



Open Access Journal
e-ISSN: 2618 – 6640

Araştırma Makalesi (Research Article)

Cilt 8 - Sayı 2: 68-77 / Temmuz 2025

(Volume 8 - Issue 2: 68-77 / July 2025)

YALÇIN GÖKÇEBAĞ'IN RESİMLERİNDE FOTOĞRAFİK VİZYON

Burak YAVUZYLMAZ^{1*}, Mehmet Fatih YELMEN¹

¹Ordu University, Faculty of Fine Arts, 52200, Ordu, Türkiye

Özet: Resim ve fotoğraf sanatı, tarih boyunca karşılıklı ve etkileşimli bir ilişki içinde olmuştur. Fotoğrafın icadının 1839 yılında resmen ilan edilmesi, resim sanatını etkilemiş ve böylelikle yeni ifade biçimlerinin ve estetik anlayışların ortaya çıkması mümkün hale gelmiştir. Fotoğraf, başlarda resim sanatına katkı sağlayan teknik olarak kabul edilmiş, bu sebeple kısa zamanda resim sanatına öykünen fotoğrafçılar aracılığıyla sanat kimliğini edinme çabasına girişmiştir. Söz konusu öykünme hem içerik hem de biçim anlamında resimsel gerçekliği taklit etme çabası olarak ortaya çıkmıştır. Optik gelişmeler neticesinde, ilk dönemki resimsi görüntülere kıyasla daha keskin görüntüler elde edilerek hareketli konular fotoğrafta kullanılmaya başlanmıştır. Söz konusu etkileşim ressamlar içinse, fotoğrafın teknik imkanları çerçevesinde şekillenmiştir. Buna göre, fotoğrafın kendine has özellikleri ressamlar tarafından estetik bir vizyon olarak kullanılmıştır. Bu çalışma, ressam Yalçın Gökçebağ'ın eserlerindeki fotoğrafik vizyonun izlerini sistematik bir analizle incelemektedir. Fotoğrafın teknik ve estetik unsurları (objektif, açı, ufuk çizgisi, altın kesim, doku, ritim, perspektif, yön, alan derinliği, karar anı) bağlamında Gökçebağ'ın beş eseri görsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bulgular, sanatçının teleobjektif estetiği, üst açı kompozisyonları ve ışık-zamanlama tercihleriyle fotoğrafik bir dil oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Gökçebağ'ın Anadolu kırsalını belgeleyen bu vizyonun, Türkiye'nin sosyo-kültürel kimliğine dair önemli bir arşiv sunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Fotoğraf, Resim, Yalçın Gökçebağ, Vizyon

Photographic Vision in the Paintings of Yalçın Gökçebağ

Abstract: The arts of painting and photography have historically maintained a mutual and interactive relationship. The official announcement of the invention of photography in 1839 influenced the art of painting, thereby enabling the emergence of new forms of expression and aesthetic understandings. Initially, photography was accepted as a technique that contributed to the art of painting; for this reason, it soon endeavored to establish its artistic identity through photographers who emulated painting. This emulation manifested itself as an effort to imitate pictorial reality in terms of both content and form. As a result of optical advancements, sharper images were achieved compared to the early painterly images, allowing moving subjects to be used in photography. For painters, this interaction was shaped within the framework of photography's technical capabilities. Accordingly, the unique characteristics of photography were utilized by painters as an aesthetic vision. This study systematically analyzes the traces of photographic vision in the works of the painter Yalçın Gökçebağ. Five of Gökçebağ's works were evaluated using the visual analysis method, considering the technical and aesthetic elements of photography (lens, angle, horizon line, golden ratio, texture, rhythm, perspective, direction, depth of field, decisive moment). The findings reveal that the artist creates a photographic language through his telephoto lens aesthetic, high-angle compositions, and choices of light and timing. Furthermore, it is concluded that this vision of Gökçebağ, which documents Anatolian rural life, offers a significant archive concerning Turkey's socio-cultural identity.

Keywords: Art, Photography, Painting, Yalçın Gökçebağ, Vision

*Sorumlu yazar (Corresponding author): Ordu University, Faculty of Fine Arts, 52200, Ordu, Türkiye

E mail: brkyvzylmz@gmail.com (B. YAVUZYLMAZ)

Burak YAVUZYLMAZ  <https://orcid.org/0000-0001-8917-9438>

Mehmet Fatih YELMEN  <https://orcid.org/0000-0003-1143-7403>

Gönderi: 12 Haziran 2025

Kabul: 08 Temmuz 2025

Yayınlanma: 15 Temmuz 2025

Received: June 12, 2025

Accepted: July 08, 2025

Published: July 15, 2025

Cite as: Yavuzylmaz B, Yelmen MF. 2025. Photographic vision in the paintings of Yalçın Gökçebağ. BSJ Pub Soc Sci, 8(2): 68-77.

1. Giriş

Fotoğraf ve resim arasındaki etkileşim, 19. yüzyıldan bu yana sanatsal ifade biçimlerini dönüştürmüştür. Fotoğrafın teknik imkânları (netlik, perspektif, enstantane), ressamların gerçekliği yorumlama biçimine yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu çalışma, bu etkileşimin Türk sanatındaki özgün bir temsilcisi olan Yalçın Gökçebağ'ın resimlerinde nasıl tezahür ettiğini araştırmaktadır. Gökçebağ'ın kırsal Anadolu temaları (tarım, göçer yaşam, geleneksel ritüeller), fotoğrafın kompozisyon teknikleriyle harmanlanarak sosyolojik bir belge niteliği taşır. Çalışmanın amacı, sanatçının

eserlerindeki fotoğrafik vizyonu sistematize etmek ve bu vizyonun Türkiye'nin toplumsal hafızasındaki yerini tartışmaktır.

Gökçebağ'ın fotoğrafik vizyonu, yalnızca estetik bir tercih değil, Anadolu'nun kültürel kodlarını görselleştiren sosyolojik bir araçtır.

2. Kuramsal Çerçeve: Fotoğrafik Vizyon ve Unsurları

2.1. Tarihsel Etkileşim

Fotoğraf, resim sanatı kadar eski bir tarihe sahip olmasa da, görüntünün kaydedilmesi bağlamında oldukça eski



