

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ FOTOĞRAF SANATINDA SANATSAL
BİR FORM OLARAK FOTO-KİTAPLAR**

CENGİZ BODUR

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi NAFİA ÖZDEMİR HANYALOĞLU

ANTALYA – 2020

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ FOTOĞRAF SANATINDA SANATSAL
BİR FORM OLARAK FOTO-KİTAPLAR**

CENGİZ BODUR

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi NAFİA ÖZDEMİR HANYALOĞLU

ANTALYA – 2020



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

22/01/2020

Cengiz BODUR

İmzası

EK-9 Sanatta Yeterlik Tezi Kabul Formu



T. C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



SANATTA YETERLİK TEZ KABUL FORMU

Cengiz BODUR tarafından hazırlanan “Günümüz Fotoğraf Sanatında Sanatsal Bir Form Olarak Foto-Kitaplar” başlıklı bu çalışma 22/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından sanatta yeterlik tezi/eser raporu olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Ü. Nafia ÖZDEMİR
HANYALOĞLU

Danışman

Prof. Dr. M. Turan AKSOY

Üye

Doç. Uğur GÜNAY YAVUZ

Üye

Dr. Öğr. Ü. İbrahim DALKILIÇ

Üye

Dr. Öğr. Ü. Handan DAYI

Üye

Tez Konusu: Günümüz Fotoğraf Sanatında Sanatsal Bir Form Olarak Foto-Kitaplar

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarını.

Tez Savunma Tarihi: 22/01/2020

Mezuniyet Tarihi: .../.../.....

Dr. Öğr. Ü. Enver GÜNER
Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın çok öncesinde, Akdeniz Üniversitesinin Fotoğraf Bölümüne beni davet edip orada fotoğrafla tanışmamı sağlayan, bölümün dersleri konusunda bana güvenen, hiçbir şekilde nazikliğinden ve sevecenliğinden ödün vermeyen, ardından tez yazım sürecinde bana her konuda destek ve güven veren sevgili danışmanım Nafia Özdemir Hanyaloğlu'na en başta sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca, çok değerli, fotoğraf konusunda engin bilgisini hiç kimseden esirgemeyen, cömert ve candan arkadaşım Handan Dayı'ya, çalışmanın, üretmenin, öğretmenin huzurunu sağladıkları için çok teşekkür ederim.

Hayatımın en zorlu anında, mucizelerin olabildiğini, ama bunu da sessiz ve abartısız gösterecek kadar mütavazi ve insani değerlere sahip dostum Prof. Dr. M. Turan Aksoy'a, tez yazım süresinde de sürekli beni motive ettiği için teşekkürü bir borç bilirim.

Şu anda aralarında olmaktan mutluluk duyduğum ARUCAD ailesinin tüm mensuplarına tez sürecinde verdikleri destek ve güven için teşekkür ederim.

Hayatın sürprizlerinden biri olan ve hep göklerde uçan Dragon'a, tez süresinde verdiği tüm destek ve sevgi için çok teşekkür ederim.

Son olarak ailemin tüm fertleri, başta sonsuz mutluluk kaynağımız annemiz olmak üzere, bu çalışmanın da sanatsal kısmının konusu olan sevgili babam, canım kız kardeşlerim, sevgili Can ve sevgili kardeşim İhsanım'a hayatta hiçbir zaman yalnız olmadığım duygusunu verdikleri, hayatımın her aşamasında olduğu gibi tez sürecinde de, maddi ve manevi her konuda destek ve güvenlerini esirgemedikleri için, sonsuz teşekkür ederim.

Şubat, 2020, Girne



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Cengiz Bodur
	Numarası	20135306012
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
	Danışmanı	Dr. Öğretim Üyesi Nafia Özdemir HANYALOĞLU
Tezin Adı		Günümüz Fotoğraf Sanatında Sanatsal Bir Form Olarak Foto-Kitaplar

ÖZ

Bu tez çalışması, fotoğrafın, icadından itibaren kağıtla ve basılı yayınlarla olan ilişkisi bağlamında, fotoğraf kitaplarının günümüze kadar gelen süreçte geçirdiği evrelere odaklanmayı amaçlamaktadır. Çalışma, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın, fotoğraf kitapları aracılığı ile sunumu ve dağıtımının nasıl yaygınlık kazandığı, sonrasında baskı tekniklerinin geliştirilmesi ile süreli yayınlarla devam eden süreci irdelenmektedir. 20. yüzyılın başlarında Almanya ve Rusya’da yoğun bir şekilde yayınlanmaya başlayan fotoğraf kitaplarının, yüzyılın ortalarından itibaren Amerika’ya sıçraması, çalışma çerçevesinde kısaca anlatılmıştır. Tez çalışması, fotoğraf kitaplarının kullandığı farklı anlatı yöntemleri ile tekil ve çoğul fotoğraf kullanımının farklılıkları üzerinde de yoğunlaşmaktadır. Son bölümde, tez kapsamında sunulan fotoğraf kitabı fiziksel ve kavramsal olarak irdelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf Kitabı, Ciltcilik, Anlatı,



T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Cengiz Bodur
	Number	20135306012
	Department	Art and Design
	Advisor	Assistant Professor Nafia Özdemir HANYALOĞLU
Thesis Name		Photobooks as an Art Form in Contemporary Photography

ABSTRACT

This thesis study focuses on the phases that photography books have gone through until nowadays, in the context of relationships between photography, paper, and printed publications. The study examines how the presentation and distribution of photography became widespread, especially from the second half of the 19th century, through the development of printing techniques, followed by periodical publications. The emergence of photo books, that were published intensely at the beginning of the 20th century in Germany and Russia, and from the middle of the century in the USA, are discussed within the framework of this study. The thesis study also highlights differences in the usage of singular and multiple photography, as well as differences in narrative methods used in photo books. In the last chapter, within the scope of the thesis the photo book is presented and scrutinized with its physical and conceptual representation.

Keywords: Photobooks, Photo Books, Binding, Narration

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
TEZ KABUL FORMU	Error! Bookmark not defined.
ÖNSÖZ	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
GÖRSEL LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: BİR BASKI TEKNİĞİ OLARAK FOTOĞRAF	3
2.1. Fotoğrafın İlk Yılları	3
2.2. Erken Dönem Baskı Teknikleri.....	8
2.3. Fotoğrafın Kitapla Buluşması	11
2.4. 1920 ve Sonrası Fotoğraf İçerikli Yayınlar.....	15
2.5. Weimar Cumhuriyeti ve Sonrası Avrupada Fotoğraf İçerikli Yayınlar	17
2.6. Estetik ve Sanatsal Düşüncenin Bir Parçası Olarak Kitaplar	20
2.7. 1970'ler ve Amerikan Kent Manzaraları	24
3. BÖLÜM: KİTAPLAR NEYİ ANLATIR	30
3.1. Sanatsal Bir Form Olarak Fotoğraf Kitapları.....	30
3.1.1. Tekil Fotoğrafın Güzelliği, Çoklu Fotoğrafın Anlattıkları	30
3.1.2. Fotoğrafların Dizilişi (Sekans)	34
3.2. Anlatı ve Kitaplardaki Kullanımı.....	37
3.2.1. Anlatı Çeşitleri ya da Sinemanın Kitap Anlatılarına Katkısı	38
3.3. Obje Olarak Kitap	41
3.4. Neden Fotoğraf Kitapları	46
4. BÖLÜM: KİTABIN ANATOMİSİ	52
4.1. Dijital Sürecin Kitap Yapımına Etkisi	52

4.2. Kitabın Fiziksel Bölümleri	54
4.2.1. Dış Bölümler	54
4.2.1.1. Kitap Kapağı	55
4.2.1.2. Şömiz (ing. Dust Jacket or Dust Wrapper)	56
4.2.1.3. Kitap Sırtı	58
4.2.1.4. Forma	58
4.2.1.5. Harmanlama	58
4.2.1.6. İç Blok	58
4.2.1.7. Yan Kâğıdı	59
4.2.1.8. Katlanmış Sayfa: (İng. Gatefold)	59
4.2.2. Kitabın İç Yapısı	60
4.2.2.1. Kitabın Konusu	60
4.2.2.2. Fotoğraflar	60
4.2.2.3. Kapak Tasarımı	60
4.2.2.4. Düzenleme ve Sıralama (İng. Editing and Sequencing)	61
4.2.3. Kitabı Oluşturan İç Malzemeler	64
4.2.3.1. Kâğıt	64
4.2.3.2. Baskı Teknikleri	66
4.2.3.3. Ciltleme	70
4.3.3.1. Telle Dikiş	73
4.3.3.2. İplikle Dikiş	73
4.3.3.3. Tutkalla Yapıştırma	74
4.3.3.4. Mekanik Ciltleme	74
4.4. Grafikselsel Ögeler, Sayfa Tasarımı (İng. Layout)	75
4.4.1. Sayfa Marjı (İng. White Space)	76
4.4.2. Denge	77
4.4.3. Yan Yana Kullanma (İng. Juxtaposing)	78
4.4.4. Görsel Hiyerarşi	79
4.5. Kendi Kendine Yayıncılık (İng. Self Publishing)	81
4.6. Talep Üzerine Baskı (İng. Print on Demand)	82

5. BÖLÜM: KENDİ KİTABINI YAPMAK	84
5.1. Maket Kitap (İng. Dummy Book).....	84
5.2. Maket Kitap Süreci: One Terrace One City Two Sunsets	85
5.2.1. Kentin Gözlenmesi.....	85
5.2.2. Kenti Terastan Seyreden Adam.....	87
5.3. Kitabın Anatomisi	88
5.3.1. Anlatı Yapısı.....	88
5.3.2. Kitabın İç Tasarımı.....	91
5.3.3. Kitabın Dış Tasarımı	92
6. SONUÇ	94
KAYNAKÇA	97

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel. 1: Boulevard du Temple'dan Görüntü, 1838 – 1839, Louis Daguerre.	3
Görsel. 2: Camera Obscura	4
Görsel. 3: Joseph Nicéphore Niépce (1826 veya 1827)	6
Görsel. 4: Louis Daguerre.....	6
Görsel. 5: Reading'de fotoğraf çekimleri, 1846 725px-William_Fox_Talbot_1853.jpg) 8	
Görsel. 6: The Mirror of Literature'ün kapağı, 1839.....	10
Görsel. 7: Talbot, Fotojenik Çizim ile bitkiler, 1860.....	11
Görsel. 8: Anna Atkins, 1848–49, British Algae: Cyanotype fotoğrafları kitabından ...	12
Görsel. 9: Talbot, 'The The Nature of Pencil' Doğanın Kalemi, 1844-1846	13
Görsel. 10: Maxime du Camp, Égypte, Temple de Tafah, 1852,	15
Görsel. 11: Bill Brant'ın 1938 yılında Londra'da bir Gece kitabı,.....	16
Görsel. 12: Weegee'nin 'Naked City' (1945).....	16
Görsel. 13: Almanya, Weimar Cumhuriyeti, 1910-1930, 1931,.....	18
Görsel. 14: Life dergisi, 1936	
Görsel. 15: Gazete ve dergi standı, 32nd Street ve Third Avenue, Manhattan, Berenice Abbott, 1935	19
Görsel. 16: Modern kızlar 'Mogas' ve modern erkek figürleri 'Mobo'. Bu resimler 1970'li yıllara kadar Japonya ve dış dünyada gösterilmemiştir.....	20
Görsel. 17: Kineo Kuwabara, Resimde genç kız deniz kıyısında dans ederken görülüyor. 1934.	20
Görsel. 18: Karl Blossfeldt'in 'Urformen der Kunst', 1928.....	21

Görsel. 19: Bernd ve Hilla Becher	23
Görsel. 20: Cartier-Bresson'un 1952'de yayımladığı 'The Decisive Moment' kitabından	24
Görsel. 21: Robert Adams, 'Mobile homes'	26
Görsel. 22: Stephan Shore bu sergide renkli fotoğraf sergileyen tek fotoğrafçıdır. 1982 yılında yayınladığı 'Uncommon Places'	26
Görsel. 23: Park City, Lewis Baltz, 1980	27
Görsel. 24: Lev Kuleshov etkisi, Alfred Hitchcock'un deneyiminden. (Video'dan görüntüler,	34
Görsel. 25: Bernd and Hilla Becher, Su Kuleleri.....	37
Görsel. 26: Doğrusal anlatıya bir örnek. Duane Michaels, 1970.....	38
Görsel. 27: Kikuji Kawada'nın 'The Map' isimli kitabı.....	40
Görsel. 28: Robert Frank, The Americans, 1958	44
Görsel. 29: 'Talep Üzerine Baskı' ile yapılmış fotoğraf kitabı örneği	45
Görsel. 30: Gagolian, iPad yazılımı, issue #4, Taryn Simon	46
Görsel. 31: Shashasha Fragments, Daido Moriyama.....	46
Görsel. 32: Martin Parr ve Gerry Badger'ın 'The Photobook: A History Vol 1	48
Görsel. 33: Jeff Wall, The Destroyed Room, 1978.....	49
Görsel. 34: Bir kalın karton kapak örneği. I Know How Furiously Your Heart Is Beating, Alec Soth, 2019	55
Görsel. 35: Yumuşak kapaklı bir fotoğraf kitabı: Sanne van den Elzen, Today, too, I experienced something I hope to understand in a few days	56
Görsel. 36: Misha Vallejo, Al Otro Lado, Şömiz örneği	57
Görsel. 37: Katlı sayfa (İng. Gatefold), Esther Hovers, False Positives.....	59

Görsel. 38: Kurt Tong, Combing for Ice and Jade, In Photobooks, 2019	61
Görsel. 39: Fotoğrafların masa üzerinde dizilişi (İng. Sequencing)	62
Görsel. 40: Fotoğrafların dizilişi (İng. Sequencing)	63
Görsel. 41: İSO Kağıt boyutları	65
Görsel. 42: Matbaada Kağıt Kesimi.....	66
Görsel. 43: Matbaada Baskı Süreci.....	68
Görsel. 44: Dijital Baskı Sürecinin Görünümü.....	69
Görsel. 45: Hans Gremmen tasarımı, Andres Gonzalez — American Origami	70
Görsel. 46: Carolingian Ciltleme Yöntemi	71
Görsel. 47: Amerikan ciltleme yöntemi nedeniyle kitap düz görülemiyor. Katja Stuke, Nationalfeiertag	72
Görsel. 48: Dikişle ciltleme yöntemi sayesinde kitap düz bir şekilde açılabilir.	72
Görsel. 49: Telle dikiş	73
Görsel. 50: Iplikle dikiş örneği	74
Görsel. 51: Nueva Galicia, Iván Nespereira, 2017, Spiral Ciltleme	75
Görsel. 52: Sayfa Marj örneği, Willi Ruge: Fotografien 1919-1953	76
Görsel. 53: Denge örneği, Michael Jang, Who is Michael Jang? Richard B. Woodward, 2019	77
Görsel. 54: Asimetrik denge, Csilla Klenyánszki, Pillars of Home, 2019.....	78
Görsel. 55: Yan yana kullanım örneği, Sohrab Hura, Sahil, Olga Yatskevich, 2019.....	79
Görsel. 56: Farklı ölçekte fotoğraf kullanılan bir kitap sayfası. Michael Jang, Michael Jang Kimdir? Richard B. Woodward, 2019.....	80
Görsel. 57: ‘Self Publish Be Happy’ sitesinden görüntü	81

Görsel. 58: Self Publish Be Naughty, 2011	82
Görsel. 59: ‘One Terrace, One City, Two Sunsets’ fotoğraf kitabının kapağı. 2018, (Bodur, 2018).....	86
Görsel. 60: Terastan kenti seyrediş. (Bodur, 2018)	87
Görsel. 61: Girne Artrooms Galerisindeki sergi Afişleri1 (Bodur, 2018)	
Görsel. 62: Girne Artrooms Galerisindeki sergi Afişleri2, (Bodur, 2018)	88
Görsel. 63: Günbatımında kente bakış. (Bodur, 2018)	89
Görsel. 64: Kahverengi tuğlalar. (Bodur, 2018)	89
Görsel. 65: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa .(Bodur, 2018).....	90
Görsel. 66: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa. (Bodur, 2018).....	90
Görsel. 67: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa. (Bodur, 2018).....	91
Görsel. 68: Maket kitabın iç sayfa tasarımı. (Bodur, 2018).....	92
Görsel. 69: Maket Kitabın ciltlenme sonrası bitmiş hali. (Bodur, 2018).....	93

1. GİRİŞ

Günümüz sanatının çok dilli, çok disiplinli yapısı ve buna uygun bir şekilde gelişen sergileme, sunum yöntemleri arasında da değerlendirilebilecek olan fotoğraf kitapları (İng. Photobook), Talbot'un da uzgörüsü ile neredeyse fotoğrafın icadından itibaren, fotoğraf kültürü içinde, fotoğrafın kağıtla olan ilişkisinden ötürü vazgeçilemez bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

Başlangıçta, fotoğraf kitaplarının çıkış nedenleri farklılıklar göstermekle birlikte, bugün sanatsal bir form olarak kabul ve değer görmektedir.

Ayrıca, günümüz dijital ortamında, yazılı ve görsel bilginin dağıtımının, sanal ortamda hızla yaygınlık kazandığı, hatta kitabın fiziksel varlığının dijital kitaplar nedeniyle son derece tehlikeye girdiği bir dönemde, fotoğraf kitaplarının yaygınlık kazanması önemli bir olgudur.

Fiziksel bir obje olarak, kitap formatının, anlatım olanaklarının neler olabileceğini araştırmak ve anlamak, mümkünse sınıflandırmak bu araştırmanın amaçlarındandır

Çalışmanın birinci bölümünde, fotoğrafın keşfinin ardından, fotoğrafın yaygın kullanımın bir gerekliliği olarak, farklı baskı tekniklerinin yıllar içinde nasıl geliştiği ve fotoğrafın, bu baskı tekniklerine uyumunun nasıl sağlandığına yer verilecektir.

19. yüzyılın sonlarına doğru, fotoğraf içerikli kitapların yaygınlık kazanma nedenleri ve 1920'lerde, sanatsal bir ifade biçimi olarak fotoğrafın algılanışının değişimi ile birlikte, süreli yayınlarda ve özellikle kitaplarda fotoğrafın, farklı anlatım olanaklarına dönüşmesi irdelenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, neredeyse başlangıcından itibaren, fotoğrafın tarihinde ‘tek fotoğraf’ imgesi üzerine durulmuş, tekil fotoğrafın, medyumun gerçek doğası olduğu, tek bir kare fotoğrafta neredeyse herşeyin anlatılabileceği algısı yaygınlık kazanmıştır. Buna karşın, çoklu fotoğraf kullanımının özellikle fotoğraf kitaplarında ve dergilerde yaygınlık kazanmasıyla, zengin anlatı olanaklarının hikâye anlatabildiği görülmüştür.

Ayrıca 1920’lerden başlayan ve hız kazanan modern fotoğraf kitaplarında, hangi anlatım biçimlerinin kullanılmakta olduğu ve bunların sinema ve edebiyatla olan ilişkileri incelenerek, fotoğraf kitaplarının teorik bir arka planı olup olmadığı sorgulanmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, fotoğraf kitaplarının, fiziksel yapısının neler olduğu ve bunların bir kitabın yapılmasında nasıl kullanıldığı irdelenmektedir. Kitabın iç ve dış yapısının, tasarım öğelerinin, kitabı meydana getiren malzemelerin neler olduğu bu bölümün konusudur.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde, tezin kapsamı çerçevesinde araştırmacının yapmış olduğu ‘One Terrace One City Two Sunsets’ adlı fotoğraf kitabın iç ve dış yapısı irdelenerek, bir fotoğraf kitabı yapım aşamalarının neler olabileceği konusuna değinilmektedir.

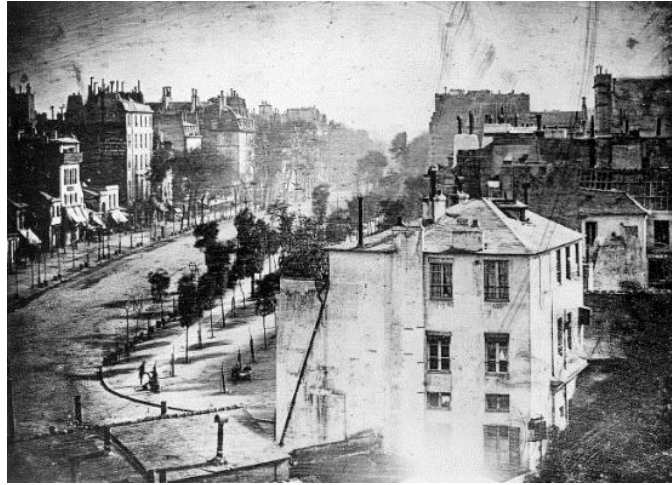
Çalışmanın sonuç bölümünde, araştırma sonunda ulaşılan sonuçlar, alana sağlanan katkı ve öneriler bulunmaktadır.

2. BÖLÜM: BİR BASKI TEKNİĞİ OLARAK FOTOĞRAF

2.1. Fotoğrafın İlk Yılları

Fotoğrafın icadı, yalnızca deneysel bir olayın başlangıç noktasını göstermiyor. Aynı zamanda binlerce yıldır elle üretilen, görsel hafızanın başka bir noktaya taşınmasını, küçük bir makine yardımı ile 'ustalığı' (Sekula, 1982, s. 97) elden alarak, içinde yeni anlatı yapılarının, farklı görsel dil olanaklarının da olduğu yeni bir başlangıcı göstermektedir.

1839 yılının ocak ayında, icadın duyurulmasından iki ay sonra, mart ayında Louis Daguerre, penceresinden aynı açının sabah, öğlen ve akşam ışığında üç fotoğrafını çeker. Bu bir dizi fotoğraf, ışığın ve gölgelerin yer değiştirmesinden dolayı zamanın farklılığını göstermekle kalmaz, aynı zamanda, birbirinden bağımsız bu görüntülerin bir sekans oluşturması (Batchen, 2000, s. 12), bir hikâye anlatması bakımından da son derece önemlidir.

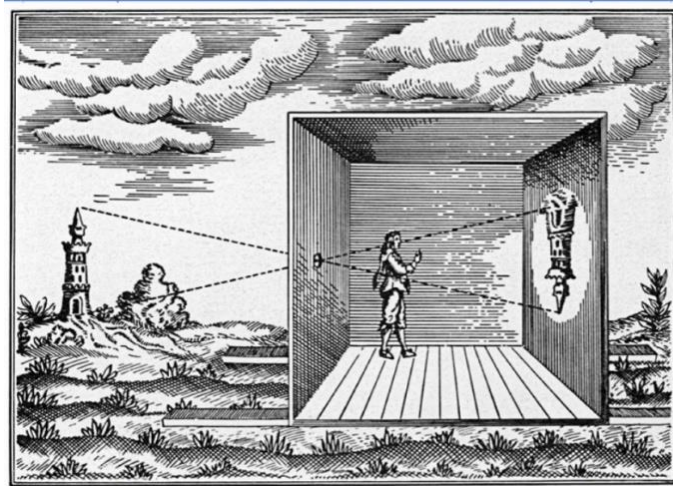


Görsel. 1: Boulevard du Temple'dan Görüntü, 1838 – 1839, Louis Daguerre.
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)

Fotoğrafın ortaya çıkışı, çok uzun yıllara dayanan ve birçok bilim insanı ve sanatçının ayrı zamanlarda, ayrı ülkelerde yoğun çabaları sonunda gerçekleşmiştir. Özellikle 19. yüzyılın ilk yarısı bu çabaların yoğunlaştığı yıllardır. Batchen'in (Batchen, 2000, s. 5) Pierre Harmant'dan aktardığına göre, o dönemde dünyanın farklı yerlerinden yirmidört kişi fotoğrafik görüntü elde etmek için uğraşmaktadır. Fakat, bunlardan yalnızca dördünün çözümlerinin orijinal, yani kendi buluşları oldukları vurgulanmaktadır.

19. yüzyıla gelmeden, çok çok önce de görüntünün başka yüzeyler üzerinde yansımaları gözlemleniyor ama bunu sabitlemenin olasılığı henüz bulunamıyordu. Camera Obscura ya da karanlık bir iç mekân duvarına, dış dünyanın görüntüsünü olduğu gibi yansıtma tekniği, Aristoteles'e kadar uzandığı bilinmektedir (Wells, 2005, s. 57).

Camera Obscura, Latince karanlık kutu olarak da adlandırılan teknik, bilinen en eski fotoğrafik yöntemdir. Bugün kullanılan modern kameralarının neredeyse ilk örneği olarak da bilinen Camera Obscura'nın, doğadan içine yansıyan görüntülerin bir kâğıda basılı hale gelmesi için 19. yüzyılın ortalarına kadar uzun bir zamanın geçmesi gerekmiştir (Bodur, 2005, s. 4).



Görsel. 2: Camera Obscura

(<https://pinholelagie.files.wordpress.com/2018/08/camera-obscura-geschichte-fotografie.jpg?w=770>)

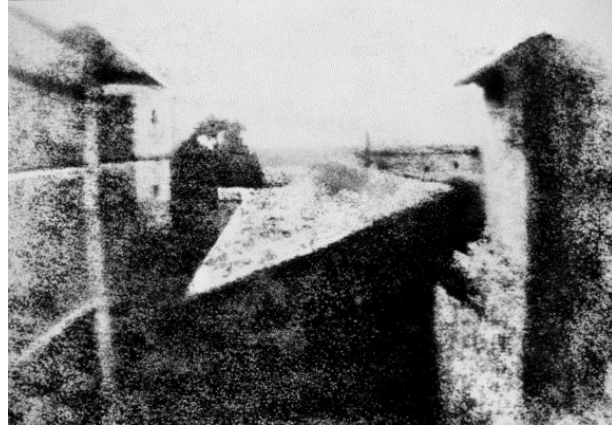
Rönesans ve sonrasında, Camera Obscura, sanatçılar tarafından görüntünün kâğıt ya da tual üzerine çizilmesini kolaylaştırıcı bir araç olarak kullanılmıştır. Fakat ondan çok önceleri, 1038 yılında, Arap bilgin, Ibn Al-Haitham (Alhazen) tarafından da bilinmektedir.

Yüzeğe yansıyan görüntüyü, geliştirdiği lenslerle netlemeyi başaran, 1550'de Girolamo Cardano olmuştur. Gersheim'a göre (1969, s. 13), ilginç olan, Johann Heinrich Schulze'un, 1725'de, gümüş tuzlarının, ışığa maruz kaldıklarında kararmalarının, resimleri sabitlenebileceği fikrini keşfetmiş olmasına rağmen, neden Camera Obscura'nın yüzeyine yansıyan bu görüntülerin, 19. yüzyılın ortalarına kadar sabitlenemediğidir.

Fotoğrafın ilk temel fikirlerini oluşturan ama uygulamada başarı gösteremeyen kişi Thomas Wedgwood olmuştur. 1802 yılında kimyacı Humphry Davy ile yayınladıkları makalede, gümüş nitrat kullanarak ışığa hassaslaştırılmış kâğıtlar üzerine bitki ve böceklerin ışıkla etkileşiminden oluşan kopyalar oluşturduklarını duyurmuşlardır (Gersheim, 1969, s. 14).

O yıllarda Fransa'da Joseph Nicéphore Niépce de ışığa duyarlı kâğıtlar ve Camera Obscura ile çalışmalar yapmaktadır. Litografi taşlarında, farklı malzemeler kullanarak taş üzerindeki resmi yeniden elle yapmak zorunda kalmadan, kâğıt üzerinde üretmek istiyordu (Osterman, 2008, s. 28). Sonradan, Louis Daguerre ile asıl kimliğini kazanacak olan buluşun ilk katkılarını Niépce vermiştir.

