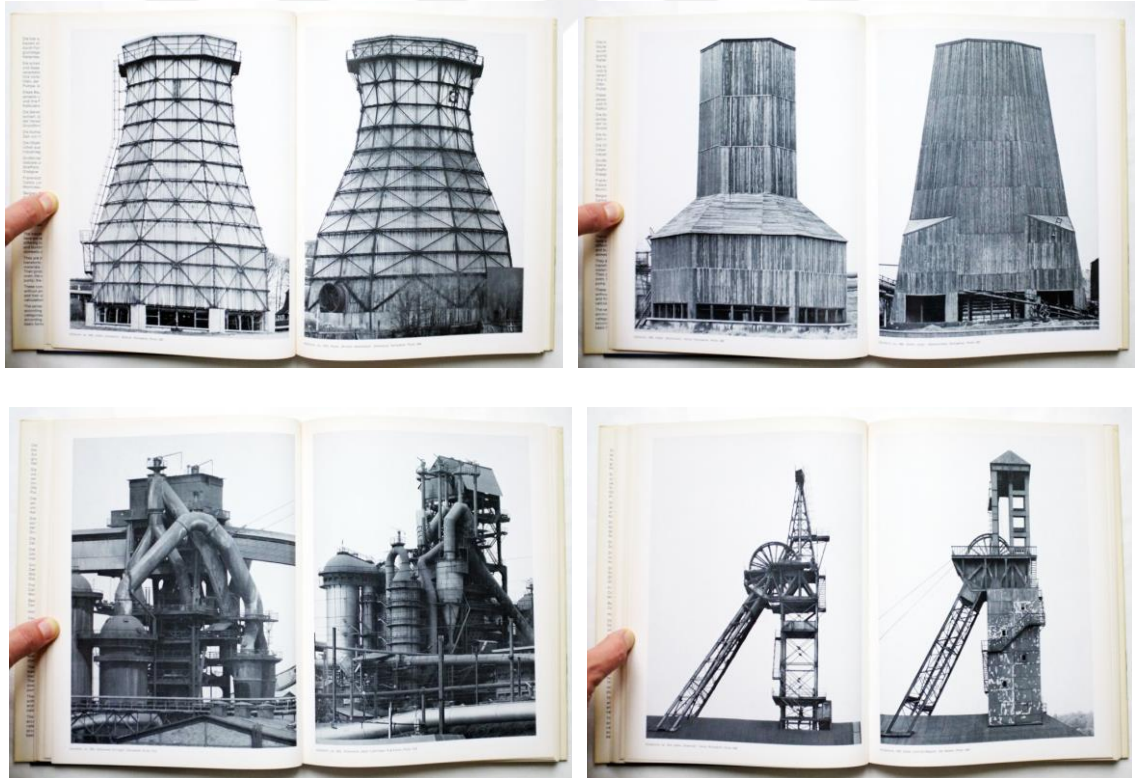


Kaynak: Nick Lloyd (2020). çevrimiçi: <http://nicklloyd.blogspot.com/2013/01/1255-alexey-brodovitch.html>

Kimi zaman seriler kendilerini tek bir kitabın içinde değil, bir kitaplar ve eserler serisi yaratarak da gösterebilmektedir. Bunun en önemli ve modern fotoğrafın gidişatına yön veren örneklerini 70'li ve takip eden yıllarda Alman sanatçı çift Bernd (1931 - 2007) ve Hilla (1934 - 2015) Becher, ya da kısaca Becher'ler, vermiştir. Üretim ve konularına

yaklaşım bağlamında tipolojik bir metodu takip eden çift, eserlerinde neredeyse tümüyle Almanya’da bulunan su kuleleri, maden tesisleri, havagazı fabrikaları veya kompleks örgülere sahip sanayii bacaları gibi endüstriyel yapıların mimarisini konu edinmiştir. Söz konusu işler sergilenirken çoğunlukla grid formunda bir bütünlük ve yekparelik içinde izleyicinin karşısına çıkarken, çiftin kitapları bu tipolojileri bir sekans biçiminde vermektedir (Balaschak, 2010). Bu kitaplardan en bilinen ve kitap serilerini başlatarak Becher’lere hatırı sayılır bir tanınmışlık kazandıranı ise 1970 tarihinde yayımlanan ilk fotokitapları *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten* (Anonim Heykeller: Bir Teknik Binalar Tipolojisi) olmuştur (Resim 41). Görüldüğü üzere Becher’ler her ne kadar kitaplarında sıkı bir tipolojik fotoğraflama sistemine bağlı olsalar da, bu endüstriyel yapıları metaforik bir hisle, gittikçe kaybolan bir zamanın heykelleri olarak görmekte ve yapıların estetik değerleri hakkında da bir yargıda bulunmaktadırlar (Parr ve Badger, 2006).

**Resim 41** Bernd ve Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen*, 1970



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/bernhard\\_und\\_hilla\\_becher\\_-\\_anonyme\\_skulpturen\\_eine\\_typologie\\_technischer\\_bauten](https://josefchladek.com/book/bernhard_und_hilla_becher_-_anonyme_skulpturen_eine_typologie_technischer_bauten)

Ardı arkası sıralanan benzer biçimli yapılara bakarken edinilen deneyim, endüstriyel bir ülkenin adeta alfabesini ortaya koymakta, tipoloji ve tipografi arasındaki fonetik bir benzeşmeden daha fazlasına işaret etmektedir. Bu tip bir sekanslamanın ortaya çıkardığı sonucu tonal müziğe benzeten Hilla Becher, nesnelere farklı yapan şeylerin onları bir araya getirmeden önce görülemeyeceğini ve söz konusu farkların da oldukça ince ayrımlardan oluştuğunu belirtmiştir (Collins, 2015). *Anonyme Skulpturen*, erken dönem işlerinden biri olmasına rağmen, Becher çiftinin yarım asrı geçen sanatsal üretimleri için bir kilometre taşı, Becher'leri anlamak isteyenler için de pedagojik bir rehber olmuştur. Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitim verdikleri yıllarda Andreas Gursky, Thomas Ruff ve Candida Höfer gibi kendi yollarında, farklı tipolojik bağlantılar oluşturan büyük Alman sanatçıların da yetişmesine ön ayak olmuş çift, çalışma şekilleri itibarıyla Alman fotoğraf geleneğinin en büyük temsilcileri olmuşlardır.

Tipolojik çalışmayı ve metotlarını bir seri haline getirmiş, sekansı daha büyük bir resim halinde işlerine yansıtmış bir diğer isim de Amerikalı fotoğrafçı Ed Ruscha (1937 - ) olmuştur. 1963 tarihli ilk çalışması *Twentysix Gasoline Stations* (Yirmi Altı Benzin İstasyonu) işi incelenecek olan Ruscha'nın bu işleri üretme motivasyonuna dair daha kapsamlı bir anlayış geliştirebilmek adına sanatçı hakkında kısa bir özgeçmiş vermek önem arz etmektedir. 1956 yılında, 19 yaşındayken Los Angeles'a taşınmasından önce 15 yıl Oklahoma'da yaşamış olan Ruscha<sup>11</sup> için bu iki şehir arasında bulunan ve ötesine uzanan, Amerikan kültürel tarihinde neredeyse mitolojik bir karaktere dönüşmüş, *Route 66* adıyla bilinen otoyol ve bu otoyolda yaptığı yolculuklar önemli bir tema olmuştur. *Twentysix Gasoline Stations*'da, daha önce bahsedildiği üzere (Bkz: Sayfa No. 5-6), bu iki şehir arasındaki bu otoyol üzerinde yer alan yirmi altı benzin istasyonunun alabildiğine eforsuz ve şipşak estetiğine sahipmiş görüntüsüne sahip siyah beyaz fotoğrafı yer almaktadır (Resim 42). Yolculuk esnasında rastladığı, her biri birbirine benzeyen ve en önemlisi de ardı arkası kesilmeyen bu benzin istasyonları, Ruscha'ya bir tür banaliteyi, yabancılaşmayı ve kategorik bir bakışı da beraberinde getirmiştir. Ruscha'nın gündelik hayatın sahnesi ve kendi rutini içinde savrulmayı konusu haline getirmesi ise kendinden önce gelen dört sanatçı üzerinden okunabilir.

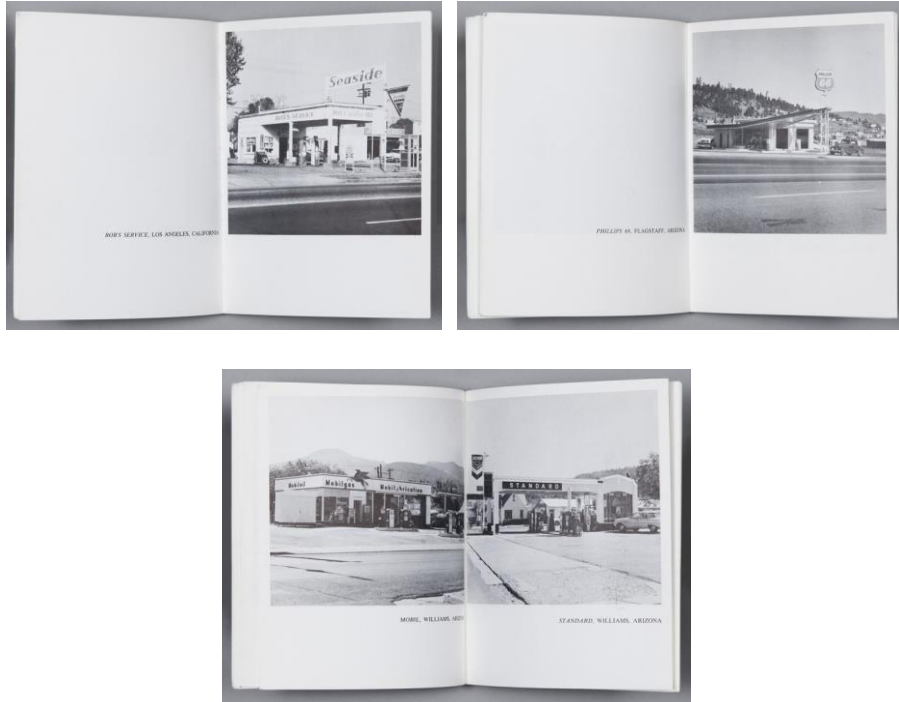
---

<sup>11</sup> <https://www.britannica.com/biography/Ed-Ruscha>



Bu isimlerden ilk ikisi Marcel Duchamp ve Andy Warhol iken, diğeri ise Amerikan fotoğraf geleneğinin önemli iki ismi Walker Evans ve Robert Frank özelinde daha önce de tezde bahsi geçen kitapları *American Photographs* ve *The Americans*'tır (Bkz: Bölüm 3.1, Sayfa No. 24). Duchamp'ın buluntu/hazır nesnelere (ready-made) bir sanat yapıtının konusu yapabilmesi ve Warhol'un gündelik nesne ve kimlikleri seri üretime soktuğu bir üretim pratiğinden ilham alan Ruscha bir röportajında, endüstriyel ölçekte seri üretimin geliştiricisi, Amerikalı iş adamı Henry Ford'u kast ederek, nadir bulunan ve yüksek fiyatlı kitaplar yapmak yerine, herkesin mali olarak karşılayabileceği, düşük fiyatlı eserler sunmak ve kitap yapımının Henry Ford'u olmak istediğini belirtmiştir (Schwartz ve Ruscha'dan Davis, 2002). Evans'ın *American Photographs*'inde görülen gündelik yaşamın belgesel tarzla olan biçim ve içerik uyumunu ve -daha sonra bir benzin istasyonu fotoğrafını da satın alacağı- Frank'ın *The Americans*'ındaki ana motif olan yolculuğu kendine ilham edinen Ruscha, tüm bu sanatçıların sentezi olan, fakat kendine has bir yapısını da ortaya koyan bir iş üretmiştir (Di Bello, Wilson ve Zamir'den Walker, 2012).

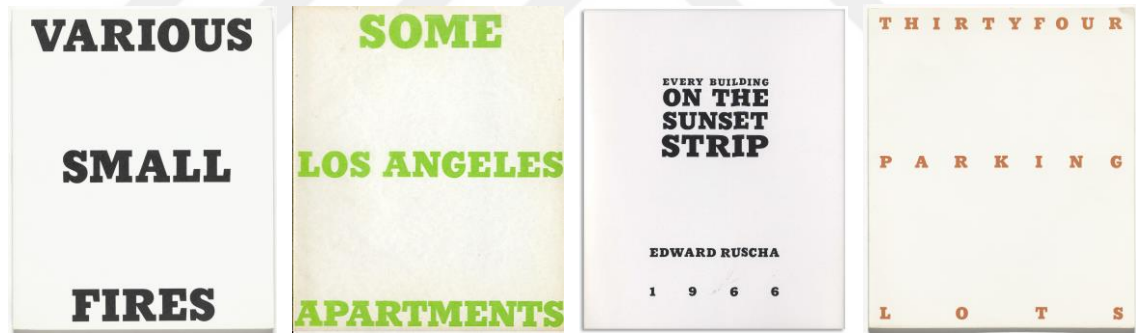
**Resim 42** Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963



Kaynak: Photo Pedagogy (2020). çevrimiçi: <https://www.photopedagogy.com/the-photobook.html>

Yine daha önce tezin giriş kısmında bahsedildiği üzere (Bkz: Sayfa No. 5-6), Ruscha için önemli olan fotoğraflar veya fotoğraflama eylemi değil kitabın ta kendisidir; fakat kendisinin yaptığı Henry Ford alegorisinden anlaşılacağı üzere Ruscha tekil veya sınırlı sayıdaki edisyonlu sanatçı kitabı yapısıyla ilgilenmiyordu. 1963 yılında 400, 1967'de 500 ve son olarak da 1969'da 3000 kopya olarak basılan kitap, bu yönüyle sanatçı kitaplarının sırtında taşımış olduğu limitli baskı anlayışını ilk kıran kitap olmuştur (Taşçıoğlu, 2013). Kitaplarının barındırdığı seçim ve sekans sistemini bir üst katmana taşıyan Ruscha, bu kitap-eserleri de takip eden yıllarda, aynı tipolojik yapılar içinde devam ettirmiştir (Resim 43). Dolayısıyla, Ruscha'nın sanatsal üretimlerini tekil fotoğraflarından veya fotoğraf serilerinden değil, kitap serilerinden anlamak, işlerini daha büyük bir çerçeveden incelemek gereklidir.

**Resim 43** Ed Ruscha, Various Small Fires, 1964, Some Los Angeles Apartments, 1965, Every Building on the Sunset Strip, 1966 & Thirtyfour Parking Lots, 1967



Kaynak: KCET (2020). çevrimiçi: <https://www.kcet.org/shows/artbound/the-photobooks-of-ed-ruscha>

Amerikalı fotoğrafçı John Schott'un da belirttiği üzere, Ruscha'nın fotoğrafları sanat aracılığıyla dünya hakkında ifadeler değil, dünya aracılığıyla sanat hakkında ifadeler olmuştur (Jenkins'den Schott, 1975) Dolayısıyla, kitaplardaki fotoğraflarda apartman daireleri, park yerleri, benzin istasyonları, ofis telefonları ve benzeri günlük hayat nesne ve mekânlarının fotoğrafları, fotografik içeriklerinin bahsettikleri şeyler bağlamında, sadece birer malzemedirler. Ruscha sanatsal ekspresyonunu kitaplar ve bu kitaplar serisi halinde ortaya koymuştur. Hiç şüphesiz, *Twentysix Gasoline Stations* fotokitaplar ve

sanatçı kitapları arasındaki sınırı flulaştırmakla kalmamış, peşi sıra gelen kitaplarıyla da ortadan kaldırmıştır. Fotoğraf aracılığıyla ne yapılabilir sorusu, yerini bu tarihten itibaren kitapla, daha da doğrusu fotokitapla neler yapılabilire bırakmıştır.

#### 4.2 Fotokitaplar ve Yazınsal Anlatılarla Olan İlişkileri

Görsel ve metinsel anlatılar, çoğunlukla birbirleriyle taban tabana zıtmış gibi algılanma eğiliminin yüksek olduğu anlatı türleri olmuştur. Fotoğrafların kendini anlatamadığı yerde metine, metinlerin kendini anlatamadığı yerde fotoğrafa ihtiyaç duyduğu düşüncesi gerçekte bir eksiklikten veya mecraya olan güvensizlikten kaynaklanmak durumunda değildir. 19. yüz yıldan beri, yazın türleri fotoğrafla, yazarlar da fotoğrafçılarla işbirliği içinde, uyumlu ve tamamlayıcı çalışmaların örneklerini vermiştir. Bu, kimi zaman daha önce bahsedilen sürrealist fotoğrafçı Roger Parry ve 1928 tarihli işi *Banalité* gibi (Bkz: Sayfa No. 21-22), fotoğrafçının inisiyatifiyle ortaya çıkmış bir iş olurken, kimi zaman da bu bölümde bahsedeceğimiz yazar Alfred Lord Tennyson'ın (1809 - 1892) teklifi neticesinde hayata geçmiş eserler olmuştur. Kimi zamanlarda ise fotoğrafçı, çalıştığı kişilerin ifadelerini yazı olarak görsellerle beraber bir bütün iş olarak ortaya koymuşken, kimi zaman ise hiçbir metin olmamasına rağmen fotoğrafçının işine yaklaşımı ve ortaya koyduğu eser edebi bir yaklaşımı üzerinde taşımıştır.

Adı *fotokitap* olan bir eserden bahsederken, doğal olarak, nesnelere olan kullanım alışkanlıklarımız neticesinde bir *kitaptan* bilgi taşınmasını ve bu bilgiyi de çoğunlukla metin aracılığı ile taşınmasını beklemekteyiz. Fotokitaplar ise, daha önce de tanımlanmış üzere, fotoğraf dili ile yazılmış kitaplardır. Mecra, bir araç, bir taşıyıcı iken; bir fotokitabın esasen “kendi mecrasını taşıyan” bir özgünlükte olması, onun ne kadar fotoğraf diline hâkim bir sanatçı tarafından ortaya koyulduğu ile ilgilidir. Dolayısıyla bir fotokitabın, içinde metinler barındırorsa ve bu metinler anlatıya hizmet etse dahi, baskın anlatım aracının fotoğraflar veya fotografik fikirlerin neticesinde ortaya çıkmış grafik uygulamalar olmasını bekleriz. Görsel ve metinsel anlatıların, net niyetler doğrultusunda akıllıca kurgulanmış işbirlikleri sonucu çıkan fotokitaplar, başarılı bir sentezin ürünü olarak özgün bir eser olmayı başarmış ve fotokitabın özerk bir mecra olarak algılanmasını sağlayabilmişlerdir. Bu bölümde, sadece edebiyat ve fotoğrafçıların kesişen yollarını

değil, fotoğrafçıların da yazınsal yapıları işin içine dâhil ederek anlatım olanaklarını nasıl genişlettiklerini gösterebildiği eserler incelenecek ve yorumlanacaktır.

Bir hikâyeyi veya anlatıyı metaforlarla ve bazen de birkaç cümleyle vermeyi mümkün kılması dolayısıyla, yazın türleri arasında fotoğrafla en yakın bağ kurmuş olan şiir olmuştur. Bu birlikteliğin en erken örneklerinden birini ise 1874 yılında yayımlanmış, Alfred Lord Tennyson'ın *Idylls of the King* (Kralın İdilleri) adlı 12 parçalık şiirler serisini fotoğraflayan ve kitap haline getiren Julia Margaret Cameron'un (1815 - 1879) aynı isimli kitabında görebiliriz. Kral Arthur efsanesini temel alan bu 12 şiirin her birinin fotoğrafik bir temsilini yapacak olan, Victoria dönemi İngiltere'sinin ünlü fotoğrafçısı olan Cameron, işi ele alış, yani fotoğraflama tarzıyla sadece şiir değil, aynı zamanda tiyatro ve resim sanatını da kitabında buluşturmuştur. Arkadaşları ve ailesinin rol aldığı, modellerin statik bir şekilde kendi rolünün gerektirdiği pozu vererek bir canlandırma içine girdiği *tableaux vivant* (canlı tablo) tarzında fotoğraflar (Resim 44) çeken Cameron, üç aylık bir çalışmanın sonucunda 180 negatiften, Tennyson'ın şiirlerini temsil etmesi için uygun geldiğini düşündüğü 12 fotoğraf seçmiş ve bir hikâyeyi anlatmak amacıyla fotoğraflardaki kişileri bilinçli bir kurmaca ve sekans içine sokarak fotoroman tarzının ilk örneklerinden birini vermiştir (Parr ve Badger, 2004).

**Resim 44** Julia Margaret Cameron, *Idylls of the King*, 1874

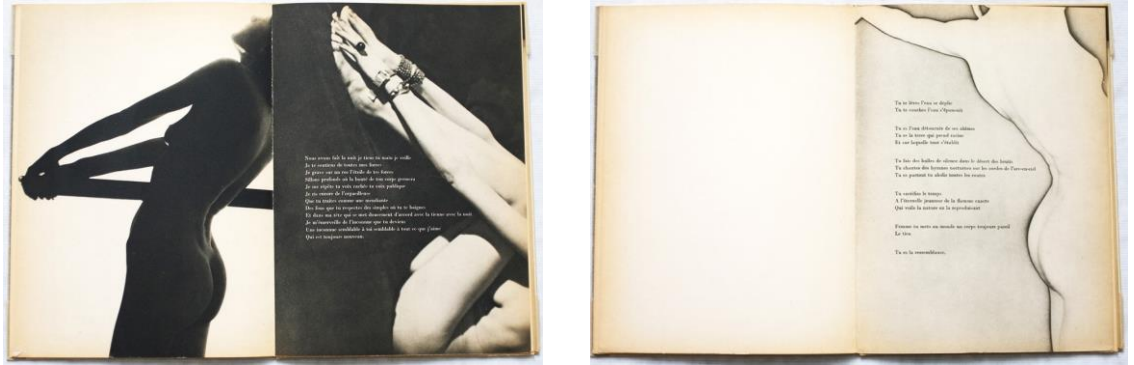


Kaynak: The Metropolitan Museum (2020). çevrimiçi:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269582>

*Idylls of the King*'i bir özerk bir eser olarak daha değerli hale getiren ise, aslında bir fotokitap olarak ortaya çıkmamış olmasıdır. Şair Tennyson, kitabının hesaplı ve popüler bir versiyonunu yaptırmak amacıyla, Cameron'un fotoğraflarının temel alındığı küçük bir gravürler kitabı yaptırmıştı. Büyük boyutlu portre fotoğraflarının böylesi bir değer kaybı yaşaması karşısında dehşete düşmüş olan Cameron fotoğraflarının bütünlük ve saygınlığını koruma adına kendi kitabını yapmaya vermiştir (Scholtz, 2013). Kendi versiyonu olan kitap için 45 santimetreye 35 santimetre ebatlarında bir kitap ortaya koyan Cameron, bu sayede yarattığı *tableaux vivant* tarzındaki fotoğraflarına uygun bir biçim ortaya koyabilmişti. Bu eserde, henüz fotoğraf ve fotokitap adına çok erken bir tarihte dahi, fotokitap üreticisi bir fotoğrafçının eserinin özerk bir mevcudiyet kazanması için verdiği *auteur* hassasiyeti görülebilir. Kişisel vizyonunu çekinmeden eserine yansıtan ve yarattığı içeriğin, onunla uyumlu bir formla buluşmasını önemseyen ve dahası doğru bir bağlamla okuyucunun karşısına çıkmasını tasarlayan Cameron, şüphesiz bir yazar-sanatçı kimliği taşıyan bir sanatçı olarak bu anlamdaki erken eserlerden ortaya koymuştur.

Başka bir benzer iş, Fransız şair Paul Eluard (1895 - 1952) ve Amerikalı fotoğraf sanatçısı Man Ray'in (1890 - 1976) ortaklığında 1935 yılında ortaya çıkmış *Facile*'de (Kolay) görülebilir. Sadece 9 fotoğraf ve 28 sayfadan oluşan bu küçük fotokitap, kapağında Eluard ve Ray'in isimlerinin bulunmasına rağmen, aslen iki değil, üç yaratıcının eseri olarak tanımlanması daha doğru olacaktır. Eluard'ın eşi ve ilham perisi Nusch (Maria Benz) için yazdığı şiirlerin, Man Ray tarafından fotoğraflanıp ve fotogravür biçiminde kitaplaştırılması biçiminde tasarlanmış olan kitap, şiir, fotoğraf, baskı ve performans sanatının bir karışımı gibi ele alınabilir; zira Nusch kendisi için yazılmış olan bu şiirler için nü modellik de yapmıştır.

## Resim 45 Paul Eluard & Man Ray, Facile, 1935

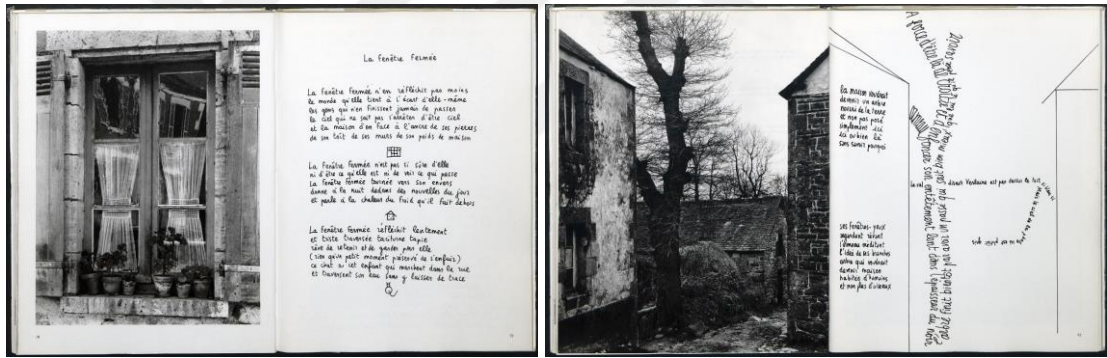


Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi: [https://josefchladek.com/book/paul\\_eluard\\_-\\_facile](https://josefchladek.com/book/paul_eluard_-_facile)

Söz konusu fotoğrafların metin ve tasarım ile buluşması ise bu kitabı modernist dönem için bir kilometre taşı bir fotokitap yapmaktadır; Nusch'un metinlerin çevrelerinde süzülerek hayaletvari bir dans sergileyen bedeni, Ray'in plastik sanatlardan ödünç aldığı solarizasyon gibi tekniklerle buluşup bu metinleri tamamlamaktadır (Resim 45) (Parr ve Badger, 2004). Cameron'ın eserine kıyasla daha yoğun bir işbirliğinin sonucu olan iş, kişilerden de öte, farklı anlatıları kitap mecrasında buluşturarak bir işbirliğine sokması sebebiyle değer kazanmaktadır. Benzer eksendeki başka bir işi de bu edebi yazın, fotoğraf ve hatta grafik anlatı ilişkilerine bakmak amacıyla incelemek gerekirse, 1952 yılında yayımlanmış olan fotoğrafçı Paul Strand (1890 - 1976) ve şair, yazar Claude Roy (1915 - 1997) ortaklığından çıkmış olan *La France de Profil* (Fransa'nın Profili) iyi bir örnek oluşturacaktır. Fransa'nın ruhunu ortaya koyabilecek ideal bir köy bulup, fotoğraflama amacıyla projesine başlayan Strand, aradığı köyü bulamaması sonucu, ülkenin her yerinden çektiği fotoğrafları bir araya getirip, bu potpuriden bir kitap oluşturmayı planlamıştır. 1945 yılında, New York kentinde bulunan Modern Sanat Müzesi'ndeki Paul Strand retrospektif sergisinden çok etkilenen ve bir gün fotoğrafçı ile bir iş birliği içinde çalışmayı isteyen Roy, Strand'in kitabın basımı için Oxford Üniversitesi Yayınları ile iletişime geçtiğini öğrenmesinin ardından, kitabın Fransa'da ortaya çıkması için Le Guilde du Livre adlı yayınevinin sahibi Albert Mermoud'a Strand'dan ve işinden bahseder (Tilliette, bt). *La France de Profil*, iş birliği kavramının da ötesinde, gerçek bir ortak müelliflik örneği ortaya koymuştur. Adeta ortak bir günlük tutma yaklaşımıyla

kitabı oluşturan ikiliyi, tasarım anlamında buluşturan kişi de Mermoud'dan başkası olmamıştır. Roy'un metinleri sadece fotoğrafları tanımlamakla kalmamış, onlarla biçimsel bir ilişki de kurmaya çalışmıştır; kimi zaman eşlikçi şiirler yazmışken, kimi zaman ise metinlerini Strand'ın imajları ile fiziki bir form benzerliği kurarak devam ettirmiştir (Resim 46). Sayfalar, imaj-metin parçaları olarak kurgulanmış, yazarın kimi zaman el yazıları, gazete kupürleri ile kolajlanmış ve sayfalar her biri bir başka sahneyi ve karakteri ortaya koyma gayretiyle tasarlanmıştır (Parr ve Badger, 2004). *La France de Profil*, fotoğrafların üzerinde taşıdığı etkiyle kimi zaman Eugène Atget'nin Paris'ini taşraya taşımış gibi görünmektedir. Fakat taşra da kendi iyimser etkisini fotoğraflara taşımış, kimi zaman Walker Evans vari bir resimsellikle kendisini Strand'a sunmuştur.

**Resim 46** Paul Strand ve Claude Roy, *La France de Profil*, 1952

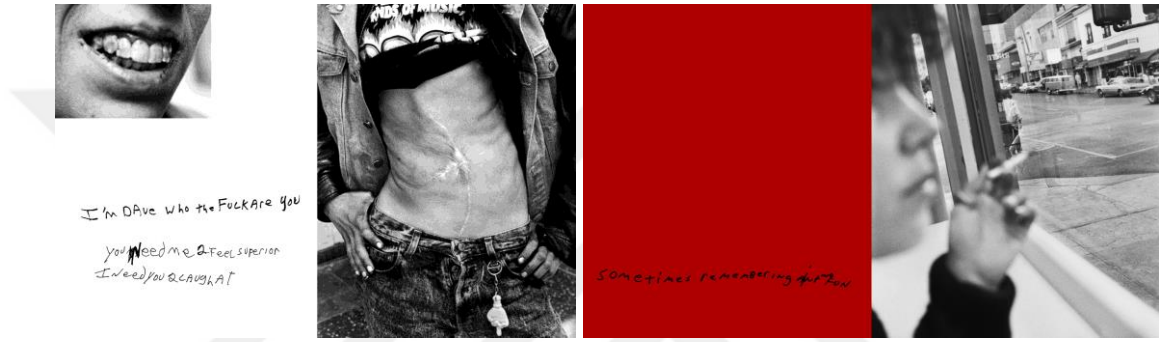


Kaynak: BCU Lausanne (2020). çevrimiçi: [https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE\\_PHOTO/GUILDE\\_DU\\_LIVRE/LA\\_FRANCE\\_DE\\_PROFIL/INDEX.HTM](https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE_PHOTO/GUILDE_DU_LIVRE/LA_FRANCE_DE_PROFIL/INDEX.HTM)

1985 yılında yayımladığı ilk kitabı olan ufuk açıcı eseri *Rich and Poor*'dan (Zengin ve Fakir) bu yana toplumun dışına itilmiş veya kendi isteği dâhilinde dışında kalmış bireyleri fotoğraflayan, metin ve fotoğraf ilişkisini sosyal belgesel fotoğraf tarzıyla bir arada sunan Jim Goldberg (1953 - ) bu ilk eserinden 10 yıl sonra *Raised by Wolves*'u (Kurtlar Tarafından Yetiştirilmiş) yayımlamıştır. Evlerinden çocuk denilebilecek yaşlarda ayrılmış, terk edilmiş veya evlerini, güvenli sayılabilecek yaşamlarını terk etmiş, çoğunlukla evsiz gençleri konu alan bu kitap, Goldberg'in *Rich and Poor*'da başlattığı

metin-imağ birlikteliklerini devam ettirmektedir. Fakat Goldberg'in çektiğı fotoğraflara eşlik eden metinler ne birlikte çalıştığı bir yazardan, ne de ilham aldığı şiirlerden gelmektedir; bu kitapta yer alan yazılar bizzat fotoğrafı çekilmiş şahısların kendi fotoğraflarına, yaşamlarına dair verdikleri birinci elden reaksiyonları görebileceğimiz, onların elinden çıkmış yazılardır (Resim 47).