dönemlere kadar gidebilmektedir. Buna göre, M.Ö. 470-391 yılları arasında yaşamış olan Çinli filozof Mo Ti, temel optik kurallarla ilgili görüşler öne sürmüş, “yaptığı gözlemlere dayanarak, küçük bir delikten karanlık bir ortama giren ışık ışınlarının güneş ışığı altında aydınlanmış nesnelerin baş aşağı bir görüntüsünü meydana getirdiğini yazmıştır” (Turan, 2014). Önceleri perspektifli resim yapmakta kullanılan ve “ön yüzünde küçük bir delik bulunan karanlık oda şeklinde kutu” olarak tanımlanan Camera Obscura’nın prensipleri Arap bilginlerce saptanmış, zaman içinde Leonardo da Vinci’nin, Giovanni Batista Della Porta’nın araştırmalarıyla gelişen Camera Obscura, 1568 yılında Daniello Barbaro’nun çalışmaları neticesinde ön yüzdeki deliğe bir mercek yerleştirilerek görüntünün parlaklığının ve kalitesinin artırılması sağlanmıştır (Ertan ve Erutku, 2004). Ondokuzuncu yüzyıla kadar, Camera Obscura üzerine çok sayıda çalışma gerçekleştirilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyıldan önce insanlığın yaşam pratikleri tarıma dayalıydı. Ondokuzuncu yüzyılla birlikte endüstri çağına geçiş, pek çok alanda değişimlere yol açmıştır. Endüstri, ulaşım, iletişim, mimari ve güzel sanatlar gibi hayatın neredeyse her alanında değişimler yaşanmıştır. Bu gelişmeler, yeni ihtiyaçların doğmasıyla birlikte yeni icatların ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf da bu icatlardan biridir. İnsanoğlu, ışığa dair detaylı bilgiler elde ettikçe, hem ışık hem de gölgeyle ilgili gözlemlerini arttırarak onu çeşitli açılardan yorumlamaya başlamıştır. Bunların yanı sıra, yazının icadı ve perspektifin farkına varılması gibi gelişmeler, insanın görsel ifade biçimlerini geliştirmesine önemli katkılar sağlamıştır. “1826 yılında, Chalon-sur-Saône yakınlarındaki Gras’ta, yaklaşık sekiz saatlik bir pozlandırmadan sonra evinin tavan arası penceresinden elde edilen fotoğrafik görüntüyü ilk sabitleyen, Fransız Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) oldu” (Clarke, 2017). 1839 yılında Paris Bilimler Akademisi’nde, Jacques Louis Mande Daguerre’in üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu düzlem üzerinde kalıcı kopyalarını oluşturmayı başardığı duyurulmuştur. Bu ilandan sonraki ilerleyen yıllarda fotoğraf, pek çok alanda varlığını ortaya koymaya başlamıştır. Örneğin “1862’de Laussedat fotoğrafçılığa matematiksel kesinlik kazandırdı ve fotoğrafçılığı, arazi haritalarının çıkarılmasında ve tahkimat işlerinde uyguladı” (Prinet, 1976). Ancak bu örnekten anlaşıldığı üzere fotoğraf, sanattan ziyade bilimsel bir kimlikle kullanılmıştır. Nitekim, fotoğrafın icadından önce ince ışık oyunları üzerine kurulu bir gösteri olan Diorama için ressam John Constable, “gösteri çok hoş olmakla birlikte, amacı aldatmaca olduğu için sanatın alanına girmemektedir” diyerek, görüntünün resim dışındaki bir işlemle bir yüzeye aktarılmasını sanat olarak görmemiştir (Bajac, 2004).

1851’de, ressam William Turner’ın ölümünden yaklaşık altı ay önce, John Ruskin Ön-Raffaellitlerin savunuculuğunu üstlendiği Pre-Raphaellitizm adlı

eserinde, sanatta ‘en büyük üslubun’, doğanın ‘en küçük ayrıntısına kadar’ mükemmel bir şekilde taklit edildiği bir üslup olduğunu, sanatçının doğaya gitmesi gerektiğini, sanatçının doğanın bir kaydedicisi, bir gözlemcisi ve bir taklitçisi olması gerektiğini, onun işlevinin, ‘gözle görülenden başka türlü öğretilmeyen şeylerin bilgisini aktarmak’ olduğunu söylemiş ve bu tür açıklamaları nedeniyle açık bir şekilde fotoğrafik bir tarzın kabul edilmesini teşvik etmekle suçlanmıştır (Scharf, 1974). Resim sanatında; hem düşünsel, hem biçimsel hem de içeriksel açıdan fotoğrafik vizyona yaklaşmanın Pre-Raphaelist üslupla gerçekleştiği düşünülebilir.

Serullaz (1991) ise; resim sanatı bağlamında fotoğrafın özgün yaklaşımıyla ve sağladığı dolaysız, kendiliğinden oluşan görüntüyle hayatta yeni ufuklar açtığını, bunun yanı sıra yakın çekim, olağan dışı açılardan çekim, detayların çarpıtılması, hızla geçen anı yakalayan enstantane çekimi gibi fotoğraf tekniklerinin, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma ilhamını verdiğini, ışığın ve yansımaların ani etkilerinin, Empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçiminde değişiklikler yaptığını belirtmiştir. Bu düşünceden hareketle; çekim planının, çekim açısının, gerek konu gerekse teknik açıdan enstantanenin, alan derinliğinin, doku ve ritmin fotoğraf sanatını resim sanatından uzaklaştıran unsurlar olduğu, başka bir ifadeyle resim sanatını fotoğrafik vizyona yaklaştırdığı söylenebilir.

2.2. Fotoğrafik Vizyonun Unsurları

Fotoğrafik vizyon, oldukça basit bir tanımlamayla görüntünün fotoğrafa özgü biçimsellikte sunulması şeklinde ifade edilebilir. Söz konusu biçimsellik, fotoğrafın teknik ve estetik boyutlarıyla birlikte düşünülmelidir. Fotoğrafı öncelikli olarak bir biçim olarak kabul eden Kanburoğlu (2007), konunun biçimden sonra geldiğini ifade etmiş ve buna göre de kadraj yapılırken biçimsel ve içeriksel kompozisyonun aynı anda değerlendirilmesi gerektiğini söylemiştir. Fotoğrafik vizyonu oluşturan unsurlar değişkenlik gösterebilir. Bunlar, resim sanatındaki biçimsellik benzeşebilir veya ayrışabilir. Örneğin Kalfagil (2014), fotoğrafın görsel unsuru olarak ele aldığı leke hakkında şunları söylemiştir: “Bu bir fotoğraf deyimi değildir. Çok daha kıdemli bir sanata, resim sanatına aittir. Her resimde belli leke değerleri, elbette bulunabilir. Ancak bazılarında bunlar baskın ve belirgin biçimde bulunur. Resim buna bina edilmiş gibidir”. Bu çalışmada söz konusu unsurlar; objektif, açı, ufuk çizgisi, altın kesim, doku, ritim, perspektif, yön, alan derinliği ve karar anı olarak kabul edilmiştir.

2.2.1. Objektifler

Bir görüntüyü filme veya sensöre odaklamak, fotoğrafın kalitesini, perspektifini ve kompozisyonunu belirlemek için objektifler kullanılmaktadır. Fotoğrafçılığın farklı alanları için birbirinden farklı objektif türleri bulunmaktadır. Örneğin geniş bir alanın fotoğrafını elde etmek için geniş açılı bir objektif veya uzak bir mesafeden konuya görüntüleyebilmek için zum

objektifler tercih edilebilir. Objektifler, çeşitli başlıklar altında ele alınabilirler. Çalışmada, konuyu ve bağlamı ilgilendiren bir sınıflandırma ve çeşitlilik tercih edilmiştir.

Standart objektifler

35mm formattaki makineler için standart objektif 50 veya 55 mm'dir. "Çektikleri görüntüler, aşağı yukarı çıplak gözle görülenin aynısı olduğu için standart objektif diye bilinirler" (Hedgecoe, 1999).

Geniş açılı objektifler

Standart objektiflere göre daha geniş bir açıyı göstermeye yarayan objektiflerdir. Buna göre, "netleme ekranında her şey olduğundan daha küçük görünür" (Hedgecoe, 1999). 16 mm-35 mm aralığında değişen değişkenlik göstermektedirler.



Şekil 1. Bekir Ormancı, isimsiz, tarih bilinmiyor.

Şekil 1'deki iki fotoğraftan üstteki ve alttaki arasında genişlik farkı bulunmaktadır. Mesafe veya objektif değişikliği sayesinde alttaki fotoğrafta harabe daha bütünlüklü olarak gösterilmiştir.

