

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

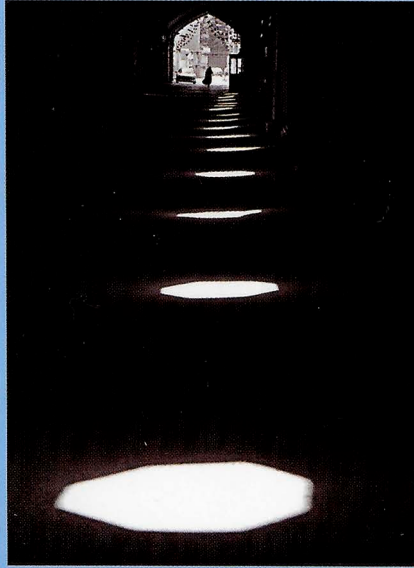
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

FOTOĞRAF YAZILARI



Ali İhsan ÖKTEN

ALİ İHSAN ÖKTEN

FOTOĞRAF YAZILARI

Ankara 2011

ISBN: 978-605-4523-03-0

© Alter Yay. Rek. Org. Tic. Ltd. Şti.

YAZAR : Ali İhsan Ökten

1. BASKI : 1.000 Adet

KİTABIN ADI: FOTOĞRAF YAZILARI

İSTEME ADRESİ :

Alter Yay. Rek. Org. Tic. Ltd. Şti

1.Cd. Elif Sk. No:7/165

İskitler / ANKARA

www.alteryayincilik.com

alter@alteryayincilik.com

Baskı : İlksan Matbaası

Kapak : Mehmet Özgür Yılmaz

Kapak Fotoğrafi: Ali İhsan Ökten

Basım Tarihi : Ağustos 2011

“Sevgili Melda’ ya ve kızım Nehir’e”

SUNUŞ

Neredeyse bir ömür süren zamanı fotograf üreterek ve fotografla ya  yarak geçiren ustaların bugüne taşıdıkları görsel materyal ile kimi usta ve akademisyenin kaleme aldığı çeşitli metinlerin her biri için emek koyanlara   ukranlarımızı beyan edip haklarını teslim ettikten sonra, genel bağlamıyla ülkemizde fotograf adına (bilhassa “kuram” sahasında)   ok parlak bir geçmişten s  z edilemeyeceğini ve kimi iyimser d    n       aksine, fotografımızın şu anki durumunun da pek parlak olmadığına kani olduğumuzu, ama çizdiğimiz bu karamsar tabloya rağmen, fotografımızın/fotograf  ılı  ımızın yakın-uzak geleceğine dair umutlarımız bulunduğunu ifade etmek isteriz.

Bizi umutlandıran şey, bir başka deyişle, bugüne bakarak olumlu bir gelecek d    lememize yol açan iyimser hava, kendilerini sadece görsel materyal   retmekle sınırlamayan, fotografin / fotograf sanatının kuramsal boyutuna eğilen, bunu önemseyen ve geçtiğimiz on-onbeş yıldan bu yana nitelikli metinler kaleme alarak bu havanın oluşmasını sağlayan fotograf  ılardır.

Böyle ümitvar bir ifadeden sonra da; “iyi ama, yakın geçmişten bu güne ortaya konan metinler, nitelikleri yüksek de olsa, yeni bir yaklaşım ve bir başka bakış açısı ortaya koyabildi mi? Sözü edilen küçük zaman dilimi içinde yeni bir kuram var mı?..” gibi sorularla karşılaşabiliriz. Kabul etmeli ki iddialı bir teorik altyapıdan neredeyse bütünüyle mahrumuz henüz. Ne var ki, bu gün ortaya konabilen kimi metinler, gelecek dönemlerde iddialı söylemlerin / yaklaşımların ve yeni bakış a  ılarının da ortaya konabilece  inin ipuçlarını vermektedir. Kuramcılar, isteseler de istemeseler de (kimilerince) bo  a gittiği varsayılan böyle bir süreçten, böyle bir süzgeçten geçeceklerdir. Bu sürecin olgunlaştırdığı, bu s  zge  cin incelttiği insanlar fotografin / fotograf sanatının (veya genel bağlamıyla sanatın)

gelecekteki teorisyenleri olacaklar, yahut hiç olmazsa teorisyen yetişmesi için uygun zemini inşa edeceklerdir.

Ne yazık ki hayli zayıf düştüğümüz ve söz sahibi olamadığımız, kuram (teori): insan-toplum yaşamına yön verdiği için, gelişmiş toplumlarca her şeyin önüne konacak kadar hayati öneme haiz bir olgudur. Kuram o denli önemlidir ki, bilim ve teknikte, sanatta ve yaşamın diğer alanlarında bize göre epey öne geçmiş, mesafe almış ülkelerin insanı ve kurumları tarafından, kuramcılar el üstünde tutulmaktadır.

Bu naif aşamada iken; yani, eli kalem tutan ve hayli iyi metinler oluşturabilen, ondan da önemlisi niteliği daha yüksek metinler sunma yolunda hızla ilerleyen önemli fotoğrafçılardan birinin imzasıyla hayat bulan yeni bir kitapla karşı karşıya iken, metne “sunuş” yazısı yazarak, hem moral bakımından hem de sunuşun başından itibaren kuramsal alana atfedilen önemi vurgulamak bakımından üzerimize düşeni yapmak gerektiğine inanırız.

Ali İhsan Ökten, bir Hekim (Cerrah).

Yaşamını kazandığı mesleğinin dışında, en fazla önemsemediği şey ise fotoğraf. Mesleğinde de insanı öne alan yaklaşımı, meslek çeperinde yer alan insanların sorunlarına gösterdiği duyarlılıktan veya başka sahalarda yaşam kavgası veren insanlara gösterdiği ilgiden, alenen ortada.

Fotografı bir “dil” olarak çok iyi kullanabilen usta bir fotoğrafçı olmakla birlikte, kendisini sadece görsel materyal üretmekle sınırlamayı eksik bulan, bunu da kaleme aldığı ve pek çok dergide yayınlanan yazılı metinlerle teyit eden, geleceğin kuramcıları arasında söz sahibi olacağına hiç kuşku duymadığımız donanımlı, birikimli, araştırma ve incelemeye oldukça yatkın, analiz etme kabiliyeti çok yüksek ender insanlardan biridir Ali İhsan Ökten.

Birikimli, erişkin, bilinçli, olgunlaşmış bireyler ve toplum olarak, varlığımızı ortaya koyma, çağdaşımız olan diğer toplumlarla atbaşı duruma gelme ve gelecekte “kuram” konusundaki eksiğimizi kapama yolunda, belirgin bir şekilde fotoğrafta en fazla umut veren insanlardan biri olmakla, Ali İhsan Ökten ÷lkemizin entelekt÷el-aydın tanımı içinde kendisine önemli bir yer edinmiştir.

Dileęimiz o ki, bu kitabı yenileri izlesin ve her kitap fotograf dñyamızda bir başka fotograf-sanat yazarının / kuramcısının doğumunu tetiklesin.

TEKİN ERTUĞ

ARA GÜLER 100 YÜZ

“100 YÜZ”, Ara Güler’in Türk Edebiyatından 100 edebiyatçının portre fotoğraflarını çektiği ve her edebiyatçının eserlerinden kısa bir örnekle zenginleştirdiği yazar fotoğrafları kitabı. Ara Güler, kitabın arka sayfasında şöyle yazar; “Eğer ben bu insanların fotoğraflarını çekmese idim, Türk Edebiyatı yüz­süz (100 süz) kalacaktı.”

Kitap, 100 Türk Edebiyatçısının Ara Güler’in objektifinden çekilmiş portrelerinden oluşuyor. Fotoğrafların S/B olduğunu belirtmem gerek yok sanırım. Ara Güler, yazarların fotoğraflarını eserlerinden örnekler vererek de zenginleştirmiş. Bu örnekleri verirken kişi - fotoğraf - eser ilişkisini ön plana çıkarmış.

Örneğin Orhan Veli’nin fotoğrafına baktığımızda, şiirindeki gibi sigarayı yakan kibritin alevi ve onun yüzünde yansıttığı ışık ön plana çıkarılmıştır. Kitaptaki diğer fotoğraflardan daha belirgin olan gren, fotoğrafın sadece kibrit alevinin verdiği ışıkla çekildiğini ve şairin şiirindeki gibi daha düşünceli halini yansıtır bize.

Mesut sanmak için kendimi
Ne kâğıt isterim, ne kalem;
Parmaklarımda cigaram,
Dalar giderim mavisinden içeri
Karşımda duran resmin.

Atilla İlhan’ın “Üçüncü Şahsın Şiiri” isimli şiirinden bir kesit sunarken, şairin fotoğrafında ise yüzündeki kederli ve düşünceli halini, sağ elini çenesine koyarak derinleştirmiş, gözlüklerinin arkasından uzaklara dalan sevdalı gözlerinde kaybettiği sevgiliyi görebilirsiniz.

Gözlerin gözlerime değince
Felaketim olurdu ağlardım
Beni sevmiyordun bilirdim
Bir sevdiğin vardı duyardım
Çöp gibi bir oğlan ipince
Hayırsızın biriydi fikrimce
Ne vakit karşımda görsem
Öldüreceğimden korkardım
Felaketim olurdu ağlardım

Aşık Veysel'i ise elinde sazı ile bize anlatır. Fotoğraf yaklaşık 75° açı ile çekilmiştir. Sadece ışığın vurduğu alın, burun ve ağzı silüet halinde görürüz. Fotoğraf sanki siyah ışıqla boyama yapılmış gibidir. Sazı ise, Aşık Veysel'i simgelediği için daha belirgindir. Yüz hatları belirgin değildir. Özellikle (bilerek) karanlıkta bırakılmıştır. Kitabına aldığı şiir ise şudur;

Ben bir adam olamazdım
Gerçek dostlar olmasaydı
Gerçek şair olamazdım
Çiçek gözüm almasaydı

Bana göre fotoğraftaki karanlık veya siyah öğelerin bu kadar fazla olması Aşık Veysel'in çocukken geçirdiği çiçek hastalığı nedeniyle kaybettiği gözünün yansıttığı yaşamının arka planındaki karanlık dünyasına vurgu yapmak içindir.

Nezihe Meriç, kitabın önsözünde Ara Güler'i şöyle tanımlıyor; “Bazı bebekler, doğar doğmaz dünyaya bakmaya

başlarlar. İnsan şaşırır. Bu, ömürleri boyunca böyle sürer gider. Ara Güler de doğar doğmaz bakmaya başlayan bir bebek olarak gelmiş dünyaya. Hep öyle bakarak yaşamıştır, biliyorum. Yaptığı her çekim, o duyguyu verir insana.” Nezihe Meriç, onun kendi fotoğrafını çekişini anlatırken ise şöyle diyor: “Ara Güler, ilk resmimi çekecekti. Bana bakıyordu. Ama bu bakış, dünyaya, yaşama, o güne, geçmiş günlere, içimdeki belli etmemeye büyük gayret gösterdiğim çekingen, utangaç kıza bakıştı...” Evet, Ara Güler, fotoğrafını çektiği bütün insanlara böyle bakıyor olmalıydı. Karşısına aldığı ve ‘yüz’ünü resmedeceği insanların dünyasına, yaşamlarına, o günlerine, geçmiş günlerine; içlerinde belli etmemeye gayret gösterdikleri çekingen ‘kadın’lara yahut ‘erkek’lere bakıyor. Sonradan çektiği fotoğraflarda ruh ve bedeni aynı görüntülerde görebilme imkânı sağlıyor bize.

Her ne kadar kendisi, yaptığı işin bir sanat olmadığını, ‘fotoğraf sanatçısı’ değil, bir ‘foto muhabiri’ olduğunu söylese de... Salvador Dali’den William Saroyan’a, Tennessee Williams’tan Louis Aragon’a, Pablo Picasso’dan Bertrand Russell’a, Necip Fazıl’dan Nazım Hikmet’e, Tanpınar’dan Yaşar Kemal’e kadar binlerce insanın fotoğrafı, karşımızda fotoğraf makinesi ile ‘yazılmış’ birer şiir gibi duruyor.

Ara Güler’in edebiyatımızın yetkin kalemliyle sürdürdüğü dostluğun doğal bir sonucu olan portrelerdeki sıcaklık ve canlılık hemen hissettiriyor kendini.

Bir farklı bakmış edebiyatçılarımız, büyük ustanın objektifine...

Ara Güler’in objektifiyle yüzünün şiiri yazılanlar arasında kimler yok ki! Halide Edip, Sait Faik, Orhan Veli, Necip Fazıl, Tarık Buğra, Âşık Veysel, Faruk Nafiz, Nazım Hikmet, A. Muhip Dıranas, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi, Reşat Nuri,

Halikarnas Balıkcısı, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Bilge Karasu, Pınar Kür, A. Hamdi Tanpınar, Latife Tekin, Turgut Uyar, Salah Birsal ve Hilmi Yavuz'un da aralarında bulunduğu tam yüz yazar ve şair.

Ara Güler de, tam bir “yüz” ustası değil mi... Sanıyorum ki kitaptaki kişilerin yarıdan fazlası artık bu dünyada göçüp gittikleri için kitabın önemini bir kat daha arttırıyor. Kitap bize “yaşam kısa ama sanat uzun” sözünün hem kitap yaratıcısı için hem de kitabın oluşmasına katkı sağlayan sanatçılar için ne kadar doğru olduğunu kanıtlıyor.

Ara Güler, “Eğer ben bu insanların fotoğrafını çekmese idim, Türk edebiyatı yüz­süz (100'süz) kalacaktı.” demekte ne kadar haklıymış!

Ali İhsan ÖKTEN

BİR SİYASAL PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF

Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın.

Walter Benjamin

İnsanoğlu bilinçli iletişim kuran tek canlıdır. Aldığı iletileri düzenleme ve biriktirme yeteneğine ve biriktirdiği bu iletilerden, yeni bilgiler üretme ve buluşlar gerçekleştirme yeteneğine de sahiptir. Gerçekleştirdiği sayısız önemli buluşlardan biri de “fotoğraf”tır. Fotoğraf, bulunuşunun ilk yıllarında önemi anlaşılamamış, sadece doğal güzellikleri kopyalama, anı kaydetme aracı olarak kullanılmıştır. Daha sonra, olayların aktarımında fotoğraflar toplumları etkilemek, gündemde hiç olmayan bir şeyi gündeme getirmek, kamuoyunu oluşturmak amacı doğrultusunda kullanılmaya başlanmıştır. Objektif olduklarına yönelik inancın yüksek olması nedeniyle, basının verdiği haberlerin yanına fotoğrafları da eklemesi, basına duyulan güveni daha da arttırmıştır. Bu yüzden toplumun olaylar hakkında bilgi sahibi olmasında önemli role sahip olan yazılı basının, fotoğrafın bulunuşundan ve 1850’lerden sonra gazetelerde basılabilir gelişime ulaşmasından sonra, inandırıcılık gücü daha da artmıştır. Basında kullanılan fotoğrafların, geniş kitleler tarafından anlaşılabilirliği ve toplumsal boyutta kullanılabilen bir kitle iletişim aracı olma özelliği, fotoğrafların her geçen gün daha etkili ve giderek artan biçimde medyada yer almasına neden olmuştur (2,5).

Abbot;“fotoğraflar eğer toplumu düşünmeye, harekete geçirmeye itecek güce sahip değillerse, işe yaramaz görüntülerden başka bir şey ifade etmezler, bu yüzden fotoğrafi toplumu harekete geçiren bir katalizör olarak görmek gerekir”

diye düşünmüştür. Buradan da açıkça anlaşıldığı gibi, fotoğraf, içinde mesaj barındırabilmesi ve provoke edici özelliğe sahip olmasından ötürü, propaganda olgusunu içinde barındıran en önemli iletişim aracıdır (2). Fotoğraf, tek başına veya kullanıldığı iletişim aracının özelliklerine göre onun dilinde, anlamı çoğaltan, kurgulayan, saptıran, yücelten veya yaratılmak istenen etki doğrultusunda yeniden oluşturan etkili bir silaha rahatlıkla dönüştürülebilir. Siyasal propagandada fotoğraf, egemen ideolojinin kitleleri yönlendirmek, denetlemek amacıyla etkin biçimde kullandığı araçlardan biridir.

"Fotoğrafın propaganda açısından silah olarak kullanıldığını" ifade eden Berger'in de belirttiği gibi, "toplumun nabzını tutmak amacıyla, herhangi bir eylemin öncesinde ve sonrasında, iktidar tarafından kamuoyu oluşturmak amacıyla kitleler görüntü bombardımanına tutulurlar" (4). Bu süreç içinde iktidar bir baskı unsuru olarak iletişim kanallarına doğrudan etkide bulunabilir ve hangi görüntünün yayınlanabilir, hangisinin yayınlanamaz olduğuna dair yaptırımında bulunabilmesi söz konusudur. Bu konuda bir çok örnek bulunmasına rağmen, Vietnam savaşında Başkan Nixon'ın savaşa ilişkin görüntülerin alınması, dağıtılması ve kullanılması konusunda, basına gösterilen kolaylıkların kamuoyunda savaş aleyhtarı gösterilerin artmasına sebebiyet verdiği ve medyanın kendilerinden çok, düşmanın lehine çalıştığını öne sürerek, savaş meydanının kapılarını foto muhabirlerine kapatması, iyi bir örnektir (2).

Yeni kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasının önemli sonuçlarından biri, propagandanın yeni ve tarihte hiç olmadığı kadar, etkili bir şekilde devreye girmesidir. Yazılı basınla birlikte başlayan dolaylı propaganda, fotoğraf, radyo, sinema ve televizyonun devreye girmesiyle büyük

kitleleri yönlendirmede, kitlelerin değerlerini, tutumlarını, dünya görüşlerini değiştirmede son derece etkili bir araç (silah?) haline gelmiştir. Propaganda öncelikle siyasal amaçlar için kullanılmıştır. Bugün siyasal propaganda, yirminci yüzyılın ilk yarısında ulaştığı etkinliğini yitirse de, yaşamını sürdürmektedir.

Propagandanın etkili olabilme koşullarından biri, sürekliliğinin olmasıdır. Bu amaçla fotoğrafla yapılan propagandalarda da benzer, hatta aynı fotoğraflar, çeşitli ortamlarda sürekli olarak sunulmaktadır. Gazete sayfalarında, televizyonlarda, ilan ve reklam panolarında uzun süre yer alırlar. Bu görüntü bombardımanı sayesinde insanların beyinlerinde görüntü kalıcılığı sağlanması amaçlanmakta, ses ya da yazı ile desteklenen görüntülerle insan beynine kalıcı sevimlilik veya sevimsizlik duygusu yerleştirilmeye çalışılmaktadır. Fotoğrafların kolaylıkla çoğaltılıp yayımlanabilir olmaları, onların; kültürleri, toplumları ve çevreyi kısa sürede biçimlendirmelerini ve yönlendirmelerini sağlar. Günümüzde görüntünün elde edilmesindeki ve istenilen şekle sokulmasındaki teknolojik kolaylıklar, bu etkili iletişim aracının propaganda amaçlı olarak kullanılmasını yaygınlaştırmıştır (5).

Aslında hiçbir teknolojik buluş, toplumlardan ayrı düşünülemez. Teknoloji, toplumun içinde bulunduğu duruma göre, ihtiyaçlarına göre ve sahip olduğu üretim maddelerine göre şekillenir. Her bir yeni buluş, bir amaca hizmet etmiştir. Bunun sonucunda da toplumsal, ekonomik ve kültürel yeni sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı makalesinde fotoğrafın sanatsal işlevinin ötesinde toplumsal işlevini tartışmış ve bunun politikayla ilişkisi üzerinde durmuştur (3). Benjamin,

bu makalesinde teknik olarak yeniden üretimle sanat yapıtının değışen değerlerini sorgulamış ve aynı zamanda o yılların sosyo-ekonomik (kapitalist) ve politik (faşist) gelişmelerini, sanat yapıtı, fotoğraf, sinema, estetik gibi kavramlar dahilinde ele almıştır. Özellikle vurgulamak istediğı ise, sanat biçimlerinin toplumsal koşullardan ayrı düşünölemeyeceğini belirtmiş olmasıdır. “Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler vardır; bu dönemlerde söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değışik bir teknik konumunda, başka bir deyişle yeni bir sanat biçimi içerisinde ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur.”

Fotoğrafın ortaya çıkışı da o güne kadar olan kitlenin sanatla, politikayla ve ekonomiyle olan ilişkisini değıştirmiştir. Bu durumu Gisele Freund şöyle anlatır (7); “O tarihe kadar sanat yapıtları, sınırlı sayıda izleyici tarafından görölebiliyordu; milyonlarca kopyanın üretilmesiyle büyük izleyici kitlelerine ulaşabilirlerdi. Sanattaki tekil yaratımın büyüünün kaybolması, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle gerçekleşti.” Benjamin, sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilirliğinin dünya tarihinde ilk olarak sanat yapıtını kutsal törenlerden arındırıp özgür kıldığını belirtir. Benjamin, izleyicinin Picasso ve Chaplin karşısında aynı tavır içinde olmamasını, tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliğinde arar. Bu çoğaltım, yani insana daha çok ulaşma, toplumsal açıdan bir nevi demokratikleşme hareketidir.

Amaç her uğraş alanında aynıdır; fotoğraf aracılığı ile bir şeyler anlatabilmek ve kendini ifade edebilmektir. Fotoğrafın an’ı somutlaştıran durağan yapısı, insanlığı yaşananlara karşı tanıklık etmeye davet ederek, hayata karşı, durup düşünmeye sevk etme özelliğine sahiptir. Fotoğraf her ne kadar gerçeğı yanılsatabilmeye yatkın bir özelliğe sahip olsa da, izleyici

tarafından gerçeğin kendisi olarak algılanır. “Fotoğraf doğruyu söyler”, izlenimi yaygındır. Bu özelliği, onun propaganda amaçlı olarak kullanılmasını kolaylaştırmaktadır. İki dünya savaşı arasındaki dönemde fotoğraf, her şeyi en yakından gören tanık olarak tarihteki yerini almıştır. Bu dönem, fotoğrafın, gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç sayıldığı bir dönemdir. Kapitalist ülkelerde fotoğraf, en özgür biçimde kullanılma ortamı bulmuştur. Fotoğraf güzel sanatların kısıtlılığından kurtulmuş, demokratik olarak kullanılabilir bir kamu bildirim aracı olmuştur (4). Bununla birlikte bu durum çok kısa sürmüştür. Bu yeni bildirişim aracının “gerçeğe bu kadar sadık oluşu”, propaganda aracı olarak kasten kullanılmasını hızlandırmıştır. Kitle iletişim araçları toplumlardaki yönetim biçimi ne olursa olsun, iktidarlar tarafından toplum üzerinde baskı aracı olarak kullanılmıştır. Her eylemden önce ve eylem sırasında, yönetilenler görüntü bombardımanı altında olmuşlardır. Hitler ve Nazi’ler haricinde II. Dünya Savaşı boyunca yapılan devlet propaganda düzenlemeleri daha önce benzeri görülmemiş bir seviyeye ulaşmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nin savaşa girmesinden sonra, Amerikan kamuoyu savaşa ilgili görüntülere boğulmuştur. Örneğin 1942 yılında kurulan Savaş Haberleri Ofisi, önemli bulunan afişlerden 1,5 milyon kopya bastırarak ve her ay 100.000 haber ilanını metrolara, tramvaylara ve otobüslere asmıştır. Savaş muhabirlerinin gazetelere gönderdikleri fotoğraflarda incelemeye alınmış, binlercesi uygun olmadığı gerekçesiyle yayınlatılmamıştır (5).

Amerikan hükümeti görüntü üretimi gerçekleştirirken, sansür uygulamasını da aynı süreçte yürütmüştür. Belgesel nitelikli savaş kanıtlarını propagandaya dönüştüren de bu süreçtir (6). İlk başta özgürlük ve demokratik haklar için

kullanılan fotoğraf, siyasi propaganda amacıyla kullanılmaya başlandıktan sonra, ilk başlardaki özgürlüğünü kaybetmiştir.

Fotoğrafın siyasi propaganda aracı olarak sistemli bir biçimde kullanılması Adolf Hitler ve faşizmle özdeşleşmiştir. Kavgam adlı kitabında bir liderin hiçbir zaman sadece açıklamalar ve talimatlarla yandaş kazanamayacağını anlatan Hitler, kitleleri harekete geçirecek, onları coşturacak bir propaganda programına yönelmiştir. Bu dönem Almanya’ında gazete, radyo ve sinema yoluyla yapılan propaganda nedeniyle gazete, radyo ve sinema oldukça gelişmiştir. Bu süreçte Naziler, kültürel misyonlarına sanat sayesinde çok sayıda sembol ve simge eklemiştir. Öyle ki, faşizmin ideolojisini yaymak için teatrallikten yararlanan Hitler el-kol hareketlerini ve hitabet sanatını geliştirmek için bir oyuncudan ders almıştır. Faşizm kitlelere asla tek bir mesajla gitmemiştir. Her sosyal grubun kendi dinamiğine göre bu mesajlar yeniden kurgulanmış ve uyarlanmıştır. Faşist ideolojinin sanatı programının ana eksenine koyması, yanıltıcı olarak da demokratikleşme hareketi olarak değerlendirilmiştir. Faşizmin sonunu görmeden intihar eden Benjamin, faşizmi politikayı estetize etme çabası olarak değerlendirir. Benjamin’e göre, faşist ideoloji var olan sanat yapıtlarını yeniden konumlandırarak ve politik bağlamlar yükleyerek kendi konumunu güçlendirmek istemiştir. Nasyonel Sosyalist Parti yöneticileri, sadece sanat değil, çeşitli yöntemlerle siyasal propagandanın en başarılı uygulayıcılarından. Adolf Hitler’in yönetimindeki Naziler, kitle iletişim araçlarının gücünü keşfetmişler ve siyasal propaganda yürütmek için bu araçları etkili bir biçimde kullanmışlardır. Naziler propagandalarını, büyük kitlelerin toplandığı, kusursuz bir düzen içinde yerleşerek marşlar söylediği, dev Nazi flamaları ve çiçeklerle süslenmiş, görkemli, “estetik” (Walter Benjamin’in saptamasını unutmayın: “Faşizm, politikanın estetize

edilmesidir!”) toplantıların yanı sıra, özellikle sinema ve fotoğraf yoluyla yürütmüşlerdir. Naziler tarafından, ideallerini süsleyen gürbüz, sağlıklı, saf Alman ırkının örnekleri olan gençler, topluma örnek olacak “üstün insan”ı imgeleştirme yoluyla fotoğraf ve sinemada propaganda amacı olarak bolca sunulmuştur (1,8,9).

Nasyonal Sosyalist partinin iktidardaki ilk yıllarında basılan özel bir Nazi propaganda dergisinde, aynı zamanda Hitler’in fotoğrafçısı olan Hienrich Hoffman’a ait propaganda fotoğraflarında, iktidardaki Nazilerin, dolayısıyla tüm Almanya’nın lideri olan Hitler’in, dağlarla özdeşleştirilmesi dikkat çekiyordu (8). Propaganda fotoğrafının tipik bir örneği olan çalışmada Naziler, liderlerinin de dağlar kadar güçlü ve dayanıklı olduğunu vurgulamaya çalışıyorlardı. Tarihin bir ironisi olarak Hitler, Nazilerin idealindeki vücut ölçülerine sahip olmayan, koyu renk saçlı, kısa boylu, tıknaz biridir. Bu yüzden, Hitler’in boy ölçekte çekilmiş çok az fotoğrafı vardır. Muhtemelen alt açıdan çekmenin olanaksız olduğu durumlarda ise, Hitler, ya yanında çocuklarla -onlara doğru şefkatle (!) eğilerek-, ya da bir otomobilin veya trenin penceresinden, dolayısıyla diğer insanlardan yüksekçe bir zeminde durarak poz vermiştir. Hitler, fotoğraflarda çocuklara çok önem veriyor gibi görünür. Her karede, yüzünde şefkatli bir tebessümle çocuklarla ilgileniyor, onları besliyor, kafalarını okşuyor veya sabırla dinliyordur. Unutmamak gerek ki, propaganda fotoğrafının en temel özelliği, verilmek istenen mesaj doğrultusunda konuyu idealize etmektir. Bu ise, gerçeği yeniden kurarak sağlanır. Bize ulaşanlar Hitler’in binlerce fotoğrafı arasından özenle seçilmiş pozlardır. Muhtemelen, Hitler’in çocukların ilgisinden sıkıldığı, yüzünü ekşittiği, kendisine yönelen çocuklara arkasını döndüğü pozlar titizlikle ayıklanmış ve yok edilmişlerdir.

İletişim araçları içinde kendisine tartışmasız önemli bir yer edinen fotoğrafın, yaşanan olayların, acıların ve sevinçlerin hatırlanmasında bir anlatım aracı olma özelliği, aynı zamanda görüntülerin oluşturucusu tarafından istenildiği şekilde düzenlenebileceği konusunu gündeme getirmiştir. Bu düzenleme, fotoğraf sanatçılarının ürünlerinde olduğu gibi, siyasetçiler elinde bir propaganda aracı olarak fotoğrafın diğer kullanıcıları tarafından da yıllardır istenildiği gibi çekilmekte, yapılmakta ve kullanılmaktadır.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1- Artan E. Çiğdem. Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı? Cogito Sayı 52, 2007 sayfa 88-94
- 2-Bayraktar Ali. İkinci Körfez Savaşında Fotoğraf ve Propaganda. www.belgeselfotograf.com
- 3-Benjamin Walter. Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 2004
- 4-Berger John. O Ana Adanmış. Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Metis yay. 1986, sayfa 69-82.
- 5-Bodur Feyyaz. Fotoğraflarla Siyasal Propaganda. İletişim Fakültesi Dergisi, No:39 www.istanbul.edu.tr/iletisim
- 6- Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda, Esin Hoşsucu (Çeviren). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1977
- 7- Gisele Freud. Fotoğraf ve Toplum. Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007 sayfa 89
- 8-Hoffmann Heinrich. Hitler Nazi Era Photo Boks www.usmbooks.com/hoffmann.html
- 9-Sontag Susan. Fotoğraf Üzerine. Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008

BİLİM VE FOTOĞRAFIN BULUŞMASI: CHARLES DARWİN VE OSCAR G. REJLANDER

Fotoğrafçı Oscar Rejlander (1813-1875), 1874 yılı Aralık ayında hasta yatağında yatarken arkadaşı Charles Darwin'e bir mesaj gönderir. Ölümü bekleyen Rejlander, mesajında “Seni bir daha göremeyeceğimi söylemek istiyorum, ama sana verilecek güzel bir şeyim var: bir grup serçe, yani iki taraftaki yavrusuyla bir dişi kuş, kanat çırparak, her seferinde birisini besliyor. Bunu 15 yıl önce görmüştüm. O zamanlar çizmiştim, ama bu sene doğal bir hale getirebildim.” Rejlander, bu mektubu yazdıktan bir ay sonra uzun süredir çektiği böbrek rahatsızlığından dolayı ölür. Yolladığı kuşlar bir sevgi vedası anlamını taşımaktadır. Bu basit hediye aynı zamanda çok güzel bir arkadaşlığın ve dostluğunda noktalandığını belirtmektedir.

Darwin, “The Expression of the Emotion In Man and Animals” adlı kitabına koymak için insan ifadesi içeren fotoğraflar arıyordu. Darwin, kitabı için kendisine gerekli olan fotoğrafları araştırmak için Londra’da birçok stüdyoyu dolaştı. Şimdi Cambridge’de sergilenmekte olan, özellikle ifade için alınmış 41 parçalık koleksiyon böyle oluştu. Fotoğrafçılık, henüz “anlık” fotoğraf üretme konusunda teknik olarak yetersiz olduğu için, ifade ile ilgili birçok fotoğraf, baskı ve resimleri inceledi.

İlk uygun bulunduğu fotoğraflar, 1862 yılında Fransız fizyolog Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne’nın “The Mechanism of Human Facial Expression” adlı kitapta yayınlanan, insanları değişik ifade pozlarında gösteren 84 fotoğraftı. Bunlardan 8 tanesini kendi kitabı için kitabın yazarından izin isteyerek kullandı. Duchenne’nin kitabındaki fotoğrafları

nl Fransız fotoğrafçısı Felix Nadar'ın kardeşı olan Adrien Tournachon çekmişti.

1850'li yıllarda Hugh Welch Diamond (1809-1886) adlı bir psikiyatri uzmanı, terapi yöntemi olarak fotoğraf kullanımındaki başarılarını açıklamıştı. Daimond, hastalara kendi fotoğraflarını göstererek, bazı hastalarını iyileştirdiğini söylüyordu. Darwin'in kendi dönemindeki West Riding Akıl Hastanesinin Psikiyatri uzmanı James Crichton Browne ile olan yazışmalarından Browne'nin hastaları için fotoğrafı bir tedavi yöntemi olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Darwin, Browne'nin hastalarına ait toplam 37 fotoğraftan sadece birini kullanmıştır. Bunun nedeni fotoğraflar, "anormal" ifadenin tanımlanması üzerine yoğunlaştığı için, bunlar Darwin açısından kısıtlı bir değer taşıyordu. Browne'nin Darwin'e asıl katkısı, ifade ile ilgili birçok şeyi danışması nedeniyle kuramsal bakımdan olmuştur.

Darwin, "Expression" kitabına, ağlayan veya hıçkıran bir bebek fotoğrafı koymak için tıp doktoru olan George Charles Wallich ile görüştü. Kitabına Wallich'in sadece bir fotoğrafını koydu. Bu, Wallich'in kızı olan Beatrice'nin, bir şapka altında gülümserken çekilmiş klasik bir portresiydi. Bu portre Darwin'in çok istediğı gibi olmamasına rağmen, kitabına "zgn bir ifade" olarak ekledi. Daha sonra, "ağlayan bebek" fotoğrafı için, ağlayan çocuk fotoğrafları üzerine büyük deneyimi olan Hamburglu bir ressam ve fotoğrafçı olan Adolph Diedrich Kindermann'a ulaştı. Darwin, bu fotoğraflardan üç tanesini kitabında kullandı.

Darwin, insanların yüz ifadelerini gösteren fotoğrafları toplamak için 3 yıl uğraştı. Ancak kitabında kullanabileceğı 30 fotoğraftan sadece 11 tanesini elde edebilmişti. Çocuklar ve akıl hastaları ile ilgili olarak, bir miktar fotoğraf toplamasına

rağmen, hâlâ yetişkinlerin yüz ifadeleri ile ilgili olarak bir şey bulamamıştı. O döneme göre ulaşabildiği fotoğrafçıların hiç biri, Darwin'in istediği düzeyde fotoğrafa ulaşabilecek kapasitede görünmüyordu.

İşte bu sıkıntılı dönemde Oscar Rejlander ile karşılaştı. 1871 yılında tanışan Darwin ve Rejlander'in arasında kısa sürede dostluk ve arkadaşlık gelişmişti. Rejlander, Darwin'e yetmiş yakın fotoğraf gösterdi. Bu fotoğraflar Darwin için bir servet gibiydi. Çünkü bu fotoğraflar, kitap projesi için onu daha fazla heyecanlandıran ve hayal gücünü kitaba yansıtabileceği fotoğraflardı. Bu aynı zamanda bir bilim kitabında fotoğrafların ilk defa kullanılması anlamına geliyordu. Nisan 1871 de Darwin şöyle diyordu; "Şimdi fotoğraflar açısından zenginim, çünkü yıllar boyunca, çeşitli durumlarda ortaya çıkan, her türlü fırsat ifadesi fotoğrafı için heyecan duymuş olan Rejlander'i Londra'da buldum." İkisinin nasıl tanıştıkları bilinmiyor, ancak ortak dostları olan o dönemin ünlü fotoğrafçısı Julia Margaret Cameron tarafından tanıştırılmış olmaları muhtemeldir.

Türkçeye "İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili" olarak çevrilen kitapta, tüm fotoğrafların Rejlander'in olduğu sanılır. Bunun nedeni kitaptaki fotoğraf ve fotoğrafçıların en ünlüsünün Rejlander'e ait olması ve fotoğrafların görsel açıdan etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Kitaptaki 30 fotoğrafın 19 tanesi Rejlander'indir. Kitapta ayrıca dönemin ünlü teknik ressamlarının çizimleri de vardır.

"İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili" kitabı, fotoğraf örnekleriyle yayınlanan ilk bilimsel kitaplardan birisidir. Teknolojik olarak fotoğrafın bilimsel çalışmalara aktarılmasının zor olduğu bir dönemde fotoğrafik kanıtların bilim dünyasına sunulmasında kitap önemli bir rol almıştır. Bir eleştirmene

göre Darwin'in bu kitabı ve bu kitapta kullandığı fotoğraflar, sanatçılara nesiller boyu ilham kaynağı olmuş ve sinema filmlerinin ortaya çıkmasında dürtücü (itici) güç olmuştur.

Kitaptaki örnek türlerinin karışımı, Viktorya Dönemi'nin (Büyük Britanya İmparatorluğu'nun zirvesi) sonlarına doğru, görsel kültürde oluşan derin değişimi yansıtmaktadır. 1869 yılında Darwin, fotoğrafları eserinde kullanmak için toplamaya başladığında, bilimsel amaçlı olarak fotoğraf henüz kullanılmıyordu veya emekleme devrindeydi. 1839 yılında William Henry Fox Talbot (1800-1877) İngiltere'ye fotoğrafı getirdiğinde, bunun “çağdaş bilimin tümevarımsal yöntemleri” için değerli olacağını öngörmüş ve fotoğrafın bilimsel çalışmalar için bir fırsat olduğunu belirtmiştir.