**Resim 47** Jim Goldberg, Raised by Wolves, 1995



Kaynak: Magnum Photos (2020). çevrimiçi:

<https://pro.magnumphotos.com/Package/2K7O3RB0IRNS>

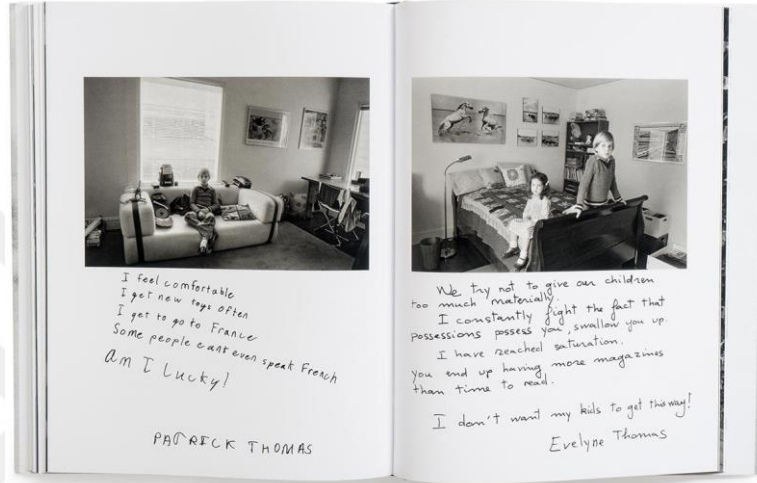
Sadece fotoğraflanan kişilerin el yazılarıyla fotoğraflarının yanına iliştirilen bir tasarımın da ötesinde Goldberg, bu kişilere ait yanlarında taşıdıkları eşyaları, fotoğrafları ve hayatlarına dair olan birçok şeyi de kitabına taşımıştır. Bunun sonucu olarak kitap, çok katmanlı, kendini belgesel fotoğraf bağlamında kolay ele vermeyen, fotoğraflanan şahıslar üzerine genellemeler yapmayı zorlaştıran kolaj bir fotokitaba dönüşmüştür (Parr ve Badger, 2006). Goldberg, sosyal belgesel fotoğraf geleneğinin ve hatta fotoğrafın dahi bağlı olduğu çok ağır bir prangayı bu kitabı ile bir kez daha kırmıştır. Konusuna mesafe koyma veya fotoğrafların kendi başına her şeyi anlatması gibi bir limiti bir önceki işinde de kendine koymamış olan Goldberg, her şeyden önce anlatının kendisine odaklanmış ve kendini biçimci bir estetiğe mecbur kılmamıştır.

Kitabında, bir roman yazarı gibi çalışmış olan Goldberg, karakterler yaratmaktan çekinmemiş (Echo ve Tweedy Dave), onlarla yaptığı görüşmeleri kimi zaman röportaj formatında kitapta bulundurmuş, kimi zaman da arazi notları estetiğinde bir tasarımı



benimseyen sanatçı, fotoğrafladığı kişilerin kendi el yazmalarıyla kendi fotoğrafları hakkında yaptıkları yorumları okuyucuya aktararak bu kişiler hakkında okuyucuların bir perspektif kazanabilmesini sağlamıştır (Margolis, 1996).

**Resim 48** Jim Goldberg, *Rich and Poor*, 1985



Kaynak: Magnum Photos (2020). çevrimiçi:

<https://pro.magnumphotos.com/Package/2K7O3RB0IRNS>

Fotoğrafın anlatısal olarak her şeyi vermesini bekleyen veya belgesel fotoğraf alanına giren bir konuda böylesi bir yöntemin fotoğrafa karşı işlenmiş, ihanet vari bir suç olduğunu düşünenler de olmuştur. *Rich and Poor* (Resim 48) yayımlandıktan kısa bir süre sonra, New York Times’da Thomas Depietro tarafından kaleme alınan bir eleştiri, fotoğrafı çekilen kişilerin bizzat yazdığı bu metinlerin görsellerle birleşmesini Goldberg’in fotoğraflarının gücüne ve kitaba bakacak olan kişilerin bu fotoğrafları bir yorum olmadan anlayamayacağına dair bir güvensizliğin sonucu olduğunu belirtmiş, Goldberg’in fotoğraflarının “kabaca 30 kelimeye bedel” olduğuna dair sarkastik bir vurgu yapmıştır (Kennedy, 2014). Jim Goldberg, 35 yıldır halen eserlerin metinleri, çalıştığı konulara dair efemeraları ve buluntu objeleri, fotoğrafladığı kişilerin Goldberg’ün çekip onlara verdiği fotoğrafların üzerine yazdığı el yazısı metinleri ve bizzat bu kişilerin yanlarında taşıdıkları fotoğrafları anlatısında kullanmakta ve bu anlatıyı temel olarak kitap formunda sunmaktadır.

Elbette fotokitabın edebi anlatılarla yakınlığı sadece metinsel ilişkiler üzerinden ilerlemek zorunda değildir; edebi anlatı kendini bir tavır, bir yaklaşım olarak da gösterebilir. İngiliz fotoğrafçı Paul Graham'ın (1956 - ) 2007 tarihli, 12 ciltten oluşan *A Shimmer of Possibility* (Bir İhtimal Parıltısı) kitap serisi bunun en iyi örneğidir (Resim 49). Yayımlanmasının ardından eser, çağdaş fotoğraf uygulamalarında uzun bir zamandan sonra yapılmış en önemli ilerleme ve fotokitabın ne olduğunu yeniden tanımlayan, konvansiyonları kıran bir iş olma iddiası ile lanse edilmiştir<sup>12</sup>. 2012 yılında aldığı ve fotoğraf dünyasının en saygın iki kurumundan olan Paris Photo ve Aperture Vakfı tarafından ilk kez verilen, “Son 15 yılda yayımlanmış en önemli fotokitap” ödülünü de alan eser, fotokitap mecrasının önemini, bu mecrayla ortaya koyulabilecek anlatıların derinliğini ve fotokitabın bir sanat eseri olarak ele alınmasına dair olan algıyı yükseltmiştir.

**Resim 49** Paul Graham, *A Shimmer of Possibility*, 2007



Kaynak: Mack Books (2020). çevrimiçi: <https://mackbooks.co.uk/products/a-shimmer-of-possibility-first-edition-br-paul-graham>

Rus edebiyatçı Anton Çehov'un kısa öykülerinden ilham alan Graham, bu kitaplar serisinde, günlük hayata dair, kendi deyimiyle “filmsel haiku” sekansları oluşturmuştur. Kimi zaman sakince çiseleyen bir yağmurun altında çimleri biçen bir bahçıvanı, kimi zaman kendine bulduğu gölge bir köşede sigara molası veren bir yaşlıca bir adamı ve kimi zaman da sadece tek bir karelik hayatlarına ve o anda yapmakta olduklarına tanıklık

<sup>12</sup> <https://steidl.de/Books/A-shimmer-of-possibility-0536384452.html>

ettiren insanları gösteren bu fotoğraflar zinciri hiçbir metin içermemekte, fakat yine de edebi bir tavrı üzerinde taşımaktadır. Graham'ın fotoğrafları oldukça kararlı bir şekilde retorik ve ağır sanatsal ifadelerden kaçınmakta; hatta amatör bir fotoğrafçının yaklaşımını veya çeşitli filmlerden kırılmış sahneler estetiğini anımsatmaktadır (Parr ve Badger, 2014).

*A Shimmer of Possibility* kitap serisinde yer alan fotoğraf öyküleri, aralıksız akan sekanslardan meydana gelmemektedir. Serinin daha henüz başlarında görülen, yağmur altında bir tepede çimleri biçmekte olan kişinin fotoğraflarını oluşturan sekans, bir market rafındaki konserve gıdaların fotoğraflarının araya girmesiyle kırılmaktadır. İlk başta tam dolu olarak gördüğümüz raf, çimleri biçen kişi işine devam ettikçe boşalmaktadır. Takip eden kitapta ise, gün batımı zamanı bulutları ve arkasındaki kızaran gökyüzü görülen bir fotoğrafla başlar ve ardından öğlen ışığında şehirde yürüyen bir adam görülür. Biri diğerini takip edecek şekilde devam eden bu sekans sonunda adamın bir vitrinin önünde sigarasını içmesiyle sonlanır. Anlaşılabileceği üzere, Graham gerçekten de düz anlamıyla bir hikâye oluşturma veya lineer bir olay örgüsü kurmak derdinde olmamıştır. Eserin sergilenmesinde kimi zaman kitapta yer alan sekansa sadık kalmış, fakat kimi zaman da kitapta geçen örgülerin bile dışına çıkarak beraber çalışan fotoğrafları serginin yerleştirmesinin dışında bırakmıştır (Resim 50 ve 51).

**Resim 50** Paul Graham, *A Shimmer of Possibility*, 2007



Kaynak: Carnegie Museum of Art (2020). çevrimiçi:

<https://storyboard.cmoa.org/2016/07/paul-graham-moments-of-cognition-in-the-everyday-world/>

**Resim 51** Paul Graham, *A Shimmer of Possibility*, 2007



Kaynak: Artmap (2020). çevrimiçi: <https://artmap.com/carliergebauer/exhibition/paul-graham-2008?print=do>

Çiğ bir gerçeklik modunu ve estetiğini taşıyan bu fotoğraflar, günlük hayatın monotonluğu, sıradan olaylar zincirinin her gün devam etmesini ve bu sıkıcı döngünün içinde bir erdem yakalamaya çalışan bu fotoğraflar gerçekten de merkezine koyduğu bu tema itibarıyla Japon şiir türü haiku'larla (Bkz: Sayfa No. 67-68) benzeşmektedir. Çehov da öyküleri aracılığıyla gerçekliği "taklit eden" bir temsil anlatısı oluşturmuş, okuyucularını, yarattığı karakterlerin yaşadıkları olayların aşinalığı üzerinden kendilerinde de bir aydınlanma yaşayabilmelerini sağlamıştır (Theriault, 2009). Şüphesiz, Paul Graham'ın eserinde de benzer bir durum söz konusudur; fotoğraflanan kişilerin hayatlarına, yaratılan sekanslar aracılığıyla, kısa tanıklıklar eden okuyucu, kendi hayatında karşılaştığı küçük, ama gerçek -tıpkı bir haiku'da olduğu gibi- hikâyelerin ve bu hikâyelerin kendi üzerinde yarattığı küçük çaplı etkilerin aydınlanmasını yaşamaktadır. *A Shimmer of Possibility*, bu özelliği sayesinde bize üç farklı bakış açısını aynı anda vermeyi başarabilmektedir: Fotoğraflanan kişinin, Paul Graham'ın ve okuyucunun.

### 4.3 İçler Dışlar Çarpımı: Meram ve Mecra

Fotoğrafların hikâye anlatmaktaki dezavantajlarının aksine, fotokitaplar, sundukları fiziksel imkânlar ve bu imkânlardan ortaya çıkan mekânlar müsebbibi ile bir anlatının kendisini ortaya koyabilmesi için uygun bir mecra olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitap mecrası bir mekân olarak kimi zaman kendi içlerine dönüp, kendi hikâyelerini anlatan fotoğrafçılara ev sahipliği yaptığı gibi, kimi zaman da dışarıya dönük bir gözle başkalarının hikâyelerine eğilen fotoğrafçılara yer açmıştır. John Szarkowski'nin de dediği üzere, fotoğrafçılar bazen bir ayna, bazen de penceredir; aynalar kendilerini yansıtır, pencereler ise bize dış dünyayı gösterir (Szarkowski, 1978). Kimi zaman da fotoğraf, orijin noktasından soyutlaşmış bir materyale dönüşerek, kitap içinde erimiş (Bkz: Sayfa No. 6 ve 85) ve bir meta-içerik haline gelmiştir. Dördüncü bölüm sonlanırken, fotoğrafı bir malzeme, bir veri ve “gerçeklik illüzyonu” yaratan bir tür görsel form olması sebebiyle tercih edilen bir araç olarak ele alan ve anlatısını, hikâyesini, meramını bu malzeme üzerinden yorumlayan fotoğraf sanatçıları ve kitapları incelenecektir.

Artık fotoğrafın değil, fotokitabın bir sanat malzemesi haline geldiği, sanatçı kitapları ile fotokitaplar arasındaki farkları ve tanımları oldukça flulaştıran bu işlerden biri 1971 tarihli, Hans Peter Feldmann (1941 - ) eseri *Bilder*'dir (Resimler). Siyah bir kurdele ile bağlanmış, kapalı bir karton portfolyo dosyası içinde gelen ve içerisinde farklı boyutlarda tel zımbayla ciltlenmiş 10 kitap içeren *Bilder*, fotokitap tarihinin son 50 yıl içerisindeki en ilgi çekici işlerinden biridir. Her kitap farklı sayıda fotoğraf içermekte ve bu sayılar kitapların kapaklarında belirtilmektedir (Resim 52). Ayrıca her kitap kendine özgü bir temaya sahip olup ve Feldmann bu temaları tipolojik bir yaklaşım çerçevesi içinde fotoğraflamıştır. Daha önce Becher çifti ve Rushca'da bahsedilen (Bkz: Sayfa No. 50-53) bu tipolojik yaklaşım, bu kez kendini net bir temele referanslamadan, önemsiz ve günlük gibi algılanabilecek içerikleri, *deadpan* olarak adlandırılan, ifadesiz ve cansız bir estetik form şeklinde göstermektedir. Bu tip bir estetik anlayışın temsil eden fotoğrafçılar içinde Feldmann özel bir yere sahiptir; Feldmann, kullandığı fotoğraflarda sembolik olabilecek, hatta zamansal referanslara sahip tüm ipuçlarını dahi temizlemiştir. Bunu yapmasındaki en önemli sebep, bu kitaplarda yer alan fotoğrafların, kitabın isminde de olduğu gibi, referanssız ve sadece *resimler* olarak okunması doğrultusundaki niyetidir (Parr ve Badger, 2006).

*Bilder*'deki fotoğraflar, buluntu fotoğraflar ve Feldmann'ın kendi fotoğraflarının bir karışımıdır: Bazen bir başkasının (Wolfgang Breuers) çektiği 11 kadın dizi fotoğraflarından oluşan bir kitapçık görünürken, bazen 14 dağ fotoğrafı, bazen de Feldmann'ın bizzat çektiği, gökyüzünde 12 uçak fotoğrafı görülebilmektedir. Bunların yanında sadece tek bir fotoğrafın dahi yer aldığı iki kitap da mevcuttur. Görülebileceği üzere, birbirleriyle de bir ilişki ve ortaklık gütmeyen bu bağımsız kitaplar, bu sebeple kendilerini bir arada tutan karton portfolyo dosyası dışında hiçbir anlam ve bağlam ilişkisi içerisinde değildir. Feldmann ile aynı başlıklar altında sıkça incelenen Ruscha ve bu bölümde sonra detaylı bir işinin inceleneceği Gerhard Richter'in aksine, Feldmann'ın kitaplarında kullandığı fotoğraflar, biçimlerinin aldatıcı benzerlikteki görünümünün aksine sanatsal bir düşünceye aracılık veya öncülük etmemekte, sadece işin ta kendisine odaklanmaktadır (Jobey, 2008). Kısacası, *Bilder*, isminin de belirttiği üzere, ne vadediyorsa tam olarak o olma niyeti ile ortaya koyulmuş bir eserdir.

**Resim 52** Hans Peter Feldmann, *Bilder*, 1971



Kaynak: Sotheby's (2020). çevrimiçi:

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/contemporary-prints-and-multiples-online/hans-peter-feldmann-untitled-bilder>

Taşıdığı içeriklere benzer bir dosyanın içinde gelen ve birbirlerine, içerikleri bağlamında olmasa da, kapalı hallerinde oldukça benzeyen kitaplardan mütevellit bu eseri Martin Parr ve Gerry Badger, Szarkowski'nin aynalar ve pencereler alegorisi üzerinden bakarak,

*Bilder*'i ve Feldmann'ı sadece okuyucunun bilmek istediklerini söyleyen bir ayna olarak görmüştür (Parr ve Badger, 2006). İlginç bir şekilde, 2015 yılındaki bir röportajında kendisine, görsellerin dünyasına girmeyi seçtiğinde orada ne bulduğu sorulduğunda Feldmann, başka dünyalara açılan *pencereler* bulunduğunu belirtmiş ve küçük bir çocukken sıklıkla yapılan pul koleksiyonculuğu örneğini vermiştir (Louisiana Channel, 2015). Başka dünyalardan gelen veya o dünyalara seyahat eden bu görselleri kendi ilgi alanının da temelleri olarak belirten Feldmann için, ayna ve pencere alegorisinin dışında *büyüteç* vari bir kimlik parantezi açmak gerekmektedir. Feldmann'ın büyüteci aracılığıyla okuyucu, başka bir dünyaya gitmek veya kendi yansımasıyla karşılaşmanın ötesi ve zaman zaman haricinde, önemsiz gibi gözükken nesnelere ve şeylere olan alışıldık deneyimlerini artırılmış bir vizyon dahilinde görebilmektedir.

Başka bir örnek ise bağlam ve sekansın, buluntu fotoğraflar üzerinden nasıl yaratılabileceğinin başarılı örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Larry Sultan (1946 - 2009) ve Mike Mandel (1950 - ) ikilisinin ortak çalışması, tümüyle buluntu fotoğraflardan oluşan ve fotografik görüntünün net bir hikâye taşıdığı düşüncesine dair oyuncu bir yaklaşımla yeni bir bakış açısı sunan, fotokitap tarihinin en önemli kitaplarından biri olan 1977 tarihli *Evidence* (Kanıt), adıyla müsemma, fotografik bir hikâyenin nasıl yaratılan bağlam ve sekans üzerinden oluştuğunu ve anlamın nasıl manipüle edilebileceğinin de *kanıtı* olmuştur. Yüzlerce endüstriyel, bilimsel, teknolojik enstitüye ve devlet kurumlarına ait yüz binlerce fotoğraftan oluşturdukları arşivden damıttıkları 59 fotoğraftan oluşan *Evidence*, her biri bir fonksiyonu olan, bir amaca hizmet eden ve doküman oluşturma niyeti dışında hiçbir niyetin sonucu olmayan fotoğrafları içermektedir (Resim 53). Bilgilendirme, delil oluşturma ve dokümante etme dışında başka fonksiyonları bulunmayan bu fotoğraflar, Sultan ve Mandel'in akıllıca kurdukları seçki ve sekans dâhilinde okunduğu takdirde, tekil fotoğrafa dair romantize edilmiş yaklaşımlara dair yeni bir okuma sunarak, onun sorgulanmasını sağlamaktadır. Sultan ve Mandel, yüz binlerce fotoğraftan oluşturdukları seçki konusunda oldukça titiz davranmışlardır. Kitabın yayımlanmasından yıllar sonra, kitap yapımında seçilmemiş fotoğrafları inceleyen sanatçı Marco Breuer, kullanılmamış birçok çok güçlü görselin okuyucu ile çok çabuk bağ kurabilmesi ve kendisini çok çabuk ele vermesi sebebiyle kitapta yer almadığını anladığını ve seçilen fotoğraflarla ikilinin nihai niyetinin bir paradoks yaratmak olduğunu söylemiştir. Okuyucu, fotoğrafların ne hakkında olduğunu

hakkında çıkarım yapabilmeli, fakat bunu yapamamalı, daha doğrusu bu yetisi kullanılamaz hale gelmelidir; Sultan ve Mandel seçtikleri tüm fotoğraflarda tek tek bu niteliği aramıştır (Breuer, 2016). Kitabın bir başka etkileyici özelliği de, her biri bambaşka bilinmeyen fotoğrafçılara ait olan bu fotoğrafların kitap içinde bir araya geldiklerinde oluşturdukları görsel tutarlılıktır. Birbirleri arasında onlarca yıl da olabilen bu fotoğrafların bu derece güçlü bir bağ ile bir araya getirilmiş olması ve gerçek anlamda aralarında bir ilişki olmamasına karşın sadece sanatçıların akıllıca seçim ve sekanslamaları sonucu kitap mecrası içinde kendilerine bir bağlam bulabilmiş olmaları şüphesiz *Evidence*'ı fotokitap dünyasının çığır açan kitaplardan biri olarak adlandırmaya yetmektedir. Orijinini ve dolayısıyla fonksiyonlarını da yitirmiş olan bu imajlar, kendilerine buldukları bu yeni bağlam içinde bir anlama sahip değildir; fakat kitap mecrası onlara sunduğu mekân içinde bu anlamsızlığın içinde dahi okuyucuya, tezde daha önceden de çokça bahsedildiği üzere, birçok hikâyeyi ima etmeyi başarabilmektedir. Sultan ve Mandel'in de bahsettiği üzere, kitap imgelerin yeniden yapılandırılması üzerine şairane bir keşif yolculuğudur (Phillips, 2017) ve bu yeniden yapılandırma sürecinin tamamlayıcı ögesi okuyucu ve onun bakış açısıdır.



**Resim 53** Larry Sultan & Mike Mandel, *Evidence*, 1977



Kaynak: Josef Chladek (2020). çevrimiçi:

[https://josefchladek.com/book/larry\\_sultan\\_and\\_mike\\_mandel\\_-\\_evidence](https://josefchladek.com/book/larry_sultan_and_mike_mandel_-_evidence)

*Evidence*, her şeyden önce bir fotokitabın, sadece bir konu üzerine eğilmiş bir fotoğrafçının oluşturduğu proje neticesinde ortaya çıkan fotoğrafların seçilmesi ve sekanslanması sonucu oluşmak zorunda olmadığını, fotokitabın fotoğraf diliyle düşündürdüren ve ortaya çıkan fotografik düşüncelerin de fotoğraf diliyle yeniden konuşturup, yazdırabileceğinin *kanıtı* olmuştur.

Buluntu fotoğraflardan mütevellit, hatta bu türü eserinin ismine de nakletmiş Dick Jewell'in (1951 - ) 1977 tarihli işi *Found Photos* (Buluntu Fotoğraflar), *Evidence*'ın

1970'ler ABD'sinin kurumsal gözüne ışık tuttuğu gibi, 1970'ler Britanya'sının bireylerinin fotoğrafla olan günlük ilişkilerini mercek altına almaktadır. İngiltere'nin Brighton kentinde bulunan fotoğraf kabinlerinde bulunduğu, kimi yırtılarak veya buruşturularak kenara atılmış, kimisi ise çıktığı haliyle terk edilmiş fotoğrafları toplayan Jewell, bu koleksiyonunu daha sonra taşındığı Londra'da da olmak üzere 10 yıla yakın bir süre sürdürmüştür. Çoğunlukla eğlence amacıyla -Brighton'ın bir sayfiye yeri olması etkeni unutulmamalıdır- çekildiği görülen bu fotoğrafların bazen kadraj, pozlama ve baskı gibi teknik sıkıntılar sebebiyle, bazen de resmi bir işlem sebebiyle ihtiyaç duyulan bir vesikalıktan beklenen ciddiyeti üzerinde taşıyamadığı düşüncesiyle, bazen ise anlaşılabilir neden olmadan da reddedildiği fark edilmektedir (Resim 54).

**Resim 54** Dick Jewell, Found Photos, 1977



Kaynak: Dick Jewell (2020). çevrimiçi:

<https://www.dickjewell.com/found%20photos.html>

Kabini kullanan ve fotoğraflarından hoşnutsuz olan kişilerin, bu fotoğrafların başka amaçlar dâhilinde kullanılmaması için fotoğrafları bir nevi imha yolu ile ıskartaya çıkartması sanatçı için itici bir güç oluşturmuştur. Yırtıp atılan parçalardan bulabildiklerini -bazen eksik parçalarıyla da olsa- tekrar bir araya getiren ve kitabıyla bir nevi *Salon des Refusés*<sup>13</sup> mekânı oluşturan Jewell, bireylerin fotoğrafla olan günlük ilişkilerine dair geride bıraktıkları bağlamında arkeolojik, hatta bir anlamda sosyal-

<sup>13</sup> 18. ve 19. yüz yıl Paris'inde sanat dünyasına yön vermiş ünlü resim ve heykel sergisi Salon'a jüri tarafından kabul edilmemiş eserlerin sergilendiği galeri.

antropoloji alanına girebilecek bir eser ortaya koymuştur. Sultan ve Mandel'in *Evidence*'inin aksine *Found Photos*'ta, henüz bir fonksiyonu dahi olamamış bu fotoğrafların yeniden de öte, ilk defa bir bağlamın içine alınarak bir araya gelmeleri görülmektedir. Fotoğraf otomatlarının çıktılarının plastik sanatlardaki kullanımını ise ilk defa karşımıza çıkarmakta, özellikle de 1960'ların başında Andy Warhol'un işlerinde kendini göstermektedir.

Warhol'un sipariş üzerine yaptığı ilk iş olan, 1963 tarihli *Ethel Scull 36 Times* (36 Kez Ethel Scull) bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Ethel Scull'un 42. yaş günü sebebiyle ona bir hediye vermek isteyen eşi Robert Scull, Warhol'dan çok yakın tarihte ürettiği en ünlü eserlerinden *Marilyn Diptych* benzeri bir işi, eşi Ethel için yapmasını teklif etmiştir. Teklifi kabul eden Warhol, Ethel Scull'u New York kentinde bulunan fotoğraf kabinlerinden birine sokar ve verdiği direktifler neticesinde bir oturumda yüz kusur fotoğraf elde ederler (Chrisafis, 2009). Bu fotoğraflardan 36 tanesini seçen Warhol, bu portrelerin oldukça büyük serigrafik baskılarını üretir ve hepsini bloklar halinde birleştirerek eserini tamamlar (Resim 55). *Found Photos* ise yönlendirilmiş bir modelin imajlarından ziyade, imajların Jewell'ı yönlendirmesi neticesinde ortaya çıkmış bir eserdir. Jewell'ın yaklaşımı daha az müdahaleci olup, görselleri bir antropolog veya Duchamp'ın buluntu/hazır nesnelere (ready-made) benzer bir eda ile sunması, eserini kendi çağdaşları olan Ruscha, Feldmann ve Boltanski gibi sanatçılarla aynı kalibre içinde tutunmasını sağlamıştır (Walker, 2010).

**Resim 55** Andy Warhol, Ethel Scull 36 Times, 1963



Kaynak: Wikipedia (2020). çevrimiçi:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ethel\\_Scull\\_36\\_Times](https://en.wikipedia.org/wiki/Ethel_Scull_36_Times)

Buluntu imajları, bir koleksiyoner dürtü ve bağımlılığı ile toplayan sanatçıların tasarladığı kitaplar, kimi zaman bir fotokitap olarak ortaya çıkmalarına karşın, fotokitap olma süreçleri fotografik tasarı ve niyetlerden uzakmış gibi gözükebilmektedir. Japon grafik tasarımcı ve illüstratör Tadanori Yokoo (1936 - ) ve 1996 tarihli kitabı *Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition* (Şelale Esrimesi: Çağlayan Kartpostalları, Bağımlılığım, Koleksiyonum, Edisyonum) bu türden bir işe örnek olarak gösterilebilir. 1980 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde gördüğü bir Picasso sergisi sonrası ticari üretimlerden kendini emekli eden ve bu tarihten itibaren kariyerine ressam olarak devam eden Yokoo (Bold, 2012), şelaleleri resimleme tutkusuna bir kaynak oluşturması amacıyla dünyanın dört bir yanından şelale görselleri içeren kartpostalları toplamaya başlamıştır. Kendisine gönderilen kartpostallarla birlikte 13 bin parçayı bulan koleksiyonunu 1996 yılında kitaplaştıran Yokoo, bir röportajında şelale görsellerini topladığı yıllarda şelalelerin kendisi için bir obsesyon haline geldiğini, neredeyse her gün rüyalarında gördüğü bir motife dönüştüklerini belirtmiş, şelalelerin Japonlar için dini bir yeri de olduğunu ekleyerek, bilinçaltının kendisine sunduğu bu ilhama daha çok önem verdiğini söylemiştir (Shiner, 2016). Sadece fotografik kartpostallardan da oluşmayan bu dev koleksiyonun içinde, foto-realist illüstrasyonlar ve şelale görsellerinin yer aldığı efemeralar da yer almaktadır (Resim 56 ve 57).

**Resim 56** Tadanori Yokoo, Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition, 1996



Kaynak: Vincent Borelli (2020). çevrimiçi:

<https://www.vincentborrelli.com/pages/books/105794/tadanori-yokoo/tadanori-yokoo-waterfall-rapture-postcards-of-falling-water-my-addiction-my-collection-my>

Eser için bir metin kaleme alan Japon yazar Hiroshi Aramata'nın aktardığı üzere, Yokoo'nun kitap için fikirlerini formüle etmesi bir yılı bulmuş ve 13 bin kartpostalın her biri için kitapta bir yer ayırabilmiştir. Yokoo'nun eserinin *antı vari* bir yapıda olduğunu söyleyen Aramata, okuyucuların, bu kitap aracılığıyla “dünyevi acılarından kurtuluş” bulacağına inandığını yazmıştır (Yokoo'dan Aramata, 1996).

13 bin kartpostalın hepsinin yer aldığı bu eser, bir sekansa sahip olsa dahi bir seçime sahip olmadığı açıktır. Yokoo, aynı bir şelalenin yarattığı gibi gürleyen, durmadan akan, net bir şekilde gözü sabitleyebilmenin imkânsız olduğu ve hem gözün, hem de görsellerin durmadan bir akış içinde olmak durumunda olduğu bir yapı tasarlamıştır. İlk bakışta bir koleksiyon veya arşivden ziyade, bir mezat dükkânının istiflenerek tasarlanmış kataloğuna benzeyen eser, karmaşık yapısına rağmen böylelikle başarılı bir içerik ve form birlikteliği oluşturmuştur. Okuyucusuna kolay kolay nefes alacak bir alan ve sükûnet içinde kalabileceği bir zaman tanımayan eser, suyun durdurulamayan gücüne benzer bir

formda sekanslanmıştır. Bir kitabın da okuyucusu ile anlamlı bir ilişki kurabilmesine benzer bir şekilde, çağlayanlar da ancak hareket halinde oldukları müddetçe varlıklarını sürdürebilirler. Yokoo, bu bağlantıyı eserinde kullanmış ve çok güçlü bir su kütlesi gibi durmadan akan, hareket eden ve yolculuk halinde olan görsel bir ritim yaratmıştır.

**Resim 57** Tadanori Yokoo, Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition, 1996



Kaynak: Vincent Borelli (2020). çevrimiçi:

<https://www.vincentborrelli.com/pages/books/105794/tadanori-yokoo/tadanori-yokoo-waterfall-rapture-postcards-of-falling-water-my-addiction-my-collection-my>

Bir şelaleyi izleme deneyimde rastlanabilecek gözünü dikip bakma ve bu bakma eyleminde kaybolmaya da benzer bir şekilde okuyucusunu cezbeden ve ele geçiren kitap, iddiasız ve katalog vari görüntüsünün altında, kitabın yine isminde olduğu gibi, Yokoo'nun bu bakma deneyimine olan tutku ve takıntısını yansıtmaktadır. Aile ve arkadaş albümlerindeki şipşak fotoğraflar gibi, kartpostalların da birincil hedefleri basitçe "Buna bak." dedirtmektir ve bu özellikleriyle bu iki tür fotoğrafın en saf halini temsil

etmektedir. Fotoğrafların da ötesinde, neredeyse hiçbir alt metin taşımayan kartpostal formunun başı da, sonu da bu “Buna bak.” ifadesinden ibarettir ve Yokoo, tam anlamıyla bu duruluğa ulaşmış bir kitap ortaya çıkarmıştır (Parr ve Badger, 2006).

Dördüncü bölüm kapanırken, daha çok soyut ekspresyonist ve foto-realist resimleri ile bilinen Alman sanatçı Gerhard Richter (1932 - ) ve “final haliyle” 1997 yılında yayımlanan, fotoğraf ve fotokitap tarihi içinde önemli bir yere sahip eseri *Atlas* (Atlas) incelenecektir. 5000’den fazla fotoğraf içeren bu fotokitap, tahmin de edilebileceği üzere, içerdiği oldukça yüksek sayıdaki fotoğrafları ile okunabilir bir hikâye ortaya koymaktan farklı niyetler sonucunda ortaya çıkmıştır. *Atlas*, kısaca tanımlamak gerekirse, Richter’in resimlerini kaynak olarak beslemesi adına kendisi için özel olarak yarattığı bir referans kitap, şeylerin dünyasını resimleme niyetine dair fotografik bir *harita/katalog* ve resimlerinin fotografik görüntüyle kurduğu ilişkisini gözler önüne seren bir “sahne arkası” kitabı niteliğindedir.