Teleobjektifler

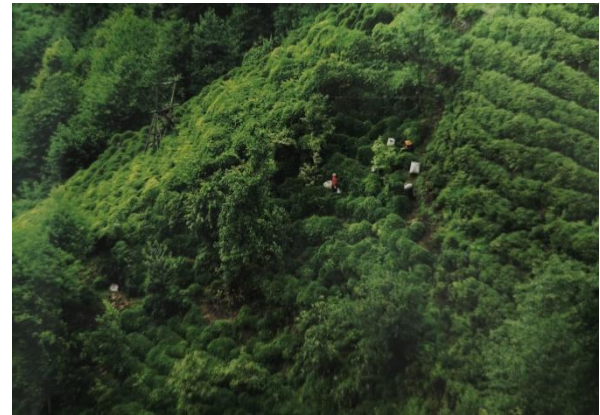
Konuya uzak bir mesafeden çekim yapabilmeyi mümkün hale getiren objektif türüdür. 70 mm'den sonraki objektifleri kapsamaktadırlar. "Orta ve arka planı büyütüp ön planı küçültükleri için de ilginç perspektif etkiler yaratırlar" (Hedgecoe, 1999).

Fotoğrafta, çay tarlasında çay toplayan kadınlar görülmektedir (Şekil 2). Kadınlar genel manzara içinde oldukça küçük görünmektedirler. Bahçenin, insanların ve fotoğrafçının mesafe ve ebat bağlamında birbirleriyle ilişkileri, teleobjektifin sağladığı bir vizyondur.

2.2.2. Açı

Fotoğrafik bir sahnenin görüntülenme biçimi, başka bir

ifadeyle fotoğraf makinesinin konuyu görüntülerken hangi mesafede ve hangi açıda duracağı fotoğrafik vizyon açısından mühim bir meseledir. Konuyu kameranın konumu dolayısıyla sinema bağlamında ele alan Onaran (1986); genel çekim planların dramatik yapıları meydana getiren olguların içinde geçtiği çevreyi belirtmek için kullanıldığını, onun dışındaki planların sıklıkla kişilerin psikolojik durumlarını anlatmak için kullanıldığını ifade etmiştir. Açıyla birlikte kullanılan objektifin türü de, yalnızca kompozisyon açısından önemli değildir, aynı zamanda konuya dair duygu ve düşüncelerin oluşturulmasında da oldukça önemlidir. Zettl (2011), objektif seçiminin hareketli görüntü bağlamında bir olaya has özel duyguyu elde edebilmek için önemli olduğunu belirtmiştir. Benzer biçimde fotoğraf makinesinin açıları da, konuyu alt açıdan, cepheden ve üst açıdan çerçevelediğinde yüceltme veya yerme gibi farklı anlamlar taşıyabilmektedirler. Bunun yanı sıra örneğin "havadan, dünya muazzam ve inanılmaz bir grafik deseni verir" (Calder ve Garrett, 1998). Bu bakımdan, kadrajın içinde kompozisyona bağlı olarak uygun figürler de varsa üst açılar yardımıyla söz konusu grafik etki oluşturulmuş, böylelikle de fotoğrafik vizyon ortaya çıkarılmış olur.



Şekil 2. Ersin Alok, Kaçkarlar, 2014.

Cephe çekim / göz hizası / nesnel çekim

Fotoğraf makinesinin, konunun tam karşısında konumlandırılarak yapıldığı çekimler cephe çekim, göz hizası veya nesnel çekim olarak isimlendirilebilir. Burada bahsi geçen açı, konuyla yaklaşık 0 derecelik bir değere sahip olmalıdır. Bu sayede, konu tam karşıdan, başka bir deyişle herhangi bir yorum ve manipülasyon olmaksızın görüntülenmiş olur.

Üst açı

Konuya 0 derecenin üzerindeki herhangi bir açıyla yaklaşarak gerçekleştirilen çekimlerdir. Konuya dair küçümseyici bir duygu ifade edilecekse, üst açılı bir çekim ölçeğinin kullanılması uygun olacaktır. Ancak bununla birlikte, konuyu genel bir açıdan veya ilişkide olduğu diğer unsurlarla görüntülemek için de bir üst açı kullanılabilir. Üst açı kullanılırken konuya yakınlık veya uzaklık mesafesi değişebilir. Mekansal bir görüntülemeye, çok geniş bir alan için fotoğraf makinesinin oldukça uzak mesafeden yükselerek

kullanılması gerekebilir.

2.2.3. Ufuk çizgisi

Gökyüzü ile yeryüzünün kesiştiği yatay düzlem ufuk çizgisi olarak kabul edilmektedir. Kanburoğlu (2007)'na göre ufuk çizgisi konusunda "birinci kural şudur: Ufuk çizgisi her zaman kadrajın alt ve üst çizgisine paralel olmalıdır. İkinci kural, ufuk çizgisinin hiçbir zaman ortaya getirilmemesidir. Çünkü bu kararsızlığın ifadesidir". Öte yandan İkizler (2007) ise ufuk çizgisinin ortaya konmasının tek istisnasının çok iyi bir yansımanın ve böylelikle simetrinin bulunduğu deniz veya göl fotoğrafları olduğunu belirtmiştir. Anlaşılmaktadır ki ufuk çizgisi, istisnai durumlar olmakla birlikte kompozisyonun tam ortasında tercih edilmemelidir.

2.2.4. Altın kesim

Konu kadraja alınırken, kadrajın içine iki adet dikey iki adet de yatay olmak üzere hayali çizgiler çizilir. Bunun sonucunda ortaya dört adet kesişim noktası çıkar. Bu çizgiler ve noktalar, altın kesim kuralı için referans noktalarıdır. "Çoğunlukla ressamın tarafından uygulanan ve görüntünün beyinde daha rahat algılanması amacıyla yapılan bu düzenleme konunun kadrajdaki 4 noktadan birine yerleştirilmesi ile ilgilidir" (Kanburoğlu, 2007).



Şekil 3. Ömer Serkan Bakır, Seylan Adası, tarih bilinmiyor.

Şekil 3'te "alttaki fotoğrafta çerçeve daha geniş ve arkadaki deniz fonu daha çok bilgi içeriyor. Fotoğrafın 1/3'üne oturmuş nöbetçi figürü biraz ufalmış, ne var ki bu boyutta da balıkçıya ait vücut bilgileri yeterli. Önceki fotoğrafın bir fazlası daha yok. İkinci fotoğraf görsel bakımdan daha etkili" (Kalfagil, 2014).

2.2.5. Doku

Civcir (2015) dokuyu, "belirli bir düzen şemasına bağlı olarak bağımsız elemanların bir bütün teşkili veya nesnenin ayrışık parçalarının düzeni veya bir bütünün genel niteliklerini belirleyen parçalarının birbiriyle olan ilişkileri" şeklinde tanımlamıştır.

2.2.6. Ritim

"Birbirini izleyen aynı nitelikteki lekelerin oluşturduğu yapıya ritmik yapı denir" (İkizler, 2007). Buna tanıma göre ritmin oluşabilmesi için ritmi oluşturacak yapının benzerliği ve birbirini tekrar etmesi önemlidir. Gerek dokuda gerekse ritimde belli bir düzen gereksinimi dikkati çekmektedir. Öte yandan söz konusu düzen, dokunun içinde bir bütün olarak yer aldığı için dokunun içinde ritmin de bulunabileceği iddia edilebilir. Oysa ritmin bulunduğu her görüntü, doku oluşturmayabilir.



Şekil 4. Sabit Kalfagil, Balili kadınlar, Bali.

"Altındaki fotoğrafta bir törene giden Balili kadınlar, düzen içinde ritmik bir dizi oluşturuyorlar. (...) Üsttekinde ise ritim bozuluyor. (...) Zamanlama hatası" (Kalfagil, 2014). Söz konusu ritmin bozulması, karar anına dayalı zamanlama hatasına da bağlanmıştır.