Rejlander için o dönemde Darwin'in istediği fotoğrafları üretmek zordu. Çünkü çekim süresinin uzun olması nedeniyle kişilerin aynı yüz ifadesiyle bu süre boyunca durmaları zordu. İkinci zorluk, fotoğraf çekildikten sonra, onları baskı haline getirmek için birçok kimyasal sürecin başarılması gerekiyordu. O dönem için hareketli veya “anlık” fotoğraflar çekmek imkânsız gibiydi. Fotoğrafçı olmayan Darwin için, hızlı oluşumların fotoğrafını çekmek çok önemliydi. Eserini inandırıcı bir biçimde ortaya koymak için ifade hareketlerinde rol alan kasların ince ve anlık olarak yakalanmış hareketlerine gereksinimi vardı. Darwin, anlık yüz hareketlerini yakalayabilirse ortaya koyduğu bütün sorunları çözmüş olacaktı. Dahası, fotoğrafın somut potansiyeli, ifadenin oluşumundaki göze çarpan hareketlerin net ve ayrı bir biçimde incelenmeleri konusunda üstünlük sağlıyordu. Duyguların somut görüntülerini geleneksel baskı ve çizim yöntemleriyle elde etmek olasılığı yoktu. Bu zorlukları aşmak için Darwin'in saniyenin bölümlerinde üretilmiş fotoğraflara gereksinimi vardı. Bu, o

zamanlar fotoğraf çevrelerinin henüz elde edemediği “anlık” görüntülerdi.

Rejlander, Viktorya Dönemi fotoğrafçılığının öncülerinden birisi ve fotoğrafın Güzel Sanatlardaki rolü üzerindeki sözlü savunucusudur. Roma ve ülkesi İsveç’te resim eğitimi gördükten sonra, 1853 yılında fotoğrafçılık ağır basmaya başlamıştır. Önceleri, fotoğrafın, ressamların, resimlerinde kopya etmek için kullanabilecekleri yardımcı bir unsur olduğuna inanmıştır. Sonraları, fotoğrafın kendi başına bir sanat olabileceğini kabul etmiştir. Fotoğrafta, kontrolün, artistik yetenek için önemli olduğunu söyleyen Rejlander, negatiflerin baskısı için ileri bir sistem geliştirmiştir. Çeşitli negatiflerdeki ayrıntıları tek bir baskıda toplayarak, geleneksel güzel sanatlarla karşılaştırılabilecek, gelişmiş kompozisyonlar yaratmaya çalışmıştır. Fotoğrafçılığın sanatsal yönü ile ilgili olan kısımları tartışma konusu olmuş, ona övgü getirdiği kadar eleştiride getirmiştir. En çok eleştiri, 30 farklı negatiften oluşturduğu “Hayatın İki Yönü” isimli kompozisyonudur. Eleştiri, bu düzenlemelerin bir fotoğraf hilesi olduğu şeklindeydi. Bu fotoğraf günümüzde aydınlık odada yaratıcı fotoğrafı kabul etmeyenler için, aynı şeyin karanlık odada da yapılabileceğinin güzel bir örneği olarak tarihteki yerini almıştır.

Darwin ve Rejlander’in çalışma prensipleri birbiriyle uyuşmuyordu. Darwin, ifadeyle ilgili olarak fotoğrafı, ifade davranışının tarafsız küçük bir kanıtı olarak kullanmak istiyordu. Rejlander ise tam aksine, fotoğraf üzerinde oynama konusunda ustaydı. Rejlander’in kitapta yer alan “Ginx’in bebeği” isimli çok beğenilen fotoğrafının aslında resim olduğu ve fotoğrafçılık tekniği ile üretilmediği bugün açıklığa

kavuşmuştur. Rejlander’ın sahip olduğu bir fotoğraftan üretilmiş olmasına rağmen, kitapta yayınlanan örnek, aslında özgün fotoğrafı anımsatacak biçimde Rejlander tarafından dikkatli bir biçimde düzenlenmiş bir çizimdir.

Expression’daki fotoğraflar, bilimsel açıdan fotoğrafçılık alanına yeni standartlar getirmiş olmasına rağmen, eldeki fotoğraflardaki yetersizlikleri aşmak için, birçok pozu Rejlander kendisi vermiştir. Rejlander, kitaptaki ikna edici örnekler için fotoğrafta düzenleme yapmanın gerekli olduğunu şu sözlerle belirtir: “İsteyerek beklenen ifadeyi elde etmek çok zor. Çok az kişide gerçek gibi görünebilmek için hayal gücü ve kontrol var. Zamanla belki bazılarını yakalayabilirim. Bu nedenle, hatta sizi memnun etmek için bıyığımı daha kısa keserek, kendi başıma denedim. “Rejlander, bazı örnekler için poz vererek, belirtilmek istenen davranışı kontrol altına almıştır.

Rejlander’ın fotoğrafları, özgün ve kurgu ifadelerinin bir karışımıdır. Darwin, fotoğraflarının mümkün olan en fazla gerçek bilgiyi içermesi konusunda dikkat göstermiştir, ancak o zamanın fotoğrafçılığına has teknik zorluklar, tamamen özgün olan fotoğrafların üretilmesine engel olmuştur. Bu kısıtlamalar göz önüne alındığında Rejlander’ın fotoğrafçılık tekniğindeki ustalığı, deneysel görüntü arzusu ile ikna edici örnekler arasındaki açık kapatılmıştır.

Örneklerdeki değişiklikler nedeniyle, Darwin ve Rejlander birçok eleştiri almışlardır. İlgili dönemin koşulları ve fotoğrafların bilimsel amaçlı olarak kullanılmaya yeni başladığı göz önüne alındığında, kanıt ve örnek arasındaki açıklığı kapatmak, ancak her ikisine hoşgörüyle bakmakla olacaktır. Fotoğrafçıların, kısmen görüntüyü güçlendirmek ve netliği arttırmak amacı ile sık olarak fotoğrafla oynamaları sonucunda

fotoğrafta tarafsızlık veya müdahale etmeme kuralları oluşmamıştı. Bugün de, aynı tartışmaların yaşandığı fotoğraf dünyasında, “The Mechanism of Human Facial Expression”ün yayınlanması birçok açıdan deneysel fotoğrafçılığın doğumunu işaret eder. Onun baskısından önce, fotoğraflar, ne kadar titizlikle hazırlandıklarına değil, ne kadar gerçekçi olduklarına bakılarak değerlendirilirdi.

Rejlander, 1871-1872 yılları arasında gönderdiği fotoğraflarla Darwin’in kitabına en çok katkısı olan fotoğrafçı olmuştur. Darwin için çektiği fotoğraflar, tarafsız ve ciddi bir anlam taşımalarına rağmen, diğer fotoğraflarına bakıldığında, akıl ve mizah dolu coşkun kişiliğinin fotoğraflarının ince tabakasından dışarıya sızdığı görülür. Fotoğraf sanatına yaptığı katkı ve yaptıklarının bugün bile tartışılmakta olması, sanatçı öngörüsünün ileri olmasından kaynaklanmaktadır.

Ali İhsan ÖKTEN

YARARLANILAN KAYNAK:

*Darwin Charles: İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili. Çevirmen: Orhan Tuncay. Gün Yayınları. İstanbul. 2001

DİĞİTAL ÇAĞIN FOTOĞRAFI

Fotoğraf görmenin başka bir deyişle algılanmanın oluştuğu bir dünyanın ve o dünyada yaşayan insanın ürünüdür. Fotoğrafın etki gücü insan, mekân, zaman, uzam ve doğayla kurduğu ilişki ile açıklanır.

Bugün yaşadığımız dünya ve fotoğraf dediğimin çok uzağındadır. “Dahil olduğumuz dünya, aynı zamanda fotoğrafın da dünyası mıdır?” sorusu epeydir yanıtlanmayı bekliyor.

İnsanoğlu günümüzde uygarlıkla daha çok çatışmasına rağmen, başta söylemek istediğim görmenin çok uzağındadır. Bu noktada fotoğraf, diğer sanat dallarına göre yıllardır tek başına şehri, mekânı, insanı ve zamanı göreceli olarak algılamayı ve görmeyi sağlayabilmiştir. Digital, bu sıraladıklarım değildir. Digital, fotoğrafta bir devrim olmasına rağmen, fotoğrafın digitalle kurduğu ilişki, insan ve mekân temasızlığı ile yoğrumlanmıştır.

Nasıl ki postmodern dünya modern dünyanın ürünü ise, digital de teknolojinin bir ürünüdür. Digitalin teknik olanın karşısına düzensizliği ve konulmuş olanın da özgürmüş gibi konulması modernizm süreci içinde fotoğrafın sadece teknik olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu yüzden digital teknoloji, fotoğrafı, her geçen gün biraz daha teknik haline getirerek insansızlaştırmaktadır. Teknolojik dünya, aslında insansız bir dünyadır. Bundan etkilenen de insanın üretim yaptığı alandır. Fotoğrafı da insanla üretim yapan bir alan olarak kabul edersek, fotoğraf, organik olanın açığa çıkarılması talebini çoktan terk etmiş, sentetik olana teslim olmuştur.

Bir bakıma gelecek projelerini yerle bir eden dünya, kendisi kadar, sanatsal olanı da insansızlaştırmaktadır. Sanatın sadece teknik olarak algılanmasını dayatmaktadır.

Bugün duymanın, görmenin ve algılayanın büyük ölçüde insandan uzak tutulduğu bir sürecin ortasındayız. Bugün fotoğraf siteleri bizi mutlu eden duyma eylemi ile doludur. Ancak bakma-görme-algılama ekseninden epeydir yoksundur. Ve hâlâ gözlerini açmamakta direnmektedirler.

Bu yüzden fotoğrafı, ısrarla, çok iyi bildiğimizi sandığımız teknik bir durum olarak bakıyoruz ve algılıyoruz. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, fotoğrafta da, “milenyum kuşağı” tam olarak bu teknik oyunun içindedir. Günümüzde sol, geçmişinden farklı olarak, diğer sanat dallarına olduğu gibi, fotoğrafa da, digital teknoloji dünyasının, insanın kendi iç dünyasından nasıl habersiz olduğu konusunda olduğu gibi, habersizdir. Muhafazakârlar ise, böyle bir şeyden tamamen habersiz oldukları için, hiçbir önerileri de yoktur.

Bundan dolayıdır ki, aynı kuşağın övünmekte hiçbir sorun görmedikleri temel özellikleri apolitizmleridir. Çünkü fotoğraf daha teknik ve daha digitalleştikçe, görsel algı kaybolmakta ve fotoğraf tek başına apolitik hale gelmektedir. Digital kuşak, artık kendi digital devrimlerini savunmakta ve bunda herhangi bir sorun görmemektedirler. Buna verilecek yanıt, fotoğrafın bugünün dünyasına ait olmadığıdır.

Uygarlık gibi, fotoğraf da, digitale ve kapitalizme feda edilmiştir. Digital teknolojik sisteme karşı, fotoğrafın kendi dünyasını kurtarmak için savunduğu devrim, insan kadar fotoğrafın da kurtuluşu olacaktır. Fotoğraf, bu devrimin oluşturduğu özgürlük alanında, tekrar kendi köklerine dönecektir. Ve fotoğraf, insanla kurduğu ilişkiyi yeniden kurduğu zaman,

özgürlüğünü kazanacaktır. Veya fotoğraf daha önceki dönemlerde olduğu gibi, kendini var etmek için saldıracaktır.

Artık dünyanın her yerinde anlaşılan “ortak dil” olan fotoğraf, bütün ulusları ve kültürleri bir araya getirmektedir. Fotoğraf, bazen sosyal amaçlı, bazen bilinmeyeni anlatmak, bazense gerçeği kanıtlamak, tanık olmak gibi görevler üstlenmiştir. Teknolojinin etkisiyle amaçları değişmiş, bazen yanlış kullanımlar sonucu, fotoğraf amacından saptırılmıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki, günümüzdeki kolaj, montaj ve photoshop gibi müdahaleci tavra rağmen, teknolojik imge üretiminin fotoğrafı öldüremediği, insanların teknoloji yardımıyla da olsa, ürettikleri fotoğraflara elleriyle dokunmaktan ve tüketmekten kendilerini alamadıkları ileri sürülebilir.

Fotoğraflar, yaşamakta olan bir hayat sürecinden alınmış birer görsel andaç gibidirler. Fotoğraf, yalnızca bir sanat değildir; o bir sanat yapıtından çok daha iyi şeyler yapabileceğini hep kanıtlamıştır. Fotoğraf Sanatı, yalnızca seyirlik bir sanat olmayıp, geniş kitlelere büyük kavrayış kazandıran bir iletişim büyüsidür.

Ali İhsan ÖKTEN

DİNİN SANAT ÜZERİNE ETKİSİ

İnsanoğlu var olduğu günden beri, kendisinden daha güçlü olanlara karşı tapınma ihtiyacı hissetmiştir. Bu da, çeşitli evrelerden sonra, bir inancı veya dini doğurmuştur. Bu tapınma ihtiyacının doğurduğu materyaller, aynı zamanda sanatın da doğmasına yol açmıştır. İnsanoğlunun varoluşundan itibaren, yaşama dair bütün değerleri, bir şekilde, din gibi, sanata da yansımıştır. Bu açıdan Gombrich, sanatın başlangıcını insanlık tarihi ile eş tutar. İlk dönemlerden günümüze kadar aşama aşama, zaman ve mekânın el verdiği biçimde insan duyarlılığı olarak gelişim gösteren sanat, güzellik, estetik ve arayış duygularının bir sonucu olarak kendini göstermiştir. İlkel insanların mağara duvarlarına yonttukları çizgi ve resimler de sanat eseridir, Picasso'nun tabloları da...

Tarih boyunca din, sanılanın aksine, sanatın itici gücü olmuştur. Sanatçıdan dinden esinlenerek birçok eser yaratmıştır. Dini konular sanat eserlerinde önemli yer tutarken, din adamları da sanatın ve sanatçının koruyucuları olmuşlardır. Tarihsel olarak geçmişten bugüne baktığımız zaman, resim veya mimarlık gibi ölümsüz sanat eserlerinin neredeyse tamamı Tanrı ya da Tanrılar adına yapılmıştır.

Hinduizm, Taoizm, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslâm gelenekleri arasında inanış ve dini ritüeller bakımından önemli farklılıklar olmasına rağmen, hepsinin kendi içlerinde sanatla aralarında sıkı bir ilişki olmuştur. Böylece sanat, dinin habercisi ve simgesi olmuş, buna karşılık din de, sanatın gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Kendi dinsel ideolojisini oluşturan Hristiyanlık, Antik Yunan ve Roma sanatındaki klasik estetiğe karşı, kendi ideallerini ve ideolojisini ifade edebileceği yeni bir estetiği

ortaya çıkarmıştır. Erken Bizans döneminde, ikonaklast akımın doğması sonucu İsa ve Meryem tasvirleri gibi dini figürler yaygınlaşmıştır. Bu yaygınlaşmada, Anadolu'nun veya İslamiyet'in resmi tapınma aracı olarak görerek yasaklaması veya Musevilğin, kutsal tasvirlerden uzak bir din olması etkili olmuş olabilir. İslam dininin soyut kutsallıkları ve yasakları yüzünden İslamiyet'te peygamberleri ve azizleri amaç edinen ikonografik eserler yoktur. İslamiyet'te bunun yerini minyatür veya hat sanatı gibi sanatlar almıştır.

Hristiyan dünyanın mabetleri olan kiliseler, mimarinin gelişmesini sağlamıştır. Kiliselerin içi, her biri sembolik anlamı olan dini resimlerle süslenmiştir. Sanatsal ve dinsel amaçların iç içe örgüsünden oluşan kilise, günümüzde bile salt bir sanat nesnesi olarak görülebilir. Aynı durum Müslümanlıkta camiler ve içlerindeki sanatsal süslemelerde de vardır. Sanat üzerinde dinin etkisinin en belirgin olarak görüldüğü yerler cami veya kiliselerdir.

Eski Mısır uygarlığındaki inanışlara göre heykeller (Ra) ve tapınaklar (Piramitler) çok büyük inşa edilerek, hem dinsel hem de sanatsal eserler meydana getirilmiştir. Ayrıca heykellerin ve resimlerin duruşu profilden olmasına rağmen, önden görünüyormuşçasına resmedilmiştir. Bunun sebebi, Tanrının insanı tekrar canlandıracağı görüşüdür. Yunan sanatı da, Mısır sanatından etkilenerek heykellerini (Afrodit, Zeus, Eros, ...vb) inançları gereğince büyük yapmışlar ve anatomik olarak abartıya kaçmışlardır.

Dinin sanat üzerindeki etkisi, Çin'de daha güçlü olmuştur. Çin sanatı asıl atılımını, bir başka dinsel etkiden, Budizm'den elde etmiştir. Budizm, Çin sanatını, sanatçıya yalnızca yeni konular esinleterek etkilememiş, resimlere yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım sanatçının başarısına derin saygıdır.

Bu saygı Rönesans'a kadar ne eski Yunanistan'da ne de Avrupa'da görülmüştür.

İslamiyet'te ise, Kur'an'da tasvir veya suret yasak olduğu için, resim de yasaktır. Suret, yani insan resmi yapmanın, Tanrı'yla boy ölçüşmeye kalkışmak olduğu, kıyamet gününde bu suretleri yapanların onlara can vermek, onları diriltmek cezasına çarptırılacağı söylenir. Bu nedenle İslam'da, batılı anlamda resim uygulaması gelişmemiştir. Ancak tasvir yasağı, yaratma süreçleri üzerinde yeterince etkili olamamıştır. İnsanları betimleme özgürlüğünden mahrum olan doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motif geliştirmekte kullanmışlardır. Resim sanatının yerini minyatür, halıcılık, el sanatları almıştır. Özellikle doğu halılarındaki zarif motiflere ve zengin renk çeşitlemesine hayran kalıyorsak, bunu sanatçının kafasını gerçek dünyadaki objelerden alıp çizgi ve renklerin düş dünyasına yönlendiren İslami düşünce sistemine borçlu olabiliriz. Nitekim hat sanatının kazandığı büyük önem bir yana bırakılırsa, bütün İslam ülkelerinde bölgesel resim üslupları doğup gelişmiş, bu üsluplar içinde ülkelerin eski görsel gelenekleri yepyeni yorum imkânları kazanmıştır. Bu yorum sonunda İslamiyet'te biçim sanatlarında süreklilik kavrayışı ortaya çıkmıştır. Yüzeylerin biçimsel düzenlenişine özel bir derinlik kazandıran bu kavrayış, motif ve parçaların sonsuz bir tarzda birbirlerini izleyen girift dekoratif anlamlarını da güçlendirmiştir. Bu bakımdan çok defa, İslam sanatının sadece dekor zenginliğine, yani süslemecilik sanatının üstünlüğüne bağlı kaldığı da ileri sürülmüştür. Süsleme sanatının yaygınlığı bir gerçek olmakla birlikte, yapılanların anlamdan yoksun olduğu söylenemez. Bu açıdan değerlendirildiğinde, içten bir kendiliğindenliğe sahip olan hat sanatının, ancak modern batı çağının soyut çizgileri üstünde değerlenişi bir rastlantı değildir. Özellikle mimari açıdan önemli sanat eserleri verilmiştir.

Hatta mimari açıdan eser veren Mimar Sinan gibi sanatçıların Avrupalı meslektaşlarından daha özgür olduğu söylenebilir.

Dinin sanat üzerine etkisi en çok Rönesans döneminde olduğu gibi zannedilirse de, aslında sanatla dinin ayrışması Rönesans'la başlar. Leonardo da Vinci'nin yaptığı "üç kadın"ın, *Ginevra de' Benci*, *Cecilia Gallerani* ve özellikle *Mona Lisa*'nın psikolojik portrelerini çizmesi, sanatın dinden kopuşunun başlangıcı olarak değerlendirilir. Daha sonradan aralarında Rembrant ve Vermeer'in de olduğu, büyük Hollanda'lı ressamlar ve başkaları, din dışı konularla ilgilenmeye başlamışlardır. Bu tutum aslında sanatçının özgürleşmesinin veya özgür düşüncesinin dışı vurumudur.

Yaptığı "üç kadın" portresi ile ilk defa psikolojiyi sanata sokan Leonardo, aynı zamanda "*Son Yemek*" tablosu ile Batı sanatının gelmiş geçmiş en büyük iki dini eserinden birini yaratmıştır (Diğeri ise Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yaptığı fresklerdir). Çünkü, kutsal temalı resimlerde İsa'nın ortada bulunması gerektiği bizzat kilise tarafından şart koşulmuştur. Bu resimde de İsa ortada, havarilerin altısı sağında, altısı solundadır. Ancak Leonardo dönemine göre bu resimde gösterdiği en büyük fark, İsa'nın başının arkasında kutsal hale çizmemiş olmasıdır.

Aynı dönemde Rafael'in yapmış olduğu eserlerden en çok dikkati çeken dini içerikli "Sistine Madonna"dır. Michelangelo'nun "Musa"sı heykeltraşıklıkta ne ise, Rafael'in "Sistine Madonna"sı resim sanatında aynı değerde sayılabilir. Rafael'in bu tablosundaki fark, o güne kadar göğe yükselen Meryem'in gökyüzüne yükselme yerine göklerden yeryüzüne iniyor haliyle resmedilmesidir. Bu tabloda "her şey kutsal bir esin" in tanrısal güzelliğine erişmiştir. En küçük çizgiler bütün duruşlar

bir yana, başın eğik duruşu... ve her şey, derin anlamlar taşı-
maktadır.

Gerçekte Hristiyanlık, endüstri çağına kadar, sanat ve edebiyatın, kısaca kültürün asıl kaynağı olma niteliğini devam ettirmiştir. Endüstri çağıyla birlikte sanat, kopuş değil, mecra değiştirmiştir. Hızlı teknolojik ilerleme ve insanın eşya ile geleneksel münasebetlerinin değişmesi, yani ilgi alanlarının açılmasına sebep olmuştur. Bu değişme her toplumun kendi iç dinamiği ve inanışlarına göre geçerli olmuştur.

Toplumsal bilincin bu iki biçimi, yani sanat ve din kendi aralarında belli ölçüde, bilim ve din kadar birbirine karşıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi XVII. yüzyıla kadar, dinin sanat üzerine etkisi çok büyük olmuştur. Ortaçağ sanatı, tamamen kilise ve dinin etkisi altında kalmıştır. Rönesans döneminde bile, dahiyane eserler, dinsel konularla ilgilidir. Niçin yüzyıllardır sanat ve din sıkı temas halindedir. Oysaki ikisi farklı düşüncelerin, biri özgür düşüncenin diğeri ise dogmatik düşüncenin temsilcileridir.

Öncelikle bunun temelinde mitoloji yatmaktadır. Hristiyanlık öncesi din mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa karşısında güçsüzlüğünü mitoslar, imgeler, totemler aracılığıyla yaratan insan aynı zamanda ilkel sanatsal yaratıcılığını da oluşturunuyordu. Marx, mitolojiyi *antik sanatın çalışma alanı ve atölyesi* olarak değerlendirir. Mitoloji, hem dinden hem de din dışı içeriklerden besleniyordu.

İkinci olarak, sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olmasıdır. Özellikle Ortaçağda kilise, toplumun tüm yaşamını etkisi altına almıştı. Ve onları her açıdan denetlemiştir. Bu dönemde bilginler ve düşünürler bu tutuma, yani dinsel dogmacılığa karşı çıkmışlardır. Bu baskıcı dönemde sanat henüz kendine bir çıkış bulamamıştı. Rönesans'la birlikte

yeni fikirler ve dünya görüşleri oluşmaya başladıkça, kilise ve dine karşı insancıl bir yöneliş olmaya başlamıştır.

Dinle sanat arasında uyuşmayan diğer bir durum, nesnel gerçekliğin sanatçı yorumuyla ortaya çıkarılması ve somutlaştırmasının dinsel inançla bağdaşmamasıdır. Artık bazı tablolarla İsa ve Tanrı gibi bazı dinsel figürler Tanrı değil, günümüz dünya insanı görünümündedir. Avner Ziss'e göre dinsel müziğin bize verdiği estetik haz, onun kutsal motiflerinden ileri gelmez, tersine insan ruhundaki güzellik duygusunun üzerindeki derin etkisinden doğar. Yine Avner Ziss'e göre aslında her büyük gerçekçi sanat, dinin güçlenmesine değil, yok olmasına neden olur.

Dine ve kiliseye karşı gelişen devrimci genç burjuvazinin sürdürdüğü mücadele, sanatın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Sanat, XVII. yüzyıldan itibaren dinsel ve mitolojik görünüşünden sıyrılarak özgür ve yaratıcı sanat ve yaşam kavramı yönünde açılmıştır. Daha sonraki dönemlerde bazı akımlar ve bazı sanatçılar dine karşı bağlılık kurmaya çalışsa da, bu konuda olumsuzlukla karşılaşmışlardır.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1-Atalay Bülent. Matematik ve Mona Lisa. Albatros Yayınları. İstanbul. 2006 Sayfa 40-45
- 2-Ziss Avner. Estetik. Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi. Hayalbaz Kitaplığı. İstanbul. 2009 Sayfa 57-61
- 3-Gombrich EH. Sanatın Öyküsü. Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007 Sayfa143-155
- 4- Din ve Sanat. www.diyadinnet.com

FOTOĞRAF EN ÇOK ŞİİRE BENZER

*“Şiir kazalarında ölenlerin, sakat kalanların sayısı,
Trafik kazalarındakinden kat kat fazladır.
Hep aşırı hızdan, dikkatsizlikten.”
Behçet Necatigil*

Elimden geldiğince edebiyat dünyasını, dergileri, yeni çıkan kitapları, vs. takip ederim. Şimdi onlardan en son okuduklarımdan biraz alıntı yapacağım. Sincan İstasyonu dergisinin Ağustos-2010 sayısında Bekir Doğanay; “İnternette Ah şiir! Vah şiir!” başlıklı yazısında İnternetin, hayatımızın öteki alanlarına ne oranda sirayet ettiğine, müdahale ettiğine bakmaya çalışmanın, bunun analizini ve dökümünü yapmaya kalkmanın öyle her babayığidin harcı olmadığını, internetin şiire ve şaire ne götürdüğünü bakmaya çalışırken Turgay Fişekçinin bu konudaki yazısıyla karşılaştığını anlatır. Turgay Fişekçi ise, şiir yayınlama ve değerlendirme konusunda denetimsizliğin ne tür facialara yol açabileceğini anlatır; İnternetin hayatımıza getirdiği değişikliklerden biri de şiir kitapları satışının tümüyle sonlanması olduğunu, aradığınız her şiirin internette karşımıza çıkıverdiğini belirtmiş. Ancak bu işin meraklılarının işlerini o denli coşkuyla yapıyorlarken, arada kendi yaptıklarının altına da Nazım Hikmet, Can Yücel gibi büyük ozanların isimlerini koymaktan çekinmediklerini tespit etmiş. Asıl serüvenin ise bundan sonra başladığını, altına bu ünlü şairlerin isimlerini koymakta sakınca görmeyenlerin yanında, bu şiirleri okuyanların, bu şiirleri hemen benimzediklerini, oysa ki şiirden biraz anlayanların; “Hayatı ıskalama lüksün yok senin / Onun varsa bırak o lüksü sonuna kadar yaşasın” dizelerinin Nazım Hikmet’e ait olamayacağını, ancak

gelen yorumlardan bunun böyle olmadığını anlatır. (Cumhuriyet, 23.06.2010)

Doğanay, yazısına şöyle devam eder; “Cesareti cahilliğinden gelenler için, biçilmiş kaftandır internet ortamı. Manzume bile denmeyecek saçma sapan lafları alt alta dizelerin kurdukları şiir sitelerinde kendilerinden elli, Nazım Hikmet’ten üç şiir koyduklarının görebilirsiniz. Bunların büyük kısmı onların imzası kullanılarak uydurulmuş şeylerdir.

İnternet ortamında at izi, it izine karışmış durumda. “Körler ile sağırılar birbirini ağırılar.” İşleyişi had safhaya varmış durumda. En küçük yetenekten nasibini almamışların şair, yazar yerine konulduğu ve yayımladığı şiirlere insanı güldürmekten ziyade deliye döndüren yorumlar, övgüler burada. Vıcık vıcık bir ortam. Gerçek şiirden, has şiirden haberdar olmayan, şiirlerin okunduğuyla değil de tıklandığı ile övünenlerin sürüsüne bereket. Sitenin en çok tıklanan şairinin yürüyüşü değişiyor. İşin garip yanı, bizim mahallede tıklanmak sanıldığı kadar hoş değil. Tıklananın yürüyüşü burada da değişir, ama ne yürüyüş biçimidir o. Allah düşmanımın başına bile getirmesin böyle bir durumu!”, diyerek bitirir yorumunu Bekir Doğanay.

Fazıl Hüsnü Dağlarca’ya şiirlerini gösteren bir gence, Dağlarca sorar; “Şiir için neyini feda edebilirsin?” Ancak yanıtı yine kendisi verir; “Sol kolunu keseceğiz, sağ kolunun da iki parmağı kalacak deseler, ben feda ederim. O iki parmakla şiirimi yazarım.”

Aynı derginin bir önceki (35. sayı) sayısında Günel Altıntaş, katıldığı şiir yarışmasında dereceye giremediği için “kamuoyunu bilgilendirme” yazısında açıklamadan çok, yazısında seçici kurul üyelerini hakaretamız bir dille suçlayan ithamları sıralar.

Yazıdaki şiir ve şair kelimelerini kaldırıp yerine fotoğraf ve fotoğrafçı kelimelerini koyalım.

Başlığımı şimdi neden böyle yazdığımı anladınız mı?

Ali İhsan ÖKTEN

SANAT, PSİKOLOJİ, FOTOĞRAF, FOTOĞRAFÇI ve YÜZLEŞME

Fotoğraf, hem bir sanat hem de teknolojinin getirdiği olanakları kullanan bir üründür. Ortaya çıkan ürünün sanatsal olmasını sağlayan, bu tekniği kullanan kişinin duygu, düşünce ve estetik birikimini, oluşturduğu esere yansıtarak, onu görselleştirmesidir. Bu noktada fotoğraf "çekmek" ile fotoğraf "yapmak" arasındaki fark, daha da belirginleşmektedir. Sanat "insanın kendini anlatma yollarından biri" olduğuna göre, fotoğrafı düşüncede yapmak durumu onu bir noktada sanat başlığı altına sokacaktır. Psikolojinin diliyle ise, genel olarak sorulan "insanı, sanat eseri yapmaya yönelten şey nedir?" sorusudur.

Sanatı psikolojik olarak ele almak eski bir eğilimdir. Fakat bu eğilimi bilimsel metodlara oturtan yaklaşımların 1800'lü yılların sonlarına doğru olduğu görülmektedir. İlk defa, sanat eşyasının biçimini ve özünü tartışan yazar T. Lipps (1851-1914)'dir (1). Aynı yıllarda Sigmund Freud ilk kez bilimsel olarak psikoanalitik çalışmalarına başlar (2). Psikoanalitik çalışmaları başlatan S. Freud (1856-1939), ünlü sanatçıları, onların eserleri üzerinden tartışmalar yaparak inceler. Duygu ve düşünce, saplantı gibi sorunlarla birlikte sanata eğilen Freud ve psikoanalitik akım, sanattaki üslûp sorunundan çok, bilinçaltını açıklayan temalarla ilgilenir. Psikoanalist ekole göre, sanat eseri; kişinin isteklerini, hayallerini, bastırılmak istenen duygularını, bir başka plânda dile getirmesi, olarak düşünülmektedir. Psikolojik verilerin, sanatçı hakkında bilgi verdikleri, sanat eserinin bildirisini açıklamaya yardım ettikleri de bir gerçektir. 20. yüzyılın başlarında Alman düşünürlerinin bir kısmı "psikoloji, estetiğin temeli olmalı" görüşünde birleşmişlerdir. Bu görüşün içinde, gerçek ötesi tüm çıkışlardan sıyrılarak, estetiğin ayrıntılı bir biçimde psikolojik çözüm-

lemesini sağlamak, temel amaç olarak algılanmıştır. Çünkü estetik bir obje, kendine özgü estetik niteliğini, onu izleyenin algı yetisi ve düşünme gücü sayesinde elde etmektedir.

Sanat psikolojisi kısa tarihi boyunca, zamanla iki konu üzerinde yoğunlaşmıştır;

1) Sanatçının psikolojisi,

2) Algılayanın psikolojisi.

Aynı şeyi fotoğraf içinde söyleyebiliriz.

1) Fotoğrafçının psikolojisi,

2) Fotoğrafın kişilere yansıttığı psikoloji,

3) Algılayanın, yani izleyicinin psikolojisi.

Sanat psikolojisi; genel anlamda sanatsal yaratma sürecine dair sorulara bir takım cevaplar vermektedir. Fotoğrafta bu ilişki nasıl olmaktadır? Hem sanat hem de sanatsal yaratım sürecinin de dışında, bir eylem ve bir teknik olarak fotoğraf ve psikoloji ilişkisi nedir? Fotoğrafçının ve algılayanın psikolojisi ve bunun sanata etkisi nedir? Fotoğraf, eylem itibarıyla seçime dayalı bir süreçtir. Fotoğraf, resimden farklı olarak, bir toplama sanatı değil, bir ayıklama sanatıdır. Bu işlem, yani fotoğraf çekme esnasında en önemli şey, görüntü alanının dışında hariç bırakılacak nesnelerin belirlenmesidir. Bu esnada fotoğrafın diğer teknik özelliklerine de (kompozisyon, kadraj, renk, ışık, yaratıcılık, ...vb.) mutlaka çok dikkat edilmelidir. Aynı zamanda fotoğrafın insanlar üzerinde bırakacağı duygu ve düşünce birikimini de, dış etkenlerin yanı sıra, fotoğrafçının psikolojik yapısına da bağlı olacaktır (3).

Özkan Eroğlu'na göre, sanattaki psikoloji meselesinde iki temel açılım vardır; biri “sanatı, sanat psikolojisi yoluyla açıklamak”, diğeri “sanatı, psikoloji alanı dışında tutmak” (4). Sanat, estetik davranışların bir sonucudur. Davranışlar deyince

de, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki açılım akla gelir. Buradan devreye, birey psikolojisi ve toplum psikolojisi konuları girecektir. İnsanın psikolojik yapısı ise, onun belli bir estetik kavrayışa sahip olmasını gündeme getirir, bir anlamda da zorunlu hale sokar. Tüm sanat ideolojileri, belli bir zamanın psikolojisidir. Tüm sanat kuramları, sanatsal oluşturma- nın meydana getirdiği psikolojik sorunların incelenmesini ister. Sanattaki psikoloji konusunun içinde, sanatçı, izleyici, yapıt ile ilgili psikoloji sorunları söz konusudur. Bunlara bireysel ve toplumsal psikolojiyi de eklemek gerekir.

Eroğlu'na göre sanat psikolojisi için bir takım gerekli tanımlar vardır;

1) Algı: İnsanın sanatla ilişki kurabilmesindeki birinci faktör algıdır. Algı, bir olay ya da nesnenin varlığı üzerine duyumlar yoluyla edinilen yalın bilinç durumu olarak açıklanabilir.

2) İlgi: Gerek algı aşamasında, gerekse algılananlar arasında dikkatimizi öncelikle belirli bir algı ögesi üzerinde toplama eğilimine ilgi denebilir. Kişinin ilgi alanları değişik yönde olabilir.

3) Yetenek: Yetenek; öğrenme olmaksızın, kişinin anlık ve devinimli alanlardaki doğal iş başarıma gücü olarak tarif edilir.

4) Estetik Beğeni-Estetik Kaygı: Bunları duyumsamanın baş koşulu, sanatın ne olduğunu anlamaktan geçer. Sanat kültürü elde etmeden bir estetik beğeni olmaz, beğenisi oluşmamış bir insanın da kaygılı olduğunu düşünemeyiz.

5) Sezgi: Bilginin gerekli olduğuna yukarıda değinmiştik. Bilgi, bir takım bilinenler kümesini de gündeme getirdiğinden, sezgi; “bilinenlerden hareketle, bilinmiyor olan, fakat bilinebilecek olan doğruya, doğrulara ulaşma gücüdür.

Yukarıdaki beş tanımın anlaşılmasının ardından sanat psikolojisi kapsamında geriye şunlar kalmaktadır ve mutlak tartışılarak konu bir sonuca götürülmelidir.

1-Sanatçı; özgün ve kendi olandır. Zanaatçı ile karıştırılmamalıdır. Hatta sanatçı bir teorinin ortaya çıkmasına ön ayak olmalıdır. Sanatçı evrenselliğin kriterlerine ulaşmış kimsedir ve kendini evrensel platformlarda kabul ettirendir.

2-Alıcı: (alıcıdan kastettiğimiz; bir sanatı bilinçle izleyen herkeştir); bir yargısı olan kimsedir, fakat bu yargı başta psikoloji olmak üzere son derece detaylı masaya yatırılmalıdır. Alıcının ideolojisi, örneğin sanat yapıtıyla verilen düşünsel yargıya katılıp katılmaması konuları ve nedenleri iyi çözümlenmelidir. Alıcının gelecekle ilgili öngörülleri, yanısıra sanat yapıtının zaman ve mekân bakımından geleceği üzerine sağlam düşüncelerinin olması şarttır.

3-Alıcı-sanat ilişkisi: ikinci kişilerin bir yapıt üzerine değerlendirmeleri, gene bu kişilerin sanat yapıtının içeriğinden ve özünden elde ettiği veriler, ayrıca bir yapıtın sanatçısıyla kurulan ilişkiden elde edilen veriler gibi tüm vurguların hepsi değerlidir ve iyi irdelenmelidir.

4-Alıcı ve yapıt ilişkisi: yapıtla başbaşa kalan alıcının ilk ağızdan kanıları, görüşleri, açıklamaları da dikkate alınmalıdır.

Yukarıda bahsedildiği gibi, sanat psikolojisinin veya psikolojik yaklaşımın en önemli sorunlarından biri, “algı” olayıdır. Algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Bununla, bir şeyi, bir nesneyi (rengini, hacmini, boyutlarını) duymaktan dolayı zihnimizde bir iz meydana gelir. Sanatçının doğayı anlamadaki yeteneği, bilincindeki bazı tasarımların yerleşmesiyle gerçekleşir. Özellikle plâstik

sanatlarda görme, gözle bir şeylerin varlığını duyma, işin en önemli yanıdır. İnsan, estetik faaliyeti geliştikçe eşyalar, varlıklar ve simgeler dünyasında yaşamaya başlar. Beş duyumdan biri olan gözün kapsadığı duyumlar aydınlık, karanlık, renkler, hacimler, biçimler, uzaklıklar gibi en temel kavramlarını, zihnin estetik perspektifi içine alır. Bu kavramlardan oluşan bir konuyu, sanatçı kafasında oluşturmamışsa, yani sanatçı bir konuyu tam anlamıyla incelememişse, çektiği fotoğraflar ne kadar iyi olursa olsun, fotoğrafı yapmamış olacaktır.