1920’lerde ortaya çıkmasından bu yana Alman görsel sanatında önemli bir rolü olan ve izi daima hissedilen, Bauhaus ekolünün temellerinde de kritik bir yeri olan Neues Sehen ve onunla kol kola ilerleyen Neue Sachlichkeit anlayışının (Bkz: Sayfa No. 18-19) fotoğraf mecrasına verdiği özerklik ve önem, Richter’in *Atlas*’ı oluştururken sahip olduğu motivasyonun temeli olarak da gösterilebilir. Richter’e göre fotoğraf kusursuz bir resim sunmasına rağmen acınası bir varoluş içindedir. Sanatçı, sadece ama sadece fotoğraflar ortaya koyarak fotoğraf formunu muteber ve görünür kılmayı istemektedir. Bu yüzden Richter, kendini, ustalaşamayacağını düşündüğü bu fotografik görüntünün merhametine bırakmayı çekici bulmuştur (Richter ve Obrist, 1995). Adı, Özellikle Feldmann ve Ruscha ile sıklıkla birlikte anılan ve 1960’lardan bu yana fotoğrafı, resimleme pratiklerini asiste eden bir enstrüman olarak kullanan Richter, önemsiz, hatta saçma sayılabilecek bir kartpostalın dahi onu bir resme yönlendirebilmesinin ve bu türden reproduksiyonel bir resimlemenin renk, kompozisyon, mekan gibi resim anlatısının temel ihtiyaçlarını unutturarak “nasıl hissederse öyle çizme özgürlüğünü” sağlamanın muazzam bir his olduğunu belirtmiştir (Jobey, 2008).

Bildiğimiz anlamıyla atlaslar, çoğunlukla dünya ve dünyaya dair fiziksel, kültürel ve siyasi bilgileri içeren haritalar koleksiyonunun kitap formuyla karşımıza çıkmasıyken, Richter’in *Atlas*’ındaki tüm imajlar, Richter’in hayatına ve onun resimsel dünyasına

dairdir. Richter, sadece hayatını ve resimlerinin kökenlerini bu eseriyle ortaya koymakla da kalmamıştır; ansiklopedik bir diziliş tavrıyla grid örgüleri biçiminde görseller koleksiyonunu sekanslayan Richter (Resim 58 ve 59), bu gridler içinde buluntu fotoğrafları kendi aile albümünden fotoğraflarla, haber fotoğraflarını bilimsel içerikli fotoğraflarla ve resimlerini grafik uygulamalarla bir arada çalışmasını sağlayarak, Ruscha'dan Sol LeWitt'e, Christian Boltanski'den Feldmann'a kadar benzer yaklaşımlarda eserler üretmiş çağdaşlarının çalışmalarını özetleyebilen bir kitap ortaya çıkarmıştır (Parr ve Badger, 2006).

**Resim 58** Gerhard Richter, Atlas, 1997



Kaynak: Marius Whansen (2020). çevrimiçi:

<https://www.mariuswhansen.com/products/atlas-gerhard-richter>



*Atlas*, Richter'in resimleri için ilham aldığı bir fotografik görseller kitabı olmaktan ziyade, kendisinin de fotoğraf formuyla kurduğu ilişki göz önüne alınarak, bir nevi gözünün kayda aldığı her şeyin yer aldığı bir not veya envanter defteri olarak ele alınmalıdır. Fakat *Atlas*'ın tümüyle okuyucusuna soğuk ve mesafeli bir yerde durduğunu, kişisel bir ifadeden yoksun olduğunu ve hiçbir anlatıya zemin sağlamadığını düşünmek Richter'in eserine haksızlık olacaktır. Her şeyden önce Gerhard Richter'i ve sanatsal üretimlerini anlama adına bir kılavuz, gerçek bir atlas görevini gören kitap, aynı zamanda sanatçının, özellikle de aile albümünden gelen fotoğrafları aracılığıyla, kişisel hatıralarına, Richard Billingham'ın *Ray's a Laugh* ve Nan Goldin'in *The Ballad of Sexual Dependency* gibi fotokitaplarında olduğu gibi bakılabildesini sağlıyor. Bunun da ötesinde, kitaptaki bir araya gelmeler sonucu birçok farklı anlatı noktaları buluşabilmiş, örneğin Richter'in aile albümlerinden çıkan fotoğrafları aracılığıyla kişisel kimliğinin inşası ile basın fotoğrafları aracılığıyla ortaya çıkan kamusal kimliğin inşası aynı potada eriyebilmiştir (Gelshorn ve Heide, 2012).

Sanatçı kitabı ve fotokitap arasındaki hali hazırdaki flu çizgiyi neredeyse tamamen ortadan kaldıran *Atlas*, sanatçı kitabı kimliğinde bir ayna, fotokitap kimliğindeki haliyle bir pencere olabilmıştır. Eser, fotoğrafı hem kişisel bir hatırat, hem de referans bir belge olma özelliklerini sanatçı adına yeni bir orijin oluşturması sebebiyle bir anlamda soyutlaştırmıştır ve bölümün başında da bahsedildiği gibi bir meta-içerik haline sokmuştur. Kitap formunu toparlayıcı bir mecra ve taşıt olarak seçen Richter, fotoğraflarını, kitabın fiziki doğasında bulunan, bir araya getirme ve sekanslanabilme gibi özellikleri sayesinde ortak bir bağlamda buluşturabilmiştir.

**Resim 59** Gerhard Richter, Atlas, 1997



Kaynak: Marius Whansen (2020). çevrimiçi:

<https://www.mariuswhansen.com/products/atlas-gerhard-richter>

## BÖLÜM 5: Tez Süreci Üretimleri ve Bağımsız Bir Fotokitap İnisyatifi Olarak KartonKitap Örneği

Tezin bu bölümünde, 2013 yılı itibarıyla başlayan sanatta yeterlik araştırmalarımla paralel olarak ilerleyen fotokitap üretimlerimi ve Dr. Öğr. Gör. Umut Altıntaş ile ortak kurucusu olduğum bağımsız yayıncılık inisiyatifi olan KartonKitap deneyiminden bahsedeceğim. Bu bölüm, kişisel üretim ve içinde bulunduğum çeşitli işbirlikleri sonucu ortaya çıkmış olan, *Andover Road North Remix*, *Blank Verses-I*, *Kumpanya*, *Fail Books Fotozin* ve *Resimli Bilgi - Ek* adlı kitapların süreçlerini mercek altına alacak ve sanatta yeterlik tezim için ürettiğim *A Place for Everything When Everything in Its Place* adlı kitap hakkında bilgiler ve görseller içerecektir.

### 5.1 KartonKitap Örneği

KartonKitap, temelleri Mayıs 2014'te Umut Altıntaş ve N. Toros Mutlu tarafından atılmış ve yine o yılın yazında kimliğini tanımlamaya, çalışmalarını şekillendirmeye başlamış bağımsız bir fotokitap inisiyatifi olarak yola çıkmıştır. Önceleri kendi ürettikleri fotokitapları yayımlamak için kurulan bir platform olarak düşünülen KartonKitap, hemen sonrasında bunun bağımsız yayıncılık hareketi içinde kendine özgü bir yeri olamayacağını fark etmiştir. Bunun üzerine özgün bir strateji geliştirmeye karar verilir ve kitabın, bir eser olarak merkezde olacağı, fotokitabın, *içinde fotoğraflar bulunan bir kitaptan sıyrılıp*, hem kavramsal, hem de bütünsel anlamda yeni ve özgün bir yapıya kavuşmasını amaçlarlar. Bunun üzerine Altıntaş ve Mutlu, sanatçıları işbirliğine davet etmeye ve onların hali hazırda üretilmiş, tamamlanmış işlerini bir “malzeme” olarak ele alıp, kitabın nihai ürün olduğu işler üretmeye başlarlar.

KartonKitap, sanatçıları işbirliğine davet eden ve kitabın eserin kendisi olduğu stratejiyi ilk eserleri *Andover Road North Remix*'in başarıya ulaşmasının ardından benimser ve kendisini şu şekilde tanımlar:

*KartonKitap (KK), Umut Altıntaş ve N. Toros Mutlu tarafından kurulan, bağımsız bir fotokitap inisiyatifidir. Sanatçıları işbirliğine davet eder ve ortak üretim süreci dâhilinde onların belirli çalışmalarını kitap formunda yeniden yorumlar. Her*

*kitap, sanatçının orijinal eserinden yola çıkılarak üretilmiş yeni bir iştir ve KK ile içeriği sağlayan sanatçı kitabın ortak müellifidir. (çevrimiçi)*  
<http://www.kartonkitap.com/> (erişim tarihi: 21.06.2019)

## 5.2 Andover Road North Remix - 2014

**Resim 60** Gary McLeod X KartonKitap, 2014



İlk üretecekleri iş için davet edecekleri sanatçının çalıştığı aracın baskın anlamda fotoğraf olması gerektiğini düşünen Altıntaş ve Mutlu, bu kişinin aynı zamanda fotoğrafın kavramsal yönleriyle de ilişkiler kurabilen ve fotografik iletişimini de bu ilişkiler üzerinden bağlamlandıran birisi olması gerektiğini düşünüyordu. Mutlu'nun çalıştığı kurumda bu dönemde iş arkadaşı olan fotoğrafçı ve akademisyen Gary McLeod'a –*Nomy* adlı işi üzerinden bir davette bulunurlar. Öncelikli stratejileri, hali hazırda tamamlanmış bu projenin kitap mecrasına dönüşmesidir. Fakat kısa zamanda, bunun da ilk başta düşündükleri yol olan kendi ürettikleri fotokitapları yayımlamak için kurulan bir platform olarak düşüncesi denklemindeki *kendinin* kaldırılıp, o sabite bir başkasının oturmasından farklı olamayacağını düşündürmüştür. Kitabın eserin kendisinin olduğu, fotografik içerikten beslenen ama onu da besleyen bir mecra olduğu, özerk bir yapıt olarak ortaya

koyamak isteyen Altıntaş ve Mutlu sonrasında KartonKitap'ın bugünkü çizgisini de belirleyen yolu çizerler.

Tüm *-Nomy* işini ele almaktansa, kitaptan bir fotoğraf seçen ikili, McLeod'un çalışma prensibini yapı bozuma uğratıp, sanatçının görme biçimini kitaba taşımayı hedefler. McLeod, bu dönemde çalıştığı işlerde bir sahneyi bütünsel olarak fotoğraflamaktansa onu kadrablara ayırıp, çektiği yüzlerce fotoğraftan kompoze edilmiş bir imaj yaratmaktadır. *Andover Road North* da *-Nomy* adlı eserdeki bu fotoğraflardan biridir (Resim 61).

**Resim 61** Gary McLeod, 2012



Kaynak: Gary McLeod (2020). çevrimiçi: <https://www.garymcleod.co.uk/>

Fotoğrafi oluşturmada kullanılan 700 civarı fotoğrafı malzeme olarak ele alan Altıntaş ve Mutlu'nun hedefi, bu sahnenin fotoğraflanması esnasında McLeod'un içinden geçtiği görme sürecini kitaba yansıtmaktır. McLeod'un fotoğraflarını bir *bakma yolculuğu* anlatısına aktaran kitap, görsel bir haritalandırma kurmaktadır (Resim 62).

Yaklaşık dört aylık bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkan ve 250 kopya olarak basılan kitap, Aralık 2014'te, Andover Road North Remix (Resim 60) adıyla İzmir'de okuyucuya sunulur. Kitap, New York'ta bulunan Pratt Enstitüsü içinde yer alan sanatçı kitapları koleksiyonu Franklin Furnace arşivinde de yer almaktadır.

**Resim 62** Gary McLeod X KartonKitap, 2014



### 5.3 Blank Verses-I - 2017

İlk bireysel kitap üretimlerimden olan *Blank Verses – I* ile ilgili çalışmalarım 2017 Bahar’ında başlamıştır. Fotokitap nesnesi ve anlatısını edebi bir formla birleştirme düşüncesini içeren bu iş, Japon şiir türü olan *haiku* şeklinde tasarlanmıştır. Geleneksel formlarında genellikle 5-7-5 hece ölçüsünde ve üç satır halinde yazılan kısa şiirlerden oluşan haiku’lar, içerik olarak da doğa ve günlük hayatın olağan durum ve olaylarından beslenirler. (Carter, 2011)

*Blank Verses – I* de gerek konu, gerek kitabın fiziki biçimi olarak haiku’ları temel almıştır. Kitap, haiku’lardaki 5-7-5 hece ölçüsünün oluşturduğu 17 sayısını toplam fotoğraf sayısı olarak kullanmakta ve her bir fotoğrafı bir hece olarak göstermeye çalışmaktadır.

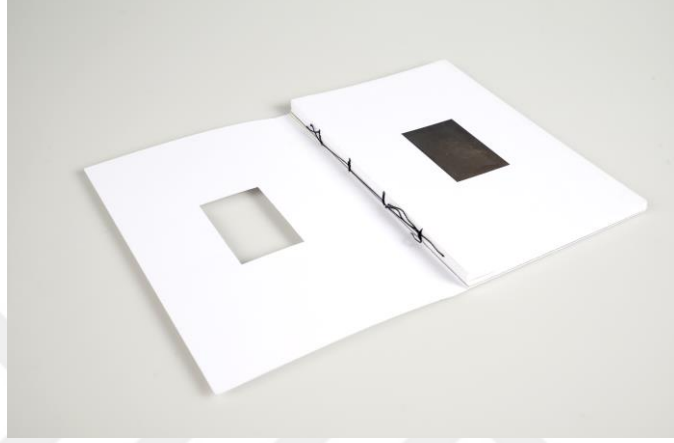
**Resim 63** N. Toros Mutlu, *Blank Verses – I*, 2017



Ayrıca eser, konu olarak da doğa ile ekolojik, coğrafi, politik türden toplumsal ve geniş yapıların dışında durup, onunla daha bireysel ve gündelik karşılaşmalara yoğunlaşmaktadır. Eser aynı zamanda doğanın hem bayağı estetizasyonuna, hem de vahşi ve yıkıcı bir güç halindeki romantizasyonuna da bir karşı duruşu beraberinde getirmektedir. Bu seri, bir yüceltme arzusu olmadan, el değmedik doğa özlemi ve görkemleştirme çabası içinde olmadan doğanın en normal halleriyle bakını baş başa bırakmaktadır. (Sönmez, 2018) Türk Dil Kurumu’nun “vahşi” kelimesine karşılık olarak verdiği “kaba, saygısız, uyum sağlayamayan (kimse)” tanımının yanına Arapça karşılığı

“yaratılış, karakter, irade ve eğitimden bağımsız olan şey” (Nişanyan, 2018) olarak belirtilen tabiatı koyan bu iş, doğa ile bireysel bir ilişki kurmanın peşindedir.

**Resim 64** N. Toros Mutlu, Blank Verses – I, 2017



2015 – 2017 tarihleri arasında ürettiğim işlerden oluşan Blank Verses – I, mümkün olduğunca fotokitapların edebi anlatımlarla olan ilişkisi üzerine bir okumayı sağlamaya çalışmaktadır. Her bir fotoğrafın bir haiku şiirindeki heceye gösterilen ihtimamla okunması adına oldukça yüksek gramajlı bir kâğıt seçilmiş olup, bu kısa kitabın bir hacim kazanmasına dikkat edilmiştir.<sup>14</sup>

Eser, aynı zamanda 6 Ekim 2017 tarihinde K2 Güncel Sanat Merkezi’nde bir sergi olarak da tertip edilmiştir. Sergi metni şu şekildedir:

“Vahşi doğadaki vahşi ne ve nerede?”

TDK’nin “kaba, saygısız, uyum sağlayamayan (kimse)” olarak bir anlamını daha vermektan çekinmediği bu vahşi, gerçekten doğanın hangi noktasına tekabül etmekte? İnsanın, evcilleştirip, uysallaştıramadığı ve hizmetine alamadığı her şeyi ona uyum sağlamayan kaba ve saygısız birtakım şeyler olarak yaftalamasında pek de şaşırılacak bir şey yok. Bir zamanlar ev bellediğimiz topraklar, ağaçlar, kayalar ve suların artık

<sup>14</sup> <https://manifold.press/gozlerimi-kapayinca-carpisan-misralar>



başka bir adı var ve onları vahşiler mesken tutmuş durumda. Vahşi solucanlar, vahşi böcekler, vahşi kuşlar, vahşi kurtlar, vahşi rüzgârlar, vahşi ayak izleri, vahşi mantarlar, vahşi otlar; hepsi de bizim irademizi tanımayan, bize ayak uydurmak istemeyen saygısız ve kaba kimseler. Doğada olmak artık bir hobi, bir hafta sonu meşgalesi, bir aktivite; bir değişiklik olsundaki değişik. Ona giderken şehri, evimizi ve medeniyetimizi de beraberinde götürüyoruz. Çünkü doğayı ehlileştiremiyorsak, bizler de onun gibi vahşi olmayı reddediyoruz. Doğayla aramızda hep bir aracı var ve bu aracı, bizi vahşilerden ayırmaya yarıyor.

**Resim 65** N. Toros Mutlu, Blank Verses – I, 2017



Doğa, artık şiir, fotoğraf ve bir romanın içerik ve formu olamayacak kadar banal ve romantik bulunuyor. Modern yaşamın buhranları, günlük rutinin yıldırıcı anlamsızlığı ve neredeyse her şeyin alt metni olmak için hazır bekleyen yıkım teması daha fazla alıcı bulmakta. Tüm hayatımız bir savaş meydanında geçtiği için, gazete ve dergilerin

hikâyelerini de çatışmalar oluşturuyor. İnsanlığın hikâyesini anlatmakta savaş ve sefalet temaları önde giderken, artık ondan olmadığımızı kabullendiğimiz doğayı göstermek için kendisinden bir süsmüşçesine bahsediliyor ve ihtişamı vurgulanıyor. Bugün bir doğa fotoğrafçısının işlerini, sarı bir çerçevenin belirlediği bağlamın dışında okumak zor. Doğanın devinimi ve hareketleri ise kendisine uymaması sebebiyle insanoğlu tarafından felaket ve afet olarak nitelendiriliyor. Bu etkileşimlerin hikâyesinde dahi insanoğlu bir kurban, bir düşkün veya en iyi ihtimalle gazaba uğramış bir suçlu. Doğa ile insan ilişkisi uyuma değil, karşılıklı ve geçici zapt etmelere dayanıyor.

Adını, bu ebedi uyumsuz düzenin edebi tanımlayıcısı olabilecek “Blank Verse” kavramından alan iş, kendisi de kafiyesiz bir şiir, bir serbest vezin olma gayretinde bulunup, doğayı fotoğraf formunda yeni bir yaklaşımla ele alma çabasında. Bir Haiku şiiri estetiği ve mekanizmasını bünyesinde bulunduran Blank Verses<sup>1</sup>, doğa ve insan arasındaki etkileşimi ekolojik, jeolojik, coğrafi gibi cismani ve toplumsal yapıların dışında bireysel bir bağlamda anlamlandırmaya ve Freud’un *unheimlich* kavramında bahsettiği türden bir yabancılaşma etkisiyle ortaya koymaya çalışıyor.”

#### 5.4. Kumpanya - 2017

*Kumpanya* kitabında kullanılan fotoğrafları, Karton Kitap olarak, ilk keşif 2014 yılına gitmektedir. GittiGidiyor’da “fotokart” adlı dükkanda bulunan bu lot, toplamda 27 fotoğraf ve 2 sinema sanatçısı kartından oluşmaktadır. Fakat bu fotoğraflardan üçü daha zayıf bir banyodan geçtiği ve kullanılamaz durumda olduğu için 24 parça fotoğrafın bulunduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Fotoğrafların, üzerine sıkça not alındığı gibi, 1929 yılına ait olduğunu düşünülmektedir. Mimar Sinan Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü başkanı Prof. Dr. Yusuf Murat Şen’in sözlü değerlendirmesinden yola çıkarak, fotoğrafların bir zamanlar sokaklarda oldukça yaygın olan ve “Alaminüt” olarak adlandırılan bir teknikle çekildiğini söylenebilir. Fotokart adlı dükkânın sahibi Süreyya Erişkin’le yaptığımız görüşmede fotoğrafları Feriköy Bit Pazarı’nda bulunduğunu ve kendine ait küçük bir albümün içinde geldiğini belirtmiştir. Fotoğraflar hakkında, ait oldukları yıl bilgisi dışında başka bir bilgisi olmadığını belirten Erişkin’den bu fotoğraflar Ocak 2017 tarihinde satın alınmıştır.

Fotoğraflardan birinin üzerinde oldukça net bir şekilde görülen Arapça yazıyı okuttuğumuz iki kaynak da, bu kelimedede “Konya’da” yazdığını doğrulamıştır (Resim 68). Elimizdeki verilere dayanarak bir gerçekçi denilebilecek bir varsayımda bulunmak gerekirse bu fotoğrafların 1929 yılında Konya’da çekilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu fotoğraflar ve notlar ne kadar yazılı ve görsel kanıtlar oluştursa dahi Altıntaş ve Mutlu, KartonKitap olarak, bunu kitapta bir “varsayım” olarak belirtmeyi daha doğru bulmuştur.

**Resim 66** Karton Kitap, Kumpanya, 2017



Fotoğrafların içeriği ise oldukça dinamik; fakat 20’li yılların Amerikan Western filmlerinin etkisinin dominant olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Sadece filmlerin değil, aynı zamanda film afişi estetiği ve tiyatro gibi alanların da bu mizansenlerin oluşturulmasındaki payı çok açık. Ayrıca önemli bir detay olarak 1929 yılında gösterime giren *In Old Arizona* filmine kadar çekilen tüm Western filmlerinin sessiz sinema örneklerinden olduğunu ve bunun fotoğraflardaki teatral havayı daha da güçlendirdiğini belirtmek gerek. Konya’daki ilk sinemalar ve gösterimler hakkında detaylı bilgi için, Hakan Aydın’ın *Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya’da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)* isimli makalesinin verdiği bilgiler ışığında, Konya’da sinema kültürünün 1910 gibi oldukça erken bir tarihte atıldığını söyleyebiliriz. Bu

gösterimi Amerikalı misyoner Dr. Dat özel hastanesinde gerçekleştirmiş, bu tarihten sonra da Konya’da sinema hız kesmeden büyümeye devam etmiştir. (Aydın, 2008)

**Resim 67** Karton Kitap, Kumpanya, 2017



Buluntu fotoğraf yerine, kayıp imajlar demenin daha anlamlı olacağı bu lot, 20’lerde çekilmiş ve birçoğu halen kayıp olan Western filmleriyle ilginç bir şekilde, uzun yıllar aynı kaderi paylaşmıştır. Altıntaş ve Mutlu’nın kayıp bir “film makarası” gibi yaklaştığı bu fotoğraflar kendilerini sinema estetiği ile yoğrulmuş, fakat klasik bir kitap hissinden uzak kalmamış bir işte yeniden hayat bulmuştur. Dildeki teatral referansı açık olsa da, kitap, ismini edinirken, lotu alındığı dükkânın ürün açıklamasında geçen “Gençlerin bir köyde kendi aralarında kurdukları kumpanyada çektiydikleri ilginç fotoğraflar.” cümlesinden oldukça etkilenmiştir. Tüm bu fotoğraflara bakarken ve 20’ler Türkiye’sinin taşrasını ve içinden geçtiği tarihi düşünürken, İngilizce’deki *companionship* kelimesinin kökeninde yer alan birlik ve yoldaşlık bu kitap için bir alt metin oluşturmuştur. Nihayetinde, *Kumpanya*, bir kitap olarak fotoğraflarda görülen çocukların bir film çekme arzusuyla kurduğumuz birlikteliğin ve yoldaşlığın sonucudur.

**Resim 68** KartonKitap, Kumpanya, 2017



### 5.5 Fail Books Foto Fanzin – 2018

**Resim 69** N. Toros Mutlu & Fail Books, 2018

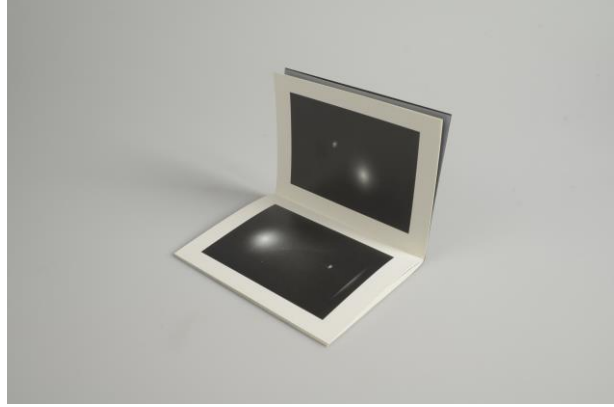


Şüphesiz, sanatta yeterlik çalışmalarım sürecinde, doğası gereği yapmış olduğum en deneysel kitap/fotozin Fail Books'un kurucusu sanatçı Atalay Yeni'nin inisiyatifinde başlamış ve 2018 yılında Fabrika fotozinin kurucu ve yöneticisi, fotoğrafçı Melike Koçak kürasyonunda gerçekleşmiş olan isimsiz eserimdir. (Resim 69) KartonKitap'ın çalışma metotlarıyla oldukça yakın benzerliklere sahip Fail Books da sanatçılarla iş birlikleri kurmakta ve nihai eseri kitap formunda ortaya koymaktadır. Atalay Yeni, fotozinler serisinin ikincisinde yer alacak kişilerin seçimi için genç fotoğrafçı Melike Koçak ile çalışmış ve Koçak, kendisi gibi diğer genç fotoğrafçıların işlerine ağırlık verdiği Fabrika

fotozininden gelen deneyimiyle 16 fotoğrafçıyı bir araya getirmiştir. Bir kutu içinde ve her biri aynı boyut ve sayfa sayılarında üretilen bu eserlerdeki sayfa tasarımı ve sekans sanatçılar tarafından yapılmış olup, basım süreçleri ve cilt/kapak tasarımı Atalay Yeni tarafından yapılmıştır.

13x18 cm boyutlarındaki bu küçük boyutlu iş, aynı zamanda ilk ve tek siyah/beyaz işimdir. Aslen *Blank Verses – I*'in devamı niteliğinde bir not alma, etüt etme pratiğini içinde barındıran kitap, konu bağlamında *Blank Verses – I* ile yakınlık gösterse de, kitabın görsel yapısı içinde bu kez bir “şarkı” olma yolunu izlemektedir. Karanlık, fakat dinamik bir şarkının atmosferini barındırmasını istediğim bu işin aynı zamanda okunabilir değil ama, duyulabilir bir kitap olmasına oldukça özen gösterilmiştir. Bunu, görsel tutarlılığa öncelik vererek ve bir şarkının giriş, köprüler, nakaratlar gibi görünmez parçalarını düşünerek hayata geçirmeye çalıştım. Görsel birleştiriciler, küçük bölümler sayesinde kitaba kendine has bir atmosfer kazandırmaya çalıştım. (Resim 70)

**Resim 70** N. Toros Mutlu & Fail Books, 2018



## 5.6 Resimli Bilgi - Ek - 2019

*Resimli Bilgi – Ek*, KartonKitap tarafından Metehan Özcan’ın *Resimli Bilgi* işinin bir “eki” olarak tasarlanmıştır. Orijinal iş, ilhamını 60’lı yıllarda Fratelli Fabbri Editori tarafından yayımlanan *Conoscere* adlı İtalyan çocuk ansiklopedisinden almıştır. Alfabetik düzenin belirleyici olduğu bu ansiklopedi sisteminde, birbirinden anlam ve bağlamca ilgisiz konular aynı sayfalarda komşuluk edebiliyorlar, “tesadüfi” ilişkiler oluşturabiliyorlardı. (Altıntaş, U., Mutlu, T., & Özcan, M., 2019) *Resimli Bilgi* ansiklopedisinden edinilmiş görsellerin, Özcan’ın kendi ve buluntu fotoğraflarıyla harmanladığı yerleştirmelerden oluşurken, kitap daha çok bir harita, bir rehber olma özelliği taşıyor. (Resim 71)

**Resim 71** Metehan Özcan x KartonKitap, *Resimli Bilgi - Ek*, 2019



*Resimli Bilgi – Ek*'in ardındaki fikir, kitabın “kitap olma” yolculuğunda kendi kendisini tasarlamasına izin vermekte yatmaktadır. Resimli Bilgi Ansiklopedisi'ndeki tesadüfi anlam katmanlarını yeniden yaratmak için Özcan'ın kendi imgelerini bir duvar yüzeyinde bir araya getirmesi alışkanlığını temel alan Altıntaş ve Mutlu, matbaa dilinde “forma” adı verilen 100x70cm'lik beş tabaka kâğıt birer “duvar” gibi düşünülüp imgeler bu yüzeyler üzerinde bir araya getirilmiştir. Bu yöntemde formanın sayfa olmadan önceki hali; kitabın “kitap olmadan önceki” hali tasarlanmıştır.

Beş adet forma katlanıp kesilerek iç içe yerleşip kitaba dönüştüğü anda tüm imajlar parçalanıp, kitabın bütününe yayılır ve hesaplanmış bir rastlantısallığa dayanan bu yöntem ile sayfalar üzerindeki mizansen tersine çevrilerek, kitabın kendi görsel dilini kendi başına yaratmasına imkân tanınır.

**Resim 72** Metehan Özcan x KartonKitap, Resimli Bilgi - Ek, 2019





Şüphesiz, Altıntaş ve Mutlu'nun "hesaplanmış rastlantısallık" olarak kavramsallaştırdıkları yöntemleri bu kitabın alametifarikası olmuştur. Alışık olduğumuz kodeks tipindeki kitabın ulaşacağı nihai formdan öncesinin kürate edildiği bu yöntemde fotoğrafların sayfalar üzerinde nasıl yan yana gelecekleri, sayfaların ne kadarlık bir kısmını işgal edecekleri gibi temel tasarımsal kararlar kitabın tam anlamıyla kendi fiziki şekil alma yolculuğuna bırakılmıştır ve öngörülememektedir. (Altıntaş, 2018) Hesaplanmış rastlantısallıktan kasıt tam olarak budur. Bu tarz bir tasarım, sayfalar halinde tasarlanan bir kitabın matbaa sürecine girdiğinde 100x70 cm ebatlarında tabaka kâğıtlara pratik şekil ve nedenlerle dağıtılması yöntemini tersine çevirmiştir.

### **5.7 A Place for Everything When Everything in Its Place – 2019**

Henüz hiçbir fotokitabımın olmadığı yıllarda "Bir fotokitabım olsaydı içinde nasıl fotoğraflar olmasını isterdim" sorusuna binaen, 2011 tarihinde bir liste hazırladım. 60 fotoğraf "olasılığının" yer aldığı bu liste, yıllarca fotoğraflanmak ve bir kitaba dönüşmek üzere aklımda ve planlarımda yer almıştır. 2019 yılında, bu listedeki hiçbir olasılık fotoğraflanmamışken, bu kez de "Bu işin bir kitabı olsa nasıl olurdu?" sorusuna cevap bulmak üzere bir tasarım maketi oluşturmaya başladım. Maket bittiğinde, çekilmemiş fotoğraflardan oluşan bir seçim ve sekansın oluşturduğu bir fotokitap ortaya çıktı. (Resim 74-75-76-77) Bu durum, beni, kitabın ve fotoğrafın doğasında bulunan sonsuz sayıda olasılık ve kombinasyonun gücü üzerine düşünmeye itmiştir.

Şüphesiz burada, Alexander Honory'nin 1998 yılında 100 kopya olarak yayımladığı *The Lost Pictures* (Kayıp Resimler) kitabından bahsetmeliyiz. (Resim 73) Honory'nin *The Lost Pictures* adlı eseri belki de bir fotokitabı fotokitap yapan en temel öge olan "fotoğraftan" yoksundur. Kitap, elden kaçmış anların, istenildiği gibi çıkmamış, belki de yanmış filmlerin, kısacası bir şekilde kaybedilmiş fotoğrafları kendine konu edinir (Parr ve Badger, 2006). Oldukça şiirsel bir yapıya sahip kitapta fotoğraflar, neredeyse anahtar kelime verilerek betimlenmeye çalışılmıştır. Japon şiir akımı haiku'nun konularıyla benzeşen betimlemeler, izleyiciye sınırsız sahnenin ipuçlarını vermektedir. Eser, biçimsel olarak bir şiir kitabını andırırsa dahi, kelimelerin hizalanışının yarattığı çerçeve, haliyle bir fotoğrafı da andırmaktadır. İçeriğin fotografik görüntüyle olan doğrudan, fakat metinsel ilişkisi bu kitabı fotokitap alanının en ilgi çekici ve uç örneklerinden biri yapmaktadır.