2.2.7. Perspektif

Perspektif de hem resim hem de fotoğraf sanatında bulunan bir unsurdur. Lucie-Smith (2010), perspektifi üç boyutlu bir objeyi veya uzayın belirli bir hacmini düz veya düze yakın bir yüzeyde gösterme yöntemi olarak tanımlamıştır. "Bilimsel boyutta ilk kez 15. yüzyılda ortaya çıkan perspektif, çizgisal, renk ve ters perspektif şeklinde görülür" (Eroğlu, 2003). Lucie-Smith (2010)'ın tanımında belirttiği üzere bir yöntem olarak ele

alındığında perspektif, resim sanatıyla birlikte kullanılan bir yöntem olmakla birlikte, zaman içinde yöntem olarak gelişimini optiğe dayalı fotoğrafik çalışmalara da borçludur.

2.2.8. Yön

Bir fotoğrafta konunun yönü, kadrajın belirlenmesinde önemlidir. "Belli tarafa doğru hareket eden objelerin fotoğrafı çekildiğinde kadraj hemen objenin bitiminde kesilir. Bu tutum fotoğrafa yarımış duygusu verir. (...) hareketli objenin hareket ettiği tarafa ya da baktığı tarafa doğru, diğer taraftan 2 kat daha fazla mesafe vermek, fotoğrafa (...) rahatlatma verecektir" (Kanburoğlu, 2007).



Şekil 5. Sabit Kalfagil, İncesu, Kayseri, 1970'ler.

Söz konusu duruma, Akoğul (2014)'un seçtiği Sabit Kalfagil'in bir fotoğrafında rastlanmaktadır (Şekil 5). Fotoğrafta bir tren sol tarafa doğru ilerlemektedir ve sanatçı trenin gidiş yönünde diğer yöne göre daha çok boşluk bırakmıştır.

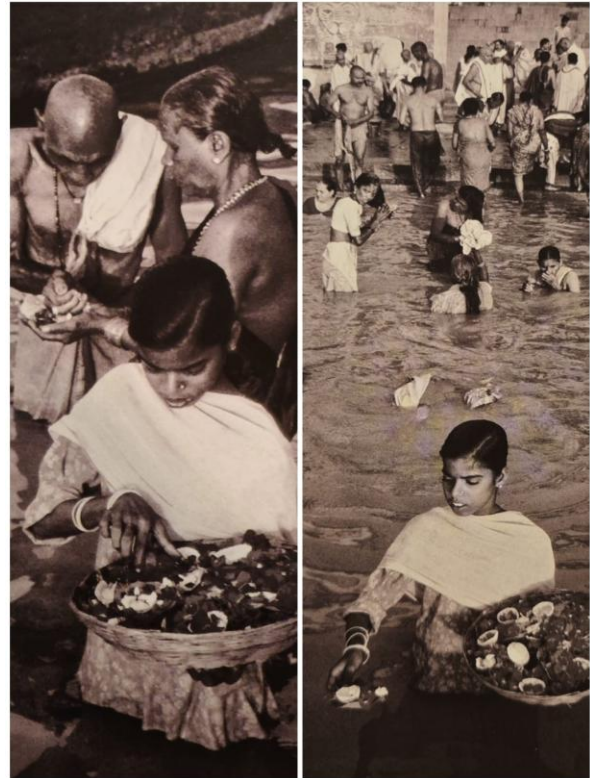
2.2.9. Alan derinliği

Alan derinliği, "netliğin ayarlanmış olduğu noktanın önünde ve arkasında uzanan netlik bölgesidir. Yani fotoğrafta ön plandaki en net nokta ile arka plandaki en net nokta arasındaki uzaklıktır. (...) Alan derinliğini sınırlamanın fotoğrafta üç boyutluluk duygusunu kazandırma gibi bazı önemli yararları da vardır" (Gökgöz, 1985). Anlaşılmaktadır ki, alan derinliği fotoğrafik vizyonun güçlü bir unsurudur, ancak öte yandan resim sanatı bağlamında üç boyut algısını oluşturabilecek bir yönü de bulunmaktadır. Alan derinliği geniş açılı objektiflerde artarken teleobjektiflerde azalmaktadır. Başka bir ifadeyle geniş açılı objektiflerde fotoğrafın neredeyse her yeri aynı netliktedir, ancak teleobjektiflerde netlik özellikle belli bir noktada yoğunlaşmış, geriye kalan alanlarda flu bir görüntü oluşmuştur.

2.2.10. Karar anı

Bu fotoğrafik terim, Henri Cartier-Bresson'un ortaya koyduğu bir formülasyondur. Ona göre fotoğraf çekmek, "aynı anda beynin, gözün ve kalbin bir olayı hedeflemesidir". Bahsi geçen hedefleme, fotoğrafik bağlamda doğru zamanlamayı, doğru kadraj tercihinin ve fotoğrafik vizyonun unsurlarını doğru biçimde kullanabilmeyi gerektirmektedir. Örneğin "fotoğrafçı yalnızca saatin akrep ve yelkovanını gösterir ama bunu göstereceği anı kendisi seçer". Benzer biçimde kadraj seçimi de, karar anı formülasyonunun içinde

değerlendirilmelidir. Şekil 6'da yer alan soldaki fotoğrafta "kızın arkasındaki iki kişi belirginliğe zarar veriyor. Bu bir zamanlama sorunudur" (Kalfagil, 2014). Bahsi geçen karar anı, yalnızca kompozisyon bağlamında biçimsel bir içerik demek değildir. "Dünyayı yorumlayabilmek için vizörün sınırladığı görüntüyle bütünleşmek gerekir. Bu tutum, manevi bir disiplin, ince bir ruh ve geometri duygusu gerektirir" (Savaşçı, 2006). Bu durum, ressamın tuvalindeki alana bir hayli benzemektedir, çünkü tıpkı onun da fotoğrafçının vizöründe olduğu gibi sınırlı bir alanı bulunmaktadır ve o da tıpkı fotoğrafçı gibi dünyaya dair yorumunu tuvalin sınırları içinde gerçekleştirmek durumundadır.



Şekil 6. Sabit Kalfagil, Hindistan, tarih bilinmiyor.

3. Yöntem

Bu çalışmada, Yalçın Gökçebağ'ın resimlerindeki fotoğrafik vizyonun sistematik analizi için nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Analizler, fotoğraf sanatının 10 temel unsuru üzerinden kurgulanmıştır: (1) objektif türü, (2) çekim açısı, (3) ufuk çizgisi, (4) altın kesim, (5) doku, (6) ritim, (7) perspektif, (8) yön, (9) alan derinliği ve (10) karar anı. Sanatçının 1985-2001 dönemine ait beş eser (Telefon Direkleri, Afyon Yolundan, İsimsiz I, İsimsiz II, İsimsiz III), bu unsurlar bağlamında görsel analiz tekniğiyle incelenmiştir. Eser seçiminde; tematik çeşitlilik (kırsal emek, mekânsal kimlik), kronolojik dağılım ve fotoğrafik tekniklerin yoğunlukla kullanıldığı çalışmalar önceliklendirilmiştir. Verilerin yorumlanmasında, kompozisyon tercihlerinin sosyolojik bağlamı (Anadolu'nun modernleşme süreci, kırsal yaşam pratikleri) ile estetik özellikleri birlikte ele alınmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları ise şunlardır: Sanatçının tüm

dönemlerini kapsamaması, Fotoğrafik etkinin öznel değerlendirme gerektirmesi, Görsellerin orijinal boyut/renk doğruluğuna erişim kısıtlılığı.