Niépce'nin 1833'de ölümünün ardından, oğlu ve Louis Daguerre, anlaşmaları gereği araştırmalarını birlikte sürdürmüşlerdir. İki yıl sonra Daguerre, gümüşle kaplı bakır levhanın çok uzun süren pozlama değerini birkaç dakikalara indirmeyi başarmış ve ardından görüntüyü de levhalar üzerinde sabitleyebilmiştir (Osterman, 2008, s. 28).



Görsel. 3: Joseph Nicéphore Niépce (1826 veya 1827)

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg)

Niépce, tüm bu çabalarının ve araştırmalarının sonucunu tam olarak göremeden öldüğünde, arkasından fotoğraf tarihinde kalıcı izler bırakacak iki adam için önemli bir bilgi birikimi bırakmıştı. Fransa'dan Daguerre ve İngiltere'den Fox Talbot, Niépce'nin 1839'da dönemin bilimsel dergilerinde buluşlarını duyuracaklardır. Fakat bu durum, fotoğrafı kimin bulduğu ile ilgili bazı araştırmacıların akıllarında soru işaretleri bırakmıştır (Derrick Price, 2015, s. 57).



Görsel. 4: Louis Daguerre

(https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre#/media/File:Louis_Daguerre_2.jpg)

7 Ocak 1839'da François Arago, Fransız Bilimler Akademisinde, Daguerre'nin buluşunu açıklamıştır. Daguerre'nin hareketli figürler için başlangıçtaki pozlama süresi oldukça uzundur ve fotoğrafların net çıkmama sorunları olmaktadır. 1843 yılının ilk aylarında, bakır levhanın ışığa duyarlılığında yapılan bazı kimyasal yenilikler ve Daguerreotype'da kullanılan eski lenslerin yerine yeni ve ışığı onaltı kez daha geçirebilen lenslerin kullanılması bu süreçleri beş ile otuz saniyelere kadar düşürmüştür (Sandler, 2002, s. 12).

Daguerre'nin buluşu, çok hızlı bir şekilde bütün dünyada yayılarak 1850'li yıllara kadar önemini korudu. İyi pozlanmış bir Daguerreotype, metalik ve parlak yüzeyin getirdiği avantaj ile çok detaylı bir görüntüye sahiptir. Fakat çoğaltılamaz oluşu bu yöntemin en büyük kusuru olmuştur.

William Henry Fox Talbot ise, aynı sıralarda, Daguerreotype'ın bu kusurunu kapatacak bir yöntem geliştirmekteydi. Talbot, doğrudan kamera içinde metal üzerine tek bir pozitif baskı yerine, ışığa duyarlı hale getirilen kağıtlar üzerine negatif pozlama yapıyor ve bu görüntüden sonsuz sayıda fotoğraf elde edilebiliyordu. Talbot'un Calotype'ı, Daguerre'nin fotoğrafından oldukça farklıdır. Özellikle kâğıt üzerindeki katmanda kâğıdın liflerinin görünürlüğü ve yüzeyde oluşturduğu doku nedeniyle resimler Daguerre'nin fotoğraflarındaki kadar keskin ve detaylı değildirler. Fakat Calotype fotoğrafları, kâğıt üzerinde gravür etkisi ve derinliği yaratmasından dolayı sanatçılar tarafından çok beğenilmiştir. (Sandler, 2002, s. 10).



Görsel. 5: Reading’de fotoğraf çekimleri, 1846

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/5/55/William_Fox_Talbot_1853.jpg/725px-William_Fox_Talbot_1853.jpg)

Fotoğrafın keşfinin tarihi, başka bilimsel gelişmelerin tarihi ile de paralellik gösterir. Farklı bilim dallarındaki her gelişme, fotoğraftaki gelişmeleri etkilemiş onun gelişmesine katkı sağlamıştır. 1840'lardaki Daguerreotype ve Calotype’ın, taşınabilirliği ve pratikliği oldukça zorlayıcı ve sınırlıydı. 1851’de, bir İngiliz olan Frederick Scott Archer’ın Kolodyonu, 1870’lerde Dr. Richard L. Maddox’un kuru plakaları ve 1881’de Peter Houston’un rulo filmine kadar zaman içinde artan teknik gelişmeler, fotoğrafın dar ve zorlayıcı sürecini daha da kolaylaştırmıştır.

2.2. Erken Dönem Baskı Teknikleri

Fotoğraf, çok çeşitli grafiksel baskı yöntemlerinin kullanıldığı bir zamanda icat edilmiştir. 19. yüzyıl, başından itibaren baskı tarihinde önemli bir rol oynamış ve bu alanda bir tür atılımlar yüzyılı olmuştur. Fotoğraf kitapları tarihi yazarı Martin Parr, 19. yüzyıl fotoğrafının, neredeyse basılı yayınlarla ve özellikle de kitapla bağlantılı (Martin Parr, Gery Badger, 2004, s. 9) olduğunu altını çizer.

Bu atılımlar, bütün dünyada basım tekniklerini, yayınlama ve dağıtım yöntemlerini ve bununla doğru orantılı olarak okuma alışkanlıklarını etkilemiştir. Yeni buluşların tümü üretimin hızını arttırmak ve maliyetleri düşürmek üzerinedir. Fotoğraf baskı işlemlerinin değeri, baskı sektörü tarafından hemen fark edilmiştir. Fotoğraf, sektörde aynı zamanda okuma ve satın alma talebinin de artmasına neden olmuştur. Kâğıt üretiminden ve ciltlemeye kadar, kitap üretiminde her alanın makineleşmesi, rasyonel ve düzenli bir organizasyon gerektirdiğinden, sektörde çalışan insan kayıplarına neden olmak yerine verimliliğin sürekli artmasıyla, ekonomik güveni güçlendiren bir yapı geliştirmiştir. Yayıncılık, 19. yüzyılın ilk yıllarından itibaren, kendisini bir meslek olarak tanıtmayı başarmıştı ve büyüyen ticari ortamında bile, idealist yayıncı ruhu, hala yayıncıların gerçek bir özelliği olarak kendini korumayı başarmıştır (Warde, 2017, s. 405).

Bununla birlikte sanayileşme, tarihte hiç olmadığı kadar çok sayıda ve daha fazla tirajlı gazeteler üreten büyük metropol kentler yaratmıştır (Szarkowski, 1989, s. 181). Okur-yazar, kentli ve işçi sınıfı, o dönemde resimli kitapların ve süreli yayınların artması ve yayınlanması konusunda oldukça talepkar olmuştur.

Fotoğrafın icadı, yayın dünyası için inanılmaz bir olanaktı. Buluştan önce, yıllarca fotoğraf yerine illüstrasyonlar basılmış ve bunların kitaplara basılması konusunda farklı baskı teknikleri kullanılmıştır. Gravür ve taş baskı teknikleri yayınlar içinde kullanılan basım tekniklerinin en önemlileriydi ve uzun yıllar kullanılmışlardır.

1860 sonrasında, ahşap oymacılığı, tarihindeki en önemli ve ilginç zamanlarını yaşamıştır. Bu dönem ayrıca, basım ve yayıncılık sektörünün büyümesiyle eş zamanlıdır. Bu dönemde pek çok kitap, dergi ve gazete sayfalarında, bilgilendirmek ve eğlendirmek için illüstrasyonlar kullanılmıştır (Martin, 2014, s. 224). Çoğunlukla resimler, hikâye ve roman gibi kurgusal metinlerde, reklamlarda, kataloglarda, rehberlerde ve basılı kitaplarda yaygın olarak kullanılmıştır.

Fotoğrafın bulunmasının ardından, fotoğrafın kitaplara basılması kolay olmamış, aksine fotoğrafın kendi teknik olanaklarının geliştirilmesi beklenmiştir. Fotoğrafın kolay ve çoklu basım tekniklerinin geliştirilmesi daha ilk baştan, icadın öncüleri tarafından öncelikli bir sorun olarak görülmüştür.

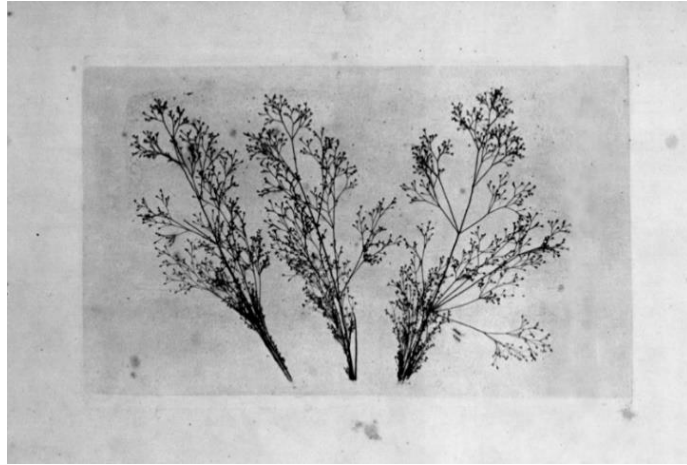
19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın icadı, Daguerre, Talbot ve diğer çağdaşlarının kafasında, çok yakın bir gelecekte basım tekniklerinin gelebileceği noktayı görme konusunda bir açılım yaratmıştır. Buluşun ilk yıllarında, henüz fotoğraf çoğaltılamaz durumdayken, Daguerreotype ve Talbot'un fotojenik çizim (İng. photogenic drawing) fotoğraf yöntemleri, illüstratör ve gravürçüler tarafından, kullandıkları taş baskı, gravür gibi yöntemlerle bastıkları yayınlarda, fotoğrafik baskıların oluşturulması konusunda model olmuştur. Gerçek fotoğrafların, yayınlanacak illüstrasyonlarda model olarak kullanılması sayesinde, illüstrasyonlar daha gerçekçi ve fotoğrafa yakın olarak resmedilmişlerdir (Lozano & Osterman, 2007, s. 8). Bu konuda en erken örneklerden biri 20 Nisan 1839'da The Mirror of Literature'ün kapağında yayınlanan illüstrasyondur.



Görsel. 6: The Mirror of Literature'ün kapağı, 1839
(<https://longstreet.typepad.com/.a/6a00d83542d51e69e2016760f61c1b970b-pi>)

19. yüzyıl boyunca, fotoğrafçılar iki temel sorunla mücadele etti. Bunlardan ilki Talbot'un da başarısındaki gölgelerden biri olan *geçicilik*, fotoğrafların kalıcılığıyla ilgili olanı (Szarkowski, 1989, s. 23), diğeri ise fotoğrafların yayın dünyasında, basılmasında süreklilik arz etme konusuydu. Fotoğrafın, seri halde yayınlarda basılma aşaması, litografi ve ahşap gravürün maliyetlerinin düzeyine inememesinden de kaynaklanmaktadır.

Güçlükler sadece fotoğrafın seri şekilde çoğaltılması değil, aynı baskı tabakasında metinle birlikte basılması konusunda da kendini göstermekteydi. Bu konuda atılım yine Talbot'dan gelmiş, kalitesi düşük olmakla birlikte, ancak 1858'de, erken bir fotoğrafçılık deneyimi olan ve aynı sayfada resim ve yazının basılabilmemesini olanklı hale getirdiği 'fotoğrafik gravür' adını verdiği buluşunu patentlemişti (Hill & Schwartz, 2015, s. 199).



Görsel. 7: Talbot, Fotojenik Çizim ile bitkiler, 1860
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talbot_Gravur.jpg)

2.3. Fotoğrafın Kitapla Buluşması

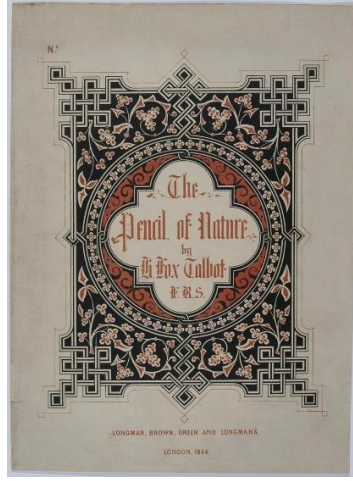
Tartışmalı da olsa ilk fotoğraf içerikli kitap, Talbot'un fotojenik çizimler olarak adlandırdığı yöntemi kullanan Anna Atkins adlı bir botanikçinin elinden çıkmıştır. Atkins 1843 ve 1853 yılları arasında, John Herschel'in 'cyanotype' yöntemini kullanarak

(Hannavy, 2013, s. 680) yalnızca 12 kopyadan oluşan ve 411 yosun ve bitki resimleri ile ilk kitabını yayınlamıştır. Lozano'nun da (Lozano & Osterman, 2007, s. 9) belirttiği gibi, bu konuda tartışma devam edegelmektedir: Atkins'in kitabının içeriğini oluşturan fotoğrafların, gerçek bir kamera kullanılmadan gerçekleştirildiği ve kitabın orijinalinin 1953 yılına kadar bitirilmediği eleştirileri ile süregelen bir tartışmadır.



Görsel. 8: Anna Atkins, 1848–49, *British Algae: Cyanotype Photographs* kitabından (https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins#/media/File:Anna_Atkins_algae_cyanotype.jpg)

Gerçekte fotoğraflardan oluşan ilk kitap, yine buluşun sahibinden gelmiştir. William Henry Fox Talbot, (1844-1846) yılları arasında altı fasikül halinde ve yirmidört fotoğraftan oluşan ilk kitabını yayınladığında, aslında gelecekte bunun yayın dünyası için nasıl bir önem taşıdığını biliyordu. Kitap, baskının çeşitli olası kullanım alanlarını ortaya koymuştur. Bilim, arşivleme, sanat tarihi, adli tıp, röportaj ve günlük görsel belgelenmeler dahil birçok konuda ilham verici olmuştur. Bütün bu potansiyeller, tekil görüntüler yerine basılı ve toplu bir veriyi ima ediyordu ve öngörüsü ve gelecek için mesajı, genel olarak açıktır: Fotoğraf, tekil fotoğraflar yerine çoğul, biriktirme ve arşiv üzerine geliştirilmiş bir medyumdur (Campany, 2008, s. 60).



Görsel. 9: Talbot, ‘The The Nature of Pencil’ Doğanın Kalemi, 1844-1846
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pencil_of_Nature#/media/File:The_Pencil_of_Nature.jpg)

Ayrıca bu kaba, genel yararlılığın ötesinde Talbot, ‘The The Nature of Pencil’ ile fotoğrafın işlevinin, gerçekten bireysel ifadelerle, romantik ve sanatsal estetiğe (Brunet, *Photography and Literature*, 2009, s. 11) hizmet edebileceğini de göstermiştir. Bu nedenle de Talbot’un kitabı ve fotoğrafa yaklaşımı, fotoğrafın tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

Fotoğrafın icadından sonraki, baskı teknikleriyle ilgili hızlı gelişmelerin ardından, 19. yüzyıl fotoğraf içerikli kitapların “resimli kitaplar” (İng. *illustrated books*) olarak geçtiği bir dönemdir ve bunlar günümüz fotoğraf kitaplarının öncüleridir. Fotografik içerikli resimli kitaplar, sıklıkla 19. yüzyılda bilimsel ya da belgesel projelerden ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın sonlarında yayınlanan onlarca fotoğraf kitabı ve fotoğraf albümü, Talbot’un ‘The The Nature of Pencil’ adlı kitabının tekniğini, yani Calotype’ı uygulamıştır (Brunet, 2009, s. 44).

Fotoğrafın keşfinden önce seyahat kitapları, gezginin gözlemlerinden oluşan notlardan ya da gezginle birlikte seyahat eden illüstratörlerin illüstrasyonlarından ibarettir. Fotoğrafın icadı, ardından 1850’lerin başından itibaren, fotoğrafta kâğıt kullanımının filizlenmeye başlamasıyla, keşif gezileri ve seyahat fotoğrafçılığı da önem kazanmaya başlamıştır. Keşif gezileri genellikle 19. yüzyılda, moda haline gelmiştir. Bu tür

girişimlerin metinleri, ilgi duyan bir kesim tarafından hevesle okunmakta ve gezginler, genellikle sponsorlar tarafından desteklenmekteydiler (Krauss, 1979, s. 15).

Basılı yayınlarda, fotoğrafların çoğaltılması için henüz gerekli araçlar icat edilmediğinden, orijinal fotoğraflar, yayıncılar tarafından sayfalara yapıştırılarak seyahat kitapları ilginç hale getirilmiştir. Diğer taraftan, illüstratörler, uzak yerlerde çekilmiş fotoğrafları kopyalayarak, dergi ve kitapların temel baskı yöntemi olan gravürler için bu fotoğrafları referans olarak kullanmışlardır. İlk resimli kitapların yayıncılarından biri olan Louis Desiré Blanquart-Evrard, 1852'de, usta Fransız fotoğrafçı Maxime Du Camp'in, Mısır, Filistin ve Suriye'de çektiği fotoğrafların yer aldığı bir dergiyi yayınlamıştır (Campany, 2008, s. 60).

Diğer taraftan halkın egzotik ve uzak yerlerdeki manzaralar için artan arzusundan faydalanan fotoğrafçılar da vardır. Onlar, bu talebi karşılamak için binlerce mil seyahat etmeye başladılar. Bu fotoğrafçıların, favori hedefi haline gelen uzak bölgelerden biri Yakın Doğu idi. Özellikle ilgi çekici olan, efsanevi piramitler ve binlerce yıl önce dikilmiş olan eski anıtlar ve tapınaklar cazibe alanlarıydı (Sandler, 2002, s. 39). Bu dönemin ilk kameramanlardan İngiliz Francis Frith ve Fransız Félix Bonfils idi. 1856 ve 1860 arasında Frith, Yakın Doğu'ya üç sefer yapmıştır. Bu gezileri sırasında fotoğrafları çekerken üç farklı türde kamera kullanmışlardır (Sandler, 2002, s. 40).

O dönemin ilgi çekici önemli kitapları arasında Maxime du Camp ve Gustave Flaubert'in 1849'da Kuzey Afrika ve Orta Doğu'ya yaptığı yolculuğun fotoğraflarından oluşan 'Égypte, Nubie, Palestine et Syrie' (1852) adlı kitaptır (Gernsheim, 1969, s. 10). Ahşap bir Calotype kamera, tripod ve farklı kimyasallarla çekilen 200 kadar (Ryan J. R., 2013) fotoğrafın, ancak Fransa'ya dönüşlerinde temas baskıları yapılabildiği. Geziyi verimli kılan Colatype yöntemi olmuştur. Nedeni, tek bir fotoğraf üreten Daguerreotype'ın işleminden farklı olarak, Calotype'ın birden fazla kopya üretme kapasitesine sahiptir.



Görsel. 10: Maxime du Camp, Égypte, Temple de Tafah, 1852,
(<https://www.mutualart.com/Artwork/Egypte--Temple-de-Tafah/BA68F2F56344F001>)

Birçok yaratıcı çaba ve buluşa ragmen istenilen anlamda fotoğrafın, kitap ve dergilerde basılmasına olanak tanıyan teknolojik boşluk 19. yüzyılın sonlarında *yarı ton* baskının bulunuşuna kadar sürmüştür. Fotoğraf, sosyal hayat içinde büyük ölçüde özel kullanımlar ya da fotoğrafın lüks baskıları ile sınırlı kalırken, yayınlarda görüntüler, çoğunlukla gravür ve litografi ile basılmaya devam etmiştir (Brunet, *Photography and Literature*, 2009, s. 39).

2.4. 1920 ve Sonrası Fotoğraf İçerikli Yayınlar

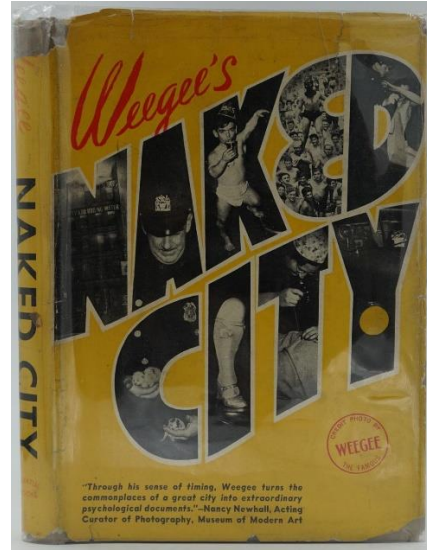
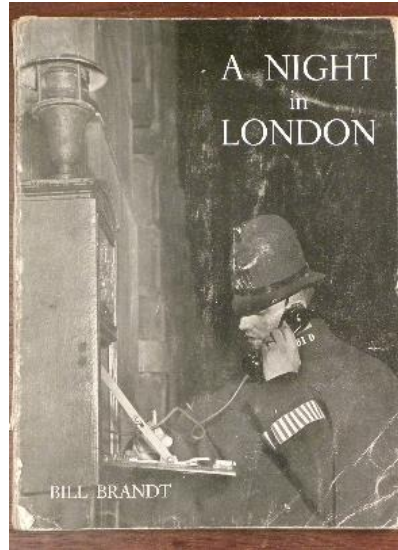
David Bate, fotoğraf tarihi için eğer genel bir tasnif yapılabirse, teorik açılımlarının yapılabildiği üç dönemden bahsedebiliriz, diyor. İlki hiç şüphesiz, fotoğrafın 1830'larda bulunmasıyla başlayan süreçtir. İkinci dönem, 1920'ler ve 1930'larda yirminci yüzyılın başlangıcındaki süreçtir. Son olarak, 1980'lerin 'postmodernizme' giden, 1960'lar ve 1970'lerin sonrasındaki dönemdir (Bate, 2016, s. 26).

Ayrıca, 1920'ler ve 1930'larda fotoğraftaki modernist yeni yaklaşımlar, günümüze kadar gelecek fotoğrafik yaklaşımların iki genel ifadesini de yaratmıştır. Birinde, fotoğraflarda çok farklı deneysel ifade biçimleri denenerek, düşünülebilecek her türlü olanaklar kullanılmıştır. Diğer bir yaklaşım, tam da bunun karşıtı, kamerayı başka hiçbir

farklı sürece sokmadan 'saf' (İng. pure) (Parr, 2006, s. 88), kameradan gerçeğe uygun bir sonuç almanın gerekliliğine inanan yaklaşımdır.

Martin Parr ve Gerry Badger, ilkinin 2004 yılında yayınlamış oldukları üç ciltlik fotoğraf kitapları tarihinin ilk cildinde, ülkeler bazında tarihsel kronolojiyi çok yalın bir şekilde gösterirler. Buna göre, 1850'ler Fransa, 1920'ler Almanya, 1930'lar Sovyetler Birliği ve ardından 1970 ve 1980'ler Amerika Birleşik Devletleri olarak belirlenir (Parr, 2004, s. 10). Parr'a göre (2004, s. 10), bu yıllarda fotoğraf kitapları seri ve yoğun biçimde üretilmişlerdir.

Bu hızlı gelişmelerin devamında, farklı sonuçlar da oluşmaktadır. 1930'lar, belgesel fotoğrafçıların 'auteur' fotoğrafçıları olduğu, kendi çalışmaları üzerinde karar alabildiği ve bunun neticesinde bu çekimlerden fotoğraf kitapları yayınladıkları bir zamandır. Bu dönemin belirgin örnekleri arasında Bill Brant'ın 1938 yılında Londra'da bir Gece kitabı, Weegee'nin 'Naked City' (1945) kitapları bu sınıflamalar içinde gösterilebilir.



Görsel. 11: Bill Brant'ın 1938 yılında Londra'da bir Gece kitabı (https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51FMC0tmueL._SY373_BO1,204,203,200_.jpg / sol),

Görsel. 12: Weegee'nin 'Naked City' (1945) (<https://pictures.abebooks.com/ANTIPODEAN/22789533782.jpg> / sağ)

Yirminci yüzyılın başları, sürekli yükselen talepler nedeniyle, matbaaların, resimli dergi ve kitaplarla okuyucunun eğlencesi için kıyasıya rekabet etmek zorunda kaldığı bir dönemdir ve bu sürekli artan miktarda kitap ve derginin basılmasıyla (Peterson, 1964, s. 40) karşılık bulmaktadır. Bu dönemde fotoğraf ağırlıklı dergiler, dünyanın birçok yerinde görülmeye başlanmıştır. Diğer yandan, gazete ve dergilerin, bu taleplerini karşılayacak fotoğrafçıların, muhabirlerin de sayısı artmaktadır. Bu talep, dergilerin rekabetçi üretim sürecinde önemli bir rol oynamaya başlayan fotoğrafçılık ve fotoğrafçı-muhabir sektörünü hızlandırmıştır. Bunun bir nedeni de kameraların gün geçtikçe küçülmesi ve kullanımının kolay hale gelmesiydi. Dolayısıyla, artan sayıda fotoğrafçı, gündelik hayatın her yerinde, birer tanık ve gözlemci olarak bulunmakta ve neredeyse her anını kayıt altına almaktadır.

2.5. Weimar Cumhuriyeti ve Sonrası Avrupada Fotoğraf İçerikli Yayınlar

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, yaratılan politik durum, modernizmin gelişmesi konusunda oldukça büyük bir etkiye neden olmuştur. Savaş sonrasında yayılan özgürlükçü ruh hali, devrimci bir sanat anlayışına yol açmıştır. 1919 – 1933 yılları arasında Weimar Cumhuriyeti, yirmi yıl süreyle fotoğrafın altın çağına (Duttlinger & Horstkotte, 2017, s. 181) yaşandığı bir döneme tanıklık etmiştir. Berlin, uluslararası modernizmin öncülüğünü yaptığı bir merkez iken, diğer bütün sanat dallarıyla yakın ilişkisi olan fotoğraf, tüm öncü, sanatsal yeniliklerin (McBride, 2012, s. 169) ön saflarında yer almaktadır. Daha çok sanatsal deneme çağrılarının yapıldığı bir dönemdir. Bauhaus ve Neues Sehen dönemin en önemli ve sanatçılar üzerinde etkili olmuş okullarıdır. Weimar fotoğrafçıları, sadece yeni teknolojilerden faydalanmakla kalmamış, aynı zamanda sanat fotoğrafçılığının ve toplumda fotoğrafçılığın genel rolünü, görüntüleme alışkanlıklarını ve geleneklerini radikal bir şekilde değiştirecek (Duttlinger & Horstkotte, 2017, s. 181) yöntemler kullanılmıştır. Weimar fotoğrafçılığının temel özelliklerinden ve bu tezin de üzerinde durduğu argümanlardan biri, fotoğrafta tek tek imajlarla değil,

genellikle açık veya örtülü, temelde hikâye anlatımıyla, birbirine bağlanan grup fotoğrafları ya da serileri üzerinde durmuş olmalarıdır.

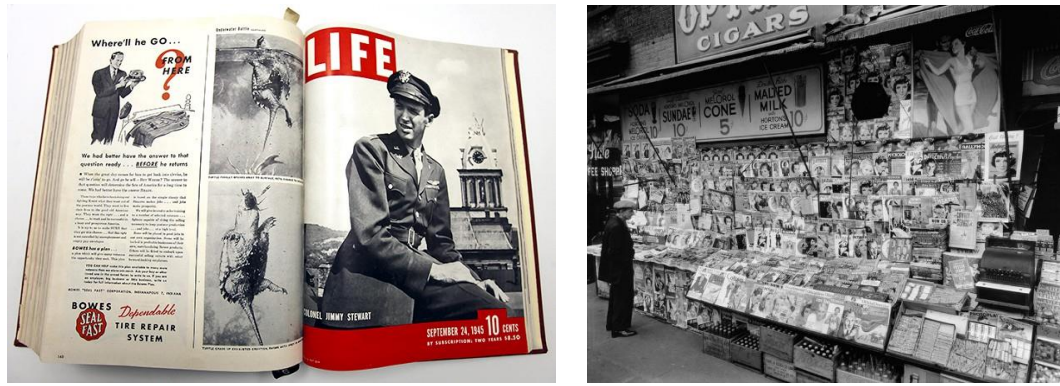
Fotoğraflar, Almanya'nın resimli gazete ve dergilerinin sayfalarını yıllarca süslemesine rağmen, 1920'lerin sonlarında 'fotoğraf kitabı' olarak bilinen kitapların başarısı diğer basılı yayınların çok üzerindedir. Fotoğraf kitapları o dönemde halka görsel bir okuryazarlık (Rittelmann, 2010, s. 143) yeteneği kazandırmıştır. Bu yeni yayın türü, sadece fotografik görüntüleri, yazılı metinlere dahil etmekle kalmamış, fotoğrafa, mekânsal bir yer ve öncelik de kazandırmıştır (2010, s. 143).