Bu durumda, bir fotoğrafçının fotoğraflarına bakarak, içinde bulunduğu psikoloji hakkında bir yoruma varılabilir mi? Veya bir fotoğrafa bakarak fotoğrafçının o esnada içinde bulunduğu psikolojik yapıyı nasıl değerlendireceği? Fotoğrafçı, fotoğrafı o anki ruhsal yapısına göre mi çekmektedir? Yoksa o esnada bulunduğu ortam nedeniyle sürekli değişen psikolojik yapısına göre mi çekmektedir? Bunlara bir de sanat psikolojisini ilave ettiğimizde, tüm bu iç ve dış etkenler ve gerçekler fotoğrafçı ve fotoğrafın psikolojisini oluşturmaktadır. Bu konuda Kevin Carter'ın "**Akbaba ve Çocuk**" fotoğrafı en belirgin örnektir (5). Bu fotoğraf, fotoğrafçının ve o an içinde bulunduğu ortamın psikolojik yapısını en iyi anlatan fotoğraftır. Tek bir görüntü üzerinden yapılacak bir analizin doğru sonuç vermeyeceği açıktır. Ama her şeyden daha da önemlisi, bir görüntüye bakarak bir şeyler söylemenin; o görüntüyü oluşturan kişi kadar -ve hatta belki daha da çok-bakan kişinin psikolojisi hakkında bir takım ipuçları içerdiği de göz ardı edilmemelidir.

"Fotoğrafın; çekene mi, eyleme maruz kalana mı ait olduğu?" tartışılabilir bir konudur. İçinde bir şey, ya da birisi olmayan tek bir fotoğraf yoktur. Çünkü fotoğrafın temel prensibi; herhangi bir nesneden yansıyan ışığı kullanarak, ışığa

duyarlı bir yüzey üzerinde, ona kaynaklık eden nesnenin bir suretini elde etmektir. Niyet ve çerçeveleme seçiminin özneliği nedeniyle, fotoğraf kesinlikle fotoğrafçıya aittir. Bu durumda sahip olunamayan, arzulanmayan nesnelerin fotoğrafa konu olması da son derece doğaldır. Sahiplenme arzusu ile yakın sayılabilecek; ancak suret elde etmek amacıyla değil, farkedilmeden bakma, seyretme arzusu da (röntgencilik), doğrudan olmasa da dolaylı yoldan fotoğraf çekme eylemi içinde söz edilebilecek bir kavramdır. Fotoğrafçı ile fotoğrafını çekeceği konuyu içinden bakarak çerçevelediği o küçük pencere (vizör) arasında bir ilişki vardır. Fotoğrafçı, fotoğrafını çekeceği konuyu, yaptıkları sözsüz bir anlaşma sayesinde, makinesinin üzerinde bulunan o küçük pencereden gizliiden gizliye dikizlemektedir. Çevresiyle yeterince rahat bir ilişki kuramayan kişi, fotoğraf makinesini bir aracı olarak kullanarak, arkasına gizlenerek, sahiplenmeyi düşlediği nesne ile rahat bir iletişim kurma fırsatını da elde etmiştir artık. Üstelik bir tehdit unsuru olarak algılanabilecek objektifinden güç alarak, ilişkide hayal bile edemeyeceği dominant bir konuma da geçmektedir aynı zamanda (3).

Çerkes Karadağ’a göre; “hiçbir fotoğraf, herhangi bir nedene dayandırılmadan çekilemez”. Başarılı olsun veya olmasın fotoğrafçı, sonuçta bir nedeni, bir sorunu dile getirmek veya derdini anlatmak için deklanşöre dokunur. Deklanşör, bir sonuç alma veya sonlandırma aygıtıdır (6). Deklanşör, fotoğrafçının kendi gerçeğini kayıt altına almanın kararlaştırıldığı çekim anında bir tetik görevi görür. Bir nevi fotoğrafçının ve onun yardımcısı kameranın gerçeğe ilişkin yönlendirmelerini kesinleştiren bir karar noktasıdır. Fotoğrafçı, bazen bir fotoğraf için tüm gün bekler. Bu süre onun için çalışmanın en heyecanlı anlarıdır. Sanki uyarıcı bir madde almış gibi zamanı farakedemediği bir ruh haline bürünür. Eğer beklediği anı

yakalamışsa, bu her şeye değmiş demektir. Fotoğrafçı, kararlarını kamerasıyla sonuçlandıran ve görünümüleri bir daha geri dönülemeyecek şekilde kesinleştiren yargıç gibidir. Deklanşörün sesi artık geriye dönüşümsüz bir ölümsüzlük anıdır (6,7).

Çerkez Karadağ, fotoğrafçının deklanşörle olan temasını neredeyse erotik hazla eşdeğer tutar.(6) Deklanşöre dokunmak, fotoğrafçıda sahip olma coşkusu harekete geçirir. Aslında bu hazzın kaynağı, sadece dokunma duyusu olmayıp, dokunmanın yanında görmenin de hazzıdır. Bu bir sevgiliye dokunmakla eş anlamlı bir duygu veya ilişki türüdür. Deklanşöre her basma olayı aynı zamanda yeni bir görmeye kapı aralamaktır. Sevgiliye her dokunmada onu görmenin eşdeğeridir. Deklanşöre veya sevgiliye dokunmak, yaşama dokunmak ve aynı zamanda bir gerçeğe, yani fotoğrafçının gerçeğine dahil olmaktır. Dokunmanın verdiği bu tarifsiz haz, kamerayı günümüzde birçok amatör için adeta bir fetiş objesi haline getirmiştir. Deklanşöre dokunmak, fotoğrafın zamandaki yolculuğunu başlatır. Böylece fotoğrafçı kendi gerçeğine biraz daha yaklaşmış olur. Oysa deklanşöre dokunmak, gerçek ile gerçek dışılığa eşit düzeyde şans tanımaktır. Fotoğrafçının bize sunduğu görüntüler, kendisinin subjektif yargılarıdır. Onu, bizim objektif yargılarımız gerçeğe dönüştürür. Ancak bu süreç sonrasında, fotoğraflar, fotoğrafçının taraflı bir bakış açısının ürünleri olsa bile, onu doğru olarak kabul ederiz. Gerçek bir olguyu veya herhangi bir fotoğrafı subjektif bakış açısı ile irdelememiz, onu, aynı görüşün baskı altına sokması ile eşdeğerdir. Deklanşöre dokunmak, gerçeğe dokunmaktır. Dokunma içgüdüğü veya gerçeğe ulaşma çabası insanoğlu için varoluşundan beri vazgeçilemeyen bir tutku olmuştur.

Basın fotoğrafçılığının unutulmaz ismi Ali Öz bir söyleşisinde, deklanşörle ilişkisini “manyak bir aşk” olarak tanımlar.

Çünkü Ali Öz, yüreğinin gözü, beyninin bilinciyle deklanşöre basar. Ali Öz, bu aşkı sayesinde çağının tanıklığını yaptığı fotoğraflarıyla Türkiye'nin toplumsal ve siyasal tarihini yazmıştır (8). Merih Akoğul ise, deklanşöre basma anında hep tedirginlik duyduğunu söyler. Çünkü deklanşöre basınca “o an” ebediyen kalacağı için “o an”ın hatasıyla sevabıyla çok kıymetli olduğunu belirtir. Bu yüzden “doğru an”ın daha önemli olduğunu belirtir. Merih Akoğul, bir söyleşisinde zaman, mekân, olan olay ve ruh halinin en üst noktada olduğu zaman deklanşöre bastığını belirtir. “Ben, ‘an’la nesnenin ruhunun çakıştığı yerde deklanşöre basmaya çalışıyorum, ama bunu büyük çığlıklarla değil, belki çok sessiz yaklaşımlarla, fısıltılarla yapmaya çalışıyorum.” der (9). J. Baudrillard, söylemden kaçmak için fotoğraf çektiğini anlatır. Fotoğraf ile cümle kurmayı eş anlamlı olarak değerlendirir. “Fotoğraf, deklanşöre basan özne ile fotoğrafı çekilen nesne arasında bir alışveriştir. Cümlelerin yüklemi nerede? O da deklanşöre basıldığı an. ‘Nesnenin ışığı ile bakışın ışığının buluştuğu’ an. Nesne o andan itibaren var olmaktan çıkıyor. Film üzerinde görünmeyen bir iz. Ama özneye de yapacağını yapıyor. Deklanşör yerine geldiğinde, özne de artık ‘o bakış’ değil.” Baudrillard nesnenin özneye ettiğine ‘şiiirsel durum transferi’ olarak tanımlar. Ve deklanşörü cümlelerin en önemli ögesi pozisyonuna sokar (10).

Genellikle deklanşöre basmak fotoğrafçının ruhuna yapılmış bir terapi gibidir. Ruhu o an doygunluğa erişir. Bu, her zaman böyle değildir. Deklanşöre basma zamanı bazı fotoğrafçılar için şizofrenik bir süreç yaratır. Fotoğrafçı, kişilik yarılması gösterir. Böyle bir durum, deklanşöre basmanın en zor olduğu savaş, doğal ve toplumsal olaylardır. Bunlara genel olarak haber fotoğrafçıları diyebiliriz. Onların deklanşörle olan ilişkisi, en zor olan durumdur. Fotoğrafçı bir gerçek karşı-

sındadır. Ancak bir de fotoğrafçının kendi gerçekliği vardır. Fotoğrafçı neye göre hareket edecektir. Böyle bir durum kişiye genellikle korku, heyecan, kendi duyguları ile deklanşöre basma esnasındaki duyguları arasında tam bir zıtlık durumu yaratır. Savaşın görsel tanıkları olan haber fotoğrafçıları, yaşamın en zor anlarını dondurup tarihe miras bırakırken, bulundukları coğrafyada, gözlerden uzakta olup bitenlerden insanlığı haberdar etme görevini de üstlenir. Fotoğrafçı da, her insan gibi, çevresinde olanlardan, şiddetten, vahşetten, acıdan, fotoğraf makinesinin içine hapsedtiği ‘an’lardan etkilenir. Fakat fotoğrafçı, mesleği gereği duygularını “o an” ifade edemez; ağlayamaz, nefret veya öfkesini dışa vuramaz. Deklanşöre basış, ölümsüzlüğe basış olduğu gibi, kişinin kendi yaşamına son veriş de olabilir. Fotoğraf tarihi bunun acı örneğini, Kevin Carter ile yaşamıştır. (5)

Bu fotoğraf benim için fotoğrafçı, fotoğraf, psikoloji ve yüzleşmenin iç içe geçtiği bir fotoğraftır. Burada Kevin Carter bu fotoğrafa bakar ve insanlığın gelmiş olduğu gerçeklikle yüzleşir. Ağır bir psikolojik travma yaşayan Kevin Carter fotoğraftaki gerçekliği kabul ederek başka bir yaşam seçer. Bu bir fotoğrafçının dramıdır.

Peki bir fotoğraf insanları nasıl etkiler? Onu da, Susan Sontag kendi örneğinden yola çıkarak 1945 yılında bir kitapçıda ikinci dünya savaşına ait gördüğü fotoğraflar hakkında şu yorumu yaparak açıklar; “Gördüğüm başka hiçbir şey – fotoğraflarda olsun, gerçek yaşamda olsun-böylesine derinden, böylesine çarpıcı ve ani bir biçimde içimi parçalamamıştı. Gerçekten de ömrümü, bu fotoğrafları görmenden önce ve gördükten sonra ikiye ayırmak hiç olmayacak bir şeymiş gibi gelmişti bana. Her ne kadar o fotoğrafların neyi gösterdiğini anlamam için birkaç yılın daha geçmesi gerektiyse de.” Çünkü

Susan Sontag'a göre "fotoğraf yalnızca bir imge, gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölü-
nün yüzünden alınmış maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir"(11,12).

Son olarak, son zamanlarda internette dolaşan şu kısa film, kurgusal olsa da; fotoğraf, fotoğrafçı, psikoloji ve yüzleşme açısından iyi bir değerlendirmedir (13).

ASLINDA HER FOTOĞRAF, FOTOĞRAFÇISI VE İZLEYİCİSİ AÇISINDAN BİR YÜZLEŞMEDİR.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1- Sanat Psikolojisi: *Sanattarihi.Wordpress.Com/2006/11/28/*
- 2- Sigmund Freud-Sanat Ve Sanatçılar Üzerine. Çeviren: Kamuran Şipal, YKY Yayınları, İstanbul, 2007
- 3- Cengiz Engin: Fotoğraf ve Psikoloji Üzerine (Ç)Alıntı: Cengiz Engin (Zone-V@Cengizengin.Com)
- 4- Özkan Eroğlu: Sanattaki Psikoloji *Www.Ozkaneroglu.Com/*
- 5- Coşkun Aral. Akbaba Ve Çocuk. *Www.Turkforum.Net*
- 6- Çerkes Karadağ: Görme Kültürü. 1. Kitap. Doruk Yayınları. 2004 Sayfa 65-69
- 7- Ali İhsan Ökten. Fotoğrafçının Deklanşöre Basarken ki Ruh Hali: FOTORİTİM. Mayıs-2009 *www.fotoritim.com*
- 8- Celal Başlangıç: Çağına Tanık Deklanşör-ALİ ÖZ. Radikal-26 Temmuz 2005.
- 9- Özge Baykan: Merih Akoğul-Yirmi Yılın Klasikleri. Geniş Açık, 2001. *www.Ozgebaykan.Com*
- 10- Serhan Ada: Yazıya Tuzak. *Www.Radikal.Com.Tr/1999/09/18*
- 11- Susan Sontag. Fotoğraf Üzerine. Altıkkırkbeş Yayınları. İstanbul. 2008
- 12- Susan Sontag. Başkalarının Acısına Bakmak. Agora Kitaplığı. İstanbul. 2004
- 13- <http://www.video.bugun.com.tr/bugunPlayer.swf?file=dagilfilm.flv>

FOTOĞRAF, FOTOĞRAFÇI, HUKUK ve TARTIŞMALAR

Son günlerde yaşanan tartışmalar ve telif hakları, TFSF'nin derneklerle yaptığı Beyşehir toplantısında ele alınan fotoğraf, fotoğrafçı, telif hakları, davalar, hukuk gibi konular fotoğrafın gündemini işgal etmiştir. Konumuzu gerçek bir öykü ile daha anlaşılır kılabiliriz. İlave olarak da, “bazı ülkelerin telif hakları konusundaki tutumları nedir?”, ona bakabiliriz.

Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau'ya göre en ilgi çekici insanlar Paris sakinleridir. Doisneau sokaklarda dolaşmayı ve bistrolarda oturup zaman geçirmeyi sever. Bir gün, Seine sokağında bulunan küçük bir barda, tezgâhın aynında, bir kadeh şarap içen hoş bir kız görür. Kızın yanında yaşı biraz daha büyük bir bey vardır ve kızı hem alaycı hem de ilgili bakışlarla süzmektedir. Doisneau, ikisiyle konuşarak fotoğraflarını çekmek istediğini söyler. Kabul ederler. Fotoğraf, “le Point” dergisinde, Doisneau'nun fotoğraflarının yer aldığı, bistrolara ayrılmış özel bir sayıda yayımlanır. Daha sonra Doisneau, bu fotoğrafı da diğerleriyle birlikte ajansına teslim eder.

Bir süre sonra bu fotoğraf, alkol karşıtı bir derneğin dergisinde alkollü içeceklerin kötü etkilerini anlatan bir yazıyla birlikte yayımlanır. Resim öğretmeni olan fotoğraftaki kişi bu durumdan rahatsızlık duyar. Kendisine üzüntülerini bildiren fotoğrafçıya “Beni ayyaşın teki sanacaklar,” diye yakınır. Ama fotoğrafçının, çektiği görüntülerin zaman içinde nerelerde kullanıldığını takip etmesi olanaksızdır. Bir süre geçtikten sonra, fotoğraf, skandallarıyla ünlü bir dergide, “le Point” dergisinden kopyalanarak ajans ve fotoğrafçıdan izin alınmadan şu altyazıyla yayımlanır: “Champ-Elysees’de Fuhuş”. Resim

öğretmeni bunun üzerine çılgına döner ve dergiye, ajansa ve fotoğrafçıya dava açar. Mahkeme, dergiyi yolsuz kazanç sağlamak suçuyla büyük bir para cezasına çarptırır. Fotoğrafın yayımlanması için izni alınmamış olan ajans da cezalandırılır. Fotoğrafçı ceza almaz. Mahkeme, fotoğrafçının “sorumluluğu olmayan bir sanatçı” olduğunu belirtir.

Daha sonradan Güney Fransa’daki yerel gazetelerden birinin Paris temsilcisi, yazdığı yazıda bu hikâyeyi anlatır ve fotoğrafçıyı, perde arkasına saklanarak skandallar yaratan fotoğraflar çekmeye çalışan biri olmakla suçlar. Doisneau, böyle bir fotoğrafçı değildir; ama basında veya fotoğraf camiasında böyle fotoğraf çekenlerde vardır, bunlara bildiğimiz gibi “paparazzi” denir.

Fotoğrafçılar ve fotoğraf kullanıcıları arasındaki anlaşmazlıklar sonucunda birçok dava açılmıştır. Genel olarak bir fotoğrafın basım hakkı, yasa aracılığıyla koruma altına alınmıştır. Ancak yasalar her ülkede farklılıklar göstermektedir. 1971 yılında altmışiki ülke ve 1973 yılında SSCB’nin imzaladıkları uluslararası copyright (telif hakkı) düzenlemesi anlaşması, yasanın yurtdışındaki uygulamalarını güvence altına alıyor, ama fotoğrafçının kendi ülkesinde aynı özen gösterilmiyor.

Değişik ülkelere baktığımızda uygulamalar şöyle;

Fransa’da 1957 yılında kabul edilen bir yasa, fotoğrafı düşünce eserlerinin arasına katıyor ve fotoğrafı, sanatçının ölümünden elli yıl sonrasına kadar koruma altına alıyor. Amerika’da bir fotoğrafçının kendi fotoğrafı üzerinde hak iddia edebilmesi için, her basımda telif hakkı işaretinin olması gerekiyor. Bu hak, fotoğrafı yirmisekiz yıllığına saklı tutuyor. Almanya’da her fotoğraf çekildiği andan itibaren otomatik olarak yirmibeş yıllık bir süre için koruma altına alınıyor.

Rusya ise bu konuda yasal açıdan en geniş olanağı sunuyor. Fotoğraf, fotoğrafçının tüm yaşamı boyunca ve ölümünü takip eden yirmibeş yıl için saklı tutuluyor. Birleşik Cumhuriyetler hukukuna göre ise, fotoğraf, ilk çoğaltım tarihinden itibaren en az on yıl süreyle koruma altına alınır. Bizde ise bildiğim kadarı ile her fotoğraf, yaratıcısının izni bile olmadan kullanıcısı tarafından istediği gibi kullanılıyor. Ancak bu durum diğer ülkeler içinde bir sorun olmaya devam ediyor. Örneğin; Fransa'da fotoğrafların korunması ve yetkisiz çoğaltılması önlemek anayasanın 6. maddesinde açıkça belirtilmiştir. Ancak gazetelerin çoğu, kendi yayınevlerine bağlı çalışmayan fotoğrafçıların adını yazmayı bilerek ihmal ediyorlar. Oysa genel olarak bağımsız çalışan bir fotoğrafçının tek gelir kaynağı, fotoğraflarının çoğaltım karşılığında aldığı ücrettir. Fotoğraf kullanımının her geçen gün arttığı günümüz dünyasında genel olarak fotoğrafçıların her türlü yayına yaptığı katkıyı yayıncılar kadar fotoğrafçılarda dikkate almıyor. Tüm bu sorunlara birde açılan davalarda mahkeme heyetinin yasayı farklı yorumlamaları sorunu ekleniyor.

Bugün için her dakikada 6 milyon fotoğraf çekiliyor. İçlerinden çok azının yapıtları belgesel nitelikleri, sanatsal duyarlılıkları ve yaratıcı yönleriyle ön plana çıkıyor. Günümüzde bu anlamda iki fotoğrafçı grubunda söz edilebilir. Bir grup için görüntü, kendi duyguları aracılığıyla çağımızın uğraşlarını, sorunlarını, sıkıntılarını dile getirmek için kullandıkları bir araç. İnsani ve toplumsal sorunlar konusunda sorumluluk taşıdıklarını düşünüyorlar ve buna göre hareket ediyorlar. Diğer grup fotoğrafçılar ise, fotoğrafı, sanat alanındaki kişisel yönelimlerini hayata geçirmek için kullanıyorlar. Her iki grupta da büyük sanatçılar veya yaratıcılar ve basit zanaatkarlar olabiliyor. Bunlara, her iki gruptan olup, artık geçimini yarışmalardan çıkarmak isteyen üçüncü bir

fotoğrafçı grubunu da ekleyebiliriz. Ama görünüşte, herkes fotoğraftaki düzeyini ve sanatını ilerletmek için uğraşıyor.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

Gisele Freund: Fotoğraf ve Toplum. Sel Yayıncılık. İstanbul. 2007

FOTOĞRAFÇININ DEKLANŞÖRE BASARKENKİ RUH HALİ

*Deklanşör, fotoğrafın oldubitti noktasıdır!
Çerkes Karadağ*

Günümüz fotoğraf tüketicileri için fotoğraf, “an”dan ibaret hale gelmiştir. Oysaki fotoğraf, “an”, “o an”, “doğru an” veya “karar anı”ndan oluşur. Fotoğrafta önemli olan, “karar anı”dır. “Karar anı” için ise, karar verme süreci gereklidir. Bu süreç, karar anından önce başlar. Oysa birçok fotoğraf, fotoğrafçının karar vermesine ve konusunu enine boyuna tasarlamasına fırsat vermeyecek kadar süratli çekilmiştir. “Yüzyılın gözü” sıfatına layık görülen Henri Cartier Bresson, “karar anı” için şöyle bir yorumda bulunuyor; “*Şu dünyada bir karar anı olmayan hiçbir şey yoktur ve iyi kollarılmış bir başyapıt, böyle bir anın ayırdına varabilmek ve onu ele geçirmek demektir. Eğer durumların devinimi içinde o anı kaçıırırsanız, onu yeniden bulabilmek veya farkına varabilmek şansınız olmayabilir.*” (1). Çünkü bir fotoğraf saniyenin binde biri hızıyla çekilmektedir. Dünya fotoğraf tarihi, bu koşullar gözetilerek çekilmiş sayısız başarılı fotoğrafla doludur. Hiçbir fotoğraf, herhangi bir nedene dayandırılmadan çekilemez. Başarılı olsun veya olmasın fotoğrafçı, sonuçta bir nedeni, bir sorunu dile getirmek veya derdini anlatmak için deklanşörüne dokunur. Deklanşör, bir sonuç alma veya sonlandırma aygıtıdır (2). Deklanşör, fotoğrafçının gerçeğini kayıt altına almanın kararlaştırıldığı çekim anında, bir tetik görevi görür. Bu yüzden, deklanşör, fotoğrafçının ve onun yardımcısı kameranın gerçeğe ilişkin yönlendirmelerini kesinleştiren bir karar noktasıdır. Öte yandan deklanşör, aynı zamanda fotoğraf çeken kişinin kendi deneyimlerine dokunduğu noktadır. Yani, bir görüntünün

akıbeti hakkındaki son noktadır. Fotoğrafçı bazen bir fotoğraf için tüm gün bekler. Bu süre, onun için, çalışmanın en heyecanlı anlarıdır. Sanki uyarıcı bir madde alınmış gibi zamanı farketmediği bir ruh haline bürünür. Eğer beklediği anı yakalamışsa bu her şeye değmiş demektir. Fotoğrafçı, kararlarını kamerasıyla sonuçlandıran ve görünümüleri bir daha geri dönülemeyecek şekilde kesinleştiren yargıç gibidir. Deklanşörün sesi, yargıcın kırdığı kalemin sesi gibi artık geriye dönüşümsüzdür. Fotoğrafçının deklanşörle olan teması, erotik hazzı çağrıştırır gibidir. Deklanşöre dokunmak, fotoğrafçıda sahip olma coşkusu harekete geçirir. Aslında bu hazzın kaynağı sadece dokunma duyusu olmayıp, dokunmanın yanında görmenin de hazzıdır. Bu bir sevgiliye dokunmakla eş anlamlı bir duygu veya ilişki türüdür. Deklanşöre her basma olayı aynı zamanda yeni bir görmeye kapı aralamaktır. Sevgiliye her dokunmada onu görmenin eş değeridir. Deklanşöre veya sevgiliye dokunmak yaşama dokunmak ve aynı zamanda bir gerçeğe yani fotoğrafçının gerçeğine dahil olmaktır. Dokunmanın verdiği bu tarifsiz haz, kamerayı günümüzde birçok amatör için adeta bir fetiş objesi haline getirmiştir. Deklanşöre dokunmak fotoğrafın zamandaki yolculuğunu başlatır. Böylece fotoğrafçı gerçeğe biraz daha yaklaşmış olur. Oysaki deklanşöre dokunmak, gerçek ile gerçek dışılığa eşit düzeyde şans tanımaktır. Fotoğrafçının sunduğu görüntüler bize kendisinin subjektif yargılarıdır. Onu bizim objektif yargılarımız gerçeğe dönüştürür. Ancak bu süreç sonrasında fotoğraflar fotoğrafçının taraflı bir bakış açısının ürünleri olsa bile, onu doğru olarak kabul ederiz. Gerçek bir olguyu veya herhangi bir fotoğrafı subjektif bakış açısı ile irdelememiz, onu aynı görüşün baskı altına sokması ile eşdeğerdir. Deklanşöre dokunmak gerçeğe dokunmaktır. Dokunma içgüdüğü veya gerçeğe ulaşma çabası insanoğlu için varoluşundan beri vazgeçile-

meyen bir tutku olmuştur. Ünlü düşünür Soren Kierkegaard; “Birey gördüğü her şeye dokunmak ister” der (2). Bir bakıma dokunmanın görme işlevini tamamladığını belirtir. Fotoğrafçı içinde görüntülenmiş şeyler onun için el konulmuş şeylerdir. Bu yüzden görme, dokunma arzusunu kışkırtan ve bir bakıma konuşmayı geçersiz hale getiren bir eylemdir. Fotoğrafçının deklanşöre dokunma arzusu, onun bir sevgiliyi görme ve dokunma arzusuyla eşdeğerdir veya bazıları için ucunda ölüm olsa bile ondan daha da ileri duygu durumu diyebiliriz.

Ülkemizden veya Dünyadan bazı örneklerle fotoğrafçının deklanşörle dansı

Basın fotoğrafçılığının unutulmaz ismi Ali Öz bir söyleşisinde deklanşörle ilişkisini “manyak bir aşk” olarak tanımlar. Çünkü Ali Öz, yüreğinin gözü, beyninin bilinciyle deklanşöre basar. Ali Öz, bu aşkı sayesinde çağının tanıklığını yaptığı fotoğraflarıyla Türkiye’nin toplumsal ve siyasal tarihini yazmıştır (3).

Merih Akoğul ise deklanşöre basma anında hep tedirginlik duyduğunu söyler. Çünkü deklanşöre basınca “o an”ın ebediyen kalacağı için “o an”ın hatasıyla sevabıyla çok kıymetli olduğunu belirtir. Bu yüzden “doğru an”ın daha önemli olduğunu belirtir. *“Ben anla nesnenin ruhunun çakıştığı yerde deklanşöre basmaya çalışıyorum ama bunu büyük çığlıklarla değil belki çok sessiz yaklaşımlarla, fısıltılarla yapmaya çalışıyorum.”* der (4). *“Fotoğrafları çektiğimde ve çektikten sonra baktığımda her zaman bir çeşit yamılgıya düşüyorum. Saniyenin binde birinde fotoğrafları çektiğimiz için deklanşöre biraz önce mi bassaydım biraz sonra mı bassaydım. geç mi kaldım, erken mi bastım tedirginliği hep var. Müstak Erenus’un bir şiiri vardır “erkene mi düştük gece mi kaldık yoksa?” Ben de her zaman onun rahatsızlığını yaşarım acaba*

erken mi bastım deklanşöre geç mi kaldım diye, ya da ben o fotoğrafları basarken benim görmediğim. tersimde ya da arkamda kalan açılarda neler kaçırđım. hep merak ederim.” Merih Akoğul, söyleşisinde zaman, mekân. olan olay ve ruh halinin en üst noktada olduğu zaman deklanşöre bastığını belirtir. Fotoğraflı deklanşöre basıldığı “an”da dün olan, geçmişte kalan bir şey olarak değeriendirir. Ancak fotoğrafın gösterildiği, sergilendiği yani gelecekte nefes almaya başladığını belirtir. Merih Akoğul’a göre deklanşöre basmak aynı anda “an”, “dün” ve “gelecek” gibi üç zaman aralığını ilişkilendirdiğini belirtir (5).

Murat Yaykın; “Deklanşöre basmak fotoğraf çekmek değıldir!” başlıklı yazısında; *“ Kaygısız bir amatörde genellikle sanatsal birikimin izine, görüntü tavrına ve yorumu ölçü alan seçkin bir portfolyo bütünlüğüne rastlayamayız. Bu fotoğrafçılar, kameranin yeteneklerini yerli yerinde kullanmak şöyle dursun, genellikle kameraların yeteneklerinin yönlen-dirdiği küresel bir kitledir. Yaratıcı ve seçici fotoğrafçı profili benimsemektense, olguların ve mevcut durumların peşinden koşturmayı tercih ederler. Sanatsal ve düşünsel yorumlar geliştirmektense, güzel kabul edilen fotoğraflar çekmeyi yeğlerler. ...boyunlarında asılı bulunan fotoğraf makineleriyle tıpkı birer göz gibi dünyadaki her şeye saldırmakta ve her şeye sahip olmak için oburca çabalamaktadır...”* Her uğraş gibi fotoğraf da emek, özveri, sabır, disiplin, eylem, izleme, tartışma, yoğrulma, olgunlaşma, pişme, olma, üretme istemiyor mu? Fotoğraf deklanşöre basılınca mı çekiliyor? Yoksa niye deklanşöre bastığımızı bildiğimiz zaman mı fotoğrafı çekmiş oluyoruz? Fotoğraf, bir “Görüntü Avcılığı ” mı yoksa bir “Görüntü Büyücülüğü ” mü? diye sorar (6).

J. Baudrillard, söylemden kaçmak için fotoğraf çektiğini anlatır. Fotoğraf ile cümle kurmayı eş anlamlı olarak değerlendirir. *“Fotoğraf, deklanşöre basan özne ile fotoğrafı çekilen nesne arasında bir alışveriş. Cümlemin yüklemi nerede? O da deklanşöre basıldığı an. ‘Nesnenin ışığı ile bakışın ışığının bulunduğu’ an. Nesne o andan itibaren var olmaktan çıkıyor. Film üzerinde görünmeyen bir iz. Ama özneye de yapacağını yapıyor. Deklanşör yerine geldiğinde özne de artık ‘o bakış’ değil.”* Baudrillard nesnenin özneye ettiğine ‘şiiirsel durum transferi’ olarak tanımlar. Ve deklanşörü cümlemin en önemli ögesi pozisyonuna sokar (7).

Genellikle deklanşöre basmak fotoğrafçının ruhuna yapılmış bir terapi gibidir. Ruhu o an doygunluğa erişir. Bu her zaman böyle değildir. Deklanşöre basma zamanı bazı fotoğrafçılar için şizofrenik bir süreç yaratır. Fotoğrafçı, kişilik yarılmaması gösterir. Böyle bir durum deklanşöre basmanın en zor olduğu savaş, doğal ve toplumsal olaylardır. Bunlara genel olarak haber fotoğrafçıları diyebiliriz. Onların deklanşörle olan ilişkisi en zor olan durumdur. Fotoğrafçı bir gerçek karşındadır. Ancak bir de fotoğrafçının kendi gerçekliği vardır. Fotoğrafçı neye göre hareket edecektir. Böyle bir durum kişiye genellikle korku, heyecan, kendi duyguları ile deklanşöre basma esnasındaki duyguları arasında tam bir zıtlık durumu mevcuttur. Savaşın görsel tanıkları olan haber fotoğrafçıları, yaşamın en zor anlarını dondurup tarihe miras bırakırken, bulundukları coğrafyada, gözlerden uzakta olup bitenlerden insanlığı haberdar etme görevini de üstlenir. Fotoğrafçı da, her insan gibi, çevresinde olanlardan, şiddetten, vahşetten, acıdan, fotoğraf makinesinin içine hapsettiği ‘an’lardan etkilenir. Fakat fotoğrafçı, mesleği gereği duygularını “o an” ifade edemez; ağlayamaz, nefret veya öfkesini dışa vuramaz. Deklanşöre basış ölümsüzlüğe basış olduğu gibi,

kişinin kendi yaşamına son veriş de olabilir. Fotoğraf tarihi bunun acı örneğini Kevin Carter ile yaşamıştır.

Bir fotoğraf iki kayıp

Kevin Carter, 1994'ün bir Haziran günü bahçe sulama hortumunu araba egzostuna bağladı ve arabasında boğularak öldü. Geride bıraktığı intihar notu karmaşıktı ama içinde bulunduğu ızdırap dolu ruh halini sorgulayan hiçbir şey yoktu. Yazmadan birkaç zaman önce; *“Kendimi normal insanlara yabancılaşmış hissediyorum. Objektif kapakları kapanıyor ve korkunç kan görüntüleriyle karanlık yerlere doğru geri-liyorum.”* diyerek kendini sürekli sorguluyordu. Kevin Carter'in yaşamını bitiren olaylar zinciri sadece saniyenin binde birlik zamanına uyan yani bir deklanşöre basış süresine eşitti.

Bu karanlık yerler Carter'in cevaplamadığı soruları da beraberinde getirdi. Ondan önce ve ondan sonra gelen fotoğrafçılar gibi, o da gözlerinin önünde insanların ölüşünü izledi ve sadece fotoğraflarını çekti. O zavallı Sudanlı çocuğa yardım etmediğini kabul etti. Ama fotoğrafı çektikten sonra bir ağacın altına oturdu ve gözyaşlarına boğuldu...

Coşkun Aral, bu veya buna benzer durumları; *“Deklanşöre bastığı an, fotoğrafçının kafasındaki tek düşünce, görüntülediği anın kalıcılığıdır.”* diye belirtir.

1994 yılında Sudan da çekilen bu fotoğraf Afrika'daki açlığın simgesi oldu ve belki de birçok insan bu fotoğraf sayesinde açlıktan kurtuldu. Ancak insanlar olayı sadece bir fotoğraf karesi olarak görmüyorlardı. Kevin Carter'e, olayın devamını, yani küçük kıza ne olduğunu sordular. Cevap en az fotoğraftaki manzara kadar içler acısıydı: Carter, küçük kıza yardım etmediğini ama fotoğraf çekerken akbabanın korkup kaçtığını, kızın yaşayıp yaşamadığını bilmediğini ama yaşıyor

olması gerektiğini, çünkü gıda yardımı yapılan Amerikan üssünün pek de uzakta olmadığını söyledi.

Bir fotoğrafçıyı ölüme sürükleyen “an”ın öyküsünü Coşkun Aral şöyle anlatır. Bu aynı zamanda deklanşöre basma anındaki fotoğrafçının ruh halini de anlatan gerçek bir öyküdür.

Savaşın görsel tanıkları olan haber fotoğrafçıları, yaşamın en zor anlarını dondurup tarihe miras bırakırken, bulundukları coğrafyada, gözlerden uzakta olup bitenlerden insanlığı haberdar etme görevini de üstlenir. Fotoğrafçı da, her insan gibi, çevresinde olanlardan, şiddetten, vahşetten, acıdan, fotoğraf makinesinin içine hapsettiği anlardan etkilenir. Fakat fotoğrafçı, mesleği gereği duygularını o an ifade edemez; ağlayamaz, nefret veya öfkesini dışa vuramaz.

1994 yılında Pulitzer Ödülünü alan bu fotoğrafa gelince, benzer anları yaşamış bir foto- muhabiri olarak bu anı görüntüleyen meslektaşım Kevin Carter’ın yaşadıklarını anlayabiliyorum. Savaş ve açlığın bütün acımasızlığıyla hissedildiği bir bölgede, Sudan’da, böylesine vurucu bir anı görüntüleme fırsatı bulan meslektaşımızın, zamanı durdurduğu bu anda büyük olasılıkla aklında olan tek şey bu fotoğrafın dünya kamuoyunda yaratacağı tepki ve bunun sonucunda dünya ülkelerinin Sudan’a yönelik yardım girişimlerinde bulunma ihtimali. O anda, o fotoğrafı gerekli yerlere ulaştırma güdüsü ve bu nedenle de bir an önce bulunduğu yerden ayrılma isteği sadece o anı yaşayan insanların anlayabileceği bir psikoloji.

Fotoğrafçının fotoğrafı çekerken yaşadığı, bir soğuma anıdır. Aynı kurşun yiyen biri gibi, fotoğrafçı da olayın verdiği şokla, ilk anda hiç bir şey hissedemez. Fotoğrafın çekildiği anda, psikolojik bir duyarsızlık anı vardır. İlk hissedilen, o anı yakalayabilmiş olmanın verdiği bir zafer sarhoşluğudur.