4. Yalçın Gökçebağ'ın Hayatı

1944'te Denizli'nin Çal ilçesine bağlı, dağın başında bir Türkmen köyü olan Zeyve'de (Akkent) doğar. Tahir Öğretmen ile Hayriye Hanım'ın ortanca çocuğudur. İlkokulu 1950'de Çal'da tamamlar. Okulun birinci sınıfında, resim dersinde yaptığı el sıkışan iki adam resmini öğretmenini ve arkadaşları çok sever. O günden sonra resim yapmayı bırakmaz. 1955'te önceki adı Gönen Köy Enstitüsü olan, Gönen İlk Öğretmen Okulu'na girer. 1957'de Çapa İlk Öğretmen Okulu Resim Semineri'ne girer. İlhami Demirci ve Malik Aksel gibi öğretmenlerinin sanatçı kişiliklerinden, yöntemlerinden etkilenir. Çapa'daki üç yıllık öğrenciliği sırasında, yaz tatillerinde Denizli'ye gelir; kübik, soyut resimler, peyzajlar yapar. 1961'de okulu bitirdikten sonra Denizli Şirinköy'e resim öğretmeni olarak atanır. 1963'te Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne girer. Turan Erol, Refik Epikman, Adnan Turani ve Nevide Gökaydın gibi önemli hocaların öğrencisi olur. 1966'da Akşehir İlk Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanır. Akşehir'de Nasrettin Hoca fıkralarını görselleştiren resimler ve çeşitli portreler yapar. Varlık dergisine, o dönem yaptığı özgün resimlerden gönderir ve iki resmi kapak olarak yayımlanır. 1970'te askerlikten sonra öğretmenliği bırakır. İzmir Fuarı'nda dekoratörlük ve tabelacılık yapar. "Büyük Kümes" adlı bir atölye açar. Resim yapmayı sürdürür. Para kazanıp boyalar almak için İzmir Fuarı'ndaki gazinolarda saz çalar. İzmir'deki özel bir kolejde bir yıl öğretmenlik yapar. DYO'nun Ege Bölgesi Ressamları arasında açtığı bir yarışmada birincilik ve ikincilik ödülleri alır. 1971'de TRT'de kameraman olarak işe başlar. Televizyonun ilk aktüel kameraman ekibinin içinde yer alır. Ankara'ya taşındığında, resim yapmayı dört yıl bırakır. Kameramanlık yaparken, her ayın on günü Anadolu'nun çeşitli yörelerini gezer. Gözlemlerinden esinlenerek resimler yapar. 1990'da "Güneşli Bir Kış Günü" adlı resmi, UNICEF (Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu) tarafından İsviçre'de kartpostal olarak basılır ve 145 ülkede satışa sunulur. 1992'de TRT'den emekli olur. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışır. Yaşamını Ankara ve İstanbul'da resim çalışarak sürdürmektedir (URL1).

Yalçın Gökçebağ'ın eserlerinde; buğday, ayçiçeği, pamuk tarlaları, ekin biçenler, çay toplayanlar, yörük çadırları, at arabaları, kervanlar, üzüm bağları, portakal ağaçları, dantel el işlemleri, zeytin işçileri, çocuklar, uçurtmalar, kış manzaraları, koyun sürüleri, balıkçı tekneleri, trenler gibi köye ve köy hayatına dair detaylar bulunmaktadır. Dağı ve Çağlayan (2020), Gökçebağ'ın resimlerinde ele aldığı milli folklor unsurlarını daha geniş bir açıyla resmedebilmek ve ince detayları işleyebilmek için kompozisyonlarını geniş bir açıyla kurguladığını ifade etmişlerdir. Sanatçının özellikle ilk dönem eserlerinde

perspektif algısının bulunmadığı, adeta minyatür estetiğini kullandığı görülmektedir. Nitekim Toker (1981)'in Heybe dergisinde 1981 yılında Gökçebağ ile yaptığı röportajda, resimlerinde perspektif bulunmadığı bizzat ressam tarafından dile getirilmiştir. Bununla birlikte ilerleyen yıllardaki çalışmalarında sınırlı bir perspektif algısının eserlerinde yer aldığı görülmektedir. Sanatçı, 1980'lerin sonuna kadar resme ara vererek kameranlık yapar ve bu dönemdeki optik bakış resimlerine de yansır. Resimlerindeki fotoğrafik vizyona dair en büyük ipucunu sanatçının kendisi verir: "Çekimlerde kullandığımız bir objektif vardır: Tele-objektif. Tele-objektifle doğaya baktığımızda perspektifin yok olduğunu görürüz. Resimlerde de bu olay neden olmasın diye düşündüm. İlk kez resimlerime bir dayanak bulmuştum.". Bunun yanı sıra, özellikle fotoğraf sanatı bağlamında gerçekleştirilen hava fotoğrafçılığında karşılaşılan üstten bakış açılarının da sanatçının eserlerinde yer aldığı dikkati çekmektedir. Bu duruma dair Önder Şenyapılı sanatçının perspektifli resim elde etmek için bir saman arabasını tepeden görüp uzun uzun baktığını ve sonuçta sol üstten bakılan, ışığı sağ üst köşeden alan, diyagonal bir düzenleme geliştirdiğini ve bu uygulamada gün akşama dönerken, güneşin iyice yattığı zamanın ışığını kullanarak değişik bir devinim elde ettiğini belirtmiştir. Söz konusu devinimi elde etmek bir zamanlama ve karar verme sürecini zorunlu kılmaktadır.

5. Yalçın Gökçebağ'ın Eserlerine Fotoğrafik Bakış

Bu bölümde, sanatçının eserlerindeki fotoğrafik vizyon ele alınacaktır. Birinci bölümde ele alınan objektif, açı, ufuk çizgisi, altın kesim, doku, ritim, perspektif, yön, alan derinliği ve karar anı maddeleri eserlerin değerlendirilmesinde referans olarak alınacaktır. Söz konusu unsurların tamamı her eserde bulunmak zorunda değildir, ancak bir eserde söz konusu unsurların fazlaca bulunması o eserin fotoğrafik vizyona daha da yaklaştığını ifade etmiş olacaktır. Bunun yanı sıra, örneğin ufuk çizgisinin hiç bulunmadığı bir resimde, ufuk çizgisinin varlığı, resmin diğer unsurları dikkate alınarak değerlendirme yapılacaktır.

5.1. Telefon Direkleri

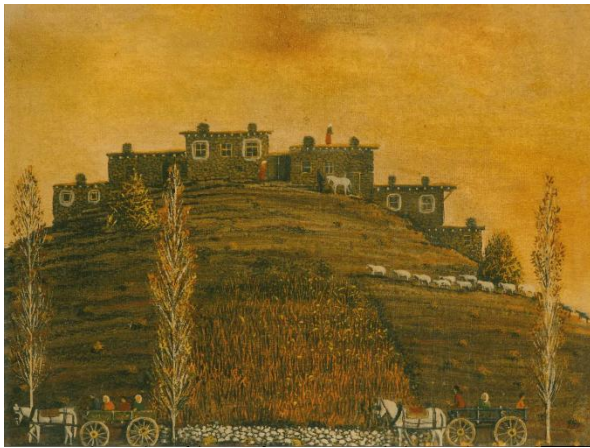


Şekil 7. Telefon Direkleri, tuval üzerine yağlı boya 1985,

50x60 cm.