### Resim 73 Alexander Honory, The Lost Pictures, 1998



Kaynak: OAI13 (2020). çevrimiçi: <http://www.oai13.com/non-classe/question-qui-a-tue-la-photographie/>

Honory'nin *The Lost Pictures* adlı eseri belki de bir fotokitabı fotokitap yapan en temel öge olan "fotoğraftan" yoksundur. Kitap, elden kaçmış anların, istenildiği gibi çıkmamış, belki de yanmış filmlerin, kısacası bir şekilde kaybedilmiş fotoğrafları kendine konu edinir (Parr ve Badger, 2006). Oldukça şiirsel bir yapıya sahip kitapta fotoğraflar, neredeyse anahtar kelime verilerek betimlenmeye çalışılmıştır. Japon şiir akımı haiku'nun konularıyla benzeşen betimlemeler, izleyiciye sınırsız sahnenin ipuçlarını vermektedir. Eser, biçimsel olarak bir şiir kitabını andırsa dahi, kelimelerin hizalanışının yarattığı çerçeve, haliyle bir fotoğrafı da andırmaktadır. İçeriğin fotografik görüntüyle olan doğrudan, fakat metinsel ilişkisi bu kitabı fotokitap alanının en ilgi çekici ve uç örneklerinden biri yapmaktadır.

Tam anlamıyla imgelerin sembolist yapıları üzerine bir argüman geliştiren bu kitap, kayıp aile fotoğrafları temasını ele alır ve fotoğrafmışçasına çerçevelenmiş kelimelerin oluşturduğu hatırlatıcı/tanımlayıcı ipuçlarıyla zihnimize görüntülemeyi amaçlar. Çıkan sonuç, sanatçının fotoğraflara değil, fakat onların neler olabileceğine yoğunlaşır. Gördüklerimiz, imgelerin yokluğu değil, hafızamız sayesinde oluşan fotografik olasılıkların varlığıdır.<sup>15</sup>

*A Place for Everything When Everything in Its Place*'in maketinin yapımı için 4 forma tasarladım. Tüm bu formlar, konvansiyonel bir kitap formasında görebileceğimiz, 8

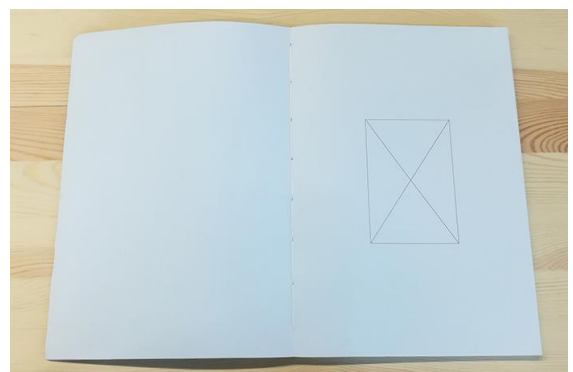
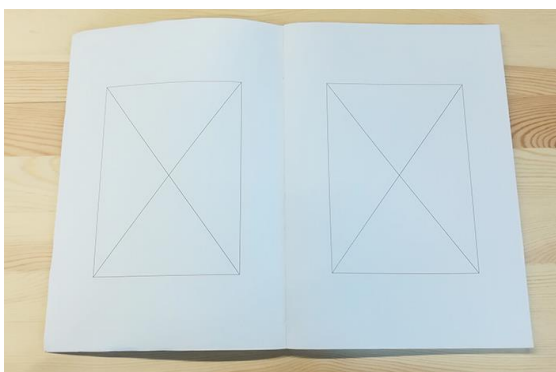
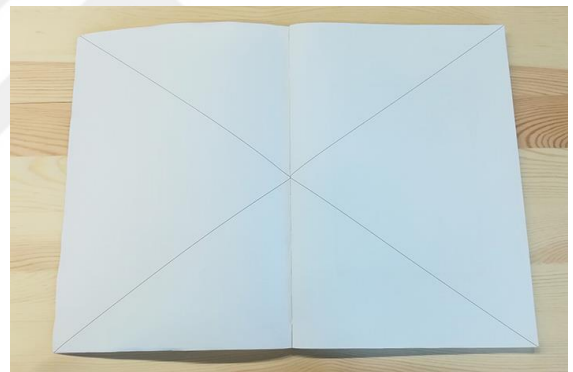
<sup>15</sup> [http://fotofestival.com/2005/honory\\_en.htm#](http://fotofestival.com/2005/honory_en.htm#)

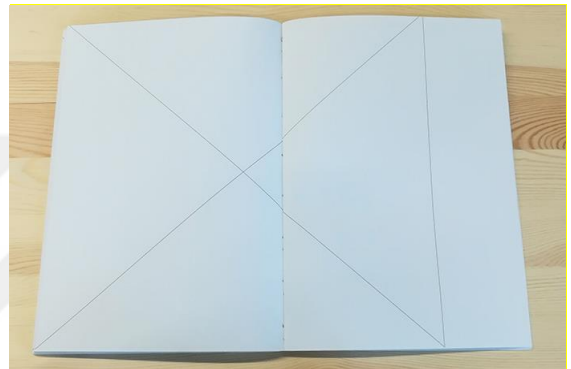
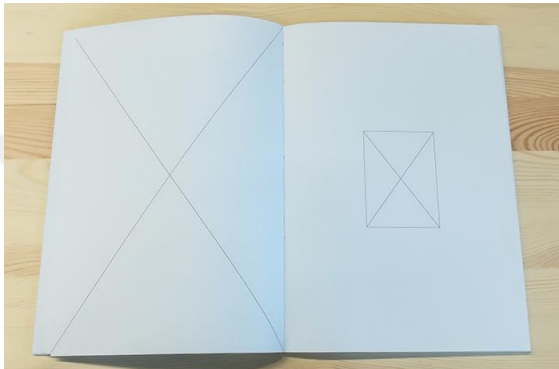
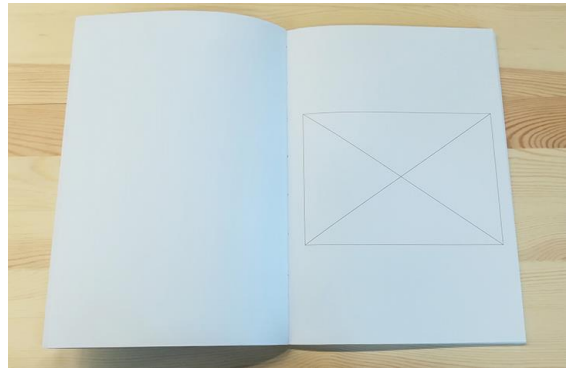
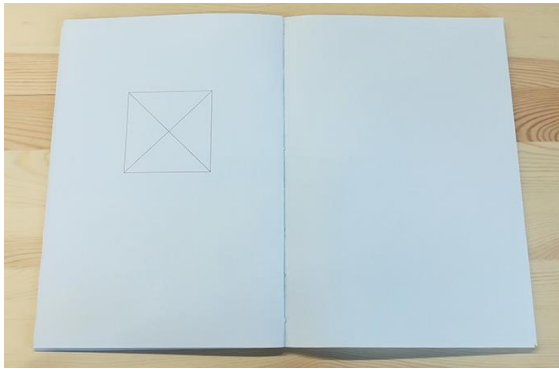
kâğıdın kıvrımı olan 16 sayfadan oluşmaktaydı. 60 fotoğraf olasılığını, listede yer alan konularını hesaba katmadan, dikdörtgen, kare, tam ve yarım sayfaların, açık haldeki sayfalardaki biçimsel özelliklerine göre dağıttım. Bu kadrajlamalar çoğu zaman biçimsel özelliklerine göre birbirleriyle ilişkiler kurdular ve kitabın sonuna dek oluşan bir doku oluşturdular.

Özünde biçimsel ve kavramlardan uzak gibi duran bu çalışma, bütününe bakarak değerlendirildiğinde aslında bizlere fotokitaplar ve içerikleriyle olan ilişkileri bağlamında gözlem yapabileceğimiz bir alan sunmaktadır. Biçimsel özellikleriyle bir kitaba, sayfalarındaki kadrajlar ve izleriyle fotoğraflara, indeksiyle ise bir anlatıya benzeşen bu iş bir melez form veya deneme-yanılma tahtası değil, açık niyetleri ve tasarımıyla bir fotokitaptır; bir fotokitap olmak üzere yola çıkmıştır. Bir kitap eğer içeriğiyle var olsaydı, bu kitabın da içeriği fotoğraf olasılıkları, dolayısıyla da fotoğraflardır; çünkü fotoğraf, özünde zaten zaman ve mekân olasılıklarını taşıyan bir mecradır. Üstelik bu taşıma, sadece bulundurma anlamına değil, bir yerden bir yere götürme anlamına da gelmektedir.

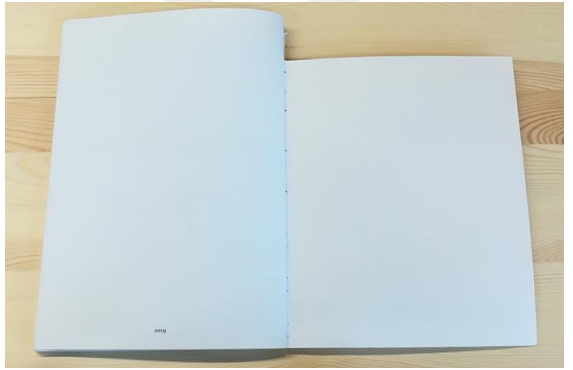
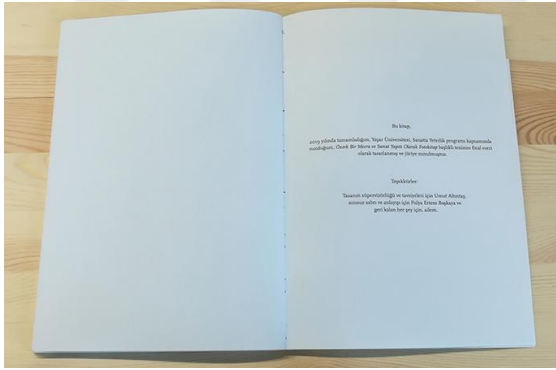
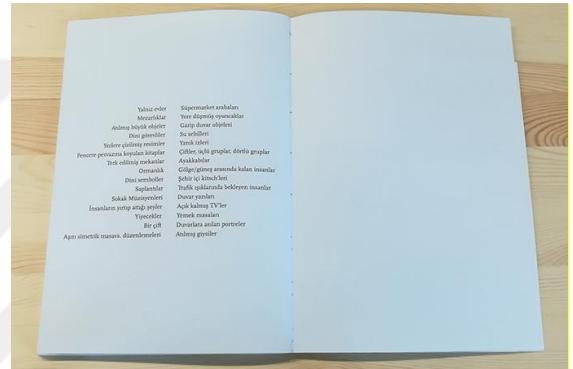
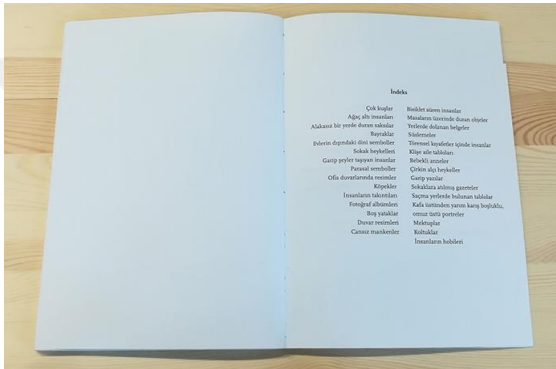
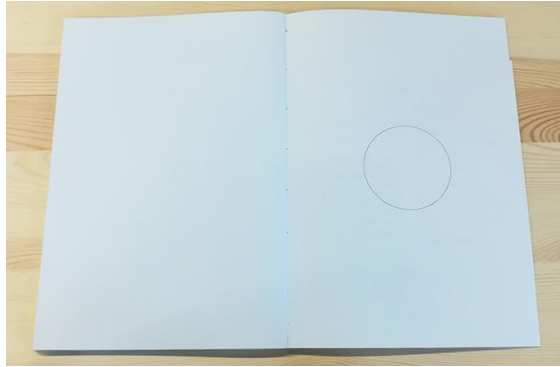
Bu kitaptaki bir amaç da fotokitabı bağımsız, otonom bir eser halinde ele alabilmektir. Fotokitapları naratif, yani anlatımcı, olma zorunluluğundan bağımsız bir şekilde ele almak ne ölçüde mümkün olabilir ve fotoğrafın görselliği ve bir kitapta görmeyi beklediğimiz anlatı olmadan ikisini de dışlamayan bir fotokitap var olabilir mi? Fotoğrafın 1839 yılında ortaya çıkışıyla plastik sanatları benzeşme/benzeştirme takıntısından kurtarması gibi (Bazin, 1960) bu kitabın da ortaya koymaya çalıştığı çaba da fotokitapları gösterici/anlatıcı olma takıntısından kurtarabilmektir.

**Resim 74** N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019





**Resim 75** N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019



**Resim 76** N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019



**Resim 77** N. Toros Mutlu, A Place for Everything When Everything in Its Place, 2019



## SONUÇLAR

Fotografik görüntü her zaman göstermekte olduğundan fazlasını saklamaktadır. Doğası gereği belirtisel (indexical) bir gösterge olan fotoğrafın bunu kusursuza yakın ve adının da aksine “hiç belirti vermeden” yapabiliyor olması ise en büyük gizemidir. İçeriği, düşüncesi, biçimi, yaklaşımı, duyguları ve malzemesi fotoğraf olan bir kitabın da bu gizemden pay almamış olması mümkün değildir. Elbette burada mistik bir gizemden bahsedilmemekte; herkes için farklı bir hikayeyi ortaya sürebilen, öznel karakterli ve zaman-mekan kondisyonlarına göre taşıdığı bağlamı değişkenlik gösterebilen iki mecradan bahsedilmektedir. Fotoğraf ve kitap, mahremimize taşıyabildiğimiz, onlarla süresini kendi belirlediğimiz bir zaman dilimi boyunca vakit geçirebildiğimiz ve yıllar içinde onları deneyimleme tutumlarımızın sürekli olarak yenilediği iki mecradır. Dolayısıyla bu iki “kader ortağı” mecra özerk bir mecra ve/veya özgün eser olmalarının da öncesi ve ötesinde, her şeyden önce öznelidir.

Sanatta yeterlik çalışmalarının sunduğu dengeli bir esneklik dâhilinde bilimsel metotlar ve yaklaşımlar sonucunda yapılan bu araştırmanın neticeleri, pratik sonuçlarla da ifade edilip, desteklenmekte ve bu oldukça öznel okumalara açık konunun mümkün olduğunca tarihsel, kültürel ve sanatsal bir çerçeve içinde bir resmi çizilmeye çalışılmıştır. Mümkün olduğunca kronolojik bir giriş hattı içinde başlayarak okuyucusuna gelişmeleri vermeye çalışan bu tez, aynı zamanda tarihsel ve kültürel gelişmeleri de bu sanat yapıtının dışında tutmama gayretini göstermeye çalışmıştır.

Neredeyse fotoğrafın doğmasıyla bir doğan fotokitabın erken örnekleri, piktoriyal fotoğraf anlayışının terk edilip, modern tutumların öne çıkmasıyla kitap mecrasının özellikle de anlatsal yapıya olan güçlü katkılarının fark edilmesi ve özellikle de İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD ve Avrupa ekseninde büyüyen bu yapının verdiği en ikonik örnekler sayesinde fotokitap, bugün kazanmış olduğu özerkliği elde etmiştir. Tezde incelenen eserler, okuyucuyu her şeyden önce bu tarihi ve kültürel çerçevenin içinde tutmak ve bu sanat yapıtının otonomluğu üzerine yürütülen argümanı anlamasını çalışmak amacıyla seçilmiştir. Zira, başta Martin Parr ve Gerry Badger’a ait üç ciltlik *The Photobook: A History* serisi olmak üzere, fotokitaplar üzerine yazılmış tüm eserler, aslında fotokitap tarihini değil, *bir* fotokitap tarihi üzerine yapılmış çalışmalardır. Tezde yer alan teorik ve



literatür çalışmalar, belirtilen çerçeve üzerinden dikkate alınmalı ve sunduğu pratik sonuçlar ve argümanlar bu çerçevede değerlendirmeye alınmalıdır.

Fotografik görüntülerin gizemlerini, ima ettiği ve öne sürdüğü hikâyelerin ancak fotokitaplar aracılığıyla ortaya koyulabilen bir bağlam sonucu okunabildiğini düşünmem, fotoğraflara ve kitaplara olan “romantize olmamış” tutkum, şüphesiz bu tezin ortaya çıkmasındaki ateşleyici güç olmuştur. Fakat beni bu maraton koşusunda motive eden asıl lokomotif fikir, tezin giriş kısmında da bahsi geçtiği üzere, Hollandalı fotoğraf eleştirmeni Ralph Prins’in fotokitapların özerk bir mecra olabileceğine dair iddiası olmuştur.

Prins’in oldukça şairane bir tabirle bahsettiği fotokitaplar, fotoğrafların fotografik niteliklerini kendi içlerinde kaybederek, baskı mürekkebine evrilmeleri ve kitap adı verilen dramatik vakanın bir parçası olmaları sonucunda ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de fotokitaplar özerk mecralar mıdır? Fotokitapları, içişlerinde bağımsız, dış ilişkilerde fotoğraf ve kitap mecrasına bağımlı -yani bu mecraların bağlamları üzerinden anlamlandırılan- bir ülke gibi düşünmemek için bir sebep var mıdır? Fotoğrafın olmadığı, fakat “fotoğraf fikrinin” olduğu bir esere fotokitap diyebilir miyiz? Tezin, teorik ve pratik parçaları bu sorular çatısı altında bir araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tezin eseri olan *A Place for Everything When Everything in Its Place* kişisel bir hikâye ve derdi, tezin okuyucuları tarafından kendi cevaplarını geliştirebilmeleri için sunulmuş bir deneyim olarak ortaya koymaya çalışmıştır. Tezde de üzerinde durulduğu üzere, fotoğraflar aslında hikâye anlatmakta değil, hikâyeler ima etmekte ve öne sürmekte güçlüdür. Bu eser de, aynı bir fotoğraf gibi, hikâye anlatmaya değil, bir hikâyeler serisi ima etmeye çalışmıştır. Çalışmayı eline alan her okuyucu, kendisine sunulan hikâye bağlamında oluşmuş olan listeyi istediği bir sekans dâhilinde oluşturabilmekte, hatta bu listeyi bir kılavuz olarak ele alıp, henüz çekilmemiş olan bu fotoğrafları “gerçekleştirebilmektedir”. Tezin pratik bir sonucu olarak ortaya çıkmış olan bu eser, tezin literatür ve kavramsal çalışmalarından ayrı tutulmamalı, yapılan araştırmaların bir sonucu olarak görülmeli ve tezin ana argümanlarından biri olarak görülmelidir. Okuyucuyu bir işbirliğine davet eden ve tezde de sıkça bahsedilen *self-publishing* yolu ile tezin resmiyete geçmesi sonrası çoğaltılması planlanan eserin tez için üretilen kopyası her zaman incelenmek adına tarafımdan istenebilir.

Son olarak, tezin ek kısmında yer alan görüşmeler kısmı aslında bir ekten de öte, tezin altıncı bölümü olarak ele alınması gereken, oldukça yoğun bir çalışmanın sonucudur. Okuyucularına üç aşama içinde bir fayda sağlamaya çalışan tez çalışmam, ancak tezin araştırma kısmı, tez eseri ve bu görüşmeler olarak bir bütün olarak ele alındığında tam katkıyı kendilerine sağlayabilecektir. Görüşmelerde sorulan soruların kendi içinde bir metodolojiye sahip olması, görüşme yapılan kişilerin belirli kriterlere göre seçilmesi ve görüşmelerin sonunda yer alan görüşme analizinin oluşturulmasının temel amacı, tezde üzerinde durulan teorik omurganın, pratik bir sonuçla buluşması sonucu okuyucunun edinmesi umulan içgörünün derinleşmesidir. Dolayısıyla bu tez çalışması, bu üç öge birlikteliği üzerinden okunmalı ve bağlamı bu şekilde değerlendirilmelidir.

Bu tez, ayrıca fotokitap kavramı ve tarihi üzerine Türkçe’de yazılmış ilk sanatta yeterlik çalışmalarından biri olması sebebiyle de akademik literatüre olumlu bir katkıyı sunmayı hedeflemektedir. Fakat daha önce de belirtildiği üzere, bu tez de nihayetinde bu çalışmalardan sadece bir tanesidir. Kullanılan kaynaklar ve kaynakça da detaylı incelendiğinde fotokitaplar üzerine dünyada yapılan çalışmaların büyük bir kısmının da 2000’lerin ortası sonrasında ve İngilizce olarak yayımlandığı görülebilir. Henüz çok erken evrelerinde olan bu araştırma konusu için, umuyorum bu tez çalışması, bu bağlamda, faydalı kaynaklardan biri haline gelecektir. Bu noktada parmak basılması gereken önemli bir sorun ve eksiklik ise Türkiye’de tezde incelenen nadir yayınların bulunması konusunda yaşanan sıkıntılardır. Ne yazık ki, gelişmiş ve rafine bir fotokitap külliyyatına sahip kütüphaneler Türkiye’de -umuyorum ki *henüz*- bulunmamaktadır. Elbette bu tez de bu durumdan payını almış, birçok aşamasında birçok nadir ve tarihi kaynağa birinci elden ulaşma fırsatını yakalayamamıştır. Söz konusu kaynakların maliyetleri de düşünüldüğünde ve kapsamlı bir bireysel koleksiyon oluşturmanın neredeyse olanaksızlığı karşısında, bu tez çalışmasının fotokitap araştırmacıları ve sevenleri adına Türkçe bir kaynak olarak nefes aldırmasını ümit ediyorum.

## EK: GÖRÜŞMELER

Tezin, *Görüşmeler* başlıklı bu ek kısmında, bir fotokitabın konsept oluşumu aşamasından tasarımına, basım ve dağıtımından kürate edilip sergilenmesine kadar geçen süreçlerde imzası olan kişilere yer verilmiştir. Görüşmeler yapılan kişilere, söz konusu görüşmeyi yazılı, internet üzerinden video konferans veya yüz yüze mi yapmak istedikleri sorulmuş ve görüşmeler kişilerin seçimleri sonucunda gerçekleştirilmiştir. Bu kısımda yer alan metinler tez sahibi ve görüşmeyi yapan kişinin yazılı izni olmadan akademik amaçlar dışında kopyalanamaz, çoğaltılamaz veya başka bir mecrada yayımlanamaz.

Görüşme gerçekleştirilen kişilere toplam 8 ana soru sorulmuştur. Bu sorulardan ilk 5'i görüşmelerin gerçekleştirildiği tüm kişilere yöneltilmiş olup, diğer 3 ise kişilerin uzmanlıklarına ve üretimlerine yönelik olarak özelleştirilmiştir. Soruların her biri numaralandırılmış olup, görüşme esnasında ortaya çıkan diğer sorular 8 ana soruya dâhil edilmemiştir.

Tüm görüşülenlere yöneltilen ilk 5 soru, sırasıyla, şu şekildedir:

- 1) Size göre fotokitabın tanımı nedir?
- 2) Fotokitabın kendine has, özgün bir mecrayı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?
- 3) Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?
- 4) Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?
- 5) Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?

Kişilere özel olarak hazırlanmış ve yöneltilen sorular, sırasıyla aşağıda yer almaktadır:

**Ali Taptık & Okay Karadayılar (ONAGÖRE Tasarım ve Yayın Kolektifi kurucuları)**

1. Bağımsız bir yayının inisiyatifi olarak Türkiye'deki bağımsız yayıncılığın durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?
2. Bağımsız yayıncılığın karşılaştığı dağıtım sorunlarını nasıl aşıyorsunuz?
3. Sizde kitap formu, fotoğraf anlatısına kendine has avantajları da beraberinde getiriyor mu? Bir fotokitabı beraberinde getirdiği fotografik içerikten bağımsız olarak okumak mümkün mü?

**Ufuk Şahin (Yayınevi ve Basımevi Sahibi/Mas Matbaa)**

1. Sizin gibi özellikle görsel kitaplarda uzmanlaşmış bir basımevinin, bir fotokitabın ortaya çıkışındaki temel rolü ve görevleri nelerdir?
2. Kitap yapımında kullanılan materyallerin ve işçiliğinin bir fotokitabın içeriğine de etki edeceğini düşünüyor musunuz? Nasıl?
3. Fotokitap yapmak isteyen sanatçıların sayısında bir artış gözlemliyor musunuz? Bu artışı olumlu veya olumsuz yönleriyle kendi uzmanlığınız bağlamında değerlendirebilir misiniz?

**Öğr. Gör. Dr. Umut Altıntaş (Tasarımcı/Akademisyen)**

1. Fotokitap, diğer görsel kitaplardan sizin için nasıl ayrılıyor?
2. Fotokitabın tasarım bağlamında diğer görsel kitaplardan farklı ihtiyaçları olduğunu düşünüyor musunuz?
3. Tasarımın, bir kitabın içeriğinin biçimlendirilmesindeki etkisi, bir adım öteye geçerek onun içeriğini zenginleştirecek ve içeriğinde söz sahibi olacak noktaya gelebilir mi?

**Ar. Gör. Volkan Kızıltunç (Akademisyen/MSGGSÜ FUAM Koordinatörü)**

1. Bir fuarda yer alacak fotokitapların kürate edilmesi, bir fotoğraf sergisinin kürasyonundan nasıl farklılıklar gösterebiliyor?
2. MSGGSÜ, Fotoğraf Bölümü olarak hayata geçirdiğiniz FUAM, Türkiye’de fotokitap anlayışını değiştirdi diyebilir miyiz? FUAM’ın ve İstanbul Fotokitap Festivali’nin bugüne dek içinden geçtiği süreçleri anlatabilir misiniz?
3. Fotokitap yapımı, fotoğrafın kitap formu ve anlatısı ile olan ilişkisi mensubu olduğunuz üniversitenin öğretim programında yer alıyor mu?

**Esen Karol (Tasarımcı)**

1. Fotokitapları, sanatçı kitapları kategorisinin bir alt kümesinde mi görmeliyiz, yoksa kendilerine has bir mecraya sahipler mi?
2. Bir fotokitabı oluşturan içerik, onun bir sanat yapıtı olarak kabul görmesinde sizce ne denli etkili? Bir fotokitapta bulunan tekil imajların gücü, bütünü etkilemekte midir, yoksa bütün, parçaların toplamından daha mı büyüktür?
3. Grafik tasarım uygulamalarının, görsel kitapların anlatılarındaki rolü üzerine neler söyleyebiliriz? Sizce fotokitap tarihindeki örneklere baktığımızda bunun etkin kullanımını görebiliyor muyuz?

**Ilgın Deniz Akseloğlu (Küratör)**

1. Sizce kitap formunun kendisi fotokitapların içerdiği fotoğrafların sergilenmesinde yeterli bir aracılık yapabiliyor mu?
2. Bir fotokitap alıcısı/okuyucusunun fotoğrafla ilişkisinin, fotoğrafla ilişkisi daha geleneksel olan izleyicilerden farklı beklentiler tarafından şekillendirildiğini düşünüyor musunuz?
3. Fotoğrafların gösterimindeki iki dominant mecra olan duvar ve kitabı karşılaştırdığınızda ne gibi benzerlikler ve farklılıklar görüyorsunuz?

**Ali Taptık & Okay Karadayılar (ONAGÖRE Tasarım ve Yayın Kolektifi  
kurucuları)**

- **Öncelikle sizi kendi cümlelerinizle tanıyabilir miyiz?**

**Ali Taptık:** ONAGÖRE'nin tabii ki tanımlarını ayrı ayrı yapalım. Okay'la her zaman aynı tanımları benimsemiyoruz, ama hoş fikir ayrılıklarımız oluyor. Ben, ONAGÖRE'yi, görsel iletişim tasarımı, mimarlık, fotoğraf, video, yayıncılık limited şirketi olarak tanımlardım. Bunun bir ticari yapı olmasını önemsiyorum. Kolektif olarak, içinde Bandrolsüz gibi yer aldığımız oluşumlar var, ama biz kar amacı güden bir şirketiz. Bizim için bunu sürdürülebilir kılınması, özellikle yayıncılık yaptığımız zamanlarda şirket olarak sürdürülebilir kılınması için onun ticari bir yapısının olması önemli.

Şahsen ise, ben bir fotoğrafçıyım, bir sanatçıyım; mimarlık doktorası yapıyorum ve minik bir tasarım ajansının ortaklarından biriyim diyorum insanlara.

**Okay Karadayılar:** ONAGÖRE, tasarım söz konusu olduğunda müşterilerle çalışıyor oluyorsunuz. Başkasının işini yapıyor oluyorsunuz aslında. ONAGÖRE'nin çalışabilmesi için, bir şeyler üretebilmesi için dışarıdan birinin senden bir talepte bulunması gerekir. Ama sanatçı olarak Ali Taptık zaten kendi üretimlerini yapabiliyor, ONAGÖRE'ye ihtiyacı yok. Ben, bir grafik tasarımcıyım. Neredeyse ortaokuldan beri tasarımcı zannediyorum kendimi. Onun dışında bir akademik kariyerim yok. Tam olarak işin içindeyim.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

**AT:** Fotokitabın tanımı, aslında benim dalga geçtiğim bir şey. Özellikle de, İngiltere'den Martin Parr ve Gerry Badger'ın pohpohladığı bir kelime. Eskiden, 90'ların sonları ve 2000'lerde, daha albüm, fotoğrafçının albümü diyerek tanımlanıyorlardı. *Photobook* diye bir şey duymuyorduk. Ben fotokitap diye bir şeyi 2006, 2007 gibi duymaya başladım çok yoğun bir şekilde. Geçtiğimiz 10 sene içerisinde de çok acayip bir yükselişe geçti. Öte yandan da çok mantıklı bir şey; *photobook*, fotokitap dediğimiz şey fotoğraf ve kitabın birlikte bir mecrayı oluşturduğu örnekler. Ben, bu tanımlarla farklı şekillerde didişmek

zorunda kaldım hayatım boyunca. Bahsettiğim 2006, 2007 yılları aynı zamanda benim BAS inisiyatifiyle tanışmamla da aynı zamanlara denk geliyor. Benim sanatçı kitaplarıyla tanışmam 22-23 yaşında bu vesileyle oldu. O zaman da neden birine sanatçı kitabı derken, birine fotokitap diyoruz anlayamamıştım; hala da anlamış değilimdir. Zaten güncel sanat uygulamaları içinde fotoğrafçıların ve fotoğrafın pek benimsenmemesi ile de ilgili olduğunu düşünüyorum. Bu, evrensel bir durum. Fotoğrafın yayılma şekliyle, sanat tarihçilerinin fotoğrafı pek anlayamaması ile de alakası var.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecraı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**OK:** Elbette. Şöyle bir ayrım hatırlıyorum, Esen Karol bir konuşmasında, insanlar bana sanatçı kitabı yapmak için geliyorlar, reddediyorum ve hayatım boyunca da reddettim; çünkü sanatçı, bir sanatçı kitabı yapıyorsa kendi yapar, bir tasarımcı ile çalışmaz demişti. Eğer kategorilere çok sıkı inanıyorsanız doğru. Ama bence bu, en nihayetinde bir kitap üretimi ve profesyonellerle çalışmakta bir sıkıntı yok diye düşünüyorum. Sonuçta matbaaya gidip de kendiniz basacak değilsiniz ya. Bu noktada işin profesyonelleriyle çalışmak, işin sanatçı kitabı olmasını engellemez. Tabii, şimdi Esen Karol'un dediğini de hatırladığım kadarıyla aktarıyorum ama benim hiç aklıma gelmemişti bu tip bir düşünce.

**Bir sanatçı kitabı matbaaya girmek zorunda da değil aslında her zaman; tek kopya olarak da var olabilir.**

**OK:** O sınır nerede işte tabii ki. Sanatçı kitabı adı altında popüler olduğu dönem 70'ler ve sayıca çok basım üzerine kurulu bir yöntem izleniyor. Tekil işlerin olduğu örneklerde daha obje, nesne özellikleri öne çıkıyor. Bunun net olgusu, çok üretilmesi.