Ancak fotoğraf yerine ulaştıktan sonra fotoğrafçı yaşadığı anı sorgular; keşkeler gündeme gelir. Aynı Kevin Carter'ın yaşadığı gibi. Benzeri durumlar, televizyon haberciliğinde de yaşanabilir. 1985te Armeroda (Kolombiya) kızgın volkanik küllerin arasında ölen çocuk, akıllarda kalan en çarpıcı örnek. O çekimleri yapan ekip için de aynı ikilem söz konusuydu; çekim yapacakları sürede olaya müdahale etselerdi, çocuk kurtulabilirdi. Ancak bu örneklerin hiç birinde, muhabirler ya da fotoğrafçılar seçimlerinden dolayı yargılanamaz. O an, insan davranışlarının otomatikleştiği bir andır. Mesleki soğukkanlılık, tecrübeyle yerleşen bir şeydir. Bu özel durumu nedeniyle de, foto-muhabirlik ya da habercilik herkesin yapabileceği bir iş değildir.

Deklanşöre bastığı an, fotoğrafçının kafasındaki tek düşünce, görüntülediği anın kalıcılığıdır. Hayat kurtarmayı fotoğrafçı da herkes kadar ister. Ancak, zor koşullarda çalışan foto-muhabirin öncelikli misyonu o anı görüntülemektir. Bu nedenle fotoğrafçı, davranışlarının otomatikleştiği o anda yaptığı ya da yapmadığı şeylerden dolayı sorgulanmamalıdır."

Kevin Carter, bir söyleşisinde deklanşör ile ilişkisini şöyle anlatır: "Bir makinenin düğmesine bastığımızda, bastığımız 'saniyenin binde biri' aralığında ne olup bittiğini bilmiyoruz, bildiğimiz ortaya çıkan muhteşem sonucun bize anlattıkları. Dünya vizörün hem önünde hem de arkasında. Fotoğrafçı dünyayı bir dünyalı olarak fotoğraflıyor. Dışarıdan değil. Gezip-tozduğum coğrafyalarda gördüğüm şey o coğrafyanın kendi insanının kaderini de belirlediği idi. Her coğrafyanın ve her kaderin, her milliyetin ve her rengin üzerinde bir ortak kimliğin var olduğunu gördüm; yeryüzü vatandaşı olmak diye isimlendirebileceğim bu kimliğin bir belgesi yok. Ama her insan yüzüne düşen bir ışığı var. Peşinde koştuğum şey hep bu

oldu.” Kevin Carter, fotoğrafı gördükten sonra bir çocuğun yüzüne düşen ışık yerine karanlığı gördüğü gün, tüm sahip olduğu değerlerin peşini bıraktı (8,9,10,11).

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1-Henri Cartier Bresson: Karar Anı. YGS yayınları. 2006
- 2-Çerkes Karadağ: Görme Kültürü. 1. Kitap. Doruk Yayınları. 2004 Sayfa 65-69
- 3-Celal Başlangıç: Çağına Tanık Deklanşör-ALİ ÖZ. Radikal-26 Temmuz 2005.
- 4- Özge Baykan: Merih Akoğul-Yirmi Yılın Klasikleri. Geniş Açık, 2001. www.ozgebaykan.com
- 5- Işıl Göreci: Merih Akoğul'la Fotoğraf Üzerine. www.mimarizm.com
- 6-Murat Yaygın. Deklanşöre basmak fotoğraf çekmek değildir!. www.birgun.net/writer 2007
- 7-Serhan Ada: Yazıya Tuzak. www.radikal.com.tr/1999/09/18
- 8-Tülay Çelek: Coşkun Aral Fotoğrafında Yaşamı Sorgulamak. Anafilya : Sayı 20. 2003 www.anafilya.org
- 9-Coşkun Aral. Akbaba ve Çocuk. www.turkforum.net
- 10-Coşkun Aral: Foto-muhabirlik ve Etik Üzerine. Fotoğrafya Sayı:12 www.fotografya.gen.tr/
- 11-Perihan Kazancı. Foto-muhabirlik ve Etik Üzerine. Zamandan Kesitler. www.gezenbilir.com

FOTOĞRAFÇI, FOTOĞRAF, GERÇEKLİK ve VİCDAN MESELELERİ ÜZERİNE (3 fotoğrafçı, 3 fotoğraf ve 1 kısa film)

Haber fotoğrafçılığı tarihinde, fotoğrafçıların göztüntün önünden gitmeyen üç fotoğraf vardır. Bir tanesi Nick Ut'un Vietnam Savaşında bir napalm saldırısından kaçan çocuklar fotoğrafı. Diğer Kevin Carter'ın "Akbaba ve çocuk" fotoğrafı. Bir diğeri Ramazan Öztürk'ün Halepçe katliamını tek karede anlattığı "Sessiz tanık" isimli fotoğrafı.

Her üç fotoğraf da, tarihte üzerlerine düşen görevi yapmış ve yarattıkları etkiler de büyük olmuştur. Nick Ut'un fotoğrafı Vietnam savaşını sonlandırmış, Kevin Carter'ın fotoğrafı Afrika'daki açlığın vardığı boyutları gözler önüne sermiş, Ramazan Öztürk'ün fotoğrafı ise belki de birkaç dakikada binlerce kişinin bir anda nasıl öldüğünü anlatmıştır. Bu kadar etki yaratan fotoğrafları çeken fotoğrafçılar da tartışmaların odak noktası olmuşlardır.

Her üç fotoğrafta ilk bakışta "an" veya "kritik an" fotoğrafı gibi gözükmektedir.

Bu kadar güçlü olmalarına rağmen, gerçekte bu fotoğraflar nasıl çekilmiştir?

Nick Ut'un fotoğrafında, önde biri çıplak, koşarak kaçan beş çocuk, onların arkasında üç-dört Amerikan askeri ve daha arkada, yakılan bir köy ve kırsal alandan gökyüzüne yükselen kara dumanlar görülür. Fotoğrafı bu kadar öne çıkaran çıplak olarak ve ağlayarak koşan, oldukça zayıf kız çocuğudur. Bu savaşın tüm şiddetini gösteren, insanın tüm duygularını alt üst eden ve insanoğlunu dehşete düşüren bir fotoğraftır. Tüm ajanslara bu şekilde geçilerek, Vietnam savaşını bitiren bu fotoğraf, Nick Ut'un başarısıdır.

Peki çekilen fotoğrafa konu olan olayın gerçeği nasıldır?

Bu fotoğrafın gerçeğini Samih Rifat, “Akla Kara Arası” kitabında şöyle anlatır; “ *Vietnam Savaşında bir napalm saldırısından kaçan çocuğun fotoğrafı gözümün önünden hiç gitmedi. Yıllar sonra Vietnam Savaşıyla ilgili bir belgesel film izlerken, bu fotoğrafın çekim anının çekimi çıkıverdi ansızın. Bu görüntülerin tamamı video kameraya alınan görüntülerdi. O fotoğrafın gerçeğini birden değiştiren görüntülerdi. Kameramandan başka fotoğrafta görünmeyen üç beş fotoğrafçı daha vardı. Yani oradaki fotoğrafçı bizim zannettiğimiz gibi tek değildi. O üç beş çocuk koşarak, ağlayarak üstlerine gelirken, durup onlara sarılacak yerde, kameralarını çalıştıran ve fotoğraf çekmeyi sürdüren üç beş adam. Oysa olay yeri fotoğrafta görüldüğünden daha kalabalıktı. Belki de görüntüler “sahneleme” öğeleri içeriyordu. Gerisini anımsamıyorum, anımsamak da istemiyorum.* ”

Filmde fotoğrafçıların hepsinin sürekli fotoğraf çektiği belirtiliyor. Kız çocuğu, hem kameraman için hem de fotoğrafçılar için özne konumunda olduğundan, odak noktasındadır. Çünkü fotoğrafın dramatikliğini arttırmaktadır. Orada ki diğer fotoğrafçılar arasından neden sadece Nick Ut’un fotoğrafının ajanslara dağılım yapıldığı bilinmiyor. Diğer fotoğrafçılar ya daha sonradan yaptıkları içsel sorgulamalarında oradaki çocuklara yardım etmek yerine fotoğraf çektikleri için bu davranışlarını ahlaki bulmadılar. Ya da o esnada en güçlü kare Nick Ut’un idi.

Fotoğrafçılar, deklanşöre basma esnasında vicdan muhasebesini yapamazlar veya deklanşöre basma istenci o esnada her şeyin üstünde gelebilir. Olaya başka bir noktadan baktığımızda Nick Ut veya diğer fotoğrafçılar eğer o fotoğrafları

çekmeselerdi Vietnam savaşı devam edecek, daha binlerce çocuk veya insan ölecek ve tarih başka türlü yazılacaktı.

Diğer bir fotoğrafçı davranışı örneği ise bildiğimiz gibi Kevin Carter'ın "Akbaba ve Çocuk" fotoğrafıdır. Bu fotoğrafın nasıl çekildiği yönünde fotoğrafçının kendisinin belirttiği fazla bilgi yoktur. Fotoğrafın Afrika'daki açlık sorununun gerçekliğini vurgulaması ve sorgulaması nedeniyle görevini fazlasıyla yapmış olması fotoğrafın gücünden kaynaklanmaktadır. Kevin Carter'e olayın devamını, yani küçük kıza ne olduğunu sorduklarında; Carter, *"küçük kıza yardım etmediğini ama fotoğraf çekerken akbabanın korkup kaçtığını, kızın yaşıyıp yaşamadığını bilmediğini ama yaşıyor olması gerektiğini, çünkü gıda yardımı yapılan Amerikan üssünün pek de uzakta olmadığını"* söylemiştir. Bu noktadan sonra fotoğrafçının kendini sorgulama mekanizması başlamış ve süreç bildiğimiz gibi intiharla sonlanmıştır. Bu fotoğrafta da fotoğrafın nasıl çekildiğinin ve sonrasının gerçeğini bilen yoktur. Ancak fotoğraf yine kendi işlevini yaparak, Afrika'daki açlık sorununu gözler önüne sermiş ve çözüm bulmaya yardımcı olmuştur.

Aslında, son zamanlarda internette dolaşan şu 5 dakikalık kısa film ise, konuyu çok güzel anlatıyor. Hani deklanşöre basma istencinden kendini kurtaramayan kadın fotoğrafçı kahramanımız. Çocuğu kurtarma olasılığı yüksek olmasına rağmen biliyor ki, çektiği o fotoğraflar hem mesleki olarak hem de duygu olarak bir daha ele geçiremeyeceği noktada. O yüzden, her şeyi bir kenara bırakıp, ardı ardına deklanşöre basıyor. Fotoğraflar görevini yapıyor. Fotoğrafçısına ödül kazandırıyor. Sonrası ise, fotoğrafçının yaşadığı, "bir ödüle değer mi?" diye kendini sorguladığı içsel muhasebe.

Her iki fotoğraftan ve kısa filminden yola çıkarak bu durum daha çok basın veya haber fotoğrafçıları için karşı karşıya kaldığı bir durum diyebiliriz. Mesleki sorumluluk veya vicdan. Vicdan, yaptığımız davranışların yanlış veya doğru olduğunu bildiren içsel bir ses, öznel bir şuur hali olduğuna göre, deklanşöre basma hali bazen şuursuzluk hali olabilir mi? Veya Coşkun Aral'ın belirttiği gibi; *“Fotoğrafçının fotoğrafın çekildiği anda, hissettiği psikolojik bir duyarsızlık anı mı? Aral'a göre ilk hissedilen, o anı yakalayabilmiş olmanın verdiği bir zafer sarhoşluğudur. Ancak fotoğraf yerine ulaştıktan sonra fotoğrafçı yaşadığı anı sorgular; keşkeler gündeme gelir. O an, insan davranışlarının otomatikleştiği bir andır. Deklanşöre bastığı an, fotoğrafçının kafasındaki tek düşünce, görüntülediği anın kalıcılığıdır. Hayat kurtarmayı fotoğrafçı da herkes kadar ister. Ancak, zor koşullarda çalışan foto-muhabirin öncelikli misyonu o anı görüntülemektir.”* diyebiliriz.

Bir tarafta sizden bağımlı olduğunuz ajansa sorumluluğunuz diğer tarafta insani sorumluluğunuz ve başka bir tarafta sizi o esnada başka şeyleri düşündürmeyen veya aklınıza getirtmeyen fotoğraf çekme veya deklanşöre basma dürtüsü. İnsan neden fotoğraf çekerken o muhasebeyi yapamaz. Veya yapmalı mıdır? Diğer mesleklerde tabii ki mesleki sorumluluk vardır ancak, böylesine bir vicdani muhasebe var mıdır? Nick Ut, belki de düşünmesine rağmen neden fotoğrafı çekmeden önce Vietnamlı çocuğa yardım etmemiştir. Kevin Carter'ın bulunduğu bölgedeki diğer görevliler veya kuruluşlar onun kadar bu içsel zorluğu yaşamış mıdır? Oradaki görevliler veya birleşmiş milletler daha sonradan açlığı ortadan kaldıracak mıdır? Burada ki öz durum, fotoğrafçının birebir karşı karşıya kaldığı durumdur. Aslında durup düşünmesi ve fotoğraf çekmesi arasındaki süreç, saniyenin binde biri kadar. Belki de

olayın biraz daha öncesini de sorgularsak birkaç dakikalık bir olay. “Sıcak haber” diye nitelendirilen bu olaylarda fotoğrafçının aldığı veya alması gereken tavır ne olmalıdır? Tartışmalı bir konu olduğu şüphesiz. Bu konuda bağımsız çalışan veya bir medya kuruluşuna bağlı çalışanlar açısından durum farklı olabilir mi? Veya tam bu noktada ayrıca mesleki sorumluluk devreye girer mi veya girmeli midir? Fotoğrafçı kendi açısından doğru olanı yapsa bile, bağlı olduğu medya kuruluşunun bu fotoğrafları yayınlaması veya yayınlama biçimi nasıl olacaktır. Tamamen fotoğrafçının hissettiklerinden farklı olarak yayınlanırsa ne olur? Sorular giderek artabilir. Fotoğrafçı bu soruların neresindedir? Kısaca bunun gibi sorulara basın fotoğrafçısı Ali Öz, şöyle cevap verir; *“Böyle bir durumda gazeteciliğin temel görevi tabii ki toplum adına insanların haber alma gereksinimine yanıt vermek olmalıdır. Ama bunun evrensel kurallarını iyi bilmek gerekir. Dünyanın her yerinde gazetecinin temel görevi haber vermektir. Bunun istisnaları vardır. Örneğin adamın biri köprüden atlamak üzere ve sen o adamla yüzyüzesindir. Orada gazetecinin birinci görevi o insanın ölümünü engellemek olmalıdır. Çünkü dünyanın en iyi haberi bile olsa insan hayatından daha önemli değildir. Bir foto muhabiri bir belgeleme görevi olarak bir olayı objektif olarak çekmek zorundadır. Ancak bu işin etik kurallarının asıl yaşanıldığı alan kullanım sürecinde başlar. Çoğu Türk basının da bu kurallara uyulmamaktadır.”*

Genellikle deklanşöre basmak fotoğrafçının ruhuna yapılmış bir terapi gibidir. Ruhu o an doyunluğa erişir. Bu her zaman böyle değildir. Deklanşöre basma zamanı bazı fotoğrafçılar için şizofrenik bir süreç yaratır. Fotoğrafçı, kişilik yarılması gösterir. Böyle bir durum deklanşöre basmanın en zor olduğu savaş, doğal ve toplumsal olaylardır. Bunlara genel olarak haber fotoğrafçıları diyebiliriz. Onların deklanşörle olan

ilişkisi en zor olan durumdur. Fotoğrafçı çıplak gözüyle bir gerçek karşısındadır. Ancak bir de fotoğrafçının vizör arkasındaki kendi gerçekliği vardır. Fotoğrafçı neye göre hareket edecektir? Böyle bir durum kişiye genellikle korku, heyecan yaşatır ve kendi ortalama duyguları ile deklanşöre basma esnasındaki duyguları arasında tam bir zıtlık durumu mevcuttur. Savaşın görsel tanıkları olan haber fotoğrafçıları, yaşamın en zor anlarını dondurup tarihe miras bırakırken, bulundukları coğrafyada, gözlerden uzakta olup bitenlerden insanlığı haberdar etme görevini de üstlenir. Fotoğrafçı da, her insan gibi, çevresinde olanlardan, şiddetten, vahşetten, acıdan, fotoğraf makinesinin içine hapsettiği ‘an’lardan etkilenir. Fakat fotoğrafçı, mesleği gereği duygularını “o an” ifade edemez; ağlayamaz, nefret veya öfkesini dışı vuramaz.

Bu duygulanımın karşıt örneğini, Halepçe katliamının sembolü olan ve “Sessiz tanık” adı verilen fotoğrafı çeken Ramazan Öztürk, çekim aşamasında yaşar ve yaşadıklarını şöyle anlatır; *"Hayvanların çoğu ölmüştü. 'Eğer gaz şehrin dışını bu kadar etkilemişse şehir ne durumdadır?' diye düşündüm. Korkuyordum. Şehrin içine ilk girdiğim itibarıyla sokakların sağında solunda cesetlerle karşılaştım. Çok sayıda ceset vardı. Bu cesetler daha çok kadınlara, yaşlı insanlara, bebeklere, çocuklara aitti. Görüntüleri çok feciydi. Kiminin derisi kabarmıştı, sıcak su dökülmüş gibi. Kimi yanmış, kimi morarmış. Sofra başında yemek yiyen anne, baba, çocuklar ölmüş. Birbirlerine sarılmış halde can vermişler. Kapı eşiğinde anne ve çocuklar. Katliamın üçüncü günüydü. Cesetler kokuyordu. Dayanılmaz bir koku vardı. Altı bin insanın kokusunu düşünün."*

Gördüğü manzara karşısında bir yandan ağladığını ve bir yandan da mesleki olarak, "Ben bu katliamı nasıl anlatacağım,

kaç fotoğrafla katliamı anlatabilirim?" diye düşündüğünü belirten Öztürk, "Öyle çarpıcı fotoğraflar almalıyım ki bu katliamı anlatayım. Saniyelerle yarışıyorduk. Irak uçakları tepemizde uçuyordu. Her an bombalar başımıza düşebilirdi. İran askerleri çok seri hareket etmemizi istiyordu. Derken bu sembol olan 'sessiz tank' fotoğrafı, Ömer Havar. O görüntüye rastladım. Bir evin dış kapısındaki merdiven basamaklarına kapanmış bir baba ve kucağında bir bebek. Çok etkilendim. 'İşte aradığım bu' dedim. Farklı açılardan sürekli deklansöre bastım. İran askerleri ikaz etti, 'Gidelim' diye. Onlar ayrılmışlar, sonra benim olmadığımı farketmişler. İki asker yanıma geldi 'Hadi gidelim' diye. Ben hala çekiyorum. Sonra kollarına girmişler. beni sürükleyerek uzaklaştırdılar."

Fotoğrafçı, çekilen fotoğraflar ve gerçekler hakkındaki soruların yanıtını ancak tarih verebilir.

Tarih de yanıtını, fotoğrafçının ve çekilen fotoğrafın vicdanına göre verecektir.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

1- Samih Rifat. Akla Kara Arası. YKY Yayınları.İstanbul. 2002

2-Tülay Çelek: Coşkun Aral Fotoğrafında Yaşamı Sorgulamak.

Anafilya :

Sayı 20. 2003 www.anafilya.org

3-Coşkun Aral. Akbaba ve Çocuk. www.turkforum.net

4-Coşkun Aral: Foto-muhabirlik ve Etik Üzerine. Fotoğrafya Sayı:12
www.fotografya.gen.tr/ ·

5-Ali Öz. www.evrensel.net/04/02/04/kultur

6-Ali İhsan Ökten. www.fotoritim.com/.../ali-ih-san-okten--fotografcinin-deklansore-basarken-ki-ruh-hali-

7-RamazanÖztürk: www.haberler.com/halepce-katliami-nin

[sembol-fotografini-ceken-haber-i/](http://www.haberler.com/halepce-katliami-nin-sem-bol-fotografini-ceken-haber-i/) -

FOTOĞRAF “METİN KÜLTÜRÜNDEN GÖRÜNTÜ KÜLTÜRÜNE”

Fotoğraf, metin kültüründen görüntü kültürüne geçişi sağlamıştır. Fotoğraf, gerek günlük işlerde gerekse sanatsal amaçlı olsun yaşadığımız çağın bir görüntü çağı olduğunu ilk olarak vurgulayan bir araç olmuştur.

İnsanoğlu, kültürel anlamda uygarlığa geçişi, iki dönüm noktasında yaşamıştır. Bunlardan birincisi M.Ö. 2000 yıllarının ikinci yarısına rastlayan, “yazı”nın bulunuşu, diğeri ise, bugün yaşamımızın büyük kısmını kuşatan “teknik görüntü”lerin icadıdır. Uygarlık süreci içinde insanoğlu tekerleğin, buharın, matbaanın, makinenin icadı gibi birçok bilimsel ve teknik anlamda dönüşümler yaşasa da, yazı ve görüntü, insan varlığında kültürel anlamda yapısal bir değişim süreci yaratmıştır. Yazının bulunmasından sonra, onun kültüre dönüşmesi için, “kavramsallaştırma” olarak nitelenen, yeni bir kavram doğmuştur. Bu, satırların soyutlanarak elde edilmesidir. Bu, metin kültürünün oluşmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Kavramsal düşünce, daha sonradan oluşan görüntüsel düşünceden daha soyut bir yapıdır. Metinlerin deşifre edilmesi, onların ne tür görüntüleri kastettiklerini açığa çıkarmak demektir. Metin ve görüntü arasındaki mücadele, her dönem kendi aralarındaki ilişki sorununu tartışmaları nedeniyle, kültürel tarihin en önemli sorunu olarak devam etmiştir. Bugün için aynı mücadele, metinsel bilimler ve imgesel görüntüler arasında sürmektedir. Bu aslında diyalektik bir savaşımdır. Yazı da görüntüler gibi, insan ve dünyası arasına giren bir araç olduğu için, yine aynı içsel diyalektiği barındırır. Yazı yalnızca görüntülerle çelişmez aynı zamanda kendisiyle içsel bir çelişki barındırır. Yazı, insan ve görüntü arasında açıklayıcı bir işlev

üstlenmiştir. Bundan ötürü insan ve görüntü arasına girerler. Metinler, görüntüleri açıklarken, kendi anlamlarını açığa kavuştururken yine görselleşmektedir. Bu diyalektik süreç içerisinde her iki tarafta birbirini etkilemektedir. Böylelikle metinler daha görüntüsel, görüntüler ise daha kavramsal hale gelmektedir. Bu süreç teknoloji ile paralel gitmiştir. Teknik ilerlemeler geliştikçe üretilen görüntülerde de kavramsallaştırma artmıştır. Teknik görüntüler açıklanmayı bekleyen simgeler bütünlüğüdür. Nasıl ki metinlerin deşifre edilmesi gerekiyorsa görüntülerinde deşifre edilmesi gereklidir. Eğer fotoğrafları soyut kavramlara işaret eden bir simgeler bütünü veya kavramlar olarak kabul edersek, o zaman fotoğrafların anlamını ortaya çıkarmak gerekmektedir. Metin veya görüntülerdeki açılmanması gereken her düzey, bir sonraki açılmanması gereken daha derin düzeyleri de açığa çıkaracaktır. Bu anlamda her simge, kendi kültürel varlığına göre başka başka algılanacak ve anlamlandırılacaktır.

Görüntüler, dışarıda olan bir şeylerin zaman ve mekân kavramları içinde bize ulaştığı anlamlı yüzeylerdir. Görünen nesnede ilk bakışta algılanan anlam yüzeyseldir. Eğer anlamı derinleştirmek istiyorsak veya anlamın derinliklerine inmek istiyorsak, bakışımızı görüntü üzerinde gezdirmemiz ve odaklaştırmamız gerekir. Bu, soyutlanmış görüntüdeki parçaların tekrar bir araya getirilmesi demektir. Görüntünün kendisi ve alımlayanın algısı yan anlam oluşturan diğer sembol veya simgelerin algılanmasını arttıracak böylece görüntüler için yorumlanma süreci başlayacaktır. Gözler, görüntü yüzeyi üzerinde dolaştıkça görüntü öğeleri üzerinde zaman ilişkisi kurar. Her bakışta yeniden kurulan zaman boyutu sonsuza giden bir döngüye dönüşür. Her bakışta görüntü öğeleri arasında anlamsal bağlantılar kurulur. Bu anlamsal bağlantıların biriside (zamandan sonra) mekânsal boyuttur. Böylece görün-

tüyü oluşturan diğer öğeler arasında kurulan zamansal ve mekânsal boyutlar, görüntü öğelerinin tamamının anlamlandırılmasına ve anlamlı ilişkiler bütünlüğünün doğmasına neden olur. Görüntüleri, dondurulmuş olaylar olarak görmek yanlıştır. Aksine görüntüler devinimsel olup, herkesin bakış açısına göre insan ve dünyası arasında gidip-gelen dolaşımlardır. Görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böylece insan, kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Günümüzde insanlar kendi ürettikleri görüntülerle, gerçekliğin birer belirleyicileri olarak kendi içinde yaşadıkları ve aynı zamanda kendilerini bu görüntüler içine hapsettikleri bir görüntüsel ortam içindedirler ve bu ortam içinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Oluşturmak istedikleri ortamı görüntüler aracılığıyla yapmaları, insanları belki de kendi gerçekliklerinden uzaklaştırmaktadır. Günümüz toplumları, gösterilen görüntüler ile nesnel gerçeklik arasında sıkıştırılmış durumdadır. Normalde insanlar, kendileri görüntüleri gözaltında tutması gerekirken, daha çok insanlar, görüntülerin egemen baskısı altına girmiştir. Aslında görüntüler, yaşamın içinden çekilip alınmışlardır. Ve farklı bir bakış açısıyla insanlara geri sunulmuştur. Böylece insan ve görüntü arasında bir alış-veriş kurulmuştur. Görüntü bombardımanından kendini alamayan insan için bu tehlikeli bir durumdur. Görüntü ortamında yer alan görüntülerin tümü, rekabet dünyasının birer sembolü gibidir. Birbirleriyle kıyasıya yarışır. Görüntülerin çokluğu, günümüzde insanların ufkunu geliştireceğine, daha fazla kafa karışıklığı yaratmıştır. Bu da, insanların, kendi oluşturdukları görüntülere esir olması ile eş anlamlıdır.

Teknik görüntülerin ilki olan fotoğraf, yazının bulunuşu gibi tarih içinde belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Teknik görüntüler, görüntüleri tekrar güncel yaşamın içine sokmuş-

lardır. Günümüzde artık fotoğraf, film veya video gibi teknik görüntüleri amaçlamayan hiçbir sanatsal, bilimsel ve politik olay yoktur. Artık her olayın amacı, sinema veya televizyon ekranına ulaşmak veya en azından fotoğraf olmaktır. Fotoğraf, gerek günlük işlerde gerekse sanatsal amaçlı olsun yaşadığımız çağın bir görüntü çağı olduğunu ilk olarak vurgulayan bir araç olmuştur.

Tüm yazılı metinler, sanki yazıya dönüşmüş görüntülerden oluşmaktadır. Benzer şekilde fotoğraf karesini dolduran imgeler ve görüntülerde yazılı metinlerin işlevlerini benimseyen bir sorumluluk içinde bulunur. Metinlerin bir bilgi olarak algılanmasını sağlayan, bu metinlerin görüntülerle özdeşleşerek bilincimizde görüntü biçiminde karşılık bulmalarıdır. Buna göre fotoğraf, bir yandan yazının işlevsizliğine denk düşerken, öte yandan da yazının rolünü üstlenmiş görünmektedir. Örneğin, bir konuya ilişkin bir fotoğraf gördüğümüz ve o konu hakkında bir makale okuduğumuz zaman, makale, fotoğrafı açıklamaz, ancak fotoğraf makaleyi açıklar. Geçmişte metinler görüntüleri açıklıyordu, günümüzde ise tersine fotoğraflar makaleyi görüntülestirmektedir. Geçmişte metinler kültürü, insanlığa egemen iken, şimdi görüntüler egemen duruma gelmiştir. Teknik görüntülerin egemenlik kazandığı bir ortamda, giderek artan tehlike, insanların okumaz-yazmazlık veya düşünmezlik oranlarının artmasıdır.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

*Flusser Vilem. Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. Çeviren: İhsan Derman. Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul, 2009

*Karadağ Çerkes. Görme Kültürü. I. Kitap. Doruk Yayınevi, İstanbul. 2004

FOTOĞRAF, SANAT, SANATÇI, ESTETİK VE GÜZELLİK ÜZERİNE

Estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmektir, sanatın alanına girmek de güzelin alanına girmektir. Estetik, sanattaki güzelle ilgilenir ya da ilgilidir. Güzele değişik sanatlarda değişik görünümeler altında rastlarız. Her sanat güzeli, kendi olanaklarına, kendi yöntemlerine, kendi çalışma biçimlerine, kendi yeteneklerine, kendi tekniklerine, kendi ortamına, kendi bulunduğu uzama, zamana ve mekâna göre belirler veya biçimlendirir. Her sanat, güzeli oluştururken, başka başka gereçler kullanır. Her sanatçı, doğal gereçlerle, yapay bir nesne olan yapıtını oluşturur. Amaç, hangi koşullarda olursa olsun, güzeli yaratmaktır. Böylece, ayrı sanat disiplinleri arasında ayrı düzeyler, biçimler, görünümeler altında olsa da, güzelin ortak bir tanımını çıkar ortaya. Bu tanım, sanatların kardeş olduğu temelinde varsayılan estetik olgusudur. Bir sanat, diğerlerine hiçbir şey ifade etmeyen ayrı bir güzelin peşinde olsaydı, ortak bir estetik kavramdan söz edilemezdi. Ve her sanat türünde, birbirinden farklı estetik ve güzellik kavramı oluşacaktı. Estetik, sanatları birbiriyle kardeş kılar. “Tüm sanatlar kardeşdir, her sanat, öbür sanatları aydınlatır” der Voltaire. (1,2) Bu bağlamda fotoğrafın sanata getirdiklerini açıklamak için, önce “Sanat, sanatçı, güzellik ve estetik nedir?” sorularına yanıt aranmalıdır.

Yazının nasıl başladığını bilemediğimiz gibi, sanatın başlangıcı hakkında da bir bilgimiz yok. Her ne kadar Gombrich, “SANAT diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır” dese de, bir zamanlar mağara duvarlarına renkli topraklarla bizon resmi çizen adamlardan günümüze geldiğimizde, yine bazılarımız boya alıp duvarı veya tahta perdeleri resimliyoruz. O halde, sanatın başlangıcını, insanlık tarihi ile birlikte eş tutabiliriz.

“Sanat”, insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. İnsanlığın geçirdiği evrimler, yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını, sanat biçimlerini ve sanata bakışlarını değiştirmiş, her dönemde ve her toplumda, sanat farklı görünümlerde ortaya çıkmıştır (3). Bugün, sanatın "duygusal ve düşünsel etkileme gücü"ne sahip oluşu daha belirleyicidir. Bu anlayışa en uygun tanımı yapan Thomas Munro'ya göre; "Sanat doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisidir." Sanat, güzel ile uğraşır. Güzel, göreceli bir kavramdır. Kendi içinde tutarlı bir bütünlüğü taşıyan şey çirkin, acı verici, iğrendirici bile olsa, estetik açıdan güzeldir. Kant'a göre; “Sanatın kendi dışında, hiçbir amacı yoktur.” Onun tek amacı, kendisidir. Güzel sanatı, ancak deha yaratabilir. Hegel'e göre; “Sanattaki güzellik, doğadaki güzellikten üstündür.” Sanat, insan aklının ürünüdür. Kendisine doğanın taklidinden başka amaç bulmalıdır. Marx'a göre; “Sanat, yaratıcı eylem, insanın ve doğanın karşılıklı etkileşiminin bir aşamasıdır. Sanat, yaşamı insanileştiren bir olgudur.” B. Croce; güzellik yerine anlatımı öne çıkarır. “Sanat, sezginin ve anlatımın birliğidir.” Doğa, sanatçının yorumu ile güzel olabilir. Afşar Timuçin'e göre; “Sanat, insanlar arasında bağları güçlendirecek, insanları birbirine bağlayacak, onlara ortak bir geçmişin ve ortak bir geleceğin sorumluları olduklarını duyuracak tek ortamdır.”(1).

“Sanatçı,” güzelin uzmanı, güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kimsedir. Sanat izleyicileri güzelin tüketicisi konumundadırlar. Sanat denilince, güzel denilince özgür yaratma düşünülür. Sanatçı özgürlük içinde olan yaratıcıdır. Bu yaratı esnasında sanatçı yapıtını büyük heyecanlarla gerçekleştirir. Bu esnada sanatçı mutluluk ve dinginlikten çok, gerilim içindedir. Sanatçı, yapıtını oluşturma esnasında sıkıntılıdır, sancılıdır. Bu, bazı sanatçılar açısından işkence olarak

değerlendirilmiştir. Gustave Flaubert, bu durumu şöyle ifade eder; “Ben sanatımda deneyimimi arttırdıkça, sanatım benim için işkence oluyor; imgelem olduğu yerde kalıyor ve beğeni geliyor. İşte çekilmez olan bu.” Sanatçı güzeli yaratırken, yani eserini yaratırken, fiziksel ve psikolojik yıkışma içindedir. Bu yıkışma, sanatçının kendi iç ve dünyası ile olan yıkışmadır. Ancak bu esnada öfke ve bıkkınlık yoktur. Aksine bir haz alma durumu vardır. Sanatçı bu yıkışma içinde gerçekliği dışlaştırır, sanatına kendi gerçekliğini yansıtmaya çalışır. Rodin, “Sanat, insanın en yüce görevidir, çünkü dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışan bir düşüncedir” der. Buna göre, sanatçılar, insanlığa yükümlü kişilerdir. Sanatçılar, belki de dünyayı daha da insanlaştırmak için gelmişlerdir. Sanatçının yarattığı güzel, gizlerle dolu olsa da, bu bir giz değildir; bu kendi gerçekliği içinde bir özne-nesne bütünlüğü içinde keşfedilmeyi bekleyen bir öğedir. Tekniğin, duygu ve düşünce dünyamızla bütünleştiği, alandır sanat alanı. Yalnız başına ne bilim nede felsefe, gönülle kafayı böylesine ayrılmaz bir biçimde bir araya getirebilir. Yalnız sanattır, insanın ruhsal derinliklerini, iç derinliklerini hiç çekinmeden ve bütün ayrıntılarıyla araştıran ve anlatan. Sanatçı, insanların arasında bir insan olmalıdır. Sanatçı, insandan koptuğu yerde, kendini ayrı ya da ayrıcalıklı bir varlık olarak algıladığı yerde, kendine ve sanatına ihanet etmiş olur. Sanatçının ayrılığı, sadece diğer insanların görmediği, ayrındalıkları gelişmiş olan görme ve gösterme yetisine sahip olmasındandır. Bu, sanatçıyı ayrıcalıklı değil, olsa olsa özelliikli kılar. Guillaume Apollinaire “Sanatçılar her şeyden önce, insanlık dışı olmak isteyen insanlardır.” der. Sanatçı, yapıtını gerçeklikle sonsuz hesaplaşması içinde var etmeye çalışır. Böylece sanatçı, uzamda ve zamanda, en geniş insanlığa ulaşan insan olur. Sanatçı, insanı üç boyutlu bir bütünlük içinde geçmiş, şimdi ve geleceği içinde kavrar. Sanatçı bu kavrayış

esnasında sanatını geleceğe ulaştırırken, güzeli var eder. Böylece, bütün bir insanlığa kavuşarak, insanlığın anlatım gücü olur. Sanatçı, geçmişi bugünle dönüştürüp, böylece yarını yaratan adamdır. Hippokrates, “Yaşam kısa ama sanat uzundur.” derken geçmişten geleceğe sanatın gerekliliğini ve gerçekliğini vurgulamak istemiştir (1).