1985 tarihli eserde, bir ekin tarlası görülmektedir. Tarlanın üzerinde, bir ağaç, telefon direkleri, öküzlerin çektiği ekin yüklü bir araba ve iki kadın bulunmaktadır. Ufuk çizgisi tuvalin ortasına konumlandırılmıştır. Ağaç tuvalin sağında ufuk çizgisinin hizasında, telefon direkleri tuvalin sağ alt kısmından diyagonal biçimde sola doğru, araba ve iki kadınsa tuvalin sol alt kısmına yerleştirilmiştir. Sahne, teleobjektifin sunacağı bir vizyona yakın durmaktadır, çünkü telefon direkleriyle izleyici arasındaki mesafe araba ve kadınlarla birlikte değerlendirildiğinde geniş açılı bir objektifin kullanılması mümkün görünmemektedir. Geniş açılı bir objektif, tuvaldeki manzaradan daha geniş bir alanı göstermiş olmalıydı. Çekim açısınsa, bulunan konuma göre göz hizasında olduğu söylenebilir. Ufuk çizgisi kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiştir ve bu da Kanburoğlu'nun belirttiği haliyle yanlış bir tercihtir, dolayısıyla altın kesimi de karşılamayan bir görüntü ortaya çıkmıştır. Tarla, ekinin detaylı ifadesinden ötürü doku oluşturmuştur, ancak resmin tamamı yalnızca tarladan oluşmadığı için, bir doku fotoğrafındaki bütünselliği taşımamaktadır. Öte yandan telefon direkleri birbirlerini diyagonal biçimde takip eden yapıları sebebiyle hem ritim hem de perspektifin oluşmasını sağlamıştır. Tuvalin sol alt kısmında bulunan öküz arabasının ve kadınların sağa doğru gidiş istikametleri açık bırakılmıştır, bu da akış yönüne uygun bir tercih olmuştur. Teleobjektif vizyonuna sahip bu resmin, alan derinliği bağlamında uyumsuz olduğu söylenebilir, çünkü teleobjektifle gerçekleştirilen fotoğraflarda sahnenin tamamının net olması pek mümkün değildir. Oysa resmin ön planıyla, ağacın bulunduğu orta kısmı denebilecek kısım aynı netlikte görünmektedir. Karar anı bağlamında, telefon direklerinin gölgelerinin grafik bir etki vermesi ve arabayla kadınların resmin solunda kalmaları ideal bir zamanlama kaygısına işaret etmektedir.

5.2. Afyon Yolundan



Şekil 8. Afyon Yolundan, tuval üzerine yağlı boya, 1985, 30x40 cm.

Sanatçının "Afyon Yolundan" isimli tablosunda yol üstündeki bir köye ait olması muhtemel bir manzara

görülmektedir. Tuvalin alt kısmında yol olarak görünen yerde bir tanesi sağ tarafta diğeri solda tuvalin tam olarak bitiminde yer alan üzerinde insanların bulunduğu iki adet at arabası bulunmaktadır. Sağdaki arabanın arkasında sağa doğru bir ağaç, soldaki arabasının hem sağ arka kısmında hem de sol tarafta atın boynunun bulunduğu hizada biraz üstte bir ağaç bulunmaktadır. Yolun biraz üstünde resmin alt orta kısmına denk gelen alanda taşlardan oluşan bir duvar ve onun hemen üzerinde ekinlerden oluşan küçük bir tarla yer almaktadır. Bu alan bir tepeye aittir ve tepenin en üstünde yan yana sıralanmış çatısı olmayan evler bulunmaktadır. Evlerden bir tanesinin damında bir kadın, başka bir evin önünde bir kadın ve diğer bir evin önünde ise bir tane at bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında yaklaşık olarak ortasına yakın kısmında koyun sürüsü vardır. Manzaranın tuvaldeki kapladığı alan değerlendirildiğinde, görüntünün geniş açılı lense ve göz hizasına uygun bir vizyona sahip olduğu söylenebilir. Ufuk çizgisinin sınırı açık bir şekilde görünmese de manzaranın yamuk olmadığı, başka bir ifadeyle ufuk çizgisine uygun bir düzlemde olduğu söylenebilir. Yolun, at arabalarının ve tarlanın tuvalin üçte birlik kısmına, evlerin ve koyunların diğer üçte birlik kısmına, gökyüzünün ise kalan üçte birlik kısma yerleştirilmiş olması altın kesimin dikkate alındığını göstermektedir. Resimdeki doku algısı tarlanın bulunduğu alanda lokal bir bölgede kaldığı için çok güçlü bir doku etkisinin bulunmadığı söylenebilir. Evlerin ardışık dizilimleri ise ritim algısını oluşturmaktadır. Perspektif algısını güçlendiren açık bir biçimsellik, resimde bulunmamaktadır. Yön bakımından resmin sağında yer alan koyunlardan ve at arabasından oluşan iki figürün gidiş yönlerinin sola doğru açık bırakıldığı görülürken, resmin solda neredeyse sınır noktasında yer alan at arabası figürünün gidiş yönünün kesildiği görülmektedir. Bu durum yön kuralına uymayan bir tercih olarak kabul edilmelidir. Alan derinliği bakımından geniş açılı bir vizyonun sahip olacağı netlik özellikleri bu resimde bulunmaktadır. Buna göre hem ön plan hem de arka plan net olarak görülmektedir. Karar anı açınsansa, resimde bir zamanlama sorunu olduğu düşünülebilir. Bunun sebebi, soldaki at arabasının manzaradan çıkmasının beklenmemiş olması, bununla birlikte koyun sürüsünün veya sağdaki at arabasının resmin orta noktaya ulaşmamış olmalarına dair tercihtir. İki figürden bir tanesi resmin orta kısmında yer almış olmasıyla, daha dengeli bir kompozisyonun oluşabilmesinin mümkün hale gelebileceği söylenebilir.

5.3. İsimsiz I

Ressamın 1996 tarihli çalışmasında bir kar manzarası görülmektedir. Karla kaplı alanda ilerlemekte olan saman dolu at arabasının üstünde bir adam oturmaktadır. Arabayı iki adet at çekmektedir. At arabasının arkasında bir köpek görülmektedir. Arabanın sağ ve sol iki yanındaki alanda ağaçlardan oluşan alanlar bulunmaktadır. Tuvalin üst kısmında orta tarafta bir adet

büyükçe ağaç yer almaktadır.



Şekil 9. İsimsiz I, tuval üzerine yağlı boya, 1996, 50x60 cm

Onun sağ tarafında ise beş adet ağacın kesitleri görülmektedir. Görüntünün geniş açılı objektifle üst açıdan çekilmiş bir fotoğrafik vizyona sahip olduğu düşünülebilir. Bunun düşüncenin sebebi, fotoğrafik açıdan bu türden havadan veya yüksek bir yerden gerçekleştirilen bir çekim için en ideal objektifin standart değil geniş açılı veya teleobjektif türünde bir objektif olmasıdır. Örnek resim bağlamında alan derinliğinin kısıtlı olmamasından ötürü, teleobjektif olması ihtimali de bulunmamaktadır. Manzara yalnızca yeryüzüne ait bir kesit olduğu için, ufuk çizgisine dair bir iz bulunmamaktadır. Tuval yatay ya da dikey ekseninde değil diyagonalde üç parçaya ayrılmıştır. Buna göre üçe ayrılan tuvalin üçte birlik her kısmında bir figür kullanılarak kompozisyon dengesi sağlanmıştır. Resimde birbirini tekrar eden ağaç dizileri bir doku hissiyatını vermekle birlikte daha çok ritim unsurunu vurguladığı söylenebilir. Perspektif algısının ise doğrudan dayanağı olabileceği bir unsur bulunmamaktadır. Resim, yön açısından değerlendirildiğinde at arabasının ve köpeğin gidiş yönünün boş bırakıldığı, dolayısıyla yön kuralına uygun bir karar verildiği görülmektedir. Bilindiği gibi geniş açılı objektiflerin alan derinliği fazladır, başka bir deyişle görüntüdeki her alan nettir. Resimde de bu durumun bir örneği vardır. Örnek resimdeki karar anı, güneşin konumuyla ilgili bir zamanlama tercihiyle ve hareket halindeki figürlerin konumlarıyla ilgilidir. Buna göre ışığın oluşturduğu gölge hem büyük ağaçta hem de at arabasında bir kompozisyon unsuru olarak boş alanı doldurmuştur. Öte yandan at arabasının ve köpeğin ağaçlık alana göre konumları ve tuvaldeki genel kompozisyon bütünlüğü içindeki yerleri, uygun bir zamanlamanın gerçekleştiğini göstermektedir.