Görsel. 13: Almanya, Weimar Cumhuriyeti, 1910-1930, 1931,
(<https://assets.catawiki.nl/assets/2019/4/15/a/1/8/a18d315a-98dc-4830-9330-3846a3bc7596.jpg>)

Fotoğraflar, çok kısa sürede günlük gazetelerin ve farklı yayın organlarının vazgeçilemez bir parçası haline gelmiştir. Telgrafın ve telefonun hızlı yayılımı, hızlanan ve genişleyen bir iletişim ağının etkisiyle, dünya çapında haber fotoğrafçılığının da yayılmasını hızlandırmıştır. Örneğin bu dönemde, Associated Press, 1 Ocak 1935'te başlayan üye ağlarına resimler göndermeye başlamıştır (Peres, 2013, s. 77).

Televizyondan önceki bir dünyada haftalık dergiler, tam anlamıyla dünyaya açılan pencerelerdir ve metinlerle desteklenmiş görsel bir kültürü yansıtmaktadır. Gazeteler, önemini korusa da fotoğraflar için, asıl yayınlanma kaynağı dergilerdir. O dönemdeki en önemli şey, moda fotoğraflarıdır. Fotoğrafların, genellikle ‘Vogue’ gibi ünlü dergilerde yayınlanmış olmasına rağmen, 1936’da ‘Life’ dergisi sahneye çıktığında, Amerika, ilk gerçek fotoğraf içerikli dergisine sahip olmuştur (Peres, 2013, s. 78). O yılların tasarım anlayışına göre, fotoğraflara, ilk defa, metinlere verilen değer kadar önem verilmiş ve insanların bu nedenle fotoğraflara olan ilgisi artmıştır.



Görsel. 14: Life dergisi, 1936

(https://miro.medium.com/max/1320/1*r7lXanYFmKvUFWJI4-UVgg.jpeg/ sol)

Görsel. 15: Gazete ve dergi standı, 32nd Street ve Third Avenue, Manhattan, Berenice Abbott, 1935 (<https://i.pinimg.com/originals/11/03/da/1103dac6aa729879ed9948887b25fb76.jpg> / sağ)

Günümüz ortamından bakıldığında, her türden binlerce fotoğraf içerikli yayının yapıldığı bir noktada, 20. yüzyılın başlarında, dergilere olan bu yoğun ilgiyi anlamak pek mümkün olmayabilir. Aksine günümüzde dergiler genel olarak, her zaman ikinci planda tutulma eğiliminde olmuşlardır. Jelena Stojkovic’in (Stojkovic, t.y, s. 124), son derece önemli bir saptamasıyla dergiler, bir dönemin fotoğrafçılığını izlemenin, anlamaya çalışmanın en zengin ve önemli bir yoludur.

Jelena Stojkovic (t.y, s. 124), özellikle Japonya’da fotoğraf içerikli dergilerdeki duruma bakarak, 1930’larda, devletin baskılarına rağmen, dergilerin, gözden uzakta kalmaya çalışarak, Japon fotoğrafının, estetik ve politik bir kaydını tuttuğunu ifade eder.



Görsel. 16: Modern kızlar ‘Mogas’ ve modern erkek figürleri ‘Mobo’. Bu resimler 1970’li yıllara kadar Japonya ve dış dünyada gösterilmemiştir.

Görsel. 17: Kineo Kuwabara, Resimde genç kız deniz kıyısında dans ederken görülüyor. 1934.

(<https://www.theguardian.com/cities/gallery/2019/may/17/the-lost-metropolis-1930s-tokyo-street-life-kineo-kuwabara-in-pictures> / sol ve sağ)

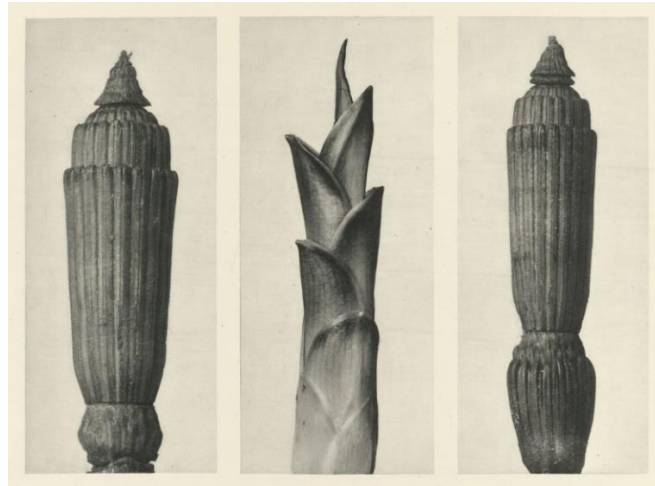
2.6. Estetik ve Sanatsal Düşüncenin Bir Parçası Olarak Kitaplar

Parr’a (2006, s. 84) göre, Avrupa’da kitap, dönemin estetik düşüncesinde temel bir rol oynamıştır. Dönemin öncüsü, modernist sanatçı ve fotoğrafçıları hem fotoğrafın kendisine hem de kitap formunun sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasında önemli yaklaşımlar sergilemişlerdir. Modernizm, yeni bir *dünya* ve yeni *insan türü* üretmeyi amaçlıyordu. Bu nedenle, fotoğrafçılar da fotoğraflarıyla, daha önce bizim dünyayı hiç görmediğimiz biçimde, kendi ideallerinden göstermeye çalışmışlardır. Wells’e göre de (2005, s. 21), fotoğrafçılar, yeni bakış açıları sunan görüntünün, daha çok biçimsel “geometrisi” üzerinde durarak, yeni algılar sunmaya çalışmışlardır.

Frances Guerin (Guerin, 2017, s. 4), Avrupada fotoğrafın Fütüristler, Kübistler ve Bauhaus için nasıl bir yaratıcı ilham kaynağı olduğunu ve fotoğrafın, *sanatsal bir form*

olarak kabulünün, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray ve André Kertész gibi sanatçılarla ilk örneklerinin verildiğini ifade eder. Bununla birlikte, asıl savunduğu argüman, Avrupa'nın, fotoğrafçılığın felsefi altyapısının merkezi olduğu ve fotoğraf kuramının, Walter Benjamin, André Bazin, Siegfried Kracauer ve daha sonra Roland Barthes'la birlikte, sanatı ve görme biçimimizi etkileyecek kuramların bu yazarlardan çıktığını ifade eder (Guerin, 2017, s. 4).

Almanya, gerek Bauhaus'un temel prensiplerinden biri olan kitap üretimiyle, gerek fotoğrafta Avrupa'da edindiği öncü rolle, 1920'lerin sonlarından itibaren oldukça etkili bir dönem geçirmiştir. Dönemin en bilinen fotoğraf kitaplarından biri olan Karl Blossfeldt'in 'Urformen der Kunst' kitabı, yol kenarları ve tren raylarının aralarından topladığı bitkilerin son derece detaylı görüntülerinden oluşmaktadır. İlk bakışta, insan gözünün algılaması mümkün olmayan detaylar, dokular ve desenlerle fotoğrafın farklı bir özelliğini de göstermiştir. Kitap, ardından gelen fotoğrafçılara, özellikle August Sanders ve László Moholy-Nagy'ye oldukça ilham verici olmuştur. Duttlinger ve Horstkotte'nin de dikkatli yorumuyla, (Duttlinger & Horstkotte, 2017, s. 182) Blossfeldt de dahil olmak üzere, 1920'lerin sanatçıları fizyonomi ve tipoloji takıntılıydılar.



Görsel. 18: Karl Blossfeldt'in 'Urformen der Kunst', 1928
(<https://publicdomainreview.org/collection/karl-blossfeldt-s-urformen-der-kunst-1928>)

Blossfeldt'in ardıllarına olan etkisi, Bernd ve Hilla Becher veya Thomas Struth gibi çağdaş Alman fotoğraf sanatçılarının, tipolojik yaklaşımının doğrudan öncüsüdür ve onun fotoğrafları aslında uzun yılları kapsayan Alman fotoğrafçılığının da bir göstergesidir (Parr, 2006, s. 86). Blossfeldt'in fotoğrafa olan yaklaşımındaki belgeselci, sınıflandırıcı hatta arşivlendirici özellikler, günümüze kadar uzanan ve etkisi genişleyen bir yelpazededir.

Bu tipolojik yaklaşımın, 1960 ve 1970'li yıllarda Ed Ruscha, Bernd ve Hilla Becher'in fotoğraf kitapları tarihinde çığır açıcı etkileri olmuştur. Bernd ve Hilla Becher, endüstriyel yapıların ya da bölgelerin topoğrafik özelliklerini göstermenin yanında, fotoğraf ve yaptıkları kitaplarla, fotoğrafa yeni bir tür bakma biçimini beraberlerinde getirmişlerdir. Becher'lerin fotoğraflarındaki *tarzsız* yaklaşım, aslında fotoğrafların tümüne bakıldığında, onların tarzını belirleyen bir unsurdur. Fotoğraflanmış nesnelere, fotoğraflama biçimi, tam anlamıyla tarafsızlık içermektedir. Farklı yerlerde çekilen, kültürel değeri düşük, benzer nesnelere, kameranın aynı uzaklık ve konumda olması nedeniyle bu tarafsızlığa katkıda bulunmaktadır (Soutter, 2018, s. 36). Fotoğraflar, izleyicilerin de aynı şekilde tarafsızlık içinde kalmalarını sağlamak ve anti-estetik bir okuma yapmalarına olanak vermesi bakımından, 1960'ların kavramsal sanatçılarının yanında yer almıştır (2018, s. 38).



Görsel. 19: Bernd ve Hilla Becher

(https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1/auctions/UK010117/10_001.jpg)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa’da, varoluşçu karamsal fikirler edebiyat ve felsefede yoğun bir şekilde yazılıp tartışılırken, fotoğrafa yansıyan görüntü bu karamsarlığın dışındadır. 35mm, elde taşınması kolay olan kameraların yaygınlık kazanması ile Robert Doisneau, Brassai, Jean-Philippe Charbonnier, Izis gibi, *hümanist* olarak adlandırılan fotoğrafçılar, belgeselci bir yaklaşımla kültürel açıdan da oldukça ilginç, bir dizi fotoğraf ve fotoğraf kitapları üretmişlerdir. Bunlardan en ünlüleri kuşkusuz Cartier-Bresson’un ‘The Decisive Moment’i, Macar André Kertész’in ‘Paris Vu’u ve Brassai’nin ‘Paris de Nuit’ kitaplarıdır.

Hümanist tanımının, bu fotoğrafçılara atfedilmesinin nedeni, aslında belgeselci yaklaşımın bir pratiği olarak, savaş sonrasında, parçalanmış bir ulusun yeniden yapılandırılmasında önemli bir rol oynamalarındandır. O dönemde, fotoğrafçıların, kent yaşamının gündelik anlarını içeren fotoğraflarını, her hafta bir milyona varan tirajıyla yayınlayan ‘Paris Match’ dergisi bu birlik ve yapılanmaya katkıda bulunuyordu (Franklin, 2016, s. 76).



Görsel. 20: Cartier-Bresson'un 1952'de yayımladığı 'The Decisive Moment' kitabından.

(<https://sep.yimg.com/ay/artbook/back-in-stock-henri-cartier-bresson-the-decisive-moment-10.gif>)

Özellikle Cartier-Bresson'un fotoğrafları 1950 ve 1960'lı yıllarda ABD'de Robert Frank, William Eggleston gibi sanatçılara büyük ilham vermiştir. Daha sonra bu etkiden kendi tarzlarını yaratmışlardır. ABD'de her biri, sokak fotoğrafçılığının etkili isimlerine dönüşmüşlerdir. Özellikle, Frank, Avrupa'dan döndükten sonra, yaptığı Amerika gezilerinin sonucu olan ve modern fotoğraf kitapları tarihinin en önemli kitabı, 'The Americans'ı 1958'de yayınlamıştır. Franklin (Franklin, 2016, s. 160), kitabın gerçeklik ve kurgu arasında, otobiyografik bir düzeyde okunabileceğini vurgularken, kitabın, belgesel değerinin aslında şiirsel bir anlatımla okuyucuya ulaştırıldığının altını çizmektedir.

2.7. 1970'ler ve Amerikan Kent Manzaraları

1970'lere gelindiğinde, fotoğrafın odak noktası Avrupadan ABD'ye doğru kaymaya başlamıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri ABD'deki sanat kurumlarının, fotoğrafı da tıpkı diğer sanat dallarını desteklediği ölçüde desteklemesidir. ABD'de 1960'lı

yıllarda, kavramsal sanat, çevre sanatı, minimalizm, foto gerçekçilik, pop art gibi akımlarda, fotoğrafla pentür arasında bir tür mücadelenin yaşandığı görülmektedir (Hirsch, 2017, s. 44). Fotoğrafın getirdiği yeni yaklaşımlar, görme biçimleri, form, ışık gölge gibi doğasında olan yetenekleri, sanatın diğer alanlarında çalışan birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Hatta ilhamdan öte yaptıkları sanatı karşılaştırma ve sorgulama sürecine de sokmuştur. Andy Wahrol, Robert Rauschenberg, James Rosenquist gibi sanatçılar kendi sanatlarına fotoğrafı da dahil ederek, fotoğrafın yıllardır kullanıla gelen ve kâğıtla olan ilişkisine farklı bir yönden bakmayı sağlamışlardır.

1952 yılında, Ansel Adems, Barbara Morgan, Minor White gibi isimler tarafından kurulan Aperture yayınevi, Amerikan fotoğraf kitapları tarihinde, önemli fotoğraf kitaplarının basılmasına öncülük etmiştir. Aperture, 1970 ve 1980’li yıllarda neredeyse ana yayıncısı konumundadır. Aperture gibi Lustrum yayınevi de yayımladığı kitaplarla, ABD fotoğraf sanatının, dünyada, Avrupanın ardından baskın bir konuma yerleşmesinde katkıları olmuştur (Parr, 2006, s. 12).

1975 yılında George Eastman House’da, William Jenkins’in kuatorlüğüyle açılan 'New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape' adlı sergi, Amerikan manzara fotoğrafçılığı açısından bir tür dönüm noktası olmuştur. Bu sergi, Ansel Adams’ın romantik yaklaşımının tam tersine Amerikan arazilerinin, kırsallarının nasıl kullanıldığıyla, estetik kaygılardan çok daha fazla sosyolojik bir yaklaşım göstermesi açısından dikkat çekmiştir. Sergiye katılan on fotoğrafçının, Joe Deal, Robert Adams, Henry Wessel, Lewis Baltz, Frank Gohlke, John Schott, Bernd ve Hilla Becher, Stephen Shore, Nicholas Nixon’nun toplamda 168 fotoğrafı bulunmaktaydı.

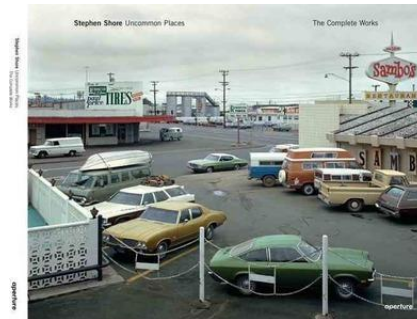
Stephen Shore, John Schott, Frank Gohlke, Denise Scott Brown ve Robert Venturi gibi isimlerin kameraları, yol kenarlarındaki gösterişsiz mimari yapılar, benzin istasyonları, büyük reklam panoları, parklar gibi sıradan manzaralara yöneliktir. ‘New Topographics’ anlayışının temelinde, yüce ve romantik duygulara kapılmadan, içinde

yaşayanlarla ve insan elinin dokunduğu, değiştirdiği manzarayı olabildiğince yalın gösterebilmektir (Hirsch, 2017, s. 453).



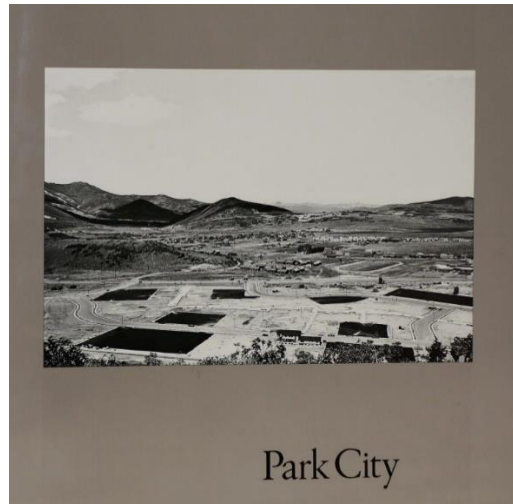
Görsel. 21: Robert Adams, 'Mobile homes'
(https://thephotobook.files.wordpress.com/2010/03/adams_mobile_homes.jpg)

Stephan Shore bu sergide renkli fotoğraf sergileyen tek fotoğrafçıdır. 1982 yılında yayınladığı 'Uncommon Places' adlı kitabıyla, kendisinden sonra gelen kuşakları derinden etkilemiştir (Hirsch, 2017, s. 459). Shore, iç ve dış mekanların yanısıra, yakından çekilmiş nesnelerin detayları, portreler, otel odaları ve kent manzaralarıyla, Robert Frank ve Walker Evans gibi Amerika'yı, bitmesi hiç istenmeyecek (2017, s. 459) bir yolculukta keşfeder.



Görsel. 22: Stephan Shore bu sergide renkli fotoğraf sergileyen tek fotoğrafçıdır.
1982 yılında yayınladığı 'Uncommon Places'
(<https://d1w7fb2mkk3kw.cloudfront.net/assets/images/book/lrg/9781/5971/9781597113038.jpg>)

Lewis Baltz ise, 1980 yılında yayınladığı ‘Park City’ adlı, yüziki fotoğraftan oluşan kitabıyla, 1980’li yıllarda ‘New Topographics’ hareketinin tarz ve kavramsal oluşumunu en iyi yansıtan yapıtlarından birini üretmiştir. ‘Park City’ yetmişli yılların Amerikan emlak piyasasının ağır bir eleştirisidir. Fotoğrafların, düz akışında, vadi ve dağların ön planında, yükselmeye başlayan binaların, moloz görüntüleri ile başlarken, sonrasında yarı bitmiş binaların içlerine girerek (Wells, 2011, s. 268) insanı bunaltacak atmosferlerle kitabın sekansı devam etmektedir. Baltz’ın fotoğraf anlayışındaki kavramsal yaklaşım, kitabın aracılığı ile kendi ülkesinden çok Avrupa’da etkili olmuştur.



Görsel. 23: Park City, Lewis Baltz, 1980

(https://www.micamera.com/wp-content/uploads/2015/04/Park_City_Cover.jpg)

Franklin (2016, s. 166), 1980’leri kısaca, kentin içinden kırsal kesime açılmaya başlayan fotoğrafçıların, belgeseli, şiirsel bir dil ile anlatmaya çalışmakta olduklarını bir dönem olarak belirler.

Sonuç olarak, ABD’de fotoğrafın kurumsallaşmasını Parr (2006, s. 10), 1960’larda başlayıp, 1980’li yıllarda tamamladığını düşünür. Müzelerin fotoğrafı, sanat olarak görüp koleksiyonlarına kabul etmesi, yaygın ve yükselen bir çizgide fotoğraf kitaplarının artışı bağlamında düşünüldüğünde, Avrupanın, aynı hızda bu değişimi tamamlayamadığı, hatta ABD’yi on-onbeş sene geriden takip ettiği görülmektedir.

Aynı zamanda, dünyanın farklı bölgelerinde yaşanan gerilimleri fotoğraflayan belgesel ve savaş foto muhabirleri, 1960'lardan itibaren belgesel fotoğrafın farklı alanlarında oldukça aktif durumdadırlar. Televizyon öncesi ve sonrası fotoğrafın algılanışında farklılıklar olmuştur. Televizyonun, 1960'larda yükselişiyle, dergilerdeki fotoğraf kullanımında bir yavaşlama görülmüş, sonrasında dergi yayıncılığı, farklı yaklaşımlarla gücünü tekrar toparlamıştır. Dolayısıyla fotoğrafın basılı yayınlardaki dolaşımı yeniden önem kazanmıştır. Dijitalleşme ile genişleyen medyanın ve televizyon yayınlarının 'anlık' haber anlayışlarına rağmen fotoğraf, gücünü korumakla kalmamış aksine arttırmıştır.

Foto muhabirliğinin ve belgesel fotoğrafçılığının, gündelik hayatın gerçekliğini gösterdikleri yayınlar, yalnızca gazeteler ya da dergilerle sınırlı kalmamış, fotoğraf kitaplarıyla da kendini göstermiştir. David Douglas Duncan'ın, 1967 yılında yayımlanan 'I Protest' adlı kitabı, Vietnam savaşını, diğer bir foto muhabiri ve savaşın kötülüğü üzerine gözlemlerini 1971'de kitaplayan Donald McCullin'in 'The Destruction Business'i de Viyetnam savaşı üzerinedir. Renkli savaş fotoğraflarıyla Susan Meiselas ise, kitabında, 'Nicaragua' ile 1970'li yılların Nikaragua'sının kaosunu gösterir.

Belgesel ve sanat fotoğrafında, 1970'lerin sonlarına kadar siyah-beyaz fotoğraf kullanımı yaygındır. Ancak bu eğilim 1980'lerden sonra, yavaş yavaş renkli fotoğraf kullanımının artması nedeniyle yön değiştirmiştir. Basın dünyasında renkli fotoğraf kullanımı, 1980'lerden sonra artmış, o zamana kadar fotoğrafın estetik olarak, ancak siyah-beyaz olarak kabul edilebileceği anlayışı da değişim göstermiştir (Bate, 2016, s. 63).

Bate (2016, s. 63), ayrıca 1980'lerde orta format renkli filmlerin ortaya çıkmasıyla, kaliteli renkli fotoğrafın, belgesel ve sanat fotoğraf kullanımında yaygınlık kazandığını belirtir. Özellikle Willam Eggleston'un 'The Democratic Forest' adlı kitabında, gündelik hayatın içinden resimlediği olağanüstü renkli fotoğrafları, siyah-beyaz tartışmalarına bir yerde son vermiştir. Bununla birlikte, 'Ballad of Sexual Dependency' ile Nan Goldin,

cinsellik konularını işlediği kitabıyla, güçlü renk kullanımı ve kompozisyonlarıyla 1980'lerin, kimlik sorununa ve kadın-erkek ilişkilerine dikkat çekmektedir.

Günümüzde, fotoğrafın sunumu ve dağıtımı için fotoğraf kitapları, artık tercih edilen en etkili ortam halini almıştır. Sergiler, eski gücünü bu anlamda yitirmiş görülmektedir. Fotoğraf kitapları, 1920'lerde başlayıp etkisini hissettirdiği süreçle, fotoğrafın, bir sanat formu olarak kabul edilmesinde de oldukça etkili olduğu düşünülebilir. Fakat daha da önemlisi, günümüzde fotoğraf kitabının kendisi bir sanat formu, hatta bir sanat objesi olarak kabul görmektedir.

Bu anlamda ilerleyen teknolojik yenilikler, yeni baskı sistemleri, ciltleme seçenekleri, kitapların üretiminde çok yeni olanaklar sunmaktadır. Bu olanakların yarattığı en önemli koşul, kendi kitaplarını yapan, tasarlayan fotoğraf sanatçılarının sayılarının gün geçtikçe artıyor olmasıdır.

3. BÖLÜM: KİTAPLAR NEYİ ANLATIR

‘Tüm güçlü hikayeler kişiseldir, ancak kişisel olanı kitlesel izleyicilere mantıklı gelebilecek şekilde iletmenin bir yolunu bulamazsanız, hiçbir anlamı yoktur’ (Clarke, 2016).

3.1. Sanatsal Bir Form Olarak Fotoğraf Kitapları

3.1.1. Tekil Fotoğrafın Güzelliği, Çoklu Fotoğrafın Anlattıkları

Fotoğraf kitapları, fiziksel nesnelere dir. Genellikle bir hikâye barındırır, bir şey anlatır ya da gösterir. Fotoğraf tarihi süresince, başından beri çoğunlukla fotoğrafçıların önermesi, doğru zamanda doğru yerde olduklarını gösterme (Lockemann, 2015, s. 18), yaşamı, anında, tam o noktada dondurma, bir resimde tüm hikâyeyi anlatmak ya da göstermekten, hatta kanıtlamaktan yana olmuştur.

Bu anlamda, tek bir fotoğraf bir hikâye anlatabilir mi sorusu, yalnızca fotoğrafın değil resim tarihinin de sorunsalı olmuştur. Forster’ın hikâye tanımından da anladığımız üzere, hikâye, zamanla ortaya çıkan olaylar dizisidir (Foster, 2002, s. 22). Buna karşın fotoğraf, zaman çizelgesinde donmuş, tek bir andır. Bu bağlamda, tek bir fotoğraf kendi kadrajı içinde kalan ve çerçevenin dışındakini içeriye dahil edebilme potansiyelinden yoksundur. Dolayısıyla Foster’ın tanımına göre, hikâye için, belli bir zaman diliminde olaylar silsilesi gereklidir. Foster, “Kral öldü ve sonra kraliçe öldü” örneği ile hikâyeyi iki basit olayın sekansı ile tarif eder (Foster, 2002, s. 61).

Belkide, en baştan Lewis Bush’un anlatı ve hikâye konusunda geldiği noktayı kabul etmek gerekmektedir: Bush, farklı medyumların, kendi doğaları gereği farklı anlatı yaratma potansiyelleri olduğunu, dolayısıyla bunların da güçlü ve zayıf noktaları olabileceğini kabullenmemiz gerektiğini söyler (Bush, 2019).

Elbette tek bir fotoğraf, sayfalarca metnin anlatamayacağı şeyleri, tek bir karede gösterebilmektedir. Bu, zaten fotoğrafın en güçlü olduğu yanlarından biridir. Burada anlatılmaya çalışılan, hikâyeden ve anlatıdan kasıt, tıpkı Foster'ın gösterdiği şekilde, farklı olayların, yaşantıların, fotoğraf kitapları bağlamında ve kitap formunun sağladığı farklı anlatım olanaklarının, fotoğrafın geleneksel anlamda kullanım ve sunum alanlarında yeni ve zenginleştirici olasılıklar sunmasındadır.

Fotoğrafın bulunuşundan günümüze, fotoğraf üzerine yazılan tarih kitaplarında ve makalelerde, düzenleme ve anlatı ile ilgili teoriler konusunda, çok az sayıda araştırma olduğu görülmektedir (Bush, 2019) ve (Campany, 2004). Fotoğraf algısı olarak, 'tek fotoğraf' imgesi üzerine yazılıp çizilmiş, tekil fotoğrafın, medyumun gerçek doğası olduğu, sürekli vurgulanarak, bir anlamda kutsanmıştır. Bir taraftan fotoğraf, kendi içinde, üstesinden gelmeye çalıştığı ve bir sorun olarak gördüğü (Campany, 2004) tekil fotoğrafçılığın algısını, 20. yüzyılın başlarından itibaren, dergilerin ve kitaplarının sayfalarında kırmaya çalışacaktır. Foto-montaj ve benzeri anlatı teknikleriyle, çoklu fotoğrafın, birlikte kullanımlarından yararlanılarak, anlatı konusunda nasıl zenginlik yarattığını göstermeye çalışacaktır. O dönemde Diziga Vertov, Lev Kuleshow, Sergei Eisenstein gibi sanatçılar, sinemada, karmaşık, hatta devrimci düzenleme (editing) teorileri geliştirmişlerdir. Campany'ye göre (2004), özellikle o dönemde kitap formunun keşfi ve onunla yapılan deneysel çalışmalar düşünüldüğünde, sinemada gerçekleştirilen teorilerin karşısında, bu imkânın, kitaplar konusunda kaçırılmış olduğu ortadadır. Bu nedenle günümüzde, kitaplar üzerine yapılacak herhangi bir eleştirel yaklaşım ya da kitaplar üzerine oluşturulacak tartışmada, dayanak noktasının ne olacağı muammadır.