Yunanca “aisthetikos”, “aisthonesthi”, “duymak”, “algılamak” sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen “aisthetike” duyum ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır. Estetik terimini bugünkü anlamıyla kullanan ve estetiğin ayrı bir felsefe bilim dalı olarak yerleşmesini sağlayan Alexander Baumgarten’dir. Baumgarten, “Kalıcı Birkaç Şiir üzerine Felsefi Düşünceler-1735” adlı yapıtında, anlam içeriklerinin duysal bir biçim içerisinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için, “estetik” sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yapılarda, duyuların belirli bir rol oynadığını belirtmiştir. Kant’a göre, “Estetik”, genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu, neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir. “Estetik yargı”, şeylerin biçimlerini, onlardan haz duygusunu elde edecek tarzda ele alan yargıdır. 19. yüzyılda Hegel’in etkisiyle estetik, daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğretisi, etkin bir bakış açısını seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretilerdir. Estetik, “güzelin, güzelliğin bilimidir.” Ya da “güzel”, estetiğin konusudur. Bu yüzden her düşünür, her felsefeci estetikle, güzellikle ilgili değerlendirmeler yapmıştır “Güzellik”, Platon’a göre; Zihnin duyularla, akıl yürütmeyi ve düşüncüyü aşmasıdır. Aristo’ya göre; Düzen, simetri ve sınırlılıktır. Plotinos’a göre; Ruhun bedende, zekânın ruhta, birliğin zekâda ölçü ve oran olarak yansımasıdır. İlk estetik kavramını kullanan Baumgarten’e

göre; Duyular aracılığı ile ulaşılan yetkinliktir. Kant’a göre; Çıkarıcı olarak hiçbir amaç gütmeyen hoşadır. Ama her hoş, güzel değildir. Hegel’e göre; Gerçek doğadan daha zengin, biçim-öz uyumdur. Sonuçta estetik, güzel insani bir beğeni ve değer yargısıdır. İnsanın ürettiği her şey, en kaba, ilkel olan ürün bile, estetik bir değer taşır. Ama bu değer GÜZEL ve ÇİRKİN arasındaki bir yerde değer içerir. Estetiğin temeli olan güzel, tam olarak bir değer yargısıdır. Dolayısıyla güzel, her toplum biçimine ve toplumsal sınıfların değişkenlik içeren değer yargılarına, göre çok farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. Çağa, döneme, coğrafyaya, ekonomiye, sınıflara göre biçimlenen insanın iç dünyasındaki olumlu/olumsuz oluşumlar ve bilinç, bilinçaltı düzeyinde yaşanmışlıkların, yaşanmamışlıkların, düşünenlerin, özlem duyulanların birleşim değerleri daima güzele kapı açar. Güzelliğin salt insana özgü değer olması, “güzel nedir?”i hep tartışmalı konuma getirmiştir. Ama sanat ve tasarım alanlarının varlığı, güzel olmadan ne sorgulanabilir, ne de “sanat-tasarım nedir?” sorularına yanıt bulunabilir. Çünkü güzel; sanat ve tasarımla, sanat-tasarımda; hep güzelle ilişkilendirilmiştir. Hangi alanda varlıklaşırsa varlıklaşsın, güzel, estetik hoşun, keyifin veya zevkin heyecan ve coşkusunu uyandıran bir olgudur. Yapaydır. Nesneldir. Nesnel bir iletişime dayandığından, doğrudan bilimin konusudur (1,2,4,5,6)

Sanat’ın ne olduğu üzerine yüzyıllardan beri sorgulamalar yapan tüm sanatçılar ve tüm düşünürler, sanatın içinde “güzel”in zorunlu ve gizem içeren varlığını duymuşlar, buna inanmışlardır. Bunun sonucu olarak da sanat’ın, “güzel olma” gerekliliği temel koşullardan biri olarak ele alınmış; ama hiçbir zaman tek koşul olmamıştır. Çağımızda sanatları belirleyen yalnız “güzellik” kategorisi değildir. Artık bu kategoriye komik, trajik, yüce, çirkin, iğneleyici, dehşet verici,

hoş olmayan, ...vb. durumlar da katılmaktadır. Çünkü artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar olmayan da, armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategorisi olmuş, deyim yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünleştirilmiştir. Çünkü “sanatı”, bir tek nitelikle sınırlamak, tanımlamayı eksik bırakmaktır. Güzel’in göreceli niteliği, temelde aynı düşünsel açı ve sistematığı içermesine karşın, sanatçıları farklı yorum ve değerlendirmelere götürmüştür. Böylece, sanat dünyasında, farklı yorum ve değerlendirmeler yer bulmuştur. Çünkü bir yapıt, zamanında, ortamında, çevresinde kabul görmemiş, “güzel” bulunmamış olsa da; çok sonraları, dünya çapında kabul görmüş, beğeni toplamış, “güzel” bulunmuş, değer olmuş bir yapıt durumuna gelebilmektedir. Bu durum, “güzelliğin varlığı doğrulanması gereken şey değil, algılanması gereken bir gerçeklik olmasından” kaynaklanmaktadır (1,2).

“Güzel ve güzellik nedir?” sorusu, felsefî bir problem olarak çok eski devirlere kadar gider (6,7). Platon’a göre güzellik bir “idea”dır. Bir “idea” olduğuna göre de güzellik “mutlak” tır. Yani değişmez olan varlıktır. Platon’a göre güzel, bu dünyada gördüğümüz, nesnelerin oluşturduğu evrendeki güzellikler olmayıp, gerçekler evrenindeki güzel ideasıdır. İçinde yaşadığımız tabiatta söz konusu olan güzellikler ise, gerçek olan güzel ideasından pay aldıkları ölçüde bize güzel görünürler. Bu bakımdan da, tabiatta gördüğümüz güzellik, asıl güzelliğin kendisi olmayıp, bir kopyasıdır. Aristoteles güzelliği; “Matematik bir orantıdır. Belli bir oran ve büyüklüğü gösteren düzendir. Çünkü insanın kavrama gücünü aşan şeyler güzel olamaz. Çünkü güzel olan kavranabilir olmalıdır. Oysa çok büyük ya da kavranamayacak kadar çok küçük şey, güzellik ölçülerinin dışında kalır ve anlamlı olmaz.” diye yorumlar. Plotinus’a göre güzel; “ilahi aklın” evrende

ışmasıdır. Kant ise bir takım temel ilkelerden hareketle, güzelliği ifade etmiştir. Kant’a göre güzellik; “Objenin gayeye uygun olmasıdır”. Hegel’e göre güzellik; “mutlak ruhun” nesnelerde görünür hale gelmesidir.

Güzel ve doğru kavramları birbirine yakın ve sürekli ilişki halinde olan iki kavramdır. Dolayısıyla, zaman zaman birbirlerinin yerlerine de kullanılmışlardır. Bazı filozoflara göre, güzel, aynı zamanda doğru olandır. Doğru olan da, güzeldir. Fakat bu her zaman için geçerli olan bir görüş değildir. Çünkü nice doğrularda hiçbir güzellik bulunmayabilir. Ayrıca her güzel de aynı zamanda doğru olmayabilir. Bu nedenle, iki kavram birbirinden farklı kavramlardır.

Güzellik estetik, iyilikse etik (ahlaki) bir kavramdır. Güzel ve iyi kavramları Platon’da eş değer kavramlar olarak kabul edilirken, Kant bu kavramların farklı olduğunu savunmuştur. Kantta göre farklılık güzelliğin estetik, iyiliğin ahlaki değer ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. Güzel, iyi ve bunların karşıtı olan çirkin, kötü kavramları günlük hayatta sıkça kullandığımız kavramlardır. İlk bakışta bu kavramlar arasında yakın bir benzerlik, hatta bağlılık olduğunu görürüz. Halbuki bu kavramların hepsi, birbirinden farklı kavramlardır. Nitekim güzel olan şey, aynı zamanda insanlarda haz ve heyecan uyandıran bir şeydir. Halbuki iyi olan bir şey, her zaman böyle bir haz uyandırmayabilir. Şu halde, güzel olmadığı halde iyi olan şeyler bulunduğu gibi, iyi olduğu halde güzel olmayan şeyler de bulunur.

1800’li yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan varolan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına, diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Gelişmelerle birlikte sosyal yapıdaki değişiklik sade-

ce zevk ve havayı değil, sanatçıların tekniklerinin de değişmesine neden olmuştur. Endüstrileşmenin getirdiği mekanizasyon, her alana yansımıştır. Çağın sanatları da, değişen zevki ve artan isteği karşılayabilmek için, sanatı mekanikleştirmek zorunda idiler ve bu esnada fotoğrafı buldular”. (2,8)

Fotoğraf, başlangıçta, “kutu zenaatı” sayılıp, horlanmasına karşın, bugün için dünyanın en yaygın sanatı durumuna gelmiştir. Willam Henry Fox Talbot tarafından fotoğrafın kopya edilmesi, onu adeta “ölümsüz, en kalıcı sanat” olmasında ana katkıyı oluşturmıştır. Ama fotoğrafın estetik ve güzellik değeri, salt “çoğaltılabilirliğe” bağlanamaz. Fotoğraf, çok “özel bilgi, emek ve zekâ duyarlılığı” gerektiren bir sanat alanıdır. Fotoğraf çeken sanatçının iç dünyasının duygusal yoğunluğu, düşsel zenginliği, görüş, biliş, seziş becerileri, zekâ incelikleriyle, fotoğraf dili ve görsel öğeleri kullanma zenginliği bir “estetik değer çeşitliliği” yaratmaktadır. Fotoğrafçının yakalama ve çekme sürecindeki yorumlama duruşu, “güzel”i düşünme ve sunma biçimi, görüntüye doğrudan yansımaktadır. Diğer sanatçılar gibi fotoğraf sanatçısının da, becerileri, zekâsı, iç dünyasındaki duyarlılıkları, karmaşaları, çatışkılar, gel-gitleri, daima “güzel” değerleriyle yoğruludur. Fotoğraf estetiğinin önemli bir bölümünü teknik, teknoloji dışında, bireysel etkinlik oluşturmaktadır. Ama asıl olarak, biçim ile “anlamı, içeriği, özü” (ki güzelin olmazsa olmazıdır.) ya da her sanat yapıtında olduğu gibi iletilen bildirim/mesaj, bir anlatım yanı, fotoğraf estetiğini, çok etkin bir konuma yükseltir. Bu da fotoğrafın “en işlevsel bir üst dil oluşunu” yaratır. (4,9)

Yeni bir buluş olarak önceleri salt teknik ve araçsal işlevi olan bir etkinlik olarak düşünülmüş olan fotoğraf, zamanla

araçsal işlevinin yanısıra, toplumu değiştirme, biçimlendirme, yönlendirme özelliği ve estetik ilişkisi fark edilerek 20 yy. başlarında bir sanat dalı olarak kendini göstermeye başlamıştır. Fotoğrafın teknik bir sanat olmaktan çıkıp, sanatsal bir ifadeye, özgün bir dil yetisine kavuşması, fotoğraf mucitlerinin daha ilk yıllarda gösterdikleri üstün çabalarla mümkün olmuştur. Teknik olanakların gelişmesi ve fotoğrafın çoğaltılabilirlik özelliği, kitle iletişiminin oluşmasını sağlamıştır. 19.yy ait bilime inanma ve bilime dayanma, aydınlanma felsefesinin toplumları etkilemesinin sonuçları pozitivist düşüncenin gelişimi, aynı zamanda fotoğrafın bilimsel olarak ele alınıp değerlendirilmesini de, gündeme getirmiştir”. Teknik arayışların ardından estetik arayışlar, fotoğrafın toplumsal yönünü ve işlevini de oluşturmuştur. Kısa zaman içinde fotoğraf, toplumun bilgilенmesini, gelişmesini, değişmesini ve iletişim kurulmasını sağlayan bir araç olmuştur. (10).

Günümüzde, estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen fotoğraf konusunda söylenip yazılanlar, başlangıcından bugüne kadar geçen 170 yıl içinde, çoğunlukla alanın teknik boyutlarıyla ilgilidir. Bunun nedeni de, fotoğrafın hâlâ o kimyasal niteliğinden kaynaklanan mistisizmini korumasıdır. Diğer taraftan aklımıza İnsan + Makina; sanat olabilir mi? sorusu geliyor (10). Fotoğraf, bilim ile olan bağlarından dolayı uzunca bir süre sanat dalı olarak kabul edilmemiştir. Baudlaire, fotoğrafı sanat kabul etmediği gibi anti-sanat olarak değerlendirmiştir. Fotoğrafta belirleyici olan, makinenin arkasında olan kişi onun dünya görüşü, kullandığı dil ve üsluptur. Fotoğraf sanatı, 170 yılı aşan kısa tarihi içerisinde dünyaya yetiştirdiği büyük ustalarıyla özgün bir dile kavuşmuştur.

Sanat yapıtı olarak fotoğraf, bir yandan özgül toplumsal süreçlerin ürünüdür; öte yandan bir özerklik vurgusuyla,

toplumun karşısında eleştirel bir konum edinmesine neden olan, bir gerçekliğin içeriğini somutlaştıran görsel “sav”dır. Sanata dair teoriler, en çok fotoğraf sanatında, sanat-toplum bağını ön plana çıkaran sosyolojik uğraşı, sanatın salt estetik niteliğini vurgulayan felsefi uğraktan ayırt etme bilincini kazandırma yönünde bizi uyarır. Bu uyarı; anlama, açıklama, yorumlama gibi zihinsel süreçlerin, her iki yöne de söz hakkı tanıyan, kuşatıcı bir eşzamanlılık içermesini talep eder. Fotoğraf sanatı da diğer sanatlar gibi, kültür üreticisi ve tüketicisi arasında dengeli bir iletişimin bilgi nesnesidir. Kültürel olgu olarak sanat ürünü, bütünüyle maddi bir gerçekliğe indirgenemez. Onların göreceli özerkliği vardır. Sanat yapıtı olarak fotoğraf, özellikle içinden çıktığı toplumun bütün çelişkilerini taşır. Bu çelişkileri aşamaz ama dönüştürebilme potansiyelinin bekçiliğini yapar. Bir nesne olarak sanat yapıtı, özne olarak alımlayıcıyla bir iletişim bağı içerisinde bulunur. Buna göre; özne ve nesne, bir sanat deneyimi sayesinde birbirine bağlanan iki ayrı kutup olarak kavramsallaştırılmamalıdır. Özne ve nesne fotoğraf yapıtında, birbirine dolayımlanmış, karmaşık bir yapı içinde bir arada bulunurlar. (11)

“Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına ele alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da, diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir materyaldir. Yani, malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat

alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler” (8).

“Dünyanın her yerinde anlaşılan tek ortak “dil” olan fotoğraf bütün uluslar ve kültürleri bir araya getirerek insan ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız kaldığında insanelerin özgür olduğu yerlerde yaşamı ve olayları doğrulukla yansıtır. Başkalarının umutlarını ve umutsuzlukların paylaşmasına izin verir, siyasi ve toplumsal duruma aydınlık getirir. İnsan-oğlunun, insanlığın ve insanlık dışılığın görgü tanığı oluruz” (12).

Fotoğraf bazen sosyal amaçlı, bazen bilinmeyi anlatmak, bazense gerçeği kanıtlamak, tanık olmak gibi görevler üstlenmiştir. Teknolojinin etkisiyle amaçları değişmiş, bazen yanlış kullanımlar sonucu fotoğraf amacından saptırılmıştır. Ancak şu da bir gerçektir ki, günümüzdeki kolaj, montaj ve photoshop gibi müdahaleci tavra rağmen, teknolojik imge üretiminin fotoğrafı öldüremediği, insanların teknoloji yardımıyla da olsa, ürettikleri fotoğraflara elleriyle dokunmaktan ve tüketmekten kendilerini alamadıkları ileri sürülebilir.

Fotoğraflar, yaşanmakta olan bir hayat sürecinden alınmış birer görsel andaç gibidirler. Fotoğraf, yalnızca bir sanat değildir; o bir sanat yapısından çok daha iyi şeyler yapabileceğini hep kanıtlamıştır. Fotoğraf sanatı yalnız seyirlik bir sanat olmayıp, geniş kitlelere büyük kavrayış kazandıran bir iletişim büyüdür.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

1. Afşar Timuçin. ESTETİK. BDS Yayınları. İstanbul. 2003
2. Ahmet İmançer. FOTOĞRAF SANAT İLİŞKİLERİ. www.ifod.org/ifod
3. Ali İhsan Ökten: TIP, HEKİMLİK VE SANAT. Türk Nöroşirürji Derneği Bülteni. No: 28, 2008 sayfa 38-41.
4. EFSAD. FOTOĞRAF, ENTEGRASYON-MODÜLASYON-ORGANİZASYON, ESTETİK VE GÜZEL. www.efsad.org.tr
5. Oben Güney. ESTETİK ÜSTÜNE ALIŞTIRMALAR. www.evetbenim.com
6. Mustafa Ergün. FELSEFEYE GİRİŞ- ESTETİK (SANAT FELSEFESİ). www.egitim.aku.edu.tr/sanاتفelsefesi.
7. SANAT. Cumhuriyet Üniversitesi. www.cumhuriyet.edu.tr/akademik
8. Özdemir Beyhan. FOTOĞRAFİK DİL YETİSİNİN EVRİMİ BAĞLAMINDA MÜDAHALE SORUNSALI, İzmir: D.E.Ü. S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi. (1996)
9. Ali Baydaş. _FOTOĞRAFTA ESTETİK. fotoritim. www.fotoritim.com/
10. İhsan Derman (1991), FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK, İstanbul: Ağaç Yayıncılık
11. Handan Tunç. TOPLUMSAL BELLEĞİN GÖRSEL TAŞIYICISI OLARAK FOTOĞRAF SANATI. www.belgeselfotograf.com
12. Susan Sontag. FOTOĞRAF ÜZERİNE. Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993.

FOTOĞRAFTA IŞIK ve GÖLGE

*Fotoğrafçı, ışıklı ortamın yaramaz çocuğudur.
Çerkes Karadağ*

Fotoğrafçı, gördüklerini yaratıcı süzgecinden geçirerek içine kendi tekniğini, duygu düşünce ve estetik kaygılarını katarak, onu yaşam ve anlatım diline dönüştüren insandır (1). Sanatta çalışma, düşünce ve yeteneğin bir şekle dönüşmesi ve dönüşülen şeyi aktarmak için mutlaka bir araca gerek vardır. Fotoğrafta bu dönüşüme özellik kazandıran en önemli öge ışıktır. Işığın doğru olarak kullanılması, fotoğrafçının yaratıcılık özelliğini geliştirir ve onu ön plana çıkarır. Zaten “*photo*” sözcüğünün kelime kökeni incelendiğinde “*ışık*” çıkar ortaya. Işıksız bir ortamda görme ve görüntüden bahsedilemeyeceği gibi, fotoğraftan da bahsedilemez. Nasıl resim boya ile çiziliyorsa, fotoğraf da ışıkla çizilir. Fotoğraf, fotoğrafçının kamera aracılığı ile nesneleri ışıkla buluşturmasıdır.

Işık görsel nesnelerin bize yansımaları, dolayısıyla görmemizi sağlar. Işıkla görmeyi eşdeğer tutabiliriz. Fotoğraf da, görmenin bir başka biçimi değil midir? Bizim görmediklerimizi, duymadıklarımızı, bizlere veya ötekilere ulaştırır. Bizi, görerek zamanda tanık haline getirir. Fotoğraf yapmanın ilk adımı olan ışık, fotoğraftaki görselliğin ve aynı zamanda nesnelliğin ve gerçekliğinde bir ifadesidir. Işık, fotoğrafın estetik bir görüntüye ulaşmasındaki en önemli görsel araçtır. Fotoğrafa kimlik kazandıran ışığın; rengi, geliş yönü, konunun anlatılmasında ve vurgulanmasında çok önemlidir (1,2).

Işık, tarihsel çağlar boyunca insanlığın gelişiminde önemli roller oynamıştır (1). İlkel insanların ateşi ve dolayısıyla ışığı bulması ile yaşamlarında yeni bir dönem açılmıştır. Işık, dinsel öğretilerde aynı zamanda bir yansıma veya kutsallık atfedilen bir nesne konumundadır. Hristiyan inancına göre Tanrı, ışık ve gölgenin birlikteliğinden oluşmuştur. Müslümanlıkta ise ışık bir nevi Tanrının yüzü, onun nurudur. Işık nasıl ki nesnelerin biçimi hakkında bize bilgi verirse, düşünsel ve içsel tepki vermemizin de bir aracıdır. Işık, karanlıkta saklanan veya tanımlanan şeylere kimlik kazandırır.

Işığın tarihine bakacak olursak, ışığın yeniden keşfi olan Empresyonizmden (İzlenimcilik) önce, ışık Rönesans ve Barok döneminde kullanılmıştır (2,3,4). Rembrandt'ın portreleri, El Greco, Delacroix'in resimlerinde ışık, hep figürlerin değerlerini ortaya çıkarmada, tablonun kurgulanmasında kullanılan bir araçtır. Bu dönemlerde ışık, soyut ve idealize edilerek kullanılmıştır. Özellikle Rembrant, resimlerinde iyi bir “*ışıkçı*” olduğunu kanıtlar. Ve “*dramatik ışığın ressamı*” olarak adlandırılır. Eserlerinde ışık ve gölgeyi çok iyi kullanarak resimlerine derinlik hissi verir. Empresyonistlerde resim, ışık ve renk duyumlarının belirlendiği bir bütün olarak ortaya konmuştur. İzlenimci sanat içinde ışık ve renk temel iki duyumdur. İzlenimci resimlerde ışık, güneş ışığı olarak nesnelerin sınırlarını kaldıran renge dönüşmüştür. Çünkü izlenimcilik ışığı yeniden keşfetmiştir. Bu keşif nedeniyle ışık, renkle el ele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ışık ve renk birlikteliği çok ciddi bir şekilde kullanılmıştır. Resim atölyeden doğaya taşınmıştır. Gün boyu ışığın nesneler üzerindeki değişikliği resmedilmiştir. Ressamlar arasında

Claude Monet, doğadaki bu ışığı en tutkulu inceleyen ve tuvaline aktaran sanatçı olmuştur. Bu dönem ressamı ışığın anlık efektlerini tuvallerine yansıttıkları için **“Enstantane Ressamları”** olarak adlandırılmışlardır. Çünkü ışık daha önceki dönemlerde kompozisyonun elemanıyken, izlenimcilerin temel konusu olmuştur. İzlenimcilik öncesi resimde siyah gölgeler, beyaz ışıklar, izlenimcilerde yerini ıslıklı renklere bırakmıştır. **“Işığın ressamı”** Monet, nesneler üzerinde ışık ve rengi derinlikli ve gölgeli olarak kullanarak resimlerine üç boyutlu görüntü vermiştir. Daha sonradan fotoğraf, resmin bu iki özelliğini, yani, ışık ve renk olayının içine perspektifi katarak, resim sanatının önüne geçmiştir.

Işık bir yansıma olduğuna göre, onu bilinçli ve yaratıcı bir şekilde kullanmak, ustalık gerektirecektir. Işığı görsel sanatların vazgeçilmez öğesi olarak sunanlar ise, fotoğrafçılardır. Bir fotoğraftaki ışık, iç dünyamızı ne kadar fazla aydınlatıyorsa, o fotoğrafın değeri veya sanatsal gücü o kadar fazladır. Levinas, *“Işık, aynı zamanda yaşantının içine büyük dalışımızın da bir aracıdır.”* der (1). Çerkes Karadağ’a göre; “Işık, hem gerçeğin, hem de onun bir yansıması olarak gerçekten bir hayli uzakta bulunan sanat eserinin varlığını gerçek kılan bir nesne konumundadır (1). Fotoğrafik görüş, ışığın sonsuz katkısı olmadan görüş niteliği kazanamaz. Işık, fotoğrafçının sanatsal görüş kazanmasının da en önemli aracıdır.

Fotoğrafçı ışığın peşinden koşar. Onun etrafında dolanır. Nesne, konu, ışık kaynağı, ışığın konuya olan konumu, açısı, uzaklığı, yeterli aydınlatma yapıp yapmadığı, vs. hepsi fotoğrafçının o andaki deklanşöre

basmadan önce beyin süzgecinden geçirdiği sorulara verilen cevaplar doğrultusunda oluşturulur.

"Fotoğrafçı" böyle bir fotoğrafın herhangi bir anda değil, yalnızca belli bir anda çekilebileceğini bilir.

Edouard Boubat, *"Fotoğraf, bir ışık okuludur"* der ve devam eder: *"Onu beklemeyi, ölçmeyi, bir kilisenin, bir evin, bir yüzün çevresinde dönüşünü izlemeyi, bir pencerenin pervazında yakalamayı öğrenirsiniz bu okulda. Yaz ışığını, şafak ışığını, kuzeyin saydam ışığını, güneyin ezici ışığını, dorukların mavi ışığını ve akşamın altın rengi ışığını tanırırsınız."* (5).

Aslında fotoğraf, yukarıda bahsettiğimiz gibi ışıktan doğmuş olmasına rağmen o aynı zamanda karanlığın ve gölgenin çocuğudur. Gün ışığında görülmeden önce karanlık kutuların içinde doğar, sonra karanlık odalarda büyüyerek gelişimini tamamlar. Ve gün ışığına çıkar. Bir **"ışıkla resim"** yapma tekniği olarak dünyaya gelen fotoğrafta gölge, ışığın ikizi gibidir. İlk fotoğraf da aslında bir gölge fotoğrafıdır. Niepce'nin meşhur ilk fotoğrafı olan arka bahçe fotoğrafı, gölgelerin dilini konuşan bir fotoğraftır. Niepce, 8 saat boyunca o fotoğrafta gölgelerin izini kovalamıştır. O fotoğraf, gölgelerinin derinliğiyle, yoğunluğuyla, şaşırtıcılığıyla, tedirgin ediciliğiyle etkileyici bir fotoğraftır. Gölge ancak bu şekilde rol çalarak kendini önemli ve görünür kılabilir. Fotoğraf tarihinin unutulmaz gölgeleri vardır. Kertezs'in sandalyeleri ve çatalı, Arthur Tress'in kendi gölgeleri gibi. Gölge, bizzat fotoğrafın bir nesnesi veya konusu olabilir. Fotoğrafta gölge; nesneden, cisimden uzaklaşabilen, başka yerlere uzanabilen, vurduğu yüzeyin niteliklerini ve biçimini değiştirebilen bir öge konumundadır (5).

Hep anlatılan, fotoğrafın başarısının ışığa bağlı oluşudur. Işık, bize nesneleri, gerçek ve görünür hale getirir. Yaşamın anlamı olan nesnelerin daha iyi anlaşılmasını sağlayan ışığın da uygun bir bütünlük içinde olması gerekir. Işıktaki bu uyum ve bütünlük, gölge ile sağlanır. Yaşamda nasıl ki bir dualite varsa, fotoğrafta da ışığın karşılığı karanlık değil gölgedir. Işığın olduğu yerde, gölge de vardır. Işığın şiddeti gölgenin derinliği ve keskinliğini de beraberinde getirir. Nesnenin uzayda kapladığı yeri, aydınlanan yerden ziyade, gölgede kalan kısmı belirler. Eğer fotoğrafın bir bölümüne ışık yeterli gitmezse, siyah çıkacaktır. Aşırı ışık alan kısım da beyaza kaçacaktır. Öyle ışığında çekilen bir fotoğrafta her şey çok sert ve daha kontrast olacaktır.

Bir fotoğrafta gölgenin üç ayrı fonksiyonu vardır; 1. Karanlığı temsil eder. Karenin siyah-beyaz görünümünün bir parçasıdır. 2. Hacim ve uzayda kaplanılan yerin soyutlamasında grafiksel bir anlatım yolu yaratır. 3. Gölge, bağımsız bir görüntü elemanı olabilir. Fotoğrafımızın güzel olmasında ışığın gücünü ortaya çıkaran, aslında gölgeli alanlardır. Fotoğrafta ışığı sınırsız kullanamayız, gölgenin de hakkını vermemiz gerekir. Belki de gölgeyi ne kadar başarılı kullanırsak ışığın değerini o kadar anlarız. Her ne kadar *“fotoğraf ışıkla başlar, ışıkla biter”* dense de *“fotoğraf ışıkla başlar gölge ile devam eder”* (2,6,7).

Sonuç olarak, Işık fotoğrafın, estetik bir görüntüye ulaşmasındaki en önemli görsel araçtır. Fotoğraf, ışık ve gölge ile oynanan bir oyundur ve bu oyunun kurallarının bilinmesi, oyunu zevkli hale getirir. Işığı tanımak ve kontrol etmek, fotoğrafın başarısını sağlayan en önemli

etkenlerin başında gelir. Nihayetinde fotoğrafçılar da, izlenimciler gibi, karanlık odadan çıkıp aydınlık odaya geçmiştir. Fotoğraf, bir zamanlar kendisine zarar veren pictorializme geri mi dönecektir? Veya aydınlık oda çalışmaları, ayrı bir sanat dalı olarak mı kabul edilecektir? Bilinmez. Ancak bunun fotoğraf ve sanatı açısından sonuçlarını ve başarısını ise, gelecek belirleyecektir.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1-Çerkes Karadağ. Görme Kültürü. 1. Kitap. Doruk Yayınları, 2004, sayfa 55-60
- 2-Tülay Çellek. Fotoğrafta Işık: Fotoğrafya Sayı:9 www. Fotografya.gen.tr
- 3-Gombrich EH. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 2007
- 4-Krausse A-C. Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Literatür Yayıncılık, 2005
- 5- Samih Rifat. Akla Kara Arası. Yapı Kredi Yayınları. 2002, sayfa 29-31
- 6- Sabit Kalfagil. Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, Fotoğrafevi Yayınları, 2007, sayfa 126-137
- 7- Nevit Dilmen. Işık Olmadan Fotoğraf Olmaz. Fotoğrafya Sayı:5 www. Fotografya.gen.tr

BİR SİYASAL PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF - 2

FOTOĞRAFTA YARATI VE MANÜPİLASYONUN USTASI JOHN HEARTFIELD

Bu konuya ilişkin önceki yazımda, fotoğrafın özellikle Naziler ve Hitler tarafından siyasal propaganda aracı olarak kitleleri etkilemesi açısından nasıl kullanıldığını yazmıştım. Bu yazımda, yine fotoğrafın asıl özelliği olan muhalif olma gücünden bahsedeceğim. Bu konuda aynı zamanda fotoğrafta yaratı ve müdahalenin fotoğrafı ne kadar etkili hale geldiğinden söz edeceğim. Fotoğrafta bu etkiyi arttıran şey ise, günümüzdeki kullanımıyla değil, ama günümüzün deyişiyle photoshop, eski-lerin tanımıyla fotomontaj.

Fotomontaj veya bugünkü tanımlamamızla yaratıcı photoshop uygulamaları veya fotoğrafta manüpilasyon, diğer sanatsal uğraşılara göre daha yeni bir uğraşı türü veya uygulamasıdır. Fotoğraf, üzerinde değişiklikler yapıldığı günden beri, hep tartışma konusu olmuştur. Kabul edenler veya sevenleri kadar, karşı çıkanları da çok olmuştur. Ancak bir anlatım aracı olması ve üstlendiği görevler açısından günümüze dek yaşamıştır. Bir zamanlar onu reddedenler, sonradan kabul etmişlerdir.

Fotomontaj kullanılarak yapılan ilk fotoğraf 1857 yılında Oscar Rejlander tarafından 32 negatifin bir araya getirilmesi ile yapılmıştır. Rejlander'in "Hayatın İki Yüzü" adını verdiği bu çalışma belki de türünün en güzel örneklerindendir. Fotomontaj çalışmalarına 1910'lu yıllardan sonra daha sık rastlanır olmuştur. Özellikle 1960'lı yıllarda zamanın sanat eleştir-

menleri tarafından, görsel sanat olarak kabul edilen fotomontaj, bilinen yaşanan bir gerçeği etkili bir dille (öncelikle fotoğraf ve yazı dili ile birlikte) anlatması açısından izleyicisini sorunlara veya olaylara karşı aktifleştirmiş ve harekete geçmesini sağlamıştır.

Oscar Rejlander'ın fotoğrafı günümüzde kült bir eser haline gelmesine rağmen; fotomontajı kendi görüşlerini iletmenin daha etkili yolu olarak gören John Heartfield daha çok kullanmıştır. John Heartfield, fotomontajı genellikle siyasi amaçlı propaganda olarak çalışmıştır. Hitler'in "Milyonlar Arkamda" cümlesini 1932 yılında yaptığı bir çalışmada "Hitler'in selamının anlamı: Milyonlar arkamda" cümlesini ekleyerek Hitler'e karşı kullanır. Bu cümle fotomontaja gereken aktiviteyi verdiği gibi, gerçekte Hitler'in arkasında hangi milyonların olduğunu açıkça ortaya koyar.

John Heartfield, kendisi ile yapılan bir görüşmede, neden fotomontaj çalışması yaptığı konusunda; "Yeni politik sorunlar, yeni propaganda yöntemleri gerektiriyor. Fotoğrafın büyük bir anlatım gücü var." demiştir.

John Heartfield, yaşamının büyük kısmını Hitler'e ve Nazilere karşı fotoğraflarıyla savaşıyor geçirmiştir. Naziler Heartfield'i almaya geldiklerinde, evde müzik dinlemektedir. Müziğin sesini yükselterek kaçır. Sürgün gittiği Prag'da ve Londra'da Hitler rejimine karşı aktif mücadele eder. Bu yıllarda fotomontaj tekniğini bolca kullanarak afiş, kartpostal, kitap ve dergi kapakları yapar. 26 Nisan 1968 yılında öldüğünde, cenaze töreni, bir zamanlar kaçmak zorunda kaldığı Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde yapılır. Salon, sanatçının çalışmaları ile donatılmıştır. Törende konuşan kardeşi Wieland Herzfelde, "Yalnızca portre fotoğrafının köşesine konulan çapraz kurdela, artık onun kalbinin çarpmadığını bildiriyor."

diyerek yaptığı çalışmalarla ölümsüzleştğini anlatmak istemiştir.

1891’de Helmut Herzfeld ismiyle dünyaya gelen Heartfield, travmatik bir çocukluk geçirir. Sosyalist oyun yazarı babası Franz Held (asıl adı Franz Herzfeld)’in sahneye koyduğu sansürlü bir oyun yüzünden Almanya’dan kaçmasıyla birlikte genç yaşta sürgün hayatıyla tanışır. 1890’ların ortalarında Herzfeld ailesi Avusturya’da Salzburg civarında zor şartlar altında geçinmektedirler. Zorlu hayat koşulları yüzünden bunalıma giren Held ve karısı, geride dört çocuk bırakarak kenti terk ederler. Kardeşi Wieland Herzfeld’e göre Heartfield’ın sinirli mizacı, bu olaydan kalan bir arızadır. Romen yazar dostu Elias Canetti’nin gözlemleri ise şöyledir: “Heartfield her zaman tezcanlı biri olmuştur. Tepkileri öylesine doğrudan geliştirdi ki, kendisi bile buna mani olamazdı. Aklına bir fikir geldiğinde, onu tutabilene aşkolsun. Verdiği hükümleri o kadar hararetli bir şekilde savunurdu ki, her an üzerinize atılacakmış gibi hissederdiniz. Eşek arısı misali etrafınızda vızıldayıp dururdu. Zaman içerisinde onun kendisi için yeni olan her şeye aynı şekilde tepki gösterdiğini farkettim. Bu, onun öğrenme biçimiydi: ancak didişerek öğrenebiliyordu; montajlarının sırrı da burada yatıyor sanırım. Malzemeleri biraraya toplar, önce üzerlerinde bir güzel tepinir, sonra da her biriyle tek tek yüzleşir; montajları bu tepinme dönemlerindeki heyecanın izlerini taşır.”

Yıllarca akrabalar ve ıslahevleri arasında mekik dokuyan Heartfield, profesyonel sanatçı olmayı erken yaşlardan itibaren aklına koyar. 16 yaşında Münih’te Königliche Kunstgewerbeschule’ye kaydolar ve buradan 1912 yılında mezun olur. Kısa bir süre ambalaj tasarımcısı olarak çalıştıktan sonra Berlin’de ilancılık eğitimi almaya başlar. Burada modern

Amerikan ilancılık ekolünün öncülerinden Ernst Neumann'ın en gözde öğrencisi olur. Heartfield, grafik tasarımıındaki yeteneğinin yanısıra, imgelerin gücünü açığa çıkaran derinlikli kavrayışıyla da dikkat çeker; bu meziyeti ona ilancılık sektöründe bir dizi önemli mevkiinin kapısını aralar. Fotomontaj yapma konusunda bir söyleşisinde şöyle der: “Fotomontaj yapmaya Birinci Dünya Savaşı'nda başladım. Beni fotoğraflarla uğraşmaya sevk eden pek çok sebep var. Ana sebep ise, gazetelerde söylenenler kadar söylenmeyenleri de görmüş olmamdır.”

Heartfield, Ağustos 1914'te patlak veren savaş yüzünden ilancılık eğitimini yarıda bırakır ve askere alınır. Bu dönem daha politik düşünmesine ve öğrendiklerini daha akıllıca ve insanlık adına kullanması yolunda etkiler. “Modern Sanat Savaşa Karşı” grubu ile birlikte çalışır. Güncel politik gelişmelere yönelik birçok ürün üretmesine rağmen sürekli olarak “nasıl daha çok insana hitap edebileceğini” düşünür.

Savaşta vatanseverliğin savaş hayali ile savaşta askerlerin yaşadığı acımasız gerçeklik arasında, koca bir uçurum olduğunu fark eder. İlk fotoğraflarında, savaşı bir kahramanlık gösterisi haline getiren resmi yayınlar ile askerlerin cepheye çektiği yasadışı fotoğraflar arasında tezatlık kurarak bu uçurumu resmeder. “Henüz gözümde her şey aydınlanmamıştı” diye açıklar sonradan, “Beni fotomontaja iten de belki bu oldu” diye belirtir. Yakın dostu ressam George Grosz ile birlikte savaşı protesto etmeye karar verir; ilk eylemleri ise isimlerini İngilizceleştirmek olur. Bu sırada Berlin'den sınıra resmi söylemi yalanlayan fotomontajlanmış kartpostallar göndermeye başlar. Wieland Herzfelde'nin daha sonradan belirttiği üzere, bu imgeler “sözle dile getirilmesi yasaklanmış şeyleri resmederek anlatır”. Sadece fotoğraflar değil imgeler

arasında da göze çarpan uyumsuzluk ve kopukluklar, savaşa duyulan tiksintinin birer ifadesi olarak algılanır. Heartfield ve Grosz'un eserlerindeki "ayrışma" vurgusu bu dönemlerde gelişen Dadadizm akımı ile birlikte belirginlik kazanır; Eserlerindeki "ayrışma" Dadaizmin kaotik zamanları gerçekçi bir biçimde resmetme anlayışıyla örtüşür görünmektedir.

Heartfield, I. Dünya Savaşından sonra yeni kurulan yeni Alman Komünist Partisi (KPD)'ne katılır. Temmuz 1921'de KPD, Dada eserlerini "burjuva yozlaşması" olduğu gerekçesiyle reddeder; oysa Dada o yıllarda "dünyanın bütün yaratıcı ve entelektüel insanlarına radikal komünizm temelinde uluslararası devrimci birlik" çağrısı yapmıştır. Avangart sanat ile Ortodoks Komünizm arasındaki bu ihtilaf Heartfield'ı kariyeri boyunca rahatsız eder. Bununla birlikte, basite kaçmadan, fotomontaj ilkelerinden taviz vermeden, hem akla hem de göze hitap eden çalışmalarıyla daha 1921'de parti içinde hatırı sayılır bir isim haline gelir. Bu dönemde ilancılık eğitiminin büyük faydasını görür. Kardeşine ait Malik Verlag yayınevi için yaptığı kitap kapağı tasarımları, okuyucuların ilgisini solun gösterişsiz kitaplarına çekecek kadar etkileyici görselliğe sahiptir. Dramatik fotoğraflar, sıradışı mekânsal kompozisyonlar ve dinamik yerleştirmeler eserlerinin karakteristiğini oluşturur.