5.4. İsimsiz II

Sanatçının 1996 tarihli resminde bir çay tarlası ve çay toplayan kadınlar görülmektedir. Tuvalin sağ üst köşesinde erguvan ağacının bir kısmı yer almaktadır. Tarla, tuvalin sol üst köşesinden diyagonal biçimde bir

kesitle aşağıya doğru inmektedir, ancak bu kesit tam olarak sağ alt köşeye inmemektedir. Kompozisyon, alt tarafta yan yana duran çay bitkisiyle başlamaktadır. Bitkilerin sol üzerinde aralıklı olarak bulunan çay toplayan dört kadın ve onların üzerinde üçgen biçimde konumlanmış yine çay toplayan üç kadın bulunmaktadır.



Şekil 10. İsimsiz II, tuval üzerine yağlı boya, 1996, 60x50cm.

Manzarada, geniş bir alan görünmektedir ve bu sebeple bu görünümün fotoğrafik anlamda geniş açılı bir objektifle çekildiği düşünülebilir. Ancak fotoğrafçının görüntülediği alanla arasındaki mesafe dikkate alındığında, manzaranın geniş açılı bir objektiften ziyade teleobjektifle kısık diyaframla çekilmiş bir fotoğrafik vizyona sahip olduğu düşüncesi daha yerinde olacaktır. Çalışan kadınların yüzleri ve bedenleri tam karşıdan algılanabildiği için, fotoğraf makinesinin açısının göz hizasında bulunduğu anlaşılmaktadır. Manzarada ufuk çizgisi, gökyüzü ve yeryüzünün birleştiği sınırla görülmemekle birlikte çay ağaçlarının düz bir hizada bulunması sebebiyle ufuk çizgisinin doğrusal bir düzlemde olduğu söylenebilir. Resmin kompozisyonunda tuvalin dikey olarak ikiye bölündüğü ve 1/2'lik alt kısma çalışan kadınların yerleştirildiği, kalan 1/2'lik üst kısmın erguvan ağacının kesiti haricinde boş bırakıldığı görülmektedir. Bu bakımdan altın kesim kuralının uygulandığı düşünülmekle birlikte, fotoğrafik açıdan erguvan ağacının tamamının kadrajın içinde yer almaması sebebiyle kararsız bir tercih olduğu söylenebilir. Çay ağaçlarının tuvaldeki görünüşleri hem doku hem de ritim algısını sağlamaktadır. Ön plandaki çay ağaçlarının, arka plandaki ağaçlardan daha büyük olması, resimde perspektif algısının bulunduğu söylenebilir. Resimde yön unsuruna dair belirgin bir

içerik bulunmamaktadır. Teleobjektif kullanılması kabulü sebebiyle resimdeki alan derinliğinin kısıtlı olduğu görülmektedir. Karar anı bağlamında resimde zamanlamaya dair net bir ifade olmamakla birlikte, erguvan ağacının bir kesit olarak bırakılmış olmasının, kararsız tercih olduğu ve bu anlamda karar anının yerinde verilmemiş olduğu söylenebilir.

5.5. İsimsiz III



Şekil 11. İsimsiz III, tuval üzerine yağlı boya, 2001, 50x60cm.

Gökçebağ'ın 2001 tarihli resminde, sarı bir duvara kurutulmak üzere asılmış patlıcan ve biberler, kırmızı çiçeklerden oluşmuş mavi pervazlı pencerede bir saksı görülmektedir. Pencerede dantelli beyaz perde vardır ve perde örtülmüştür. Duvarda iki adet kurutulmuş su kabağı asılıdır. Resmin, standart veya geniş açılı bir objektifle göz hizasındaki bir açı vizyonunda olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte pencerenin üstten, patlıcanların alttan kesilmiş olmaları, standart objektifin veya geniş açılı objektifin fotoğrafçının konuya olan mesafesini yeterince karşılamadığını düşündürmektedir. Resimde ufuk çizgisine dair yeryüzü ve gökyüzü detayları olmadığı halde, pencerenin ve diğer figürlerin düz bir hatta sahip olmaları, ufuk çizgisinin doğrusal bir düzlemde olduğuna işaret etmektedir. Altın kesim bakımından resmin üç parçaya ayrıldığını söylemek mümkün görünmektedir. Buna göre ilk kısımda kurutulmuş su kabakları, ikinci kısımda saksıdaki çiçek ve üçüncü kısımdaysa kurumaya bırakılmış biber ve patlıcanlar bulunmaktadır. Resimde dokuya dair bir unsur bulunmamakla birlikte biber ve patlıcanların ritim oluşturduğu söylenebilir. Figürlerin ebatları bakımından değerlendirildiğinde, resimde perspektif algısının bulunduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonda bakış yönünü ifade eden fotoğrafik bir içerik bulunmamaktadır. Resimdeki figürlerin tamamının aynı netlikte olduğu algısı baskındır, bu sebeple alan derinliğinin oldukça fazla olduğu görülmektedir. Pencerenin üstten ve kurumaya bırakılmış sebzelerin de alttan kesilmiş olmaları, karar anı bakımından verilen tercih konusunda sorular önermektedir. Buna göre, pencerenin üstünde

kompozisyonu uyumsuz hale getirecek bir figür mü yer almaktadır? Patlıcanların alt kısmı için de aynı soru söz konusuysa, yanı sıra ipe dizili patlıcanların alttaki serisinin düz değil de yamuk bir hizada olmaları da bu kararda etkili olmuş mudur? Bu türden sorular, kadrajın kararsızlığına işaret etse de kompozisyonun dengesinin sağlanması açısından bilinçli bir tercih olarak algılanmaya daha yatkın gibidir.