**AT:** Fransızcada kullanılan hali kullanıyor hatta: *livre d'artiste* (sanatçı kitabı). 19. yüzyıl sonu, tek veya iki üç kopya olanları ayırıyorlar. Bizde de var hatta örnekleri. Okay'a katılıyorum ama her şeyi kendin yapmıyorsun, kavramsal sanat, çağdaş sanat dediğin işlerde çalıştığım profesyonelleri eş müellifler olarak konumlandırabilirsin. Bir de şu hikâyeyi seviyorum mesela, Printed Matter ve benzeri gibi oluşumların 60 ve 70'lerde,

mimeograf gibi fotokopi makinelerinin öncülleri yeni teknolojilerin karşısında çöpe çıkıyor. Bu aletleri de hemen sanatçılar kapıyor ve kitap yapmaya başlıyorlar. Tam da, 60'lar ve 70'lerde, kopya kültürünün uçtuğu zamanlarda. Mantıklı da geliyor tabii ki; Türkiye'de de şu an olan *Riso* (Risograf) fetişi gibi diyebiliriz. İnsanlar bunun nostaljisini, ucuza mal edilebilmesini seviyor haliyle.

**OK:** Bir de ben Ali'nin teknolojik gelişimler üzerinden açtığı yere bir şey ekleyeceğim. Sanırım Marshall McLuhan'ın söylediği bir şeydi, bir teknoloji tedavülden kalktığında yüksek sanat mertebesine ulaşıyor diyordu. Yani, eskiden kitap bilgi taşıyan yegâne, ya da o yoğunlukta bilgi taşıyan yegâne mecraydı, aynı zamanda o kadar dağılabilen. Şimdi internet onu tam anlamıyla tedavülden kaldırdı, modasını geçirdi. Şu anda da kitap, ister istemez, yüksek sanat, daha değer verilen bir şeye dönüştü; nostaljisinden mi bilmiyorum... Biraz da üzerinden o yük kalkmış oluyor. Yani öyle büyük bir sorumluluğu vardı kitabın. O sorumluluğu yüzünden de dili de çok sertleşiyordu. Sertleşiyor derken demek istediğim, herkesin her yerde, aynı şekilde anlayabileceği bir dile oturmak zorunda kalıyor. Her bakanın nasıl kullanması gerektiğini bilmesi lazım. İşte, içindekiler başta olur, künyesinin nerede duracağı bellidir, önsöz vesaire... Yani bir yapı sabitleşiyor ki, sen içine gir bilgiyi al çık; kitabın kitaplığıyla uğraşma. Şimdi artık öyle bir görev kalmayınca, istersem içindekileri koymam kitaba, sayfa numaralarını sallamam. Yine de kitap, çok bilinen konvansiyonları kullanmaya devam ediyor.

**Bu söylediğin tam da André Bazin'in *Fotografik Görüntünün Ontolojisi* yazısının girişinde bahsettiği, fotoğrafın icadı ile resmin özgürleşmesi konusuyla paralellik kuruyor. Oldukça önemli bir noktaya parmak bastın.**

**AT:** Bu konudaki benim genel görüşüm, bu işin izleyicide bittiği üzerine. İsterse değerlendirebilir yani. Genel olarak, akademik değerlendirme, müzelerin değerlendirmeleri gibi şeylerle ilgilenmiyorum.

**OK:** O bakış tabii tarihsel bir bakış. Bugün için, belki 50 sene sonra, geçmişimize baktığımızda bu tip bir değerlendirme sağlayabilirim ama daha bütün örnekleri görmedim; geçip, bitmedi. Olagelirken söylenen şeyler geçici cevaplar olarak kalıyor.



- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**AT:** Tabii. Tarihsel olarak baktığımızda, fotoğrafı saklamanın çeşitli yollarından biri olan fotoğraf albümlerini görüyoruz. Bu aristokratik bir pratik. Herkesin fotoğrafa o kadar da erişimi olmadığı 1850-1870'ler. Mesela, İngiliz aristokrasisine ait bir ailedensin, İstanbul'a geliyorsun, bir fotoğraf stüdyosuna gidip 20 kadar fotoğraf seçiyorsun ve sana onları ciltleyip, bir albüm yapıp veriyorlar. Bizim gibi, 80'lerde doğan nesil için de bu geçerli; matbu fotoğraf yani. Genel olarak 2000 öncesi nesil için de, ekrandaki değil de, matbu fotoğraf tercih edilendir.

**OK:** Ekranda fotoğraf bizim için farklı bir şey. Bir basılı fotoğraf var, bir de ekranda görülen fotoğraf var. Bu da artık kırıldı gitti sanki, 6-7 sene önce konuşuyor olsak daha belirgin sınırlar olurdu belki ama şimdi konsolide oldu hepsi. Hepsi fotoğraf artık.

Kitaptaki forma gelince ise, bu grup fotoğrafın böyle durmasını seçtik diyor. Günlük hayatta denk geldiğimiz fotoğrafları çevreleyen bağlam, diğer fotoğraflarla olan ilişkileri kopuk olabilir, net olmayabilir, bir web sitesinden bakılıyorsa yanda bir taraftan mesajlar çıkabilir, dikkat dağıtıcı diğer unsurlar vardır... Kitabın, en basitinden, kendi düzlemini kuruyor olması, bütün boyutlara hâkim olup, bir kararlar silsilesi sonucunda o kitap, o şekle geliyor olması ona farklı bir anlam yüklüyor. Önemli olan bağlantılar yani. O bağlantıları ne kadar kontrol edebiliyorsan o kadar kristalize bir anlatı oluşturabiliyorsun. Gazetelerdeki fotoğraflarda mesela imkânsız bunu yapabilmek. En duru hali fotokitap herhalde, ki insanlar da o yüzden seviyor. Hiçbir şey yok başka; kitapta fotoğraf var. Yazı bile varsa ikinci planda oluyor fotokitap deyince.

- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

**AT:** Hem evet, hem hayır. Şöyle ki, fotokitap dediğin anda hayır'laşıyor, ama kendini tanımların ve bu oyunun dışına alırsan da evet oluyor sorunun cevabı. Mesela benim kariyerimin başladığı dönemlerde "ama onlar sanatçı kitabı değil, ama bunlar fotoğraf albümü" gibi tanımların içinde boğulduğum bir zaman oldu. Şimdi kendimden önceki dönemlerdeki sanatçılara, o günleri hatırlatıp şunları şunları demiştim dediğimde,

hatırlamıyorum bile ben onu diyorlar ama 26-27 yaşlarındayken o tanımların içinde kendine bir yer bulmaya çalışmak zorlayıcı oluyordu. Ed Ruscha mesela, fotoğraf kitabı mı yaptı Twentysix Gasoline Stations'da? O bir fotokitap mıdır, sanatçı kitabı mıdır? Bir fotokitaptır dersin amaç fotoğraflarmış gibi oluyor, ki değil; en azından bir kısım için. Sanatçı kitabı dersin, yayılması ve çoğalması öne çıkıyor. Meselesi, mesajı daha ön plana çıkıyor. O yüzden buna sadece kitap desek? Sanatçı kitabı bile demeyelim yani, veya fotokitap. Kitap işte; içinde fotoğraflar vardır, azıcık da metin vardır.

**OK:** Bu da yine belki de uzun süre bakılıp anlam verilebilecek bir şey. Bir de bu bir kategorizasyon saplantısı. Üretirken kendine öyle kısıtlamalar koyarsan, ki elbette koyarsın ama, sonu hayırlı olmuyor genelde. Şu an ben fotoğraf kitabı yapıyorum eyvah, sanatçı kitabı yapmalıydım dememen lazım.

Sorunun ikinci kısmına gelirsek, fotoğraf bu anlatıda bir aygıt. Senin sanat eserinde anlatmak istediğin bir şey, vermek istediğin bir mesajın var, ki çoğu zaman sanatçı buna süper hâkim olmuyor, sadece içinden geldiği gibi bir dışavurum ortaya koyuyor. Ama uzaktan baktığında sen ona bir anlam yüklüyorsun. O anlama bugünden bakınca ayrı, elli sene önceden bakınca çok ayrı halleri oluyor. Tabii ki akademik anlamda bunları düşünmek anlaşılır, ama benim düşünmediğim, daha doğrusu üretici olarak takılırsan mahvolursun gibime geliyor, o yüzden uzak tutuyorum kendimi.

**AT:** Alman fotoğrafçı Wolfgang Zurborn ile bir sohbetimizde bu konunun, Almanya'daki üniversitelerde nasıl akademik departmental bir sorun haline geldiğinden bahsetmişti. Fotoğrafçıların veya fotoğrafla ilgilenen sanat tarihçilerinin bunu tam oturtamadığını ve bu yüzden birçok akademisyenin veya akademik yol izleyen insanın Medya Çalışmaları, Medya Tarihi ve Kuramları gibi yönlere gittiğinden bahsetmişti. O da farklı bir topallık oluyor tabii sadece medya çerçevesinden baktığın zaman. Disiplinler arası çalışmalar çok sevilmesine rağmen hala akademik yapı olarak bakıldığında sen bir bölüme giriyorsan, kadroda sanat tarihçi pozisyonu varsa ben gidip oraya medya tarihçisi olarak her zaman başvuramıyorsun.

**OK:** 2000'den sonra çıkan daha özgürleşmiş, daha sanat eserine yaklaşmış fotokitap örneklerinden önce, diyelim bir Magnum fotoğrafçısıysın, gittin bir ülkeye, orada bir takım fotoğraflar çektin, gazetelerde yayınlandı, sonra onları bir kitaba dönüştürüyorsun, onu güzelce, büyükçe basıyorsun şeklinde oluyordu daha çok. Ama şu an böyle değil. Mesela

Zeynep Kayan'ın son çıkan fotokitabını ele alırsak, onunla aynı şey değil bu az önce bahsettiğim. İnsanlar bu ikisine baktığında ya bu ikisi aynı şey galiba, ama değil de galiba diye sorabilir. 80'li yıllarda bile bir Zeynep Kayan kitabının yapılması, kabul görmesi avangart bir durum olurdu.

**AT:** JH Engström'ün *Trying To Dance* kitabını ele alırsak mesela, 2005 yılında Deutsche Börse Fotoğraf Ödülü'nde çok geç yaşta finalist olabilme sebebini kitap mecrasını kullanabilmesi olarak düşünüyorum. Kitap, çok kişisel bir hikâyeyi kitap formunda anlatmaktan başka bir şey değildi.

**OK:** Ama önemli bir icat yani. Bir formu alıp, sanatını o form üzerinden bir adım öteye götürmek... Böylece bir şeyi daha ispatlamış oluyorsun: Fotoğrafın tekilliği, onun muhteşemliği de söz konusu değildir gibi bir argümanı da ortaya koyabiliyorsun.

**Sanırım kitap formu, çokça telaffuz edile gelen *fotoğraf bir dildir* klişesi içinde bunu en çok gerçekleştirebilen yapılardan bir tanesi. Çünkü tek bir cümlenin bir bağlam, bir konu oluşturması mümkün olmayabilir, ama cümleler bir araya geldiğinde bunu yapabilir hale geliyor. Fotokitap da aslında fotoğraf dilinde yazılmış bir kitap. Belki de bu yüzden fotoğraf ve kitap bu kadar yakın temas halinde olmayı başarabiliyor.**

**AT:** Bu “fotoğraf bir dildir” cümlesinde çok karşı olduğum bir taraf var. Bir dil ise eğer, genel geçer, evrensel bir vokabülerlik bekleriz. Fotoğraf serileri gerçekten bir dile benzer şekilde çalışmaya başlarlar ama oraya bir çoğulluk eklemek gerekiyor, *dillerdir* demek gerekiyor. Özellikle bizim gibi coğrafyalarda, belirli sanatsal, tarihsel süreçleri paylaşmadığın noktada insanlar gelip onu alışık oldukları belirli çerçevelerde okuyorlar, yani kendi bildikleri dilden okumaya başlayacaklar.

**OK:** Fotoğraf ve özellikle de sinema, sanayii devrimi sonrası bir şey olduğu için maalesef bir sürü dili varken, tek dile doğru gidiyor gibi. Televizyonun inanılmaz üretimi sayesinde de tabii. Fotoğrafta da bu iddia edilebilir. Böyle ortak bir dil var gibi ama herkesin aynı şeyi görmemiş olması önemli. Mesela, insanlar bazı işleri yorumlarken “büyürken gördüğümüz fotoğraflar” gibi cümleler duyuyorum bazen. Ben bilmiyordum mesela Vietnam fotoğraflarını, çok sonraları bunlar değerli bilgilerdir diye düşünüp gördüm.

Şimdi bunların benim için ifade ettiği ile onu o dönem görmüş insan için ifade ettiği şey farklı.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

**AT:** Evet. Bu sorunun cevabını Okay'ın daha önce ifade ettiği bir teknoloji tedavülünden kalktığına yüksek sanat mertebesine ulaşır cümlesinde aramak gerekir. Fotokitapta özel ve az sayıda üretimlerin kolaylaştığı, *print-on-demand* (talep üzerine baskı) gibi dijital matbaacılık tekniklerinin rafine bir şekilde kullanıldığı örnekler göreceğiz. Bir de şunu hala çok heyecan verici buluyorum, dijital çağda fotokitap, bizim gibi kütüphanesi kıt ülkelerde erişim meselesini de çözüyor. Mesela bir takım, tükenmiş, Japon fotokitapları iPad gibi tabletlerin üzerinden kitapmış gibi okuyabiliyorsun. En azından tarihsel bilincin gelişmesi ve örneklerin yayılması söz konusu.

**OK:** Bir de şu var, dijital çağ denilen şey insana daha çok objesizleşmeyi çağırıyordu eskiden. En büyük örneği de kitaptı. İşte bir sürü ağaç kesiyoruz, kitap basıyoruz, artık hiç gerek kalmayacak, dijital olarak bakacaksın ekrandan. Ama bu dijital dünya Amazon gibi bir şeyi de doğurdu bir yandan. Düğmeye basıyorsun, çat diye kapına geliyor veya *print-on-demand* (talep üzerine baskı) sistemleri oluştu; istediğin gibi basıyorsun, modifiye ediyorsun, sana özel kitaplar yapılıyor. Bunlar da dijital çağın getirdikleri oldu. Dijital çağ objeyi tamamen dışlamadı aslında, onu modifiye edip, kendine uyduruyor.

- **Bağımsız bir yayın inisiyatifi olarak Türkiye'deki bağımsız yayıncılığın durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**AT:** Biz bunu son çalışmalarımızdan YAY-POP'ta<sup>16</sup> çok mesele ettik aslında. Bu bağımlı, bağımsızlık konusu nasıl konuşulabilir, ölçek midir bunu belirleyen şey gibi... Ayşe İdil'in YAY-POP'taki yazısında mesela, müzik yapımcısı ve akademisyen Berna Göl, bunun tanımını budur, bunun tanımını şudur şeklinde tanımlar yapmaya başlıyor; ya bu

---

<sup>16</sup> <http://yay-pop.onagore.com/>

kadar tanım yaptığın zaman neren bağımsız? Orada tanımlara bağımlılık gibi bir durum da var. Bağımsızlık da kendi içinde bir süper bağımlılık yaratabiliyor. Ölçek üzerinden tanımladığımızda da, küçük ölçekli yayıncılar gibi alayım bu soruyu, yani büyük kapitallerle uğraşmayan, başka bir şirketin altında çalışmayan gibi veya 10 yaş altı, 5 yaş altı yayıncıları düşünmek ilginç olabilir.

Çok heyecan verici, çok güzel şeyler var. Bizim görsel sanatlar alanlarında biraz var ama edebi kitaplarda *niche* yayıncılık çok daha az veya MASA Yayınları gibi, FiL Books gibi ortak payda yaratabileceği oluşumlar, fonları yok. Ama garip bir şekilde de, bu işlerin oldukça zor olduğu bir ülkede birçok yayıncı var.

**Bağımsız yayıncılıktan kastım biraz da *self-publish* adı verilen, günlük işi yayıncılık veya matbaa olmayıp, yayımlar üreten ve bunların konseptten basımına kadar tüm süreçlerini takip eden kişi veya ekipler tabii.**

**AT:** Bu tip şeyler, mesela *Self-Publish, Be Happy*<sup>17</sup> gibi oluşumlar, sağlam bir fotoğraf veya görsel yayıncılık pratiği olan ülkelerde farklı bir anlamı oluyor. Mesela şöyle bir örnek vereyim, ben bir fotoğrafçıyım ve bir fotokitap yayınlamak istiyorum, Türkiye’de FiL Books’a gidebilirim veya MASA Yayınları’na gidebilirim, ki orada da matbaaya gidiyor oluyorum aynı zamanda, orada işler karışıyor biraz. Fotografevi’ne gidebilirim belki. Batı dünyasında Delpire gibi, Aperture gibi yıllarca kendi kültürünü geliştirmiş, neredeyse bizim Can Yayınları, Sel Yayınları, Ayrıntı ile karşılaştırılabilecek seviyeye gelmiş yayıncılar var. Onların senin kitabını yayınlaması aynı zamanda sana da *bu tamamdır*’ı veriyor. Türkiye’de bu payeyi verebilecek bir kurum yok. İstanbul Modern bir müze olarak verebilir belki yani. Metis mesela bir fotokitap yayınlarsa da olmaz, çünkü öyle bir konuda otoritesi yok. En azından fotokitap konusuna gelince Türkiye’de hiçbir yayıncının böyle bir otoritesi yok ve güzel tarafı da bu. Yani herkes beğendiğini ve sevdiğini yayınlıyor. O yüzden herkes de bir anlamda *self-publisher*. Benim mesela ONAGÖRE için aklımdaki vizyonlardan biri şu: Pazarlama, depolama ve ulaştırma çok az yapılıyor Türkiye’de. Bu üçünü de yapabilecek bir noktaya gelebilmek. O zaman kendine göre de bir otorite yaratmaya başlayabilirsin.

---

<sup>17</sup> <http://selfpublishbehappy.com/>

**OK:** Kültürel girişimci dediğimiz insan tipi çok yok Türkiye’de ve çok da Batı’da olduğu kadar sürdürülebilir değil. Belli bir holdingin biriminde yer alarak olmak var, ama tamamen bağımsız bir karakter olarak ben biraz da bununla uğraşacağım, biraz da şununla deyip, siz ve devlet de paranızla besleyin beni ve yaptıklarımı durumu yok. Bunun bence olumsuz bir yanı da, bazı şeylerin belirli bir kalıba giriyor olması; onlardan, bir şeylerden olursan kabul görüyorsun, ama her şey için, dünyadaki tüm üretimler için geçerli. Böyle tanımların çok olmadığı yerlerden acayip yaratıcılıklar çıkabiliyor, ama öyle bir yapı da olmadığı için o yaratımı tanımlayamayabiliyorsun. Birisi çok harika bir kitap yapmış olabiliyor ama ne onu başka bir yerden görebiliyorsun, ne de gördüğünde bu nedir sorusuna bir cevap alabiliyorsun, o yüzden de kaybolup gidiyor. Bu şekilde statükonun getirip, götürdüğü şeyler de var yani.

- **Bağımsız yayıncılığın karşılaştığı dağıtım sorunlarını nasıl aşıyorsunuz?**

**AT:** Açıkçası benim kafamda olan planda yarı veya tam zamanlı iki kişiyi işe almamız, kendi pazarlamasını yapıp, sattıkları kitaplarla kendi maaşlarını çıkartmaları ve ONAGÖRE’ye yük olmamaları lazım. Bu belki zorlayarak olabilecek bir şey ama o kadar stabilitesi olmayan bir yerde yaşıyoruz ki kimseden bunu beklemek de mümkün olmuyor.

**OK:** Bu dağıtım meselesinde “dağıtmak üzere üretmek” de işin içine giriyor. Mesela biz en son Ali’nin kitabını (Beyaz Yalanlar/2018) 500 adet bastık. Aslında 500 adet, kitap basım adedi adına oldukça ufak bir sayı. 500 tane insana ulaştırabiliyorsun sadece; haydi bir de elden ele dolaşsa, olsun 1000. Bayağı sınırlı, edisyon sayılır. Sanatçı kitaplarının demokratikleşmesinde ideal olan toplumun binde 2’sine ulaşabilecek bir sayıda basman lazım, ki toplum derken bununla ilgilenebilecek, bu dili okuyabilecek herkesten bahsediyorum. O yüzden dağıtım ağına o kadar güvenmiyoruz ki kendi elimizle dağıtabileceğimiz kadar üretiyoruz.

**AT:** ONAGÖRE 1.5 yaşında ama bazı şeyleri yeni yeni keşfediyorum. Mesela Berlin’e kitap yollayacağız, karşı taraf da tamam diyor gönderin, oraya giden birisine veriyoruz taşısın diye, hamallık yaptırıyoruz. Çünkü PTT ile göndermeye çekiniyoruz. Niye? Akina Books<sup>18</sup> her yere PTT ile gönderiyor. Bizim bu tip garip önyargılarımız da var. Bir de

---

<sup>18</sup> <http://akinabooks.com/>

sonrasında karşı taraf sana ama sen bana fatura filan gönderemedin, benim alacağım komisyon artı KDV ile yüzde 48'ini alacağım senden bunun, kusura bakma diyor. İnsan da sonrasında yahu biz bunu şirket üzerinden gönderseydik, o girdi bu çıktı, ona harcadım, üç kişiyi de işe aldım derken tahminen eşit gelecek bir yapı olabilir. Ama bu, burada çok da gelişmemiş durumda.

**OK:** Bence asıl ürüne güvenmiyoruz. Herkesin alacağını bilsek veya görsek belki... Bizim mesela Bandrolsüz ile şevkimizin biraz kırılmasının sebebi, insanlar gelip kitap alıyorlar, günü döndürüyorlar ama kâra geçebilmek için yatırdığın şey ile sana dönen karşılık arasında büyük bir fark olması gerekiyor. Biz bunu asla göremedik. Hollandalı büyük bir dağıtımçı var, Idea Books, inanılmaz bir dağıtım ağı var. Buraya verdiği kitaplar Amerika ve Avrupa'daki müzelere, kitabevlerine giriyor. Fakat senin kitabından da yüzde 60 komisyon alıyor, üzerine de her altı ayda bir depolama maliyeti olarak da çok yüksek bir meblağ daha talep ediyor. Sana iyi şartlarda yüzde 25'i gibi bir şey kalıyor kitabının satış fiyatından. Senin bu durumda hala kar edebilir durumda olman için binlerce satman lazım. Tek bir kitap da değil, onlarca kitabın olmalı. Bu, tamamen gençliğimizde kapitalizmin reddetmeye çalıştığımız yanlarından biri. Büyümek zorundasın, üretmeye ihtiyacın olmasa bile satmaya ihtiyacın olduğu için üretmelisin gibi karşı durmaya çalıştığımız şeyler bunlar. O yüzden bağımsız yayıncılık patlama yapıyor. Ama bu sisteme karşı duran insanlar da satamıyorlar, çünkü etraflarında kurulmuş olan düzen ona göre değil. Ama belki İnternet üzerinden kurulan fonlama sistemlerinin oturmasıyla bu da aşılabılır. Bu yapı neyin üretilip, neyin üretilmeyeceğini de etkiliyor. Bu gitmeyecekse niye yapayım diyorsun.

Geçtiğimiz günlerde geçmişteki plak şirketlerini, o dönemin müzik endüstrisini öven bir yazı okudum. Çünkü özetle, eskiden şirketlerde kravatlı, yüksek makamlarda bulunan bir takım abiler gençleri görüp, sende gelecek var, sana şans veriyorum diyebiliyordu. Şu anda herkes Youtube üzerinden ünlü olmaya çalışıyor. Ama tarzlar git gide birbirine benziyor. Şimdi mesela Captain Beefheart gibi bir müzisyen çıkamıyor, çünkü bir yapımcı haydi bu tip deli bir adama bir albüm yapalım demiyor. Böyle birisi olduğunda da tüm bu keşmekeşin arasında sessiz kalıyor, öne çıkamıyor. Buna karşılık olarak az sayıda üretmenin de şöyle bir durumu var: Arzulatıyorsun insanlara. Alışık olduğumuz sanat eserleri gibi bir tane de değil, 500 tane. Eğer merakın varsa arayıp, buluyorsun artık.

Bu adaptasyon durumu ilginç tabii; ürünün satabilmesi, ürünün çevresindeki yapının ürünü değiştiriyor olması, bu ürünün sanat eseri olması.

**AT:** Bir de gelişmiş, olgunlaşmış bir hedef kitle durumu da söz konusu. Türkiye’de, ekonomik koşullarla da alakalı olarak, üretilen şeylerin alıcısı daha çok yurt dışında, burada değil. Türkiye’de 100 kişi, 200 kişi var ve parası olan insanlarda bu tip üretimlere para harcama alışkanlığı da yok. O yüzden senin yapman gereken aslında kitleni geliştirmek, olgunlaştırmalısın. Bir diğer konu da, fotokitabın patladığı yerler olan Avrupa ve Amerika’da şu var: Amerika’da Amazon’un ağı sayesinde her yere ulaşabilir oluyorsun, Avrupa’da da küçük küçük festivallerle turne yapar gibi, hiçbir sınıra takılmadan gezebilmek.

**OK:** Avrupa Birliği pasaportun var, kazancın da Euro üzerinden... Daha da bir eksiğimiz yok.

- **Sizece kitap formu, fotoğraf anlatısına kendine has avantajları da beraberinde getiriyor mu? Bir fotokitabı beraberinde getirdiği fotografik içerikten bağımsız olarak okumak mümkün mü?**

**AT:** Çok güzel bir soru ama çok da zor bir soru.

**OK:** Ben biraz netim bu konuda. *Medium specificity*’i (mecra özgüllük) çok önemsiyorum. Bir şeyi çevirebilirsin, mesela bir sergiyi bir kitaba, ya da tam tersi, ama bence üretim yaparken kullanılacak mecraı baştan hesaba katmak işi çok kuvvetlendiriyor. İnanılmaz. Bir sanat eserinin söylediği sözü etkiliyor.

**AT:** Burada Okay’ın *medium specificity* dediği şeye fikrin oluşumu –üretimi– konuşlandırılması veya yayılımı olarak bakabiliriz. Örneğin fikrimi bir resimle ifade edeceğim, sonra o resmi sokakta bir duvarda sergileyeceğim gibi.

**OK:** Şöyle de düşünüyorum, bir cümleyi nasıl kurduğun, bir hikâyeyi nasıl anlattığın önemlidir; önce karakterleri mi tanıtabırsın, yoksa atmosferi kurup karakteri içine mi koyacaksın gibi yani. Mecra da, o anlatının kurulumundaki en önemli bileşenlerinden biri. Eğer işin bir sergi olacaksa, o serginin nerede, ne zaman olacağından, fotoğrafların ne boyutlarda basılıp, ne şekilde gösterileceğine kadar gidiyor bu iş.



**AT:** Benim işim *Kaza ve Kader* üzerinden örnek vereyim. Yapıldı, beğenildi, altı kadar da festival gezdi. Bu altı festivali senin bir nevi turne gibi düşün, her gittiğin yere de kendi emtiani, kitaplarını taşıyorsun ve çok güzel kitap satıyorsun. İşin güzel yanı, senin yayıncının da senin o festivallere gitmene yardımcı oluyor, çok güzel bir sinerji oluşuyor.

**Bu soruyu kurgularken aslında aklımda Alec Soth'un bir röportajında belirttiği güzel bir ifade, güzel bir ayrım vardı. Soth, sergileri bir grubun konserine gitmeye, kitapları ise o grubun albümünü almaya benzeştirmişti o röportajda. Sergiler de konserler gibi, her şeyin daha büyük, daha kalabalık olduğu tek seferlik bir deneyimken, kitabın çok daha kişisel ve yıllara yayılan bir deneyim olduğundan bahsediyordu.**

**AT:** Soruyu sorduğunda da aklıma bu röportaj geldi. Orada kendisinden bağımsız bir film yapımcısı gibi gördüğünden de bahsetmişti. Projesini fonlamaktan, başından itibaren yazmaya geçen bir süreç gibi olduğundan yani... Ben hiç öyle düşünmemiştim. Benim pratiğime asla uyacak bir şey değil.

**OK:** Yine *medium specificity*'e dönmek istiyorum ben. Bazı kitapların da sergisini yapamazsın. Bazı fotoğrafları büyük bassan öldürürsün fotoğrafı bence. Küçük, elde tutman gereken şeyler, kitaba özgü üretilmesi gereken şeyler de var. He, tabii ki sergisini de yaparsın; mesela Köln'deki Photobook Museum sürecinde Frederik Lezmi ve Marcus Schaden fotokitaplar nasıl sergilenirin her türlü halini denediler.

Alec Soth'tan farklı olarak mesela, Zeynep Kayan'ın işlerine bakarsan işin sergi ve kitabı birbirinden farklı ilerliyor. Kitabın içindeki işi veya kitabı sergilemiyor hiçbir zaman. Yani çevrilebilir durumlar var, edilemez şeyler var.

## Ufuk Şahin (Yayınevi ve Basımevi Sahibi/Mas Matbaa)

- **Öncelikle sizi kendi cümlelerinizle tanıyabilir miyiz?**

**Ufuk Şahin:** Ben, ABD’de lisede ve üniversitede de fotoğraf okudum. Çocukluğumdan beri zaten hem fotoğrafa hem genel olarak sanata ilgim vardı. Zaten ailemin de ilgisi vardı ve babam 1979’da MAS Matbaa’yı kurarken bir sanat matbaası olarak kurdu. Bizim çok sevenimiz var, çok da sevmeyenimiz var. İkisinin de sebebi aynı. İşte orada Ufuk var, her şeye karışıyor, ukala, beğenmiyor, zorluyor, çok yoruyor... Ama seven insanlar da aynı şeyi söylüyor. Denilenler de doğru, ben zorlarım, daha iyisi için zorlarım. Tüm işlerin başından, fiyatın verilmesinden, işin basılmasına kadar her aşamada ben varım. Bu iyi bir şey değil, sürdürülebilir bir şey değil, kurumsal bir sistem değil. Ama MAS eşittir Ufuk; burada bir ismin markalaşması durumu var – ne yazık ki!

**Ben sizin durumunuzu Alman yayıncı Steidl ile benzer görüyorum ve bir müzik yapım stüdyosuna benzetiyorum aslında. Sanatçılar, albümlerini yapmak için yeni materyalleri ile giriyor, hatta belki orada kalıyorlar, sen de o albümün yapımcısı oluyorsun gibi bir durum oluşuyor.**

**UŞ:** Bizim fotoğraflarını bastığımız fotoğrafçıları ben bizim, MAS’ın fotoğrafçıları olarak görüyorum. Bir kitap basıyorlar ve MAS’ın dostu oluyorlar.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

**UŞ:** Direkt bir şey söylemek çok zor. Şöyle ayırabiliriz, sanat kitabı, sanatçı kitabı, fotoğraf kitabı ve fotokitap. Sanat kitabı dediğimiz şey, ki bu bir fotoğrafçı da olabilir, fotoğrafı konseptinin dışında bir başka işi anlatmak için kullanan, fotoğrafı bir mecra, bir araç olarak kullanan kişinin de olabilir. Fotoğraf kitabı ve fotokitap ayrımına gelirse, şimdi birçok monografi var, bunlar fotoğraf kitabı olarak geçebilir. Fotoğraf üzerine kitaplar var, birçok insanı kapsayan kataloglar, fotoğraf kitapları var. Fotokitabı bunların hepsinden ayıran şey ise, bir fotoğrafçının bir serisini veya anlatmak istediği konuyu kendi diliyle anlattığı bir nesne olması. Bir taraftan fotoğrafı, fotoğraf olmaktan çıkarıp, kitap formuna dönüştüren bir nesne.

Mesela ben prensip olarak bir sanatçının veya fotoğrafçının kendi kitabını yapmasıyla ilgili bir dert taşıyorum. Objektif olamayacağımı, kendi fotoğraflarına yanlı bakacağını düşünüyorum. Daha doğrusu bunu genç fotoğrafçılar için düşünüyorum. İstisnalar tabii ki vardır, ama Türkiye’deki fotoğrafçıların neredeyse tümü için bunu söylüyorum. Çünkü biz yeterli bir eğitimden geçemiyoruz. Ben henüz bir fotoğrafçıyla tanışmadım ki kendi kitabını kendi başına mükemmel şekilde yapabilsin. İlla bir şeylerin eksik olduğunu ve daha iyi yapılabileceğini görüyorum. Burada bahsettiğim şey de kitabın fiziksel formu değil, sekans ve seçimden bahsediyorum.