Sonrasında, 20. yüzyılın bütün belirli ve göze batan fotoğrafik başarıları, tekil fotoğrafın aksine, birçok fotoğrafın farklı anlatım olanakları içinde düzenlenmeleri ile oluşmuştur (Campany, 2007, s. 13). Bu sanatçıların ve fotoğraf kitaplarının bazılarında bahsetmek gerekirse, bunlar, Germaine Krull'un *Metal* (1928), August Sander'ın *The Face*

of Our Time (1929), Walker Evans'ın American Photographs (1938), William Klein'ın New York (1955), Ed van der Elsken'in Love on the Left Bank (1956), Robert Frank'ın The Americans (1958/9), Danny Lyon'un The Bikeriders (1968), Daido Moriyama'nın Bye Bye Photography (1972), Nan Goldin'in The Ballad of Sexual Dependency (1986) gibi kitaplardır. Bu fotoğrafçılar, fotoğraf kitaplarında seri, ardışık, farklı parçaların düzenlenmesi ya da sıralanması gibi anlatı olanaklarını, bugüne taşımış sanatçılardır.

Bu sanatçıların, kitabı ya da o dönemdeki dergilerin sayfalarını, müze ya da galerilerin yerine tercih etmelerinin en büyük nedenlerinden biri, o dönem sinemasının, sanatçılar üzerindeki etkisidir. Company'e (2007, s. 13) göre, birçok fotoğrafçı, sinemanın imgeleri birleştirmesinden, zaman ve mekan olgusundan doğrudan etkilenmişlerdir. Bu nedenle kitap formunun, imge içerikli bir hikaye anlatımına en uygun form olması da bu nedendir. Ayrıca kitaplar, sinemanın anlatısına öykünmekle kalmayıp, kendi ortamının olanakları ölçüsünde, yeni anlatı olanakları geliştirmiştir. Fotoğraflarda, seri, sekans ya da montaj uygulamalarının tam da Alman ve Rus avangard sinemasının popüler olduğu döneme gelmesi hiç de tesadüf değildir (Badger, 2010, s. 115).

İmge odaklı bir anlatı anlayışında, tek bir fotoğrafın, öykünün zamansal boyutuyla nasıl başa çıkacağı gerçeği (Westergård, 2006, s. 63), fotoğraf medyumunun güçlü ve zayıf yönlerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Tek bir fotoğraftaki öykü dediğimiz şey aslında, görüntünün belirli bir öyküyü ima etmesi veya bir öykünün başlangıcı ya da sonu olmasını göstermesidir. Wendy Steiner (Ryan, 2004, s. 142) bunu, hikayenin geçtiği zamanın, 'dinamik açılımını' göstermesi olarak açıklar. Sonuç olarak fotoğraf, daha büyük bir hikâye içindeki bir anı gösterebilir ve izleyici geri kalan hikâyeyi kendi düşüncesinde devam ettirebilir. Böylece, bu bir fotoğrafik hikâye olarak kabul edilebilir, çünkü, ilişkilendirme veya çağrışım yoluyla bir hikâyeyi hatırlatmaktadır (Martinique, 2016). Ingrid Sundberg'in (2011), bu konuda verdiği örnek oldukça aydınlatıcıdır: Leonardo DaVinci'nin Son Akşam Yemeğinin, aslında bir öykü olmadığını, ancak bir öykünün, bir anının dondurulmuş bir görüntüsü olduğunu vurgular. Bu, eseri bir

anlatı olarak kabul edebileceğimizi çünkü, Martinique'nin de altını çizdiği üzere (Martinique, 2016), hikâyeyi çağrışım yoluyla hatırlatmaktadır.

Gerry Badger (2005) göre, tek bir fotoğrafın anlam ve anlatı oluşturmada güçlük çektiği yerde, birçok farklı fotoğrafın yan yana getirilmesi, düzenlenmesi daha karmaşık bir anlam kazandırılmasına izin verir. Bu nedenle fotoğraf kitapları, fotoğrafçının hikâyeye anlatma potansiyelini, bir anlatı oluşturma olasılığını ortaya çıkartır. Ayrıca Badger (2005), bir tek fotoğrafın ne kadar bilgilendirici olursa olsun, büyük bir ihtimalle belirsiz bir anlam taşıdığını ve fotoğrafçının başarısı konusunda yine belirsiz bir izlenim bıraktığı konusuna dikkat çeker.

Tam bu noktada, Lev Kuleshov etkisinden bahsetmek, konuyu anlamakta daha yararlı olacaktır. Rus yönetmen Kulesow, bir filmin, insanlar üzerindeki dramatik etkisinin çekilmiş ham içeriğinde değil, aksine onların bir araya getirilip, düzenlenme biçiminde olduğunu söyler (McGrail, t.y). Kuleshov etkisi, Alfred Hitchcock'un tam olarak 'saf sinamacılık' (Hitchcock, 2017) olarak adlandırdığı şeydir. Sadece üç kısa karede, seyircinin ne hissetmesi gerektiğine karar verecek bir sekans, bir dizilim anlayışıdır. Birinci karede adamın bir şeye baktığı görülür. İkinci karede, baktığı şey bir bebekli kadın figürüdür. Tekrar aynı birinci kareye, adama döndüğümüzde, yüzünde bir ifade değişikliği olmasa bile, adam hakkında hemen olumlu anlamda duygular besleriz. Aynı sekansı ortadaki bebekli kadın figürü yerine, bu kez bikinili bir kadın figürü ile değiştirdiğimizde, adamın üzerimizdeki etkisi tamamen farklı bir duygu yaratacaktır.



Görsel. 24: Lev Kuleshov etkisi, Alfred Hitchcock'un deneyiminden.

(Video'dan görüntüler,

http://www.openculture.com/2012/05/alfred_hitchcock_on_the_essential_film_makers_tool_the_great_kuleshov_effect.html)

Bir dizi fotoğrafın, anlatı oluşturmada ve bunun 'okunması' (Lockemann, 2015) bağlamında, birçok olasılığı barındırdığını söyleyebiliriz. Bir hikâye, birçok anlatıyı da ortaya çıkarabilir. Öncelikle roman ya da sinemada olduğu gibi, bir dizi fotoğraf, birden fazla kişi, nesne, yer ve zamanı görmemize ve deneyimlememize olanak verir ve onlar hakkında daha fazla bilgi sağlar. Aynı zamanda, tek bir resimde aranan mükemmelliyetçi kompozisyon fikrini de sorgular, dizi içinde bağlamı güçlü kılacak, herhangi sıradan bir görüntünün de *işlevselliğini* kanıtlamaya çalışır (2015).

Yukarıda sıralanan nedenlerle, fotoğraf kitaplarının hem filmle hem de edebiyatla bir benzerliği olduğunu söylemek mümkündür. Bu benzerlik, tıpkı sinema ve edebiyatta olduğu gibi, kitap formatının yaşayan, dinamik bir yapı kazanmasına yol açmaktadır.

3.1.2. Fotoğrafların Dizilişi (Sekans)

Badger (2005), bir fotoğraf kitabından ve onun kapsamında bir anlatıdan

bahsediyorsak, genel olarak fotoğrafların belli bir düzen ya da sıralama içinde sayfalara yerleştirilmesinden bahsediyoruzdur diyor.

Tate Shaw (2012, p. 4) ise, fotoğrafların diziliminden bahsederken, fotoğrafların nasıl birbirine bağlandığına vurgu yapar. Bağlama kelimesini, kavramsal anlamda, görüntülerin zihinsel olarak birbiriyle veya bir metinle, nasıl bir bağ kurduğunu anlatmak için kullandığını belirtir. Birçok fotoğraftan oluşan, herhangi bir diziden, bir demet fotoğraftan, anlam yaratmak için, öncelikle görüntüler arasında kurulan bir bağa, belirli bir düzen içinde sıralamaya ihtiyaç duyulmaktadır (2012, p. 4). Bu bağın oluşturulması sırasında, her iki resmin nasıl da birbirini etkilediği ve yan yana gelmeleri karşısında, fotoğrafların kendi anlamlarından sıyrılıp, yeni bir anlam kurdukları görülmektedir.

Fotoğrafçı Jem Southam, ‘The Moth’ adlı fotoğraf kitabından bahsederken tek bir fotoğrafın ya da birden fazla fotoğrafın anlamı üzerine durur: Tek bir fotoğraf olanak verirse, olağanüstü bir düşünce zenginliği yaratabilir, fakat iki fotoğrafı bir araya getirip bir sekans yaratırsan, bir hikâye doğar (Feuerhelm, 2019).

Kitap içindeki fotoğraflara bakan okuyucu, tüm fotoğrafları bir seferde görme olanağından yoksundur. Tüm sekansı kavramak için, sayfalar arasında gezinir ve hafızasında bir önceki sayfadaki fotoğrafı, bir sonraki sayfadaki fotoğrafa bağlar (Lockemann, 2015). Okuyucu kitabın sonuna geldiğinde kafasında daha bütüncül bir yapı, bir imge oluşturmuştur. Bu nedenle, fotoğraf kitabının tüm imgesi, zamana yayılmış, sayfaları çevirme eylemine bağlıdır. Tüm süreç fizikseldir. Bu nedenle fotoğrafların nasıl dizileceği, hangi sırayla ardarda geleceği ve aralarında boş sayfalarla duraksamaların verilip verilmeyeceği hem anlatının zenginliğini hem de hikâyenin oluşturulmasındaki olasılıkları belirlemektedir.

Fotoğraf kitaplarındaki fotoğraflar, diğer, salt metinlerle yaratılmış anlatılardan bağımsız olarak okunma potansiyeline de sahiptir. Kitabı rastgele açtığımızda, sayfaları baştan geriye ya da bazan sondan başa doğru çevirirken, aslında okuyucu olarak bizler de

kitap içinde önceden oluşturulmuş bir sekansa sadık kalmadan, yeniden kendi sekanslarımızı oluşturma potansiyeline sahibiz. Fotoğraf kitapları bu imkânı bize sağlamaktadır. Kaldı ki, rastgele açılan bir sayfadaki fotoğraf bile, tek başına sekanstan ya da öyküden bağımsız okunma potansiyeline sahiptir.

Burada şunu da kavramak gereklidir ki, fotoğraf kitabının, yalnızca bir fotoğraf kitabı olabilmesi için, bir fotoğraf dizisinden öte bir şey de sunması gerekir. Her yan yana getirilmiş fotoğraf demeti, bir kitabın oluşmasında yeterli değildir. Tasarımla birlikte en önemli olanının, kitabın bir temasının olması gerektiğidir (Di Bello, Wilson, & Zamir, 2012, s. 138). Bunun da ötesinde, fotoğraf kitabını oluşturan, onun tüm grafiksel yapısı, düzenlenmesi, fotoğrafların dizilişi ve en önemlisi, fotoğrafların içerikleri gibi tüm karmaşık yapıların bir araya gelmesinden doğan şey, aslında fotoğraf kitabının karakterini (Colberg J. , 2016, s. 168) ve kitabı belirlemektedir.

Kitaplar, içlerindeki bir dizinin her sıralanışında, bir anlam, bir hikâye oluşturulması her zaman için mümkün olmayabilir. Örneğin Bernd ve Hilla Becher'in, 'Su Kuleleri' adlı kitabında olduğu gibi, fotoğraflanan su kulelerinin ardarda getirilip, tipolojik ve arşivci (Costello & Iversen, 2011, s. 51) bir dizi oluşturulmasında anlatılan bir hikâye yoktur. Bununla birlikte, her bir fotoğrafın zamansal boyutu vardır. Diğer kültürel eserlerde olduğu gibi, fotoğraflar, değişen zamansal bir dizilim içindedirler. Fotoğrafın sabit, dondurulmuş anı, onu bir tür görme ve düşünme biçimi olarak tanımlar (Drucker, 2010). Tıpkı su kulelerinin fotoğraflarında olduğu gibi.



Görsel. 25: Bernd and Hilla Becher, Su Kuleleri
 (https://www.thebroad.org/sites/default/files/art/becher_water_towers_f.jpg)

3.2. Anlatı ve Kitaplardaki Kullanımı

Anlatının dayanağı (Barthes, 2009, s. 83), söz konusu fotoğraf kitaplarında, fotoğraflardır. Fotoğraf kitaplarının temeli, yukarıda bahsedilen tüm argümanlar ardından, fiziksel sınırlarının da (Badger, 2010, s. 227) zorlanarak, bir anlatıya dayanmasıdır.

Yukarıda da değinildiği üzere, Badger ve Bush'un da altını özellikle çizdikleri gibi, anlatı konusunda, edebiyat ve sinemanın, başlangıçlarından itibaren derin bir teorik arka plana sahip olduğu gerçeği karşısında, fotoğrafın bunu sağlayamadığıdır. Badger (2010), fotoğraf kitaplarının bugün, çoğunlukla kullandığı ve temel olarak yararlandığı anlatı türlerini, genellikle sinemanın yıllarca oluşturulmuş deneyim ve bilgi birikiminden aldığını vurgulamaktadır.

3.2.1. Anlatı Çeşitleri ya da Sinemanın Kitap Anlatılarına Katkısı

Günümüz fotoğraf kitaplarında, farklı imge odaklı anlatı seçenekleri kullanılmaktadır. Bunlar, genellikle sinemadan alınan doğrusal, eliptik, montaj, sıralı yapı (seriler ya da dizi) ve edebiyattan alınan günce, anı ve rüyalar gibi hazır şablonlar olabilmektedir.

Doğrusal anlatım, adından da anlaşılacağı üzere düz bir çizgide ilerler ve sonlanır. Bir başlangıcı, ortası ve bir de sonu olması yeterlidir. Fakat bu düzenin bir zorunluluğu yoktur. İlerde bahsedileceği üzere, eliptik anlatıdan ödünç alacağı bazı kurallar olabilir. Bunlar filmlerde çokça kullanılan geri dönüşler, rüya sahneleri gibi (Lockemann, 2015) sahnelerdir. Genellikle doğrusal anlatıda, nerde olduğumuzu (Malone, 2008) ne ile karşılaşacağımızı biliriz. Bu nedenle, bu biçimin belli bir muhafazakarlığı öngördüğünü söyleyebiliriz; oysa ki doğrusal olmayan anlatı, doğası gereği biraz daha belirsiz ve tahmin edilemez nitelikte, kavramsal olarak çok daha zorlayıcıdır.



Görsel. 26: Doğrusal anlatıya bir örnek. Duane Michaels, 1970
(<https://i2.wp.com/www.pacemacgill.com/gfx/images/dmi/large/dmis020.jpg>)

Anlatıyı, neyin tanımladığı sorusu, zaman geçtikçe ve farklı anlatı olanakları ile zenginleştikçe daha çok önem kazanmıştır (Thomas, 2015). Temel olarak doğrusal anlatı,

mantıksal bir düzen içinde, özellikle zamansal anlamda seçilen ve sıralanan olayların doğrusal düzenlemesini içerir. Sebep ve sonuç, zaman içinde mantıksal ve sıralı olarak ilerleyen bir hikâyenin düzenidir.

Özellikle, günümüz modern fotoğraf kitaplarında da çokça kullanılan diğer bir anlatı türü de eliptik ya da doğrusal olmayan anlatıdır. Yukarıda bahsedilen olay ve zamanın akışına, olduğu gibi sadık kalan doğrusal anlatıdan biraz farklıdır. Doğrusal anlatı, hikâyenin risksiz ve anlaşılır olmasını beklediğinden dolayı bilindik ve biraz da tutucudur. Buna karşın eliptik anlatı, tam tersi, biraz kaygı verici, önceden hesaplanamaz ve çok daha cesurdur. Eliptik anlatı, sadece kafamızı karıştırmak veya şaşırtmak için değil, bizi daha çok düşünmeye yönlendirmek için kullanılmaktadır.

Eliptik anlatıyı kullanan kitapların başında kuşkusuz Kikuji Kawada'nın 'The Map' isimli kitabı gelir. Kitap, başlangıcından itibaren okuyucuyu, ellerinde tuttıkları kitabın bir nesne olarak varlığını kanıtlamaya yönelik tasarımı ile göze çarpmaktadır. Okuyucu, her sayfa çevrildiğinde, yanlara açılan katlanmış sayfalarla (İng. gatefold) karşılaşır. Anlatıyı güçlendiren bu katlı sayfalar açıldığında, kitabın konusunun bir parçası ve adını da aldığı Hiroşima'daki Barış anıtının duvarlarındaki haritaları andıran, bombanın ardındaki izlerin oldukça koyu ve kontrastlı fotoğrafları görülür. Katlanmış ve açılınca oldukça geniş panoramik soyut duvarların ardından, diğer sayfalarda savaşın detaylarıyla karşılaşılır. Hiroşima'da bombanın ardından, etkinin izlerini sürebileceğimiz diğer mekanlar ve yakından çekilmiş objelerle de anlatı daha zenginlik kazanmaktadır. Anlatının doğası gereği Kikuji Kawada, okuyucu kitap boyunca bir performans göstermek zorunda bırakılmaktadır.



Görsel. 27: Kikuji Kawada'nın 'The Map' isimli kitabı
(<https://cuatrocuerpos.com/ims/kikuji-kawada-the-map-04-565x324.jpg>)

Aslında anlatıya bakarak, belirli bir sanat eseriyle etkileşimin ideolojisine de bakmış olmaktadır (Bentkowska-Kafel, Cashen, & Gardiner, 2005, s. 63). Geleneksel anlamda okuyucunun kitaptaki gizli anlatıyı çözmesi beklenmektedir. Bunu yapabilmek için okuyucunun, yapıt hakkında bazı donanımlara sahip olması gerekmektedir. Çünkü, yapıtın anlamı içkin olabilir ve izleyicinin, hikâyenin anahtarını bulması bekleniyor olabilir.

Sonuç olarak, Edward M. Forster (2002, s. 22), hikâyeyi, zaman kronolojisine göre sıralanmış olayların bir anlatısı olarak tanımlar. Ayrıca basit olarak bunu günlük hayatın içinde de gösterir: Günlük yaşam gerçekte ne olursa olsun pratik olarak iki hayattan oluşur, 'zaman' içindeki yaşam ve değerlere göre yaşam. Ayrıca, Forster'in hikâye tanımı, kısaca yukarıda bahsettiğimiz doğrusal anlatının tanımını da yapmaktadır.

Bir anlatı hikâye ile ilgilidir ve hikâye anlatı ile bağlantı kurar, ancak anlatı her zaman bir hikâye içermek zorunda değildir. Bunun en bilinen örnekleri, fotoğraf kolajlarıdır. Birbirinden bağımsız fotoğrafların yan yana gelmesi aslında bir hikâyeyi barındırmasa da okuyucuda bir hikâye fikri yaratabilmektedir.

Andrea Nelson (2006, s. 258) anlatıları bir çatı altında toplama gereği duyarak, “anlatı montajı” olarak adlandırdığı, anlatı yöntemi içindeki, seri fotoğraflardan oluşan imgelerin, görsel argümanları iletmek için dikkatlice dizilimlerinin, modern, basılmış fotoğraf kitaplarının geliştirilmesi için hayati bir öneme sahip olduğunu düşünür. 1920’lerin başlarından itibaren dergi, gazete ve sinemada, motaj anlatım tekniği bir tür sanayileşme ve kentselleşmenin entelektüel kesimde ve sanatçılarda kültürel yansıması olmuştur. Ayrıca, ‘anlatı montajı’, fotoğraf kitaplarının temel yapısını da belirler ve okuyucular için, bir görsel okur-yazarlık modeli de (Nelson, 2006, s. 258) sağlamaktadır.

Colberg, daha başlangıçta bir kitabın, bir konseptinin olması gerektiğinin altını çizer ve konsept olmadan bir kitabı yapmanın çok zor olacağını belirtir (Colberg J. , 2016, s. 45). Konsept ise aynı zamanda okuyucu kitlesinin belirlenmesini gerekli kılar. Bütün bu anlatı tanım ve örneklerinin gelip dayandığı son nokta okuyucunun kendisidir. Temel soru tüm bu söylem biçimi ya da hikâyenin okuyucuya ne anlattığı ve bunu yaparken nasıl anlattığı ile ilgilidir. Kimler bu kitabı okuyacak? Okuyucunun kitabı okurken deneyimleri neler olacak gibi temel birtakım sorular, anlatının da sınırlarını belirlemeye başlangıç oluşturacaktır.

3.3. Obje Olarak Kitap

Yüzlerce yıldır insanlar nesnelere yarattılar ve nesnelere hayranlık beslediler. Kitaplar konusunda da insanlar, onlarla yalnızca içerikleriyle değil, aynı zamanda nesne olarak da ilgilendiler. Birçokları için sadece nesne olmaları bile yeterli olmaktadır.

Paul Fox’un (2014) vurguladığı gibi, iyi tasarlanmış bir kitap sayfaların ciltlenme şekli, boyutuna, tüm tasarımına kadar dikkat edilmesi gereken bir zevktir. Fotoğraf kitapları bu konuda diğer kitaplarla karşılaştırıldığında belki de ilk sıralarda yer alır.

Özellikle günümüzde, çağdaş fotoğraf kitaplarını, fiziksel özelliklerinden ayır tutmamız mümkün değildir. Sanatçılar, kitaplarının konseptine bağlı olarak, okuyucuyu cezbedecek malzemeler ve tasarımlar kullanarak, daha ilk baştan kitabın fizikselliğini gösterme eğilimindedirler. Görsel olarak, kitabın kapak tasarımından, elimizdeki ağırlığına ve kâğıdın dokunma hissini yarattığı duygulardan, kitabın yaydığı kokulara kadar her şey, kitabı yaratmak için bir araya gelmiştir. Colberg, kitapların fiziksel özelliklerinin aslında onların kişiliklerini de ortaya koyduğunu söyler. Kitapları kitap yapan, ortaya çıkaran şeyin sadece içindeki fotoğraflar olmadığını, aynı zamanda kitabın nasıl tasarlandığının, kitabın kapağından cildine varıncaya kadar, tüm önemli ya da önemsiz ayrıntının, kitabın oluşmasına katkıda bulunduğunu ifade eder (Colberg J. , 2017).

Martin Parr (2004, s. 10), bir adım daha ileri giderek, kitabın sadece üç boyutlu fiziksel bir nesne olmakla kalmayıp, yaratıcı fotoğrafın dünyada tanınmasında ve sanatsal bir form olarak algılanmasına, önemli derecede katkıda bulunduğunu ifade eder. Kitabın, kendi başına özerk bir sanat formu olarak benimsenmesinin ardında yatan temel düşünce, sadece fotoğrafların arka arkaya (tıpkı kataloglarda olduğu gibi) sıralanması değil, onun baskı kalitesinden, cildin ve tasarımın hassaslığına kadar kitabın tam anlamıyla üç boyutlu bir nesne haline gelmesinde aranır. Eğer kitabın nesne olarak önemi olmasaydı, sıradan bir PDF formatı da (Colberg J. , 2017) aynı işi görebilirdi.

Bir fotoğraf kitabının fiziksel özellikleri, içeriği ile bütünleştiği oranda onu anlamamız ve kavramamız çok daha kolay olacaktır. Bu nedenle kitabın fizikselliği yani boyutu, ağırlığı, tasarımı, kâğıdın seçimi ve ciltlemenin nasıl yapıldığı gibi temel öğeler, onun okuyucu tarafından algılanmasını ya da tam tersi algılanamamasını sağlayacaktır.

Dijital yayıncılıkta, teknolojik olarak hızla ve sürekli değişen ilerlemelerle birlikte, geleneksel kâğıt tabanlı kitap yayıncıları, fiziksel olarak bastıkları kitapları elektronik

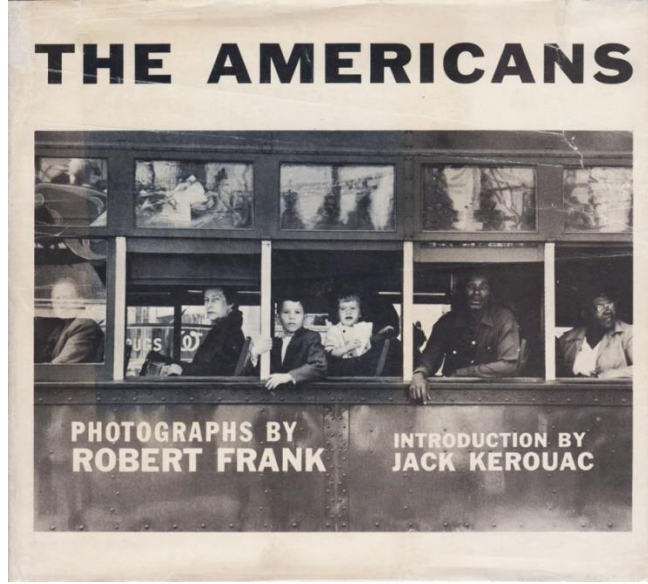
ortamda, dijital kitap formatlarında yayınlamaya uzun zamandır devam etmektedirler. Uygulamalar içinde ya da farklı kaynaklardan bireysel satın alma olanaklarıyla dijital kitaplar tablet, telefon ya da bilgisayarlara kolayca indirilebilmektedir. Diğer taraftan, dijital ‘dosyaların’ iyi tasarlanmış ve basılmış fiziksel bir kitabın yerini hiçbir zaman alamayacak olmasıdır. Oysa fotoğraf kitapları tüm duylara hitap eden özellikleri ile bir tüketici nesnesi (Metelerkamp, 2013, s. 4), heyecan ve merak uyandırıcı, davetkar bir objeye dönüşmüş olarak karşımızdadırlar.

Instagram ve benzeri dijital platformlar üzerinden sürekli gördüğümüz fotoğraflar, dijital ekranların parlak yüzeylerinde kitaplara oranla farklı bir bakma ve zaman harcama çabası gerektirmektedir. Mayıs 2019’da Yoram Wurmser’in araştırmasına göre normal bir Amerikan vatandaşı, günlük yaklaşık üç saatini telefonuna bakarak geçirmektedir. Zamanın çoğunu telefon içindeki uygulamalarda, sosyal medya içeriklerinde ve videolarla harcamaktadır. Fotoğrafla bağlantılı olarak günün sadece 26 dakikasını Instagram’da harcamaktadırlar (Wurmser, 2019). Bu süreler farklı kültür ve ülkelerde mutlaka daha az ya da daha çok farklılıklar gösterebilir. Burada önemli olan noktanın gözden kaçırılmaması gerekmektedir: Dijital ortamda içeriklerin sürekli değişmesi ve yerine yenilerinin konulmasıdır. Hatta uygulamaların yenilenmesi ya da elektronik aygıtların bozulması karşısında içeriklerin silinip yok olmaları için bir nedendir. Bu anlamda kitaplar fiziksel özellikleri nedeniyle ‘sanal’ ortamın aksine, farklı ortam ve koşullarda saklanıp uzun yıllar kalıcı olabilmektedirler.

Herşeyden önce, fotoğraf kitapları, dijital bir platform üzerinden (Instagram, Twitter, Facebook gibi) fotoğraflara bakma deneyiminden tamamen farklı ve salt fotoğrafın kendisi ile ilgilenmenin fiziksel bir yolunu sağlamaktadır. Bu fotoğrafın, ‘fotoğraf’ olarak anıldığı, kâğıdın ve baskının büyüsel birlikteliğinden doğan ve kitapla birlikte, anlatı deneyimini de tattıran bir fizikselliştir.