Hearfield'in çalışmaları yalnızca bazı fotoğrafları, ya da bir fotoğrafın bir bölümünü yazıyla tamamlayarak değil, aksine bazen bir fotoğrafı çok kısıtlı sözcüklerle tamamlayarak mesajının gücünü arttırması yönündedir. Onun çalışmaları bir fikrin, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün anlatılmasıdır. Yaptığı fotomontajlar günümüzde bile güncelliğini yitirmemiştir. 1960 yılında açılan bir sergisinde Susanne Friedrich şunları yazmıştır: "Faşizme karşı olan protesto, onun ilk ele

aldığı konulardan... Grafik ile fotomontajın olanaklarını kullanarak, politik ve toplumsal olaylara ışık tutabilmesini becerebilmiştir.

Bertold Brecht 1951 yılında John Heartfield için şunları söyler: “John Heartfield Avrupa’nın en ileri gelen sanatçılarından biridir. O, kendisi tarafından bulunan fotomontaj alanında çalışıyor. Bu yeni sanatsal aracın yardımıyla, toplumsal eleştiri yapıyor. Weimar Cumhuriyetinde, savaş sözcülüğü yapanların maskesini düşürdü. Hitler’e karşı savaştı, sürgüne itildi.” Heartfield’in yaptığı çalışmalarındaki güzelliği ve şiirselliği Louis Aragon “...amaç, güzelliğin biçimini bozmadı. John Heartfield bugün güzelliği selamlamasını biliyor.” Diyerek sanatçının güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kimse olduğunu belirtmek istemiştir.

Heartfield’in sanatına baktığımızda, taraf tuttuğu ve politik olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Günümüz Almanya’sında bile bazı sol partiler ve sendikalar hâlâ bazı etkinliklerinde onun afişlerini kullanmaktadırlar.

Yaşamının en kötü dönemlerini II. Dünya Savaşı sırasında faşist dönemde geçiren John Heartfield, için bu dönem sadece yaratıcı gücünü arttırmıştır. Sürekli olarak yeni çözüm yolları bulmayı denemiştir. En büyük özelliği arkadaşlarına, sanata ve toplumculuk davasına olan sadakatidir.

Almanya’daki fotomontaj sanatçılarının toplumsal eleştiri çalışmalarında Heartfield’in katkıları çoktur. Toplumsal eleştiri çalışmalarının başlamasında işsizlik, yaşam koşullarının kötüleşmesi, çevre sağlığının tehlikeye girmesi, sosyal bunalmalar önemli rol oynar. Özellikle Vietnam savaşının protesto hareketleri sırasında fotoğraf ve fotoğraflı afişler önemli işlev görür.

John Heartfield, I. ve II. dünya savaşı arasında Almanya ve Çekoslovakya’da yaptığı çalışmalarda, fotoğrafların özgün biçimlerini tahrif ederek, etkileyici birer politik imge haline getirerek, kendine özgü bir teknik geliştirmiştir. Anlatımındaki keskinlik, montaj tekniğinin fotoğrafın anlamını dönüştürmekte ne kadar etkili bir araç olduğunun kanıtıdır. Heartfield, yaptığı işi, siyasi rakiplerinin yürüttüğü propaganda ile hakim medya tarafından çarpıtılan “hakikat”i açığa çıkarmak olarak tanımlar. Heartfield’in ajite edilmiş imgeleri, Almanya’nın içinde bulunduğu kaotik ortamı tüm belirsizliğiyle yansıtırken, aynı zamanda ufukta beliren politik ve toplumsal yıkıma işaret eder. Heartfield fotomontaj tekniğini, avantgard sanat ve ilancılık dışında çok farklı kullanım alanlarına sahip yetkin bir görsel iletişim aracı haline getirir.

Günümüzde partiler ve politik gruplar yaptıkları çalışmaların tanıtımında fotoğraftan geniş ölçüde yararlanmaktadır. Ancak fotomontaj afişler birden fazla fotoğrafın detayını ve yazıyı bir araya getirerek, toplumsal bir çelişkiyi sergilediği, sorunun bilince çıkmasında önemli katkısı olduğu için önemlidir. Heartfield, fotomontajı o zamanki teknik yetersizlikler nedeniyle son derece zor şartlar altında yapmasına rağmen yaratıcılığını ulaşılması zor bir ustalık ve titizlikle sergilemeyi becermiştir. Kuşkusuz dönemin siyasi yoğunluğunda taraf olmayı seçmiş, sanat ortamında yerini almış olması, yaratıcılığını geliştirmesine ve geniş kitlelere ulaştırmasına yardımcı olmuştur. Günümüzde ise fotoğraf, bir zamanlar muhalif kimliği kaybettirilerek, partilerin propaganda aracı haline dönüştürülmüştür. Oysaki günümüzde photoshop desteği ile var olan sisteme karşı mücadele ve müdahale etme gücünün, fotoğrafın da muhalif olma etkisiyle, daha da artmış olması gerekir.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

1. Andres Mario Zervigon: İmgelerin Ajitasyonu: **John Heartfield** ve Alman Fotomontaj Tekniği.
www.boyutpedia.com/imgelerin_ajitasyonu
2. Beyhan Özdemir: İdeolojik Bir Anlatım Biçimi Olarak Kolaj ve Fotomontaj Yöntemi:
www.beyhanozdemir.com
3. Özgür Atak: Para Para Para: FOTOĞRAF NEYİ ANLATIR.
www.fotografneyianlatir.blogspot.com/2009
4. Gergin Görüntüler: **JOHN HEARTFIELD & ALMANCA** fotomontaj: artknowledgenews.com/.../John_Heartfield
5. Mehmet Ünal: Yaşamın Aynası Fotoğraf. Fotomontaj Uğraşı ve John Heartfield, GENDAŞ KÜLTÜR Yayınları, 1999 sayfa 55-65

FOTOĞRAFTA ZAMAN

Fotoğraf, zamanda tarihin tanıklığını yapar. Başka bir sanat dalında böyle bir gerçeklik yoktur.

Kısacık “an”ları bütün bir zaman çizgisinin parçaları yapan, aslında bizim onlara yönelttiğimiz bakıştır.

1822 yılında Nicephore Niepce, ilk görüntüyü elde ettiğinde, pozlama süresi sekiz saat civarındaydı. 1839’da Daguerre, buluşunu Fransa Bilimler Akademisi’ne sunduğunda, fotoğrafın pozlanması için gereken süre, saatlerden dakikalara inmişti. O dönemde, fotoğraf çekirmek isteyen bir kişi, uzun bir süre kıpırdamadan objektife bakmak zorundaydı. Yardımcı ışık kaynakları henüz bilinmiyor ve pozlama süresi bir hareketi dondurmaya yetmiyordu. Hareketin dondurulması, fotoğrafçılıkta bir devrim yarattı. İşte o pozlama süresine “fotoğrafik zaman” diyebiliriz.

Aslında anlatmak istediğim konu, fotoğrafta zaman derken, şimdilerde saniyenin kaç katı altına düşürülmüş pozlama süresi değildir. Fotoğrafın bütününe yayılmış duygudur. Ama, tarihsel olarak nereden nereye geldiğimizi vurgulamak açısından, böyle bir giriş gerekli idi. Fotoğrafta zaman ve mekân ilişkisi, fotoğrafın bulunuşundan beri fotoğrafın ana eksenini oluşturmuştur. Çünkü fotoğraftaki nesneler, ancak zamanın devinimi içinde gerçek olduklarını ispat ederler. Ve zaman da, onların gerçekliğini oluşturan bir süreçtir.

Fotoğrafın sanat olmadığını ileri sürenlerin en fazla öne sürdükleri gerekçe, onun çok kısa bir zaman / “an” dilimi içinde elde edilmesi gerçeğidir. Böylece, fotoğraf hafife alınmak istenir. Aslında, anı fotoğrafları gibi, sanat fotoğrafları da, çok kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleşmektedir. Bu zaman, Henri Cartier Bresson’un “karar anı” dediği çok kısa bir süre-

dir. Burada, anı ile sanat fotoğrafını ayırt eden şey, fotoğrafçının kendi yetenekleri doğrultusunda, içine estetik kaygısını, duygu ve düşüncesini koyarak fotoğrafın biçim ve içerik özelliklerini aynı noktada buluşturduğu “an”dır.

Fotoğraf, sürekliliğin bir anlık durdurulması olduğuna göre, fotoğrafta “o an”a; “yaşanan zamanın durdurulması” dır diyebiliriz. Fotoğraf, yaşanan zamanın sadece bir anlık kesitini dondurur. Yani, yaşamın içinden geçtiği zamanı durdurur. Aynı zamanda fotoğrafın kendisi, bize zamanı en doğru gösteren tarihsel bir kanıttır. Fotoğraf bize, bir zaman dilimini gösterir. Bu zaman dilimi, fotoğrafın çekildiği “o an” haricinde geçmiş ve gelecek hakkındaki başka bir zaman dilimini de yansıtır. Bu durum bize şu soruyu sordurabilir. Fotoğraf bize gelecek zamanı mı yoksa geçmiş zamanı mı gösterir? Eğer fotoğraftaki görüntü, algılayan kişinin yaşamında yer almışsa, geçmiş ve gelecek zamanı görebiliriz. Ancak daha önceki yaşamımıza ait olmayan bir görüntü ise, çekildiği andan itibaren bizde gelecek zaman duygusu uyandıracaktır. Bunun nedeni, yaşamımız içindeki anlamın, öncesi ve sonrası ile varolmasıdır. Fotoğraf, hareketsiz bir görüntüdür. Fotoğraftaki hareketi, izleyenin algılama süreci yaratır. Yine yaşamdaki anlam gibi, fotoğrafın da, öncesi ve sonrası, fotoğrafa hareket, anlam, geçmiş ve gelecek kazandıracaktır. Eğer çekilen fotoğraf, algılayan kişinin yaşamında bir yer etmişse ki bu çoğunlukla böyledir. Bu durum kişinin algılama biçimine bağlı olacaktır. Belgesel fotoğraflarda zaman, yoruma açık bir alan bırakmayacak şekilde, daha nesneldir. Fotoğrafın belgesel nitelikte olması, geçmişle bugün ve bugünle gelecek zaman arasında, bir zaman köprüsü oluşturmasındandır.

Fotoğrafta zamansallığı, en güçlü şekilde insan ve mekân belirler. Bir fotoğraf, mekândan zamana veya zamandan öteki

zamanlara geçişi anlatabilir. Fotoğrafık görüntüdeki meknlar, aynı zamanda zamansal gerçekliği de gözler önüne serer. Herhangi bir meknda çekilen fotoğraflar, ait oldukları o zamanın gerçeklikleri olarak yer alırlar. Ve o dönemin sosyo-ekonomik-kültürel yapısı hakkında bize bilgi verirler. Fotoğraf, çekildiği zaman ile o fotoğrafın izlendiği zamanı birbirine bağlar. Fotoğraf, aynı zamanda farklı zamanların bir çeşit yorumudur. Her fotoğraf belirli dönemleri hatırlamamıza yardımcıdır. Aradaki yapıları görmeyelim. Büyük Saat ile Hilton otelini veya Ulu camiyi (Adana) aynı kareye alalım. Veya nesnel olarak bunların hepsini ayrı ayrı ele alalım. Tüm kareler önümüzde dursun. Fotoğraflar bizi bir zaman yolculuğuna çıkaracaktır. Biz, zamanın hangi tarafında olacağız. Meknların tarihsel olarak yapılışı mı, tarihteki yerleri mi, yoksa oralarda geçirdiğimiz zamanlar mı? Duygularımız hangisini isterse mi, yoksa estetik olarak hangi fotoğrafı beğenirsek mi? Veya o meknlarda daha önce yaşıadıklarımız mı? Fotoğrafta sadece insan unsuru da, fotoğraftaki zamansallığı kolayca ele verir.

Sözgelimi; 1960 yılında Adana’da yine Büyük Saat’in oradan alınmış bir insan ve mekân fotoğrafını 1930, 1960 ve 1990 doğumlu Adana’lılara gösterelim. Değerlendirmelerini istediğimizde, fotoğrafı kendi yaşıadıkları zaman dilimine göre değerlendireceklerdir. O fotoğraflar 1930 yılında doğan insanlar için daha nesnel (belgesel), diğerleri için daha öznel bir değerlendirme olacaktır. Görüntüler, zamansal gerçekliği yansıtmakla sorumlu oldukları için, fotoğrafın anlamı, zamanın lleri içinde ayrı bir değer kazanacaktır. Çünkü o zaman diliminde yaşıamak, fotoğrafın yaşıamsal gerçekliğinin de bir ifadesi olacaktır. Her fotoğraf bize bir zaman dilimini gösterdiği için, fotoğraftaki zaman, daima fotoğrafın izlendiği tüm zamanlara karşı daha baskın çıkar.

Fotoğrafta zamanı kullanmak ve onu bir anlatım unsuru haline getirmek önemli bir araçtır. Tüm eski fotoğraflar, şimdi sanatsal fotoğraf olarak değer görmektedir. Örneğin 19. yüzyılda çekilmiş kartpostallar ile günümüzde çekilmiş fotoğrafların aynı değerde görülmesi fotoğraftaki zamanın aynı zamanda tarihe tanıklık yapmasından dolayıdır. Çünkü artık o eski dediğimiz fotoğraflar bir tarihsel doküman niteliği kazanmıştır. Ara Güler, fotoğrafta zaman, mekân, insan unsurunu en iyi yansıtan fotoğraf sanatçılarından birisidir. 1950-1960'ların İstanbul'unu bize en iyi yansıtır. Bazen bulunduğumuz zamanda, Ara Güler gibi fotoğrafımıza koymak istemeyebiliriz. Bugünkü İstanbul'u fotoğraflamak istemeyen Ara Güler'in sorunu ve korkusu, daha önceki fotoğraflarında yakaladığı zaman ve mekânı, bu sefer önceki zamandan bugüne kadar geçen zamanda oluşan çirkinlikleri, fotoğrafına taşımak istemeyişidir. Belki de yıllar sonra, bugünün hiçbir özelliği yokmuş gibi görünen fotoğrafları, gelecek zaman içinde, sanat değeri atfedilen fotoğraflar olacaktır.

Robert Capa'nın İspanyol İç Savaşı sırasında çektiği Asker Federico Borrell García'nın ölüm anı isimli fotoğrafı, fotoğrafta zamanı işleyen en güzel karelerden birisidir. Fotoğrafta asker için biten zamanı ve hayatı algılarız.

Koudelka'nın bir fotoğrafı ise muhtemelen 1968 Prag Baharını tanklarıyla ezen Sovyet işgalini konu almaktadır. O güne kadar çok kalabalık olan bulvarda şimdi kimseler yoktur. Koudelka, 12.00'yi gösteren saati ile (belki de burada Koudelka fotoğrafta kol saatini ön plana çıkararak zaman konusunda ironi yapar) artık ülkesi için biten bir zamanı, kendisi ve izleyicisi için yeni başlayacak olan zamanı anlatır. İşgalden sonra Koudelka ülkesini terk etmiştir.

Fotoğrafta zamanı Haluk Uygur'un “İnançlarıyla Yaşayan Anadolu” çalışmasında değişik açıdan görürüz. Çalışmanın geneline bakıldığında, yüzyıllardır varolan inançların halen varlığını sürdürdüğünü görürüz. Fotoğraflar, bu topraklarda yüzyıllardır değişik etnik köken ve kültürlerin zamanın süzgecinden geçip bugünlere kadar geldiğini gösterir. Her bir fotoğraf zamanın tüm olumsuz yitimlerine (savaş, doğal afetler, varolan kültürlere karşı amansız yok ediş çabaları, vs.) karşı o inancın geçmişten bugüne kadar olan bir yansımasıdır. Belki de bir süre sonra bunların bir kısmının yok olacağını, böylece fotoğrafın bize zamanda varolmanın ve zamanda yok olmanın tarihe bırakılacak en önemli belgeler olduğunu gösterir.

Fotoğrafta Zaman Üzerine Anekdotalar

Zaman durağan değildir, devingendir. Fotoğraf ise, “an”ın dondurulmasıdır. Her ne kadar zıt durum oluştursalar da, zamanın akışını en iyi fotoğraf gösterir bize. Fotoğraf, görüntünün dondurulmasıdır ama bize zamanın akışını en iyi gösteren belgelerdir.

Fotoğraf, çekenin ölümsüzleştirildiği bir zaman sürecidir.

Fotoğraf, yok olmamanın tarihe sunduğu bir kanıttır.

Fotoğraftaki görüntü, bize geçmiş veya gelecekteki bir zaman kesitini anlatır.

Her fotoğraf, bir zamandır.

Fotoğraftaki zamanı, her zaman doğru algılamayabiliriz. O zaman, fotoğrafçının içsel zamanı önem kazanır.

Fotoğraftaki zamana yön, hız ve biçim veren, bizim fotoğrafa aktardığımız duygu, düşünce ve eylemimizdir. Fotoğrafta zaman, soyutlanmış bir kavramdır.

Fotoğraftaki zaman, bize iç içe geçmiş yolculukları anlatır. Veya fotoğraf, zaman tüneline yapılan bir yolculuktur.

Fotoğraf, çekildiği andan itibaren, zamanda eskileşme sürecine girer.

Fotoğraf, sadece varoluşun kanıtlanması değil, aynı zamanda yok oluşun da önlenmesidir, durdurulmasıdır. Veya zamandaki yok oluşun da, kanıtlanmasıdır.

Fotoğraf, anlatılamayan sonsuzluğun bir karedeki ifadesi midir?

Fotoğraf, duran zamanı, sinema, akan zamanı gösterir. Onun içindir ki sinema biter, fotoğraf bitmez. Sinema düşsel olanı, fotoğraf gerçeği, var olanı yansıtır.

Fotoğraf soyut mudur? Somut mudur? Fotoğraf zamandan soyutlanmış bir andır. Zaman, fotoğrafın çekildiği anda somutlaşır.

Fotoğraf, zamanın binde biriyle ifade edilen bir soyutlamadır. Zaman, yalnızca fotoğraflarda durdurulur!

Hayat akar, yaşam ve doğa değişir. Fotoğrafçı, işte bu noktada, yaşamdaki akan zamanı fotoğrafında durdurarak sonsuzluğa taşır. Konusunu fotoğrafik bir anlatım diliyle bize sunar. Yaşam da, fotoğraf gibi bir zaman dilimi değil midir?

Fotoğraf, çekildiği anda geçen bir zaman diliminin gerçekliğini ifade eder.

Fotoğrafçı da, aynı zamanda bir zaman işçisi değişimlidir.

Fotoğraf, geçmişe dair bilgi taşıdığı gibi, geleceğe ilişkin varsayımlarda da bulunmalıdır.

Porte fotoğrafları haricinde hiçbir fotoğraf, tek bir andan ibaret değildir.

Fotoğrafçı, bir süreliğine zamandan kopmak üzere veya kopmuş olan bir zenaatçıdır. Karanlık odasından veya aydınlık odasından gün ışığına çıkardığı veya çıkarmak istediği fotoğraflarda zamanla ve sabırla, parmağının veya gözünün izi kalmıştır.

Fotoğrafta donmuş olan zaman, bir “an”ın sürekli geleceğe taşınmasından oluşur. Duran zamandır fotoğraf. (İlhan Selçuk)

Fotoğraflar bizim olmadığımız zamanları aktarır bize. Fotoğraflar yitirilmiş anları belgeler. (Murathan Mungan)

Kamil Fırat, “Sonsuz Döngü-Kubbe” adlı çalışmasında; “Kubbelerin mistik atmosferi, zamanı öncesiz ve sonrasızlığa taşır” der. Bu çalışmasında Kamil Fırat, fotoğraf-zaman ilişkisini şöyle değerlendirir; “Asıl vurgum zamana. Üzerinden zaman geçmediyse, nesne mekâna ait olamaz. Zamana dair her şey, çektiğim nesnenin üzerinde olmalı. O nesnenin bütün yaşanmışlığı ki buna ölüm de dâhil, tek bir karede görülebil-meli.” der.

Her fotoğraf, bir zaman diliminin bir göstergesidir. Fotoğraf hem bir zaman dilimini gösterir hem de kendisinin gösterdiği zaman diliminin dışında başka bir zaman dilimini yansıtır. (Erdal Ateş)

Her türlü anlatım aracı arasında, zamandaki mutlak anı sadece fotoğraf yakalar. (Henri Cartier Bresson)

Leonardo da Vinci, resim yapmanın bir bilim olduğunu ve doğayı betimlemede kullanılan şiir, müzik, heykeltıraşlık gibi diğer bütün sanat dallarından daha üstün olduğunu belirtir. Leonardo, modelin, resim yapılmasından itibaren yaşlanmasının engellendiğini, böylelikle resim sanatının akan zamanı durdurduğunu yazar.

Bugün her şey bir fotoğrafta son bulmak için vardır.
(Susan Sontag)

Fotoğraflar bir akış değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalıcıdır. (Susan Sontag)

Ali İhsan ÖKTEN

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Çerkes Karadağ:www.fotografya.gen.tr/issue16/görme kültürü
- Çerkes Karadağ:Görme Kültürü, Doruk Yayınlar, Ankara, 2004
- A.BeyhanÖzdemir:

<http://www.beyhanozdemir.com/pages/yazilar/12.htm>

- Erdal Ateş: Fotoğrafta Zaman, www.hezarfen.net/paralax
- Gökhan Demirer: Neden Doğrudan Fotoğraf:

www.gokhandemirer.com

- Cengiz Engin: Fotoğraf ve Psikoloji Üzerine, zone-

v@cengizengin.com

- İlhan Selçuk: SEPYA, Cumhuriyet Gazetesi, 2000

- Ali M. Bayraktaroğlu:Fotoğraf
- Seyit Ali AK: Fotoğraf-Söz Kavuşması, 2003
- Haluk Uygur: İnançlarıyla Yaşayan Anadolu
- Özcan Yurdalan: Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj, 2007
- İhsan Derman: Fotoğraf ve Gerçeklik,1991
- Cengiz Oğuz Gümrükcü: Dondurulmuş Zaman: Dans

Fotoğrafları

GÖRME, GÖRSEL ALGILAMA ve FOTOĞRAF

Her insanın yaşadığı süre boyunca çevresinde bulunan uyarıcılara, duyu organlarıyla verdiği bir tepkisi vardır. Bu tepki, belli bir süreç içinde gelişir. İnsandan insana farklı özellikler gösterir. Bu durum, insanın bilişsel süreci olarak adlandırılır. Kişi, ilk olarak bu uyarıcılara duyularıyla farkındalık sağlar. Bu ilk sürece, “duyum” denir. Duyumların beyinde çağrışım yoluyla oluşan şekline ise, “algı” denir. Çevremizle, ancak algılarımız sayesinde ilişki kurabiliriz. Dokunma, koklama ve tat duyuları yakındaki nesneleri, görme ve işitme ise bireyin uzağındaki nesneleri algılama biçimidir. Beyin, duyu organları ile elde edilen bilgileri ipuçları olarak değerlendirir ve onları yorumlama sürecini başlatır. Bu yorumlama, bireyin aldığı eğitim, sosyo-kültürel ve entelektüel düzeyine göre yeniden düzenlenir. Algı, nesnelerin bilinç düzeyinde yarattıkları uyarımlardır. Algılama, algı ve onun yorumunu birlikte içerir. Algılama, karmaşık bir süreçtir. Aslında her “bilgi edinme” veya yeni bir şey öğrenme, algılama sürecinin kapsamını değiştirir ve geliştirir. Böylece, kişisel bilgi birikimi oluşur. Her algı, bu bilgi birikimlerine göre yeniden şekillenir. Bireysel etmenler dışında toplumdaki diğer kişilerin varlığı, algıya etki eder. “Sosyalleşme” olarak adlandırılan bu süreç, çelişkiyi, işbirliğini, ödül ve cezayı, davranışların kısıtlanmasını ve engellenmesini içeren bir süreci oluşturur. Sonuç olarak, bireyin içinde yaşadığı kültürel ortam, kişinin algılarının belirleyicisi haline gelir.

Görme ve görsel algı için, ışık şarttır ve algılanan nesnenin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Işığın olmadığı bir ortamda görme ve görsel algıdan söz edilemez. Görsel algı, diğer duyu algılarına göre en gelişmiş konumdadır. Bu durum,

bilinç düzeyindeki davranışlarımızın yaklaşık %99'unun belirleyicisi konumundadır. Bu algı yolundan emin olunmadığı zaman, diğer duylara, özellikle dokunma duyusuna başvurulur. Dokunma duyusu, genellikle görsel algının doğruluğunu denetleyen bir işlev üstlenir. Sergilerde artık sadece fotoğraf veya resimlere uzaktan bakmayın. Onlara yaklaşın ve dokunun, onları daha iyi algılayabilirsiniz.

Konumuz fotoğraf olduğuna göre; görme, görsel algı, fotoğraf ve bunların oluşturduğu gerçeklik üzerine düşüneliriz. Algı, daha önce bahsettiğimiz gibi nesnelerin bireyin duyu organları ile elde ettiği verilerdir. Algılanan ise, gerçekliğin önemli bir bölümünü oluşturan nesnelerdir. Bireyin algıladığı, aslında nesnenin kendi varlığından çok, onun oluşturduğu ve duyu organları ile elde edilen duyumsal verileridir. Gerçeklik söz konusu olduğunda, nesnelerin kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı önemlidir. Gerçekliğin bir anlamda yeniden sunumunu oluşturan bu algılar, algılananın fiziksel, kültürel, algılayanın psişik, fizyolojik, kültürel özelliklerine göre biçimlenmektedir. Bu da, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin farklı kişilerce, farklı değerlendirilmesine yol açmaktadır. Nesneler, değişik bireylere, değişik biçimlere veya aynı kişilere farklı zamanlarda ve durumlarda değişik görünürler. Kişinin bilinçlenme süreci geliştikçe, algılama süreci de değişecektir. Algılama seçicidir, bireyseldir, yaratıcıdır, tam değildir. Her algının eksik kalmış bir yanı vardır. Bu yüzden, genelleştirilmiş ve önyargılıdır.

Bir resme veya fotoğrafa baktığımızda, algılama sorunsuz bir süreçtir. Çünkü duylarımıza ulaşan veriler, somut ve zengindir. Nesnelerden gözümüze yansıyan ışık, nesne (doku, kontrast, şekil, hareket, ...vs.) hakkında yeterli bilgi verir. Bu anlamda algılama, dolaysız, tahmin, yorum ve çaba gerek-

tirmeyen bir güce sahiptir. Gibson’a göre herhangi bir resmin veya fotoğrafın algılanması doğal bir çevrenin algılanması kadar kendiliğinden ve sıradan bir süreçtir. Gombrich ise, resimlerin iki boyutlu düzlemler dışında bazı okuma süreçlerinin olması gerektiğini söylemiştir. Bu yüzden algılayanın yeniden sunulan nesne hakkında ön bilgisi olması gerektiğini, yoksa algıda bozukluğa yol açabileceğini belirtir. Ayrıca nesneler ve nesnelerin algılanabilir özellikleri de, algılayıcı tarafından farklı değerlendirilebilir. 1920’lerde Picasso’ya neden nesneleri oldukları gibi çizmediğini soranlara; “Zaten nesneler oldukları gibi değildir.” cevabını vermiştir.

Görme ile görsel algılama arasında ciddi anlamda fark vardır. Görme için fazla bir şey bilmenize gerek yoktur. Oysa görsel algılama yaparken bilgi birikiminiz ve yorumunuz önemlidir. O yüzden bazı fotoğrafları görürüz, bazılarını ise, görsel olarak algılayıp beynimizin bir köşesine yerleştiririz. Fotoğraf nesnesinin oluşturduğu imgesel veriler, bize verilen ipuçlarıdır. Biz o ipuçlarını algılayarak, fotoğrafı çözümleme yoluna gideriz. Fotoğraf üretildiği andan itibaren fotoğraf, fotoğrafçı, algılayan ve fotoğraf kullanıcısı tarafından farklı olarak gerçekliği sorgulanır. Herkesin algıladığı duruma göre fotoğrafın gerçekliği farklıdır.

Fizyolojik, psikolojik, fiziksel unsurlar ve entelektualite, algılama sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. O yüzden “algılayan” karmaşık bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda algılanan da, en az o kadar karmaşıktır. Bu, fotoğraf yarışmalarında önemli bir unsurdur. Farklı yapıdaki kişiliklerin algılayıcı olarak farklılıkları ve algılanan fotoğrafların da bir o kadar farklı olmasının, sonuçlar üzerinde etkisi de farklı ve tartışmalı olacaktır.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR:

İhsan Derman. Fotoğraf ve Gerçeklik. Ağaç Yayınları. İstanbul.
1991, sayfa 33-42

Yüzyılın Gözü **HENRİ CARTIER-BRESSON**

20. yüzyılın en tanınmış fotoğrafçısı olarak tarihe geçen Henri Cartier-Bresson'un, Pierre Assouline tarafından kaleme alınan ilk biyografisi; "Yüzyılın Gözü" Yasemin Yıldız tarafından Türkçeye kazandırıldı. Henri Cartier-Bresson'un dostu olan Marc Riboud tarafından çekilmiş kapak fotoğrafında anlatılan sıcak aile ortamı, kitabın soğuk bir biyografik kitap olmadığını henüz başında haber veriyor.

Dokuz ana bölüme ayrılan kitapta yazar Assouline, Cartier-Bresson'un şimdiye kadar bilinmeyen ve az bilinenler yanları dahil, yüzyılın bu önemli fotoğrafçısının yaratıcı dünyasını bütün yönleriyle anlatmaya çalışıyor. Bu ilk Henri Cartier-Bresson biyografisinin en önemli özelliği de, yazarın kitabı, birinci ağızdan dinlediği bilgilerle hazırlamış olması.

"Yüzyılın Gözü", didaktik olmayan gizli bir fotoğraf okulu.

Ancak sadece fotoğraf meraklılarının ilgileneceği bir fotoğraf okulu değil buradaki; Zengin bir ailenin çocuğu olduğu halde Fildişi Sahilleri'nde balık avlayarak yaşamaya çalışan, Nazi kamplarında tutsak kalan, kaçarak kurtulduğu bu tutsaklığın ardından Fransız yeraltı direnişine katılan, savaş sonrasında efsanevi Magnum fotoğraf kooperatifinin kurucuları arasında yer alan, günümüzün pek çok fotoğrafçısının yetişmesinde dolaylı ve direkt rol oynamış, siyasi durusuyla her zaman örnek, ilginç bir hayat hikâyesini anlatıyor bu kitap. Biyografinin yazarı Pierre Assouline, "kahraman" saydığı Henri Cartier-Bresson'un bir dosta nasıl dönüştüğünü anlatarak başlıyor kitabı.

BRESSON'UN FOTOĞRAF YAŞAMI

Ünlü fotoğrafçı, çektiği fotoğraflar ve bu sanata getirdiği yeniliklerle, daha yaşarken ölümsüzlüğü yakalamış bir yaratıcıydı...

Elde net bir istatistik olmasa bile, Henri Cartier-Bresson, dünyada en çok sergisi açılan ve fotoğrafı yayımlanan fotoğrafçı kabul ediliyor.

Kendi alanlarında çığır açan insanların, tarihe iz bırakmalarında elbette kişisel özelliklerinin, yetilerinin ve öngörülerinin etkisi büyük. Ama onların öncü olmalarında, yaşadıkları dönemin sunduğu değişim ve dönüşümün etkisini de unutmamak gerekiyor. Henri Cartier-Bresson da, küçük yaşta fotoğrafla tanışır, ama fotoğrafla kurduğu kendine has ilişki Oskar Barnack'ın 1925'te icat ettiği Leica'yı eline aldığı zaman kurulur. Leica'yı gözünün bir uzantısı olarak görür. O andan itibaren birçok şey değişecektir. Çünkü o uzantı artık hayatın içine girmiştir, bir daha hiç çıkmamacasına. Elbette fotoğraf daha önce sokağa inmişti, ama fotoğraf makinelerinin fiziksel özellikleri, fotoğrafçının sokaklarda rahatlıkla dolaşmasına izin vermiyordu. Leica buna imkân tanıdı. Küçük bir makine ile, dikkat çekmeden fotoğraf çekebiliyordunuz. Bresson da artık sokaklarda dolaşarak sonraları 'Karar Anı' diye kabul görecektir olan düşüncesiyle, Leica'nın arkasından hayata bakıyor ve hayatın özünü bir karede dondurmaya çalışıyordu.

Fotoğrafın, kendisi için ikincil bir uğraş olduğunu belirtse de, hayatı incelendiğinde görülüyor ki, öncelik verdiği resim ile fotoğrafı bir arada götürüyordu. 'Bana fotoğrafı öğretti' dediği resimden hiç kopmuyor, onun sunduğu imkânlarla 'gözünü' besliyor ve unutulmaz fotoğraflarını çekiyordu. Cartier-Bresson, 'doğru zaman, doğru yer ve doğru an' denkleminin kendince çözümünü yakaladığı an deklanşöre basıyor ve

ortaya, hayatın ritminin devam ettiği adeta yaşıyan fotoğraflar çıkıyordu. Bu yüzden bugün o fotoğraflar bir belge olmanın dışında da pek çok şey ifade ediyor bize. Belki de bu etkide neredeyse tüm fotoğraflarının 'insan gözünün görme açısı' olarak kabul edilen 50 mm objektifle çekilmesinin de etkisi vardır...

Hem düşünsel hem de eylem olarak fotoğraf dünyasında çığır açan Henri Cartier-Bresson için fotoğraf çekmek ne ifade ediyor dersiniz sözü kendisine bırakalım "Fotoğraf çekmek tüm yetilerimizin kaçıp giden gerçeğın önüne el ele verdiği bir anda soluğunu tutmak demektir. İşte o zaman imgenin yakalanışı büyük bir fiziksel ve düşünsel sevince dönüşür. Benim için fotoğraf çekmek, bir anlama yoludur ve diğerk görsel dışavurum biçimlerinden ayrı tutulamaz. Kendi özgünlüğünü kanıtlama ya da vurgulamanın bir biçimi değil, bir çığlık atma biçimidir, bir özgürleşme biçimidir. Bir yaşama biçimidir."

Foto Muhabiri olarak çalıştığı uzun yıllarda gördüğü şey ile özdeşleşmek istemiş ve olayı bir tek çarpıcı kare ile anlatmaya amaçlamıştır. Genel bakış felsefesi, haberciliğı çok iyi bilmesi, fotoğrafın sosyal etkileşimdeki rolünü çok iyi kavraması onun eserlerini eşsiz kılmıştır. Kitapların da yer alan eserlerine genel de bir kaç alt yazı ve not eklemekten hoşnut olan sanatçı, "saniyenin bir diliminde bir olayı ve nesneleri organize olmuş formlar halinde görmek o olaya gerçek anlamını yüklemektedir" demektedir. Bazı eleştirmenler Bressonun sadece bir "bas-çek" fotoğrafçısı olduğundan bahsederler. Oysa zamanlamadaki hüner, ışığın, gölgelerin kullanımı, insan duyularını ve karakterlerin kullanımındaki üstün beceri, sadece bas-çek ile elde edilmiş kareler olamazlar.

Bir kitabında, "Fotografıta, en küçük olarak gördüğünüz şey bir anda en önemli konu ve en büyük nesne haline

gelebilir" demektedir. Her fotoğrafında insan detayları çok önemli yer tutar ve gerçekçilik ten hiç vazgeçmemiştir. Ama bir yanıyla da bizlere romantik kompozisyonlar sunmaya ve bizi hep şaşırtmaya yönelmiştir.

Tüm kariyeri boyunca hep 35mm ye sadık kalmış ve "gözümün devamı" diye tanımladığı Leica sını utangaç olarak taşımış olduğuna her yazısında değinir, ama bir o kadar da süratli çekimler yapmıştır.

Tüm fotoğrafları normal, her amatörün kullandığı tipte 35mm, 50 mm lense sahip manual makineler ile çekilmiş, çok nadir olarak ta doğa çekimlerinde zoom lensler kullanmıştır.

HCB Hakkında Kitaptan Anekdotlar

*Fotoğrafları Louvre müzesine ilk giren fotoğrafçıdır.

*Ernest Gombrich'in meşhur SANAT TARİHİ kitabına giren tek fotoğraf sanatçısıdır.

*2004 yılında öldüğünde Le Monde gazetesi haberi manşetten vermiş, 4 sayfasını ona ayırmıştır. Akılda kalan tepkilerden birisi Richard Avedon'undur; "O fotoğrafın Tolstoy'udur. Derin bir hümanizm ile XX. Yüzyıla tanıklık etmiştir".

*Liberation gazetesi tüm ön sayfasını ona ayırmış, hayatı ve eserlerine 9 sayfa yer vermiştir

*THE TIMES kapakta onun fotoğraflarından birini yayınlamıştır.

*GUARDIAN gazetesi, "bir hobiye sanatsal bir form veren fotoğrafçı" olarak tanıtmıştır.

Ali İhsan ÖKTEN

KÜRATÖRLÜK

Son yıllarda sergiler, galeriler, müzeler, izleyicilerine “Kıyını açık tutun, nasılsa gelirler” diye yaklaşmak yerine, çoğul-kültürcülüğün de katkısıyla, daha etkili sergi veya sunum ile daha fazla izleyici edinme konularında düşünmeye başladılar. Sanatçı ile izleyicisi, sanatçı ile kurum, sanatçı ile evren arasındaki köprüyü, sunumu, taşımaya yardım edecek kimse olarak küratörlere ihtiyaçları olduğunu anladılar.

Küratör, kelime anlamı olarak (Latince: *curatus*; İngilizce: *curato*) bir müze, galeri, arşiv veya kütüphane koleksiyonunun yöneticisi demektir. Anglo-Sakson dünyasının sergi yapımcılarına verdiği isim olmakla birlikte, Fransızca’dan alınan bir kelime olarak kullanılan ‘sergi komiseri’ ile aynı anlama gelmektedir. Günümüzde küratör, sanatçılarla çalışan, sergi kavramını oluşturan, sanatçıların işlerini takip eden, serginin mali yapısıyla uğraşan, sergiyi yaparken serginin mekânını, konseptini, hatta yazısını yapan herhangi bir kuruma bağlı kalmaksızın çalışan kişi olarak tanımlanabilir. Kısaca çağdaş sanat bağlamında küratör, sergi düzenleyicisi veya sergi yapıcısı anlamında kullanılır. Bu anlamda küratörler, bir koleksiyonu arzuladıkları bir etkiyi yaratmak amacıyla düzenlerler. Serbest küratörler ise, çağdaş sanatta nispeten yeni ortaya çıkmış herhangi bir galeri veya müze adına çalışmayan kişilerdir. Bağımsız küratörler, kendi özel ve özgün yöntemleriyle sergiler oluşturmaları için veya ortak çalışma amacıyla, galeri ve müzelerce davet edilebilmektedirler.