**Tasarımcıları ve özellikle de matbaaları, bir fotokitabın yapımında *görüntü yönetmenleri* gibi düşünüyorum. Film, yönetmenindir ama yönetmenin kafasında oluşturduğu görüntüleri ortaya çıkarabilmesi için de onlara ihtiyacı var.**

**UŞ:** Tasarımcı, evet, kesinlikle bir görüntü yönetmenidir. O, fotoğrafçının verdiği ürünün nasıl yansıtılması gerektiğini, nasıl daha vurucu olacağını belirleyendir. Matbaacı, ki buna her matbaacı diyemem, iyi matbaacı yani, malzemeye hâkimdir ve tasarımcının ona ilettiği şey ile hangi malzemeyle bunun daha güçlü olabileceğine yardımcı olur. Matbaacının yaptığı iş, grafik tasarımcı ve fotoğrafçının istediğini bir adım ileri taşımaktır. Bizim matbaada her şeye karışıyoruz; ebadına da karışıyoruz, tasarımına da karışıyoruz, sekansına da karışıyoruz.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecraı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**UŞ:** Evet; doğru yapılmış bir fotokitabın böyle olduğunu düşünüyorum. Mesela şu sıralar George Georgiou’nun kitabını basıyoruz; kitabı bastık ama sadece kapak, arka kapak ve giriş sayfalarını basmadık. Grafik tasarımcı geçtiğimiz günlerde çalışmaya başladı, çünkü fotoğrafların bulunduğu kısımlarda yapabileceği hiçbir şey yoktu. Çünkü kitabın içeriği, kendi kendini oluşturabilecek bir içerikti. Kitabın boyutlarını belirleyen şey de fotoğrafların boyutu idi zaten. Böyle olunca da, tasarımcı kitabın kapağını filan yapıyor oldu sadece. Bana sorarsan bu kitap, tam anlamıyla bir *fotokitap*tır. Bunu özerk bir sanat

yapıtı olarak ele alabilirsin. Niye? Çünkü bir fotoğrafçının işini bütünsel olarak görüyoruz, bu bütünün içindekiler bir araya gelerek bir anlam teşkil ediyor. Tamamıyla fotoğrafçının sanat yönetmenliğinde ortaya çıkmış, onun seçimi ve sekansıyla bir araya gelmiş; bu kesinlikle kendi başına bir sanat ögesi. Bu kitaptaki fotoğraflar bir sergi bile olmayabilir; bu kitap o fotoğrafların daimi sergi alanı zaten.

Bir de mesela Hollandalı fotokitap tasarımcısı SYB (Sybren Kuiper) var. Mesela onun kitaba müdahalesi bence fotoğrafın önüne geçiyor. Tasarımcının kitabı mı, fotoğrafçının kitabı mı tam kestiremiyorsun. İşte fotoğrafçı olarak sen Sybren'e bir takım fotoğrafları veriyorsun, o da seni hiç tanımadan onlardan bir kitap yapıyor. Ben bu kitaba, tek başına özerk bir sanat yapıtı diyemiyorum. Burada tasarım, içeriği biraz baskılıyor diye düşünüyorum. Ama fotokitap dediğin nesne en derin anlamıyla, evet, bir özgün sanat eseri olmalıdır.

- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**UŞ:** Tabii ki sahip. Özellikle son zamanlardaki grafik tasarım trendiyle. Grafik tasarım deyip duruyoruz ama ben bunu çok önemsiyorum. Grafik tasarım bir fotokitap için çok çok çok önemli. Bir tasarımın ne kadarı fotoğrafçı, ne kadarı grafik tasarımcı tarafından yapılmış kısmı da kitabın konsepti adına çok önemli. Bir taraftan da fotoğraflardan oluşan o hikâyeyi karşı tarafa aktarabilme işi bu; fotoğrafların seçimi, sekansı oluşturmak, boyutlar, hangi fotoğraflar daha büyük olacak, hangileri daha küçük, sayfaya nasıl yerleşecek gibi kararlar çok önemli. Son 10 yıldır fotokitap dünyasında olup biten neredeyse her şeyi görüyorum, deneyimliyorum ve sürekli olarak artışta olan şey grafik tasarım müdahalesi. Fotoğrafçı, fotoğraflarını çekiyor ve temel bir seçim ve sıralama yerine çok ağır grafik tasarım müdahaleleriyle, tuhaf ciltleme yöntemleriyle, malzeme seçimiyle bambaşka bir hale getiriyor kitabını.

Ben işin içinden geldiğim için, bilgilerim ve deneyimlerim sonucu kendimi sadece bir izleyici olarak tanımlayabilmem olanaksız tabii, ama birkaç şekilde fotokitap satın alıyorum diyebilirim. Bir, henüz çıkmadan ama çıkacağını bildiğim ön sipariş verdiğim bir grup kitap oluyor. Takip içinde olduğum fotoğrafçılar var, onların işlerini bu şekilde

alıyorum. İki, kitabı görüyorum, içeriğini çok beğeniyor oluyorum ama tasarımını, malzemesini, baskısını beğenmiyorum, buna rağmen alıyorum. Üç, içeriğini beğenmiyorum ama tasarımını çok beğeniyorum, onu da alıyorum. Hatta bazen her şey çok kötü oluyor, ama çok tuhaf bir malzeme kullanmış oluyorlar bilmediğim, yine alıyorum. Bu durumda bana tam anlamıyla sadece bir izleyici demek zor oluyor.

Sjoerd Houben ile yaptığımız son kitaptan bir örnek vereyim. Sayfa sayısı olarak az denilebilecek bu kitabın içinde dahi 5 farklı tipte kâğıt kullandık. Haliyle, normal bir kitap okuyucusu, izleyicisi ile fotokitap izleyicisi arasında çok büyük farklar oluyor. Bu farklı tipte kâğıtlar bir seriden bir seriye geçişi, farklı süreçleri ayrıştırıyor mesela, bunu bir romanda yapmak zorunda değilsin. Dolayısıyla, fotokitap zaten izleyicisiyle başka türlü bir etkileşime girmek zorunda.

- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

UŞ: Kesinlikle var, ama bu da benim daha önce tanımladığım fotokitabın en derin tanımıyla oluyor. Bir grafik tasarımcı, fotoğrafın içeriğinden ve neyi temsil ettiğinden bağımsız bir duyguyu ifade edebiliyorsa mümkündür. Çok az örnek geliyor aklıma, ama fotokitap da budur.

**Dediğin gibi belki de fotokitap tam olarak bu: Fotografik içeriğinden bağımsız, bütünün parçaların toplamından fazlası olduğu bir yapı.**

UŞ: Mesela Robert Frank'ın The Americans'ı. Muhtemelen hepimizin listesinde ilk sıralarda olan epik bir iş. Bu kitap bir fotokitaptır mesela. Ama Phaidon gibi, Thames & Hudson gibi büyük yayınevlerinden çıksaydı olamazdı. O kitabı kim o hale getirmiş olursa olsun işini yapmıştır.

Alman yayıncı Steidl örneğine bakalım bir yandan. Ben sıkı bir Steidl koleksiyoneriyim, ama çok az kitabını beğeniyorum. Çünkü kitapları biraz Alman mantığıyla tasarlanmış

oluyor. Kitaplarına bakınca *white cube*<sup>19</sup> bir sergi yaptığını görüyoruz. Bir hikâye oluşturamıyor, bir kataloğa dönüştürüyor.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

UŞ: Ben bunu farklı bir şekilde cevaplayayım. Burada, kendi sektörümün geleceğini bir projeksiyon altına alayım. Uzun zamandır bu konuyu düşünüyorum ve şu ana kadar düşündüğüm çoğu şeyin doğru çıktığını gördüm.

Hayır, fotokitaplar çok etkilenmeyecek. Etkilenecek mecralar, gazeteler, dergi, broşür, katalog ve bunun gibi şeyler olacak. Mesela bundan 20 yıl sonra Mac'in bir standına gittiğinde şimdi görmeye ve almaya alışık olduğumuz A4 ebatlarında, 80-90 sayfalık, Amerikan ciltli katalogları bulamayacaksınız bence. IKEA kataloğu basılıyor hala, anlamıyorum, çeşit çeşit gazeteler basılıyor, anlamıyorum... Hepsi bitecek, çok da uzun bir zaman değil.

Bir başka örnek ise şu, ben 32-23 yaş arası neslin e-kitap okuyucusu Amazon Kindle ile çok iyi bir hukuku olduğunu görüyorum ama benim küçük kardeşim 18 yaşında ve Kindle'dan kesinlikle kitap okuyamıyor. Ama ondan bir önceki nesillerde, ya da bizim yaşlarda bu bir sorun olmuyor.

Çıtayı çok yüksek tutan matbaalar, ki bu sayı çok azdır, hayatta kalabilecek. Kendini sadece yüksek tirajlı basım işlerine adanmış, ticari işler basan matbaalar zaman içinde sönecek bitecek. Geriye kalacak olanlar ise prestij kitapları basan, yüksek maliyetli lüks kitaplar üreten, sanat kitabı, fotoğraf kitabı ve fotokitap yayınlayan matbaalar olacaktır.

*Print-on-demand* sistemine bakalım mesela, o bile o kadar büyüyemedi. Amazon kullanıyor, birkaç yer daha kullanıyor ama geriye kalan o kadar küçük ki. Kalite standartları ve birim maliyetleri düşünüldüğünde mantıklı durmuyor. Bir de şunu ekleyelim, şu an öğreğin Londra'da National Portrait Gallery'de Martin Parr retrospektifi

---

<sup>19</sup> Beyaz duvarlardan oluşan, kare veya dikdörtgen biçimli galeri tipi.

var; Parr'ın üç kitabını toplasan sergideki fotoğraflara sahip oluyorsun zaten, ama yine de o sergi için ayrı bir kitap yapıyor. Yapılmaya da devam edecek, durmayacak.

Şöyle bir öngörüm de var, bizim gibi prestijli sanat kitapları basanların zaten sayısı azken, maliyetler ve kar oranları sebebiyle dengimiz olan matbaalarda azalma olacaktır. Bu durumda da benim fiyatlarım yükselecektir. Bu da fotoğrafçıların kitaplarını bizim gibi matbaalar aracılığıyla basmasını zorlaştırabilir.

- **Sizin gibi özellikle görsel kitaplarda uzmanlaşmış bir basımevinin, bir fotokitabın ortaya çıkışındaki temel rolü ve görevleri nelerdir?**

**UŞ:** Çok basit. Beni kulaktan kulağa duyan insanlar genelde bana yazarlar ve bir kitabım var, nasıl ilerleyelim diye sorarlar. Ben onlardan bir PDF dokümanı isterim sonrasında ve bana verilen teknik özelliklere bakarak bir fiyat veririm. Çok iyi bir grafik tasarımcının elinden geçmemişse, ki çok mümkün, cilt şekline beraber karar veririz; kağıda kesinlikle ben karar veririm, en azından bir kağıt tipi familyası sunarım ve oradan seçilir. Fotoğrafların basım şekli, detaylı teknik özellikler gibi tüm kararlarda bizde matbaa öncüdür. Genelde de matbaa öncü olmalıdır, çünkü hiçbir fotoğrafçı matbaacı kadar teknik bilgiye sahip olamaz. Matbaaya para veriyor ki zaten bu kararları vermek durumunda kalmasın. Bizim rolümüz budur: Bir kitabı, elimizdeki malzeme ve tasarımla daha iyi nasıl yapabiliriz.

- **Kitap yapımında kullanılan materyallerin ve işçiliğin bir fotokitabın içeriğine de etki edeceğini düşünüyor musunuz? Nasıl?**

**UŞ:** Tabii ki düşünüyorum. Daha önceki sorularda bolca bahsini geçirdik aslında ama en önemli şey baskı tekniği ve kâğıdın seçimi. Ana malzememiz fotoğraf ama o fotoğrafı iyi gösterecek şey doğru baskı tekniklerinin belirlenmesi, renklerin iyi ayrıştırılması ve doğru kâğıdın seçimidir. Geriye kalan, kapak tasarımı gibi şeyler çok önemli ama bu dediklerim kadar değil. Matbaacının bu süreçler içindeki en önemli görevi malzemeyi tanımadır. Ne kadar çok malzeme tanıdığı veya ulaşabildiği önemlidir. Bizim en iyi malzeme çeşitliliğine sahip olduğumuzu düşünüyorum MAS olarak. Elimde bir malzeme

yoksa bile, onu biliyorum ve Şu kadar sũre bekleme gerekir onun için diyebiliyorum hiç değilse; ama nihayetinde biliyorum ne istediğini. Fotokitap için bu *ok çok çok* nemli; onu diğer kitaplardan ayıran, hatta sanat ve fotoğraf kitaplarından ayıran bile bu malzeme seçimi.

- **Fotokitap yapmak isteyen sanatçıların sayısında bir artış gzlemiyor musunuz? Bu artışı olumlu veya olumsuz yönleriyle kendi uzmanlığınız bağlamında değerlendirebilir misiniz?**

UŞ: Evet, artış var. Kendi uzmanlığım bağlamında bakarsam... İyi, daha çok para kazanıyoruz. Ama bu bolluk, kalitede bolluk olarak da yansımıyor. Gerçi daha çok olduğu için rekabet de artıyor ve insanlar işlerine daha çok zenir oluyor. Daha iyi malzeme, daha iyi baskı için uęraŐıyorlar; daha çok bũte ayırıyorlar. Bunu alan, bakan insanlar da fark ediyorlar. Olumsuz bir etkisi de, ipini koparanın kitap basıyor olması.

Ben çok fotokitabı basmayı da reddetmiŐimdir. KarŐımdaki kişiye hazır olmadığını, biraz daha işi hakkında çalışması gerektiğini söylemiŐimdir. Birçoğu da bunu dinledi ve çok daha iyi kitaplara sahip oldular.



**Öğr. Gör. Dr. Umut Altıntaş (Tasarımcı/Akademisyen)**

- **Öncelikle sizi kendi cümlelerinizle tanıyabilir miyiz?**

**Umut Altıntaş:** Bağımsız grafik tasarımcı ve akademisyenim. Kitap tasarımında kavramsal yaklaşımlar ve tipografik ifade biçimleri üstüne kafa yoruyorum. Tasarım pratiğimin yanı sıra küratör ve sanatçı olarak projeler üstleniyorum. Bugüne kadar iki kişisel sergi açtım, bienal ve trienaller olmak üzere birçok sergiye katıldım, atölyeler yürüttüm. Çeşitli basılı ve dijital mecralarda düzenli olarak kitap ve tasarım eleştirisi üstüne yazılarım yayımlandı, yayımlanıyor. Akademik dünya için *Müellif olarak Grafik Tasarımcı* konusunda yüksek lisans, *Yapıt olarak Kitap* konusunda sanatta yeterlik tezi yazdım. Sanatsal üretim pratiği sayesinde, tasarımcı olarak kafamı daha farklı çalıştırmam gerektiğini anladım. O yüzden son zamanlarda biçimsel olanın aksine, düşünsel olana daha çok önem verip tasarım pratiğimde kavramsal bir düşünme metodu geliştirmekle uğraşıyorum.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

**UA:** Tek cümleyle şöyle indirgeyebilirim: Yalnızca kitapta bulunması anlamlı olan fotoğrafları -yine bulunduğu kitaba özgü kurgusuyla- içerik olarak kendisiyle birlikte taşıyan kitap. Başından sonuna her karenin kitaba hizmet ettiği ve bir hikâye anlattığı kitap. Bir sinema filmi gibi düşünülebilir. Bu tanıma göre içinde fotoğraf olan her kitap fotokitap olamıyor. Kitaba girecek fotoğrafın kitap ile birlikte kadrajlanma, bölünme, parçalanma gibi yeniden şekillenebilecek malzeme esnekliğe sahip olması gerekir ki kitaptan ayrıldığında tek başına bir anlamı kalmamasın, bu yüzden ayrılamasın.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecrayı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**UA:** Fotokitap, aynı sanatçı kitapları ve ana akım dışı diğer kitaplarda olduğu gibi şüphesiz özgün bir mecrayı temsil ediyor. Kısıtlı sayıda ve nitelikli üretimi, yalnızca ilgili kişiler arasındaki dolaşımı, en önemlisi de bağımsız olması onu özerk kılıyor. Ancak bir

"sanat yapıtı" olmak zorunda mı, onu bilemiyorum. Bu bir ayrıcalık veya erişilemezlik meselesi değil; pratik veya pragmatik anlamda bir sanatçı tarafından ele alınıp üretilmediği sürece sanat yapıtı olamaz diye düşünüyorum. Olmadığı veya olduğu senaryolarda da kendisinden ne bir şey kaybeder ne de kazanır.

- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**UA:** Fotoğraf, kitabın içine girdiği andan itibaren fotoğraf olmaktan çıkar, kitabın *nesnesinden ayrılamaz* içeriği olur. Duvarda asılı bir fotoğrafa bakmaktan veya basılı bir fotoğrafı ele alıp incelemekten çok daha farklı bir okuma/okunma biçimine muhatap eder izleyeni. Çünkü kitap söz konusu olduğunda izleyici, artık okuyucuya dönüşmek zorundadır. Tekil bir fotoğrafı "fotografik" bağlamlarıyla izlemenin ötesinde o fotoğrafı, kitabın içindeki diğer fotoğraflarla birlikte, bulunduğu sayfa üzerinde, basıldığı kâğıt tipi ve ağırlığıyla, sayfanın dönüşüyle, cildin içine girişiyle, bir sonraki veya bir önceki sayfayla, masa üzerinde, elde, kucakta, açık, kapalı gibi birçok fiziksel parametreler ile birlikte okumak zorundasınızdır. Dolayısıyla okuyucu, kitabın fiziksel otoritesini kabul etmek ve fotoğrafı o fiziksel koşullar içerisinde yeniden değerlendirmek zorundadır.

- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

**UA:** Üçüncü soru ve cevabıyla oldukça koşut bir düşünce. Büyük boyutlarda basılmış tekil bir fotoğrafı duvarda izlemek ile aynı fotoğrafı ortalama bir kitap boyutu içerisinde okumak şüphesiz farklı deneyimler sunar. Kitap, temelde bir sekanslar bütünü; editoryal bir yapıdır. Dolayısıyla fotokitapta bakılan, yalnızca fotoğraf değil, aynı zamanda kitabın kendisidir. Fotokitap, içerisinde fotoğrafı taşıyan bir araya gelmiş sayfalar bütünü olarak değil, fotoğrafla birlikte yazılmış/yapılmış, hemhal bir nesne olarak göz önünde bulundurulmalı.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

**UA:** Dijital çağ basılı kitabı yüceltti. Onu daha nitelikli, daha özel ve daha pahalı bir mecraya dönüştürdü. Üstelik basım yöntemleri daha da demokratikleşti. Dijital çağın basılı kitabı öldüreceğini düşünmediğim gibi ikisinin birbirinin yerine geçmesi fikrini de yersiz buluyorum. Çünkü iki mecranın da tasarım ve yayın pratikleri birbirinden farklı. Basılı kitap, başka hiçbir dijital mecranın sunamadığı duyulara yönelik bütünsel bir okunma deneyimi sunar. Dijital platformlar ise basılı olmanın beraberinde getirdiği "hantal" ve "miskin" tavrı kendince bir avantaja çevirir. Ancak şu kesin ayrımı yapmalı: Basılı bir fotokitap, dijitalle çevrildiğinde tüm kurgusal özelliklerini kaybeder. Aynı durum tersi için de geçerli. Dolayısıyla bu iki mecra birbirlerine "uyarlanabilir" olarak kabul edilmemeli. En baştan düşünülmesi. Bir fotoğraf dizisini yalnızca ekran aracılığıyla kurgulayıp göstermenin geçerli ve tutarlı sebepleri, onu dijital olarak "görünür" kılar. Onu öyle bir tasarlar, hikâyesi ile bütünleşik kılar ki basılı olmasını beklemezsin bile. Kitabın kendisine has fiziksel koşulları nasıl ki fotoğrafı ona özgü bir kurgulanma ve tasarlanma haline yönlendirir ise aynısı dijital platformların teknolojik imkânları için de geçerli.

- **Fotokitap, diğer görsel kitaplardan sizin için nasıl ayrılıyor?**

**UA:** Profesyonel bir fotoğrafçı olmadığım için benim adıma ayrılmıyor. Fotoğrafa bir fotoğrafçının veya fotoğraf izleyicisinin nasıl baktığı gibi bakmayı tam bilmediğimden olsa gerek, benim için yazı, illüstrasyon veya renk nasıl bir malzeme ise fotoğraf da öyle. Dolayısıyla bir fotoğrafçının fotoğraflarından oluşan bir kitap tasarlıyorken, "şimdi bir fotokitap tasarlıyorum" düşüncesiyle yola çıkmıyorum. Benim için esas olan görsel (ve yazınsal) hikâye. Yaparken de tüketirken de reflekslerim bu yönde işliyor. Esasen bu durum birlikte çalıştığım fotoğrafçılar için kritik bir konu. Çünkü çoğu fotoğrafçı -haklı olarak- fotoğrafı onları çektikleri haliyle görüp sahipleniyor. Ve önünde sonunda bir "fotokitaba" sahip olmak istiyorlar. Ama bu beklenti, bence fotokitap dünyası için negatif bir sonuca varıyor, hatta bir çıkmaz sokakta son buluyor. Fotoğrafın bir kitabın "ham malzemesi" olabileceği ve dönüşüme uğrayacağı fikrinden ürkmeyen ve sonucu başından

belli bir forma koşullanmadan yola çıkılsa, üretilen işler hem taze hem özgül hem de yeni kapılar açan birer deneme olabilirler.

- **Fotokitabın tasarım bağlamında diğer görsel kitaplardan farklı ihtiyaçları olduğunu düşünüyor musunuz?**

**UA:** Önceki sorularda da cevabımı bulduğu gibi, kitabın, içerisine girecek (fotoğraf veya diğer görsel malzemeler) her yeni içerikle birlikte en baştan düşünülmesi gereken ihtiyaçları şüphesiz ki var. Ancak, fotoğrafın baskıda (doğru renk, kontrast, doygunluk, bakımından) en idealine ulaşması gerektiği gerçeği sanıyorum diğer görsel kitaplardan daha çok önemsenmesi gereken bir mesele. Kaldı ki kitabın tüm fiziksel bileşenleriyle birlikte okunma deneyimini en çok etkileyen aşaması. Çok iyi kurgulanmış ancak kötü basılmış bir fotokitaba kimse bakmak istemez. Kaliteli baskı konusu diğer görsel kitaplarda esnetilebilecek, hatta estetik tavra dönüşebilecek bir oyun alanıyken (aksi gerekmediği durumlarda) fotokitap için kaçınılmaz bir beklenti

- **Tasarımın, bir kitabın içeriğinin biçimlendirilmesindeki etkisi, bir adım öteye geçerek onun içeriğini zenginleştirecek ve içeriğinde söz sahibi olacak noktaya gelebilir mi?**

**UA:** İçerikte söz sahibi olma konusu, 80'lerin ortasından itibaren tasarımcıların yoğun bir şekilde dünyaya tartışmaya açtığı müellif tasarımcı/ortak yazar (Designer as Author) tanımı bağlamında uzunca konuşulabilir. Tasarımın, yalnızca içeriği görünür kılan aracı bir dil olmaktan çok, içeriğin bir parçası, biçimsel tercihlerin anlamı doğrudan etkilediği, mesajın doğrudan kendisi olduğu birçok örnek mevcut. Bu tavır da tasarımcıyı yalnızca "çözüm üreten" bir operatör konumundan, içeriğin ortak yazarına, tasarım diliyle kendi düşüncesini de dile getiren bir müellife çeviriyor. Ancak çok kişisel bir taraftan bakarsam, ben grafik tasarımın kendisine ait görsel dağarcığının ön plana çıkmasını, özellikle fotokitap gibi mecralarda tehlikeli buluyorum. İçeriği zenginleştiren, içeriğin kendisi olmalı. Tasarımcı da o içeriği özne haline getirmek için ne kadar geri çekilirse o kadar iyi. Bu cümle, "tasarımcı olmamalı" gibi algılanmamalı. Aksine, tasarımcının varlığının önemi, kişisel melekelerini kitabı süslemek için değil, özünü görünür kılabilmek için

kullanmasına yatıyor. Tasarımı, kitabı zenginleştirmek için kullanmak, bayat bir malzemeyle yapılmış ktu bir yemeği sos ile süsleyerek "lezzetliymiş" gibi göstermekle eş değer. Bence tüm tasarım kararları, eldeki ham malzemenin kendisinden gelmeli. Tasarımcının tavrı, malzemenin doğasına olabildiğince az müdahale ederek; gösteriş yapmadan göstermek olmalı. Tasarımcı esas sözü, dışarıdan ödünç aldığı grafik formlarla bezenmiş bir ifadeden öte, doğrudan kitabın kendisine bırakmalı.



**Ar. Gör. Volkan Kızıltunç (Akademisyen/MSGGSÜ FUAM Koordinatörü)**

- **Öncelikle sizi kendi cümlelerinizle tanıyabilir miyiz?**

**Volkan Kızıltunç:** Benim kendimi fotoğrafçı olarak tanımladığım dönemlerim oldu, video sanatçısı olarak tanımladığım günlerim oldu; şu anda görsel sanatçı olarak tanımlıyorum kendimi. Aynı zamanda bir akademisyenim. Yüksek lisansımı yeni bitirdim ve taze doktora öğrencisiyim. Ama uzun yıllardır akademisyen olarak ders vermeye devam ediyorum. Bir yandan eski ismi TOZ, yeni ismi NOKS olan bağımsız sanat mekânının yürütücülüğünü yapıyorum. Burada bazen kürate ettiğimiz sergiler yer alırken, bazen sadece mekânı tahsis ettiğimiz de oluyor. Ama bir galericilik yapmıyoruz. NOKS'ta olan biteni de kendi yaratıcı pratiğimin bir parçası olarak görüyorum.

Fotokitap ile ilgili olan geçmişime gelecek olursak; şu ana kadar FUAM'ın (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Fotoğraf Uygulama ve Araştırma Merkezi) düzenlediği dokuz atölyenin de koordinasyonunu yürüttüm. Bunun yanında FUAM'ın parçası ve 3 kez hayata geçmiş olan İstanbul Fotokitap Festivali'nin de koordinasyonunu yürüttüm.

Uzun süredir üzerinde çalıştığım ve 8 mm video projemden devşirdiğim fotokitabımı ise bu ay içinde tamamlıyorum. Daha önce sadece bu kitap üzerine 9 farklı maket yaptım.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

Fotokitap, cilt, kapak, dikiş, sırt gibi fiziksel özelliklerden en azından bazılarını barındıran ama en basit haliyle elle tutulan ve içinde tek veya çok, sekanslar veya tekrarlar halinde de olsa içinde fotoğraf barındıran bir sanat formudur.

Geçtiğimiz günlerde Amerika'dan birisiyle yazışmıştım, festivale işini yollamak istediğini söyledi, fakat bizim FUAM ve festival olarak fotokitabı nasıl tanımladığımızı merak ettiğini belirtti. Çünkü kitabı bir kutunun içinde baskılardan oluşuyormuş, ama burada biz bunu da bir fotokitap olarak değerlendirebiliyoruz dedi. Ben de ona, mümkün olduğunda sert tanımlardan kaçınmaya çalıştığımızı söyledim. Sonuçta biz de, ülke ve bir kurum olarak, birçok şeyi öğrenme aşamasındayız. O yüzden olabildiği kadar açık fikirli

olmak gerektiğini düşünüyorum. Şu şudur, bu budur demek yerine belki de tek kıstasımız elle tutulabilir, fiziki bir forma sahip olmasıdır diyebiliriz.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecraı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**VK:** Fotokitabın kendine has özellikleri ve özerk bir sanat yapıtı olma potansiyeli var ama ben şu an itibariyle halen fotoğraf veya sanatçı kitabı üst başlıklarının altında yer aldığını düşünüyorum. Evet, tamamen fotokitapla uğraşan ve neredeyse kendini fotoğrafçı olarak tanımlamayan bir sürü avangart sanatçı var ama sonuçta en klasik tabiriyle bir fotoğrafçı da olsanız kitap bastığınızda hepsi, gerek kütüphanede, gerek fuarlarda, aynı rafta duruyor veya aynı yerlerde sergileniyor. Bir de neyden özerk? Fotoğraftan mı, sanattan mı? Ben özerklikten değil disiplinlerarası tanımından yanayım. Yıllarca fotoğrafçılar kendilerini sanattan ayırdılar hep başka bir yerden baktılar, tam 30-40 senedir bir şans yakaladık ve fotoğraf çağdaş sanatın bir parçası olmuşken tekrar bir özelleşmenin, özerkleşmenin doğru olduğunu düşünmüyorum. Tam tersine hibritleşmeden, disiplinlerin birleşiminden yanayım.

- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**VK:** Evet, tabii ki kitap, izleyicisine yaşattığı deneyim itibariyle diğer medyalardan farklı. Bir kere elinize aldığımız ve zaman geçirdiğiniz bir form. Tekil fotoğraflarla yaşadığımız deneyime nazaran fotokitaplar sekans veya dizilim metodunu tercih ettiğinden dolayı, daha hikâyeci, daha anlatsal ve daha çağdaş. Yani duvarda çerçeveli bir fotoğrafa bakmaktan veya projeksiyonda sırayla bir dia gösterisinden farklı bir deneyim yaşıyor kitap formu.

- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

**VK:** Fotoğraf zaten kendi başına bir dil ve biz hala o dili çok iyi kullanamıyoruz. Fotokitaplar ise fotoğraftan tamamen farklı bir dil değil ama ondan türemiş yeni bir dil, grameri farklı, kullandığı kelimeler farklı. Fotoğrafı Latinceye, fotokitabı ise çağdaş İtalyancaya benzetebiliriz. Evet, ondan türedi ve fotoğraf biliyorsanız fotokitabı da anlama potansiyeliniz var ama tamamen anlayamazsınız, yeni grameri, yani sekans mantığını öğrenmeniz, anlamanız gerekiyor. İki kardeş gibiler birbirilerinden besleniyorlar. Ama sonunun cevabı olarak tabi ki fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

**VK:** Çağdaş fotokitap olgusu zaten tamamen dijital çağın bir ürünü. Eğer yazılımlar bu kadar son kullanıcıya uygun bir hale gelmeseydi, eğer Xerox, İndigo gibi dijital baskı teknolojileri ortaya çıkmasaydı fotokitap bundan 50 sene önce olduğu gibi bir grup profesyonelin veya elitin elinde olurdu. Eskiden, genç, yetenekli bir fotoğrafçının kitabını bastırması için sayıları belli bir grup yayıncıyı ikna etmesi gerekiyordu. Üretim ise yok denecek kadar azdı, şu anda tamamen bir üretim patlaması yaşanıyor. Herkes çok düşük maliyetle kendine bir dummy, yani maket kitap veya sınırlı sayıda baskı alma imkânına sahip ve artık hiçbir yayıncının testinden geçmek zorunda değiliz. Bu, bize sanatsal üretim açısından büyük bir özgürlük sağlıyor. Ancak bununda negatif yönleri de var; bunu, jürilerin olmadığı ve her başvuranın kazandığı bir yarışma gibi düşünün ve arada gerçekten kötü kitaplar, kötü portfolyolar da sıklıkla üretiliyor. Çünkü yayıncı dediğimiz aynı zamanda bir editör, bir küratör ve piyasanın profesyonelidir ve üretimin kaliteli olmasının da garantisidir.

Normal kitaplar veya gazetelerin dijital çağda yok olmaya başlaması ve elektronik tablet formuna ve interaktif içeriğe doğru bir dönüşüme uğraması gerekti. Bu hem içeriğin ve kullanıcı profiline de değişmesi, hem de ekonomik sebepler dolayısıyla oldu. Artık kitaplar



Amazon'un Kindle okuyucusundan okunabiliyor, gazeteler ise dijital üyelikle her gün hesabınıza çevrimiçi geliyor. Ancak bu bahsettiklerimizin hepsi genel tüketici profilinin özellikleri ve sonuçları. Oysa fotokitap tamamen butik bir ürün. Bir nevi trendleşmiş, *hipster* formu; orijinal plak biriktirmek gibi. Dijital çağda tüm içerik çevrimiçi olurken, fotokitap elle tutulan, koleksiyonu yapılabilen, sınırlı sayıda üretilen, orijinal içeriğiyle en harika günlerini yaşıyor. Üretim azalmayacak tam tersine artacak.