Fiziksel nesnelere kullanıldıkça yıpranır hatta eskiyebilirler. Buna bağlı olarak fiziksel bir nesne olarak, nadir bir fotoğraf kitabının değeri (Silverton, 2011) doğrudan

ne kadar az dokunulduğuna da bağlıdır. Çünkü aynı zamanda bu kitaplar bir müddet sonra toplanan ve birer kolleksiyon parçaları olarak değer biçilen nesnelere dir. Tıpkı Robert Frank'ın 'The Americans'ı gibi. Bir fotoğraf kitabının değeri, hemen hemen her zaman sonuçta sanatsal değerine bağlıdır (2011).



Görsel. 28: Robert Frank, The Americans, 1958

(http://photonlab.com/wp-content/uploads/2012/01/robert_frank_americans_cover1.jpg)

Bazı sanatçılar, kitaplarında tasarım eğilimlerini daha ön plana çıkararak, okuyucularını benzersiz fiziksel özellikleriyle meşgul etmek için, bilinçli olarak çeşitli kâğıt seçimleri, sayfa katlamaları, çok farklı ciltleme yöntemleri ve kapak tasarımlarıyla bunu yapmaktadırlar. Bu tür kitaplar az sayıda üretilen ve özenli bir okumayı gerektirecek kitaplar olmaları nedeniyle büyük yayınevleri tarafından basılmaya uygun bulunmayan kitaplardır (Jones, 2106, s. 7). Bunlar, sanatçıların kendi basım tercihleriyle yayınladıkları kitaplardır. Ucuz bir şekilde basılmış veya pahalı bir şekilde üretilmiş, fotoğraf kitapları sadece bakmak için değil, okuyucuyla doğrudan ve özel bir etkileşim içinde olmaları için üretilmişlerdir. Kitaplar, yalnızca okunduğunda, dokunulduğunda, belki de formuna müdahale edildiğinde varlık kazanırlar (Di Bello, Wilson, & Zamir, 2012, s. 11).

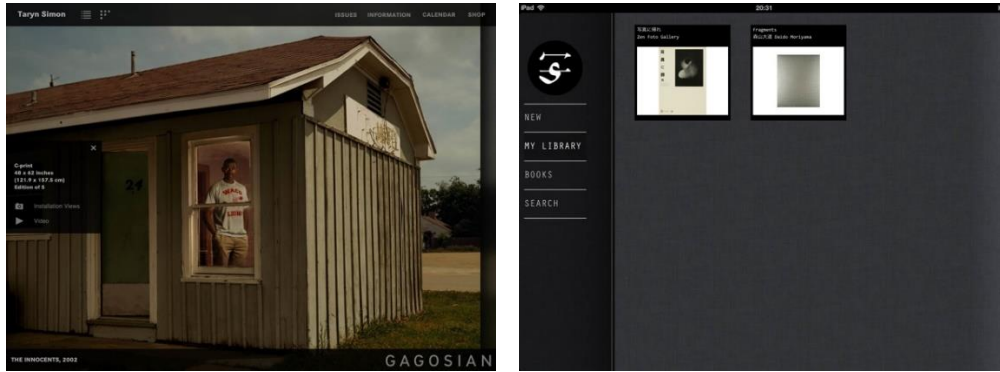
Dijital kameraların yaygınlık kazanması, neredeyse herkesin birer fotoğrafçı gibi davranmasına olanak sağlamıştır. Diğer taraftan cep telefonlarına eklenen son derece kaliteli fotoğraf çeken kameralar da aynı zamanda bu duygunun artmasında etkili olmuştur. Bunun bir uzantısı olarak, kendi kitaplarını yayınlama arzusunun son yıllarda gittikçe arttığı görülmektedir. Edisyonun kısıtlı tutulması halinde, oldukça ucuza gelen ve başka hiçbir zorluğa katlanmadan ‘talep üzerine baskı’ (İng. print on demand) sitelerinin bu talepler nedeniyle sayısının artmasına neden olmuştur. Bunlardan en ünlü ve yaygın olarak kullanılanı Blurb, insanların bir portfolyo ya da bir kitap projesi oluşturmak isteğini, uygun fiyat seçenekleriyle karşılamaktadır. Diğer yandan, bu tür çevrim içi sitelerin, işini daha sanatsal bir forma oturtmak ve kurallarını kendi belirlemek isteyen sanatçılar için de uygun bir platform olmadığı bir gerçektir. Aksine en önemli işlevi amatör fotoğrafçılara (Feustel, 2009) hizmet etmektir.



Görsel. 29: 'Talep Üzerine Baskı' ile yapılmış fotoğraf kitabı örneği
http://www.katelphotography.com/_main_site/wp-content/uploads/2018/06/blurb_photo_books_yearbook_review_11-1.jpg

3.4. Neden Fotoğraf Kitapları

1844 – 1846 yılları arasında altı cilt olarak yayınladığı ‘The Pencil of Nature’ (Doğanın kalemi) ile Talbot, fotoğraf ortamının doğasının, başından beri kâğıt ve yayıncılıkla ilgili olduğunu göstermiştir. O günden bugüne kadar içinde fotoğraf barındıran kitapların genel yapısında çok şey değişmiş görünmemektedir. Kuşkusuz hem fotoğraf teknikleri hem de kitap üretim teknolojisi, tüm aşamalarında gerekli gelişimleri sağlamış, kültürel anlamda, belki de kitap formunun oluşumundan bu yana hala aynı değerleri koruyarak gelmiştir (Wells, 2015, s. 178). Günümüzde kitaplar, dijitalleşmenin ağır baskısına rağmen, ‘fiziksel’ varlıklarını hala korumaktadırlar. Dijital teknolojilerin sağladığı yeni kitap okuma deneyimlerine rağmen, geleneksel kitapların ortadan kalkma gibi bir niyetinin olmadığı, yıllık kitap yayınlarının rakamlarına bakıldığında açıkça görülecektir.



Görsel. 30: Gagosian, iPad yazılımı, issue #4, Taryn Simon
(<http://thedigitalphotobook.blogspot.com/search/label/iPad%20App.jpg> / sol)

Görsel. 31: Shashasha Fragments, Daido Moriyama
(<http://thedigitalphotobook.blogspot.com/search/label/iPad%20App/> sağ)

Diğer taraftan Wells’e (2015, s. 178) göre, dijital fotoğraf nesli için kişisel ve aile fotoğrafçılık deneyimleri tamamen değişmiştir. Artık fotoğraflar eskiden olduğu gibi fiziksel nesnelere olmaktan çıkmış, dijital kodları sayesinde, herhangi dijital bir ekranda görülebilecek duruma gelmiştir (2015, s. 179).

Dijital, sosyal platformların varlık nedenleri iletişim üzerinedir. Bu nedenle orada yayınlanan her fotoğraf, iletişime hizmet ettiği ölçüde sosyal platformlara güç kazandırmaktadır. Bu nedenle günlük fotoğraflarımızı, eskiden olduğu gibi bir anıyı yılarca saklamak için değil, daha çok bir iletişim kurma nedeni olarak kullanıyoruz. Çünkü, dijital şirketlerin de varlıklarını ne kadar koruyacağı, ellerinde tuttıkları dataları ne ölçüde saklayacakları muallaktır. Instagram, Facebook, Twitter gibi ortamlarda paylaşılan günlük, özel fotoğraflar nedeniyle yalnızca fotoğraf makinası ‘eski’ değerini kaybetmekle kalmamış, aynı zamanda fotoğraflar da bir o kadar değersizleşmiştir (Wells, 2015, s. 182).

Dijital dünyada fotoğraf bakanlara farklı bir deneyim sunarken, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle geçtiğimiz son birkaç on yıl boyunca, fotoğrafçılar kişisel öykü ve projelerinden oluşan fotoğraf kitaplarını yayınlama konusunda hiç bu kadar istekli görülmemişlerdir. Bunun birçok nedeni olmakla birlikte, nedenlerin başında değişen dünya şartlarında sanatçıların, geleneksel olarak kendilerini gösterme biçimi olan galerilerin ve müzelerin sergileme koşullarında yaşanan büyük değişimler gelmektedir. Bu nedenle artan fotoğrafçı sayıları da göz ardı edilemeyecek boyutlara ulaşınca, amatör veya profesyonel fotoğrafçılar, kendilerini tanıtmaya ve varlıklarını koruyabilme konusunda yollar aramışlardır. Bu noktada fotoğraf kitapları, fotoğraf sanatçıları için hem sanatsal bir *form* olmuş hem de kendilerini en iyi şekilde tanıtacak uygun bir araç olmuştur (Sontag, 2011, s. 5). Sontag’ın ifadesiyle (2011, s. 5), kitaplar hala koruma ve toplama görevlerini yerine getirmektedirler.

Martin Parr, Fotoğraf kitaplarıyla ilgili yayınladığı üç ciltlik kitabının önsözünde ‘keşfedilmemiş bir alan’ olarak gördüğü fotoğraf kitaplarının, aslında fotoğraf tarihi açısından alternatif bir tarih yaklaşımı oluşturabileceğinin işaretini verir (Parr, 2004, s. 5). Onun, 2004 yılından sonra farklı aralıklarla yayınladığı üç fotoğraf kitabı tarihinden de anlaşılacağı üzere, sanatçılar, kitabın onlar için vazgeçilemez bir platform olduğunu gösterir. Fotoğrafların kitap biçiminde yayınlanması ve yayılması, galerilerdeki

fotoğrafların gösterilmesinden daha önemli ve geniş kapsamlı olmuştur. Parr'a (2004, s. 10) göre, gelip geçici sergilerden veya aslında kitle iletişim araçlarından farklı olarak, fotoğraf kitapları, her zaman, her yerde yeniden keşfedilme ve yeniden yayınlanma potansiyeline sahiptir.



Görsel. 32: Martin Parr ve Gerry Badger'in 'The Photobook: A History Vol 1' (<https://d1w7fb2mkk3kw.cloudfront.net/assets/images/book/lrg/97807148/9780714842851.jpg>)

Fotoğraf, 19. yüzyılın ikinci yarısından, günümüz dijital dünyasına kadar, her zaman önemini en yüksek seviyede korumuştur. Fotoğrafın, kamusal alandaki dolaşımı için kitle iletişim araçları her zaman uygun bir ortam oluşturur. Fotoğrafın, kendini başka mecralarda gösterme şansı 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra galeriler ve müzelerde sergilenme biçiminde olmuştur. Sergiler, bugün de devam edegelen ve önemini hala korusa da fotoğrafçılar için, kısıtlı olanaklar sunan bir sunum biçimidir. Kitabın fiziksel ömrü gereği, çok uzun süreler boyu farklı mekanlarda, kütüphanelerde, kitapçılarda hatta sergileme yöntemleriyle birçok kişiye ulaşma şansına sahiptir. Çünkü kitap, korunabilen ve yüzyıllar boyu saklanabilen bir nesne olması nedeniyle, kuşaklar boyunca görülmesi, okunması muhtemeldir.

Bilindiği gibi sergiler geçicidir. Ayrıca sergilerin ziyaretçi sayıları da oldukça sınırlıdır. Belirli bir süre aralığında açılır ve kapanırlar. Günümüz dijital haber siteleri,

kataloglar ve basılı yayınlar, sergilerin fiziksel özellikleri, atmosferi ve etkileri üzerine sadece sınırlı yorumlarda bulunabilirler. Sergi sırasında yayınlanan kataloglar sınırlı içerikle basıldığı için, ancak sergi kaydını oluşturmak dışında bir işlevi olamamaktadır. Fotoğraf dergileri, internet siteleri, bloglar belirli sayıda sanatçıya yer vererek ve hatta seçici davranarak, fotoğrafçıları, sergileri inceleyip tanıtarak, ancak sanatsal bilgimizi şekillendirmeye katkıda bulunarak güncel olana tanıklık etmektedirler.

Tam bu noktada Badger, fotoğrafın bir sanat eseri olarak görülmeye başlamasının ardından, onun resim sanatıyla nasıl boy ölçüşmeye kalktığını gösterir (Badger, 2015). 1970’li yıllarda, fotoğraftan yararlanan sanatçıların fotoğrafı, ‘kavramsal sanat’ türünün içine katmalarıyla, onu galerilerde büyük boyutlu baskılarıyla, resim sanatının yapıtlarıyla aynı değerde bir yer kazandırdığını ifade eder (2015). Thomas Struth, Jeff Wall’ın fotoğrafları, bu konu için en uygun örneklerdir. Bir dizi soruyla fotoğrafın kendisini de sorgular: ‘Fotoğrafın tekil üretimi aslında fotoğrafın gerçek medyumunun gücünü kesmez mi, bir başka deyişle fotoğrafçılık aslında resmin olduğu şekilde bir sanat mıdır?’ ‘Bir sanatçının tek bir görüntüde yapabileceği her şeyi, aynı şekilde fotoğrafta da gerçekleştirme olasılığı var mıdır?’ ‘Yoksa fotoğraf, farklı bir sanat türü, bir film veya bir roman gibi, devamı olan bir sanat türü gibi gücünü bir dizi fotoğrafın sekansında mı bulacaktır (2015)?’



Görsel. 33: Jeff Wall, The Destroyed Room, 1978

(https://66.media.tumblr.com/d496f6e1b989c0cec6bb3dfc939beba5/tumblr_o12wbuhKHZ1v46987o1_1280.jpg)

Badger (2015), tek kare fotoğrafın, anlam yaratma konusundaki güçlüğünü tekrar öne çıkartır. Fotoğrafların bir kitap içinde, sekansla daha fazla potansiyelinin olduğu vurgular. Kitap formatının içinde yer alacak fotoğrafların da özenle seçilmesi, düşünülerek bir sekans oluşturulması gerekmektedir. Bir veya birkaç kötü fotoğrafın güçlü bir hikâyede bile, bir kitabın tümünü nasıl yok edebileceği düşünülmelidir, diyor.

Fotoğraf kitaplarına yönelmenin, bir başka nedeni de foto muhabirliği ya da medyanın farklı alanlarındaki pazarın, geçmişe oranla daralması hatta çok kötüye gidiyor olması gösterilebilir. Bunun nedenleri arasında, yüzlerce sanat ve fotoğraf okulundan binlerce öğrencinin mezun edilmeleri, çalışma isteklerine rağmen bu isteklerini gerçekleştirecek alan bulamamaları gösterilebilir. Diğer taraftan, Getty gibi küreselleşmiş fotoğraf ve video ajanslarının tekelleşen sıkı yapıları karşısında diğer küçük ölçekli ajansların rekabete dayanamamaları da bir başka etken olarak görülmektedir (Metelerkamp, 2013, s. 23).

Kitabın sağladığı inandırıcı ve fiziksel samimiyet, 1970'ler sonrasında Avrupa ve Amerika'da, onu kesinlikle popüler bir sanatsal ifade aracı haline getirmiştir (Adema & Hall, 2013, s. 140). Sanatçılar, özellikle son onbeş yirmi yıldır kitabın çok daha fazla seyirciye ulaşabileceğinin cazibesi karşısında, sanatsal yaratımlarının hayata geçtiği bir araç olarak kabul ettiler. Bu, büyük ölçüde ticari kaygıları nedeniyle, kâr amaçlı çalışan galeri sistemini aşmanın da bir yolu olarak görüldü. Fakat asıl hareket, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, modernizmin yenilikçi fikirlerinin ardından, fotoğrafın, ayrı bir sanat formu olarak tanınmasıydı. Bu değişimin etkilerinin hızla yayılması, fotoğraf kitaplarının 'ciddi' fotoğraf sanatçıları tarafından hızla sanatsal bir platform olarak görülesini sağladı (Brunet, Photography and Literature, 2009, s. 9). Kitap formatı, tasarım, baskı ve metin de dahil olmak üzere fotoğrafların seri halde ve en iyi şekilde nasıl sunulabileceği konusunda bir ayrıcalık yaratmıştır.

Sonuç olarak, tüm bu olgular karşısında fotoğraf kitaplarına yönelim, kişisel nedenler, sanatsal kaygılar ya da ticari kaygılarla olabilmektedir. Günümüzde, sanatçıların elinde her türden malzeme ve araç bulunmaktadırdır. Bu nedenle fotoğraf kitabı, bir deneyimi görünür kılmak, paylaşmak ve beğenilmek için, esnek ve kalıcı bir medyumdur. Bu da onu demokratik bir ortam yapmaktadır. Günümüzde kitap, güncel deneyimlerin, hayatın birçok alanını belgelemenin, hikâye anlatmanın ve bunları paylaşmanın en kolay yoluna dönüşmüştür (Pound, 2018, s. 58).

4. BÖLÜM: KİTABIN ANATOMİSİ

4.1. Dijital Sürecin Kitap Yapımına Etkisi

Kitabın, uzun süreli tarihine bakıldığında, yayınlanan kitapların sayısal artışı yıllara göre inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Okuma yazma bilenlerin oranının, yüzyıllar içinde sürekli artış göstermesi, teknolojik gelişmelerdeki ilerlemelerin sürekliliği, yayınların hem baskı hem de dağıtımını konusundaki hızı bu artışta en büyük etkenler iken, yıllar içinde daha demokratik yönetimlerin, eski katı yasal engelleri kaldırması da her yıl yayınlanan eser ve baskı sayısını artmasına neden olmaktadır. 19. yüzyılda kitap üretimi, dünya genelinde sekiz milyon civarındayken bu miktar 20. yüzyılın sadece ilk çeyreğinde beş milyon civarındadır (Labarre, 1994).

Fotoğraf üretimi ve dağıtımını konusunda, teknolojik yeniliklerin hızla, durmadan geliştirildiği bir ortamda, geleneksel bir yöntemle bağlı kalıp fotoğraf kitapları üretmek isteyen fotoğrafçıların sayısında da hızlı bir artış gözlenmektedir. Dijitalleşmenin bir sonucu olarak gerek bilgisayarlar gerek kullanılan yazılımlar gerekse yapılan tasarımlar sonrasında, kolayca evde ya da farklı dijital baskı ofislerinde çok ucuza sağlanan baskılar nedeniyle bu süreç hızlı bir ivme kazanmıştır. Çünkü çağdaş fotoğraf kitapları, başından sonuna, bir anlamda okuyucunun eline ulaşana kadar, dijital ortamın bir ürünü haline gelmiştir (Deane, 2018). Özellikle, fotoğrafı sergileme olanaklarının hızla şekil değiştirmesi, buna bağlı olarak, sanatçıların kendilerini sergilerde gösterme olanaklarının azalması da kitaplara yönelmede, oldukça etkili bir neden olmaktadır. Diğer yandan, en büyük nedenlerden biri de, kitapların fiziksel, dokunulabilen birer nesne olması nedeniyle, sahip olma isteği yaratması ve satılıp alınabilen birer ‘sanat objesi’ niteliği kazanmalarındaki rolüdür.

N. Katherine Hayles, teknik bir şey, bir nesne ya da bir kitap yapan birisinin seçtiği kâğıdı ya da diğer malzemeleri kullanırken, bunlardan kaynaklanan başka yeni fikirlerin oluştuğunu ve malzemeyle oynamanın, dokunma ve görme duyuları ile sezgilerimizi uyardığından bahseder (Hayles, Katherine, & Hayles, 2002, s. 75). Bu nedenle fotoğraf kitapları, bir yerde sanatsal ‘bir form olma niteliğini’ düşüncenin ve malzemenin ilişkisinden kazanmaktadır.

Bununla birlikte, malzemenin de tek başına, kitabın sanatsal bir objeye dönüşmesinde yeterli olmadığı açıktır. Örneğin, fotoğrafların sıralanışının bir anlatının şekillenmesinde ne kadar önemli olduğunu biliyoruz. Aynı fotoğraf demetinin, farklı ellerde, farklı anlatılara, hatta farklı anlamlara dönüşeceği kesindir.

Fotoğraf kitaplarının tarihine bakarken, fotoğrafın kitapla ve diğer basılı yayınlarla olan ilişkisinin zaman içinde nasıl şekillendiğini, teknolojinin ve buluşların bu şekillenmede nasıl rol oynadığını yukarıdaki bölümlerde tanık olduk. Malzemenin ve baskı tekniklerinin çeşitlilik kazanmasının yanında, anlatım teknikleri de bunlara dayalı olarak, daha yaratıcı, daha modern nitelikler kazanacaktır.

Kitapların konularından, tasarımlarına gittikçe artan çeşitliliğinin nedenlerinden biri de kitaplarını kendileri yayınlama olanağına kavuşan günümüz sanatçıların, bu yöntemi kendi sanatsal ifadelerinin bir aracı olarak kabullenmelerinde okumak gerekmektedir. Her türden ucuz, kaliteli ve başka bir yayınevine ihtiyaç duymadan, kitap baskısı yapma olanağı, sanat öğrencilerinden, kendini kanıtlamış sanatçılara kadar her türden fotoğrafçıya, kendi kitabını yayınlama olanağı getirmiştir. Bu bir anlamda, bugüne kadar yayıncılık tarihinde benzeri görülmemiş bir yükseliş grafiği göstermiştir. Bunun göstergelerinden biri de fotoğraf kitaplarının sürekli artan satış rakamlarıdır.

Kendine has ve karmaşık konuların ele alındığı fotoğraf kitapları bu işten anlayan fotoğraf sanatçısı ya da grafik tasarımcısının yardımına ihtiyaç duyar. Bu yardımın

içeriğinden kasıt, fotoğrafların sıralanması (İng. sequence), kitap sayfalarının kompozisyonu gibi belirli tasarım sorunlarının yanında, kitabın gerçekte hala zanaatın bir parçası olarak bulunduğu ‘gelenekselin’ alanına kadar uzanır (Rapp, t.y).

Genel olarak kitaplar, her türden görsel ya da yazılı yayın, birbirinden farklı bilgileri düzenlemek için tasarımın gücünden yararlanmaktadır. Fotoğraf kitapları konusunda sürekli yayınlar yapan Jörg Colberg, neredeyse her makalesinde, fotoğraf kitaplarının herşeyden önce dokunulmak, içlerine bakılmak ve fotoğrafların saklanması için özel olarak tasarlanmış fiziksel nesnelere olduklarını vurgulamaktadır. (Colberg J. , 2014). Bu nedenle, tasarımlar, kitap içindeki içeriği, izleyici ile arasındaki iletişimi kurmaya çalışan farklı sosyolojik, psikolojik hatta ideolojik anlatılara aracılık etmektedir. Sadece fotoğraf kitabının üretiminde kullanılan kâğıt seçimi bile, izleyicinin, kitapla bütünleşmesini, imgelerin anlamlarını kavramada ve kitabın bütünü ile ilgili başka birçok şeye aracılık edecek tasarım öğelerinden sadece bir tanesidir.

4.2. Kitabın Fiziksel Bölümleri

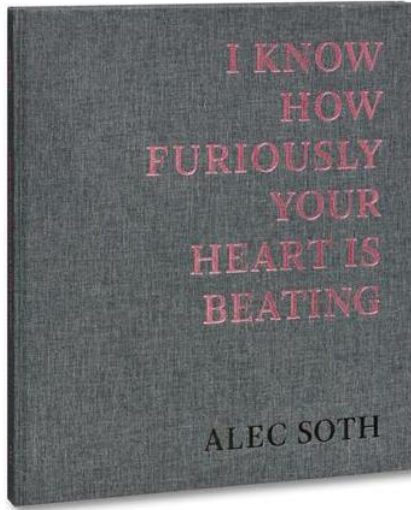
Her fotoğraf kitabı, birbirlerinden oldukça farklı olmakla birlikte, yıllar içinde gelişmiş bazı temel ortak yanları bulunmaktadır. Kitabın, uzun geçmişine bakıldığında bu ortak yönlerin hiç değişmeden kaldığını görmekteyiz. Kitapların çeşitli özelliklerini tanımlamak için çok geniş bir terim havuzu kullanılmaktadır.

4.2.1. Dış Bölümler

Kitabın fiziksel özelliklerinin bir bütünüdür.

4.2.1.1. Kitap Kapağı

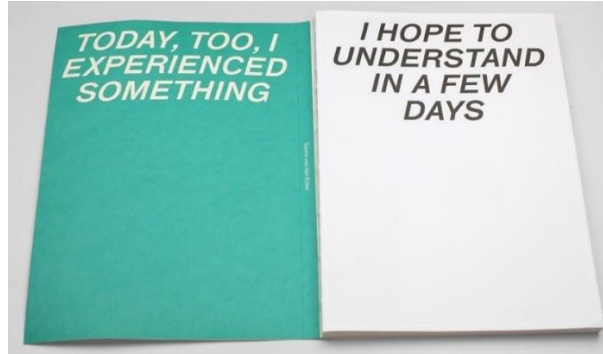
Kitapların, ön ve arkasında kitabı oluşturan sayfaları korumak üzere genellikle sert kartondan olmakla birlikte, ince kartonların da kullanıldığı dış yüzeylerdir. Günümüzde, çok farklı malzemeler kullanılmakla birlikte karton kullanımı yine oldukça yaygındır. Geleneksel olark sert kartondan yapılan kapaklar, cilt bezi ya da kumaşı ile kaplanmaktadır. Yumuşak kapaklı kitaplar, Amerikan yayıncılık tarihinde ve kitap kapağı tasarımında oldukça önemlidir ve Charles Boni tarafından 1929 yılında tanıtılmıştır.



Görsel. 34: Bir kalın karton kapak örneği. I Know How Furiously Your Heart Is Beating, Alec Soth, 2019

(<https://mackbooks.co.uk/products/i-know-how-furiously-your-heart-is-beating-br-alec-soth>)

Kitap kapakları, okuyucunun, kitapla ilk fiziksel temasta bulunduğu ve onu kitabı satın almaya ikna ettiği en önemli bölümüdür. Kitabın, sert karton kapak ya da yumuşak kapak olmasının sağladığı görsel ve dokunsal yüzeyleri (Meggs & Purvis, 2016, s. 1221), ilk olarak kapakla hissedilmektedir.



Görsel. 35: Yumuşak kapaklı bir fotoğraf kitabı: Sanne van den Elzen, Today, too, I experienced something I hope to understand in a few days
(https://fw-books.nl/wordpress/wp-content/uploads/SanneToday_02_site.jpg)

Genellikle sert kapaklar cildin saklanmasına yardım eder. Sert kapaklı kitaplarda kullanılan kalın kartonun ham halini saklamak için farklı malzemeler kullanılmaktadır. Cilt kumaşı, en geleneksel olanıdır ve günümüzde özellikle fotoğraf kitaplarında demode olmuştur. Modern cilt kumaşları, farklı dokularda ve renklerde geniş bir yelpaze sunmaktadır. Baskı tekniklerinin gelişmesinden kaynaklanan çok farklı teknik ve yöntemlerle kağıtlar üzerine baskı alınarak kaplanan sert kapaklı kitaplar, farklı dokunma hisleri ve görsel duygular yaratabilmektedir. Sert kapaklı kitapların, yapımı ve ciltleme süreci, zaman ve malzeme gerektirdiği için yumuşak kapaklı kitaplara oranla oldukça pahalıdır.

Kitap kapaklarının tasarımları, yıllar içerisinde oldukça önem kazanmıştır. Kitabın kapağı, okuyucuyla kurduğu ilk iletişim ve içeriğinin temsili olmasının ötesinde, yayınlandığı ülkenin grafik tasarımının tarihinin de bir göstergesidir ve bundan da öte o ülkenin kültürünün bir temsilidir (Drew & Sternberge, 2005).

4.2.1.2. Şömiz (ing. Dust Jacket or Dust Wrapper)

İlk olarak 19. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlayan şömiz, ince deriden, keten kumaştan ve değerli malzemeden kaplanan kitap kapaklarını toz ve çizilmelerden

korumak (Collin, 1989, s. 87) için geliştirilmiştir. Daha sonra 1890'larda okuyucunun dikkatini çekebileceği düşüncesiyle tekrar önem kazanmaya başlamıştır (Drew & Sternberge, 2005). Şömiz, kitabın üzerinden ön ve arka kapaklarının içine kıvrılan ve genellikle kuşe kağıdına basılmaktadır. Bugün biraz modası geçmiş olsa da hala bazı fotoğraf kitaplarında kullanılmaktadır.