Bugün çağdaş sanat içinde küratörün rolü nedir? Var olan mevcut söylemler kapsamında küratöre hangi noktada ihtiyaç vardır? Küratörler sanat ortamını ve sanat kurumlarını ne şekilde biçimlendirir? ...gibi sorular çağdaş sanat ve küratörlük üzerindeki tartışmalı konulardır.

Sergi, bienal, ...vs. gibi sanatsal ve kültürel faaliyetlerin müzelerden çıkıp daha etkili sunum, daha iyi sergi ve daha çok izleyici mantığından hareketle ortaya çıkan küratörlük kavramı bugün kullandığımız anlamıyla 1960'lı yıllardan itibaren oluşmaya başlamıştır. Bu yıllarda genel sosyal ve toplumsal değişimlerin yaşanmasına neden olan güçlü eleştirel hareketler aynı zamanda sanat ve sanat kurumlarını sorgulayarak radikal değişimlere neden olmuştur. Bu anlamda çağdaş sanat küratörlüğünün etkinlik alanı, müze küratör / müdürünün etkinlik alanından çıkarak yaratıcı / küratör imajını belirgin hale getirmiştir. Bunun sonuçlarından birisi ABD ve İngiltere gibi ülkelerdeki üniversitelerde verilen küratörlük uygulamaları dersleridir. İlk kez 1993'te Londra'da Royal College okulunda eğitim vermeye ve küratör adaylarının entelektüel hazırlıklarını hedefleyen bir program başlatmıştır. 1994 yılında ABD'de küratörlük örgün öğretimi yapılan bir konuya dönüşerek, New York eyaletinde bulunan Bard College'ın "Center for Curatorial Studies" (Küratörlük Araştırmaları Merkezi) adlı birimi bu alanda eğitim vermeye başlamıştır. Buralarda teori, felsefe, pratik ve sergi tarihinin tarihi araştırmaları yapılıyor. Ülkemizde ise, bildiğim kadarıyla küratörlük ile ilgili bir sanat bölümü yoktur.

Küratörlük kavramının ülkemizde daha yakın bir geçmişti vardır. Özellikle 1990'lı yıllardan sonra ortaya çıkan ve tartışılan bir konu olarak görülür. Yerel sanat ortamımızda küratörün, kendi rolü ve sorumlulukları hakkında henüz net bir tanımlama geliştirmemiş olması, belki de bu meslek alanı etrafındaki ön yargıların kaynağını oluşturur. Çağdaş sanatın bir getirisi olarak sergilerin vazgeçilmezi haline gelen küratörlerin tam olarak ne 'iş' yaptıkları, sanat ortamında yönlendirici bir güç olup olmadıkları, sanatsal üretime etkilerinin / katkılarının ne olduğu ve küratörle çalışan sanatçıların özgürlüğünün

sınırlanıp sınırlanmadığı, ...gibi konular, tartışılan konulardır. Günümüzde bile küratörün görevi, kurumsal ve hukuki alanlar konusunda henüz net bir şekilde tanımlanmamıştır.

Küratörlük veya küratörler, sanat ortamına yeni bir görüş getirdiği gibi, galeriler ve müzeler dışındaki büyük sergiler diye adlandırılan bienaller, kişisel veya yıllık prestij kazandıran geniş kapsamlı sergiler yaparak, sanatı belirler konuma gelmeye başlamışlardır. Bu tip küratörlerin hem sosyal alanı iyi tanıdıkları hem de sanatın içinden geldikleri için, sanat tarihiyle de beraber sergilerini kurduklarını görürüz. Burada önemli olması gereken, küratörün yaptığı işin sanat tarihi ve sanat kültürü, sosyal bilimler, felsefe, sosyoloji ve antropolojinin dahilinde yapıldığını bilmesidir. Küratörlerin yaptıkları hiçbir zaman teknik bir iş değil, entelektüel bir iştir. Bir küratör, hem sanat tarihini ve sosyal tarihi hem de güncel durumu bilmek zorundadır. Projelerin tasarlanması, sanatçıların seçimi, onlarla yapılan toplantılar, serginin nasıl yapılacağı ve sergi belirli süreçler dahilinde gelişir. Bu üretim safhasının sonunda katalog, yazılar, toplantılar ve paneller, ...vb. gibi durumlar, kendi başına ayrı bir süreci içerir. Serginin oluşumu bitmiş bir olay değil, süren bir şeydir ve sürprizlere her zaman açık olunmalıdır.

Bir sanatçı, bir küratör ile çalıştığında, özgürlüğünde bir kısıtlama olur mu veya küratörün siparişi üzerine iş yapılabilir mi? Bu soruya evet diyen sanatçılar bir süre sonra sanatsal özgürlüklerini ve sanatsal çizgilerini yitireceklerdir. Küratör Levent Çalikoğlu sipariş üzerine iş yaptırmadıklarını, zaten bunun imkânsız olduğunu söylüyor: *'Bir sanatçıya, hayalleri, takıntıları, konsepti ve ısrarla işaret etmek istedikleri dışında her hangi bir 'şey' ürettiremezsiniz. Sadece aynı takıntıya sahip fakat farklı kanallarda dolanan sanatçıları doğru yer,*

doğru zaman, doğru konsept içerisinde yan yana getirebilir, aynı başlık altında sunabilirsiniz' diyen Çalıkoğlu, küratör-sanatçı ilişkisinin oldukça samimi, paylaşımcı ve aynı dünyaları yaşamaktan memnun olmanın getirdiği bir birliktelik olduğunu savunuyor. Bir serginin kurumunda, hazırlanmasında ve hatırlanmasında serginin dayandığı sanatçı yaklaşımı ve araştırması çok önemlidir. Küratörlü ya da küratörsüz bir serginin en önemli vurgusu sanatçılara ve işlere ait olmalıdır. Bu konuya duayan küratör Herald Szeeman: *"Sergi tasarlama bir düşünce biçimi, bir düşünceye sergi-yapıt olarak bir form verme işidir"* demektedir.

Küratörlük, bildiğimiz anlamda kavramsal sanatla birlikte yerleşiyor, bugünün küratörleri de, kavramsal sanatın getirdiği yaklaşımlara dayanıyorlar, yani sergilemenin kendisi de bir o kadar önem kazanıyor. Sergi için seçim yapmak, küratörler için tasarımdan da öte, son derece kişisel ve politik alanlardır. Küratörler yaptıkları seçimlerle kendilerini ve sergiyi yeniden kurgularlar ve yeniden yaratırlar. Sergideki rolleri, sabit değil, oldukça dinamik bir rol içerir. Türkiye'de de küratörlük anlamında sanatçı olmak ve sanat yapmak ilişkisi arasında kopukluk vardır. Sadece sanat eğitimi almış olanlar veya sanatçılar değil, değişik alanlardan profesyoneller de bir rol deneyimi olarak, küratörlüğü denemeli ve onu farklı etkileşimlerle yeniden üretime dönüştürmelidir. Küratörlük için mutlaka eğitim gereklidir. Ancak bu mutlak okul eğitimi değildir. Okul eğitimi, sanatı, tarihi, felsefeyi, psikolojiyi bilmek için gereklidir. Kişi, bilgisiyle becerisini birleştirerek kendi farklı vizyonunu geliştirmelidir. Bu açıdan işin pratiği bilmek en önemli konulardan bir tanesidir. Yani küratörün yapacağı iş, duvara resim veya duvara fotoğraf asmak, farklı sanatçıları bir araya toplamış olmak değildir. Küratör sanatçı ile birlikte aynı havayı koklamalı, birbirlerini takip etmeli ve birbirlerine soru sor-

malıdırılar. Jean-Christophe Ammann'ın dediği gibi, sanatçının arkasında dur, ne yaptığına bak, fizibiliteni iyi yap, kafanda serginin resmini önceden düzenle, seni etkileyeni, ateşleyeni takip et, başkaları hakkımda ne düşünür deme, kendini aydınlat ki izleyici de kendini aydınlatabilsin. Ama en önemlisi ÖNSEZİLERİNİ EĞİT!...

Anlam, izleyicinin gözü önünde yeniden ve yeniden üretilen bir şeydir. Bu anlamı ne sanatçı ne de küratör kapayabilir, sınırlandırabilir, dondurabilir. Sanatçının söylemi dışında, küratörün de sergide bir söylemi vardır. Tüm izleme biçimlerinin yeniden tarif edildiği 90'lar da elbette küratörlük kavramı da değişime uğramıştır. Küratörlerin ciddi bir kısmı mesleğin gereklerini deneme yanılma usulü ile öğrenmek zorunda kalmışlardır. Hem sanat tarihini hem sergi kurmanın mekanizmalarını bilen, hem de sergileme denen işin bir profesyonel uğraş ve üzerine düşünülecek başlı başına bir alan olduğunu kabul eden küratörlük gibi yeni bir profesyonel kavram gelişmiştir. Daha sonrasında küratörlük, özerk, bağımsız ve kişiselleştirilmiş bir pozisyona doğru yol almıştır.

Sonuç olarak, günümüzde küratörlük, sanat ortamı için kaçınılmazdır. Küratörlerin kimi zaman sanatçının önüne geçmeye çalışan, hatta üretimine karışan, iş bilmez bir ukala olarak görüldüğü, kimi zaman da diktatörlükle arasında bağlantı kurulmaya çalışılmasına rağmen küratörlüğün giderek güçlendiğini, kurumsallaşmaya başladığını ve varlığının sanat ortamı için vazgeçilmez olduğu söyleyebiliriz.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

1-www.tr.wikipedia.org/wiki/Küratör

2- www.haber7.com/haber/.../Sanat-artik-kurator-olmadan-asla

3- www.anibellek.org/ Küratörlük Araştırmaları Merkezi

4-dugumkume.org/msu-no9-turkiyede-yeni-kuratorluk-yaklasimlari

5-adnanyildiz.blogspot.com/.../gncel-sanat-tartmalar-dizisi

6-www.birgun.net/culture_index. Kültür : Sanat, hayat ve küratöryel 'kafa karışıklığı

7-liman.goodforum.net/galeri-ve.../cezmi-orhan-t1238.htm

•

NEDEN FOTOĞRAFA RESİM DERİZ?

Fotoğrafa neden resim deriz? Oysaki resim de fotoğraf da iki görsel sanat ürünü, ancak birbirinden çok farklı şeylerdir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre FOTOĞRAF; Fransızca kökenli “photographe” kelimesinden Türkçeye geçmiştir. Anlamı;

1-Görüntüyü, ışığa karşı duyarlıklı cam, kâğıt, ...vb. bir yüzey üzerinde özel makine ile tespit etme yöntemi.

2-Bu yöntemle aktararak çoğaltılan resim, foto.

Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre RESİM, Arapça kökenli “resm” kelimesinden Türkçeye geçmiş. Anlamı:

1-Varlıkların, doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça gibi araçlarla kâğıt, bez, ...vb. üzerinde yapılan biçimleri.

2-Bunu yapmak için gerekli yöntemleri öğreten sanat.

3-Fotoğraf

TDK’nun bile fotoğrafa resim demesi, halk arasındaki kullanım alışkanlığından veya edebiyatçılarımızın uzun bir süre eserlerinde ısrarla fotoğrafa resim demesinden olsa gerek. Bu, çoğumuz içinde geçerlidir. Ciddi anlamda fotoğrafla ilgilenene kadar fotoğrafa resim derdik.

Fotoğrafa resim denmesinin nedenini belki geçmişte aramalıyız. Fotoğraf henüz gelişimini tamamlamadan, 1850’li yıllarda, bazıları onun güçlü bir ileti ve anlatım aracı olacağını sezinlemiştir. “Doğrudan fotoğraf” ekolünün savunucuları arasında olan ve daha sonra birkaç kez görüş değiştiren, ilk fotoğraf kuramcıları arasında yer alan, “Naturalist Fotoğraf” kavramının yaratıcısı Peter Henry Emerson, Pictorializm veya Pictorial fotoğrafçılık (Resimsi Fotoğraf) akımının öncü-

lerindendir. Alfred Stieglitz de bu tarzda uzun yıllar fotoğraf çalışması yapmıştır. Edward Weston'ın da kısa bir süre dahi olsa, aynı tür uygulamaları vardır. Ancak, her ikisi de daha sonra bu tarzın fotoğraftan çok resme benzediğini savunarak doğrudan fotoğrafa yönelmişlerdir. Yine 1850'li yıllarda rötuşlu fotoğrafların yaygınlaşması ile fotoğrafçıların yanında rötuşçular ve ressamlar çalışmaya başlamıştır. Bu kişiler fotoğraf üzerinde oynamalar yaparak fotoğrafı resme biraz daha yaklaştırmıştır.

Bu, fotoğrafa resim dememizi ne kadar etkilemiştir, bilemiyorum. Veya diğer ülkelerde böyle bir sözcük veya kavram karışıklığı var mı onu da bilemiyorum. Biz kendi sınırlarımız içine dönersek bu konuda Aydın OY, 1974 yılında şöyle yazmış.

“Dilimizde fotoğrafın adı, çoğu kez “resim” oldu. Eski bir geleneğin sözcüğü, tekniğin yeni sözcüğüne kafa tuttu. Günlük dilimizdeki bu kullanış, edebiyatımıza da geçmiş ve konusu fotoğrafla ilgili olan şiirlerin çoğunda fotoğraf yerine resim denmişti. Edebiyatımızda fotoğrafla şiirin arkadaşlığı 120-130 yıl öncesinden başlar...”

Bir resmin veya fotoğrafın karşısında duygulanma dalları ilk olarak Tevfik Fikret'te belirir. Tevfik Fikret hem ressamdır hem şair. “Resmin Karşısında” adlı şiirinde, evladını kaybetmiş bir babanın halini ve onunla ilgili, kendi duygularını dile getirir. Şiire konu olan oğlu Nijad'ın ölümü üzerine yas tutan Recaizade Mahmud Ekrem'in fotoğrafıdır. Aydın Oy, yazısında M. Akif Ersoy, Z. Osman Saba, M. Cevdet Anday gibi birçok edebiyatçının fotoğraftan esinlenerek eserler yazdığını belirtmiştir.

Bu durumda fotoğrafa resim denmesinin de, 120-130 yıllık bir geçmişi olabileceğini tahmin edebiliriz. Bunca

sürenin alışkanlığını da, bir anda söküp atmak kolay olmasa gerek. Ancak, günümüzde edebiyat eserlerinde fotoğraf kelimesinin daha ağırlıklı olarak, daha bilinçli olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Yazın dünyasında şiir ve fotoğraf oldukça yakın bir ilişki içindedir. Şairin sözcük kalıplarına döktüğü imgelem gücü, fotoğrafın görsel çarpıcılığında yaratılan büyülu sevginin gizem yükünü katlamaktadır. Enis Batur, Bordeaux Seyahatnamesi adlı kitabının, “Fotoğraf Denemek” başlıklı bölümünde, çektiği siyah-beyaz ve renkli fotoğraflardan bahseder.

Fotoğrafa resim denmesinde bir diğ er neden, fotoğraf kelimesinden ziyade resim kelimesinin insanlara daha kullanışlı gelmesindendir. Çünkü insanlarımız, özellikle çektikler i vesikalık fotoğraflara resim deme alışkanlığındadır. Bir de, insanların kart üzerindeki kendilerinin, yakınlarının veya arkadaşlarının görüntülerine resim demeleri, onlara daha yakın gelmiş olabilir. Bu durum edebiyatımızda da böyle yerleşmiştir. Hatta aynı eser içinde hem fotoğraf hem resim sözcüklerini görebiliriz. Bu gibi nedenlerle, edebiyatın da katkısıyla, fotoğrafa resim demeye devam ediyoruz.

Bir de, fotoğrafı hem sanat hem de zanaat olarak kabul edersek, konuya biraz daha açıklık getirmiş olabiliriz. Diğ er sanat dallarında bir resimci, sinema dükkânı veya heykeltıraş market yoktur. Fotoğrafta ise fotoğraf market, fotoğraf dükkânı veya fotoğrafçı gibi meslekler vardır. Durum böyle olunca, bunun topluma yansım asını düşündüğümüzde, fotoğrafa resim denmesini normal karşılayabiliriz.

Bir söyleşisinde Ara Güler’in fotoğrafa ısrarla resim demesi ve sonunda “neden resim diyorsunuz?” a yanıtı;

-“*Fotoğraf ile resim kelimeleri aynı anlamdadır. Fotoğraf yerine resim kelimesi de kullanılabilir, zira 'resmetmek' fotoğraf çekmekten gelmektedir.*” demiştir.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı ve fotoğraf-resim arasındaki yüzyıllık tartışmaları fotoğrafın yaratıcılık konusundaki ilk kuramcısı Laszlo Moholy-Nagy, doğru bir yere yerleştirir. Fotoğrafın diğer grafik sanatlar arasında yerini sağlamlaştıran Moholy'e göre; "Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartışmaları, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu, yanlış bir sorudur. Fotoğrafın, resmin yerini alması söz konusu değildir. Önemli olan, bugünün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin, optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektir. O güne kadar fotoğraf konusunda yapılan yorumlar, resim alanındaki estetik ve felsefi kavramlara dayanıyordu. Oysa fotoğrafın kendi yasalarının incelenmesi, ışığın kendi başına biçimler yarattığının bilinmesi gerekirdi. Fotoğraf, kendi yasalarını belirlemesi ile, sanat eleştirmenlerinin görüşlerine karşı bağımsızlığını ilan etti. Böylece, fotoğraf sayesinde insanlık, çevresini ve kendi varoluşunu yepyeni gözlerle görmeye başlamıştır."

Man Ray, fotoğraf-resim sorununa şöyle bir yorumda bulunur; "Fotoğrafını çekemediğim şeylerin resmini yaparım, resmini yapamadığım şeylerinse fotoğrafını çekerim".

Celal Soycan, "VE FOTOĞRAF... VE RESİM" şiirinde; Ara Güler ve Laszlo Moholy-Nagy'e nazire yaparcasına fotoğraf ve resmi doğru yerlere yerleştirir.

VE FOTOĞRAF.... VE RESİM

fotoğraf: dondurulmuş andır

resim: akan zamandır

fotoğraf: tanıktır

resim: yargıçtır

fotoğraf: herkesle konuşur
resim: kendine bile susar

fotoğraf: merhaba der
resim: dua eder

fotoğraf: ele gelir
resim: ele geçirir

fotoğraf: göldür
resim: çöldür

fotoğraf: uçurtmadır
resim: uçurumdur

fotoğraf: susarken çığlık atar
resim: çığlık atarken susar

fotoğraf: hatırlatır
resim: düşündürür

fotoğraf: bakıştır, gözdür
resim: dokunuştur, sözdür

fotoğraf: kendini sonlar
resim: kendini sollar

fotoğraf: düşür, enine yürür
resim: düşüştür, dikine yürür

fotoğraf: anar

resim: kanar

fotoğraf: nesneden insanadır

resim: insandan insanadır

fotoğraf: tül den bakar

resim: külden bakar

fotoğraf: saatin sesidir

resim: zamanın nefesidir

fotoğraf: gerçeğin düşüdür

resim: düşün gerçeğidir

fotoğraf: anlam kurar

resim: anlam kırar

fotoğraf: görüntünün donma noktasıdır

resim: görüntünün erime noktasıdır

fotoğraf: çocuğun uyku halidir

resim: uykunun çocuk halidir

fotoğraf: noktadır

resim: üç noktadır

Artık fotoğrafın içine photoshop’da girdiğine göre (Türkçeye çevirirsek aydınlık oda, ı ışık veya fotoğraf dükkânı) bazı

fotoğrafları resimden ayırt etmek mümkün olmuyor. Gerçi önceden beri var olan ışıkla boyama, fotoğraf boyama veya fotoğraf üzerine olan diğer tekniklerde bir tür fotoğrafı resimselleştirmek değil midir? Veya karanlık odada da bunlar yapılmıyor muydu? “Evet”, diyebiliriz. Ancak insanın karanlıkta yürümesi nasıl zorsa, karanlık odada yapacağı şeyler de sınırlı olabilir. Aydınlığa geçen insanın veya ışığı gören insanın yaratıcılığı artar. Teknik, sanata can suyu katan, yaratıcılığı biçimlendiren, yapıtla bütünleştiren bir uygulama olduğuna göre, gelişen teknoloji veya tekniğe karşı çıkmanın da bir anlamı yoktur.

Sonuç olarak konuya sanatsal ve kültürel anlamda bakılırsa, “fotoğraf” yerine “resim” demek, yapılan işi bir anlamda tam olarak yerine koymamak veya karıştırmaktır. Her iki sözcüğün birbirinin yerine kullanılması kavram karmaşasına yol açmıştır. Bu duruma sanatçıların, edebiyatçıların veya toplumun genel olarak bütünün sanata, kültüre ve edebiyata bakış açılarındaki yanlışlıklarının bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- *Seyit Ali Ak: Fotoğraf-Söz Kavuşması, Bileşim Yayınları, 2003 Sayfa, 93-95
- *Gisele Freund: Fotoğraf ve toplum. Sel Yayıncılık, 2007
- *Türkçe Sözlük.TDK Yayınları,1998

SANATTA BENZEŞİMLER

İki Fotoğraf ve İki Resim

Rembrandt'ın "Dr. Nicolas Tulp'ın Anatomi Dersi" resmi, Che Guevara'nın fotoğrafı, Mantegna'nın "Ölü İsa" tablosu ve Eugene Smith'in "The Wake" isimli fotoğrafında benzeşimler.

10 ekim 1967 tarihinde ajanslara iletilen bir fotoğrafta efsanevi gerilla lideri Dr. Che Guevara'nın ele geçirildiğini kanıtlayan bir fotoğraf geçildi. 9 Ekim 1967'de, saat 16:00'da Bolivya'nın güneyindeki La Higuera kasabasından havalanan helikopterin iniş takımlarında Ernesto Che Guevara'nın cesedi sallanıyordu. Ceset hâlâ sıcaktı. Yakınlarda Yuro Koyağı'nda yaralı olarak ele geçirilen Che, kasabanın okul binasında infaz edilmişti. Bolivya diktatörü Barrientos, infazı gizlemek ve Che'nin çatışmada öldüğünü iddia edebilmek için ölüm tarihini 8 Ekim olarak açıkladıysa da, kısa sürede 9 Ekim'de katledildiği ortaya çıktı. Helikopterle Vallegrande'ye götürüldü. Ajanslara çekilen fotoğraf, Freddy Alborta tarafından Vallegrande kasabasında bir ahırda çekilmişti. Ceset bir sedyeye, sedye de beton bir çeşme yalağının üstüne yerleştirilmişti (1,2).

İşte basına gösterilen ve John Berger tarafından Rembrandt'ın 'Dr. Tulp'un Anatomi Dersi' isimli tablosuyla karşılaştırılan fotoğrafı burada çekildi (2). Daha sonra ceset, Che ile aynı çatışmada ölen altı arkadaşının cesediyle birlikte ortadan kayboldu. Yıllar sonra 28 Haziran 1997'de Kübalı bir araştırma grubu uzun çalışmaların ardından Che Guevara ve altı yoldaşının kalıntılarını Vallegrande'de askeri bir uçak pistinin altında bulundu. Cesedin elleri yoktu.

Muhtemelen, daha sonra teşhis edilebilsin diye, elleri kesilmişti. Bu, onların Che'nin cesedinden bile korktuklarının bir ifadesiydi. 10 Ekimde yayınlanan fotoğrafta, amaç bir efsaneye son vermektir. Halbuki bilmiyorlardı, diğer efsaneler gibi, O da yaşayacaktı. Ona ithafen yazılan sayısız şiirlerden birinde, İngiliz Christopher Logue şöyle diyordu; (3)

Aralık

Geç kalmış kuşlar kanat çırpıyorlar.

Bir otomobilin karla kaplı ön camına şunları yazıyorum:

CHE YAŞIYOR!"

1632 yılında "Işığın ressamı Rembrandt" bir ceset üzerinde anatomi dersi veren Dr. Nicolaes Tulp'ı resmetmişti. Resmin ismi, "**Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi**"dir. Resim, Amsterdam'ın meşhur cerrahı ve anatomisti Dr. Tulp tarafından ısmarlanmıştı. Rembrandt, bu meşhur resmini yaptığında henüz 26 yaşında, Dr. Tulp ise 39 yaşındaydı. Bu ısmarlama resimdeki 7 kişiden sadece ikisi doktor, diğerleri Amsterdam'lı zengin burjuvalardı. Ceset, silahlı soygundan hüküm giyip asılan Aris Kindt'e ait. Dr. Tulp'un kafasında toplumdaki seçkin yerini simgeleyen şapkası vardır. Kadavranın bedeninden yayılan çığ ışık rengi dikkat çekicidir. Resmin gerçek bir anatomi dersi olmadığı açıktır. Karın ve göğüs bölgesi açılmamıştır. Sadece kolu dirsek ile bilek arasındaki bölümü kesilmiştir. Çünkü resim ısmarlamadır, karın açılırsa organlar çabuk çürüyeceğinden, istenen resim bitirilemeyebilirdi. Dr. Tulp, sağ elindeki forsepsle kasın bir bölümünü kaldırmaktadır. Bu tuttuğu yapılar *flexor digitorum superficialis*'tir. Niye bir işaret sopasıyla göstermemiştir, forsepsle kaldırmıştır? Bu sorunun cevabı Dr. Tulp'un sol elindedir. Tuttuğu yapılar sol elin şeklini vermektedir. Öndeki iki kişi, yani, hekimlerden soldaki, büyük bir dikkatle kadavranın

ön koluna bakarken, sağdaki ise, gözlerini Dr. Tulp'un sol eline dikmiştir (4).

Yazar ve sanat eleştirmeni John Berger, 40 yıl önce vurularak öldürülen devrimci Ernesto 'Che' Guevara'nın ölümünün ardından yazdığı yazıda, Rembrandt'ın söz konusu resmi ve Che'nin Vallegrande köyündeki ölümünün ardından 'sergilenirken' çekilmiş olan fotoğrafı arasındaki ilginç benzerliğe dikkat çekerken, bir yandan da aslında bunun şaşılacak bir şey olmadığını altını çizer (2). Çünkü her ikisi de, bir ölüyü temsil eder. Ve her ikisi, nesnel olarak inceleme yapılırken çekilmiş ya da resmedilmiştir. Profesörün yerini muhtemelen kurşun deliklerinin yerini gösteren albay almıştır. Albay'da profesör gibi, en sağdadırlar. Albay'ın solundaki iki kişi, kadavrayı profesörün solunda, en yakınında duran iki doktor gibi, yoğun ama duygusuz bir ifadeyle seyrediyorlar. Rembrandt'ın tablosunda daha çok kişinin olduğu doğru olmakla birlikte, her iki cesedin, yukarıdan kendisine bakan kişilerle ilişkisi bağlamında yerleştirilişi açısından birbirine çok benziyor. Bunun da benzemesi normaldir. Çünkü her ikisinde de, resmi olarak veya nesnel olarak incelenmekte olan cesedi sergilemek amaçlanmıştır. Bundan öte, her iki resimde, ölü ile ders vermeyi amaçlar. Biri tıbbın ilerlemesi için, diğeri siyasi bir uyarı olarak.

Başka bir resim ve başka bir fotoğrafı birlikte yeniden değerlendirelim. Resim Mantegna'nın "Ölü İsa" tablosu, fotoğraf ise, Eugene Smith'in "The Wake" fotoğrafıdır. Bu resim ve fotoğraflarda ortak olan öğeler çoktur. Her ikisinde Rembrandt aydınlatmasına uymaktadır. Ölen kişilerin duruşu ve onlara bakan gözlerdeki endişe aynıdır. "Ölü İsa" tablosunda yaşlı kadınlar resmin sağ tarafındadır. Eugene Smith'in "The Wake" isimli fotoğrafında ise sol tarafında yüzlerindeki

ifadeden oldukça üzgün olan yaslı kadınlar görürüz. Eugene Smith'in fotoğrafında ışık yine tüm yüzleri aydınlatmaktadır. Işığın geliş yönü ve konumu her ikisinde de ölüye saygının son ifadesi olarak öbür dünyada ışığın kutsallığını ifade eder tarzda ölünün yüzünde yoğunlaşmıştır. Diğer fotoğraf ve resimlerdeki gibi parmaklar bükülmüş, ancak eller üst üste konmuştur.

John Berger, Che'nin fotoğrafının kendisine Mantegna'nın "Ölü İsa" tablosunu düşündürdüğünü belirtir (2). Beden, bu kez aynı yükseklikten, ancak yandan değil ayaklardan görülmektedir. Eller aynı yere yerleştirilmiş, parmaklar bükülmüştür. Bedenin alt kısmındaki örtü, tıpkı Che Guevara'nın kanla ıslanmış, düğmeleri açık, haki pantolonu gibi durmaktadır. Baş aynı açı ile kaldırılmış, ağız aynı ifadesizlikle görülmekte. İsa'nın gözleri açık, yanında yasını tutan iki kişi var. Guevara'nın gözleri açık, çünkü yasını tutan yok. Berger, Che'nin fotoğrafına daha sonra tekrar baktığında, Mantegna'nın resmindeki İsa'nın yerine Che'yi gördüğünü belirtir o tabloda. Çünkü bazı durumlarda bir insanın ölümündeki trajedinin, onun tüm yaşamının anlamını tamamlaması ve örneklemesi olduğunu ve bunun bir duygu çakışması olduğunu belirtir. Elif Vargı, post-mortem fotoğrafların ölüyü hatırlama amacıyla çekilmiş olsalar da, aslında bu fotoğrafların ölümün inkârının arzulanması olarak da okunabileceğini belirtir (5). Che'nin fotoğrafı veya Mantegna'nın tablosu bu düşünceyle uzlaşır. Her ikisinde de aslında bir ölümsüzlük resmedilmektedir.

Berger, önemli olanın, fotoğrafın temsil ettiğinden çok, dünyanın durumuna katlanamayarak kendi yolunu çizen Che Guevara'nın, tasarlanarak seçilmiş ölümü olduğunu söylüyor. "Tasarlanan ölümü, ona, dünyayı değiştirmenin zorunluluğunu gösterdi. Tasarlanan ölümünün verdiği hak sayesinde, bir insan

için zorunlu onurla yaşamayı başarabildi,” diyor İngiliz yazar. “Ölüm nereden ve nasıl gelirse gelsin, eğer savaş sloganlarımızı başka bir kulak duyacak, silahlarımızı kullanmak için bir başka el uzanacaksa ve başkaları, makineli tüfeğin kesik güçlü ezgisiyle, yeni savaş ve zafer sloganlarıyla ağıtlar yakmaya hazırsa, hoş geldi,” diyen de Guevara değil miydi zaten? O, ne yaptığının fazlasıyla farkında olan bir insandı.

John Berger gibi fotoğraf sanatıyla ilgilenmiş, bu konuda (da) derinleşerek düşünce üretmiş yazarlardan biri olan Susan Sontag, ölümünden sonra “Che’nin ilham verici güzel bir masala dönüşmesine izin vermememiz gerektiğini” söylemişti. “Onun eşsizliğini vurgulamak, onu çağdaş dünyanın tartışmalı bir siması olarak görmek çok daha iyidir” (3). Ancak, zaman içinde Sontag’ın söyledikleri gerçekleşemedi ve Che bir tür efsanevi masala dönüştü.

John Berger, bu fotoğrafın bir an’ı gösterdiğini belirtir. Ancak bu an’ın Che’nin yapay olarak korunan cesedinin, salt bir gösteri nesnesine dönüştüğü andır. Fotoğraf, dehşet göstergesi veya devrimin sözde saçmalığını belirtmek için sergilenmiştir. Ancak fotoğraf, amaç olanı o kadar aşıyor ki, burada sergileyenlerin aksine, yarattığı etkinin bu kadar güçlü olmasına neden oluyordu.

Bu iki fotoğraf ve iki resim, sanatta benzeşimlerin örneğini oluşturması nedeniyle ilginçtir. Günümüzde farklı sanatların birbirini desteklemesi çağdaş sanat anlayışının bir devamı gibi görülmekte ve desteklenmektedir. Görsel etki açısından baktığımızda fotoğrafın etkisi bir tablodan çok farklı olacaktır. Her iki fotoğraf, ölümün çıplak gerçeğini beynimize kazırken, resimler veya tablolar insanların gördükleri şeyleri nasıl gördükleriyle ve konusunun çağrıştırdığı süreçlerle ilgili olarak, elimizdeki hayali kanıtlardır. Fotoğraflar, anlamını

kendimizin tamamlayacağı imgeler topluluğudur. Her iki fotoğrafın anlamını herkes kendi içindeki değerlere göre yeniden tanımlayacaktır.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

1-Wikipedia. Ernesto CHE Guevara.

tr.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Che_Guevara

2-John BERGER: O Ana Adanmış: Metis Yayınları. 2007. Sayfa 127-132

3-Hilmi TEZGÖR: Fotoğraftaki Masal. Radikal Gazetesi. 2 Ekim 2007

4-Ali İhsan ÖKTEN: Tıp, Hekimlik ve Sanat. Türk Nöroşirürji Derneği Bülteni. No: 28, 2008 sayfa 38-41

5-Elif VARGİ: Post-Mortem Fotoğraf Üzerine: Fotoğraf Öldürür mü, Yaşatır mı? [www.fotografya.gen.tr/sayı 20](http://www.fotografya.gen.tr/sayı_20)

SANATTA BİÇİM VE İÇERİK

Sanatta biçim ve içerik, estetiğe ilişkin önemli sorunlardan birisidir. Nedeni sanatta biçim ve içerik arasında karşılıklı ilişkinin olmasıdır. Bilimsel estetikte ve gerçekçi sanatta biçim ve içerik ve bunların diyalektik bütünlüğü sorunu önemli bir yer tutar. Bu sorun, ya biçimin içeriğe uygunluğunda kendini gösterir veya biçimle içeriğin bütünlüğünde kendini gösterir.

Sanatta biçimle içerik arasındaki ilişkiye diyalektik açıdan bakıldığında, biçimle içeriğin birbirinden ayrılmaz iki yanı gibi görülür. Marksist estetik anlayış, bu bütünlük içinde başat rolün içerik olduğunu belirtir. Marksizm'e göre içerik, sanatsal olayın özyapısını ortaya koyar ve özünü temsil eder. Maddeci diyalektik ise, biçimin etkin karakterini kabul eder. Bu görüşe göre biçim, sanatsal olayın dış görünüşü olmayıp içeriğin, içyapısının anlatımıdır. Böylece biçim, içeriğin gelişimini kolaylaştırmakta, içeriğe uyduğu zaman, onun daha açıklıkla ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır.

Bu durumda, “biçimle içeriğin birliği” kavramı ile “biçimin içeriğe uygunluğu” kavramı arasındaki farka bakmak gerekir: Biçim olmadan içerik de olamaz. Bunun tersi de geçerlidir. Ancak bundan yola çıkarak, “biçim, her zaman içeriğe uygun düşer” demek doğru olmaz. Biçimin içerikle uyuşmadığı sık görülen bir şeydir. Çünkü içerik daha devingendir, biçimden hızlı gelişir. Biçimin bu gecikmesi, kendisiyle içerik arasında çatışma doğurur.

İçeriği anlatmak için uygun bir biçimin araştırılması ise, sanatın gelişiminde devindirici bir rol oynar. Ama

içerik sadece tek bir biçime bürünemez. Birçok biçime bürünebilir. Ancak, içeriğin kendini en büyük zenginlikle gösterebileceği yalnız bir tek biçimi vardır.

Diyalektik maddecilik, sanatta içerikle biçimin birbirinden etkileştiğini, bunun sanatta olduğu kadar, toplumsal yaşamın herhangi bir görünümünde de aynı derecede geçerli olduğunu belirtir. Bilimsel öğretilerde estetik, sanatta içeriğin özgüllüğünü veya sanatsal biçimin özünü, sanatta göründükleri gibi inceleyerek, sanatta biçimle içeriğin bağlaşılmalarını estetik açıdan değerlendirir.

Sanatta biçim ve içeriği ayrı ayrı ele aldığımız zaman, sanatta içerik sorununun iki yönü olduğunu görürüz; Birincisi, sanatta, yansıyan gerçeklik götserilebilir. İkinci olarak, bir sanat yapıtında gerçekliğin sanatsal yansımasının içeriği gösterilebilir. Bu iki yön birbiriyle sıkı ilişki içindedir ve aynı zamanda birbirinden farklıdır. Bilimsel öğretilerde estetik bunların sınırlarını belirleyebilmek için iki kavram kullanır: Konu (Obj) ve İçerik.

Sanatta içerik, her zaman yaşamın sağladığı gereç ile gerçeklik üzerine sanatçının getirdiği ideolojik ve duygusal yorumudur. O halde sanat, sanatçı tarafından estetik açıdan yorumlanmış ve değerlendirilmiş gerçeklikteki kimi olayların sanatsal imgelerle yansıması diye tanımlanabilir. Bir sanat yapıtının değeri ve kapsamı, üzerine oturduğu sanatsal fikrin gerçekliğine, derinliğine ve toplumsal anlamına bağlıdır.