- **Bir fuarda yer alacak fotokitapların kürate edilmesi, bir fotoğraf sergisinin kürasyonundan nasıl farklılıklar gösterebiliyor?**

**VK:** Esasında çok da farklı değil. Nasıl ki bir sergide önce konsept, sonra sanatçıların seçimi yapılıyor, daha sonra da o sanatçıların yerleri, birbirleriyle olan iletişimlerine kadar verilir fotoğrafların sergilenmesi için yeni formlar ortaya konarak hem fiziksel çeşitlilik hem zengin içerik sağlanarak konseptle en uyumlu sergilenme yoluna gidiliyorsa; fotoğraf kitaplarının kürasyonu da buna benzer ilerliyor. Kitabın veya kitapların içeriklerine en uygun şekilde bir sergilenme tasarımına gidiliyor ve fotoğraflarla kitabın birbirinin önüne geçmeden bir bütün oluşturmasına, beraber bir sergi oluşturmalarına önem vermek gerekiyor.

- **MSGSÜ, Fotoğraf Bölümü olarak hayata geçirdiğiniz FUAM, Türkiye'de fotokitap anlayışını değiştirdi diyebilir miyiz? FUAM'ın ve İstanbul Fotokitap Festivali'nin bugüne dek içinden geçtiği süreçleri anlatabilir misiniz?**

**VK:** FUAM ortaya çıkmadan önce de Türkiye'de fotokitap anlamında üretim yapılıyordu; dünyada olan biteni takip eden bir grup sanatçı kitaplar üretip yurtdışına gidiyorlardı. Bazı özel üniversitelerde sadece kendi öğrencilerine açık bir şekilde fotokitap dersleri olduğu gibi, katılanların sadece kapalı davet yoluyla seçildiği kendi içine kapalı küçük bir komünite olarak oluşmuş bir fotokitap dünyası vardı. Ancak FUAM birkaç önemli hususta bir ilki gerçekleştirdi. İlki, yurtdışından alanında kendini ispatlamış, dünyaca ünlü fotokitap ustalarını getirerek, katılımcıların "Açık Çağrı" yoluyla davet edildiği atölyeler gerçekleştirdi. Bu sayede daha önce o komünitenin organik bir parçası olmayan yeni yeteneklerin ortaya çıkmasının, fotokitabın daha geniş kitlelerce deneyimlenmesinin

ve öğrenilmesinin önünü açtı. FUAM şu ana kadar 9 fotokitap atölyesi gerçekleştirdi ve bu atölyelerde toplam 90 adet fotokitap maketi üretildi.

İkinci olarak, FUAM tamamen ücretsiz olan ilk dört atölyesi sonucunda üretilen 50 adet maket kitabın üretimin maliyetlerini de üstlenerek herbirini 20 edisyon olarak basılmasına ön ayak oldu. Bu sayede 50 sanatçının bir anda kitabı olması sağlandı. Ayrıca bu üretilen kitapları da geçtiğimiz 3 sene içerisinde fotokitap dünyasının mabetleri sayılan Arles Fotoğraf Festivali dahilinde gerçekleştirilen Cosmos Books, Paris Photo festivali zamanında gerçekleşen Polycopies Fotokitap Fuarı, Kassel Fotokitap Festivali gibi uluslararası platformlara ve ayrıca, Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali, Beşiktaş Fotoğraf Festivali, Mardin Bienali, Tüyap Sanat Fuarı gibi ulusal platformlara götürerek bu sanatçıların görünürlüğünü de inanılmaz ölçüde artırdı. FUAM, bu sene dördüncüsünü gerçekleştireceği İstanbul Fotokitap Festivali ile halen Türkiye'nin tek fotokitap festivali olma özelliğini taşıyor. Şimdiye kadar David Company, Martin Parr, Susan Meiselas, George Georgiou gibi fotoğraf dünyasının ustalarının yanı sıra, Markus Schaden, Sebastian Hau, Sebastien Girard, Kazuma Obara, Dieter Neubert, Aron Mörel, Nico Baumgarten, Rafal Milach gibi fotokitap ustalarını da Türkiyeli izleyiciyle buluşturdu. İstanbul Fotokitap Festivali aynı zamanda Türkiye'de üretilen kitapların da görücüye çıktığı, tüm üretimi bir arada görebileceğiniz, konuşup tartışabileceğiniz bir platform yarattı.

Ayrıca FUAM, şu ana kadar üç kez verdiği maket kitap ödülüyle de Türkiye'deki fotokitap üretimini güçlendirmeyi amaçlamakta. Son olarak, FUAM'ın atölyelerine katılarak maket kitaplarını üreten Michal Siarek, *Alexander* kitabını, Simon Brugner, *Arsenic Eaters* kitabını, Hannes Wiedemann, *The Grinders* kitabını, Tornsten Schumann, *The Inclined* kitabını, Erdem Varol, *Free Fall* kitabını, Çağdaş Erdoğan, *Control* kitabını ve Zeynep Kayan ise isimsiz kitabını çıkardı. Ayrıca Hannes'in maket kitabı Kassel Photobook Festival'de üçüncülük, Zeynep'in kitabı da aynı festivalde ikincilik ödülünü kazandı. Serkan Taycan ise Agora #4 kitabı ile FUAM maket kitap ödülünün ilk kazanlarından oldu.

- **Fotokitap yapımı, fotoğrafın kitap formu ve anlatısı ile olan ilişkisi mensubu olduğunuz üniversitenin (MSGSÜ) öğretim programında yer alıyor mu?**

**VK:** Biz, ilk olarak fotoğrafçı ve fotokitap tasarımcısı Frederic Lezmi ile başladık. Zaten Lezmi bize FUAM'ı kurarken de danışmanlık yapmıştı. Köln'de Fotokitap Müzesi projesini beraber hayata geçirdikleri Markus Schaden ile birlikte birçok çalışmamız oldu. Lezmi okulumuzda bir sene boyunca fotokitap eğitimi verdi ve onunla başladı eğitim programımıza girmesi. 8 hafta süren bu ilk programda seçilmiş öğrenciler yer alıyordu. Sonrasındaki senelerde programa kesin bir şekilde alındı ve iki ayrı ders var fotokitap eğitimi ile ilgili. Biri, Tuna Uysal'ın vermekte olduğu, adı Atölye olarak geçen, fakat fotokitap yapımıyla ilgili olan yüksek lisans dersi, diğeri ise Yusuf Murat Şen'in verdiği Fotoğraf Kitabı Yapımı dersi. Bunların dışında diğers derslerde, örneğin Belgesel Fotoğraf dersinde de kitap yaptırıyoruz, fakat bu derste fotokitabın yapım süreçleriyle ilgili detaylara girmiyoruz. Yani dersin ana konusu kitap yapımı olmuyor, kitabın nasıl yapılacağını anlatmıyoruz.

Ayrıca FUAM'ın düzenlediği fotokitap atölyelerinde her zaman kendi öğrencilerimiz için 2-3 kişilik bir kontenjan önceliği tanıyorduk.

## Esen Karol (Tasarımcı)

- **Sizi kısaca tanıyabilir miyiz?**

**Esen Karol:** Editoryal tasarıma odaklanan ve her işini tek başına yapan bir grafik tasarımcısıyım. Uygulamayı tasarımın bir parçası olarak görüyorum.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

**EK:** Fotografik imgelerin birbirleriyle ve nesnesiyle ayrılmaz bir bütün oluşturacak biçimde ilişkilendirildikleri kitap.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecrayı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**EK:** Her fotokitabın şüphesiz böyle bir potansiyeli var ama hepsinin bu potansiyeli gerçekleştirdiği söylenemez.

- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**EK:** Elle tutulur ve yapraklardan oluşan bir mecra, fotoğrafla söz söylemek isteyenlere sonsuz anlam üretme imkânı veriyor. Mecranın kendisi, ‘okur’ olduğunu varsaydığımız izleyicinin, pek de farkında olmadığı aktif rolünü daha ‘doğallıkla’ oynamasını sağlıyor. Duvarda asılı duran fotoğrafa bakmakla, kitap sayfasında duran fotoğrafa bakmak arasında koşullanmışlıktan gelen bir fark var.

- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

**EK:** Soruyu doğru anlıyorsam: Şüphesiz.

### **Bunu nasıl yapabilir veya şu ana kadar yapmıştır?**

**EK:** Luc Sante’nin, suç mahali fotoğraflarını barındırdığı *Evidence* adlı işi, belki içeriğin kitapla dönüştürüldüğü kitaplara iyi bir örnek olabilir – tasarımı hiç kayda değer olmamasına rağmen üstelik.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

**EK:** Dijital çağın ilk yılları fotokitaba iyi geldi. Bir romanı cep telefonundan okumak şahane bir deneyim. Hiçbir roman yazarı romanını yazarken sayfayla bir ilişki kurmuyor. Roman kitap nesnesi düşünülerek yazılmıyor. Bir roman ya da şiir kitap olmak zorunda değil. Oysa fotokitap kitap nesnesi düşünülerek var ediliyor. Mecradan mecraya transfer olmasını beklemediğimiz —mecra spesifik bir bütün— söz konusu olan. Gelecekte ne olur bilemem ama diğer basılı malzeme ile çok farklı bir kaderi olacağı kanımca kesin.

### **Diğer basılı malzemeler için “öngördüğünüz kader” tam olarak nedir?**

**EK:** Şahsi kanım, kitabın son derece lüzumsuz bir nesne olduğu yönünde. Ben, neredeyse 14 yıldır hiç kitap almıyorum ve kendi kitaplarımın çok büyük bir kısmını da Mimar Sinan Üniversitesi’ne bağışladım. Birçok müze kataloğu, gazete ve dergi, roman gibi mecraların dönüşeceğini düşünüyorum, ama fotoğraf bu anlamda şanslı. Fotoğrafın, kitap nesnesiyle arasında –bence– diğer türlere göre daha güzel bir ilişki var. Çok istisnai durumlar dışında, galeri ortamından daha iyi bir ortam sunuyor. Ekranda görmekten de çok daha iyi. Bence fotoğraf ve kitap ilişkisi yeri doldurulabilen bir şey değil. Belki uzun vadede yepyeni bir mecra icat edilebilir tabii ki bilemiyorum, ama şu an bütün kitapların basımı durdurulsa, fotokitap hala yapılmaya devam edebilir gibi geliyor bana. O kadar iyi bir ilişki olduğunu düşünüyorum.

- **Fotokitapları, sanatçı kitapları kategorisinin bir alt kümesinde mi görmeliyiz, yoksa kendilerine has bir mecraya sahipler mi?**

**EK:** Fotokitap sanat kitabı olmak durumunda değil. Nasıl sanatçılar arasında fotoğrafla çalışanlar varsa, sanatçı kitapları arasında da fotokitaplar var. Bu tür kategoriler tarif ediliyor ama bana anlamlı gelmiyor açıkçası. Fotokitap benim baktığım yerden sadece bir kitap yapma yolu hatta tekniği. Onunla sanat da yapılır, matematik de öğretilir.

- **Bir fotokitabı oluşturan içerik, onun bir sanat yapıtı olarak kabul görülmesinde sizce ne denli etkili? Bir fotokitapta bulunan tekil imajların gücü, bütünü etkilemekte midir, yoksa bütün, parçaların toplamından daha mı büyüktür?**

**EK:** Herhangi bir şey neden sanat yapıtı olarak kabul görüyorsa, bir fotokitap için de aynı şey geçerli bence. Neden ben kare çizdiğimde sanat olmuyor da Sol LeWitt çizdiğinde oluyor? Cevap, onun bir sanatçı olması, olmasa gerek. Bütün, her zaman parçaların toplamından büyük. Bir bütünü bütün yapan, şeyler arasındaki ilişki; elemanların tekil gücü şüphesiz bütünü etkiliyor ama nasıl etkilediği ilişkinin nasıl kurulduğuna bağlı.

- **Grafik tasarım uygulamalarının, görsel kitapların anlatılarındaki rolü üzerine neler söyleyebiliriz? Sizce fotokitap tarihindeki örnekler baktığımızda bunun etkin kullanımını görebiliyor muyuz?**

**EK:** Fotokitap tarihine çok hâkim değilim açıkçası. Görsellik üzerine kurulu kitaplar beni hep en az ilgilendiren kitaplar oldu ama ne yazık ki çalıştığım coğrafyada kültür/sanat kurumlarına iş yapmaya mahkûm oldum. Bu durum da ister istemez görsel kitapları mesleki hayatıma soktu. Herhangi bir kitabın tasarlanmadığını düşünemiyorum. Sadece kitap için değil tüm iletişim mecraları için grafik tasarımın rolü büyük. Editoryal tasarım söz konusu olduğunda arşiv çalışması, editoryal kararlar, nesnel spesifikasyonların seçimi, imgelerin seçimi, şeyler arasından kurulan ilişkiler vesaire hepsi grafik tasarımın çalışma alanına girer. Bu işlerin bir grafik tasarımcının elinden çıkması ise gerekmez. En nihayetinde grafik tasarım ehliyet gerektiren bir pratik değildir.

Grafik tasarım açısından güçlü bulduğum -yani tasarımı ve fikri örtüşen- ve gençliğimde çok etkilenmiş olduğum iki fotokitap: Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* ve Larry Clark, *The Perfect Childhood*.

## **Ilgın Deniz Akseloğlu (Yazar, Kúratör, Araştırmacı)**

- **Öncelikle sizi kendi cümlelerinle tanıyabilir miyiz?**

**Ilgın Deniz Akseloğlu:** Yaptıklarım üzerinden tanımlanmayı tercih ediyorum. Kendi sanat pratiğimde yazı yazmak ve kitap yapmışlığım var. Bunların dışında sanat pratiğim etkileşimlerle oluyor. Bu sebeple, projeye bağlı olarak, editör veya kúratör olabiliyorum. 5-6 yıldır düzenli bir üretimin içindeyim. Bundan önce hep yazı yazan ve fotoğraf çeken bir çocuktum ama ne tam fotoğrafçı oldum, ne de tam yazar. Bu aslında oldukça organik bir geçiş oldu benim için. Çok genç bir yaşıta fotoğrafla yazıyı birleştirmeye başladım. O zaman Instagram bile yoktu aslında; yani metin ve görsel ilişkisiyle alakalı doğal bir üretimim olmuş diye düşünüyorum. Bu sayede 20’li yaşlarımda birkaç fotokitap projesinde yazarlık teklifi geldi. Fotokitap mecrasıyla tanışmam 2010 sonrasında oldu. O dönem bir blog’um vardı, görsel ve metinleri birbirleriyle eşleştiriyordum.

Tüm bunları kúratöryel pratikle birleştirince mekân da işin içine girdi. 5 yıldır İstanbul Amerikan Hastanesi bünyesinde bulunan Operation Room’da programlar yürütüyorum. Burada da kitap mecrasıyla mekân kullanımını birleştirme şansım oldu. Kitabı da bir mekân olarak görüyorum çünkü. şu sıralar ayrıca Oslo’da Bilder Nordic adlı bir fotoğraf okulunda araştırmacı olarak çalışıyorum. Yani özetlemek gerekirse şu an yazarlık ve kúratörlük yapıyorum ve Bilder Nordic için araştırmacı olarak çalışıyorum.

- **Size göre fotokitabın tanımı nedir?**

**IDA:** Bunu yanıtlaması çok kolay olmayabilir. Ben bir şekilde çağdaş sanat pratikleriyle fotoğraf pratiklerini harmanlayan biriyim. Yani görsel denilen kavramı fotoğraf, desen, kolaj, heykel gibi kategorilere ayırmıyorum. Gözüme değen herhangi bir şey benim için bir görsel oluyor. Bu yüzden de fotokitabı, içinde fotoğrafın bir araç olarak kullanıldığı ve başka bir takım öğelerin de bulunduğu bir kitap olarak tanımlayabiliriz.

## **Bu ögeleri nasıl tanımlayabiliriz; nelerdir bu ögeler?**

**IDA:** Buluntu fotoğraflar olabilir, çizimlerle fotoğrafın birleşmesi olabilir, arşivsel bir çalışma da olabilir, akademik bir çalışmanın ürünü de olabilir. Yani içinde herhangi bir şekilde fotoğraf üretiminin, fotoğraf üretme tekniklerinin kullanılmış olduğu üretimler.

Hatta şu bile olabilir; içinde fotoğrafın hiç olmadığı ama fotoğrafın düşüncesinin olduğu şeyler bile olabilir. Fiziksel olarak fotoğrafın olması bile gerekmez. Boş bir fotoğraf albümü bile olabilir; içinde sadece yazılar olmuş olsa bile yani. Bu gene fotoğraf düşüncesinden yola çıkılarak üretilmiş bir şey olduğu için bence bir fotokitaptır.

- **Fotokitabın kendine has, özgün bir mecraı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz?**

**IDA:** Kesinlikle. Sanırım bunda jenerasyon itibariyle de algımıza hitap eden bir durum var. Dikkat eşiğimizin bu kadar düştüğü bir çağda derdini görsellerle anlatmak ayrı bir iş. Fotoğraf kitabını, daha doğrusu içinde yazı ve görsellerin de bulunduğu bu tür kitapları gerçek bir sanat eseri olarak görüyorum. Çünkü sana aynı anda birden fazla içerik sunma kapasitesi var. Bir sergi alanında kolay kolay göremeyeceğin bir başlangıç ve son da veriyor.

- **Kitap formu, fotoğrafların izleyicisiyle kurduğu ilişkide özel bir yere sahip mi?**

**IDA:** Kesinlikle, evet. Kitap denilen bu şey çok kadim bir nesne. Genellikle bir insan boyutuna oranlanmış, elde tutmamız için tasarlanmış bir nesne. Şunu çok önemsiyorum bir sanat yapıtında; bir çocuğun da, sanatla hiç buluşmamış bir insanın da içine girebilme kapasitesi olması. Kitap böyle bir mecra. Bir sergide görebileceğimiz karmaşadan uzakta.



- **Fotokitabın, fotoğrafı bir dil, bir araç gibi kullanan bir yapıyı ve fotoğraftan bağımsız bir içeriği temsil edebilme gücü var mı?**

**IDA:** Bence evet, tabii ki. Çünkü çok da yoğunlaştırılmış bir içerik sunuyor. Fotoğraf, çok planlı programlı da üretilebilen bir şey, çok sezgisel üretilebilen de bir şey. Anlam bulması ise daha çok kurgu aşamasında oluşuyor. Herhangi bir seriye dönüşmüş fotoğraf işini, kitaplaşmış bir işle aynı kefeye koyamam. Birinde bir iş var, diğerinde ise o iş üzerine yapılmış bir iş var. Bu anlamda kavramsal duruşunun daha önde olması gerekir diye düşünüyorum bir kitabın.

- **Dijital çağda fotokitabı neler bekliyor? Fotokitabın da basılı bir yayın olması, diğer basılı materyallerle ortak bir kaderi paylaşmasını da beraberinde getirecek mi?**

**IDA:** Bir şekilde bir fotokitabı, bir dergi veya benzeri yayınlardan ayırt eden belli başlı şeyler var. Bence fotokitaplar basılmaya devam edecek. Çünkü fotoğraf, tarihsel açıdan bakıldığında, basıldığında, bir materyale dönüştüğünde fotoğraf oluyor. Tekil üretiminde de kitap üretiminde olduğu gibi kararlar mevcut, boyut, malzeme, çerçeve gibi... Dolayısıyla fotokitap üretilmeye devam edecek bence.

- **Size kitap formunun kendisi fotokitapların içerdiği fotoğrafların sergilenmesinde yeterli bir aracılık yapabiliyor mu?**

**IDA:** Sonuçta fotokitap iş üzerine yapılmış bir iş olduğu için aslında bir yorum tabii ki. Bu yüzden vezir de edebilir, rezil de edebilir. Bir fotoğraf serisine kendi başına bakarken bir şey ifade etmeyebilir, ama sekansa sokulmuş, montajlanmış hali, kitap formu bu seriye apayrı bir kimlik kazandırabilir. Bir yandan, ben fotokitabı zaman bazlı bir mecra olarak da görüyorum. Yani bir zamansallık da içeriyor. Bir aracılık yapabiliyor mu? Nötr bir elçilik yapmasındansa, bir yorumlama yapabiliyor diyebilirim. Bir *rivayet* yaratıyor yani fotokitap.

- **Bir fotokitap alıcısı/okuyucusunun fotoğrafla ilişkisinin, fotoğrafla ilişkisi daha geleneksel olan izleyicilerden farklı beklentiler tarafından şekillendirildiğini düşünüyor musunuz?**

**IDA:** Fotokitap alıcısı/okuyucusu olmak insanı fotoğraf anlamında zenginleştiriyor ve bu seni biraz daha zor beğenir, daha seçici yapıyor. Ama bu farkın temel nedeni fotoğrafla ilişkisi daha geleneksel izleyicinin değil, fotoğraf küratörü olarak isim yapmış insanların eksikliklerinin sonucu olarak ortaya çıktığını düşünüyorum. Bahsettiğim küratörlerin çoğunlukla bir editör gibi davrandıklarını, mekânı işin içine katmadıklarını ve fotoğraf mecrasını hala iki boyutlu bir şeymiş gibi ele alıp, sergilediklerini görüyorum. Özellikle gözü gelişmiş izleyiciye hitap eden, onları da içeri alan bir sergiyle karşılaşmadığım için bu hüsrân gerçekleşiyor diye düşünüyorum. Kitapla gerçekleşen o samimi ilişki, bir şekilde o mekâna yansımıyor.

- **Fotoğrafların gösterimindeki iki dominant mecra olan duvar ve kitabı karşılaştırdığımızda ne gibi benzerlikler ve farklılıklar görüyorsunuz?**

**IDA:** Esasen kitabı en az mekân kadar önemsiyorum. Bir şekilde sergi geçici bir şey olduğu için kitabın bir ayrıcalığı oluyor. Eğer mekâna koyulan işin fikri kitaba yansıyabilmişse onu cebine atıp dünyanın öbür ucuna götürebiliyorsun, paylaşabiliyorsun. Tabii ki mekânın olanakları bambaşka; mesela izleyicinin algısını yönlendirmek için mimari öğeler kullanabiliyorsun. Ama samimi söyleyeyim, benim için ikisi de birer mekân aslında. Çünkü imkân ve mekân aynı kökten gelen sözcükler. Belirli sınırlamalar içinde hareket ettiğin yer diyebiliriz. Şöyle bir durumla da karşılaşabiliyoruz; her proje, her iş sergi mekânında durmayabiliyor ve kitapta olmak istiyor. Bence her şeyin kitabını yapabilirsin, ama her şeyin sergisini yapamazsın.

## GÖRÜŞMELERİN ANALİZİ

Görüşmelere katılan katılımcılara yöneltilen soruların neticesine dair kapsamlı bir içgörü edinmek amacıyla yanıtları tek bir başlık altında mercek altına almak faydalı olacaktır. Öncelikle, fotokitabın tanımına dair sorulan soruya verilen yanıtların, bir fikir birliğinin olmadığını göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Fotokitabın, sanatçı kitabıyla olan ilişkisi, güncel sanat pratikleriyle olan münasebeti, nesnel özelliklerinin hatırlatılması, anlatı oluşturmaya dair bir araç oluşu ve oldukça geniş bir yorumu ve tanımı içine alabilecek bir potansiyele sahip olduğu başlıca bahsedilen konular olmuştur. Gerçekten de fotokitap, özellikle de bağımsız yayıncılık pratiklerinin yaygınlaşması ve büyük bütçelere gerek kalmadan yerel dağıtımların söz konusu olabilmesi açısından tanımını oldukça geniş bir yelpazeye yayabilmiştir. Öte yandan, bir fotokitapta ürünün, bir fotoğraflar koleksiyonundan öte, kitap formundaki tekil öge, nesne olduğu da unutulmamalıdır. Kitap, fotoğrafları muhteva eder, fakat son ürün kitabın kendisidir. Fotoğrafçı, anlatısını kitap formunun sunduğu çevrilebilir sayfalar ile oluşturduğu sekans üzerinden yapar.

Fotokitabın kendine has, özgün bir mecrayı temsil ettiğini ve özerk bir sanat yapıtı olarak ele alınabileceğini düşünüyor musunuz sorusuna verilen yanıt ise neredeyse tüm katılımcıların fikir birliği içinde olduğu sorulardan biri olmuştur. Katılımcılar, soruya olumlu cevap vermekle beraber, hangi kitapların bu potansiyeli taşıyıp taşımadığına ve bu kitapların nasıl olabileceğine dair görüşler de belirtmişlerdir. Örneğin, Ufuk Şahin'in bu soruya verdiği cevapta fotoğrafçıyı operatör bir tasarımcıdan ayırarak, ona sanat yönetmeni payesi atfetmiştir. Hatta tasarımcıların kitapta bir otorite olmaya başladıkları andan itibaren, fotokitabın sanat yapıtı olma özelliğini yitirdiğinden dem vurmıştır. Burada, Şahin'in kendisiyle çelişen bir yanı olduğunu da söylemek yanlış olmaz. Kendisiyle yapılan görüşmede de okunabileceği üzere, MAS Matbaa'da yapılan kitaplarda tam bir kontrolü olduğunu, hatta fotokitapların için sahibi fotoğrafçılar tarafından yapılmaması gerektiğini, bu durumun kitabın oluşumuna dair sağlıksız bir öznellik oluşturabilme riskinden bahsettiğini görebiliriz. Söz konusu soruda, Volkan Kızıltunç, böyle bir özerkliğe ihtiyacın zaruriyetini sorgularken fotoğrafın sanat dünyası tarafından kabulüne dair tarihsel bir gönderme de yaparak argümanını güçlendirmiştir.

Görüşmenin bir sonraki sorusu, kitap formunun, fotoğraf izleyicisi ve tüketicisi ile kurduğu ilişkinin özel bir yere sahip olup olmadığına dair bir cevap aramaktadır. Oldukça dominant bir fikir birliği ile olumlu görüş bildiren katılımcılar cevaplarını birçok nedene dayandırmıştır. Örneğin Ali Taptık ve Ilgın Deniz Akseloğlu, bu özel olma durumunu tarihsel sebeplerle açıklamayı tercih etmiştir. Taptık, kitap ve fotoğraf ilişkisini, fotoğrafın 19. yüz yıldaki kullanım ve tüketim alışkanlıklarından başlatıp kendi nesline kadar bir yelpazede sunmuş, matbu fotoğrafın neden tercih edilen bir form olduğunu bu tarihsel süreç üzerinden okumaya açmıştır. Tezin ilk bölümlerinde de izi sürülebileceği üzere, kitap ve fotoğraf ilişkisi fotoğrafın icadına kadar gitmekte, hatta buluşun mucidi tarafından ilk örneği verilmektedir. Fotokitabın, fotoğrafa ihtiyaç duyduğu izolasyonu vermesinin önemine değinen Okay Karadayılar ise bu noktada fotoğrafın matbu formlarına dair bir karşılaştırma parantezi açıp neden aynı etkinin gazete gibi başka bir basılı organda yakalanamadığını belirtiyor. Bu özel ilişkiye başka bir neden daha ekleyen Ufuk Şahin, duruma kendi mesleki perspektifi ve deneyimlerinden damıttığı bir pencereden bakmaktadır. Tasarım müdahalelerinin ve kararlarının son on yılda fotokitap dünyasında gittikçe artışta olduğunu ve anlatı üzerinde baskın bir etki bıraktığını anlıyoruz. Fotoğrafçı ve yayıncının bir seri ve sekans oluşturma aşamasından, grafik tasarımcının kitabı kimi zaman ele geçiren müdahalelerine varan bir yelpazeyi sunmuş ve kendisinin de mesleki sebeplerle sadece bir izleyici olarak olaylara bakabilmesinin olanaksızlığından dem vurmıştır. Soruya çok daha ontolojik bir yaklaşım geliştiren Umut Altıntaş ise, fotoğrafın kitaba girdiği andan itibaren yaşadığı dönüşümü, izleyicinin okuyucuya dönüşümü ile paralel bir yapıda bize sunmaktadır. Gerçekten de kitap formu, fotoğrafa dair olan bir tekillik, mahremiyete götürülebilme ve taşınabilme lüksünü bu yapıyı mutasyona uğratmadan oldukça nazik bir şekilde gerçekleştirmeye olanak sağlamaktadır. Çünkü kitap da, özünde tekil, taşınabilir ve şahsa özel bir nesnedir.

Fotokitabın, fotoğrafı bir dil gibi ele alan yapıları, yani fotoğrafı baskın anlamıyla bir anlatım aracı olarak kullanan sanatçıların işlerini ve içerdiği fotoğraflardan tamamen bağımsız bir yapıyı kurabilme gücüne sahip mi sorularının sorulduğu dördüncü soruya oldukça kapsamlı yanıtlar gelmiştir. Özellikle de konuya Ed Ruscha ve erken dönem işlerinden Twentysix Gasoline Stations'ı örnekleyerek cevap veren Ali Taptık, bu noktada fotoğrafın araçsallığına dair önemli bir vurgu yaparak, sanatçı kitabının niteliğini de sorguluyor. Twentysix Gasoline Stations'ın bir fotokitap olarak anıldığında, amacın,

fotoğraflamaktan ziyade bir tipoloji yaratmakla ilişkili olduğunu bilmemize rağmen amacın fotoğrafı gibi bir algı yaratabileceğini ve düşündürebileceğinden; eğer bu işe bir sanatçı kitabı denirse de belirli bir sayıda çoğaltılmış ve dağıtımına girmiş olmasının buna engel olabileceğinden bahsetmiştir. Okay Karadayılar bu durumun bir kategorizasyon saplantısından ileri geldiğini belirtmiş, ikili bu tip sınırlamaların bir zaman üretime zarar verebileceğini söylemek istemiştir.

Sorunun sadece sanatsal üretimler bağlamının da ötesinde, akademik anlamda da sorunlara yol açtığından bahseden Taptık, Almanya örneğinde bu durumun departmanlar arası bir krize yol açtığını ve akademisyenler ve üniversitelerin bir konumlandırma sıkıntısı yaşadığından dem vurmıştır. Okay Karadayılar'ın bu soruya cevabıyla fotokitapların yaşadığı evrimin fotoğrafın içinden geçtiği evrimden bağımsız olmadığını anlıyoruz. Karadayılar, foto muhabirliğin ve resimli mecmuanın altın çağında çıkmış kitapların, nihai amaç değil fakat olası nihai durak olduğundan, bugün yayımlanan fotokitapların o dönemki bağlamla hiçbir ilişkisinin kalmadığından ve fakat yine de benzer formları sebebiyle aynı kategoride görülebilme ihtimallerinden bahsetmiştir. Karadayılar'a göre bugün üretilen bir fotokitap 80'lerde dahi oldukça radikal olarak görülebilirdi derken, Taptık bu argümanı, JH Engström'ün *Trying to Dance* işiyle 2005 yılında Deutsche Börse Fotoğraf Ödülü'nde finalisti olabilmesinin nedeni olarak desteklemektedir. Taptık'a göre kitap mecrasının etkin kullanımı, yani bu mecrayı anlatının esanslarından biri olarak ele almak JH Engström'e bu başarıyı erken yaşta getiren nedenlerden biri olmuştur. Umut Altıntaş, bu soruda fotoğrafın duvarda ve kitapta deneyimlenmesi konusunda önemli bir yere işaret ederek, bir fotokitapta bakılan şeyin yalnızca fotoğraf olmadığını, kitabın kendisi olduğunu da belirtmiştir. İlk okuyuşta oldukça bariz gibi gelebilecek bu çıkarım aslında fotokitabın bize sunduğu çok büyük bir olanağı da anlatmaktadır. Fotokitaplar, fotografik bir bütünün bağlamına ve çevresine özgü bir mimari geliştirebilme fırsatı, hatta bir anlamda lüksü, sunmaktadır. Bunu bir sergide gerçekleştirebilmek hem olanaksız, hem de serginin yer değiştirebilme kapasitesi sebebiyle özgünlüğe açıl bir durum değildir. Fotokitap, fotoğraf işine özgü bir yerdir; formu ona özgüdür ve değişken değildir. Fotoğrafı bir dile benzeten ve fotokitapla ilişkisini Latin dili ile çağdaş İtalyanca alegorisi üzerinden kuran Volkan Kızıltunç ise, Latince bilmenin fotokitabı anlama potansiyeli sunacağından, fakat tamamen anlamak için ondan türemiş ve gelişmiş olan bu yeni dile hâkimiyetten de geçtiğini belirtmiştir.