Görsel. 36: Misha Vallejo, *Al Otro Lado*, Şömiz örneği
(<https://collectordaily.com/wp-content/uploads/2017/02/Z2A7425-1-1024x683.jpg>)

Şömiz, aslında kitabın gerçek bir parçası değildir. Temel kısım kitabın kapakları arasındaki iç bloktur. Kitap kapaklarını, ana bloğa bağlayan yan kağıtları bile kitabın gerçek parçası kabul edilmemektedir. Zamanla kitap aşınmaya uğrayınca, ciltlemeye tekrar ihtiyaç duyar ve o zaman cildin yan kağıtları tamamen değiştirilir (Drew & Sternberge, 2005). Çünkü, ceket üzerinde yazan herhangi bir bilginin bibliyografya açısından hiçbir değeri bulunmamaktadır. Ceket, yayıncılar açısından kitabın tanıtımını yapan bir tür poster görevi yapar. Genel olarak ceketli sert kapaklı kitapların okunması oldukça güçtür. Bu nedenle, kitabın iç kısmına kıvrılan kanatların oldukça geniş olması gerekmektedir. Ceket, sürekli kayma eğilimi gösterdiğinden genellikle çıkarılarak okunmaktadır.

4.2.1.3. Kitap Sırtı

Kapağın omurgası da diyebileceğimiz kısımdır (Collin, 1989, s. 249). Kitabın raflara konulduğunda sanatçı ve kitabın adının görülebileceği bölümdür. Cildin genellikle görülmesini engeller. Fakat bu geleneksel ciltli kitapların aksine, bugün bazı fotoğraf kitapları, özellikle cildin ve cilt dikişlerinin görülmesi için kitap sırtını açıkta bırakmaktadır. Kitap sırtında genellikle sırayla yazar adı, kitabın adı, yayıncı ve logosu bulunmaktadır. Yazıların yukardan aşağı ya da aşağıdan yukarı düzenlenmesi Avrupa ve Amerika kıtasında farklılık gösterir. Avrupa kitap sırtı bilgileri genellikle aşağıdan yukarıdır.

4.2.1.4. Forma

Ciltli kitapların oluşturulmasında dördün katları olarak hesaplanan tabaka kağıdının, 4, 8, 16 ve 32 gibi sayfalardan oluşacak şekilde planlanması ile elde edilen bölümüdür. Sonuç olarak bu formalar bir araya getirildiğinde kitabın bütünü ortaya çıkmaktadır. Basit olarak ikiye katlanmış bir kâğıt dört sayfadan, üçe katlanan bir kâğıt ise altı sayfadan oluşmaktadır.

4.2.1.5. Harmanlama

Formaların 4, 8, 16'lık sayfadan oluşacak şekilde katlanarak ciltleme öncesinde iç içe gelecek şekilde yerleştirilme işlemidir.

4.2.1.6. İç Blok

İç blok, kitabın ana gövdesini oluşturan tüm sayfalardır. Ciltlemenin farklılıklarına göre bazen, fasiküllerin birbirine dikilmesiyle, bazen de tekli sayfaların sırttan

yapıştırılarak oluşturulan iç blok, daha sonra kapaklarla bir araya getirililerek kitabın tamamlanması sağlanmaktadır.

4.2.1.7. Yan Kâğıdı

Kitabın ana gövdesini oluşturan iç bloğu, kapaklara bağlayan kağıtlardır. Genellikle ince, renkli karton ve benzeri kâğıtlar kullanılmaktadır. Kağıtlar, iç bloğa sıfır olacak şekilde oldukça ince bir payla kitaba tutturulmaktadır.

4.2.1.8. Katlanmış Sayfa: (İng. Gatefold)

Genellikle ikiye katlanmış, form sayfasına üçüncü bir sayfanın katlanarak eklenmiş haline denir. Gatefold'un üretimi oldukça pahalıdır. Birçok yönden işlevsel, aynı zamanda estetik taraflarının olması nedeniyle fotoğraf kitaplarında oldukça sık kullanılmaktadır. Genellikle açılan sayfada içeriği saklar ve izleyiciyi ek olarak kendini açmaya zorlar. Panoramik içerikli fotoğraflarda, fotoğrafların daha büyük görünmesine yardımcı olması bakımından çok kullanışlıdır.



Görsel. 37: Katlı sayfa (İng. Gatefold), Esther Hovers, False Positives
(<https://www.cafelehmitz-photobooks.com/books/detail/102800.html?kat=street%20photography#>)

4.2.2. Kitabın İç Yapısı

Kitap tasarımı başlı başına bir sanattır. Basit bir kitabı bile tasarlamaya çalışan herkes bu sanatın ne kadar zor olabileceğini çabucak keşfedecek diyor, Joseph Galbreath (Lupton, 2008). Her kitap kendine has farklılıkları ve özellikleri barındırmaktadır. Fotoğraf kitabının, iç dinamiklerini oluşturan, yine kesin olmamakla birlikte bazı genel kurallarıdır. Bu kurallar, tasarımcının tamamen estetik algısına ve kitabın konseptinin belirlediği zorunluluklar çerçevesinde daraltılıp genişletilebilecek özelliklerdir.

4.2.2.1. Kitabın Konusu

Kitabın konusunun ve kimlere hitap ettiğinin belirlenmesi, kitabın tüm yapım aşamalarında sanatçıya ya da tasarımcıya kılavuzluk edecek bir konudur. Kitabın formunu belirleyecek en önemli şey konseptidir. Fotoğrafların seçilmesinden, dizilişlerine, kapak tasarımından kâğıt seçimine kadar her aşamada belirleyici bir unsurdur (Colberg J. , 2016).

4.2.2.2. Fotoğraflar

Kitabın ana malzemeleri fotoğraflardır ve kitap, fotoğrafları içinde barındırır, onlara ev sahipliği yapar. (Colberg J. , 2017) Genel olarak fotoğraf kitapları seçilmiş bir dizi fotoğraftan oluşmaktadır. Kitabın konusuna ve anlatılan öyküye göre sayısal olarak farklılık göstermektedir. Kitap içinde, bu fotoğrafların okuyucuya öyküyü anlatmada ne kadar etkili ve yeterli olduğu önemlidir.

4.2.2.3. Kapak Tasarımı

Kitap kapakları, okuyucu tarafından ilk algılanan kısımdır. O nedenle kitabın bir nesne olarak en önemli unsurudur. Kitabın konusunu, adını, sanatçısını ve hatta hacmini görebildiğimiz kısımdır. Kapak tasarımları bazan cilt tarafından da belirleyici

olabilmektedir. Sert ve kalın karton kapaklı bir kitabın kapak tasarımı ile yumuşak ince karton kapaklı bir kitabın tasarımı arasında farklılık olacaktır. Eğer kitap satılacaksa, kapak da tıpkı logo ve diğer reklam araçları gibi en güçlü pazarlama araçlarından biridir (Lupton, 2008). Kapak üzerindeki tüm bilgi ve görsel malzeme okuyucu üzerinde olumlu ya da olumsuz bir ilk izlenim yaratır. Kitabın kapağını gören okuyucu, biliçli ya da bilinçsiz, ilk olarak şunlara odaklanır: kitabın başlığı, başlığın yerleşimi, boyutu, rengi, yazarın adı, kapak rengi ve resim, kapağın genel tasarımı ve kapakta kullanılan kâğıt ya da cilt bezi (Rich, 2006).



Görsel. 38: Kurt Tong, *Combing for Ice and Jade*, In *Photobooks*, 2019
(<https://collectordaily.com/kurt-tong-combing-for-ice-and-jade/>)

4.2.2.4. Düzenleme ve Sıralama (İng. **Editing and Sequencing**)

Herhangi bir fotoğraf projesi genel olarak onlarca hatta yüzlerce fotoğraftan oluşabilir. Fotoğraf kitabının konseptine bağlı olarak fotoğraf seçimi de kitabın en önemli unsurlarından biridir. Seçim süreci birkaç aşamadan oluşabileceği gibi çok farklı yöntemlerle de yapılabilmektedir. Hangi fotoğrafın, hikayeye ya da konuya hizmet edeceği, o fotoğrafın kitabın hangi bölümünde yer alacağı, iki fotoğraf yanyana veya ardarda geleceklerse, ikinci fotoğrafın birincisiyle, hangi nedenle iletişim içinde olduğu gibi sorular, seçimi yapan sanatçı ya da tasarımcının temel problemleridir.

Kitabın içinde yer alacak fotoğrafların seçiminden önce, kitabın nasıl olacağı hakkında yeterli derecede güçlü bir fikre sahip olmak gerekmektedir. Sonrasında bu fikir

çevresinde fotoğrafların seçimi, sıralanışı daha kolay olacaktır. Benge (Benge, 2012), bu konuda uzunca bir liste yapmakla birlikte, fotoğrafların sıralanışının bir müzik yapmakla eşdeğer olduğunu, bu nedenle dizilişin ritmi ve akışının çok önemli olduğunu vurgular.



Görsel. 39: Fotoğrafların masa üzerinde dizilişi (İng. Sequencing)
(http://dienacht-magazine.com/assets/images/_fitted950w633h/2017_MexicoCity_03.jpg)

Jörg Colberg (2012), fotoğrafların seçiminde duygusal olmadan, acımasız olunması gerekliliğinin altını önemle çizer. Sanatçıların, genellikle kitabın konseptine uymadığı halde, çok sevdikleri fotoğrafları kitaba bir şekilde koyma eğiliminde olduklarını ve bunun da bir hata olduğunu belirtir (2012). Bu nedenle deneyimli bir tasarımcının iyi bir kitabın oluşmasında, sadece seçim konusunda değil aynı zamanda seçim yapılırken tasarımın problemleri doğrultusunda da katkısı olacaktır. Bir kitap yapımında, fotoğrafçının fotoğraftan ne kadar anladığı önemli değildir. Çünkü fotoğrafların dizilişi farklı bir algı ve estetik görüş gerektirmektedir. Tüm fotoğrafçıların, iyi bir editöre, resim ve dizilişleri konusunda, kararlarını kontrol etmekte veya sorularını yöneltebilecekleri güvenilecekleri birine ihtiyacı vardır (Smith, 2016).

Fotoğrafların seçilmesi ve düzenlenmesi konusunda farklı yaklaşımlar olmakla birlikte, iki yöntem çoklukla kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi ve yaygın olanı,

fotoğrafların küçük ebatlarda baskılarının alınıp bir masa üzerinde ya da duvar üzerinde sıralanma yöntemidir. Bu oldukça faydalı olmaktadır. Tüm fotoğrafları, bir anda görme imkanı vermektedir. Ardından fotoğraflar, hazırlanan bir maket kitapçık içine yerleştirilerek test edilir. Diğer bir yöntem, tercih sebebi olarak bilgisayar ortamında seçim ve sıralanmanın yapılmasıdır. Genellikle, Photoshop ve Indesign programlarını kullanarak bu sıralamalar kolaylıkla yapılmaktadır. Indesign programında, sıralanan fotoğrafların kitap formunda oluşturulup taslak baskılar alınması da mümkündür. Burada bahsedilen seçim yöntemlerinin dışında çok farklı ve etkili başka yöntemler de sanatçı ve tasarımcı tarafından uygulanabilmektedir.



Görsel. 40: Fotoğrafların dizilişi (İng. Sequencing)

(http://dienacht-magazine.com/assets/images/_fitted950w633h/2016_Leipzig_01.jpg)

Fotoğrafların seçiminde, bir başka soru da kitaba ne kadar fotoğraf konulacağı ile ilgilidir. Kitabın konsepti ve hikayesine bağlı olarak, kitaptan kitaba, fotoğraf sayısı farklılıklar gösterebilir. Benge (2012), bu konuda elli rakamını telafuz eder. Hatta daha az daha iyidir der. Unutulmaması gereken asıl noktanın kitabın bir sanatçı portfolyosu olmadığı, aksine belirli bir tema etrafında dolanan bir kitap oacağından, sayının okuyucuyu sıkmadan, varsa hikayeyi ya da konsepti anlatmaya yetecek kadar fotoğrafın kullanılması gerekmektedir.

4.2.3. Kitabı Oluşturan İç Malzemeler

4.2.3.1. Kâğıt

Bir kitap yapımında, onun herşeyden önce fiziksel bir obje olduğunu hatırlatan, kitabın en önemli ana malzemesidir. Kitabın, fotoğrafların kalitesi ya da hikâyeye uygunluğu, tasarımın mükemmelliğinin kendini gösterebilmesi tamamen kâğıt seçiminin doğru yapılabilmesine bağlıdır. Piyasada, fotoğraf kitapları için çok farklı seçenekler bulunmakla birlikte kağıtlar, sanatçının ve projenin gerektirdiği kâğıdı kullanmak kitabın okuyucuyla iletişim kurmasında en doğrun yol olacaktır.

Piyasada, çok farklı amaçlar için farklı kağıtlar bulunsa da ortak bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler kâğıdın dokusu (suyu), gramajı, yoğunluğu, rengi ve yüzeyi olarak adlandırılmaktadır (Becer, 2015).

Kâğıdın gramajı, rengi ve yüzeyi doğrudan tasarıma etki yapabileceği gibi, okuyucunun kitapla doğrudan iletişime geçmesini ya da geçmemesini belirler. Kağıtların gramajı arttıkça kalınlığı da artar. Kâğıdın seçimi kitabın konsepti ile tamamen ilişkili olsa da tasarımcının tercihi ve baskı tekniğinin olanakları ile de alakalıdır.

Standart kâğıt boyutları (İSO), yüzyıllar içinde kabul gören standartlaşmanın getirdiği faydalardan biridir (Harris, 2007, s. 52). Bu nedenle tasarımcıların ve baskı araçlarının birbirleriyle iletişim kurmalarına olanak sağlamıştır. Uluslararası kâğıt boyutları, aynı oranlarda, A, B veya C olarak adlandırılan üç farklı boydan oluşan bir diziye dayanan standart sayfa boyutları sistemidir.



Görsel. 41: İSO Kağıt boyutları

(https://en.wikipedia.org/wiki/Paper_size#/media/File:A_size_illustration2.svg)

Fotoğraf kitapları için çok farklı firmaların, çok çeşitli kâğıt olanakları bulunmakla birlikte, baskıda kullanılacak kâğıdın belirlenmesi tamamen seçilecek baskı türüne ve konseptin getirdiği zorluklarla ilişkili olmalıdır. Dijital baskı ile ofset baskı kağıtları birbirlerinden farklılık gösterir.

Kağıtlar, piyasada bobin ya da tabaka halinde bulunurlar. 1. Hamur Ofset kağıtları 60 Gr/m^2 'den 220 Gr/m^2 'e kadar gramajlarda olabilmektedir ve kitap, broşür gibi günlük işlerde oldukça sık kullanılır. Kâğıt bobinleri, genel olarak standart olmakla birlikte farklı boyutlarda firmalar tarafından 500'lük ve 250'lik gibi paketler halinde satılırlar.

Fotoğraf kitaplarında, çokca kullanılan kaplanmış (İng. coated) kuşe kağıtları, parlak ve mat olmak üzere, 80 Gr/m^2 'den 350 Gr/m^2 'e kadar farklı gramajlarda bulunur. Özellikle, mat kuşe kağıtları fotoğraf kitaplarında çok kullanılan kâğıt türüdür. Kitabın kalınlığı ve içeriğe göre 135, 170 ve 200 gramajları en çok tercih edilenlerdir. Fotoğraf kitabı baskılarında, hem ofset hem de dijital baskıda iyi sonuçlar vermektedir.



Görsel. 42: Matbaada Kağıt Kesimi

(<https://sunprintsolutions.com/wp-content/uploads/2017/11/commercial-printing.jpg>)

Geçtiğimiz birkaç yıl boyunca, kaplanmamış kağıtlar (İng. uncoated) özellikle fotoğraflı yayınlarda varlıklarını güçlendirmiştir. Bu nedenle daha önce kaplanmış kağıtların alanı olarak kullanılan bir çok uygulamalarda kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle, fotoğraf kitaplarında kaplanmamış kağıtlar hem ofset hem de dijital baskılarda oldukça sıcak ve doğal bir sonuç vermektedir. Yüksek kalitede olanları selüloz elyaflarından üretilir ve yüzeyinde ahşap içermezler (Büthner-Zawadzki, 2008).

4.2.3.2. Baskı Teknikleri

Baskı, genel olarak kitap, dergi ve diğer yayınları üretmek için yaygın olarak kullanılan bir işlemdir. Farklı baskı tekniklerinin çeşitliliği, bir tasarımcıya, tasarladığı kitap ya da dergi her ne ise, uygulayacağı yöntemlerin farklılıkları nedeni ile tasarıma kazandıracığı çok geniş bir yaratıcılık payı verir. Örneğin, tipografik işlemler tarafından kullanılan basınç, kullanılan kağıt üzerinde ince girintiler bırakır ve kağıtta biriken mürekkebin miktarında, küçük farklılıklara neden olur. Bütün bu süreçler sonunda basılan yayın dokunsal bir işlev kazanır (Ambrose, Harris, & Ball, 2019).

Fotoğraf kitaplarının basımında geleneksel matbaa tekniklerinin yanı sıra, ilerleyen teknolojik yeniliklerle birlikte, dijital baskı yöntemleriyle de farklı kalitede baskılar almak mümkün olmaktadır. Bu gelişmeler sayesinde, bugün geldiğimiz noktada, dünyanın her yerinde sanatçılar kendi olanaklarıyla yüzlerce fotoğraf kitabı yayınlamaktadır. Matbaaların, geleneksel baskı yöntemleriyle bastıkları kitapların maliyetlerinin hala çok yüksek oluşu, sanatçıları alternatif dijital baskı yöntemlerine yönlendirmiştir.

Kitaplarının basımında, çok farklı baskı teknikleri kullanılmaktadır. Genel olarak kullanılan baskı teknikleri, yüksek baskı, çukur baskı, ofet ve dijital baskı teknikleridir. Kitabın amacına ve tasarımına göre okuyucuda bırakacağı etki düşünülerek baskı yöntemi belirlenmektedir. Ayrıca, kitapta kullanılacak kâğıdın türü de baskının belirlenmesinde önemli bir etkidir.

Geleneksel olarak yukarıda bahsedilen baskı yöntemlerinin, kendi içlerinde kullanılan malzemeye göre farklılıkları bulunmaktadır. Günümüzde fotoğraflık içerikli ve yüksek tirajlı baskı gerektiren kitap ve dergi basımlarında ofset baskı yöntemi en çok tercih edilen baskı yöntemidir. Baskı kalıpları için ince metal tabakaların kullanıldığı baskıda, suyun yağla karışmama prensibinden faydalanılır. Baskının iki çeşidi vardır. Bunlardan tabaka ofset baskı, kesilmiş tabaka kağıtlara baskı yapılanıdır. Diğerisi ise web ofset baskı yöntemidir ve bobin kağıtlar kullanılarak, çok yüksek hızda ve düşük maliyette baskı yapılabilir. baskı yapılabilir.

Tabaka ofset baskısı yapan ofset makinaları 40 gr/m²'den 450 gr/m²'e kadar kalınlıkta kağıtlara baskı yapabilmektedir. Küçük boy tabaka ofset makinalarında 50x70 küçük boyutlu işler basılmaktadır. Bu boyuttan büyük boyutlarda işler orta ve büyük boy ofset makinalarında basılmaktadır.



Görsel. 43: Matbaada Baskı Süreci (<https://5.imimg.com/data5/HX/KX/MY-18812382/ofset-printing-service-500x500.jpg>)

Ofset baskının, dijital baskıya oranla teknik zorlukları daha fazla olduğundan, dijital baskıyı tercih gün geçtikçe artmaktadır. Dijital baskıda bilgisayar, doğrudan baskı aletiyle bağlantılı olduğundan, yapılacak herhangi bir ani değişiklik, anında değiştirilme olanağına sahiptir. Diğer yandan, ofset baskıda önceden hazırlanan kalıbın yeniden değişikliklerle hazırlanması söz konusudur. Buna rağmen ofset baskının kalite açısından dijital baskıya oranla daha kaliteli olduğu da bir gerçektir.

Günümüzde kullanılan en yaygın iki dijital baskı teknolojisi, elektrofotografidir ya da diğer adıyla xerografi ve inkjet olarak da bilinen mürekkep püskürtmeli yöntemlerdir. Bu iki teknolojinin farkları, birisinin mürekkep kullanması, diğerinin toner kullanmasıdır. Elektrofotografide, görüntü tonerlerin kâğıdın üzerine ısıtılarak aktarılma yöntemidir. Mürekkep püskürtmeli yazıcıda, adından da anlaşılacağı gibi görüntü, yazıcı kafalarından püskürtülen boyaların direk kâğıdın üzerinde kurumasıyla oluşur.

Lazer yazıcılar, daha çok geleneksel matbaanın kullanıldığı alanlarda, ticari işlerin basılmasında daha etkilidir. Düşük tirajlı, zamana bağlı işlerin basılmasında çokca fayda sağlamaktadır. Aynı zamanda günümüzde fotoğraf kitaplarının basımında da çokca tercih

sebebidir. Eğer ofset baskı tercih edilmeyecekse, lazer dijital baskı yapan yazıcılarla kitapların basımı farklı makinaların hızlarına göre değişiklik göstermekle birlikte, çok hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir. Mürekkep püskürtmeli yazıcılarla da fotoğraf kitapları basmak mümkündür fakat genel tercih veya lazer yönünde olmaktadır.

1993 yılında, Indigo firması dijital baskı konusunda büyük bir atılım sağlamıştır. Geleneksel ofset baskıda, çok uzun yıllardır kullanılmakta olan tek kalıp yönteminin aksine kauçuk bir örtü kullanarak ofset baskıyı dijitalleştirmiştir. Bu nedenle, daha düşük üretime olanak sağlayarak fotoğraf kitaplarında da isteğe bağlı düşük edisyonlu kitapların üretilmesini sağlamıştır (Vogt, 2012). Özellikle piyasaya yönelik Blurb, Milk gibi talep üzerine baskı mantığıyla (İng. Print on demand), fotoğraf kitabı üreten firmalar için büyük bir atılım olmuştur. Diğer taraftan, dijital baskı yöntemiyle, basılacak yüksek tirajlı kitapların dijital bir maketi, provası yapılarak uygunluğu önceden onaylanır ve çok sayılı baskıya gidilebilmektedir.



Görsel. 44: Dijital Baskı Sürecinin Görünümü
(<https://support.hp.com/doc-images/658/c01822586.jpg>)

Baskı kalitesi, kitap hazırlamak için kullanılan baskı türüne bağlıdır. Dijital baskı sistemleri sürekli bir yenilik ve kaliteyi arttırıcı atılım içinde olduklarından, özellikle dijital işlemi kullanılarak basılan kitaplarda oldukça başarılı sonuçlar elde edilmektedir.

Günümüzde lazer, inkjet ya da risograph yazıcılar evlerde ya da ofislerde rahatlıkla kullanılacak büyüklüklerdedir. Bu nedenle birçok kitap yapan fotoğraf sanatçısı, az sayıda edisyonlarla, kendi kitaplarını evlerinde ya da stüdyolarında üretmektedirler. Alec Soth ve John Gossage gibi Amerikalı fotoğrafçılar el yapımı kitaplar konusunda oldukça başarılı örneklerdir.

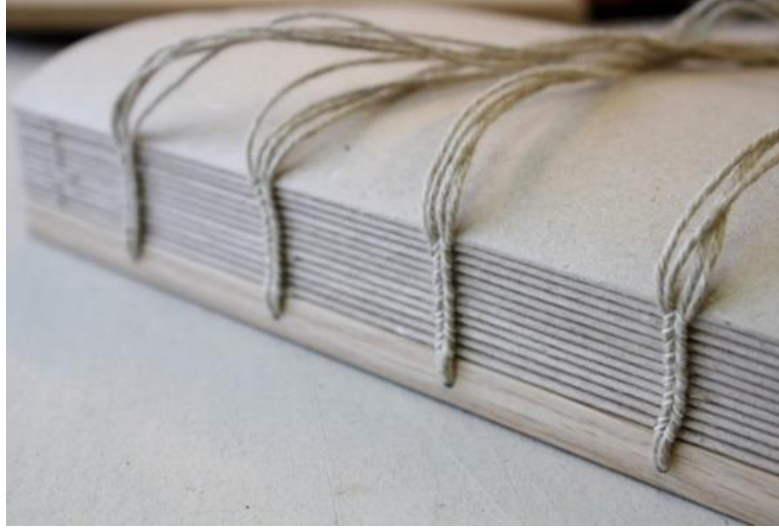
4.2.3.3. Ciltleme

Ciltleme, fotoğrafların seçimi, düzenlenmesi ve kitabın tüm tasarımının ardından basılmış ve katlanmış kâğıt formalarının bir araya getirileceği son işlemdir. Ciltleme, birçok farklı yöntemle yapılabilmektedir. Hatta günümüzde bazı fotoğraf kitapları, sadece katlanan formalardan oluşabilmektedir. Kitap tasarımcısı Hans Gremmen'in bu konudaki yaklaşımı günümüz fotoğraf kitaplarına olan yaklaşımın kısa bir özeti gibidir: Gremmen (Gremmen, t.y), kitabın ciltlenmesi gerekmiyorsa, o zaman yapılmaması gerektiğini söyler.



Görsel. 45: Hans Gremmen tasarımı, Andres Gonzalez — American Origami
(<https://fw-books.nl/product/andres-gonzalez-american-origami/>)

Çoğu okuyucu için ciltleme, kapağın sırtı arkasında kalan ve varlığından haberdar olunmayan kitap özelliğidir. Günümüz fotoğraf kitap tasarımlarında, çokça karşılaşılan ciltleme türleri, cildi, bir tasarım elemanı olarak kullanma ve gösterme eğilimindedir. Bu nedenle aynı tür ciltleme teknikleri içinde bile farklılıklar oluşturulmuştur.



Görsel. 46: Carolingian Ciltleme Yöntemi

(https://66.media.tumblr.com/01fef54ad8ade69371842ac41210e9da/tumblr_mk8jywIUcM1rcwgixo1_r2_1280.jpg)

Cildin, bir kitabın hem fiziksel hem de tasarımsal özelliğine etkisi oldukça fazladır. Herşeyden önce, fotoğrafların nasıl kullanılacağını belirlemektedir. Örneğin, sırttan yapıştırılan ve sayfaların tam olarak düz bir şekilde açılmasına engel olan Amerikan cildi düşünüldüğünde, karşılıklı iki tam sayfayı kaplayacak bir resim kullanılması sakıncalı olabilir. Çünkü, cilt yüzünden tam açılmayan sayfanın tam orta kısmında, fotoğrafların bir kısmı tam olarak görülmeyecektir. Diğer taraftan cilde karar vermek, kitabın boyutuna, kağıtların ince ya da kalın olup olmamasına ve en önemlisi maliyetinden dolayı ucuz bir ciltleme yönteme gidilmesini etkileyebilmektedir.

Fotoğraf kitaplarının ciltlenmesinde en çok düşündürülen konu, sayfaların tam ve yatay bir şekilde açılmasıdır. Bunuda sağlayan en iyi ciltleme yöntemi, dikişli ciltleme türüdür. Eğer dikişli ciltlemeye gidilemeyecekse, fotoğrafların sayfaya yerleştirilmesinde de bazı kısıtlamalara gidilmesi gerekmektedir. Örneğin, cilde yakın olan kısımlardaki fotoğrafların beyaz boşlukları daha fazla bırakılmalıdır.



Görsel. 47: Amerikan ciltleme yöntemi nedeniyle kitap düz görülemiyor. Katja Stuke, Nationalfeiertag (<https://cdn.tipi-bookshop.be/wp-content/uploads/2015/10/%E5%9B%BD%E5%BA%86%E8%8A%82-Nationalfeiertag-by-Katja-Stuke-7.jpg>)



Görsel. 48: Dikişle ciltleme yöntemi sayesinde kitap düz bir şekilde açılabilir. (<https://www.cafelehmiz-photobooks.com/books/detail/102800.html?kat=street%20photography#>)

Ciltlemenin en temel özelliği kalıcılığıdır. Kitapların, uzun zaman dayanması istenmektedir. Ciltlemenin, zayıf olması nedeniyle, sayfalar, bir birinden ayrılmaya başlayabilir ve bu da kitabın bir şekilde yok olmasına neden olabilmektedir.