Anatoli Lunaçarski, genç yazarlara, içeriğin önemsenmeyeişine karşı dikkatli olmalarını öğütler. Çünkü sanatta içerik, yaşamı incelemeyi, yaşamdan dersler çıkarmayı gerektirir. Ancak Lunaçarski, şunu da ekler; “Sanatçı, arı, açık ve zengin bir biçimi de araştırmak

zorundadır. Böyle bir biçim, bir sanatçıyı temelsiz bırakmayacaktır. Göz alıcı sanatsal bir biçim olmadan, gerçek asla var olamaz. Yetkin bir biçim, yaratı sürecinin en güç ve çoğun en yorucu yanıdır. Goethe ise sanatta içerik ve biçimi şöyle tanımlıyor; “Sanatın gerecini herkes görebilir, içerik ise ancak kendisiyle ortak bir yanı olanlarca anlaşılabilir; buna karşılık biçim, çoğunluk için bir gizem olarak kalır. Goethe’ye göre “biçim, çoğunluğun anlayabileceği bir şey değildir”. “Tasarıdan yapıta geçiş sürecinin çok güç bir iş” olduğunu vurgular. Her insan mermere biçim verebilir. Ancak sadece bir Mikelanj veya Rodin; “Bir mermer parçası alıyorum, fazlalıklarını tümüyle atıyorum diyebilir.” Sanatçının ustalığı, yaşamı derinlemesine kavrama, onu estetik ve ideolojik düzlemde yorumlama yeteneğinde belirir. Tolstoy’a göre; “Sanatta temel olan; yeni, kişisel bir şey söylemektir. Büyük sanatçı bununla belli olur.”

Sanatta biçimin özgüllüklerini açıklığa kavuşturmak için, sanatta anlatımsal ve tasarımsal araçların ne olduğunu incelenmelidir. Tasarımsal yöntemler belli fizik kurallarına bağlıdır. Renklerin dilini, optik yasalarını, perspektifi, anatomiye,...vb. bilmek gibi. Anlatımsal yöntemler ise, sanatçının duygusal gücü ile yapıtın tasarısına en uygun düşenini seçer. Bütün sanatlarda yaratıcı, anlatımsal ve tasarımsal yöntemleri rahatça kullanmayı öğrenmek yoluyla tekniğini geliştirir. Sanatta ustalığın önemli bir göstergesi olan teknik, sanatın kendisi değildir. Sanatın kotarılmasında sadece bir araçtır. Teknik ne kadar kusursuz olursa, yaratı sürecinde o oranda kolay olacak ve başarılı bir yaratı ortaya çıkacaktır. Gerçekçi sanatçı, sadece teknik beceriyle her şeyi yapabilmenin zayıflığına düşmemelidir. Bu durumda, kişinin “zanaat

bilgisinin”, sanatının önüne geçmesinden korkulmalıdır. Sanatın yüzeysel karakteri, beceri ile ilgilidir; ama derinliği, ustalığa ve yeteneğe bağlıdır. Sanattaki anlatımsal ve tasarımsal yöntemler, sadece biçimi oluşturmaya yarayan öğelerdir.

Her sanat yapıtı, biçimle içerik arasındaki birlikle belirginleşir. Çünkü ne içerik sanatsal bir biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir. Ancak bu biçimle içeriğin birlikteliği her zaman başarılı bir şekilde olamaz. Avner Ziss’e göre, biçimle içerik arasında hangisini ağır bastığını sormak anlamsızdır ve böyle bir karşıtlık kurmak yanlıştır. Çünkü biçim de içerik de aynı derecede gereklidir. Ve biri diğerini yerini tutamaz veya dolduramaz. Kof bir içeriğin eksiği, işlenmiş bir biçimle kapatılamaz; buna karşılık anlam iletmeyen bir biçimin kusuru da, ilginç yaratıcı bir fikirle ödünlenemez. Biçim ve içerik, yapının aynı derecede kaçınılmaz iki yanıdır. Ancak bundan, sanatta her ikisinin aynı rolü oynadığını çıkarmamak lazımdır. Biçim, içeriği dile getirmek için bir araçtır. Şunu da vurgulamakta fayda var. İçerik olmadı mı, biçime zaten gerek kalmaz. Güzel olsa bile, böyle bir güzelliğe bir defa bakılır veya 5 dakika sonra usanç verir. Yıllar önce Rus ressamı Moor’un şu sözü bugün de güncelliğini korumaktadır; “Biçim olmadı mı, sanat da yoktur; ama, modalaşmış biçim korkunç bir hayvandır.”

Günümüz ve fotoğraf

Günümüz sanatındaki en önemli sorunlardan birisi, biçimciliğe kayan bir sanat anlayışının yerleşmesidir. Çünkü biçim, içeriği bastırıp susturmuştur. Stanislavski’nin deyişiyle; “garnitür, tabaktaki etin yerini al-

mıştır.” Herhangi bir eserde, biçimin izleyicide çok dikkat çekmesi, içeriğin ortaya çıkarılmasını azaltacaktır. Burada sanatsal açıdan denge sağlanması önemlidir. Çünkü biçim, özellikle yaratma süreci aşamasında içeriği oluşturmanın aracıdır. Ayrıca içeriğin sanatçı tarafından derinden kavranılmasında ve aydınlatılmasında büyük bir olanak sağlar.

Fotoğraf da, diğer sanat dallarından olduğu gibi, günümüzde biçimsel ağırlık kazanmıştır. Bunun nedeni, dijital süreçle birlikte başlayan fotoğrafın çekilmesindeki kolaylıklar, yani içeriğin aracı olan fotoğraf makinası veya biçimin ön plana geçmesidir. İnternet yükleme sitelerinin ve yarışmaların artması, biçimin öne geçmesinin diğer nedenleridir. İçeriği ön plana geçirecek belgesel, fotoröportaj tarzı çalışmalar yapılmadığı sürece, fotoğraflar birbirine benzeyecek ve fotoğraf şu anki konumundan daha geri plana gidecektir.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

*Avner Ziss. Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.

Hayalbaz Yayınları, İstanbul, 2009

*Çerkes Karadağ. Görme Kültürü. 3. Kitap, Doruk Yayınları, Ankara, 2004

SİYAH - BEYAZ

*bütün renkler kirleniyordu
birinciliği siyah-beyaza verdiler*

Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir ki bunlar renk tonu veya renk olarak adlandırılır. Tüm dalga boyları birden aynı anda gözümüze ulaşırsa bunu beyaz, hiç ışık ulaşmazsa siyah olarak algılarız.

Işık fotoğrafın vazgeçilmezi, renk de fotoğrafın vazgeçilmezidir.

Renkler bir araya geldiklerinde bir anlam kazanırlar veya nesneye anlam kazandırırılar. Renk ilişkileri ya bir uygunluk ya da zıtlık çerçevesi içerisinde oluşur. Renk uygunlukları armoniyi teşkil eder. Genel olarak etkili, güzel, anlaşılır armoniler renk zıtlıklarına dayanırlar. Sanatçı, bu renk yaklaşımlarını kendi kişisel anlatım istekleri doğrultusunda düzenleyerek yorumlar. Bunlar resim veya fotoğraf sanatı için aşağı yukarı aynı şeylerdir.

Siyah ve Beyaz da birer renk olduklarına göre; Siyah-Beyaz fotoğraf mı? Renkli fotoğraf mı? diyelim. Fotoğraf bize yaşanmışlığı anlatıyorsa, o zaman siyah-beyaz daha mı uygun acaba? Veya tersini düşünersek, her tarafın siyah-beyaz olduğu dünyada renklilik bize ne kadar değişik ve cazibeli gelecekti değil mi? Yoksa farklı olmanın verdiği dayanılmaz çekicilik midir siyah-beyazı ön plana çıkaran? Yoksa olduğu gibi olması mı? Veya usta

işi olması mıdır? Bizler daha çırak olduğumuza göre, okumakla ve siyah-beyaza bakmakla yetinelim. Yaptığımdan değil ama, okuduklarımdan, karanlık odanın dayanılmaz kokusu ve cazibesi mi siyah-beyazı böyle farklı kılan?

Çevremizdeki her şeyi, onlardan yansıyan ışık ile, renk varmış gibi gördüğümüzden ve renklerin çeşitliliğinden dolayı, renkler bize hayatın ikilemini anımsatmaz. Yaşamın çok çeşitliliğini ifade eder. Siyah-Beyaz ise yaşamın ikilemini, zıtlığını, güçlüğünü, farklılığını, çekiciliğini, yalınlığını, sadeliğini, eskiliğini, duygusallığını, hüznünü, yıpranmışlığını, zenginliğini ve fakirliğini, geçmişin izlerini ve aynı zamanda hayatın anlamını, gerçekliğini ve güzelliğini gösterir.

Bu doğrultuda üretilen fotoğrafların karanlık odanın kimyasal kokusu ve fotoğraf baskısındaki yorumlamayla bizlere inanılmaz duygu ve heyecanlar yaşattığı ve bu duygu ve heyecanın, üretilen fotoğrafların paylaşım sürecine girmesiyle zenginleştiği söylenir. Bu esnada karanlık odada yapılan bir Siyah-Beyaz baskı, doku, derinlik, ışık gibi özellikleri ile her türlü renkli baskıdan farklı ve daha derin duygular taşır (Analog çağına yetişemediğimden ben bu duyguyu yaşamadım. Okuduklarımdan).

Renkli fotoğrafta konu kadar, renk de izleyenler üzerinde etkilidir. Siyah-Beyaz fotoğrafta ise konu ön plandadır. Konu sizi alıp götürür, içine çeker; kendi renginizi kendiniz yaratırsınız. İsterseniz onu kendi düşüncenizde renkli hale getirebilirsiniz. Bu canlandırmaların sonunda bazen siyah-beyaz olarak gayet güzel olan bir fotoğraf renkli çekilse idi belki de hiç de dikkat çekici olmayacaktı. Siyah beyazın gücü insanı derinden etki-

lemesinde. Bugün çekilen bir siyah-beyaz kare bile bize eskiyi hatırlatabilir. Renkli fotoğraf ise canlılığı ve yaşama sevincini ifade eder. İnsanı rahatlatır. Doğayı çok daha güzel gösterir. İnsanların mutluluklarını, kutlamalarını çok daha iyi yansıtır. Ama siyah-beyazdaki dramatikliği, çarpıcılığı bulamazsınız.

Siyah-Beyaz nettir, ama bir o kadar da belirsizdir. Size yakın gibi gelebilir, ama uzaktır. Ve ifadesi daha kolay yakalanır, ancak zor okunur. Fotoğrafın içinde hissedersiniz kendinizi. Siyah-Beyazla anlatım da daha kolaydır. Dikkati dağıtacak renklere sahip olmadığı için, odak seçilen konu daha kolay anlatılır. Konunun özünden öte göz yormayacak bir kadraj yakalanabilirse, renkli fotoğraflarda göze batacak ve belki kabullenilmeyecek birçok teknik hata göz ardı edilebilir ve hatta fark edilmeyebilir bile... Bununla beraber ışık kullanımının çok daha önemli olduğu fotoğraf çekim tekniğidir. Bu nedenle siyah beyaz fotoğraf çekimi zor olduğu kadar, özellikle teknik yönden olumsuz eleştirilmesi de bir o kadar zordur.

Siyah-Beyaz'ın fotoğraf sanatının atası olduğuna şüphe götürmez. "Camera Obscura" ilk icat edildiğinde renkli kayıt yapma olasılığı yoktu, o yüzden de renkli fotoğraf, fotoğraf sanatının atası olamazdı zaten. Ama renk armonisini göz önüne getirdiğim zaman "iyi" renkli fotoğraf çekmenin "iyi" siyah-beyaz çekmeye nazaran biraz daha zor olduğunu sanıyorum.

Siyah, “asil” oluşun ifadesi ise, Beyaz da “temiz” ve “duru” oluşun simgesidir. İkisi zıt gibi düşünülür ama bir araya da çok getirilir. Ama onun karışımı olan gri de güzeldir. Gri rengi de siyahla-beyazın ortasında yer almıyor mu? Hayatta ya siyah ya beyaz olmak gerekmez,

bazen gri de olmalı. Renkli bir hayatı herkes ister değil mi? Ansel Adams'da grinin tüm tonlarını ortaya çıkardığına göre, bize sadece ustaları düşünce, görsel ve pratik olarak izlemek düşer.

Şahsi olarak, “Renkli fotoğrafı mı, Siyah-Beyaz fotoğrafı mı tercih edersiniz?” diye soracak olursanız, “henüz çırak bile olamadığım fotoğraf dünyasında, arada sırada ne çektiğimi biliyorum ama, fotoğrafta ne yaptığımı henüz bilemiyorum.” Yine de Renkli mi? Siyah-Beyaz mı? sorusuna, konuya göre değerlendirme yapmak en iyisidir, diyebilirim.

Yazımıza bir şiirle başlamıştık, “Siyah-Beyaz Fotoğraf” şiiri ile sonlandıralım.

Bir şiir gider bu vapurla
Bir öykü, vapurun tam şurasında
Ve bir şair ölür, şiiri martıların gagasında
Son kez gülümsemiş belki de,

Cebindeki siyah beyaz fotoğrafında...

Bülent Tekin

Ali İhsan ÖKTEN

ŞİİRE YANSIYAN FOTOĞRAF

1839'da Fransız Bilimler Akademisi tarafından fotoğrafın kabul edilmesi ile başlayan ve bugüne kadar geçen süreç, “tek kare”lik görüntünün büyüsunü bozmamıştır. Kısacık bir anın ölümsüzleştirilmesi duygusu devam ettikçe, bu süreç devam edecektir. Fotoğraf özgürlüğe ve demokrasiye giden yolda bir araç olarak görölmüşür. Bir fotoğraf, bazen o güne kadar anlatılanları tersine çevirmiştir. Sanatın toplumsallaştırılması konusunda, diğler sanat dallarından çok daha fazla bir etkisi olduğunu söylenebilir. Diğler bir deyişle fotoğraf, diğler sanat dallarına göre daha toplumsaldır. Çağdaş sanat kavramı görüşü de, artık tüm sanatların birbirinden beslenebileceğini ifade ediyor. Fotoğraf, diğler sanat dallarından en çok şiire benzetilebilir. Şiirde tek bir kelime veya dizede, fotoğrafta ise bir karede tüm öykünüzü anlatmanız gerekir. Çoğu kimse fotoğraf ile resim sanatını birbirine benzetse de, fotoğraf, çıkarma veya ayırıksama, resim toplama sanatıdır. Fotoğraf tarihinde “resimselcilik” dönemi de, fotoğrafın kendi hakkındaki düşüncesinin abartılmasıdır. Sinema da, görüntüleri veya fotoğrafları toplama sanatı sayılmaz mı? Roland Barthes, “Camera Lucida” adlı kitabında “fotoğrafi ilkel bir tiyatroya, bir tür canlı tabloya benzetir”. Bana göre fotoğraf, içerdii duygusal yoğunluk bakımından çoğu kez şiire benzer. Ve bazı fotoğrafların, zihnimize bir şiir etkisi yarattığını düşünürüm. Her ikisi de, bir an’ı hissetmektir. “O an” hüznü ya da coşku duygusunun, anlaşılmanın, söylenememiş duyguları başkalarına aktarmanın bir ifadesidir. Ansel Adams’ta; “Ben Bir Fotoğrafçıyım” adlı makalesinde, fotoğrafçının yaptığını temel amaç, nitelik ve etkileri açısından, usta ressamların, müzisyenlerin ve şairlerin yapıtlarına benzeterek fotoğrafçılar için “fotoşair” deyimini kullanır. İkisinde de yeniden yaratı vardır. Şiir duygusallığın, fotoğraf görselliğın ifadesi değıl midir? Bazen bir şiir, bir

fotoğraf gibi çıkar karşımıza. Bazen de bir fotoğraf, bir şiir gibi çıkar karşımıza. İkisinin bıraktığı tat veya etki, aynıdır. Çünkü şiir yazmakla fotoğraf yapmak, aynı uğraşı gerektirmektedir. Cemal Süreya'nın şu şiirini okuduktan sonra, ismine bakalım. Veya o şiiri bir fotoğraf karesi olarak görelim. Tahmin ediyorum ki, aynı tadı alacaksınız. Cemal Süreya da, bunu böyle hissetmiş olmalı ki, şiirine "FOTOĞRAF" ismini vermiş.

FOTOĞRAF

Durakta üç kişi
Adam kadın ve çocuk

Adamın elleri ceplerinde
Kadın çocuğun elini tutmuş

Adam hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü

Kadın güzel
Güzel anılar gibi güzel

Çocuk
Güzel anılar gibi hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi güzel

Cemal Süreya'dan farklı zamanlarda yaşayan Norveçli heykeltıraş Gustav Vigeland (1872 – 1943) şimdi Norveç'te Vigeland Parkında sergilenmekte olan Adam-Kadın ve Çocuk heykelini yapmıştır. Cemal Süreya'nın şiirinde durakta yazdığı fotoğrafı, o bir kaide üzerine oturtmuştur.

Biçimi heykelden, duyguyu şiirden, anıyı fotoğraftan daha iyi ne anlatabilir ki?

Anıyı bir fotoğraf çeker gibi şiirine yansıtan Melih Cevdet Anday, şimdi hepsi vefat eden arkadaşları ve kendisini “FOTOĞRAF” isimli şiirinde şöyle anlatır.

FOTOĞRAF

Dört kişi parkta çektiirmişiz,
Ben, Oktay, Orhan, bir de Şinasi...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar...
Henüz babası ölmemiş Oktay'ın,
Ben bıyıksızım,
Orhan, Süleyman efendiyi tanımamış.
Lakin ben hiç böyle mahzun olmadım;
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Halbuki hayattayız hepimiz.

Melih Cevdet Anday'ın şiiri bize bazı günler ailemizden kalan eski fotoğrafları karıştırdığımız zaman ki duygularımızı hatırlattı değil mi. Fotoğraf, zamanda tarihin tanıklığını yapar. Aynı şeyi Melih Cevdet, şiirinde yapmıştır. Sizce Melih Cevdet, şiirde fotoğrafı mı çekmiştir? Yoksa fotoğraf gibi şiir mi yazmıştır? Başta söylemiştik şiir duyguyu, fotoğraf anıları anlatır diye. Şiir, görmeyi öğrenmenin en önemli araçlarından biridir. İsa Çelik, bunun böyle olduğunu Nazım'dan örnek vererek; "Nazım'ın şiirlerinde dehşetli bir görsellik vardır." der. Nazım'ın görselliğine atıfta bulunmak için "İNEBOLU" isimli şiirinden örnek verir. O Nazım ki “MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI” şiiriyle aslında memleketinin fotoğrafını çekmiş, bunu dizelerinde işlemiştir.

Gözümüzü açınca karşımızdaydı artık
Sisli vadileriyle rüyalı Anadolu.

Görüyorduk uzaktan dereye giden yolu;
Sağ yanında bir çayır, solda çam ağaçları.
O kadar yakındı ki dağların yamaçları
Dereye düşen bahar bir daha çıkamamış.
Bu ne güzel memleket: Yüksek dağlarında kış,
Yollarında sonbahar, deresinde ilkbahar,
Altın güneşinde de yazın sıcaklığı var.

Baudrillard'ın dediği gibi; "Fotoğrafın şaşırtıcı gücü, yazının gücünün çok ötesinde. Bir metin ender olarak, fotoğrafik nesnenin (gölge, ışık ya da malzemenin) aynı andalığı, aynı somutluğu ve aynı büyüleyiciliğini gösterebilir". Nazım Hikmet de şiirinde fotoğrafik nesnenin tüm öğelerini toplamıştır.

Fotoğraf, insanların nesnelerle arasındaki ilişkiyi estetize edilmiş bir görsellikle sunar. Bu, görüntü çekenler için bazen güldürücü, bazen düşündürücü, bazen de ölüme götürecek kadar dramatiktir. Çektiğimiz bazı kareleri beğenmeyiz. Yaşamda da hoşlanmadığımız, acı çektiğimiz, bir daha hatırlamak istemediğimiz kareler vardır. 12 Eylül 1980'den sonra şiir yazdığı için düşünce suçlusu, işkence gören şair Ahmet Telli, o dönemdeki anılarını ve çekilen fotoğraflarını ortadan kaldırmak ister. Oysaki günümüzde de görmek istemediğimiz, ortadan kaldırmak istediğimiz o kadar görüntü veya o kadar fotoğraf vardır ki...

81 YILINDA BİR FOTOĞRAF

Göz değil bunlar kesinlikle değil
irin gibi bir nefret akıyor sadece
Dudaklar yok burun yok alın yok
yüzü yok bu mumyalanmış yüzün

Ölümün rengi gri midir ya da korkunun
Gri midir insan hayvana benzetilirken
Uzun ve pis bir sakal sarkıyor
göğsüme ilıştırılan rakamlara

İşte 81 yılından fotoğraf
albümlere hiç girmeyecek

Yaşamda ve bazı fotoğraflarda olduğu gibi bazı şiirlerde
işte böyle acı ve hüznü vericidir.

Şiir, fotoğraf, şair ve fotoğrafçı sorusuna Refik Durbaş,
her iki ustaya da saygı anlamında “İSTANBUL HATIRASI”
adlı şiir kitabında şöyle yanıt verir.

...

Galata Köprüsü’ne yağmur yağıyor
Eminönü ayağında bir kundura tamircisi
Yağmurda ıslanıyor

Fazıl Hüsnü Dağlarca yazmıştı şiirini
Fotografisini Ara Güler çıkarmıştı

Köprü ile onun da hayatı
Kalktı tedavülden
Ama ruhu yaşıyor hala
Dağlarca’nın şiiriyle
Ara’nın fotoğrafının arabında

Merdivenlerde oturmuş, elinde bir tahta parçası ile kendini canice yakanlara karşı korunmaya çalışan yaşamının son fotoğrafında gördüğümüz Behçet Aysan “ESKİ FOTOĞRAFLAR” şiirinde kendisini anlatır. Bu şair-şiir-fotoğraf ve fotoğrafçının son buluşmasıdır.

unutulmuş bir akşamdı, solmuş
çiçekler arasında, gölgesi
duvara vuran yüzün bir eski
fotoğrafta.

Ali İhsan ÖKTEN

KAYNAKLAR

- 1- Sadık Tümay: Fotoğraf ve Şiir. Fotoğrafya. Sayı:5
www.fotografya.gen.tr
- 2- J.Baudrillard, Çev.H.Çetinkaya, Edebiyat Eleştirisi, 1995, s.34
- 3-Seyid Ali Ak: Fotoğraf-Söz Kavuşması, Bileşim Yayınları, 2003
- 4-Ansel Adams: Ben Bir Fotoğrafçıyım. Çeviren: Nilgün Günden.
Fotoğrafya Sayı:7 www.fotografya.gen.tr
- 5-Nazım Hikmet, Bütün Eserleri I, Adam Yayınları, Ankara, 1987
- 7-Refik Durbaş: İstanbul Hatırası, Adam Yayınları, 1998
- 8-Behçet Aysan: Düello, Toplu Şiirler, Adam Yayınları, 1993
- 9-Roland Barthes: Camera Lucida; Fotoğraf üzerine düşünceler.
Altıkırkbeş Yayınları, 2008

S. HALUK UYGUR İLERİ FOTOĞRAF TEKNİĞİ VE FELSEFESİ ATÖLYELERİ HAKKINDA:

Hocam Haluk Uygur, fotoğrafla ilgili her konuşmasında şu cümlesinin özellikle altını çizer.

“Bana Gezdiğiniz Yerlerin Değil, Düşündüğünüz Şeylerin Fotoğrafını Getirin.” Atölyelerini de aynı düşünce paralelinde açar. Atölye çalışmaları ortalama 2 yıl sürer. Bu sürede mutlaka devam mecburiyeti vardır. İki ders üst üste gelmeyen artık atölye çalışmalarına gelmemesi gerektiğini söyler. Hoca bu konuda baştan çok kesin kararlı olduğu için çok önemli mazeret haricinde kimsenin şikayet hakkı yoktur. Diktatöryal bir uygulamayla bunu böyle yapan Haluk hocanın aynı zamanda demokratik bir gerekçesi vardır. Ders gün ve saatleri mutlaka herkesin olacağı zamana denk getirilmelidir. Atölye çalışmaları her ay arka arkaya iki gün olarak yapılır. Dersler akşam saat 19.00’da başlar ve bitiş süresi hiç belli değildir. Derslerde mutlaka sanat tarihi, fotoğraf tekniği, fotoğraf sanatı ve felsefesi, ulusal ve uluslar arası fotoğraf sanatçılarının hayatı ve fotoğrafa bakış açıları fotoğraflarıyla birlikte işlenir. Haluk hoca, fotoğraf tekniği konularını kendisi anlatır. Diğer konular ise mutlaka öğrenciler tarafından görsel sunumlar halinde hazırlanır ve anlatılır. Her ders sonunda bir önceki ders konusu veya başka konulara göre verilen fotoğraflar ortaklaşa değerlendirilir. Değerlendirme sonunda hoca başarılı bulduklarını çeşitli kitaplarla ödüllendirir. Ödev fotoğraflarını getirmeyen veya derse geç kalanlar ceza olarak gelecek derse pasta- börek getirir veya hava iyiye topluca bira içmeye gidilir. Haluk Uygur, fotoğrafı diğer sanat dallarından ayırmaz. Hepsini bir bütünlük içinde değerlendirir. Bu yüzden genel olarak sanat tarihi derslerini sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Rönesanstan itibaren tüm sanat akımları örnekleri

ve o döneme damgasını vurmuş kişilerle ayrıntılı olarak anlatılır. Tüm toplantılar her zaman interaktif olarak yapılır. Her fotoğraf atölyesi mutlaka konusunda yetkin birkaç fotoğraf sanatçısını davet eder (Mehmet Bayhan, Sadık Demiröz, Maruf Şinik, Tansu Gürpınar, gibi). Onunla ilgili sunumlar yapılır ve misafir edilen kişinin dersi dinlenir ve aynı zamanda tartışılır. Atölye çalışması sadece derslerden ibaret değildir. Hoca farklı konuları gruplar arasındaki mail trafiği içine atar ve o konuların tartışılması ister. Aynı zamanda yurt içi veya uygun olursa yurt dışı geziler yapılır. Bu hem kişiler arasında diyalogu arttırır hem de fotoğraf çekim tekniğini geliştirici özelliğindedir. Aralarda mutlaka sergi ve sunumlar yapılır. Dersler salt fotoğraf üzerine değildir. Günlük olayların tartışıldığı veya değerlendirildiği de olur. Hoca bir konunun mutlaka farklı kişiler tarafından konuşulmasını ve tartışılmasını ister. Atölye çalışmalarında ve sergilerinde bir çok farklı fotoğraf tarzını ve tekniğini görebilirsiniz. Yaşamındaki, işindeki ve fotoğraflarındaki disiplini aynı şekilde atölye öğrencilerinde görmek ister. Bugüne kadar 6 atölye çalışması yapmıştır. Fotoğrafı kısaca bir şeyleri değiştirmek olarak değerlendirir ve her atölye çalışmasının mutlaka öncekilerden daha iyi olması gerektiğini belirtir. Bunun sonucu olarak atölyelerin çalışmaları bir çok yerde sergilenmiştir. Öğrencilerine kendisini en mutlu edecek şeyin bir gün bir veya bir çok öğrencisinin kendisini geçmek olduğunu belirtir. Atölye öğrencileri bunun için var güçleriyle çalışırlar ve bir çoğu ulusal ve uluslar arası bir çok ödül alarak hocalarının emeğini boşa çıkarmazlar. Bende hala öğrencisi olduğum Haluk hocamın atölye ders saatlerini ve çalışmalarını büyük bir heyecan ve zevkle beklerim.

“NÜVE” atölyesinin çalışmalarından kısaca bahsetmem gerekirse Cemil Güven ve İlhan Maraşlı’nın fotoğraflarını fotoritim okuyucuları yakından bilmektedir. Ayhan Maraş-

lı'nın bir çok ödüller alan kreatif çalışması ise fotoğrafın düşünce yapılabildiğinin güzel örneklerindendir. Nazan Gökkyaya, fotoğraflarında güncel bir konu olan ve ülkemizin kanayan yarası olan töre cinayetlerini konu edinmiş. Hakkında sayfalarca yazılacak olan üçüncü sayfalarda okuduğumuz bir konuyu dört fotoğrafla özetlemiş. Süleyman Tetik, insan-oğlunun fiziksel, hormonal, ruhsal veya bir çok açıdan yaşadığı ikilemi anlatmış. Sahte maskelerle dolaşacağımıza aynaya bakarak kendimizi bulmanın önemini belirtmiş. Bülent Hatipoğlu, fotoğraflarında milenyum çağında sağlık sorunumuzu irdelemiş. Şehrin merkezindeki üst düzeyde sağlık hizmeti sunumu ile belki de 10 km. uzaklıktaki bir ilçede sağlık hizmeti sunumunu yapan aynı ülke mi? Aynı sağlık bakanlığı mı? Sorularını sordurur bize. Ayşe Kaypak, yine bir sorunu ve dramı aktarır. Tarım işçilerinin yaşadığı yerleri “saz evler” çalışması adıyla bizlere sunar. Devrim Kaypak, “Varoluş ve Leke” adlı çalışması ile tek fotoğraflık sunum yapar. Karanlıktan aydınlığa çıkışı anlatır. Canan Dördü, bize aynı anda farklı seçenekler sunan fotoğraflar gösterir. Büyük ebatlarda yapılmış fotoğrafın içine istediğiniz fotoğrafı koyarak yeni fotoğraflar yaratabilirsiniz. Bu aynı zamanda sizin yaşam boyunca yaptığınız tercihler gibidir. Tutku Kozanoğlu ise farklı bir fotoğraf tekniği kullanır. Cam üzerine siyah-beyaz baskı yaptıktan sonra onları yeteneğiyle boyar. Bize fotoğraf-resim arasındaki tartışmaların anlamsız olduğunu gösterir. Aynı anda hem fotoğraf hem resim yapabileceğini kanıtlar. Yaptığı eserleri bir kaideye oturarak aynı zamanda heykel gibi bize her yönden izlettirir. Yusuf Öcel'in çalışmasını ise tam olarak anlamak için yerinde görmek gereklidir. Yaptığı fotoğrafın ismi oyun içinde oyundur. Fotoğrafı anlamak için mutlaka görmek ve belki de bildiğimiz ama bizi biraz daha düşünceye sevk edecek oyuna dahil olmamız gerekir. Dünyanın en eski oyunu

olan satrancı seçmesinin nedeni ise oynanan oyunların yüz-yıllardan beri aynı şekilde oynandığını vurgulamak içindir.

ALİ İHSAN ÖKTEN

Ali İhsan Ökten

1963 Tarsus doğumlu. 1988 yılında Cerrahpaşa Tıp Fakültesinden mezun olduktan sonra 2,5 yıl Artvin-Borçka'da mecburi hizmet yaptı. 1991-1997 yılları arasında Ankara Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesinde Beyin-Sinir-Omurilik Cerrahisi ihtisasını tamamladı. Halen Adana Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesi Beyin Cerrahi Kliniğinde Şef Yardımcısı olarak çalışıyor. Ulusal ve uluslararası birçok makale ve kongre bildirilerine imza attı.

Adana Tabip Odası, Nöroşirürji Derneği, Acil Tıp Derneği, Nöroonkoloji Grubu, Spinal Cerrahi Grubu, AFAD (Adana Fotograf Amatörleri Derneği) ve Altın Oran Düşünce ve Sanat Platformu üyesi. 2007 yılında Adana Fotograf Amatörleri Derneği'nde Temel Fotograf Seminerini bitirdikten sonra 2008 yılında AFAD'a üye oldu. 2009 yılında S. Halûk Uygur, İleri Fotograf Teknikleri ve Felsefesi Atölyesine katıldı. Atölyeyi "Gökyüzünde Çalışanlar" başlıklı çalışma ile tamamladı. Atölye çalışmaları sonunda, fotoğrafın sadece çekilerek değil, okunarak yapılacağını kavradığı için fotoğraf tekniği, sanatı ve kültürü üzerine yazılmış kuramsal veya kavramsal kitap, dergi ve yazıları okumaya, araştırmaya yöneldi. Araştırma ve okumalarını kendi düşünce süzgecinden geçirdikten sonra, fotoğraf ve sanatı üzerine farklı konularda yazmaya başladı. Fotoritim, Fotoiz, AFAD yayın organı SUNU, Altın Şehir ADANA Dergisi, Adana Tabip Odası ARTI Dergisi, Türk Nöroşirürji Derneği Bülteninde farklı konularda yazı yazmakta. Fotoritim, Artı ve Altın şehir ADANA dergisinin yayın kurulunda ve yazar kadrosunda yer almakta.

Fotoğrafta ağırlıklı olarak Siyah-Beyaz Belgesel çalışmalara yöneldi.

Ulusal ve uluslararası yarışmalarda bazı ödüller kazandı.

Yaptığı çalışmalar, sergi ve sunumlar:

GÖKYÜZÜNDE ÇALIŞANLAR:

*Haluk Uygur İleri Fotoğraf Teknikleri ve Felsefesi Atölyesi Sergisi

*FSK V. Uluslararası Fotoğraf Günleri-Sergi

*İşçi Filmleri Festivali Adana Açılış Sergisi

*Uluslararası İşçi Sorunları Sempozyumu Açılış Sunumu

*Sami Güner Kupası I. Tur

ELİN, GÖZÜN ve AKLIN BİRLEŞTİĞİ YER:
CERRAHHANE

*Ulusal Nöroşirürji Kongresi-Kıbrıs-2009

*Uluslararası Ortadoğu Ülkeleri Nöroşirürji Kongresi-İstanbul-2010

*Uluslararası Karadeniz Ülkeleri Nöroşirürji Kongresi-İstanbul-2010

*14 Mart Tıp Haftası Etkinlikleri-Adana-2010

*Sami Güner Kupası II. Tur

AKRABALARIM NEREDE:

(Tarsus'ta Bir Giritli Köyü. İlhan Maraşlı ile birlikte ortak çalışma. Sergi ve Sunum)

*ADANA-2010

*ANKARA-FSK-2010

*TARSUS FOTOĞRAF DERNEĞİ-2011

*ALANYA FOTOĞRAF DERNEĞİ-2011

DİRENE DİRENE KAZANDILAR: Sergi ve Sunum

*Sağlık Emekçileri Sendikası-ADANA-2011

*TTB 60. Kongresi-Sunum

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	5
ARA GÜLER 100 YÜZ	9
BİR SİYASAL PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF	13
BİLİM VE FOTOĞRAFIN BULUŞMASI: CHARLES DARWIN VE OSCAR G. REJLANDER	22
DİJİTAL ÇAĞIN FOTOĞRAFI	29
DİNİN SANAT ÜZERİNE ETKİSİ	32
FOTOĞRAF EN ÇOK ŞİİRE BENZER.....	38
SANAT, PSİKOLOJİ, FOTOĞRAF, FOTOĞRAFÇI ve YÜZLEŞME	41
FOTOĞRAF, FOTOĞRAFÇI, HUKUK ve TARTIŞMALAR	51
FOTOĞRAFÇININ DEKLANŞÖRE BASARKENKİ RUH HALİ	55
FOTOĞRAFÇI, FOTOĞRAF, GERÇEKLİK ve VİCDAN MESELELERİ ÜZERİNE (3 fotoğrafçı, 3 fotoğraf ve 1 kısa film)	64
FOTOĞRAF “METİN KÜLTÜRÜNDEN GÖRÜNTÜ KÜLTÜRÜNE”	71
FOTOĞRAF, SANAT, SANATÇI, ESTETİK ve GÜZELLİK ÜZERİNE.....	75
FOTOĞRAFTA IŞIK ve GÖLGE.....	87
BİR SİYASAL PROPAGANDA ARACI OLARAK FOTOĞRAF - 2 FOTOĞRAFTA YARATI VEMANÜPİLASYONUN USTASI JOHN EARTFIELD.....	93
FOTOĞRAFTA ZAMAN	101
GÖRME, GÖRSEL ALGILAMA ve FOTOĞRAF..	109
Yüzyılın Gözü HENRİ CARTIER-BRESSON	113

BRESSON'UN FOTOĞRAF YAŞAMI	114
KÜRATÖRLÜK	117
NEDEN FOTOĞRAFA RESİM DERİZ?	123
SANATTA BENZEŞİMLER	
İki Fotoğraf ve İki Resim	130
SANATTA BİÇİM VE İÇERİK	136
SİYAH – BEYAZ	141
ŞİİRE YANSIYAN FOTOĞRAF	145
S. HALUK UYGUR İLERİ FOTOĞRAF TEKNİĞİ VE FELSEFESİ ATÖLYELERİ HAKKINDA:	151
Ali İhsan Ökten Kimdir?	155

Neredeyse bir ömür süren zamanı fotoğraf üreterek ve fotoğrafla yaşayarak geçiren ustaların bugüne taşıdıkları görsel materyal ile kimi usta ve akademisyenin kaleme aldığı çeşitli metinlerin her biri için emek koyanlara şükranlarımızı beyan edip haklarını teslim ettikten sonra, genel bağlamıyla ülkemizde fotoğraf adına (bilhassa “kuram” sahasında) çok parlak bir geçmişten söz edilemeyeceğini ve kimi iyimser düşüncesinin aksine, fotoğrafımızın şu anki durumunun da pek parlak olmadığına kani olduğumuzu, ama çizdiğimiz bu karamsar tabloya rağmen, fotoğrafımızın/fotoğrafçılığımızın yakın-uzak geleceğine dair umutlarımız bulunduğunu ifade etmek isteriz.

Bizi umutlandıran şey, bir başka deyişle, bugüne bakarak olumlu bir gelecek düşlememize yol açan iyimser hava, kendilerini sadece görsel materyal üretmekle sınırlamayan, fotoğrafın / fotoğraf sanatının kuramsal boyutuna eğilen, bunu önemseyen ve geçtiğimiz on-onbeş yıldan bu yana nitelikli metinler kaleme alarak bu havanın oluşmasını sağlayan fotoğrafçılardır.

Ali İhsan Ökten, fotoğrafı bir “dil” olarak çok iyi kullana-bilen usta bir fotoğrafçı olmakla birlikte, kendisini sadece görsel materyal üretmekle sınırlamayı eksik bulan, bunu da kaleme aldığı ve pek çok dergide yayınlanan yazılı metinlerle teyit eden, geleceğin kuramcıları arasında söz sahibi olacağına hiç kuşku duymadığımız donanımlı, birikimli, araştırma ve incelemeye oldukça yatkın, analiz etme kabiliyeti çok yüksek ender insanlardan biridir.

Sertifika No: 11483

ISBN 978-605-4523-03-0



9 786054 523030