Tüm katılımcılara yöneltilen genel soruların beşinci ve sonuncusu olan, dijital çağda fotokitabın geleceğine dair öngörülerini anlama amacıyla yöneltilen soruda katılımcılar kehanetvari yaklaşımlardan kaçınmış ve tarihsel süreçleri anlamlandırmaya yoluna gitmiştir. Genel algı, matbu yayınların daha da prestij kazanacağı yönündedir. Matbu olmayacak formların dahi erişime açılacağı için tarihsel bilincin ve kültürün gelişebileceğini belirten Ali Taptık, fotokitabın nesnel özelliğinin yanına başka bir parantez açmıştır bu soruda. Ufuk Şahin ise fotokitapların, gazete, dergi ve ürün katalogları gibi diğer basılı mecraların kaderini paylaşmayacağını belirtmiş, sektörel anlamda uzun vadeli bir projeksiyonda bulunmuştur. Şahin'e göre yüksek tiraj peşinde olan matbaalar zaman içinde eriyecek, prestij kitaplara, yüksek maliyetli sanat kitaplarına yönelen matbaalar ise çıkış yapacaktır. Prestij kitapların varlığının ve ihtiyacının bir örneği olarak, Şahin, Martin Parr gibi yüksek kalibrede bir fotoğrafçının retrospektif sergisi için dahi halen sergiye özel kitap yapılmasını vermiştir. Bu öngörülere benzer bir hatta yorumlar getiren Umut Altıntaş da dijital çağın, basılı yayını daha özel ve daha pahalı bir mecraya dönüştüğünü savunmaktadır. İki formun, birbirine ikame edemeyecek özellikleri bulunduğunu da belirten Altıntaş, basılı bir fotokitabın dijital versiyonunun aslında var olamayacağını, çünkü bu durumun ontolojik bir probleme yol açıp basılı mecranın getirdiği tüm kurgusal özellikleri eriteceği uyarısında bulunmuştur. Volkan Kızıltunç ise dijital çağın fotokitap disiplini için en önemli getirilerinden olan *self-publish* kavramı üzerinde durmayı tercih etmiştir. Masaüstü yayıncılık yazılımlarının yaygınlaşması, dijital baskı teknolojilerinin düşük maliyet ve baskı sayısı ile çalışmaya elverişli olmasının fotokitap üretiminde bir özgürleşme ve patlama yarattığını belirten Kızıltunç, bu durumun vasat ve altı işlerin üretiminin de arttığına dair olumsuz yönlerini de pas geçmemiştir. Basılı yayınlarının tasarım süreçlerinde alınan ve alınmayan kararlarla ilgili farkındalık yaratan bir yorumlama oluşturan Esen Karol ise, roman ve şiir gibi edebi formların oluşumunda kitap nesnesinin yaratım süreci içinde bir yeri olmadığını, fakat fotokitap özelinde bunun olduğunu söylemektedir. Gerçekten de roman, şiir, deneme, öykü ve türü fark etmeksizin tüm nesir biçimleri sadece alışık olduğumuz kodeks formundaki kitapta olmasını bırakalım, basılı dahi olmaya ihtiyaç duymadan okuyucusuna ulaşmada bir engebeyle karşılaşmamaktadır. Altıntaş'ın bahsettiği gibi, bu tür yayınlar basılı olmadıklarında özlerinden ve içeriklerinden hiçbir şey kaybetmeyeceklerdir.

Katılımcılara özel olarak sorulmuş olan sorulara geçildiğinde görüşmeler daha rafine bir çerçeveye çizmeye başlamaktadır. Özelleşmiş ve daraltılmış kapsamlı sorularla, katılımcılardan kendi şahsi deneyimlerinden damıttıkları cevaplar almaya çalışılmıştır. Görüşme sıralamasına göre bir analiz verilecektir. Katılımcılardan, özellikle bir inisiyatif (ONAGÖRE) olmaları müsebbibi ile Ali Taptık ve Okay Karadayılar'a yöneltilmiş olan, Türkiye'de bağımsız yayıncılığın durumu ile ilgili soruya ikili, öncelikle bağımsızlığın da kendi içinde kavramlar ve tanımlarla mücadele ederken girdiği bağımlı karakterinden bahsederek, bağımsız yayıncılığın Türkiye'de görsel sanatlar alanlarında bir platform oluşturabilmeyi başarabilirken, bunun edebi işlerdeki azlığından dem vuruyor. Türkiye'de fotokitap yayıncılığının kurumsal bir yapı içinde, sürdürülebilir bir ize sıklıkla rastlanamamasının, kendi alanlarında köklü olsalar dahi, görsel sanatlar alanında yeterli bir otorite oluşturamamış yayınevleri olduğundan bahseden Ali Taptık, bunun dezavantaj gibi görülebileceği, fakat aslında bir avantaj olduğunun altını çiziyor. Taptık'a göre, bağımsız fotokitap yayıncılığında tanıtım ve tedarik kanallarının eksikliğinin giderilmesi, bu otorite eksikliğinde oldukça önemli bir mihenk taşı görevini görecek. Bu tedarik sorununu nasıl çözdüklerine dair kendilerine yöneltilen soruya ise, bunun kendileri için de henüz bir dağıtım zinciri oluşmuş şekilde yürümediğini, 500 ve 1000 gibi basım sayılarının dahi oldukça sınırlı, hatta neredeyse edisyon baskı niteliğinde okunabileceği şeklinde cevap vermiştir. Ekonomik koşulların da tüketim alışkanlıkları üzerindeki etkisinin üretim için olumsuz endişeler doğurduğundan bahseden ikili, sorun için kesin bir çözümün hedef kitlenin olgunlaşması ve üretilen işleri takip eden bir tüketiciye evrilmesi yoluyla oluşabileceğini belirtmişlerdir.

Taptık ve Karadayılar'a yöneltilen diğer bir soru da kitap formunun, fotografik anlatıya olumlu getirilerinin olup olmadığı ve bir fotokitabı içerdiği fotografik içerikten bağımsız bir şekilde okumanın mümkün olup olmadığıdır. İçeriğin oluşturulma aşamasında, içeriğin biçim alacağı mecranın en başında düşünülmesi gerektiğini savunan Karadayılar, bu durumun eserin söylediği sözü oldukça kuvvetlendirdiğini belirtiyor. Sanatçı Zeynep Kayan'ın işlerinden örnekler vererek ilerleyen Karadayılar, Kayan'ın işlerinin sergi ve kitap versiyonlarının birbirlerinden farklı ilerlediğine dikkat çekiyor ve kitabın içindeki işin veya kitabın sergilenmediğinden bahsediyor. Gerçekten de bağlam, sanat yapıtlarında biçim ve içeriği kelimenin ilk anlamıyla birbirine bağlamakta, onları yekpare bir yapıda, bir bütün olarak görmemize yardımcı olmaktadır. Eserine belirli bir formu yükleyen

sanatçı, bu formu bozup, başka biçimlere transfer ederken büyük bir risk almaktadır. Böyle bir durumda sanatçının, bütünden ve birbirinden ayrılmış yapboz parçalarına benzeyen ve ayrı ayrı okunduğunda izleyen veya okuyucuyu karmaşaya sürükleyecek bir içerik keşmekeşiyle mücadele etmesi kaçınılmaz olacaktır.

Basım ve yayım konusundaki derin tecrübelerinden yararlanmak amacı ile Ufuk Şahin'e sorulan sorulardan biri, kitap yapımında kullanılan materyal ve işçiliğin, bir fotokitabın oluşumundaki yerine dair olmuştur. Şahin bu soruda, doğru baskı tekniklerinin uygulanması ve kâğıdın seçiminin bu husustaki en önemli şey olduğunu vurgulamıştır. Şahin'e göre fotokitabı diğer kitaplardan, hatta sanat kitaplarından dahi ayıran nokta, açıkça, bu malzeme seçimi olmuştur. Matbaacıların kalitesinin de doğru malzeme bilgisi ve envanterine sahip olmaktan geçtiğini savunan Şahin, doğru yönlendirmelerin, ancak yine bu nitelikli matbaalar aracılığıyla bir fotokitabı daha ileri bir seviyeye taşıyacağını açıklamıştır.

Şüphesiz fotokitap, tüm diğer kitap formlarında olduğu gibi birçok tasarım kararının sonucunda ortaya koyulan bir yapıt. Fakat görsel bir anlatının dominant olduğu bu form, haliyle grafik tasarımın sanatsal ifadeyle oldukça el ele yürüdüğü bir yolda karşımıza çıkıyor. Fotokitap ve tasarım ilişkisini anlamak ve anlamlandırmak adına ilk adım olarak tasarımcı ve akademisyen Umut Altıntaş'a, fotokitabın, diğer görsel kitaplardan nasıl ayrıldığı sorulmuştur. Altıntaş bu soruya, fotoğrafı da diğer görsel malzemelerden biri olarak, yani daha nötr bir pencereden bakarak ele aldığını söyleyerek cevap vermiştir. Kendisi için esas olanın kitabın naratif yapısı olduğunu belirten Altıntaş, bu tip bir yaklaşımın, malzemenin sahibi fotoğrafçılar için de özgürleştirici bir yönü olabileceğini anlatmaktadır. Bu cevapta, fotoğrafçıların işlerini kitap formuna sokarken nihai ürün olan kitabın kimi zaman unutulduğunu, kitabın tekil fotoğrafların yalnızca bir taşıyıcısı olma fonksiyonuyla potansiyelini gerçekleştiremediğini anlayabilmekteyiz. Bu ilk sorunun açılımı diyebileceğimiz ikinci soru ise, fotokitapların diğer görsel kitaplardan farklı ihtiyaçları olup olmadığıyla ilgilenmektedir. Ufuk Şahin'in de kendi cevaplarından anımsayabileceğimiz gibi, fotokitabın, daha doğrusu bir kitapta fotoğraf kullanımının baskı esnasında diğer görsel tiplerine göre daha çok önemsenmesi gerektiğini savunan Altıntaş, bir fotokitabın iyi bir kurguya sahip olsa dahi kötü bir işçilikten geçtiğinde kimsenin ilgisini çekmeyeceğini savunmuştur. Elbette, buradan diğer görsel kitapların basım sürecinin, olduğu kadar gibi bir yaklaşımla da yapılabileceği anlaşılmamalıdır;



fakat plastik sanatlardaki merkezli basımlardaki esneklik payı, malzemesini gerçeklik gibi oldukça kompleks bir kaynaktan alan fotoğraf için bulunmamaktadır. Altıntaş'ın da cevabında bu durumu okuyabilmek mümkündür. Tasarımın, bir kitabın içeriğinin biçimlendirilmesindeki etkisi, bir adım öteye geçerek onun içeriğini zenginleştirecek ve içeriğinde söz sahibi olacak noktaya gelebilir mi sorusuna verdiği cevapta ise Altıntaş'ın bu durumu, tarihi bir arka planı ve oturmuş bir yeri olmasına rağmen, kişisel olarak tehlikeli bulduğunu anlayabiliyoruz. Bu durumu, bayat malzemeyle yapılan bir yemeği soslarla süsleyerek lezzetliymiş gibi gösterme çabası şeklinde bir alegori ile vurgulayan Altıntaş, tasarımcının işin özünün görünür kılabilen, malzemenin dilinden ve ihtiyaçlarından anlayıp, bunlara cevaplar bulabilen ve çözümler üreten bir kişi olması fikrini desteklemektedir. Fotokitap tasarımına dair tezcanlılıktan kaçınan ve objektif bir yaklaşım içinde olduğunu görebildiğimiz Altıntaş, ayrıca Ufuk Şahin'in daha önce belirttiği tasarım eğilimleri ve fotokitap ilişkisini detaylandıran açıklamalar da yapmıştır. Durdini görsel bir anlatı yoluyla vermeye çalışan fotokitapların, şüphesiz tasarım konvansiyonları ve *icatları* ile olan flörtü ve bu flörtün zaman zaman yaratabileceği sorunlar mümkündür. Elbette, bunlar ancak tarihsel bir akış içinde ve üretici/izleyici ekseninde değerlendirilebilecek konular olarak karşımıza çıkacaktır.

Fotokitapların dünya ve ülkemiz akademisinde kapladığı alanı ve gelişmeleri anlamak amacıyla sorular yöneltilen akademisyen ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde bulunan FUAM (Fotoğraf Uygulamaları ve Araştırma Merkezi) koordinatörü Ar. Gör. Volkan Kızıltunç'a, bir fotokitap ve fotoğraf sergisi kürate etme konusundaki yaklaşımı sorulduğunda kendisi esasen büyük farkların bulunmadığını belirtmiştir. Verdiği örnek süreçte de daha çok benzerliklerden bahseden Kızıltunç'un, en azından kendi kürasyonel deneyimleri neticesinde benzer metotları kullandığını anlamaktayız. FUAM'ın Türkiye'de fotokitap anlayışına olan katkılarını ve FUAM'ın düzenlediği İstanbul Fotokitap Festivali sürecini ise oldukça detaylı bir şekilde anlatan Kızıltunç'a göre FUAM birkaç konuda ilki gerçekleştirmiş durumda. FUAM'ın hayata geçirdiği ve yürütücülerinin, alanının usta isimlerinden oluştuğu açık çağrılı atölyeler sayesinde, daha önce kemikleşmiş fotoğraf komünitelerinin dışında kalan üreticileri de ortaya çıkmış, bugüne kadar yapılmış olan dokuz atölyeden çıkan 90 fotokitap maketinden 50'sinin 20 edisyon olarak basılmasına da ön ayak olduklarını söylemiştir. Açıkça görülebilir ki, bu fotokitap atölyeleri, sadece bir eser üretimi ve dağıtımını anlamında bir fırsat oluşturmamış,

bunu aynı zamanda mümkün olduğunca eşit fırsatlar dâhilinde yapmaya çalışmıştır. Bu sayede, daha önce fotoğraf komünitelerinde henüz kendine yer bulamamış veya bu topluluklarda yeni bir yer edinmeye çalışan sanatçılar da bunu fotokitaplar sayesinde yapabilmişlerdir. Bu durum, FUAM'ın kurulmasını takip eden yıllardaki İstanbul Fotokitap Festivali süreçlerinde sıklıkla yüksek motivasyona sahip bir sahiplenme duygusuyla hareket eden sanatçılara bakılarak görülebilir. Tüm bunlara ek olarak, bu kitaplar sadece üretilip, raflara kaldırılmamış, fotokitap dünyasının önemli etkinlik merkezleri olan önemli fotoğraf fuarlarında da kendine yer bulmuştur. Kızıltunç'un da belirttiği üzere, Türkiye'de halen bu alandaki enstitü seviyesindeki tek yer FUAM, fotokitapları merkezine alan tek festival İstanbul Fotokitap Festivali'dir.

Fotokitapları bir sanatçı kitabından ayıran etkenler ve tasarımın görsel anlatılar üzerindeki rolü üzerine görüşleri dinlenen Esen Karol'a ilk yöneltilen soru fotokitapların sanatçı kitapları kategorisinde bir alt başlık mı, yoksa kendi başına bir yeri mi temsil ettiği olmuştur. Karol, bunun olmak durumunda olmadığını ve fotoğraf ile çalışan sanatçıların olduğu gibi, fotokitapların da sanatçı kitapları arasında olabileceğini söylemiştir. Elbette, burada sanatçı kitabı olarak bahsedildiği düşünülen *livre d'artiste*'in fotokitaptan ayrıldığı en önemli noktayı belirtmek gereklidir. Sanatçı kitapları, tek veya bir elin parmaklarını geçmeyecek edisyonda olan ve nesne kitap yapısının baskın olduğu el yapımı eserlerken, fotokitaplar, böyle üretilebilme olasılıkları baki olmakla beraber, endüstriyel üretimin süreç ve sonucunda ortaya çıkan ve dilediği kadar çoğaltılabilme olanağına sahip yapıtlardır. Haliyle, bir sanatçı kitabının bir fotokitap olarak da karşımıza çıkabileceğini söyleyebileceğimiz gibi, her fotokitabın da bir sanatçı kitabı olamayacağını belirtilmesi gerekmektedir. Bir fotokitapta bulunan tekil imajların gücü, bütünü etkilemekte midir, yoksa bütün, parçaların toplamından daha mı büyüktür sorusuna ise bütünün, her zaman parçaların toplamından büyük bir yapıyı oluşturacağını belirten Karol, önemli olanın parçalar arasında kurulan ilişki olduğunu söylemiştir. Görüşmelerin başlarında, özellikle Umut Altıntaş ve Ufuk Şahin'le de çokça ele alınan, tasarım ve anlatı ilişkisi sorularından biri de Esen Karol'a gelmiştir. Grafik tasarımın fotokitap gibi görsel içerikli ve ağırlıklı kitapların anlatıları üzerine olan rolü ve fotokitap tarihinde etkin kullanım örnekleri sorulan Karol, her kitabın bir tasarım evresinden geçtiğini belirterek, aslında tasarıma çok daha geniş bir pencereden baktığını belirtmiştir.

Görüşmelerin sonuna gelindiğinde ise yazar, küratör ve serbest araştırmacı Iğın Deniz Akseloğlu ile kendi pratiklerine yoğunlaşan sorular üzerinde durulmuştur. Tezde, görüşmelerde ve tez eserinde de oldukça üzerinde durulan, kitap formunun, içerdiği fotoğrafların gösteriminde yeterli bir aracılığa sahip olup olmadığı sorusuna Akseloğlu, öncelikle fotokitabın bir yorum olduğu argümanını getirerek söze başlamıştır. Bir *işin üzerine yapılmış bir iş* olarak gördüğü fotokitap, açıkça anlaşılmaktadır ki Akseloğlu için bir biçim ve mecra olduğu kadar, bir dönüştürücü de. Tam bu noktada Akseloğlu, daha önce fotokitap nedir sorusunda çokça karşılaşmadığımız ilginç ve bir o kadar da doyurucu bir tanımla cevabını noktalyor. Fotokitabın bir rivayet yarattığını belirten Akseloğlu'nun söylediklerini, fotokitabın tek bir hikâye anlatmaktansa, her okuyanın zihninde başka hikâyeler oluşturabilecek bir yapı olarak görmek mümkündür. Sorunun cevabında belirttiği, fotokitabın zaman bazlı bir mecra olması da bu minvalde okunabilir ve fotokitabın yarattığı rivayetlerin aynı okuyucu için dahi farklı zamanlarda farklı bağlamlara gebe hikâyelerle okunabileceği düşünülebilir. Akseloğlu'ndan küratöryel deneyimleri ekseninde, sergi salonu duvarları ve kitap sayfalarını bir alan olarak ele alarak karşılaştırması istendiğinde, kitabın sergiye üstünlüğünün kalıcı bir mecra olduğu nosyonu üzerinden söze başlamıştır. İki yapının da özünde bir mekân olduğunu söyleyen Akseloğlu, imkân ve mekân kelimelerinin etimolojik bağlantısı üzerinden kendi küratöryel yaklaşımının özünü vurgulamıştır. İki mecranın da doğası gereği farklı imkânlar sunan mekânlar olduğunu anlayabileceğimiz bu bağlantı, Akseloğlu'nun her şeyin kitabının yapılabileceği, fakat sergisinin yapılamayacağı sözü üzerinden düşünüldüğünde bazı karmaşalara da yol açabilme olasılığını taşımaktadır. Burada bahsedilen durum, kitabın sonsuz imkânlar sağlayan bir mekân olmasından mı, yoksa serginin daha özel bir yere ve ihtimama ihtiyaç duymasından mı ileri gelmekte olduğu cevabın okunuşuna göre değişkenlik gösterebilir.

## KAYNAKÇA

- Aydın, H. (2008). Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya’da İlk sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19: 61-74
- Badger, G. (2008). *The Genius of Photography*. London: Quadrille.
- Bair, N. (2016). The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century, *History of Photography*, 40:2, 146-166
- Balaschak, C. (2010). Between Sequence and Seriality: Landscape Photography and its Historiography in Anonyme Skulpturen, *Photographies*, 3:1, 23-47
- Bate, D. (2009). *Photography: Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Bazin, A. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4. (Summer, 1960), pp. 4-9.
- Bold, A. (2012). *Interview: Tadanori Yokoo* (çevrimiçi) <http://gadaboutmag.com/interview-tadanori-yokoo/> (erişim tarihi: 21.11.2019)
- Brecht, B. (1998). *War Primer*. London: Libris.
- Breton, A. (1928). *Surrealism and Painting*. London: Macdonald.
- Breuer, M. (2016). *Marco Breuer on Mike Mandel and Larry Sultan’s Evidence*. (çevrimiçi) <https://aperture.org/blog/marco-breuer-mike-mandel-larry-sultan-evidence/> (erişim tarihi: 18.01.2020)
- Brouws, J., Burton, W., & Zschiegner, H. (Eds.). (2013). *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Buckley, B. (2018). The Politics of Photobooks: From Brecht’s War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin’s War Primer 2 (2011). *Humanities* 7, no. 2: 34.
- Carter, S. D. (2011). *Haiku Before Haiku*. New York: Columbia University Press

Chrisafis, A. (2009). *Hidden Depths: Paris Exhibition Aims to Paint Warhol as a Modern Master*. (çevrimiçi)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/18/andy-warhol-grand-palais-paris> (erişim tarihi: 18.12.2019)

Clarke, G. (1997). *The Photograph*. NY: Oxford University Press.

Cohen, J. J. A. (2003). 12 Monkeys, Vertigo and La Jetée. Postmodern Mythologies and Cult Films, *New Review of Film and Television Studies*, 1:1, 149-164

Collins, M. (2015). *Hilla Becher Obituary*. (çevrimiçi)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/15/hilla-becher> (erişim tarihi: 23.09.2019)

Di Bello, P., Wilson, C., & Zamir, S. (Eds.). (2012). *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. New York: I. B. Tauris.

Donkin, H. (2013) 'Surrealism and (un)happy families: Banalité (1930).', *Rebus.*, 6. pp. 101-126.

Evand, N, J., (2001). Indirect Passage from Europe: Transmigration via the UK, 1836-1914. *Journal for Maritime Research*. 3 (1), 70-84.

Evans, D. (2003). Brecht's War Primer: The "Photo-Epigram" as Poor Monument. *Afterimage*, 30, 5.

Frank, R. (2017). *The Americans*. Göttingen: Steidl.

Gayford, M. (2001). *How the Futurists Got the Picture*. (çevrimiçi)

<https://www.telegraph.co.uk/culture/4721194/How-the-Futurists-got-the-picture.html>. (erişim tarihi: 23.07.2017)

Gelshorn, J, & Heide, C. (çevirmen). The Reception of History and the History of Reception. On the Contemporaneity of Gerhard Richter. *Art in Translation*. 4:2, 185-210.

Goldschmidt, L., & Naef, Weston, J. (1980). *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844 – 1914*. New York: Grolier Club.

Gonzalez, D. (2013). *A New Look at Walker Evans's 'American Photographs'*. (çevrimiçi) <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/08/08/a-new-look-at-walk-evanss-american-photographs/> (erişim tarihi: 23.10.2019)

Greenough, S. (2009). *Looking In: Robert Frank's The Americans: Expanded Edition*. Göttingen: Steidl.

Henriksen, N. (2005). *Danish Photographic History*, *History of Photography*, 29:4, 386-387

Hughes, R. (1999). *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf.

Jenkins, W. (1975). *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House.

Jennings, M. (2000). Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic, *October*. Vol. 93 (Summer, 2000), pp. 23-56. The MIT Press.

Jobey, L. (2008). *Photographer Hans-Peter Feldmann: Life for Sale*. (çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/27/photography-hanspeter-feldmann> (erişim tarihi: 12.01.2020)

Katz, B. (2017). *How the First Female Photographer Changed the Way the World Sees Algae*. (çevrimiçi) <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/photo-book-first-female-photographer-go-display-180963479> (erişim tarihi: 15.07.2019).

Kennedy, R. (2014). *This Is What Wealthy Looked Like*. (çevrimiçi) <https://www.nytimes.com/2014/07/27/arts/design/jim-goldberg-hopes-his-pictures-still-make-a-difference.html> (erişim tarihi: 28.12.2019)

Kim, E. (2013). *Robert Frank's "The Americans": Timeless Lessons Street Photographers Can Learn*. (çevrimiçi) <https://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/> (erişim tarihi: 27.07.2019).

- Kitchin, R. (2014). *John Thomson's Foochow and the River Min*. (çevrimiçi) <https://blog.scienceandmuseum.org.uk/album-of-picturesque-19th-century-carbon-prints-from-the-fujian-province-in-china/> (erişim tarihi: 12.06.2016)
- Kozloff, M. (1981). William Klein and the Radioactive Fifties. *Artforum*, 19, 9.
- Lane, A. (2009). *Road Show: The Journey of Robert Frank's "The Americans"* (çevrimiçi) <https://www.newyorker.com/magazine/2009/09/14/road-show?verso=true> (erişim tarihi: 12.10.2019)
- Lenman, R., & Nicholson, A. (2005). *The Oxford Companion to the Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Louis, B. (2008). *Life Is Good & Good For You In New York: Trance Witness Revels*. (çevrimiçi) <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2008/12/05/life-is-good-and-good-for-you-in-new-york-trance-witness-revels/> (erişim tarihi: 19.10.2019)
- Louisiana Channel & Marc-Christoph Wagner (Yapımcı), & Matthias Nyholm (Yönetmen). (2015). *Hans-Peter Feldmann Interview: It's Always About Women*. (GI Strandvej 13, 3050 Humlebæk, Danimarka).
- Magnum Photos (Yapımcı), & Anonim (Yönetmen). (2019). *The Art of Street Photography: The Street and 'The Decisive Moment'*. (Magnum Photos, 63 Gee St, London EC1V 3RS, UK).
- Margolis, E. (1996). The Matter with Kids Today: Kids and Raised by Wolves. *Humanity & Society*. 20:2, 97-100
- Marien, M. W. (2011). *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King.
- Mau, B. (2005). *Life Style*. London: Phaidon.
- McDonald, P. D. (2006). Ideas of the Book and Histories of Literature: After Theory?. *PMLA*, 21(1), 214-228.
- Meister, S. H. (2012). A Note on the Seventy Fifth Anniversary Edition. *American Photographs*. (201-204) New York: Museum of Modern Art.
- Moholy-Nagy, L. (1932). *The New Vision, from Material to Architecture*. New York: Brewer, Warren & Putnam.

Moroz, S. (2014). *William Klein: 'My pictures showed everything I resented about America'*. (çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/culture/2014/nov/06/william-klein-my-pictures-showed-everything-i-resented-about-america> (erişim tarihi: 15.10.2019)

Nelson, A. (2006). László Moholy-Nagy and Painting, Photography Film: A Guide to Narrative Montage, *History of Photography*, 30:3, 258-269

Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. İstanbul: Liber Plus Yayınları.

Nordstrom, R. (2013). *52 Weeks Of Historical How-to's, Week 3: Talbot's Photogenic Drawing in the Pencil of Nature*. (çevrimiçi) <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/11/14/52-weeks-of-historical-how-tos-talbots-photogenic-drawing-in-the-pencil-of-nature/> (erişim tarihi: 15.07.2019).

Parr, M., & Badger, G. (2004). *The Photobook: A History Vol. 1*. London: Phaidon.

Parr, M., & Badger, G. (2006). *The Photobook: A History Vol. 2*. London: Phaidon.

Parr, M., & Badger, G. (2014). *The Photobook: A History Vol. 3*. London: Phaidon.

Perrée, R. (2002). *Cover to Cover: Artist's Book in Perspective*. Rotterdam: NAI Publishers.

Phillips, S., S. (2017). *A History of the Evidence*. (çevrimiçi) <https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/> (erişim tarihi: 21.01.2020)

Pollack, P. (1958). *The Picture History of Photography: From the Earliest Beginnings to the Present Day*. New York: Harry N. Abrams.

Poynor, R. (2013). *Keld Helmer-Petersen: Pioneer of Color*. (çevrimiçi) <https://designobserver.com/feature/keld-helmer-petersen-pioneer-of-color/38030> (erişim tarihi: 23.11.2019)

Purcell, K. W. (2011). *Alexey Brodovitch*. London: Phaidon.

Pytel, M. (2013). Eadweard Muybridge: Inverted Modernism and the Stereoscopic Vision, *Early Popular Visual Culture*, 11:1, 71-82



- Richter, G. & Obrist, H, U. (Eds.). (1995). *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rüter, U. (1997) The Reception of Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist Schön*, *History of Photography*, 21:3, 192-196.
- Schaaf, L, J. (1979). The First Photographically Printed and Illustrated Book. *The Papers of the Bibliographical Society of America*. Vol. 73, No. 2, pp. 209-224.
- Schaaf, L, J. (1985). *Sun Gardens: The Cyanotypes of Anna Atkins*, New York: Aperture
- Scranton, R. (2017). *The Shipwreck of History: Bertolt Brecht's "War Primer"*. (çevrimiçi) <https://lareviewofbooks.org/article/the-shipwreck-of-history-bertolt-brechts-war-primer/> (erişim tarihi: 07.09.2019)
- Scholtz, A. (2013). Photographs before Photography: Marking Time in Tennyson's and Cameron's Idylls of the King, *Lit: Literature Interpretation Theory*, 24:2, 112-137
- Schwartz, A. & Ruscha, E. (Eds.). (2002). *Leave Any Information at the Signal Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Shiner, E. (2016). *Tadanori Yokoo in Conversation with Eric Shiner* (çevrimiçi) <https://www.whitewall.art/art/tadanori-yokoo-in-conversation-with-eric-shiner> (erişim tarihi: 21.11.2019)
- Soth, A. (2010). *From Here to There: Alec Soth's America*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Sönmez, N. (2018). İçgüdüsel Bakış. *Sanat Dünyamız*, 165, 109.
- Szarkowski, J. (1972). *Walker Evans*. New York: The Museum of Modern Art.
- Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York: Little, Brown and Company.
- Szarkowski, J. (1989). *Photography Until Now*. New York: The Museum of Modern Art.

- Szarkowski, J. (2012). *The Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- Taşcıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: Yem Yayın.
- Therriault, S., A. (2009). Anton Chekhov and the Development of the Modern Character. *Inquiries Journal/Student Pulse*. 1:11, 1.
- Tilliette, L. (bt). *Claude Roy et Paul Strand, La France de Profil, 1952*. (çevrimiçi)  
[https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE\\_PHOTO/GUILDE\\_DU\\_LIVRE/LA\\_FRANCE\\_DE\\_PROFIL/INDEX.HTM](https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE_PHOTO/GUILDE_DU_LIVRE/LA_FRANCE_DE_PROFIL/INDEX.HTM) (erişim tarihi: 14.12.2019)
- Van Alphen, E. (2005). *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Walker, I. (2010). Dick Jewell's Found Photos. *Image & Narrative*, 11:4, 20-34.
- Yokoo, T. (1996). *Waterfall Rapture: Postcards of Falling Water, My Addiction, My Collection, My Edition*. Tokyo: Shinchosha.

## ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İzmir’de doğdu. Liseyi İzmir Atatürk Lisesi’nde tamamlayan Mutlu, lisans derecesini 2010 yılında İzmir Ekonomi Üniversitesi, İletişim Fakültesi’nden almıştır. Lisans dönemi boyunca birçok belgesel, kısa film, fotoğraf ve basılı yayın projesinin içinde yer aldı ve stajını Magnum Photos’un o dönemki Türkiye temsilcisi Fotografevi’nde tamamladı. Lisans mezuniyetinin hemen ardından University of Brighton’da fotoğraf alanında yüksek lisansına başladı ve 2011 yılında, *Transposing the Space: The Construction of Heterotopias and Challenging the Viewer’s Conventional Comprehension of Space* başlıklı tezi ve *The Elephant* adlı projesiyle yüksek lisansını tamamladı. Yüksek lisansının ardından Londra’ya taşınan Mutlu, John Nassari’nin stüdyosunda fotoğrafçı ve fotoğraf editörü olarak çalışmaya başladı. 2012 yılı ortasında Türkiye’ye döndü ve 2013-2018 yılları arasında İEÜ, İletişim ve Güzel Sanatlar fakültelerinde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2018-2019 öğretim yılından itibaren, tam zamanlı olarak, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi bünyesinde olan Mutlu, *Özerk Bir Mecra ve Sanat Yapıtı Olarak Fotokitap* başlıklı tezi ve *A Place for Everything When Everything in Its Place* adlı eseri ile sanatta yeterlik çalışmalarını Şubat 2020 tarihinde tamamlamıştır.

Bağımsız sanat kitapları inisiyatifi KartonKitap’ın iki kurucu ve yürütücüsünden biri olan N. Toros Mutlu’nun bu alandaki işleri [www.kartonkitap.com](http://www.kartonkitap.com), kişisel üretimleri ise [www.torosmutlu.com](http://www.torosmutlu.com) adresinde görülebilir.