Ciltleme yapılırken formalar genellikle telle, iplikle, tutkal ve mekanik olarak bir araya getirilir (Becer, 2015). Geleneksel yöntemler hala kullanılmakla birlikte modern ciltleme makineleri matbaalarda çok hızlı bir şekilde ciltleme yapabilmektedir.

4.3.3.1. Telle Dikiş

Genellikle sırttan yapılmakla birlikte, üstten kitabın kalınlığına göre de yapılmaktadır. Özellikle günümüzde bireysel girişimler sonucu maliyetin çok ucuz olması nedeniyle Zine'ler, sırttan tel zımba ile tutturularak ciltlenirler. Tamamen tasarımcının ya da projenin ihtiyacına karşılık kullanılan bir yöntemdir. Maliyet ve zamandan kazandıran bir yöntemdir.



Görsel. 49: Telle dikiş

(<https://4.imimg.com/data4/HB/TX/MY-23932603/saddle-stitching-500x500.jpg>)

4.3.3.2. İplikle Dikiş

Çok fazla çeşidi bulunmaktadır. Genel olarak formların sırtlarına belirli aralıklarla açılan deliklere pamuklu ya da naylon ipliklerle farklı dikiş yöntemleri uygulanarak dikilirler. Çok dayanıklı, uzun sürelidir ve özellikle kitabın düz olarak açılmasını sağlar. Fotoğraf kitaplarında, çokca tercih edilen bir citleme türüdür. Günümüzde tamamen makinalarla dikilen kitapların maliyeti oldukça yüksektir.



Görsel. 50: İplikle dikiş örneği

(<https://postpressmag.com/articles/2019/finding-the-perfect-recipe-for-thick-book-binding/>)

4.3.3.3. Tutkalla Yapıştırma

Ciltleme yöntemi, genellikle ucuza maliyet ve çok dayanıklılığı olmayan kitaplarda kullanılmaktadır. Bir diğer adı da Amerikan cildir. Bu yöntemde sayfalar genellikle bir araya gelecek şekilde sıkıştırılır, ardından sırtta sayfaların daha dayanıklı olması için farklı yöntemlerle tıraşlanmaktadır. Tıraşlamanın ardından tutkallanır. Bu yöntem, elle ya da makina ile de yapılmaktadır. Genellikle edebiyat ürünlerinde tercih edilir. Fotoğraf kitaplarında çokca tercih edilen bir ciltleme yöntemi değildir. Kitap bu ciltleme yöntemiyle ciltlendiğinde, sayfalar tam olarak düz bir şekilde açılmaz ve fotoğrafların bir kısmı bu nedenle görülme kaybına uğrar. Amerikan ciltleme ile ciltlenen kitaplarda daha geniş ebatlarda marj bırakılmak zorundadır.

4.3.3.4. Mekanik Ciltleme

Diğer bir adla spiral ciltleme, günümüzde hala fotoğraf kitaplarında sıkça görülmektedir. Özellikle, kitaplarını kendi basan ve üreten sanatçıların sıkça kullandıkları bir ciltleme yöntemidir. Spiral cilt, sayfalar ve kapakların aynı anda delinerek *pvc* ya da telden üretilen spirallerle tutturulmasıdır.



Görsel. 51: Nueva Galicia, Iván Nespereira, 2017, Spiral Ciltleme
(<http://images.selfpublishbehappy.com/wp-content/uploads/2017/09/07151505/Nueva-Galicia-10.jpg>)

4.4. Grafiksel Öğeler, Sayfa Tasarımı (İng. Layout)

Bir fotoğraf kitabını, grafik tasarımından ayrı tutmak zordur. Grafik tasarımın temeli metin ve resimlerdir. Metin ve görsellerin bir sayfa, bir ekran üzerindeki düzenlenmeleri, insanların birbirleriyle kurdukları iletişim yollarının başında gelmektedir (Ambrose, Harris, & Ball, 2019).

Fotoğraf kitaplarının oluşturulması, bir anlatı çevresinde şekillenir. Malzemenin kullanımından, kavramsal olarak hikâyenin kendi içindeki oluşumu sembolik, metaforik ya da başka yollarla da olabilir. Ama tüm bu katmanların, estetik bir şekilde bir araya gelmesi grafiksel elemanların düzenlenmesi ile gerçekleşir.

Fotoğraflar, bir tasarımın en önemli ve onu hayata geçirebilecek grafik unsurlarından biridir. Resimler, tamamen sayfadan taşma veya farklı ızgara sistemleri kullanılarak yerleştirilmesiyle, tasarımın vazgeçilemez ögesi haline getirilebilirler. Bazı genel tasarım sistemleri, tasarımcının, görüntüleri tutarlı bir şekilde ve tasarımın diğer öğeleriyle uyum içinde kalacak şekilde, kullanmasına yardımcı olur (Ambrose, Gavin; Harris, Paul, 2005).

4.4.1. Sayfa Marjı (İng. White Space)

Marj, metin bloğu ile görsel elemanların dışında kalan ve grafiksel elemanların nefes almalarına (Harris, 2007, s. 81) olanak tanıyan boşluklara denir. Bu alanlar genellikle izleyicinin bakışını rahatlatmak, görsel içeriklerin ve metinlerin rahatlıkla görülmesini sağlamak amaçlıdır. Bazı fotoğraf kitaplarında sayfalar tamamen kenarlarda boşluk bırakmayacak şekilde resimlerle doldurulur. Bu tür bir yaklaşımın riskleri olduğu gibi, kitabın anlamını vurgulayacak güçlü bir tasarım yaklaşımı olabilmektedir.

İç kenar boşluğu, genellikle en dar, alt kenar boşluğu en geniş olanıdır. Geleneksel olarak, dış kenar boşluğu iç kenar boşluğunun iki katı kadardır, ancak günümüzde, dış kenar boşlukları daha dar olma eğilimindedir (Ambrose, Gavin; Harris, Paul, 2005, p. 34).



Görsel. 52: Sayfa Marj örneği, Willi Ruge: Fotografien 1919-1953
(https://collectordaily.com/wp-content/uploads/2018/01/IMG_7681-768x1024-450x325.jpg)

4.4.2. Denge

Fotoğraf kitaplarında çokça dikkat edilen bir özelliktir. Sayfalarda, birden fazla fotoğraf kullanımının söz konusu olduğu durumlarda, birbirine karşıt güç (Harris, 2007, s. 83) oluşturan fotoğrafların, boyutları ve yerleştirilmeleri ile kurulan bir dengedir.

Denge, simetrik ya da asimetric olabilir. Örneğin bir fotoğrafın iki sayfaya sığacak şekilde tam olarak yerleştirilmesi, tek kare fotoğraf için simetrik bir tasarımdır. Kenarlarda marjlar bırakıldığında, bu denge daha belirginlik kazanır. Simetrik denge, elemanların metin ya da fotoğrafların karşılıklı olarak aynı oranda olmalarıyla mümkün olabilir.



Görsel. 53: Denge örneği, Michael Jang, Who is Michael Jang? Richard B. Woodward, 2019

(https://collectordaily.com/wp-content/uploads/2019/10/IMG_2404-1024x768.jpg)

Asimetric bir denge oluşturmak, biraz daha zordur ve güçlü bir tasarım sezgisi ve bilgisi gerektirmektedir. İçeriğin bunu gerektirdiği durumlarda fotoğrafların hikâyeye ne oranda katkısı olduğunu, vurgulama anlamında gerekliliği vardır. Asimetric denge, yine karşılıklı görsel elemanların, eşit olmayan, fakat karşılıklı bir denge oluşturacak şekilde büyüklükleri, renkleri ya da resimlerdeki içeriğin grafiksel özellikleri nedeniyle

oluşturulur. İyi kurulmuş asimetrik bir sayfa düzeni okuyucuyu, fotoğraflar arasında ilişki kurmaya, anlamı sorgulamaya ve daha aktif olmaya zorlar.



Görsel. 54: Asimetrik denge, Csilla Klenyánszki, Pillars of Home, 2019
(<https://collectordaily.com/csilla-klenyanszki-pillars-of-home/>)

4.4.3. Yan Yana Kullanma (İng. Juxtaposing)

Birbirine içerdiği anlam, form, renk, leke gibi birçok nedenle benzeyen ve aralarında doğal kurulan bir ilişki nedeniyle, yan yana getirilen fotoğraflarla kurulan bir sayfa tasarım şeklidir. Günümüzde, yalnızca fotoğraf kitaplarında değil, özellikle Instagram’da paylaşılan fotoğraflarda da sıkça görülmektedir.



Görsel. 55: Yan yana kullanım örneği, Sohrab Hura, Sahil, Olga Yatskevich, 2019
(https://collectordaily.com/wp-content/uploads/2019/06/Hura_11-1024x702.jpg)

4.4.4. Görsel Hiyerarşi

Kompozisyonel yapının, hareketin, derinlik ve kontrastın tüm yönleri sonuçta izleyicilerin anlayabileceği ve takip edebileceği bir düzen yaratabilmelidir. Bir sayfada, herhangi düzenlenmiş bir kompozisyonla karşılaşan okuyucu, metinler ve görsel malzemeyi hızlı bir şekilde ayırt edebilmeli ve hangisinin daha önemli hangisinin ikincil, üçüncül bir değerde olduğunu kavrayabilmelidir (Samara, 2014, s. 183). En net hiyerarşik yapıda iki katmandan birisi daha önemli diğerleri eşit derecede önemlidir.

Fotoğraf kitaplarının, sayfa düzenlenelerinde açılan bir formada, karşılıklı iki sayfanın içinde, ikiden fazla hiyerarşik yapı bulunabilmektedir. Fotoğrafların büyüklükleri, renkleri ya da içerikleri ile önem dereceleri yaratarak hiyerarşik bir yapı kurulabilir. Fakat fotoğraf kitaplarında, asıl önemli olan anlam temelli, hikâyeyi kuran, onun anlaşılmasına olanak sağlayan kompozisyonel yapı önemli olacaktır. Fotoğrafların soyut biçimsel nitelikleri, tasfir ettikleri konular, renksel farklılıkları ya da benzerlikleri gibi birçok faktör, bu hiyerarşik yapının oluşmasına yardımcı olacaktır.

Tasarımcının her verdiği karar okuyucunun duygusal ve kavramsal dünyasında bir harekete yol açacaktır. Fotoğrafların büyüklükleri, birbirine olan yakınlıkları, yerleştirildikleri konum, kenarda bırakılan boşluklar gibi tasarım endişeleri, okuyucunun sayfayla yüz yüze geldiğinde bir rahatlık ya da endişeye neden olacak, psikolojik bir duruma (Samara, 2014, s. 183) sokacaktır.

Tasarım terminolojisinde ölçek (İng. scale), fotoğraf ve metnin boyutlarına uygulanır. Kitabın konsepti doğrultusunda, fotoğrafların boyuları konusunda karar verilir. Buradaki seçenekler, bir görüntüye verdiğimiz önemi etkiler. Büyük ölçekli bir fotoğraf, sayfaya hakimdir ve dikkati kendinde toplar. Ancak bunun da riskleri vardır. Aynı şekilde küçük ölçekteki fotoğraflarda ise fotoğrafların üzerindeki detayların ve hatta anlamın gizlenmesine yol açabilmektedir (Ambrose, Gavin; Harris, Paul, 2005, p. 123).

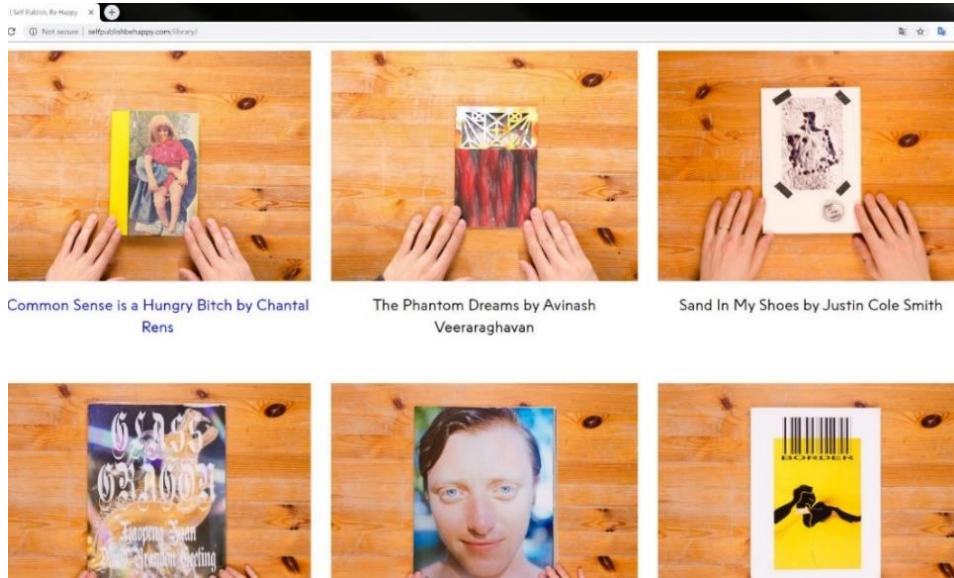


Görsel. 56: Farklı ölçekte fotoğraf kullanılan bir kitap sayfası. Michael Jang, Michael Jang Kimdir? Richard B. Woodward, 2019 (https://collectordaily.com/wp-content/uploads/2019/10/IMG_2422-1024x768.jpg)

4.5. Kendi Kendine Yayıncılık (İng. Self Publishing)

Kendi fotoğraf kitaplarını yayınlamak isteyen sanatçıların sayısı her geçen gün inanılmaz rakamlara ulaşmaktadır. Diğer taraftan, kitapların baskısının yapılacağı yayınevlerinin pazarı, büyümekle birlikte, bu kadar talebi karşılayabilecek büyüklükte değildir. Bu nedenle, teknolojinin de sağladığı olanaklar sayesinde kendi kitaplarını basan ve yayınlayan sanatçı sayısındaki artış sürekli yükselmektedir.

Kendi kitabını yayınlayanların, her şeyden önce bir yayıncıya olan bağımlılığı ortadan kaldırması bakımından önemlidir. Her fotoğrafçının, bir yayıncı bulma olasılığı, eskiden olduğu gibi galerilerde sergilenme olanağının zorluklarına benziyor. Ticari nedenlere bir yayıncının, her kitabı basma olanağı elbette bulunmamaktadır. Özellikle, fotoğraf kitaplarının pazarının ne kadar zor ve dar olduğu düşünüldüğünde. Talep üzerine bakı yapan firmaların kullandıkları şablonların aksine, kendi olanakları ile baskı yapan sanatçıların kitapları klişeden uzak ve daha yaratıcı görünmekte ve bu, bazı kitap koleksiyonerlerinin dikkatini daha fazla çekmektedir.



Görsel. 57: 'Self Publish Be Happy' sitesinden görüntü
(<http://selfpublishbehappy.com/library/>)

Kendi kitaplarını yayınlayanların, tanıtım ve satışları konusunda bazı web siteleri bulunmakla birlikte, doğrudan bu konuya yoğunlaşan ve adını da buradan alan ‘‘Self Publish Be Happy’’ adlı web sitesi, bu kitapların tanıtımıyla ünlüdür. Bruno Ceschel’in 2010 yılında kurduğu site, 2011 yılında ‘Self Publish, Be Naughty’ adlı fotoğraf kitabını yetmişbeş amatör ve profesyonel fotoğrafçının, cinsiyet konulu fotoğraflarıyla, cinselliğe hem bir saygı hem de gelenekselliğine yıkıcı bir tavırla ortaya çıkarır. Bu kitap, fotoğraf kitapları arenasında kendi kendine yayıncılığın (İng. selfpublishing) ne olduğunu gösteren bariz bir simgedir (The photobook today, 2019).



Görsel. 58: Self Publish Be Naughty, 2011 (<https://shop.selfpublishbehappy.com/collections/out-of-print/products/self-publish-be-naughty>)

4.6. Talep Üzerine Baskı (İng. Print on Demand)

Dijital teknolojilerle isteğe göre baskı yapılması anlamına gelmektedir. Sayıları artan birçok firma, farklı türden kitaplar basmalarının yanında, özellikle dijital fotoğrafçılığın, artışa geçtiği günümüzde fotoğraf kitaplarını, isteğe bağlı olarak farklı sayılarda basmaktadırlar. Kaliteleri, tartışmalı olmakla birlikte tasarım ve yayınlama

konusunda sıkıntı yaşıyan birçok profesyonel ya da amatör sanatçının tercih sebebi olabilmektedir.

Özellikle, baskıyla kıyaslanınca, basılacak kitap sayısının birim fiyatı, baskı sayısı arttıkça tercih edilemeyecek kadar pahalıya malolmaktadır. Küçük tirajlı işlerde ortalama maliyet, baskının kurulum maliyetinden daha düşük olmaktadır (Wikipedia, 2019). Teknik olarak dijital sitelerin, kurulumu daha hızlı olduğundan baskı süresi de bir o kadar hızlıdır.

Dijital baskıda istenilen sayıda baskı, farklı zamanlarda talebe göre hızlı bir şekilde yapılabilmektedir. Kitapların satılma güçlüğü ya da depolama gibi nedenlerle yaşanabilecek problemleri de ortadan kaldırmaktadır.

5. BÖLÜM: KENDİ KİTABINI YAPMAK

5.1. Maket Kitap (İng. Dummy Book)

Maket kitap, bitmiş bir fotoğraf kitabının basite indirgenerek (Colberg J. , 2016, s. 66) üretilmiş bir biçimdir. Bir taslaktır. Diğer taraftan kitabın birebir aynısı olacak şekilde de yapılabilir. Fotoğrafların seçiminden, sıralanışına ve bunların bir kitap formu içinde nasıl görüneceğine kadar, birçok aşamadan geçen yapım süreci, sürekli olarak düzenleme, yapma bozma, karar değiştirme süreçlerine maruz kalmaktadır. Bu nedenle sanatçılar, kitabın basıma hazır halindeyken, yaşanabilecek sorunları aza indirmek, oluşabilecek tasarım ve ciltleme zorluklarını görmek açısından maket kitaba ihtiyaç duymaktadır. Maket kitaplar, günümüz fotoğraf kitabı piyasasında oldukça önem kazanmıştır. Bilgisayar ortamında hazırlanan kitapların, son hallerinin maket kitap haline dönüşmesi, onların aslında dokunulabilir, sayfalarının gerçek fotoğraf kitaplarında olduğu gibi çevrilebilir olmalarına olanak sağladığından oldukça önemlidir.

Bir fotoğraf kitabı üretmek, günümüzde neredeyse her fotoğrafçının kariyerinde önemli bir noktadır ve bunu gerçekleştirmek ise oldukça zahmetli, zaman alan bir olgudur. Kitap üretmenin ilk basamaklarından biri, fiziki olarak kitabın neye benzeyeceği ve nasıl görüneceği ile ilgili olarak maket kitap yapımıdır. Maket yapımı süresince birçok güçlüklerle karşılaşılır. Bu süreç hem kitabın nasıl olması gerektiği hem de fiziksel olarak malzemeyle yüzleşmenin gerçekleştiği bir zaman dilimidir.

Maket kitapların, sağladığı en büyük yarar bitmiş bir kitap hissi vermesindedir. Tam olarak kâğıt seçiminin, nasıl bir dokunma duygusu yarattığı, kitabın ağırlığının nasıl olduğu, sayfa çevrilmelerinde fotoğrafların nasıl görüldüğü, sıralamanın, hikâyenin anlatımına uygun olup olmadığı, bakış hızının nasıl gerçekleştiği ve kitap cildinin, kitabın konseptine uygun olup olmadığı gibi, neredeyse tüm soruların cevaplarının bulunmasında

katkısı çok büyüktür. Sonuç olarak, maket kitaplar, elimizde tuttuğumuz orijinal birer nesnedir ve kitabın gerçek basımına giden yolun ilk adımıdır.

5.2. Maket Kitap Süreci: One Terrace One City Two Sunsets

Bu tez kapsamında, tezin içeriğiyle bağlantılı olarak bir fotoğraf kitabı üretimi amaçlanmıştır. Araştırmacı tez sürecinde üç adet fotoğraf kitabı maketi yapmış, bunlardan ‘Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı’ (İng. One Terrace, One City, Two Sunsets) adlı fotoğraf kitabı, burada tezin kapsamında, uygulama önerisi olarak sunulmaktadır. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere, kitap içinde iki konu aynı anda işlenmektedir. Konulardan biri, bir kentin (Antalya), diğeri ise, araştırmacının babası üzerinedir.

5.2.1. Kentin Gözlenmesi

Araştırmacı, 2015 yılından itibaren, yaşadığı kent Antalya’yı, özellikle kentsel dönüşümün yoğun yaşandığı bölgeleri fotoğraflamaya başlamıştır. Antalya’nın 1960’lardan bu yana yaşadığı göç nedeniyle, kentin dışlarına yayılan gecekondulaşma sorunu olabildiğince büyük boyutlara ulaşmıştır. Örneğin, Kepez belediye sınırları içinde kalan bölgedeki yerleşim mekanlarının doksan bininin, altmışüç bini gecekonduardan oluştuğu görülmektedir (Kahraman, t.y).

Araştırmacının, kentle ilgili çekimlerine yaklaşımı, gecekondulaşma sorununa direk atıfta bulunmaz. Onun yaklaşımı daha çok, kentsel dönüşüm süreci ile birlikte, kentin dokusunda görülen farklılıkların gözlenerek, ortaya çıkan, bu yeni *manzaraların* tipolojik kaydını tutma eğilimidir. Bahsi geçen bölgelerin yıllar içinde oluşmuş, kendine has dokusu, ‘kentsel dönüşüm’ projesi ile kültürel ve sosyal ihtiyaçları sorgulanmadan, tek tip

yapı anlayışı içine sığdırılarak değiştirilmektedir. Bu nedenle, bu bölgelerde oluşan *yeni kentsel doku*, araştırmacının ilgisini çekmiş ve bu doğrultuda çekimlerini yapmıştır.

2015 – 2017 arasında çekilen fotoğraflarda, halen o dönemde sağ kalan gecekonduların, Antalya içindeki kentsel dönüşümün yapıldığı ‘yeni’ apartman bloklarından oluşan bölgelerden, çok daha sağlıklı bir çevreye, neredeyse her evin bir bahçeye sahip olması nedeniyle, oldukça geniş yeşil alanlara sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bahçelerde, her türden meyva ve sebzenin yetiştiği ve bunların, o bölge sakinlerinin yaşamlarına ekonomik olarak katkıda (Kahraman, t.y) bulunduğu bilinmektedir. Yıkımların yapıldığı her yerde, yüzlerce meyve ve zeytin ağacı, bu yıkımlardan ilk olarak nasibini almaktadır. Araştırmaya konu olan ‘One Terrace, One City, Two Sunsets’ adlı kitabın kapağındaki fotoğraf, çevresinde yıkımların ve yeni apartman bloklarının yükselmeye başladığı zeytin ağaçlarını göstermektedir.



Görsel. 59: ‘One Terrace, One City, Two Sunsets’ fotoğraf kitabının kapağı. 2018, (Bodur, 2018)

5.2.2. Kenti Terastan Seyreden Adam

Üç yıl boyunca, kentin farklı bölgelerinde çekimlerini yapan araştırmacı bu zaman boyunca, bir taraftan da kendi ailesinin fotoğraflarını çekmeye devam etmiştir. Araştırmacının babası, çok yaşlı olması nedeniyle zamanının çoğunluğunu evde ve terasta geçirmektedir. Burada, günlük yürüyüş egzersizlerini, çiçeklerinin bakımını ve akşam gün batımında da dinlenmesini gerçekleştirmektedir. Fotoğrafların çoğunluğu, bu sırada günbatımında çekilmiştir. Araştırmacının babası, Antalya'ya 1960'lı yıllarda, gençliğinde çalışmak için gelmiş ve sonrasında, uzun yıllar yurt dışında çalıştıktan sonra tekrar aynı kente dönerek yaşamını burada sürdürmeyi seçmiştir.



Görsel. 60: Terastan kenti seyrediş. (Bodur, 2018)

Araştırmacı, Kitabı, 2018 yılının mart ayında, Girne Artrooms galerisinde açmış olduğu serginin ana teması üzerine kurgulamıştır. Sergide, 50'ye yakın fotoğraf bulunurken, kitap için 38 fotoğraf seçilmiştir.



Görsel. 61: Girne Artrooms Galerisindeki sergi Afişleri1, (Bodur, 2018)

Görsel. 62: Girne Artrooms Galerisindeki sergi Afişleri2, (Bodur, 2018)

5.3. Kitabın Anatomisi

5.3.1. Anlatı Yapısı

Kitabın başlığından da anlaşılacağı üzere, ‘Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı’ araştırmacının babasının günbatımı ile onun yaşadığı şehrin günbatımını (Antalya), bir anlatı çerçevesinde, bir kitap formatında bize sunmaktadır.

Araştırmacı, bir sergi ile de bu projeyi gösterme olanağını bulmasına rağmen, serginin gelip geçiciliği ve sınırlı sayıda seyirciye ulaşması nedeniyle, farklı bir seçim ve sıralama yöntemiyle sergideki temayı, kitap formatına dönüştürmüştür.

Kitapta kullanılan anlatı yöntemi, eliptik, doğrusal olmayan bir yöntemdir. Kitap, iki farklı temayı barındırması bakımından, eliptik anlatı, bu kitabın içerdiği hikâyeye en uygun anlatı yapısı olarak görülmüştür. Kendi içinde, farklı iki ayrı hikâyeden

oluşabilecek fotoğraflar barındıran kitap, anlatı yapısının olanaklılığı nedeniyle, bir araya getirilerek tek bir hikâyeye dönüşmektedir. Kentin, 1960'lardan başlayan göç süreci ile, araştırmacının babasının, 1960'larda kente gelme süreci arasındaki paralellik oldukça ilginçtir.

Diğer taraftan, kitaptaki iki konu, gerçekte, 1960'larda başlamış iki sürecin sonlarını göstermektedir. Kentin geldiği son nokta, geçirdiği büyük değişim, eski kentin ortadan silinişinin sembolik olarak '*günbatımı*' ile babanın geldiği nokta, yaşının getirdiği '*günbatımı*' arasındaki sembolik paralellik, bir sonun başlangıcını göstermektedir.

Bu nedenle, kitabın açılışındaki fotoğraf, babanın gün batımında kenti seyretmesi, bir yerde, geçmişe doğru bir bakışı simgelemektedir. Hemen ardındaki sayfada ise, kentten bir görüntüde, neredeyse babanın çıplak gövdesini andıran kahverengi tuğlaların, yeni çok katlı binaların önündeki duruşu, bir önceki fotoğrafla simgesel bir bağ kurmaktadır.