6. Sonuç

Fotoğraf sanatı da resim sanatı da kendi estetik dil yetileri bağlamında görsel bir ifade biçimi olarak kabul edilmektedirler. Kompozisyon, ışık, renk, form ve perspektif gibi öğelerin benzerlik gösterdiği her iki sanat dalı da izleyiciye bir mesaj iletebilmektedir. Benzer biçimde her iki sanat dalı da sanatçının bir konuya dair bakış açısını, duygularını ve düşüncelerini yansıtabilmektedir. İfade biçimini oluşturan görsellik, başka bir deyişle vizyon; birtakım unsurlardan oluşmaktadır. Seçimleri bir tercih meselesi olan söz konusu unsurlar bu çalışmada fotoğrafik vizyon bağlamında şu şekilde sınırlandırılmıştır: Objektif, açı, ufuk çizgisi, altın kesim, doku, ritim, perspektif, yön, alan derinliği ve karar anı. Bu sınırlamada hem objektif, açı, alan derinliği, karar anı gibi yalnızca fotoğrafı ilgilendiren unsurlar hem de ufuk çizgisi, altın kesim, doku, ritim, perspektif, yönden oluşan her iki sanatı da etkileyen unsurlara yer verilmiştir. Bunun sebebi, fotoğraf ve resim sanatlarının ayrılan ve birleşen unsurlarla elde ettikleri vizyonun ortaya konmak istenmesidir. Tarihsel açıdan resim sanatı, gözün gördüğü gerçekliğin aktarılmasının idealize edildiği dönemlerden geçmiştir. Bu süreçte fotoğrafa dair araştırmaların bir sonucu olarak optik gelişmeler, resim sanatının biçim ve içeriğine de katkıda bulunmuştur. Örneğin bu sayede perspektif algısı veya hareket halindeki hayvanların formları daha doğru ve gözün gördüğü gerçekliği temsil edebilecek yeterlilikte ifade edilmeye başlanmıştır. Diğer yandan, fotoğraf sanatı da icadıyla birlikte salt teknik bir kimlik olduğu algısını yıkmak için, ilk dönemlerinde resim sanatının vizyonunu referans olarak almıştır. Zaman içinde fotoğraf sanatı da kendi estetik dil yetisini, başka bir ifadeyle vizyonunu ortaya koyarak kimliğini kazanmış bir sanat olarak kabul görmüştür. Böylelikle, her iki sanatın da benzeşen ve ayrışan vizyonları belirginleşmiştir. Bu bağlamda çalışmalarıyla Türk resim sanatında 1970'lerden beri yer alan Yalçın Gökçebağ'ın resimlerinde de fotoğrafın etkisi olduğu bilinmektedir, ancak bilinen bu etkinin nasıl bir fotoğrafik vizyona sahip olduğu ilk defa ele alınmıştır. Buna göre, sanatçının ilk dönem çalışmaları minyatür sanatının perspektifsiz ifade biçimine sahipken zamanla Batı resminin perspektif anlayışına yaklaşarak eserler vermeye başlamıştır. Eserlerindeki fotoğrafik etkinin yalnızca teleobjektif estetiğinden kaynaklandığı ifade edilmiştir. Bununla birlikte, çalışmanın sonucunda sanatçının eserlerindeki fotoğrafik vizyonu bütünlüklü ve sistematik hale getiren unsurlar eserler bağlamında ele alınmıştır. Buna göre,

Gökçebağ'ın eserlerindeki fotoğrafik vizyonda geniş açılı, standart ve teleobjektif estetiklerinin kullanıldığı görülmüştür. Objektifle birlikte anılması gereken açı ise, sanatçının eserlerinde sıklıkla üst açı olarak tercih edilmiştir, böylelikle yine sıklıkla tercih ettiği gün batımı ışığının uzun gölge boylarını ritim unsuru olarak kullanabilecek bir açıya sahip olmuştur. Bahsi geçen ışık tercihi, aynı zamanda karar anının belirgin bir etkisi olarak fotoğrafik vizyonu güçlendirmiştir. Resimlerde ufuk çizgisi her zaman görülmemekle birlikte, figürlerin diğer figürlerle ilişkileri değerlendirildiğinde yamuk bir ufuk çizgisine rastlanmamıştır. Sanatçının, altın kesim kuralına uyum sağlayan bir yaklaşıma sahip olduğu görülmüştür. Doku ve ritmin ise, bazı resimlerde ayrı ayrı bazı resimlerde birlikte kullanıldığı söylenebilir. Perspektif algısının her resimde mutlak surette bulunmadığı, ancak zaman zaman kullanıldığı saptanmıştır. Gidiş yönünün ise kurala uygun biçimde açık tutulmadığına rastlanmıştır. Özellikle fotoğrafik vizyona has bir unsur olan alan derinliğinin, resimlerin bir kısmında geniş bir kısmında kısıtlı olduğu sonucuna varılmıştır. Özetle, Yalçın Gökçebağ'ın eserlerindeki fotoğrafik vizyon, kimi zaman fotoğrafın yalnızca kendine has, kimi zamanda hem fotoğrafın hem de resmin ortak kullandığı unsurlar bağlamında ortaya çıkan, başka bir ifadeyle salt bir vizyonu benimsemeyen bir estetiğe sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Katkı Oranı Beyanı

Yazarların katkı yüzdeleri aşağıda verilmiştir. Yazarlar makaleyi incelemiş ve onaylamıştır.

%	B.Y.	M.F.Y.
K	50	50
T	50	50
Y	50	50
VTI	50	50
VAY	50	50
KT	50	50
YZ	50	50
GR	50	50
PM	50	50

K= kavram, T= tasarım, Y= yönetim, VTI= veri toplama ve/veya işleme, VAY= veri analizi ve/veya yorumlama, KT= kaynak tarama, YZ= Yazım, GR= gönderim ve revizyon, PY= proje yönetimi.

Çatışma Beyanı

Yazarlar bu çalışmada hiçbir çıkar ilişkisi olmadığını beyan etmektedirler.

Etik Onay Beyanı

Bu çalışmada hayvanlar ve insanlar üzerinde herhangi bir çalışma yapılmadığı için etik kurul onayı alınmamıştır.

Kaynaklar

- Akoğul M. 2014. Fotoğraf sanatçıları dizisi: Sabit Kalfagil. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 37.
- Bajac Q. 2004. Karanlık odanın sırları (Çev: Berkay A), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 49.
- Calder J, Garrett J. 1998. Her yönüyle fotoğrafçılık el kitabı (Çev: Kütevin E ve Kütevin Z). Say Yayınları, İstanbul, Türkiye.
- Civcir E. 2015. Temel tasarım ve tasarım ilkeleri. Akademisyen Kitabevi, Ankara, Türkiye, ss: 542.
- Clarke G. 2017. Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf (Çev: Aydemir MM). Hayalperest Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 270.
- Dağı F, Çağlayan N. 2020. Yalçın Gökçebağ'ın eserlerindeki milli folklor öğelerinin incelenmesi. Safran Kültür Turizm Araştırma Dergisi, 381): 18-25.
- Eroğlu Ö. 2003. Resim sanatı sözlüğü. Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 64
- Ertan G, Erutku B. 2004. Açıklamalı fotoğraf terimleri sözlüğü. Say Yayınları, İstanbul, ss: 41.
- Gökgöz A. 1985. Bütün Yönleriyle Fotoğrafçılık. Odak Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, ss: 45.
- Hedgecoe J. 1999. Her yönüyle fotoğraf sanatı (Çev: Erduran Ö). Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 81.
- İkizler E. 2007. Filmden dijital fotoğraf. Say Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 63.
- Kalfagil S. 2014. Fotoğrafın yapısal öğeleri ve fotoğraf sanatında kompozisyon. İlke Kitap, İstanbul, Türkiye, ss: 216.
- Kanburoğlu Ö. 2007. A'dan Z'ye fotoğraf. Say Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 480.
- Lucie-Smith E. 2010. Dictionary of art terms. Thames & Hudson, New York, US, pp: 27.
- Onaran AŞ. 1986. Sinemaya giriş. Filiz Kitabevi, İstanbul, Türkiye, ss: 352.
- Prinet J. 1976. Fotoğraf sanatı (Çev: Kocapınar S). Gelişim Yayınları, İstanbul, Türkiye, ss: 47.
- Scharf A. 1974. Art and photography. Penguin Books, London, UK.
- Serullaz M. 1991. Empresyonizm sanat ansiklopedisi (Çev: Erbil D). Remzi Kitabevi, İstanbul, Türkiye, ss: 47.
- Toker AN. 1981. Yalçın Gökçebağ ile söyleşi. Armoni Sanat Galerisi Yayını, Ankara, Türkiye, ss:63.
- Turan E. 2014. Fotoğraf tarihi. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Türkiye, s: 266.
- URL1: <https://www.yalcingokcebag.net/biyografi> (erişim tarihi: 10 Mayıs 2025).
- Zettl H. 2011. Sight sound motion: Applied media aesthetics. Wadsworth Cengage Learning, New York, USA, pp: 48.