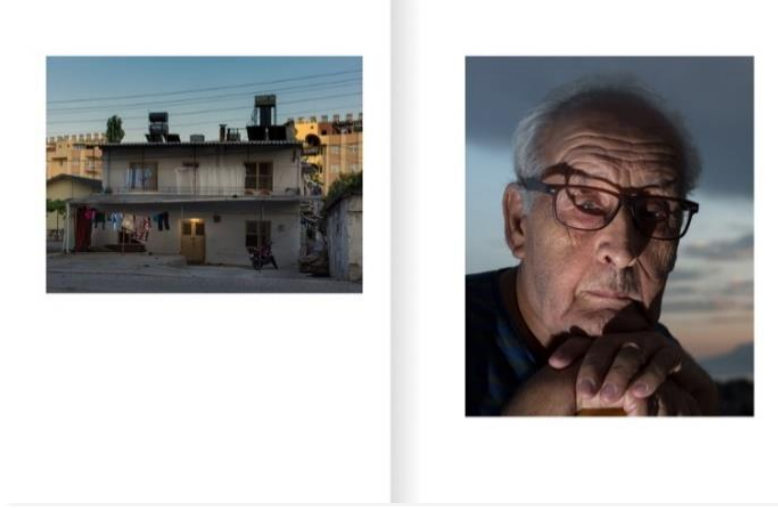


Görsel. 63: Günbatımında kente bakış. (Bodur, 2018)

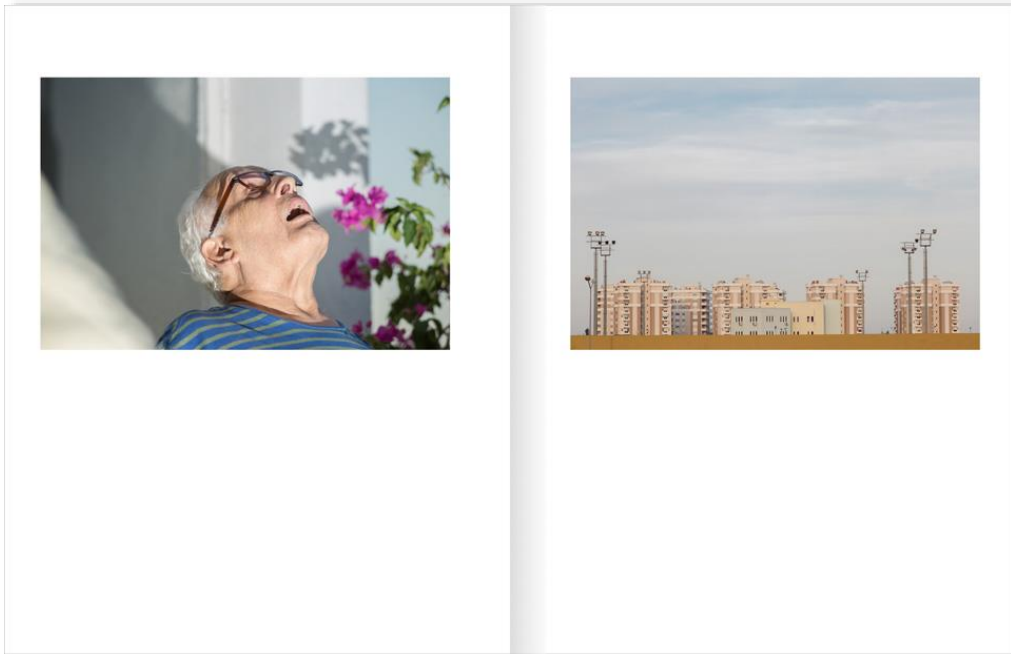
Görsel. 64: Kahverengi tuğlalar. (Bodur, 2018)

Kitap boyunca, eliptik anlatının kullanılışı, portreler, ev içindeki günlük yaşam anlarından oluşan imgeler ile bunların aralarında, yine kentin farklı dramatik manzaralarının birlikte harmanlandığı bir sekans anlayışıyla kendini göstermektedir.

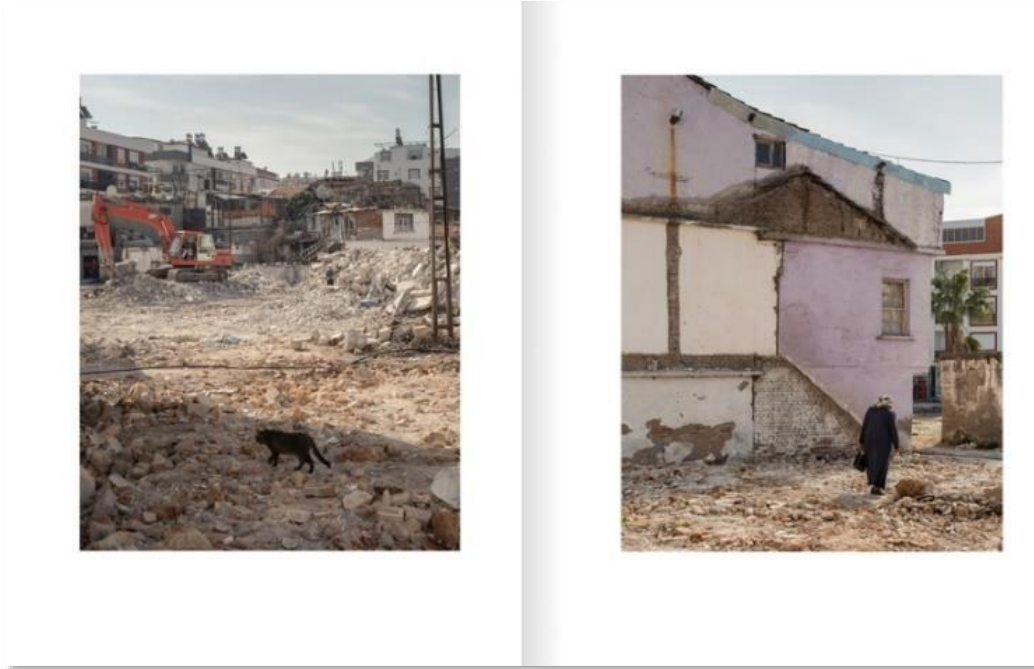
Hatırlayacak olursak, eliptik anlatının bir özelliği de doğrusal anlatının aksine süprizler yaratması, seyirciyi farklı duygu ve düşüncelere sürükleyecek olmasıdır. Kitapta bir anlamda bu kriterler zaman zaman ortaya çıkmaktadır.



Görsel. 65: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa. (Bodur, 2018)



Görsel. 66: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa. (Bodur, 2018)



Görsel. 67: 'Bir Teras, Bir Şehir, İki Günbatımı'dan bir sayfa. (Bodur, 2018)

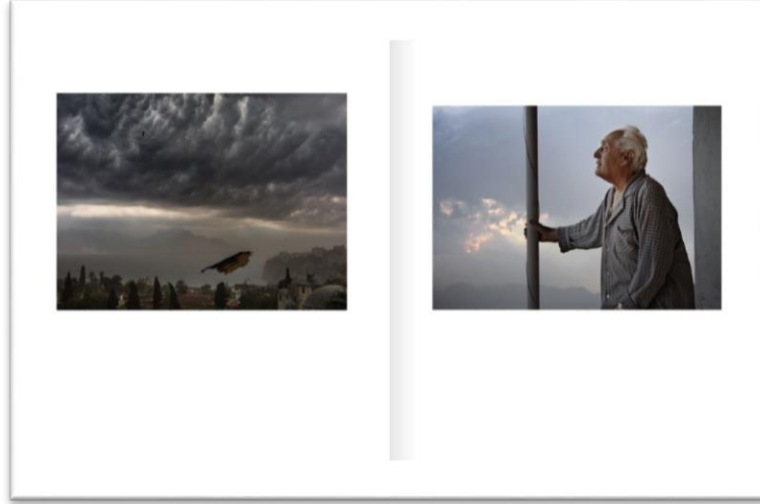
5.3.2. Kitabın İç Tasarımı

Kitabın, sayfa tasarımında oldukça minimal bir yaklaşım sergilenmiştir. Sayfa marjlarının alttan ve üstten oldukça geniş tutulması, fotoğrafların rahat ve uzun süreli bakılmasını kolaylaştırmaktadır.

Tasarımda, zaman zaman tek büyük bir resmin iki sayfaya yayıldığı, zaman zaman tek bir resmin, bir sayfa büyüklüğünde tutularak seyircinin o sayfada duraklamalarına olanak tanınmıştır.

Bazı sayfalarda yanyana konulan (İng. juxtaposing), benzer form, renk ya da anlam içeren fotoğrafların kullanılması, tek fotoğraflı sayfaların akışına karşıt bir ritim ve enerji getirmesi bakımından, kitabın, eliptik anlatısını da destekleyici bir unsur olarak görülmelidir.

Kitabın yapımında, farklı kâğıt seçenekleri düşünölmekle birlikte, mat kuşenin 130, 160 ve 200 gramajları test edildikten sonra, Munken marka kâğıdın, 130gr Lynx çeşidi tercih edilmiştir.



Görsel. 68: Maket kitabın iç sayfa tasarımı. (Bodur, 2018)

5.3.3. Kitabın Dış Tasarımı

Kitabın kapağı, sert karton kapaklı olarak tasarlanmıştır. Kapak, beyaz kumaşla kaplanmış, onun da üzerinde de şeffaf, kaygan bir dokusu olan ve üzerine fotoğraf basılmış bir kâğıt kullanılmıştır.



Görsel. 69: Maket Kitabın ciltlenme sonrası bitmiş hali. (Bodur, 2018)

Kitap, toplamda 38 fotoğraf içerdiği için, fiziksel olarak ince bir kitap olmuştur. Kitabın ciltlenmesinde, iplikle dikiş yöntemi kullanılmıştır. Cilt seçimindeki tercih, sayfa tasarımları sırasında, iki sayfaya yayılan büyük fotoğrafların tam olarak görülmelerini sağlayacak, düz bir sayfa açılımını mümkün kılan geleneksel iplikle dikiş yöntemidir.

6. SONUÇ

Kökleri 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzansa da modern fotoğraf kitaplarının başlangıcı 1920'ler sonrasındır. Uzunca bir aradan sonra, iki binlerin başında tekrar gündeme gelen fotoğraf kitaplarının, özellikle fotoğrafın algılanışı, sunumu ve alana getirdiği yaratıcı yaklaşımların önemi bu tez kapsamında irdelenmektedir.

Özellikle, Martin Parr ve Gery Badger'in, 2004'de ilk bölümünü yayınladıkları üç ciltlik fotoğraf kitabı tarihinin geniş yankıları, fotoğraf kitaplarının üretiminden, pazarına, koleksiyonculuğundan, Almanya'da kurulan ilk müzesine kadar birçok alanda kendini göstermiştir. Bu alanda batılı literatürün sayısal olarak gün geçtikçe artmasına karşın, konunun ülkemizdeki durumu oldukça hayal kırıcıdır. Örneğin, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi kapsamında kurulan *Fuam*, fiziksel olarak çok başarılı bir şekilde, dört yıldır fotoğraf kitaplarının tanıtımına, maket kitap yapımı atölyelerine ve sergilerine ev sahipliği yapmış, fotoğraf kitaplarının farkındalığına olanak sağlamıştır. Alanla ilgili her kesimin tartışmasına zemin hazırlamış olmasına rağmen, sürece katılan, izleyen hiçbir kesimden elle tutulur bir yayın ya da metine rastlanmamaktadır. Bu anlamda bu tez çalışması, Türkiye'de, bu alandaki ilk çalışmalardan biri olması ve sonrasında yapılacak diğer çalışmalara da katkı yapması bakımından önemlidir.

19. yüzyıl için, fotoğrafın icadı kadar, resimli basının da yeniden doğuşudur diyebiliriz. Fotoğrafın icadına kadar, resim içerikli baskıların, seri bir şekilde basılmasında, baskılarda kullanılacak illüstrasyonların hazırlanmasında ve bunların basımında kullanılan, baskı tekniklerinde yaşanan güçlüklerin hepsi, fotoğrafın icadıyla birlikte zaman içinde son bulmuştur. Bir anlamda, fotoğrafın icadı, baskı tekniklerinde teknolojik yeniliklerin de önünü açmış, yeni buluşların yapılmasına neden olmuştur. Bu nedenle, tezin birinci bölümünde, fotoğrafın ve baskı tekniklerinin tarihine kısaca değinilmiştir.

Tezin ikinci ve ana bölümünde, özellikle 1920’lerde, fotoğraf içerikli yayınların Almanya ve Rusya’da yoğun bir şekilde gündelik hayatın içinde yer almaya başlamasının, aynı zamanda, sinemanın da o dönemdeki yükselişine denk geldiği irdelenmektedir. Sinemanın, o dönemdeki yükselişine paralel, kendi teorik alt yapısını sağlam bir şekilde güçlendirdiği görülmektedir. Bu anlamda tezin asıl dikkat çekmeye çalıştığı noktalardan biri, David Company’nin de işaret ettiği gibi (Company, 2004), aynı dönemde önem kazanan fotoğraf kitapları konusunda, neden sinemaya paralel teorik bir arka plan oluşturamadığıdır. Çünkü geldiğimiz noktada bunun sonuçlarının bugüne yansımaları oldukça dikkat çekicidir. Günümüzde, neredeyse ikibinli rakamların çok üstüne ulaşan yıllık fotoğraf kitabı yayınının, hangi kriterlerle ele alınacağı önemli bir sorun oluşturmaktadır.

Yine tezin bu bölümünde, fotoğraf kitaplarında *anlatının* temelini oluşturan çoklu fotoğraf kullanımının olanaklarının ne olduğu irdelenmektedir. Fotoğraf kitapları, fotoğrafçının hikâye anlatma potansiyelini (Badger, 2005), bir anlatı oluşturma olasılığını ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Diğer taraftan, fotoğraf tarihi kitaplarında daha çok ‘tek fotoğraf’ değerlendirmeleri üzerinden bir tarih anlayışına gidildiği, fotoğraf sanatçılarının değerlendirilmelerinin genellikle tek veya dönemsel eserlerinden seçkileri üzerine yapıldığı da görülmektedir. Oysa, yukarıdaki paragrafta da değinildiği üzere 1920’lerden sonra fotoğrafta görülen atılımların birçoğu, tekil fotoğraftan ziyade, ardışık, seri ve birçok fotoğraftan oluşan kolaj üretimine dayanmaktadır. Bu atılım, Laszlo Moholy-Nagy, Germaine Krull, August Sander, Bill Brandt, Walker Evans ve daha birçok ismin de aralarında bulunduğu sanatçıların yayınladıkları fotoğraf kitaplarında kendini göstermektedir. Ayrıca, fotoğraf kitapları dışında, fotoğrafın çoklu kullanımı dönemin dergilerinde, gazetelerinde ya da farklı yayınlarda da sıkça görülmektedir.

İcadından itibaren fotoğrafın kağıtla olan organik bağı, günümüze kadar gelmekle birlikte, dijital çağın son derece hızlı evrilmesi ve neredeyse hergün, bulduğu yeni teknolojik aletler ve yazılımlarla fotoğrafın, yüzlerce yıllık fiziksel varlığını, tıpkı basılı diğer kitap ve yayınlarda olduğu gibi tehit eder duruma gelmiştir. Bu kapsamda, tezin

ikinci bölümünün son alt başlığında, kitabın fiziksel bir obje olarak önemine, fotoğraf kitaplarının, her şeyden önce, insanın beş duyusuna hitap etmesine, dokunulan, hissedilen ‘bir nesne’ olmasına değinilmiştir. Ayrıca, fotoğrafın, dijitalleşme sürecinde neredeyse kaybettiği geleneksel, kağıtla olan organik bağına, fotoğraf kitaplarıyla *yeniden* kavuşmasına vurgu yapılmaktadır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümü, kitabın anatomisine odaklanarak tasarımından, tasarımın grafiksel alt yapısına, kitabı oluşturan malzemelere, baskı yöntemlerine ve ciltleme çeşitlerine kadar kitabı, bir nesne haline getiren tüm iç ve dış yapılar kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Fotoğraf kitapları, fotoğraflara ev sahipliği yapmakla birlikte birer sanat objesi olarak görülmekte ve değer bulmaktadır. Bu nedenle, her kitabın konseptine bağlı olarak özel olarak tasarlanması, kâğıt seçiminden, hangi tür baskı tekniği ile basılacağı, bu konseptte hangi ciltleme yönteminin uygun olacağına kadar bütün detayların, kitabın ortaya çıkmasında önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Son olarak dördüncü bölüm, tez çerçevesinde sunulan ‘One Terrace One City Two Sunsets’ adlı fotoğraf kitabı maketinin, yukarıda anlatılan tüm aşamalara göre, fotoğrafların çekilme sürecinden, seçilmelerine, kitabın anlatı yapısına ve tasarımla birlikte, yapım aşamalarına kısaca değinilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adema, J., & Hall, G. (2013). The political nature of the book: on artists' books and radical open access. *New formations*, 78, 138-156.
- Ambrose, G., Harris, P., & Ball, N. (2019). *The fundamentals of graphic design*. Bloomsbury Publishing.
- Ambrose, Gavin; Harris, Paul. (2005). *Basic Design: Layout*. Ava Publishing SA.
- Badger, G. (2005). It's All Fiction. In D. B. Gerry Badger, *Imprint - Visual Narratives In Books And Beyond*. Art And Theory Publishing.
- Badger, G. (2010). *The pleasures of good photographs: essays*. Aperture.
- Badger, G. (2015, August 31). *Why photobooks are important*. Retrieved December 28, 2019, from Revistazum: <https://revistazum.com.br/en/revista-zum-8/fotolivros/>
- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel serüven*. Yapı Kredi Yayınları.
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea*. Massachusetts Institute of Technology.
- Bate, D. (2016). *Photography: the key concepts*. Bloomsbury Publishing.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Benge, H. (2012, March 11). *The Photobook - some thoughts on editing and sequencing*. Retrieved from Harvey Benge Blog: <http://harveybenge.blogspot.com/2012/03/photobook-some-thoughts-on-editing-and.html>
- Bentkowska-Kafel, A., Cashen, T., & Gardiner, H. (2005). *Digital Art History: A Subject in Transition. Computers and the History of Art Series (Vol. 1)*. Intellect Books.
- Bodur, F. (2005). *Fotoğrafın tarihi*. Konya: Dizgi Ofset.
- Brunet, F. (2009). *Photography and Literature*. London: Reaktion Books Ltd.

- Bush, L. (2019, July 24). *Photographic Narrative: Between Cinema and Novel*. Retrieved December 28, 2019, from Witness: <https://witness.worldpressphoto.org/photographic-narrative-between-cinema-and-novel-354baac43a19>
- Büthner-Zawadzki, M. (2008, June 11). *How to choose a correct uncoated paper for your publication*. Retrieved from Element Talks: <https://www.elementtalks.com/articles/198-jak-wybrac-odpowiedni-papier/>
- Campany, D. (2004). The photobook: What's in a name. *The Photobook Review*
- Campany, D. (2007). *The Cinematic*. Whitechapel; MIT Press.
- Campany, D. (2008). *Photography and Cinema*. Reaktion Press.
- Clarke, C. (2016, June 07). *Anatomy of a Photobook: Magic Party Place by CJ Clarke*. Retrieved December 16, 2019, from Time.com: <https://time.com/4396646/magic-party-place-england/>
- Colberg, J. (2012, March 13). *How to make a photobook*. Retrieved from Conscientious Extended: http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/how_to_make_a_photobook/
- Colberg, J. (2014, July 14). *Forms and Functions of Photobooks (Part 1)*. Retrieved from cphmag.com: <https://cphmag.com/form-and-function-1/>
- Colberg, J. (2016). *Understanding photobooks: the form and content of the photographic book*. Routledge.
- Colberg, J. (2017, March 26). *The Photobook as Object*. Retrieved November 28, 2019, from <https://cphmag.com/photobook-object/>
- Collin, P. H. (1989). *Dictionary of printing and publishing*. A & C Black .
- Costello, D., & Iversen, M. (2011). *Photography after conceptual art*. John Wiley & Sons.
- Deane, M. (2018, September 10). *On photo books, spimes and big data*. Retrieved December 10, 2019, from MRS.DEANE: <http://www.beikey.net/mrs-deane/?p=9259>
- Derrick Price, L. W. (2015). On and beyond the white walls. In L. Wells, *Photography A Critical Introduction*. Routledge.

- Di Bello, P., Wilson, C., & Zamir, S. (2012). *The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond*. Ib Tauris.
- Drew, N., & Sternberge, P. (2005). *By its cover: modern American book cover design*. Princeton Architectural Press.
- Drucker, J. (2004). *The century of artists' books*. Granary Books New York.
- Drucker, J. (2010). Temporal photography. *Philosophy of Photography*, 1, 22-28.
- Duttlinger, C., & Horstkotte, S. (2017). Weimar Photography in Context Typology, Sequentiality, Narrativity. *Monatshefte*, 109, 181-186.
- Feuerhelm, B. (2019, March 5). *Jem Southam Interview: The Pastoral Moth*. Retrieved May 20, 2019, from <https://americansuburbx.com/2019/03/jem-southam-interview-the-pastoral-moth.html>
- Feustel, M. (2009, September 9). *Some more fuel on the photo-book fire*. Retrieved November 16, 2019, from <http://www.marcfeustel.com/eyecurious/some-more-fuel-on-the-photo-book-fire>
- Foster, E. M. (2002). *Aspects of the Novel*. RosettaBooks.
- Fox, P. (2014). *It's the future! Where are the digital photobooks?* Retrieved November 28, 2019, from <https://paulfoxphotography.wordpress.com/2014/06/09/its-the-future-where-are-the-digital-photobooks/>
- Franklin, S. (2016). *The documentary impulse*. Phaidon.
- Gernsheim, H. (1969). *The History of Photography*. London: Thames and Hudson.
- Gremmen, J. C.-H. (t.y). *Hans Gremmen – Interview*. Retrieved from Photoqbookshop: <https://photoqbookshop.nl/photoq-workshops-en/hans-gremmen/>
- Guerin, F. (2017). Introduction: European photography today. *Journal of European Studies*, 47, 331-341.
- Hannavy, J. (2013). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Routledge.
- Harris, A. (2007). *The Layout Book*. Ava Academia.
- Hayles, N. K., Katherine, N., & Hayles, B. (2002). *Writing machines*. Mit Press.

- Hill, J., & Schwartz, V. R. (2015). *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*. Bloomsbury Publishing.
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*. Focal Press.
- Hitchcock, A. (2017). *Video*. Retrieved December 22, 2019, from YouTube: https://www.youtube.com/watch?time_continue=11&v=hCAE0t6KwJY&feature=emb_logo
- Jones, T. K. (2106, January 11). Current Dynamics of The Photobooks.
- Kahraman, S. Ö. (t.y). Göç, Gecekondulaşma ve Entegrasyon: Antalya Örneği.
- Krauss, R. H. (1979). Travel reports and photography in early photographically illustrated books. *History of Photography*, 3, 15-30.
- Labarre, A. (1994). Kitabın Tarihi, çev. *Galip Üstün, İstanbul: İletişim*.
- Lockemann, B. (2015). Beyond the Decisive Moment: Temporality and Montage in Paul Graham's A Shimmer of Possibility. *Image & Narrative*, 16, 17-30.
- Lozano, G., & Osterman, M. (2007). History and Conservation of Albums and Photographically Illustrated Books. *Advanced Residency Program in Photograph Conservation at George Eastman House*.
- Lupton, E. (2008). *Indie publishing: how to design and produce your own book*. Princeton Architectural Press.
- Malone, M. (2008). *Linear vs Non-Linear*. Retrieved from <http://atec4346.pbworks.com/w/page/9682382/Linear%20vs%20Non-Linear>
- Martin Parr, Gery Badger. (2004). *The Photobook: A History Volume I*. London: Phadion.
- Martin, M. (2014). Nineteenth Century Wood Engravers at Works: Mass Production of Illustrated Periodicals (1840–1880). *Journal of Historical Sociology*, 27, 224-234.
- Martinique, E. (2016, October 30). *Reading the Narrative Photography*. Retrieved November 16, 2019, from <https://www.widewalls.ch/narrative-photography/>

- McBride, P. (2012). Narrative Resemblance: The Production of Truth in the Modernist Photobook of Weimar Germany. *New German Critique*, 39, 169-197.
- McGrail, L. (t.y). *What Is the Kuleshov Effect?* Retrieved December 28, 2019, from Lights film school: <https://www.lightsfilmschool.com/blog/what-is-the-kuleshov-effect-agj>
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design*. John Wiley & Sons.
- Metelerkamp, P. (2013). The Photographer, the Publisher, and the Photographer's Book. *Peter Metelerkamp*.
- Nelson, A. (2006). László moholy-nagy and Painting Photography Film: A guide to narrative montage. *History of photography*, 30, 258-269.
- Osterman, M. (2008). The Technical Evolution of Photography in the 19th Century. In M. R. Peres, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography* (p. 28). Elsevier.
- Parr, M. (2004). *The Photobook: A History - Volume I*. Phadion Press.
- Parr, M. (2006). *The Photobook: A History Volume II*. Phaidon.
- Peres, M. R. (2013). *The focal encyclopedia of photography*. Taylor & Francis.
- Peterson, T. (1964). *Magazines in the twentieth century*. University of Illinois Press.
- Pound, P., & others. (2018). The new algorithm of the photobook: A reading. *Art Monthly Australasia*, 56.
- Rapp, A. (t.y). *Alan Rapp in Conversation with Hans Gremmen*. Retrieved from Aperture: <https://aperture.org/pbr/alan-rapp-conversation-hans-gremmen/>
- Rich, J. R. (2006). *Self-publishing for Dummies*. John Wiley & Sons.
- Rittelmann, L. (2010). Facing Off: Photography, Physiognomy, and National Identity in the Modern German Photobook. *Radical History Review*, 2010, 137-161.
- Ryan, J. R. (2013). *Photography and Exploration*. Reaktion Books.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across media: The languages of storytelling*. U of Nebraska Press.

- Salamony, S., & others. (2012). *1,000 Artists' Books: Exploring the Book as Art*. Quarry Books.
- Samara, T. (2014). *Design Elements: Understanding the rules and knowing when to break them-Updated and Expanded*. Rockport Publishers.
- Sandler, M. W. (2002). *Photography: An illustrated history*. Oxford University Press.
- Sandler, M. W. (2002). *Photography: An Illustrated History*. Oxford University Press.
- Sekula, A. (1982). On the Invention of Photographic Meaning. In V. Burgin, *Thinking Photography*. Macmillan.
- Shaw, T. (2012, 09 04). The Photobook Review. *Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks*. Paris: Aperture.
- Silverton, P. (2011). How Much is your Bookshelf. *Professional Photographer*, 60-66.
- Smith, S. (2016). *How Not to Design a Photobook*. Retrieved from Aperture: <https://aperture.org/blog/design-photobook/>
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine*. Agora Kitaplığı.
- Soutter, L. (2018). *Why art photography?* Routledge.
- Stojkovic, J. (n.d.). Images With and Without Texts: The Photographic Magazine in 1930s Japan.
- Sundberg, İ. (2011). *To plot or not to plot: part 1 – Terminology and the difference between narrative and story*. Retrieved November 22, 2019, from Ingrid Sundberg: <https://ingridsundberg.com/2011/09/12/to-plot-or-not-to-plot-part-1-terminology-and-the-difference-between-narrative-and-story/>
- Szarkowski, J., Now, E. P., & Modern Art, N. Y. (1989). *Photography until now: [published on the occasion of the Exhibition "Photography Until Now", the Museum of Modern Art, New York, February 14-May 29, 1989; also shown at the Cleveland Museum of Art, June 27-August 19, 1990]*. Museum of Modern Art.
- The photobook today*. (2019, April 19). Retrieved December 2019, from The Telegraph: <https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10774134/The-photobook-today.html>

- Thomas, B. (2015). *Narrative: the basics*. Routledge.
- Vogt, P. (2012). *Create Your Own Photo Book: Design a Stunning Portfolio, Make a Bookstore-quality Book*. Rocky Nook, Inc.
- Warde, S. H. (2017). *Five Hundred Years of Printing*.
- Wells, L. (2011). *Land Matters*. I.B.Tauris.
- Wells, L. (2015). *Photography: a critical introduction*. Routledge.
- Westergård, I. (2006). Which Narrative? The case of the narrative subject in fifteenth-century altarpieces.
- Wikipedia. (2019, September 23). *Print on demand*. Retrieved from Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/Print_on_demand
- Wurmser, Y. (2019, May 30). *US Time Spent with Mobile 2019*. Retrieved November 20, 2019, from <https://www.emarketer.com/content/us-time-spent-with-mobile-2019>